

Artur Majewski

Uniwersytet Zielonogórski

POZAMELODYCZNE ELEMENTY IMPROWIZACJI I ICH ROLA W EDUKACJI JAZZOWEJ



Niniejszy tekst jest próbą uchwycenia, nakreślenia problemu. Jest rodzajem swobodnego eseju, komentarza, pisanego z pozycji artysty i nauczyciela akademickiego pracującego z ograniczoną grupą studentów. Refleksje tu wyrażone oparte są na osobistych doświadczeniach zdobytych podczas trzynastoletniej pracy w edukacji akademickiej na kierunku Jazz i muzyka rozrywkowa i wcześniejszej, osobistej, trwającej 17 lat nauki w systemie edukacji muzycznej w Polsce. Część spostrzeżeń może prowadzić do wniosków cennych dla edukacji jazzowej w skali globalnej, część z nich ma typowo lokalny charakter. Nie zamierzam w niniejszym artykule proponować rozwiązań gotowych do wdrożenia, co wymagałoby opracowanego raczej przez zespół fachowców programu nauczania będącego wypadkową rozmaitych podejść i doświadczeń.

Używając sformułowania „elementy pozamelodyczne” nie mam na myśli elementów amelodycznych (czy niemelodycznych), czyli takich, w których nie da się wyraźnie określić wysokości dźwięku. Nie chodzi też o elementy całkowicie oderwane od melodyczno-harmonicznego kontekstu. W istocie korzystają one z melodii i harmonii, lecz rozkładają ciężar w kilku kierunkach, a kształtują oblicze utworu.

Należy odpowiedzieć sobie na pytanie, co najbardziej zawodzi w systemie edukacji jazzowej w XXI w. i co można uznać za jego największe porażki. Jedną z nich, niezwykle dokuczliwą, zdaje się być zatarcie oryginalności, niejako produkowanie klonów absolwenta jazzowej uczelni.

Cechy, które były warunkiem artystycznej egzystencji – oryginalność, niepowtarzalność, unikatowość – i jednocześnie podstawą do przywileju utrzymywania się ze sztuki, co udaje się nielicznym, zastąpione zostały tanim zamiennikiem, który zobrażować mogłoby wypowiedziane przez fikcyjnego nauczyciela zdanie: „Bądź chociaż w połowie tak dobry jak Parker czy Coltrane, a nie zginiesz”, całkowicie pomijając fakt, że Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Miles Davis, John Coltrane, Duke Ellington byli niepowtarzalni. To niemal najważniejsza cecha, która łączy ich twórczość. Brzmieli

tak charakterystycznie i odmiennie od siebie, że można ich rozpoznać po wysłuchaniu niemal jednej frazy. Tego warunku autentyczności strzeżono w największych ośrodkach jazzowych jak Nowy Jork aż do przesady, kiedy to można było dosłownie zostać obrzuconym pomidorami lub zostać wygwizdanym w klubie, brzmiać w latach 50. jak Charlie Parker czy ktokolwiek inny. W historii recepcji muzyki jazzowej pojawiła się nawet charakterystyczna postać – „the jazz gangster”. Taka osoba potrafiła wejść na scenę, wyszarpnąć muzykowi saksofon z rąk i rozbić go o ziemię, gdy ten reprezentował niski poziom bądź kopiował styl innych. Niezależnie od wątpliwych moralnie zachowań tego typu pokazuje to przesadną wręcz dbałość o swego rodzaju czystość artystycznej postawy: „Mam prawo prezentować to, co MOJE, autorskie. Nie ma dla mnie miejsca, jeśli mówię czymś językiem, a nie moim”.

Pośród wszystkich części, jakie da się wyodrębnić w muzycznym dziele, niektóre są trudne do bezpośredniego utrwalenia, ich dokładny opis wydaje się wręcz niemożliwy. To właśnie melodyka, harmonia i rytm, dzięki wykształconej w długim procesie notacji muzycznej, są możliwe do zapisania. Może dzięki tej łatwości przekazu i ukształtowaniu już językowi wydaje się, że większość miejsca w edukacji jazzowej (lub innych, pokrewnych stylistykach opartych, choćby częściowo, na improwizacji) zajmuje właśnie zgłębianie zagadnień melodyczno-harmonicznych.

