BADANIA NAD PRAKTYKĄ MUZYCZNĄ

AVANT, Vol. III, No. 2/2012
ISSN: 2082-6710 avant.edu.pl/en

Model improwizacji polifonicznej
na tle popularnych metod improwizacji w muzyce rozrywkowej

Adam Fulara
Wydział Matematyki i Informatyki Uniwersytetu Wrocławskiego /abs.
Master Class, European Tap Seminar, Belgia
foolx[]onet.pl
Przyjęto: 15 kwietnia 2012; zaakceptowano: 14 października 2012; opublikowano online: 31 grudnia 2012.

Abstrakt

Artykuł składa się z dwóch części. Pierwsza z nich, bardziej ogólna, zawiera opis zjawisk związanych z improwizacją, zwłaszcza gitarową, z wyszczególnieniem problemów wykonawczych stojących przed improwizatorem. Dwa punkty widzenia zostały przedstawione: pierwszy, szczegółowy, opisuje po kolei elementy muzyki i ich znaczenie w procesie improwizacji, drugi bardziej ogólny mówi o zjawiskach, których nie da się opisać, ani analizować w prosty sposób, bądź są inne w przypadku każdego utworu. Należy do nich interakcja pomiędzy członkami zespołu, wyrażanie emocji poprzez muzykę i problematykę poszukiwań własnego głosu w sztuce. Ta część zawiera jeszcze opis trzech zupełnie różnych podejść do improwizacji na gitarze. Pierwsza to wykorzystanie centrum tonalnego (wzbogaconego napięciami dominantowymi), druga metoda polega na połączeniu harmonii utworu ze stosowanymi skalami (stosowana w muzyce fusion), trzecia polega na ścisłym wykorzystaniu dźwięków akordowych w improwizacji bez stosowania skal (charakterystyczna dla muzyki bebop). Druga część tekstu zawiera opis szczególnego rodzaju improwizacji polifonicznej z wykorzystaniem tappingu oburęcznego na gitarze. Model ten stoi w opozycji do trzech wcześniej przedstawionych sposobów rozumienia improwizacji gitarowej. System opiera się zarówno na metodach stosowanych w polifonii renesansu i baroku (m. in. melodia wiodąca Cantus Firmus, reguły kontrapunktu), jak i na założeniach jednogłosowej improwizacji bebopowej (wykorzystanie dźwięków wiodących, rozwiązania charakterystyczne dla czterodźwięków naturalnych). Opis ten nawiązuje do pierwszej części artykułu, grupując zagadnienia wokół poszczególnych elementów dzieła muzycznego. Ta część zawiera uwagi i spostrzeżenia zebrane w ciągu ośmiu lat poszukiwań własnej drogi muzycznej autora.

Do artykułu dołączono ilustrację muzyczną w dwóch wersjach, z których jedna jest przykładem improwizacji wraz z tematem:
http://fulara.com/temp/artykul/earth_song_-_1_take.mp3
a druga – wyłącznie improwizacji:
http://fulara.com/temp/artykul/earth_song_-_2_take.mp3

Słowa kluczowe: improwizacja; polifonia; muzyka; gitara; tapping oburęczny.

Cz. I. Elementy muzyki a modele improwizacji

Improwizacja to tworzenie utworu muzycznego, bądź jego części, bez przygotowania. Towarzyszy muzyce od wieków. Do czasu pojawienia się pierwszych nagrań pełniła jednak inną funkcję. Wiadomo, że J. S. Bach improwizował, czynili to także inni wielcy muzycy m.in. F. Chopin, F. Liszt, N. Paganini. Niestety pozostały po tych improwizacjach jedynie relacje słuchaczy. Sytuacja zmieniła się diametralnie wraz z pojawieniem się możliwości zapisu dźwięku na urządzeniach analogowych.

W XX wieku improwizacja stała się nieodłącznym elementem muzyki jazzowej. Często jest ona przyrównywana do języka lub mowy (Wise 1983, Wooten 2008, Henderson 1992). Litery są jak dźwięki, słowa jak motywy, zdania to frazy itd.

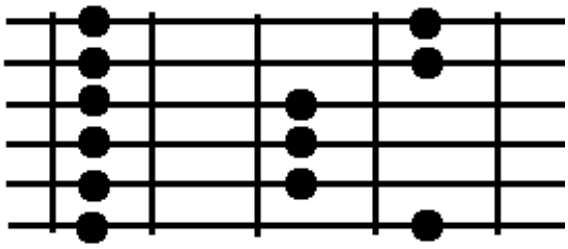
Improwizacja to sztuka świadomej reorganizacji. Nie polega ona na graniu kombinacji dźwięków, których nikt wcześniej, a w szczególności sam wykonawca, nie grał we fragmentach. Tak samo jak opowiadanie w jakimś języku nie polega na wymyślaniu nowych słów. Składamy je ze słów, które znamy na tyle dobrze, że o nich samych nie musimy myśleć. Podobnie improwizator używa słów (zagrywek, fraz), które doskonale zna. Do tej analogii będę odwoływać się wielokrotnie. Improwizacja nie polega też na ciągłej zmianie motywów melodycznych i rytmicznych. Ważnym jej czynnikiem jest duży stopień powtarzalności pewnych cech frazy i kontynuacji myśli melodycznej (Henderson 1992). Zasada ta podobna jest do metody budowania formy muzycznej za pomocą pracy motywicznej.

Modele improwizacji ze względu na dobór materiału dźwiękowego

Aby lepiej zrozumieć proces improwizacji, prześledzimy różne sposoby improwizacji stosowane przez gitarzystów.

Podstawowym sposobem improwizacji jest wyznaczenie tonacji utworu, a następnie dopasowanie do tej tonacji skali. Mówi się wtedy często o **ogrywaniu** utworu skalą. Początkowo jest to zazwyczaj pentatonika molowa (1, 3m, 4, 5, 7m) i to częstokroć stosowana w jednej pozycji.

Pentatonika molowa – I pozycja



Stosunkowo szybko można nauczyć się podstawowych zasad improwizacji w oparciu o ten system dźwięków. W muzyce wywodzącej się z bluesa (różne odmiany gatunków blues, blues-rock) stosować można skalę pentatonikę molową do ogrywania utworów durowych (np. AC/DC - „You shook me all night long”).

Kolejnym krokiem nauki improwizacji jest poznanie pentatoniki durowej, która jest drugim modusem pentatoniki molowej. Następnie poznaje się poszczególne skale, zazwyczaj zaczynając od siedmiu modusów skali molowej naturalnej, potem kolejno molowej harmonicznej i niekiedy melodycznej, oraz innych skal zwanych „egzotycznymi”. Tak zazwyczaj mijają pierwsze lata nauki improwizacji.

Ten sposób podejścia do muzyki ma jedną podstawową wadę. Rolę drugorzędną pełni tu sam przebieg utworu, rozłożenie napięć, progresje i zmiany harmoniczne. Inaczej mówiąc improwizator stosujący ten sposób udaje, że utwór „stoi w miejscu” na akordzie tonicznym. Jeśli chodzi o dobór dźwięków muzycy zazwyczaj polegają na własnym słuchu, który bywa zawodny, zwłaszcza w czasie kilku początkowych lat nauki. Ale oczywiście są wyjątki. Co ciekawe, można osiągnąć bardzo dużą biegłość techniczną stosując tylko tę metodę. Często mówi się wówczas o zjawisku shreddingu i w tym kontekście słowo to ma negatywny wydźwięk.

Innymi słowy pierwsze podstawowe podejście do improwizacji ze względu na dobór dźwięków, to odszukanie tonacji, a następnie stosowanie wybranej skali (lub skal). Sposób ten ma jedną podstawową wadę - można w ten sposób grać utwory o jednym centrum tonalnym.

Bardziej zaawansowane jest granie improwizacji do utworów, które zawierają modulacje (np. „Blue Bossa” Kenny Dorham), stosowane dziś nawet w piosenkach z gatunku pop. Stosowanie w improwizacji do takich utworów jednej skali brzmi bardzo źle i zmusza improwizatora do pilnowania miejsc modulacji, co sprawia dużo trudności początkującym muzykom (zwłaszcza, jeśli tonacji jest więcej).

Ten typ improwizacji posiada pewną wadę. Na dłuższą metę szybko się nudzi słuchaczom. Kolejnym krokiem znacznie niwelującym to zjawisko jest dodanie do podstawowej skali tzw. substytutów dominant. Każde centrum tonalne, a nawet każdy akord utworu, posiada swoją dominantę, czyli akord septymowy zbudowany o kwintę czystą wyżej. Ten fakt wykorzystywany jest do tworzenia serii napięć (ang. tension) i rozwiązań (ang. release) zarówno w kompozycji, jak i w improwizacji. Innymi słowy: dodajemy dwie modulacje – przejście do trybu dominanty, oraz rozwiązanie wytworzonego napięcia dzięki przejściu do skali tonicznej. Zjawisko to jednak jest inne od typowej modulacji. W trybie napięcia nie można kończyć fraz (tylko w pewnych szczególnych okolicznościach takie zakończenie może dobrze zabrzmieć). Oczywiście wymaga to dobrego słuchu, wyczucia, oraz wiedzy o sposobach rozwiązywania napięć i substytutach dominant. Ta sama technika stosowana jest praktycznie w każdym tonalnym utworze muzycznym: od prostych piosenek ludowych, do skomplikowanych fug polifonicznych Bacha. Napięcia improwizowane mogą, ale nie muszą pokrywać się z napięciami harmonicznymi. Taki system jest już wystarczający do zagrania improwizacji ciekawej pod względem doboru materiału dźwiękowego. Nie jest to jednak jedyny sposób improwizacji.

Można powiedzieć, że wszystkie te metody począwszy od stosowania pentatoniki, poprzez skale modalne, śledzenie modulacji i stosowanie substytutów dominant to kolejne kroki tego samego spójnego modelu improwizacji, którego na nasze potrzeby nazwiemy modelem centrum tonalnego.

W dalszej części tekstu będę posługiwać się w podanych przykładach amerykańską notacją nazw dźwięków: ABCDEFG, zamiast niemieckiego H będzie B, zamiast B będzie Bb.

W podręcznikach dotyczących muzyki fusion (Misiak 1996, Henderson 1988) często można spotkać nieco inny model improwizacji. Polega on na śledzeniu harmonii utworu, a następnie przypisywaniu dla każdego modelu odpowiedniej skali. I tak, kolejne akordy progresji 251 w C-dur

Dm7 | G7 | Cmaj7

ogrywamy skalami:

- Dm7: dorycką, eolską lub frygijską itp.

- G7 – miksolidyjską, frygijską durową, pentatoniką dominantową itp.

- Cmaj7 – jońską, lidyjską, pentatoniką durową itp.

Warunkiem przynależności skali do akordu jest to, że akord zawiera się w danej skali w całości, ale od tej reguły są wyjątki, np. pentatonika durowa C (C, D, E, G, A) nie zawiera wszystkich składników Cmaj7 (C, E, G, B) – brakuje tam dźwięku B (wrażliwy artysta potrafi tę właściwość skorygować zamieniając A na B w pentatonice durowej). Ponieważ jest kilka takich skal, improwizator kierując się słuchem decyduje, którą z nich wybrać. Czasem też można połączyć więcej skal, często się tak dzieje, gdy akord trwa dłuższy czas (np. kilka taktów).

Często opisywanym zamiennikiem jest używanie skali lidyjskiej zamiast jońskiej. Mówi się wówczas o kolorach będących odzwierciedleniem dwóch różnych skal opisujących ten sam akord. Np. skala lidyjska ma „kolor #4" (zwiększonej kwarty), a jońska posiada w tym miejscu zwykłą kwartę. Innym często podawanym przykładem jest użycie skali miksolidyjskiej #4 (np. dla G7 skala ta ma postać G, A, B, C#, D, E, F, G) zamiast miksolidyjskiej (dla G7 skala G, A, B, C, D, E, F, G).

Jest to dość trudny sposób improwizowania, wymaga dużej dobrej znajomości skal (w przeciwieństwie do pierwszej opisanej metody). Duże problemy sprawia wówczas praca motywiczna, oraz miejsca zmiany skal występujące przy kolejnym akordzie. Jeśli fraza się w tym miejscu nie kończy, dobrze brzmią krótkie połączenia, np. poprzez dźwięki wspólne obu trybów, lub krótkie drogi połączeń (cały ton, lub półton).

Trzecim sposobem improwizacji jest opieranie się głównie na harmonii utworu. Do ogrywania progresji akordów używamy dźwięków tych akordów, oraz dźwięków przejściowych (znajdujących się między dźwiękami akordowymi). Żeby grać improwizacje w ten sposób nie musimy znać żadnej skali. Popularność tego kierunku improwizacji zapoczątkował Charlie Parker, wspólnie z innymi pionierami bebopu. Obecnie ten rodzaj improwizacji stanowi fundament jazzu improwizowanego. Dźwięki akor-

dowe wypełniają mocne części taktu (np. przy improwizacji ósemkami to „raz, dwa, trzy, cztery"), a pozostałe nuty, to nuty przejściowe, często akcentowane. Oczywiście ten sposób improwizacji można także zagrać przy użyciu skal. Powstały nawet specjalne 8-stopniowe skale bebopowe o takiej własności, że grając po kolei dźwięki tej skali ósemkami trafiamy na mocnych częściach taktu na nuty z akordu. Niebagatelną rolę w tego typu improwizacji odgrywa chromatyka. Niektórzy muzycy stosują specjalne „systemy" improwizacji wywodzące się z tej tradycji, np. system chromatycznych obiegników. Wszystkie te metody jednak sprowadzają się do tego samego modelu improwizacji, który charakteryzuje się składnikami akordów na mocnej części taktu. Zazwyczaj improwizatorzy stosujący ten system posługują się równymi wartościami rytmicznymi (swingującymi ósemkami lub szesnastkami) a motywy melodyczne nie są najważniejsze. Często też ćwiczy się frazy ogrywające całe progresje (II V I, III VI II V I), szczególnie jeśli akordy zmieniają się w szybkich tempach. W tym sposobie improwizacji także niebagatelna jest rola napięć tworzonych przez akordy dominantowe oraz ich składniki. Jazz to muzyka indywidualności – prawie każdy znaczący muzyk ma opracowany swój system improwizowania służący temu samemu celowi - ogrywaniu dźwięków kolejnych akordów.

Te trzy systemy improwizacji i doboru materiału dźwiękowego są w tej chwili najpopularniejsze. Napisano na ten temat setki podręczników poświęconych tzw. obrazkowemu zagadnieniu improwizacji – nauce skal i akordów, jak to nazwał Wooten (2007). Na temat materiału dźwiękowego można napisać znacznie więcej, ale przecież nie tylko dobór dźwięków jest ważny w czasie improwizacji.

Elementy muzyki

Mamy kilka elementów muzyki, często podaje się następujące (Śledziński 1982):

(4). melodia – wyznacza następstwo dźwięków o różnej wysokości i różnym czasie trwania,

- rytm – porządkuje materiał dźwiękowy w czasie,
- dynamika – reguluje natężenie dźwięku
- agogika (tempo) – określa szybkość wykonywania utworu,
- harmonia– porządkuje współbrzmienia dźwięków w utworze,
- barwa – określa kolorystykę dźwięku,
- forma – porządkuje budowę utworu.

