

Marek Batorski

ORCID: 0000-0001-9512-1945

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Brzmienie formy malarskiej – plastyczna interpretacja jazzowej partytury

Jazz jako materiał źródłowy w interpretacji plastycznej ulega zmodyfikowaniu, reharmonizacji oraz kontrastom kolorystycznym, z wykorzystaniem technik improwizacji, gdzie melodia, rytm ulegają nieprzewidywalnej, ale polaryzowanej formie kontrolowanej transformacji, ewolucji, ukierunkowanej wolą i umysłem. Przykładem mogą być przestrzenie wyobraźni, mimesis- struktury malarskie, imitujące efekty rytmu, modulacji kolorystycznych, wariacji, gdzie muzykę jako sztukę czasową zmieniam w malarstwo- sztukę wizualną. Spontaniczność, brak określonych ram czasowych oraz zastosowanie kompozycji *all over* prowadzą mnie do odpowiedniego modelu fakturalnego i odpowiedniej ekspresji obrazu. Rozpatrywanie podobieństw, porównań, wzajemnie ścierających się ze sobą wpływów tych dwóch rodzajów sztuki można przeprowadzić wykazaniem tych samych problemów i potrzeb artystycznych wyrażonych odmiennymi środkami wyrazu jak też doszukiwaniem się elementów wspólnych. W swych istotnych składnikach, ruch w plastyce odpowiada pierwiastkowi rytmicznemu, barwom i strukturom kolorystycznym – melodyce, a perspektywa – wielogłosości. Popularność motywów muzycznych uwidacznia się w licznych dziełach antyku, średniowiecza, renesansu, baroku jak również w wiekach późniejszych. Patrząc z punktu widzenia historii sztuki, Jerzy Banach uważa, iż tematyka muzyczna ma wtedy miejsce, gdy dzieło „przedstawia osoby, przedmioty lub czynności związane z uprawianiem muzyki”, dodając, iż „różnice w sposobie ujęcia tematu mu-

zycznego polegają na stopniu udziału instrumentu w akcji obrazu” (Banach, 1984). Definicja ta może być użyteczna na gruncie historii sztuk plastycznych przy analizie jej dziejów najwyżej do XIX wieku i to w stopniu niewystarczającym. Na użytek współczesnych sztuk wizualnych, gdzie maleje miejsce na ilustracyjność, stwierdzenie to traci swój sens. Potrzeba współdziałania, koegzystencji, czy nazwijmy to „porozumienia” między sztukami istniejącymi w przeszłości, jest aktualne w czasach współczesnych. Od Homera do Ajschylosa muzyka podlegała szczególnemu prawu – jedność słowa, tańca, dźwięku. Ten antyczny kanon wzbogacony został o romantyczną zasadę *correspondance des arts*, polegającą na twórczym poszukiwaniu związków i odpowiedników między różnymi dziedzinami sztuki. Z kolei romantyczne pojęcie „znaku uniwersalnego” w znacznym stopniu ukształtowało oblicze estetyczne modernizmu. Przekonanie o zasadniczej tożsamości procesu twórczego upoważnia artystów u progu XXI wieku do twierdzenia, że nie ma dziedzin sztuki, jest tylko twórczość i tendencja do zacierania granic pomiędzy sztukami. W tej konstrukcji ujawnia się odwieczne marzenie do zniesienia w sztuce podziałów i barier oraz silny nurt powiązań pomiędzy różnymi rodzajami artystycznych ekspresji – interferencjach muzyki, literatury i sztuk wizualnych.

Szukając paralelizmu między muzyką a malarstwem w sensie struktur formalnych, możemy stwierdzić, że na „płaszczyźnie” muzyki tonalnej istnieje możliwość „wyrysowania konturów” struktur będących nośnikami pewnych treści zakodowanych kulturowo, tak jak dzieje się to w malarstwie realistycznym np.: w obrazach Jacka Malczewskiego *Ojczyzna*, Leona Wyczółkowskiego *Ujrzałem raz*, Włodzimierza Tetmajera *Krakowiak* czy Romana Kramsztyka *Koncert*. Malarstwu abstrakcyjnemu odpowiadałaby muzyka abstrakcyjna, np. Johna Cage’a, muzyka elektroniczna Pierre’a Schäffera czy twórczość kompozytorska, plastyczna i teatralna Bogusława Schaeffera, który w jednym z wywiadów stwierdził, iż twórczość „przenosi go w inne sfery odczuwania życia, świata, jego form i jego tajemnic”. Długa seria, około 400 prac graficznych Schaeffera, jest znakomitym materiałem badawczym przenikania się muzyki, teatru z wizjami plastycznymi, np. *Nature and Music* z 1964 roku, *Zestawienie B* z 1966 roku, *My cello music* z 1976 roku, czy *Szkic kwartetu w kole* z 1979 roku.

