В двадцятому столітті, танець, разом із іншими видами мистецтв зазнав значних змін, що відображають посилення демократизації та відкритої форми. Із соціальної точки зору, театр танцю, в деяких із його напрямків розвитку, перемістився від, в основному, ієрархічної системи попередніх століть до практики колективної участі. Від старої ієрархічної системи ми успадкували систему хореографії, надану хореографами для виконання танцюристом. Нова ж система участі в художньому виробництві забезпечує більшу свободу та відповідальність для тих, хто насправді виступає. В деяких випадках роль аудиторії також була змінена, із однієї сторони – залучення аудиторії до виступу, із іншої сторони – дистанціювання аудиторії.

Рівнозначною до змін у танцювальній практиці є нова концепція відкритої форми, яка пропонує альтернативу до репетицій, відповідно до заданих структур в акті. Очікування танцюристів змінилися настільки, що досконале повторення представленої хореографії не приймалось більше як задовільне. В авангардних умовах, виконавець має знову і знову відкривати себе, часто під час безпосереднього виступу. В контексті відкритої форми, процес стає більш важливим чим фінальний продукт, який за визначенням знаходиться у постійному русі. Те, що бачить аудиторія, є одним із варіантів можливої реалізації ідеї**[1].**

Імпровізація об’єднує обидва ключові поняття, відмову від ієрархічної практики та підтримку відкритої форми, яка стає центральної концепцією в танці.

Термін імпровізація визначається у асоціації із такими термінами як спонтанність, експромт і відсутність роздумів. На іншому рівні, цей термін наштовхує на такі поняття як креативність, винахідливість або оригінальність та усі інші, що означають дію. Визначаючи як англійське слово вісімнадцятого століття *improvisatore* – цілком може мати походження від італійського *improvvisatore,* слово, що означає поета, який складає вірші в поточний момент**[2]**. В музиці, це мистецтво придумувати та виконувати музику в один і той же момент часто описується як експромт, що має подібне визначення. В поезії та музиці вміння які необхідні для імпровізації розглядаються як показник високої майстерності. В двадцятому столітті імпровізація була застосовано, практично, до всіх видів мистецтва і мала визначальний вплив на танець, театр, музику, поезію і візуальне мистецтво. В своїй основі, імпровізація виникає із інтуїтивних ресурсів розуму та тіла і часто приводить до креативних дій. В мистецтві, імпровізація припускає відмову від ряду практичних структур і залучення нетрадиційних елементів. Як передумову, імпровізація, таким чином, вимагає значних зусиль для спонтанного винайдення нових форм.

Перед тим як говорити про імпровізацію в танці, необхідно поставити запитання: «Чому імпровізація така важлива для мистецтва?». Миттєвою відповіддю є те, що імпровізація є засобом пригнічення історичної свідомості, що є необхідною умовою для розриву причинно-наслідкових зав’язків між існуючими умовами та новими розробками в мистецтві. Із імпровізацією є надія, що одного разу буде відкрито те, що не могло бути знайдене в систематичному, заздалегідь розробленому процесі. Таким чином, імпровізація гарантує безперервне джерело нових матеріалів та уникнення застою. Більше того, імпровізація схиляє до перевірки ситуації, яка створюється в процесі, під різними кутами. За словами Мішеля Фуко, імпровізаційна виразність знаходиться в самому процесі творення, а не в попередньо визначеній моделі. Серед важливих характеристик імпровізації є реверсивність, розрив, специфічність і поверхневість по відношенню до встановлених моделей. Через експерименти в імпровізації відкриваються нові та вагомі зв’язки, які певним чином змінюють наш світ і роблять справжній внесок у знання**[4]**.

Основним інструментом за допомогою якого імпровізація в танці займає свої позиції є людське тіло і його взаємодія із іншими тілами. Повний набір людських характеристик, включаючи фізичні, концептуальні і емоціональні ресурси які заключенні в тілі є, таким чином, доступними для імпровізації в танці. Цей практично невичерпний діапазон тілесних дій, в основному вільних від заданих концепцій в стилях руху і шаблонів, є важливою характеристикою, що відрізняє імпровізацію в танці від імпровізації в інших видах мистецтва, таких як музика або художнє мистецтво.

