

#43

Zeszyty Artystyczne

Misteria – rytuały – performanse.
Wymiar estetyczny

Mysteries – Rituals – Performances.
The Aesthetic Dimension



Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz
w Poznaniu

1(43)/2023

Zdjęcie na okładce

Koncert wizualny Adama Garnka, Kielce 2013

fot. K. Peczański

Jakub Żmidziński

Dr hab., prof. UAP na Wydziale Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego im. M. Abakanowicz w Poznaniu. Prowadzi m.in. wykłady z głównych problemów kultury oraz korespondencji sztuk. Jako literaturoznawca interesuje się motywem gór, związkami muzyki i literatury oraz twórczością Stanisława Vincenza. Autor książek *Pieniny w literaturze polskiej* (2010), *Wzór nieznanym. Stanisław Vincenz a muzyka* (2018), *Kultura muzycznie nastrojona. Muzyka w literaturze i obrzędzie* (2021). Opublikował trzy książki poetyckie.



<https://orcid.org/0000-0001-8244-5334>

Zeszyty Artystyczne
nr 1 (43)/2023, s. 170-190
doi: 10.48239/ISSN1232668243172193

Jakub Żmidziński
Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

Pieśń transcendencji.

Muzyczne misteria

Keitha Jarretta

*Einzigdas Lied überm Land
heiligt und feiert.
(I tylko pieśń nad krainą
śławi i święci.)*

R.M. Rilke, *Sonet XIX* z cyklu *Sonety do Orfeusza*
(w przekładzie M. Jastruna)¹

W świecie muzyki fortepianowej, zarówno jazzowej, jak i klasycznej, postać Keitha Jarretta jest powszechnie znana. To efekt nie tylko rozpoznawalnego stylu artysty, ale i licznych kontrowersji, które budzi jego sztuka w obu tych muzycznych obszarach. Koncertując aktywnie od początku lat 60. aż do 2018 roku, kiedy doznał dwóch udarów powodujących paraliż lewej ręki, co uniemożliwiło mu kontynuację kariery muzycznej, zdobył liczne grono oddanych słuchaczy, ale też spory krąg krytyków. I jeżeli jego interpretacje muzyki barokowej spotykają się często z zarzutami dotyka-

» 1 Rainer M. Rilke, *Poezje. Gedichte*, tłum. Mieczysław Jastrun (Kraków: Wydawnictwo Literackie 1993), 264-265.

jącymi kwestii artystycznych, poczynania w dziedzinie jazzu atakowane są zazwyczaj nie za jakość muzyki, a za kwestie pozamuzyczne.

Świątną, aczkolwiek niechlubną ilustracją tego typu opinii są fragmenty trzeciego tomu *Historii jazzu* Andrzeja Schmidta wydanego w 1997 roku, w którym historyk ten, żalując, że muzyka Jarretta nie jest „interesującą wersją Ornette Colemana”, zarzuca mu naturę „skrajnego egocentryka”, co „uniemożliwia mu stworzenie własnego stylu, który wywodziłby się z syntezy innych wzorów. Jarrett, błędzący po Schumanie, Ravelu, Evansie czy rhythm-and-bluesie, grał zawsze hymn samouwielbienia. Stąd duża nierówność zwłaszcza jego solowych nagrań”². Ciekawe, że znawca jazzu wysuwa argument braku podobieństwa do jednego z poprzedników, co w dziedzinie, której jądrem jest improwizacja, powinno być zaletą, natomiast nie docenia umiejętności łączenia tak różnych stylistyk, które sam wymienia. Stawiane poniżej zarzuty, zdawałoby się czysto muzyczne, też wydają się mało merytoryczne: „Improwizacje Jarretta nie zawsze są wysokiego lotu: przegadane, retoryczne, staromodne, nierzadko uciekające się do klisz”³. Dla kogoś, kto choć trochę zna improwizowane koncerty solowe tego muzyka, powyższe argumenty mogą się wydać absurdalne. Po pierwsze są nazbyt subiektywne i ogólne, by można z nimi wejść w polemikę, po drugie atakują formę, za którą muzyk ten jest najbardziej ceniony. Swoje rozważania, co znamienne, Schmidt konkluduje słowami: „Zakochany w sobie artysta balansuje niekiedy na granicy śmieszności, gdy muzyka błędnie przy mimice i gestach”⁴. Pomijając niczym nieuprawnione pozamerytoryczne wycieczki, które niestety zdradzają brak profesjonalizmu autora, szczególnie te ostatnie opinie godne są uwagi, sugerują bowiem, że artysta nadrabia braki muzyczne ekscentrycznym zachowaniem scenicznym.

Nie są to odosobnione głosy – Jarrett bowiem z jednej strony „cieszy się sławą uduchowionego artysty, scalającego swą muzyką dwa stulecia”⁵, z drugiej uważany jest za ekscentryka i dziwaka przede wszystkim za swoje zachowanie podczas koncertów. Jak pisał John Rockwell: „Jarrett często był postrzegany jako egomaniak, ale równie prawdopodobna jest interpretacja, że jest on prawdziwie romantycznym artystą”⁶. Apodyktyczne, czę-

» 2 Andrzej Schmidt, *Historia jazzu 1945–1990*, t. 3: *Zgiełk i furia* (Warszawa: Lemat „Srebrna-Media” 1997), 143.

» 3 Schmidt, *Historia jazzu...*, 144.

» 4 Schmidt, *Historia jazzu...*, 144.

» 5 Schmidt, *Historia jazzu...*, 145.

» 6 John Rockwell, *Mystical Romanticism, Popularity and the Varied Forms of Fusion, All-American Music: Composition in the Late Twentieth Century* (Vintage: New York, 1983/R1997), 182, cyt. za: Jason C. McCool, *A Deep Joy inside It: The Musical Aesthetics of Keith Jarrett [Głęboka radość w jej wnętrzu: muzyczna estetyka Keitha Jarretta]*, [Thesis submitted to the Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, College Park, in partial fulfillment

sto krytyczne wobec jazzowego mainstreamu czy współczesnych tendencji w przemyśle muzycznym, wypowiedzi nie ułatwiają sytuacji. Jednak niezwykła aktywność tego artysty, na którą składają się 1344 koncerty⁷ (z czego kilkaset to występy solowe⁸) oraz ponad 100 samych tylko autorskich, bardzo różnorodnych nagrań płytowych stawiają go w rzędzie najciekawszych osobowości muzyki przełomu XX i XXI wieku. I choć poświęcono mu kilka książek, autor rozprawy o estetyce Jarretta w 2005 roku składował: „Keith Jarrett jest fascynującym myślicielem i ważnym amerykańskim muzykiem, ale zaskakująco mało mówi się o nim w kręgach akademickich”⁹. I choć od tego czasu pojawiło się sporo nowych opracowań, jego twórczość wciąż stanowi wyzwanie poznawcze, któremu autor poniższego artykułu spróbuje sprostać po blisko trzydziestu latach obcowania z tą muzyką¹⁰. Tematem rozważań nie będzie tu jednak sama muzyka, ale raczej to, co stanowi o istocie kontrowersji wokół niej – występy, w szczególności występy solowe. I nie chodzi tu tylko o wspomniane „dziwactwa”, również o „notorycznie szorstką postawę wobec publiczności”¹¹. Wydaje się bowiem, że do pełnego zrozumienia koncertów Jarretta nie wystarcza ani formuła teatralności, ani nawet performansu – najbardziej adekwatne jest tu użycie kategorii misterium, natomiast zachowania, które budzą tyle kontrowersji, zdają się być nie tyle manierą czy teatralnym dodatkiem, ale integralnym, koniecznym elementem koncertu, pozostającym nie bez wpływu na charakter tworzonej na żywo muzyki.

Koncerty solowe na tle całej twórczości Jarretta

Biografii Jarretta poświęcono już kilka książek, tu warto wspomnieć tylko o najbardziej znaczących faktach. Urodził się w 1945 roku w Allen-

of the requirements for the degree of Master of Arts 2005] [pdf], <https://drum.lib.umd.edu/handle/1903/2868> (20.10.2022), 56.

» Wszystkie fragmenty z języka angielskiego zostały przetłumaczone przez autora.

» 7 Pełne zestawienie: An unofficial website about jazz pianist Keith Jarrett, <https://www.keithjarrett.org/> (19.11.2022).

» 8 Już w 1995 r. *New York Times* podawał liczbę 600 solowych improwizacji od 1970 r.: Neil Strauss, „A Maverick Pianist Answers Back” [rozmowa z K. Jarrettem], *New York Times*, 9.03.1995, <https://www.nytimes.com/1995/03/09/arts/the-pop-life-a-maverick-pianist-answers-back.html> (15.11.2022).

