

Laisvosios improvizacijos savybės ir produktai

Matas Samulionis

Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Gedimino pr. 42, 01110 Vilnius
El. paštas matas.samulionis@gmail.com

Straipsnyje analizuojamas laisvosios improvizacijos fenomenas per šiuolaikinio menininko suvokimo prizmę. Nėra siekiama įrėminti improvizaciją stilistiniais terminais; priešingai, išryškintas laisvosios improvizacijos meno išsiskverbimas į daugelį skirtingų meno krypčių ir nuolatinė meninių priemonių bei konceptų adaptacija. Straipsnyje įvardijamos ir analizuojamos improvizacinei muzikai būdingos savybės, kvestionuojamas su improvizacija siejamas absoliučios laisvės konceptas. Nors pabrėžiamas laisvosios improvizacijos procesualumas, yra įvardijami ir aptariami pagrindiniai šio proceso metu gimstantys meniniai produktai. Neišvengiamas prieštaravimas, kompleksiskumas ir daugiakryptiškumas straipsnyje yra pateikiami ne kaip chaosą skatinantys veiksniai, o kaip įrankiai, įgalinantys meniniam tyrimui būdingą naujovišką mąstymą.

RAKTAŽODŽIAI: laisvoji improvizacinė muzika, meno krypčių sintezė, atlikėjo požiūris, muzikinė laisvė, gyvas pasirodymas, socialinis meno aspektas, improvizacijos kompleksiskumas

Įvadas

Laisvosios improvizacijos fenomenas iš esmės paneigia nusistovėjusio „(ne)rimtosios“ muzikos termino vartojimą, kadangi laikui einant iš improvizacinio lauko kylančios idėjos tapo Vakarų „klasikinės“ muzikos dalimi ir savo kompleksiskumu ne kartą privertė permąstyti eksperimentinės ir laisvosios muzikos apibrėžtį bei netgi pačios muzikologijos vaidmenį. Eksperimentinės muzikos tyrimų laukas galiausiai privalėjo pripažinti ir pradėti gilintis į laisvosios improvizacijos daugiakultūriškumą, besijungiančias ir kartais viena kitai prieštaraujančias perspektyvas, tradicijas ar mąstymo būdus. Kitu atveju modernaus meno tyrėjai galėjo pasirinkti likti ribotos tradicijos, kuri negali pripažinti jokios kitos istorijos, dalimi¹. Nors vieno aiškaus laisvosios improvizacijos *protėvio* tarsi ir nėra², stengiantis apibūdinti tokio tipo muziką bei pažymėti progresyvią eksperimentatorių poziciją, naudinga vartoti terminus avangardas, laisva muzika, laisvos formos muzika, spontaniška, arba momentinė, kūryba, bendruomeninė muzika. Kartais įtraukiamos (arba specialiai atmetamos) stilistinės nuorodos – džiazas, klasika, rokas, elektroninė, *folk* muzika ir t. t. Terminas *laisvoji improvizacija* kartais yra siejamas su XX a. 7-ojo dešimtmečio džiazu muzikantų praktika, tačiau laisvosios improvizacijos atlikėjai neretai neigia pamatinius su džiazu praktika susijusius aspektus: tonacinį centrą turinčią harmoniją ir ritiniu pulsu

1 Lewis 2008: XIII.

2 Borgo 2002: 165.

paremtą muzikinio laiko sampratą³. Analizuojant laisvąją improvizaciją, neretai dėmesys nukrypsta ir į kultūrinę arba nacionalinę identitetą – afroamerikietišką tradiciją, britišką laisvąją improvizaciją⁴. Kartais bet kokios konceptualizavimo idėjos yra atmetamos ir skatintina tampa neidiomatinė pozicija⁵. Šioje srityje itin dažnai yra cituojami pamatiniai Dereko Bailey'o⁶, Davido Borgo⁷, George'o Lewiso⁸, Paulo Berlinerio⁹ darbai, galima rasti įvairiomis formomis¹⁰ pateiktų Evano Parkerio, Corneliuso Cardew'o, Fredo Fritho, Johno Zorno minčių. Dabartiniam kontekstui itin aktualūs aktyvių meno tyrėjų bei praktikų Marcello Cobusseno¹¹, Paulo de Assiso¹², Henriko Frisko¹³, Georgina'os Born¹⁴, Palle Dahlstedt'o¹⁵ darbai.

Įdomi priešprieša gali būti pastebima tarp lietuviškojo eksperimentalizmo praktikos ir teorijos. Lietuvoje gausu improvizacinės muzikos praktikų: GTČ trio palikimas, tiesiogiai ir netiesiogiai ugdes ne vieną muzikantų kartą¹⁶, „Improdimensija“ kaip improvizatorius¹⁷ vienijantis judėjimas, „Jazz Academy“ kaip jaunųjų improvizatorių mokykla, šiuolaikinės improvizacinės muzikos nevangiantys festivaliai¹⁸, iškilūs menininkai¹⁹ bei daugelis kitų pavyzdžių, skatinančių improvizacinės muzikos koncertų, įrašų, performansų gausą Lietuvoje. Pažvelgus į LMTA meno daktarų tiriamuosius darbus, susijusius su muzikine improvizacija, išskirtini yra trys: Mykolo Bazaro „Istorinė improvizacija fortepijono mene: preliudavimas, fantazavimas ir ekstemporizavimas“; Motiejaus Bazaro „Neakademines muzikos atlikimo praktikų taikymas pianisto lavinime“; Vyčio Nivinsko „Džiazo kontraboso transformacijos XX–XXI a. muzikos inovacijų ir eksperimentavimų kontekstuose“. Mykolas Bazaras koncentruojasi į improvizacijos paveldo atgaivinimą šiuolaikinės akademijos kontekste, Motiejaus Bazaro darbe improvizacija pateikiama kaip viena iš profesionalaus pianisto

3 Banerji 2023: 3.

4 Borgo 2002: 167–182; Thomson 2008: 1.

5 Rogerio 2011: 136.

6 *Improvisation: Its Nature and Practice In Music* (1980).

7 *Negotiating Freedom: Values and Practices in Contemporary Improvised Music* (2002); *Sync or Swarm. Improvising Music in a Complex Age* (2005).

8 *A Power Stronger than Itself* (2008).

9 *Thinking in jazz: The infinite art of improvisation* (1994).

10 Manifestas, interviu.

11 *The Field of Musical Improvisation* (2017).

12 *Musical Works as Assemblages* (2019).

13 *Researching the Acoustic Space through improvisation* (2019).

14 *Improvisation and Social Aesthetics* (2017).

15 *Systemic Improvisation* (2018).

16 Rimša 2015.

17 Improvizatoriaus sąvoka reiškia bet kurį žmogiškąjį veikėją, kurio veiksmai kokiu nors būdu yra improvizaciniai (Banerji 2023: 4).

18 Pvz.: „Vilnius Jazz“, „Gaida“, „Jauna Muzika“, „Druskomanija“, „Muzikos Ruduo“.

19 Pvz.: Viasčeslavas Ganelinas, Vladimiras Tarasovas, Vladimiras Čekasinas, Petras Vyšniauskas, Liudas Mockūnas, Romualdas Milašius, Arnas Mikalkėnas, Simonas Nekošius, Armantas Gečiauskas ir t. t.

kompetencijų, o Vyčio Nivinsko eksperimentavimo idėjos, nors ir kykla iš platesnio spektro muzikavimo, yra analizuojamos džiazio kontekste. Šių darbų tematika gana fragmentiškai padengia platų šiuolaikinės improvizacijos lauką ir iš dalies kontrastuoja su šiandieninėmis tendencijomis, ir tai yra pastebima vis stiprėjanti improvizacinės muzikos idėjų įtaka, o pats improvizavimo veiksmas vis dažniau tampa pasirodymo, leidinio ar meninio tyrimo fokuso centru, ne tik įrankiu meniniams tikslams pasiekti. Nevienareikšmiška bei nuolat kintanti laisvosios improvizacijos forma neretai trukdo apie improvizacijos fenomeną kalbėti akademiniam formate, įvardyti jos savybes, bet tai nereiškia, jog kertinių laisvosios improvizacijos savybių nėra. Nesiekiant atmesti ar primesti vienas ar kitas idėjas / metodus laisvosios improvizacijos fenomenui, tačiau kartu vystant akademinį diskursą improvizacine tema, privalu apsibrėžti ne tik kokie procesai yra analizuojami, bet ir per kokią mąstymo prizmę. Trijų dėstymo dalių straipsnio struktūra buvo pasirinkta siekiant nagrinėti tris kylančius klausimus:

- Kokios improvizacinės muzikos savybės gali būti įvardytos kaip kertinės, bet neapribojančios laisvosios improvizacijos fenomeno stilistiniais, instrumentuotės ar rezultato pateikimo rėmais?

- Ką reiškia *laisvė* laisvosios improvizacinės muzikos kontekste ir ar gali ji būti absoliuti?

- Kokie meniniai produktai gimsta improvizacinės muzikos proceso metu ir kokia jų reikšmė?