З іншої сторони імпровізація, як форма перформансу, ризикує провалитись до звичних, завчених шаблонів, що можуть стати застарілими для виконавців та глядачів. В імпровізаційному танці, перформер повинен генерувати постійний потік ідей та моделей, і постійно дивувати самого себе так же вдало як і глядачів. Багатство та різноманітність були принесені до процесу імпровізації через негайний відгук, який мій повністю змінити напрямок події. Таким чином імпровізація вимагає набагато більше, чим проста послідовність прописаної множини інструкцій. Імпровізатор повинен створювати творчий продукт в момент його виконання.

Імпровізація в танці має довгу історію що проходить через доволі інтенсивний розвиток протягом останню четверть століття, в основному в танцювальній спільноті Сполучених Штатів**[5].** Імпровізацію можна знайти в танцювальних практиках багатьох культур, включаючи культури Азії, Африки, Європи та Індії**[6]**. В класичному танці Індії, який часто базується на міфах та легендах, танцівник покращує сприйняття танцювальної розповіді імпровізуючи в манері яка близька до жанру та теми виконання. На іншому рівні, ритмічна структура індійського танцю, тала, який базується на шістнадцяти бітах, через різноманіття комбінацій, дає танцівникові свободу в імпровізації, наприклад: 11 + 5, 8 + 8, 12 + 4, 10 + 6 бітів**[8]**.

Навіть строго структурований японський танець Но, який складається із реалістичних(описових), символічних та абстрактних елементів, закликає до очікуваної спонтанності.

Що є цінного в Но, так це вид краси, що генерується в спонтанному та непередбачуваному поєднання виконавців, які збираються разом тільки один раз, щоб створити задану гру, а не відпрацьоване повторення ретельно узгодженими груповими зусиллями**[9]**.

В контексті європейського танцю, фламенко, форма танцю і музики, що датується дев’ятим століттям у мавританській Іспанії і вважається що є частиною мозамбікської культури, є прикладом спонтанних та індивідуальних варіацій імпровізаційного виконання і також базується не обговореній взаємодії між танцівниками та музикантами. Танцівники та музиканти фламенко працюють в рамках традиційної структури, що дозволяє свободі для окремих учасників змінюватись залежно від взаємодії, яка може виникнути при конкретному виконанні. Фламенко *cantes jondos*  і *cantes chicos,* які як вважається мали розвиток у пізньому вісімнадцятому столітті, спочатку виконувались в романський родинах серед табірного вогнища Їхніх анклавів, як частина їхньої культури. Танцівники та музиканти фламенко пізніше почали виконувати фламенко в кафе і театрах, де фламенко зазнало значних змін і еволюціонувало в глобальну форму протягом двадцятого століття**[10]**.

Що з прикрас та інших деталей залишилось смаку та вміння окремих танцюристів у виставах європейського класичного балету, що виник у період придворних танців Ренесансу та продовжує розвиватися до ХХ століття.

Незважаючи на домінування сценографічної хореографії в історії балету, що розвивається від Новерра до Баланчина, залишилося місце і для імпровізації, особливо в виступах провідних танцюристів, таких як Фанні Елсслер, Марі Талліоні та Анна Павлова, та їх наступників, особливістю яких є інтерпретаційні подачі, дозволені для імпровізаційних окрас балету, в якому вони виступали. Імпровізація в контексті виступу традиційного балету спирається на індивідуальне відображення драматичного характеру та ставлення танцюриста. Вона базується на технічній віртуозності та унікальних особливостях фантазії та тіла танцюриста.

