

Rafał Mazur

Muzyka swobodnie improwizowana – sztuka performatywna *par excellence*.

Istota „muzyki improwizowanej” wymyka się analizom. Głównie dlatego, że wszelkie rozważania na jej temat kładą akcent na muzykę – konkretny fenomen dźwiękowy. Paradoksalnie, koncentrowanie się na pierwszym członie terminu, wbrew od lat stosowanej praktyce wobec wszelkich gatunków muzyki, prowadzi na manowce. Opiera się bowiem na założeniu, że każda muzyka, w rozumieniu idiomu gatunkowego, dysponuje pewnym mniej lub bardziej określonym obliczem/idiomem stylistycznym manifestującym się w zaliczanych do niej, konkretnych utworach, egzemplarzach gatunku danej muzyki. Innymi słowy, daną muzykę, dajmy na to barokową, lub renesansową, możemy rozpoznać ze względu na jej brzmienie, tudzież inne parametry muzyczne, dla niej charakterystyczne. Podobnie się dzieje, gdy określamy muzykę, biorąc pod uwagę aparat wykonawczy, tudzież obsadę instrumentalną – w tym wypadku mamy np. muzykę kameralną, symfoniczną, czy też elektroniczną. Tak też jest, gdy analizujemy muzykę pod względem formy, obserwując operę, koncerty symfoniczne, rondo itp. Muzyka objawia swą gatunkowość w swojej tożsamości brzmieniowej, słuchając, możemy rozpoznać gatunek, który dany utwór reprezentuje, kompozytorzy mają też gatunkowość na myśli, komponując utwór, dzięki czemu jego tożsamość jest łatwo rozpoznawalna.

Oczywiście, obecnie w XXI wieku, powyższe uwagi mają już charakter historyczny, mimo że, wciąż jest sporo kompozytorów, którzy mogliby się pod nimi podpisać. Niemniej awangarda XX wieku złamała prymat stosowanych do XIX wieku form i stylów muzycznych, wprowadzając nowe środki i nowe metody organizacji materiału dźwiękowego. Jednakże, nawet mając na względzie „zdobycze” muzyki współczesnej, należy zauważyć, że koncentracja na fenomenie dźwiękowym, w przypadku muzyki improwizowanej, niewiele pomoże, a wręcz przeszkodzi w dotarciu do jej idei. Nie staram się oczywiście dowodzić, że efekt dźwiękowy w przypadku muzyki improwizowanej jest nieistotny, byłby to absurd. Stwierdzam jednak, iż przy próbie „uchwycenia” istoty tego rodzaju działalności artystycznej/muzycznej, powinniśmy „wejść innymi drzwiami”.

Christoph Cox i Daniel Warner w swej książce „*Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej.*” we wstępie do rozdziału „*Muzyka improwizowana*”, zamieszczają taki oto opis free jazzu i muzyki improwizowanej (łącznie *nota-bene* obydwie te zjawiska muzyczne, moim zdaniem, niesłusznie):

Oba kierunki zerwały ze ścisłymi formami jazzu i muzyki klasycznej (tonalnością, progresją akordową, konwencjonalnymi formami itd.). Zniosły również tradycyjną - obowiązującą także w rocku i popie -

hierarchię instrumentów, pozwalając wszystkim brać udział w improwizacji na równych prawach. Jednym słowem free jazz i muzyka improwizowana odrzuciły wszystko to, w czym wcześniej improwizacja była zakotwiczona, motywując muzyków do tworzenia dosłownie w danej chwili, mając za podstawę wyłącznie własny warsztat oraz natychmiastowe wzajemne interakcje. Chęć poszukiwań improwizacyjnych popchnęła wykonawców, odwracając ich od konwencjonalnych technik instrumentalnych, w stronę „poszerzonych”¹.