Tam tikra prasme improvizacinės muzikos skambesys konkretaus pasirodymo metu yra būtent toks todėl, kad jį formuoja menininkas, atlikdamas vienus ar kitus sprendimus realiu laiku. Kartais šių sprendimų principai yra panašios kilmės ir krypties kaip ir kompozicijos metu atliekamų sprendimų niuansai²⁰. Kritikai šiai minčiai turbūt pateiktų pavyzdį apie visiškai niekaip iš anksto neparuoštą pasirodymą, todėl absoliučios laisvės aspektas bus aptartas. Visgi turime pripažinti, jog joks improvizacinis pasirodymas nėra visiškai be stilistinio ar kompozicinio pagrindo, o fiksuotų elementų skaičius ir rūšys skiriasi priklausomai nuo kultūros, žanro, mąstymo būdo²¹. Būtent todėl yra svarbu apibrėžti jau straipsnio pradžioje, jog bet koks su improvizacine muzika susijęs veikalas iš esmės yra tik konkretaus autoriaus požiūrio kampas, kuris, be abejonės, yra svarbus improvizacinės muzikos vystymuisi ir plitimui, tačiau niekaip negalintis nubrėžti, kas iš tikrųjų yra laisvoji improvizacija. Lygiai taip ir šio straipsnio autorius pripažįsta, jog formuojamas diskursas yra ne kas kita kaip šiuolaikinio menininko, augusio lietuviško eksperimentalizmo idėjų apsuptyje, siekis įvardyti ir analizuoti iš konkrečios meninės praktikos kylančius improvizacinės muzikos dėsningumus, kurie kartais gali ir prieštarauti tam tikroms improvizacinės muzikos kryptims.

²⁰ Parker 1992: 1.

²¹ Nettl 2001: 3.

Šiuolaikinės laisvosios improvizacijos savybės

Laisvosios improvizacijos fenomeno vienu terminu neįvardysime, netgi siekdami vienaip ar kitaip apibrėžti greičiausiai būsime neteisūs, nes nuoseklus diskursas apie laisvąją improvizaciją galimas tik tada, kai lemiančiu aspektu laikysime jos įvairovę²². Vienas žymiausių britų improvizacinės muzikos atstovų bei formuotojų Derekas Bailey’is dar praeito amžiaus pabaigoje šiek tiek šaržuodamas, tačiau labai tiksliai apibrėžė improvizacinės muzikos prieštaringumą: „improvizacinė muzika“ kenčia ir mėgaujasi mišria tapatybe, kurią indikuoja jos atsparumas etikečių klijavimui. Tai logiška situacija: laisvai improvizuojama muzika yra veikla, apimanti per daug skirtingų atlikėjų, per daug skirtingų požiūrių į muziką, per daug skirtingų improvizacijos sampratų, kad visa tai būtų galima įvardyti vienu pavadinimu²³.

Įvairūs improvizacijos praktikai bei mąstytojai skirtingais žodžiais tą patį aspektą apibūdina kaip visuotinai nesuprantamą ideologiją²⁴, daugiakultūrį bei daugiaetninį pagrindą eksperimentavimui²⁵ arba skirtingų kultūrų bei istorijų tarpusavio ryšio sukeltą muzikinio augimo bei mokymosi proceso iššūkį²⁶. Siekiant vieno lietuviško termino, apibrėžiančio anglakalbėje literatūroje vartojamus terminus, buvo pasirinkta šią improvizacinės muzikos savybę pavadinti *įvairiapusiškumu*. Terminu įvairiapusiškumas omenyje yra turimi prieštaringi improvizacinės muzikos aspektai: po vienu improvizacinės muzikos termino skėčiu telpantys skirtingi ir kartais vieni kitiems prieštaraujantys istorinių prieigų niuansai; aiškus atsiribojimas nuo ir tuo pačiu metu įsiskverbimas į komponavimo tradicijos rėmus; improvizacinio vyksmo dalyvių skirtis tiek išsilavinimu, tiek menine ir scenine patirtimi bei pobūdžiu, tiek instrumentų ar bet kokių kitų muzikavimo įrankių sonoristinėmis savybėmis bei kitais meninėje veikloje galimai panaudojamais parametrais ir pan. Minimas įvairiapusiškumo aspektas yra formuojamas iš dalies remiantis ir Marcelio Cobussen o mintimis apie jo vadinamą *muzikinės improvizacijos lauką*²⁷. M. Cobussenas sąmoningai pabrėžia žodį *laukas*, kaip vieną iš argumentų pateikdamas semantinį paaiškinimą: „Lauko“ sąvoka reiškia kintančias, nereguliaras muzikinės improvizacijos apraiškas, kuriose įvairiomis konfigūracijomis veikia daugybė veikėjų – žmonių ir ne žmonių. Tai nėra bandymas klasifikuoti, skirstyti ar išskirti; vietoj to „laukas“ turėtų pabrėžti improvizacijos praktikos nestabilumą ir įvairovę ir reikšti „sudėtingą jėgų sąveiką“, „galimų įvykių konfigūraciją“ ir „visišką struktūros dinamiškumą.“²⁸

22 Bailey 1980: 82.

23 Ten pat. Visas pateikiamas citatas išvertė straipsnio autorius.

24 Cit. iš Chan 2008: 2.

25 Lewis 2008: XIII.

26 Thomson 2008: 10.

27 *Field of musical improvisation*.

28 Cobussen 2017: 49.

Apibūdindamas sąvoką „laukas“ M. Cobussenas, neišskirdamas improvizacijos kaip „neakademiškos“²⁹ meno formos, priima pastovų improvizacinės muzikos kismą ir nurodo į efektyvų muzikologinės paradigmos modelį, skirtą improvizacijai, tačiau naudingą ir kitoms meno ir mokslo sritims. Šis požiūrio kampas yra itin svarbus siekiant pabrėžti įvairiapusiškumą kaip vieną iš pagrindinių laisvosios improvizacijos savybių, žvelgti į šį šiuolaikinės laisvosios improvizacijos fenomeną per lauko, terpės sąvokas pripažįstant meninio vyksmo įtaigos kompleksiskumą, skatinant nevienareikšmiškas išvadas. Ar tai teigiama ar neigiama savybė, lieka spręsti tik laisvosios improvizacijos procese vienu ar kitu būdu (ne)dalyvaujančiam individui, bet įvairiapusiškumas gali būti laisvąją improvizaciją vienijanti savybė, todėl privalo būti įvardyta.

Kitas svarbus žingsnis plėtojant diskursą apie improvizacijos fenomeno savybes, yra bent jau teoriškai atskirti grupinę improvizaciją nuo solo improvizacijos³⁰. Tam tikros šių skirtingų improvizacijos raiškos būdų savybės gali būti būdingos tiek solo, tiek ir grupinės improvizacijos atvejais, tačiau yra svarbu atkreipti dėmesį į iš grupinės arba solinės improvizacijos praktikos kylančius kūrybinius bei socialinius impulsus. Kalbėdamas apie savo eksperimentinio ansamblio formavimą Johnas Zornas teigia, jog jis iš esmės negalvoja apie būsimą instrumentuotę (pvz., melodiją, harmoniją, bosą, ritmą), o labiau remiasi socialiniu aspektu, pačios būsimų kūrėjų žmogiškosios savybės tampa pagrindiniu kriterijumi, ir tai leidžia improvizacinį vyksmą lyginti su tam tikra politine arena³¹. Davidas Borgo improvizacinės muzikos pasirodymo potyrį aiškina kaip milžiniškos energijos ir garsinio intensyvumo ar tankumo sukeltą žmogiškųjų pojūčių hiperstimuliaciją, kuri balansuoja ties žmogiškų jutimų perkrovos riba³². Papildant D. Borgo mintį, būtų logiška šią žmogiškųjų juslių perkrovą aiškinti per improvizacijos kaip komunikacijos formos prizmę. Dažnai galima pastebėti muzikinės improvizacijos ir konvencionaliai suprantamo kalbos termino palyginimus, tačiau šiuo atveju yra itin svarbus saksofonininko, improvizatoriaus, kompozitoriaus, M-Base³³ judėjimo puoselėtojo Steve'o Colemano teiginys, kurį improvizatorius pateikia interviu sutikdamas su mintimi, jog išties apie improvizaciją mąsto kaip apie kalbą, tačiau pačią kalbos sąvoką jis supranta šiek tiek plačiau: „Kalba man iš esmės yra komunikacija, o kalbėdamas apie komunikaciją turiu omenyje ne tik žodžius ir tikrai ne tik rašytinius žodžius. Man tai reiškia komunikaciją bet kokiomis įmanomomis priemonėmis, vibracijomis, gestais, bet kuo. <...> Kadangi komunikavimui naudoju garsą, yra kažkas, kas šiais garsais perduoda informaciją kitam žmogui. Taigi <...> mano kalbos samprata iš

29 Kartais kaip sinonimas nihilistiškai vartojamas terminas „nerimtoji muzika“.

30 Vis dėlto remdamasis asmenine menine patirtimi esu linkęs atskirti ir praktiškai.

31 Cit. iš Bailey 1980: 77.

32 Borgo 2002: 175; Borgo 2014: 1.

33 Prieiga per internetą: <https://m-base.com/what-is-m-base/>

tiesų yra susijusi su komunikacija, kuri labiau nei bet kas kitas prasideda vibracijos lygmeniu, o jį sustiprina gestai, žodžiai.“³⁴

