



Sztuka improwizacji #1: Muzyka jazzowa

Na jazzową improwizację składają się długie godziny, dni, a najczęściej lata poznawania języka jazzu

Improwizacja jazzowa elektryzuje. Oto na oczach widzów dzieje się prawdziwa magia: pojawia się coś z niczego, powstaje na bieżąco, bez przygotowania. Rozbrzmiewają dźwięki, których wcześniej nie było i które, jeśli się ich nie nagra, już nigdy w takim kształcie melodycznym, harmonicznym i rytmicznym się nie powtórzą. Ta ulotność sprawia, że jazzowa improwizacja pociąga wielu słuchaczy, którzy chcą przeżyć coś wyjątkowego i unikalnego. Jazz taką możliwość daje.

Czy jednak rzeczywiście improwizator jazzowy gra z niczego, na bieżąco, bez przygotowania? Zanim odpowiemy na to pytanie – małe ćwiczenie. Wykorzystując cztery wyrazy – na przykład *sikorka*, *gałąź*, *karmnik*, *ziarno* – trzeba wymyślić historyjkę, w której te słowa się pojawią. Jak to zrobić? Możliwości jest wiele: można zacząć opowieść i wprowadzać wyrazy w podanej wyżej kolejności, można zacząć od końca albo w zupełnie dowolny sposób. Można wybrać jedno słowo, które będzie bohaterem opowieści (np. *sikorka*), albo wszystkie traktować jednakowo. Można podać różnorodne szczegóły (*sikorką* może być bogatka z żółto-czarnym brzuszkiem albo czubotka z nastroszonymi piórkami na małej główce), albo ograniczyć się do podstawowych informacji. Rozmiar, charakter i nastrój opowieści będzie zależał od wyobraźni, pomysłowości, nastroju narratora, a także od jego znajomości języka polskiego.

Z jazzem jest podobnie. Słuchacze mogą mieć wrażenie, że muzyk jazzowy improwizuje „z niczego”. Tymczasem na jazzową improwizację składają się długie godziny, dni, a najczęściej lata poznawania języka jazzu. Co się składa na taki język? Bardzo wiele elementów: [harmonika jazzowa](#) z [budową akordów](#) i relacjami między [funkcjami harmonicznymi](#), [różnorodne skale](#), [specyficzne frazowanie](#), wycucie czasu i wiele innych. Niektóre konstrukcje takiego języka są szczególnie często wykorzystywane. Takie zagrywki, zwane „figurami” albo „lickami”, można porównać do słów, które służą do budowania opowieści. Im lepsza znajomość zasad języka jazzu, im więcej „słów” zna muzyk, tym swobodniejsza i ciekawsza jest jego muzyczna wypowiedź – improwizacja.

Język jazzu daje możliwość różnego rodzaju improwizacji. Pierwszym z nich jest improwizacja melodyczna. Polega ona na

zmianie linii melodycznej, ozdabianiu jej, dodawaniu [przeróżnych tryli\[1\]](#), [obiegników\[2\]](#), [przednutek\[3\]](#), rozdrabniania dźwięków melodii, zmiany interwałów – możliwości jest bardzo wiele. Innym rodzajem improwizacji jest improwizacja harmoniczna, która polega na swobodnym kształtowaniu harmoniki utworu – rozszerzaniu jej, stosowaniu zamienników akordów, dodawaniu akordów przejściowych, tu również możliwości jest wiele. Wreszcie może być improwizacja oparta na brzmieniu, barwie: nawet jeden dźwięk można zagrać na wiele sposobów: cicho, głośno, ostro, lekko, chropowato, czysto. Wysokość dźwięku wtedy się nie zmienia, ale zmienia się barwa. Czasem odwrotnie – muzycy grają tak szybko, że trudno rozróżnić poszczególne dźwięki. Wtedy również powstają wrażenia zmiany barwy, nastroju, emocji – to też jest improwizacja. Kiedy muzyk łączy te trzy rodzaje improwizacji, to przed słuchaczem odsłania się zupełnie nowy świat muzycznych doznań.