Porównanie ekspresji plastycznej i muzycznej nie jest do końca możliwe, ponieważ operują one zupełnie odrębną materią.

O formie w malarstwie wypowiadał się także malarz i teoretyk sztuki Wassily Kandinsky. Zdaniem Artysty

Forma sensu stricte – nie jest niczym innym jak ograniczeniem jednej płaszczyzny przez drugą. Jest to jej charakterystyką zewnętrzną. Ale jak wszystko co zewnętrzne, nieuchronnie zawiera element wewnętrzny (co objawia się w sposób mniej lub bardziej wyrazisty), zatem każda forma ma zawartość wewnętrzną. Forma jest więc wyrazem swej zawartości (...). Wszystkie elementy składają się z formy i materii, i o ile bardziej przeważa

forma, o tyle mniej przeszkadza materia – większa jest wtedy perfekcyjność formy. Tak więc matematyka jest najdoskonalszą z nauk, a muzyka – mówią – najdoskonalszą ze sztuk, bo tak w przypadku pierwszej, jak i drugiej forma zmieniała się we własną zawartość (Kandinsky, 1986).

Zewnętrzna forma dzieła sztuki pokrywa się z jej zawartością. Zmieniając jeden z elementów formy, zmieniamy zarazem jej zawartość, jako że np. forma dzieła muzycznego jest równoznaczna z wysokością dźwięków, rytmem, dynamiką, kolorystyką, tzn. czterema charakterystykami dźwięku. Forma wewnętrzna dzieła sztuki to rozmieszczenie materii, energii w przedmiocie lub zdarzeniu artystycznym, wychodzące daleko poza czyste wrażenie odniesione podczas jego kontemplacji. To rozmieszczenie materii-energii możemy nazwać „strukturą”.

Założenia te sprawdzają się w muzyce jazzowej wybitnego saksofonisty amerykańskiego Johna Coltreane’a, z którym w kwartecie grali E. Jones, M. Tyner, J. Garrison. Powyższe elementy są szczególnie zauważalne w muzyce Coltreane’a na płycie z lat 60. pt. *My favourite things*. Inną kwestią jest zjawisko odzwierciedlania w muzyce i za jej pomocą różnych nastrojów przez wykorzystanie konkretnych środków kompozytorskich, które przez wieki utrwaliły się w kulturze zachodniej jako odpowiadające tymże nastrojom. Wspomnijmy tu dobór trybu majorowego lub minorowego, figury metryczne baroku, współbrzmienia harmoniczne czy tembryczne, tempa i rytmy właściwe dla szybkich tańców lub pieśni żałobnych itd. Ciekawy sposób przeniesienia formy muzycznej do malarstwa znajdujemy także w twórczości litewskiego kompozytora i malarza Mikalojusa Konstantinasa Čiurlionisa, Franciszka Kupki, a cykle obrazów zatytułowane *Sonaty*, *Preludia* i *Fugi*, są jedynym w swoim rodzaju zjawiskiem w sztuce początków XX wieku. Powiązania malarstwa i muzyki XX wieku stawały się ważnym elementem spotkań malarzy, filozofów sztuki między innymi z kręgu grupy *Der Blaue Reiter*. Kandinsky zaprzyjaźniony z Schönbergiem, w swych publikacjach stwierdza iż „granica, forma zewnętrzna, makroforma, zarys, czyli kształt dzieła sztuki w czasie i przestrzeni, wyznaczają dokładnie, w którym miejscu ma ono początek i w którym się kończy” (Kandinsky, 1996). Parametry mające wpływ na wyraz przestrzenny lub przestrzenno-czasowy kompozycji dzieła to kolor w sztukach plastycznych i tembr w muzyce. Są to pojęcia przystające do siebie, a zatem wspólne dla obu sztuk. Oba odgrywają podobną rolę w percepcji dzieła. Artysta porównywał kolory z tembrem konkretnych instrumentów i twierdził, że:

(...) żółty brzmi jak grająca z całej siły trąbka (...), jasnoniebieski wyrażony muzycznie odpowiadałby fletowi, ciemnoniebieski wiolonczeli i jeszcze ciemniejszym cudownym dźwiękom kontrabasu; niebieski, głęboki i uroczysty, można przyrównać do dźwięku organów (Kandinsky, 1996).

