

Wokół definicji pojęcia improwizacja

Sylwester Laskowski

21 stycznia 2004 roku

1 O znaczeniu pojęć

Zastanawiając się nad znaczeniem danego pojęcia, nad treścią, jakiej jest symbolem, napotykamy trzy problemy - *problem niejednoznaczności pojęcia*, *problem nieostrości granic pojęcia* i *problem wielorakości sposobów definiowania pojęcia*.

Z *niejednoznaczności* pojęć wynika fakt identyfikowania z nimi różnych, niekiedy nawet skrajnie różnych rzeczywistości. Za przykład niech posłuży nam pojęcie *zamku*. Rozróżnić możemy co najmniej trzy rodzaje zamków: te, w których mieszkają osoby zacne; te, które czasem służą tym i wielu innym osobom do zamykania na klucz wszelkiego rodzaju drzwi, krat, szafek, czy szuflad; te, które zwykliśmy nazywać błyskawicznymi, a które czasem wykorzystuje się w przemyśle odzieżowym. Przytoczony przykład jest dość jaskrawy, wyrazisty. Takie niejednoznaczności raczej nie sprawiają kłopotów. Kontekst w jakim dane pojęcie jest używane jest kluczem zwykle pewnym do bezbłędnego rozróżnienia o które znaczenie chodzi. Są jednakże również niejednoznaczności bardziej subtelne, a przez to trudniejsze do uchwycenia. Bywają takie sposoby pojmowania danego pojęcia (czy też raczej owej rzeczywistości, której są obrazem), które się wzajemnie wykluczają, mimo, że z pozoru dotyczą rzeczywistości tej samej. Dotyczy to w szczególności problemów klasyfikacji elementów do zbiorów. Istnieją takie elementy, które w rozumieniu jednych należą do danego zbioru, a rozumieniu innych do tego zbioru już nie należą. Inaczej rzecz ujmując powiemy, że dane elementy są objęte znaczeniem pojęcia, które przysługuje zbiorowi, lub też są poza jego zasięgiem. Czy monotonicznie powtarzany dźwięk o tej samej wysokości jest melodią, czy nią nie jest? - to pytanie, na które usłyszeć możemy dwie różne odpowiedzi. Każda z nich uwarunkowana będzie subiektywnym rozumieniem pojęcia melodii, lecz nie tyle w obrębie jego najbardziej kluczowych, centralnych elementów, co raczej elementów skrajnych. Tu dotykamy problemu nieostrości granic pojęcia.

Tam gdzie istnieje *problem nieostrości granic pojęcia*, tam istnieje problem zdefiniowania tego pojęcia. Nie oznacza to jednakże, iż sama rzeczywistość, którą danym pojęciem pragniemy uchwycić jest w swej naturze nieostra. Rzeczywistość jest, jaka jest i skłonni jesteśmy stanąć na stanowisku, iż tworzy ona raczej spójną, niepodzielną całość. Nazywanie pewnych jej fragmentów, czyli tworzenie odpowiadających im pojęć, jako proces konieczny dla uporządkowanego pojmowania tej rzeczywistości przez ludzki umysł tworzy pewne sztuczne podziały, a umiejscowienie granic tych podziałów zdaje się być zadaniem niejednokrotnie obciążonym pewną arbitralnością. Problem ten rozwiązywać można dwojako: 1. Poprzez wprowadzanie nowych pojęć,

wszędzie tam, gdzie zachodzi obawa, czy dany fragment rzeczywistości mieści się w ramach uprzednio zdefiniowanego pojęcia. 2. Poprzez tworzenie pojęć nieostrych. Analiza sposobów wyboru rozwiązania spośród wyżej wymienionych leży poza obszarem naszego zainteresowania.

Wielorakość sposobów definiowania pojęcia nie jest tożsama z różnorodnym jego rozumieniem, a co za tym idzie z myśleniem o innym fragmencie rzeczywistości. Rzecz idzie tu o rzeczywistość tę samą, a przez to i o to samo pojęcie. Różnica w sposobie jego definiowania ujawnia jedynie różnice w sposobie patrzenia na tę rzeczywistość. Stąd też, z danej definicji określonego pojęcia wnioskować możemy niejednokrotnie o szerszym kontekście, w którym to pojęcie jest umiejscowione. Ów kontekst rozumieć można jako cel, do którego realizacji dane pojęcie było niezbędnym. I tak dla przykładu definicja słońca sformułowana przez astrologa może się znacząco różnić od definicji sformułowanej przez biologa, choć w obu przypadkach chodzić będzie o tę samą rzeczywistość.

Powyższy wywód miał na celu tak zarówno ilustrację niektórych problemów, związanych z definiowaniem różnych pojęć, jak też usprawiedliwienie faktu, że nad pojęciem, obrazującym rzeczywistość, której poświęcona jest niniejsza praca, a mianowicie nad pojęciem *improvizacji* rozwodzić się będziemy nieco dłużej.

