

TEXT A FOTO: TOMÁŠ S. POLÍVKA



Povídáním na téma kompozice vs. improvizace, kde ono „versus“ je vlastně matoucí, bychom mohli s panem Emilem zaplnit celý časopis. S předním skladatelem a jazzovým pianistou jsme se omezili alespoň na pár zábavných historek a jistý praktický výstup pro autory.

**Mozartova hlava
byla dokonalé
záznamové zařízení.**

Improvizace, během které se objeví zajímavý motiv, harmonie nebo rytmus, je metodou komponování. I když lze slyšet hudbu v hlavě, což můžeme považovat za podvědomou improvizaci se vstřebanými postupy, odposlouchat ji z prostředí, vyjít ze skladatelské techniky, lze říci, že je „start od improvizace“ nejběžnějším způsobem komponování?

Určitě, a myslím, že i Johann Sebastian Bach musel postupovat tímto způsobem. Improvizoval si něco na kůru kostela sv. Tomáše v Lipsku, a když se mu to zalíbilo, zapamatoval si to a pak ve své komůrce nápady zapisoval. Což je podle mě úplně normální a já to dělám stejně. Rovnou celá kompozice mě nenapadne. Ale napadne mě obvykle motiv, který zapíšu na kus papíru nebo zaznamenám do mobilu, později s ním kompozičně pracuji a skladbu „vysedím“. Zvláště pokud nemá být pro jeden nástroj, připravím další linky. Kolektivní improvizace také může fungovat, ale bude se hůře přepisovat a pravděpodobně nebude strukturně vyhovovat.

Za baroka byla improvizace běžná. Douglas Hofstadter v knize *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid* popisuje scénu, kdy král Bedřich Veliký pozval Bacha do Postupimi, aby se podíval na jeden z prvních klavírů, který právě koupil. Co jako Bach na klavír říká. Král hrál na flétnu, nabídl skladateli krátkou melodii a Bach na ni improvizoval. Dobové

záznamy říkají, i když nemusí jít o informaci zcela věrohodnou, že Bach z fleku na královo téma udělal tříhlasou a pak šestihlasou fugu. Což mi připadá naprosto nepochopitelné. Po návratu domů ji zapsal, a tak vznikla *Hudební oběť*.

Ale zrovna včera jsem si přehrál *Goldbergovy variace*, a nedovedu si představit, že je Bach zaimprovizoval a pak jen zapsal, protože jsou úžasně složité. Ale co my víme.

Beethoven i Mozart také psali úžasné variace. Míra spontánnosti byla jistě největší u Mozarta. Beethoven měl tak dokonalou formu, že jistě cizeloval. Zatímco Mozart, podle dobových svědectví, jak je vystiženo i ve Formanově filmu, improvizoval rovnou hotovou formu. Tu pak jen zapsal. Jeho hlava byla dokonalé záznamové zařízení.

V éře záznamu zvuku mohou vzniknout „trvalá“ improvizovaná díla rovnou.

Přesně tak vznikla slavná deska Keitha Jarretta *The Köln Concert*, k čemuž se váže hezká historka. Vyprávěl mi ji na Berklee jeden spolužák, který pracoval u Manfreda Eichera (producent a majitel značky ECM, jež desku vydala, pozn. aut.): Tehdy teprve osmnáctiletá promotérka Vera Brandes pořádala v roce 1975 první jazzový koncert v Opeře v Kolíně nad Rýnem, ovšem až po hlavním operním programu, v půl dvanácté v noci. Na Jarrettovu žádost objednala koncertní křídlo Bösendorfer 290 Imperial, jenže technici si řekli „to bude jen nějaký jazzman“ a přitáhli na pódium krátké křídlo Bösendorfer, na které se dělaly korepetice. Nástroj měl slabé basy, hluché výšky, a Jarrett nejdříve odmítl vystoupit. Tohle je spekulace onoho kamaráda, ale pravděpodobná: mladička Vera na Jarretta prý udělala takové oči, že nakonec zahrál. A aby hudba zněla, soustředil se na střed klaviatury a hrál strašně jednoduše. Osm minut vampaže na jedné figuře,

devět na další v jednoduchých tóninách. Což bylo dobře, protože tím pádem je nahrávka ohromně sdělná.

