

MUZYKA I MIEJSCE

Rozdział „The Origins of Jazz” interesującej pracy Teda Goi *How to Listen to Jazz*, rozpoczyna się od uwagi: „Jazz jest nowoczesną muzyką miejską, która po raz pierwszy zaprzątnęła uwagę szerokiej publiczności w Nowym Orleanie na początku XX wieku”. Mimo że autor nie rozwija tej myśli, skupiając się na innych składowych jazzu, w dalszej części książki wskazuje na wprost muzyczne (kulturowe) elementy inspirujące muzyków jazzowych: „Historycy muzyki zwracają uwagę przede wszystkim na wpływ bluesa i ragtime’u w ewolucji wczesnego jazzu, niemniej wiązka innych stylów i brzmień odgrywała ważną rolę w wykształceniu się tej ekscytującej nowej hybrydy. Pionierzy jazzu zwracali również uwagę na dźwięki wybrzmiewające w kościele, na dostojną muzykę sal koncertowych i oper, na popularną muzykę taneczną małych grup muzycznych”. Szansę na doświadczenie całego tego dźwiękowego i stylistycznego bogactwa dawała jedynie kulturowo rozumiana przestrzeń miejska – współtworzona przez kościół, gmach opery bądź filharmonii, klub muzyczny czy zwykłą tancbudę. Chyba nie odbiegniemy zanadto od intencji wyśmienitego historyka muzyki, jeśli napiszemy, że jazz jest po prostu muzyką nowoczesnego miasta i, inaczej niż blues, nie ma swego odpowiednika wiejskiego (w literaturze przedmiotu blues dzieli się na odmianę „rural” i „urban”).

Już przywołane wcześniej kompozycje wskazywały na silny związek łączący jazz i miasto, które spełniało funkcję inspirującego środowiska akustycznego. Nie idzie, oczywiście, o bezpośrednie oddziaływanie miejskiego jazgotu na jazzową harmonikę czy rytmikę. Jednakże miasto ze swoimi nietemperowanymi dźwiękami, brzmieniami dalekimi od czystej artykulacji, płataniną różnych rytmów ośmielało jazzmanów do nadawania ich

muzyce szorstkiego charakteru i kształtowania dźwięku w sposób daleki od estetycznych ideałów – do „ekspresji nie przefiltrowanej przez żadne reguły brzmienia”.

Wedle Joachima Ernsta Berendta istnieje uchwytne związki między każdym rodzajem muzyki a miejscem jej powstania: Mozart należy do Salzburga, Grieg do Norwegii, a Strausowie do Wiednia. W przedmowie do książki *New Orleans. Jazzlife 1960*, która była owocem podróży autora po Stanach Zjednoczonych, odbytej wraz z fotografem Williamem Claxtonem, Berendt notował: „W rzeczywistości style i praktyki wykonawcze jazzu przynależą do poszczególnych miast i pejzaży, nawet jeśli muzyka [tam zrodzona] grana jest gdzie indziej”. Skomponowane dźwięki mają zatem zakodowane w sobie miejsce powstania; nie przez przypadek niemiecki muzykolog pisze dalej o wadze doświadczeń i zanurzeniu w zwykłe życie jako elementach znajdujących reprezentację właśnie w jazzie. Dalekim echem brzmią tu słowa wielu weteranów sceny, wskazujących nie tyle na umiejętności techniczne, ile na pewną sumę doświadczeń koniecznych do „opowiedzenia” zajmującej improwizacji.

Przywołane obserwacje stoją w sprzeczności z rozważaniami Wystana H. Audena nad pierwotnym związkiem muzyki i doświadczenia. Znakomity eseista i utytułowany poeta twierdził bowiem, że wyobraźnia muzyczna człowieka „ma niewielki związki ze zmysłowym doświadczeniem świata zewnętrznego”, i cała wywodzi się z „bezpośredniego doświadczenia własnego ciała”, które wyposażone zostało w najbardziej pierwotny instrument – struny głosowe. Pogląd Audena opiera się w moim przekonaniu na fundamentalnym nieporozumieniu, implikuje bowiem tezę o izolacji ludzkiego ciała od otoczenia, to zaś oznaczałoby, że istoty ludzkie wiodą byt w pewnym sensie autonomiczny względem świata zewnętrznego i, co za tym idzie, że subtelne działanie ich zmysłów pozostaje bez istotnego związku z ich twórczością muzyczną. Sądzę, że studia nad historią i estetyką jazzu uświadamiają nam, jak daleki od prawdy był autor *Pogrzebowego bluesa (Funeral Blues)*.