

Sztuka improwizacji #4: Muzyka tradycyjna

Co wieś to inna pieśń – o improwizacji w muzyce tradycyjnej

Improwizacja jest działaniem nierozzerwalnie związanym z muzyką tradycyjną, która przecież nigdy nie jest zbiorem utrwalonych w piśmie nutowym „dzieł muzycznych”, lecz niezapisanym zasobem pieśni i tańców przekazywanych drogą prezentacji muzycznych, ich słuchania i oglądania, a następnie zapamiętywania i naśladowania. I tu już tkwi załóżek swobodniejszego niż w przypadku dzieła muzycznego podejścia do muzyki. Każdy bowiem muzyk gra w charakterystycznym dla siebie stylu, każdy ze słuchaczy zapamięta ten styl i repertuar nieco inaczej, a w stosownym momencie w różny sposób odtwarza zapamiętaną pieśń lub taniec. Przy tym w muzyce tradycyjnej poszczególne pieśni i tańce nie są ściśle określone – przykładowo w polskiej muzyce tradycyjnej wywodzącej się z dawnej kultury ludowej wyznaczone są pewne schematy rytmiczne oraz ogólny zarys melodyki i harmonii, które jednak muszą zostać przez muzyka czy śpiewaka skonkretyzowane. Wykonawca więc dostosowuje znane wszystkim schematy do sytuacji oraz aktualnych potrzeb i ambicji – własnych lub społecznych – przy czym jego aktywna, twórcza postawa jest przez współuczestników zdarzenia muzycznego oczekiwana. Przykładowo od muzyka grającego do tańca żąda się z jednej strony by „odegrał” wymagany od niego repertuar, to znaczy by grał „pod nogę”, a więc utrzymywał się w ogólnych schematach rytmicznych i tempach danego tańca, miał donośny dźwięk i „nie ustawał” w trakcie wielogodzinnej gry. Ale z drugiej strony oczekuje się, by był „zgrzywny” i „odgrywał ze swobodą”, a więc posiadał wesołe usposobienie i urozmaicał akompaniament do tańca posługując się interesującymi, czy wręcz nietuzinkowymi rozwiązaniami znanych wszystkim schematów prowadząc z tancerzami swoistą grę muzyczną. To samo dotyczy zresztą śpiewaków ludowych (choć warto w tym miejscu zaznaczyć, że w wielu kulturach w śpiewie tradycyjnym dominują na ogół kobiety, a więc śpiewaczki), którzy z jednej strony muszą znać porządek śpiewów poszczególnych obrzędów i pokaźny zasób poszczególnych typów pieśni, ale z drugiej strony winni zaskoczyć nieoczekiwanym tekstem w przyśpiewce, czy zastosowanym ornamentem. Taka zmienność (wariabilność) wątków muzycznych czyni je ciągle żywymi, aktualnymi, interesującymi, czy wręcz błyskotliwymi, a w dłuższej perspektywie czasowej prowadzi do różnych, często dość odległych wariantów wątków muzycznych funkcjonujących w poszczególnych regionach lub nawet sąsiadujących ze sobą wsiach. Znajduje to odzwierciedlenie w popularnym powiedzeniu „co wieś to inna pieśń”.

Jak z powyższego wynika improwizacja w muzyce tradycyjnej jest tym elementem, który powinien być stale obecny, a wykonawca jest stale dopingowany do popisu i prezentacji własnej, stale aktualizowanej wizji tradycyjnego repertuaru. Jednak improwizacja ta w kulturach tradycyjnych podlega bardzo wielu ograniczeniom narzuconym przez zbiór konwenansów obowiązujących w danej kulturze, które muzyk czy śpiewak musi przestrzegać. Jest bowiem stale wystawionym na akceptację lub dezaprobatę ze strony społeczności lokalnej, co z kolei warunkuje możliwość publicznej prezentacji. Społeczność tradycyjna natomiast ceni na ogół to, co jest jej znane. W pierwszym rzędzie dotyczy to repertuaru i stylu wykonania, który został odziedziczony po przodkach. W dalszej kolejności społeczność tradycyjna jest skłonna do przyjmowania repertuaru, czy pewnych rozwiązań wykonawczych, które stylistycznie nie odbiegają zbytnio od funkcjonujących na danym terenie od pokoleń, czy choćby wielu lat. Stąd częste pożyczki od sąsiednich grup etnomuzycznych i etnicznych, czy innych warstw społecznych własnej grupy etnicznej. Muzyka, która za nadto wykracza poza znane wszystkim ramy stylistyczne bywa zazwyczaj odrzucona, lub co najwyżej staje się tematem parodii. Opisana tu postawa swoistego - choć przecież nie całkowitego - muzycznego konserwatyzmu ograniczającego także improwizację jest w gruncie rzeczy mechanizmem obronnym, warunkuje bowiem zachowanie tożsamości własnej grupy kulturowej, a więc jej przetrwanie. Z kolei towarzysząca kryzysom własnej kultury nadmierna otwartość na nowe muzyczne rozwiązania i repertuar skutkuje często zanikiem własnej kultury i utratą cech kultury tradycyjnej. Jak z tego widać tak dla tradycyjnej kultury muzycznej jak i stosowanej w jej ramach improwizacji wyznacznikiem staje się postawa modyfikacji i społecznie ograniczonej inwencji, a nie nieograniczonej otwartości i innowacyjności.

