

Umetnost improvizacije v literaturi in glasbi

Marijan Dovič

ZRC SAZU, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede, Novi trg 5, SI-1000 Ljubljana
marijan.dovic@zrc-sazu.si

Razprava obravnava umetnost improvizacije v literaturi in glasbi. Na primeru dveh visoko razvitih oblik sodobne improvizacije – péte poezije baskovskih bertsolarijev in jazza – raziskuje možnosti za vzporejanje improvizacijskih praks v dveh umetnostnih panogah.

Ključne besede: literatura in glasba / improvizacija / jazz / ljudsko pesništvo / baskovska književnost / bertsolaritza

We can no longer think of Improvisation as affecting one segment of the creative arts; it is probably much nearer the core of the creative impulse than we had thought.

William Harris

Improvizacijo je v splošnem mogoče razumeti kot večščino ektemporizacije, tj. spontanega proizvodjanja »teksta« (npr. govorenega ali glasbenega) brez natančne vnaprejšnje priprave, ki se odvija v realnem času – med samim procesom izvajanja. V širšem smislu je improvizacija kot izrazito prvinsko načelo intuitivnega odzivanja na dražljaje iz okolja nepogrešljiva sestavina življenja. To se očitno kaže v povsem vsakdanjem (po)govoru, pa tudi sicer pri vsakršni dejavnosti, ki se odvija brez natančno določenega načrta, njen potek pa določa sekvenca spontanih, sprotnih odločitev. Iz zgodovine različnih umetnostnih panog je razvidno, da je bila improvizacija od nekdaj pomemben princip umetniškega ustvarjanja – posebej izrazito v temporalnih oz. performativnih umetnostih. Toda postopoma je bila izrinjena iz večine umetniških diskurzov, npr. iz zapisane literature in komponirane glasbe, in se je bolj ali manj izrazito obdržala le na njihovih robovih. Vélikemu izbrisu je od sredine dvajsetega stoletja sledilo postopno in sprva nekoliko obotavljivo vračanje improvizacije na prizorišče »resnih« umetnosti: najprej v glasbi (prek jazza in free jazza do svobodne improvizacije in aleatorike), pa tudi v gledališču (zlasti pri komičnih žan-

rih), sodobnem plesu in celo filmu. Obenem se je razmahnila metarefleksija improviziranih praks: v zadnjih desetletjih je zlasti v zvezi z glasbo in gledališčem nastal obsežen korpus t. i. improvizacijskih študij, problem je močno pritegnil kognitivne vede, zanimanje za improvizacijo pa se krepi tudi v terapijki in celo pri korporacijah.¹

V nadaljevanju bomo obravnavali improvizacijo v dveh umetnostih, literarni in glasbeni. Pri tem bomo razlikovali med povsem spontanimi oblikami improvizacije – tu si za primer lahko mislimo dveletnika, ki sproščeno udarja po klavirskih tipkah in uživa v proizvedenih zvokih – in med bolj dodelanimi, strukturiranimi formami, kjer je nosilni koncept *spontanosti* tvorno soočen z *izročilom* (referenčni korpus, improvizacijska načela in vzorci) in *improvizatorsko skupnostjo* (tekmovanje). Podrobneje bomo obravnavali primera visoko razvitih improvizacijskih tradicij, ki sta še vedno živa, v obeh pa je nakazana tudi izvorna povezava med literaturo in glasbo: improvizirano péto poezijo bertsolarijev, ki izhaja iz dolge in živahne tradicije baskovskega ljudskega pesništva, in sodobno jazzovsko improvizacijo, kot se je razvijala od časa nastajanja t. i. jazz standardov naprej. Na tej podlagi bomo premislili možnosti za vzporejanje improvizacijskih praks v teh dveh umetnostih. Pred tem bomo na kratko orisali širši kontekst, v katerem je treba razumeti izbrani improvizirani tradiciji.

Improvizacija v umetnostih, literaturi in glasbi

Medtem ko so v t. i. prostorskih umetnostih možnosti improvizacije pretežno vezane na ustvarjalni proces, je improvizacija že od nekdaj močno zaznamovala performativne umetnosti, kjer umetniški »tekst« nastaja neposredno pred publiko: glasbo, ples, ljudsko pesništvo in gledališče.² Tako je v dramski umetnosti prisotnost improvizacije izpričana že od rimskih časov dalje, enega izmed vrhuncev pa je dramska improvizacija dosegla v visoko razviti tradiciji italijanske *commedie dell'arte* med 16. in 18. stoletjem (prim. Henke). Vse do danes je improvizacija ostala prisotna v komičnih žanrih, prodrla pa je tudi v eksperimentalno gledališče, sodobni ples in celo film.³ V literaturi je improvizacija ravno tako prisotna od nekdaj: med visoko razvite tradicije lahko štejemo že homersko epiko, ki je mdr. poznala merjenje moči rapsodov v improviziranih žanrih (prim. Collins). Starodavna pesniška izročila so vseskozi ostajala tesno povezana z improvizacijo: od južnoslovanskih *guslarjev* do množice živahnih romanskih in latinskoameriških tradicij, od baskovskih *bertsolarijev* do improviziranih izročil arabskega sveta, med katerimi je bržkone najbolj sofisticiran libanonski *žadžal*.⁴ Čeravno so omenjene tradicije zelo raznolike, jih – poleg improvizirane

narave, katere ključni pomen so etnografi polno ozavestili šele v zadnjem času – družijo še nekaj skupnih potez. Praviloma je v njih ohranjena izvorna povezava med besedilom in glasbo (petjem), tako da jih ni mogoče povsem razložiti na ravni besedilnega zapisa (navzkrižja med melodičnim in besedilnim ritmom), pogosto jih zaznamuje priložnostni značaj (v diskurz se vpletajo odzivi na publiko in okoliščine nastopa, več je mašil in klišejev), pa tudi tekmovalni kontekst, v katerem merita moči dva ali več pevcev.⁵

Za razliko od ljudskega pesništva zapisana (oz. natisnjena) literatura, ki je od renesanse dalje postajala prevladujoča modaliteta te umetnostne panoge, ni več omogočala improvizacije v primerljivem smislu: zdelo se je, da je improvizacija v literaturi nepreklicno izgubljena. Pa vendar so se v 20. stoletju mnogi literati spogledovali s sorodnimi koncepti: sem je mogoče prišteti denimo avtomatiziran ustvarjalni proces, ki so ga razvijali nadrealisti (npr. *cadavre exquis*), ali fascinacijo bitniških pesnikov z jazzovskim soliranjem. Proti koncu stoletja so se pojavili novi trendi, ki so skušali obuditi izvorno improvizirani značaj literature, čeprav so se zato morali odreči zamisli dokončnega, na papirju fiksiranega teksta: med njimi zlasti različne oblike poetične improvizacije, omeniti pa je treba tudi široko priljubljeni rapovski freestyle.⁶

