
Soudobá improvizace – souvislosti a perspektivy z hlediska hudebníka



Pavel Zlámal

Hudební improvizace mě v celé své významové šíři fascinuje už od okamžiku, kdy jsem poprvé pochopil rozdíl mezi ní a hudbou notovanou. Kromě toho, že ji aktivně praktikuji v různých hudebních stylech, od začátků ve folklórní hudbě po jazz a experimentální hudbu v současnosti, tak právě její soudobá podoba je také od r. 2011 oficiálním předmětem mých doktorandských studií. V následném eseji si dovoluji, kromě návrhu na obecnější chápání termínu improvizace, i bližší specifikaci její oblasti, která je pro mé studijní zaměření relevantní. Dále také pohled na některé z úzce souvisejících aspektů, podle mého názoru. Není úmyslem dát pojmu improvizace nějaký jiný, nový význam, ani jej kompletně obsáhnout. Cílem je poukázat na šíři tohoto pojmu, na jeho možné nuance, konfrontovat jej s ustáleným vnímáním a použitím. Též motivovat k zamyšlení o tom, jaké místo zastává improvizace v hudbě obecně, potažmo v životě člověka. Na závěr stručně představím s tématem související ansámby, které pod mým vedením vznikly.

Úvod

Improvizace je dnes termín celospolečensky hojně využívaný, takřka moderní. Objevuje se ve slovníku též mnohého nehudebního oboru lidského konání. Jde o princip jednání bez přípravy – spatra, o reakci na mimořádnou situaci, pro jejíž řešení neexistuje předem určený postup, nebo jej v dané chvíli není možné provést. Může jít také o jednání záměrně jiným než zavedeným způsobem. Je to spontánní tvůrčí reakce na momentální dění. Slovo improvizace ztělesňuje svobodu tvořivosti, individualitu a živoucnost vyjádření/konání. V jistém smyslu je improvizace život sám, to jen člověk z něj raději dělá soustavu regulí a vytyčených postupů.

Ačkoliv se budu věnovat primárně hudební stránce věci, souvislost se životem jako takovým je vnímavému člověku více než patrná. Obecně vyjádřeno – principy užití v hudbě mohou inspirovat k jejich modifikované aplikaci v různých životních situacích, či naopak, kupř. způsoby společenského chování mohou motivovat nové přístupy v hudební koexistenci. Improvizace je též prvkem, jenž má sílu osvěžit pevné, předem dané linie, které jinak samy o sobě tíhnou k rutinnímu zešedivění a ztrátě radosti z jejich vykonávání, ztrátě smyslu – ztrátě života. Což se jistě některým mocenským skupinám, ve snaze o co nejpohodlnější manipulaci s lidmi, hodí. Myslím, že bez obav můžeme chápat improvizaci jako příkladný projev vědomého žití.

Pravidla svobody

Z hlediska obsahového je pojem improvizace v obecném hudebním povědomí poněkud omezený. Pravděpodobně stále nejčastější asociaci vyvolává ve smyslu jazzové hudby. A to nejen v kruzích laické veřejnosti, ale někdy ještě i v obci hudebně akademické. Je třeba si však uvědomit, že jazz je jen jeden ze způsobů improvizace, byť jeden z velmi rozšířených, populárních a – za svůj takřka stoletý vývoj – velmi sofistikovaně rozpracovaných. Jde však o improvizaci idiomatickou. Má svá pravidla, principy, svůj jazyk, svá klisé – tedy idiomy. Mezi takové způsoby můžeme zařadit také improvizaci starých hudebních stylů: nejen renesanční, barokní i klasicko-romantickou (ač tu dnes známe spíš jen jako omezenou na závěrečné kadence u sólových instrumentálních koncertů), a samozřejmě improvizaci v rámci lidových hudebních žánrů. V každém případě zde jde o tvoření takzvaně ve stylu: tedy na základě pravidel charakterizujících tyto styly – za předpokladu jejich dobré znalosti a za účelem naplnění či vyhovění jejich estetickým požadavkům.

Slovník

Podívejme se však na záležitost idiomatické (stylové) improvizace skrze hlubší podstatu pojmu improvizace. Uvažme jej jako svobodné, spontánní a tvůrčí jednání, živou reakci na jedinečný a neopakovatelný přítomný okamžik, a to způsobem, který je s tímto okamžikem časově a místně spjat. Tedy opět živým neopakovatelným způsobem, takzvaně na míru situaci. Vystává otázka, nakolik idiomatické způsoby skutečně vyhovují této podstatě, nejsou-li idiomaticky užitá řešení „pouze“ reakce vybrané ze zásoby přednaučených (tedy rozhodně v daný okamžik spontánně nevytvořených) řešení/klisé – idiomů. V žádném případě nesnižují náročnost a estetickou funkčnost těchto dovedností. Dovolím si však konstatovat, že takový způsob vykazuje vlastnosti improvizace filosoficky pouze nižšího řádu. Jistě nemůžeme přehlédnout faktor spontaneity při výběru těchto stylových klisé v daný moment, ale i tento zdánlivě svobodný a spontánní rozhodovací proces zhusta podléhá diktátu jednotlivých estetických kritérií – tedy požadavku postupovat podle předem vytvořených vzorců, které jsou prověřené, funkční a konkrétní stylovou estetikou „schválené“. Podobně jako v řeči určuje gramatika způsob použití a řazení slov ve větě.

Téměř se může jevit, že improvizace jako taková zde vlastně není žádoucí. Její svobodná podstata je oklešťována a nad vším dominuje snaha kontrolovat a řídit průběh ve jménu docílení výsledku, který má mít určitý, v podstatě předem jistý tvar. Tvar, který se dá definovat, bez námahy uchopit, zařadit; tvar, který ctí styl, jazyk – je srozumitelný. Ovšem, přísně vzato, tak člověk není svědkem živé momentální tvořivosti – přítomnosti jako takové, ale pouhé kompilace artefaktů z doby minulé, které jsou v přítomném čase za sebou jen řazeny, navíc podle vzorců pocházejících opět z minulosti.

Improvizace takzvaně neidiomatická se snaží proniknout blíže ryzímu významu slova improvizace, jakožto spontánnímu vyjádření a konání, které není regulované předem vymezenými hranicemi, slovníkem a stavebními/kompozičními principy. Jistěže je diskutabilní,

zda je to ve své absolutní hodnotě skutečně možné, uvážíme-li, že tímto způsobem postupují hudebníci – tedy lidé – závislí na své zkušenosti, šíří svých představ a vypracovaných schopností nabytých v minulosti. V čisté formě zřejmě není proveditelné, aby hudebníci přes všechnu neidiomatickou snahu nenavazovali na známé způsoby, aby nevytvářeli další pravidla, klišé a idiomy – byť své vlastní, osobní, dosud stylově nedefinované/nedefinovatelné. Zdalipak se již dnes někdy až příliš urputná snaha vyhnout se známým stylovým klišé nedá označit, třebaže trochu nadneseně, právě za idiom? Nedá-li se říci, že se tato snaha o nekonformitu sama dostihne a stane se definovaným stylem, pokud se tak již nestalo?