Artysta kolor biały definiuje jako „antydzwięk” i twierdzi, że „kolor biały oddziałuje na naszą duszę jak jedna wielka cisza absolutna. Być może tak brzmiała ziemia w białych czasach ery wiecznych lodów”. Natomiast kolor czarny „(...) wyrażony muzycznie jest kompletną i skończoną pauzą, poza którą zaczyna się inny świat” (Kandinsky, 1986).

Wybitny malarz holenderski Piet Mondrian był największym spośród malarzy europejskich entuzjastą jazzu i tańca. W Paryżu słyszał Armstronga i podziwiał występy Josephine Baker. Ponadto posiadał bogatą kolekcję płyt jazowych, uwielbiał big bandy, których słuchał podczas malowania. Jazz był dla niego zjawiskiem muzycznym, którego budowa rytmiczna i harmoniczna bliska była jego koncepcji obrazowania. Pod wpływem fortepianowego „boogie – woogie” nastąpiło u siedemdziesięcioletniego już artysty wzbogacenie palety. W przypadku obrazów powstałych w wyniku inspiracji big-bandów Stana Kentona, Counta Basiego czy Duka Ellingtona dopatrujemy się zjawiska senestezji. Znamienna jest tu opinia Gombricha, który stwierdza „nie bardzo wiem co to jest *boogie – woogie*, lecz malowidło Mondriana mi to wyjaśnia” (Gombrich, 1981, s. 356).

Moim zdaniem, zwłaszcza jazz jest najbardziej twórczy ze wszystkich gatunków muzyki. Posiada bogatą harmonię, daje duże możliwości interpretacji i improwizacji, jest spontaniczny, żywiołowy i posiada dużą dawkę ekspresji. To wszystko powoduje, że inspiracja, z której korzystam w pracy z młodzieżą, jest mi szczególnie bliska. Jazz ze względu na swą uniwersalność postrzegany bywa jako największy fenomen muzyczny XX wieku. Ta nowa muzyka ukształtowała się na początku XX wieku z połączenia różnych tradycji muzycznych na ziemi amerykańskiej. Wywodzi się z takich form muzycznych, jako work song, spirituals, blues i ragtime.

Ragtime, pierwotna forma jazzu rodem z Sedalii, królował na przełomie XIX i XX wieku aż do końca I wojny światowej, głównie wśród czarnych muzyków, i to zarówno w formie muzyki fortepianowej, jak i orkiestrowej. Następnie przez dziesięciolecia jazz zmieniał swoje oblicze w kontekście kulturowym i polityczno-socjologicznym. Tematy jazzowe pojawiły się na przestrzeni lat również w twórczości Henryka Płóciennika. W 1970 roku Artysta stworzył linoryt zatytułowany *Jam session*, w którym formy opisujące postacie zlewają się z instrumentami. Muzycy na tym przedstawieniu jednoczą się dosłownie i w przenośni z dźwiękami, które tworzą. To, czemu artysta poświęca najwięcej uwagi, to wrażenie, czyste odczucie i pozytywne wibracje jakie daje pełna energii muzyka. Te elementy zaczynają budować wizję świata Płóciennika, która będzie wyrazem nieskończonego optymizmu i radości z życia. Fascynacja jazzem w jego swingującej odsłonie czy też *free jazzem*, w naturalny sposób przerodziły się w pozytywny obraz rzeczywistości, jaki łódzki artysta zaczął kreować w swoich grafikach. Jednocześnie abstrakcyjność pierwszych scen jazowych już daje do zrozumienia, że owy szczęśliwy obraz świata ma swoje korzenie raczej w optymistycznym usposobieniu twórcy niż w zastanej rzeczywistości.

