

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANENČÍ FAKULTA

Hudební umění

Skladba

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Improvizace a její vliv na skladatelovo myšlení

Petr Hora

Vedoucí práce: doc. MgA. Luboš Mrkvička, Ph.D.

Oponenti práce: odb. as. MgA. Michal Nejtek, Ph.D., doc. MgA. Jaroslav Šťastný, Ph.D.

Datum obhajoby: 18/06/2020

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC FACULTY

Musical Art

Composition

DIPLOMA THESIS

**Improvisation and its influence on composer's
thinking**

Petr Hora

Supervisor: doc. MgA. Luboš Mrkvička, Ph.D.

Opponents: odb. as. MgA. Michal Nejtek, Ph.D., doc. MgA. Jaroslav
Šťastný, Ph.D.

Date of Defense: 18/06/2020

A thesis submitted for the degree of: MgA.

Prague, 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Improvizace a její vliv na skladatelovo myšlení

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a
s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

ABSTRAKT

V práci se věnuji zkoumání určitého období ve své tvorbě, během kterého bylo pro mě problematické tvořit a jakým způsobem může improvizace pozitivně ovlivnit skladatelovo myšlení. Ve druhé části pak pomocí textů Daniela Kahnemana a Edwarda Saratha popisuji určité jevy spojené s kreativní činností a změněnými stavy vědomí. V poslední části se zamýšlím nad hygienou tvorby a popisuji činnosti, které jsem v tomto procesu používal.

Klíčová slova: improvizace, vědomí, automatismy myšlení, změněné stavy vědomí.

ABSTRACT

In my thesis I explore a certain period in my work, during which it was difficult for me to create and how improvisation can positively affect the composer's thinking. In the second part, with the help of texts by Daniel Kahneman and Edward Sarath, I describe certain phenomena associated with creative activity and altered states of consciousness. In the last part, I think about the hygiene of creation and describe the activities that I used in this process.

Keywords: improvisation, consciousness, automatism of thinking, altered states of consciousness.

Obsah

Úvod	8
1 Hudební improvizace	11
1.1 Uvedení do problematiky a představení autorových tendencí	11
1.2 Historické umístění	14
1.3 1950? ...trocha historického kontextu	14
2 Dobrodružství vědomí; Edward Sarath a Daniel Kahneman	19
2.1 Dva systémy (Daniel Kahneman a jeho poznatky)	20
2.2 Systém 1	22
2.3 Systém 2	27
2.4 Edward Sarath a rozšířené stavy vědomí	30
3 Hygiena tvorby	41
3.1 Improvizace, jako proces hledání vlastních tvůrčích hranic	45
3.2 Hranice v hudbě	45
3.3 Spiritualita hudby	45
3.4 Hra	47
3.5 Pohyb jako cíl	47
3.6 Můžeme se rozhodnout začít čímkoliv	48
3.7 Výběr možných podpůrných činností	48
3.8 Otázka jako tvůrčí princip	51
3.9 Záměr	52
3.10 Shrnutí	53
Závěr	55
Seznam použité literatury	57

Úvod

Hra. Dva motýli poletují nad květy a přidává se k nim třetí. Jako laik netuším, který z nich je sameček a který samička. Ani to v snad není důležité. Poletují nad květy a třepotají křídly. Dva z nich jsou pravděpodobně stejného druhu nebo alespoň stejné barvy, snažím se je nějak odlišit, alespoň tedy co mi výhled proti slunci dovolí. Třetí motýl je světlý, buďto bílý nebo žlutý.

Jejich hra, hra vln na hladině rybníka nebo jiné hladiny, hladiny s jinými vlnami a jiným odleskem slunce, možná měsíce, někdy se může stát, že slunce a měsíc do sebe problikávají, tak, jako dítě bliká se světlem u vypínače v pokoji paneláku. Hra myšlenek v naší hlavě, jakási vzpomínka, pak nějaká obava, aha, už vím, ... ale to už je jedno. Motýli jsou pryč a mě ani nebolí oči z toho celkem dlouhého pohledu do slunce, které mne oslňovalo, když jsem se je snažil sledovat při jejich letu. Je podvečer, stále ještě dost světla na to, abych na délku rozeznával obličeje lidí ze svého okna, když koukám naproti přes ulici, ale je už chladněji.

Jejich křídla nevydávají žádný zvuk, slyším spíše včelu nebo čmeláka, někde za sebou a taky cvrčky, nebo jsem alespoň přesvědčen, že ten rytmický zvuk patří jim, kdysi jsem to od někoho slyšel, když jsem byl malý. Možná v televizi nebo od dědy. Nevím...