Improwizacja jazzowa jest to zatem muzyczna opowieść rzeczywiście tworzona tu i teraz, na bieżąco, ale poprzedzona nauką języka jazzu i odpowiednim przygotowaniem do koncertu. To język uniwersalny, znają go wszyscy jazzmani, niezależnie od tego czy pochodzą ze Stanów Zjednoczonych, czy na przykład z Polski. Zna go także część publiczności. Słuchacz, który rozumie język jazzu, może odróżnić improwizację wtórną i przewidywalną od tej, która z tych samych elementów będzie budowała zaskakującą, nieoczywistą, często wręcz porywającą opowieść muzyczną.

A zatem – język jazzu. Trzeba go poznać, żeby improwizować, niezależnie od tego, czy mówimy o jazzie instrumentalnym (tu trzeba dodatkowo opanować grę na jakimś instrumencie), czy o jazzie wokalnym (śpiewanie jest trochę łatwiejsze, ale i tu trzeba jednak popracować nad techniką). Ale sam język jazzu to nie wszystko. Potrzebny jest jeszcze punkt wyjścia, jakieś reguły gry i granice, które wyznaczą przestrzeń improwizacji. Tu pojawia się pewien paradoks: aby się pojawiła improwizacja, często musi wcześniej istnieć jakiś skomponowany utwór, który stanowi punkt wyjścia do swobodnego muzykowania.

Od samego początku historii jazzu, czyli od ponad stu lat, jazzmani sięgali po najrozmaitsze kompozycje. Hymny kościelne, popularne piosenki, przeboje teatrów muzycznych, ludowe melodie, marsze orkiestrowe – wszystko mogło trafić do repertuaru zespołu jazzowego, gdzie poszczególne utwory zmieniały swój charakter. Jazz wykształcił wiele różniących się od siebie stylów: jazz nowoorleański różni się od swingu, ten jest odmienny od bebopu, który z kolei odróżnia się od cool jazzu (możecie porównać to do przemian muzyki europejskiej: styl barokowy różni się od stylu klasycznego, ten od romantycznego, a ten – od stylu impresjonistycznego). Mimo tych różnic można jednak wskazać wspólne dla wszystkich nurtów podejście do utworów i reguł improwizacji.

Na początku jazzmani grają główną melodię i akompaniament danej kompozycji. Melodia takiego utworu nierzadko wpada w ucho i łatwo ją zanuć. Jednak w zależności od stylu jazzowego może być łatwa do rozpoznania, albo też już na tym etapie może być ozdabiana, lekko zmieniana, koloryzowana. Kompozytor wymyślił skok o kwintę? Można ten interwał wypełnić jakimś pochodem dźwięków. Kompozytor zakończył frazę całą nutą? Można ją skończyć wcześniej, albo ozdobić obiegnikiem, trylem, albo przedłużyć łukiem na kolejny dźwięk. Inne elementy utworu też mogą się zmieniać, tempo może być wolne lub szybkie (niezależnie od intencji kompozytora), akordy akompaniamentu mogą być zagrane tak, jak napisał twórca, ale mogą też być zmieniane, zamieniane, rozbudowywane... Pole do popisu jest tu bardzo duże. Do tego stopnia, że czasem naprawdę trudno rozpoznać utwór, który się dobrze zna. Często jednak nie ma problemów w rozpoznaniu takich przebojów, jak *Summertime*, *Body and Soul* czy *Autumn Leaves*.

Po prezentacji utworu, rozpoczynają się improwizacje, które potrzebują tematu. Takim tematem, czyli głównym punktem odniesienia staje się melodia danego utworu, a ramą staje się układ akordów w poszczególnych częściach kompozycji. Brzmi to zawile, ale w rzeczywistości jest dość proste do zrozumienia: bardzo wiele utworów jazzowych układa się w formę AABA. Najpierw prezentowana jest główna melodia (A), potem następuje jej powtórzenie (z takimi samymi akordami) aby słuchacz dobrze ją sobie utrwalił (A), następnie pojawia się rodzaj łącznika, gdzie przeważnie rozbrzmiewa jakaś nowa myśl muzyczna, zestawiona z nowym zestawem akordów, która często ma innym nastrój niż pierwsza melodia (B), po czym na końcu raz jeszcze pojawia się główny temat i znana już sekwencja harmoniczna (A).