W powyższym tekście tylko jedno zdanie, w mojej opinii, dotyczy faktycznie muzyki improwizowanej, tzn. tylko jedno odnosi się do tego, co w niej istotne i niepowtarzalne. Pozostałe można do niej odnieść, ale nie na zasadzie konieczności. Zjawiska w nich opisywane występują wprawdzie w praktyce improwizowania muzyki, ale nie są dla niej charakterystyczne, tzn. nie da się przez nie tej muzyki określić. Faktycznie muzyka improwizowana zerwała z tonalnością, progresją akordową, konwencjonalnymi formami. Stosuje się również we współczesnej improwizacji „poszerzone” techniki instrumentalne. Ale te zdobycze, to dokonania muzyki XX wieku, zdobycze awangardy muzycznej. Z tonalnością, progresją akordową, i formami zerwał już Arnold Schönberg, tworząc system dodekafoniczny, a było to na początku XX wieku (przypomnę, że muzyka improwizowana jest w zasadzie „odkryciem” lat 60. XX stulecia). „Poszerzone” techniki wykonawcze były wykorzystywane przez kompozytorów XX wieku już w połowie stulecia. Innymi słowy, przełom w muzyce dokonał się przed powstaniem muzyki improwizowanej. Można nawet powiedzieć, że dzięki tej rewolucji w organizacji materiału dźwiękowego, w myśleniu o muzyce w ogóle, powstanie muzyki improwizowanej było możliwe.

W tym momencie należy wyjaśnić pewną kwestię terminologiczną. Nazwa „muzyka improwizowana” nie dotyczy wszelkiej muzyki w praktyce wykonywania/tworzenia, w której stosuje się improwizację. Praktyka improwizowania, znana jest w muzyce prawdopodobnie od początku jej istnienia, niektórzy nawet twierdzą, że pierwsze próby muzykowania musiały być improwizacjami. W każdym razie, w każdej muzyce historycznej odnotowujemy obecność improwizowania. Niemniej, należy podkreślić, że aż do czasu powstania muzyki improwizowanej, improwizacja w muzyce europejskiej była bardzo mocno sformalizowana. Improwizowano tylko „w ramach”, według z góry ustalonych reguł, respektując przynajmniej formalne, lub harmoniczno-rytmiczne schematy utworów, wyznaczone wcześniej, przed momentem ich dźwiękowej realizacji. Muzyka improwizowana zaś, wprowadziła nowy rodzaj działania: tworzenie utworu następuje jednocześnie z jego dźwiękową realizacją. Znaczy to, że nie istnieje wcześniejsza od realizacji koncepcja utworu, za Ingardenem powiedzielibyśmy - „postać intencjonalna”, utwór powstaje dokładnie w momencie jego improwizowania. Biorąc to pod uwagę, możemy stwierdzić, że

¹ *Kultura dźwięku, teksty o muzyce współczesnej*, wybór i red.; Ch. Cox, D. Warner, -Gdańsk 2010, s. 321

faktycznie muzyka improwizowana odrzuca to wszystko, w czym wcześniejsza improwizacja była zakotwiczona, a muzycy są pozostawieni ze swoimi instrumentami i sami ze sobą. Zdanie o tym traktujące, ze wstępu Coxa i Warnera, dotyczy cechy charakterystycznej muzyki improwizowanej.