Žvelgiant į kalbos sampratą plačiau nei tiesiog konvencionaliai suprantamą verbaliką arba rašytinę kalbą, iš esmės galime į muzikinę improvizaciją žvelgti kaip į socialinį reiškinių, panašų į elementarų ir kartu neįtikėtinais kompleksiską žmogiškąjį bendravimą. Grįžtant prie D. Borgo minimos žmogiškųjų jausių hiperstimuliacijos ir plėtojant šią mintį per improvizacijos ir komunikacijos panašumo kontekstą bei papildant J. Zorno mintimis, galima teigti, jog žmogiškųjų jausių perkrovos laisvosios improvizacijos pasirodymo metu yra iš esmės sukeliama dėl abstraktaus, daugiaprasmišio bei kompleksiško žmogiškojo ryšio, kuris laisvosios improvizacijos pasirodymo kontekste neįprastomis priemonėmis vystosi realiu laiku. Jeigu suvokiame, jog elementarus verbalinis dialogas yra sudėtinga ir nevienareikšmė žmogiškosios patirties ir požiūrio kampo išraiška, kurioje pats žodis yra tik viena iš mintį sustiprinančių priemonių, tai pabandykime įsivaizduoti laisvosios improvizacijos ansamblio pasirodymą kaip komunikaciją realiu laiku: jei abiejų dialogo dalyvių „pasisakymai“ vyksta vienu metu; jei tai ne duetas, o kvintetas, o gal orkestras; jei „dialogo“ dalyviai „nekalba ta pačia kalba“ ir iš esmės negali vienas kito suprasti tiksliai, „pažodžiui“, tačiau tęsia „pokalbį“; jei „dialogo“ konsensusas nėra vienareikšmis ir kiekvienas vyksmo dalyvis (įtraukiant ir klausytoją) gali ir netgi turi interpretuoti patirtį savaip? Akivaizdu, jog komplikuoti situaciją galima be galo. Siekiant išskirti improvizacinės muzikos savybes, prasminga laisvąją improvizaciją įsivaizduoti kaip forumą, kuriame aktyviomis dalyvių pastangomis (įtraukiant ir klausytoją) yra tyrinėjamos interaktyvios bendradarbiavimo ir konflikto strategijos vietoje tradicinio meninio produkto formato, kurio paskirtis yra pasyvus žavėjimasis ir vartojimas³⁵. Kaip teigia Ericas Porteris, „improvizacinės muzikos balansas yra pasiekiamas ne per kompozicinę struktūrą, o per muzikų asmenines išraiškas bei emocinį ryšį, kurį jie sukuria su savo publika“³⁶. Laisvosios improvizacijos rezultatą galėtume įsivaizduoti kaip momentinę interakciją tarp atlikėjų, išreikštą „laisvai“ improvizuotomis priemonėmis, ir kartu neišvengiamą momentinę interakciją tarp atlikėjo(u) bei klausytojo. Šie persipynę interakciniai ryšiai, vykstantys vienu metu realiu laiku, taip pat laisvosios muzikos judėjimų pavyzdžiai³⁷ priveda prie minties, jog pritaikydami bendruomeninius, arba socialinius, principus laisvosios muzikos formate galime išgauti įdomių kūrybinių impulsų, darančių įtaką ne tik improvizacinės muzikos pasirodymo paruošimo procesui, bet ir galutiniam rezultatui. Dar vienas aktualus socialinės svarbos improvizacinės muzikos kontekste pavyzdys: eksperimentatorius Fredas Frithas, dėstydamas *Mills College* muzikinės

34 Cit. iš Völz 2006: 3.

35 Borgo 2002: 184.

36 Porter 2002: 253.

37 Pvz.: AACM (*Association for the Advancement of Creative Musicians*), AMM (*Association of Meta-Musicians*), *Sun Ra Arkestra*, Butch Morris diriguojamos improvizacijos ir t. t.

improvizacijos kursą³⁸, improvizacinį ansamblį formavo iš labai skirtingas patirtis ir institucinio mokymo lygį turinčių asmenų bei, svarbiausia, lygaus vyrų ir moterų skaičiaus ansamblyje³⁹. Šis improvizacijos kaip socialinio forumo aspektas, nors ir akivaizdžiai yra itin aktualus grupinės improvizacijos metu, įtraukiant į svarstymus ir klausytoją, yra neišvengiamas solinės improvizacijos dėmuo, jei tik atlikimas yra skirtas klausytis. Taigi galime teigti, jog improvizacija pirmiausia yra tarp atlikėjo(-ų) ir klausytojo spontaniškai plėtojama kalba⁴⁰, o kaip dar viena laisvosios improvizacijos procesą atspindinti savybė turėtų būti išskirta socialinio aspekto svarba.

Kita laisvajai improvizacijai priskirtina savybė yra šiame lauke dalyvaujančių kūrėjų eksperimentinė pozicija ir kitoniška *virtuoziško* skalė. Siekdamas aktualizuoti tęsiamą naratyvą pirmiausia pateiksiu asmeninę patirtį iš vienos pirmųjų improvizacinės muzikos paskaitų LMTA magistro studijų metu. Tuomet buvau džiaz muzikos atlikimo bakalauras, jau sukūręs keletą savo paties kūrinių, tačiau improvizaciją vis dar vertinantis „geras / blogas“ arba „(ne)rimta“ terminais. Dėstytojas pianistas, kompozitorius bei improvizatorius Arnas Mikalkėnas skyrė elementarią improvizacinės muzikos užduotį: „pagrokime duetą“. Tokia užduotis nesukėlė perdėto streso, kadangi buvau gana nebloggeriai techniškai pasirengęs saksofonininkas, daugiau ar mažiau išmanantis pamatinius ritmo ir harmonijos proporcijų dėsnius, valdantis keletą išplėstinių technikų, viena ar kita forma improvizuojantis ne vienerius metus. Pagrojome maždaug 5–10 minučių laisvą improvizaciją ir dėstytojas paprašė pakomentuoti. Buvau itin „nuoseklus“. Atkreipiau dėmesį į nesuskambėjusias aukštas natas, prisiminiau savo ritminio pulso išlaikymo klaidas. Dėstytojo atsakymas skatino pamąstyti šiek tiek kitaip, pagalvoti apie ansambliško niansus. „Pagrokime dar kartą.“ Vėl paprašytas pakomentuoti kritikavau savo atlikimo kokybę šiek tiek kitais aspektais: neišlaikyta muzikinė mintis, per ilgos frazės, per maža dinaminė amplitudė. „Galbūt, pagrokime dar kartą.“ Šis procesas kartojosi keletą kartų, kol, galiausiai, baigėme paskaitą, o dėstytojas taip ir tarsi „nepastebėjo“ mano savikritiškumo. Likau kažko esmingai nesupratęs. Galiausiai, po tam tikro laiko ir per nuolatinį ansamblinės bei solinės improvizacijos praktikavimą tarsi pradėjau suprasti. Dėstytojas neprašė savikritiškos analitinės Vakarų muzikos standartais paremtos ataskaitos, lygiai taip kaip susitikę pašnekėti su draugu, prieš atsisveikindami nepateikiame savosios apie ką tik įvykusį pokalbį. Užduoties tikslas buvo reflektuoti tai, kas įvyko, prisiminti vidinius konkrečių momentų išgyvenimus, pagalvoti, kodėl muzikinė mintis vystėsi būtent taip, verbalizuojant prisiminti ar atrasti bei pastebėti kažką naujo, nesvarbu, ar tai būtų muzikinės ar nemuzikinės krypties idėja. Muzikai yra įpratę prie idėjos, jog po atlikimo pedagoginiame formate grįžtamasis ryšys yra daugiau ar mažiau paremtas visuotinai nutartais konceptais, kurie dažniausiai remiasi „geras / blogas“

38 MIE (*Music Improvisation Ensemble*).

39 Chan 2008: 1.

40 Cardew 1971: 21.

arba „priimtinas / nepriimtinas“⁴¹. Akivaizdu, jog muzikinis pedagoginis naratyvas tam tikrais atvejais privalo būti paremtas „(ne)priimtinais“ kriterijais, tačiau tobulėjimas laisvosios improvizacijos kontekste gali reikšti visai ką kita. Apie virtuozškumo sampratą improvizacinės muzikos kontekste įtaigiai pasisako D. Bailey: „Nors kai kurie improvizatoriai, atlikdami savo koncertus, pasitelkia aukštus techninius įgūdžius, kalbėti apie instrumento „įvaldymą“ improvizuojant yra klaidinga. <...> Instrumentas yra ne tik įrankis, bet ir sąjungininkas. Jis yra ne tik priemonė tikslui pasiekti, bet ir medžiagos šaltinis, o technika improvizatoriui dažnai yra natūralių instrumento išteklių panaudojimas.“⁴²