2 O znaczeniu pojęcia *improvizacji* - zarys problemu

Pojęcie *improvizacji* zdaje się być intuicyjnie zrozumiałym. Mimo to próba jego precyzyjnego zdefiniowania okazuje się być zadaniem nie prostym, by nie powiedzieć, że wręcz niemożliwym¹. Jednakże zadania tego nie wolno nam nie podjąć. W przeciwnym razie skazani będziemy na konieczność akceptowania równie pustych, a przez to pojemnych twierdzeń jak to, że „improvizacja to pewnego rodzaju trans, który daje możliwość zajrzenia w jakby inny wymiar tego, co nas otacza²”. Zadanie to trzeba nam podjąć z należytą pokorą, lecz nie bez odwagi. Celem nie będzie wyłanianie nowej definicji tego pojęcia, co nie wniosłoby nic, poza jeszcze jednym subiektywnym punktem widzenia. Celem nie będzie też wyostrzanie granic, lub tworzenie pojęć nowych tam, gdzie byłoby to możliwe. Nie rościmy sobie również pretensji do usuwania niejednoznaczności znaczenia pojęcia *improvizacji*. Spróbujemy jedynie poprzez krytyczną analizę kilku istniejących definicji, wzmocnić nasze intuicyjne pojmowanie tego pojęcia, co w praktyce oznaczać może jedynie uświadomienie sobie licznych zawłości, niuansów, oraz pozornych i faktycznych sprzeczności z tym pojęciem związanych.

W tym punkcie niniejszego rozdziału pracy prezentujemy pięć, zaczerpniętych z literatury definicji pojęcia *improvizacji*, a następnie poprzez krytyczną analizę ich treści, stawiamy pytania, które wyznaczają kierunek naszych dalszych badań. Odpowiedziom na te pytania poświęcony jest punkt następny.

Przyjrzyjmy się zatem definicji pierwszej.

¹ Sergi Jorda „Improvising with Computers: A Personal Survey (1989-2001)”, Music Technology Group, Audiovisual Institute, Pompeu Fabra University, Spain, 2001. <http://www.ia.upf.es/~sergi/articles/Impro1CMC.pdf>

² Fragment wywiadu z *The Cracow Klezmer Band*, <http://www.ha.art.pl/muzyka/klezmer.html>

Definicja 2.1 *Improwizacja to sztuka polegająca na wykonywaniu³ (komponowaniu⁴) utworu bez uprzedniego przygotowania.*

W definicji 2.1 dostrzegamy po pierwsze pojęcie *sztuki*. Pojęcie to ma wiele znaczeń⁵, jednakże tylko dwa spośród nich wydają się być tu godne uwagi:

1. Sztuka, jako twórczość artystyczna obejmująca dzieła z zakresu malarstwa, architektury, rzeźby, muzyki, literatury, odpowiadające wymaganiom estetyki, odznaczające się pięknem, harmonią.
2. Sztuka, jako umiejętność, biegłość w wykonywaniu czegoś, talent, kunszt, mistrzostwo.

Przyglądając się znaczeniu pierwszemu nasuwają się pytania: Czy improwizację można nazwać sztuką równorzędną i odrębną względem wymienionych, czy też jest ona raczej częścią składową każdej, lub przynajmniej niektórych z nich? Czy wymagania estetyki nakładane na sztukę improwizacji są niezienne? Patrząc na znaczenie drugie zapytamy: Czy improwizacja jest umiejętnością wrodzoną, czy nabytą? Jaką miarę oceny należy przyjąć dla określenia stopnia biegłości w improwizowaniu i jaki poziom uznać można za mistrzowski?

Kolejne pytania nasuwają się na bazie zawartych w definicji 2.1 sformułowań *sztuka wykonywania*, *sztuka komponowania* zestawionych ze zwrotem *bez przygotowania*. Co tak naprawdę oznacza zwrot *bez przygotowania*? Czym jest owo *przygotowanie*, którego brak miałby działalność wykonawczą lub kompozytorską czynić improwizacją?

Owo rozróżnienie na sztukę wykonywania i komponowania staje się jeszcze bardziej jaskrawe gdy przyjrzymy się dwóm następnym definicjom.

Definicja 2.2 *Improwizacja to sztuka wykonywania muzyki równoznaczna z tworzeniem jej w danej chwili⁶.*

Definicja 2.3 *Improwizacja to działalność artystyczna, w której akt twórczy pokrywa się z wykonaniem jednocześnie powstającego utworu⁷.*

Definicja 2.2 zdaje się bardziej podkreślać aspekt wykonawstwa, któremu towarzyszy element twórczości, podczas gdy definicja 2.3 ujmuje sprawę przeciwnie, podkreślając fakt tworzenia, któremu towarzyszy jednoczesne wykonawstwo. Zapytamy zatem o różnicę między tworzącym wykonawcą, a wykonującym twórcą, o wzajemną relację między odtwórczością, a improwizacją, oraz między twórczością, a improwizacją.

³ Mała Encyklopedia Muzyki, PWN, Warszawa, 1960. Słownik Wyrazów Obcych, PWN, Warszawa 1980.

⁴ Jerzy Hobela: „Słownik Muzyczny”, PWM, Wydanie VII poszerzone i zmienione.

⁵ Słownik Wyrazów Obcych, PWN, Warszawa 1980.

⁶ Janusz Ekiert „Bliżej muzyki” Encyklopedia, Wiedza Powszechna, Warszawa 1994.

⁷ Encyklopedia Muzyki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995. Wacław Panek, „mały słownik muzyki rozrywkowej”, ZAKR, Warszawa, 1986. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Edited by Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited, London 1990 („*Improvisation - the creation of a musical work, or the final form of a musical work, as it is being performed.*”).

Kolejna definicja zdaje się być sprzeczna z powyższymi mówiąc, że w improwizacji nie ma miejsca na pracę twórczą.