Określenie „muzyka improwizowana”, to skrót od „muzyka swobodnie improwizowana”. Swobodnie, oznacza, że muzycy nie podlegają, oczywistym z punktu widzenia dotychczasowej praktyki muzycznej, determinantom zewnętrznym. To, co grają, jest wyłącznie wypadkową ich osobistej muzykalności, umiejętności instrumentalnych oraz zdolności improwizatorskich. Muzykalność jest konieczna i oczywista dla grania muzyki; w kulturze europejskie rozwinęto zaawansowany obecnie system szkolenia muzykalności. Koherentny z nią pozostaje sposób kształcenia instrumentalistów. Innymi słowy, nie można być improwizatorem, nie będąc muzykiem (piszę w tym tekście o improwizacji swobodnej w muzyce, ale uwaga ta tyczy się zarówno wszelkich dziedzin sztuki, jak i aktywności ludzkich w ogóle, w których chce się improwizować, jest to wymóg kompetencji profesjonalnej/technicznej). Muzykalność i kompetencja w posługiwaniu się instrumentem są warunkami koniecznymi, acz niewystarczającymi. Pozostaje umiejętność improwizowania, zwanego w odróżnieniu od dotychczasowych rodzajów/metod improwizowania; „improwizowaniem intuitywnym”. Tak o nim pisze Bogusław Schaeffer: „muzycy mają za zadanie, swobodnie reagując na to co robią inni, znajdować nowe jakości wyrazu”². Wydaje się to proste, niemniej sam autor powyższego zdania, natychmiast dodaje uwagę: „Tak się to mówi, ale jak nauczyć muzyka szkolonego tradycyjnie, jak go nauczyć wyjścia poza siebie, poza poznane chwytły i konwencje?”³ Jest to oczywiście duży problem, jako że; system kształcenia pozwalający w efekcie swobodnie operować instrumentem i dźwiękami, powoduje zazwyczaj wykształcenie specyficznego, charakterystycznego dla każdego instrumentalisty „języka” dźwiękowego. Niemniej; jak można zaobserwować, na pewnym, bardzo wysokim stopniu kompetencji technicznej, rodzi się możliwość autentycznie spontanicznego tworzenia jakości dźwiękowych, które w niczym nie przypominają tych wcześniej wyćwiczonych/przygotowanych. Powstają one faktycznie jako niepowtarzalna reakcja na dźwięki tworzone przez pozostałych członków zespołu improwizatorów. Jest to temat do osobnych rozważań, w tym miejscu należy jedynie nadmienić, że faktyczne, swobodne improwizowanie, szczególnie kolektywne, wymaga od muzyków najwyższych kompetencji technicznych w posługiwaniu się instrumentami.

Idea improwizacji swobodnej; polega na współtworzeniu w czasie rzeczywistym (piszę tu o improwizacji kolektywnej). Mamy więc do czynienia w przypadku muzyki improwizowanej ze sztuką performatywną *par excellence*. Rzecz jasna, muzyka zawsze się wiąże z performatywnością,

² B. Schaeffer, *Kompozytorzy XX wieku, tom II*, Kraków 1990, s. 154

³ *Ibidem*

każda muzyka istnieje tylko w momencie realizacji dźwiękowej, niemniej tradycyjne sposoby jej tworzenia; zakładają wcześniejsze istnienie idei utworu – kompozycji, którego to utworu wykonanie; jest poprzedzone jego przygotowaniem – odczytaniem idei z zapisu. W ten sposób patrząc, można by stwierdzić, że w pewnym stopniu, koncertowa realizacja utworu wcześniej zapisanego jest prezentacją wykonanych wcześniej działań: utrwalenia samej idei/pomysłu muzycznego w postaci zapisu, odczytania tej idei z zapisu przez instrumentalistów, następnie zaprezentowanie jej już w formie konkretnej realizacji brzmieniowej. Ta z kolei niewątpliwie jest performansem; w znaczeniu dzieła sztuki (a dokładnie jego fizycznej reprezentacji), które jest realizowane w czasie rzeczywistym, w obecności słuchaczy. Niemniej, idealna sytuacja to taka, w której, w przypadku tradycyjnie pojmowanej muzyki, jak najmniej pozostawia się przypadkowi, należy „okiełznać” jak najwięcej elementów utworu, przewidzieć jak najwięcej tego, co się może wydarzyć, tak aby wykonanie było jak najbliższe pomysłowi zapisanemu wcześniej. Nawet muzyka aleatoryczna, operująca przypadkiem, jako jednym z elementów muzykotwórczych, ma swoje zaprogramowane wcześniej ramy, w postaci wytyczonych uprzednio „przypadkowych”, możliwych dróg rozwoju, lub zbioru uwag dotyczących reakcji wykonawców, czy też zaprojektowanych „wyjściowych” danych.