W improwizacji te pojęcia są zbyt ogólne i najczęściej autorzy publikacji poświęconych improwizacji podają ich znacznie więcej (m.in. Wooten 2008), np. time jest ściśle związany z rytmem. Chociaż można improwizować stosując wyłącznie podstawowy, ścisły, metronomiczny rodzaj time. Dlatego tak ważne jest wyodrębnianie poszczególnych elementów. Inny przykład to pojęcie artykulacji, którą można opisać przynajmniej na dwóch różnych poziomach: mówiąc o artykulacji dla grupy dźwięków (np. staccato, legato, portato), albo pojedynczego dźwięku będącego najczęściej końcem frazy lub dźwiękiem akcentowanym (tzw. akcent artykulacyjny). W tym drugim przy-

padku mówimy o różnych zabiegach, które możemy wykonać na pojedynczym dźwięku, np. wibracja, podciąganie struny, glissando, modulacja amplitudy itp.

W czasie nauki improwizacji warto ćwiczyć wszystkie jej możliwe aspekty muzyczne, ponieważ daje to dużo bardziej muzykalne, wartościowe efekty. W swojej praktyce edukacyjnej wyodrębniłem 15 elementów muzycznych improwizacji:

- rytm (długości kolejnych nut i pauz)
- time (położenie dźwięków względem punktów metronomicznych)
- metrum
- tempo
- melika, melodyka (położenie wysokości dźwięków, materiał dźwiękowy, gamy skale)
- dynamika (zmiany natężenia dźwięku)
- artykulacja (sposób wydobycia dźwięku dla grupy dźwięków i dla pojedynczego dźwięku)
- harmonia (współbrzmienia akordowe)
- kolorystyka (barwa)
- frazowanie
- forma
- akcentowanie (związane z rytmem, dynamiką i frazowaniem)
- agogika (jako stosunek ilości nut do tempa utworu)
- faktura
- interpretacja (sposób operowania i łączenia elementów muzyki przez wykonawcę)

W obrębie każdego z tych elementów można rozwijać swój styl gry (Henderson 1992, Wooten 2008). Możemy mówić tu o piętnastu osiach rozwoju, na których zaznaczamy kolejne kamienie milowe, np. przy akcentowaniu - na początku w ogóle uczymy się akcentować, potem poznajemy różne rodzaje akcentów (np. dynamiczny, artykulacyjny, agogiczny, brzmieniowy), oraz różne natężenia akcentów – tzw. akcenty mocne i słabe (Bliziński 1983).

W procesie nauki improwizacji bardzo często można spotkać się z zaniechaniem rozwoju kilku z tych dziedzin, najczęściej mówimy wtedy potocznie o braku muzykalności wykonawcy. Dla przykładu gitarzyści stosujący bardzo mocno przesterowane barwy mają problem z uzyskaniem dynamiki. Można wtedy wspomagać się dodatkowymi efektami uzupełniającymi te braki (np. pedał głośności), ale raczej nie zwraca się na to uwagi. W efekcie gitara traci możliwości dynamiczne. Nie jest to zjawisko nowe. W historii muzyki znamy kilka instrumentów pozbawionych dynamiki, np. klawesyn, który jako instrument koncertowy brakom tych możliwości zawdzięcza swój upadek. Jego rolę przejął dynamiczny fortepian, zawdzięczający swoją nazwę właśnie możli-

wościom dynamicznym. O wadze dynamiki może świadczyć, np. fakt, że J. S. Bach w czasach, gdy jeszcze fortepian nie istniał, cenił sobie bardziej wątły klawikord, niż donośnie brzmiący klawesyn, właśnie ze względu na możliwości dynamiczne i artykulacyjne. Niestety instrument ten był zbyt cichy i nadawał się do grania koncertów tylko w małych pomieszczeniach (Schweitzer 1963).

Inną sprawą jest uzyskiwanie efektu natychmiastowości. Zarówno klawesyn jak i mocno przesterowana gitara brzmią w pierwszej chwili bardzo dobrze, ale jednostajne natężenie dźwięku szybko męczy uszy słuchacza (Rieger 2007). Z tego samego powodu nagrań muzyki klasycznej i jazzowej nie poddaje się tak silnej kompresji jak nagrań muzyki z gatunków pop i rock.

Nauka akcentowania, podobnie jak nauka każdego z tych 15 elementów odbywa się mniej lub bardziej świadomie. Brak zainteresowania tym elementem muzyki prowadzi do bardzo schematycznej gry i ogranicza się do kilku prostych tzw. „patentów" (powtarzanych schematów), które z kolei skutkują spłycaniem wrażeń odbiorców. Co ciekawe, często muzycy nie posiadający wykształcenia muzycznego zwracają na to większą uwagę niż uczniowie szkół muzycznych, ze względu na wewnętrzną potrzebę rozwijania zdolności w wielu kierunkach jednocześnie, potrzebę „wsłuchiwania się" w swoje dźwięki i zastanawiania nad nimi. Szkoły muzyczne często zbyt wielką wagę przykładają do nauki harmonii, rytmu i meliki, omawiając pozostałe elementy dzieła muzycznego w sposób marginalny, a uczniowie często nie czują owej wewnętrznej potrzeby docierania do nich samemu, polegając na wyuczonych schematach (Wooten 2008). Pisał już o tym Skołyszewski w 1960, zaleca on ćwiczenie różnych elementów dzieła muzycznego jednocześnie. Poza tym uczniowie szkół czują się po części „zwolnieni" z obowiązku poszukiwania właściwych rozwiązań (przy użyciu słuchu albo literatury). Niestety, z jakiegoś powodu gotowe przepisy (skale, akordy, zasady), podane jasno w formie szkolnej wiedzy z jakiegoś powodu **nie skutkują dogłębnym zrozumieniem tematu,** a jedynie bardzo powierzchownym stosowaniem schematów (Holdsworth 1992). Dlatego zaleca się samodzielne szukanie rozwiązań stawianych problemów, a jedynie podpieranie się wiedzą książkową. Tym niemniej zasady teoretyczne to skarbnica wiedzy i należy z niej korzystać jak najczęściej.

Wydaje się, że pasuje tu zasada złotego środka: wyważenia elementów muzyki, wyszukania właściwej proporcji pomiędzy nimi i uczenia się w sposób systematyczny jak największej ich liczby (Wooten 2008). Dobrym pomysłem jest zatem uważne słuchanie nagrań na wszystkich możliwych poziomach i obserwowanie różnych zjawisk muzycznych, np. zmian dynamiki. Przy tym nie ograniczać się do pewnych ulubionych gatunków muzycznych, a raczej wyszukiwać wrażliwych, wartościowych muzyków niezależnie od wykonywanej przez nich muzyki.

Przegląd elementów muzyki

1. **Rytm** określa czas trwania dźwięków i pauz, a także moment ich rozpoczynania. Najważniejszy element muzyki, można improwizować opierając się wyłącznie na rytmie (np. przy użyciu werbla). W improwizacji stosujemy różne rytmy, czasem związane z wykonywanym gatunkiem muzyki. Na przykład bebop gra się często równymi szesnastkami (lub ósemkami), inne wartości rytmiczne pojawiają się rzadziej, z wyjątkiem zakończeń fraz. W wolniejszych tempach stosujemy efekt swingowania, który przeniknął prawie do wszystkich gatunków muzycznych. Jest to rytm polegający na wykonywaniu równych nut w taki sposób, że wydłużamy pierwszą z nich, a drugą skracamy i często tą krótszą też akcentujemy. Przy czym nie jest jednoznacznie określona długość pierwszej nuty, waha się ona od 50% do 75% długości grupy dwóch nut. Zatem druga (krótsza) ma od 25% do 50% czasu trwania tej grupy. Efekt ten występuje też w naturze jako bicie serca. Podobny rytm można spotkać także w utworach klasycznych, np. Contrapunctus 2 z Kunst der Fuge J. S. Bacha, albo Menuet G-dur L. Van Beethovena zawierają ten rytm zapisany jako ciągi dwóch nut: ósemki z kropką i szesnastki. Schweitzer twierdzi, że dla Bacha jest to „rytm uroczysty" pojawiający się w tej formie w kantatach. Sugeruje on pewien konkretny nastrój muzyki. O rytmie jako najważniejszym elemencie improwizacji można powiedzieć bardzo wiele ciekawych rzeczy. Pat Metheny pisze na swojej stronie internetowej: „To me, rhythm and what you do with it is everything" (ang. „Dla mnie rytm, i to co z nim robię jest wszystkim"). Podobnie do kwestii roli rytmu w improwizacji odnosi się Scott Henderson w swoim podręczniku pt. „Melodic Phrasing" (1992). Jest też wiele książek skupiających się i porządkujących wyłącznie zagadnienie rytmu w improwizacji. Sylwester Laskowski napisał cały podręcznik dotyczący zagadnienia rytmu w improwizacji w 2007 roku.

2. **Tempo** jest to ilość miar metrycznych (zazwyczaj ósemek lub ćwierćnut) wykonywany w ciągu jednej minuty (np. w zapisie nutowym ćwierćnuta równa 60 bpm oznacza 60 uderzeń na minutę). W utworach dawnych mistrzów często spotkać też można włoskie oznaczenia tempa stanowiące pewne granice bezwzględne (np. Allegro to tempo od 120 do 168 bpm). Muzycy często mają dość poważne problemy z utrzymywaniem rytmu w ramach określonego tempa, w pracy edukacyjnej stosuje się metronom, lub automat perkusyjny, ustawiany wg miary w jednostkach bpm. Jest wiele opowiadań na temat ćwiczeń rytmicznych z metronomem, pisze o tym Miles Davis w swojej autobiografii (1990). Są przynajmniej 2 etapy grania z metronomem. Pierwszy tyczy się utrzymywania tempa z pewną tolerancją, uderzamy mniej więcej w rytmie, ale uderzenia mijają się z metronomem minimalnie tak, że słychać wyraźnie obok dwa uderzenia – jedno muzyka, drugie metronomu. Drugi etap to uzyskanie popularnie zwanego „synchro" (od słowa „synchronizacja"), polegającego na dokładnym ćwiczeniu z metronomem w taki sposób, że dźwięk metronomu zlewa się z dźwiękiem muzyka w jednolity atak (grający ma wrażenie „znikania" metronomu). Energia fali dźwiękowej metronomu pokrywa się z atakiem

grającego tworząc dużo bardziej dokładny i dobrze brzmiący dla słuchacza efekt. W Polsce zabieg ten jest słyszalny m.in. na koncertach Wojciecha Pilichowskiego, który przywiązuje do uzyskania efektu „synchro" bardzo dużą wagę. Trzy często popełniane błędy metronomiczne to: granie nierówno z metronomem, granie nierówno z samym sobą (np. lewa ręka uderza raz wolniej, raz szybciej niż prawa – ten problem dotyczy zwłaszcza pianistów, perkusistów i muzyków używających obu rąk do wydobywania dźwięków), oraz granie nierówno z innymi członkami zespołu. Często mówi się też o „osadzaniu" partii instrumentu. Jest to szczególnie ważne w przypadku sekcji rytmicznej (perkusja, bas, gitara rytmiczna). Tempo często określane jest też słowem agogika, które posiada inne pierwotne znaczenie. Brak kontroli metronomicznej świadczy o słabej wrażliwości muzycznej wykonawcy.

3. **Agogika** to nie tylko tempo, ale też ruchliwość, tj. stosunek ilości nut do tempa utworu. Pojęcie to wprowadził H. Riemann (Śledziński 1981). W improwizacji często mówi się o „szybkich" solówkach. Przy czym szybka solówka może pojawić się w wolnym utworze, albo w bardzo szybkim. Bywa, że muzycy stosują tylko jeden ulubiony rodzaj ruchliwości, np. grają bardzo szybko niezależnie od tempa utworu. W przypadku muzyki rockowej mówimy często o shreddingu. Często, choć nie zawsze, takie stwierdzenie budzi negatywne skojarzenia. W istocie większość shredderów posiada bardzo ubogą technikę w zakresie stosowania pozostałych elementów muzyki, np. braki dotyczące dynamiki, akcentowania, harmonii, frazowania, formy, artykulacji itd. choć nie zawsze. Allan Holdsworth i Frank Gambale, dwaj prawdziwi mistrzowie w posługiwaniu się listą środków muzycznych nagrali wspólną płytę pt. „Truth in shredding" („Prawda o shreddingu"), gdzie w domyśle „prawda" oznacza techniczne mistrzostwo, ale nie tylko oparte na dużej ilości nut, ale także na stosowaniu innych elementów muzyki. Częstym błędem shreddingu jest stosowanie uproszczeń. Jeśli do „beztroskich" szybkich ciągów nut dodamy pozostałe środki wyrazu muzycznego (dynamikę, akcentowanie, frazowanie, time, harmoniczne powiązania itd.) poziom trudności wzrasta wielokrotnie. Zjawisko to znane jest od bardzo dawna (Schweitzer 1963).

4. **Time** (czyt. „tajm"). Mówimy często o przesunięciu partii jednego muzyka (lub nawet przesunięcia partii jednej ręki, np. w przypadku pianisty lub perkusisty), względem metronomu, na którym opiera się sekcja zespołu. Jednostajnie wybijany przez metronom rytm (zazwyczaj funkcję metronomu spełnia perkusista) określamy tu mianem „beat". Potocznie słyszy się o graniu „za beatem" i graniu „przed beatem", co oznacza świadome przesunięcie całości, bądź części rytmu do przodu lub do tyłu w czasie. Przy czym przesunięcie to jest znacznie krótsze od długości wykonywanych nut.
   Częściej spotykamy muzyków grających „za beatem" niż przed. Jest to wciąż nowy, dający duże możliwości eksperymentów z muzyką, środek wyrażania emocji. Już w czasach baroku klawesyniści stosowali ten zabieg w celu uzyskania efektu ekspresji rekompensującej braki dynamiczne klawesynu. W taki sposób wykonuje Arię z „Wariacji Goldbergowskich" J. S. Bacha m.in. Keith

Jarrett. W temacie Arii wyraźnie słyszymy, że partię prawej ręki przesuwa do tyłu, robiąc to bardzo nieregularnie (niektóre grupy dźwięków grane są równo, niektóre „za beatem”). Obecnie ten zabieg stosuje się też bardzo szeroko w muzyce wokalnej, w gatunkach R'n'B i hip-hop. W Polsce stosowała go m.in. grupa Sistars (np. w utworze „Synu”). Mówi się często też o dobrym „flow”, co ściśle wiąże się z umiejętnym operowaniem zarówno tym elementem muzyki, jak i rytmem. Time sprawia, że **nawet banalna melodia zaczyna wydawać się słuchaczowi atrakcyjna**, dostaje nowego blasku. Ten element muzyki stosowany jest też przez wielu wielkich improwizatorów (Metheny, Wooten, Scofield, Brecker). Zaawansowane operacje z użyciem time można usłyszeć w produkcjach Chrisa Dave'a – młodego i bardzo uzdolnionego perkusisty, który gra „za beatem” sam ze sobą (naśladowanie efektu delay). Zjawisko pojawia się także w odciąganiu uderzeń werbla w czasie do „tyłu” w typowych rytmach pop-rockowych, lub pojawianiu się podwójnego uderzenia werbla (pierwsze uderzenie metronomiczne i drugie za beatem), co zwiększa odczucie tzw. groove. Wtedy cała sekcja rytmiczna musi mieć świadomość tego typu zabiegu i współpracować ze sobą w procesie jego tworzenia (Królik 2011).

