

JOANNA PIECH-SŁAWECKA
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
Wydział Pedagogiczno-Artystyczny w Kaliszu

Korzyści pracy nad improwizacją w chórze dla rozwoju kompetencji scenicznych

STRESZCZENIE:

Improwizacja w chórze jest kompetencją, którą można wypracować. Wpływa ona na muzykalność i pozwala na kreowanie dzieł zarówno niezanotowanych, jak i kompozycji z elementami improwizacji. Doświadczenia pedagogów i dyrygentów pokazują, że jest to technika, którą można wprowadzić do pracy z zespołem chóralnym, a wśród korzyści z niej płynących zaobserwować można: zwiększone kompetencje wokalne, interpretacyjne, rozwój wyobraźni muzycznej chórzystów, lepszą współpracę w grupie czy uważniejsze słuchanie siebie nawzajem. Wartości te przekładają się bezpośrednio na zbiór kompetencji scenicznych w wykonawstwie chóralnym. Wśród omawianych w artykule problemów znajdują się zagadnienia dotyczące wybranych koncepcji uczenia improwizacji, jej efektów oraz wpływu tej umiejętności na rozwój indywidualny i zespołowy.

SŁOWA KLUCZOWE: improwizacja wokalna, improwizacja w chórze, muzykowanie zespołowe, kompetencje sceniczne, praca z chórem.

Praca dyrygenta jest stałym procesem samodoskonalenia i gromadzenia doświadczeń. Jego osobisty rozwój wpływa na poziom prowadzonego zespołu, bowiem dyrygowanie to nie tylko warsztat komunikacji gestem, ale wspólne tworzenie, zbiorowe muzykowanie. W tym kontekście warto się pochylić nad zagadnieniem z zakresu metodyki pracy z grupą, złożoną z ludzi o różnej wrażliwości, charakterach i doświadczeniach, dla których dyrygent jest swoistym przewodnikiem po świecie dźwięków, tworzonych w czasie prób i koncertów. Aby realizować oczywiste cele pracy chóru – sięganie po coraz bardziej zaawansowaną literaturę muzyczną i publiczne realizowanie doskonałych form interpretacji, potrzeba dostosowanych do potrzeb chórzystów metod, które przy zachowaniu indywidualności korzystnie wpłyną na grupę. Wśród technik pracy chórmistrzowskiej bardzo istotną, choć nieco zapomnianą, wydaje się improwizacja. Zapomnianą, bo przecież istniała w muzyce od zawsze, w tym w wokalne muzyce zespołowej. Ponadto wiele współczesnych kompozycji chóralnych zawiera elementy improwizacji lub stanowi tzw. formy otwarte, w których kompozytor pozostawia muzykom miejsce na decyzje wykonawcze dotyczące formy, rytmu, wysokości dźwięku itd.

Teżą niniejszej pracy jest myśl, że improwizacja jest możliwą do opanowania kompetencją, która w istotny sposób wpływa na wspólne muzykowanie w chórze, a także na możliwości wykonawcze chórzystów w odniesieniu indywidualnym i grupowym.

Chcąc dowieść tego twierdzenia, przytoczę przykłady zaczerpnięte z literatury przedmiotu, a także moje osobiste doświadczenie pracy z Chórem Kameralnym Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu i spostrzeżenia pedagogów (w tym muzyków „klasycznych”) z obserwacji korzystnego wpływu improwizacji na rozwój indywidualny wokalisty i całego zespołu.

CZY MOŻLIWA JEST IMPROWIZACJA W ŚPIEWIE CHÓRALNYM?

Improwizacja to wykonywanie muzyki bez przygotowania. Jest ona postrzegana jako synonim muzykalności i spontaniczności w tworzeniu, gdyż zwykle nie jest ona uwzględniona w zapisie. W śpiewie improwizacja uobecnia się jako naturalna aktywność artystyczna – i żywa praktyka wykonawcza w wielu muzycznych idiomach. Obecna jest także w tradycji muzyki zachodniej w różnych okresach jej historii, choć widać wyraźne odejście od niej w momencie, gdy technika kompozytorska zyskała na znaczeniu i formie, a zespoły rozrosły się do sporych rozmiarów (szczególnie od czasów epoki romantyzmu). Improwizacja zachowała się w instrumentalnych formach wirtuozowskich (kadencje, wariacje), improwizacji organowej, fortepianowej, do swoich metod włączyli ją znani dwudziestowieczni pedagodzy muzyczni: Émile Jaques-Dalcroze, Edwin Elias Gordon. Mimo to większość współczesnych muzyków klasycznych nie potrafi efektywnie wykorzystywać tego narzędzia. Czy możliwe jest zatem wykonywanie improwizacji w chórze, skoro zadaniem zespołu, czy inaczej „orkiestry wokalne”, jest śpiewanie synchroniczne, wierne partyturze? Z mojej analizy zjawisk wykonawczych¹ wynika, że technika ta jest

¹ Autorka zwraca uwagę na nagrania CD, dostępne nagrania w zasobach Internetu, festiwale muzyki improwizowanej, także na wywiady z kompozytorami muzyki chóralnej oraz osobiste doświadczenie – koncert z Chórem Kameralnym Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu w dniu 7.05.2013 r. z programem „Oblicza improwizacji” w ramach przewodu doktorskiego.

obecna w kreowaniu dzieł scenicznych wielu dyrygentów i ich zespołów, a także jest ona wykorzystywana przez kompozytorów muzyki chóralnej.