Muzyka improwizowana zaś, powstaje „tu i teraz”. W pełni zależy od warunków danej chwili, momentu, w którym jest improwizowana, czasu, w którym powstaje. Kształtuje ją o wiele więcej elementów, niż tylko umiejętności instrumentalne wykonawców i ich zdolności kolektywnego improwizowania (o których zaraz wspomnę szerzej). Powstaje ona w tej konkretnej chwili i nosi w sobie jej znak. Rodzi się ona w jednym konkretnym miejscu i nosi jego znak. Jest zapisem chwili i wszelkich kontekstów z nią związanych. I proszę pamiętać, że konteksty te mają wpływ nie tylko na jakość wykonania, jak ma to miejsce w przypadku muzyki nie-improwizowanej, ale także na kształt utworu muzycznego, na wszelkie jego parametry.

W takiej sytuacji możemy stwierdzić, że jedyną „rzeczą/przedmiotem”, z którym obcujemy w przypadku muzyki improwizowanej, jest dźwiękowy twór, zwany utworem muzycznym, powstający dokładnie w momencie jego grania. Nie ma nic wcześniej; ani nic potem. Oczywiście, współcześnie istnieje wiele możliwości zapisu takiego koncertu, niemniej bez najmniejszej wątpliwości nagrania nie są w stanie zarejestrować, czy też oddać, całości performansu, jako pełnej jakości. Pytanie, czym jest to „coś”, co umyka rejestracji, pozostaje tutaj bez odpowiedzi, gdyż temat jest zbyt głęboki i wymaga osobnego potraktowania.

Można się zatem pokusić o stwierdzenie, że muzyka improwizowana; wyczerpuje się w samym performansie, w samym działaniu. Potwierdzałyby to sam sposób przygotowywania się muzyków-improwizatorów do koncertów. Jest bowiem jasne, że w jakiś sposób muszą się oni

przygotowywać, a nie mogąc przygotowywać żadnych utworów, przygotowują siebie do wspólnego, swobodnego improwizowania. Innymi słowy, nie przygotowują samego działania, lecz do działania. Swobodne improwizowanie muzyki jest pewnego rodzaju praktyką, którą trzeba kultywować codziennie, niezależnie od występów scenicznych, i z jakości tej praktyki, wyrasta jakość muzyki improwizowanej. We współczesnych teoriach socjologicznych, tego rodzaju działanie nazywane jest „aktywnością bez nominalnego końca” (Skidelsky). Dla improwizatorów moment koncertu jest jednym z wielu momentów uprawiania przez nich sztuki, która staje się raczej procesem zachodzącym w ich życiu, niż przygotowaniem i prezentowaniem dzieł muzycznych na scenie. Można powiedzieć, że swobodna improwizacja w muzyce, jest zarówno praktyką sztuki, jak i sztuką praktyki.

Swobodna improwizacja to tego rodzaju praktyka, w której kluczową umiejętnością nie jest zastosowanie pewnych wcześniej ustalonych rozwiązań brzmieniowych, ale zdolność wchodzenia w interakcje. Przy czym nie chodzi tu o jakąkolwiek interakcję, lecz o zdolność intuicyjnego współdziałania z partnerem na takim poziomie, że słuchający tej muzyki, mają wrażenie, iż została ona wcześniej przygotowywana. Z tego powodu, niektórzy (szczególnie ci, którzy nie chcą się pogodzić z zanikiem prymatu pracy kompozytorów w tworzeniu muzyki) nazywają tę praktykę „spontanicznym, kolektywnym komponowaniem”. Kolektywna improwizacja swobodna daje efekt muzyczny, w żaden sposób nie kojarzący się z działaniem *ad hoc*, muzycy grają, jakby współpracowali ze sobą od lat (co wcale nie musi mieć miejsca, bardzo popularne są koncerty improwizatorów, którzy spotykają się na scenie po raz pierwszy), a przynajmniej, jakby ustalili przed wejściem na scenę, co będą grali. W tym kontekście Derek Bailey mówi o „telepatyczności” muzyki improwizowanej, a Even Parker o „magii”. Dochodzimy w tym momencie do sedna idei swobodnej improwizacji. Do tego, co wyznacza tożsamość muzyki improwizowanej. Że nie jest to jej oblicze brzmieniowe, to już wiemy. Nie może być, gdyż swoboda w improwizowaniu implikuje możliwość wykorzystania wszelkich możliwości brzmieniowych, nie zaś ograniczanie się do poczynionych wcześniej założeń. Efekty brzmieniowe, niezwykle różne, są wynikiem tego, co w muzyce improwizowanej najważniejsze: **sposobu działania**. Innymi słowy, w muzyce improwizowanej przeniesiony został ciężar z Muzyki na **muzykowanie**. W tej aktywności twórczej dziełem sztuki jest nie tyle powstały „przedmiot”, czyli utwór muzyczny, ile sam proces jego tworzenia. Niejednokrotnie zaobserwowałem zjawisko, polegające na tym, że wrażenia słuchaczy wyniesione z koncertu, nie pokrywają się z odsłuchaniem jego nagrania po pewnym czasie (ponownie widać wagę problemu rejestracji muzyki improwizowanej). Następuje więc wyraźne rozdzielenie efektu brzmieniowego wytworzonego w trakcie koncertu, od samego koncertu, procesu improwizowania utworu.