Faktycznie jazz, przynajmniej w niektórych stylistycznych odmianach, czerpiąc w pełni z zasobów europejskiej (choć nie tylko) melodyki i harmoniki, osiągnął poziom zaawansowania stanowiący wyśmienity materiał do badań. Nie zmienia to jednak faktu, że rdzeń jazzu i najbardziej wyróżniające go cechy nie leżą w obszarze tych dwóch elementów. To raczej bez całego szeregu innych czynników dookreślających muzyczną materię, świadome kształtowanie dźwiękowej przestrzeni staje się niemożliwe. Są to: brzmienie (solista), współbrzmienie (zespół), dynamika, artykulacja, frazowanie, sam kierunek melodii, rytm, nie-rytm, kolor, gęstość materiału dźwiękowego, faktura, rejestr, środki wykonawcze jak wibrato i glissanda, warunki akustyczne, słuchanie – nie tylko słyszenie, realizacja formy i jej kształtowanie, ewolucyjność i narracyjność bądź stateczność i repetytywność przekazu.

Ze względu na ograniczenia formalne artykułu i fakt, że każdemu z elementów można by poświęcić osobną pracę, opis każdego z nich będzie możliwie jak najbardziej skondensowany.

Brzmienie jest jednym z najszerzych pojęć w muzyce. Nie chodzi tu tylko o ton, barwę instrumentu, ale też o artykulację i całą paletę środków, jakich używa muzyk. Zarówno początek, jak i koniec dźwięku, jego barwa, stosowany ambitus i częstotliwość używania poszczególnych rejestrów, tak jak i obecność lub brak środków takich jak *vibrato*, *glissando*, aż po dobór harmonicznym i melodycznym elementów, składają się na to, co definiuje się jako „brzmienie”.

Zagadnienie współbrzmienia, na które należałoby uwrażliwiać uczniów, dotyczy zarówno głośności, z jaką grają w grupie, jak i barwy, używanego rejestru, gdyż one w równym niemal stopniu wpływają na nadmierną, niewystarczającą lub adekwatną obecność poszczególnych instrumentów w grupie.

Dynamika, czyli różnica między najcichszymi i najgłośniejszymi fragmentami, odgrywa jedną z kluczowych ról, jeśli chodzi o budowanie, utrzymywanie i rozwiązywanie napięć, ale także wpływa na przejrzystość faktury, jaką operuje zespół i narrację prowadzoną przez poszczególne głosy.

Artikulacja ma ogromny wpływ na brzmienie zarówno głosu solowego, jak i dużych składów instrumentalnych i stanowi ważny czynnik wpływający na wyrazistość muzycznej wypowiedzi. Ostry atak lub jego brak występujący jednocześnie lub naprzemiennie może być nie mniej napięciotwórczy niż dynamika, bardzo często równoważąc tę drugą, np. grając cicho, ale ostrą, mocną lub krótką artykulacją równoważymy napięciową stagnację lub spadek.

Frazowanie, co nie dość często wyraźnie zaznaczane, jest elementem zapewniającym płynność i organiczność muzycznej wypowiedzi, bądź, przy nieumiejętnym operowaniu, przesądza o jej absolutnej nienaturalności, czy to z powodu zbytńskiego rozczłonkowania, czy z powodu braku jakichkolwiek przerw. Operowanie muzycznymi motywami i zdaniami, niezależne od używanego w zapisie podziału na takty, jest czynnikiem kształtującym drugą, równoległą płaszczyznę, niezależną od harmonicznego szkieletu i metrycznego wzoru, wprowadzającą dodatkową głębię do muzycznej wypowiedzi.

Kierunek melodii i operowanie nim jest jednym z czynników kształtujących napięcie, ale też wpływa na szeroko pojęte brzmienie instrumentu, eksponując pełny rejestr i wpływając na częstotliwość jego ekspozycji. Nierzadko poświęca się ogromną ilość czasu na dogłębne studia nad materiałem melodycznym, relacją skali i akordu, ciężaniami poszczególnych składników w ramach skali czy opanowaniem gotowych sekwencji melodycznych opartych na niej, zamiast pracować nad podstawowym opanowaniem materiału dźwiękowego – umiejętnością świadomego używania go w najprostszej formie, czyli generowania w czasie rzeczywistym linearnych pochodów w górę i w dół, adekwatnie do kontekstu, jaki tworzą pozostałe składniki aktualnego wykonania.