Definicja 2.4 *Zasada improwizacji opiera się na jednoczesnym wynajdowaniu i realizowaniu pewnego spójnego stylistycznie rodzaju muzyki. Nie ma tu miejsca ani na komponowanie, ani na interpretację, jest tylko sama realizacja, która w swoich walorach artystycznych nie powinna ustępować kompozycji napisanej. W istocie rzeczy improwizacja nigdy nie może być porównywana z pracą twórczą, na którą składa się namysł, próbowanie, wybór i korektura⁸.*

Czy faktycznie improwizacja nie ma nic wspólnego z twórczością? A jeśli ma, to w jakiej mierze? - na te pytania również postaramy się odpowiedzieć.

I wreszcie ostatnia, piąta definicja.

Definicja 2.5 *Improwizacja to spontaniczne tworzenie muzyki w trakcie jej wykonywania⁹.*

Definicja 2.5 inspirowuje nas do postawienia pytania o to, znaczenie zwrotu *spontaniczne tworzenie*? Czy opisuje on sytuację tożsamą z brakiem przygotowania, do której odwołuje się definicja 2.1? Wreszcie, jeśli angielskie słowo *creation* przetłumaczymy nie jako *tworzenie*, lecz *kreowanie*, wówczas ciśnie się na usta pytanie o to, jakie elementy dzieła muzycznego objęte ową kreacją determinują określenie tej aktywności twórczej jako improwizację.

W punkcie następnym postaramy się udzielić zadowalającej odpowiedzi, na wyżej postawione pytania.

3 O znaczeniu pojęcia improwizacji - analiza i synteza zagadnienia

Stawiając kolejne pytania, rodzące się na bazie przytoczonych w poprzednim punkcie definicji, udało się nam poddać w wątpliwość oczywistość naszego rozumienia znaczenia pojęcia *improwizacja*. Poruszając się teraz w kierunkach wyznaczonych przez te pytania postaramy się to rozumienie na nowo przywrócić, czyniąc je jednakże bardziej gruntownym. Już w tym momencie sygnalizujemy konieczność dokonywania pewnych założeń u początku analizy. Wydaje się być niemożliwym rozpoczynanie wywodu od równie wolnych od wstępnych założeń podstaw, jak to się miało z Kartezjańskim „jestem”, wysnutym li tylko ze świadomości własnej myśli. Ufamy, że słuszność owych założeń, uda się obronić, tworząc niesprzeczną, choć nie wprost wyrażoną definicję analizowanego pojęcia.

Naszą analizę zaczniemy od próby zrozumienia relacji między improwizacją, a twórczością. Przyjmijmy bez dyskusowania tego założenia, że improwizacja jest pewną formą kreacji dzieła muzycznego, lub też po prostu muzyki. Jest to kreacja - jeśli wolno nam posłużyć się w tym miejscu pojęciem z technik informacyjnych - w czasie rzeczywistym. Czy jest tak faktycznie, jak

⁸ Bogusław Schaffer (1983): „Dzieje muzyki”, Wydawnictwo Szkolne i pedagogiczne, Warszawa.

⁹ The New Grove Dictionary of Jazz, Edited by Barry Kernfeld, London 1988 („*Improvisation - the spontaneous creation of music as it is performed.*”).

to mówi definicja 2.4, że brak w tej kreacji namysłu, próbowania, wyboru i wreszcie korektury, elementów typowych dla dojrzałej i rozciągniętej w czasie pracy twórczej, której ekspozycja efektów dokonuje się w późniejszym (względem momentu tworzenia) czasie? Otóż wydaje się, że nie do końca. Jeśli namysł rozumieć będziemy jako fakt pojawienia się myśli, merytorycznie zgodnej z czynnością, która po owej myśli ma nastąpić, to stwierdzić należy, iż pomijając odruchy bezwarunkowe i warunkowe, niemalże każda czynność człowieka poprzedzona jest namysłem. Ewentualne różnice mają tu raczej charakter ilościowy (długość namysłu, głębokość refleksji), a nie jakościowy. Zaprzeczanie temu twierdzeniu, stawia improwizatora w pozycji osoby bezmyślnej, a na to rzecz jasna nikt poważnie zajmujący się improwizacją zgodzić się nie może. Uznajemy zatem, że myśl (namysł) poprzedza tu akt kreacji¹⁰.

Co się zaś tyczy trzech kolejnych elementów procesu twórczego - próbowania, wyboru i korektury, to jesteśmy zdania, że sprawa się ma tu podobnie jak w przypadku wyżej dysktowanego namysłu. Czas zdaje się być tu wyróżnikiem kluczowym. Rozważmy następującą sytuację. Gitarzysta otrzymuje zaproszenie do wzięcia udziału w występie tria jazzowego. Muzycy zaczynają grać standard, którego ten nie zna. Założmy, iż nie otrzymuje też żadnych nut. Sytuacja może się tu rozwijać w sposób następujący. Wraz z kolejnymi taktami gitarzysta, analizując harmonię standardu, próbuje dopasować odpowiednie skale do poszczególnych fragmentów utworu. Próbuje, odrzuca, a wreszcie wybiera jego zdaniem najbardziej pasujące. Przy ostatnim chorusie, dokonuje ostatnich poprawek, tak że jego solówka w pełni współgra z harmonią akompaniamentu. Ten krótki przykład zilustrował nam sposób w jaki wyżej wymienione elementy twórczości, a mianowicie próbowanie, wybór i korektura zaistnieć mogą w trakcie występu, którego nie wahamy się nazwać improwizacją.