W roku 1966 brytyjski kompozytor, pianista i wiolonczelista Cornelius Cardew dołączył do zespołu improwizatorów AMM. Jego zapiski na temat improwizacji spontanicznej, pod tytułem *Towards the Ethics of Improvisation*, są niezwykle cennymi przemyśleniami muzyka klasycznie wykształconego, przy tym zarówno instrumentalisty, jak i kompozytora, dotyczącymi kolektywnego improwizowania swobodnego. Cardew bardzo szybko dostrzegł wyraźną różnicę; pomiędzy tradycyjnym uprawianiem muzyki w kręgu kultury europejskiej; a powstającą właśnie muzyką improwizowaną. Ujmując tę różnicę intelektualnie, zwerbalizował ją, proponując na określenie swobodnego improwizowania muzyki termin „bycie muzyką”, odróżniając tę działalność od „tworzenia muzyki”, charakterystycznego dla dotychczasowych działań muzycznych.

Gdy wypowiadasz słowa „jestem muzyką” wydarza się coś nieoczekiwanego i wyjątkowo prawdziwego (jak gdyby czystym trafem spotkały się pasujące do siebie elementy układanki) [...] nagle dostrzegasz zupełnie nową przestrzeń rozważań, wynikającą z utożsamienia wykonawcy oraz muzyki. To zdarza się podczas improwizacji. Dwa niezależne elementy ulegają naglej samodzielnej synchronizacji i popychają Cię ku czemuś nowemu⁴.

„Bycie muzyką” przenosi naszą uwagę z wykonywania muzyki, czy też jak mówi Cardew, jej „tworzenia”, co jego zdaniem, charakteryzuje zawodowych muzyków, na źródła powstawania muzyki, lub na źródło muzykowania. Utożsamienie muzyka z muzyką powoduje, że ciężar pracy (o czym już wspominałem) przenosi się z przygotowywania form dźwiękowych na przygotowywanie tego, który formy dźwiękowe będzie tworzył. Zgodne z założeniem swobodnej improwizacji sceniczne praktyki nie są poprzedzone próbami. Rolę prób przejmują ćwiczenia, w których kluczową rolę odgrywa rodzaj dyscypliny moralnej. Praktyka swobodnej improwizacji jest nie tylko sposobem grania muzyki, ale też sposobem życia, widzenia świata. Sam Cardew dla opisanie tego fenomenu używa metafory poznawania miasta. Pozwolę sobie przytoczyć większy fragment:

Odwiedzając miasto po raz pierwszy, oglądasz je przy określonych warunkach pogodowych oraz nasłonecznieniu. Widzisz tylko powierzchnię, jednak historię jej formowania rozważać możesz tylko w kategoriach teoretycznych hipotez. Pozostając w tym samym miejscu przez całe lata, doświadczasz niezliczonych zmian nasłonecznienia i zwiedzasz wnętrza budynków, a to całkowicie zmienia Twoje postrzeganie ich powierzchowności. Poznajesz mieszkańców, być może z jednym z nich bierzesz ślub – w końcu sam stajesz się mieszkańcem miasta, jego żywą częścią. Gdy zostaje ono zaatakowane stajesz do walki; gdy zostaje oblężone, doświadczasz głodu. Jesteś miastem. Kiedy grasz muzykę, stajesz się nią⁵.