» 9 J. C. McCool, *A Deep Joy...*, 2.

» 10 Jedyny teksty poświęcone muzyce Jarretta, który dotychczas opublikowałem, mają charakter recenzencko-eseistyczny: Jakub Żmizdiński, „Wzgórza błękitnych nut – nuty błękitnych gór”, *Prace Pienińskie* 27, 2017, 221-225; „Wzgórza błękitnych nut – nuty błękitnych gór. Recenzja, na którą muzyka czekała 12 lat...”, 19.04.2018 [przedruk z wprowadzeniem Tomasza Trzczińskiego]. <http://pressmania.pl/wzgorza-blekitnych-nut-nuty-blekitnych-gor-recenzja-na-ktora-muzyka-czekala-12-lat/> (10.11.2022); J. Żmizdiński, „Białe światło w muzyce końca wieku – o ostatnich nagraniach K. Jarretta i A. Pärta”, *Czas Kultury* 2-3, 2000, 90-91.

» 11 J.C. McCool, *A Deep Joy...*, 96.

town w Pensylwanii, w rodzinie o korzeniach europejskich¹² kultywującej tradycje muzyczne. Od trzeciego roku życia uczył się gry klasycznej na fortepianie, ale opanował również grę na innych instrumentach, w tym saksofonie sopranowym oraz dętych instrumentach etnicznych i perkusyjnych. Swoją pierwszy koncert zagrał w 1951 roku, czyli w wieku 6 lat, a już 2 lata później zaprezentował własne kompozycje¹³. Choć obdarzony słuchem absolutnym, edukację klasyczną porzucił na rzecz jazzu i już w 1965 roku grał w znanym zespole perkusisty Arta Blakeya The New Jazz Messengers. Rok później związał się z niezwykle popularnym ówczesnie kwartetem saksofonisty Charlesa Lloyda, gdzie poznał perkusistę Jacka DeJohnette'a, z którym z niewielkimi przerwami współpracował niemal aż do końca kariery. Już w 1967 roku założył pierwszy własny zespół – początkowo trio, które później rozrosło się w kwartet określany przymiotnikiem „amerykański”, koncertujący i nagrywający do roku 1976¹⁴. W 1969 roku wraz z DeJohnette'em przeszedł do zespołu Milesa Davisa, z którym koncertował przez kilka lat, grając głównie na fortepianie elektrycznym¹⁵. Już wtedy postrzegany był jako wyjątkowa osobowość w pianistyce jazzowej – jak wspomina w swojej autobiografii Davis: „W zespole z Keithem Jarrettem i Jackiem DeJohnette'em to Keith i Jack, i to, co grali, rytmy, które podkładali, dyktowały, w którą stronę szła muzyka. To oni skręcali muzykę, a potem muzyka sama przepychała się w coś jeszcze innego. Nikt inny nie może grać takiej muzyki, bo nie ma Keitha i Jacka”¹⁶. Pierwszą płytę solową zawierającą skomponowane przez siebie piosenki z podkładem, na którym sam używał dziesięciu instrumentów, Jarrett nagrał w 1968 roku¹⁷. W ciągu całej swojej drogi twórczej kilkakrotnie nagrywał solowe płyty studyjne z wykorzystaniem różnych instrumentów. Nowy rozdział jego artystycznej drogi otwarło spotkanie z twórcą niemieckiej wytwórni płytowej Manfredem Eicherem w 1971 roku, którego efektem była pierwsza solowa pianistyczna, studyjna płyta *Facing You*¹⁸. Otwiera ona trwającą do dziś niezwykle płodną współpracę artysty z tą wytwórnią: Jarrett współtworzył

» 12 Iann Carr wskazuje na pochodzenie z jednej strony francusko-szkockie, z drugiej austriacko-węgierskie – z uwzględnieniem węgierskich Romów, por. I. Carr, *Keith Jarrett. The Man and His Music* (New York: Da Capo Press 1992), 1-2. Z kolei anglojęzyczna Wikipedia podaje pochodzenie słoweńsko-niemieckie.

» 13 Keith Jarrett, strona nieoficjalna <https://www-keithjarrett-org> (27.10.2022).

» 14 Trzon zespołu stanowili, prócz lidera: Charlie Haden – bass, Paul Motian – perkusja i Dewey Redman – saksofon tenorowy.

» 15 Był to jedyny okres, w którym Jarrett, namówiony przez Davisa, grał na instrumencie elektrycznym – w późniejszym okresie był zagorzałym przeciwnikiem instrumentów elektrycznych.

» 16 Miles Davis (współpraca Quincy Troupe), *Ja, Miles*, tłum. Tomasz Tłuczkiewicz (Łódź: Wyd. Łódzkie 1993), 433.

» 17 Keith Jarrett, *Restoration Ruin*, Vortex 1968.

» 18 Keith Jarrett, *Facing You*, ECM Records 1972.

rozpoznawalne brzmienie ECM, natomiast Eicher inicjował rozwój jego najbardziej oryginalnej ścieżki twórczej – improwizowanych koncertów solowych, z których wiele zaczęło ukazywać się na płytach, ostatnia we wrześniu 2022 roku¹⁹. Dla ECM Jarrett nagrywał również płyty wraz ze swoim „europejskim” kwartetem, w którym grał saksofonista Jan Garbarek²⁰. W drugiej połowie lat 80. Eicher zaczął nagrywać interpretacje Jarretta klasyki zarówno współczesnej, jak i dawnej. Wcześniej sporadycznie komponował on muzykę symfoniczną. W ten sposób pojawiło się szereg wydawnictw z muzyką Jana Sebastiana Bacha, Jerzego Fryderyka Händla, Wolfganga Amadeusza Mozarta oraz kompozytorów XX-wiecznych – warto dodać, że na niektórych nagraniach Jarrett używa klawesynu²¹. Najdłużej jego działającym zespołem, bo od 1983 aż do 2014 roku, było trio tworzone ze wspomnianym już DeJohnette’em oraz basistą Garym Peacockiem. Trio to zasłynęło przede wszystkim z improwizacji na bazie standardów jazzowych, uwiecznionych na wielu, głównie koncertowych nagraniach.

Nakreślenie tego szerokiego portretu potrzebne było, by ukazać Jarretta jako jednego z najbardziej wszechstronnych współczesnych pianistów, funkcjonujących z sukcesami równolegle w dwóch muzycznych światach, co jednak budzi szereg innych, niż wspomniane na wstępie, kontrowersji. Wydaje się, że bez koncertów solowych jego pozycja w historii jazzu i tak byłaby silnie ugruntowana²², ale to właśnie improwizacje solowe stały się najbardziej rozpoznawalnym obszarem sztuki Jarretta, szczególnie od roku 1975, kiedy ukazało się nagranie *Koncertu kolońskiego*. Płyta ta zyskała nie tylko status najlepiej sprzedającej się płyty w historii jazzu²³, ale też najlepiej sprzedającego się nagrania pianistycznego w ogóle, a artysta znalazł wielbicieli w wielu innych obszarach muzyki²⁴.

» 19 Chodzi o nagranie koncertu z Bordeaux z 2016 r. Dotychczas w ECM ukazało się blisko sto wydawnictw płytowych z udziałem Jarretta, [oficjalna strona wytwórni ECM], <https://www.ecmrecords.com/shop/1652880769/bordeaux-concert-keith-jarrett> (23.11.2022).

» 20 Kwartet koncertował w latach 1974–1979. Grupę współtworzyli: Palle Danielsson na basie i Jon Christensen na perkusji.

» 21 Warto dodać, że na niektórych nagraniach autorskich gra też na klawikordzie czy organach.

» 22 Już w 1973 roku J.E. Berendt pisał: „Trio Jarretta z basistą Charlie Hadenem i perkusistą Paulem Motianem można uznać za jedno z najlepiej wyważonych triów fortepianowych w historii jazzu. Zespół gra jazzową muzykę kameralną, która nasuwa porównanie z kwartetami smyczkowymi Bartóka, a przecież tkwi całkowicie w jazzie”, w: Joachim E. Berendt, *Od raga do rocka. Wszystko o jazzie*, przeł. Stanisław Haraschin, Irena i Waław Pankowie (Kraków: Wydawnictwo Muzyczne 1979), 484.

» 23 Por. Hasło: „Keith Jarrett”, w: *Wikipedia*, https://en.wikipedia.org/wiki/Keith_Jarrett (25.11.2022); McCool, *A Deep Joy...*, 7.