Ćwiczenie i nabywanie kompetencji w zakresie improwizacji jest procesem indywidualnym, lecz w kontekście pracy z zespołem odbywa się w ramach pracy grupowej. Na podstawie moich doświadczeń wyniesionych z pracy z chórem do ogólnych problemów podczas uczenia śpiewaków podejmowania samodzielnych decyzji wykonawczych zaliczyłabym²:

- poczucie wstydu wykonawców – wymieniane przez chórzystów na pierwszym miejscu,
- przekonanie, że improwizacji nie da się nauczyć,
- trudność w operowaniu znanymi już strukturami muzycznymi, co przejawia się w chaotycznym śpiewaniu improwizacji, bez kontekstu melodycznego,
- trudność w dostosowywaniu improwizacji indywidualnej do ogólnego brzmienia zespołu.

Rozpoznanie istniejących problemów daje dyrygentowi możliwość doboru niezbędnych do wykonania ćwiczeń, które powinien wprowadzić, chcąc wykorzystać potencjał improwizacji w chórze.

IMPROWIZACJA JAKO KOMPETENCJA. WYBRANE TEORIE I KONCEPCJE METODYCZNE

„Powinniśmy rozważyć improwizację nie tylko jako synonim tworzenia, ale także jako technikę” [Schiaffini 2006] – to ważne stwierdzenie łączy się ze wspomnianymi wcześniej koncepcjami uczenia muzyki / muzyków różnych specjalności. Na gruncie wokalne muzyki zespołowej rozpowszechnione są metody uczenia improwizacji jako integralnej cechy stylu jazzowego, wykorzystując pracę opartą na wzorach i schematach. Improwizacja jest także elementem muzyki dawnej i współczesnej, stąd uzasadniona wydaje się potrzeba tego sposobu muzykowania [Piech-Sławecka 2013]³. Konieczną zasadę regularnej pracy potwierdza opinia klawesynistki Urszuli Bartkiewicz [2004]. Jej zdaniem kunszt, który pozwala na niezbędną do improwizacji kreatywność i spontaniczność, osiąga się drogą żmudnych poszukiwań i ćwiczeń. Podobnie Katrin Sadolin [2000, s. 218], autorka *Complete Vocal Technique*, podaje, że przećwiczone (wypracowane) frazy mogą służyć jako podstawa spontanicznej improwizacji, której można się nauczyć, jak każdej muzycznej kompetencji. Drogą do jej uzyskania może być:

- inspiracja płynąca z twórczości innych wykonawców,
- studia teorii muzyki, w celu poznania i zrozumienia zależności harmonicznych,
- tworzenie własnych metod pracy,
- korzystanie z dość szerokiej literatury przedmiotu.

² Dotyczy chóru amatorskiego o przedziale wiekowym 20–40 lat. Na podstawie doświadczenia w pracy z Chórem Kameralnym Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, mimo że zespół wykonuje dość zaawansowany repertuar, co świadczy o opanowaniu różnych struktur muzycznych.

³ Obszerne badania chóralnej literatury muzycznej i współczesnego wykonawstwa z elementami improwizacji przedstawiłam w rozdziale drugim pracy doktorskiej: Joanna Piech-Sławecka (2013), *Improwizacja wokalna w śpiewie zespołowym w wybranych utworach chóralnych*. Bydgoszcz: Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego.

Kognitywistyczne podejście do uczenia się improwizacji przedstawił kompozytor Jeff Pressing [1987, s. 27]. Według niego, wszelkie doświadczenia muzyczne są punktem wyjścia dla rozwoju umiejętności improwizacyjnych, wpływają bowiem na zapamiętywanie obiektów (struktur), cech i procesów (muzycznych, akustycznych, motorycznych i in.); wykorzystywanie tych obiektów z systemu pamięci i łączenie ich w większe struktury; w konsekwencji coraz bardziej wyrafinowane i subtelne dostrojenie informacji do kontekstu (fraza).

Jak więc wynika z koncepcji Pressinga, w improwizatorskiej praktyce muzycznej ważne są działania motoryczne i poznawcze, co potwierdzają przytoczone opinie muzyków o konieczności trenowania improwizacji.

Podobną myśl zawiera teoria uczenia się muzyki Gordona, która opiera się na dwóch etapach: różnicowaniu i wnioskowaniu.

W procesie różnicowania informacje pochodzą z zewnątrz i docierają do naszego umysłu. We wnioskowaniu uogólniamy zgromadzone informacje, dokonujemy oceny i wyciągamy wnioski. W ten sposób uczymy się poprzez myślenie jakby od środka, a przetworzone informacje prezentujemy na zewnątrz [Pazur 2012, s. 3].

Improwizacja jest więc procesem myślowym, czyli wnioskowaniem na podstawie zgromadzonych informacji. Według tej teorii, wczesne eksperymenty i doświadczenia muzyczne (czyli „baza” różnic i podobieństw) dają największą szansę na rozwinięcie umiejętności twórczych i sztuki improwizowania.

Badania prowadzone przez Edwina E. Gordona wykazały, że jeśli wprowadzi się improwizację w nauczaniu muzyki przed poznaniem notacji muzycznej, później nauka czytania nut przebiegnie znacznie szybciej. Jeśli dzieci potrafią improwizować, potrafią nadać znaczenie temu, co czytają.

Naturalnie dotyczy to również dorosłych. Można powiedzieć, że improwizacja muzyczna jest także odzwierciedleniem rozwoju muzycznego, a od niego z kolei zależy jakość muzykowania – interpretacji.

Gordonowska koncepcja uczenia się muzyki, oparta na założeniach metodycznych pracy we wczesnym okresie rozwojowym człowieka, przedstawia ciekawe wyniki długoletnich badań nad rozwojem muzycznym, w tym roli improwizacji w procesie umuzykalnienia, czyli nabywania kompetencji muzycznych (także twórczych kompetencji wokalnych). Na zasadzie porównania z „nabywaniem mowy”, przedstawił on *teorię audiacji*, rozumianej jako słyszenie, powtarzanie (zaśpiewanie), ale także rozumienie muzyki czy wręcz myślenie muzyczne, czyli niezbędne atrybuty chórzysty. Zdaniem Gordona improwizacja jest audiacją i jednocześnie jej uczy, to znaczy – następuje proces „myślenia z wyprzedzeniem”, czyli audiowanie tego, co zaraz zostanie wykonane [Pazur 2012, s. 3–4].