Twórczy charakter improwizacji uwydatnia się jeszcze silniej, gdy skupimy uwagę na zagadnieniu oryginalności i niepowtarzalności powstającej muzyki. Tworzeniem nazwać możemy proces nadawania określonego kształtu, lub też jeszcze głębiej - powoływaniem do istnienia danego dzieła. Z punktu widzenia oryginalności i niepowtarzalności gotowi jesteśmy podzielić akt tworzenia na twórczy i odtwórczy, innymi słowy na artyzm i rzemiosło. Z całą pewnością możemy stwierdzić, że jeśli tylko w improwizacji ujawnia się niepowtarzalna osobowość improwizującego, wyrażana w sposób dla niego samego nowy, wówczas akt ten jest aktem tworzenia i to w dodatku tworzenia twórczego. Artyzm¹¹ uwydatniony jest tu najsilniej właśnie w elemencie niepowtarzalności.

Stwierdziliśmy zatem silny związek między improwizacją a twórczością, negując zarazem powiązania z odtwórczością. Chce się powiedzieć, że im więcej w akcie kreowania muzyki elementu twórczego, tym bardziej ma on charakter improwizacji. Wzrost odtwórczości od improwizacji nas oddala.

Jeśli uznajemy, iż improwizacja jest pewną formą twórczości, to nasuwa się pytanie o to, co jest tu tworzywem, jakimi elementami dzieła muzycznego należy operować, by ową oryginal-

¹⁰ Do rozważań nad istotą tego namysłu jeszcze wrócimy, rozważając aspekt braku przygotowania.

¹¹ Nie mamy tu na myśli tzw. waloru artystycznego, wysokiej oceny z punktu widzenia określonego systemu estetycznego, tego bowiem może w tego typu twórczości brakować. Podkreślamy jedynie element oryginalności, niepowtarzalności, nowości.

ną kreację muzyki móc nazwać improwizacją. Odpowiedź na to pytanie znajdujemy, rozwiązując nieco inny problem. Zapytajmy, co należy zmienić w raz napisanym utworze, by można było powiedzieć, że jest to już utwór inny. Intuicyjna odpowiedź wydaje się być prosta - wysokości dźwięków. Nie podamy tu ścisłej zasady, która by określiła ile dźwięków, które i w jaki sposób należałoby zmienić, by dany utwór stracił swą pierwotną wyrazistość. Na ile musi ulec zmianie linia melodyczna utworu, by stwierdzić, że nie jest to już wariacja, na dany temat, lecz temat zupełnie nowy? Jak daleko posunięte zmiany harmoniczne pozwalają nam stwierdzić, że jest już to nowy utwór oparty na bazie znanego tematu? - to pytania, na które odpowiedzi jednoznacznej udzielić się raczej nie da. Stwierdzamy jednakże, iż wysokości dźwięków - element składowy linii melodycznej (tematu) i harmonii utworu - są elementami szczególnie użytecznymi w procesie przekształcania danego utworu w utwór inny.

Kolejnym elementem, którego wystarczająco radykalna zmiana przekształca dany utwór w utwór nowy, jest rytm. Wydaje się jednak, iż poza utworami, w których pełni on kluczową rolę, ten element dzieła muzycznego ma mniejszą moc oddziaływania niż wcześniej omawiana wysokość dźwięków. Jeszcze mniejszą posiadają kolejne elementy dzieła muzycznego - metrum, agogika, dynamika i artykulacja.

Każdy z siedmiu wymienionych elementów muzycznego dzieła może stać się twórczym dla kreatywnego ducha twórcy i na każdym z nich bazować może improwizacja. W tym też sensie element improwizacji obecny jest w każdym akcie wykonywania muzycznego dzieła. Jest wielce nieprawdopodobnym, by dwukrotne wykonania „tego samego” utworu, nie zawierały różnic. W tym zresztą tkwi urok i istota wykonywania utworów „na żywo” - wykonania te są różne. Przywykliśmy jednakże nie nazywać tego improwizacją, jeśli tylko wysokości dźwięków i rytm utworu zostały w trakcie tych wykonań zachowane. Należy mieć jednak świadomość, że istota improwizacji - oryginalne kreowanie dzieła muzycznego - ma tu rację bytu.

Zatrzymajmy na chwilę nasze rozważania na temat związku improwizacji z twórczością i zajmijmy się, uwypuklonym w definicji 2.1 aspektem *braku przygotowania*. Zwrot „brak przygotowania” ma w pierwszym odczuciu zabarwienie pejoratywne. Brak przygotowania jest zawsze stanem mniej pożądanym od stanu przygotowania. Nieprzygotowanie staje się synonimem braku zorganizowania, jasnej wizji, braku profesjonalizmu. W tej sytuacji, jeśli jakkolwiek improwizację można by nazwać sztuką, to chyba tylko „sztuką wychodzenia z tarapatów”. Nie gubiąc sprzed oczu tego przypadku, chcemy się zająć przypadkami mniej ekstremalnymi. Czy do sytuacji *wykonywania utworu bez przygotowania*, czyli do improwizacji można się przygotować? Wbrew pozorom to przewrotnie postawione pytanie ma sens i odpowiedź na nie jest pozytywna.