Podobnych układów może być kilka, ale zasada jest podobna: myśli muzyczne układają się zamkniętą całość (AABA albo AB, AAB, AA i wiele innych). Taki zamknięty układ jazzmani nazywają chorem. Pierwszy chorus prezentuje główną melodię (czyli temat), a następnie muzycy improwizują: czasem przez jeden chorus, czasem przez dwa, a czasem – tylko przez pół, a na drugie pół pojawia się już inny improwizator. Zwykle jest tak, że jeden muzyk improwizuje, a pozostali mu akompaniują. Warto się wsłuchać w taki akompaniament: jest na drugim planie, ale on również jest improwizowany. Czasem pojawia się dialog między solistą, a akompaniatorem, czasem akompaniator wykorzystuje pomysły melodyczne solisty, a czasem to solista korzysta z tego, czym zainspiruje go partia akompaniatora.

Improwizowanych chorusów może być bardzo wiele. Ich liczba zależy od tego, ilu jest muzyków w zespole, jak się wcześniej umówią, albo też jaką mają potrzebę zagrania w danej chwili. Dzięki takiej swobodzie piosenki, których zwykłe

zaśpiewanie zajęłoby 3 minuty, mogą trwać po 10 i więcej minut! A kiedy już wszyscy soliści zagrają swoje improwizacje, na koniec jeszcze raz wszyscy razem grają temat główny i utwór się kończy. (Trzeba tu dodać, że czasem muzykom nie wystarcza powtarzanie kolejnych chorusów i improwizują w oparciu o znacznie mniej rygorystyczne zasady – tak jest na przykład we free jazzie.)

A zatem wiemy już, co jest potrzebne do improwizacji jazzowej: potrzebna jest znajomość języka muzycznego jazzu, w tym poręcznych „licków”, potrzebny jest też utwór, na temat którego będzie się improwizować. To ważne zarówno dla muzyka (jeśli zna utwór, to wie co grać i na jaki temat improwizować), jak dla słuchacza. Im więcej będziecie słuchać jazzu, tym szybciej rozpoznacie utwór, który jest w danej chwili grany, będziecie znać jego melodię i harmonię, a to z kolei pozwoli wam usłyszeć, jak ciekawie (albo i nieciekawie, tak też się zdarza...) wykonawcy przekształcają oryginalną kompozycję.

Interesujące jest to, że na przestrzeni lat jazzmani nieco inaczej podchodzili do improwizacji. W jazzie nowoorleańskim (od ok. 1920 r.) temat kompozycji był grany najczęściej przez trębacza, któremu jednocześnie towarzyszyli klarncista i puzonista. Zadaniem tych dwóch muzyków było improwizowanie wokół głównego tematu trębacza, komentowanie go, dyskusowanie z nim. W ten sposób tworzyła się charakterystyczna sekcja melodyczna, z trzema niezależnymi, ale uzupełniającymi się głosami. Potem pojawiały się chorusy solowe, choć pojawiały się też chorusy improwizacji grupowej, gdzie trębacz już nie musiał grać głównej melodii i mógł już na jej temat, razem z klarncistą i puzonistą, improwizować. Tak jak Louis Armstrong i jego muzycy z zespołu w *When the Saints Go Marchin in*. (Zauważcie, że w tych improwizacjach pojawia się dużo motywów z głównej linii melodycznej).

Z kolei w swingu bardzo ważnym elementem stała się zapamiętana albo zapisana w nutach aranżacja, czyli ustalony przebieg utworu, ze szczegółowym rozpisanem wejść kolejnych grup instrumentów lub solistów. Improwizowane partie solowe miały wyznaczone konkretne, ustalone w aranżacji miejsca. O ile w jazzie nowoorleańskim daje się słyszeć ciągłą improwizację, o tyle w swingu słychać wyraźnie motywy skomponowane i zaaranżowane przeplatające się z partiami improwizowanymi. Swing to przede wszystkim muzyka orkiestr jazzowych (tzw. big-bandów), gdzie warto się wsłuchać we współbrzmienia sekcji (ostre trąbki, aksamitne saksofony czy ciemne puzony), w niuanse aranżacyjne (np. inaczej brzmi sekcja trąbek bez tłumików, a inaczej trąbek z tłumikami) oraz w te fragmenty, które soliści orkiestry wypełniają niezapisaną improwizacją, której towarzyszy subtelnie rozpisany na instrumenty skomponowany akompaniament. Tak jak w orkiestrze Benny'ego Goodmana, gdzie ostra blacha kontrastuje z klarinetową improwizacją lidera. A w tle szalejący na perkusji Gene Krupa!