W centrum zainteresowań Gordona znajduje się improwizacja harmoniczna, do której między innymi skonstruował testy gotowości. Podczas improwizacji harmonicznej człowiek uwalnia się od melodii i słyszy zmiany harmoniczne (ważna kompetencja chórzysty). Aby zacząć myśleć harmonicznie trzeba przestać myśleć linearnie, nie analizować budowy akordów, przewrotów czy linii basu lub sopranu. Metoda Gordona zawiera konkretne kroki i wskazówki do pracy, a jej rezultatem jest osiągnięcie pewnych poziomów

umiejętności improwizacji indywidualnej (wykorzystanie rytmów, tworzenie melodii, składników harmonii) i grupowej (umiejętność współtworzenia, harmonizowania i słuchania). Efektem kreowania i współtworzenia jest satysfakcja ze wspólnego muzykowania. Niewątpliwie pozytywne efekty tej wszechstronnej metody prowadzą do szeroko pojętego umuzykalnienia, uwrażliwienia i kreatywności, a także do potrzeby korzystania z kultury i czynnego uczestnictwa w niej, co ma miejsce między innymi w ruchu chóralnym.

Zdanie Gordona podziela Robert Pace, edukator muzyki z kręgu tak zwanej *pedagogiki improwizacji*⁴, który zauważa związek między doświadczeniem tworzenia a muzykalnością. Jego zdaniem paradoksalnie umiejętność improwizowania może ułatwić czytanie nut i wykonywanie repertuaru, a umiejętność improwizowania na harmonicznym wzorcu przyspiesza uczenie się repertuaru, gdyż śpiewacy szybciej identyfikują kluczowe elementy utworu. Zwiększa się także ich pewność wykonania, bez obawy o zaniki pamięci [Pace 1999, s. 3]. Ta opinia potwierdza tezę niniejszego artykułu, mówiącą o korzystnym wpływie improwizacji na kompetencje wykonawcze – sceniczne.

Pomocna w pracy nad improwizacją jest także koncepcja uczenia się przez doświadczenie Davida A. Kolba [Illeris 2006]. Jak pisze Ludovika Leone, improwizacja jest wynikiem doświadczeń, indywidualnych zdolności łączenia wiedzy, nawyków i intuicji. Uzyskiwanie nowych efektów jest możliwe dzięki przekształceniom wcześniejszej wiedzy [Leone 2010, s. 2]. Na gruncie dydaktyki wokalne, czy ściślej chóralnej, jest to uświadomienie całego procesu uczenia się: od struktur muzycznych wykorzystywanych „w izolacji”, od wykonywania ćwiczeń wokalnych po studia literaturowe, czyli realizowanie repertuaru w kontekście stałego, ogólnego rozwoju zespołu i indywidualnych umiejętności śpiewaków. Wszystkie te doświadczenia wpływają na możliwości kreowania nowych efektów rozumianych jako ornamentowanie, kształtowanie, rozpoznawanie stylu i jego realizację, wykonywanie muzyki bez zapisu, respektowanie wskazań kompozytorskich dotyczących inwencji chórzysty etc.

Ruth Wright i Panagiotis Kanellopoulos [2010, s. 72], autorzy artykułu *Informal music learning, improvisation and teacher education*, podkreślają, że improwizacja jest szczególnym typem nieformalnego procesu uczenia muzyki. Interesujące wnioski dotyczą relacji w grupie improwizatorów, bowiem doświadczeniem, które towarzyszy improwizacji, jest odczucie wolności. Chórzysta, mimo że śpiewa w grupie, w czasie improwizowania odczuwa rodzaj izolacji typowej dla śpiewu solowego (autorzy porównują to zjawisko do bukietu różnorodnych kwiatów tworzących jedną kompozycję). Innymi słowy, śpiewak ma poczucie kreowania własnych celów, jednocześnie dostosowując się do stylu, melodii i rytmu grupy, co zdaniem autorów ma znaczenie kluczowe w poszukiwaniu tożsamości indywidualnej i zbiorowej. Wright i Kanellopoulos zauważają, że nauczanie improwizacji stopniowo usuwa uprzedzenia i zakorzenione bariery oraz wyzwala otwartość [Wright, Kanellopoulos 2010, s. 80]. Z kolei chórmistrz Patrick K. Freer [2010, s. 23] zaobserwował, że wspólna praca nad improwizacją wpływa wzajemnie na wszystkich członków grupy, a twórcze działania śpiewaków mogą także inspirować dyrygenta.

Brytyjski muzyk David Toop [2008, s. 125] wśród celów swojej metody nauki tworzenia – które zdecydowanie wpisują się w koncepcję pracy nad improwizacją

⁴ Pedagogika improwizacji jest obecna w amerykańskim szkolnictwie artystycznym.

chóralną – wymienia: propagowanie świadomości zagadnień muzycznych, interpersonalne i techniczne zaangażowanie w improwizację, rozwijanie umiejętności słuchania i współpracy, pielęgnowanie zaufania i umiejętności analitycznych, zaszczepienie profesjonalizmu, budowanie postępu w rozwoju spójnego brzmienia grupy.

Według Toopa istnieją pewne ukryte zasady improwizacji, takie jak: dyscyplina zbiorowa, samokontrola, samokrytyka, słuchanie tego, co dzieje się w pobliżu, dynamiczna analiza działań grupy, cele osobiste, pragnienia i umiejętności (lub ich brak). Cechy te są potrzebne do stworzenia improwizacji satysfakcjonującej zarówno uczestnika, jak i słuchacza.