5. **Metrum** utworu to sposób liczenia. W zasadzie w improwizacji pierwszym problemem jest słyszenie podkładu, wyczucie mocnej części taktu i miejsc akcentowanych. Jest to dość proste przy metrum 4/4, problemy pojawiają się w improwizacjach w metrum nieparzystym (np. „Take Five” na 5/4). Dochodzą problemy z rozbijaniem metrum złożonego na proste grupy (długości dwóch i trzech jednostek). Dodatkowym problemem jest granie improwizacji w innym podziale niż podkład. Mówimy wtedy o polimetryczności. Niektóre tego typu zabiegi są często stosowane w formie licków (zagrywek), np. fraza 7/8 grana w kółko w metrum 4/4. Melodia licku przesuwa się wtedy, ten zabieg może być wykorzystywany także jako rodzaj pracy motywicznej. Często ten zabieg nazywany jest też polirytmem, gdyż przypomina on polirytm rozciągnięty w czasie na kilka taktów. Taką muzykę usłyszymy m.in. w wykonaniu King Crimson. Kursy muzyczne prowadzone przez słynną szkołę Guitar Craft uczyły grania w polimetryczności.

6. **Melodia** składa się w zasadzie z rytmu i wysokości kolejnych, następujących po sobie, dźwięków. Same wysokości bez rytmu tworzą tzw. melikę. Większość podręczników dotyczących improwizacji skupia się na doborze materiału dźwiękowego stosowanego przy tworzeniu meliki. Podręczniki te ilustrują pewne schematy i diagramy, zazwyczaj są to zbiory skal albo rozłożonych melodycznie akordów. Często popełnianym błędem są melodyczne uproszczenia – stosowanie jednej skali dla całego utworu bez zważania na jego przebieg harmoniczny, o czym była mowa w pierwszej części artykułu. Niektóre gatunki muzyczne, jak np. blues, dopuszczają uproszczenia, wykonawcy szukają tam innych rodzajów ekspresji, ale jest też spora grupa muzyków, którzy grają w ramach tego gatunku i przykładają wagę do doboru materiału dźwiękowego, grając dźwięki powiązane z harmonią (Henderson 1992).

7. **Harmonia** to przebieg współbrzmień akordowych w utworze. W improwizacji wykorzystywana jest na wielu poziomach. Po pierwsze zmiany harmoniczne wytyczają właściwe dźwięki improwizacji. Dźwięki te zmieniają się wraz z akordem utworu. Ścisły związek między harmonią a improwizacją został określony przez twórców bebopu: Charliego Parkera i Dizziego Gilespiego. Potrafili oni improwizować w zawrotnych tempach stosując często wyłącznie dźwięki akordowe na mocnych częściach taktu. Np. grając ósemkami trafili w dźwięki akordowe na „raz" i potem co drugi dźwięk pochodził z akordu, który grany był przez sekcję rytmiczną. Pozostałe określali mianem dźwięków przejściowych. Taki system improwizacji był fundamentem doboru dźwięków w improwizacji jazzowej (Wise 1982). W muzyce fusion akordom przypisuje się odpowiednie „skale" (Misiak 1996, Henderson 1988), np. czterodźwięk durowy C maj7 = C, E, G, B można „ograć" skalą C-jońską, albo C-lidyjską. Oba systemy są podobne w założeniach, ale jednak tworzone improwizacje brzmią inaczej.
   Osobny rodzaj stanowią improwizacje harmoniczne (grane akordami) często stosowane przez pianistów i gitarzystów jazzowych. Joe Pass stworzył podwaliny całego „stylu gitarowego" opartego na improwizacji akordami. Jest to ściśle związane z fakturą instrumentu i wymaga dobrej znajomości zarówno skal, jak i harmonii, a także zasad prowadzenia głosów (Pass 1987).

Często popełnianym błędem harmonicznym jest brak zrozumienia dla prowadzonych w akordach głosów i granie „chwytami" (wyuczonymi poprzez naukę obrazkową schematów) bez ich rozumienia. Muzyk taki nie ma pojęcia co się stało z drugim, a co z trzecim głosem między akordami numer cztery i pięć. Nie tylko nie wie, jakie tam są składniki akordów, ale łączy je w źle brzmiący, niemuzykalny sposób – skokami wymuszonymi przez „obrazkową" naukę.

Zupełnie osobnym zagadnieniem dotyczącym harmonii i melodii jest tworzenie i rozładowywanie napięć (ang. tension – release) za pomocą substytutów akordów dominantowych. Spojrzenie takie, jak pisze Olszewski (2009), jest nieco inne niż klasyczna harmonia funkcyjna. Często popełnianym przez początkujących improwizatorów błędem jest stosowanie określonej skali bez zastanawiania się nad ciągiem napięć i rozwiązań istniejących dla tej skali. Grana w ten sposób improwizacja bez napięć brzmi monotonnie, dziwnie i nienaturalnie. Nawet proste konstrukcyjnie utwory doryckie AC/DC posiadają wyraźne napięcia dominantowe. Każdy znaczący muzyk jazzowy posiada swój własny sposób na stosowanie napięć dominantowych (Martino 1996). Co więcej, zabieg uzyskiwania napięcia za pomocą akordu dominantowego w różnych skalach modalnych znany był już w erze renesansu i był jednym z zabiegów wpływających na utworzenie systemu dur-moll (Feicht 1957).

8. **Faktura** to sposób prowadzenia linii melodycznej za pomocą środków, które umożliwia nam instrument. Melodię można grać za pomocą dźwięków z gamy. Przed chwilą mówiliśmy o stylu Joe Passa, który tę samą melodię zagrać mógł akordami. Wes Montgomery melodię grał często równoległymi oktawami. Często też spotkać można melodie grane, lub śpiewane, w równoległych tercjach. Zupełnie innym rodzajem faktury jest granie polifoniczne polegające na prowadzeniu dwóch częściowo niezależnych linii melodycznych

jednocześnie. Mówi się też, że niektórzy muzycy, np. F. Chopin, tworzą w oparciu o fakturę pewnego instrumentu (tu fortepianu). To znaczy wykorzystują całe bogactwo brzmieniowe łącznie z pedałem w taki sposób, że wierne muzycznie wykonanie tych utworów na innych instrumentach staje się bardzo trudne, a często niemożliwe. Zupełnie innym kompozytorem pod względem stosowania faktury jest J. S. Bach, którego utwory świetnie brzmią praktycznie na każdym instrumencie, w szczególności często wykonywane są na fortepianie. On sam praktycznie nie komponował na fortepian, który to w tamtym okresie dopiero był konstruowany, a Bach nie przepadał za brzmieniem pierwszych konstrukcji pianoforte (Schweitzer 1963).
W improwizacji też często mówi się o fakturze, zwłaszcza w kontekście budowy formy improwizacji. Dużo na ten temat mówi znany polski gitarzysta jazzowy - Artur Lesicki w czasie prowadzonych warsztatów gitarowych. Tak więc nie tylko mówimy o fakturze jako o „sposobie improwizacji", jak w przypadku Joe Passa, ale także jako o zmianie prowadzenia faktury, jako środku budowania napięcia zarówno w utworze, jak i w jego części improwizowanej.

9. **Barwa** (timbr) jest to jeden z najbardziej przecenianych środków muzycznych. Efekt ten znany jest także w psychologii i określany mianem G. A. S. (ang. Gear Aquisition Syndrome). W skrócie chodzi o ciągłe modyfikacje sprzętu, stałe poszukiwania nowej barwy i wydawanie dużych ilości pieniędzy dla zaspokojenia swoich sprzętowych potrzeb. Oczywiście dobry instrument jest potrzebny, każdy muzyk szuka takiego, niekiedy i całe życie (Hafner 2010), ale te poszukiwania nie powinny stać się muzycznym celem samym w sobie. Często objawy G. A. S. mają muzycy, którzy mają problem z utrzymaniem tempa metronomicznego, albo nie słyszą, czy instrument jest nastrojony. Wystarczy zastanowić się na jakich instrumentach improwizowali J. S. Bach, F. Chopin, czy z bliższych nam – Jimi Hendrix. Mimo ograniczeń, o których oni sami nie mogli jeszcze dobrze wiedzieć, stworzyli dźwięki, które na stałe zapisały się w historii muzyki.
Jednak timbr to nie tylko instrument. Zmieniamy ton sposobem wydobycia dźwięku (np. na gitarze: kostką, palcami, tappingiem, legato) lub nawet miejscem uderzenia struny kostką lub palcami (Wooten 2008). Na takim zabiegu zbudował swój styl improwizacji m.in. John Scofield, który uderza struny bardzo blisko mostka uzyskując w połączeniu z barwą przetwornika typu bridge, typowe tylko dla niego, nosowe brzmienie. **Osobisty, charakterystyczny, rozpoznawalny ton jest jedną z najważniejszych cech własnego stylu**, co stanowi znacznie większą wartość niż to, że instrument po prostu brzmi dobrze. Pisał o tym m.in. Miles Davis w swojej biografii. Też początkowo brzmiał prawie jak Dizzie Gilespie, ale to się szybko zmieniło (Davis 1990).
Istotny jest też fakt, że niektóre instrumenty posiadają dużo większe możliwości brzmieniowe od innych. W gitarze charakterystyczne brzmienie można uzyskać nawet przez przekręcenie gałki, podobnie jak w syntezatorze. W przypadku fortepianu jest to znacznie trudniejsze, ale i tam możliwe. Osobisty i bardzo charakterystyczny ton wydobywał z fortepianu m.in. Glenn Gould, którego poznajemy natychmiast po typowym tylko dla niego ataku.

10. **Dynamika** ten element mówi nam o zmianach natężenia dźwięku. Przy czym nie tylko jest ważne to, czy gramy akurat dźwięk głośny, czy cichy, ale też jak zmienia się głośność w czasie. Mówimy o poziomach natężenia dźwięku (forte – głośno, piano – cicho itd.) ale też o zwiększaniu i zmniejszaniu siły dźwięku (crescendo i diminuendo). Możliwości dynamiczne mają ścisły związek z „uczuciowością" wykonywanych utworów, a przez to z temperamentem instrumentu. Fortepian zawdzięcza im przecież swoją nazwę. Dynamikę można prowadzić na kilka sposobów. Jeden z nich polega na kontrastach dynamicznych i zmianach dynamicznych związanych z prowadzoną melodią (romantyzm). Innym sposobem jest tzw. dynamika tarasowa, czyli wprowadzenie „progów dynamicznych" między frazami tak, aby wewnątrz danej frazy dynamika była stała (Schweitzer 1963). W taki sposób często wykonuje się muzykę polifoniczną epoki baroku. Dynamiką można też operować za pomocą specjalnych urządzeń dołączanych do instrumentów (wałek crescendo, potencjometr lub pedał głośności). Możemy mówić o sposobie prowadzenia dynamiki przez improwizatora, jak i przez cały zespół muzyczny, który pracuje w grupie nad pewnymi zabiegami dynamicznymi.

Dynamika i sposób operowania nią, świadczy o wrażliwości improwizatora na dźwięk. Dla muzyki poważnej i jazzu dynamika ma kluczowe znaczenie. Niekorzystnie na prowadzoną świadomie dynamikę wpływają wszelkiego rodzaju kompresory stosowane przez większość stacji radiowych. Częste błędy wykonawców to brak dynamiki (granie wszystkich dźwięków na równej głośności, choć instrument ma możliwości grania cicho i głośno), lub chaotyczna dynamika (nie zastanawianie się nad głośnością kolejnych dźwięków i granie ich na przypadkowym poziomie głośności). Ten drugi błąd jest pewnego rodzaju problemem z muzykalnością i słuchem często dotykającym perkusistów i basistów (mówi się potocznie o „kompresorze w łapie" basisty).

11. **Artykulacja** to sposób wydobycia dźwięku. Możemy o niej mówić przynajmniej na dwóch poziomach. Pierwszy dotyczy wydobycia dźwięku w ciągu kilku dźwięków tej samej długości. Mówimy wtedy o staccato (odrywaniu poszczególnych dźwięków i skracaniu ich tym samym o połowę), portato (oddzielaniu kolejnych dźwięków) i legato (ścisłym łączeniu dźwięków). Drugi poziom tyczy się pewnych zabiegów na dźwięku, które umożliwia nam instrument, np. glissando, wibrato, tremolo. Oba te poziomy są ważne z punktu widzenia improwizacji. Strategia artykulacyjna, np. legato, to sposób w jaki improwizator ćwiczy typowe frazy, a zabiegi na jednym dźwięku to sposoby kończenia (lub niekiedy rozpoczynania) fraz. Artykulacja obok dynamiki, jest elementem świadczącym o stopniu wrażliwości improwizatora. Bardzo ważnym zagadnieniem związanym z artykulacją jest atak, czyli początkowa faza każdego dźwięku trwająca kilka milisekund. Dobrzy muzycy posiadają charakterystyczny atak, który też jest ważnym elementem stylu gry. Problematyka ataku dotyczy różnych instrumentów. Typowy dla siebie atak posiadają: Glenn Gould (fortepian), Miles Davis (trąbka), Steve Morse (gitara) i inni. Początkujący muzycy nie słyszą zazwyczaj swojego ataku, przez co jest on przypadkowy i chaotyczny.

12. **Akcentowanie** związane jest z rytmem, dynamiką i artykulacją. Ogólnie chodzi o granie „ważnych dźwięków", o to, czy ważne, podkreślane dźwięki tworzą jakąś logikę w przebiegu improwizacji. A mogą tworzyć logikę, np. rytmiczną, tworząc jakiś stały puls, powtarzający się rytm. Przykładowo Victor Wooten często akcentuje ostatnią szesnastkę z grupy taktowej tworząc charakterystyczne, pływające brzmienie frazy. Są też inne rodzaje akcentów: agogiczne, intonacyjne, brzmieniowe (Bliziński 1983). Oprócz tego można akcentować na kilku poziomach, mówimy o akcencie mocnym lub słabym. W praktyce improwizatorów akcenty trzeba ćwiczyć szczególnie mocno, czyli tworzyć duże kontrasty między dźwiękami akcentowanymi i nieakcentowanymi, aby po miesiącach starań uzyskać właściwe poziomy akcentów. Dotyczy to zwłaszcza muzyków, którzy nigdy wcześniej nie ćwiczyli akcentowania. Właściwe użycie tego elementu muzyki daje też znakomite efektu w połączeniu z przesunięciami time, zwiększa się tym samym efekt płynności rytmu (flow).
13. **Frazowanie** to sposób łączenia kolejnych dźwięków w logiczne jednostki. Tworzymy w ten sposób charakterystyczne, rozpoznawalne odcinki melodii często porównywane do języka mowy. Dźwięki łączymy w motywy, motywy we frazy, a te z kolei w zdania różnego typu (pytania, odpowiedzi). Zdania tworzą formę. Muzyka odpowiednio frazowana brzmi naturalnie i nie męczy słuchaczy. Często popełniane błędy to brak frazowania zarówno w improwizacjach (niekończące się potoki dźwięków), jak i w muzyce sekcji rytmicznej (Henderson 1992). Należy pamiętać, że nawet bas wykonuje melodię, która zbudowana jest w pewien logiczny sposób. Basista zatem także powinien frazować, zaznaczać logiczne początki fraz, powtarzające się motywy grać w podobny sposób, np. stawiając w tych samych miejscach akcenty i urywane dźwięki itd. Szczególnie przypadłość braku odpowiedniego frazowania dotyka gitarzystów i pianistów. Nie muszą oni „brać oddechów", więc grają „za dużo dźwięków" (Davis 1990).

