



Sztuka improwizacji #3: Improwizacja w XX i XXI wieku

Otwarta, aleatoryczna, intuitywna – o improwizacji w muzyce współczesnej

Najstarsza i najbardziej pierwotna praktyka artystyczna, jaką jest improwizacja, obecna była w historii muzyki Zachodu w każdej epoce. Barok wymagał umiejętności improwizowania na bazie [basu cyfrowanego](#), w klasycznych i romantycznych koncertach instrumentalnych trzeba było popisać się improwizując [kadencje](#), zaś najwięksi romantyczni wirtuozi zasłynęli dzięki improwizowanym transkrypcjom. Rozwój języka muzycznego, krystalizowanie się zasad systemu harmonicznego, kształtowanie melodyki i rytmiki stopniowo ograniczały jednak znaczenie improwizacji w muzyce artystycznej. Umiejętność kreowania na żywo została wyparta przez umiejętność perfekcyjnego odtwarzania, z drugiej strony kompozytorzy coraz precyzyjniej dookreślali wszelkie aspekty muzyczne swoich dzieł.

Kulminacja nastąpiła wraz z [muzyką serialną](#), która zobiektywizowała proces twórczy i uściśliła akt odtwórczy. Wykonawca miał za zadanie zbliżyć się do maszynicznej perfekcji w uzyskiwaniu matematycznie określonych parametrów dźwięku. Tu miejsca na improwizację już nie było. Ów moment ekstremalnej obiektywizacji muzyki stał się też punktem zwrotnym w myśleniu o muzyce. Na przełomie lat 50. i 60. XX wieku kompozytorzy i wykonawcy zaczęli afirmować spontaniczność, niedookreśloność, przypadek i wieloznaczność idei muzycznej.

W 1962 roku Umberto Eco opublikował swój słynny esej *Poetyka dzieła otwartego*, w którym analizował m.in. [Klavierstück XI \(1956\) Karlheinza Stockhausena](#), *III Sonatę fortepianową (1955-57) Pierre'a Bouleza* i [I Sekwencję na flet solo \(1958\) Luciano Berio](#). W pierwszym i drugim przypadku wykonawca decydował o kolejności grania poszczególnych fragmentów utworu. W trzecim materiał muzyczny był niedoprecyzowany w szczegółach, a wykonawca samodzielnie określał wartości nut oraz częstotliwości ich występowania.

Forma otwarta, wieloznaczna i wariabilna wprowadzały do muzyki element improwizacji. Większa swoboda cechowała utwory aleatoryczne, nazwane tak przez skojarzenie z grą w kości (łac. alea – kość). Pionierem komponowania na bazie operacji losowych był [John Cage](#), ojciec muzyki eksperymentalnej, a więc takiej, której efekt końcowy jest nieprzewidywalny, zaś kompozytor określa jedynie wstępnie „reguły gry”. Jego [Music of Changes na fortepian solo \(1951\)](#),

inspirowana chińską księgą *I Ching*, wyznacza początki eksperymentów z przypadkiem w muzyce, pokazuje też źródła inspiracji takich działań. Eksperymentalizm oraz filozofia Dalekiego Wschodu napędzały twórczość także innych kompozytorów amerykańskich z kręgu Cage'a, m.in. Mortona Feldmana, Christiana Wolffa, Earle'a Browna i La Monte Younga.

Będący pod wpływem Cage'a i filozofii Dalekiego Wschodu [Karlheinz Stockhausen](#) stworzył bardzo oryginalną koncepcję muzyki intuitywnej, której przykładem jest [Aus den Sieben Tagen \(1968\)](#). Tradycyjny zapis nutowy został zastąpiony tekstem słownym mającym za zadanie wprowadzić wykonawców w nastrój potrzebny do uwolnienia kreatywności. Muzyka staje się tu medytacją.

Tymczasem w 1964 roku z inicjatywy włoskiego kompozytora Franka Evangelistiego powstaje pierwszy zespół wykonawców improwizujących: Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza. Celem grupy było otwarcie sceny nowej muzyki na improwizację oraz rozwój awangardowych środków wykonawczych. Inaczej myśleli twórcy AMM, orkiestry improwizatorów utworzonej w Wielkiej Brytanii w 1965 roku przez saksofonistę Lou Gare'a, perkusistę Eddiego Prevosta i gitarzystę Keitha Rowe. Artyści ci wywodzili się w kręgu jazzu i sztuk wizualnych, a nie klasycznej awangardy. W orbicie wpływów tego zespołu działał początkowo również Cornelius Cardew, który w 1969 roku założył swoją The Scratch Orchestra, z którą wykonywał własne kompozycje oparte na kolektywnej improwizacji, zarówno w gronie profesjonalistów, jak amatorów. Przykładem utworów [Treatise \(1963-1967\)](#), mający postać niemal dwustruonicowej partytury graficznej, w której inwencja wykonawców odgrywa zasadniczą rolę.

Odrębnym gatunkiem muzyki awangardowej opartej na improwizacji jest muzyka graficzna, w której partytury przemieniają się z precyzyjnego i funkcjonalnego zapisu w autonomiczne dzieło wizualne. Zadaniem wykonawcy jest zinterpretować je dźwiękami. Pionierem był Earle Brown, zaś jednym z pierwszych utworów graficznych jego *December 1952*. Grafiki muzyczne tworzyli także Sylvano Bussotti, John Cage, Christian Wolff, Bogusław Schaeffer i Roman Haubenstock Ramati.

Improwizacja w muzyce XX wieku była często mniej lub bardziej kontrolowana przy pomocy określonych reguł, przy czym kompozytorzy różnie definiowali ich parametry. Aleatoryzm kontrolowany [Witolda Lutosławskiego](#), który w 1961 roku skomponował [Gry weneckie](#), inspirowane *Koncertem fortepianowym* Cage'a, zakładał na przykład istnienie w utworze odcinków improwizowanych na danym materiale dźwiękowym w określonych ramach czasowych.

Jakiegokolwiek kontroli pozbawiona jest natomiast swobodna improwizacja, która narodziła się również w połowie lat 60. XX wieku i do dziś stanowi ważny nurt współczesnej muzyki. Jej źródła to z jednej strony amerykański free jazz i żywiołowa gra jego przedstawicieli takich jak Ornette Coleman czy Cecil Taylor. Z drugiej strony klasyczna awangarda z jej abstrakcjonizmem dźwiękowym i poszukiwaniem nowych środków muzycznych. Za głównego twórcę i teoretyka swobodnej improwizacji uważa się gitarzystę [Dereka Bailey](#), który swe wieloletnie doświadczenia zebrał w książce *Improvisation: Its Nature and Practice in Music* (1993), uznawanej przez zwolenników tej sceny za manifest i podstawowe źródło wiedzy. Poza Baileyem symbolami pierwszej generacji muzyki swobodnie improwizowanej stali się Evan Parker, Anthony Braxton, Peter Brötzman i John Zorn.

W 1977 roku Bailey zorganizował pierwszy festiwal muzyki improwizowanej – Company Week. Idea tego wydarzenia polegała na przygodnych spotkaniach muzyków, którzy dotąd ze sobą nie grali. Etos swobodnej improwizacji wyrasta z muzyki eksperymentalnej, której efekt artystyczny jest nieprzewidywalny. Idea pielęgnowana do dziś w kręgach ortodoksyjnych improwizatorów głosi potrzebę pełnego otwarcia się na nieznaną sytuację, spontanicznego współdziałania z innymi muzykami, a także ucieczki od wyczynionych schematów i stylów.

Swobodna improwizacja odrzuca reguły i gatunkowe ograniczenia. Żyje utopią pełnego wyzwolenia się także z bagażu kulturowego. W tym celu muzycy unikają melodii i harmonii, rozwijając muzykę szmerów. Korzystając z rozszerzonych technik gry na instrumentach, eksplorują środki sonorystyczne kosztem struktur rytmicznych, melodycznych czy harmonicznnych. Wyrafinowane i niezwykle preparacje instrumentów przy pomocy rozmaitych przedmiotów prowadzą tu często do całkowitego zatarcia się charakterystycznego dla nich brzmienia, które poddane dodatkowo elektronicznej amplifikacji zatracą swoje cechy rozpoznawcze.

Możliwość wyjścia poza znajome brzmienie daje także muzyka elektroniczna, która stała się jednym z najpopularniejszych środków nowoczesnej improwizacji. Na przełomie XX i XXI wieku na scenie muzycznej pojawili się wirtuozi gramofonów, tacy jak Otomo Yoshihide, Christian Marclay, [eRikm](#), dieb13, dj Spooky i Philips Jeck. Rozwój technologii umożliwia wykonywanie muzyki elektronicznej na żywo z laptopów i innych urządzeń. W ostatnich dekadach wyodrębniło się wiele podgatunków, estetyk i stylów opartych na improwizacji, w tym noise, glitch i electronica. Muzycy chętnie sięgają też po

stare urządzenia, jak syntezatory analogowe. Najwięksi mistrzowie gry na takich instrumentach udowadniają, że improwizacja jest nie lada sztuką.

Monika Pasiecznik