



Sztuka improwizacji #2: Muzyka barokowa

Chyba najbardziej „rozimprovizowany” okres w historii muzyki zapisywanej

Barok jest nazywany epoką [basso continuo](#), bo niemal każda kompozycja owego czasu wspiera się na fundamencie tego szczególnego basu. Jednak przytoczone określenie jest niezwykle trafne również dlatego, iż continuo jest w istocie improwizacją, a zarazem niemal wszystkie przejawy improwizacji w baroku z niego się wywodzą.

Przyzwyczajiliśmy się traktować umiejętność improwizacji jako niedostępny dla zwykłych muzyków przejaw geniuszu, tymczasem większość repertuaru preromantycznego tworzona była przez improwizujących kompozytorów dla improwizujących wykonawców. Partytura funkcjonowała jako pomoc w wykonywaniu dzieła, nie zaś przepis „krok po kroku” dla nieumiejących gotować. Niemal wszyscy profesjonalni muzycy byli wyedukowani w tworzeniu muzyki *ad hoc* – bez nut lub na podstawie szkicowych zapisów.

Podzielmy improwizację w muzyce baroku na sześć zazębiających się dziedzin:

1. *Partimento* – na początku był bas

[Partimento](#) to autonomiczny utwór zapisany na jednej pięciolinii, najczęściej w postaci basowej linii melodycznej – „lewej ręki pianisty”, na podstawie której [improvizuje się „prawą rękę”](#). Takie barokowe basso, nazywane improvizowaną kompozycją (*compositio extemporanea*) jest rodzajem matrycy, algorytmu, fundamentu kompozycji. Zawiera wiele informacji, przede wszystkim o treści harmonicznnej stanowiącej szkielet utworu, który ozdabiany jest figuracjami czy melodiami. Ta sama linia basowa może być podstawą rozmaitych utworów. Chyba najbardziej spektakularnym przykładem są [Wariacje Goldbergowskie Johanna Sebastiana Bacha](#). Innymi bachowskimi klasykami są oparte na tym samym basie [Sonata G-dur na skrzypce i b.c.](#) BWV 1021 [oraz Sonata triowa G-dur na flet, skrzypce i b.c.](#) BWV 1038.

2. [Basso continuo](#) – improvizowany akompaniament

Basso continuo przypomina partimento, ale różni się funkcją: jest akompaniamentem czyli nieautonomiczną częścią kompozycji z zapisaną partią lub partiami solowymi. Notowane jest w formie [basu cyfrowanego](#) czyli melodii basowej („lewej ręki”) opisanej cyframi. Realizowane jest przez jeden lub więcej instrumentów, najczęściej [klawesyn](#) lub [organy](#), ale także [lutnię](#) czy teorbę, [gitare](#) i [harfe](#). Bardzo często dołączają instrumenty takie jak [wiolonczela](#), *viola da gamba*, *violone*, [fagot](#) czy *dulcian*. Pierwsza grupa instrumentów odpowiedzialna jest przede wszystkim za improvizowanie warstwy harmonicznnej („prawej ręki”): arpeggiowanych na najrozmaitsze sposoby [akordów](#) oraz [kontrapunktów](#). Druga grupa gra zasadniczo melodię basu, ale także *wiolonczela* i *viola da gamba* mogą być instrumentami akordowymi, a *fagot* czy *dulcian* mogą poddawać bas [dyminucjom](#).

Zapis basso continuo w postaci linii basowej i cyfr należy traktować jako kompletny, choć wymagający znajomości konwencji realizacji. Zamiast próbować pisać o niezapisywalnym [posłuchajmy](#): basso continuo jest nierozłącznie związane z [opera](#). Jego narodziny to początek współczesnego dramatu muzycznego. *Orfeusz* [Monteverdiego](#) jest pierwszym arcydziełem tego gatunku. Słuchając fragmentu [prologu](#) zwróćmy uwagę na monodię – fragmenty z głosem, w których instrumentalności zespołowo improvizują akompaniament na podstawie prostego *basso*.

10 Ritornello

14 La Musica

Dal mio per-ma-ri-a-ma-to a noi se-ra-gen-to in-chi-ta-mi-mo-gue-ga-si-de-De-i-gi-di

19

col-se-ra-la-fa-ma-cc-cel-si-gen-gi-ne-gi-an-gi-al-ter-per-chè-tròp-più-toil-se-gen

24 Ritornello

27

In-la-ma-ri-a-ma-cc-cel-si-gen-gi-ne-gi-an-gi-al-ter-per-chè-tròp-più-toil-se-gen

3. Wariacje ostinatowe i dyminucje – szaleństwo improvizacji

Charakterystycznym nurtem dla [renesansu](#) i [baroku](#) są wariacje ostinatowe. To często taneczne formy zbudowane trochę jak współczesne bluesy – na powtarzanych kilkutaktowych schematach harmonicznym zapisanych w postaci linii basu (rodzaj krótkiego zapętlonego partimento). Takie formuły miały zwykle standardowe melodie. W XVI i na początku XVII wieku żywa pozostawała praktyka [dyminucji](#), czyli improwizowania rozbudowanych melodycznych ozdobników. Różni się od późniejszego, omówionego w kolejnym paragrafie zdobienia w duchu partimento tym, że powstała w kontekście wielogłosowej [polifonii](#), a co za tym idzie operuje przede wszystkim gestami ozdabiania kroków melodycznych. Ówczesni muzycy ćwiczyli przykłady z katalogów [dyminucji](#) tak, jak jazzmani ćwiczą [skale](#) i transpozycje. Popatrzmy na fragment traktatu [Riccercate...](#) Giovanniego Bassano. Widzimy dwa sposoby na ozdobienie melodycznego kroku sekundy. Autor proponuje po kilkanaście przykładów dla każdego [interwału](#)...