Jejich hra, jejich barvy a rytmus pohybů z bodu do bodu, které jsem si pomyslně nakreslil do prostoru svého výhledu z pozorování trajektorie jejich letu nebo toho míhání, kdo ví, jestli umějí létat nebo se prostě jen tak míhají, zní to jako úder míčku na stolní tenis, nebo zvuk gumičky, když ji dáš mezi prsty a vystřelíš něco, asi kamínek nebo kus umělé hmoty z panáčka sebraný na zemi v dětském pokoji. Je to asi hudba nebo nějaký nervy. Moje nervy.

Hra. Ústřední motiv mých myšlenek při představě psaní úvodu mé magisterské práce. Jen jedno slovo a tečka. Náznak popisu situace někde v přírodě, třeba se to stalo, anebo jsem si to vymyslel. Třeba i ta hudba se nějak takhle děje, že ji třeba někde zaslechnu a pak ji tak napíšu. Třeba je celá ta tvorba hra a někdo míhá křídly a jiný třeba zase jezdí lodí.

Rozhodl jsem se napsat práci, jejíž název byl napsán dříve, než jsem věděl, co bych chtěl psát za téma. Nicméně improvizace mi je blízká. Z několika let, kdy jsem se do psaní hudby musel nutit, a přestože mne napadaly spousty konceptů a

typů hudby, nepsal jsem. Nechtělo se mi, nebo jsem nemohl. Teď už můžu, není to asi ještě takový stav, jaký bych si přál, ale píšu.

Tón celé této práce bude obdobný jako tento úvod. Myšlenky trochu těkají a jsou obrazotvorné. Název práce je odvozený od názvu mé bakalářské práce, která se jmenovala *Deterministické kompoziční techniky a jejich vliv na skladatelovo myšlení*.¹

Název akcentuje improvizaci jako hlavní téma mé práce. Nakonec je jím spíš mé vědomí, vnímání a procesy, které ovlivňují způsoby práce, předně pak moji chuť tvořit, pracovat. Nějakou dobu jsem byl přesvědčen, že musím jako součást práce popsat určité období hudební historie, během kterého se improvizovaná hudba vyvíjela do současné podoby, případně jak se improvizální prvky během let vstřebávaly do děl skladatelů soudobé vážné hudby. Čím déle jsem však o práci přemýšlel jako o smysluplném celku, tím více mi přišlo obtížnější a zbytečnější takovýto oddíl do mé práce zařadit. Nakonec jsem se rozhodl, že jen kvůli pořádku věnuji průřezu takového období pár zmínek do prostoru první kapitoly. Rozhodl jsem se tak jednak proto, že prací, které se zabývají tématy historie specifických etap vývoje hudby, je více než dost, druhá proto, že bych nemohl takto odbornému tématu věnovat dostatečný prostor a předně bych pak narušil osobní ráz práce, která je ze všeho nejvíc subjektivním popisem mé práce a určitých komplikací s ní spojených.

Sama práce je pak složena ze třech dílů, kdy v první kapitole popíšu téma improvizace z mého osobního pohledu tak, aby bylo zřejmé, jakými aspekty tohoto fenoménu se budu chtít později zabývat. V dílu druhém se pak zamýšlím nad myšlenkami dvou autorů, ekonomy a psychologa Daniela Kahnemana a hudebníka a vědce Eda Saratha, jejichž práce, které jsem použil v této kapitole, souzní s mojí představou o pátrání a poznacích, které jsem se snažil zde popsat. Třetí kapitolu, kterou i přes její subjektivnost považuji pak za těžiště celé práce, jsem věnoval tématu, které moje nesnáze s psaním provázelo a já je nazval termínem hygiena tvorby. V práci tedy řeším různé jevy spojené s improvizací anebo změněnými stavy vědomí, abych mohl sám sebe za účelem poznávání mechanismů tvůrčí práce lépe poznat a ovládat prostor, kde se takové zvyky a činnosti tvoří, jeho

¹ HORA, Petr. *Deterministické kompoziční techniky a jejich vliv na skladatelovo myšlení*. Bakalářská práce. Praha: Akademie múzických umění, 2016.

údržbu a kultivování takovým směrem, kde bych mohl vědomě alespoň pomáhat řídit jeho směřování.