Muzyk wykonując utwór, przekazuje w ten sposób pewną treść, coś w ten sposób słuchaczom „mówi”. Może to być albo treść zamyślona przez kompozytora, lub też zabarwiona subiektywnym punktem widzenia wykonawcy, zabarwiona tym intensywniej, im większy udział w wykonaniu odgrywa interpretacja, lub też treść całkowicie pomyślana¹² przez wykonawcę, jak to ma miejsce w przypadku improwizacji. Wykonawca coś mówi. Owo porównanie z mową czy-

¹² Nie będziemy w tym miejscu wdawać się w filozoficzno-psychologiczne wywody skupione wokół pytania, na ile nasze myśli są rzeczywiście myślami naszymi.

nimy tu w sposób świadomy i zamierzony, bowiem na przykładzie ludzkiej mowy będziemy się starali wyjaśnić sens i konieczność przygotowywania się do improwizacji.

W mowie codziennej człowiek „improwizuje”. Jedyne szczególne sytuacje sprawiają, że jego wypowiedzi są wcześniej przygotowane, przemyślane i zaplanowane. W pozostałych przypadkach wypowiedzi tworzone są na bieżąco, „w czasie rzeczywistym”. Jednakże takie wypowiedzi nie są w pełnym tego słowa znaczeniu „nieprzygotowane”, bowiem zawsze bazują one na informacjach, wiedzy, mądrości i umiejętnościach nabytych w wyniku wcześniejszej świadomej lub nieświadomej, systematycznej bądź spontanicznej nauki. By móc się wypowiadać, człowiek potrzebuje znać język, w którym formułował będzie swoje sądy, oraz merytoryczną stronę zagadnienia, w które wplecie swą wypowiedź. Bez tego jego wypowiedź - improwizacja - nie będzie godna uwagi.

Nie inaczej rzecz się ma z improwizacją w muzyce. By ta mogła się stać „godną uwagi” musi być przygotowana. Muzyk musi znać „język” - odpowiednio bogaty zasób „słów” i gramatyczne zasady formułowania „zdań”¹³ - oraz być „zorientowanym w dyskutowanym temacie”. Dopiero na tej bazie, którą nazwać możemy *warsztatem improwizatorskim* budować on może ciekawe improwizacje.

Poniekąd słusznie rodzi się w tym miejscu skojarzenie z negowaną wcześniej odtwórczością. Czymże bowiem w muzyce są owe „słowa” jeśli nie pewnymi zwrotami - melodycznymi, harmonicznymi, rytmicznymi itp.? W takim ujęciu improwizacja sprowadza się do swoistej gry wyboru spośród dobrze znanych „zagrywek”. W istocie rzeczy tak niejednokrotnie jest. Fakt ten nie musi jednakże sprowadzać powstającego w trakcie improwizacji dzieła do poziomu zwykłego pastiszu. Jeśli tylko muzyk posiada wystarczający zasób „słów”, którymi potrafi się sprawnie i w równorzędny sposób posługiwać, wówczas ilość kombinacji „zdań”, które może z nich zbudować może się okazać na tyle duża, by zabrakło mu życia, aby je wszystkie przegrać¹⁴. Rzecz jasna „zdania” te nie będą posiadały jednakowej wartości artystycznej i zadaniem muzyka improwizatora jest wówczas wybór możliwie najlepszego spośród nich. Rzecz jasna pozbawionym sensu jest założenie, iż zbiór owych „zdań”, którymi posługiwać się może muzyk jest *a priori* uporządkowany zgodnie z pewną hierarchią wartości. Gdyby tak w istocie było, to kierując się zasadą wyboru najlepszego zdania, muzyk skazany byłby na konieczność posługiwania się ciągle jednym „najlepszym” zdaniem (ewentualnie kilkoma równorzędnymi zdaniami). Tak oczywiście nie jest. Wynika to z faktu, iż same kryteria oceny - kontekst w jakim ma nastąpić wybór - zmieniają się w czasie¹⁵. Nawet gdyby założyć, że „tło” - akompaniament, na bazie którego przychodzi improwizatorowi się „wypowiedzieć” - jest niezmiennie przez pewien okres

¹³ W dalszej części tekstu wielokrotnie będziemy się posługiwali pojęciem „zdania”, jako zbioru „słów”. Pojęcie to należy rozumieć w znaczeniu ogólnym, abstrachując od pojęcia „zdania muzycznego”, jako konkretnie określonej konstrukcji złożonej z fraz i motywów.

¹⁴ Jeśli założymy, że muzyk potrafi posługiwać się liczbą n „słów”, to liczba różnych „zdań” o m słowach, wynosi n^m . Dla przykładu dla $n = 10$ i $m = 5$ liczba takich różnych zdań wynosi sto tysięcy. Liczba różnych zdań zbudowanych z dziesięciu, spośród stu słów ($n = 100$, $m = 10$) jest już na tyle duża, by jeden człowiek nie był w stanie ich wszystkich prześledzić.