Kai konkrečios nuorodos, ką ir kaip reikėtų atlikti, nėra, kinta įprastų muzikinio kūrinio vertinimo kriterijų⁴³ prasmė, o atlikėjo virtuozškumas gali tapti trivialus, kadangi *klaidos* koncepto šiuolaikinės laisvosios improvizacijos kontekste taip pat nėra. Vienas iš improvizacinei muzikai būdingų „virtuozškumo“ kriterijų gali būti įvardytas kaip „atradimo virtuozškumas“ ir „pritaikymo intensyvumas“⁴⁴, kuris, anot F. Fritho, gali būti apibrėžtas kaip „dalykų išgalvojimo aktas“⁴⁵. Be abejo, įsivaizduoti, jog kiekvienas atlikimas garantuotai bus išreikštas dar niekada negirdėtais būdais, būtų naivu, tačiau svarbu pabrėžti, jog vien tik šios utopinės idėjos siekis kaip procesualus veiksmas įkvepia ir iš esmės vienija visą eksperimentavimo idėją. Nors šis aspektas yra svarbus ir grupinės improvizacijos kontekste, tačiau solo improvizacijos metu šis, pavadinkime, „įgūdis“ arba jo lygis tampa vienu iš esminių laisvosios improvizacijos atlikėjo bruožų, į kurį turėtume kreipti savo dėmesį tiek atlikdami, tiek ir klausydamiesi solinės laisvosios improvizacijos. Improvizatorius nuolat ugdo savo asmeninį muzikinį skambesį⁴⁶, vysto atlikimo galimybes ne tik reflektuodamas jau žinomus šiuolaikinės muzikos pavyzdžius, bet ir prisideda prie naujų skambesiu ar mąstymo būdų, galiausiai improvizatorius pradeda kurti savo tapatybę paremtą muzikinę bei socialinę sistemą, kurią pasirodymo metu naudoja ir tobulina realiu laiku⁴⁷. Nors pati „(ne)sėkmės“ sąvoka improvizacijos kontekste gali būti subjektyvi⁴⁸, tačiau turbūt darosi akivaizdu, kad kiekvienas muzikas⁴⁹ laisvosios improvizacinės muzikos kontekste privalo būti aktyvus eksperimentavimo fenomeno dalyvis ne tik semdamasis žinių, bet ir inovatyviai jas pritaikydamas. Taigi, kaip vieną iš šiuolaikinės improvizacinės muzikos savybių reikėtų pabrėžti

41 Cit. iš Chan 2008: 3.

42 Bailey 1980: 99.

43 Tokie kaip gera / bloga kūrinio interpretacija, stilistiką (ne)atitinkantis štrichas ar tembras ir pan.

44 Borgo 2002: 182.

45 Cit. iš Chan 2008: 2.

46 Borgo 2002: 174.

47 Parker 2019: 8.

48 Thomson 2008: 4.

49 Pabrėžiu žodį *muzikas*, turėdamas omenyje atvejį, kai menininką sunku apibrėžti vienu konkrečiu vaidmeniu – atlikėjas (solistas, akompaniatorius), kompozitorius (akustinės, elektroninės muzikos), tyrėjas (praktikuojantis, *grynas* teoretikas) ir t. t.

ir šiame lauke dalyvaujančių menininkų eksperimentavimu pagrįstą poziciją, siekį *atrasti ir pritaikyti*.

Galiausiai, aptariant šiuolaikinės laisvosios improvizacijos savybes, reikėtų pabrėžti aktyvaus klausymo svarbą improvizacinio pasirodymo metu. Aktyvus klausymosi veiksmas sujungia visas anksčiau išvardytas šiuolaikinės laisvosios improvizacijos laukui būdingas savybes, kadangi improvizacija gali būti laikoma pavykusia tik tada, kai pats klausymo veiksmas yra vertinamas vienodai svarbiai kaip ir pats atlikimas⁵⁰. Aktyvus klausymasis improvizacinės muzikos kontekste yra ir įvairiapusiškumo, ir improvizacinio proceso kaip socialinio reiškinių, ir atradimo bei pritaikymo siekio, ir bet kokių kitų šiuolaikinei laisvajai improvizacijai priskirtinų savybių dalis. Laisvosios improvizacijos metu muzikinė medžiaga pasipildo sudėtingesniais⁵¹, netiesioginiais, bet galingais signalais, kuriuos improvizatoriai turi mokytis aptikti⁵². Kaip juos atpažinti, yra vienas iš niekada nesibaigiančios savojo skambesio paieškos žingsnių. Kadangi laisvoji improvizacija yra kryptis, kur atsiveriama nenumatomam, atsisakoma bet kokių galimų sienų⁵³, akivaizdu, kad atidus klausymasis šiame kontekste yra kritiškai svarbus. M. Cobussenas tokį klausymosi tipą apibūdina terminu *dėmesingasis klausymasis*⁵⁴. Anot M. Cobusseno, dėmesingasis klausymasis atveria galimybes suvokti muzikinį kūrinių unikalumą, kiekvieną kartą skirtingai, t. y. anapus pažįstamų rėmų, stengiantis fokusuotis į tai, kas muzikoje dar negirdėta⁵⁵. Papildant šias mintis, verta pasiremti ir Iano Crosso terminu *muzikalus klausymasis*⁵⁶. Klausymosi proceso metu girdimame objekte yra aktyviai ieškoma tam tikros logikos arba muzikinės formos (plačiau prasme) ir tuo pačiu metu vidinėje klausoje kuriami nauji galimi muzikiniai elementai ar scenarijai, ir tai I. Crossas vadina nuolatinio muzikinių hipotezių generavimu ir testavimu, o kiekvienas naujas elementas iš naujo rekalibruoja šios anksčiau girdėtos informacijos reprezentaciją ir generuojamų idėjų amplitudę bei pobūdį⁵⁷. Vis dėlto aktyvus klausymasis nėra tik fizinių garsų apdorojimas ir jų analizė. Anot Evano Parkerio, kalbant apie laisvąją improvizaciją, garso reikšmės laike požiūriu kiekvienas muzikos kūrinys turėtų būti unikalus ir bent iš dalies atspindėti konkretų socialinį ir istorinį kontekstą, kuriam jis yra sukurtas⁵⁸. Pritaikant šią mintį aktyvaus klausymosi kontekste, laisvosios improvizacijos atlikėjo siekis „unikaliai“ perteikti sociokultūrinį foną muzikinėmis priemonėmis veda ne tik prie fizinio klausymo

50 Borgo 2002: 177; Borgo 2005: 8.

51 Nei konkretūs natų aukščiai, ritminės bei harmoninės proporcijos ar muzikinė mikro- bei makrostruktūra.

52 Thomson, 2008: 3.

53 Cobussen, Nielsen 2012: 31.

54 *Attentive listening*.

55 Cobussen, Nielsen 2012: 30.

56 *Musical listening*.

57 Cross 2010: 70.

58 Parker 1992: 5.

veiksmo pasirodymo metu, bet ir aktyvaus daugiakrypčio⁵⁹ įsitraukimo už konkretaus pasirodymo ribų. Toks atlikėjo įsitraukimas būtų bevaisis, jei toks pat dėmesingas įsiklausymas ir konteksto suvokimas neegzistuoja ir iš klausytojo perspektyvos. Nors laisvosios improvizacinės muzikos vyksmo klausytojas yra skatinamas patirti, o ne vienareikšmiškai iškoduoti atlikėjo pateikiamą medžiagą, įdomu, jog šiuolaikinės laisvosios improvizacinės muzikos kontekste aktyvaus klausymosi aspektas yra toks svarbus, kad tam tikra prasme tampa ir klausytojo atsakomybe.

Absoliučios laisvės konceptas laisvosios improvizacijos kontekste

Vartojant *laisvosios improvizacijos* sąvoką natūraliai iškyla *laisvės* pobūdžio ir kiekio klausimas. Improvizacijos lygmuo ir improvizuoti parametrai gali skirtis esant skirtingiems meninio produkto konceptams. Vis dėlto kaip būtų aptariamas toks atvejis, kai performansas yra absoliučiai nesuplanuotas, turint omenyje ne tik muzikinės medžiagos, bet ir muzikinės erdvės, atlikėjų sudėties ir bet kokio kito performanso parametro sąmoningą išankstinį nesuplanavimą? Bet koku atveju, net ir improvizuodamas visiškai laisvai, improvizatorius dirba su kitų bei savo paties atliktų improvizacijų prisiminimais, judėdamas pirmyn ir atgal tarp žinomo ir nežinomo⁶⁰. Be to, bet kuri laisvoji momentinė kūryba yra neišvengiamai susieta su medžiaga, kurią muzikas sąmoningai ar nesąmoningai išmoko mintinai, technikomis, kurios laikui einant tampa muzikinio žodyno dalimi, naudojamo instrumento(-ų) specifika. Ar tai nėra absoliučios laisvės apribojimas? Atliekančiojo asmeninė muzikinė, kultūrinė, socialinė, etninė patirtis performatyviai yra išreiškiamą per garsą. Kintamųjų kiekį *absoliučios laisvės* kontekste sumažinsime į lygtį įtraukdami pasirinktą performanso vietą sonoristine, vizualine bei marketingine prasmėmis, susirinkusią publiką bei menininko lūkesčius dėl publikos, kai toks veiksnys paveikia būsimą pasirodymą meninių ar technologinių priemonių modifikacijomis ar bet kokiais kitais apmąstymais. Kiekviena improvizacija tam tikru atžvilgiu remiasi konvencinėmis priemonėmis ir numanomomis taisyklėmis⁶¹.

