

STUDIES IN HISTORICAL IMPROVISATION: FROM CANTARE SUPER  
LIBRUM TO PARTIMENTI, RED. MASSIMILIANO GUIDO

Abingdon–New York 2017 Routledge, ss. 219. ISBN 978-1-4724-7327-1

W 2012 r. w Instytucie Muzyki weneckiej Fondazione Giorgio Cini zainicjowany został projekt badawczy poświęcony improwizacji muzycznej, a właściwie trzy odrębne przedsięwzięcia dotyczące istoty i roli tego zjawiska w trzech różnych okresach historycznych. W ramach pierwszego z nich podjęto problematykę improwizacji w muzyce późnego renesansu i baroku, ze szczególnym uwzględnieniem jej związków z dydaktyką muzyki i kompozycji; kolejny poświęcony był czasom Beethovena, zwłaszcza w kontekście tak zwanych form swobodnych początku XIX w.; trzeci dotyczył już muzyki lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego stulecia z położeniem nacisku na aspekt performatywny improwizacji. Jak podkreśla w przedmowie Gianmario Borio, dyrektor Instytutu Muzyki Fundacji Giorgia Ciniego, mimo iż inicjatywy te dotyczyły zjawisk muzycznych tak odległych czasowo, to łączyła je wspólna metodologia uwzględniająca perspektywę historyczną i właściwą danym czasom refleksję teoretycznomuzyczną. Zaangażowanie międzynarodowego zespołu badaczy o różnych orientacjach metodologicznych zaowocowało przyjęciem również odmiennych optyk badawczych.

Z projektami tymi związanych było kilka konferencji naukowych organizowanych w samej Wenecji w l. 2012–14. Jedna z nich, zatytułowana „Con la mente e con la mani” i koordynowana przez Massimiliana Guida z Uniwersytetu w Pawii oraz Petera Schuberta z Uniwersytetu McGill w Montrealu, odbyła się w listopadzie 2013 r. i dotyczyła pierwszego z wymienionych wyżej obszarów – improwizacji w muzyce renesansu i baroku. Poza pracami zainicjowanymi w ramach weneckiej Fundacji, w l. 2013–14 na Uniwersytecie McGill realizowany był grant

pod nazwą „Improvisation in Classical Music Education: Rethinking our Future by Learning our Past”, w którym kluczową rolę również odgrywali wspomniani wcześniej Massimiliano Guido i Peter Schubert. Celem projektu kanadyjskiego były przede wszystkim badania nad pedagogicznymi aspektami improwizacji, a w szczególności jej potencjalnym zastosowaniem w ramach współczesnych metod edukacji muzycznej. W rezultacie wenecka konferencja z 2013 r. odbyła się z udziałem naukowców zaangażowanych w obu inicjatywach – włoskiej i kanadyjskiej. W jej trakcie wygłoszono kilkanaście referatów, których większość, po stosownych poprawkach i uzupełnieniach, weszła w skład recenzowanej publikacji.

Znamienne jest, że pośród autorów prezentujących w książce wyniki swych badań i doświadczeń znajdujemy nie tylko muzykologów i teoretyków muzyki, ale również organistów, klawesynistów oraz członków zespołów wokalnych, łączących aktywność naukową z wykonawstwem muzyki, improwizacją oraz kompozycją. Redaktor tomu, Massimiliano Guido, sam zdaje się przedstawiać ten typ wszechstronności, będąc jednocześnie muzykologiem, organistą i klawesynistą, przejawiającym ponadto zainteresowania instrumentologiczne oraz związane z dawną praktyką wykonawczą. Barwne sylwetki naukowe autorów bez wątpienia wpłynęły na zakrój i profil badań nad niełatwym zagadnieniem renesansowej i barokowej improwizacji muzycznej.

Omawiana publikacja nie ma, rzecz jasna, charakteru monograficznego i nie rości sobie pretensji do całościowego, wyczerpującego ujęcia zagadnienia. Stworzenie tego typu opracowania nie wydaje się zresztą na obecnym etapie badań możliwe. Improwizacja z samej swej istoty jest zjawiskiem niezwykle trudnym