Z tej koncepcji skorzystałam, tworząc założenia dla pracy dyrygenta nad techniką improwizacji [Piech-Sławecka 2013, rozdział III]. Znalazły się wśród nich następujące zagadnienia:

- zachęcanie do tworzenia improwizacji wokalne poprzez dobór ćwiczeń, repertuaru i stwarzanie okazji do tworzenia,
- uczulenie chórzystów na szybkie reagowanie na zmiany, czasem nieoczekiwane, będące na przykład konsekwencją błędu (w przypadku niektórych wykonań z użyciem improwizacji możliwa jest nagła zmiana wcześniejszych ustaleń, czego nie da się zrobić w przypadku realizacji utworu zapisanego),
- wykazywanie się szacunkiem, cierpliwością, tolerancją (pozwolenie na popełnianie błędów).

Ponadto dyrygent powinien pracować nad umiejętnościami:

- korzystania z różnych pomysłów i technik,
- wycucia formy i czasu w improwizacji,
- określenia i kontrolowania charakteru dźwięku,
- znajomości własnego głosu i odwagi do jego używania,
- myślenia i działania na poziomie mikro i makro jednocześnie (odniesienie zarówno do własnego wykonania, jak i pracy z grupą),
- reakcji na ciekawe pomysły – umiejętność słuchania.

Ciekawą, propagowaną przez Bobby'ego McFerrina propozycją uczenia i wykonywania improwizacji stricte chóralnych jest technika *circlesongs*⁵, która sprawdza się zarówno w zespołach wokalnych, jak i dużych chórach (gdzie dyrygent sprawuje rolę lidera). Roger Treece, wokalista i aranżer współpracujący z B. McFerrinem, opisując metodę *circlesong* pisze, że jest ona nie tylko drogą do muzykowania, ale też drogą do kształcenia lepszych muzyków [Treece 2015]. Chórmistrz Kristian Skårhøj⁶ postrzega piosenki *circlesongs* raczej jako podróż poprzez muzyczną przestrzeń, niż jako budowanie jednego schematu na drugim.

Podstawą pieśni jest improwizowane *ostinato*, którego powtarzanie daje wrażenie zataczających kręgów melodii (*circle*). Na tę konstrukcję „nakłada się” kolejne frazy, budując fakturę i harmonię zgodnie z energią zespołu i siłą frazowania. Etapy te są od siebie zależne, to znaczy, że kolejni śpiewacy tworzą w konsekwencji wcześniejszych decyzji

⁵ Por. nagranie *Circlesongs*, Sony Classical, 1997, wykonawcy: Bobby McFerrin i śpiewacy zespołu Voicestra.

⁶ Por. Kristian Skårhøj, <http://kristianskarhoj.dk/> (dostęp: 27.06.2017).

i wyborów muzycznych chórzystów. Kluczem do konstrukcji są elementy: motor, anchor (kotwica – fraza zazębiająca się z rytmicznym, motorycznym ostinato), motywy melodyczne, harmonia.

Technika *circlesongs* rozwija kreatywność melodyczną, brzmienie indywidualne i grupowe, umiejętność słuchania, interakcję między chórzystami, wycucie rytmu i frazy. Jej podstawą jest uaktywnienie możliwości muzykowania przez przyjęcie następujących założeń:

- przyjemność (*groove*) – definiowana przez czynniki rytmiczne: puls, metrum, grupowanie etc.,
- w mieszanie się (miksowanie), jednolitość (*blend*) – realizowana jako poszukiwanie barwy, tembru głosu, słuchanie, użycie dźwięków mowy etc.,
- energia grupowa – podróż (*collective energy – the journey*) – w tym interpretacja, energia, świadomość muzyczna, dynamika, fraza, więź (między współwykonawcami, a także w interakcji z publicznością).

Zgodnie z techniką *circlesong*, utwór z chórem można przeprowadzić następująco:

- śpiew (solo) – motor – zapoczątkowanie schematu, podanie go chórowi. Najczęściej stosuje się podstawę basową, która stanowi tło do nabudowywanej harmonii. Inny przebieg też jest możliwy,
- budowanie nowych schematów z indywidualnego solo (lidera lub chórzysty), poprzez wypełnianie luk w pierwszym schemacie (kotwica). Powstaje mocne ostinato, wyraziste rytmicznie, ze stale powracającymi, dokładanymi przez kolejnych śpiewaków improwizowanymi schematami,
- poszukiwanie i badanie harmonicznego oraz melodycznego krajobrazu wokół schematu. Próby zabawy harmonicznymi i rytmicznymi strukturami pomiędzy kolejnym proponowanym głosem a schematem, poprzez dodawanie kolejnych struktur: motywów i melodii,
- udoskonalenie. Słuchanie już powstałych partii, analizowanie, czy brzmiąca kompozycja potrzebuje tematu przewodniego, linii basu, spoiwa, kontrapunktu, harmonii, wypełnienia luk,
- aranżowanie. Dyrygent może (nie musi) zacząć aranżować piosenkę poprzez na przykład wyciszanie do *mormorando* lub wycinanie głosów. Można użyć innych sygnałów zaczerpniętych z malarstwa dźwiękowego,
- zakończenie piosenki. Znajdowanie zakończenia, słuchanie tematów i stopniowe ich wyciszanie z muzycznym wycuciem.

Technika ta z powodzeniem sprawdza się w większych zespołach. Wówczas można wprowadzić tyle fraz ostinato, ilu jest śpiewaków, lub podzielić chór na małe grupy 2–3-osobowe, które między sobą ustalają schemat i wspólnie go podają.