Práce zkrátka sleduje procesy práce a zvyky autora a výsledkem není odborná psychologická ani neurologická studie, nýbrž zamyšlení nebo esej, která mapuje autorovo období, ve kterém se nenacházel v optimálním rozpoložení pro tvůrčí činnost a konečně pak určité vyústění v podobě poslední kapitoly. Odborné práce, zabývající se stavy vědomí z neurologického a psychologického hlediska rád přenechám vědcům a studentům těchto vědních oborů, ale i přesto jsem přesvědčen, že zaznamenám, alespoň pro sebe podstatný proces, část cesty, kterou jsem ušel za posledních pár let.

Souhrnně bychom pak mohli na závěr úvodu říci, že se skladatel snaží v práci popsat, jak mu nešlo tvořit. Nachází témata, třeba jako je improvizace anebo pak jiné pohledy na tvůrčí myšlení, či myšlení celkově a v závěru, tak jak to bývá u filmů s happyendem, dochází k tomu, že psát chce, může a že je velmi podstatné se udržet ve hře. Neboť hra jako činnost ohraničena souborem pravidel, která jsou dopředu známa anebo se také klidně tvoří za pochodu, může být i alegorií života, jeho nástrah, problematiky tvorby nebo čehokoliv jiného. Mnohdy nám nezbyvá ani nic jiného než přijmout pravidla různých her, kterých se z různých příčin účastníme, takže když se nám pak nabízí možnost vytvořit si vlastní hru, vlastní pravidla, bylo by dobré tak učinit a tvořit. Hrát hru, kterou hrajeme se sebou samým a snažíme se přimět se k tvůrčí práci, nebo pak tu, o něco lepší a zajímavější hru, tvorbu samotnou, kde si tvoříme svět takový, jaký se nám líbí nebo jaký jej prostě chceme v tu chvíli mít.

1 Hudební improvizace

1.1 Uvedení do problematiky a představení autorových tendencí

Edward Sarath, jehož textům v této práci věnuji část druhé kapitoly, řekl, že „Improvizací myslím spontánní tvorbu a předvádění hudebního materiálu ve formátu reálného času, kde jakékoliv přepracování není možné.“² Mohli bychom tuto definici chápat tak, že improvizace je takový proces, při kterém se počítá jen první pokus a nemáme možnost své dílo jakkoliv opravit. Tento pohled by pak mohl dávat procesu improvizace určitou ultimativnost, risk a dobrodružnost. Tato tři označení improvizaci mohou vystihnout v jejích stěžejních attributech, nicméně Sarath zde dle mého spíše naráží na specifičnost vnímání času při takovémto typu tvorby a tudíž představa, že na improvizaci máme málo času, nebo nám hrozí nebezpečí, je mylná. K zamyšlení nad podobnými tématy bude později prostor ve druhé a třetí kapitole.

Nyní, po krátkém úvodu kapitoly, než přejdu k formálnímu a poměrně stručnému chronologickému rozčlenění historických jevů, dovoluji si krátké osobní zamyšlení nad improvizací, ale předně tím, co improvizace znamená pro mě jako skladatele a tvůrčího jedince vůbec.

Mě samotného improvizace dovedla k systematickému a formálnímu hudebnímu studiu. Jako dítě jsem necelých pět let navštěvoval základní hudební školu, kde jsem se učil hrát na klavír. Při první zmínce o tom, že bych se měl připravovat na konzervatoř, jsem se ale rychle vymluvil na jakýsi nepodstatný důvod a přiměl matku, aby mě na klavír další rok již nehlásila. Po čase, když jsem se přiblížil konci teenagerských let, jsem už byl ponořen do poslechu všelijaké hudby a tu, která mne bavila nejvíce jsem chtěl napodobovat nebo si z ní alespoň brát takové aspekty, nebo řekněme idiomy, které mne fascinovaly. Začal jsem hrát na elektrickou kytaru a všechny možné nástroje jako didgeridoo, bubínky, flétny a jiné. Dokonce jsem se přihlásil jako dvacetiletý do ZUŠ na hodiny violoncella a během dvou měsíců studia udělal ve zkrácené době i závěrečné zkoušky. Tyto všechny aktivity, což vím až teď s odstupem, byly jakousi podvědomou vlnou mojí následné tvorby a vůbec celého hudebního snažení. Takovouto, či jinou, podobnou,