do uchwycenia, zwłaszcza przy próbie rekonstrukcji jej historycznego kształtu. Wkład autorów w poszerzenie stanu wiedzy o muzyce improwizowanej jest tym bardziej innowacyjny, że odbywa się na gruncie dyscypliny genetycznie związanej z kategorią „dzieła” – skomponowanego i spisanego, ale też charakteryzującego się zwykle znaczną wartością artystyczną. Na wielkich kompozycjach i stojących za nimi nazwiskach w największej mierze opiera się wszak tradycyjna narracja muzykologiczna, razem ze swymi periodyzacjami, klasyfikacjami czy wyobrażeniami. Okazuje się jednak, co autorzy omawianej publikacji starali się unaocznić, że z uwagi na swą powszechność i fundamentalne znaczenie w ówczesnym procesie dydaktycznym, improwizacja była nie tylko równorzędna wobec kompozycji, jako jedna z powiązanych ze sobą form aktywności muzycznej, ale w jakimś sensie ją wyprzedzała. Historyczne formy tego zjawiska posiadają prawdopodobnie duży, acz trudny jeszcze do jednoznacznej oceny, potencjał do uzupełniania wiedzy z zakresu historii muzyki, a w niektórych przypadkach nawet jej istotnej rewizji, co w kilku tekstach publikacji zostało zresztą zasygnalizowane. Nie istnieje inny sposób na ponowne odkrycie praktyk improwizacyjnych w ich historycznym kształcie, niż jedynie na podstawie poszlak i śladów obecnych czy to w traktatach teoretycznomuzycznych, czy w zachowanym repertuarze; w tym drugim przypadku jest to z pewnością jeszcze trudniejsze, a niekiedy może nawet nieco kontrowersyjne. Każdy z artykułów składających się na omawianą książkę dotyczy, z natury rzeczy, tylko pewnego wycinka zagadnienia i niejednokrotnie stanowi jedynie przyczynek do dalszych badań i dyskusji, czego autorzy są doskonale świadomi.

Publikacja zbiorowa zawierająca teksty o tak różnym charakterze, zakroju i dotyczące różnych, czasem dość odległych odsłon improwizacji, nie jest łatwa do syntetycznego przedstawienia. W przedmowie i wprowadzeniu do jej zasadniczej części Gianmario Borio krótko przedstawił genezę

książki, a Massimiliano Guido zwięźle zarysował stan badań nad improwizacją późnorenesansową i barokową oraz nakreślił tematykę poszczególnych tekstów.

Jedenaście artykułów podzielono na cztery grupy tematyczne. Pierwsza, zatytułowana *‘Con la mente e con la mani’: Music and the art of memory*, poświęcona została tym aspektom improwizacji, które wiążą się z pracą pamięci oraz działaniem aparatu wykonawczego. W skład tej części weszły trzy teksty: „The improvisatory moment” Thomasa Christensena (s. 9–24), następnie „Musical ‘inventio’, rhetorical ‘loci’, and the art of memory” Stefana Lorenzettiego (s. 25–40) oraz „Climbing the stairs of the Memory Palace: Gestures at the keyboard for a flexible mind” autorstwa redaktora tomu (s. 41–52). Podjęta w tej części tematyka pozostaje w ścisłym związku z prymarnymi elementami improwizacji, traktowanej zarówno jako zjawisko kulturowe, jak i psychofizjologiczne. Pozwala to na poczynienie niezwykle ciekawych uwag i obserwacji, rozciągających się dużo dalej, niż na praktyki improwizacyjne w okresie renesansu i baroku. Uwaga ta odnosi się przede wszystkim do pierwszego z tekstów, autorstwa amerykańskiego teoretyka muzyki Thomasa Christensena. Artykuł traktuje o fundamentalnych cechach improwizacji i stanowi próbę, dość zresztą udaną, wyprowadzenia przednawias zasadniczych elementów takiej formy aktywności muzycznej, wspólnych wszelkim jej przejawom niezależnie od epoki historycznej. Zrozumiały wydaje się sprzeciw badacza wobec nadużywania pojęcia improwizacji poprzez zbyt łatwe łączenie go z różnymi przejawami subiektywizmu i autoekspresji. Te intuicyjne w naszych czasach skojarzenia mogą być błędne, biorąc pod uwagę, że istotą improwizacji bynajmniej nie jest pełna dowolność. Przeciwnie, odbywa się ona w ramach pewnych reguł, stylu czy gatunku. Autor trafnie zauważa, że źródła pisane, choć kojarzone raczej z kategorią „dzieła”, mogą mieć większe znaczenie w praktyce improwizacyjnej, niż to się początkowo wydaje –