Trumpam susiaurinkime galimų filosofinių apmąstymų amplitudę ir pažvelkime į bet kurio atlikėjo bei performanso metu naudojamo instrumento ar instrumentų grupės santykį. Akivaizdu, jog bet koks instrumentas atstovaus tam tikram skambesio bei vaidmens ansamblyje etalonui, o jo mokymo bei mokymosi metodikos dažniausiai bus paremtos priimtomis konkretaus meto normomis: techninio pasirengimo kartele, tam tikros stilistinės krypties repertuaru, įprastu atliekant konkrečiu instrumentu, meniniu formatu ar žanru, kuriam įprastai konkretus instrumentas yra naudojamas. Taip pat atlikimas saksofonu arba moduliniu sintezatoriumi, t. y. vien instrumento

59 Klausant, kuriant, atliekant improvizacinę muziką; klausant bei skaitant jos dalyvių mintis; aktyviai prisidedant prie eksperimentavimo proceso ir t. t.

60 Parker 1992: 2.

61 Netti 2001: 1.

pasirinkimas įkoduoja kitokią meninio produkto prasmę, net jei abu kartus atlieka tas pats žmogus, remdamasis tomis pačiomis patirtimis ir idėjomis. Ruošdamasis improvizaciniam pasirodymui akustiniu instrumentu, improvizatorius nuolat tobulina savo muzikinį žodyną, atlieka įvairius techninius bei kūrybinius pratimus, kurie yra nukreipti į tai, kad *tą momentą* būtų pajėgus atlikti tai, kas „skamba“ mentalinėje klausoje, ir kad esant reikalui galėtų akimirksniu atlikti pageidautiną techniką / tembrą. Ruošiant improvizacinį pasirodymą elektroninėmis priemonėmis, praktikavimosi etapas atspindi ne rankenėlės sukimo motorinių įgūdžių lavinimą ar *kontrolerio* mygtukų paspaudimo greitį, o improvizacijai skirto algoritmo, efektų grandinės, naudojamų garsinių pavyzdžių (angl. *sample*) turinio bei valdymo konstravimą, turint omenyje, jog medžiaga bus atliekama improvizuojant gyvai. Tai galėtų būti pavadinta „instrumento konstravimo etapu“, nors šis „instrumentas“ kartais gali būti tiesiog skaitmeninė garso apdorojimo grandinė. Atliekant improvizacinį pasirodymą elektroninėmis priemonėmis, mąstymas dažniau krypsta ne į natos aukščio, ritmo, melodijos ar panašius akustinei muzikai įprastus parametrus, o į garso lygius, energijos proporcijas skirtingose dažnių grupėse, tekstūrinius pokyčius. Dėl asmeninės meninės patirties grynai akustinės improvizacijos formatas leidžia reaguoti greičiau ir intuityviau, tačiau ilgajame periode kūrybinės galimybės šiandieninėje perspektyvoje kartais gali atrodyti ribotos, o grynai elektroninės improvizacijos formatas suteikia neribotas garsines galimybes, tačiau reakcija realiu laiku tampa nemažu iššūkiu. Šiuo atveju improvizacija akustinėmis priemonėmis tampa veiksmu, kai jau sukurtu fiziniu instrumentu ilgajame periode ieškoma savito skambesio, o elektroninėmis priemonėmis savitas skambesys yra įspaudžiamas į „instrumento konstravimo“ pamatinius principus. Aiškinant šį „instrumento konstravimo“ etapą, verta paminėti E. Parkerio žodžius apie gyvai elektronika improvizuojantį menininką Hughą Daviesą: „Hugho virtuoziškas labiau pasireiškė kuriant instrumentą nei juo grojant. Grojimas daugeliu jo instrumentų dažnai reiškė leisti jiems patiems prabilti, bet tinkamu laiku ir tinkamu dinamiu lygiu.“⁶² Pats instrumento pasirinkimas ar jo konstravimo būdas riboja absoliučią improvizacinės muzikos laisvę. Galima teigti, jog bet kokia improvizacija iš instrumentalisto perspektyvos tam tikra prasme yra iš anksto paruošta⁶³. Nors laisvosios improvizacijos procese stengiamasi išvengti hierarchinio pasiskirstymo ir nuolat siekiama pateikti, jog visi šiame procese dalyvaujantys individai (įskaitant ir klausytoją) yra lygūs⁶⁴, tai priimti kaip neginčijamą faktą ar nenuneigiamą laisvosios improvizacijos savybę būtų tiesiog naivu. Į performansą „atsinešama“ menininkų tarpusavio socialinė dinamika bei asmeninė biografija neišvengiamai paveikia muzikinius-socialinius ryšius tarp atlikėjų bei atlikėjų ir klausytojų⁶⁵. Ši atlikėjų tarpusavio

62 Cit. iš Bailey 1980: 94.

63 Parker 1992: 3.

64 Lewis 2008: 117; Born 2017: 41.

65 Thomson 2008: 5.

socialinė dinamika priklauso nuo kolektyvo narių patirties ir reputacijos, publikos įvairios rūšies ir lygio autoriteto. Absoliučios laisvės apribojimo svarbą laisvosios improvizacinės muzikos kontekste galime išvelgti ir savito skambesio paieškų procese. Autentiški improvizatoriai iškyla ne „iš niekur“, o iš socialinės, pedagoginės bei plačiąja prasme kultūrinės improvizacijos struktūros⁶⁶. Akivaizdu, kad bet kuris improvizatorius ar eksperimentatorius neišvengiamai yra jį supančio sociokultūrinio fono atspindys, net jei konkretus individas save pateikia kaip antisisteminį.

Vis dėlto šie absoliučios laisvės apribojimai nėra neigiama ar nepriimtina laisvosios improvizacijos proceso dalis, tai tik dar viena laisvosios improvizacijos įvairiapusiškumo išraiška. Siekiant pagrįsti absoliučios laisvės neegzistavimo aspektą pagal laisvąją improvizacinę muziką, reikėtų pabrėžti, jog improvizatoriai neretai remiasi sąmoningu tam tikrų parametrų limitavimo ir varijavimo principu⁶⁷. Kartais šis principas gali būti pavadintas galimybių arba *laisvių* likvidavimu⁶⁸: šiuo sąmoningu savarankišku iššūkiu siekiama apriboti improvizatoriaus medžiagos ar technikų pasirinkimo amplitudę; improvizatoriui yra taikomi konceptualūs ar fiziniai apribojimai⁶⁹. Toks laisvių apribojimas laisvosios improvizacijos kontekste tikrai nenustebins nė vieno patyrusio improvizatoriaus. Jau anksčiau minėtas S. Colemanas, pasisakydamas apie laisvės aspektą improvizacinės muzikos kontekste, lygina jį su pasirinkimu: „Jei leisite žmogui nuolat daryti ką tik nori, turiu omenyje visišką laisvę, jis įgaus įpročius ir nuolat darys tą patį. Tikroji laisvė man yra pasirinkimas.“⁷⁰ Šiuo atveju geras pavyzdys būtų Tomo Hallo improvizacinės muzikos praktikavimosi knyga *Free Improvisation: A Practical Guide*. Šioje knygoje visas praktikavimosi procesas yra pateikiamas kaip skirtingų didesnio ar mažesnio lygio muzikinių priemonių limitavimo pratimai, kai varijavimo galimybių turi „ieškoti“ pats improvizatorius. Pratimai pateikiami taip, kad nevaržytų ansamblyje dalyvaujančių atlikėjų profesinės patirties krypties bei dydžio. Kaip vieną iš pavyzdžių galima pateikti pratimą „Vienas garsas“⁷¹, kurį knygos autorius rekomenduoja kaip puikų pratimą pirmą kartą improvizuojantiems ir kartu kaip gerą apšilimą labiau patyrusiems improvizatoriams. „1 žingsnis: kiekvienas grupės narys groja vieną garsą iš eilės, sutelkdamas dėmesį į tai, kad grotų garsą, kuris išreiškia tos akimirkos jausmą. Sėdėkite arba stovėkite atsipalaidavę ir „pasiruošę groti“. Sutelkite dėmesį į vidų. Suvokite, kaip jaučiatės šią akimirką. Nedarykite jokių vertinimų, tiesiog stebėkite ir žiūrėkite, kaip jaučiatės. Palaukite, kol į jūsų sąmonę ateis garsas arba impulsas judesiui. Leiskite, kad jis ateitų per jūsų kūną ir sukurtų garsą. Jums nereikia nieko „daryti“. Garsas susiformuos savaime, jei tik sukursite erdvę jam

⁶⁶ Thomson 2008: 7.

⁶⁷ Mermikides, Feygelson 2017: 179.

⁶⁸ *Handicapping*.

⁶⁹ Borgo 2002: 174.

⁷⁰ Cit. iš Völz 2006: 6.