V glasbi je improvizacija na splošno ostala bolj izrazita kot v literaturi. V številnih tradicijah predstavlja temeljni ustvarjalni princip: od kompleksnega sistema indijskih *rag* do vrste zahodnoazijskih izročil, med katerimi izstopa iranski *gusbe*, od korejskega *sanja*, javanskega *gamelana* in filipinskega *kulintang* do raznolikih podsaharskih tradicij, ki pogosto temeljijo na vzorcu »klic in odgovor« (prim. Nettle et al.). Tudi zahodnjaška umetn(išk)a glasba je bila nekoč bistveno bolj improvizirana, kot bi utegnili sklepati iz ohranjenih zapisanih preostankov. Že v srednjem veku in renesansi sta se razvijala improvizirani vokalni kontrapunkt čez *cantus firmus* in instrumentalna improvizacija, ki je večinoma temeljila na variiranju in ornamentaciji (prim. McGee). Zlato dobo je improvizacija doživljala v baroku: improviziralo se je na dano basovsko linijo (*basso continuo* oz. generalni bas), improvizirane so bile solistične kadence, uvodi in cele skladbe, sposobnost ektemporizacije pa je zlasti na instrumentih s tipkami sodila med temeljne veščine glasbenika-praktika (prim. Nettle et al.). Tradicija improvizacijskih veleojstrov se je iz baroka (Bach, Buxtehude, Händel ...) nadaljevala tudi skozi klasicizem in romantiko (Mozart, Beethoven, Schubert, Hummel, Liszt ...), vendar je na splošno večina improvizacije postopoma zamirala, med skladanjem in izvajanjem glasbe pa je rasla vse višja pregrada. Tako je od konca 19. stoletja dalje institucionalizirani glasbeno-izobraževalni sistem na zahodu serijsko proizvajal le še izvajalce-poustvarjalce, ki zvesto reproducirajo glasbeno delo, razumljeno kot minuciozno izpisani produkt

genialnega skladateljskega uma. Medtem ko za večino »resne« glasbe to velja še danes, je dramatičen izziv takšni togi koncepciji sredi stoletja prinesel ravno razvoj jazza in sorodnih oblik improvizacije.

Improvizacija v literaturi: baskovska *bertsolaritza*

Med improviziranimi literarnimi tradicijami, ki so se ohranile do danes, je nemara najbolj osupljiva baskovska *bertsolaritza*. Starodavna umetnost *bertsolarijev* – besedo bi lahko za silo poslovenili z »verzodelci« – je izpričana že od srednjega veka, vendar pa je v desetletjih po padcu Francovega režima *bertsolaritza* v trimilijonski skupnosti Baskov, ki so do konca 20. stoletja malodane opustili baskovščino (izv. Euskara), dosegla neverjeten razmah in priljubljenost.⁷ Improvizirani *bertsi* spremljajo vsakdanji utrip baskovskih mest in vasi tako v javnih (klubi) kot zasebnih okoljih (praznovanja), otroci pa poleg baskovske šole (*ikastola*) pogosto obiskujejo še poseben improvizacijski kurz (*bertso-eskola*), tako da je večšina *bertsolaritze* v družbi močno prisotna in marsikomu dostopna iz praktične izkušnje. Rastoči družbeni ugled improviziranega pesništva le še spodbuja tekmovalnost med tistimi, ki bi se radi izmojstrili v njem. Razvejen sistem lokalnih in regijskih tekmovalnih vrhunec doživlja vsaka štiri leta z velikim živim finalom, ki privabi nad 12.000 obiskovalcev in ob zaslone prikuje neverjetno število gledalcev. Finale *bertsolaritze* (Bertsolari Txapelketa Nagusia) je baskovski nacionalni praznik, ki mnogo bolj kot na literarni dogodek spominja na nogometni derbi ali rock koncert, najbolj presenetljivo pri tem pa je, da številčna publika zbrano spremlja pesniško tekmovalje, razume njegovo improvizirano naravo ter kompetentno presoja večščino nastopajočih.⁸

Zgodovina vzponov in padcev improvizirane *bertsolaritze* pa tudi njen današnji zvezdniški status sta kar najtesneje povezana z baskovskim nacionalizmom. Vendar bomo tu kontekst, ki je omogočil takšen razmah pesniške improvizacije, pustili ob strani in se osredotočili na osupljivo večščino pesnikov, ki morajo »svoje enkratne, še nikdar prej ubesedene zamisli umestiti v zelo kompleksen okvir pravil in vzorcev; vse to pa morajo storiti simultano, v teku improviziranega nastopa« (Foley 3).⁹ Kako poteka verzodelski proces v praksi, je odlično razložil Andoni Egaña, velemojster in štirikratni nacionalni šampion, v eseju *The Process of Creating Improvised Bertsos*. V nadaljevanju bomo videli, kako Egaña razloži temeljne formalne elemente *bertsolaritze*.

Tako kot večšina ljudskih izročil je *bertsolaritza* péta. Melodije, ki jih uporabljajo pevci, so večinoma tradicionalni napevi neznanih avtorjev, manj pogoste so novejšje ali namensko komponirane. Obsežna raziskava

Juanita Dorrnsora je evidentirala kar 2775 melodij, od katerih se jih v praksi redno rabi precej manj (podobno kot pri t. i. standardih v jazzu). Melodije so večinoma žanrsko konvencionalne: nekatere so prikladnejše za ljubezensko izpoved, druge npr. za satiro. Izbira melodije je prepuščena pevcu; z izbiro melodije pa je hkrati že določena tudi metrična struktura pesmi – njen ritem in kitična oblika. Podobno kot v sorodnih tradicijah melodija *ni* predmet improvizacije; ker se ne spreminja, funkcionira kot nekakšen fiksni okvir, ki strukturira improvizacijo – v tem primeru besedno oz. miselno vsebino, ki jo pevec »vlaga« vanj. V metričnem pogledu ta okvir temelji na silabičnem (zlogovnem) principu: *bertsi* kot temeljne enote (kitice) so sestavljeni iz različnega števila kupletov oz. parov vrstic (*puntu*). Čeprav ambiciozni pevci pogosto posegajo po bolj zapletenih metričnih invencijah, se v praksi največ uporabljajo štirje osnovni vzorci: osemvrstična *Zortziko Handia* in *Zortziko Txikia* ter štirivrstična *Kopla Handia* in *Kopla Txikia*. Spodaj je shematično prikazan osemvrstični *Zortziko Handia*.

```

----- ----- 10 (5+5)
----- ----- A 8
----- ----- 10 (5+5)
----- ----- A 8
----- ----- 10 (5+5)
----- ----- A 8
----- ----- 10 (5+5)
----- ----- A 8

```

Kot je razvidno iz metrične sheme, lihe vrstice sestavlja deset zlogov, ki jih med petim in šestim loči obvezna cezura, sode vrstice pa sestavlja osem zlogov s končno rimo (A); celoto tvorijo štirje pari vrstic z enako rimo. Rima je po Egañovem mnenju osrednji poetični element *bertsa*: podobno kot v zapisani poeziji tudi tu veljajo načela o kakovostnih in slabših (zasilnih) rimah (prim. Novakovo razpravo v tej številki). V ekstempore kontekstu je treba rime najti karseda hitro in učinkovito, zato je za improvizatorja ključno, da razvije hierarhično strukturiran sistem shranjevanja rimanih besed, bogato kognitivno »zalogo« z možnostjo hitrega asociativnega priklica. Zlasti je pomembna zaključna rima (*azken punta*), o primatu rime pa priča tudi dejstvo, da med najhujše možne pesnikove napake sodi *poto*, ponovitev iste rimane besede v enem samem *bertsu*, ki je najstrožje kaznovana tako s strani občinstva kot komisije (homonimna raba je, nasprotno, visoko cenjena).