    Potężnym narzędziem improwizatorów jest praca motywiczna, która bogato została opisana w literaturze dotyczącej budowy dzieła muzycznego (Frączkiewicz A., Skołyszewski F., 1988). Narzędzie to stosowane jest z powodzeniem od setek lat na wielu różnych poziomach. Frazowanie ma też ścisły związek z tym, co doświadczony improwizator „słyszy w głowie". Dźwięki, które pojawią się za chwilę, są znane już wcześniej grającemu, który wykonuje najczęściej dźwięki podporządkowane pewnemu konsekwentnemu prowadzeniu frazy. Motywy i frazy to przede wszystkim ich charakterystyczny rytm i kształt: fraza może narastać, opadać, albo stać na określonym dźwięku (Henderson 1992). Bardzo ważne dla fraz są punkty dystynkcyjne (najwyższe i najniższe dźwięki frazy). Mają one często związek z harmonią utworu. Częstym błędem prócz nadmiaru dźwięków jest brak, lub natrętne powtarzanie w kółko kilku motywów, co prowadzi do schematyczności improwizacji.

14. **Forma** reguluje przebieg i rozwój improwizacji za pomocą środków muzycznych. Często improwizacja narasta do punktu kulminacyjnego za pomocą pewnych kontrastów. Na przykład na początku gra się w niższych rejestrach instrumentu, dłuższe, pojedyncze dźwięki, stosuje mniej złożone skale (np. pentatonikę), potem stopniowo zwiększa się napięcie. Można to robić na różne sposoby, np. stopniowo zwiększając głośność, a potem podwyższając rejestr instrumentu (lub na odwrót). Ta cała logika „narastania" improwizacji to właśnie jej forma. Częstym błędem jest ćwiczenie do zapętlonego podkładu improwizacji bez narastania, zamiast zamykanie jej w logiczne ramy (prawidłowo ćwiczymy improwizację od początku do końca, a potem od nowa).
15. **Interpretacja** utworu (lub improwizacji) polega na doborze środków muzycznych tak, aby improwizacja tworzyła jak najbardziej spójną całość. Muzyk może używać, np. takiego konkretnego frazowania, takich narzędzi motywicznych, tak budować formę (narastanie), stosować takie a nie inne skale, posługiwać się taką modyfikacją harmonii itd. Interpretacja to pomysł na improwizację dla konkretnego utworu, obecność koncepcji górującej nad chaosem. Mówi się, że muzyka lubi porządek na każdym poziomie.

W praktyce bardzo trudno jest osiągnąć mistrzostwo w jednoczesnym stosowaniu wszystkich tych elementów. W zasadzie powyżej pewnego poziomu jest to niemożliwe. Całe życie można poświęcić tylko na rozwijanie się w dziedzinie rytmu, podobnie można powiedzieć o większości z tych elementów. Mistrzów improwizacji cechuje jednak opanowanie wszystkich tych elementów w pewnym stopniu. Jest to swego rodzaju szukanie złotego środka. Allan Holdsworth to prawdziwy mistrz improwizacji. Chociaż posługuje się dość wąskim zakresem dynamicznym, jest to jednak bardzo konkretny zakres. Nie ma tu mowy o przypadkowej dynamice, nie ma żadnego chaosu w obrębie tego elementu muzyki. Muzyk dokładnie wie, co robi i robi to dobrze (choć trudno powiedzieć o nim, że jest mistrzem stosowania cieniowania dynamicznego). Każdy z tych elementów jest praktycznie związany z pewnym rodzajem słuchu i poziomem wrażliwości muzycznej. Tak więc mówimy o słuchu rytmicznym (nie tylko śledzenie rytmów, ale też słyszenie „synchro"), słuchu harmonicznym (śledzenie zmian harmonii, oraz napięć dominantowych, rozpoznawanie progresji, zawieszeń i innych struktur harmonicznych), słuchu melodycznym (rozpoznawanie skal, trybów), słuchu polifonicznym (śledzenie kilku ścieżek melodii naraz i zdolność do ich powtarzania w sensie, np. rytmu i melodii każdej ścieżki, ale także rozpoznawanie interwałów), muzycy często też mówią o ważnych szczegółach, co utożsamiam ze słuchem śledzącym niuanse dynamiki (tj. zdolność odróżnienia, czy ciąg dźwięków wykonany jest z tą samą głośnością, np. wskazywanie w ciągu ósemek głośniejszych nut) i niuanse artykulacyjne, budowę formy i jakość interpretacji. Braki słuchowe są typowe dla wykonawców muzyki popularnej, często w studiu nagraniowym wyrównywane za pomocą odpowiedniego sprzętu lub oprogramowania. Intonację wokalisty (fałszowanie) można wyrównać stosując wtyczki VST, nietrafione dźwięki w czasie przesunąć na odpowiednie miejsca (często muzyk nie słyszy, że brakuje mu „synchro"), a dźwięki grane z nieregularnie prowadzoną dynamiką (brak wrażliwości na dynamikę i atak

instrumentu) sprowadza się do jednego poziomu głośności za pomocą kompresorów. Zazwyczaj taki cykl edycji (wyrównanie dynamiki, wyrównanie rytmu, poprawianie intonacji wokalu) przechodzą utwory znane z komercyjnych rozgłośni radiowych. Utwory są „gładkie", ale i na swój sposób sztuczne. Dochodzimy tu do wniosku, że **nawet najprostszą partię instrumentalną jest trudno zagrać dobrze** (Metheny 2011).

Ogólne zagadnienia improwizacji

Elementy muzyki stanowią pewnego rodzaju **szczegółowe** spojrzenie na problemy improwizacji, powiemy sobie teraz trochę o **bardziej ogólnych** zagadnieniach, których nie można poddawać tak drobiazgowym analizom.

Osobny problem stanowi interakcja między członkami zespołu. Dość dyskusyjne może być zagadnienie zakresu improwizacji. Niekiedy cały zespół improwizuje, ale nawet wtedy coś się ustala, np. wspólny początek. Czasem jest to forma utworu i improwizator ma do dyspozycji, np. określoną liczbę taktów, niekiedy nie ustala się ilości jej powtórzeń (wówczas zależy to od przebiegu improwizacji). Jeśli jest jeden improwizujący solista, zespół najczęściej za nim podąża i ma to związek z różnymi elementami muzyki: dynamiką, rytmem i formą solisty, a niekiedy za reharmonizacjami improwizatora (Davis 1990).

Jeszcze innym zagadnieniem jest przekazywanie emocji za pomocą muzyki. To dość subiektywna sprawa, w zasadzie nie ma mistrzów, którzy mają opanowany warsztat związany z elementami muzyki, a ich muzyka nie porusza słuchaczy. Tak się dawniej mówiło o J. S. Bachu, którego muzyka zniknęła z salonów na sto lat, by potem powrócić w blasku chwały (Schweitzer 1963), dziś takimi słowami określa się muzykę m.in. Allana Holdswortha. Nie jest to muzyka dla każdego, ale dotrze do wrażliwego i osłuchanego odbiorcy. Taki rodzaj „zaawansowanej" improwizacji raczej nie spodoba się przy pierwszym przesłuchaniu, dociera z czasem. Podobnie, jak twierdzi Schweitzer (1963), ma się dziś sprawa z niektórymi utworami Bacha.

Częstszym zjawiskiem związanym z przekazywaniem emocji są braki warsztatowe w zakresie elementów muzyki (np. granie nierówne, brak napięć, nieodpowiednie frazowanie, brak pracy motywicznej itd.), albo stosowane bardzo ubogie środki (np. artykulacyjne), a to z kolei potrafi popsuć najpiękniejsze dźwięki, które zostają jakby obdarte z piękna przez niechlujstwo wykonawcy.

Ale emocje to nie wszystko. W zasadzie, jeśli ktoś pracuje nad elementami muzyki pojmowanymi bardzo szeroko, jest dociekliwy, cierpliwy, a także robi to przez długi czas, prawdopodobnie bez większych przeszkód dojdzie do etapu, w którym przekazywanie emocji nie będzie stanowiło problemu. Jego muzyka będzie w jakiś określony sposób poruszać grono słuchaczy. Jest jednak coś znacznie trudniejszego, co dla wielu muzyków oznacza mur nie do pokonania.

W swojej biografii dobitnie pisze o tym Miles Davis: „W muzyce chodzi o styl" (Davis 1990), własny, charakterystyczny, niepowtarzalny, osobisty styl. Zespół czynników stanowiących o tym, że słuchacz bez trudu rozpozna nagrania muzyka, którego styl

zna. Nawet, jeśli słyszy nowy utwór w jego wykonaniu i zrobi to po kilku dźwiękach. Styl, który „mierzony" jest ilością i dokonaniami jego naśladowców. To dość duży problem, szczególnie w czasach masowej wymiany informacji. Jeden z wielu powszechnych, ale nieprawdziwych poglądów brzmi „w dzisiejszych czasach wszystko już zostało zagrane". Jest dużo muzyków, ale jednocześnie bardzo mało takich, którzy mają coś interesującego w muzyce do powiedzenia i jednocześnie posiadają odpowiednie umiejętności (Metheny 2011).

Znani muzycy przytaczają ten problem, odpowiadając na pytanie „co by Pan poradził młodym artystom?". Można bowiem poświęcić całe życie na analizę dokonań ulubionych wykonawców i na ćwiczenie etiud technicznych z nut, a nie o to przecież chodzi. W swoim artykule pt. „Co zrobić, by nie brzmieć jak ktoś inny w zaledwie 3 do 5 okropnie bolesnych lat" Wayne Krantz (2010) pisze: „Sam tak miałem z Patem Methenym w 1980. Nie, to nie on brzmiał jak ja – to ja brzmiałem jak on. Kiedy zdałem sobie z tego sprawę niezbyt mnie to ucieszyło, więc całkowicie przestałem go słuchać.(...)". Jeszcze ostrzejszy ton wypowiedzi znajdziemy w autobiografii Milesa Davisa (1990).

Zanim przejdziemy do drugiej części artykułu, chciałbym przedstawić przykład dwóch improwizacji na temat tego samego utworu. Pierwsza zawiera temat wraz z improwizacją, druga – samą improwizację:

http://fulara.com/temp/artykul/earth_song_-_1_take.mp3

http://fulara.com/temp/artykul/earth_song_-_2_take.mp3

Cz. II: Polifoniczna improwizacja jako narzędzie kształtowania własnego stylu

Własny styl

Napisałem dwa obszerne artykuły na ten temat poszukiwania stylu w muzyce. Pierwszy pt. „To, co w muzyce najważniejsze" porusza tylko ten problem, jego różne aspekty, możliwości poszukiwania z wykorzystaniem swoich preferencji muzycznych. Natomiast drugi („Manifest Fulary") przedstawia moje pomysły na rozwijanie własnych ścieżek muzycznych. Nie wynikają one z jakiegoś odgórnego nakazu poszukiwania innego brzmienia i swoich dźwięków, a raczej z wewnętrznej potrzeby własnej odmiennej osobowości muzycznej, a tego właśnie brakuje wielu muzykom współcześnie. Tworzą oni „syntezy" stylów wzorując się trochę na jednym muzyku, trochę na innym i sądząc, że taki miks stworzy osobliwe brzmienie, własny styl. Niestety to nie działa w ten sposób. Oczywiście każdy muzyk posiada ulubione zagrywki (ang. lick) i ktoś, kto dobrze zna jego nagrania rozpozna te właśnie licki. Ja to nazywam „stylem" przez małe „s". Mówiąc o „Stylu" przez duże „S" mam na myśli miarę tworzoną przez „naśladowców" tego stylu. Naśladowcy to inni muzycy głęboko poruszeni muzycznym wzorem. Ponadto muszą mieć „co" naśladować, pewne konkretne cechy, które to stanowią

pewny swoisty „opis" tego stylu. Jako słuchacz poszukuję muzyków o silnych indywidualnych cechach. Wolę bardzo wyraziste i trudne w odbiorze improwizacje Holdswortha od zachowawczych, gładkich, powtarzalnych, typowych i mało charakterystycznych solówek pomniejszych gitarzystów bluesowych, którzy co prawda emocje przekazują, ale stylu nie posiadają. Wyrazistość nie wyklucza piękna. Taki był Bach, Chopin, Beethoven, Mozart, ale też Davis, Parker, Coltrane, Pass i Metheny. Muzyka żadnego z nich nie była „trochę jak jednego kompozytora, trochę jak innego". Słychać wpływy, ale oprócz nich jest też bardzo mocny kręgosłup własnej osobowości muzycznej. Natomiast tej wyrazistości brakuje częstokroć popowym wykonawcom z list przebojów. Nie każda muzyka musi być sztuką w tym sensie.

Niestety o „stylu" nie można mówić w kategoriach szczegółowego, matematycznego opisu, np. tak, jak opisuje się budowę gamy, ponieważ jest to bardzo szerokie pojęcie i składa się na nie wiele różnorodnych czynników: od barwy, charakterystycznych dźwięków i koncepcji muzyki począwszy, na ubiorze i słownictwie wykonawców skończywszy. Muzyka służy różnym celom, różne też są potrzeby i wrażliwość wykonawców. Ale nie o samym stylu będzie dalsza część tego artykułu. Zainteresowanych tym problemem odsyłam do wspomnianych źródeł. W dalszej części napiszę o swoich zmaganiach z poszukiwaniami artystycznymi własnego stylu w improwizacji.

Według mnie **kwestia stylu w muzyce jest kluczowa**. Muzyków dzielę na wtórnych i oryginalnych. Do pierwszej grupy zaliczam muzyków, którzy inspirując się trochę jednym mistrzem, trochę innym, tworzą „mieszankę stylów". Nie ma niczego złego w inspirowaniu się, co więcej - każdy muzyk wcześniej czy później ulega podobnym wpływom, ale nie może to być główne i jedyne źródło muzycznego rozwoju. Przeciwny punkt widzenia zmusza w pewien naturalny sposób do poszukiwania własnej osobowości. Jest to nie tyle wyrachowanie, co kwestia rozumienia muzyki, poziomu świadomego kształtowania własnych potrzeb, który przychodzi wraz z wiekiem i doświadczeniem. Jak mawiał Glenn Gould „Jeśli ktoś nie ma czegoś nowego do powiedzenia w ramach utworu, nie powinien go wykonywać w czasie koncertów, a już na pewno nie nagrywać". (Hafner 2009). Komponowanie utworów złożonych z posklejanych pomysłów naszych muzycznych wzorców nie ma wartości dla muzyki pojmowanej jako sztuki (chyba, że synteza ma jakiś głębszy wymiar, logiczną strukturę, czy pomysł). Zdarza się, że o wiele bardziej wartościowe są wykonania cudzych utworów, widziane przez ostry pryzmat własnego stylu (Hafner 2009). Często popełnianym błędem młodych muzyków jest wiara w artystyczną wartość własnych kompozycji opartych na „dobrych wzorcach" w czasie, gdy jeszcze własny styl się nie wykształcił. Tymczasem owe „wzorce" bardziej tu szkodzą, niż pomagają (Krantz 2010). Osiągnięcie w muzyce wysokiego poziomu w tym sensie nie jest wcale takie proste (Metheny 2011). Takie podejście „usprawiedliwia" braki dalszych artystycznych poszukiwań stylu i w obrębie niektórych gatunków jest wystarczające do komercyjnych zastosowań muzyki (do nagrania płyty, zagrania koncertu, promowania się w mediach, zdobycia pewnej popularności). Co więcej, tego właśnie się wymaga od kompozytora popowych przebojów. Nie może on tworzyć prawdziwej, artystycznej muzyki, ponieważ musiałaby ona z definicji być odmienna od tego, co jest w mediach, a to dość niebezpieczne marketingowo i nie zgodzi się na to wytwórnia płytowa w obawie o własne zyski (Marsalis

2011). Podobnie zaczynałem w latach 90. przygodę z muzyką tworząc w czasach młodzieńczych utwory rockowe w stylu ulubionych zespołów: Iron Maiden, AC/DC itd. Ale po krótkim czasie muzycznych fascynacji zorientowałem się, że ten sposób kompozycji nie ma żadnej wartości artystycznej. Takich wtórnych zespołów były tysiące. Nie była to „moja muzyka" w żadnym wymiarze, choć były to moje utwory. Gdyby tak miała wyglądać przygoda z muzyką do dziś, prawdopodobnie już dawno przestałbym grać. Co więcej, nawet ci wykonawcy, których lubiłem, nie naśladowali swoich idoli (czasem tylko się nimi inspirowali), a stworzyli przecież w swoim czasie coś zupełnie nowego, świeżego i wartościowego. Nie chodziło o to, żeby grać jak Iron Maiden, **tylko o to, żeby tworzyć tak, jak oni kiedyś, prawdziwie swoją muzykę**. Chodzi o taki rodzaj **pryzmatu**, przez który przepuszczamy grane dźwięki. Tworzy on naszą osobistą wersję utworów niezależnie od tego, czy gramy swoje kompozycje, czy obce. To ma dla mnie wartość. Jest też niezwykle ciężko uzyskać muzyczną osobowość. Robiąc swoje rzeczy człowiek zostaje sam, słuchacze wolą „utarte" ścieżki, o czym przekonał się boleśnie J. S. Bach, którego geniuszu nie byli w stanie docenić nawet jego synowie (Schweitzer 1963). Ale kompozytorzy tego formatu nie zabiegali zbytnio o popularność. Wiedzieli, że nie na tym muzyka polega.

Faktura polifoniczna i jej możliwości. „Magia interwałów"

Od dziecka lubiłem kontrapunkt. Wijące się jak węże linie melodyczne tworzyły coś, co nazywałem „magią interwałów". W szkole muzycznej I stopnia ulubionym kompozytorem był dla mnie zawsze Bach. Najpiękniejsze nawet melodie nie miały w sobie tego, co splot najprostszych dwóch linii melodycznych. To kontrapunkt był głównym powodem dla którego zacząłem uczyć się techniki tappingu oburęcznego, a następnie opracowałem specjalną metodę artykulacji „portato" pozwalającą w przejrzysty sposób prowadzić 2 linie melodyczne (2002).

Można by tu dyskutować o tym, co to w zasadzie jest polifonia. Każdy, kto miał kiedykolwiek do czynienia z fugami Bacha nie będzie miał wątpliwości. Chodzi o równorzędne traktowanie dwóch linii melodycznych. Słowo „równorzędne" jest lepsze od „niezależne", bo kto czytał jakikolwiek podręcznik dotyczący polifonii wie, że te linie są częściowo zależne od siebie. Zależność na przykład objawia się ścisłym powiązaniem rytmicznym obu linii. Co prawda mamy dwa inne rytmy, ale oparte na tych samych motywach, wartościach rytmicznych, lub uzupełniających się. Zależność objawia się też przez jednolite traktowanie harmonii, na której oparte są przeplatające się głosy. Zależność jest wreszcie w warstwie pojawiających się interwałów, ściśle podlegających gatunkom i zasadom polifonii (Sikorski 1955). Linie są też niezależne, bo każda z nich może wieść prym.

W każdym razie fundamentem pojęcia polifonii i punktem odniesienia będzie to pierwotne dla mnie pojęcie „magii interwałów" powstających w czasie jednoczesnego prowadzenia dwóch melodii.

Już w czasach baroku J. S. Bach znany był z improwizacji polifonicznych, a swój kunszt oparł tu także na formie fugi. Potrafił improwizować przez godzinę opierając się na jednym tylko temacie (Schweitzer 1963). Naoczni świadkowie tamtych improwizacji twierdzą, że zapis nutowy utworów Bacha był jedynie namiastką wspaniałych improwizacji organowych.

Polifonia jest stosunkowo rzadko wykorzystywana przez improwizatorów. Przyczyn jest kilka, po pierwsze większość instrumentów ma ograniczenia techniczne pozwalające realizować tylko jedną melodię. Twórcy zaawansowanych koncepcji improwizacji ery bebopu: Charlie Parker, Dizzie Gilespie, a także później Miles Davis grali na takich właśnie homofonicznych instrumentach dętych.

Możliwości polifoniczne mają instrumenty klawiszowe i częściowo gitara, tym samym jeśli chodzi o muzykę rozrywkową to na tym w zasadzie koniec. Wykonywanie polifonii na gitarze tradycyjnymi technikami bywa jednak bardzo skomplikowane. Możliwości grania takich faktur posiada technika klasyczna, oraz fingerstyle. Nieliczni gitarzyści próbowali rozwijać ten rodzaj faktury, należą do nich niezrównany pedagog gitary Ted Greene (1996), nawiązujący do jego polifonicznych pomysłów Steve Herbermann (2002), oraz Jimi Wyble, autor podręcznika do nauki polifonicznych faktur improwizowanych za pomocą techniki fingerstyle (2001). Wszyscy opierają swoje improwizacje o jazzową harmonię, motywiczny zarys głosów schodzi tu na drugi plan. Najciekawsze ujęcie opracował Ted Greene, który dosłownie połączył idiom improwizacji jazzowej z idiomem klasycznym i typowymi barokowymi kadencjami. W internecie znajdziemy film instruktażowy, na którym Greene wyjaśnia tajniki polifonicznych improwizacji barokowych na gitarze (1996).

Niektórzy pianiści także stosują te faktury w improwizacji, m.in. Brad Mehdlau, Lennie Tristano, w pewnym stopniu też Keith Jarrett. Czasem też takie faktury są stosowane zespołowo, a polifoniczny splot tworzony jest przez melodie grane na różnych instrumentach. Jest to cecha charakterystyczna nagrań kwartetu Mulligana, niektórych nagrań Halla, Rosenwikela, Hollanda i innych. Jeszcze inny splot, ale o mniejszych cechach niezależności można było usłyszeć w melodiach ery dixielandu.

Trzeba zauważyć, że nie ma jednego słusznego podejścia do polifonicznej faktury jako środka stosowanego w improwizacji. Przy graniu polifonii zespołowej jeden muzyk musi się „domyślać" tego, co za chwilę zagra inny, aby brzmiało to dobrze razem. Zazwyczaj wspólnym mianownikiem jest tu harmonia, oraz stosowanie stałych wartości rytmicznych, np. szesnastek (np. Kurt Rosenwinkel - „Filters").

W przypadku kiedy muzyk improwizuje sam, ma kontrolę nad każdą ścieżką melodyczną. Uzyskuje wtedy dodatkowe możliwości wykonawcze potrzebne do zagrania, np. formy podobnej do fugi (np. Brad Mehldau).

Przy pierwszym zderzeniu z problemem improwizacji polifonicznej dochodzimy do wniosku, że proste środki melodyczne nie działają. Granie dźwięków z określonej skali, nawet przy poprawnym frazowaniu i głębokiej artykulacji, nie przyniesie muzykalnych rezultatów. W przypadku polifonii bowiem linie są o wiele bardziej obnażone i wrażliwe na harmonię, niż w przypadku improwizacji jednogłosowej. Każdy niepasu-

jący, źle podkreślony dźwięk podany jest słuchaczom „jak na tacy” (Schweitzer 1963). W przypadku homofonii znacznie łatwiej „oszukać” improwizując. Ominąć kilka dźwięków w szybkiej frazie, albo zagrać zły (tj. bardzo dysonujący) dźwięk i potraktować go jako zawieszenie melodii. Teoretycznie harmonia i polifonia to dwa przeciwne bieguny, jednak w praktyce **polifonia jest pewnym sposobem realizacji harmonii, a harmonia dodatkowym materiałem budulcowym dla kompozycji polifonicznych**. Przeciwnymi biegunami te dwa pojęcia są jedynie pod względem wykonawczym. Tak więc niektórzy muzycy tworzą polifoniczne faktury stosując wspominany już wielokrotnie pomysł bebopowej realizacji harmonii w improwizacji.

System dźwięków wiodących GT

W praktyce improwizacji jazzowej istnieje pojęcie dźwięków wiodących (ang. guide tones), tj. tercji i septymy akordu, które dalej skrótowo będziemy nazywać GT. Są to dwa najważniejsze składniki czterodźwięków naturalnych. Dla danej podstawy akordu (ang. root) rozróżniają one jego charakter. Akordy Cmaj7, Cm7 oraz C7 posiadają tą samą prymę i kwintę, ale inne tercje lub septymy. W naturalnym systemie pojawia się też akord półzmniejszony (np. Cmb57), ale traktujemy go tak samo jak czterodźwięk molowy (posiada te same dźwięki wiodące, różni się kwintą, którą w tym ujęciu pomijamy).

System dźwięków wiodących dla podstawowych czterodźwięków naturalnych opartych na C

Akord	*Tercja (GT)*	*Septyma (GT)*	*Pryma*	*Kwinta*
Cmaj7	**E (3w)**	**B (7w)**	C	G
Cm7	**Eb (3m)**	**Bb (7m)**	C	G
C7	**E (3w)**	**Bb (7m)**	C	G

Jeśli zatem nie zagramy tercji ani septymy nie jesteśmy w stanie stwierdzić, jaki jest typ granego akordu. Jeśli jednak nie zagramy prymy albo kwinty, akord nadal posiada swój charakter. Co więcej, w praktyce wykonawczej często w ten właśnie sposób się gra czterodźwięki (bas gra podstawę akordu, a instrument akompaniujący – tylko dźwięki wiodące).

Idąc dalej tym tropem można szukać najlepiej brzmiących połączeń GT, tj. połączeń po najkrótszej drodze. Dla typowej progresji 251 w tonacji C-dur będą to składniki:

System dźwięków wiodących dla progresji 251 w tonacji C-dur

Akord	Dm7	G7	Cmaj7
Tercja	**F**	***B***	**E**
Septyma	***C***	**F**	***B***

Stąd łącząc te dźwięki po najkrótszej drodze otrzymujemy 2 ścieżki:

Ścieżka 1 (zaczynając od tercji): F | F | E (czcionka pogrubiona)

Ścieżka 2 (zaczynając od septymy): C | B | B (czcionka pochylona pogrubiona)

Ta zasada jest powszechnie znana i stosowana przy nauczaniu improwizacji jazzowej, a także jako środek kompozycyjny (np. temat słynnego standardu jazzowego „Autumn Leaves" oparty jest na dźwiękach wiodących).

Linie prowadzące

Co to znaczy „opierać melodię na dźwiękach"? Otóż każda grana fraza posiada jakiś akcent melodyczny, ważny dźwięk. W zależności od kontekstu ważnym dźwiękiem może być dźwięk (Kennan 1959: str 8):

- na mocnej części taktu (np. w bebopie dźwięk z harmonii)
- koniec i początek frazy
- dźwięk najwyższy i najniższy (tzw. punkty dystynkcyjne)
- najgłośniejszy, akcentowany
- najdłuższy
- powtarzany kilkakrotnie

Często kilka tych czynników się nakłada, np. dźwięk najdłuższy znajduje się na mocnej części taktu. Niezależnie od rodzaju „wyróżnienia" zawsze jeden dźwięk wiedzie prym. Słuchając nagrań improwizacji bez problemu rozróżnimy kolejno podkreślane dźwięki w kolejnych frazach. Częstym błędem początkujących muzyków jest powtarzalność „podkreślanego dźwięku" w całym przebiegu improwizacji (zazwyczaj jest to tonika, często też jakiś inny dźwięk, np. ze skali pentatonicznej), co od razu sugeruje kierowanie się uproszczeniami, oraz uwydatnia braki słuchowe i warsztatowe improwizatora. Innymi słowy na podstawie improwizacji słychać, dla kogo te dźwięki są ważne, a dla kogo nie.

Można też te „ważne” dźwięki zapisać na osobnej pięciolinii w postaci długich nut i przeanalizować ich przebieg. W przypadku melodii „Autumn Leaves”, przy traktowaniu dźwięku na „raz” (tj. tego na mocnej części taktu) jako tworzącego ogrywaną melodię, wyjdzie nam właśnie jedna z dwóch linii GT.

Proces odwrotny do analizy akordów (czyli świadome kształtowanie improwizacji w oparciu o dźwięki wiodące) jest często wykorzystywany przy nauce improwizacji zgodnej z harmonią utworu. Unikamy w ten sposób oczywistych powiązań melodii z podkładem (nie ogrywamy prymy akordu). Co ciekawe w zdecydowanej większości przypadków standardów jazzowych, linia GT opada zgodnie z dźwiękami tonacji, lub stoi. Skoki w górę (interwały melodyczne większe od sekundy) zdarzają się rzadko i najczęściej między poszczególnymi częściami lub progresjami.

W ten sposób na podstawie harmonii wyznaczamy melodię złożoną z długich wartości rytmicznych (najczęściej są to całe nuty). Zauważyłem, że melodia ta może być traktowana jako tzw. Cantus Firmus (śpiew stały), czyli baza do której dokomponowuje się drugą linię (tj. kontrapunkt) zgodnie z zasadami polifonii dotyczącymi tzw. **pierwszego gatunku** – (Sikorski 1955, Kennan 1959, Gawlas 1979). Podobnie czyniono już w epoce renesansu (Feicht 1957).

Wiele z tych zasad można przenieść „dosłownie” jako bazę do improwizacji utworów z muzyki rozrywkowej. Niektóre musiałem zmienić. Jako przykład zasada: „jeśli jeden głos skacze, drugi porusza się o sekundę w kierunku przeciwnym”, sprawdza się praktycznie zawsze. Natomiast zasada traktowania kwarty jako dysonansu się nie sprawdza z tego choćby powodu, że dźwięki wiodące akordów durowego i molowego tworzą między sobą kwartę czystą (por. tabela dla Cm7, Cmaj7).

Ponieważ opieram interpretowaną harmonię na czterodźwiękach naturalnych, dopuszczam też współbrzmienia sekund i septym jako dźwięków wiodących, np. dla akordu Am7 współbrzmienie zarówno septymy A-G, jak i sekundy (septyma w przewrocie) G-A jest nie tylko dopuszczalne, ale i dobrze brzmiące. Moim zdaniem w improwizacji nie należy mnożyć reguł, a raczej szukać dobrze brzmiących rozwiązań i starać się ująć je w praktyczne wskazówki dla improwizujących muzyków. Generalna zasada, którą się kieruję, to: **wszystko, co dobrze brzmi jest nie tylko dozwolone, ale i zalecane.**

Aby kilka takich zasad wyłuskać w poszukiwaniu ciekawie brzmiących linii, które utworzą „magię interwałów” dla konkretnego utworu, analizowałem ważne nuty podkreślane w badanych melodiach, oraz ich stosunek do melodii wynikających z obu ścieżek GT. Przy czym te same zasady starałem się zastosować w kilku prostych piosenkach i w kilku standardach jazzowych. Wnioski tych obserwacji były dość zaskakujące. Praktycznie zawsze połączenie każdej linii GT z ważnymi dźwiękami melodii tematu brzmiało dobrze. Problem stanowią melodie oparte na GT, np. „Autumn Leaves” (wtedy okaże się, że gramy równoległe prymy i nie występuje zjawisko „magii interwałów”), pozostaje skorzystać z drugiej linii GT. Oczywiście zamiast ważnych dźwięków z melodii można skomponować swoją linię w oparciu o zasady kontrapunktu. W ten sposób grane długimi dźwiękami melodie (nazwijmy je „**liniami prowadzącymi**”) stanowią rodzaj **nowej harmonii** (w sensie zgodności między dwiema melo-

diami), którą będziemy wykorzystywać w improwizacji. Zamiast ogrywać kolejne akordy, zmierzam od punktu do punktu w obu liniach. Pierwszym krokiem ćwiczeń improwizowanych utworów będzie opanowanie centrum tonalnego utworu (nawet jeśli będzie zmienne), oraz opanowanie tych dwóch linii granych jednocześnie. Środki chromatyczne można bez przeszkód stosować jako urozmaicenie centrum tonalnego, albo środek budujący napięcie dominantowe.

Teraz w następnym kroku opisujemy (w sensie muzycznym) ważne dźwięki, wykorzystując narzędzia pracy motywicznej. Tutaj można korzystać z wyćwiczonych tzw. „licków" (zagrywek), skal, granych melodycznie akordów i podobnych ćwiczeń technicznych. Zamiast myśleć o harmonii, cały czas realizujemy przebieg tych dwóch linii.

Oczywiście, jeśli powtarzanie tych samych linii prowadzących (nazwijmy je skrótowo C.F. K. czyli Cantus Firmus + kontrapunkt) jest z jakiegoś powodu mało atrakcyjne można je zmieniać, a te zmiany oprzeć na ustalonej formie improwizacji. Można w tym celu wykorzystać drugą linię GT albo dowolną inną linię opartą na harmonii, a do tych nowych linii tworzyć nowe kontrapunkty. Ja posługuję się zazwyczaj dwiema liniami prowadzącymi (dwie melodie Cantus Firmus i dwa kontrapunkty), które przeplatam ze sobą w nieregularny sposób. To wystarczy do zagrania kilku minut improwizacji na dany temat bez wrażenia „powtarzalności". Oczywiście w pozostałych wymiarach muzyki (a wciąż mamy ich do dyspozycji bardzo wiele) musi to być prawdziwa improwizacja. Przede wszystkim liczy się dobry, improwizowany i motywiczny rytm przechodzący z jednej linii do innej. Jeśli improwizacja to „opowiadanie historii" (Wise 1983), polifonia będzie rozmową dwóch osób z elementem „zmiany dyskutanta".

Da się też w ten sposób zagrać praktycznie każdy muzyczny temat, od prostych melodii opartych na kilku akordach poczynając, na bardzo trudnych tematach jazzowych, z częstą zmianą centrum tonalnego kończąc. W swoim artykule pt. „Manifest Fulary" z 2010 roku jako przykład posłużyły mi dwie proste melodie: rockowy utwór „Zombie" (Cranberries), oraz znany radiowy przebój „Careless Whispers" (Wham). W przykładach rozpisałem tam melodie wiodące, oraz przykładowe dźwięki improwizacji. Prosty przykład polifonii realizowanej w ten sposób stanowi moja interpretacja utworu „Lose Yourself" (Eminem). Na konkursach improwizacji przedstawiałem standardy jazzowe grane w ten sposób (m.in. „All of me"), mam też swój zbiór melodii C. F. K. stworzonych dla poszczególnych standardów.

Ten system stanowi dla mnie dobry punkt wyjścia do tworzenia bardziej muzykalnych a jednocześnie osobistych partii solowych. Dużym wyzwaniem jest stosowanie pozostałych elementów muzyki jako metod ożywienia takiej improwizacji.

Dla przykładu: rytm drugiej linii, choć inny, musi być na swój sposób „dopasowany" do linii C. F. Można przy tym korzystać z możliwości, które daje nam time, np. przesuwając jedną z linii do przodu lub do tyłu tak, jak czynią to niekiedy klawesyniści grając utwory Bacha. Przy tym można wykorzystać sposoby przesuwania time pojawiające się w niektórych nagraniach współczesnej muzyki rozrywkowej, np. grać ze stałymi przesunięciami na długich odcinkach (frazach, zdaniach muzycznych) w przeciwieństwie do klawesynowych krótkich i nieregularnie stosowanych motywach granych za beatem.

Tu zagadnienie time będzie znacznie bardziej rozbudowane niż w przypadku pojedynczej linii. Można na przykład grać jedną linię przed beatem a drugą za, i nie jest to wcale takie trudne, o ile ktoś potrafi przesuwać jedną melodię za beat. Wystarczy improwizować w przesunięciu, np. szesnastek (jedna linia gra w beat, druga o szesnastkę wcześniej), a następnie obie linie jednocześnie grać i słyszeć za beatem. Efekt będzie nieco podobny do linii opóźniającej (ang. delay) z jednym powtórzeniem, a uzyskamy przy tym bardzo dobry „flow". Przykładowe nagranie to improwizacja do „Lose Yourself" Eminema.

Artykulacja wykorzystywana może być do podkreślania ważnych dźwięków, które w tym przypadku nabierają szczególnego znaczenia. Musimy przecież wciąż kontrolować ich przebieg. Pierwszą podstawową metodą jest stosowanie linii C.F.K. Na mocnej części taktu (tam, gdzie wchodzi akord w piosence), podobnie jak w bebopowym sposobie improwizacji zdefiniowanym przez Parkera. Po uzyskaniu pewnej biegłości można próbować pozostałych sposobów. Może to być, np. ostatni dźwięk frazy z akcentem artykulacyjnym. Powstaje wtedy efekt „opóźnienia" przy wejściu na dźwięk C. F. K.

Improwizację tego typu można grać z zespołem (w moim przypadku w trio), co daje kolejne możliwości. Bas też można zacząć traktować jako element wchodzący w polifonię z dwiema liniami gitary, tworząc trzygłosowy polifoniczny splot, ale to wymaga pewnych założeń, o których już mówiliśmy. Otwiera to nowe możliwości zespołowej improwizacji.

Te same utwory można jednak grać na gitarze solo i taka improwizacja obroni się, **poprawnie prowadzona polifonia jest bowiem samowystarczalna pod względem harmonicznym** (Pitston 1947). Zresztą ta sama zasada obowiązuje w bebopie (Wise 1983), choć jej realizacja jest całkiem inna. Żeby uwydatnić pod względem treści harmonicznej tego typu polifonię można posłużyć się sposobem J. S. Bacha, który do melodii wplatał, np. bas tworząc utwór dwugłosowy z trzech linii (C.F + kontrapunkt + drugi kontrapunkt), jak w słynnej dwugłosowej Inwencji F-dur.

Tego typu przeplot brzmi bardzo dobrze, a trzeci głos stanowić może po prostu linia basu. Lewa ręka może realizować głos C. F. oparty na GT oraz na drugiej linii – na basie – naprzemiennie (np. poprzez nutę pedałową), drugi głos może realizować linię kontrapunktu złożonego z ważnych dźwięków tematu melodii. Opis słowny brzmi skomplikowanie i granie takich rzeczy istotnie wymaga pewnej wprawy, ale tak naprawdę są to proste środki harmoniczno-melodyczne, tylko realizowane w trochę niecodzienny sposób. Mamy zatem linię basu, linię harmonii (GT), oraz linię melodii połączone w dwugłosowym przeplocie: lewa ręka bas i harmonia, prawa – melodia.

Prześledźmy zatem kroki, które muszę wykonać, aby opracować prosty, wspomniany utwór rockowy „Zombie". Po pierwsze musimy dokonać harmonizacji utworu zgodnie z ciągiem naturalnych czterodźwięków gamy molowej, ponieważ oryginalnie w utworze gitarzysta używa głównie kwint. Tonacją jest e-moll, kwinty to:

E5 | C5 | G5 | F#6 :| |

Naturalne czterodźwięki dla tego utworu to:

Em7 | Cmaj7 | Gmaj7 | F#mb57 :||

Ostatni akord (wcześniej seksta mała) może budzić pewne wątpliwości, jest kilka wariantów (np. D-dur/F#), ale pozostańmy przy takiej wersji. Współczesna harmonia pozostawia przecież sporo przestrzeni na reharmonizację.

Drugim krokiem jest wyznaczenie obu ścieżek GT dla tych akordów, trzecim krokiem będzie wyznaczenie ważnych dźwięków śpiewanej zwrotki. W ten sposób otrzymujemy poniższe zestawienie

Podstawowe dźwięki improwizacji polifonicznej dla utworu „Zombie”

Podstawa	E5	C5	G5	F#6
Harmonizacja	Em7	Cmaj7	Gmaj7	F#mb57, lub D7/F#
Ścieżka od tercji	**G**	**B**	**B**	**A**
Ścieżka od septymy	D	E	F#	E
Bas	E	C	G	F#
Ścieżka melodii	**E**	**D**	**C**	**F#**
Interwał ścieżki od tercji / melodii	**3 (6)**	**3(6)**	**2 (7)**	**3(6)**

Jak widać, ścieżki GT też nie muszą być jednoznacznie wyznaczone. Przy przejściu z Em7 na Cmaj7 można równie dobrze pójść z G do E zamiast z G do B (w obu przypadkach jest skok o tercję), najlepiej wyszukać warianty, które po prostu brzmią najlepiej. Podstawowym rodzajem ruchu, który stosujemy do tworzenia kontrapunktu jest ruch przeciwny.

Najważniejsze dla mnie są: ścieżka od tercji oraz ścieżka melodii (pogrubione). Uczę się na ucho wariantów długimi dźwiękami oraz zapoznaję się z powstającymi interwałami, kolejno tercji, tercji, sekundy i tercji. Najbardziej intrygująca, a dla mnie też najważniejsza, bo charakterystyczna, jest tu sekunda tworząca bardzo istotne napięcie. Chciałbym tu zaznaczyć, że interwały traktuję inaczej, niż w klasycznym podejściu do kontrapunktu, tj. podobnie jak podchodzi się do kwestii „przewrotu” w harmonii jazzowej. Gra się taki przewrót interwału, który dobrze brzmi. Chodzi tu oczywiście o jak najkrótsze połączenie składników kolejnych akordów.

Zatem nie ma znaczenia, czy dwugłos zacznę dwudźwiękiem E-G czy G-E. Zmienią się interwały, ale przewrót jest tu środkiem uatrakcyjniania improwizacji polifonicznej (sekunda będzie zawsze dużo bardziej eksponowana estetycznie, niż septyma, ale niesie tą samą treść harmoniczną). Przy takim podejściu improwizując w dwugłosie mam do dyspozycji tylko kilka możliwych współbrzmień tworzących „magię interwałów" (prymy pomijamy):

- sekunda mała (septyma wielka w przewrocie)
- sekunda wielka (septyma mała w przewrocie)
- tercja mała (seksta wielka w przewrocie)
- tercja wielka (seksta mała w przewrocie)
- kwarta czysta (kwinta w przewrocie)
- tryton

Jeśli dodamy wymogi centrum tonalnego sprawa jeszcze bardziej się upraszcza, bo dla danego dźwięku przy określonym centrum można uzyskać wyłącznie jeden z interwałów:

- sekundę
- tercję
- kwartę (lub kwartę zwiększoną)

Reszta przypadków to przewroty. Sekundy będą dysonujące, tercje konsonujące, podobnie kwarty (z wyjątkiem trytonów, które zazwyczaj brzmią bardzo dobrze jako dysonans, zwłaszcza przy napięciu dominantowym). Zatem w naszym przypadku uzyskaliśmy ciąg przedstawiony w ostatnim wierszu tabeli. Przy takim „rozumieniu" improwizacji polifonicznej uczymy się słyszeć te trzy interwały (lub cztery, ponieważ tryton jest dysonansem, a kwarta konsonansem).

Mamy zatem ustalone obie linie C.F.K. Następnym krokiem będzie „ogrywanie" ich wykorzystując znane mi rozwiązania melodyczne w oparciu o centrum tonalne, w tym przypadku e-moll. Przy czym nie jest tak istotne, jakie interwały powstaną pomiędzy poszczególnymi dźwiękami improwizacji. Głosy te jedynie „spotykają" się w ważnych punktach, które sam sobie narzucam i to wystarczy. W podręcznikach kontrapunktu dość drobiazgowo opisano różne gatunki i sposoby prowadzenia melodii dla krótszych wartości rytmicznych (Sikorski 1955, Kennan 1959, Gawlas 1979), ale mogłoby to bardzo utrudnić improwizację. Korzystam zatem tylko z reguł pierwszego gatunku, a inne traktuję tylko jako źródło poszukiwań i inspiracji.

W wersji, którą przedstawiłem, w zasadzie nie ma interwałów zakazanych. Nie wszystkie rozwiązania będą brzmiały dobrze, ale cały czas powracamy do linii C.F.K. temperując najśmielsze nawet zapędy melodyczne i umieszczając je we właściwej, dobrze brzmiącej formie. Tu swoboda byłaby odpowiednikiem chaosu i powtarzalności schematów na zasadzie „licków". Sprawdza się znakomicie stare powiedzenie kompozytorów: „Muzyka lubi porządek".

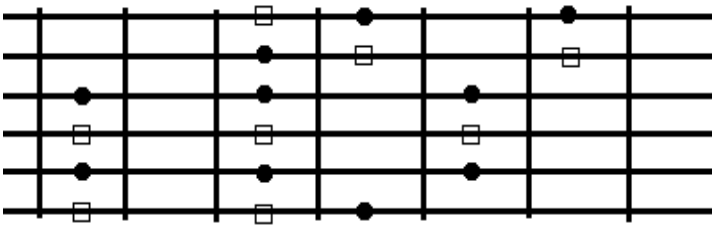
Schematy gam do improwizacji

Dla gitarzystów ważna jest „obrazkowa” strona zagadnienia improwizacji polifonicznej. Zazwyczaj skale są oznaczane w formie diagramów, zapisanych w jednej pozycji na gryfie gitary, lub też wg pewnej reguły, np. 3 kolejne dźwięki gamy na każdej strunie. Tu obowiązuje inna zasada. Najważniejsze są dźwięki C. F. K. i to, by je szybko odnaleźć w różnych miejscach na gryfie. Z tych punktów dopiero wyprowadzona zostaje skala (bądź skale przy zmianach centrum tonalnego). Ma to znaczenie nie tylko z powodu szybkiej, manualnej lokalizacji ważnych dźwięków, ale także ze względu na związek brzmieniowy pomiędzy schematem skali, a ważnymi dźwiękami. Nie wystarczy słyszeć gamę molową, trzeba też lokalizować sprawnie na ucho także tercje i septymy kolejnych akordów. Niezależnie od „obrazka skali” w każdym momencie improwizacji potrzebna jest świadomość trwającego w tej chwili dźwięku C. F. K. Naukę najlepiej rozpocząć od jednego konkretnego ułożenia dźwięków C. F. K. (gitara pozwala zagrać ten sam dźwięk w różnych miejscach tj. na różnych strunach). Dla omawianego przykładu „Zombie” i linii C. F. są to dźwięki G, B, B, A. Można je zlokalizować, np. na jednej strunie (np. D), a następnie „wkomponować” ten układ dźwięków w gamę e-moll budowaną zgodnie z zasadą: „po trzy kolejne dźwięki gamy na każdej strunie”. Wówczas linia C. F. zajmie jedną strunę schematu. Kolejny krok to zlokalizowanie tej linii C. F. na każdej strunie. Następnie dla każdego takiego miejsca w górę i w dół dopisujemy dźwięki gamy. W ten sposób buduję obrazki gam. Całą procedurę powtarzamy dla linii kontrapunktu. Ma to także bardzo ważne znaczenie przy stosowaniu substytutów dominant, rozwiązujących się na dźwiękach C. F. K.

Dobrym ćwiczeniem jest granie długimi dźwiękami obu linii C. F. K. jednocześnie. Tak wygląda moja nauka harmonii utworu. Ćwiczę najczęściej dwa różne warianty tych linii.