Pro poměrně nekompromisní definici názvu „neidiomatická improvizace“ (a faktickou nemožnost této definici vyhovět) budiž výstižnější označení „volná improvizace“. Ta nechť pojmenuje hudební konání, jehož podstatou je právě snaha netvořit tzv. „ve stylu“, ale naopak se zavedeným způsobům spíše vyhnout. Tento způsob se oproštuje od obecně používaných principů kontroly (forma, jazyk, výsledek apod.), klade větší důraz na průběh s velmi vysokým (ideálně stoprocentním) podílem otevřenosti vůči různým alternativám dalšího vývoje – a tedy i vůči mnoha předem těžko očekávatelným podobám výsledku. Tím se volné tvoření (oproti idiomatickému) posouvá o značný kus blíže improvizaci jakožto procesu živoucího přítomného tvoření a skutečně svobodné spontaneity. Neboť výsledek takového snažení je produktem momentálních (nikoli předpřipravených a přednacvičených) rozhodnutí tvůrců, vztahující se k danému místu a času. Považuji tento způsob, je-li pravdivě prováděný, za improvizaci filosoficky vyššího řádu. A na tuto oblast v rámci svého studia soustředím pozornost.

Jak jsem již předeslal: není možné očekávat, že člověk bude schopný produkovat stále nová, neopakující se řešení, a už vůbec ne formou improvizace – spontánně, bez přípravy. To by se dalo patrně považovat za tvořivou improvizaci nejvyššího řádu. Taková však daleko přesahuje podstatu lidského bytí, neboť ta tkví v předchozí zkušenosti, v učení se, v opakování něčeho, co v minulosti v podobné situaci zafungovalo, v přehodnocování, v jemném přizpůsobování nové situaci, v postupném tříbení řešení. Snad ani nemůže dojít k totálnímu tvůrčímu „osvícení“, jež se nezakládá na něčem minulém. A i kdyby se tomu něco podobalo, s minulostí to bývá spjaté přinejmenším jako reakce na ni (např. její negace).

Spíše než snahu o absolutno považuji v tomto ohledu za důležitější schopnost nevytvářet a nepřijímat definitiva, resp. uvědomovat si úskalí definitivních a ukončených řešení. Takové návody by totiž mohly člověka uzavřít do nehybného, zacykleného stavu nerefluktujícího plynutí přítomnosti. Neboť pokud člověk pro své bytí pouze přejímá zvyklosti a pravidla, vytvořená často někým jiným, aniž pochopí, že byla ustanovena za jiných okolností, v jiném čase, a jejich funkčnost, jakkoliv může být povedená a nadčasová, nemá absolutní hodnotu, potom z hlediska skutečného prožívání přítomnosti toliko klame sebe sama.

Otevřená minulost

Definitivní je minulost. Minulost je nehybná a pro přítomnost již mrtvá. Na základě principu evoluce obsaženého ve všech lidských činnostech chápeme, že každé pravidlo pochází z minulosti, je tedy svojí podstatou „mrtvé“. Pro zachování života je třeba na pravidla nahlížet jako na nedefinitivní (nedokonalá): např. užívat je vědomě, ne pouze automaticky, a do míry adekvátní k situaci, zůstat otevřený něčemu, co pravidla dosud neobsáhla – fakticky čemukoliv dalšímu. Touto otevřeností nemám na mysli nekritické přijetí všeho, co se nad rámec známých pravidel stane. Každý má svobodu přijmout nebo odmítnout. Nicméně jsou-li tato řešení vyjádřením lidských bytostí – za předpokladu, že jsou výtvorem jejich dobré vůle – nelze jim upřít právo na existenci nebo rozhodovat, která alternativa toto právo má a která ne. Takový postoj by hraničil s popíráním života jako takového, na což člověk právo skutečně nemá, ač si je někdy osobuje. Paralelu vidím i v hudbě, potažmo v improvizaci. Její platnost lze někdy pozorovat v podobě občasných svárů mezi protagonisty či zastánci jednotlivých hudebních stylů (nemám na mysli pluralitní názorové konfrontace).

Není pochyb, že otevřenost je téma k diskusi. Chápeme, co otevřenost doopravdy znamená? Umíme být skutečně otevření? V dnešní době je moderní žádat jasná řešení a vyjádření, srozumitelná, jednoduše uchopitelná – zároveň však „tvůrčí“! Jako úmysl je to dobré, ovšem v běžné praxi se toto děje jen vzácně. Málokdo si totiž sám o sobě uvědomí, když žádá tvůrčí řešení, že ve skutečnosti chce často něco, co zná. Žádá něco v jemu známém stylu, na co dokáže reagovat svými zaběhlými způsoby – svými klišé. Neděje-li se tak, cítí se nesvůj, nejistý a dále reagovat vlastně nedokáže. V horším případě se stává podrážděným, uzamykaje se, více či méně vědomě, hlouběji do „svého“ stylu. A přitom je tvůrčím řešením fakticky právě takové řešení, které spíše nikdo nezná, které překvapí, které ze stylu vybočí, nutí k přemýšlení a vylučuje zautomatizované reakce.

Budme obezřetní, tvrdí-li někdo, že je otevřený, neznamena vždy, že tomu tak skutečně je. Bývám někdy zklamán, když vidím některé jedince vyškolené doktrínami o efektivním rozvoji osobnosti, asertivitě, tvůrčím přístupem atd., kteří však používají tyto ideje jako zkratky, bez jejich vnitřního pochopení (pokud v nich nějaký vnitřní rozměr je přítomen), tedy téměř stejně jako klišé. Netvrdím, že takovým jednáním nelze ničeho dosáhnout. Říkám ale, že je to často jednání nepřírozené a někdy vypadá, jako by těmto lidem vypínalo jejich vlastní mozek. Z takového člověka pak nevyzažuje jeho jedinečnost, citlivá intuice, otevřenost – tedy lidskost, nýbrž soustava regulí té které doktríny v celém svém ideologickém (přesahující do demagogického) původu.

O nejistotě

Člověk a jeho jednání se vyvíjí na základě prožitku, učení se, poznání a z toho plynoucích zkušeností. Prezентuje tak činy, jež mají základ v prověřených a upevněných návycích, má v nich jistotu, zná je, ví, co způsobují. Ovšem někdy člověk musí zareagovat velmi rychle, aniž si stačí uvědomit a rozmyslet vhodná řešení, někdy to nemusí být příjemná

situace. Tehdy nepoužije zavedený postup, ale skutečně zaimprovizuje. Vzdá se však jistoty výsledku, který by podle uplatnění jistého postupu měl nastat, neboť na to není čas, a vloží se plně do rukou svého – v daný moment nejlepšího – úmyslu. Což je velmi nejistota, ale zároveň velmi živoucí fáze prožívání přítomnosti. Lidé chtějí jistotu příštího okamžiku. Je to pohodlné. Stranou nechám logickou potřebu jistot týkajících se základních životních potřeb, i když i zde se můžeme konfrontovat s paralelou života samotného, tedy s tím, co pro koho vlastně znamená jistota, vzpomeneme-li propastné rozdíly mezi životní úrovní a podmínkami, v nichž žijí lidé na různých místech světa.