⁴ C. Cardew, *Towards the Ethics of Improvisation*, przeł. M. Mendyk, w: Ad libitum, 3 Festiwal - program, Warszawa 2008, s. 9

⁵ Ibidem

W powyższym cytacie, jak już wspominałem, graniu muzyki, podczas którego „stajesz się nią”, bynajmniej nie dotyczy każdego rodzaju muzykowania, a już na pewno nie odnosi się do tzw. wykonywania muzyki zakomponowanej. Jak Cardew zaznacza w dalszej części tekstu: „Istnieje różnica pomiędzy *tworzeniem* dźwięku a *byciem* nim. Profesjonalny muzyk tworzy dźwięki (z pełną wiedzą o nich jako bytach zewnętrznych); AMM są dźwiękami (nieświadomi ich, jak nieświadomi jesteśmy własnej natury)”⁶. W powyższej, zilustrowanej krótkimi cytatami koncepcji „bycia muzyką”, zawarte jest przekonanie o „zakorzenieniu” możliwości praktykowania swobodnej improwizacji (w tym przypadku w muzyce), w uposażeniu związanym z tożsamością artysty. Można powiedzieć, że Cardew zwraca uwagę na pozadźwiękowe elementy warunkujące możliwość improwizowania, które się łączą nie tyle z wykształceniem od strony techniczno-instrumentalnej, czy też ogólnomuzycznej, lecz dotyczą kształtu tożsamości samego improwizatora i pozwalają mu działać adekwatnie w niezaaranżowanych sytuacjach. Możliwość uczestniczenia w performansach muzyki improwizowanej; wymaga głębokiej ingerencji w tożsamość muzyka na poziomie postrzegania rzeczywistości i umiejętności reagowania na jej zmiany, z zasady przecież nieprzewidywalne. W odróżnieniu od wcześniejszych form improwizowania muzyki, — praktykowanie swobodnej improwizacji nie opiera się na doskonałym poznaniu stylistyki danego gatunku muzycznego czy na poznaniu języka muzycznego, którym posługują się współwykonawcy. Nie ma stylistyki, nie ma też języka. Są tylko ludzie, muzycy, z którymi będziemy za moment współtworzyli utwór muzyczny, będziemy działać, reagując na to, co oni robią, a ich działanie będzie zdeterminowane w ten sam sposób co nasze. Przygotowywanie jakichkolwiek „wypowiedzi” dźwiękowych na tę okazję; mija się z celem, może tylko przeszkodzić w adekwatnej reakcji na działanie pozostałych. Należy przygotować się tak, aby szybko i przytomnie postrzegać otaczającą nas rzeczywistość w jej nieustannym ruchu i równie szybko reagować, dołączając się do procesu twórczego. Swobodna improwizacja polega na umiejętności przytomnego i dogłębnego postrzegania rzeczywistości oraz na umiejętności szybkiego reagowania.

Cardew dostrzegł, że kluczową rolę w przygotowaniu do praktykowania swobodnej improwizacji w muzyce, odgrywa przygotowanie muzyka do pewnego rodzaju działania, jakim jest improwizowanie, nie zaś przygotowanie do wykonywania pewnego stylu, czy też gatunku muzycznego. Jego „bycie muzyką” odnosi się do możliwości tak ścisłego związania tych umiejętności z tożsamością muzyka, że stapiają się one w jedno, i improwizator nie podejmuje decyzji w trakcie procesu kreacji utworu za pomocą myślenia dyskursywnego, lecz jego możliwość działania, szybkość percepcji i reakcja jest prawie na poziomie odruchów. Taka zdolność wymaga dużego przygotowania, które się jednak nie koncentruje na kwestiach dźwiękowych (czyli na tym