Schemat gamy e-moll dla utworu „Zombie”,

z oznaczonymi dźwiękami G. T. (kwadraty)



od V progu w układzie po 3 dźwięki na każdej strunie

Na powyższym schemacie najważniejsza jest struna D, która zawiera wszystkie 3 ważne dźwięki po kolei. Dwie rzeczy są istotne, po pierwsze trzeba pamiętać kolejność tych kwadratów (G, B, B, A oznacza kolejno progi V, IX, IX, VII na strunie D). Druga sprawa, to możliwość przeniesienia tego samego schematu na strunę basową E, wtedy

przesuniemy rękę do pozycji III i po lewej stronie dopiszemy najniższy (niewidoczny na schemacie) dźwięk prowadzący G. Na nowym schemacie w III pozycji będziemy teraz patrzeć tak samo, jak na schemat w V pozycji z tą tylko różnicą, że struna E teraz będzie odpowiadać strunie D.

Ten sam zabieg można powtórzyć dla pozycji VII i struny B. Wtedy ignorujemy dźwięk wiodący B, na wiolinowej strunie E w pozycji VII i przenosimy go na strunę B do XII pozycji. Teraz patrzymy na strunę B w ten sam sposób, w jaki patrzeliśmy na strunę D w pozycji V (jak na schemacie). Tam znajdują się dźwięki wiodące ułożone dokładnie w tej samej kolejności. Będziemy więc mogli wykorzystać te same rozwiązania melodyczne.

W ten sposób uczymy się przesuwać schemat gamy w górę i w dół gryfu. Nasza uwaga cały czas skupia się na dźwiękach wiodących i zależnościach między nimi (drugi jest o tercję wyżej od pierwszego, trzeci stoi w miejscu, a czwarty jest o sekundę w dół). Wygląda to na trochę skomplikowane, ale jest dużo łatwiejsze, niż uczenie się gam z książki, a następnie szukanie dźwięków wiodących w różnych miejscach schematów.

W czasie improwizacji, ucząc się w ten sposób, idziemy od punktu do punktu cały czas konsekwentnie. Nie musimy zagrać, czy podkreślać dźwięku ze ścieżki G. T., wystarczy, że improwizując cały czas go wewnętrznie słyszymy i podążamy do następnego ważnego dźwięku.

Dźwięki spoza centrum tonalnego

W obrębie jednego dźwięku C. F. nie trzeba ściśle trzymać się centrum tonalnego. Ważny dźwięk można ograć stosując, np. substytut dominanty (wtrąconej) rozwiązującej się na tym dźwięku. Można też grać figury chromatyczne opisujące ten dźwięk. Takie systemy są stosowane czasami w procesie nauki standardowej improwizacji bebopowej. Dla przykładu można dźwięk D opisać ciągiem chromatycznym D, C#, D, D#, D, albo D, B, C, C#, D.

Nie każdy obiegnik opisujący dany dźwięk będzie pasować, czasem powstaną dysonanse między tą linią, a jej kontrapunktem. Stosowanie tego systemu zazwyczaj wymaga doświadczenia w stosowaniu chromatyki, osłuchania się i wiedzy o tym, jak ją kontrapunktować.

Co ciekawe, o tworzeniu melodii obiegnikami (figuracjami chromatycznymi bądź diatonicznymi) przeczytamy zarówno w literaturze odnośnie improwizacji jazzowej, jak i w pozycjach dotyczących kompozycji polifonicznych, które zawierają całą gamę środków obiegnikowych (np. appoggiatura, echappeė itd.)

Frazowanie, akcentowanie i time

Polifonia barokowa może kojarzyć się z bardzo długimi, nieprzerwanymi liniami ciągnącymi się przez cały czas trwania utworu. Główna przyczyna tego stanu rzeczy tkwi w obawie przed homofonizacją utworu. Tam, gdzie występuje pauza, jedna z linii za-

czyna dominować. Jednak ja lubię bardzo wyraziste i charakterystyczne frazowanie stosowane tak, że poszczególne motywy dość łatwo słuchacz zapamięta. Ten typ frazowania spotkamy m.in. w muzyce Pata Metheny'ego.

Polifonia sama w sobie jest dość skomplikowana, zarówno wykonawczo, jak i dla odbiorców, nie potrzeba jej dodawać kolejnych utrudnień. Przy poszukiwaniach cały czas przyświeca mi cel „prostoty" współistniejącej z „magią interwałów". Prostota ta tyczy się głównie ograniczaniu zawiłości technicznych związanych z szybkimi przebiegami nie wnoszącymi nowej treści kontrapunktycznej.

Pierwsze z używanych narzędzi to praca motywiczna połączona z imitacją. Dominuje pewien motyw, który jest przetwarzany w obu głosach, zazwyczaj w rytmicznym przeplocie. Najcenniejsze są te metody pracy motywicznej, które dają rozpoznawalne rezultaty. Używa się więc powtórzenia, przesunięcia, odwracania interwałów motywu, zmiany rozmiaru interwałów, dublowania rytmu, czasem też dyminucji lub augmentacji. Rzadko stosuje się granie motywu w raku (Frączkiewicz A., Skołyszewski F. 1988). Stosowane motywy są krótkie i charakterystyczne.

Drugie narzędzie to prowadzenie jednej z linii w stałych wartościach rytmicznych, a drugiej za pomocą pracy motywicznej. Trochę to przypomina granie basowego walkingu, ale jest kilka zasadniczych różnic. Odległości między liniami są niewielkie, częstokroć mniejsze niż oktawa, stosujemy różnorodne wartości rytmiczne, nie tylko ćwierćnuty i ósemki, mogą być półnuty, albo szesnastki, w zależności od potrzeb. Trzecia różnica to zmiany time między liniami. Dość charakterystyczny jest zabieg, o którym już wspominałem – można przesunąć linię graną stałymi wartościami rytmicznymi, np. ćwierćnutami, do przodu o krótką wartość rytmiczną (tu o szesnastkę), a następnie całość wykonywać za beatem. Powstanie charakterystyczny rytmiczny efekt zbliżony do echa. Mamy tu dodatkowe możliwości „przełączania" głosów, linia motywiczna może przechodzić z jednego głosu do drugiego i na odwrót. W ten sposób unikniemy dominacji jednej z linii i potraktowania drugiej jedynie jako „realizacji harmonii". Ten sposób często stosował J. S. Bach. Linia jednostajnie ogrywająca GT może też mieć charakter melodii figuracyjnej.

Nie wzbraniam się przed pauzami, wręcz uważam „oddech" w muzyce za jeden z najważniejszych czynników kształtujących frazę (Davis 1990). Moim zdaniem nie koliduje to z „magią interwałów". Wystarczające są możliwości dominacji każdej z linii. Tak więc cały czas ścierają się dwa punkty widzenia: polifoniczny, barokowy z nowszym jazzowym.

Ściśle z frazowaniem wiążemy akcentowanie. J. S. Bach posiadał swój ulubiony sposób frazowania polegający na dołączeniu nuty występującej na mocnej części taktu (na „raz") do końca poprzedniej frazy (Schweitzer 1963). W ten sposób nowe frazy zaczynały się na „raz i" albo na „dwa". Ta nuta też była akcentowana. Moim ulubionym frazowaniem jest akcentowanie ostatniej nuty z grupy (np. szesnastek) i w ten sposób przesuwanie akcentu frazy do przodu. Bardzo rzadko pojawia się akcent na „raz". Ten sposób akcentowania stosuje m.in. V. Wooten. Różnica w sposobie frazowania nadaje kontrapunktowi pewien rodzaj flow niespotykany w starych barokowych utworach.

Akcent w obu liniach pojawia się niezależnie, podobnie jak punkty dystynkcyjne, tak, jak ma to miejsce w kontrapunkcie klasycznym. Kumulacja akcentów (dotyczy to też punktów dystynkcyjnych) powoduje powstanie punktu kulminacyjnego, co zazwyczaj oznacza koniec improwizacji.

Rytm i metrum

W polifonii przede wszystkim stosuję wyłącznie ściśle określone wartości rytmiczne. Często shredderzy próbują „zagrać nieokreśloną liczbę nut" zważając jedynie, by ostatnia nuta trafiła w punkt. W przypadku polifonii to źle brzmi, cały czas prowadzone linie są „odsłonięte" dla słuchacza, którego nie da się „oszukać" ani w dziedzinie rytmu, ani w dziedzinie melodyki.

Można też wykorzystywać różne współczesne zabiegi rytmiczne takie, jak swingowanie, synkopowanie, oraz polirytmy. Inspirowałem się początkowo dokonaniami współczesnej muzyki trance, w której często spotykamy polirytm 2-3 (dwie nuty przeciw trzem), w którym dodatkowo triolę grupujemy po 2 wartości. Zabieg ten znany jest m.in. z nagrań Armina van Buurena. Nie bez znaczenia jest „osłuchanie" z tym rodzajem rytmu. Można też stosować inne polirytmy, np. 3-4, ale im dalej w las tym trudniej znaleźć muzykalne rozwiązania. Bez problemu też zastosujemy zabiegi polimetryczne polegające na przesunięciach motywów jednej linii względem motywów drugiej ręki. Na przykład przy nominalnym metrum 4/4 jedna partia może realizować partię 7/8, a druga 4/4. Oczywiście nie musi to być ścisłe trzymanie się zmian metrum, a np. forma pracy motywicznej.

Duże możliwości też daje prowadzenie kontrapunktu w metrum innym, niż 4/4, które coraz częściej pojawia się w muzyce rozrywkowej, szczególnie określanej mianem progresywnej. Opracowałem kilka tematów w metrum 5/4, 7/4, 11/8 itp. w sposób polifoniczny. Dodatkowym narzędziem kompozycyjnym mogą być zmiany metrum w utworze, oraz polimetryczność realizowana w tych nietypowych podziałach. Dobrze wtedy brzmi frazowanie 4/4 nad nieparzystym metrum (przesunięcia akcentów).

Artykulacja

Dla uzyskania klarowności posługuję się artykulacją portato polegającym na ciągłym odrywaniu palców od struny w taki sposób, że nigdy nie wykorzystujemy faktu poprzedniego wybrzmiewania struny. Efektu legato (hammer-on i pull-off) używam jedynie okazyjnie jako zabieg artykulacyjny wykorzystywany, np. do grania tryli.

Inne zabiegi artykulacyjne (wibracja, podciągnięcia, glissando) służą zazwyczaj podkreślaniu ważnych dźwięków C.F.K. (tzw. akcent artykulacyjny). Praktycznie nie stosuję ozdobników charakterystycznych dla polifonicznych utworów J. S. Bacha, zamiast tego używam gitarowej artykulacji. Sam Bach grając na swoim ulubionym instrumencie - klawikordzie (Schweitzer 1963) - stosował efekty wibracji i podciągnięcia. Nie wiadomo dokładnie jak, podobno zamiast ozdobników, ale nie zgadza się to z ogólną koncepcją ich wykonywania, gdyż podciągać można było dźwięk w górę, natomiast

ozdobniki w utworach Bacha gramy w dół chyba, że oznaczono inaczej (Schweitzer 1963). Zabieg wibracji na klawikordzie nosi nazwę **bebung** (Brauchli 1998). Bach nie notował tego typu zabiegów mimo tego, że je stosował. Z okresu baroku zachowały się jedynie relacje świadków, a i tych pozostało niewiele. Trochę więcej na ten temat napisał jego syn Carl Philipp Emanuel Bach, który podał sposób notacji, oraz kilka ogólnych zasad stosowania wibrata, np. „bebung powinien obejmować nutę od połowy jej brzmienia do końca" (Brauchli 1998).

Głównym problemem różniącym improwizację polifoniczną w zakresie stosowania artykulacji jest intonacja. Jeśli podciągamy jeden dźwięk, a trwa w tym czasie inny, „magia interwałów" zostaje zmieniona inaczej, niż w utworach polifonicznych wykonywanych na fortepianie czy organach. Tercja przestanie być tercją (jeśli podciągamy na chwilę jedną ze strun, np. o 1/4 tonu w celu uzyskania wibrato). Wydaje się, że to mało ważny szczegół, ale słuchacze, którym grałem próbki moich improwizacji, zwracali na to uwagę. Zwłaszcza dotyczy to osób zaznajomionych z muzyką Bacha graną na fortepianie.

Mimo to skłaniam się ku „gitarowemu" podejściu do artykulacji. Polifonia zyskuje nowe możliwości współbrzmień: można stosować wibrację niezależnie dla każdego głosu, można też łączyć ją z ważnymi dźwiękami w pewien spektakularny sposób, np. dla obu głosów jednocześnie stosować różne zabiegi artykulacyjne lub zmienną szybkość wibrato, jest to ogromne pole do popisu dla improwizatorów.

Można też stosować inną, płytką odmianę wibrato znaną z techniki gitary klasycznej. Znacznie mniej ingeruje ona w prawidłową intonację dźwięku. Trzeba też zaznaczyć, że możliwe jest wyłącznie „podciąganie" strun, wibracja „w dół" jest w tej formie niemożliwa.

Innym zabiegiem, którego używam jest glissando, w kilku wersjach: krótkiej (ok. 2 progi), dłuższej (ok 5 progów), oraz zmieniającą oktawę w górę lub w dół (glissando o 12 progów). Poza tym glissando dobrze brzmi zarówno jako wykończenie frazy, jak i jako jej początek. Jest to jeden z charakterystycznych środków artykulacyjnych stosowanych przez Pata Methenego.

Ponieważ czuję, że posiadam już mocny, charakterystyczny kręgosłup dźwiękowy stylu, stawiam sobie teraz nieustannie pytanie „co dobrze zabrzmi w polifonii?" i adaptuję do mojego systemu rozwiązania stosowane przez wielkich improwizatorów w zupełnie innych kontekstach. Pisał o tym Davis w swojej autobiografii: *„(...) chodziłem do biblioteki i wypożyczałem partytury wszystkich tych wielkich kompozytorów takich, jak Strawiński, Alban Berg, Prokofiew. Chciałem wiedzieć, co jest grane w całej muzyce, Wiedza to wolność, a ignorancja to niewola i po prostu nie mogłem uwierzyć, że można być tak blisko wolności i nie wykorzystywać tego(...)"* (1990). Jeśli ktoś już ma ów „pryzmat", tj. wizję i podstawy stylu, wtedy rozwiązania znanych muzyków i adoptowanie pewnych możliwości na potrzeby własnych kompozycji może tylko pomóc.

Forma i jej kształtowanie za pomocą dynamiki, agogiki i innych środków

Oczywiście mówiąc o improwizacji jako całości musimy ją ubrać w pewne ramy formy. Najprostszą metodą jest nieustanne narastanie aż do kulminacji. Lubię rozpoczynać improwizację grając po prostu linie C.F.K. całymi nutami w średnim lub niskim rejestrze instrumentu, grając piano. Ten zabieg pozwala zdefiniować słuchaczom moją „harmonię" kontrapunktu. Do uzyskania efektu narastania formy stosuję kontrasty – najpierw ciszej, potem głośnej, operując dwoma poziomami dynamiki. Moje piano posiada bardzo wyrazisty atak (rodzaj „puknięcia"), z tego powodu bardziej lubię grać piano niż forte. Grając głośno, atak ginie przytłoczony fazą wybrzmiewania dźwięku. Tak więc wyjściowe jest piano, forte pojawia się później i na krócej. Można przełączać „tarasy" dynamiczne niczym w muzyce barokowej, ale przy tego rodzaju frazowaniu nie ma takiej konieczności. Dobrze brzmi granie wyższego głosu piano, a niższego forte. W odwrotnym przypadku tracimy równorzędność linii.