Inna, przydatna metoda w pracy z chórem zawarta jest w koncepcji uczenia współczesnej improwizacji, stworzonej dla muzyków klasycznych przez Tanyę Kalmanovitch [2008, s. 132–140]. Uważa ona, że praca nad improwizacją jest procesem stymulowania wyobraźni (niezwykle potrzebnej muzykom klasycznym), który realizuje za pomocą podstawowych założeń:

- kompozycja i improwizacja są odzwierciedleniem tego samego fundamentalnego procesu: organizowania dźwięków w muzyczną ekspresję, a wykonanie utworu jest ucieleśnieniem tego procesu,
- rozróżnienie procesu komponowania i improwizowania jako „muzycznych gramatyk”, którymi posługują się kompozytorzy i improwizatorzy. Improwizowanie zwykle dotyczy idiomu, gatunku, stylu, estetyki etc., zadaniem muzyka jest więc umiejętne korzystanie z tego języka,
- zasadniczą właściwością i celem improwizacji jest samorealizacja – indywidualny, twórczy rozwój.

Celem programu Kalmanovitch jest rozwój kontroli wykonawcy w obrębie parametrów muzycznych i swobodne korzystanie w czasie występów z elementów takich, jak: przestrzeń, czas, czucie muzyki (*feel, groove*), rytm, linia melodyczna, harmonia, faktura oraz relacje pomiędzy wykonawcami. Do działań rutynowych, zarówno indywidualnych, jak i zbiorowych włącza ona:

- swobodną improwizację (solo, duety, małe zespoły) – na rytmach, frazach, barwie, ekspresji, dialogu, harmonii,
- ćwiczenie gam i skal – jako bazy do konstruowania struktur,
- użycie muzyki klasycznej jako źródła inspiracji – w formie analizy, rekompozycji, inspiracji, rozwinięć,
- wykorzystanie stylu, np. jazzowego, do rozwoju kreatywności rytmicznej, melodycznej i harmonicznnej.

Kolejną ciekawą propozycją metodyczną pracy z chórem na podstawie piosenki jest koncepcja jazzmana Trevora Dimoffa [2003]. Bazą do jej przeprowadzenia jest opanowany materiał muzyczny według schematu: nauka piosenki i jej zapamiętanie, kilkukrotne wykonanie, umiejętność zaśpiewania od różnych dźwięków (w różnych tonacjach), umiejętność odtworzenia utworu (zaśpiewania) w pamięci.

Po opanowaniu materiału można rozpocząć pracę według następującego klucza:

- improwizowanie emocji, np. złość, smutek, szczęście etc.,
- pomijanie nut z melodii podstawowej (autor zaleca śpiewanie w pamięci, nawet jeśli nie śpiewa się nuty głośno),
- zmiany artykulacji i akcentów,
- zmiany dynamiki,
- zmiany rytmiczne, stopniowe wprowadzanie zmian rytmicznych, przy jednoczesnym pamiętaniu o rytmie podstawowym,
- zmiany dźwięków, stopniowe wprowadzanie zmian melodycznych,
- dodawanie dźwięków i ozdobników (*flourishes*), wprowadzanie ornamentów szczególnie podczas długich dźwięków i pomiędzy frazami,
- łączenie powyższych elementów podczas śpiewania.

Dimoff i Treece [Dimoff 2003; Treece 2015, s. 37] zwracają uwagę na możliwość popełniania błędów i ich korygowania. Błąd jest zagadnieniem często podejmowanym przez improwizatorów. Z jednej strony, należy pamiętać, pracując z grupą, że to największa blokada uniemożliwiająca improwizację, z drugiej – błąd często kieruje melodię w nową stronę, zmieniając się w atut, jest też najlepszą drogą do uczenia się.

Na podstawie powyższych, wybranych teorii i metod uczenia improwizacji oraz analizy możliwości i potrzeb śpiewaków zdefiniowałam cele pracy z chórem w zakresie wykonywania improwizacji. Świadome podjęcie kształcenia kreatywności wokalne chórzystów daje dyrygentowi obraz korzyści płynących z tej kompetencji, którymi są: rozwój indywidualny, rozwój grupy i możliwość realizowania repertuaru z elementami improwizacji.

W pierwszym przypadku pozytywne doświadczenia indywidualnej improwizacji zwiększają poczucie własnej wartości, co przekłada się na realizację działań artystycznych. Możliwe jest także „uwolnienie” solistycznego potencjału chórzysty podczas wychodzenia poza ramy podstawowego w chóralistyce unisono, gdy następuje uczenie przez eksperymentowanie, stanowiące bazę doświadczeń głosowych chórzysty. Niezwykle pozytywnym efektem improwizacji jest silne poczucie odpowiedzialności za kreowane dzieło czy dostrzeżenie własnej barwy głosu – wpływającej na ogólną paletę brzmienia chóru. Cechy solistyczne chórzysty stanowią szczególnie ważny element w przypadku mniejszych zespołów czy składów kameralnych. Wspólnym mianownikiem natomiast nadal pozostaje technika głosowa, artykulacja oraz wycucie stylu.

Rozwój grupy dotyczyć będzie wspólnego rozumienia muzyki i wartości społecznych, co przekłada się na stałe podnoszenie umiejętności współpracy i współdziałania w zespole, zaufania między członkami zespołu w trakcie kreacji, słuchania się nawzajem i wyczulenie na barwę, harmonię, reagowanie na zmiany, swoboda pracy na scenie etc.

Trzecią korzyścią jest możliwość realizowania repertuaru, który zawiera elementy dowolności w realizacji zarówno linii melodycznej, rytmicznej, harmonicznnej, jak i jakiegokolwiek ich połączenia. W świetle przeprowadzonej przeze mnie analizy muzycznej literatury przedmiotu [Piech-Sławecka 2013], dyrygent ma spory wybór dzieł tworzonych w różnych stylach i może skorzystać z literatury wokalne różnych epok, także z rozrywkowej, jazzowej, gospel czy nawet typu performance.