Dnes už je *The Köln Concert* přepsaný do not, i když Jarrett dlouhá léta odmítal, aby se hrál. Nakonec souhlasil, ale doporučil interpretům, ať vycházejí z nahrávky, ne z notového zápisu. Pochopitelně! Frázování či dynamika jsou notovým záznamem nezprostředkovatelné. Slyšel jsem hrát *The Köln Concert* nějakého Japonce a znělo to poněkud úsměvně. Nicméně z příkladu je jasná jedna věc, ke které měl Jarmo Sermilä (finský skladatel, E. V. s ním často spolupracoval, pozn. aut.) nádherný bonmot: „Improvizace, která je zapsaná, se stává kompozicí.“

Jasně vnímáme, že promyšlená a fixovaná kompozice není totéž co „kompozice v reálném čase“. Jenže přesnou dělící čáru mezi kompozicí a improvizací vést nemůžeme.

Ne, ta tam opravdu není. Zároveň ale nemůžeme říci, že každá improvizace je kompozicí. A pokud nějaká ano, otázkou zůstává, o jak kvalitní kompozici jde.

Aby mohla být improvizace evidována a zastupována třeba OSA, musí mít nejen nějaký záznam.

Aby mohla být improvizace evidována a zastupována třeba OSA, musí mít nejen nějaký záznam. Musí mít také tvar, formu, splňovat určitá kritéria. Nemělo by jít o derivaci ohraných motivů. Musí zahrnovat autorský přístup.

Zapsaná improvizace se stává kompozicí

Autorský přístup by měl být samozřejmý pro improvizaci volnou, pro kterou se vžil i termín kompozice v reálném čase. Nemluvíme o improvizaci třeba na harmonii jazzového standardu...

Ale někteří improvizátoři si často neuvědomují, že varíují motiv, který už někdo dávno zpracoval.

Dostávám také záchvat smíchu, když mi třeba kytarista řekne, že hraje úplně free. Jenže nikoliv, protože hraje na groove nad určitým průběžným tónem. Například mu baskytarista brnká E, tudíž se musí pohybovat v konkrétní dvanáctitónové škále, vrací se vždy do E a občas zahraje notu, která tam „jako“ nepatří. Třeba disonantní F, jenže to je také starý trik. Nejde o volnou improvizaci, ale o improvizaci vázanou určitým pedalem pointem a groove.

Podobně když se při kolektivní improvizaci dopředu dohodnete se spoluhráči na modu, úplně volní nejste. A pokud se nedohodnete, potřebujete spoluhráče, kteří dokážou na vaše nápady okamžitě reagovat, aby z toho něco vzniklo, jinak je výsledkem guláš. Když jde o muzikanty empatické, kteří dokážou předvídat, zachycovat a doplňovat, teprve pak může kolektivní improvizace fungovat.

Vychází řada invenčních improvizčních alb, viz katalogy labelů Blue Lizard, Ma Records, Hevhetia. Namátkou díla Michala Rataje, tria Romanovská–Tichý–Hrubý, Miroslava Posejpala.

Autorské improvizace lze na OSA přihlásit, je to tak?

Taková díla hudebníci přihlašují a komise pro otázky tvorby, jejíž jsem šéfem, hodnotí, jestli bude OSA ohlášené skladby zastupovat. Autor dodá buď jen nahrávku, nebo, v lepším případě, nahrávku a notový zápis. Všichni členové komise si materiál prostudují, a buď ho k zastupování doporučí, nebo ne. Pokud doporučí, zařadí ho do určité kategorie. Neexistuje-li notový zápis, obvykle do té nejnižší. Pokud partitura existuje, je zařazení do evidence

jednodušší. Občas se ovšem vyskytnou zmíněné kvazi improvizace, jaké opravdu do evidence přijmout nelze.

Má vůbec pro autora smysl přihlašovat z principu koncertně nereprodukovatelnou tvorbu, kterou navíc vysílají jen epizodně alternativní média a pořady zaměřené na experimentální hudbu?

Určitě má. Kvůli použití díla v alternativních médiích a provozování na koncertech asi ne. Ale může se stát, že se nahrávka někomu hodí třeba do filmu, což se nedávno přihodilo, myslím, v případě Michala Nejtka. Pokud se hudba dostane do filmu nebo televize, je to už pro autora i finančně zajímavé.

Vy sám improvizujete. Nejen jako jazzman, ale využíváte improvizaci i v kontextu soudobé hudby. Předpokládám, že v tomto případě pracujete s partiturou.