W tym miejscu warto wskazać na przykładach jak przejawia się wskazana powyżej postawa w improwizacji muzycznej. Do jednych z najprostszych działań należą modyfikacje rytmiczne - najczęściej zastępowanie pojedynczych nut ich grupami o krótszej wartości rytmicznej lub zastępowanie grup nut pojedynczymi nutami lub pauzami. Bardziej wyszukaną zmianą było zastąpienie grup nut podzielnych rytmicznie przez dwa, grupami bardziej rozdrobionymi i na dodatek zawierającymi nieparzystą liczbę nut – najczęściej trzech (triole) czy też pięciu (kwintole). Częstym zabiegiem jest połączeniu dwóch lub więcej sąsiadujących ze sobą nut, co powoduje wzmocnienie (zaakcentowanie) pierwszej z grupy, nie zawsze mocnej z natury. Takie działanie wydłużania pewnych dźwięków kosztem innych, w efekcie których następuje przeniesienie akcentu określamy mianem synkopy. Środek ten w improwizacji choć jest dość prosty, to jednak bardzo efektowny.

Opisane tu środki rytmiczne dotyczą improwizacji realizowanej głównie w Europie. Są jednak obszary, jak na przykład zachodnia Afryka, południowa czy południowo-wschodnia Azja, gdzie improwizacja rytmiczna na różnego typu bębnach czy gongach wykorzystuje bardzo skomplikowane wzory i może być realizowana w całkowitym oderwaniu od innych czynników muzycznych.

Z kolei modyfikacje melodyczne w europejskiej muzyce tradycyjnej polegają na ogół na wzbogaceniu linii melodycznej o dodatkowe dźwięki leżące powyżej lub poniżej dźwięków pełniących funkcję szkieletu melodii lub opisaniu tych dźwięków innymi z góry i z dołu. Stosuje się także szybkie figury melodyczne wykorzystujące dźwięki głównych trójdźwięków występujących w danej tonacji, różnego typu dwudźwięki i całe akordy. Ciekawym środkiem jest zamienienie fragmentu linii melodycznej bliźniaczym fragmentem zagranym lub zaśpiewanym wyżej lub niżej w odpowiednio dobranej odległości od pierwotnej linii melodycznej. Wszystkie te modyfikacje muszą się bowiem mieścić w obrębie pewnych ram wyznaczonych przez charakterystyczną dla danej pieśni czy tańca harmonii, a więc schematu współbrzmień kilku dźwięków. Te współbrzmienia mają na ogół dość prosty charakter sprawiający wrażenie dużej zgodności (konsonansy) i nie wykraczają poza odległości wyznaczone przez trzy, cztery, pięć, sześć lub osiem kolejnych stopni gamy, co określamy obco brzmiącymi terminami – interwału tercji, kwarty, kwinty, seksty lub oktawy. Na marginesie dodać należy, że są jednak regiony na świecie, w których stosowane są współbrzmienia sprawiające wrażenie niezgodności (dysonanse), co wielu słuchaczy określa jako „szorstkie”, „gryzące się” itp. Współbrzmienia takie zdarzają się na przykład w śpiewach wielogłosowych południowej Białorusi, północno-wschodniej Litwy i są aktywnie poszukiwane przez śpiewaczki zachodniej Bułgarii czy śpiewaków górskich regionów Albanii. Warto także pamiętać o tym, że w niektórych obszarach świata, jak na przykład w większości krajów azjatyckich arsenał środków modyfikowania melodyki jest o wiele szerszy, a instrumentalista czy śpiewak w znacznie mniejszym stopniu niż w Europie podlega ograniczeniom formalnym i czasowym.

Oddzielne zagadnienie stanowi frazowanie w improwizacji, a więc operowanie pewnymi całościami melodyczno-rytmicznymi. Instrumentaliści i śpiewacy stosują więc czasami nagłe zatrzymania, różnie rozmieszczone wydłużenia i podkreślenia pewnych nut kosztem sąsiednich (tempo rubato), zmiany dynamiki, które często współgrają również ze zmianami tempa i charakteru. Elementem zaskoczenia bywają różnego rodzaju sygnały akustyczne wywołane niespodziewanym zabiegiem artykulacyjnym, np. zmianą zadęcia na instrumencie dętym, smyczkowania na instrumencie strunowym, zmianą ułożenia jamy ustnej, krtani, czy sposobu oddychania przez śpiewaka (tzw. dźwięki nieartykułowane, także różnego typu okrzyki i zawołania). W niektórych regionach świata tego typu zabiegi stanowią wręcz niezmiernie istotny element wykonania. Na przykład w Tuwii i Mongolii dzięki gardłowo wydobywanym dźwiękom śpiewacy są w stanie wykreować drugą, wyższą linię melodyczną sprawiającą wrażenie gwizdu, specyficznymi sygnałami akustycznymi w Turkmenii śpiewak opowiadający pozaziemskie podróże mitycznych bohaterów ilustruje różne spotykane go sytuacje, a Inuici w Arktyce zabawiają się w formie odbywanej w duetach gry zmiernie do rozśmieszenia przeciwnika.

Na koniec warto zaznaczyć, że to właśnie przede wszystkim możliwości improwizacyjne decydują o tym, który z muzyków cieszy się w środowisku lokalnym uznaniem, sławą, a legendy o jego grze przekraczają często granice regionu i są przekazywane z pokolenia na pokolenie także po jego śmierci. W kulturze tradycyjnym nie ma większej formy upamiętnienia!

Tomasz Nowak