¹⁵ Nie jest wcale oczywistą odpowiedzią na pytanie o to, czy istnieją ogólne obiektywne kryteria oceny wartości artystycznych. Tego problemu jednakże nie będziemy w tym miejscu dyskutować.

czasu, wówczas również założenie stałego porządku zdań nie jest sensowne, bowiem „wartość”, czy „użyteczność” danego zdania zdaje się maleć wraz z kolejnymi jego wystąpieniami. Wydaje się nawet, iż właśnie to założenie o niezmienności „tła” czyni ten proces - zmniejszania wartości zdania wraz z kolejnymi jego wystąpieniami - jeszcze bardziej intensywnym. Zmienne tło niejako usprawiedliwia powtarzanie tego samego zdania.

W tym kontekście nasuwa się myśl, by *sztukę improwizacji* nazwać *sztuką wyboru*, a za miarę umiejętności improwizatorskich z punktu widzenia pewnego systemu, porządkującego wartości artystyczne przyjąć, „odległość”¹⁶ między zdaniem w danym kontekście najlepszym spośród tych, którymi posługiwać się może dany muzyk, a zdaniem właśnie przez niego wybranym. Okazuje się jednak, że ta zgrabnie wyglądająca konstrukcja myślowa nie rozwiązuje nam tu żadnego problemu, a tylko odsłania problemy nowe, których jednoznacznie rozwiązać się nie da. Po pierwsze opiera się ona na niezwykle silnym założeniu istnienia obiektywnego kryterium oceny wartości artystycznych (problem sygnalizowany w przypisie 15), porządkującego - choćby tylko w stopniu częściowym - w danym kontekście poszczególne zdania. Gdyby tak było w istocie, wówczas sygnalizowana zmienność kryteriów oceny w czasie sprowadzałyby się jedynie do „przeskakiwania” z jednego „najlepszego kryterium” do innego, najlepszego w nowym kontekście. W tej sytuacji definicję *sztuki improwizacji* należałoby poszerzyć jeszcze o *sztukę identyfikowania najlepszego w danym kontekście kryterium oceny*. Na nic by się zdała wybitna zdolność *wyboru zdań*, jeśli wybór ten dokonywany byłby w kontekście niewłaściwie rozebranego kryterium. I odwrotnie, niewiele warta byłaby umiejętność *identyfikowania najlepszego kryterium oceny*, jeśli zabrakłoby umiejętności wyboru w jego świetle najlepszego zdania.

Po drugie, gdyby nawet założyć, iż dla każdego z możliwych kontekstów istnieją obiektywne, najlepsze kryteria oceny, to - bez dodatkowych założeń, o których za chwilę - niemożliwym byłoby sformułowanie jednej, najlepszej miary oceny wartości całej improwizacji - jako zbioru zdań, a jedynie można by definiować miary cząstkowe, chwilowe, czy inaczej mówiąc - kontekstowe, zdolne do oceny jedynie pojedynczych zdań. Spróbujmy to wyjaśnić. Jeśli założymy, iż dla każdego kontekstu istnieje jedno, jedyne „najlepsze” kryterium oceny, ustawiające wszystkie zdania w porządek odpowiadający idealnej hierarchii wartości¹⁷, wówczas możemy wskazać najlepsze w danym kontekście zdanie spośród zbioru możliwych do wykorzystania. Wybór byłby tym lepszy, im mniejsza byłaby odległość między zdaniem wybranym, a zdaniem najlepszym. nierozwiązywalny problem pojawia się jednak wtedy, gdy przychodzi nam porównać dwa fragmenty improwizacji, złożone choćby tylko z sekwencji dwóch zdań. Jeśli w którejś z improwizacji oba zdania były w swoim kontekście najlepsze, wówczas w oczywisty sposób cała improwizacja jest najlepsza. Co jednak, gdy jedno zdanie było lepsze w improwizacji pierwszej (nazwijmy ją *A*), a drugie w drugiej (*B*)? Jak porównać te improwizacje? Jaką przyjąć miarę oceny? Jest to swoisty problem wielokryterialny, a postawione pytania są pytaniami o sposób agregacji¹⁸ wielu

¹⁶ Pozostaniemy przy intuicyjnym rozumieniu tego pojęcia.

¹⁷ Gdyby takowa istniała.

¹⁸ Pojęcie *agregacji* jest typowym pojęciem używanym w takim kontekście w literaturze wspomagania decyzji. Niekiedy spotkać można również pojęcie *skalaryzacji*, oznaczające proces przechodzenia od wielu kryteriów oceny (wektora ocen), do jednego kryterium skalarnego - jednowymiarowego kryterium.

kryteriów w jedno kryterium. Nie mamy podstaw do tego, by zakładać istnienie jednego „najlepszego” sposobu takiej agregacji¹⁹.

Czy wobec powyższego należy odrzucić określenie improwizacji jako *sztuki wyboru*? Mimo wszystko nie. Choć wykazaliśmy trudność - jeśli nie niemożliwość - wyłonienia obiektywnych i ścisłych kryteriów oceny takich wyborów, a tym samym kryteriów oceny improwizacji, to mimo wszystko nie chcemy się zgodzić na całkowity relatywizm w ocenie wartości dzieł artystycznych w ogólności, a w szczególności improwizacji. Choć w świetle analizy wielokryterialnej, (a tylko taka jest tu uzasadniona jeśli chcemy stosować ściśle podejście analityczne), w szczególności odwołując się do modelu ludzkich preferencji, moglibyśmy odrzucić twierdzenie, że dzieła Mozarta są bardziej wartościowe niż „szlagiery muzyki Disco-polo”, to w świetle ludzkiej intuicji, a w szczególności intuicji znawców muzyki twierdzenie to nie podlega żadnym dyskusjom. Czego to jest dowodem? Zapewne wielu rzeczy. Z całą pewnością ograniczoności racjonalności opartej na analizie.