Melodija, metrum in rima so torej nepogrešljivi elementi improviziranega petja *bertsov*. Vendar to ni dovolj. Vsak *bertso* – povprečno traja od 20 do 60 sekund (glede na izbrano melodijo oz. kitico) – mora biti zaokrožena diskurzivna enota; kadar jih je več, mora tudi zaporedje oblikovati

tekoč in smiseln diskurz. Visoka umetnost *bertsolarit̃ze* torej presega večično »pravilne zapolnitve« izbrane strukture: »Mogoče je reči, da ima oseba, ki lahko zapoje *bertso* z izbranim metrumom in rimo, minimalne veščine, ki jih terjamo od improvizirajočega *bertsolarija*. Toda to je le tehnični vidik. Resnična kakovost *bertsa* je namreč odvisna od dialektične, retorične in poetične vrednosti ustvarjenega verza« (Egaña 118). Pri tem ima improvizator za razmislek pogosto le nekaj sekund časa; npr. na tekmovanjih, ko mu temo določi voditelj. Uspešna improvizacija se v takšnih okoliščinah zdi na robu verjetnega.

Egaña pojasnjuje, kakšna je strategija, ki jo *bertsolari* ubere v kratkih sekundah predpriprave. Najprej si izbere melodijo, ki določi tudi metrično oz. kitično podobo *bertsa*. Potem si zamisli kolikor mogoče učinkovit sklep, tj. zadnji verzni par z (zaključno) rimo, ki se bo ponavljala skozi celoten *bertso*; če je le mogoče, najde še ustrezno predzadnjo rimo, potem pa si konec zapomni. Sledi začetek petja: improvizacija v okviru izbrane metrične strukture in vzorca rim; na koncu pa se seveda pojavi že prej zamišljeni udarni zaključek. Medtem ko se opisane strategije mojstri poslužujejo redno in uspešno, se začetnikom dogaja, da ne domislijo konca ali pa ga med improvizacijo pozabijo. Toda omenjenega »trika« ni mogoče uporabiti v najzahtevnejših tekmovalnih žanrih, npr. tedaj, ko voditelj začne s petjem *bertsa* – s tem določi melodijo in metrum, pa tudi temo – *bertsolari* pa ga mora takoj nadaljevati in smiselno zaključiti. Tu lahko govorimo o resnično »čisti« improvizaciji.¹⁰

Zlasti na dva vidika Egañovega insajderskega opisa je vredno posebej opozoriti. Prvi zadeva dekonstrukcijo »inspiracijskega mita«, ki se je v preteklosti pogosto spletal okrog improvizacijske veščine. Egaña skuša pokazati, da »improvizacija *bertsov* praviloma ni ne prevara ne sad izredne genialnosti«, temveč je »v veliki meri skrbno premišljeno početje« (117). V tem smislu se njegovo stališče navezuje na znamenitega Xabiera Amurizo, ki je pesniško veščino v zadnji tretjini 20. stoletja populariziral z izdajo sistematiziranega slovarja rim in priročnika za pesnjenje ter tako »omogočil vsakomur z običajnimi jezikovnimi veščinami priložnost, da se nauči obvladati umetnost improviziranega verza« (Garzia 103). Drugi pomemben Egañov poudarek zadeva delikatno razmerje med togimi pravili (okvirom) in svobodo oz. spontanostjo: *bertsolariji* naj bi se »naučili uporabljati govorne in mentalne veščine v skladu s pravili improvizirane *bertsolarit̃ze* (melodija, rima, metrum itd.) na tak način, da tisto, kar se utegne od zunaj zdeti kot omejitve, v resnici postanejo *pomagala, ki jim omogočijo bolj svobodno improvizacijo*« (Egaña 117, podč. MD).

Podobno kot pri drugih oblikah literarne improvizacije je torej tehnika dostopna vsakomur, vendar je pot do resničnega mojstrstva izredno zah-

tevena in dolgotrajna, raje kot v letih se meri v desetinah let. Pridobivanje improvizacijskih veščin – pa naj gre za balkanske, arabske ali finske tradicije ljudskega pesništva (prim. Foster, Sbait, Haydar, Harvilahti) – raziskovalci pogosto skušajo razložiti v okviru teorije govornih obrazcev (*oral-formulaic theory*), ki sta jo razvila Millman Parry in Albert Lord.¹¹ Toda visoka umet(el)nost *bertsolaritzę* nakazuje, da bi utegnil biti shematični model, ki se dobro obnese pri večini epike, nezadosten za razlago zahtevnejših form, kakršni sta npr. še vsaj *žadžal* ali *improvvisazione*. Tako Angela Esterhammer v zvezi z živahno poetično improvizacijo v romantični Italiji ugotavlja, da je »rapsodov cilj podati najboljšo možno podedovano obliko zgodbe, improvizatorejev cilj pa je prikazati hitrost lastnega intelekta s komponiranjem originalnih verzov med samo predstavo, in sicer na temo, ki ni bila vnaprej premišljena« (67). Vsekakor nam dosedanje raziskave literarne improvizacije zelo malo povedo o tem, kaj *bitri intelekt* resnično počenja v trenutkih improvizacije: odgovori v veliki meri ostajajo zaprti v črno skrinjico. Vprašanje bomo skušali natančneje osvetliti s premislekom o jazzu, kjer je proces improvizacije bolj raziskan.

Improvizacija v glasbi: improvizirani jazz

Večino glasbe, ki jo običajno razumemo kot jazz, sestavlja niz melodičnih variacij, ki izhajajo iz določene teme (melodije) in njej pripadajočega zaporedja harmonij (angl. *chord progression* ali preprosto *changes*). Variacije so v načelu improvizirane: njihova realizacija ni natančno vnaprej določena.¹² Pogosto so improvizirani tudi drugi elementi izvedbe, vendar praviloma dva izmed njih ostajata konstantna, in sicer že omenjeno harmonsko zaporedje ter tempo, ki se zelo eksaktno odšteje (*count off*) na začetku.¹³ Harmonije so označene s simboli (*chord symbols*) in razporejene po taktih, tako da zaporedje vedno obsega konstantno, natančno določeno število taktov. Takšna enota se žargonsko imenuje *chorus*, po smislu pa bi jo bilo možno sloveniti kot »krog«. Tipična izvedba jazz skladbe, zlasti na improviziranih *jam sessionih*,¹⁴ sestoji iz igranja začetne in končne teme (ti obsegata po en krog) in improviziranih variacij (vsak solist igra enega ali več, tudi prek deset krogov, pri čemer dolžina solov in zaporedje solistov praviloma nista vnaprej dogovorjena):

$$\text{Tema}_{(1 \text{ krog})} - \text{S(olo)}_1 (\times \text{ krogov}) - \text{S}_2 \dots \text{S}_n - \text{Tema}_{(1 \text{ krog})}$$

Najpogosteje izvajane skladbe sodijo v repertoar t. i. *jazz standardov*, nekakšen kanon pretežno ameriškega jazzu, ki je spontano nastajal v teku 20. stoletja in obsega na stotine kompozicij.¹⁵ Do sredine stoletja je večina

skladb imela tudi besedilo, vendar so od *bebopa* dalje primat prevzele instrumentalne izvedbe oz. skladbe. Razvoj improvizacije v jazzu se je torej v principu ločil od besedil: jazz je postal pretežno instrumentalna, s tem pa tudi univerzalna glasbena govorica. V harmonskem pogledu je večina standardov zgrajena iz kombinacij štiri- oz. osemtaktnih enot: najpogostejše pesemske oblike so 12-taktne, 16-taktne in 32-taktne (največkrat v oblikah AABA ali ABAC). Daleč najbolj razširjena sta 12-taktni *blues* in 32-taktni *rhythm changes* (po Gershwinovi skladbi *I Got Rhythm*): skoraj tretjina jazz standardov ima harmonski okvir, ki je varianta teh dveh modelov (Gillespie 155). Ob enostavnejših pesemskih vzorcih so postopoma nastajali tudi bolj zahtevni – z menjavami taktovskih načinov, neparnimi ritmi itd. Vendar je treba poudariti, da se kljub naraščajoči kompleksnosti harmonskih okvirov (razen v ekstremno »svobodnih« kontekstih) ni poridlo dvoje osnovnih načel: enovitost tempa in konstantnost harmonskega ritma – en *chorus* vedno traja enako dolgo in ohranja prepoznavno jedro harmonskih postopov.¹⁶