chodzi tu zwłaszcza o umieszczane w traktatach grafy, schematy, tabele itp., a także o częstą przecież praktykę improwizowania do jakiegoś zastanego tekstu muzycznego. Egzemplifikacją może być organum, improwizacja z wykorzystaniem *cantus firmus* czy realizacja *basso continuo*. Wyznaczenie pewnych cech specyficznych dla improwizacji w żadnej mierze nie przeczy różnorodności form tego zjawiska, choćby ze względu na odmienności stylistyczne. Christensen stwierdza, że improwizacja niejako poprzedza to, co zapisane w „dziele”, a także to, w jakiej formie zostało ono spisane. W tym świetle improwizacja może być nie tylko, zdaniem autora, doskonałym źródłem wiedzy o procesie kompozytorskim, ale również – co zasługuje na szczególne podkreślenie – może podważać arbitralny podział na epoki historycznomuzyczne, konfrontując badaczy z koniecznością uwzględnienia dużo większej między nimi płynności i niejednoznaczności zmian. Dalszą rolę improwizacji widzi autor w jej walorach pedagogicznych, co antycypuje dalsze teksty temu poświęcone. Zdaniem Christensena przywrócenie improwizacji, jako umiejętności niegdyś bardzo powszechnej, mogłoby w obecnych systemach kształcenia teoretycznomuzycznego zasadniczo zmienić ich formułę i efektywność, a w szerszym kontekście przyczynić się do zwiększenia zrozumiałości dawnego języka muzycznego. Wobec generalnego braku zainteresowania improwizacją w muzykologii XIX i większości XX w. badacz postuluje szerszą współpracę z etnomuzykologami, których doświadczenie i większa styczność z muzyką improwizowaną mogą być istotnie pomocne również w badaniach nad jej formami historycznymi. Otwarcie tomu artykułem Christensena było posunięciem bardzo trafnym, a poczynione przez autora refleksje stanowią doskonałe wprowadzenie do lektury dalszych tekstów.

Dwa kolejne teksty pióra organisty i klawesynisty Stefana Lorenzettiego oraz redaktora książki Massimiliana Guida, poświęcone zostały zagadnieniom związanym z pamięcią,

ujętych jednakże z nieco innych perspektyw. Podczas gdy Lorenzetti stara się wykazać istnienie muzycznych *loci communis*, to Guido podejmuje zagadnienie pamięci operacyjnej w ramach aktywności improwizacyjnej i związanym z tym procesem memoryzacji. Pierwszy z autorów poddał analizie dwa traktaty muzyczne: *Arte prattica latina e volgare di far contrapunto a mente e a penna* (1610) Giovanniego Battisty Chiodina oraz *Cartella musicale* (1614) Adriana Banchieriego, posilując się też częściowo *El melopeo y maestro* (1613) Pietra Cerone. Lorenzetti w sposób przejrzysty i przekonujący argumentuje, iż takie kategorie o retorycznym pochodzeniu, jak *loci communis*, *questiones infinitae* i *finitae*, mają swoje odpowiedniki na gruncie muzycznym, co autor błyskotliwie wykazuje, posługując się zwłaszcza dziełem Banchieriego. Warto tutaj przytoczyć dwie bardzo ciekawe uwagi tego autora. Po pierwsze, wspólna była baza mnemoniczna zarówno muzyka improwizującego, jak i kompozytora, a zatem, przy jednolitej logice języka muzycznego i jednym systemie mnemonicznym możemy dostrzec, że wspólna jest też natura zjawiska, a różnice wynikać będą jedynie z formy jego emancjacji. Po drugie, podążając za tokiem myślenia Banchieriego, który wprost stwierdzał, iż muzyczne *passaggi* nie przynależą żadnemu kompozytorowi, ale stanowią rzecz wspólną, istniejącą w kolektywnej pamięci muzycznej, na nowo należałoby podjąć zagadnienie cytatu w muzyce i problem własności artystycznej, czy też autorstwa pomysłów muzycznych. Z kolei rozważania Massimiliana Guida nad rolą pamięci operacyjnej w improwizacji poparte zostały analizą traktatu *Il Transilvano* (1593) Girolama Diruty. Autor między innymi opisał trzy etapy działania pamięci operacyjnej, obejmujące nie tylko połączenie ruchu fizycznego z procesami poznawczymi, lecz także interakcję pomiędzy uczniem a nauczycielem oraz między wykonawcą a słuchaczem, co wydaje się interesującą perspektywą w kontekście złożoności i multisensualności memoryzacji. Guido,

powołując się na stosowne źródła, przywołał również kwestię ograniczeń pracy pamięci operacyjnej w muzyce analogicznych względem procesu nauki języka; nawiązał także do interesującego problemu związanego z rozwojem technologicznym oraz tempem życia, które czynią nasze obecne zdolności memoryzacyjne nieporównywalnie bardziej ograniczonymi, niż te, którymi dysponowali muzycy sprzed kilku stuleci. Wydaje się to interesującą obserwacją wobec postulatów zwiększania udziału improwizacji w nauczaniu teorii muzyki.