Ovšem z hlediska hudební improvizace je taková jistota příštího okamžiku velmi ošemetná věc. Jistota znamená též znehybnění, zakonzervování, fosilizaci – smrt. To, že v improvizaci zazní něco, co očekáváme, ubírá tomuto procesu na životnosti – a troufám si říci i na působivost. Nejistota nás naopak nutí k pohybu, nutí nás hledat nové cesty, řešení adekvátní nové situaci. Nikoliv tedy řešení vytažené z minulosti nakopírované na nově vzniklou situaci. Vede nás k vědomému životu. To platí stejně pro umělce/hráče, jako pro posluchače. Nejistota posluchače spíše motivuje k pozornosti, zatímco předpokladatelnost pozornost oslabuje. Mnohokrát jsem byl svědkem fenomenálních výkonů improvizátorů-jazzmanů, jejichž absolutní stylová vyříbenost postupně zanikala v sílícím ruchu slábnoucí koncentrace i sebeuradovanějších posluchačů. Formát těchto produkcí byl totiž od začátku do konce stejný, bohužel ničím nepřekvapil. Naopak improvizace volného – tedy nejistého – typu, byť zdaleka ne tak technicky virtuózní, dokážou navodit velmi silnou a pozoruhodnou atmosféru právě tím, že nikdo neví, co se stane v příštím okamžiku.

V oboru volně improvizované hudby, kde styl a forma nejsou prostředkem, nýbrž výsledkem, kde kvalita průběhu je faktický cíl, je taková nejistota nadmíru užitečnou esencí. Pro účely pochopení této hudby je, řekl bych, téměř nezbytnou zkušeností. Nejistota (jinak také nestálost, reaktivnost) způsobuje napětí a stres a mnohdy hraničí se strachem. Dlouhodoběji, je-li nehybná, může vést k frustraci, pokud se neuvolní dosažením jasného záchytného bodu, známého cíle. Máme ovšem možnost se k tomu postavit jinak, přehodnotit způsob chápání nejistoty. Můžeme se s ní naučit vycházet, těžit z ní, chápat ji kreativně, aby se nestala destruktivním elementem. Nejistota v sobě totiž obsahuje potenciál, spád, je to hybná síla, je to pohyb sám – ztělesnění přítomnosti. Naproti tomu jistota (či také stálost, netečnost) v sobě obsahuje kromě uvolnění stresu i zastavení proudění, zkosnatění, rutinu, zacyklení, „fosilizaci“. Je-li něco příliš dlouho jisté, nemá to již svou živoucnost a může mít podobně rozkladné účinky jako stav opačný.

Máme možnost smířit se s tím, že není v naší moci absolutně kontrolovat průběh. Tím se oprostíme od našich přísných a konkrétních (stylových) očekávání, následkem čehož nemusí dojít ke zklamání z nedosažení cíle, který de facto není vytyčen. Daleko více se tak můžeme oddat prožívání okamžiku, každého dalšího momentu, soustředit svou pozornost na průběh jako takový. Na všechny drobnosti i velká překvapení, z čehož by nám stylové vymezení mohlo znemožnit cítit radost a požitek. Máme tak možnost přenést zdroj svého

uspokojení z očekávání budoucího výsledku, jenž se v okamžiku dosažení stává minulostí, na průběh – tedy vlastní přítomnost.

Oddání se okamžiku však neznamená, že člověk rezignuje na upřímnou snahu o svůj co nejlepší vklad a výkon, že se jen nechá unášet a nebude aktivní, že nemůže být vůdčí silou v onom procesu. Ale znamená to schopnost opuštění/přehodnocení vlastního očekávání, je-li to ve prospěch celku, nelpění na konkrétním způsobu, neboť ten se může v každém okamžiku měnit ať už příčiněním vlastním, či někoho/něčeho jiného. Odhození stylových očekávání a oddání se procesu tvoření můžeme uplatnit na mnoha dílčích podúrovních, z hlediska hudebního pak základně takto:

1. v rámci celé lidské společnosti (hudebníci, posluchačstvo všeobecně)
2. v rámci menší skupiny (orchestr, kapela, posluchači přítomní produkci)
3. hudebník uvnitř sebe sama.

V nejvyšší formě může dojít k nalezení radosti z nejistoty, radosti z nejistého procesu improvizace. Tím, že člověk vloží důvěru v konání samotné, opustí strach o výsledek, může pak dospět (mírně nadneseně) k nalezení jistoty v nejistotě.

Improvizace jako akademické trauma

Hudební konzervatoře a akademie jsou instituce k vychovávání odborníků na hudbu, k vyškolení profesionálních hudebních umělců. Zde je mladým lidem umožněno své schopnosti a talent rozvíjet. Studenti mají k dispozici profesorské sbory, které jim předávají své cenné zkušenosti a informace, s nimiž ovšem již studenti sami musí nějak naložit. Stojí za uvědomění si, že je právě student sám strůjce svých pozdějších hudebních kvalit. Právě tím, jak s informacemi svých profesorů naloží, nebo také jak naloží s faktem, že se k němu některé informace z jeho, tedy hudební, profese nedostanou.

Hudba v sobě nese improvizaci od svého počátku. Dnešní absolventi konzervatoří a akademií se improvizace bojí. Někdy s úctou, někdy se známkou lítosti, přesto ji dobrovolně, jako celý obor, přenechávají k provozování jiným. Jistě, literatury komponované hudby je k nastudování takové množství, že není možné ji celou obsáhnout, zvláště pak dostane-li se hudebník na jistou úroveň, z níž logicky nechce slevit a upřednostnit kvantitu repertoáru. A čím víc si je vědom obsáhlosti a obtížnosti virtuózní hudby, tím více se také často vzdaluje myšlence, že by se mohl učit improvizovat. Nechce se tomu již věnovat napůl, neboť mezitím získává také různá angažmá a času je méně. Nemyslím si také, že by tito studenti byli k improvizaci kdovíjak motivováni svými profesory z oboru interpretace, a to přesně ze stejného důvodu – aby nemělnili pozornost, aby nedělali věci napůl. Nebo někdy ještě (ale snad se již mýlím) také proto, že improvizace působí dojmem, že popírá přísná pravidla, disciplínu. Z věcí definitivních dělá dočasné, z jistot, o kterých se nediskutuje, činí předměty k přehodnocení, v krajním případě dokáže zvýraznit absurditu nekompromisního

požadavku pouhého opakování. Jak víme, idiomatické improvizace přísnou disciplínu a dil vyžadují. Ale je fakt, že právě obnos práce, která musí být investována do ovládnutí těchto způsobů, vydá téměř na jeden zvláštní život. Tím získává obava o mělnění pozornosti jisté opodstatnění. Přesto si dovolím upozornit, že tento strach by neměl zastínit vůli být hudebníkem celkově vzdělaným, lehce se totiž může stát nástrojem k omezování.

Intermezzo

Před několika lety na mě zapůsobil zajímavý postřeh dirigenta Zsolta Nagye, kterému jsem hrál Čtyři kusy pro klarinet a klavír Albana Berga. V druhé části této mimořádně delikátní skladby se nachází místo, k jehož interpretaci autor přiřadil poznámku „*zögernd*“ – váhavě. To není nijak tajemné, každý víme, co znamená váhat. Ovšem co mi utkvělo v paměti a zřejmě dalo návod pro hlubší pochopení následně celé skladby, byl Zsoltův postřeh/návrh, abych ono místo hrál takovým způsobem, jako kdybych do poslední chvíle nevěděl, kam bude směřovat, a následně kam přesně nakonec dopadne můj další krok (= jaký zazní další tón), abych hrál tak, jako kdybych tu hudbu se vši péčí tvořil nyní přímo na tomto místě, jako kdybych hledal a nacházel, jako kdybych improvizoval.

Možná jsem tehdy uzřel něco, co obohatilo a prohloubilo můj vztah k hudbě celkově, její uchopení z pozice interpreta, improvizátora i tvůrce.

... a ten další krok – další tón, i když ještě „nevím“ jaký bude, a možná nebude takový, jaký se očekává, bude v každém případě takový, jaký má být. Protože k němu vede cesta, skrze kterou k němu dospějí. A jako takový dává tento tón opodstatnění předchozímu a iniciuje i další průběh, nikoliv však proto, že je předepsaný, ale proto, že je pravdivý.

Mezi silné axiomy duchovních vůdců patří přesvědčení, že pravda se zjeví každému, kdo o ni bude stát, kdo za ní půjde. A ona sama si pak řekne o místo, nechá se poznat. Třeba v tom, že cokoliv se stalo, mělo se stát. Zbavuje tak i strachu a dodává klid, důvěru ve vlastní intuici pro jednání budoucí.

Vidím takto, že váhání nemusí nutně znamenat jen nedostatek odhodlání, to, zda mám či nemám vstoupit na konkrétní, předem známé místo, ale také samotný způsob nacházení onoho místa. Tím způsobem je aktivní a pravdivé prožití situace, jež mě nevyhnutelně na to konkrétní místo přivede, ačkoliv taky může vypadat jako zbytečné prodlívání. Ve váhavosti se tak paradoxně může nacházet i kus skálopevné jistoty – v tom, že řešení najdu, ať už bude jakékoliv.

Touto osobní příhodou bych chtěl dokumentovat význam, který improvizace může mít jak v prvním plánu (hudebním), tak i v přesahu do obecných principů přístupu k jakékoli činnosti, je-li vykonávána s přesvědčením, tedy s vědomou aktivní účastí.

Po předchozí úvaze se nyní znovu podívejme na význam slova „váhat“ a postavme jej vedle „improvizovat“. Improvizace je často považována za dokonalý děj, za ukázkou mistrovství v rozhodování se (je-li samozřejmě dokonale provedeno), zatímco váhavost obsahuje

spíše konotace nedostatečné, negativní, nedospělé. Váhavost se dnes nenosí. Zpomaluje rychlou dobu, kdy jeden efektní reklamní nátlak bleskově přebíjí druhý. Váhání vnímáme jako neschopnost. Možná jsme jen tento obsah upřednostnili, snad v rámci zjednodušení si života? Možná však tyto dva pojmy mají společného víc, než jsme si zvykli vidět.

Mezi tyto dva pojmy nepatří rovnítka. Nicméně jedno druhé může dokonale rozvinout, oduševnit. Váhat znamená hledat s důvěrou v přesvědčení, které člověka vede. Někdy to znamená též pozdržení finálního rozhodnutí či dospění do stavu tzv. uchýlení se k řešení „z nouze“. Ale zkusme si představit např. „váhavou improvizaci“, nebo „improvizující váhavost“ a zaostříme přitom na hloubku těchto dějů, jež v sobě mohou ukrývat: na pravidlovost bez nasazených masek, bez pozérství, beze strachu ze soudu okolí. Skrze váhání se takto můžeme dostat k nefalšované lidskosti, naivní obnažené pravdě, velmi blízko humanismu ve své absolutní hodnotě.

Všimněme si v této souvislosti zároveň toho, jak nás dokáže obohatit přehodnocení zažitých významů.

Rozdělená hudba

Na základě osobních zkušeností z různých hudebních oborů jsem toho přesvědčen, že hudba je jedna. Má spoustu podob a módů, ale není to ona sama, kdo ji rozpoltil do oddělených sekcí, které se mají střežit zamčené ze strachu před „infekcí“ či před utonutím nezpůsobitelného jedince. Jsem přesvědčen, že má smysl věnovat se kompozici, interpretaci stejně jako improvizaci, neboť jedna druhé nijak neodporuje. Naopak jedna druhé může pomoci rozšířit obzory, rozměr, prohloubit smysl i zážitek – z tvoření i z interpretace. Neměly by se od sebe vzájemně distancovat. Ať už strachem, či nařízením.

Klasičtí virtuóзовé pro svou sebevědomou vytrénovanou technickou brilanci někdy zapomínají, že improvizovat mohou smysluplně a rovnocenně na dlouhých tónech (např. s důrazem na kvalitu tónu a jeho barevné odstíny), že improvizace zde není pouze kvůli nutnosti předvedení svých technických dovedností. Improvizace může mít smysluplnou výpovědní hodnotu, je to s kompozicí rovnocenně závažný a sdělný tvořivý proces. Ve srovnání s kompozicí má navíc nejméně jednu přidanou hodnotu – spontaneitu. Nabízí přímou účast při procesu tvorby. Záleží jen na uchopení. Na schopnosti uchopení. Na schopnosti pravidvého absolvování procesu dospívání k řešení, vývoje, jenž je naplněn přemýšlením, pravidvou reflexivní účastí. A je otázka, zda by taková dovednost neměla mít na akademických úrovních více prostoru pro kultivaci.

Kredit

Je chvályhodné, že na hudebních akademiích vznikají jazzová oddělení. Studenti jazzu i klasiky tak mají možnost nacházet se blíže také hudbě, která není jejich primárním zaměřením. To už samo o sobě pomáhá k rozšiřování obzorů. Roste tak nejen povědomí jednoho o druhém, ale i vzájemný respekt. To je stále v pořádku, pokud to nezpůsobuje

vlastně větší vzájemný strach, jako z příliš náročného oboru. O náročnosti není pochyb, jak v případě vážné hudby, tak v případě jazzové improvizace, kde jedinec vlastně nemůže hrát tzv. „co chce“, ale musí investovat spoustu sil do nastudování jazyka a jeho idiomů.

Improvizace volná se na některých institucích objevuje ve skromnější podobě, jen jako výukový předmět. Technická virtuosita zde není primárním cílem, a přesto tato oblast není úplně bez úsilí, jen poněkud jiného ražení. Tudy se studenti mohou dostat od používání cizích nápadů blíže podstatě vyjádření sebe sama. Jazzmani mají zpravidla o dost blíže k principu hledání nových cest, vyjadřování sebe sama a přijímání zodpovědnosti za svá rozhodnutí. Klasicky školeným hráčům je tato zodpovědnost vzdálenější, některým takřka neznámá.

Přes jistý nezanedbatelný zájem o volnou hudbu pozoruji stále také strach a nedůvěru (někdy neúctu) z obou táborů. Jde pravděpodobně o to, že během mnoha let soustředěně tvrdé práce na nástrojové technice, jazyku a repertoáru nechtějí tito hráči opustit technickou úroveň ve své hudbě dosaženou. Dost možná se jen stydí hrát jednoduše – snad aby sami nediskreditovali svou virtuositu, neboť ta v oboru volné hudby nemá takové opodstatnění, jistojistě pak ne v podobě klíše klasické hudby či jazzových „licků“. Snad že by skrze snahu tvořit za sebe odhalili svou skutečnou pravdivou tvář? Kterou pak, i ze strachu před soudem svého okolí, ještě dříve sami odsoudí jako nedokonalou, a tudíž budou místo té své raději kultivovat a ukazovat tváře někoho jiného. Je jistě snazší schovat se za dokonalé kompozice, vytříbené a náročné pasáže a idiomy, než přesvědčit o své pravdě či lépe řečeno: o své pravdivosti. Neboť má-li být skutečně pravdivá, bude spíše prostší a méně efektní, než prověřené (a vypracované) pravdy hudebních velikánů. Ano, bude taková a má být taková, jelikož se oproti nim nachází spíše ve svých začátcích.

Vrátím-li se k interpretačnímu postřehu „hraj jako bys improvizoval“, musím přemýšlet, o kolik pravdivosti v interpretaci se připravují, resp. čím ji kompenzují ti, kdo nemají s improvizací zkušenost, ti, kdo i vědomě odmítnou projít poznáním plynoucím z hledání a nejistoty příštího okamžiku. Nemám v úmyslu kázat o tom, co je správné a co nedostačující. Jen v této souvislosti uvažuji nad tím, co vlastně dokáže interpret vyjádřit? Co určuje míru jeho schopnosti procítění, čím vším a skrze co všechno se ji může naučit? Jaký má hráč potenciál dílo stvořené v minulosti skutečně oživit, jaký je podíl jeho osobního vkladu v produkci, kolik pravdy či naopak kolik slepého a bezduchého opakování je v ní obsaženo?

Amen

Jako klasicky vyškolený interpret se zájmem o soudobou hudbu, jako aktivní hráč na poli jazzové i experimentální (volné) improvizací scény čelím z okolí i sám v sobě často mnoha rozporům týkajících se podstaty hudby, jejích různých druhů, různých způsobů improvizace, odlišných pohledů na ně, jejich užití, jejich opodstatnění, smysl, efekt apod. Víím, že pro člověka – individualitu formovanou svými zkušenostmi, schopnostmi, inteligencí nejen empirickou, ale i sociální – je často těžké se ve věcech stále jen dobře orientovat. A je

pochoitelné, že při tak velkém množství možností chce jedinec cítit aspoň někde pevnou půdu pod nohama, neboť z volnosti se může jednoduše stát chaos. Chtít po sobě všemu rozumět je vskutku příliš, to by se taky mohl člověk rovnou dobrovolně zbláznit. Pozorují, že občas unáhleně příkrá vymezení vůči jiným stylům (nejen hudebním), mohou být de facto sebeobranou, jakýmsi filtrem, který chrání před přehlcním empirické kapacity organismu.

Možná tehdy není od věci rozum zastavit a nechat se vést svým citem, nežádat po sobě důvody, soudy a vysvětlení, prostě jen ty věci dělat, nejsou-li nám odporné samozřejmě, a pouze s nimi být. Dovolme si také někdy odat se své ryzí naivitě, slepému dobrému úmyslu, opustme přísnou účelovost a zištnost našeho jednání, pocíťme svobodu a radost z okamžiku – z něj samotného, ne kvůli výsledku. Opodstatnění racionálního typu se totiž někdy dostaví až později.

O cvičení improvizace

Improvizace je dovednost, pro niž má někdo lepší předpoklady, jiný je má horší. Lze ji však cvičit, kultivovat. Cvičení improvizace idiomatické z valné části obnáší dril a memorování, tvoření slovní zásoby a osvojování si pravidel a principů určujících ten který styl. Kdo je zkušenější či sebevědomější, přichází též s vlastními stylovými klišé k dalšímu naučení.

Volná improvizace má také své způsoby, jejichž prostřednictvím lze tuto dovednost zlepšovat. Přes všechnu svoji svobodu a volnost, prezentovanou již v označení, i zde je nejen pro přípravnou fázi důležitá trpělivost a disciplína, ale taktéž jsou k využití jistá pravidla. Ta však nejsou vázaná toliko na konkrétní hudební tvar, ale mají platnost širší, vycházejí spíš z aspektů a modelů společenského chování. Neurčují tak přesnou podobu vyjadřování (jazyk, styl), ale navrhují jejich principy. Takové, které dokážou rozpohybovat proudění, život.

Interakce

Improvizace jako celek je vždy interaktivní záležitost. Člověk reaguje na vjemy přicházející z okolí, nebo uvádí impulsy, aby reagovalo okolí. Dochází k vzájemnému ovlivňování a vývoji. Tyto interakce se odehrávají na různých úrovních společenského vymezení, které záleží na rozhodnutí (ať už v podobě předchozí dohody, či spontánního vykrystalizování).

V zásadě může jít např. o tyto mody:

- 1) člověk je součástí skupiny, v jejímž rámci působí na jinou skupinu
- 2) člověk je samostatnou jednotkou a interakce probíhá mezi ním a skupinou
- 3) interakce probíhá mezi dvěma (či více) jednotlivci
- 4) interakce probíhá mezi jednotlivci a skupinami
- 5) interakce probíhá uvnitř jednotlivce.

Je možné stylizovat se do různých dalších kombinací, nápadům se meze nekladou.

Možnost č. 5 je oproti předchozím pravděpodobně poněkud hůře představitelná. Primárně je možné si pod tím představit princip sólové improvizace. Je to náročný proces, kdy je člověk na vše sám a k interakci zdánlivě nemůže docházet. Uvažme ovšem člověka

– jedince – opět jako soubor, ne tedy jako jeden dále již nedělitelný element. Míním tím např. vědomou nejednotu uvnitř sebe sama: každá myšlenka podléhá pochybám, přehodnocování, úpravám – de facto názorům různých stran, odlišným úhlům pohledu, kterých je člověk schopen. Mezi nimi dochází k interakcím, které způsobí vývoj.

V dalším plánu je možné pro utváření modifikací a dalších stylizací aplikovat quasi fraktální chápání struktur. Logicky tak můžeme člověka chápaného jako soubor elementů, jakýsi super element, situovat do pozice ve skupině či dokonce ve skupině skupiny (jednalo by se pak o skupinu ve skupině skupiny). Nebo naopak je možné situovat skupinu dovnitř jedince: soubor názorů reprezentuje skupinu na jedné straně názorové nejednoty uvnitř člověka a vzájemně reaguje s názorem zastupujícím jeho samotného. Také by se dal pojmout soubor názorů uvnitř jednotlivce jako otisk reálné skupiny a konfrontovat pak tuto otištěnou podobu s jejím reálným protějškem. Nebo také člověk jako skupina elementů v interakci s jiným jednotlivcem chápaném taktéž jako soubor elementů. A mohli bychom pokračovat dalšími hlubšími a mimoúrovňovými kombinacemi. Uznávám, že takto znásobená abstrakce se již poněkud vzdaluje reálnému využití v hudbě. Ovšem vždy záleží na vědomém uchopení. Možností je mnoho. A třeba i proto, na rozdíl od některých jiných hudebníků, považuji sólovou improvizaci stále za interaktivní děj.

Jak již předesláno, volná improvizace vychází více z paralel chování se ve skupině. Principy, které tak lze pozorovat, můžeme úspěšně použít k procvičování. Jsou jimi např.:

intenzivní podpora spoluhráče (člena skupiny) v jeho vyjadřování
glosy, komentáře

negace, nekompromisní destrukce tendencí a snah druhého
lehký nesouhlas

nejjistota, váhavost, pozorování, poslouchání
ponechání prostoru druhému

snaha o zásadní změnu proudu

vůdčí aktivita (která může způsobit i něco z předchozích možností) atd.

Vidno, že pro způsob praktikování volné hudby používám termíny primárně nehudební. Také trénováním improvizace nemíním práci na nástrojové technice, ale kultivaci ducha, vědomí, schopnosti přispívat a reagovat, rozvíjení citu a intuice.

Připravenost, očekávání

S rozšiřováním škály způsobů potenciálních reakcí a interakcí úzce souvisí důležitý prvek, jímž je připravenost. Toto označení vyjadřuje míru faktické vědomé účasti v přítomném tvořivém procesu. Znamená to být připraven na cokoli, zejména pak ve smyslu připravenosti na změny, nové impulzy, být schopen přispět v kterýkoliv okamžik, jenž si hudba vyžádá. Z opačného úhlu to též znamená umět opustit vlastní myšlenku ve prospěch jiné, například i přesto, že její potenciál ještě nebyl plně využit, či umět být ticho tak dlouho, jak je třeba. A rozhodnutí, „kdy je třeba“, ideálně vložíme právě do rukou intuice.

Není od věci použít také ustálený ověřený způsob, ač je jako pravidlo jasně zřetelný. V kombinaci pak s těmi čistě intuitivními lze dosáhnout setření ostré hranice mezi nimi, může tak vzniknout elegantní, pestrý a zábavný prostor.

Již dříve jsem se dotkl problematiky osvobození se od očekávání. Od svých vlastních stejně jako od očekávání okolí. Smysl opuštění běžných hudebních kritérií spočívá v umožnění oddat se okamžiku, pocítit sílu účasti na přítomném tvoření. Nutno si uvědomit, že člověk, jenž se vzdá kontroly nad průběhem, vzdává se i kontroly a představy o výsledku. Z hlediska veřejných produkcí však čelí daleko více možnosti neúspěchu a selhání, i když je to filosoficky nemožné. Nelze tedy očekávat ani pochopení. Náročnost a jistý podíl nevďěčnosti tkví v tom, že volně improvizovaná hudba a její působivost je závislá čistě na průběhu a úrovni přítomného fungování – sólově i skupinově. Hráč je zodpovědný za celou dobu průběhu, což není nic jednoduchého. Na rozdíl např. od jazzu, kde i při selhání schopnosti improvizace a kooperace uvnitř kapely ještě stále funguje forma, rytmus, harmonie, melodie, ježto jsou předem pečlivě vybrané a připravené. Zde má hráč možnost „schovat se“ za tyto vděčné jistoty a odklonit tak velmi náročné a intenzivní energetické zacílení posluchačů, kterému se při volné improvizaci vyhnout nemůže.

V ideálním případě je adekvátní posluchač spontánní hudby ten, který si kritéria pro posouzení nepřináší s sebou, ale tak jako „hudba sama“ určuje svůj příští tvar, i posluchač svá „kritéria“ vytváří v přímém přenosu během produkce v interakci se znějící hudbou.

Myslím si, že radosti z hudby je možné docílit na různých úrovních i bez přísných a sofistických pravidel, bez jejich znalosti a poslušnosti. Předvedeme-li v přístupu k ní patřičnou dávku nepredsudečné čistoty, dětské naivity a otevřeného srdce.

Brno Improvising Unit (BIU)

Na podzim roku 2012 došlo, z mé iniciativy a pod mým vedením, ke zformování souboru pro volnou improvizaci. Tento počín si vyžádal soustředěnou předchozí přípravu. Nejen ve smyslu osobního uměleckého odhodlání či personálního výběru, ale i v souvislosti s úspěšným získáním finanční podpory v grantové soutěži v rámci specifického výzkumu JAMU, což následně umožnilo prakticky uskutečnit tuto myšlenku. Těleso je projektem realizovaným na základě mých vlastních dosažených zkušeností v oblasti experimentální improvizované hudby a v souvislosti s uměleckým zaměřením mého doktorandského studia na HF JAMU.

Myšlenka

Existence souboru Brno Improvising Unit (BIU) je založena na myšlence neidiomatické, tedy volné, improvizace. Styl a forma jsou zde výsledkem, ne prostředkem. Upřednostňuje spontaneitu a nepředvídatelnost před kontrolou průběhu a jistotou produktu; autentičnost před napodobováním. Soustřeďuje se na vytváření vlastního originálu a staví se tak do kategorické protiváhy všeobecně zavedeným snahám o dosažení dokonalosti ustanovených vzorů a model.

Postup

Po fázi mého subjektivního „předvýběru“ následovalo oslovování hráčů. Patříčně času jsem věnoval individuálním konzultacím a instruktivním setkáním s potenciálními členy – primárně se studenty JAMU. Jsem přesvědčen, že z dlouhodobého hlediska je přínosnější nenátlaková iniciace hráčů. Myšlenka volného hraní – jež ovšem, navzdory svému označení, obnáší velkou míru osobní disciplíny – je totiž poměrně nejednoduchá a komplexní záležitost ke správnému pochopení. Pro mnohé akademicky trénované hráče je tato hudební oblast polem málo probádaným, často tím méně, čím větší virtuózně-interpretací nároky jsou na ně kladeny standardním výukovým objemem a zaměřením studia na JAMU. Proto je, z mého pohledu a dosavadní zkušenosti, lepší zasít zrnko zájmu a nechat je klíčit s občasnou podporou či motivací, a dát dostatek času každému pro důkladnější zvážení vlastního potenciálu, než se snažit dosáhnout nejkratší cestou a tlakem ideálního výsledku. Nechtě je přesvědčení kultivováno také v každém hráči vlastními silami. Mohu tímto též říct, že dílčím cílem a esenciálním přínosem pro zdar celého počínu je aktivně projevený zájem každého z participantů o společnou věc.

Pro kultivaci kolektivního improvizčního vědomí, pro iniciování individuálních improvizčních dovedností jednotlivých hráčů používám známých metod a přístupů – osobní zkušeností získaných, publikovaných, i na základě osobního dojmu a zážitků analyzovaných (od osobností typu: Anthony Braxton, John Zorn, Evan Parker, Christopher Williams, William Guthrie, Wilbert De Joode, Vinny Golia, Franz Hautzinger, George Cremaschi, Peter Graham a mnoho dalších), stejně jako se snažím uplatňovat své vlastní ideje. Podporuji aktivní tvořivou účast samotných hráčů (využívání svých nástrojů až na hranici zvukově-technických možností, návrhy na procvičení pestré improvizční kolektivity apod.).

Kapela

Soubor je složen primárně ze studentů HF JAMU, jejichž řady doplňují externě přizvaní, v oblasti většinou již zkušenější, hráči. Svým nástrojovým obsazením těleso rozšiřuje hranice představ o funkčním složení, jest takřka neomezené a otevřené jakékoli instrumentální kombinaci. Zvukovou charakteristikou je založeno záměrně na potenciálu přirozené nástrojové akustiky.

Přesto, že je dnes elektronika velmi vytiženou a historicky již zasloužilou oblastí – v případě experimentální hudby a volné improvizace je nezpochybnitelně stylovým činitelem, nechávám ji zatím stranou BIU vědomě. Jde totiž o větší ansámbl, jenž si nemůže stěžovat na nedostatek zvukových „generátorů“ (obvyklá velikost souboru při produkci se pohybuje kolem 8 hráčů). Úskalí hudebníků „elektroniků“ vidím v tom, že zvuk někdy bohužel produkují téměř konstantně. Ať už je to záměrně, na základě nepřeborného množství zvuků a možností procesů, které mají k dispozici, a tedy snahou jich spoustu použít, či pouhou oslabenou soudností a neschopností být ticho, což může tkvět např. v kompenzaci fyzického odtržení od samotného procesu vytváření zvuku, popřípadě i v procesu

následného zacházení se zvukem. Právě reálně fyzická podstata tvoření zvuku je koncept BIU, do nějž mi elektronika zatím nezapadá.

Důležitým kritériem pro účast v tomto projektu je samozřejmě zájem o netradiční způsoby hudební tvorby a také schopnost – respektive ochota – hráče vzdát se vlastních očekávání ve prospěch celku. A to na mnoha úrovních, počínaje hudebně-stylovou představou, až po rozhodování se o způsobu akce/interakce jednotlivce v každém momentu produkce. Jde o princip přehodnocování vlastních myšlenek, záměrů a soudů.

Všeobecným cílem projektu je vypracovat těleso hudebně fungující samo o sobě, spontánně, pokud možno bez řídicích elementů (dirigent, zápis apod.), jakési symbiotické společnosti, ač plné vnitřních paradoxů, přesto však pracující organicky a z hlediska celkové působivosti koherentně. A s podporou grantu specifického výzkumu JAMU se snažím pracovat na vytvoření podmínek a zázemí pro ustanovení tohoto tělesa, ideálně jako reálně fungující a na uměleckém dění aktivně se podílející jednotky.

Jakkoliv „volná“ je prezentovaná myšlenka tvoření hudby, je nutné, aby ansámbl zkoušel. Každý hráč (i člověk obecně) je v průběhu života formován – a dá se říci omezován – mnoha pravidly. Tato pravidla si postupně osvojuje a učí se v nich žít. Je-li pak takový člověk postaven před možnost využít větší šíři pojmu svoboda a volnost, či má-li se dokonce úplně vyhnout pravidlům, jimž přivyknul, je obvykle ztracen, neví, jak tuto svobodu uchopit a produkuje často chaos bez myšlenky, bez sdělení. Což je i pro něj samotného po čase frustrující. Zkoušky jsou tedy prostorem pro objevování často netušených možností, rozšiřování představ o způsobech tvoření hudby, o možnostech hudební komunikace mezi jednotlivými hráči, jenž je důležitá k vytváření kolektivního napojení. Učíme se fungovat bez pravidel, což paradoxně má zase svá pravidla. Jak jsem již vyjádřil dříve, jsou jiného ražení: mají platnost více společenskou a životní, než pouze hudebně-odbornou.

Výstup

Díky finanční podpoře projektu BIU (z grantu JAMU pro specifické výzkumy doktorandů) bylo možné zrealizovat několik produkcí tohoto tělesa. Patří k nim skutečně koncerty:

27. 11. 2012 Brno, Galerie Skleněná Louka

11. 12. 2012 Brno, Mincmistrovský Sklep

5. 12. 2012 nahrávací frekvence v Českém rozhlasu, z něhož je v plánu vytvořit CD pro veřejnou publikaci

22. 4. 2013 Brno, Galerie Skleněná louka

30. 4. 2013 Brno, Husův sbor

20. 6. 2013 Brno, Sklepní scéna div. Husa na provázku, kde došlo k ojedinělé společné produkci s avantgardním combem Next Phase.

Přestože finanční podpora grantu JAMU se právě naplnila, pevně věřím, že tým nekončí činnost ansámblu. Vůle zainteresovaných hráčů k pokračování je citelná a tedy budou další produkce následovat. V jednání jsou též hosté, kteří jsou v oboru již osobnostmi

(např. George Cremaschi, Didrik Ingvaldsen apod.), a kteří mohou být pro ansámbl zdrojem dalších inspirací a motivací.

Díky širší hráčské základně, již BIU disponuje, je tento soubor také platformou pro formování menších simultánně působících seskupení. Příkladem může být Windhoor Squad (dechové trio-kvartet), jenž má za sebou již několik vystoupení, mezi nimi společný koncert s norskými As Deafness Increasis 5. 12. 2012 v Galerii Skleněná louka v Brně.

Činnost ansámblu Brno Improvising Unit průběžně dokumentuji, veškerý materiál je předmětem průběžných analýz a zkoumání, z čehož budou vyvozeny závěry. Jako odpovědný vedoucí tohoto ansámblu zohledním tyto výsledky též v rámci své disertační práce. To vše za laskavé supervize spoluřešitele a školitele doc. Jaroslava Šťastného Ph.D.

Next Phase

Toto jazzově avantgardní combo jsem založil již v roce 2010 a odráží můj zájem o hudbu jazzovou i soudobé a experimentální hudební tendence. Původní obsazení: Pavel Zlámal – saxofony, klarinety; Lukáš Oravec – trubka/křídlovka; Juraj Valenčík – kontrabas; Vladimír Třebický – bicí nástroje, perkuse, siréna, oživená modifikace Martenotových vln.

Jak již z názvu vyplývá, filosofický podtext a zároveň obecný charakter hudby spočívá v pokoušení příštích momentů – fází, které ještě neznáme, ke kterým teprve dospějeme. Nikoliv tedy styl (jazz) ve svém vymezení, ale hledání hudby jako takové naplňuje činnost této kapely, třebaže je výchozí oblast jazzu velmi blízko. Jde opět o aktivitu významně zahrnující tzv. neidiomatické přístupy k tvoření hudby, tentokrát v konfrontacích s idiomy hudby zejména jazzové. V každém případě se jedná o velkorysý a velmi neortodoxní improvizací prostor. Pro aktivaci nestylových tvůrčích procesů používám v zásadě několika různých způsobů:

- kompozice přísné – tradiční hudební záznam, formálně upevněné, využívající jazzových principů ale i soudobých tendencí – to zejména po stránce zvukové exprese
- kompozice abstraktní, konceptuální
- volné improvizace
- „realtime conducting“ – dirigování jako improvizace v přítomném čase improvizujícího tělesa (odkazující na principy použité již Frankem Zappou, Johnem Zornem a dalšími).