Izvedba improvizirane jazz skladbe ima številne melodične, harmonske, ritmične, artikulacijske idr. vidike, ki jih tu ne bomo mogli upoštevati. Poleg tega je improvizirani jazz zlasti po letu 1960 doživljal korenite spremembe v smislu interaktivnosti. Dotlej je bil namreč večinoma sestavljen iz »dveh plasti, ki sta bili tesno povezani, a nista veliko interagirali – melodija/solo in ritem sekcija. Toda pregrada med njima se je začela rušiti [...] Sam pomen jazz improvizacije se je razširil od igranja nove melodične linije preko harmonskega okvira skladbe do svobode za solista in ansambel, da počne karkoli z zvoki in teksturami, ki jih lahko ustvari« (Middleton 31–32). Dejstvo, da se improvizacija v sodobnem jazzu dogaja na zelo različnih ravneh (realizacija harmonij, basovskih linij, ritmičnih figur; spontane modifikacije, ki izhajajo iz interakcije med glasbeniki), je dobro imeti v mislih; pa vendar se bomo v nadaljevanju osredotočili na najopaznejši segment improvizacije, in sicer melodično linijo (*line*) kot linearno (enoglasno) tonsko zaporedje. Opazovali bomo torej solista – naj bo to trobentar, basist, pianist ali fagotist – ki improvizira niz variacij »čez« dano harmonsko strukturo. Pri tem bomo za namene lažje primerjave z literarno improvizacijo ostali v okvirih (hard)bopovskega idioma, kjer je razmejitev med melodijo in »spremljavo« ostala kolikor toliko razvidna. Za primer bomo izbrali skladbo *Giant Steps* Johna Coltrana, posneto v studiu leta 1959 in izdano na istoimenskem albumu leto dni pozneje.¹⁷ Gre za ikonično instrumentalno skladbo, ki je postala jazz standard, njena harmonska struktura pa je služila celo kot podlaga za nove kompozicije.¹⁸ Na prvi pogled gre za nič kaj revolucionarno 16-taktno formo, izvajano v 4/4 ritmu hitrega svinga (*fast swing*):

B D7	G B ^b 7	E ^b	Am D7
G B ^b 7	E ^b F#7	B	Fm B ^b 7
E ^b	Am D7	G	C#m F#7
B	Fm B ^b 7	E ^b	C#m F#7

Temeljna harmonska ideja je menjavanje treh različnih tonalitet (*key centers*), ki so med seboj v razmerju velike terce: B – G – E^b (tretjinjenje dvanajsttonskega prostora).¹⁹ Vsako tonaliteto – za lažjo identifikacijo so v shemi harmonije posameznih tonalitet tipografsko ločene – zastopa serija preprostih kadenc dominantna-tonika (V-I) ali subdominantna-dominant-tonika (II-V-I). V veliki meri torej skladba ostaja v okviru funkcijske harmonije, kakršna je značilna za starejše jazz standarde. Kljub temu je za improvizatorja izredno zahtevna. Najprej zato, ker je hitrost izvedbe praviloma visoka: 250 udarcev/dob na minuto (BPM oz. *beats per minute*) ali hitreje, pogosto krepko čez 300; to pomeni, da se en *chorus* – v tem primeru 16 taktov po 4 dobe – odvrti bliskovito, v petnajstih sekundah ali še prej. Poleg tega so spremembe tonalitet nagle in v prvi polovici kroga »nepričakovane«, saj se zgodijo sredi takta; še dodatno pa zadevo zaplete dejstvo, da tonalitete niso harmonsko sorodne, kar improvizatorju oteži iskanje smiselnih, muzikalnih melodičnih linij.

Izbrani primer je morda boljši od kakšne preproste *tin-pan-alleyevske* skladbe, ker enostavno mora sprožiti vprašanje: kako je mogoče uspešno improvizirati v tako zahtevnem kontekstu? Pripovedke iz jazz folklore, kjer nastopajo notno nepismeni črnski glasbeniki, igranje »iz srca«, mistična inspiracija ipd., tu seveda ne delujejo. Praksa kaže, da je melodična jazz improvizacija – kot kompleksna sposobnost, da solist ekstempore izvaja niz muzikalno in estetsko zadovoljujočih variacij na določeno harmonsko strukturo – predvsem veščina, ki terja sistematičen in poglobljen pristop. Usvajanje govornice improviziranega jazzja je dolgotrajen proces, ki ga teoretiki praviloma primerjajo z otrokovim govornim razvojem oz. učenjem tujega jezika. Terja pozorno poslušanje drugih »govorcev« in zlasti mojstrov (tradicija), sistematično razvijanje notranjega »ušesa« (*ear training*) in garaško vadenje. Že zadovoljiva izvedba preprostejših standardov zahteva odlično obvladovanje ritma oz. časa (*timing*), teoretično razumevanje in praktično internalizirano obvladovanje desetih lestvic in akordov v vseh tonalitetah, sposobnost harmonske analize (razumevanje kadenc, tonalitetnih centrov), uporabe vodilnih tonov in koncepta napetost-razrešitev; za zahtevnejše harmonske okvire pa so nujne še dodatne sposobnosti, kot so poznavanje nestandardnih lestvic in akordov, povezovanje skupnih tonov, melodično in ritmično sekvenciranje ali raba višjih harmonskih struktur (prim. Keller, Baker, Middleton, in Bergonzi). »Če ne poznaš tega materiala, si hendikepiran«, je jasen saksofonist Jerry Bergonzi, eden vodilnih

teoretikov sodobne jazz improvizacije: »Ne gre za to, da se ne bi mogel zabavati ob improvizaciji, to preprosto pomeni, da imaš težavo, ko želiš glasbeno govoriti, saj ti manjkajo ključne informacije« (Bergonzi 8).