Część druga publikacji, *Improvising vocal music*, obejmuje trzy teksty: „Toward a stylistic history of Cantare super Librum” Philippe’a Canguilhema (s. 53–71), następnie „‘Contrapunto’ and ‘fabordón’: Practices of extempore polyphony in Renaissance Spain” autorstwa Giuseppe Fiorentina (s. 72–89), a także artykuł o charakterze bardziej ogólnym – „Discovering the practice of improvised counterpoint” napisany przez Jean-Yves’a Haymoza (s. 90–112).

Celem tekstu francuskiego muzykologa Philippe’a Canguilhema było przede wszystkim zaproponowanie metody badania techniki *cantare super librum* z wykorzystaniem źródeł zawierających polifonię pierwotnie improwizowaną. Jest to postulat z pewnością interesujący, choć jednocześnie obciążony pewnym ryzykiem poznawczym. Autor wychodzi od zarysowania stopnia powszechności improwizacji w renesansie, zwracając przy tym uwagę na fakt, iż do czasów Tinctorisa w zasadzie nie rozróżniano kontrapunktu improwizowanego od komponowanego. Tendencja taka zaczęła się uwidaczniać od końca XV w., a dopiero w kolejnym stuleciu ujawniły się wyraźniejsze różnice stylistyczne pomiędzy *cantare super librum* a *res facta*. Zdaniem Canguilhema istnieją pewne kompozycje szesnastowieczne, których forma i styl mogą wskazywać na ich pierwotnie improwizowany charakter. Pozostaje jednak pytanie, które kompozycje rzeczywiście stanowią improwizowaną kreację zbiorową,

z jakichś względów następnie spisaną, a które jedynie przypominają improwizowane, choć w rzeczywistości wcale nimi nie były. Autor proponuje cztery kryteria, mogące świadczyć, że mamy do czynienia z tym pierwszym przypadkiem: 1) obecność pełnego i ciągłego, niezniekształconego ingerencją ewentualnego kompozytora *cantus firmus* o pochodzeniu liturgicznym, 2) przynależność utworu do *propria missae*, ponieważ to one najczęściej były improwizowane, 3) anonimowość kompozycji lub ich zbioru, która w tym kontekście może nie być przypadkowa, 4) obecność tych elementów techniki kontrapunkcyjnej, które były najbardziej typowe dla *cantare super librum* w świetle podejmujących tę problematykę traktatów teoretycznomuzycznych. Swoje tezy uzupełnia autor uwzględniając podane wcześniej kryteria analizą wydanego pod nazwą *Contrapunctus* w 1528 r. w Lyonie anonimowego cyklu czterogłosowych *propriów*. Fakt pewnej niejednoznaczności zaproponowanych przez Canguilhema kryteriów oraz częste poruszanie się w sferze domniemywań czy domysłów może budzić pewne wątpliwości i kontrowersje, choć z drugiej strony tok myślenia autora oraz sama idea wydają się logiczne i intrygujące. Canguilhem sam jest świadomy, iż przedstawiona przez niego propozycja to w istocie dopiero nieśmiały zarys pewnego kierunku badań, a przeanalizowany materiał na obecnym etapie jest zbyt skromny na wyciągnięcie daleko idących wniosków.

Artykuł Giuseppe Fiorentina poświęcony został różnym typom kontrapunktu improwizowanego w Hiszpanii doby renesansu. W zasadniczej części tekstu autor wychodzi od *Dialogo de Vita Beata* (1463) Juana de Luceny, stanowiącego jeden z pierwszych hiszpańskich traktatów wzmiankujących *cantar fabordón*. Następnie stara się naświetlić różnice pomiędzy kontrapunktem improwizowanym przez profesjonalnych muzyków a tym wykonywanym „na ucho” przez nieznających dobrze zasad muzyki amatorów. Na uwagę zasługuje także jego

próba rekonstrukcji procesu nauczania dyszkancistów dokonana na podstawie zachowanych źródeł pochodzących z katedr w Segowii, Las Palmas, Sewilli i Ávili.