Twierdzimy zatem, że improwizacja nosi w sobie znamiona *sztuki wyboru*. Nie jest nią, ale ją w sobie zawiera. I ten moment zdaje się właśnie najbardziej uwypuklać pozytywną rolę braku przygotowania. Pozytywną o tyle, o ile nadaża za zmieniającym się kontekstem. Wydaje się, że tylko improwizacja - swobodny wybór dokonujący się w czasie rzeczywistym - ma szansę najlepiej „wpasować się” w aktualny kontekst.

Od dłuższego czasu posługujemy się pojęciem *kontekstu* zakładając, że jest ono intuicyjnie zrozumiałe. Poświęćmy mu teraz chwilę uwagi. Jak już to wyżej zostało zarysowane, pod pojęciem *kontekstu* rozumieć możemy tło, akompaniament, na bazie którego muzyk buduje swoją improwizację. Niewątpliwie jednak dotychczasowa konstrukcja, kształt improwizacji, którą właśnie improwizujący muzyk tworzy również ów kontekst stanowi. To, co ma być zagrane w tej chwili wynika w pewnym sensie z tego, co było zagrane wcześniej. Jakkolwiek rozumieć jej ramy, improwizacją winna rządzić pewna logika, choćby miała to być logika *wyzwolenia od wszelkich zasad*²⁰. Na ów kontekst składają się rzecz jasna również takie elementy, jak pora dnia, miejsce wykonywania muzyki, rodzaj słuchaczy, itp.

¹⁹ Przyjęliśmy, że „zdanie” jest zbiorem „słów”, a improwizacja, zbiorem „zdań”. Gdyby wniosek o niemożności wskazania jednego, obiektywnie najlepszego kryterium oceny improwizacji (a przez to wskazania najlepszej improwizacji) okazał się błędnym, z czego wnioskowalibyśmy - na mocy czynionych założeń - że istnieje obiektywnie najlepsze w danym kontekście „zdanie”, wówczas logika wywodu kazałaby nam stwierdzić, że istnieje w danym kontekście najlepsze „słowo”, co w szczególnym przypadku oznaczałoby najlepszy dźwięk, współbrzmienie, akord, formułę rytmiczną, itp. Taki wniosek jest nie do przyjęcia. Zainteresowanych tematem analizy wielokryterialnej odsyłamy do literatury (np. Roy, (1990))

²⁰ W istocie, w ramach różnorodnych klasyfikacji dokonać można również i takiego podziału - 1. Improwizacja zgodna z pewnymi zasadami, oparta na charakterystycznym idiomie (barok, pop, rock, blues itp.), 2. Improwizacja wolna od zasad, tzw. *free-improvisation* (1. „Aleatoryzm nie jest improwizacją, gdyż ta zakłada stałość jakiegoś modelu, tu natomiast chodzi o przeciwstawienie się strukturalizmowi, o odstrukturalizowanie muzyki.”, Bogusław Schaffer „Dzieje muzyki”, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1983, 2. „Jazz dla Colemana to przede wszystkim improwizacja nie ograniczona żadnymi muzycznymi normami. Nie ma tu miejsca dla ścisłych reguł. Najciekawszy jest jednak fakt, iż w muzyce amerykańskiego saksofonisty więcej jest schenbergońskiej techniki serialnej niż typowo jazzowej synkopacji i swingu.”, *The Ascension to Light*; Steve Coleman and Five Elements, http://www.koneser.pl/mtext_dg.phtml/139).

Moglibyśmy wobec tego określić improwizację również jako *sztukę wycucia sytuacji*, sztukę wymagającą swoistej wrażliwości, pozwalającą trafnie rozpoznać i ocenić aktualny kontekst i w niego „wpasować” tworzoną na żywo muzykę. Czy ten element sztuki improwizacji należy do tych, do których winno się przygotowywać? Stwierdzamy z całą stanowczością, że tak. Znajomość formy, stylu, gatunku, podstawowych zasad rządzących danym rodzajem muzyki, czy wreszcie obycie sceniczne - elementy, które składają się na ów charakterystyczny rys muzyka, który nazwać możemy jego klasą, kunsztem - stanowią te czynniki, które kształcić trzeba wcześniej wytrwałą pracą, na którą składa się zarówno wysiłek włożony w poszerzanie wiedzy teoretycznej, jak i umiejętności praktycznych.

Nazywaliśmy dotychczas improwizację *sztuką wyboru*, *sztuką identyfikowania najlepszego kryterium oceny* i wreszcie *sztuką wycucia sytuacji*. Pozostając ciągle w obszarze analogii do języka mówionego nazwiemy improwizację *sztuką formułowania wypowiedzi*. To ostatnie określenie skupia naszą uwagę, na samym języku muzycznym improwizującego, na zestawie „słów” i „zdań”, spośród których muzyk dokonywał będzie spontanicznego wyboru. Nie wystarczy bowiem trafnie wybierać, trzeba jeszcze „mieć z czego”. Ten element zdaje się być najbardziej wymagającym wcześniejszego przygotowania.