Можна також думати про імпровізацію у творчості майстрів-балетмейстерів для балету, таких як Джордж Баланчин, які розширили діапазон класичного синтаксису балету своїми винаходами. Метод роботи Баланчина часто полягав у створенні танцювальних кроків "на місці" у співпраці з його танцюристами і, в результаті цього, його танці могли включати інциденти, що відбулися спонтанно або навіть випадково в процесі випробовування його концепцій **[11]**. Інші сучасні хореографи розширили словниковий та театральний контекст для балету через свої експерименти з імпровізацією. Вільям Форсайт, голова франкфуртського балету з 1984 року, поєднує імпровізаційні рухи з "мовою, піснями, фільмами, відео, скульптурою, електронними звуками, а також посиленими шумами, виданими танцюристами".

Ще один сенс імпровізації є явним в творчості таких людей, як Лої Фуллер, новаторської танцюристки кінця ХІХ століття, експерименти з рухом якої призвели до відмови від «обмежувальних танцювальних прийомів» на користь вільного стилю, в яких танцюристів заохочували використовувати рухи, що природно виражають тіло, "як у бігу, стрибках, поворотах, ходьбі та відпочинку"**[13]**. Фуллер не відмовилася від структури у своїх танцях, але вона забезпечила ідіосинкратичні рухи та вільний вибір для виконавців щоб інтерпретувати танець по-своєму.

Багато в чому теорії Фуллер передбачають розвиток застосування імпровізації, яка зіграла б головну роль у танці у другій половині ХХ століття.

Її теорії ідіосинкратичного руху, використання непідготовленого танцівника як виконавця, орієнтація на завдання в її танці, хореографічна структура, яка дозволяла свободу вибору, використання зовнішнього простору - ось ідеї, які знову будуть досліджені в іншому часі та інший контексті[14].

На початку двадцятого століття імпровізація ставала все більш експериментальною, слідуючи напрямкам, закладеним у роботі Фуллер, і була ключовим елементом у підготовці танцюристів та засобом підготовки матеріалу до використання у хореографії.

Рудольф Лабан, Еміль Жак-Далкрозе у Швейцарії та Мері Вігманн у Німеччині практикували імпровізацію у навчанні танцюристів, а також як засіб пошуку матеріалу для застосування у хореографії.

Дослідження Жак-Далкрозе енергії та ваги тіла під час руху у відповідь на музику та його дослідження основних рухів людського тіла, таких як "ходьба, спускання, підскоки та стрибки"**[15]**, висунуло уявлення про те, що для танцю не потрібні заздалегідь визначені кроки та традиційні форми. Він передбачив більш цілеспрямовані дослідження з імпровізації останньої частини ХХ століття. Лабан, відомий розробкою системи танцювальної нотації, також був піонером у застосуванні імпровізації. Його теорії та експерименти допомогли звільнити танцювальний рух від залежності в музичній структурі та застосувати багато засобів, що сприяють імпровізації, включаючи «прийняття спільних рішень, новий, вільний підхід до тіла як у русі, так і в вигляді, взаємозамінні ролі, неметричні ритми і повноцінний рух", а також демократична структура для організації його виконавської компанії[16]. Хоча Лабан працював у Цюріху під час руху дада, він залишався осторонь крайнощів дадаїстів у виконанні. Проте він був непохитним експериментатором у своєму підході до теоретичних питань в танці щодо простору, руху, жесту, вираження, звуку, а також реакції аудиторії та групової взаємозалежності. Лабан поширив свої теорії імпровізації на підготовку аматорів і, таким чином, передбачає розмиття ліній, відкритих у танці постмодерну, між рухами звичайної людини та підготовленими танцюристами у перформансі.

Віґманн навчавчалася як з Жак-Далкрозе, так і з Лабаном, прийняла їх ідеї, щодо імпровізації, до її власного викладання та виконання. Як і Лабан, Вігман розглядала танець як мову, засновану на єдності фізичного і духовного, з власними законами, сформованими незалежно від музичних структур. Вона розробляла ці концепції в своєму особистому стилі танцю, який демонстрував сольні танці, організовані в цикли. У цих циклах танців Вігманн розробила діалог між чистою формою та виразністю[17]. Її практика включала концептуальну обізнаність та заняття гімнастики, що забезпечувало необхідні розумові та фізичні сили та гнучкість, необхідні для творчого імпровізаційного руху.