² SARATH, Edward. A Consciousness-based Look at Spontaneous Creativity. United States of America: Oxford University Press, 2016

nebo třeba i mnohem zajímavější historii svých počátků tvorby má zřejmě leckdo, nicméně pro mě teď, v době, kdy píšu práci s tématem improvizace, je na ní jeden velice zajímavý fakt. V době, kdy jsem začínal cvičit opět na klavír a připravovat se na studium na konzervatoři (neboť jsem si v té době uvědomil, že čas běží a že hrát na klavír už od dětství umím prostě ze všech zmiňovaných nástrojů nejlépe), jsem se nějakou shodou náhod ocitl u klavíru v restauraci, kde jsem v té době pracoval jako číšník. Neměl jsem žádný barový repertoár a ani jsem se nesnažil oposlouchat nějaké známé písně, jak se to v takovýchto případech dělává (a jak jsem to posléze v pozdějších letech po hotelech a barech také určitou dobu dělal), ale hrál jsem jakési improvizace, u kterých opravdu netuším, jak vznikaly. Nebyly to jazzové chorusy, nic takového jsem neuměl, necvičil, nezkoušel a ani si nemyslím, že jsem v té době měl dostatečnou klavírní techniku. Každopádně jsem hrál a samozřejmě po třetím vystoupení mé hraní majitel stáhl, protože bylo podle jeho slov a slov jeho přátel moc divoké. Pamatuji si jak mi tehdy říkal, že hraji moc pudově, jestli bych tam neměl něco melodičtějšího. Nic takového jsem samozřejmě připraveného neměl a tak jsem pokračoval v pomalejším tempu a dynamice ve svých podivných improvizacích.

Dost dobře si pamatuji na jednu hudební příhodu z dětství, kdy jsem ještě jako žák ZUŠ (tehdy LŠU) hrál na školním vystoupení nějakou sonatinu a během hraní jsem se prostě ztratil. Každopádně jistý stav vytržení mě nějakým způsobem zachránil a já skladbu dohrál jinak. Kdybych to měl popsat z dnešního pohledu, tak řeknu, že jsem použil určité idiomy, které se v těchto skladbičkách Mozarta, Vaňhala nebo Clementiho (které jsme v té době hráli) nacházely a pomocí nich došel nějak intuitivně k závěrečné části skladby. Jediný, kdo poznal, že se toto dělo, byla moje učitelka, která se potutelně usmívala a pak to s pobavením vyprávěla mojí matce. Já sám jsem to chápal tak, že se to prostě stalo a že se to tak asi prostě stává.

Podobné a možná i zajímavější jevy se mi stávaly později, když jsem cvičil na klavír ve svých asi dvaceti letech v době přípravy na přijímací zkoušky na konzervatoř. Při cvičení stupnic nebo etud jsem prostě najednou začal hrát určitý patern, nebo možná lépe říci fragment etudy či stupnice a začal jej přetvářet v rytmických modelech a mnohdy jsem u takovéto činnosti, nebo spíše jevu, zůstal třeba i dvacet minut, někdy i déle. Později se mi pak takovéto improvizace stávaly častěji až jsem je začal dělat i úmyslně. Nejvíce pak v období, kdy jsem měl od svého známého faráře půjčené klíče od kostela (československého – husitského),

kde bylo v patře v modlitebně staré rozvrzané křídlo, ale také dvě harmonia a na kůru slavné archivní syntezátorové varhany značky Vermona. Byť nejsem věřící a v otázkách náboženství jsem spíše agnostikem než čímkoliv jiným, tak akustika místa i skvělá energie, kterou jsem tam třeba mohl prostě jen pociťovat já, nebo tam byla přítomna (o tom by musel psát odbornou práci někdo jiný, v esoterických vědách vzdělaný) a moje mentální rozpoložení bylo jako stvořené pro tento typ tvorby. Dnes, s možnostmi a technikou, kdy si můžeme nahrávat doma vše jako ve studiu, nebo alespoň na chytrý telefon, který má každý obvykle u sebe, by byly záznamy z těchto improvizací, jichž byly desítky a desítky hodin, hotovou studnicí materiálu, který bych teď, již jako skladatel, určitě s chutí prozkoumával a analyzoval. Nicméně tenkrát jsem neměl „nahrávací“ ani chytrý telefon a navíc jsem považoval takové momenty a stavy jen jako vedlejší produkt svého cvičení, nebo jakousi rozcvičku, kdy se zkrátka uvolním a hraji samospádem, u něhož jsem opravdu neřešil, kde se bere a proč je, jaký je.