Jeszcze inaczej w jazzie nowoczesnym, którego pierwszym stylem był bebop. Dla muzyków grających bebop aranżacja w ogóle nie była ważna, liczyła się przede wszystkim improwizacja – możliwie trudna, nieoczywista, wyrafinowana. Muzycy bebopowi chcieli grać szybciej, mocniej, w bardziej skomplikowany sposób niż ktokolwiek przed nimi. Dla miłośników jazzu nowoorleańskiego i swingu te eksperymenty były zbyt śmiałe, ale dla wielu melomanów to właśnie bebop pokazał prawdziwy potencjał muzyki jazzowej, śmiało poszukującej nowych brzmień, nowych rozwiązań, nowych możliwości. Dobrze słyszeć to w grze pianisty Buda Powella...

...albo w grze innych mistrzów bebopu: Sonny Stitt, Howard McGhee, Jay Jay Johnson, Walter Bishop, Tommy Potter, Kenny Clarke improwizują na temat utworu *Buzzy* Charliego Parkera.

Te przykłady pokazują, że język jazzu zmieniał się na przestrzeni lat, zmieniała się także improwizacja oraz podejście do utworów, na podstawie których się improwizuje. Przez lata część z nich stała się tak popularna, że stały się standardami jazzowymi – utworami, które po prostu trzeba było znać, by móc swobodnie muzykować z innymi jazzmanami. Ich popularność była tak duża, że zwyczajnie zaczęły się osłuchiwać i nudzić. Wielu muzyków grających jazz zaczęło szukać nowych przestrzeni improwizacji. Mogło to być np. urozmaicenie harmonii utworu. Tam gdzie kompozytor wymyślił jeden akord na cały takt, tam jazzmani zaczęli wstawiać cztery akordy, które rozszerzały oryginalną harmonię. Okazało się też, że oryginalna melodia utworu właściwie nie jest niezbędna do improwizacji, że wystarczy jego harmonia. Kolejnym krokiem było uwolnienie się od akordów i potraktowanie jako punktu odniesienia linii melodycznych lub wybranych skal. I tak dalej, i tym podobnie.

Jazzmani wciąż poszukują nowych przestrzeni do improwizowania i starają się uciekać od tego, co zbyt oczywiste. Ale jednocześnie wciąż pozostaje potrzeba jakiegoś punktu odniesienia, jakiej ramy, jakiegoś tematu, do którego można improwizować. Nawet wspomniany wcześniej free jazz, który często uchodzi za skrajny przypadek jazzowej wolności, ma swoje ograniczenia. Muzycy freejazzowi mają do dyspozycji krótkie motywy, które stanowią punkt wyjścia ich improwizacji, mogą umówić się na granie wokół określonych dźwięków, operować kontrastami (cicho-głośno, ostro-łagodnie, grupowo-solistycznie). Dlatego też nawet free jazz nie jest zupełnie wolny od ograniczeń nakładanych na improwizatora: ogromny stopień swobody (*free* to po angielsku wolność), łączy się z ograniczeniami języka, które sprawiają, że free jazz pozostaje jazzem.

Wróćmy na koniec do opisanego na wcześniej koncertu jazzowego. Oto na oczach widzów dzieje się coś fascynującego: muzyk znający język i słownik jazzu, znający możliwości instrumentu, znający styl innych jazzmanów, którzy go inspirują – przedstawia swoją improwizację. Zbudowaną z dobrze znanego języka, ale jednocześnie będącą nową, jednostkową, oryginalną wypowiedzią. I tu się pojawia prawdziwa magia: siła improwizacji jazzowej polega bowiem na napięciu między tym, co dobrze znane, a tym, co zupełnie nieznanne. Możemy poznać język jazzu, rozpoznawać standardy, słyszeć niuanse brzmieniowe instrumentów, ale to, co z tymi znanymi elementami zrobi muzyk w danej chwili, pozostaje zagadką. Jest w tym niespodzianka, jest tajemnica. A gdy to, co znane i to, co nieznanne trafi w ręce prawdziwego artysty, wtedy improwizacja jazzowa elektryzuje naprawdę.

Mariusz Gradowski