Rytm i nie-rytm (czyli celowe unikanie sekwencyjności) ma znaczenie wielorakie i szczególne. Jest elementem pozwalającym na operowanie napięciami. Pozwala na stylistyczną identyfikację ze względu na charakterystyczny kod. Może przesądzać o przynależności muzycznego dzieła do szeroko rozumianego sacrum lub profanum – muzyka o bogatej warstwie rytmicznej zawsze pełniła funkcję użytkową, służyła do pracy lub zabawy itd., eliminacja rytmu sprzyjała dla odmiany zadumie, medytacji,

modlitwie. Rytmiczny trans może jednak służyć też transcendencji zmysłowo postrzegalnej rzeczywistości.

Kolor związany jest z melodyką i harmonią, lecz operowanie nim wydaje się wymagać innego niż schematyczne podejścia do tych elementów. Często operowanie skalą w celu dobarwienia wypowiedzi polega na unikaniu wspomnianej wyżej sekwencyjności wartości rytmicznych bądź unikaniu stałego, obowiązującego w utworze pulsu. Taki rodzaj posługiwania się melodią wyabstrahowaną od jej warstwy rytmicznej wzmacnia jej jednostkową siłę wyrazu i można powiedzieć, że ratuje przed zbyt dużą dosłownością i banałem w tych fragmentach muzycznej narracji, które oparte są na wyjątkowo rozbudowanej rytmice.

Gęstość materiału dźwiękowego również związana jest z napięciami. Brak panowania nad nią w improwizacji jest często problemem i zaburza „współbrzmienie”. Utrzymanie jej na stałym niskim bądź wysokim poziomie na dłuższych odcinkach utrzymuje napięcie, a zmiana samej gęstości przy zachowaniu reszty środków na jednolitym poziomie jest wystarczającym czynnikiem warunkującym zmianę.

Bogata faktura może być mocnym środkiem napięciotwórczym, ale i stać się źródłem niepotrzebnego patosu. Zrównoważenie intensywności faktury może wymagać świadomego operowania dynamiką i gęstością, żeby nie zabrnąć w rejony, w których żaden z dostępnych środków wyrazu nie wystarczy jako swoista tratwa ratunkowa do bezpiecznego odwrotu.

Świadome operowanie rejestrem w improwizacji wpływa na pełnię i selektywność grupy. Jest kolejnym środkiem do budowania napięć, ale i aranżacji muzycznej całości w czasie rzeczywistym. Wiedza na temat tego, jakie korzyści i niebezpieczeństwa wynikają z poruszania się w określonych rejestrach podczas wspólnego muzykowania należy do podstawowych celów edukacji muzycznej na każdym stopniu.

Posługiwanie się specjalnymi środkami wykonawczymi czy umiejętność dostosowania choćby części z nich do warunków akustycznych, w których ma nastąpić wykonanie czy rejestracja, jest świadectwem dojrzałości wykonawczej i umiejętności prezentacji.

Wreszcie operowanie formą, niestaloną przecież we wszystkich szczegółach, ale zgodnie ze stylistyką (szczególnie jazzową), zmienną w skali zarówno pojedynczego motywu, jak i całości jest istotnym elementem. Zmienność ta, będąca często źródłem inspiracji dla nieistniejącego wcześniej wykonania, osiągnięta jest w najróżniejszy sposób, od np. zmiany nastroju poszczególnej partii solowych czy tylko ich kolejności, po radykalną przebudowę struktury bądź *ad hoc* podjętą decyzję o zmianie metrum, tempa lub rytmicznej podstawy.

Niezwykle ważne wydaje się zdobywanie kompetencji w zakresie rozróżniania środków wykonawczych w znacznym stopniu warunkujących stylistykę wykonywanego, skomponowanego wcześniej czy tworzonego na oczekaniu utworu. W XXI w.

taka stylistyczna świadomość i identyfikacja za pomocą środków wykonawczych jest konieczna ze względu na szerokość terminu jazz i jego nieustanną przemianę.