Poanto še zaostri David Liebman, ko opisuje predpogoje, ki jim mora študent improvizacije zadostiti, preden se lahko loti njegovega »kromatičnega« pristopa. Obvladati mora »lestvice, moduse, akorde, arpeggie itd. v jeziku običajnega diatoničnega sistema. V jazzovskem smislu to enostavno pomeni sposobnost tekočega igranja danega harmonskega okvira. To implicira dolgo listo zahtev, vključno s sposobnostjo prepričljivega svinganja v jazz smislu, poznavanja temeljnega repertoarja, seznanjenosti s postavitvami [*voicings*] akordov v pomembnih idiomih [...]« (9). Lista, ki je ne navajamo v celoti, se še podaljša pri zahtevnejših skladbah (npr. *Giant Steps*) ali v modalnih, ne-funkcijskih in celo atonalnih harmonskih kontekstih; toda »dobro igranje v ne-tonalnem stilu mora biti rezultat celovite in temeljitega razvoja skozi vse etape tonalne glasbe« (31). Celo usvajanje najmanj kodificiranih oblik free jazza in svobodne improvizacije – proces do neke mere zahteva »deprogramiranje« na raven dveletnikove spontanosti (prim. Werner) – je mnogo uspešnejše, kadar temelji na širokem glasbenem znanju. Pri tem je zanimivo, da je ob historičnem platenju različnih stilov znotraj improviziranega jazza narava tega znanja sčasoma postajala manj idiomatska in bolj abstraktno-eklektična. Koncept jazzovske improvizacije je prerasel izvirne žanrske okvire, ideal melodičnega improvizatorja pa se je močno razširil: ne gre zgolj za nekoga, ki je sposoben tekoče variirati melodije v okviru določenega (jazz) idioma, temveč za vsestranskega glasbenika, ki mu širina znanja omogoča uspešno improvizirati v vseh mogočih zvočnih kontekstih.²⁰ Ta ideal Liebman izrazi takole: »Nevednost je sovražnik resnice in umetniške svobode. Prava ustvarjalna svoboda izhaja iz polnega spoznanja/obvladovanja [*full cognizance*] vseh možnih spremenljivk« (61).

Začrtana intelektualistična podoba improvizacije kot večšine se morda ne sklada z mitizirajočimi idealizacijami o vélikih mojstrih improviziranega jazza. Sklada pa se s tem, kar smo ugotovili že pri *bertsolaritzi*: za njeno obvladovanje so nujni sistematično osvajanje konceptualnega aparata, poslušanje, dolga leta prakse pa tudi živo nastopanje z velikimi mojstri oz. vajeništvom (*apprenticeship*). Obsežno predznanje, brez katerega si je težko predstavljati smiselno improviziranje npr. na *Giant Steps*, je pogosto opisano s konceptom *formulaičnosti* (lestvice, akordi; standardne fraze, ki se igrajo čez kadence, »turnarounde« in druge ustaljene harmonske postope). Vprašanje pa je, kako je takšno formulaičnost mogoče uskladiti z eno od primarnih konotacij improviziranja, tj. spontanostjo? Tu je treba takoj poudariti, da je »formulaični« študij nujni pogoj za obvladanje vse zahtevnejših improvizacijskih kontekstov, vendar nikakor ni edini. Pedagogi se že dolgo zave-

dajo problema klišejskega improviziranja (*lick* oz. *pattern playing*), ki se je še zaostрил z institucionalizacijo jazz izobraževanja. V resnici o tem govorijo jazz glasbeniki in teoretiki že od nekdaj: doma vadi, vadi, razmišljaj in spet vadi, na odru se »prepusti toku« (*flow*), pozabi na naučene lestvice, obrazce, rife, linije ... pozabi na vse to: *just play!* Charlie Parker, ki so ga v tem kontekstu nešteto citirali, velja za paradigmatičnega »formulaika«, toda formule še zdaleč ne razložijo njegove izredne muzikalnosti; kot pojasnjuje Parkerjev analitik Henry Martin, »pretiran poudarek na formulaičnosti spregleda pomemben del ekspresivnosti« (121). Tudi Bergonzi, ki v svojih priročnikih nudi obilico formulaičnih gradiv, poudarja, da je treba na koncu pozabiti nanje: »Improvizirati ne pomeni spomniti se oz. priklicati linij, ki si si jih nekoč zapomnil. Pomeni povedati nekaj v danem trenutku, z ljudmi, s katerimi igraš v določenem kontekstu« (79).²¹

Tu bomo zagovarjali stališče, da je resnični temelj uspešne melodične improvizacije razvijanje zelo preciznega »notranjega ušesa«. ²² Izostreno notranje uho solistu omogoča sprotno koncipiranje in predhodno mentalno slisanje (*pre-hearing*) tega, kar bo v naslednjem trenutku zaigral – ravno to pa je ena izmed temeljnih sposobnosti, ki odlikujejo melodičnega improvizatorja. Princip ponazarjajo npr. basisti ali pianisti, ki ob soliranju hkrati pojejo ali brundajo melodijo: za razliko od začetnika je zrelemu solistu povsem jasna muzikalna vsebina (in ritmični potek) fraze, ki jo igra. Izurjen solist ima v vsakem trenutku tudi splošno predstavo o tem, kam vodi njegov solo (npr. gradacija, tenzija, umirjanje), vendar pa se bo o konkretni glasbeni vsebini naslednjih fraz odločal sprotno in spontano, sestavljajoč v sozvočje notranje impulze in dogodke v okolju (npr. igranje bobnarja, basista, pianista; reakcije publike). V tem smislu je torej improvizacija resnično komponiranje »na mestu«, njen temeljni čar pa je ravno v tem, da se umetnik ne odreče svobodi sprotnega odločanja in spontanih reakcij. Pri tem mu izkušnje pomagajo, da vzdržuje ustrezno mentalno stanje, ko je povsem potopljen v glasbeni »tukaj in zdaj«, medtem ko mu masivno glasbeno znanje – tudi formulaično – daje potrebno okretnost, da se znajde v hitrih tempih in zahtevnih harmonskih (tudi netonalnih) okoljih in da lahko glasbeno vsebino, ki jo »zasliši« z notranjim ušesom, v trenutku realizira v danih okoliščinah na svojem inštrumentu.²³

Čeprav je kognitivna stroka še v povojih, ko gre za razlago kompleksnega fenomena improvizacije, je glasbeno področje v tem pogledu bolje raziskano od literarnega. Dosedanji dosežki v veliki meri potrjujejo zgoraj opisano podobo. Tudi kognitivne razlage praviloma omenjajo paralele z usvajanjem (novega) jezika: tako sta npr. koncepta »zaloge znanja« (*knowledge base*) ali »glasbenikove orodjarne« (*musician's toolkit*) opisana z analogijami s fonologijo, morfologijo, sintakso ipd. (prim. Pressing, Berkowitz).

Obstoječi kognitivni modeli skušajo pokazati, kako improvizator praktično uravnava interakcijo treh povezanih ravni: čutnih zaznav, procesiranja in odločanja (možgani) ter motoričnih (re)akcij. Na ravni procesiranja se kot posebej odločilna kaže izmenjava med kratkotrajnim spominom, ki je neposredno povezan s senzornim sistemom, in dolgoročnim spominom, ki skladišči rezervoar razpoložljivih tem, motivov, formul, itd. – ta interakcija očitno določa mikroproces improvizacije, kot smo ga opisali zgoraj (prim. Hogan; Dean in Bayles).

Na ravni motorične realizacije je treba opozoriti na razliko med deklarativnim (teoretičnim) in proceduralnim znanjem – tj. prepad med razumeti/slišati in zmožnostjo praktične uporabe. Kot so pokazale meritve, je število dogodkov v teku improvizacije izredno veliko, tudi do dvajset na sekundo, zato ni mogoče, da bi bil vsak dogodek načrtovan in izveden ločeno: obstajati morata kognitivno grupiranje dogodkov in (vsaj delna) avtomatizacija izvedbe. To je mogoče šele na višjih ravneh učenja, ko ima improvizator na voljo široko paleto fino dodelanih motoričnih programov. Takrat se začne pojavljati tekoča ekspresivnost, ki omogoča sproščeno, brezmiselno igranje: »Vse motorično organizacijske funkcije potekajo avtomatično (brez zavestne pozornosti), izvajalec pa je pozoren izključno na višji nivo parametrov ekspresivne kontrole. V primeru improvizirane glasbe so ti parametri npr. forma, zvočna barva, tekstura, artikulacija, gesta, raven aktivnosti, tonska razmerja, motorični 'občutek', čustva, umeščanje not in dinamika« (Pressing, s.p.).