W opinii Christophera Dobriana grupa improwizatorów stanowi zbiór różnych osobowości. Chociaż chór ten ma dyrygenta (lidera), który zaznacza swoją indywidualność w wykonaniu, wszyscy śpiewacy w improwizującym zespole przyczyniają się do podejmowania decyzji i procesu twórczego. W chórze powinny skutecznie funkcjonować: kompromis, konsensus, subtelny wpływ na siebie nawzajem, szacunek, otwartość, upór i cała gama interakcji społecznych [Dobrian 1991]. Powyższe założenia powinny być wypracowane w trakcie treningu wokálnego, zarówno na etapie rozśpiewania, jak i podczas realizowania różnorodnej literatury muzycznej.

PRACA NAD NAUKĄ IMPROWIZACJI W CHÓRZE

Na podstawie piśmiennictwa próbowałam udowodnić, że improwizacja jest cenioną umiejętnością, która wpływa na wyobraźnię muzyczną, kreatywność chórzystów, daje możliwości wykonywania literatury w różnych idiomach, przyspiesza reakcję na zjawiska dźwiękowe. Można bowiem założyć, że umiejętności podejmowania decyzji wykonawczych wpływają również na umiejętność interpretacji muzyki zapisanej – łączą się z ogólnie pojętą muzykalnością, na którą składa się znajomość struktur muzycznych, frazowanie czy kompetencje słuchowe – przekładając się na sposób prezentacji scenicznej.

Możliwość wykonywania różnorodnej literatury muzycznej stanowi właściwy cel nauczania improwizacji wokalne w zespole. W tym przypadku improwizacja jako element szkoleniowy wpływa na interpretację i postrzeganie muzyki w ogóle. Wśród form, które najlepiej spełniają funkcję kształcącą w pracy z chórem znajdują się formy otwarte (ostinato, kanony, wolna improwizacja) oraz zamknięte (kompozycje chóralne wykorzystujące elementy improwizacji). Ponadto pomocne będą krótsze ćwiczenia – oparte na krótkich motywach lub frazach – stosowane podczas rozśpiewania wokálnego. Możliwości wykorzystania technik improwizacyjnych będą zależały od typu i charakteru zespołu, stopnia muzycznego zaawansowania, wieku chórzystów, a także profilu śpiewaków (amatorskiego lub zawodowego). Szkolenie kompetencji improwizacyjnych wymaga dłuższego czasu i systematyczności, dlatego dyrygent powinien regularnie przeprowadzać tego typu ćwiczenia, uatrakcyjniając w ten sposób tok kształcenia śpiewaków.

PRZESTRZEŃ ROZŚPIEWANIA

Patrick K. Freer pisze:

Gdzie improwizacja ma być włączona do przebiegu próby, czy ze względu na potencjalne korzyści (muzyczne czy pozamuzyczne) lub z powodu wykorzystania techniki improwizacji w wybranym repertuarze, chórmistrz powinien znaleźć w części rozgrzewki podczas próby miejsce dla improwizacji, co daje szansę najbardziej płynnej nauki improwizacji [Freer 2010, s. 27].

Autor ten zauważa również, że jeśli jednym z celów pracy w chórze jest rozwój wokalny chórzystów, to nauka improwizacji, bazująca na indywidualnych decyzjach wykonawczych i technice wokalne, jest świetnym sposobem na osiągnięcie dobrych wyników [s. 21]. Trening wokalny, jak dziś często nazywa się rozśpiewanie chóru, jest nie tylko miejscem rozwijania emisji głosu, ale także muzykalności śpiewaków, służącym doskonaleniu interpretacji wykonywanych dzieł.

Wskazówki dotyczące miejsca nauki improwizacji podczas rozśpiewania znajdujemy również w pracy Sue Williamson [2009, s. 284], gdzie autorka zaznacza, że zarówno towarzysząca rozśpiewaniu koncentracja, jak i relaksacja są świetnym sposobem rozpoczęcia pracy nad nowymi doświadczeniami. Powtarzanie sekwencji ćwiczeń sprzyja nauce improwizacji krok po kroku. Propozycją Williamson jest rozpoczęcie pracy z chórem nad improwizacją od treningu gamy durowej w kierunku opadającym, ponieważ skala ta relaksuje głos i ciało oraz jest mocno „zakorzeniona” w uchu chórzysty. Można łatwo uaktywnić potrzebę kreacji i tym samym pomóc osiągnąć sukces, gdy śpiewak realizuje piękną frazę⁷. Inną grupą ćwiczeń zalecaną przez Williamson jest budowanie klasterów, które szczególnie korzystnie wpływają na umiejętność słuchania otaczających zjawisk i generowania układów akordowych. Słuchanie siebie nawzajem i reagowanie na kreację innych chórzystów powoduje psychiczną bliskość grupy [s. 286].

Etapy rozśpiewania, począwszy od ćwiczeń oddechowych, fonacyjnych, artykulacyjnych, jak również wokalizy są właściwymi momentami do wprowadzenia aktywności improwizatorskiej. Podczas nich dyrygent może użyć środków harmonicznyc

⁷ Wśród moich propozycji ćwiczeń znajduje się technika gamowa i wykorzystanie skal w budowaniu melodii, kanonów, pracy interwałowej etc.

wprowadzać zmiany melodyczne, dawać różne zadania wokalne chórzystom, a nie tylko realizować schematyczne i utarte ćwiczenia. Eksperymentalne doświadczenia dźwiękowe z powodzeniem mogą być traktowane jako źródło radości muzykowania i sposobności tworzenia [Freer 2010, s. 27], a powodzenie tego założenia jest zależne od wyczucia dyrygenta.