Art Blakey zapytał młodego Branforda Marsalisa „[...] dlaczego słucha Coltrane’a, jeśli chce grać jak Coltrane? Przecież Coltrane słuchał Johnny’ego Hodgesa”¹. Odniesienie do korzeni, prawzorów, zostawia dla każdego pokolenia nieskończoną mnogość interpretacji, dróg i odcieni od głównego pnia. Zapewnia to różnorodność i tak potrzebną oryginalność. Podobnie w edukacji, im bardziej podstawowych rzeczy będziemy nauczać i im wnikliwiej będziemy studiować fundamenty, ich sens i znaczenie, tym większe prawdopodobieństwo, że poszczególni uczniowie będą wybierać własną drogę, koncentrować się na jednych aspektach bardziej, a inne pomijać, kształtując siebie w sposób niepowtarzalny.

Adepci bardziej zainteresowani problematyką harmoniczną i melodyczną oraz pogłębianiem tego tematu i szczególnie uzdolnieni w tym kierunku będą rozwijali ten obszar, podczas gdy reszta nie zostanie „skreślona”, uznana za niezdolną i będzie mogła penetrować inne rejony, dalej improwizując i komponując, pozostawiając jednak melodię na bardziej podstawowym poziomie, a ekspresję uzyskując, operując w większym stopniu np. barwą, formą, rytmem czy gęstością.

Wydaje się, że pomijamy w edukacji jazzowej fakt, że mistrzowie, których dokonania studiujemy (Ch. Parker, D. Ellington, J. Coltrane czy inni) zyskali solidne podstawy, grając najpierw w zespołach R&B, gospel i bluesowych, muzykę prostszą harmonicznie i melodycznie, za to operującą kluczowymi dla stylistyki: rytmem, frazą i brzmieniem. To wykształciło u nich nawyki operowania tymi elementami w sposób muzyczny (służący muzyce, muzykowaniu), a później, mając owe podstawy, mogli rozwijać bogaty język melodyczny i harmoniczny (jak J. Coltrane czy Ch. Parker), czerpiąc m.in. z odkryć dwudziestowiecznych kompozytorów europejskich bądź – jak D. Ellington – skupić się na barwie, formie i melodii (ale nie tej karkołomnej, tylko adekwatnej, wysmakowanej) i za pomocą tych czynników zbudować cały swój artystyczny kosmos.

Jesteśmy pokoleniem, które wydaje się powoli i nieubłaganie zatracać swoją muzyczną tożsamość. Domowe muzykowanie wypierane jest już nawet nie tyle przez słuchanie muzyki za pomocą systemów audio, ile przez oglądanie telewizji lub inne formy wypoczynku wykluczające sferę audio w ogóle. Nasza muzyczna tradycja liturgiczna zbudowana jest na zupełnie innych niż jazz podstawach muzycznych, pozbawiona wręcz rytmiczności, na której opiera się jazz, więc nawet jeśli obcujemy jeszcze

¹ Zapamiętane z rozmów z muzykami. Sam John Coltrane wspominał o pierwszych wpływach J. Hodgesa na jego granie oraz o swoich inspiracjach grą innych muzyków w wywiadach zebranych i opublikowanych w: *Coltrane według Coltrane’a*, red. Ch. DeVito, Warszawa 2017. W podobnym tonie była wypowiedź Michaela Breckera (zapamiętana na podstawie wywiadu przeprowadzonego na łamach „Jazz Forum” w latach 90. XX w.): „Jeśli chcesz grać tak jak ja, to słuchaj mistrzów, od których ja się uczyłem”. Analogicznie można odnieść się do wielu artystów, poznając ich inspiracje, tym samym sięgając do korzeni.

z muzyką na żywo choć raz w tygodniu, podczas mszy w kościele, nie pomaga nam to w żadnym stopniu w nabieraniu nawyków potrzebnych do poruszania się w jazzowym wykonawstwie. Potrzebujemy więc desperacko podstaw, korzeni, rdzenia muzyki i muzyczności, w najprostszej, może nawet prymitywnej, ale fundamentalnej formie. Jest to krok nie do przeskoczenia, a zaniedbania w tym procesie kończą się najprawdziwszym zjawiskiem tzw. głuchego telefonu, gdzie sens i brzmienie zdania oryginalnego w ciągu zaledwie kilku przekazów zmienia się radykalnie. Sola studentów, brzmiące jak dziwne etiudy, pozbawione swingu, ubogie, a nawet banalne rytmicznie i frazowo, stosujące irracjonalną artykulację i nieadekwatną dynamikę, mimo zaawansowania melodyczno-harmonicznych figur brzmią źle i wydają się utrwalac nie-muzyczność zamiast pielęgnować muzykalność.

Ćwiczenia polegające na ogrywaniu szkieletów harmonicznym standardów dźwiękami akordowymi, ale zaczynając każdy z akordów tak samo – na pierwszą miarę w takcie i w tym samym kierunku, zabijają wszystko, co najpiękniejsze i najwartościowsze w jazzie: zmienność, zróżnicowanie i nieprzewidywalność, a one, na równi z resztą „sprawności” potrzebnych do grania, wymagają codziennego ćwiczenia.

Największe atuty stylów M. Davisa i W. Shortera – liryczność, wyczucie smaku, brzmienie i operowanie napięciami – zostały gdzieś w dyskursie krytycznym i akademickim podważone irracjonalnym zarzutem „braku techniki” rozumianej prymitywnie jako gra w szybkich tempach, tak jakby zapomniano, że technika to mistrzostwo w operowaniu wszystkimi środkami wyrazu. To wykrzywione pojęcie zdaje się mieć wpływ na kształt tego, jak przekazujemy wiedzę o wykonawstwie dalej.

Pojęciu wirtuozerii należy się redefinicja. Granie w szybkich tempach nie stanowi dla pewnych artystów trudności. A zatem, skoro dla niektórych jest to proste, czy dalej trzeba rozumieć cały cel edukacji jako osiągnięcie głównie tego czynnika? Inne środki muzyczne, jak: komunikacja, kształtowanie napięć, prowadzenie narracji, operowanie nastrojami, wymagają wielu umiejętności i są niezależne od skomplikowanej melodyki wpływającej lub nie z harmonicznego szkieletu oraz mogą być realizowane w pełni, korzystając z bardzo prostego, melodyczno-harmonicznego materiału, nie tracąc nic ze swojej siły oddziaływania.

Wykorzystywanie wyłącznie gotowych, skomplikowanych melodycznych wzorców zwalnia z samodzielnego tworzenia napięć i prowadzenia narracji za pomocą prostych środków w czasie rzeczywistym. Podczas improwizacji czasu na reakcję jest bardzo mało i niezbędne są przygotowane, wyćwiczone wcześniej fragmenty, lecz im bardziej będą one proste i uniwersalne, tym bardziej będą pasować do wielu stylistyk.

Ucząc obecnie harmonii bluesa, często wymienia się jednym tchem szkielety harmoniczne wszystkich jego ukonstytuowanych rodzajów – blues parkerowski, blues coltraneowski itp., co wydaje się słuszne dla podania kontekstu i palety możliwości, ale nierealne do opanowania w krótkim czasie.

Bezsprzecznie potrzebujemy nauczać podstaw – w tym również skal i akordów, ale czasami pracując przy użyciu tylko fragmentu skali jako całego materiału melodycznego lub zaledwie dwóch czy trzech składników akordu, zostawiając miejsce na zwrócenie uwagi na tak istotne elementy, jak: frazowanie, brzmienie, artykulację, dynamikę czy rytm. Odkładanie studiów nad tymi elementami na później jest dramatyczne w skutkach. Fakt, że w szkołach muzycznych pierwszego i drugiego stopnia nie uczy się improwizacji, stawiając w stu procentach na wykonawstwo odtwórcze, stawia nauczycieli akademickich w sytuacji, w której muszą pracować z ludźmi nieświadomymi jakichkolwiek czynników wpływających na muzyczną całość. Słyszeli może cokolwiek na przedmiotach analiza form muzycznych czy zasady muzyki, ale nie stosowali tego w praktyce, samemu tworząc mikroskopijne choćby formy czy kształtując swą grą jakiś nastrój².

Zaczynając pracę z takimi studentami, staramy się panicznie te zaległości nadrobić, ale że jest to niemożliwe w normalnym toku i tempie, z zachowaniem naturalnej kolejności – od prostego do bardziej skomplikowanego – często pojawia się pokusa dzielenia się skrótami i patentami. Tego typu praktyka motywowana jest też tym, że szkoła, nawet artystyczna, ma przygotować jej przyszłych absolwentów również do pracy zarobkowej, utrzymywania się ze swojej sztuki.