Z kolei tekst francuskiego teoretyka muzyki Jean-Yves'a Haymoza stanowi dość specyficzną próbę oprowadzenia czytelnika po różnych technikach improwizacji kontrapunktu na podstawie doświadczeń samego autora jako muzyka. Jest on jednym z założycieli grupy *Le Chant sur la livre* zajmującej się wykonawstwem muzyki improwizowanej zgodnie z zasadami renesansowego kontrapunktu wokalnego. Po wprowadzeniu, zawierającym ogólne refleksje na temat improwizacji, autor opisuje kolejne etapy jej nauki, omawiając coraz trudniejsze i bardziej skomplikowane techniki. Ten swego rodzaju przewodnik pełen jest obserwacji oraz wskazówek pochodzących z własnej praktyki Haymoza i jego zespołu, ale odnajdujemy tu także stosowne odwołania do dawnych traktatów i kompozycji. Tekst wzbogacony został nawet kilkoma fragmentami transkrypcji improwizowanych wykonań *Le Chant sur la livre*.

Trzecia grupa tekstów poświęcona została improwizacji na instrumentach klawiszowych, choć skoncentrowana jest głównie na praktyce *partimento*. Obejmuje ona „Composing at the keyboard: Banchieri and Spiridion, two complementary methods” Eduarda Bellottiego (s. 115–130), a następnie dwa teksty poświęcone wyżej wspomnianej praktyce: „Partimento teaching according to Francesco Durante, investigated through the earliest manuscript sources” Petera van Toura (s. 131–148) oraz „Partimento and incomplete notations in eighteenth-century keyboard music” autorstwa Giorgia Sanguinettiego (s. 149–172).

Szczególnie ciekawe konkluzje znajdziemy w pierwszym ze wskazanych artykułów. Bellotti dokonuje analizy dwóch traktatów siedemnastowiecznych: *L'organo Suonarino* (1605) Adriana Banchieriego oraz późniejszego *Nova instructio pro pulsandis organis* (1669–75) Spiridiona; sięga też do innych dzieł teore-

tycznomuzycznych i dydaktycznych, między innymi *Il Transilvano* (1593) Diruty i *Saggi di contrappunto* (1695) Pasquiniego. Nie wdając się w szczegóły poczynionych przez autora analiz, warto wskazać kilka nader ciekawych konkluzji dotyczących natury *basso continuo* we wczesnej fazie rozwoju tej praktyki. Bellotti prezentuje mianowicie tezę, że *basso continuo* w pierwszej połowie wieku XVII było ściśle powiązane z kontrapunktem, zasadami modalności, regułami formowania kadencji itd. Zdaniem autora źródła pochodzące z tego okresu, przynajmniej te o rodowodzie włoskim, zdają się przeczyć powszechnemu przekonaniu, iż kontrapunkt i *basso continuo* są w swej istocie zjawiskami odrębnymi, kojarzonymi rozłącznie z polifonią i perspektywą horyzontalną albo homofonią i perspektywą wertykalną. W tym kontekście inspirująca jest uwaga Bellottiego, że dzisiejszy sposób postrzegania *basso continuo* jest zbyt mocno powiązany z kształtem, jaki osiągnęło ono w późnym baroku, a brakuje refleksji nad związkami *basso continuo* z technikami improwizacyjnymi o rodowodzie renesansowym. Nie znaczy to, rzecz jasna, że *basso continuo* nie cechowało się synchroniczną różnorodnością oraz zmiennością diachroniczną.

Dwa dalsze artykuły pozostają w związku z tradycją *partimento*. Holenderski badacz Peter van Tour dokonuje szczegółowej analizy rękopiśmiennych zbiorów neapolitańskich *partimenti* Francesca Durante. Na tej podstawie stara się następnie zrekonstruować proces nauczania z wykorzystaniem tej praktyki oraz pracę dydaktyczną samego Durante. Drugi z autorów, Giorgio Sanguinetti, dokonuje z kolei przeglądu i analizy różnych form skróconego, niepełnego zapisu kompozycji, wychodząc właśnie od *partimento* i *basso continuo*. Posługuje się przy tym przykładami zaczerpniętymi między innymi z twórczości takich kompozytorów jak Georg Friedrich Händel, Johann Sebastian Bach, Alessandro i Domenico Scarlatti, Leonardo Leo, Giacomo Tritto i Wolfgang Amadeus Mozart.