» 24 Poza wieloma pianistami jazzowymi (B. Mehlau, J. Kühn, G. Allen, M. Miller, T. Rosenthal, L. Mays, E. Svensson, M. Petrucciani) J.C. McCool, wymienia jeszcze B. McFerrina, D. Matthews a i M. Jaggera, w: McCool, *A Deep Joy...*, 7-8, 10.

Transcendentna natura improwizacji – teoretyczne wypowiedzi Jarretta o własnej muzyce

Jarrett jest autorem licznych, lapidarnych wypowiedzi pisanych i równie licznych wywiadów. Nie pisze jednak traktatów, są to zazwyczaj krótkie noty dołączane do autorskich nagrań, czasami zaopatrzone w cytaty z innych autorów. Najdłuższa wypowiedź prasowa była reakcją na śmierć Milesa Davisa i ukazała się w gazecie „New York Times” w roku 1992²⁵. Autor przytaczanej już rozprawy poświęconej estetyce Jarretta wskazuje na jego „głęboką intelektualną ciekawość”, nazywa go z jednej strony „starszym mężem stanu/znawcą estetyki” i „quasi-celebrytą”, charakteryzującym się „wszechwiedzącym absolutyzmem”, z drugiej zaś samotnym „outsiderem” przeprowadzającym „antyelektryczną krucjatę muzyczną”²⁶. Obie te cechy uznaje za immanentne aspekty amerykańskiego indywidualizmu. Artysta wielokrotnie dawał do zrozumienia, że czuje się niezrozumiany, jednocześnie sam uważa się za najsurowszego krytyka własnej muzyki²⁷.

Pragnąc syntetycznie ująć system jego wartości w odniesieniu do muzyki, zwrócić trzeba uwagę na kilka zasadniczych, wyróżniających ją okoliczności: przede wszystkim Jarrett otrzymał klasyczne wykształcenie muzyczne, które zawsze bardzo wysoko sobie cenił. W efekcie tego żywił głęboki szacunek do tradycji muzycznej, nie tylko zresztą europejskiej. Przez całą swoją drogę twórczą nie rozstawał się zatem z muzyką klasyczną, zarówno jako kompozytor, jak i pianista-interpretator. Przy czym warto podkreślić, że oba obszary swej aktywności: jazzowy i klasyczny, wyraźnie rozdzielał²⁸. Ciekawe jest natomiast to, że grając muzykę klasyczną maksymalnie redukował emocje, tak że żaden krytyk w jego interpretacjach nie dopatrywał się jakichkolwiek naleciałości jazzowych, natomiast w jego improwizacjach wielokrotnie wskazywano na wpływy klasycznej pianistyki²⁹. Jego zaś formacja intelektualna jest z gruntu amerykańska, również w sensie kontrkulturowych poszukiwań we wschodnich systemach duchowych. W obu więc tych obszarach należy wskazać na eklektyzm, charakterystyczny właśnie dla kultury amerykańskiej. W niedawno przeprowadzonym wywiadzie Nate Chinen określa Jarretta jako „zapałonego czytelnika”³⁰, w tym

» 25 Zob. Keith Jarrett, „Categories Aplenty, But Where’s The Music?”, *New York Times*, 6.08.1992, Sec.H:19, <https://www.nytimes.com/1992/08/16/archives/pop-view-categories-aplenty-but-wheres-the-music.html> (24.11.2022).

» 26 McCool, *A Deep Joy...*, 2, 7, 28, 3, 11, 73, 58.

» 27 N. Strauss, „A Maverick Pianist...”

» 28 Por. J.C. McCool, *A Deep Joy...*, 38.

» 29 Wojciech Olszewski określa te interpretacje jako klasycyzujące – por. W. Olszewski, *Sztuka pianistycznej improwizacji jazzowej w kontekście twórczości Keitha Jarretta, Chicka Corei i Herbiego Hancocka* (Poznań: Akademia Muzyczna im. I.J. Paderewskiego 2016), 23-29.

» 30 Nate Chinen, „Keith Jarrett’s eternal balancing act” [*Keitha Jarretta wieczne balansowanie*]

samym wywiadzie pianista wyznaje: „Myślę, że zawsze jestem w dialogu z czymś innym niż to, co właśnie zagrałem” – i dodaje: „To jest właśnie esencja improwizacji”³¹. Zatem sam Jarrett wskazuje na pozamuzyczne inspiracje, które dla niego są kluczowe – mówi wprost, że na jego muzykę większy wpływ ma filozofia niż sama muzyka³². Jak wskazuje McCool, najważniejszym prądem intelektualnym wpływającym na artystę jest filozofia transcendentna, w szczególności tacy autorzy jak Ralph Waldo Emerson, Henry Dawid Thoreau czy pozostający pod ich wpływem Walt Whitman. Czytając tych założycieli nowoczesnej myśli amerykańskiej, możemy się przekonać, jak żywo już w połowie XIX stulecia intelektualiści zza oceanu interesowali się myślą wschodnią. Idąc za nimi, ale też na fali kontrkulturowego zainteresowania Jarrett czytał m.in. libańskiego pisarza i artystę Khalila Gibrana, ale przede wszystkim ormiańskiego artystę i myśliciela Georgija Gurdżijewa, którego kompozycje nagrał na osobnej płycie³³. Ukazał się nawet artykuł naukowy, w którym autorka czyta wypowiedzi Jarretta na temat własnej muzyki przez pryzmat pism Gurdżijewa. Choć wspomina, że zamierza dokonać „demistyfikacji” poglądów duchowych Jarretta, w konkluzji stwierdza jedynie i słusznie, że „nauki Gurdżijewa znacznie ułatwiły Jarrettowi konceptualizację jego tajemniczych doświadczeń improwizacyjnych”³⁴. Być może Gurdżijew był tym myślicielem, który najbardziej wpłynął na poglądy Jarretta, ale redukcja jego intelektualnych poszukiwań do jednego źródła byłoby nie tylko zbyt uproszczeniem, nawet czerpiąc inspiracje ze Wschodu pozostaje na wskroś amerykański. Sam określa się jako osoba wychowana w tradycji Stowarzyszenia Chrześcijańskiej Nauki, kościoła założonego w Stanach Zjednoczonych w 1879 roku, charakteryzującego się mocno eklektyczną doktryną, m.in. idealizmem i panteizmem³⁵. Próżno jednak szukać w wypowiedziach pianisty wyraźnych deklaracji w kwestii przynależności religijnej.

Wypowiedzi artysty układają się w pewien spójny, aczkolwiek enigmatyczny system filozoficzno-duchowy, zbudowany wokół – tajemniczego dla samego Jarretta³⁶ – aktu twórczego: improwizacji. Dla uporząd-

[wywiad], npr music, <https://www.npr.org/2022/08/04/1115444808/keith-jarrett-eternal-balancing-act> (20.11.2022).

» 31 N. Chinen, „Keith Jarrett’s eternal...”

» 32 Keith Jarrett. *Sztuka improwizacji [The Art of Improvisation]*, film dok., Warner Music Group 2005.

» 33 G.I. Gurdjieff, *Sacred hymns*, K. Jarrett – piano, ECM Records 1980.

» 34 Johanna Petsche, „Channelling the Creative: Keith Jarrett’s Spiritual Beliefs Through a Gurdjieffian Lens”, *Literature & Aesthetics* 19, (2) 12.2009, 138-158 [pdf] https://www.academia.edu/5838343/Channelling_the_Creative_Keith_Jarretts_Spiritual_Beliefs_Through_a_Gurdjieffian_Lens (28.12.2022).

» 35 Por. *Stowarzyszenie Chrześcijańskiej Nauki* [hasło:] *wikipedia*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Stowarzyszenie_Chrze%C5%9Bcija%C5%84skiej_Nauki (26.11.2022).

» 36 Por. J. C. McCool, *A Deep Joy...*, 85.

kowania szeregu pojęć, których używa pianista, można je podzielić na trzy sfery: 1. pozamuzyczne, związane z życiem, filozofią, intelektem, kulturą i cywilizacją, sztuką, naturą czy psychiką; 2. nawiązujące bezpośrednio do muzyki, jazzu, improwizacji, fortepianu, występów czy słuchania; i 3. dotyczące „dziwnego miejsca”, z którego wypływa muzyka, w większości mające charakter duchowy czy wręcz mistyczny. Oczywiście jest to podział nieco sztuczny, pomagający jedynie nakreślić zasadnicze aspekty wewnętrznych przeżyć i idei artysty.

Rekonstrukcję poglądów Jarretta można rozpocząć od rozumienia życia jako procesu. Wymaga ono zatem postawy aktywnej – uczestnictwa – „stanu czuwania świadomości”. To wtedy możliwe jest uzewnętrznienie „pierwotnej potrzeby tworzenia”, czegoś, co artysta ma „we krwi”. A od twórcy wymaga się w szczególności indywidualnej pracy nad „własnym głosem”. Owa praca jest w istocie „praktyką duchową” (Emerson), silnie związaną z kontemplacją piękna natury. Z drugiej strony artysta nie powinien eksponować swojego ego – wręcz przeciwnie: chodzi raczej o wyrzeczenie się „ja”, o „nie-identyfikację” z tym, co się robi. To, do czego artysta powinien dążyć, to stanie się doskonałym, współtworzącym medium. Aby to się udało, musi on nauczyć się „słuchać” – być „absolutnie zaangażowanym”, obecnym, musi uczestniczyć, zatopić się w strumieniu/procesie/przeplwywie, którego doświadcza podczas aktu twórczego, w szczególności podczas improwizacji muzycznej. Chodzi tu o każdą improwizację, ale przede wszystkim jazzową, choć wspomina też o improwizacji w muzyce etnicznej, a nawet o pamięci improwizacji w kompozycjach Bacha czy Beethovena. Szczególne miejsce w akcie tworzenia muzyki przypada właśnie improwizacji, ponieważ umożliwia ona „organiczne” tworzenie muzyki. Nie ma tu rozbicia na kompozytora i wykonawcę – jej charakter jest bowiem holistyczny. Od prawdziwego improwizatora wymaga, by przystąpił do grania muzyki „bez przygotowania”. Ten aspekt – wbrew podręcznikom jazzu³⁷ – Jarrett wielokrotnie podkreślał jako warunek konieczny szczególnie w odniesieniu do swoich koncertów solowych. Nawet w ostatnim swoim wywiadzie wyznaje: „Tym czymś, co mi się udaje, jest brak przygotowania”³⁸, co wskazuje, że jest to dla niego warunek konieczny. Na pytanie jednego z dziennikarzy, jak to się dzieje, że gra bez przygotowania, odpowiedział: „moje ręce robią to same”, a innym razem stwierdził, że „moja lewa ręka umie więcej ode mnie”³⁹. Proces improwizacji doprowadza ostatecznie do stanu ekstazy – to słowo pojawia się wielokrotnie, nie

» 37 „Niech Twoje muzyczne pomysły znajdą się w twojej głowie, zanim je zagrasz” – Wojciech K. Olszewski, *Sztuka improwizacji jazzowej* (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 2016), 244.

» 38 N. Chinen, „Keith Jarrett’s eternal...”

» 39 Keith Jarrett. *Sztuka improwizacji...*

tylko zresztą w wypowiedziach Jarretta, ale i u innych improwizatorów⁴⁰. I tu wchodzimy w sferę niewytłumaczalną, tajemniczą nawet dla samego artysty, który często odwołuje się do pojęć z zakresu religii, a szczególnie mistyki, za co też bywa krytykowany, ponieważ trudno tu o jakąkolwiek polemikę. Owa ekstaza, czyli sam akt kreacji, jest w rozumieniu artysty w istocie partycypacją w harmonii wszechświata, odczuciem bezgraniczności czy jedności, w końcu cudem. Natomiast „dziwne”, ale „dobrze znane” miejsce, z którego wypływa muzyka, artysta określa różnymi pojęciami: cisza, źródło, początek, pełnia, sens, duch. W stosunku do muzyki przez siebie granej również używa często określeń o charakterze duchowym: modlitwa, hymn, pieśń. Akt kreacji jest bowiem aktem świętym, podczas którego artysta staje się jedynie „kanałem” – jak pisał w notatce do albumu *Solo Concerts*: „Nie wierzę, że mogę tworzyć, ale wierzę, że mogę być kanałem dla Twórczości. Wierzę w Stwórcę, więc w rzeczywistości ten album jest Jego albumem”⁴¹. Tropiąc inspiracje Gurdzijewem, Johanna Petsche stwierdza nawet, że „Jarrett rozumie improwizację jako mistyczny proces, w którym dąży do połączenia się z ostateczną kosmiczną zasadą”⁴². Pianista uznaje, że muzyka ma wartość odżywczą, a tego pokarmu wszyscy dziś potrzebujemy – jej wyjątkowy status tkwi bowiem w tym, że potrafi oddziaływać nawet „wbrew poglądom”.

W tym kontekście nietrudno zrozumieć namiętny atak na przemysł muzyczny, krytykę nadmiernej koncentracji na technicznych aspektach gry, nieufność wobec fascynacji postępowaniem technologicznym, instrumentami elektrycznymi czy Internetem.

Ciekawe, że chyba najważniejszy jego „manifest” został dołączony do płyty zupełnie nietypowej w zestawieniu z całą twórczością, przez wielu uważanej za chybioną i marginalną, a dla samego artysty niezmiernie ważną – chodzi o podwójny album *Spirits* nagrany w roku 1985. Dzięki tej muzyce, tworzonej we własnym studiu nagraniowym bez żadnych wstępnych założeń na kilkunastu instrumentach etnicznych z różnych części świata, Jarrett miał przezwyciężyć problemy, jakie ówczesnie przeżywał w swej relacji z fortepianem. Motto do tekstu stanowi *Sonet XIX* z cyklu *Sonetów do Orfeusza* Rainera Marii Rilkego. Ze względu na to, że ten ważny tekst – niemal manifest – powszechnie nie funkcjonuje w publikacjach o jazzie czy muzyce, przytoczę obszernie jego fragmenty:

» 40 „Ekstaza – stan percepcji, w którym zdajemy się przebywać ‘poza sobą’ lub w kilku miejscach jednocześnie – to nieodzowny element swobodnej improwizacji” – Frederic Rzewski, „Kameralne eksplozje: nihilistyczna teoria improwizacji”, przeł. Michał Mendyk, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wyb. i red. Christoph Cox, Daniel Warner (Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2010), 342.

» 41 Keith Jarrett, *Solo Concerts Bremen/Lausanne*, ECM 1973, cyt. za: Petsche, „Channelling the Creative...”, 155.

» 42 Petsche, „Channelling the...”, 157.

Cała *prawdziwa* sztuka jest tą, która przypomina zapomniane lub mające być wkrótce zapomniane, czy miałyby to być związki Boga i człowieka, mężczyzny i kobiety, ziemi i ludzkości, koloru i formy [...].

Cisza jest utajoną przyczyną, z której może wypływać muzyka. Muzyka jest „żywością sensu”, to znaczy, że może być zaktualizowana tylko przez ciszę. [...]

Muzycy czynią z siebie głupców, kiedy codziennie mówią, że „robią muzykę”. Myślą, że grają bardzo dobrze na swoim instrumencie. To mogą robić komputery. Tam, gdzie komputery nie potrafią sięgnąć, leży ta wartość: sens.

Tak: Duch.

[...] Musimy być otwarci na przestrzenie (ciszę), ażeby prawdziwie je czuć. Musimy *rozumieć* przestrzenie, zaludnić je, *ożywić*. Potem następna nuta, następny ruch staje się oczywisty, ponieważ jest *potrzebny*. Dopóki to nie stanie się oczywiste, nic nie powinno być grane. Dopóki to nie zostanie zrozumiane, nic nie powinno być oczekiwane. Dopóki to nie ukaże się całe, części nie mogą być krytykowane. Dopóki nie potrafisz w nich uczestniczyć, nie możesz słyszeć. Dopóki nie słyszysz, nie możesz grać. Dopóki nie nauczysz się słuchać, nie możesz robić muzyki. Muzyka jest częścią życia. Nie jest oddzielnym, kontrolowanym wydarzeniem, w którym muzyk prezentuje coś biernej publiczności. To jest we krwi. Muzyk powinien potrafić to odkrywać. Muzyka nie powinna przypominać nam o kontroli, którą, jak nam się wydaje, sprawujemy nad całym naszym życiem. Ma nam przypominać o potrzebie poddania się, o ludzkiej potrzebie rozumienia przyczyn tego poddania, o warunkach, które są do niego niezbędne, o niezbędnym do tego Istnieniu.

[...]

Co wtedy, jeśli istnieje tylko jeden pozostawiony kanał pamięci, ten, który darowała religia, abyśmy przetrwali (zdrowo i organicznie). Co wtedy, jeśli tym kanałem jest sztuka, ponieważ w najgłębszym jej sensie, sensie moralnym, jest ona partycypacją, nie separacją. Co wtedy, jeśli sztuka jest jedyną pozostawioną drogą penetracji pancerza, który wybudowaliśmy, by wyeliminować rozumienie naszej prawdziwej natury. [...]

Potrafię o niej [tej muzyce] mówić w ten sposób, gdyż nie czuję, że to ja „tworzyłem” tę muzykę, bardziej pozwoliłem na jej „wylanianie się” na tyle, na ile ona sama pozwalała. To jest ten rodzaj nagłego uwolnienia, które jest niewytłumaczalne i niemożliwe do stałego czytania, i czuję (lub czułem), że nie tylko nie możesz dwa razy wstąpić do tej samej rzeki, ale wstępując do niej nie jesteś nigdy taki sam.

Rzeka była tutaj zawsze, mimo zanieczyszczenia jej przez nas. To jest cud i teraz, w tej epoce, potrzebujemy go. Przynajmniej ja⁴³.

Warto tę wypowiedź uzupełnić fragmentami drugiego tekstu – manifestu, w którym jeszcze bardziej dochodzi do głosu krytyka aktualnej sytuacji w jazzie i szerzej w kulturze. Chodzi o artykuł z „New York Timesa” z 1992 roku, w którym Jarrett oddaje hołd zmarłemu niedawno Milesowi Davisowi jako jednemu z nielicznych przedstawicieli prawdziwego jazzu:

Spróbuj wyobrazić sobie pierwszego muzyka. Nie grał dla publiczności, nie grał na rynku, nie pracował nad kolejnym nagraniem, nie koncertował ze swoim *show*, nie pracował nad swoim wizerunkiem. Grał z potrzeby, z potrzeby muzyki. Z roku na rok zmniejsza się liczba muzyków, pamiętających w pierwszej kolejności, dlaczego grają muzykę, a największą stratą z tej garstki był zmarły rok temu Miles Davis. [...]

Powstaje więcej nagrań, niż kiedykolwiek wcześniej (obecnie muzyk musi nagrywać, żeby traktowano go poważnie), ale jest mniej znaczącej muzyki. Zamieniliśmy ilość za jakość, a żeby zrekompensować brak prawdziwych „głosów” na tych nagraniach i żeby ludzie myśleli, że istnieją alternatywy, ciągle wymyślane są nowe kategorie.

[...]

To dobre miejsce, by wspomnieć, że powiedzenie „Rób swoje” pochodzi od Ralpha Waldo Emersona, który rzeczywiście powiedział: „Rób swoje, a ja cię poznam”. Innymi słowy, poprzez to, co robisz, objawiasz się innym. Stwierdzenie Emersona nie miało być rodzajem *carte blanche*, aby podążać za naszymi najpłytszymi zachciankami: nie dotyczy stylu życia, mody, techniki ani przypadkowych wyborów. Jego oświadczenie zawiera ostrzeżenie: rozpoznam cię tylko wtedy, gdy będziesz miał swój głos; inaczej cię nie poznam.

[...] gdzie jest ten głos, ten pierwotny głos, ta indywidualna, pierwotna potrzeba? Gdzie są Miles? Gdzie jest muzyka?

Jakikolwiek ubrania nosił Miles, zawsze w tych ubraniach był on. Jakikolwiek by nie był hałas wokół niego, Miles nadal grał z tej potrzeby, jego dźwięk pochodził z tej ciszy, ogromnej, płynnej, bez-krawędziowej ciszy, która istniała, zanim pierwszy muzyk zagrał pierwszą nutę. Potrzebujemy tej ciszy, ponieważ w niej właśnie jest muzyka⁴⁴.

» 43 Keith Jarrett, „Spirits” [nota dołączona do albumu *Spirits*, 1986 ECM Records], przeł. J. Żmizdiński, *Woskówka* 15, 1992, 48-50.

» 44 K. Jarrett, „Categories Aplenty, But...”

Nietrudno zrozumieć, dlaczego Jarrett, dla którego koncert oznacza święto, stawia równie duże wymagania wobec swojej publiczności, mówiąc: „prawie gram na publiczności” – ponieważ improwizacja jest również interakcją. Nie bez znaczenia są miejsce, w którym odbywa się koncert, jego atmosfera, a nade wszystko jakość instrumentu.

„Odwrotna strona fortepianu”

Bardzo ciekawie układają się relacje pianisty ze swoim instrumentem. Jarrett znany jest z przywiązywania wagi do jakości instrumentu, na którym koncertuje⁴⁵. Stwierdził nawet kiedyś, że niektóre fortepiany mają więcej osobowości niż niektórzy ludzie⁴⁶. Zdarzały mu się także wypowiedzi krytyczne wobec fortepianu jako takiego, choćby takie, że to „stosunkowo nudny instrument”⁴⁷. Tego typu ograniczenia w stosunku do instrumentu starał się na różne sposoby przezwyciężyć, w jazzie bardziej inspirował go saksofon – tu wskazał na Johna Coltrane’a i Ornette Colemana. Znane są anegdoty o jego przedziwnym „romansie” – znaczonej miłością i nienawiścią z instrumentem, który rozpoczął się niemal na początku jego życia: „Dorastałem z fortepianem [...] nauczyłem się jego języka, gdy uczyłem się mówić”⁴⁸. W wieku lat sześciu, kiedy dostał pierwszy instrument, lubił pod nim sypiać, natomiast w 1964 roku miał zostać wyrzucony z Boston’s Berklee College of Music za granie na „wewnętrznej stronie fortepianu”⁴⁹. Jego wieloletni partner z zespołu Jack DeJohnette tak opisuje ową fizyczną wręcz relację:

Jedną rzeczą, która mnie uderzyła w Keithie, a która wyróżniała go spośród innych graczy, było to, że naprawdę miał romans z fortepianem, to jest związek z tym instrumentem... Ręce Keitha są właściwie dość małe, ale dzięki temu może on robić rzeczy, których nie mogą robić osoby takie jak ja, czy inni pianiści o normalnej rozpiętości rąk... Pozwala mu to nakładać na siebie pewne sekwencje akordów, robić rzeczy rytmiczne i linie kontrapunktyczne i uzyskiwać te efekty, jakby to cztery osoby grały na fortepianie... Ale nigdy nie widziałem nikogo, kto miałby taki kontakt ze swoim instrumentem i znałby jego ograniczenia, ale też przekraczałby je do granic możliwości, wykraczał poza instrument⁵⁰.

» 45 Na koncert w Warszawie w roku 2003 sprowadzał instrument z Berlina por. Marek Dusza, „Z miłości do melodii”, *Rzeczpospolita*, 2-4.05.2003, A15.

» 46 Por. McCool, *A Deep Joy...*, 41.

» 47 McCool, *A Deep Joy...*, 41.

» 48 [oficjalna strona wytwórni ECM]...

» 49 McCool, *A Deep Joy...*, 72.

» 50 Carr, *Keith Jarrett...*, 46-47.

Jarrett miał przynajmniej dwa poważne kryzysy w swojej relacji z fortepianem: po raz pierwszy w połowie lat 80., kiedy czując się zbyt zależnym od tego instrumentu nagrał wspomnianą już płytę *Spirits*, na której fortepian pojawia się sporadycznie, w tym samym okresie nagrał też bardzo oryginalną, improwizowaną muzykę graną na klawikordzie⁵¹, a niektóre kompozycje Bacha wykonywał na klawesynie. Drugi kryzys nastąpił po blisko 10 latach, kiedy popadł w zespół chronicznego zmęczenia – przez rok nie mógł nawet patrzeć na fortepian, a podniesienie wieka klawiatury przerastało jego siły⁵². Ten kryzys przezwyciężył graniem dla swej żony prostych melodii po kilka minut dziennie, którym pragnął nadać brzmienie śpiewu – zamienić chorobę na pieśń⁵³, a efektem tego jest płyta *The Melody at Night, with You*⁵⁴. W innym miejscu stwierdził: „Zawsze chciałem, żeby fortepian brzmiał jak głos”⁵⁵. Komentatorzy jego gry zwracają uwagę na niepowtarzalny sposób uderzenia⁵⁶, nieskazitelny dotyk, fenomenalną technikę, a nawet nabożną cześć i szacunek do instrumentu, który traktuje on na wskroś klasycznie⁵⁷. Jak sam artysta wyznał, technikę tę osiągnął dzięki wykształceniu klasycznemu i ogromnej dyscyplinie, jaką sobie narzucił.

Ten sposób traktowania instrumentu, a także opinia ekscentryka i mistyka zarazem nasuwają porównanie z innym gigantem fortepianu, Kanadyjczykiem Glenem Gouldem, o którym Jarrett sam wspomina przy okazji swoich wykonań utworów Bacha⁵⁸. Ciekawe byłoby przeprowadzenie studium porównawczego podejścia obu tych pianistów do muzyki i instrumentu – tu warto tylko wspomnieć, że ewidentnie różni ich, prócz fascynacji Goulda nowoczesną technologią, stosunek do występów. Gould traktował scenę w kategoriach rywalizacji i w miarę upływu czasu coraz bardziej stronił od występów na żywo, bo jak pisał: „Interpretacja nie jest walką, lecz aktem miłości”⁵⁹. Pod drugą częścią tej opinii Jarrett by się na pewno podpisał, jak i pod wieloma innymi poglądami Kanadyjczyka. Szczególnie łączy ich ekstatyczny stosunek do muzyki⁶⁰. Skoro jednak

» 51 Keith Jarrett, *Book of Ways*, ECM Records 1986.

» 52 Keith Jarrett, *Sztuka improwizacji...*

» 53 Keith Jarrett, *Sztuka improwizacji...*

» 54 Keith Jarrett, *The Melody at Night, with You*, ECM Records 1998.

» 55 „Keith Jarrett Interview Conducted By Stuart Nicholson”: February 2009 [pdf] <https://stuartnicholson.uk/keith-jarrett-interview-february-2009-2/> (28.12.2022).

» 56 Berendt, *Od raga do rocka...*, 324.

» 57 Olszewski, *Sztuka pianistycznej improwizacji...*, 29.

» 58 Por. McCool, *A Deep Joy...*, 42.

» 59 Glenn Gould, cyt. za: Stefan Rieger, *Glenn Gould, czyli sztuka fugi* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2007), 21.

» 60 Por. Rieger, *Glenn Gould, czyli...*, 10, 54.

Gould nie lubił publicznych występów i nie znosił jazzu⁶¹ – przepaść między nimi była nie do zasypiania.

Performanse przy klawiaturze

Z tego, co już zostało napisane, wynika, że występy Jarretta należą do wydarzeń specyficznych już choćby ze względu na wagę przywiązywaną do sfery akustycznej i stawianie wysokiej poprzeczki w kwestii reakcji publiczności. Zyskały one jednak sławę również przez rozpoznawalne zachowanie pianisty: jego fizyczną aktywność, mimikę, dodatkowe efekty dźwiękowe. Oczywiście nie tylko Jarrett podśpiewuje podczas grania, robi to też chociażby Gould, nie tylko on żywiłowo porusza się przy klawiaturze, robi to wielu innych jazzmanów, nie tylko u niego podczas występu niezwykle sugestywna jest mimika, ale tylko on jest w tym tak niezwykle stały i konsekwentny. Niestety, w stosunku do ilości zagranych koncertów dostępnych jest niewiele nagrań video, ale już te umieszczone na portalu YouTube przekonują, że przynajmniej od 1972 roku, z którego pochodzi najstarsze dostępne nagranie video koncertu solowego⁶², repertuar jego zachowań, gestów czy odgłosów jest w zasadzie stały. I to niezależnie od tego, czy gra w zespole, czy solo. Wyjątek stanowią interpretacje muzyki klasycznej innych kompozytorów, kiedy pianista siedzi przed klawiaturą w pełnym skupieniu i milczeniu.

Ze względu na to, że koncerty solowe najpełniej odzwierciedlają głoszone przez niego poglądy⁶³, w dalszym ciągu zajmę się przede wszystkim nimi. Gdyby chcieć opisać jego zachowania bez znajomości stojących za nimi idei, musielibyśmy je potraktować jako jednoosobowy teatr, towarzyszący wykonaniu muzyki, co jednych może drażnić, innych zaś zmuszać do koncentracji na samym artyście. Do stałego repertuaru tego improwizującego również swoim ciałem performerą należą m.in. głębokie oddechy, dynamiczna praca ramion, łopatek i całego korpusu, wstawanie, uginanie się na nogach, przywieranie biodrami do drewna instrumentu, tupanie, ponowne przysiadanie i nieustanne poruszanie się na stołku, głębokie skłony aż do klawiatury i częste długie trwanie w tych skłonach, to znów niemal napadanie całym ciałem na klawiaturę, czasami nawet granie palcami bezpośrednio na strunach. Niejednokrotnie ma się wrażenie, że instrumentalista wręcz pomaga ruchami ciała wybrzmieć muzyce. Równocześnie przez cały czas pracuje głowa, którą artysta często skręca na boki

» 61 Por. Rieger, *Glenn Gould, czyli...*, 48.

» 62 Keith Jarrett live in Molde, Norwegia, 2 August 1972 [video], <https://www.youtube.com/watch?v=uxiP6K56bHo> (17.11.2022); pełne zestawienie nagrań video całych koncertów solowych znajduje się w bibliografii.

» 63 Por. J.C. McCool, *A Deep Joy...*, 95.

lub podnosi ku górze. Nie ustaje też praca mimiki: ściągnięcia całej twarzy, zaciśnięcie oczu, układanie ust w przeróżne kształty i wydobywanie z nich najrozmaitszych odgłosów czy wokaliz, z których najbardziej charakterystyczne można określić jako śpiewo-jęki. W zależności od charakteru granej muzyki, po fragmentach niezwykle dynamicznych, nawet atonalnych, artysta potrafi przejść do brzmień lirycznych, bardzo spokojnych – wtedy ponownie siada w skupieniu i uspokaja się lub też przytupując nogą przechodzi w rozkołysany rytm bluesowy.

Taki spektakl może trwać nieprzerwanie ponad pół godziny, potem zazwyczaj następuje przerwa, rozlegają się oklaski, artysta składa głęboki ukłon w stronę publiczności, po czym schodzi ze sceny, by po chwili ponownie wrócić i improwizować znów przez kilkadziesiąt minut. Czasami jednak, szczególnie w okresie późniejszym, koncerty złożone są z krótszych fragmentów – mogły to być własne improwizacje lub improwizacje oparte na standardach jazzowych, w obu tych wariantach zachowanie jednak specjalnie się nie różni.

Wspominałem już o relacjach z publicznością, której artysta zaleca „twarde” słuchanie⁶⁴. Występy często rozpoczynają się wykładem artysty na temat „ryzykownej” natury improwizacji, stąd bierze się warunek trwania w absolutnej ciszy podczas koncertu, co dla Johanny Petsche jest kolejnym elementem mającym podkreślić wyjątkowość tych występów, dodając im dramatyzmu i bezpośredniości⁶⁵. Znane są anegdoty o niskim progu akceptacji niewłaściwego zachowania publiczności przez Jarretta⁶⁶: artysta potrafi upominać słuchaczy za fleszt lampy błyskowej, hałas czy kaszel, w swoim komentowaniu niewłaściwego zachowania publiki podczas koncertu bywa też uszczypliwy – podczas koncertu w Wiedniu w 2016 roku powiedział: „Czy to nie powinno być centrum europejskiej tradycji klasycznej?”⁶⁷. Ale też potrafi nawiązywać z nią bliski kontakt. Podczas koncertu w 2017 roku wielokrotnie podchodził do mikrofonu, by pomstować na administrację prezydenta Donalda Trumpa, a po dwóch bisach doszło do takiego dialogu: „Kochamy cię, koleś! [...] Ja też cię kocham! [...] Jesteście pierwszą publicznością, która sprawiła, że płakałem”⁶⁸.

» 64 Strauss, „A Maverick Pianist...”

» 65 Por. Petsche, „Channelling the...”, 142.

» 66 Brian Zimmerman, „Jarrett’s Profoundly Emotional Excursion at Carnegie Hall” [tłum. Głęboko emocjonalna wycieczka Jarretta w Carnegie Hall], *Down Beat*, 16.02.1017, <https://downbeat.com/?/news/detail/jarretts-emotional-excursion-at-carnegie-hall> (13.11.2022); „Nikt nie komentował jako fanaberii absolutnego zakazu robienia zdjęć (także poza sceną) pod groźbą zerwania koncertu. Nikt nie dziwił się wymaganiom artysty, dla którego specjalnie na ten jeden koncert sprowadzono z Niemiec godny jego talentu fortepian. Bo to nie dziwactwa, ale wyraz szacunku dla muzyki, dla słuchaczy” – Olaf Szewczyk, „Ostatni, który tak gra jazz”, *Gazeta Wyborcza*, 2-4.05.2003, 13.