W późniejszych pracach poświęconych muzyce, takich jak linoryt pt. *Solo* z 1962 roku czy *Improvizacja* z 1963 roku, wyczuwalna jest przede wszystkim dynamika i rytm – rzeczywista scena czy figura muzyka stają się mniej znaczące. Jednocześnie Artysta tworzył portrety swoich ulubionych muzyków jazzowych, w których więcej uwagi poświęcał konkretnej postaci. W 1962 i 1963 roku powstały linoryty przedstawiające m.in. Theloniusa Monka, amerykańskiego pianistę, którego Płóciennik szczególnie cenił. Wcześniejsze linoryty przedstawiające muzyka są frontalnymi, statycznymi portretami, które zostały skonstruowane z kilku prostych i oszczędnych linii. Późniejsze grafiki są bardziej dynamiczne, ukazują muzyka z charakterystyczną, spiczastą brodą i w kapeluszu z dużym rondem. Głowa muzyka została ujęta profilowo, a cechy rozpoznawalne Monka są przerysowane niczym w karykaturze.

Próba łączenia surowych zasad, jakimi rządzi się druk, wypukły z chęcią do swobodnego rozwoju kompozycji i zmian wprowadzanych czasami na podstawie przypadku, znalazły swoją drogę w pracach Płóciennika powstałych w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. Artysta zaczął wtedy wykonywać autocynkografie połączone z monotypiami. Jak sam tłumaczy, proces powstawania tych grafik jest zbliżony do konstrukcji muzycznych improwizacji, w których odnajdujemy temat główny i czas na tzw. swobodne jam session. Podstawą tych prac jest płyta cynkowa, która daje stały szkielet grafiki przy nakładaniu farby drukarskiej. Jednak każda z odbitek jest wzbogacona o wąż improwizacyjną, nieprzewidywalną część opartą na monotypii. Prace te poświęcone zostały konkretnym muzykom, których Płóciennik najbardziej ceni po dziś dzień. Jedną z nich zatytułowaną *Dla Johna Coltrane'a* przedstawia w części „stałej” eksplodujący Nowy Jork – wyraz kosmicznej energii, w którym pulsuje źródło muzyki Coltrane'a. Inna praca z tego cyklu została poświęcona Milesowi Davisowi. Centralnym punktem grafiki jest kula wypełniona improwizacją monotypiczną, która jest umieszczona na gwiazdzistym firmamencie. W przypadku autocynkografii z monotypiami, które Płóciennik dedykuje jazzmanom, ta próba interpretacji daje możliwość podporządkowania motywu jazzowego ogólnej, autorskiej wizji świata. Artysta umieszcza wyrażoną malarsko-muzyczną interpretację, w kontekście wyidealizowanego kosmosu oraz wyobrażonych konstelacji gwiazd w nieokreślonej galaktyce. Dźwięki i rytm stają się materia, ale nie zostają skonkretyzowane – muzyka pozostaje w sferze wyobraźni artysty i zaczyna budować wewnętrzny kosmos. Jest to strategia bardzo charakterystyczna dla twórczości Płóciennika, w której większość tematów niezależnie od tego czy pochodzą z obserwacji rzeczywistości, konkretnego zlecenia czy są wynikiem przeżyć, zostaje włączona do wyobrażonej przez Artystę wizji świata pełnego harmonii i pozytywnej energii.

Jesienią 2003 roku, saksofonista Branford Marsalis wydał album muzyczny pt. *Romare Bearden Revealed*. Projekt zasugerował Robert O'Meally z okazji wielkiej wystawy retrospektywnej, otwartej w Narodowej Galerii Sztuki w Waszyngtonie we wrześniu 2003, a potem pokazywanej również w San

Francisco, Nowym Jorku i Atlancie. Pierwotnie plan zakładał stworzenie antologii historycznych wykonań jazzu przez artystów związanych z pracami Beardena. Ale na końcu ten pomysł został zastąpiony przez nowy krążek CD nagrany przez kwartet Branforda Marsalisa z udziałem wielu specjalnych gości, łącznie z resztą rodziny Marsalis i Harrym Connickiem Jr. Według informacji podanych przez O’Meally na wkładce do CD, nagranie Marsalisa należy uznać za część jam session, w której obrazy Romare’a Beardena odgrywają żywą rolę: muzycy ilustrują obrazy artysty malarza, który wdał się w potężną utarczkę z bluesem. I rzeczywiście, płyta Marsalisa zaznacza fascynujący moment transmedialnego, synestezyjnego dialogu pomiędzy sztuką wizualną i muzyką. Jest on fascynujący, gdyż często głoszony wpływ jazzu i bluesa na twórczość Beardena jest tutaj znaczący.