Tymczasem studiowanie podstawowych i wszystkich elementów dzieła muzycznego i zdobycie umiejętności posługiwania się nimi pozwala zrozumieć wszystkie stylistyki i ich charakterystyczne ich cechy. Dotyczy to zarówno jazzu, bluesa, popu, rocka, muzyki klasycznej wszystkich epok, jak i muzyki ludowej wszystkich rejonów świata. Jedność pewnych idei, często geograficznie odległych, staje się ewidentna, jak np. transowość muzyki afrykańskiej, tak jak i ludowej muzyki polskiej (mazurki, oberki) (wesela w Polsce na wsiach trwały po trzy dni do muzyki non stop.) Taka świadomość może stać się narzędziem do rozszerzenia jazzu, w jego dwudziestopiętnastym rozumieniu, o rodziny choćby tylko kolor, szczegół, nadając mu ową bezcenną osobliwość. I to ta osobliwość, oryginalność i nasza – nauczycieli pomoc w wydobyciu jej ze studentów, wydaje się dopiero prawdziwą wartością, z którą możemy wysłać ich dalej w przysłowiowy świat.

[...] największym problemem, jaki może dotknąć środowisko jazzowe w Polsce, jest problem perspektywy. [...] Perspektywy szeroko rozumianego rynku pracy. [...] Warto zastanowić się nad tym, w jaki sposób ustrzec absolwentów kierunków jazzowych od tego, by nie stali się oni ofiarami własnej pasji. Pasji, w którą również profesjonalna edukacja jazzowa od lat rozwijająca się w Polsce pozwala im wierzyć³.

² Kwestię programów nauczania, w których mało miejsca poświęca się jazzowi, porusza w swoim artykule m.in.: M. Bogdanowicz, *Nauczanie i propagowanie jazzu w Polsce*, 2017; <https://reshistorica.journals.umcs.pl/l/article/viewFile/5358/4327> (data dostępu: październik 2022).

³ K. Szymanowski, *Edukacja w dziedzinie jazzu i muzyki estradowej w wyższym szkolnictwie artystycznym*, [w:] *Edukacja w dziedzinie jazzu i muzyki estradowej w Polsce*, red. A. Białkowski, Warszawa 2013, s. 39.

Sprowadzenie edukacji do „rozdania” studentom/uczniom melodycznych patentów i zajmowania się tylko melodyczno-harmonicznym aspektem tej czy innej stylistyki wydaje się więc jakimś karykaturalnym skrótem do poznania tak wielkiego zagadnienia, jakim jest improwizacja.

Biorąc pod uwagę jak wiele wybitnych postaci poświęciło całe życie tej trudnej sztuce, nieuczciwe wydaje się sugerowanie komukolwiek, a w szczególności podopiecznym, że istnieje jakaś droga na skróty.

Tego próbujemy uczyć studentów. Poznawać i studiować, co było, by tworzyć „nowe”. [...] Jazzman jest ciągle w drodze, nie dochodzi do celu, szuka⁴.

Bibliografia

- Bogdanowicz M., *Nauczanie i propagowanie jazzu w Polsce*, 2017; <https://reshistorica.journals.umcs.pl/1/article/viewFile/5358/4327>.
- Coltrane według Coltrane'a*, red. Ch. DeVito, Warszawa 2017.
- Edukacja w dziedzinie jazzu i muzyki estradowej w Polsce*, red. A. Białkowski, Warszawa 2013.
- Jazz XXI*, red. J. Pilch, M. Banaszek, Kraków 2021.
- Mazur R., *Polski jazz i wolność – refleksja filozoficzna*, [w:] *Jazz w kulturze polskiej*, red. naukowa R. Ciesielski, t. 1, Zielona Góra 2014.
- Mazur R., *Wielki Dźwięk nie brzmi: daoistyczna praktyka dźwiękowa w kontekście wybranych nurtów współczesnej sztuki i filozofii*, Kraków 2018.
- Terefenko D., *Teoria jazzu. Od podstaw do poziomu zaawansowanego*, Kraków 2020.

Non-melodic elements of jazz improvisation and their role in jazz education

Summary

This article is a personal reflection on ongoing shape of jazz education in Poland, as well as an attempt to draw attention to, according to the author, key elements of acquiring an artistic workshop that seem to be insufficiently discussed during the process of academic and earlier musical education.

Keywords: improvisation, jazz education, means of expression, artistic personality

⁴ P. Wyleżoł, *Wyzwania współczesnego muzyka jazzowego w aspekcie zagadnień związanych z warsztatem wykonawczym*, [w:] *Jazz XXI*, red. J. Pilch, M. Banaszek, Kraków 2021, s. 128.