Partituru musíte použít, pokud spolupracujete s lidmi, kteří s improvizací nemají zkušenost. Jako když jsme nedávno

točili s Pavlem Hrubým můj koncert *Ala Moana* pro basklarinet, klavír a komorní orchestr. Pavel mi řekl, že chce volnou plochu s marimbou a další s harfou. Protože jsme nemohli počítat s tím, že členové klasického orchestru budou hned vědět, co se děje, napsali jsme jim vázanou aleatoriku. Což je technika ověřená už někdy od konce 60. let. Napíšete muzikantům takový blok – hrajte motiv A cca dvacet vteřin. Pak motiv B. Pokud hraje celý orchestr, dirigent ukazuje změny. Ale v duu to muselo být jinak. Paní harfenistka se věci obávala, tak jsme jí vysvětlili, ať hraje A a dává pozor na Pavla. Když Pavel začne jít nahoru a dostane se do přefuků, může zahrát motiv B, což je glissando přes celou harfu oběma rukama. Divila se: „Vážně můžu?“ A začalo ji to tak bavit, že se úžasné odvážala.

To se nedivím, něco podobného si v klasickém repertoáru neužije.

Hráči na marimbu jsem zase napsal figuraci a Pavel v modu té figurace im-

Dostávám také záchvat smíchu, když mi třeba kytarista řekne, že hraje úplně free.

provizoval. Ale to už jsou dnes běžné věci.

V minulosti jsem rád pracoval i s kombinací akustického záznamu a partitury. Ve skladbě *Dřevěná hudba* jsem použil ručový záznam vytvořený ze zvuků, jaké vznikají při práci se dřevem. Sekání, vrtání, štípání, hoblování... Natočil je sochař Vladimír Preclík, skladbu na toto téma si u mě totiž objednal. Z ruchů jsem sestavil nahrávku a připsal tři dechové dřevěné nástroje, hoboje, anglický roh a fagot. Skladba byla premiérována v rámci Týdne nové tvorby 1987 a později ji několikrát provedl Jan Adamus s kolegy.



Vytvořil jsem také skladbu pro magnetofonový pás a hoboje *Ignác v koridoru*, kterou opět několikrát skvěle provedl Jan Adamus. K částečně improvizacímu pásku s jasně naznačenými přechodovými místy jsem připsal vázanou aleatoriku pro hoboje plus kontrastní melodii.

Co skladby, které se zrodí v myslí? Máte nějakou?

Ano, inspirovala ji silná emoce. Občas chodím do Průhonice běhat. Už jsem, unavený, dobíhal k parkovišti, když jsem uviděl, jak zřízenci podpírají a vedou krásnou holku, které chyběla jedna noha. Došel jsem do auta a okamžitě mi naskočil v hlavě smutný motiv. Pár not. Našel jsem kus papíru, asi poznámku, kdy mám nechat vyměnit v autě olej, načáral na něj notovou osnovu a nápad si zapísal. Měl jsem zrovna z Bostonu nabídku na účast v soutěži o nejlepší skladbu pro housle a marimbu, vypsané duem

Marimolin. Poslal jsem tam tenhle na základě spontánního nápadu napsaný kus, pojmenovaný *A Girl with One Leg*. A dostal za něj druhou cenu.

V Praze tehdy žila vibrafonistka Amy Lynn Barber. Skladbu jsem jí nabídl, líbila se jí, akorát prohlásila, že „kompozici s tak depresivním názvem hrát nemůže“. Tak jsem ji přejmenoval na *Tristanu*. Předpokládal jsem, že Američanka nebude znát Buñuelův film *Tristana*, kde Catherine Deneuve hraje holku s jednou nohou kratší. Poselství jsem v názvu zachoval a Amy už mi pak skladbu hrála. (smích)

Pokud se chceme při skládání vyhnout improvizaci na nástroj, kdy „prsty běhají po vyozených pěšinkách“, lze použít vedle aleatoriky – onoho symbolického „hodu kostkou“ – různé kompoziční techniky jako Schönbergovu dodekafonii,

matematické techniky... Což je dotaz přesně na vás.

Při psaní skladby *Splín optimismu* jsem používal dodekafonickou tabulku vytvořenou Karlem Velebným, které on říkal Páze pážete (podle svojí dodekafonické kompozice, pozn. aut.).

A už jako mladík jsem zkoušel vycházet z matematických metod, protože jsem původně matematik. Někdy začátkem 70. let vyšel ve sborníku *Nové cesty hudby* rozbor, jak komponuje Iannis Xenakis. Pro „normální“ skladatele šlo o nesrozumitelné vzorečky, ale já si řekl „cha, budu ještě komplikovanější“. Vytvořil jsem systém 24 náhodných čísel, vynásobil dalšími čtyřicetkrát, pak z té číselné řady kus odsekl, dostal se k nějakému vzorci... Jenže když si to vyzkoušíte, zjistíte, že ono to často nikam nevede. (smích)