⁶ *Ibidem*, s. 11

wszystkim, na czym bazuje tradycyjne wykształcenie muzyków), lecz na umiejętności działania pewnego rodzaju. Improwizacja swobodna jest bowiem typem/rodzajem działania, które może być wykorzystywane/stosowane w przeróżnych dziedzinach ludzkiej aktywności, a swobodna improwizacja w muzyce jest tylko jej specyficznym przykładem. Znamienne pod tym względem jest to, co w swoim tekście Cardew wymienia, jako „cnoty, które rozwinąć może w sobie muzyk”⁷, a które są rodzajami cech charakterologicznych, koniecznych do rozwinięcia, gdy muzyk chce praktykować swobodną improwizację. Wspomniane cnoty to: **Prostota**, **Integralność**, **Bezosobowość**, **Cierpliwość**, **Gotowość** (na każdą ewentualność) lub **Trzeźwość**, **Jedność z Naturą** i **Akceptacja Śmierci**. Wszystkie one dotyczą pewnej postawy mentalnej, która pozwala skutecznie percypować zmieniającą się rzeczywistość, skutecznie współdziałać w sytuacjach niezaaranżowanych i godzić się na przemijalność rzeczy. „Bycie muzyką” odnosi się zatem nie tyle do specyfiki dźwiękowej, ile do możliwości reagowania w tym konkretnym wypadku dźwiękiem na otaczającą nas rzeczywistość. W węższej wersji tej postawy rzeczywistość redukuje się do sali koncertowej, współgrających, publiczności i wszystkich pozostałych elementów tej częściowo wyizolowanej sytuacji, w wersji szerszej zaś obejmuje całość postrzegalnych w różny sposób elementów – otaczający Nas świat.

Jak wynika z powyższych uwag, improwizacja swobodna w muzyce, jako specyficzny rodzaj improwizacji swobodnej w ogóle, jest pewnego rodzaju działaniem i właśnie na działaniu koncentruje się uwaga performerów zajmujących się tą praktyką twórczą. Jak już wspominałem, nie wyklucza to przygotowań niezbędnych do działania w specyficznych dyscyplinach, ale są one warunkiem koniecznym, acz niewystarczającym (innymi słowy, z opanowania warsztatu instrumentalisty czy kompozytora nie wynika umiejętność swobodnego improwizowania). Muzycy tworzący muzykę tą metodą, mają rzecz jasna do dyspozycji wszelkie umiejętności zdobyte wcześniej, niemniej gdy chodzi o sam utwór muzyczny, który ma powstać w akcie swobodnego improwizowania, nie dysponują żadnym przygotowanym wcześniej materiałem. Mogą w trakcie pracy nad umiejętnością improwizowania, kiedy to kształtują warunki takiego działania, pracować nad samym sobą, tak że sztuka improwizowania stanie się dominującą cechą ich tożsamości, rzutującą na ich działanie w życiu w ogóle. Są to kwestie jeszcze niezbyt dobrze zbadane, niewielu badaczy zajmuje się fenomenem swobodnego improwizowania w działaniach artystycznych, być może ze względu na ulotność zjawisk, które są efektem takiej twórczości, a nawet uchwycone, zarejestrowane; niewiele nam mówią na temat samej działalności. Warto tylko na koniec zaznaczyć, że Cardew w procesie doskonalenia się improwizatora dostrzegał konieczność głębszej ingerencji w świadomość, niż ma to miejsce przy okazji przygotowywania muzyka-__instrumentalisty,

⁷ *Ibidem*, s. 10

działającego w sposób tradycyjny. Jak stwierdził, praca improwizatora nad sobą winna odnosić się do „wypracowania sposobu życia, który pozwala Ci zachować równowagę. Wtedy możesz tworzyć, wykraczać poza siebie”⁸.

⁸ *Ibidem*, s. 11.

Bibliografia

1. *Kultura dźwięku, teksty o muzyce współczesnej*, red.: Cox C. i Warner D., Gdańsk 2010
2. Cardew C, *Ku etyce improwizacji [1971, fragmenty]*, tłum. M. Mendyk, [w]: Ad libitum: 3 Festiwal – program, Warszawa 2008
3. Schaeffer B., *Kompozytorzy XX wieku, tom II*, Kraków 1990