Część czwartą, zatytułowaną *'Nova et vetera': Pedagogy*, wypełniają teksty poświęcone pedagogicznemu aspektowi improwizacji. Znajdziemy tu artykuły „Teaching theory through improvisation” Petera Schuberta (s. 175–184) oraz „Learning tonal counterpoint through keyboard improvisation in the twenty-first century” Michaela Callahana (s. 185–204). Obaj autorzy zwracają uwagę na potencjał, jaki niesie za sobą stosowanie improwizacji w procesie nauczania muzyki, w tym teorii muzyki. Co więcej, mogą się poszczycić wieloletnimi doświadczeniami w tym zakresie i niejednokrotnie przywołują przykłady konkretnych procedur stosowanych w pracy ze studentami lub uczestnikami warsztatów.

Peter Schubert omawia pięć głównych aspektów nauki poprzez improwizację: wcielenie (*embodiment*), wizualizację (*visualisation*), intuicję (*intuition*), słyszenie (*hearing*) oraz pamięć (*memory*). Jak podkreśla, uczymy się nie tylko poprzez umysł, ale również „poprzez ciało”, co dzieje się oczywiście intuicyjnie. Uzyskiwanie określonego efektu dźwiękowego w związku z konkretnymi aktywnościami ciała, owocuje coraz większym spektrum czynności wykonywanych nieświadomie, odruchowo, a także zdolnością do coraz szybszego i trafniejszego dokonywania wyborów spośród istniejących alternatyw. Intrygująco w tym świetle brzmi porównanie przez autora improwizacji muzycznej do gry wideo. W kontekście wizualizacji trafna wydaje się uwaga, że improwizujący śpiewacy mają nieco trudniejsze niż instrumentalści zadanie do wykonania, gdyż ci drudzy dysponują fizycznym, widzialnym ekwiwalentem pożądanego dźwięku i relacji pomiędzy różnymi dźwiękami, na przykład w postaci odległości klawiszy na klawiaturze. Zdaniem Schuberta w przypadku improwizowania muzyki wokalne wizualizacja nut i ich wzajemnego położenia jest z tego powodu szczególnie ważnym i pomocnym elementem. Technika wizualizacji stosowana była również i w czasach renesansu, toteż autor

powołuje się także na stosowne traktaty teoretycznomuzyczne. Inną interesującą uwagą jest przywołanie analogii między językiem a muzyką w kwestii ich znajomości czynnej i biernej. Schubert zauważa, że brak czynnej znajomości muzyki, w tym kontekście związanej z umiejętnością improwizacji, czyni ogólną jej znajomość niepełną. Z tego powodu ćwiczenia improwizacyjne mogłyby odgrywać ważną rolę w procesie edukacyjnym.

Bardzo ciekawy artykuł amerykańskiego badacza Michaela Callahana stanowi w gruncie rzeczy opis stosowanych przez tego autora technik w opartej na improwizacji pracy ze studentami. Tekst ten wydaje się tym bardziej interesujący, że testowane przez Callahana procedury dotyczą prowadzonych przez niego zajęć kursowych w warunkach akademickich, a ponadto istotnym ich elementem są także nowoczesne technologie, które w założeniu mają ułatwić pracę nad improwizacją zarówno dzisiejszym studentom, jak i nadzorującym ich pedagogom.

Nie będzie wielką przesadą określić badania prowadzonych przez autorów tekstów zamieszczonych w recenzowanej publikacji pionierskimi. Na uznanie zasługuje skłonność badaczy do formułowania ciekawych, a niekiedy odważnych i inspirowanych tez. Zainteresowanie improwizacją jest wśród muzykologów zjawiskiem dość nowym, obejmującym nie więcej, niż kilka ostatnich dekad i przybierającym na sile dopiero w ostatnich kilkunastu latach. Wartość publikacji jest zatem nieoceniona, choć jednocześnie nie ma wątpliwości, że jest to nadal jedynie początek drogi ku lepszemu poznaniu improwizacji i zrozumieniu jej roli w kulturze muzycznej renesansu i baroku. Docenić należy fakt, że tak często powtarzany postulat wprowadzenia improwizacji do programów nauczania muzyki, w tym teorii muzyki, znajduje tutaj oparcie w doświadczeniu i praktycznych obserwacjach autorów.

*Michał Wysocki*

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza