

---

Soudobá improvizace,  
volná hudba



Pavel Zlámal

*Contemporary improvisation,  
free music*

**Abstract:** The text deals with the field of improvisation and its position within the context of musical practice. As an active musician in the improvising scene, the author focuses on the principles of improvisation and their application in music, not only in the general meanings but also by introducing his own reflections. The text confronts diverse modes of musical improvisation and explores its significance in the shaping of free music and its extension into social life and life attitudes in general.

**Keywords:** improvisation, free music, non-idiomatic, contemporary, rules, freedom, reflections, practice, musical approach, education, truth, Derek Bailey

## Úvod

Improvizace je termín, který se objevuje ve slovníku mnohých oborů lidského konání. Všeobecně jej lze chápat jako 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 (či doporučeným) způsobem. Je to reakce na momentální dění. Spontaneita je přitom jeden z esenciálních atributů tohoto procesu. Míra spontaneity určuje/způsobuje přirozenou, autentickou působivost konání, tedy kvalitu improvizace – její opravdovosti.

Dle původu slova: z lat. *improvisus*: *im-* (ne) + *provisus*, z *providere* (předvídat): *pro-* (dopředu, před, s předstihem), *videre* (vidět). Doslova tedy „nevidět dopředu“ či „nepředvídat“ (ve smyslu: nemožnost předvídat). Vidíme, že v původním smyslu tohoto slova se tedy nachází *nepředvídatelnost*. Tuto charakteristiku bych zde velmi rád zdůraznil a doporučil k přezkoumávání vždy, když se s označením a principy improvizace operuje.

Slovo improvizace ztělesňuje svobodu tvořivosti, individualitu a životnost vyjádření/konání. V jistém smyslu je improvizace život sám, to jen člověk si z něj raději dělá soustavu regulí a vytyčených postupů.

Jako aktivní hráč provádím výzkum v oblasti improvizace (volné hudby) skrze vlastní činnost. Je to výzkum praxí, jehož prostředkem je improvizace a jehož mírou je člověk, praktikující hudebník, tedy já sám a mé okolí. Vzhledem k tomu považuji za důležité mapovat situaci především svým vlastním pohledem: z dostupných zdrojů pouze nepřejímat, ale pojmout je jako inspiraci, nalézat řešení adekvátní místním aktuálním podmínkám, dle vlastních poznatků a zkušeností. Používám vlastní perspektivu, přestože jsem si vědom, že má zjištění jsou/mohou být podobná. Ovšem skrze taková zjištění také dospívám k hudbě, která již tolik podobná není – každý dospíváme k jinému hudebnímu tvaru a kvalitě.

Ačkoliv se budu věnovat primárně hudební stránce věci, souvislost s aspekty běžného života je vnímavému člověku patrná. Obecně vyjádřeno: principy užití v hudbě mohou inspirovat k jejich přenesení do různých životních situací, či naopak: způsoby společenského chování mohou motivovat nové přístupy v hudební koexistenci. Improvizace je též prvkem, jenž má sílu osvěžit pevně fixované, předem dané linie, které jinak samy o sobě tíhnou k rutinnímu zešedivění a ztrátě radosti z jejich vykonávání, ztrátě smyslu – ztrátě životnosti. Myslím, že bez obav můžeme takto chápat improvizaci jako příkladný projev vědomého žití.

V následujícím textu se chci podělit o svoje zkušenosti nasbírané v průběhu více než deseti let, kdy jsem se pokoušel zážitky z praxe zaznamenávat a reflektovat. Snažím se zde uvažovat nad podstatou určitého přístupu k hudební tvorbě, který klade hlavní důraz na autenticitu projevu a nemá teoreticky jasně vymezené hranice. Jak vysvětlím níže, podstatnou složkou mého zkoumání jsou nutně poznatky z praxe a introspekce, která je v zásadě jedinou možnou cestou poznávání procesu, v němž hudba je totožná s osobností, která ji provozuje.

Improvizace – volná hudba – je disciplína, která je již ze své podstaty těžko uchopitelná. Stejně jako pro hudbu neimprovizovanou/komponovanou, stylově definovanou tradiční, i zde existují některé objektivní metody (hudební analýza), které dokážou popsat vnější podobu. V žádném případě však nemohou být zástupným vyjádřením hudby samotné. V oboru improvizace navíc v zásadě i proto, že se jedná o myšlenkový přístup – princip, jenž nemá jediné správné řešení, nevytváří jednoznačně zařaditelný produkt. V současné době existují mnohé dostupné publikace zabývající se improvizací v její volné podobě. Z povahy věci jsou však často reflexivního charakteru nebo popisem činnosti autorů/protagonistů, případně kombinací obojího.

Není možno opomenout zásadní literaturu autorů, jako jsou Derek Bailey,<sup>1</sup> Bob Ostertag,<sup>2</sup> Rod Paton,<sup>3</sup> David Rothenberg,<sup>4</sup> Frederic Rzewski,<sup>5</sup> Peter Niklas Wilson<sup>6</sup> nebo John Zorn.<sup>7</sup> Všichni tito autoři jsou zároveň praktickými hudebníky a zákonitě tak ve svých knihách prezentují zejména svoje zkušenosti a vlastní přístupy. Derek Bailey, zásadní osobnost volné improvizace, oddaná hledání hudební pravdy, pro svoje hudební snahy užívá termín „neidiomatická improvizace“. Bob Ostertag je osobitý hudební tvůrce, který mj. využívá improvizace interpretů, kterou nahrává, počítačově upravuje a pak předává interpretům jako model, podle kterého mají tvořit vlastní interpretaci. Ve své knize, která je též pozoruhodným společensko-historickým záznamem, naplňuje pojem „improvizace“ svým přístupem k životu, respektem k humanistickým hodnotám, čehož je jeho hudební tvorba bytostnou reflexí. Obě publikace Roda Patona jsou zaměřeny spíše pedagogicky. Představuje a rozvíjí v nich svůj koncept tzv. „lifemusic“, který umožňuje improvizaci prakticky každému, i ne-hudebníkům, a akcentuje její terapeutický potenciál. David Rothenberg a John Zorn jsou editory sborníků představujících pestrý výběr příspěvků od dalších autorů a zachycujících širokou škálu osobních přístupů. Skladatel Frederic Rzewski je také zkušeným improvizátorem. Ve své knize se však zabývá i širšími společenskými důsledky improvizované hudby, případně jejími podmínkami. Peter Niklas Wilson je poněkud výjimečný tím, že není jen

<sup>1</sup> Derek Bailey. *Improvisation: Its nature and Practice in Music*. New York: Da Capo Press, 1993.

<sup>2</sup> Bob Ostertag. *Creative life: music, politics, people and machines*. Urbana: University of Illinois Press, 2009.

<sup>3</sup> Rod Paton. *Lifemusic: Connecting People to Life*. Dorset: Archive Publishing, 2011. Tjž. *Living Music*. Chichester: West Sussex County Council, 2000.

<sup>4</sup> David Rothenberg (ed.). *Vs. Interpretation: An Anthology on Improvisation, Vol. 1*. Praha: Agosto Foundation, 2014.

<sup>5</sup> Frederic Rzewski. *Nonsequiturs: writings & lectures on improvisation, composition, and interpretation = Unlogische Folgerungen: Schriften und Vorträge zu Improvisation, Komposition und Interpretation*. Köln: MusikTexte, 2007.

<sup>6</sup> Peter Niklas Wilson. *Anthony Braxton: Sein Leben, Seine Musik, Seine Schallplatten*. Waakirchen: OREOS, 1993. Tjž. *Hear and Now: úvahy o improvizovanéj hudbe*. Přel. Slavomír Krekovič. Bratislava: Hudobné centrum, 2002, s. 259. Přel. z: *Hear and now: Gedanken zur improvisierten Musik*.

<sup>7</sup> John Zorn (ed.). *Arcana: Musicians on Music*. New York: Hips Road, 2000.

talentovaným improvizátorem, ale také vystudovaným muzikologem s širším záběrem než pouze improvizovaná hudba. Ve své monografii o Anthonym Braxtonovi se pokouší o věcné uchopení tak složitého fenoménu, jako je jeho hudba, do jisté míry objasňuje jeho tvůrčí postupy, ale převážně dokumentuje Braxtonovy nahrávky a koncertní aktivity. Wilsonovy úvahy o improvizované hudbě *Hear and Now* jsou pronikavou sondou do problematiky a přinášejí řadu podnětných pozorování.

### Neidiomatická improvizace

Dle Baileyho rozumíme významu tohoto termínu jako spontánnímu vyjádření a konání, které není regulované předem vymezenými hranicemi, slovníkem ani stavebními/kompozičními principy. Jistěže je diskutabilní, zda je to ve své absolutní hodnotě skutečně možné, uvážíme-li, že lidské jednání je závislé na získaných zkušenostech, rozšiřujících představách a postupně vypracovávaných schopnostech. 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. (Wilson) Zdalipak se již dnes někdy až příliš urputná snaha vyhnout se známým stylovým klišé nestává právě idiomem? Nedá se snad říci, že se tato snaha o nekonformitu sama dostihla a stala se již definovaným stylem?

Pro poměrně nekompromisní vyznění definice „neidiomatické improvizace“ (a faktickou nemožnost této definici vyhovět) považuji za výstižnější označení „volná improvizace“ (dále VI). Skrze principy neidiomatického přístupu k improvizaci se však dostáváme i zpět k ustalování do charakteristických výrazových prvků, s nimiž se dále nakládá kompozičními způsoby. A přestože je princip tvůrčí spontaneity – improvizace – stále zásadní, díky různé míře vědomé (kompoziční) kontroly se stává opět „jen“ dílčí součástí procesu. V krajním případě se výsledný produkt ustálí do podoby poměrně přísné kompozice, kde improvizace je obsažena pouze v předchozí práci na individuálním výrazivu/jazyku – jako nástroj předchozího hledání/objevování.<sup>8</sup> Z důvodu různé míry reálně přítomné improvizace v hudební produkci, jakkoliv volné, bych na ni nahlížel též jako na součást širšího celku, jehož charakteristiku by snad mohlo vystihnout obecnější označení „volná hudba“ (dále VH). Ta nechť pojmenuje hudební konání, jehož podstatou je právě snaha vytvořit tzv. „ve stylu“, ale naopak se zavedeným způsobům spíše vyhnout.

Způsoby improvizáčního tvoření v této oblasti se oprošťují od obecně používaných principů kontroly (forma, jazyk, výsledek apod.), kladou větší důraz na průběh s velmi vysokým podílem otevřenosti vůči různým alternativám dalšího vývoje – a tedy i vůči mnoha předem těžko očekávatelným podobám výsledku. Tím se volné tvoření (oproti idiomatickému

<sup>8</sup> Takto se to projevuje např. v tvorbě berlínského klarinetového dua *The International Nothing*, jehož hráči (Kai Fagaschinski a Michael Thieke) dospívají přes improvizaci až k fixovaným, individuálně notovaným skladbám (tj. každý si pro sebe vytváří svůj vlastní part/partituru).

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, vztahujícím se k danému místu a času.

### **Pravidla svobody**

Svoboda improvizace je v obecném hudebním povědomí často chápána poněkud zkresleně. Kromě nekonkrétní všeobsažnosti může mít také některé zužující a zavádějící konotace, a tedy představy/výklady bývají někdy nepřesné či spojované pouze s některou podobou improvizace.

Pravděpodobně stále nejčastější všeobecnou asociaci vyvolává ve smyslu jazzové hudby (v akademických kruzích je pak představa improvizace silně spjatá např. i s barokní hudbou). Je třeba si však uvědomit, že jazz je jen jeden ze způsobů improvizace, byť jeden z velmi rozšířených, populárních a – za svůj již více než stoletý vývoj – velmi sofistikovaně rozpracovaných. Jedná se však o improvizaci idiomatickou. Má svá pravidla, principy, svůj jazyk, svá klíše – idiomy. Mezi takové způsoby můžeme zařadit improvizaci i v rámci dalších definovaných hudebních stylů a období: renesance, baroka i klasicismu, romantismu i poměrně autonomně stojící a akademicky respektovanou improvizaci varhanní.<sup>9</sup> Samozřejmě též improvizaci folklórní v rámci specifických lidových žánrů či hudby jiných (ne-euroamerických) kultur. V každém případě jde o tvoření takzvaně ve stylu: tedy na základě pravidel charakterizujících tyto styly – za předpokladu jejich dobré znalosti a za účelem naplnění/vyhovění jejich estetickým (případně i utilitárním) požadavkům.

Je dobré si uvědomit, že každý z etablovaných hudebních stylů a žánrů byl ve své době stylem nejnovějším, aktuálně vznikajícím hudebním jazykem. I v historicky vzdálenějších obdobích byla improvizace běžnou součástí hudební praxe. Byla jak ceněnou uměleckou dovedností, objevným prostředkem, hranice posouvajícím a revolučním, tak i praktickou potřebou k uspokojení poptávky – na „výrobu“ hudby (kupř. improvizace nad generálbasem). Dnes jsou tato tzv. stará období chápána jako uzavřená. Úzkostlivá obava z porušování charakteru historicky definované hudby vede k tomu, že improvizace v těchto stylech je velmi přísně vymezena. Nedovoluje jít za hranici charakteristických postupů (ačkoli fakticky definovaných až ex post a časem petrifikovaných). Jednoznačnost tohoto vymezení tak vyvolává myšlenkový rozpor, jelikož se improvizace tímto vzdaluje své podstatě. Z činnosti spontánní, tvůrčí a objevné činí přísně kontrolovanou, omezující. Z perspektivy současné hudební rozvinutosti se tak jeví být povahy stagnační, ne-li dokonce regresivní. (Je vůbec možné docílit autenticity v estetice pocházející z minulosti? Dle Rzewského je bez přímé

<sup>9</sup> Jakkoliv náročná a kompozičně či výrazově „současná“, stále je z hlediska jejího studia založená na ideálech starých stylů a velkých forem. Z tohoto pohledu se jeví být až aristokraticky konzervativní, či tzv. tradiční. (Snad by se dalo říci „encyklopedická“?)

zprostředkující linie jakákoliv interpretace vlastně již zkreslená). Paradoxem zde je, že velcí zástupci daného stylu, dnes hudební teorií znehybnělí a zakonzervovaní, vždy usilovali o posun, o to dostat se dál, nezůstat na místě, tvořit umění živé.<sup>10</sup>

### ***Idiomatický slovník***

Uvažme improvizaci 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. Otázka je, 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/klišé – idiomů. Nesnižuji náročnost a estetickou funkčnost těchto dovedností. Dovolím si však konstatovat, že takový způsob improvizace zůstává podstatě improvizace leccos dlužen. Jistě nemůžeme přehlédnout faktor spontaneity při výběru těchto stylových klišé 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 a konkrétní stylovou estetikou „schválené“. Podobně jako v řeči určují gramatické zvyklosti 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, předem vytyčený, zaručený tvar. Tvar, který se dá bez námahy uchopit, zařadit; tvar, který ctí styl, jazyk – je jednoduše rozpoznatelný. Pokud se z nějakého důvodu takový ideál improvizace nenaplní, hodnotí se jako nevyhovující. Ovšem, přísně vzato, tak člověk není svědkem živé momentální tvořivosti, ale pouhé kompilace artefaktů z doby minulé, které jsou v přítomném čase za sebou jen řazeny, navíc podle vzorců pocházejících opět z minulosti.

Derek Bailey na příkladu jazzu upozorňuje na zjevné nebezpečí učení se jakékoli stylové (idiomatické) improvizace dle běžného modelu o třech fázích:

- 1) vybrat si vzor,
- 2) vstřebat jeho styl – imitací, kopírováním,
- 3) na tomto základě pak vyvinout styl vlastní.

Třetí krok, ten skutečně prověřující a nejtěžší, ovšem v celém procesu práce hudebníka leckdy chybí nebo se výrazně neřeší. Tak hrozí, že se improvizovaná hudba stane hudbou identifikovanou pouze se stylem mála velkých hudebníků. Navíc se v této podobě postupem času stává „akceptovanou“ normou, jakýmsi nezpochybnitelným hodnotícím kritériem, a dále také reaktivně používaným dogmatem. (Bailey)

<sup>10</sup> Celou touto problematikou se důkladně zabývá Derek Bailey: *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*.

Z oblasti vývoje jazzu je zřetelně viditelná proměna chápání sebe sama. Zatímco se jazz v první fázi nestaral příliš o své kořeny (byl to jazyk inovátorů, revolucionářů, objevitelů, plný svěží vitality), postupem času se toto vnímání a konání přehouplo do podoby opačné – sebeuvědomělé. Jazz se stal adorací sebe sama, vyzdvihuje svůj původ, oslavuje svůj odkaz. A tak vše, co dříve sloužilo k vytvoření této tradice, k jejímu obohacení, rozšíření a pokroku – k ustanovení a posílení celého jazzu – se „najednou“ stalo proviněním.<sup>11</sup> (Bailey)

Zajímavě tento vztah ryzí naivity a konzervujícího sebeuvědomění reflektuje saxofonista Steve Lacy: „Čím déle něco děláte, tím více jste si toho vědomi. To je nevyhnutelné, ztrácíte svou nevinost, kolektivně i individuálně. Ztrácíte svoji mladickou, i hudba ztrácí svoji mladickou.“<sup>12</sup> Pro Lacyho je hrana známého/uvědomělého a neznámého právě tím místem, kde se má hudba neustále nacházet, „[...] a musíte neustále vyvíjet úsilí směrem k tomu neznámému, jinak vy i hudba zemřete. [...] A potom je hudba u konce, neboť je to otázka života a smrti. Jediné kritérium je: „Je ta věc živá nebo mrtvá?“<sup>13</sup>

### ***Volná improvizace***

Jistě není možné očekávat, že bude člověk schopen produkovat stále nová, neopakující se řešení, a už vůbec ne formou improvizace – spontánně, bez přípravy. To 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 „osvětlení“, 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, opak).

Spíše než snahu o absolutno považuji v tomto ohledu za důležitější schopnost nevytvářet a nepřijímat definitiva, resp. uvědomovat si úskalí definitivních a ukončených řešení. Ta by mohla 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.

Za nikterak přehnané považuji vyjádření Cornelia Cardewa, jenž chápe improvizaci jako oslavu přítomnosti, a to až na úrovni rituálu. Popisuje ji jako svým způsobem nejvyšší druh

<sup>11</sup> Do této pozice se v různých podobách dostalo mnoho výrazných a určujících osobností oboru, mj. Louis Armstrong, Charlie Parker, John Coltrane, Anthony Braxton, Cecil Taylor a další.

<sup>12</sup> „The longer you do something the more aware you become of it. That's inevitable, and you lose your innocence, collectively and individually. And you lose your youth and the music loses its youth.“ Cit. in: D. Bailey. *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*, s. 54.

<sup>13</sup> „For me that's where music always has to be – on the edge – in between the known and unknown and you have to keep pushing it towards the unknown otherwise it and you die. [...] And you have to keep it going otherwise you lose that freedom. And then the music is finished. It's a matter of life and death. The only criterion is: „Is this stuff alive or is it dead?“ *Tamtéž*, s. 54–6.

hudební aktivity, poněvadž akceptuje v plné míře základní atribut hudby: pomíjivost.<sup>14</sup> Na rozdíl od kompozice, která vytvořením zápisu tuto primární přirozenost do jisté míry obchází.

Sami improvizátoři někdy označují své hudební konání za spontánní vyjádření sebe sama. Tzv. „hrají to, co cítím.“<sup>15</sup> Pojem „sebevyjádření“ však není myšlen takto jednoduše. Není to exhibice dovedností ani předvedení momentálního duševního rozpoložení, i když i toto v ní nepochybně zaujímá jistou pozici. Je to daleko více životní postoj: vztah k hudbě, k nástroji, k ostatním spoluhráčům, k principu tvoření, k vnímání. Je to názor, jenž je podložen často dlouhodobou prací, z čehož také vyplývá specifický vyjadřovací jazyk s individuální slovní zásobou. A to, že tento osobitý jazyk používá i jiná, přejatá a ustálená slovíčka, je druhotné – výsledek tím není v žádném případě předprogramován. Taková hudba je odrazem osobností lidí, kteří ji produkují. A vzhledem k tomu, že charakter člověka se nemění tak rychle, není ani jejich hudba neustálou změnou a revolucí. (Wilson)

Může se také zdát, že VH je velmi egocentrický přístup k hudbě. Tomuto pohledu pak zvláště nahrává případ sólových improvizáčnických výstupů. Není tomu úplně tak, ačkoliv ono sebevyjádření a seberealizace je pro hudebníka důležitou motivací. Mimo to je pro mnohé improvizátory jejich hudba nástrojem sebepoznání, tedy úsilí směřované dovnitř. Takové pak vlastně brání improvizátorovi, aby hrál na efekt, ale přivádí jej na cestu hlubšího poznávání a objevování. Od prázdné ambiciózní pózy směrem k trpělivosti a pokoře. (Wilson)

S ohledem na uvedené považují výrok „hrají to, co cítím“, jenž byl ve snaze trefit prostou podstatu VH, resp. improvizace, mnohokrát použit, za poněkud nepřesný. Snad bychom se přiblížili podstatě řka: „Hrají to, co jsem.“ Nicméně i toto podání je spíš popisem sebe sama vlastním pohledem, a jako takový je vždy zkreslený – právě sebou samým. Záměnou souslednosti pak dostaneme další, možná nejuvýstižnější podobu tohoto výroku jako vyjádření pravdivého/autentického stavu věci: „Jsem to, co hrají.“<sup>16</sup> Snad by se dal tento výrok chápat jako vyjádření stavu uměleckého sebeumístění/existence? Je toto prosté konstatování možné maximum(?) smyslové objektivity, axiomatické nedělitelnosti, kterým může improvizátor prokázat/projevit své uvědomění?

### Otevřená minulost

Akt provedený v minulosti je definitivní, nehybný, pro přítomnost „mrtvý“. Nezmění na tom nic ani navrácení se, opětovné uchopení – vytažení z minulosti. Tím se fakticky stává aktem novým, přítomným. Třebaže na základě minulého, třebaže ve snaze přesného opakování minulého. Tento akt již minulost do jisté míry zkresluje. Ve své podstatě není

<sup>14</sup> P. N. Wilson. *Hear and Now*, s. 62.

<sup>15</sup> *Tamtéž*, s. 11.

<sup>16</sup> Výrok použit Jaroslavem Šťastným během osobní diskuse 22. 12. 2015. Je též jistou parafrází klasického karteziánského axiomu *Cogito ergo sum* a jeho kritickou reflexí 20. století: *Sum ergo cogito*, jejímž autorem je Paul Ricoeur, fancouzský filozof.



naprosto stejné zopakování ani možné. Tudíž i sama snaha o naprostou totožnost s minulostí může být lichým úsilím. A to je vývoj – život. Zamířím-li ještě trochu dále: Skrze tento vývojový princip chápeme, že každé známé pravidlo pochází z minulosti, je svojí podstatou „mrtvé“. Pro zachování života je tedy třeba na pravidla nahlížet jako na nedefinitivní (nedokonalá): tedy užívat je vědomě, ne pouze automaticky, a do míry adekvátní k situaci. Znamená to zůstat otevřený něčemu (všemu), co pravidla dosud neobsáhla.

Touto otevřeností nemám na mysli nekritické přijetí všeho, co se nad rámec známých pravidel stane či co je předloženo. Každý má svobodu přijmout nebo odmítnout – a i to je třeba respektovat. Nelze však těmto „jakýmkoli“ jiným návrhům upřít právo na existenci nebo rozhodovat, která alternativa toto právo má a která ne (předpokládáme dobrý úmysl původce). Takový hodnotící postoj, přisvojování si role vyššího soudce, by hraničil s popíráním života jako takového, na což člověk právo skutečně nemá, ač si jej někdy osobuje. A nemá jej i přesto, že by některá z navržených řešení byla pro praktické využití prokazatelně nevyhovující. Paralela s obecným popíráním práva na existenci je patrná i v hudbě, potažmo v improvizaci. Její platnost lze někdy pozorovat v podobě svárů mezi zastánci jednotlivých hudebních stylů, kdy jeden nebo druhý lpí na nadřazenosti svého souboru hodnot a soudů, na jejichž základě přistupuje nejen ke svému stylu, ale snaží se tento způsob aplikovat (někdy svému okolí přímo vnucovat) pro chápání celého světa.<sup>17</sup>

Není pochyb, že otevřenost je téma k diskusi. Chápeme, co otevřenost doopravdy znamená? Umíme být skutečně otevření? Jsme schopni naslouchat postupům/řešením, která nejsou známá, překvapí, která vybočí „ze stylu“, vylučují zautomatizované reakce, nutí k přemýšlení a přehodnocování?

### 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, o to však urgentnější, která nutí konat. A tehdy člověk nepoužije zavedený postup, ale skutečně zaimprovizuje. Vzdá se tím jistoty výsledku, který by podle uplatnění jistého postupu měl nastat, neboť na to není čas. Vloží se plně do rukou svého – v daný moment nejlepšího – úmyslu. Což je velmi nejistá, ale zároveň velmi živoucí fáze existence v přítomnosti.

Kdekdo by chtěl jistotu příštího okamžiku. Je to uklidňující, ale i pohodlné. Stranou nechám logickou potřebu jistot týkajících se základních životních potřeb.<sup>18</sup> Jistota ztělesňuje

<sup>17</sup> V jistých obdobích se takto dokázal chovat právě jazz, když se skrze své konzervativce samozvaně stavěl do role nejvyššího arbitra v oblasti improvizace.

<sup>18</sup> I zde se nicméně můžeme konfrontovat s paralelou života samotného, tedy s tím, co pro koho znamená jistota, vzpomeneme-li propastné rozdíly mezi životní úrovní a podmínkami, v nichž žijí lidé na různých místech světa.

pocit začlenění člověka do společnosti, identifikaci s prostředím, míru přijetí jedince společností. Jistou navozenou harmonií a uklidňující sounáležitost.

Ovšem z hlediska hudební improvizace je taková jistota příštího okamžiku velmi ošemetná věc. Jistota znamená též znehybnění, zakonzervování – a tedy „smrt“. To, že v improvizaci zazní něco, co očekáváme, ubírá tomuto procesu na životnosti i na působivosti. Nejistota naopak nutí k pohybu, nutí hledat nové cesty, řešení adekvátní k nové situaci. Nikoliv tedy řešení vytažené z minulosti nakopírované na situaci nově vzniklou. Vede k uvědomění každého momentu, k vědomému životu. To platí stejně pro umělce/hráče jako pro posluchače. Nejistota posluchače spíše motivuje k pozornosti, zatímco předpokládatelnost vývoje jeho pozornost oslabuje. Mnohokrát jsem byl svědkem fenomenálních výkonů improvizátorů-jazzmanů, jejichž absolutní technická a stylová vytríbenost postupně zanikala v silicím ruchu, jenž byl výsledkem 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 pozornou atmosféru právě tím, že nikdo neví, co se stane v příštím okamžiku.

V oboru VH, kde styl a forma nejsou prostředkem, nýbrž výsledkem, kde kvalita průběhu je faktický cíl, je taková nejistota nadměru 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. Je-li přítomná neustále, může vést k frustraci, pokud se neuvolní dosažením alespoň dílčího záchytného bodu či známého cíle. Máme ovšem možnost se k tomu postavit i jinak: přehodnotit způsob chápání nejistoty. Můžeme se s ní naučit vycházet, těžit z ní, chápat ji jako pobídku, tak 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 kontextuálně pozitivního přínosu uvolnění stresu, také zastavení proudění, zkonstatění, rutinu, zacyklení se v tom „již známém“, tedy onu „smrt“, jak o ní hovořil Steve Lacy.<sup>19</sup> Je-li něco příliš dlouho jisté, nemá to již svou životnost a může mít podobně rozkladné účinky jako stav opačný – nejistý.

Máme možnost smířit se s tím, že není v naší moci absolutně kontrolovat průběh všeho. Tím se oprostíme od našich přísných a konkrétních (stylových) očekávání, následkem čehož nemusí dojít ke zklamání z nedosažení cíle, neboť 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.<sup>20</sup> Máme tak možnost přenést smysl konání

<sup>19</sup> Viz kapitola *Volná improvizace*.

<sup>20</sup> Vracím se k etymologii slova improvizace, a tedy opět k atributu nepředpověditelnosti (it. *improviso*, angl. *unforeseen*). Jelikož je stylovost o/vymezena svými charakteristikami a kritérii, lze tak říci, že ryzímu významu slova improvizace takřka přímo odporuje.

i zdroj svého uspokojení z krátké chvíle dosažení výsledku, jenž se v témž okamžiku stává minulostí, na průběh – tedy na vlastní přítomnost. A tedy na výsledek nečekáme, abychom si jej užili, ale tímto „výsledkem“ je každý moment celého průběhu. Uspokojení, radost i opodstatnění se tak může rozprostřít na celou dobu průběhu, pro průběh samotný.

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 v onom procesu vůdčí silou. 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 přičiněním vlastním, či někoho/něčeho jiného. Toto vyvázání se od stylových očekávání a odevzdání se samotnému procesu tvoření můžeme uplatnit na mnoha dílčích podúrovňích, z hlediska hudebního pak velmi základně takto:

- 1) Jednotlivec uvnitř sebe sama (hudebník, posluchač) – jedná se o vědomý děj, úsilí individuality. Hudebník překlene potřebu svého zvyku – žádost vývoje – známým, chtěným způsobem. Posluchač se taktéž nechá překvapovat, nesoudí příliš rychle.
- 2) V rámci menší skupiny (orchestr, kapela, posluchači přítomní produkci) – na základě individuálních kvalit přítomných (č. 1) vzniká kolektivní ovzduší. Vypěstlost jednotlivců v souboru/orchestru podmiňuje jeho celkovou duchovní kvalitu. Stejně je tomu na straně příjemce, jímž je publikum. Tím ovzduším je kultura vnímání hudby, navštěvování koncertů – vyjadřuje míru zájmu, vzájemného respektu, dobré vůle. Kvalita místního či regionálního rozměru.
- 3) V rámci celé lidské společnosti (hudebníci, posluchačstvo všeobecně) – tato úroveň je opět podmíněna svým předchozím stupněm (č. 2) a dále souborem těchto stupňů. V podstatě je to míra úcty k umění jako takovému, chápání jeho hodnoty, oboustranného obohacení (působivost umění, resp. zpětná vazba) v měřítku celosvětovém. Určuje pak kvalitu vztahu mezi hudebníky/tvárci a příjemci/posluchačstvem všeobecně. Je to charakteristika civilizace.

V nejvyšší formě může člověk dojít k nalezení radosti z nejistoty, radosti z nejistého procesu improvizace, tím, že vloží důvěru v konání samotné a opustí strach o výsledek. Může tak docílit stavu na první pohled paradoxního, avšak při bližším ohledání zřejmého a naplňujícího – stavu nejvyšší vyrovnanosti: nalezení jistoty v nejistotě.

### Intermezzo

V roce 2009 na mne hluboce zapůsobil zajímavý postřeh dirigenta Zsolta Nagye, kterému jsem hrál *Čtyři kusy pro klarinet a klavír, op. 5* 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, tedy 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...

Popravdě, doslovné znění si již nepamatuji. Nebyla to nějak neobyčejně znějící pobídka, kterou bych v nějaké formě nikdy dříve neslyšel. Přesto jsem právě tehdy ušel něco na první pohled drobného, co však obohatilo a prohloubilo můj vztah nejen ke skladbě, ale dále potom i k hudbě celkově. Jak z pozice interpreta, tak improvizátora i tvůrce.

Snad za to mohl Zsoltův styl práce, síla osobnosti, jeho přízvuk či nevyčtená lekce efektivitvity či co, nevím. Jeho návrh chápání tohoto dílčího hudebního momentu, jeho opis interpretačního přístupu, jenž se samozřejmě elegancí mířil naprosto přesně do mých hluchých, nezodpovězených míst, byl něco jako neokázalé, avšak věčné poukázání na dveře, k nimž jsem byl do té doby slepý. Snad jsem na obsah takového sdělení nebyl dříve připraven, každopádně způsobil mnohé následné přehodnocování – a žasnutí.

„[...] 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 dospěji. A jako takový dává tento tón opodstatnění předchozímu a iniciuje i další průběh, nikoliv však proto, že je předepsaný, ale proto, že je pravdivý.“<sup>21</sup>

Aniž bych chtěl tuto osobní meditativní reflexi mermomocí zviditelňovat, možná je v ní mimoděk také obsaženo, proč jsem pochopil lépe až tehdy, a ne dřív.

Mezi silné axiomy duchovních vůdců/učitelů 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 cokoli se stalo, mělo se stát. Zbavuje tak i strachu a dodává klid, důvěru ve vlastní intuici pro jednání budoucí. A proto když se někdy rozhoříme stylem „proč až teď?“ (nebo i zpětně), sami si vlastně touto otázkou odpovídáme, že to dříve nemohlo být, dříve bychom to nepochopili, třebaže přísně racionálně nám k pochopení nic nechybělo, resp. v momentě pochopení jsme nedisponovali ničím zvláštním (či jen měřitelným?) navíc.

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

<sup>21</sup> Z osobních záznamů, 2012.

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 podíváme na význam slova „váhat“ a postavme jej vedle „improvizovat“. Mezi pojmy „improvizace“ a „váhavost“ nepatří rovnítko. Možná však mají společného víc, než jsme si zvykli vidět. Jedno druhé může dokonale rozvinout, oduševnit. Váhat znamená hledat s důvěrou v přesvědčení, které člověka intuitivně vede. Váhat znamená nesoudit příliš brzy. Někdy se projevuje pozdržením finálního rozhodnutí, nejsme-li o něm zcela přesvědčeni, odložením urgentního aktu – řešení „z nouze“. Ale s ohledem na kontext předchozí úvahy si zkusme představit např. „váhavou improvizaci“ nebo „improvizující váhavost“ a zaostřeme přitom na hloubku těchto dějů, kterou v sobě mohou ukrývat: na pravdivost bez nasazených masek, bez pozérství, bez strachu ze soudu okolí. Skrze váhání se takto můžeme dostat k lidskosti, vřelosti, obnažené pravdě, k sobě samotnému – k humanismu velmi blízko své absolutní hodnoty.

### Dokonalá hudba

Co znamená dokonalost? Je to krása? Něco, co vyhoví požadavkům, bez námítky splní očekávání, nebo co očekávání předčí? Něco bezchybného, bez jediného viditelného kazu, provedeného bez zaváhání? Něco spíše účelového, nebo spíše estetického? Jak blízko jsou si dokonalost a krása? Co když je dokonalé něco, co samo o sobě nedostatky má, a k tomuto titulu „stačí“, aby předčilo představivost hodnotitele?

Jakým všem kritériím musí vyhovět hudba, aby byla dokonalá, krásná? Musí vůbec nějakým kritériím podléhat – musí být logická, teoreticky uchopitelná? Může se dostat na úroveň autentické dokonalosti přírody – přirozené estetiky? Myslím, že k tomu má přinejmenším blízko, neboť hudba existuje jak na úrovni záměru a účelovosti, tak umí být z různých pohledů naprosto alogická, případně bez zjištěného či zřejmého záměru, stejně jako příroda: čistě z důvodu své vlastní existence. Hudba probíhá a provozuje se prostě proto, že je. (Protože s hudbou je to vždy lepší než bez ní.)

V případě VH je autenticita<sup>22</sup> funkčním prvkem, je-li přítomna, podaří-li se jí co nejvíce vložit, docílit, tzv. „předvést“. Autenticita je život – přímý, bezprostřední. Spolu s jedinečností okamžiku (souběh místních a časových okolností) výrazně charakterizuje kvalitu probíhajícího procesu. Tedy ne připravené, vypočítané úkony, ale konání *prima vista*,

<sup>22</sup> Autenticita – instinktivní přirozenost. V přírodě neexistuje estetické kritérium, jak by to „mělo být“, aby konání bylo dokonalé. To, co je a jak je, je právě dokonalé, protože je to činěno naplno (jde často o přežití). Neexistuje provedení, je pouze konání. Žádné ze zvířat se nestará o estetické vyznění, nekontroluje, zda by se mělo pohybovat ladněji. Přirozená účelovost znamená také absenci pózy, masky. A tato přímost, prostota a krása je pro člověka/pozorovatele odzbrojující, dokonalá, neboť sám čelí mnoha vypěstovaným společenským podmínkám, nakladeným překážkám na to, aby mohl chápat své bytí (včetně pohybů) jako krásné a dokonalé ve své prostotě, tak jak je. Můžeme považovat autenticitu za estetický princip přirozené dokonalosti?

v daný okamžik, naplno. Jistěže na základě zkušeností, schopností a dovedností, zároveň však prostě, bez pózy a bez úzkostné snahy vyhovět ustanoveným estetickým regulím.

Je však toto konání volné a svobodné? Jen do jisté míry. Zároveň je totiž momentální individuální reakcí na vzniklou potřebu nebo na nevyhnutelnost – tedy jednání opět nějakým způsobem ovlivněné, omezující nezávislou svobodnou volbu (jako králík unikající před smrtí v orlích drápech nemá moc na výběr než hlavně běžet). Stále však zůstává autentickým hledáním východiska. „Jsem to, co hraji.“

V lidské společnosti je hluboce zakotvena instituce předchozího záměru (přesné zkonstruované představy) a jeho provedení (samotná činnost). Provedení se musí k dokonalosti nejprve vytrénovat. Čímž se autenticita z procesu vlastně nejdřív vytěšňuje, aby se pak do něj zpětně dodávala (což se ne vždy daří). „Zkoušení je kontraproduktivní. Opakování je ‚sestupná spirála‘,“ poznamenal lakonicky Paul Bley.<sup>23</sup> Tímto může být např. akt nastudování kompozice k jejímu provedení. Improvizace má autenticitě blíže, jelikož neobsahuje fázi přesného nastudování díla, učení se a vžívání se do daných souvislostí, ale jde rovnou k věci, vytváří souvislosti vlastní, momentální – tedy autentické.

Všeobecně přítomná ambivalence jevů a procesů může zapříčinit naprosto opačný stav skutečnosti. Existuje nebezpečí, že VH/VI nebude ničím víc „než mechanickým opakováním manévřů, které byly prováděny tak často po dlouhou dobu, že umělec může absolvovat celý koncert bez přemýšlení, jako řidič automobilu jedoucí po cestě, která je mu tak dobře známá, že dokáže projet jejími zatáčkami i se zavřenými očima.“<sup>24</sup> Naproti tomu klasický interpret, který naučenou skladbu již stokrát provedl, „může být schopen vytvořit dojem spontaneity a volnosti do té míry, že publikum bez dechu čeká, co se stane v příštím okamžiku, i když je hudba všem notoricky známá.“<sup>25</sup>

### Důvěra a odvaha

Jedny ze stěžejních pilířů spolunesoucích celý nezměrný prostor VH. V množství rozhovorů s improvizátory o hudbě nebylo snad jediného, v němž bychom se těchto pojmů nedotkli. Což mě neustále dovádělo k zamýšlení se nad nimi i nad poznámkami kolegů.

Důvěra má svým významem blízko k „odvaze“, s níž se velmi dobře doplňují a s níž se mohou z velké části překrývat. Neznamenají však totéž. Odvaha souvisí s riskováním,

<sup>23</sup> „Rehearsals are counterproductive. Repetition is a downward spiral.“ Paul Bley. *Improvisation* [online]. Dostupné z: <http://www.improvart.com/bley/improv.htm>.

<sup>24</sup> „[...] a ‚free‘ improvisation might be no more than a mechanical repetition of maneuvers that have been executed so often, over a long period of time, that the performer can go through an entire concert without thinking, like someone driving car along a route so well known that one can follow the curves in the road with one’s eyes closed.“ F. Rzewski. *Nonsequiturs, Writings & Lectures on Improvisation, Composition and Interpretation*, s. 48.

<sup>25</sup> „A classical musician performing a memorized composition for the hundredth time, on the other hand, might be able to create an effect of spontaneity and freedom such that the audience holds its breath, wondering what comes next, even though the music is known to everybody.“ *Tamtéž*.

rozhodováním, s aktem změny či překročení hranice známého, má krátkodobější charakter, je údernější, referuje o momentálním stavu. Dle mého stojí důvěra o něco výš, jako kvalita člověka, jeho dlouhodobější „nastavení“, vyšší vedení, životní filosofie. „Důvěřovat odvaze“ je podle mě duchovní přístup z vyšších míst, zatímco „mít odvahu důvěřovat“ je přístup opačný, z nižších pozic. Což možná lépe vyzní, umístíme-li tyto pojmy do negativních souvislostí: „Již nebudu plně důvěřovat odvaze (např. proto, že je slepá, hrubá, dvojsedčná...)“ je spíše reflexí z vedoucí pozice než: „Již nebudu mít odvahu plně důvěřovat... (neboť jsem byl již tolikrát zklamán)“. Takto se, podle mého názoru, člověk vzdává svého dosaženého nadhledu či aspirace na duchovní vyspělost, a vrací se zpět k zistné úrovni vnímání – odměřování a vážení.

Důvěra by mohla být výchozí platforma, klidová fáze. Odvaha pak dílčí pohyb, nástroj. O to lepší a účinnější je tento nástroj, oč pevnější, kvalitnější je jeho platforma, základna, z níž startuje. Jsou spolu v příčinném vztahu, jenž nemá stejnou zpětnou platnost: „Jdu odvážně za svým cílem, neboť věřím v jeho smysl.“ A ne obráceně!

Důvěra i odvaha mají jistě svou druhou stranu mince, druhou stranu uchopení, slabinu – náchylnost ke zneužití (zmanipulovaná důvěra, slepá odvaha). Každá z nich je také do nějaké míry dovedností. A jako dovednost je předmětem k vědomé kultivaci, k práci na jejím rozvoji ve více či méně vědomém rámci poznávání života, světa. A stejně jako je to s jinými schopnostmi a dovednostmi, někdo má lepší vlohy, jiný ke stejnému výsledku potřebuje odvést víc práce. Každopádně: „Naučil jsem se být odvážný, resp. důvěřovat.“, je jistě reálná věc.

V souvislosti s VH je důvěra kvalitou hráče, která je nejen jeho součástí, ale kterou i disponuje – vkládá ji do společného talonu. Spolu s důvěrou ostatních tak tvoří atmosféru, zázemí, platformu nezbytnou pro kolektivní tvoření. Slovo „nezbytnou“ jsem použil, poněvadž mířím na nejvyšší možné morální kvality spontánního tvoření – na harmonii, souznění, organickou symbiózu. Ne že by nebylo možné volně improvizovat v napjaté konkurenční atmosféře, samozřejmě ano a také se to někdy děje. Je však mezi těmito dvěma extrémů velký rozdíl. A ten se nepozná podle délky produkce, počtu odvážných dynamických změn, odehraných not, dramaturgické nebo formální výstavby. Projeví se účinkem, náplní, sdělením, pocitem.

Další souvislosti:

- Důvěra ve své konání – i to je třeba se naučit. Přestože to vypadá jednoduše, někdy jde o akt nejtěžší. Jako mnoho dalšího je i tato záležitost citlivá a může být dvojsedčná. Mimo to, že je dobré a důležité neztratit soudnost, která člověku nedovolí být arogantní, agresivní, bezohledný (což je bohužel existující způsob chování některých tzv. úspěšných „leaderů“), je také dobré to s autocenzurou nepřehnat. Jak víme, někdy je člověk sám sobě soudcem nejpřísnějším.

- Důvěra ve spoluhráče – znamená též osvobození se od očekávání, opuštění snahy o kontrolu. Z druhé strany pak, obdržená důvěra je jeden z velmi mocných motivačních impulzů.<sup>26</sup>
- Důvěra ve smysl konání – hudba je specifická svojí nehmotnou podstatou, pomíjivostí. Po jejím provedení zůstává jen ve formě vzdáleného pocitu. Jaký smysl má ji dělat, když po ní nic nezbyde? (Vkládám důvěru v něco, co nemohu úplně kontrolovat, v dílčí nejistotu, v princip). ... a hudba se bude provozovat znova a znova jen proto, že je, a právě proto, že po ní žádné pomníky nezůstávají a lidé dosud mají potřebu ji opět zažívat. Živý hudební zážitek je nenahraditelný.
- Transcendence – co jsou zmařené záměry, nepovedené akce, nepovedené koncerty, dílčí pochybnosti, má to tak být? Čas ukáže. Život je učitelem. Pomalu se již dostáváme od důvěry kousek dál. Důvěra je stále poměrně konkrétní, smyslová záležitost. Mířená jedincem na jednotlivost, na jiného jedince, více jedinců. Zde se však dotýkáme kvality ještě méně hmotné – duchovní, která nemíří tolik na individualitu, ale abstraktněji: na druh. A tímto principem je potom víra. Ta se potom jaksí v druhém/vyšším plánu vznáší nad konkrétním konáním, prostupuje jej, je-li to konání skutečné a opravdově míněné. Víra v hudbu, v člověka, v humanismus, v pravdu, v přirozený řád (i za cenu toho, že se všeho dá velmi nízce a pokrytecky zneužít, což se také na světě děje).

### Rozdělená hudba

Na základě osobních zkušeností z různých hudebních oborů jsem toho přesvědčen, že hudba je jedna. Má spoustu podob a modů, 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 např. přesvědčen, že má smysl věnovat se kompozici a improvizaci se stejnou vahou, neboť jedna druhé nijak neodporuje, jsou to tvůrčí přístupy. Každý je trochu jiný, má svá vlastní podstatná specifika.

Na dotaz Frederica Rzewského, jak by během patnácti sekund vyjádřil rozdíl mezi kompozicí a improvizací, saxofonista Steve Lacy bez zaváhání odpověděl: „[...] v kompozici máte času, kolik chcete, na to, abyste vymysleli, co chcete během patnácti sekund sdělit, zatímco v improvizaci máte jenom patnáct sekund.“<sup>27</sup> Potom již jen „magicky samozřejmě“

<sup>26</sup> Motivace je specifická a subjektivní záležitost a nelze jednoznačně říci, jaké řešení či metoda je pro její navození nejlepší. Tak jako přísné výukové metody vyžadující téměř vojenskou disciplínu, zaměřené negativně až represivně, někoho mohou naprosto zničit, jinému vlastně výborně vyhovují a zpětně si tyto metody nemůže vynachválit. Pro mne to však byla akademická půda JAMU a pak zejména studia na Sibelius Academy Helsinki, která mi ukázala účinek podpory a hlavně důvěry v žáka. Tato důvěra, kterou jsem obdržel od profesorů i od ostatních, byla pro mne mocným impulzem k práci, k odvaze čelit výzvám. Tím pádem i ke zbavování se strachu a upjaté opatrnosti.

<sup>27</sup> „In fifteen seconds, the difference between composition and improvisation is, that in composition you have all the time you want to think about what to say in fifteen seconds, while in improvisation you have only fifteen seconds.“ F. Rzewski. *Nonsequiturs, Writings & Lectures on Improvisation, Composition and Interpretation*, s. 50.



je, že vyslovení této myšlenky trvalo Lacymu právě patnáct sekund.<sup>28</sup> Na druhou stranu, jiná zásadní postava freejazzu a VH, saxofonista Anthony Braxton, přiznával, že mu již sama improvizace přese všechno nestačí, neboť hudba bez pravidel může člověka uzamykat do systému osobních klišé a stát se tak omezující stejně jako hudba přísně notovaná.<sup>29</sup> Tím vyjadřoval příklon k jistým překážkám v cestě volné improvizace, ať už v podobě zapsaných, notovaných částí, či jinak znázorněných struktur, které hráče odklání od paušálního použití jeho charakteristického jazyka, tedy od již předpokladatelného vývoje.

Tyto výstižné postřehy mj. podporují i moje přesvědčení, že kompozice a improvizace může jedna druhé prospět. Rozšířit obzory, rozměr, prohloubit vědomí, smysl i zprostředkovat intenzivnější zážitek. Jinak píše skladatel, jinak hraje interpret, mají-li s improvizací zkušenosti. Jiné možnosti hudebního sdělení nastávají, je-li ve skladbě prostor k improvizaci. Zahrnutí improvizací do kompozice nezajišťuje automaticky lepší vyznění. Naopak může být kontraproduktivní, pokud se učiní pouze paušálně. Smysluplnost spočívá právě ve zkušenosti s improvizací (jak skladatele, tak interpreta), což je lepším východiskem pro účinné využití improvizace v celkové představě/výpovědi díla. Tím funkčním atributem je často sepětí improvizované pasáže právě s konkrétním interpretem/improvizátorem, kdy kompozice „počítá“ s jeho konkrétními, osobitými improvizacími schopnostmi. Je to příkladný postup, kdy autor hudby vkládá do interpreta důvěru na základě zkušenosti s ním, nepokouší se za každou cenu komponovat, aby vystihl svůj dojem z jeho improvizace, která je často „nezkomponovatelná“. (Samozřejmě lze improvizaci definovat obecněji, např. v jakém stylu má improvizace probíhat, případně po vzoru aleatoriky dílčím způsobem omezit či nasměrovat – dynamiku, rejstřík, hustotu hraní apod.)

### Kredit

Je chvályhodné, že na hudebních akademiích vznikají jazzová oddělení. Studenti jazzu i klasiky tak mají možnost nacházet se blíže hudbě, která není jejich primárním zaměřením. To už samo o sobě pomáhá ku 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 času a sil do nastudování jazzového jazyka a jeho idiomů.

Improvizace volná se na některých institucích objevuje ve skromnější podobě, jen jako výukový předmět. Technická virtuosita zde není primárním cílem, kvůli tomu však tuto oblast nelze označit za jednodušší. Má-li být smysluplná, není vůbec jednodušší, právě naopak. Také není bez úsilí, jen je poněkud jiného ražení a vede méně prošlapanými cestami. Tudy se studenti mohou dostat od používání cizích nápadů blíže podstatě vyjádření sebe sama.

<sup>28</sup> D. Bailey. *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*, s. 141.

<sup>29</sup> P. N. Wilson. *Hear and Now*, s. 92.

Jazzmani mají zpravidla o dost blíže k principu hledání nových cest, k přímému vyjadřování se a přijímání zodpovědnosti za svou hudbu (tvorbu), za svá rozhodnutí.

Vrátím-li se opět k interpretačnímu postřehu „hraj, jako bys improvizoval“,<sup>30</sup> musím se zamyslet nad tím, 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, jakými prostředky a skrze jaké činnosti se jí může naučit? Jaký má hráč potenciál dílo stvořené v minulosti skutečně oživit, jaký je podíl jeho osobního vkladu v produkci? Kolik pravdy se v ní nachází či naopak kolik slepého, bezduchého opakování je v ní obsaženo?

Přestože tyto otázky mohou vyznívat poněkud příkře (a nejsou k dané problematice zdaleka jediné možné), nejsou míněny jako paušální kritika těch, kteří se s VI/VH a jejími principy neztotožňují. Považoval bych je spíše za impuls k reflexi. Vzhledem k mým poznatkům, zvláště pak, kdy jsem (u sebe i u ostatních hudebníků) zaznamenal nejedno přehodnocení či alespoň zjemnění některých ortodoxních postojů, je však považuji za nadměru relevantní. Necht' případně odpovědi zrají v každém individuálně.<sup>31</sup>

### **Institucionalizace**

Aniž bych chtěl jakýmkoli způsobem rozporovat přínos hudebně-vzdělávacích institucí, rád bych se pozastavil nad konkrétními jevy, které s sebou v poslední době přinášejí.<sup>32</sup> Z pohledu artificiální hudby tato věc není tolik zřetelná. Formální studium hudebního umění je již dlouholetou kontinuální tradicí (ať už ve skutečnosti probíhalo soukromě, či ústavně – akademicky), již dávno mělo metodické podchycení odpovídající své době. Vznik takto zaměřených ústavů se jeví jako přirozené vyústění potřeb doby, potřeby vzdělání.

Jinak působí, podíváme-li se na hudební žánry tzv. neakademické, vznikající a ustanovující se ve dvacátém století (především od jeho druhé poloviny), a to právě v souvislosti s tím, jak se dostávají na úroveň akademických studií. Tento trend se v současnosti týká jazzu, v některých končinách též folklórní hudby,<sup>33</sup> postupně a různou měrou také hudby elektronické i volně improvizované. Tyto žánry a obory mají často své specifické kořeny, důvody vzniku, každopádně však jiné než akademické. A z tohoto pohledu jde o věc stojící za povšimnutí.

Podoba jazzu, která se nyní institucionálně vyučuje a která je považována za tradici, se zformovala někdy v průběhu čtyřicátých a padesátých let 20. století v Americe. Jistěže se

<sup>30</sup> Viz *Intermezzo*.

<sup>31</sup> A v tomto světle zpětně odkazují na kapitoly *Volná improvizace*, *Institucionalizace*, *Důvěra a odvaha*.

<sup>32</sup> Úvaha vzešla částečně i z diskuse s M. Ostrowskim, A. R. Dewarem a G. Cremaschim 1. 11. 2015 ve Studiu Alta v Praze.

<sup>33</sup> Např. *kansamusiki osasto* – oddělení folklórní hudby na finské Sibelius Academy Helsinki.

dnes všude nelpí pouze na ní, dále se hudebně rozvíjí, obohacuje, rozšiřuje. Jak v praxi, tak na akademických odděleních. Ale nyní nejde tolik o konkrétní podobu a vývojovou fázi, jako spíš o proměnu společenských souvislostí, a tedy proměnu chápání podstaty této hudby.

Jazz (a zejména moderní jazz) byl ve své době nejen hudbou, ale představoval životní postoj: vzdor, nepoddajnost, živelnost, hledání vlastních cest, vydělení se ze středního proudu, vykazoval jakousi undergroundovou svébytnost. Byla to hudba vzniklá na velmi silném společenském uvědomění, pronikavého lidského poselství (těsně spjatého s aktuální společenskou situací – zejména s rasovou segregací v Americe). Postupem času se aktuálnost a síla tohoto atributu vytrácí. A to dávno před uvedením jazzové hudby do akademických síní. Třebaže jistě bez přímého záměru o vytržení ze souvislostí stává se jazz předmětem „pouze“ dílčího zájmu, předmětem studia hudební stránky věci. Získávání akademických akreditací znamená další pokračování proměny v možnostech přístupu k jazzu, a tedy i proměny jeho chápání. Bez kontaktu a prožitku s původními formujícími souvislostmi se z něj stává „pouhá“ informace. A tak se s ní i zachází.

Je zde tedy jistě nebezpečí. Absolventi jazzových oddělení jsou skvěle vytrénovaní, ovládají jazyk, nástroj, teorii, vše, co je potřeba (nebo alespoň tuto možnost mají). Tímto však také dochází k dalšímu oddělování od oné lidské urgencye, od původního smyslu, až najednou cítíme, že schází opodstatnění. A to je někdy na hráčích viditelné, z jejich hudby slyšitelné. Dělalí jazz, podle vyučovaných tradic „bezchybně“ – jen to sdělení se nějak nenachází. Snaha vytvořit „správný“, prověřený a akademií požadovaný produkt předstihla potřebu tuto pestře vyvedenou schránku něčím naplnit.

Podobná změna perspektiv se jistě nevyhne ani volné hudbě, bude-li výrazněji aspirovat na akademické uznání. Poněvadž i ona je výrazem postoje k životu, kde vytvořený zvuk je vlastně druhotným projevem (přestože o něj samozřejmě jde). Vzešla též z undergroundu, nespokojenosti, je to revolta proti institucionálním pravidlům, omezujícím kritériím, proti sterilitě akademicky vytvářené hudby.<sup>34</sup> Je hledáním dalších cest v momentě, kdy se bývalé rebelské styly (právě např. jazz) staly elitářskými či *mainstreamem*. A nyní se volná hudba, ačkoli původně namířená proti „akademii“, do akademických osnov začleňuje.<sup>35</sup>

Nezůstane podstata někde zapomenuta? Nebo naopak: je a bude lepší, když bude původní podstata zapomenuta? Má být nalezen a dodán jiný obsah? Je správně, že jsou dnešní tvůrci odtrženi od původních nehudebních souvislostí „svého“ žánru, stylu, svého zaměření? Nečíhá zde nebezpečí hledání zkratk, a tak i odduševnění?<sup>36</sup> Nemyslím si, že by se každý student jazzu měl nutně a neustále vcífovat do tehdejších reálií, že by si měl

<sup>34</sup> Z přednášky Franze Hautzingera na workshopu ÖNCZkekvist, Tábor, srpen 2010.

<sup>35</sup> „Akademii“ je v tomto případě přeneseně myšleno nebezpečí každého institucionálního vzdělání, spočívající v bezduchém opakování, memorování bez pochopení myšlenky, bez schopnosti duchovního naplnění. V případě hudebního vzdělání to může být problém jakéhokoliv žánru včetně hudby tzv. klasické.

<sup>36</sup> Z rozhovoru s Georgem Cremaschim 22. 4. 2015, Olomouc.

v životě uměle vytvářet analogie k historii, aby bylo jeho pochopení úplné. Nesouhlasím s těmi, kdo říkají, že ten „pravý“ jazz se dělal jen tehdy (Kdy vlastně? Nejspíš tehdy, kdy byli oni sami na svém vrcholu, nebo podle toho, v čem se zhlédli a kde také s dalším objevováním skončili?) a dnes je všechno pokroucené a nepochopené, nesouhlasím s těmi, kteří by nejraději každé vylepšení zakázali a na takzvaně „dokonalé“ (resp. co přijali za dokonalé) již nesahali. Nesouhlasím ani s totálními modernisty, kteří starými hodnotami explicitně pohrdají, neochvějně zastávají názor, že se všechny tyto dochované kvality musí automaticky bořit, nebo alespoň za každou cenu vylepšit, pozměnit<sup>37</sup> (i v tom je jistá míra mně nesympatického násilí).

Jak se to tedy má dělat, co je správné? Bude mít jeden nebo druhý způsob dobrý nebo špatný efekt na budoucí vývoj? Těžko soudit, to přesahuje kapacity – alespoň mého – uvažování. Myslím, že důležitá je míra a individuální posouzení. A zejména opravdová snaha a dobrý úmysl. Ač nakonec i to zlé bývá k něčemu dobré: I extrémní destruktor se nakonec podílí na tvorbě (ať už se z jeho destrukce vyvine styl, nebo tímto chováním motivuje opačné tendence), i diletant může přispět k opačnému pólu – k odborné propracovanosti, např. když úvodním diletantským uchopením existujících postupů nalezne jinou cestu, kterou následně rozpracuje do vědeckých rozměrů.<sup>38</sup>

Použitelnou analogii s historickým kontextem vzniku různých typů hudby bychom ale přece mohli nalézt. Je to kvalita, která přesahuje žánr. Znak toho, že hudba je skutečně jedna: tím je „sdělení“.<sup>39</sup> Myslím, že na toto bychom jako interpreti a tvůrci v jakémkoli dílčím oboru hudby nikdy rezignovat neměli.

### **Přípravenost, očekávání**

S rozšiřováním škály způsobů potencionálních 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

<sup>37</sup> Přestože již jen samotný akt opakování je procesem zkreslujícím. F. Rzewski. *Nonsequiturs, Writings & Lectures on Improvisation, Composition and Interpretation*, s. 18.

<sup>38</sup> Dále vyvstává vize, která vyznívá přinejmenším ambivalentně: Najednou pozorujeme nástup univerzitně vzdělaných specialistů v oborech, které byly ještě nedávno naprosto diletantské, živelné, protiakademické, a-institucionální (což nakonec neznamená, že nemohou být propracované). Nechtěly se však nechat tzv. uchopit, spoutat, neboť živelnost byla jejich podstatou, smyslem a silou. A nyní je zde máme institucionálně „zkrocené“, systematizované, takřka průmyslově „vyráběné“. A navíc, přestože jsou tyto obory se vši vážností zahrnuty do rámce hudebního vzdělání, uchovávají si do jisté míry své separátní postavení, více či méně znatelně odtržené od mateřského celku. Představme si vyjádření tohoto stavu mezinárodními tituly jako: Master of electronic music, Master of be-bop/hard-bop, Master of free improvisations, Master of experiment, Master of avant-garde atd. – je to utopie? (z osobních úvah a záznamů).

<sup>39</sup> Při hlubším pohledu je sdělení hudby (autora/interpreta) otázkou integrity. Jak hudba promlouvá – nikoliv ve smyslu rozhovoru hráče s posluchačem či monologického sdělování dojmů/příběhů, ale jako působení vyšší integrity, projev „bytí“, osvobozeného od determinismu aktuálních norem: individuální subjektivní vědomí v jednotě s přírodními univerzálními mechanismy. Roman Berger. *Cesta s hudbou*. Bratislava: Hudobné centrum, 2012, s. 43–52.

připravenosti na změny, nové impulzy, být schopen přispět v kterýkoliv okamžik, jež 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/vyčerpán, či umět být zticha tak dlouho, jak je třeba. A rozhodnutí „kdy je třeba“ ideálně vložíme právě do rukou intuice. Není od věci být připraven použit také nějaký ustálený, ověřený způsob, ač je jako pravidlo jasně zřetelný. V kombinaci s těmi čistě intuitivními pak lze dosáhnout setření ostré hranice mezi nimi, nebo dokonce nalézt opodstatnění jednoho přístupu v druhém. Jinými slovy, striktní snaha nepoužívat pravidla a idiomy může vyznít také velmi úporně a být ve výsledku hudebně kontraproduktivní.

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 odevzdat se okamžiku, pocítit sílu účasti na přítomném tvoření. Nutno si uvědomit, že člověk, jenž se vzdá kontroly nad průběhem, vzdává se i kontroly nad podobou výsledku i následování původní představy o výsledku. Z hlediska veřejných produkcí však improvizátor čelí daleko více možnosti neúspěchu a selhání (i když je to z hlediska principu VH nemožné). Nelze tedy vždy očekávat ani pochopení posluchačů.

Náročnost a jistý podíl nevděčnosti 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. Tam má hráč možnost „schovat se“ za tyto vděčné jistoty a odklonit tak velmi náročné a intenzivní zacílení posluchačů, kterému se při volné improvizaci vyhnout nemůže.

V ideálním případě je adekvátní posluchač spontánní hudby ten, který si kritéria pro posouzení nepřináší z jiných oblastí, kde hudba vzniká jiným způsobem (kompozičním, idiomatickým), ale tak jako „hudba sama“ určuje svůj příští tvar na místě, i posluchač svá hodnotící kritéria vytváří v přímém přenosu během produkce v interakci se znějící hudbou.

I v dobré improvizaci se ale nacházejí „mrtvá místa“.<sup>40</sup> Přítomnost tohoto estetického rozporu je součástí sepětí s realitou života, které improvizace obnáší: vyvažování, existence protikladů (život a smrt, plus a minus, dobro a zlo, nádech a výdech), kdy jeden protiklad je zároveň východiskem pro druhý. „Hlavní přitažlivost improvizace jako formy umění spočívá v tom, že připomíná skutečný život. Je někde mezi uměním a životem.“<sup>41</sup>

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

<sup>40</sup> Těm se však někdy nevyhne ani kompozice.

<sup>41</sup> „The main appeal of improvisation as an art form lies in its resemblance to real life. It is somewhere between art and life.“ F. Rzewski. *Nonsequiturs, Writings & Lectures on Improvisation, Composition and Interpretation*, s. 108.

### Kouzlo

Každý, kdo hudbu vnímá, se alespoň čas od času pozastaví nad tím, co přesně je ta působivost, přitažlivost. Kde se bere, kdo ji tam vložil a jak?

Racionálně vyjádřitelné jednoznačnosti, forma, harmonie, melodie, dynamika, basová linka, rytmus, tempo, dramaturgie atd., snad poukážou na způsob práce a přemýšlení skladatele/improvizátora, ale to je asi tak všechno. K významné části hudby, její podstatě a působení nelze smysluplně přistoupit jinak než intuicí, citlivostí, takzvané srdcem. Je zajímavé, jakou absolutní nedotknutelnost si racionalita ve společnosti vydobyla, ačkoli nedokáže obsáhnout a popsat všechny existující jevy, a je tedy objektivně omezená a nedokonalá. Je „pouze“ komplementární součástí celku, v němž cit a intuice představují přinejmenším stejně důležité doplnění, ale i protiváhu: tyto kvality jsou kritickou silou, kontrolním i obranným mechanismem – např. právě před manipulací nekompletními „vědeckými fakty“. V podstatě by to mohlo platit do nějaké míry i obráceně: racionálně průkazná argumentace jako ochrana před citovým zneužíváním. V každém případě jde přinejmenším o jistou vyváženost a propojenost obou pólů – o celistvost.<sup>42</sup>

Celá problematika intuice a duchovního vnímání reality je velmi obsáhlá a komplikovaná také tím, že je dnešnímu „západnímu“ člověku možná i trochu vzdálená: duchovní stránka života je pro většinu spíše nadstavbovou (a tedy „nepovinnou“) kvalitou nebo je mylně zaměňována za záležitost náboženství. Ačkoliv je oblast s hudbou úzce související, zejména hovoříme-li o jejím hlubším rozměru, a všeobecně by zasloužila velkou pozornost (neboť se *de facto* dotýká také smyslu a poslání umění), není předmětem této práce. Poučné v tomto směru byly pro mě mj. rozsáhlé poznatky antroposofa Rudolfa Steinera<sup>43</sup> i břeškné závěry hudebního skladatele Romana Bergera.<sup>44</sup> Podobných je však celá řada: vše souvisí též s vývojem věd (přírodních i humanitních) a jimi stále urgentněji navrhovanou proměnou paradigmatu poznávání a vnímání reality: od racionalisticky-materialistického (smyslového) principu, jenž je podle mnohých myslitelů již dávno přežitým modelem, k relativizaci dosavadních absolutních hodnot, dále k přístupům holistickým a ke znovuobjevování lidské spirituality (lépe řečeno jejímu přehodnocení a společenskému „znovu uznání“).<sup>45</sup>

<sup>42</sup> Jsem toho názoru, že duchovní rozměr vnímání (a z něj plynoucí poznání) nejenže není podmíněn obnosem racionální vybavy/dovednosti/naučenosti, ale je vyšší informací, která racionální důkaz nepotřebuje. To jen současný tzv. západní společenský vzorec stále pomýleně vytěšňuje tento rozměr na druhotnou či úplně irelevantní rovinu. Bohužel je vždy třeba se ptát, čemu (případně komu) tyto vzorce slouží – přítom máme na paměti, že nebezpečí manipulace/zneužití se týká v zásadě jakéhokoli zavedeného vzorce, nejen onoho racionálního materialismu. Proto je třeba věnovat patřičnou pozornost danému tématu a neomezit se na laciné výtky či neúplné výklady, které jsou nezřídka nástrojem cílené paušální degradace celého duchovna.

<sup>43</sup> Rudolf Steiner. *Iniciační poznání*. Hranice: Fabula, 2011.

<sup>44</sup> Cílem hudební výchovy v podstatě není hudební dovednost, ale kultivace intuice, jako nástroje k orientaci v běžné realitě, v životě.

<sup>45</sup> Jde o přehodnocování přežitého karteziánského modelu nahlížení na svět, jenž sice svého času vyvedl lidské poznání z náboženského dogmatismu, ovšem sám je nyní někdy užíván podobně dogmaticky – tedy známým způsobem zde dochází ke ztrátě pokory, čím více sebe sama, skrze dosažené komerční úspěchy, adoruje. Mezi jinými tuto situaci ve svých dílech přímo i nepřímo reflektují C. G. Jung, E. Schrödinger, S. Grof, R. Steiner, K. Popper, G. W. F. Hegel, M. Heidegger, E. Husserl, R. Berger a řada dalších vědců a myslitelů.

V souvislosti s tím, jak hudba působí, jakou má sílu, hovoří hudebníci o *magii*. V prostředí definovaných stylů spíše vzácněji. V oblasti VH toto označení naopak zaznívá častěji. Snad z podstaty přístupu k tvoření jsou tomu hudebníci VH blíže. Je to označení prožitku, který nemá přesně sdělitelnou míru a je velmi individuální – každý tuto „magii“ může vidět jinde. Co jsou magické okamžiky hudby pro jednoho, nejsou nutně tímž pro jiného, jemuž poučenost nedovolí je takto nazývat: neboť např. zřetelně vidí podstatu, kterou je někdy jen racionální záměr člověka, tvůrce/interpreta – šikovné, avšak zjištěné použití prověřených funkčních postupů. Za magii ji dokáže přijmout ten, jemuž předčila jeho dosavadní zkušenost, představivost. V žádném případě nechci říct, že by poznání kouzla hudby bylo odepřeno laikovi, člověku s menší dosavadní zkušeností, s menšími znalostmi. Nikoliv. Ani profesionální hudebník nemá toto poznání garantováno. Ale pokud ji kdo uzří, pozná to.

Hovořím-li ze své zkušenosti, popsal bych magické momenty jako pomíjivé chvilky, kdy to tzv. sepne, zafunguje v určitém momentě právě probíhající hudby. A to stejně ve volné improvizaci, v jazzu i v klasice, kde interpretace rozhodně převyšuje osobní tvůrčí vklad. Prostě v hudbě. Nelze to naplánovat, vědomě načasovat. A nelze to dokumentovat jinak než jen skrze některé související průvodní jevy. Jediné, co existuje, je přítomný pocit z tohoto momentu.

Tato magie vypadá, jako by se před člověkem otevřely nové dveře, o jejichž existenci neměl tušení. Z ničeho nic tak skrze ně nahlíží do dalšího ohromného prostoru, jenž se na-prosto vymyká jakémukoli známému způsobu srovnání, poměření. A když se člověk z vytržení a úžasu vrátí „k sobě“, je to pryč. Dveře se zavřely. Jak dlouho takový moment trval? Zlomek vteřiny? Dvě vteřiny? Déle? Co přesně člověk zažil? Kdo to dokáže vyjádřit? Prostě to sepnulo, zafungovalo – úplně jinými kvalitami. Co že se stalo, jak jsem toho docílit?

Zůstává vzpomínka na tento okamžik. Tato „vteřina“ však svou disproporční silou zážitku válcuje dojem z ostatních věcí. A dále již v člověku existuje vědomí, že se událo něco výjimečného, něco nad představitelný plán, úmysl a dosavadní zkušenost. Toto vědomí je zároveň překročení hranice poznání. Tzn. zkušenost, před níž se již nelze schovat, kterou nelze vrátit – již se to stalo, a nic na tom nezmění fakt, že se nedá sdělit nebo známými, tzv. objektivními, prostředky zaznamenat. Také neexistuje žádná (vypočítaná) jistota, zda a kdy se to v budoucnu zopakuje. Přesto, nebo i právě proto, by bylo velmi slaboduché a omezené tento jev stavět na nějakou druhořadou kolej vůči kvalitám racionálně zachytilným/měřitelným.

Pokusím-li se ten pocit ještě přiblížit, pak asi prohlášeními nejednoho umělce či tvůrce, která říkají: jako bych to ani nebyl já, jako by to bylo dílo někoho jiného, jako by skrze mě promlouvalo něco jiného, jiná inteligence, v hloubkách (či výškách), o nichž já sám vlastně nic nevím.

Nemluvím o nových tónech, postupech, nových kombinacích. Naopak, zjevilo se to pouze v tónech, postupech a kombinacích, které znám, které umím. Často to nebyly nijak technicky exponované pasáže. Mluvím o rozměru, který je kdesi výš nad tóny nebo hlouběji v nich nebo snad za nimi. Kvalita, která se navenek projeví pocitem přirozené lehkosti,

naprosté samozřejmosti v tom, co se právě děje, co právě hudebník činí. Mluvím o pocitu souladu a odhmotnění.

Na tuto kvalitu, či schopnost (?) hudby nelze dosáhnout racionálně-analytickým přístupem. Cestou není zvuk a hudbu „používat“, ale s respektem a pokorou se jí odevzdat. Věřit sobě i jí, věřit ve smysl. Jsou to vzácné momenty, ale já vím, že existují. Nevím přesně, kde a kolik toho ještě je, zda do těch míst vždy naleznu cestu, ale pocítil jsem tu sílu.<sup>46</sup> Otázkou zůstává, jak tyto „dveře“ do jiných dimenzí znovu nalézt, otevřít, jak docílit toho, aby byly otevřené co nejdéle?

## Bibliografie

- Bailey, Derek. *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*. New York: Da Capo Press, 1993.
- Berger, Roman. *Cesta s hudbou*. Bratislava: Hudobné centrum, 2012.
- Ostertag, Bob. *Creative life: music, politics, people and machines*. Urbana: University of Illinois Press, 2009.
- Paton, Rod. *Lifemusic: Connecting People to Life*. Dorset: Archive Publishing, 2011.
- *Living Music*. Chichester: West Sussex County Council, 2000.
- Rothenberg, David (ed.). *Vs. Interpretation: An Anthology on Improvisation, Vol 1*. Praha: Agosto Foundation, 2014.
- Rzewski, Frederic. *Nonsequiturs: writings & lectures on improvisation, composition, and interpretation = Unlogische Folgerungen: Schriften und Vorträge zu Improvisation, Komposition und Interpretation*. Köln: Musik Texte, 2007.
- Steiner, Rudolf. *Iniciační poznání*. Hranice: Fabula, 2011.
- Wilson, Peter Niklas. *Anthony Braxton: Sein Leben, Seine Musik, Seine Schallplatten*. Waakirchen: OREOS, 1993.
- *Hear and Now: úvahy o improvizovanéj hudbe*. Přel. Slavomír Krekovič. Bratislava: Hudobné centrum, 2002.
- Zorn, John (ed.). *Arcana: Musicians on Music*. New York: Hips Road, 2000.

**Pavel Zlámal** (1980), klarinetista, saxofonista, interpret, improvizátor, autor hudby. Absolvent JAMU (magisterský program, obor klasická interpretace – klarinet), tamtéž i doktorského studia se zaměřením na soudobou hudbu a improvizaci. Sídíl v Brně, působí napříč hudebními žánry. Mimo praxe sólové a orchestrální (NdB, BCO, spolupráce s FB) je také sólistou a vedoucím několika autorských projektů na poli avantgardní, jazzové a improvizální hudby. [www.pavelzlamal.com](http://www.pavelzlamal.com)

<sup>46</sup> V paměti zůstanou také momenty, po nichž jsme se na sebe bezprostředně podívali se spoluhráčem/ spoluhráči, v němém úžasu s očima ještě rozostřenými vyjadřujícími otázku: „Co to bylo?“ A i tento pohled byl důkazem relevantním pro naši běžnou „materiální“ realitu. Zažili jsme totéž. To, co nazýváme magií hudby.