Potemtakem je ravno avtomatizacija rabe posplošenih, močno fleksibilnih in prilagodljivih motoričnih programov predpogoj za doseganje »zelo raznolikih, pogosto inovativnih specifičnih rezultatov« (ibid.). Improvizator, ki se prebija skozi hitre menjave tonalitete v skladbi *Giant Steps* – ali pa skozi čeri improvizirane *bertsolaritzje* – se lahko šele na podlagi niza osvojenih formul, pravil in klišejev teh istih formul »osvobodi«, pozornost pa usmeri na druge, višje elemente umetniške ekspresivnosti. Zdi se paradoksalno, pa vendar se na tej točki – ko *bertsolari* »pozabi« na sistem rim in metrično shemo, jazzist pa »pozabi«, v kateri tonaliteti/modusu igra – odpira polje rešnične ustvarjalne svobode, ki improvizacijo povzdigne v pravo umetnost.

Primerjanje literarne in glasbene improvizacije: sklep

Iz zgornjih opisov dveh improviziranih tradicij je razvidno, da med improvizacijo v literaturi in glasbi obstajajo nekatere analogije, celo »osupljiva sorodnost« in »kreativni kontinuum med improvizatorskimi umetniki, tako verbalnimi kot glasbenimi« (Foster 165). V eni izmed redkih primer-

jalnih študij na tem področju – obravnavani sta južnoslovenska epika in jazz – H. W. Foster opaža sledeče analogije med guslarjem in jazzistom: oba improvizirata (trenutek kompozicije je obenem trenutek izvedbe), uporabljata specializirana jezika (pri čemer z veliko okretnostjo simultano uporabljata več jezikovnih ravni), družijo pa ju tudi ustvarjalni postopki, kot so transformacija, variacija, inverzija ipd. Analogna sta tudi dolgotrajni proces usvajanja veščine, ki ne temelji na memorizaciji oz. učenju od note do note oz. od besede do besede, temveč na ponotranjenju ustvarjalnih principov, izhajajočih iz tradicije: »jazz glasbeniki improvizirajo v okviru parametrov tradicionalnih harmonskih okvirov, medtem ko južnoslovenski guslar komponira v okviru tradicionalnega epskega jezika« (173).

Fosterjevim ugotovitvam je mogoče dodati še nekaj opažanj iz naše primerjave. V obeh primerih lahko govorimo o temeljni napetosti med (1) fiksnim oz. togim okvirjem in (2) variabilnim oz. improviziranim momentom. Ta dinamična napetost je brez dvoma tisto, kar tako *bertsolaritzo* kot jazz loči od »spontane« improvizacije (morda pa gre celo za gibalo, ki je narekovalo tako kompleksen razvoj obeh tradicij). Toda če si ogledamo za silo primerljivi enoti – *bertso* in *chorus* – ugotovimo, da na ravni vsebine omenjenih kategorij najdemo bistvene razlike. Medtem ko je v literarnem primeru fiksni okvir melodija, ki določi še metrično podobo in pozicijo rime (tudi ta je fiksna, ko je enkrat izbrana), sta v glasbenem primeru toga elementa tempo in zaporedje akordov. Še bolj je zadeva zapletena na ravni improviziranega momenta. V *bertsolaritzji* je tak moment jezikovna vsebina, zaporedje zlogov, ki se mora seveda prilegati danemu okviru, hkrati pa oblikovati smiselni in poetično izostren diskurz: višja umetniška raven se tu potemtakem dogaja na območju jezikovne semantike, *logosa*. Nasprotno je v jazzu (najopaznejši) improvizirani element melodija, tonsko zaporedje, katerega potek na višji ravni določajo zakonitosti glasbene semantike. V improvizirani melodiji lahko »odzvanja« t. i. tema skladbe (a to ni nujno), medtem ko le izjemoma najdemo – kolikor so te sploh možne – glasbene reference na morebitno besedilo pesmi (torej opazka o izvorni povezavi med literaturo in glasbo postaja irelevantna). Pogosteje pa se dogaja, da je improvizirana melodija »intertekstualna«, saj se vanjo s citati in aluzijami vpisuje dedščina »legendarnih solov« preteklosti.

Tako je mogoče skleniti, da kljub sorodnostim improvizacija v obeh primerih vendarle dokaj jasno ostaja na bregu ene same umetnosti: bodisi besedne, bodisi zvočne. Možnosti za nadaljnje raziskave glasbene in literarne improvizacije so seveda številne, toda pri tem bi bilo dobro metodološko izostriti primerjalni aparat. Treba bi se bilo soočiti tako s klasičnimi problemi pri vzporejanju literature in glasbe (prim. Pompetovo razpravo v tej številki), zlasti v zvezi s fenomenološkimi ali ontološkimi vidiki razme-

rij med obema umetnostma (razlike v osnovnem materialu; razmerje med pisnim in ustnim, živo izvedbo in zapisom; problem fiksnosti dela ipd.), kot tudi s posebnimi vprašanji, ki zadevajo improvizirani kontekst. Med njimi je gotovo aktualno nasprotje med (pogosto) *tekmovalnostjo* literarne improvizacije in načelno *sodelovalnostjo* glasbene improvizacije: za razliko od tekmovanja pesniških improvizatorjev morda lahko najdemo določeno tekmovalnost med npr. dvema saksofonistoma, ki igrata sole en za drugim, vendar pa je kolektiv (bend) naravnan k skupnemu doseganju višjih muzikalnih oz. umetniških ciljev. S tem nasprotjem povezan je tudi problem razmerja med kolektivnostjo in individualnostjo, pri kolektivni (sodelovalni) improvizaciji – ta je možna tudi pri *bertsolaritzi*, ko dva pesnika izmenično improvizirata verzne pare – pa je treba upoštevati vsaj še stopnjo interaktivnosti oz. simultanosti (npr. v svobodni skupinski improvizaciji).

Upoštevalec zgornje pripombe potemtakem improvizacije v literaturi in glasbi ni smiselno primerjati kar počez. Dober primerjalni par v tem pogledu sta *guslar* in baročni glasbenik, ki improvizira čez continuo, medtem ko bi bilo npr. kolektivno improvizacijo v sodobnem teatru smiselno primerjati z dogajanjem v prostoimprovizijski glasbeni zasedbi, kjer ima spontana interaktivnost ključno vlogo (Burrows). Dokaj ustrezna je tudi zgornja primerjava *bertsolarija* in (bopovskega) melodičnega solista. V njej smo skušali raziskati stičišča, presečišča in razlike med literarno in glasbeno improvizacijo, obenem pa razčistiti z neko močno razširjeno *zamoto*: najbolj kompleksne oblike improvizacije namreč niso v prvi vrsti stvar neulovljive (mistične) inspiracije, temveč jih je treba razumeti kot *umetnost* – in sicer v smislu umetnosti oz. veščine (aristotelovske *technè*). Kot potrjujejo dognanja sodobne kognitivne teorije, improvizacija v umetnosti prinaša svežino in razbija okostenelost, zato je proces njene rehabilitacije, ki je že opazen v glasbi in gledališču, le deloma pa tudi v literaturi, treba še pospešiti.