Na początku też gram długie wartości rytmiczne, stopniowo je zagęszczając. Trzeba przy tym zwracać uwagę na spójność rytmiczną zagęszczanych rytmów. Na przykład ćwierćnutę zagęszczamy swingowanymi ósemkami, rytm swingowany dobrze jest zagęścić triolą ósemkową itd. Gryzące się, źle dobrane rytmy psują polifoniczny efekt estetyczny. Wymaga to dodatkowych ćwiczeń rytmicznych dla koordynacji obu rąk.

Przesunięcia time stosuję stopniowo, choć już od pierwszych nut. Na początku może pojawić się kilka nut przesuniętych „za beatem", potem coraz częściej i coraz większe grupy są przesuwane. To jeden z moich ulubionych zabiegów.

Melika stopniowo idzie do góry, posiadam dwa narzędzia służące do tego zabiegu. Pierwszym z nich jest transponowanie linii oktawę wyżej. Najpierw przenosimy C. F., potem przenosimy kontrapunkt i tak coraz wyżej. Zależności interwałowe między liniami ulegają wówczas przewrotom, ale tak jak już wspominałem traktuję przewroty równorzędnie i uzyskuję wówczas tylko 3 rodzaje współbrzmień: sekundy, tercje i kwarty. Można też zatrzymać jedną linię w obrębie pewnej oktawy, a przesuwać tylko drugą z nich. Duże interwały między liniami jednak nie brzmią tak dobrze i wymuszają równomierne podnoszenie obu linii.

Drugim narzędziem do „podnoszenia" meliki jest stosowanie alternatywnego C.F.K. Zazwyczaj jedna z linii GT jest o około kwartę wyżej od drugiej, można więc dość płynnie przenosić podstawę improwizacji stosując oba warianty GT na przemian.

Trzecim narzędziem płynnego podnoszenia melodii jest wspomaganie się pozostałymi dźwiękami improwizacji przy przenoszeniu linii coraz wyżej. Można wykorzystać ciągi gamowe w centrum tonalnym, grane do góry. Można też wykorzystać środki artykulacyjne jak, np. glissando o oktawę w górę lub w dół. Ze względu na barwę gitary, prowadzone przy tym wyraziście głosy nawet przy krzyżowaniu nie dają efektów „zamazania" kontrapunktu.

Kolejnym narzędziem budującym formę jest dodanie trzeciej linii (np. basu, jak w przykładzie powyżej) do tworzenia „przeplatanej linii" polifonicznej typu bas – GT (zabieg stosowany przez J. S. Bacha).

Można też wykorzystać zmianę faktury z homofonicznej na polifoniczną jako środek budowania formy, przy czym zmiana faktury jest bardzo mocną ingerencją, ma ona wpływ na integralność sola. Poza tym improwizując z zespołem znacznie lepiej czuję się grając tylko polifonicznie.

Jeszcze innym środkiem jest wykorzystanie artykulacji. Początkowo można zrezygnować z zabiegów wibrato i podciągania strun, ponieważ ingerują one bardzo mocno w intonację. W dalszej części można wprowadzić stopniowanie: początkowo grając płytkie wibrato i o bardzo niskiej częstotliwości, a stopniowo przyspieszając i pogłębiając wibracje.

Bardzo ważne przy narastaniu formy jest wsparcie ze strony zespołu. Przede wszystkim chodzi o narastanie dynamiczne. Ważne jest też wzajemne „słuchanie się" i realizowanie podobnych rytmów, a nawet całych motywów. Przy czym istotne jest podążanie zespołu za solistą, a nie odwrotnie. Do polifonii może zostać wciągnięty inny instrument, ale to nie będzie proste. Wymaga to ustaleń, o których już wcześniej wspominałem.

Można też zespołowo zbudować zupełnie inną formę, np. falowanie. W czasie improwizacji narasta ona kilka razy, a następnie napięcie jest rozładowywane i cały zespół zaczyna grać ciszej, aby następnie znów narastać.

Bardzo dobrze dla ograniczania nadmiernych zapędów dźwiękowych działa metoda „wyobrażania sobie" rozmowy, dialogu głosów. Dziwna ta rozmowa, ale spójna, Mówi dwóch naraz, przy czym raz jeden mówi swoje, a drugi mu wtóruje, innym razem ten drugi dochodzi do głosu, a ten pierwszy go słucha i wtrąca pomiędzy wierszami swoje zdanie. Muzyka Bacha dla mnie brzmi w ten sposób (czasem mówi trzech, czterech), bardzo rzadko i palcem potrafię wskazać te momenty, gdy mówi dwóch naraz i nie słuchają się zbytnio wzajemnie, obaj wtedy dominują w równym stopniu i tworzy się pewien rodzaj chaosu. Ta analogia porównywania do mowy wskazywana w podręcznikach zarówno przez Wootena, Wise'a, jak i przez Hendersona jest zbieżna z metodą Chopina propagowaną przez H. Neuhausa (Niemöller, Koch 2000). Wyobraźnia jest jednym z fundamentalnych narzędzi wykorzystywanych zarówno w czasie improwizacji, jak i w czasie poszukiwań dróg rozwoju. Przebieg tej rozmowy dyktuje formę improwizacji.

Do wyobraźni dodać można jeszcze intuicję. Ta u improwizatora musi działać błyskawicznie. To jeden z tych terminów „trudnych do zdefiniowania". Łatwiej powiedzieć, że ktoś ma dobrą intuicję w szukaniu wartościowych dźwięków, niż dotrzeć do źródła ukształtowania tej intuicji.

Celem nadrzędnym budowanej formy jest oczywiście wyrażanie emocji i podtrzymanie uwagi słuchacza przez cały czas, ale tego też się nie da jednoznacznie opisać. Formę ćwiczę grając improwizację od początku do końca, po punkcie kulminacyjnym rozpoczynam od początku.

Podsumowanie

Różnica pomiędzy stosowaniem takiej ścieżki rozwoju, a podążaniem standardową, np. bebopową, drogą jest ogromna. Właściwie można powiedzieć, że w moim graniu nastąpił przełom. Granie, nawet w samotności, sprawia olbrzymią radość. Wszystkiego jednak musiałem nauczyć się praktycznie od zera.

Środki, o których pisałem, choć wydają się czasem dość zagmatwane, dla mnie są proste i przejrzyste i przede wszystkim „osiągnięte przez słuch". Nie można się ich nauczyć czytając tylko ten artykuł. Wymagają one pewnego osłuchania, doświadczenia oraz sporej ilości ćwiczeń i eksperymentów. Zawarłem tu ujęte w sposób skrótowy obserwacje i wnioski zebrane w czasie 8 lat polifonicznych prób improwizowania. Po takim czasie dopiero zdecydowałem się też nagrać moje polifoniczne improwizacje, które znajdą się na płycie pt. „An introduction to counterpoint".

Wydaje się, że bardzo dobrym kluczem poszukiwań nowych dróg w muzyce jest czas, czyli następstwo pewnych zjawisk. Ludzie często myślą statycznie o muzyce. Szukają nowej skali albo nowego akordu, starając się „na siłę" zastosować pewne matematyczne formuły. Tymczasem znacznie mniej wysiłku można włożyć szukając ciekawych rozwiązań w rozwoju utworu, w czasie, w uporządkowanym wg nowego wzoru następstwie dźwięków.

Budowanie własnych ścieżek przede wszystkim wymaga uważnego „obserwowania" muzyki w czasie słuchania utworów mistrzów na wszelkich możliwych poziomach. Zarówno traktując słuchane dzieła jako całość, jak i zastanawiając się nad szczegółami architektury muzycznej i kunsztu. Istotny jest dla mnie słuch polifoniczny pozwalający na śledzenie kilku ścieżek jednocześnie (po wysłuchaniu utworu można wtedy powiedzieć jakie motywy, np. rytmiczne występowały w każdym głosie). Ukształtował się on pod wpływem wewnętrznej potrzeby delektowania się kontrapunktem w młodości. Bez tego rodzaju słuchu utwory polifoniczne Bacha będą skomplikowaną zamazaną chmurą dźwięków, a jego kompozycje podobne do siebie. Ważna jest też wrażliwość na różne elementy muzyki: rytm, time, frazowanie, dynamikę, akcentowanie itd. Słyszenie tych wszystkich niuansów i realizowanie ich jednocześnie (Wesołowski 1959) to pierwszy krok na drodze do ich stosowania w każdym rodzaju improwizacji. Najważniejsza uwaga kierowana wszystkich muzyków brzmi: **szukajcie swoich rozwiązań, swoich dźwięków i sposobów ich organizacji, to czyni muzykę osobistą i wartościową**.

> *Tak jest z większością młodych muzyków (...) Wszyscy oni chcą natychmiast zostać gwiazdami. Wszyscy oni chcą mieć to, co nazywają własnym stylem. Ale wszyscy ci młodzi goście grają cudzy chłam, kopiują sztuczki i numery, które wymyślili już inni goście. Jest tylko kilku młodych gości, którzy rozwijają swój własny styl. (...)* [Davis 1990]

Bibliografia

Bliziński, M. 1983. *Gitara jazzowa*. Kraków: PWM.

Brauchli, B. 1998. *The Clavichord.* Cambridge: University Press.

Davis, M. 1990. *Miles: The Autobiography*. Nowy Jork: Simon and Schuster Inc.

Feicht, H. 1957. *Polifonia renesansu*. Kraków: PWM.

Frączkiewicz, A., Skołyszewski F. 1988. *Formy Muzyczne*. Kraków: PWM.

Fulara, A. 2002. *Portato*. Źródło: *http://adam.fulara.com/portato*, 2012.04.11.

Fulara, A. 2006. To, co w muzyce najważniejsze. *TopGuitar*, 6/2006: 170-171.

Fulara, A. 2010. Manifest Fulary cz. 1. *Gitarzysta,* 1/2010: 122-123.

Fulara, A. 2010. Manifest Fulary cz 2. *Gitarzysta,* 2/2010: 122-123.

Fulara, A. 2010. Manifest Fulary – wnioski, *Gitarzysta,* 3/2010: 122-123.

Fulara, A. 2010. Styl. Źródło: *http://guitarzone.org/adam-fulara-styl/*, 2012.04.11.

Gawlas, J. 1979. *Kontrapunkt. Podstawowe Zasady*. Kraków: PWM.

Green, T. 1996. *Baroque Improv part 1*. Źródło: *http://www.youtube.com/watch?v=Zkuo2384ZN4*, 2012.04.11.

Green, T. 1996. *Baroque Improv part 2*. Źródło: *http://www.youtube.com/watch?v=6xXNORpbQpU*, 2012.04.11.

Green, T. 1996. *Baroque Improv part 3*. Źródło: *http://www.youtube.com/watch?v=C880Afx2q_E*, 2012.04.11.

Green T. 1996. *Baroque Improv part 4*. Źródło: *http://www.youtube.com/watch?v=tmNxugj1_AY*, 2012.04.11.

Green, T. 1996. *Baroque Improv part 5*. Źródło: *http://www.youtube.com/watch?v=7fBsFr0tPiM*, 2012.04.11.

Hafner, K. 2010. *Romanca na 3 nogi. Opowieść o życiu i muzyce Glenna Goulda.* Poznań: Rebis.

Herbemann, S. 2002. *Contrapuntal Improvisation*. Źródło: *http://www.youtube.com/watch?v=s86OaBPaITA*, 2012.04.11.

Henderson, S. 1988. *Jazz fusion improvisation*. Hollywood: REH Warner Bros.

Henderson, S. 1992. *Melodic phrasing*. Hollywood: REH Warner Bros.

Holdsworth, A. 1992. *Instructional Video*. Hollywood: REH Warner Bros.

Kennan, K. 1959. *Counterpoint based on eighteenth-century practice*. Upper Saddle River: Prentice Hall.

Krantz, W. 2010. *Co zrobić, aby nie brzmieć jak ktoś inny*. Źródło: *http://guitarzone.org/wayne-krantz/*, 2012.04.11.

Królik, B. 2011. *Bartek Królik, wywiad. Gitarzysta,* 11/2001: 136-139.

Laskowski, S. 2007. *Improwizacja Rytmiczna.* Radwanice: ABsonic.

Marsalis, B. 2010. *Nie chcę przepychu, chcę muzyki*. Źródło: *http://jazzarium.pl/przeczytaj/wywiady/nie-chc%C4%99-przepychu-chc%C4%99-muzyki-%E2%80%93-rozmowa-z-branfordem-marsalisem*, 2012.04.11.

Martino, P. 1996. *Quantum Guitar*. Hollywood: REH Warner Bros.

Metheny, P. 2006. *Questions and Answers*. Źródło: http://interact.patmetheny.com/qa/questionView.cfm?queID=38, 2012.04.11.

Metheny, P. 2011. *Mam umysł 9-latka*. Źródło: *http://jazzarium.pl/przeczytaj/wywiady/mam-umys%C5%82-9-latka-z-patem-methenym-rozmawia-kajetan-prochyra*, 2012.04.11.

Misiak, K. 1996. *Fusion Guitar cz. I*. Gdańsk: PMP.

Niemöller, K.W., Koch K. P., red. 2000. *Heinrich Neuhaus (1888 - 1964) zum 110. Geburtsjahr*. Sinzig: Studio.

Olszewski, W. K. 2009. *Podstawy harmonii we współczesnej muzyce jazzowej i rozrywkowej*. Kraków: PWM.

Pass, J. 1987. *Chord Solos: For Guitar, Vibes & All Keyboard Instrumentsn*. Van Nuys: Alfred Pub Co.

Pitston, W. 1947. *Counterpoint*. New York: W. W. Norton & Company.

Rieger, S. 2007. *Glenn Gould czyli Sztuka Fugi*. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.

Sikorski, K. 1955. *Kontrapunkt t. I - Gatunki*. Kraków: PWM.

Sikorski, K., 1955. *Kontrapunkt t. II - Kanon*. Kraków: PWM.

Sikorski, K. 1955. *Kontrapunkt t. III - Fuga*. Kraków: PWM.

Schweitzer, A. 1963. *Jan Sebastian Bach*. Kraków: PWM.

Śledziński, S., red. 1981. *Mała encyklopedia muzyki.* Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

Wesołowski, F. 1960. *Zasady muzyki*. Kraków: PWM.

Wise, L. 1982. *Bebop Bible*. Hollywood: REH Warner Bros.

Wooten, V. 2008. *Groove Workshop*. Briarcliff: Hudson Music.

Wyble, J. 2001. *The Art of Two-Line Improvisation*. Pacific: Mel Bay.

English title: *The model of counterpoint improvisation and the methods of improvisation in popular music*

English abstrakt

The article consists of two parts. The first, more general, contains a description of the phenomena associated with improvisation, especially guitar, detailing the execution issues facing the improviser. Two points of view are presented: the first, more detailed, describes the elements of music and its importance in the process of improvisation, the second - more general - speaks of phenomena which cannot be described or analyzed in a simple way, or that are different for each track. These include the interaction between team members, expressing emotions through music and research problem of searching for one's own voice in art. Moreover, this section contains a description of three very different approaches to guitar improvisation. The first is the use of a tonal center (enriched with dominant tensions); the second method (used in fusion mu-

sic) is to combine the harmony of the composition with relevant scales; the third (typical for bebop music) is based on the strict use ofimprovised chord sounds without the use of scales. The second section of the text provides a description of a specific type of polyphonic improvisation with the use of two-handed tapping on the guitar. This model stands in contrast to the three previously described ways of understanding guitar improvisation. The system is based on methods used in both the Renaissance and Baroque polyphony (among others in the leading Cantus Firmus melody or the counterpoint rules) as well a son assumptions of one voice bebop improvisation (the use of leading sound solutions specific to natural foursounds). This description refers back to the first part of the article, grouping issues around the individual elements of a musical work. This section contains notes and observations collected during the eight years the author spent searching for his own musical way.