Schematyzm rozśpiewania, służący utrwaleniu właściwych układów aparatu wokalnego, może być wykorzystany przez chórmistrza jako czynnik rozwijający improwizację w aspekcie twórczego myślenia muzycznego, wyrażającego się w zdolności do rozpoznawania i korzystania z podstawowych struktur muzycznych w tworzonych frazach. Struktury, jak wcześniej wspomniałam, chórzyści poznają, realizując choćby ćwiczenia z rozśpiewania oparte na różnych skalach, trójdźwiękach czy trybach. Zaczynają rozumieć logikę muzyki i uczą się przewidywania następstw. Ważne jest, aby chórzyści realizowali zróżnicowane zadania: przekształcanie trybów, harmonizacje melodii ćwiczeń, budowanie interwałów czy wykorzystywanie skal takich jak: pentatonika, całotonowa, bluesowa, dwunastotonowa [por. Pace 1999, s. 8].

Należy podkreślić, że w metodycznej pracy nad umiejętnością improwizacji i kreatywnością zespołu dyrygent może wykorzystać niemal każde ćwiczenie z własnego programu kształcenia, przekształcając je melodycznie, rytmicznie, modyfikując metrum, realizując w kanonie, zmieniając tryb, wprowadzając harmonizacje, a także zadania dodatkowe, np. ruch ciała, zadania rytmiczne etc.

Celem tych ćwiczeń jest uzyskanie swobody w manipulowaniu materiałem dźwiękowym, szybka reakcja i zmiana konfiguracji dźwięków dla stworzenia nowego motywu, rozwój wyobraźni muzycznej oraz trening słuchowy.

LITERATURA MUZYCZNA A PRACA NAD IMPROWIZACJĄ W CHÓRZE

Obszerna literatura chóralna, zawierająca elementy dowolności (jak fragmenty improwizowane, fragmenty aleatoryczne, partytury graficzne, określenia kompozytorskie, typu: wykonywać według wzoru lub na dźwiękach skali etc.) pokazuje, że dyrygent ma sporo możliwości pracy nad repertuarem skomponowanym, może wykorzystać utwory o budowie otwartej lub uruchomić pokłady wyobraźni własnej i zespołu.

Uważam, że najlepszymi formami, które można wykorzystać, rozpoczynając pracę nad improwizacją, są kanon i ostinato. Kanon, mimo skomponowanej linii melodycznej, daje możliwość dowolnego kreowania formy i dynamiki, dzięki czemu każde wykonanie jest inne od poprzedniego. Ostinato również pozwala na wprowadzanie zmian fakturalnych, dowolnej liczby powtórzeń i kształtowania dynamiki. Obiecujące efekty można osiągnąć dzięki technice *circlesong*, bazującej na improwizowanym ostinato. Narastanie faktury sprzyja słuchaniu motywów proponowanych przez innych śpiewaków, dzięki czemu wzrasta uwaga słuchowa. Określony materiał melodyczny można także przekształcać, korzystając ze środków typu: motywy, burdony, wolna improwizacja wykorzystująca skalę, snucie solowej improwizacji na tle plam harmonicznnych etc. Co ważne, powstające improwizowane współbrzmienia znakomicie przygotowują chórzystów do wykonywania współczesnych kompozycji zawierających na przykład akordy klastrowe. Pojawiają się także elementy swobodnej improwizacji, bazujące na przykład na materiale skali, poza rytmem i wyznaczonym tempem.

Literatura dawna dostarcza z kolei informacji o możliwościach tworzenia ornamentacji. W celach metodycznych przydatne będą zarówno ćwiczenia partii kontrapunktu, jak i trening opisywania dźwięku, tworzenia biegników czy zwrotów kadencyjnych. Ten rodzaj literatury w przypadku pracy nad zdobieniem linii melodycznej sprawdzi się w mniejszych zespołach, gdzie ornamenty będą czytelne, a także nie będzie między głosami konfliktu w postaci dysonansów. Ornamentowanie jest dość trudną formą improwizowania grupowego. Od śpiewaka wymaga to wycucia stylu i smaku muzycznego, a także dbałości o relacje harmoniczne kompozycji.

Bogate zasoby propozycji metodycznych zawiera literatura jazzowa, z której można wybrać umieszczone w podręcznikach improwizacji [Stoloff 1998; Zegree 2002; Weir 2005; Niemack 2004] gotowe zestawy ćwiczeń, w tym improwizacji techniką *scat*, będącej synonimem swobody i inwencji wokalne. Co warto podkreślić, wszyscy pedagodzy śpiewu jazzowego twierdzą, że improwizacji można i należy się uczyć, gdyż jest ona integralną częścią stylu. Uważam, że można stosować ćwiczenia tej techniki również w pracy z dużym chórem, co owocuje swobodnym wykonywaniem zapisanych chóralnych partii *scat* oraz umożliwia włączanie improwizacji zespołowych i solowych podczas wykonywania utworów jazzowych.

Stosowanie improwizacji jest niewątpliwie nowatorskim podejściem do kształcenia zespołu chóralnego i pracy dyrygenta. Niemniej jednak przytoczone przykłady wskazują, że jest to ciekawa alternatywa pracy, która oddziałuje na wiele aspektów sztuki chóralnej. Największą korzyścią jest zarówno jej wszechstronny wpływ na indywidualny rozwój chórzysty oraz na artystyczne relacje w zespole, jak i możliwość rozszerzenia repertuaru o pozycje z literatury muzycznej z zakresu form otwartych, ornamentowanych, improwizowanych, aleatorycznych etc. Poprzez uaktywnienie pokładów wyobraźni, improwizacja pośrednio wpływa na muzykalność, a praca nad szybkością reakcji i podejmowaniem decyzji przekłada się na kompetencje sceniczne, czyli umiejętności twórcze i interpretacyjne, w tym kształtowanie frazowe kompozycji tradycyjnych oraz zachowywanie relacji harmonicznnych, tematycznych itd.