Taková činnost si žádá hráče odpovídajícího hudebně-filosofického naladění. Což pro každého není vždy jasná záležitost. Po odchodu L. Oravce (tp) je tedy sestava NP pouze tříčlenná, což však neubírá na energičnosti vystupování. Více prostoru se naopak nabízí pro angažování hostů. V současnosti je stálým hostem pianista Peter Graham, s nímž Next Phase natočila též desku. Ta by měla s názvem „Underneath“ vyjít na podzim roku 2013.

Next Phase je významným zdrojem sebereflexe i zpětné vazby z okolí, její činnost mě provází paralelně s oficiálními studijními předměty a jako taková se ve výsledcích mého oficiálního studia více či méně latentně, avšak nevyhnutelně, nachází.

Sólo

Na oblast sólové improvizace neexistuje jednotný názor. Mnoho improvizátorů o ní říká, že vlastně nevyhovuje podstatě improvizace, zejména pak ve smyslu interaktivity – že není možné sebe sama vyvést z míry, překvapit se, vychází-li vše z jednoho člověka, neboť se člověk sám zná a ví, co od sebe očekávat a tudíž i reakce na sebe budou zase jen známá osobní klišé. Tito hudebníci ji neradi provozují (či úplně odmítají provozovat). Jako pro hráče to pro ně není tak dobré, tak živé, tak zábavné, naopak, je to až nudné, a tedy to nemůže být jiné ani pro posluchače.

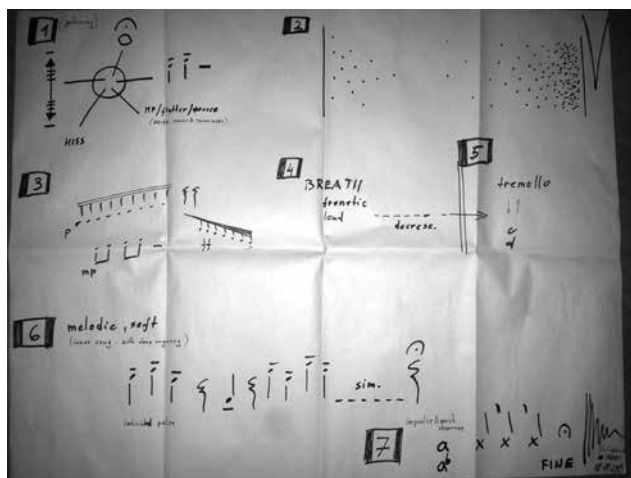
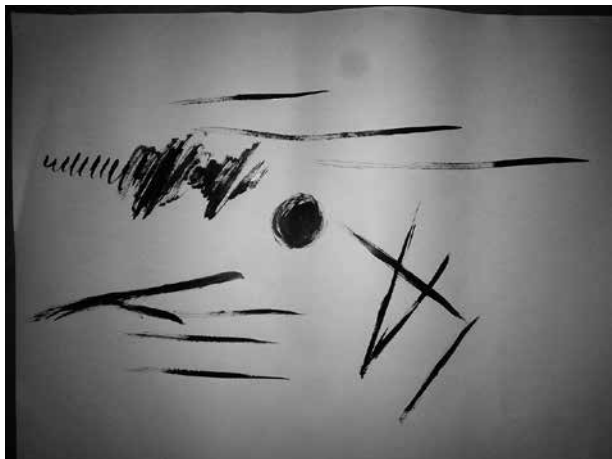
I když jsem si vědom zmíněných důvodů (a nejen těch), a sám je vnímám jako úskalí, řadím se k té skupině improvizátorů, která sólo improvizaci provozuje. Jak jsem již dříve uvedl (v části „O cvičení improvizace – interakce“), já ji za interaktivní děj považuji. Ta živost je ovšem daleko subtilnější, delikátnější, ježto se nachází pod povrchem. Uvnitř jedince. A má tolik podob, kolika různých pohledů na jednu věc je člověk schopen.

Člověk vede dialogy jak sám se sebou, se svými alter egy, tak i, aniž by je nutně zastával, s názory ostatních uvnitř sebe. Umělá stylizace, modelové situace, předem určené role – to vše a jistě i více – a hlouběji rozvinuté – se může uvnitř člověka odehrávat. Kromě počátečního „nastavení“, které může proběhnout jako příprava předem, ale stejně dobře i jako momentální (tedy improvizované) rozhodnutí, není možné být si dále jistý, kam se taková situace vyvine, přestože se odehrává v jednom těle, v jedné mysli, v jedné duši. Samozřejmě je nutné, aby se do tohoto procesu člověk vložil pravdivě. Potom bývá také velmi překvapivé, jak člověk skutečně dokáže sám sebe překvapit a vyvést z míry. Kdo si někdy zkusil být uvnitř sebe takto naivně upřímný, tuší snad o čem mluvím, když říkám, že i tento děj je interaktivní.

Nesdílím úplně názor, že sólo je sobecké konání, ukázka sebestřednosti, přehlídka osobního pečlivě naleštěného arzenálu. Ne, že by tomu tak nemohlo být a jistě se tak v praxi i děje. Posouzení však záleží na individuálním chápání a kontextu – rozhodně to nepřijímám jako primární tezi. Naopak, ze své zkušenosti tuto záležitost považuji za velmi silný duchovní zážitek, často právě bez předvádění soutěžních výkonů, jelikož to zde nedává smysl. Je zajímavé, že i v tomto případě může nastat moment, který je spíše spojován s interakcí a dá se charakterizovat jako něco, co si „hudba sama vyžádá“. Z hlediska citlivosti vnímání hudby (možná nejen hudby) je pro mě zkušenost sólové improvizace velmi zásadní a řekl bych nenahraditelná.

Sólové improvizace si také cením jako velmi účinného autogenního cvičení. Cvičení trpělivosti, zodpovědnosti, přijímání, přehodnocování – cvičení aktivní vědomé existence. Je to velmi náročný proces, člověk je na místě opravdu sám. Nemůže utéct, nemůže ztichnout, nemůže nechat hrát ostatní, odpočinout si. Tedy, ne že by nemohl použít ticho jako hudbu, nicméně veškerá zodpovědnost za produkci je čistě na něm.

Věřím, že to, co na sólové improvizaci produkci může být pro posluchače zajímavé, je míra opravdovosti, kterou je člověk schopen (nebo neschopen) do tohoto aktu vložit.



Pavel Zlámal (1980)

Klarinetista, saxofonista, improvizátor, doktorand na HF JAMU. Studijní zaměření: soudobá hudba, improvizace. Téma disertace: Vedení a práce improvizčního ansámblu. Aktivní hudebník v oblasti klasické, soudobé, jazzové, experimentální hudby. Člen mnoha seskupení napříč žánry, vedoucí vlastních autorských a improvizčních projektů.
www.pavelzlamal.com