OPOMBE

¹ Improvizacijske metode se pogosto rabijo v terapevtske namene pri delu z duševno prizadetimi ali s posamezniki iz ranljivih družbenih skupin. Korporacije pa je improvizacija pritegnila kot pripomoček za bolj učinkovito timsko reševanje problemov (npr. »brainstorming«) in sproščanje intuicije.

² Poudariti je treba, da prisotnost publike nikakor ni nujen pogoj improvizacije. Jazz glasbeniki, ki se zjutraj zberejo v snemalnem studiu, ne improvizirajo nič manj kot so improvizirali prejšnji večer na klubskem odru. Ker publike torej ne bi smeli pritegniti v definicijo improvizacije, je o improvizaciji mogoče misliti tudi v umetnostih, kjer je ustvarjalni proces v načelu ločen od občinstva, npr. v likovni umetnosti. Gre za zahteven problem, ki pa ga tu ne bomo mogli nasloviti.

³ Možnosti kreativne rabe improvizacije v filmu in televiziji segajo od vključevanja nehotih posnetih kadrov (npr. lapsusov) v končni izdelek do radikalnejših konceptov, kot je snemanje na podlagi zgolj skiciranega zgodbenega zasnutka ali celo povsem brez scenarija.

⁴ Prim. tudi Novakovo razpravo v tej številki.

⁵ Ljudsko pesništvo je že po definiciji »večinoma spontana improvizatorična dejavnost, za katero sta značilna ustni slog in variantnost, njena produkcija in reprodukcija sta si zelo blizu, od umetne se razlikuje po načinu življenja, melodiji in načinu jezikovnega ustvarjanja« (Golež Kaučič 21).

⁶ Prim. bordeaujsko poetično gibanje s konca 20. stoletja, navdahnjeno s free jazzom (Michel Ducom, Bernat Manciet, Serge Pey ...) ter zamisli ameriških pesnikov Davida Antina (»talk poems«), Jaka Marmerja (poezija kot »palimpsest osnutkov«) ali Sama Truitta (»walk poems«). Na obzoru so tudi improvizirane spletne oblike sodelovalnega pisanja poezije (prim. QuickMuse) in celo skupinsko ustvarjanje večuporabniških virtualnih tekstualnih svetov.

⁷ Baskija (izv. Euskal Herria) obsega štiri province v severni Španiji in tri v južni Franciji. V njih živi približno tri milijone Baskov (od tega približno desetina v francoskem delu, severno od Pirenejev), od katerih jih danes tudi zaradi močnih asimilacijskih pritiskov *baskovščino*, jezik neindoevropskega izvora, aktivno obvlada le dobra četrtina (prim. Mouillot).

⁸ Pomembno koordinacijsko vlogo igra združenje Bertsozale Elkarte. Več o razvoju bertsolaritiz prim. Foley, Eizagirre in Garzia.

⁹ Prevodi angleških navedkov v tej razpravi so delo avtorja.

¹⁰ Tudi nekateri zgodnji jazzovski solisti so uporabljali naučen zadnji *chorus*, ki je učinkovito sklenil predhodne improvizirane variacije; a danes takšne prakse med vrhunskimi improvizatorji praktično ni.

¹¹ V klasičnem delu *The Singer of Tales* Lord izhaja iz Parryjeve definicije formule kot »skupine besed, ki so redno rabljene v istih metričnih okoliščinah za izražanje dane bistvene ideje« (Parry 80). Parryjev skoraj matematični pristop je sicer bolj kot na vsebino besedila osredotočen na »priložnostne« značilnosti diskurza (ponovitve, metrično prilagajanje). Tako Lord kot Parry pa ugotavljata, da se pesniki učijo svoje večšine podobno, kot bi se učili novega jezika.

¹² Mnjenja o tem, v kolikšni meri je mogoče o jazzu govoriti npr. pri šolskem big bandu, ki igra tradicionalno jazz skladbo, v kateri so »soli« natančno notirani, ostajajo deljena; a tu omenjena dilema ni bistvena, saj nas zanima le improvizirani jazz.

¹³ Medtem ko sta konstantnost tempa in ritmičnost izvedbe izredno pomembna dejavnika, sama izbira ritma ni bistvena: medtem ko zgodnji jazz pogosto povezujemo s triolskim ritmom swinga, sodobni jazz uporablja vse mogoče ritme – od latinskoameriških (bosa nova, samba, salsa ...) prek rocka in funka do ritmov etničnih tradicij, pa tudi čisto avtorskih ritmov.

¹⁴ *Jam session* je tipičen jazzovski glasbeni dogodek, v katerem se brez predhodnega vadenja in vnaprejšnjega načrta izvajajo skladbe, ki jih sodelujoči glasbeniki poznajo (običajno t. i. standardi); izvajalci se pogosto menjavajo.

¹⁵ Ker gre za *grassroots* fenomen, dokončnega seznama standardov ni – lista se nenehno spreminja. Sprva je vključevala popularne gospel in blues skladbe ter popevke s »Tin Pan Alley«, kakršne so (običajno opremljene z besedili) pisali Cole Porter, Richard Rodgers, Jerome Kern, George Gershwin idr. Pomemben korpus pretežno instrumentalnih skladb so v zakladnico dodali skladatelji-izvajalci Count Basie, Duke Ellington, Charlie Parker, Miles Davis, Thelonious Monk, Dizzy Gillespie, Sonny Rollins in John Coltrane; nekoliko za njimi pa npr. Antonio C. Jobim, Chick Corea, Herbie Hancock in Wayne Shorter.

¹⁶ To velja tudi tedaj, ko je v postopku improvizacije realizacija harmonij modificirana. Variantna realizacija harmonij v jazzu je ustaljena praksa: za vsak simbol (npr. C7) obstaja

veliko konkretnih »postavitev« (*voicings*), možne so alteracije, substitucije, kombinacije s pedalnimi toni itd. Zlasti pianisti so možnosti improvizacije na tem področju močno razširili.

¹⁷ Skladba je bila posneta v zasedbi tipičnega saksofonskega bebop kvarteta: John Coltrane (tenorski saksofon), Paul Chambers (kontrabas), Tommy Flanagan (klavir) in Art Taylor (bobni).

¹⁸ Gre za postopek *kontrafakture*, tipičen za jazz; prim. tudi Neubauerjevo razpravo v tej številki.

¹⁹ Pri nomenklaturi (H/B/B^b) se držimo jazzovske konvencije, ki evropski H označuje z B, B pa z B^b. Tej ustaljeni praksi se je mdr. že leta 1997 pridružil Peter Amalietti v pionirskem slovenskem delu *Temelji jazzovske improvizacije*.

²⁰ Celó v dodekafoničnem kontekstu, prim. priročnik za metodično uporabo tonskih vrst v improviziranem jazzu (O'Gallagher).

²¹ V tem pogledu tudi namen študija transkribiranih solov improvizacijskih velemojstrov, ki je že dolgo ustaljena praksa (prim. Parker), ni memorizacija.

²² Avtor razprave je bil v letih 2000–2008 umetniški vodja mednarodne glasbene delavnice Jazzinty, največje tovrstne poletne šole v regiji. Za številne uvide v umetnost improvizacije se mora zahvaliti gostujočim mojstrom, zlasti Andyju Middletonu, ki je za njim prevzel umetniško vodenje Jazzintyja, in Jerryju Bergonziju, ki je v Novem mestu gostoval leta 2005. Za razliko od šol, ki poudarjajo druge vidike jazza, npr. ritem in artikulacijo (o tem konfliktu prim. Mantie), je Jazzinty že od začetka jasno naravnano k usposabljanju glasbenika za improvizacijo.