Typową odpowiedzią, jaką można znaleźć w literaturze na temat Beardena, było wybranie strukturalno-formalnych odpowiedników w jazzie i kolażach Beardena. Najczęstsze odniesienie w tym aspekcie wskazuje na rozmowy Beardena ze Stuartem Davisem. To Davis zasugerował, żeby Bearden posłuchał muzyki Earla „Fatha” Hinesa, by w pełni zrozumieć znaczenie przestrzeni. Sam Bearden podkreślając wagę rady Davisa w 1987 roku pisał:

pokazałem Davisowi akwarełę, a on zauważył, że prawą i lewą stronę obrazu potraktowałem dokładnie tak samo. Później za radą Davisa godzinami słuchałem nagrań Earla Hinesa przy fortepianie. W końcu byłem w stanie skoncentrować się na ciszach pomiędzy nutami. Okazało się to bardzo pomocne przy przemianie dźwięków w kolor i przy rozmieszczaniu obiektów w moich obrazach i kolażach.

Porównywanie przez Beardena przestrzeni muzycznej, która sama w sobie jest metaforą ze świata wizualnego, do przestrzeni wizualnej jest naturalnie kwestią problematyczną. Biorąc to dosłownie, ujmuje dwie różne metody odbioru estetycznego, czyli słuchanie muzyki, które jest przede wszystkim związane z czasem – można powiedzieć diachroniczne – i patrzenie na obraz, które zasadniczo bazuje na przestrzeni – jest synchroniczne. Istotne jest rozważanie, w jaki sposób Bearden stara się połączyć czas oraz przestrzeń. Davis zaproponował jeszcze jedną analogię, która wydaje się rozwiązywać problem niewspółmierności przestrzennej i czasowej dzięki patrzeniu na muzykę w sposób synchroniczny. Wskazał nie tylko na ciszę w solówkach Hinesa, ale także jego przerwy, wyjaśniając Beardenowi, iż przerwa to to, co pomijasz. Zgodnie ze słowami Milesa Davisa „najpiękniejsze dźwięki to te, których nie zgramy” i niewątpliwie Bearden interpretował malarsko muzykę jazzową, wskazując strukturalno-formalne podobieństwa.

Synestezję kolorów dostrzegamy również na płytach takich muzyków jazzowych jak np.: *Aura* Milesa Davisa, *Picasso*, *Dali* Colemana Hawkinsa czy *Picasso Suite* Dawida Murraya. Wraz z ewolucją muzyki jazzowej, bluesa, cool jazzu, be-bop, bossa novy, hard bopu, modal jazzu, funky pojawił się rozwój



Marek Batorski, *Rhythm*, oil, canvas, 70 x 50 cm, 2020 r.



Marek Batorski, *Rhythm6*, oil, canvas, 70 x 50 cm, 2018 r.

formy muzycznej. Każde poszukiwania twórcze młodzieży, płynące z inspiracji muzycznych, jest zwróceniem uwagi na fakt, że w sztukach plastycznych można wyodrębnić dwie interpretacje jazzu: 1) traktowanie jazzu jako motywu rodzajnego (tematu) 2) tworzenie kompozycji abstrakcyjnych, oddających rytm, harmonię i barwy dźwięków charakterystycznych dla muzyki jazzowej.

Ponadto zwracam uwagę na treść przedstawienia, na wartości muzyczne o ściśle określonej formie 32 taktowej i podziale AA BA z wyraźnym zróżnicowaniem harmonicznym w części B oraz na:

1. Kształt, ujmowanie proporcji, zamierzone deformacje.
2. Kolorystykę: temperaturę barw, relacje barwne odnoszące się do zmian harmonicznym utworu, harmonii, dysharmonii, abstrakcyjności.
3. Wolor: światło, cień w tonacji chromatycznej lub achromatycznej.
4. Kompozycję: otwartą, zamkniętą, harmoniczną, rytmiczną, arytmiczną, all over, z iluzją przestrzeni, płaską, statyczną, dynamiczną.
5. Charakterystyczne środki wyrazu/ cechy powierzchni: kropki i przecinki, kontur, powierzchnia fakturalna, gładka, laserunkowa.
6. Jakość ideowa treści i formy wyrazu.
7. Wartość kreacyjną wytworu: nowość, oryginalność.
8. Otwartość na improwizację
9. Czas i przestrzeń.