Czyniąc małe podsumowanie dyskusji na temat miejsca czynnika przygotowania lub też raczej jego braku w improwizacji powiemy, iż improwizacja, by była „godną uwagi” wymaga zawsze gruntownego przygotowania. Przygotowanie to obejmować winno zapoznanie się z „językiem”, właściwym dla danego rodzaju muzyki (odpowiedni zasób „słów”, zasady konstruowania „zdań”), sprawność w posługiwaniu się nim, znajomość danego stylu muzycznego i wreszcie obycie sceniczne. Jedynym czynnikiem - istotowym dla improwizacji - wolnym od przygotowania, rozumianego jako zaplanowanie zdaje się być sam wybór jednego spośród wielu wariantów (słowa, zdania, konstrukcji itp.).

Powyższy wywód stanowi częściową odpowiedź na pytanie o to, czy improwizacja jest umiejętnością (sztuką) nabytą, czy też wrodzoną. Na jego podstawie tworzyć można również odpowiedź na pytanie o to, czy jest to sztuka odrębna względem innych rodzajów sztuki, czy też jest raczej częścią składową każdej, czy niektórych z nich. Niezbędne w improwizacji gruntowne przygotowanie, jest umiejętnością nabytą, a raczej - jeśli wolno nam tak się wyrazić - nabywalna. Improwizacji można się nauczyć. Oczywiście, podobnie jak to ma miejsce w przypadku innych umiejętności, tak też w przypadku improwizacji mówić można o większych lub mniejszych predyspozycjach, zdolnościach, lub też łatwości w nabywaniu umiejętności nowych i wprawnym posługiwaniu się nimi. O tyle też można mówić o improwizacji, jako o umiejętności (sztuce) wrodzonej. I dalej, o ile uwaga nasza skupia się na „tworzywie” powstającego dzieła, na „języku”, warsztacie improwizatorskim, o tyle też improwizację traktować będziemy, jako część składową takich dziedzin sztuki jak min. muzyka, taniec, czy teatr. O ile zaś wyeksponujemy element „spontaniczności twórczego wyboru”, o tyle też improwizacja ukazuje się nam jako sztuka samoistna, niezależna względem wcześniejszych, korzystająca jedynie z ich języka wyrazu.

Powróćmy na koniec raz jeszcze do analizy związków między improwizacją, a twórczością - ściślej rzecz ujmując, między improwizacją, a komponowaniem. Zgadamy się ze stwierdzeniem,

iż muzyk improwizujący jest w danym momencie wykonawcą i twórcą jednocześnie. Nasze pytanie, zrodzone na bazie krytycznego spojrzenia na definicje 2.2 i 2.3, o tę różnicę między tworzącym wykonawcą, a wykonującym twórcą nie było li tylko zabawą słowną. W istocie bowiem o improwizacji możemy mówić tak zarówno jako o sposobie (metodzie) wykonywania dzieła, jak też jego komponowania. Improwizację, jako sposób wykonywania dzieła, nazwać możemy *twórczym wykonaniem*, natomiast w sensie sposobu komponowania - *spontaniznym tworzeniem*. Nad twórczym wykonaniem dyskutowaliśmy już wcześniej. Skupmy się zatem przez chwilę nad spontaniznym tworzeniem.

W pracy twórczej wyłonić możemy dwa zasadnicze podejścia: Podejście analityczne - od całości do szczegółu i podejście syntetyczne - od szczegółu do całości. Improwizacja w sensie spontaniznej twórczości stanowi typowy przykład drugiego podejścia. Muzyk-kompozytor improwizując, odnajduje (tworzy) kolejne elementy, które stanowią punkt wyjścia jego dalszych poszukiwań (o które „zaczepia” swoją dalszą improwizację). Różnica między improwizującym kompozytorem, a improwizującym wykonawcą dotyczy celów, jakie chcą osiągnąć. Celem kompozytora jest stworzenie nowego dzieła, które w przyszłości będzie wykonywane w raz ustalonej, niezmienionej formie²¹. Celem wykonawcy jest jednorazowe wykonanie czegoś, co jeszcze nie istniało.

W improwizacji traktowanej jako metoda komponowania dzieła odnajdujemy jedną istotną zaletę - silnie angażuje uczucia twórcy. Ponieważ tworzona muzyka, jest jednocześnie wykonywaną, to też przez ten fakt oddziałuje na samego twórcę, pobudzając przez to jego emocje. Ten czynnik stanowi niewątpliwie silną przeciwwagę dla tendencji zbytniego przeintelektualizowania dzieł muzycznych.

Zależnie od roli wykonawcy-kompozytora, w twórczości muzycznej rozróżnić możemy trzy zasadnicze rodzaje improwizacji :

1. gdy na podstawie podanego materiału (melodii, tematu) tworzy on określoną formę utworu (np. fugę, wariację, fantazję) lub gdy dodaje do utworu tylko pewne jego elementy (np. głosy lub akompaniament instrumentów w realizacji *foxbourdonu* czy *basso continuo*, ozdobniki, diminucje przy powtórzeniach itp.);
2. gdy do wykończonego dzieła wprowadza własną część improwizowaną (na kadencja w koncercie);
3. gdy tworzy niezależny utwór muzyczny.

Każda z nich, choć do realizacji stawia sobie inny cel, w swej istocie jest tym samym - *sztuką spontaniznego wyboru najlepszego z możliwych wariantów*.

²¹ W tym sensie kompozycję nazywać można „zamrożoną improwizacją” (frozen improvisation (John Whiteoak, 1996)).