Jako chórmistrz dostrzegam wymierne efekty kształcenia w zakresie improwizacji wokalne w zespole, takie jak:

- wykorzystanie różnorodnych środków wokalnych przez chórzystów,
- rozwój wyobraźni muzycznej, która przejawiała się w jakości wykonywanych fraz, figur i konstrukcji muzycznych,
- realizacja zróżnicowanego stylistycznie programu zawierającego elementy improwizacji.
- osiągnięcie swobody wykonawczej w momencie konfrontacji z publicznością⁸.

Ważnym spostrzeżeniem jest to, że spora część wskazanych przeze mnie działań należy do kanonu działań metodycznych chórmistrzów. Jednakże wyobraźnia sprawia, że sposób ich wykorzystania służy także rozwojowi szczególnego aktu kreacji, jakim jest improwizacja.

⁸ Na wspomnianym koncercie wszyscy śpiewacy improwizowali, mimo że na początku pracy około połowa z nich była do tego pomysłu sceptycznie nastawiona.

BIBLIOGRAFIA:

- Bartkiewicz Urszula (2004), *Ewolucja idiomu improwizacyjnego w muzyce klawiszowej na przykładzie utworów z XVI i XVII w.* [W]: Michał Zieliński (red.), (s. 37–65). *Improwizacja w muzyce baroku*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uczelniane Akademii Muzycznej im. F. Nowowiejskiego.
- Bobby McFerrin i Voicestra (1997), *Circlesongs*, Sony Classical – SK 62734.
- Dimoff Trevor (2003), *Introduction to Melodic Improvisation*, Bedford South School, Music Website: <http://hrsbstaff.ednet.ns.ca/tdimoff/Resources.htm> (dostęp: 27.06.2017).
- Dobrian Christian (1991), *Thoughts on Composition and Improvisation*, <http://music.arts.uci.edu/dobrian/articles.htm> (dostęp: 3.02.2013).
- Freer Patrick K. (2010), *Choral Improvisation: Tensions and Resolutions*. „Choral Journal”, 51(5), s. 18–31.
- Illeris Knud (2006), *Trzy wymiary uczenia się*. Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP.
- Kalmanovitch Tanya (2008), *Contemporary improvisation for classical musicians*. „New Sound: International Magazine for Music”, 32, s. 132–140.
- Leone Ludovica (2010), *A critical review of improvisation in organizations: open issues and future research directions*. https://www.researchgate.net/publication/228712302_A_critical_review_of_improvisation_in_organizations_open_issues_and_future_research_directions (dostęp: 1.07.2017).
- Niemack Judy (2004), *Hear It and Sing It!: Exploring Modal Jazz (Vocal Collection)*, Second Floor Music Edition.
- Pace Robert (1999), *The essentials of keyboard pedagogy. Improvisation and Creative Problem-Solving*. Lee Roberts Music Publications, Inc.
- Pazur Barbara (2012), *Improwizacja muzyczna w szkole wg teorii uczenia się muzyki E. E. Gordona*, http://hektor.umcs.lublin.pl/~bpazur/Gordon_Artykuly.html (dostęp: 1.07.2017).
- Piech-Sławecka Joanna (2013), *Improwizacja wokalna w śpiewie zespołowym w wybranych utworach chóralnych*. Praca doktorska. Bydgoszcz: Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego.
- Pressing Jeff (1987), *Improvisation: Methods and models*. [W]: John A. Sloboda (red.), *Generative processes in music: The psychology of performance, improvisation and composition* (s. 129–178). Oxford University Press.
- Sadolin Katlin (2000), *Complete Vocal Technique*. Kopenhaga: Shout Publishing.
- Schiaffini Giancarlo (2006), *Never Improvise Improvisation*. „Contemporary Music Review”, 25 (5/6), s. 575–576.
- Skårhøj Kristian, <http://kristianskarhoj.dk/> (dostęp: 27.06.2017).
- Stoloff Bob (1998), *Scat! Vocal improvisation techniques*. Gerard & Sarzin Publishing.
- Toop David (2008), *Search and reflect: the changing practice of improvisation*. „New Sound: International Magazine for Music”, 32, s. 119–129.
- Treece Roger (2015), *Circlesongs: The method. Musical fluency through circlesinging*. Chatsworth: Robert Treece.
- Weir Michele (2005), *Jazz Singer's Handbook: The Artistry and Mastery of Singing Jazz*. Alfred Music Publishing.
- Williamson Sue (2009), *Artistry Through Improvisation in the Choral Rehearsal*. [W]: Joan Catoni Conlon (red.), *Wisdom, Wit and Will Item: Women Choral Conductors on Their Art* (s. 281–304). GIA Publications.
- Wright Ruth, Kanellopoulos Panagiotis (2010), *Informal music learning, improvisation and teacher education*. Cambridge University Press.
- Zegree Steve (2002), *The complete guide to teach vocal jazz*. Ohio: Heritage Music Press.

The benefits of working on improvisation in a choir for the development of stage competences

SUMMARY:

Improvisation in a choir is a competence that can be developed. It influences musicality and allows for the realization of both unnotated works and compositions including elements of improvisation. Experiences of pedagogues and conductors show that this technique can be applied while working with a choral ensemble and its benefits may comprise the following: improved vocal and interpretational competences, development of choristers' musical imagination, better cooperation within a group as well as more attentive listening to each other. These qualities translate directly into a set of stage competences in choral performance. Among the discussed problems, there can be found issues regarding selected concepts of teaching improvisation, its outcomes and an impact of that skill on an individual and group development.

KEYWORDS: vocal improvisation, improvisation in a choir, ensemble music-making, stage competences, work with a choir.