» 67 Chinen, „Keith Jarrett’s eternal...”

» 68 Zimmerman, „Jarrett’s Profoundly...”

W przerwach między utworami wydarzają się czasami sytuacje komiczne, kiedy podczas koncertu w Tokio w roku 1987, zatytułowanego *Solo Tribute*, po ósmym standardzie pianista podczas oklasków wstał, uśmiechnął się, poglądził po głowie, wytarł twarz niebieskim ręcznikiem, który następnie złożył, rzucił niedbale w stronę fortepianu, uśmiechnął się znowu, ponownie z uśmiechem złożył ręcznik i tym razem ułożył go na skraju instrumentu, a za ten niewymuszony performans otrzymał gromkie oklaski⁶⁹.

Cała ta gra, konsekwentnie pojawiająca się na koncertach, może sprawiać wrażenie zbyt nachalnej, przeszkadzającej w odbiorze manieri, lecz w świetle tego, co już wiemy o poglądach Jarretta, wydaje się być nie tyle zbędnym dodatkiem, a czymś immanentnie wpisanym w sam akt improwizacji.

Improwizowany koncert solowy jako muzyczne misterium

Była już mowa o ekstatycznych aspektach obecnych w muzyce, w szczególności w improwizacji jazzowej. Jednym z dwóch rodzajów ekstazy, obok statycznej, jest ta związana z ruchem, czyli motoryczna, podczas której ruch zostaje poprzedzony fazą „podniesienia poziomu wrażliwości (wyciszenie, skupienie)”, aż dąży do transowej kulminacji, wywoływanej świadomie i celowo⁷⁰. Bardzo często trans przybiera charakter tańca do rytmicznej muzyki i jest elementem wielu rytuałów, w których religia, medycyna i sztuka stapiają się w jedno – jak ma to miejsce np. w seansach szamańskich. Ich celem jest właśnie pomoc w osiąganiu stanów mistycznych, np. w celu zaproszenia ducha⁷¹.

Sceptyk stwierdzi zapewne, że Jarrett mistycyzuje: robi to wszystko, by skupić na sobie uwagę, być rozpoznawalnym, że niepotrzebnie ekspozuje swoje ego, czy w końcu przykrywa miałość swej sztuki. Są i tacy, którzy uznają mistyczny charakter tych koncertów za „wielki triumf marketingowy”⁷². Przeczą jednak tym argumentom nie tylko powszechne uznanie dla jakości tej muzyki, które autor niniejszego artykułu podziela, ale i wspomniana już niewielka ilość dostępnych nagrań video, w porównaniu do ogromu nagrań audio – zdecydowana większość ludzi słucha

» 69 Keith Jarrett, *Solo Tribute* [Tokyo 1987] [video], <https://www.youtube.com/watch?v=itBfg-DADAc&t=3603s> (20.09.2022).

» 70 Ekstaza [hasło:] *Leksykon mistyki*, red. Peter Dinzelbacher, przeł. Bogusław Widła (Warszawa: Verbinum – Wydawnictwo Księży Werbistów 2002), 70-71.

» 71 Eric Bourguignon, *Trans a taniec ekstatyczny*, w: *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, red. Jadwiga Majewska, przeł. Anna W. Brzezińska [i in.] (Kraków: Korporacja Ha!art 2013), 535-544.

» 72 Andrew Solomon, „The Jazz Martyr”, *New York Times*, 9.02.1997, 3, cyt. za: Petsche, „Channelling the...”, 143.

improwizacji Jarretta z nagrań audio, nie obserwując jego „dzikiej” pracy ciałem, co najwyżej słysząc raz po raz ciche jęki, westchnienia czy wokalizy. Nie mamy podstaw, by sądzić, że Jarrett konfabuluje to, co przeżywa podczas improwizowania, tym bardziej że w podobnych kategoriach, zapożyczonych z religii, wypowiadają się również improwizatorzy, pochodzący z innych tradycji muzycznych. Możemy mieć natomiast niemal pewność, że gdyby artysta nie pozwolił sobie na swobodną, częściowo niekontrolowaną pracę ciała, nie byłby w stanie improwizować tak, jak to robił przez całe lata – jak mówił – dzieje się to: „z konieczności... to jedyny sposób, w jaki mogę sprawić, by fortepian robił to, co chcę”⁷³. Ów paradoksalny stan zwięźle ujął jeden z mistrzów Jarretta, twórca free jazzu Ornette Coleman: „Jestem po prostu tak zajęty i skoncentrowany na mojej grze, że nie dociera do mnie, co dokładnie robię”⁷⁴. Strumień transcendencji, jaki stanowi tworzona na żywo muzyka, wymaga, by w niego wejść, zanurzyć się, poddać całościowo jego działaniu – nadmierna kontrola ciała mogłaby go stłumić.

Dzięki wykształceniu klasycznemu Jarrett opanował do perfekcji technikę gry na fortepianie, natomiast fascynacja free jazzem pozwoliła mu na swoiste, częściowe wyzwolenie spod kontroli w celu całościowego zaangażowania w akt twórczy. Improwizator staje się wtedy medium – kanałem, przez które ów „strumień” przepływa – wszak sam artysta mówił: „gram dokładnie to, co słyszę”⁷⁵. Wszystko dzieje się przed publicznością na żywo, wymaga zatem ogromnego skupienia i odpowiedzialności. Artysta często podkreśla ową odpowiedzialność, powagę tej pracy: „to jest najpoważniejsza rzecz, jaką robię pod względem skupienia i szaleństwa”⁷⁶.

Jak powiedział Manfred Eicher: „Keith Jarrett to muzyk o duszy pieśniąrzarza”⁷⁷. Dodać należy: o ciele niezwykle podatnym na „trzewne oddziaływanie muzycznego wykonania”⁷⁸.

Misterium w znaczeniu dosłownym to „tajemnica” – wiemy, że dla samego improwizatora proces, w którym uczestniczy, jest zjawiskiem tajemniczym, tak samo jak i dla zasłuchanych w dźwięki jego współuczestników. ●

» 73 Len Lyons, *The Great Jazz Pianists Speaking of Their Lives and Music* (New York: Quill 1983), 298, cyt. za: Petsche, „Channelling the...”, 143.

» 74 Ornette Coleman, „Change of the Century”, przeł. Michał Mendyk, w: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wyb. i red. Christoph Cox, Daniel Warner (Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2010), 325.

» 75 N. Strauss, „A Maverick Pianist...” (15.11.2022).

» 76 „Keith Jarrett Interview...” (28.12.2022).

» 77 Keith Jarrett. *Sztuka improwizacji...*

» 78 Por. McCool, *A Deep Joy...*, 83.

Abstrakt

Artykuł podejmuje refleksję nad fenomenem improwizacji fortepianowej Keitha Jarretta. Autor staje w obronie znanego jazzowego pianisty, proponując pełniejsze spojrzenie na jego kontrowersyjne, „teatralne” zachowania sceniczne. Zasadniczą tezę artykułu jest uznanie owych „performansów” jako koniecznego, integralnego elementu improwizowanego procesu twórczego. Chodzi tu o utratę częściowej kontroli nad ciałem w celu ekstatycznego „zatopienia się” w muzycznym „strumieniu”. Z licznych wypowiedzi artysty dotyczących estetyki improwizacji jazzowej wynika, że ma on dla niego charakter procesu duchowego, a jego źródło jest dla samego pianisty tajemnicze. Owa duchowość, podobnie jak muzyka Jarretta, ma charakter eklektyczny, w której elementy tradycji europejskiej mieszają się ze wschodnimi, najważniejsza jednak pozostaje tradycja amerykańska, w szczególności transcendentaliści. W swej analizie, prócz literatury, autor artykułu odwołuje się do bogatej twórczości utrwalonej na nagraniach audio i video, przede wszystkim do koncertów solowych, z których tylko nieliczne nagrania video są udostępnione na platformie Youtube.

Słowa kluczowe:

Keith Jarrett, improwizacja, koncerty solowe, fortepian, jazz, ekstaza

Bibliografia

An unofficial website about jazz pianist Keith Jarrett. <https://www.keithjarrett.org/> (27.10.2022).

Berendt, Joachim E. *Od raga do rocka. Wszystko o jazzie*. Tłum. Stanisław Haraschin, Irena i Waclaw Pankowie. Kraków: Wydawnictwo Muzyczne, 1979.