⁷¹ Hall 2009: 17.

atsirasti. Skirkite laiko kiekvienam garsui pajusti, išgirsti ir išreikšti. Jei tai atrodo sudėtinga, sutelkite dėmesį į tai, ką jaučiate. Nesvarbu, ką jaučiate, svarbu tik tai, kad tai suvokiate. Dabar atkurkite tą jausmą! Bet koks garsas, kuris yra spontaniška išraiška (nesvarbu, koks jis būtų), yra vertingas ir tinkamas atsakas į šį pratimą. 2 žingsnis: visus garsus grokite vienu metu. Tai yra tos akimirkos ansamblio garsas!⁷²

Iš pirmo žvilgsnio toks pratimas gali pasirodyti beprasmis ir gal net pernelyg suvaržantis atlikėjo laisvę. Vis dėlto šiame algoritme slypi keletas kertinių laisvajai improvizacijai būdingų mąstymo principų: pasirinkimo atsakomybė, atlikimo niuansai ir, galiausiai, atlikimo niuansai ansambliniame kontekste. Tai skatina bet kurį menininką pirmiausia, žvelgiant per vidines patirtis, kūrybiškai mąstyti, klausti savęs, kokios bus pateikiamo garso savybės, ar natos aukštis bus svarbus, kaip garso amplitudė pasiskirstys laike, koks emocinis šio garso krūvis, ir dar kitų klausimų, į kuriuos čia ir dabar reikia atsakyti improvizatoriui. Kartu šis pratimas yra puiki terpė, sumažinanti anksčiau minėtos D. Borgo hiperstimuliacijos galimybę, kadangi visi šie sonoristiniai ir idėjiniai pasirinkimai vyksta tyloje netrikdant improvizatoriaus vidinės minties laisvės kitų ansamblio narių garsais, o siekiamas rezultatas yra tik trumpas ir neįpareigojantis muzikinis gestas. Atlikus panašaus tipo pratimus praktiškai, paaiškėja, jog tokie absoliučios laisvės apribojimai yra itin patogus įrankis ne tik mokantis, bet ir atliekant improvizaciją paremtą pasirodymą, kadangi neįprastos muzikinių parametru limitacijos skatina netikėtą kūrybiškumą. Akivaizdu, kad absoliuti laisvė laisvosios improvizacinės muzikos kontekste plačiąja prasme apskritai neegzistuoja, o konkrečiais praktiniais atvejais gali įvykti priešingai – muzikinės medžiagos limitavimas tampa improvizaciją skatinančiu įrankiu. Laisvės aspektas improvizacinės muzikos kontekste gali tapti aktyvių diskusijų platforma, kadangi tai priklauso nuo kiekvieno improvizatoriaus *laisvės* termino interpretacijos ir pačios *laisvės* sąvokos siaurinio siekio bei prasmės⁷³.

Šiuolaikinės laisvosios improvizacijos produktai

Pradedant kalbėti apie šios meno krypties proceso metu gimstančius meninius produktus, reikėtų aptarti muzikinių darbų vaidmenį laisvosios muzikos kontekste. Ilgą Vakarų muzikos istorijos laikotarpį hierarchiškai svarbiausias muzikinis produktas buvo kūrinys, anglakalbėje literatūroje dar vadinamas *musical work*. Tai savaime suponuoja ir šio muzikinio darbo kūrėjo – kompozitoriaus – vaidmens svarbą. Klasikinės Vakarų mokyklos muzikos atlikėjas į kompozitoriaus pateiktas natos žiūri kaip į galimybę atkurti genialią ir nedalomą kompozitoriaus mintį. Muzikinis darbas tarsi tampa toks neįkainojamas, kad jo atlikimas kelia grėsmę jo paties egzistavimui, todėl atlikėjas privalo interpretuoti kūrinį kiek įmanoma atsargiau, jam leidžiama tik

⁷² Ten pat.

⁷³ Parker 2019: 8.

šiek tiek pavaldyti muziką, bet tik po itin griežta tradicijų ir notacijos „priežiūra“, muzika jam nepriklauso, atlikėjo pagrindinė atsakomybė yra išsaugoti kūrinį nuo galimai atlikimo metu „padaromos žalos“⁷⁴. Hierarchiniai kompozitoriaus ir atlikėjo santykiai Vakarų muzikos istorijoje lėmė muzikinio darbo kaip įkvėpto tobulumo, kurio atlikėjas turi stengtis nesugadinti, sampratą⁷⁵. Be abejo, vertėtų pabrėžti, kad dabartiniai Vakarų „klasikinės“ muzikos standartai ir filosofiška, ir praktiška yra stipriai pažengę į priekį, čia kalbama apie šiuolaikinėje akademiniėje bendruomenėje gerokai rečiau sutinkamą muzikinio proceso dalyvių vaidmenų atskyrimo ir hierarchizavimo konceptą. Nebūtina ir ironija apie atlikėjo laisvų suvaržymą. Juk tarsi natūraliai suvokiamas principas, jog rašytinės kompozicijos yra nukreiptos į ateitį ir būsimam atlikimui yra tam tikri atskaitos taškai, o improvizacija egzistuoja amžinoje dabartyje, ji gali tapti vėlesnių apmąstymų ar aptarimų inspiracija, tačiau jos forma po pasirodymo yra amžinai prarasta⁷⁶.

Vis dėlto tradicinės notacijos pavyzdžiuose kartais perdėtas reliatyvių muzikinių parametrų žymėjimo tikslumas privedė prie tam tikro interpretacijos galimybių susiaurinimo ir sumažino atlikėjo emocinį įsitraukimą⁷⁷. Toks kompozicijos etapo produkto kaip muzikos pasaulyje hierarchiškai svarbiausio fenomeno požiūris laikui einant sukėlė tam tikrą natūralią laisvės paklausą. Šiuolaikinės muzikos ansamblio „London Sinfonietta“, kuris garsėja įvairiapusiškumu, bendradarbiavimu su įvairių žanrų kompozitoriais, dirigentais, menininkais bei žymiai prisidėjo prie šiuolaikinės klasikinės muzikos repertuaro kūrybos bei plėtojimo, narys klarnetininkas Anthony Pay interviu yra išreiškęs šį tarsi visus XX a. antrosios pusės modernistus atspindintį poreikį: „Jei bandote groti septynis ant devynių [turima galvoje aperiodiška ritminė proporcija – aut. past.] ar panašiai, tikriausiai mąstote konceptais, kurie nebūtinai yra siejami su muzika. <...> jei atliekate kamerinės muzikos kūrinį, dažnai, nepaisant gana sunkių iššūkių, stengiatės suvokti, ką kažkas turėjo omenyje, kai tai užrašė. Manau, kad, pavyzdžiui, džiazas atlikėjas išreiškia tai, kas slypi jame. Į tai, ką daro, jis deda daugiau savo asmenybės. Taigi jis daugeliu atžvilgių yra daug laimingesnis asmuo.“⁷⁸

Akivaizdu, kad nors „septyni ant devynių“ yra muzikinis terminas, tačiau šios ritminės figūros „skaitymas“ dar nebūtinai yra muzika. Improvizacijos fenomeno prigimtis galiausiai privertė atkreipti tyrėjų dėmesį į žmogišką kūrybiškumą ir neišvengiamą įsitraukimą į meno kūrybą, atlikimą bei vartojimą, ir tai galiausiai iš esmės ne paneigė ar žemino kompozicijos terminą ir kartu visą klasikinę meno istoriją, o tiesiog gludino nusistovėjusias ribas tarp kompozicijos ir improvizacijos. C. Smallas,

74 Bailey 1980: 66.

75 Parker 1992: 2.

76 Cardew 1971: 18.

77 Parker 1992: 2.

78 Bailey 1980: 68.

pristatydamas laisvosios improvizacijos ideologijai artimą muzikavimo terminą⁷⁹, pateikia savitą muzikinio kūrinio sampratą: „Nebūtinai turi būti muzikinis kūrinys, bet kai jis yra, tuomet šio kūrinio esybė yra performanso esybės dalis, ir kad ir kokias prasmes jis beneštų, yra paties muzikinio renginio dalis – svarbi dalis, bet tik dalis. Tai darau norėdamas nuraminti tuos, kurie baiminasi, kad ketinu apskritai neigti jo [muzikinio kūrinio – aut. past.] egzistavimą. Žinoma – ne; tos garsų serijos, kurias mes vadiname muzikos darbais, kūriniais, sudaro svarbią šiuolaikinio pasaulio muzikinės ekonomikos dalį, pradedant Beethoveno Devintąja ir baigiant „Rudolph the Red Nosed Reindeer.“⁸⁰