Dnes už vím, že jak moje výstupy v restauraci Ambiente v Heřmanově Městci, tak i moje rozcvičky a meditace v modlitebně kostela byly takzvanou neidiomatickou improvizací. Znalec by možná podotkl, že právě moje omezenost a nezkušenost musela být uzamčena do nějakých idiomů, a tak bychom tento typ neměli nazývat neidiomatickou improvizací, nicméně jsem přesvědčen, že právě má absolutní nedeterminovanost a všehočůť v té době zpracovávaných vlivů (od Zappy, přes Monka a Hendrixu až ke Stravinskému a Janáčkovu) a třeba i bezúčelnost, tedy kromě čiré radosti ze zvuku a jeho plynutí v čase a nahodilosti metriky a rytmu, která se sypala z mých improvizací, by mohla být právě určitým dokladem neidiomatickosti mých hudebních projevů. Ať už to byla neidiomatická improvizace, nebo prostě jen volná či improvizovaná hudba (termíny a jejich volba může mnohdy zastínit původní obsah sdělení), byl to takový projev, ke kterému se dnes, přesněji řečeno v posledních letech snažím vrátit, neboť jeho momentální aktuálnost a přirozené zpracovávání vstřebávaných vlivů mělo v sobě jev, kterému dnes říkám PŘENOS. Sdělení, které, ač tvořeno prvky a technikami, je podle mého tím, čím se kreativní mysl může zabývat jako cílem. Ať už se u mě jednalo (a možná stále jedná) o mimovolný jev, který svým způsobem v mnoha jiných situacích může být spíše problémem způsobující informační přetlak, ale je to takový jev, který shledávám jako kultivovatelný v cestě za určitou svobodou projevu, nebo alespoň jeho autenticitou.

Improvizace, v širším slova smyslu, nebo pak jen jeho částí, může být součástí mnoha aspektů všedního života. V důsledku toho hudba může být konverzací tak jako konverzace verbální, i když obvykle postihuje abstraktní sféry myšlení či vnímání. Samotná verbální konverzace může přinášet prosté a věcné informace, ale do jisté míry může být taktéž nositelem kreativního přenosu. Tento aspekt zcela jistě pociťuje mnohý kreativec, když potká někoho, s kým se mu řekněme dobře povídá. Ostatně, když pomineme kategorie jako je hudba, poezie nebo architektura, rovnice kreativity mohou být vyjádřeny v jakékoliv formě komunikace nebo činnosti. V chůzi, v řeči, ve způsobu, jakým si někdo srovná knihy.

Asociativnost, kterou budeme probírat ve druhé kapitole v návaznosti na knihu Daniela Kahnemana *Thinking Fast and Slow*³, jejíž myšlenky beze sporu patří k základním stavebním prvkům jakékoliv tvorby, je podle vědců zvláštním automatem, který zpracovává podněty z různých časových pásem a mnohdy může pracovat s myšlenkou, o jejímž původu a souvislosti s momentálně zobrazovaným, či promyšleným tématem v naší mysli, nemáme ponětí. V následujícím textu této kapitoly se budu zabývat stručně určitým úsekem hudební historie, který je podle mého z dnešního pohledu asi nejvíce podnětný a inovativní.

1.2 Historické umístění

Pro historický úvod jsem si vybral pomyslnou startovní čárů padesátých let dvacátého století. Ať už se jedná o dobu, kdy v tehdy soudobé vážné hudbě přichází na scénu hvězda Johna Cage, mnohými považovaného za nejvýznamnějšího hudebního skladatele minulého století, nebo vývoj a změny v jazzové sféře.

1.3 1950? ...trocha historického kontextu

Prvního ledna 1950 byla v ČSR zrušena staletí trvající praxe vedení matrik na farách, šestého ledna potom Velká Británie uznala diplomaticky Čínskou lidovou republiku, dvanáctého ledna byl opět v Sovětském svazu zaveden trest smrti za vlastizrady, špionáž a sabotáž, dvacátého prvního ledna pak Spojené státy

³ KAHNEMAN, Daniel. *Thinking, Fast and Slow*. Great Britain: Penguin Books, 2012

Americké oznámily objevení 93. chemického prvku a zkraje toho samého roku se například setkaly dvě velké osobnosti světové hudby, Morton Feldman a právě John Cage a to na provedení symfonie Antona Weberna op. 21.

Jen pro drobné naladění uvádím do jisté míry zmatečné údaje nesouvisející s naší prací, nicméně stále zůstává ústředním technickým výrazem práce slovo hra, tudíž jsou tyto drobné výpady do jiných sfér povoleny.

John Cage je mnohými považován za průkopníka volných forem ve světě soudobé vážné hudby. Je také považován za průkopníka indeterminismu, což je jev, který ve světě soudobé vážné hudby právě předznamenává akcent na improvizaci složky hudby. Domnívám se, že úkolem indeterminismu bylo právě určité implementování volnosti a variability díla, které z klece not toužilo uniknout do živého a nespoutaného světa. Je dost možné, že skladatelé této doby a doby postcageovské vnímali, že ostatní hudební světy, právě třeba jazz anebo i mnohé improvizaci polohy rockové hudby, vyjadřují improvizaci něco, co zkrátka v notované hudbě nebude nikdy možné. Jak vnímám tento proces implementace anebo třeba řekněme i asimilace improvizace v druhé polovině dvacátého století ve světě soudobé vážné hudby, zkusím popsat v této kapitole.

Pomyslnou počáteční hranicí vybraného dílu historie je rok 1950. Dovolím si na úvod citovat z práce s příznačným názvem *Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological perspectives*⁴. „Od padesátých let dvacátého století polemika ohledně povahy a funkce improvizace v hudebním výrazu zaměstnávala pozornost mnoha improvizátorů, skladatelů, performerů a teoretiků aktivních v tom socio-hudebním uměleckém světě, který se vytvořil na pozadí domnělého vysoko-kulturního spojení mezi vybranými sektory evropského a amerického hudebního světa. Do roku 1950 práce mnoha skladatelů, operujících v tomto typu tvorby tíhla k tomu být plně notována, používající k tomu prověřený evropský systém. Po roce 1950 začali skladatelé experimentovat s otevřenými formami a také s mnohem více osobitě vyjádřenými způsoby zápisu. Ba co víc, tito skladatelé začali více tíhnout k tomu zápis specifikovat spíše s důrazem na pokyny směrem k interpretům – performerům, než ke skladatelsky vycizelovanému specifikovanému tvaru, čímž se obnovil i zájem o generování hudební struktury

⁴ LEWIS, George. *Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives*. Center for Black Music Research – Columbia College Chicago and University of Illinois Press, 1996

v reálném čase jako formálním prvku skladatelské práce.”⁵ Samozřejmě nelze říci, že by takovýto proces odstartovalo konkrétní datum, možná ani konkrétní rok v historii, nicméně tento rok beru jako pomyslnou hranici, ke které se formálně upínám jako k roku, kdy už o těchto, výše popsaných a třeba i jiných tendencích bylo možné říci, že se začínají etablovat v hudebním světě.

Jedna z dalších průlomových událostí té doby je zcela jistě vznik bebopu. Jeho divokost a nespoutanost zcela jistě posunula tehdejší hudebně experimentální svět kamsi blíž kosmu. Slovy některých jazzových hudebníků bebop představoval vyobrazení tehdejší skutečnosti a určité revolty proti utlačování Afroameričanů bílou většinou. „Bebop měl co dělat s pochopením skutečnosti a postavením černých lidí v Americe“⁶, řekl Anthony Braxton. Další, situaci vystihující citaci Langstona Hughese zmínil Frank Kofsky „policajti bili černochoy po hlavě.. a ta tyč dělala BOP! BOP! BE BOP! ...a takhle se zrodil bebop, vymláčen přímo z černošských hlav.“⁷ Nebudu zde popisovat stádia vývoje jazzových stylů a odvětví, tento oddíl slouží pouze k načrtnutí kontextu doby a podtržení několika významných jevů minulosti, které mne zaujaly.

V knize Jamese Saundersa *The Ashgate Research Companion to Experimental Music*⁸ cituje autor v předmluvě amerického kritika a moderátora Daniela Cauxe, který řekl, že od konce druhé světové války zaznamenala historie tři podstatné vývojové body, a to hudbu Johna Cage, americkou minimalistickou hudbu a anglickou experimentální hudbu.

„Dva první body tohoto výčtu nejsou překvapující. Málokdo by chtěl asi popřít ohromný vliv Cageovy hudby, pro mne té největší postavy hudby dvacátého století, navíc v jeho případě není zcela jasný původ jeho tvorby. Zjevení

⁵ Since the early 1950's controversy over the nature and function of improvisation in musical expression has occupied considerable attention among improvisers, composers, performers and theorists active in that sociomusical art world that has constructed itself in terms of an assumed high-culture bond between selected sectors of the European and American musical landscapes. Prior the 1950 the work of many composers operating in this art world tended to be completely notated, using a well-known, European-derived system. After 1950 composers began to experiment with open forms and with more personally expressive systems of notation. Moreover, these composers began to designate salient aspects of composition as performer-supplied rather than composer-specified, thereby renewing an interest in the generation of musical structure in real time as a formal aspect of a composed work.

⁶ LEWIS, George. *Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives*. Center for Black Music Research – Columbia College Chicago and University of Illinois Press, 1996

⁷ ..the police beating NEGRO'S heads... that old club says, „BOP! BOP! BE-BOP!“ ...That's where Be-bop came from, beaten riht out of some Negro's head into them horns. LEWIS, George. *Improvised Music after 1950*. str. 6.

⁸ SAUNDERS, James. *The Ashgate Research Companion to Experimental Music*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2009

minimalistické hudby v pozdních šedesátých letech byl neméně překvapující, i když její kořeny jsou celkem snadno dohledatelné v práci a učení Cage, obzvláště pro účast La Monte Younga na přednáškách Cage v roce 1958 ve škole New School for Social Research. S anglickou experimentální hudbou je to nicméně tak, že její původ je méně jasný a její kořeny by mohly jít nepřímo od Cage. Jedním zdrojem je zcela určitě Cornelius Cardew, a tak semena nové anglické hudby je tak možné vypátrat skrze jeho setkání s Cagem a Davidem Tudorem v Německu v roce 1958, když v tom čase Cage pracoval jako asistent Karlheinz Stockhausena. Dalším zdrojem by mohl být klavírista John Tilbury, který studoval ve Varšavě. Oba dobře znali evropskou avantgardní hudbu, ale byli také obeznámeni s méně známou hudbou, která vznikala v New Yorku (Cage, Feldman, Wolff a La Monte Young).⁹

V určité zkratce, tak, jak velí nota mé práce, bychom mohli počátky vývoje improvizace v její nejsvobodnější a nejexperimentálnější podobě s přesahem do soudobé vážné hudby, tak, abychom jejímu odkazu přiznali tu nejvyšší uměleckou hodnotu, či ambici, umístit do padesátých let dvacátého století. Takovou, jakou ji v dnešní době můžeme najít v hudbě například Johna Zorna nebo Matse Gustafssona, na pomezí žánrů, idiomatickou i neidiomatickou, zkrátka otevřenou, postavenou na dovednostech performerů a jejich vnímání hudby s takovým záběrem, aby ani žánr, typ, původ ani jiný aspekt hudby nebyl vymežujícím článkem, ale spíše jednotícím. Abych se nedostal na hranu estetické přesnosti, vrátím se ke kurzu, vytyčeném tématem práce. Vysledovat počátky improvizace jako takové je úkol, který rád přenechám poučeným muzikologům, sám se pak spokojím jen s náčrtem, který poslouží jen k dokreslení rámce popisované osobní problematiky.

Než přikročím k druhé kapitole, vrátím se ještě k jednomu období, kdy se improvizace opět objevila v mém životě a do jisté míry odstartovala proces, o kterém píší v této práci.

Tak jako mne improvizace potkala jako malého chlapce, když jsem zapomněl, jak má skladba, kterou jsem hrál na koncertě pokračovat, tak jako mne improvizace mimovolně překvapovaly, když jsem cvičil na klavír v době přípravy na

⁹ SAUNDERS, James. The Ashgate Research Companion to Experimental Music. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2009. Str. 14

konzervatoř, tak se u mne objevila improvizace ve společném projektu s jednou choreografkou a tanečnicí.

Nebudu zdlouhavě popisovat, o jaký projekt šlo, jen celkově popíši efekt času, stráveném při improvizacích. Samotné nacvičování představení spočívalo pravděpodobně jen v časovém propojení a určité předdeterminovanosti, ve které byly nastavené spíše jen obrysy výsledného tvaru, trvání a jistá představa dějového a dynamického oblouku, která se ale průběžně měnila. Při posledních záznamů ze zkoušek jsem si s pobavením mohl „prohlížet“, jak mnou hraná hudba přechází z určitých hudebních typů do méně idiomatických proporcí, jak se ztrácí a zase nachází určitý puls kreativní energie, mohu-li to tak říci, a každým dalším zkoušením nebo poslechem jsem cítil, že mi takováto zkušenost přináší čistou a neomezenou radost, určité dobrodružství, které se celé odehrává někde v prostoru vědomí.

Nemohu samozřejmě mluvit o zkušenostech kolektivní improvizace, neboť v tomto případě byla tanečnice většinu času pod klavírem a já na ni neviděl.

Po pár měsících jsem si pak zkoušel doma vést takový improvizací deník. Každý den, nebo alespoň obden jsem zapnul nahrávání a improvizoval tak svou denní dávku hudby, kterou jsem nechal jít tam, kam si řekla.

Na to, o co si hudba řekne sama, nemohu ale spoléhat, neboť jak jsem již předeslal, součástí práce a její kostra je opřena o moji stagnaci ve tvorbě a neschopnosti či velkým problémům při psaní hudby. Tudíž jsem se začal o některé procesy v mém myšlení více zajímat. Některé takové myšlenky jsou popsány ve druhé kapitole, podloženy myšlenkami Daniela Kahnemana a Eda Saratha.