Bourguignon, Eric. „Trans a taniec ekstatyczny”. W: *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, red. Jadwiga Majewska, przeł. Anna W. Brzezińska [et al.], 535-544. Kraków: Korporacja Ha!art, 2013.

Carr, Iann. Keith Jarrett. *The Man and His Music*, New York: Da Capo Press, 1992.

Chinen, Nate. „Keith Jarrett’s eternal balancing act” [„Keitha Jarretta wieczne balansowanie”] [wywiad], npr music, https://www-npr-org.translate.google/2022/08/04/1115444808/keith-jarrett-eternal-balancing-act?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=pl&_x_tr_hl=pl&_x_tr_pto=sc (25.11.2022).

Coleman, Ornette. „Change of the Century.” Tłum. Michał Mendyk. W: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wyb. i red. Ch. Cox, D. Warner, 324–325. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2010.

Davis, Miles (współpraca Quincy Troupe). *Ja, Miles*. Tłum. Tomasz Tłuczkiewicz. Łódź: Wyd. Łódzkie, 1993.

Dusza, Marek. „Z miłości do melodii.” *Rzeczpospolita*, 2–4.05.2003, A15.

ECM [oficjalna strona wytwórni]. <https://www.ecmrecords.com> (23.11.2022).

Jarrett, Keith. „Categories Aplenty, But Where’s The Music?”. *New York Times*, 16.08.1992, Sec.H:19, <https://www.nytimes.com/1992/08/16/archives/pop-view-categories-aplenty-but-wheres-the-music.html> (10.10.2022).

Jarrett, Keith. *Spirits* [nota dołączona do albumu Spirits. 1986 ECM Records]. Tłum. Jakub Żmizdiński, *Woskówka* 15 (1992): 48–50.

Keith Jarrett [hasło w:] „Keith Jarrett Interview Conducted By Stuart Nicholson”. February 2009 [pdf] <https://stuartnicholson.uk/keith-jarrett-interview-february-2009-2/> (28.11.2022).

Keith Jarrett. *Sztuka improwizacji* [The Art of Improvisation], film dok., Warner Music Group 2005.

Leksykon mistyki. red. Peter Dinzelsbacher. Tłum. Bogusław Widła. Warszawa: Verbum – Wydawnictwo Księży Werbistów, 2002.

McCool, Jason C. *A Deep Joy inside It: The Musical Aesthetics of Keith Jarrett* [Głęboka radość w jej wnętrzu: muzyczna estetyka Keitha Jarretta] [Thesis submitted to the Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, College Park, in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts 2005] [pdf]. <https://drum.lib.umd.edu/handle/1903/2868> (20.10.2022).

Olszewski, Wojciech K. *Sztuka improwizacji jazzowej*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2016.

Olszewski, Wojciech. *Sztuka pianistycznej improwizacji jazzowej w kontekście twórczości Keitha Jarretta, Chicka Corei i Herbiego Hancocka*. Poznań: Akademia Muzyczna im. I.J. Paderewskiego, 2016.

Petsche, Johanna. „Channelling the Creative: Keith Jarrett’s Spiritual Beliefs Through a Gurdjieffian Lens.” *Literature & Aesthetics* 19/2 (December 2009): 138–158. https://www.academia.edu/5838343/Channelling_the_Creative_Keith_Jarretts_Spiritual_Beliefs_Through_a_Gurdjieffian_Lens (13.11.2022).

Rieger, Stefan. *Glenn Gould, czyli sztuka fugi*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2007.

Rilke, Rainer M. *Poezje. Gedichte*. Tłum. Mieczysław Jastrun. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1993.

Rzewski, Frederic. „Kameralne eksplozje: nihilistyczna teoria improwizacji.” Tłum. Michał Mendyk. W: *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wyb. i red. Christoph Cox, Daniel Warner, 339–344. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2010.

Schmidt, Andrzej. *Historia jazzu 1945–1990*. T. 3: „Zgiełk i furia.” Warszawa: Lemat-„Srebrna-Media”, 1997.

Stowarzyszenie chrześcijańskiej nauki [hasło w:] wikipedia, https://pl.wikipedia.org/wiki/Stowarzyszenie_Chrze%C5%9Bcija%C5%84skiej_Nauki (17.11.2022).

Strauss, Neil. „A Maverick Pianist Answers Back” [rozmowa z Keithem Jarrettem]. *New York Times*, 9.03.1995, <https://www.nytimes.com/1995/03/09/arts/the-pop-life-a-maverick-pianist-answers-back.html> (15.11.2022).

Szewczyk, Olaf. „Ostatni, który tak gra jazz.” *Gazeta Wyborcza*, 2–4.05.2003: 13.

Zimmerman, Brian. „Jarrett’s Profoundly Emotional Excursion at Carnegie Hall.” [„Głęboko emocjonalna wycieczka Jarretta w Carnegie Hall”]. *Down Beat*, 16.02.1017, <https://downbeat.com/?/news/detail/jarretts-emotional-excursion-at-carnegie-hall> (22.11.2022).

Żmidziński, Jakub. „Białe światło w muzyce końca wieku – o ostatnich nagraniach K. Jarretta i A. Pärta.” *Czas Kultury*, nr 2–3 (2000): 90–91.

Żmidziński, Jakub. „Wzgórza błękitnych nut – nuty błękitnych gór.” *Prace Pienińskie* 27 (2017): 221–225; „Wzgórza błękitnych nut – nuty błękitnych gór. Recenzja, na którą muzyka czekała 12 lat...”, 19.04.2018 [przedruk z wprowadzeniem Tomasza Trzcieniego]. <http://pressmania.pl/wzgorza-blekitnych-nut-nuty-blekitnych-gor-recenzja-na-ktora-muzyka-czekala-12-lat/> (10.11.2022).

Nagrania wideo **koncertów solowych badane w artykule**

Jarrett Keith, Last Solo [Tokyo 1984]. <https://www.youtube.com/watch?v=fKJ3a-FGYNiQ>

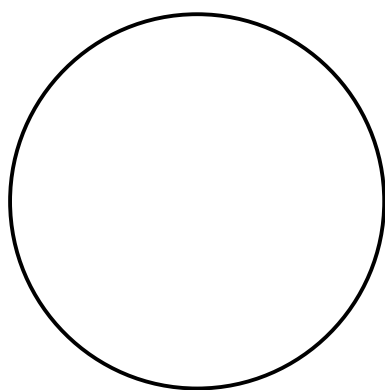
Jarrett Keith, Solo Tribute [Tokyo 1987]. <https://www.youtube.com/watch?v=itBfg-DADAc&t=3603s>

Keith Jarrett live in Molde, Norwegia, 2 August 1972. <https://www.youtube.com/watch?v=uxiP6K56bHo>

Pełna lista nagrań audio

Keith Jarrett discography [hasło:] wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Keith_Jarrett_discography

Keith Jarrett Discography Version 40, [JUNE 2019 More than 650 tracklists and 1200 entries], [pdf], <https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=2019-06-Keith-Jarrett-discography-Maurizio>





Zeszyty Artystyczne

#43 / 2023 / rok XXXII

Rada programowa „Zeszytów Artystycznych”

Izabella Gustowska
Marek Krajewski
Mária Orišková
Jörg Scheller
Miško Šuvaković

Redaktor prowadzący

Jakub Żmidziński

Redaktorka naczelna

Justyna Ryczek

Zastępczyni redaktorki naczelnej

Ewa Wójtowicz

Redaktorka tematyczna

Izabela Kowalczyk

Sekretarzynie redakcji

Magdalena Kleszyńska

Redaktor graficzny

Bartosz Mamak

Korekta

Joanna Fifielska, Filologos

Tłumaczenia

Marcin Turski

Korekta abstraktów anglojęzycznych

Michael Timberlake

Kontakt

zeszyty.artystyczne@uap.edu.pl

ISSN 1232-6682

© Copyright by Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz
w Poznaniu 2023

Wersją pierwotną czasopisma
jest wersja drukowana.

Wydawca

Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu
Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa
Aleje Marcinkowskiego 29
60-967 Poznań 9

tel. +48 61 855 25 21
e-mail: office@uap.edu.pl
www.uap.edu.pl

Druk

MJP Drukarnia
ul. Romana Maya 30
61-371 Poznań

MEiN

UAP | POZNAŃ



Stworzenie anglojęzycznej wersji publikacji –
płatne ze środków Ministerstwa Edukacji i Nauki
na podstawie umowy nr RCN/SP/0363/2021/1
stanowiących pomoc przyznaną w ramach programu
„Rozwój czasopism naukowych”.

nakład 100 egz.

ISSN 1232-6682