Taip mąstant muzikinio darbo neegzistavimas niekaip nesunaikina paties muzikavimo akto egzistencijos. Toks mąstymo būdas, siekiant įtraukti ir permąstyti, o ne trumparegiškai bendrinti, standartizuoti ar revoliuciniu principu griauti ir neigti praeitį, yra visada atsiperkanti investicija į ateities meno tyrimus, o kartu ir į paties meno suvokimą, gausą, kūrybiškumą, paklausumą ir galiausiai prieinamumą. Šiuolaikinės laisvosios improvizacijos kaip šio straipsnio objekto pasirinkimas yra vienas iš šios investicijos pavyzdžių, kai analizės fokusas krypsta ne į konkretų muzikinį kūrinį, o į patį improvizacijos fenomeną iš laisvosios muzikinės improvizacijos perspektyvos, kur riba tarp kompozicinio darbo interpretacijos ir laisvosios improvizacijos kartais gali pradėti nykti. Kyla klausimas, ar kompozicija arba muzikiniam atlikimui skirta medžiaga nėra kas kita kaip tik tam tikrus muzikinius parametrus fiksuojantis, o kartais variacijos galimybę paliekantis algoritmas, kurio tikrasis gyvybiškumas slypi muzikinio pasirodymo ar bet kokia kita forma pateikiamo ir vartojamo meninio produkto vyksme? Čia puikiai tinka ir Paulo de Assis citata iš darbo, kuriame muzikinį darbą tyrėjas apibrėžia kaip asambliažus: „Praeityje sukurti muzikiniai darbai laikui bėgant virto skirtingomis esybėmis. Prisiminkime Beethoveno simfoniją ir per pastaruosius du šimtus metų daugybę įvairiausių, kartais visiškai skirtingų, jos leidimų. Buvo keičiami ar įtraukiami nauji instrumentai, net tikslūs garsų aukščiai nėra neginčijami. Ir kuo ilgiau žiūrime į jos eskizus, tuo daugiau kyla problemų; ir daugiau opcijų tampa priimtiniomis. Muzikiniai darbai neturi galutinės ir apibrėžiančios formalios definicijos. Jie yra mobilūs dariniai.“⁸¹

Jei muzikinis darbas šiuolaikinės improvizacinės muzikos kontekste yra trivialus, svarbu apibrėžti, kokie produktai gimsta iš šiuolaikinės laisvosios improvizacijos vyksmo ir kokia jų reikšmė. Vienas svarbiausių improvizacinio proceso rezultatų yra gyvas pasirodymas. Niekas kitas iš esmės negali atstoti ir tiksliai perteikti laisvosios improvizacijos pasirodymo potyrio kaip tik tiesioginis dalyvavimas performanse. Akivaizdu, kad pasirodymo metu klausytojo sąmonę stimuliuoja ne tik instrumentų

79 Muzikuoti – tai bet koku būdu dalyvauti muzikiniame performance, o paties muzikavimo reikšmė slypi santykiuose, kurie yra įtvirtinami performanso metu tarp jo dalyvių (Small 1999: 8).

80 Small 1998: 11.

81 Assis 2019: 271.

garsinė medžiaga, bet ir vizualūs įvykio parametrai, atlikėjo bei instrumento kaip objekto „kūniškumas“, garsinių perfomanso vietos charakteristikų niuansai, išankstinės žinios bei sociokultūrinis kontekstas. Jei efemeriškas pasirodymo konceptas gali egzistuoti tik dabarties momentu, tai koks yra ilgalaikis laisvosios improvizacijos indėlis? Daugelis turbūt sakytų, jog tai yra muzikiniai įrašai. Vis dėlto ar gali tarp atlikėjų bei atlikėjų ir klausytojų spontaniškai plėtojamos daugiakryptės kalbos akto patirtis būti redukuota iki elektrinių impulsų, kuriuos galiausiai osciliuoja kolonėlės membrana⁸²? Garso (ar net ir vaizdo) įrašas atkuria tik ribotą perfomanso patirties spektrą, o improvizuotos muzikos klausymasis nedalyvaujant gyvai pakeičia jos prasmę ir poveikį⁸³. Eksperimentatorius ir kompozitorius Cornelius Cardew teigia, jog improvizacijos įrašai iš esmės yra tušti, kadangi jie niekada neperteiks laiko ir erdvės pojūčio⁸⁴. Kalbant apie šiuolaikinę muzikos leidybą, svarbu paminėti ir garso suvedimo (angl. *mixing*) bei kitų vėlesnių apdirbimo procesų įtaką galutiniam produktui. Jau gana tvirtai susiformavusios garso dizaino tradicijos diktuoja tam tikrus „teisingo“ garso pateikimo etalonus, tokius kaip dinamikos amplitudės lygiai, garso kompresijos ir ekvalizacijos principai ar garso kokybės standartai. Netikslumas ir nekonvencionalumas yra viena iš esminių laisvosios improvizacinės muzikos savybių, todėl toks improvizacinio pasirodymo potyrio limitavimas iki išskirtinai garsinio pojūčio ir šios garsinės medžiagos įspraudimas į konkrečios garso sistemos ar atkūrimo platformos standartus negali atkurti tiesioginio dalyvavimo improvizaciniame vyksme potyrio. Vis dėlto negalima teigti, jog laisvosios improvizacinės muzikos įrašai yra nereikšmingi. Garso įrašai padeda kurti ir skleisti laisvosios improvizacijos tradiciją. Ryšių kūrimas yra labai svarbi išlikimo priemonė, o keitimasis įrašais padeda pasiekti šį tikslą⁸⁵. Nors įrašas neprilygsta gyvai laisvosios improvizacinės muzikos patirčiai, tačiau jo egzistavimas tampa vienu iš laisvosios improvizacinės muzikos produktų.

Galviausiai, minint laisvosios muzikos improvizacijos metu pasiekiamus rezultatus, reikėtų paminėti ir rašytinį bei gyvą verbalinį diskursą, viena ar kita prasme nukreiptą į improvizacinio meno procesą. Panašiai kaip ir garso įrašai, verbalinis diskursas negali būti laisvosios improvizacijos pakaitalas, tačiau mąstymas ir žinių dalijimasis neišvengiamai praturtina empirinę patirtį. „Kalbėjimas apie muzikavimą ir muzikinės patirties palyginimas yra ne tik neišsemiamas pokalbių ir literatūrinių temų šaltinis, tai gali praturtinti perfomanso metu sukuriamus ryšius.“⁸⁶ Diskursas apie laisvosios improvizacijos savybes yra naudingas ne tik laisvosios improvizacijos įtvirtinimui akademiniam pasaulyje taip tarsi legitimizuojant improvizaciją, bet ir kitoms meno ar mokslo sritims, kurioms nesvetimas kūrybiškumas, savitas požiūris

82 Cardew 1971: 21.

83 Borgo 2002: 178.

84 Cardew 1971: 18.

85 Borgo 2002: 179.

86 Small 1998: 209.

ir aktyvus įsitraukimas. Gali iškilti klausimas, ar aprašant ir konceptualizuojant improvizacinę muziką nebus sunaikinta jos pamatinė kismo ir eksperimentavimo idėja? Tai tikriausiai priklauso tik nuo šio lauko tyrėjų požiūrio į kūrybiškumą ir atvirumą, tačiau bet koks teorinis laisvosios improvizacijos principų „sunaikinimas“ iš esmės sunaikina tik institucionalizuotą jos apraišką, o ne patį laisvojo improvizavimo fenomeną. Remiantis F. Frithu, institucionalizuota muzikos studijų kryptis, kurioje kūrybiškumas ir amžinas pokytis yra ne tik galimi, bet ir įprasti reiškiniai⁸⁷, gali būti atrandami bei skleidžiami nauji kūrybiniai metodai, mąstymo principai.

Išvados

Įvairiapusis laisvosios improvizacijos menas yra paremtas muzikinio darbo vaidmens, muzikinės hierarchijos, virtuoziško sampratos permąstymu ir labiau fokusuojasi į kūrybinį procesą, o ne į jo „baigtinio“ produkto vertinimą „geras / blogas“ sąvokomis. Šiuo atveju žodis *laisvė* reiškia ir žodį *atsakomybė*, kadangi apibrėžti, ką ir kaip reikėtų improvizuoti, yra neįmanoma. Improvizatorius yra priverstas būti aktyviu muzikinio pasaulio dalyviu, nuolat tobulėti, ieškoti, vienaip ar kitaip atspindėti tam tikrus įvykius ar konceptus, jau žinomus metodus ir technikas jungti su individualiai atrastais arba sukurtais meniniais principais. Natūraliai kiekvienas nuolat garsinėmis paieškomis užsiimantis improvizatorius vienu ar kitu būdu paveikia ir bet kurį kitą improvizatorių, įgalindamas laisvosios improvizacijos *perpetuum mobile*, kur bet koks „kitoniškas“ ar „nekonvencionalus“ atvejis yra ne sistemos atmetimo auka, o pagirtinas ir pasidalintinas žinių bei kūrybiškumo šaltinis.