Czasami kompozytorzy notowali wariacje ostinatowe i dzięki takim świadectwom możemy wyobrazić sobie jak wyglądała improwizacja w tamtym czasie. Posłuchajmy słynnej [Ciaccony](#) Tarquinio Meruli. Na tym samym basie ostinatowym improwizują na przykład muzycy [The Scroll Ensemble](#).

4. Ornamentacja – sztuka ekspresji

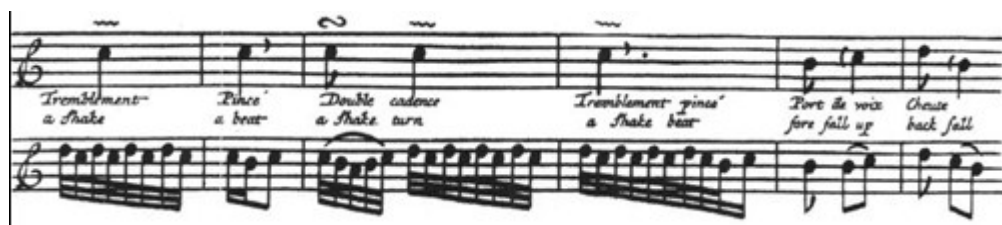
Utwory barokowe były często notowane w postaci szkicowej. Wykonawcy improwizowali na ich kanwie swoje ozdobniki – swoje wersje melodii. Podobnie jak aktor, który recytując tekst dramatu ozdabia go intonacją głosu, posiłkuje się gestem ciała i mimiką, jest ekspresyjny, wzbudza emocje. Sztuka improwizowania ornamentów to umiejętność retoryczna, sztuka poruszania słuchacza.

Nawet powierzchowna analiza najbardziej popularnych barokowych przykładów pokazuje, że linię melodyczną ozdabia się zawsze w kontekście harmonicznym, w kontekście basso continuo. Spójrzmy na wydanie z dopisanymi ozdobnikami / [Sonaty op. 5 Arcangelo Corellego](#). Zapis melodii na środkowej pięciolinii jest zaproszeniem do improwizacji w stylu zasugerowanym na systemie górnym...





Pisząc o barokowej ornamentacji nie należy zapominać o ozdobnikach typu francuskiego, które można zapisać w postaci symboli: [tryle](#), [mordenty](#), [przednutki](#) itd. Takie zdobienia były traktowane jako oczywisty element większości utworów i w związku z tym kompozytorzy często ich nie notowali. Przykładowa tabela ozdobników:



5. Kadencja – wielki popis

Improwizowana kadencja to moment, w którym wykonawca powinien zachwycić słuchaczy ekspresją i/lub wirtuozerią. Niemal każda barokowa aria da capo, wiele części koncertów instrumentalnych, a często i utwory kameralne, mają zaplanowane przez kompozytora (zgodnie z panującą wtedy modą) miejsce na popisową improwizację. Zwykle pod koniec części, zasygnalizowane znakiem fermaty nad akordem dominanty 6/4.

Do około połowy XVIII wieku teoretycy piszą o kadencjach jedno-gestowych, na jednym oddechu, które powinny nawiązywać do utworu typem ekspresji – afektem. Dopiero później popularne stają się [kadencje](#) zbudowane na materiale motywowym części.

6. Inne formy improwizacji – ogrody krajobrazowe i himalaizm

Wymienione powyżej formy improwizacji to rutyna wykonawcy zajmującego się muzyką preromantyczną. Nie tylko utwory [Monteverdiego](#) czy [Händla](#), ale także kompozytorów takich jak [Bach](#), [Haydn](#) czy [Mozart](#) potrzebują improwizacji. Sceptykom polecam znakomity [wykład Roberta Levina](#) o improwizowaniu Mozarta.

Do tej pory przyglądaliśmy się improwizacji w oparciu o materiał skomponowany. W baroku powszechne było również improwizowanie bez takiej pomocy. Swobodne fantazje popularność zyskały szczególnie wśród kompozytorów nurtu sentymentalnego, ale wywodzą się z wcześniejszych toccat i preludiów niemenzurowanych. Bywają porównywane do ogrodów krajobrazowych – są dziełami o bardzo precyzyjnej konstrukcji, która odbierana jest jako spontaniczna improwizacja. Fantazje można improwizować w oparciu o partimento, fakturalnie często przypominają kadencje.

Tworzenie *ad hoc* innych form, takich jak [fugi](#) czy gatunki bazujące na [cantus firmus](#), jest być może nieco bardziej problematyczne i rzadziej praktykowane poza środowiskiem [organistów](#). Ale nawet [improwizowanie kanonu](#) nie musi być trudne.