²³ V tem pogledu se vokalisti s tehniko *scat* povsem približajo instrumentalistom; tudi v praksi načelno ni razlike med usvajanjem instrumentalne in pevske (melodične) improvizacije.

LITERATURA

- Amalietti, Peter. *Temelji jazzovske improvizacije*. Ljubljana: Amalietti, 1997.
- Baker, David. *Jazz Improvisation. A Comprehensive Method of Study for All Players*. Chicago: Maher, 1969.
- Bergonzi, Jerry. *Developing a Jazz Language*. Inside Improvisation Series, vol. 6. Rottenburg: Advance Music, 2003.
- Berkowitz, Aaron L. *The Improvising Mind: Cognition and Creativity in the Musical Moment*. New York: Oxford University Press, 2010.
- Burrows, Jared B. »Musical Archetypes and Collective Consciousness: Cognitive Distribution and Free Improvisation.« *Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation* 1.1 (2004). www.criticalimprov.com. Dostop september 2014.
- Collins, Derek. »Homer and Rhapsodic Competition in Performance.« *Oral Tradition* 16.1 (2001): 129–167.
- Dean, Roger T. in Freya Bales. »Cognitive Processes in Musical Improvisation: Some Prospects and Implications.« *Improvisation, Community, and Social Practice* (2010). www.improvcommunity.ca/. Dostop september 2014.
- Egaña, Andoni. »The Process of Creating Improvised Bertsos.« *Oral Tradition* 22.2 (2007): 117–142.
- Eizagirre, Estixu. »Interview with Maialen Lujanbio Zugasti.« *Oral Tradition* 22.2 (2007): 187–197.
- Esterhammer, Angela. *Romanticism and Improvisation, 1750–1850*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

- Foley, John M. »Basque Oral Poetry Championship.« *Oral Tradition* 22.2 (2007): 3–11.
- Foster, H. Wakefield. »Jazz Musicians and South Slavic Oral Epic Bards.« *Oral Tradition* 19.2 (2004): 155–176.
- Garzia, Joxerra. »History of Improvised *Bertsolaritza*: A Proposal.« *Oral Tradition* 22.2 (2007): 77–115.
- Gillespie, Luke O. »Literacy, Orality, and the Parry-Lord 'Formula': Improvisation and the Afro-American Jazz Tradition.« *International Review of Aesthetics and Sociology of Music* 22.2 (1991): 147–164.
- Golež Kaučič, Marjetka. *Ljudsko in umetno – dva obraza ustvarjalnosti*. Ljubljana: ZRC SAZU, 2003.
- Harris, William. »Improvisation: The New Spirit in the Arts.« *Humanities and the Liberal Arts*. <http://community.middlebury.edu/~harris/improvisation.html>. Dostop september 2014.
- Harvilahti, Lauri. »The Production of Finnish Epic Poetry – Fixed Wholes or Creative Compositions?« *Oral Tradition* 7.1 (1992): 87–101.
- Haydar, Adnan. »The Development of Lebanese *Zajal*: Genre, Meter, and Verbal Duel.« *Oral Tradition*, 4.1–2 (1989): 189–212.
- Henke, Robert. »Orality and Literacy in the *Commedia dell'Arte* and the Shakespearean Clown.« *Oral Tradition* 11.2 (1996): 222–248.
- Keller, Gary. *The Jazz Chord and Scale Handbook: A Comprehensive Organizational Guide to Scales and Chords Found in Jazz and Contemporary Music*. Rottenburg: Advance Music, 1998.
- Liebman, David. *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody*. Rottenburg: Advance Music, 1991.
- Lord, Albert B. *The Singer of Tales*. Cambridge: Harvard University Press, 1960.
- Mantie, Roger. »Schooling the Future: Perceptions of Selected Experts on Jazz Education.« *Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation* 3.2 (2008). www.criticalimprov.com. Dostop september 2014.
- Martin, Henry. *Charlie Parker and Thematic Improvisation*. Lanham: Scarecrow Press, 1996.
- McGee, Timothy J., ur. *Improvisation in the Arts of the Middle Ages and Renaissance*. Kalamazoo: Western Michigan University, 2003.
- Middleton, Andy. *Melodic Improvising*. Rottenburg: Advance Music, 1998.
- Mouillot, François. »Resisting Poems: Expressions of Dissent and Hegemony in Modern Basque *Bertsolaritza*.« *Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation* 5.1. (2009). www.criticalimprov.com. Dostop september 2014.
- Nettl, Bruno et al. »Improvisation.« *Grove Music Online, Oxford Music Online*. www.oxfordmusiconline.com. Dostop september 2014.
- O'Gallagher, John. *Twelve-Tone Improvisation. A Method for Using Tone Rows in Jazz*. Mainz: Advance Music, 1998.
- Parry, Milman. »Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I. Homer and Homeric Style.« *Harvard Studies in Classical Philology*. 41.80 (1930): 73–147.
- Parker, Charlie. *Charlie Parker Omnibook*, trans. Jamey Aebersold and Ken Sloane, Hollywood: Atlantic Records, 1978.
- Pressing, Jeff. »Improvisation: methods and models. Generative Processes in Music.« J. Sloboda, ur. *The Psychology of Performance, Improvisation and Composition*. Oxford: Clarendon Press, 1988. 298–345. <http://musicweb.ucsd.edu/~sdubnov/Mu206/improv-methods.pdf>. Dostop oktober 2014.
- Sbait, Dirghām H. »Palestinian Improvised-Sung Poetry: The Genres of *Hidā* and *Qarrādī* – Performance and Transmission.« *Oral Tradition* 4.1–2 (1989): 213–235.
- Werner, Kenny. *Free Play (13 Musical Landscapes)*. Jamey Aebersold Play–A–Long, vol. 104. New Albany: Jamey Aebersold Jazz, 2002.

The Art of Improvisation in Literature and Music

Keywords: literature and music / improvisation / jazz / folk songs / Basque literature / bertsolaritza

The article deals with the art of improvisation as “extemporization”, i.e., spontaneous production of a (spoken, musical, etc.) text(ure) without a detailed previous preparation, which takes place in real time, during the performance. As a primal principle of intuitive responding to stimuli from the environment or from performer’s interior, improvisation is an indispensable part of everyday life. As history of arts clearly demonstrates, improvisation has always been an important principle of artistic creation as well – particularly in the “temporal” and performing arts. However, it was gradually ousted from most artistic discourses (e.g., from written literature and composed music) and only survived at their edges. This article does not deal so much with the spontaneous improvisation (e.g., two-year old child banging on the piano) but focuses on *structured* improvisation, where the essential concept of *spontaneity* is creatively confronted with *tradition* (the referential corpus, improvisational principles and patterns) and *improvising community* (competition). More specifically, it discusses two cases of improvised traditions in literature and music that are still vital (in both of them, the original connection of literature and music remains visible to some extent): the sung improvised poetry of Basque bertsolari which is based upon ancient, yet vibrant tradition of oral literature, and modern jazz improvisation as it has evolved from the mid-twentieth century on. Both cases demonstrate that the most complex forms of improvisation are not primarily a matter of elusive (mystical) inspiration, but should instead be understood as *art* in terms of Aristotelian skill (*techné*). As the contemporary cognitive theories confirm, improvisation in the arts provides freshness and breaks the ossified patterns, so its rehabilitation process – already perceivable in music and theater but only partly in literature – needs to be further promoted.

Maj 2015