Analizuojant kertines, tačiau stilistikos, instrumentuotės ar rezultato pateikimo neapribojančias laisvosios improvizacijos savybes, verta paminėti tiriamo lauko įvairiapusiškumą, socialinio aspekto svarbą tiek muzikinėje, tiek ir socialinėje plotmėje, procese dalyvaujančių narių įsitraukimo svarbą, aktyvųjį, dėmesingąjį, muzikalųjį klausymąsi. Klausymo svarbos aspektas šiuolaikinės laisvosios improvizacijos kontekste iš esmės sąlygoja ir visus kitus šio proceso aspektus, kadangi joks improvizacinės muzikos aktas negalės būti įtaigus, jei pasirodymo metu klausymo aspektas bus antrinis. Čia tarsi savaime paaiškinama ir sąlyginai siaura laisvosios improvizacinės muzikos paklausa, kadangi klausytojas nebėra pasyvus proceso dalyvis – iš jo reikalaujama aktyvaus įsitraukimo, atvirumo naujovėms, konteksto suvokimo. Remiantis literatūra ir praktine improvizacinės muzikos patirtimi yra siūloma konceptualiai atskirti grupinę improvizaciją nuo solinės improvizacijos, nors iš abiejų formatų kylantys aspektai neretai persidengia. Kaip viena iš improvizaciniam laukui būdingų savybių išskiriama šio lauko menininkų vertinimo skalė. Improvizatoriaus virtuoziško lygis laisvosios improvizacinės

87 Cit. iš Chan 2008: 3.

muzikos kontekste nėra tiesiogiai proporcingas techniniam pasirengimui. Šiuo atveju svarbus improvizatoriaus bruožas, tarsi nurodantis meistriško lygį, yra sugebėjimas atrasti ir realiu laiku pritaikyti, mokytis iš kitų ir kartu, perleidus per asmeninę patirtį, kūrybiškai adaptuoti, nuolat keisti, kvestionuoti.

Kad ir kaip prieštarinai tai besikambėtų, tačiau absoliuti laisvė laisvosios improvizacinės muzikos kontekste negali egzistuoti. Ją neišvengiamai riboja tiek ir atlikėjo(-ų) socialinė, kultūrinė bei profesinė patirtis, tiek ir naudojamų įrankių specifika bei su konkrečiais instrumentais susijusios išankstinės asociacijos, tiek ir pasirodymo formatas, vieta, laikas. Neretai improvizatoriai sąmoningai renkasi absoliučios laisvės apribojimų pobūdį ir kiekį, siekdami gryninti ir formuoti improvizacija paremtą muzikinį pasirodymą. *Laisvės* sąvoka labiau nurodo ne chaosą, o menininko atsakomybę kūrybiškai pateikti meno produktą balansuojant tarp žinomo ir nežinomo.

Nors laisvosios improvizacijos esmė yra pats procesas, tačiau jo metu neišvengiamai sukuriami ir meniniai produktai. Svarbiausias jų – pasirodymas, kurio gyvumas ir laikinumas sukuria tikrąją laisvosios improvizacijos prasmę. Tiesiogiai nedalyvaudamas pasirodyme žmogus negalės patirti ar suprasti, ką buvo siekiama pasakyti vienu ar kitu muzikiniu kūrinium, kokia buvo vieno ar kito momento patirtinė dinamika. Kaip vienas iš improvizacinės muzikos proceso meninių produktų įvardytinas ir garso įrašas. Nors šiais laikais muzikinio įrašo kokybė yra tikrai gana aukšta, joks išskirtas improvizacinės muzikos aspektas, net jei tai yra pats garsas, neatspindės pasirodymo metu sukeliamų potyrių. Juk muzikinės pauzės įtaka ir reikšmė klausytojui įrašo ir pasirodymo metu gali drastiškai skirtis, o jei pritarisime, kad pasirodymas yra esminis improvizacijos proceso produktas, tuomet sutiksime, jog tokia reikšminė skirtis muzikiniame įrašė iškreipia tikrąjį improvizacijos potyrį. Vis dėlto laisvosios improvizacijos atlikėjai, siekdami išlikti aktualūs, neišvengiamai kuria ir fiksuotą turinį (gyvų koncertų įrašai, albumai, straipsniai, knygos). Nors visi šie produktai nėra pagrindiniai improvizacinės muzikos uždaviniai, jie prisideda prie šio fenomeno patirties praturtinimo ir žinių pasidalijimo, todėl negali būti nereikšmingi.

Pilnas prieštarų laisvosios improvizacijos fenomenas yra atviras laukas ne tik muzikinėms, bet ir bendrai į kūrybiškumą nukreiptoms sritims, įgalinantis naujas perspektyvas, mokslo bei meno tyrimų temas, skatinantis į akademinį diskursą žvelgti kompleksiskai ir dinamiškai. Toks mąstymo tipas dar tvirčiau įprasmina palyginti naujo meninio tyrimo egzistavimą. Iki šiol tarsi nepasiekiamos ir po metafizikos šydu paslėptos improvizatorių, eksperimentatorių žinios tampa vis labiau prieinamos ir akademinio pasaulio protams bei archyvams. O giliau pažvelgus yra akivaizdu, jog šios žinios yra gerokai aktualesnės šiandieniniame meno kontekste ir gali būti plačiau pritaikomos platesniuose kontekstuose.

Literatūra

1. Assis, P. Musical Works as Assemblages. *La Deleuziana*. 2019. 10: 251–275.
2. Bailey, D. *Improvisation: Its Nature And Practice In Music*. Cambridge: Da Capo Press, 1980.
3. Banerji, R. Free Improvisation, Egalitarianism, and Knowledge. *Jazz Perspectives*. 2023: 1–24.
4. Borgo, D. Negotiating Freedom: Values and Practices in Contemporary Improvised Music. *Black Music Research Journal*. 2002. 22(2): 165–188.
5. Borgo, D. *Sync or Swarm. Improvising Music in a Complex Age*. New York: Routledge, 2005.
6. Born, G. After Relational Aesthetics: Improvised Music, the Social, and (Re)Theorizing the Aesthetic. *Improvisation and Social Aesthetics*. Eds. G. Born, E. Lewis, W. Straw. 2017: 33–59.
7. Cardew, C. Towards an Ethic of Improvisation. *Treatise Handbook*. London: Peters Edition, 1971: 17–21.
8. Chan, C. An Interview with Fred Frith: The Teaching of Contemporary Improvisation. *Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation*. 2008. 3(2): 1–5.
9. Cross, I. Listening as Covert Performance. *Journal of the Royal Musical Association*. 2010. 135(1): 67–77.
10. Cobussen, M.; Nielsen, N. *Music and Ethics*. Farnham: Ashgate, 2012.
11. Cobussen, M. *The Field of Musical Improvisation*. Leiden: Leiden University Press, 2017.
12. Hall, T. *Free Improvisation: A Practical Guide*. Boston: Bee Boy Press, 2009.
13. Lewis, G. E. *A Power Stronger than Itself*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
14. Mermikides, M.; Feygelson, E. The shape of musical improvisation. *Music and Shape*. Eds. D. Leech-Wilkinson, H. M. Prior. Oxford: Oxford University Press, 2017: 170–207.
15. Parker, T. *Free Improvisation: Researching the Acoustic Space*. Talinn: Estonian Academy of Music and Theatre, 2019.
16. Porter, E. *What Is This Thing Called Jazz?: African American Musicians as Artists, Critics, and Activists*. California: University of California Press, 2002.
17. Rogerio, C. Free Musical Improvisation and the Philosophy of Gilles Deleuze. *Perspectives of New Music*. 2011. 49(1): 127–142.
18. Small, C. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. 1998. Connecticut: Wesleyan University Press, 1998.
19. Small, C. Musicking – the meanings of performing and listening. A lecture. *Music Education Research*. 1999. 1(1): 8–21.
20. Thomson, S. The Pedagogical Imperative of Musical Improvisation. *Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation*. 2008. 3(2): 1–12.
21. Völz, J. Improvisation, Correlation, and Vibration: An Interview with Steve Coleman. *Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation*. 2006. 2(1): 1–18.
22. Borgo, D. Free Jazz. *Oxford Music Online*. 2014. Prieiga per internetą: <https://bit.ly/4c0qud9> [Žiūrėta 2023 11 10].
23. Nettle, B. Concepts and practices. Improvisation (B. Nettle, R. Wegman, L. Horsley, M. Collins, S. Carter, G. Garden, R. Seletsky, R. Levin, W. Crutchfield, J. Rink, P. Griffiths & B. Kernfeld). *Grove Music Online*. 2001. Prieiga per internetą: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13738> [Žiūrėta 2023 10 20].
24. Parker, E. *Man and Machine*. 1992. Prieiga per internetą: <http://www.efi.group.shef.ac.uk/fulltext/demotu.html>. [Žiūrėta 2019 04 05].
25. Rimša, J. Džiazas Lietuvoje. *Bernardinai.lt*. 2015. Prieiga per internetą: <https://www.bernardinai.lt/2015-04-30-dziazas-lietuvoje/> [Žiūrėta 2024 05 20].

Matas Samulionis

Characteristics and Products of Free Improvisational Music

Summary

The article analyses the phenomenon of free improvisation through the prism of the perception of the contemporary artist. The aim is not to frame improvisation in stylistic terms; on the contrary, it highlights the pervasiveness of the art of free improvisation in many different artistic movements and the constant adaptation of artistic tools and concepts. The article identifies and analyses the essential qualities of improvisational music and questions absolute freedom. The processuality of free improvisation is emphasised, and the main artistic products that emerge from this process are identified and discussed. The inevitable contradictions, complexity, and multidirectionality are presented in the article not as factors of chaos but as tools that enable innovative thinking inherent in the artistic research.

KEYWORDS: free improvisational music, synthesis of artistic practices, performer's point of view, musical freedom, live performance, social aspect of art, complexity of improvisation.