W interpretacjach plastycznych partytur jazzowych, np. partytury jazzowej Benny Golsona, *Killer Joe*, emocjonalna wartość barwy zależy od indywidualnych właściwości, wrażliwości percepcyjnej aparatu postrzegania oraz emocjonalnej sfery osobowości autora. *Killer Joe* o 32-taktowej formie, stała się zatem pretekstem dla uzewnętrznienia przez ucznia „efektu emocjonalnego” słyszanej partytury jazzowej. Od abstrakcyjnych prac ośmiolatków przenosimy się w świat narracyjnych opowiadań młodzieży w wieku 15–16 lat, w których treść i forma prac plastycznych, a także ich warstwa aksjologiczna zależą od źródeł inspiracji muzycznych oraz możliwości twórczych wykonawców. To autorzy wytworów plastycznych – mniej lub bardziej świadomie – w zależności od postawy w procesie twórczym; wzrokowej, emocjonalnej, wyobrażeniowej, intuicyjnej, intelektualno-refleksyjnej, powołują nowe dzieło. Niezależnie od faktu, że w procesie wykorzystywane są różnorodne komponenty, w późniejszym etapie dzieło stanowi twór autonomiczny.

Na podstawie analizy różnorodnych prac zgromadzonych w ramach autorskiego projektu oraz zaprezentowanej w Tomaszowicach (10.2015) wystawy pt. *Muzyczność sztuki*, można wnioskować, iż niezależnie od wieku i doświadczeń autora pracy: ucznia, studenta czy dojrzałego artysty, trafne jest credo wybitnej krakowskiej graficzki i malarki, profesor Janiny Kraupe-Świdorskiej (1921–2016), która twierdziła, że:

kolor jest intuicyjnym wyznacznikiem zmiennych zespołów brzmień, a powstające tonacje barwne uzależnione są od natężenia dźwięków i rodzajów instrumentów. Rezul-

tatem takiej notacji jest pewien układ złożony z kolorowych znaków. Zgodnie z teorią Artystki analizując zapis plastyczny można wnioskować o budowie utworu muzycznego, jego podziałach, kontrastach i strukturze przestrzennej, ale nie jest to zapis obiektywny. Wyrażając gestem muzykę, śledząc zmienne fale jej barw, zbliżamy się do świata gdzie wszystko jest ruchem, gdzie znikają tony a rodzą się dźwięki. Taki zapis jest tylko śladem, nie tożsamością. Jest pismem wyrażającym stany, psyche dziecka, artysty objęte muzyką.

Bibliografia

- Banach J. (1984). *Hercules Polonus. Studium z ikonografii sztuki nowożytnej*. Warszawa: PWN.
- Gombrich E.H. (1981). *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*. Tłum. J. Zarański. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Kandinsky W. (1986). *Punkt i linia a płaszczyzna. Przyczynek do analizy elementów malarskich*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Kandinsky W. (1996). *O duchowości w sztuce*. Tłum. J. Fijałkowski. Warszawa: Państwowa Galeria Sztuki.

Abstrakt

Muzyka jazzowa jako materiał źródłowy w interpretacji plastycznej ulega zmodyfikowaniu tematu, reharmonizacji oraz kontrastom kolorystycznym z wykorzystaniem technik improwizacji. Melodia, rytm poddawane są nieprzewidywalnej, ale polaryzowanej formie kontrolowanej transformacji oraz ukierunkowanej woli i umysłem ewolucji. W procesie twórczym jest to przekładane na przestrzenie wyobraźni, mimesis-struktury malarskie, imitujące efekty rytmu, modulacji kolorystycznych, wariacji, a muzyka jako sztuka czasowa ulega transfiguracji w malarstwo, jedną z odmian sztuk wizualnych. Spontaniczność, brak określonych ram czasowych oraz zastosowanie kompozycji all over prowadzą do odpowiedniego modelu fakturalnego i odpowiedniej ekspresji obrazu.

Słowa kluczowe: muzyka jazzowa, techniki improwizacji, mimesis-struktury malarskie, modulacje kolorystyczne

The sound of the painting – artistic jazz interpretation of the score

Abstract

Jazz music as a source material in a visual interpretation is subject to modification of the theme, re-harmonization and color contrasts with the use of improvisation techniques. Melody, rhythm are subject to an unpredictable but polarized form of controlled transformation and directed will and mind evolution. In the creative process, it is translated into the spaces of imagination, mimesis-painting structures imitating the effects of rhythm, color modulation, variations, and music as time art is transformed into painting, one of the varieties of visual arts. Spontaneity, the lack of specific time frames and the use of the all-over composition lead to an appropriate textural model and appropriate expression of the image.

Keywords: Jazz music, improvisation technique, mimetic imagination, painting structures, color modulations