2 Dobrodružství vědomí; Edward Sarath a Daniel

Kahneman

V této práci navazuji na témata své bakalářské práce víc, než jsem čekal. Jedním z důvodů je jednoduše fakt, že téma přejímání a zpracovávání hudebních myšlenek a jejich uspořádávání mne stále zaměstnává a druhým důvodem jsou pak texty Daniela Kahnemana a Eda Saratha. V knize Daniela Kahnemana¹⁰, který z pozice psychologa a ekonoma shrnuje výzkumy v oblasti lidského myšlení, jsem našel mnohá témata, o kterých jsem neobratně a trochu naivně psal ve své bakalářské práci¹¹. Nyní mám mnohé, leckdy vědecky doložené informace o lidském vědomí, které mohu využít ve své práci. Teorie dvou systémů, kdy jeden z nich je stále činný, ať chceme či nechceme, a zpracovává jednodušší operace a druhý, přirozeně líný, ale v důsledku mnohem výkonnější, vdechla světlo na mnohé domněnky a vnitřní přesvědčení, které jsem v minulosti zpracovával. Ona pomyslná osa, kterou jsem zmiňoval ve své bakalářské práci, kde na jedné straně byla náhoda (ale mohla to být také improvizace) a na druhé determinismus, byla ne zcela funkční, každopádně byla první vlaštvou tohoto nového prostoru k přemýšlení, kde nyní mohu daleko srozumitelněji popsat problematiku, kterou se zabývám, a to právě díky teorii dvou systémů.

Texty Edwarda Saratha¹², tedy dva z nich které jsem si pro tuto kapitolu vybral k zpracování, pojednávají o velice příbuzných tématech, a to přesně o vnímání času při improvizaci, dále také o rozdílech, ale i společných vlastnostech tvorby při kompozici a improvizaci. V neposlední řadě se pak dostáváme i k určité poloze hudební spirituality, nebo esoteriky, kterou bych rád v této práci představil nikoliv jako pouhou dojmologii, ale jako svět, který při tvorbě, ať už chceme či ne, musíme brát v potaz.

Třetím činitelem, který, tak jako hra, je do jisté míry nějak přítomný v mém uvažování, ale i v této práci, je moje vědomí samotné. Již v úvodu této práce jsem zdůraznil fakt, že bych nerad v této práci říkal, jak se věci všeobecně mají, nýbrž se pokusil o sestavení jakési vnitřně fungující struktury, třeba i hry, kdy jedinec, tedy autor této práce, probírá předkládaná témata tak, aby co nejvíce zdůraznil osobní stránku a zabarvení. Prošel jsem si několika psychologickými terapiemi a

¹⁰ KAHNEMAN, Daniel. Thinking, Fast and Slow. Great Britain: Penguin Books, 2012

¹¹ HORA, Petr. Deterministické kompoziční techniky a jejich vliv na skladatelovo myšlení. Bakalářská práce. Praha: Akademie múzických umění, 2016.

¹² SARATH, Edward. A new Look at Improvisation. United States of America: Duke University Press, 1996

zkoušel mnohá meditační cvičení a techniky. Užíval jsem mnohé psychotropní látky a jejich kombinace a mnohokrát jsem se dostal do běžnému stavu vědomí vzdálených končin. I v této kapitole začnu vylíčením příhody z dětství, která se mi čas od času opakovala. A tak, jako první improvizace zkušenost, jsem jako dítě zažil i první změny vědomí, nebo řekněme menší halucinaci. Jako dítě jsem čas od času zažíval stavy, ve kterých se mi změnilo vidění. Tento stav obvykle začal tak, že jsem měl celý výhled pokrytý zvláštním zrněním, trochu takovým, jaké známe ještě z dob analogového vysílání televize. Moje zrnění bylo ovšem zlatého odstínu. Jako dítě jsem tomu nepřikládal větší význam a samotný stav mi byl spíše příjemný. Zajímavý je na tom fakt, s jakým klidem dítě vnímá změněné stavy vědomí nebo vidění. Mohu toto posoudit samozřejmě jen ze svého pohledu, neboť jsem se nesešel s nikým, kdo by měl podobný zážitek, ale i tak mi tato zkušenost dává možnost být otevřený mnoha dalším zprvu třeba i podivným a nevšedním zkušenostem, které nám nabízí naše vědomí a to i bez použití jakýchkoliv vnějších prostředků. Jelikož jsem následně během dospívání vyzkoušel i halucinogenní látky, vím, že mnohé zážitky v rozšířeném stavu vědomí nelze nahradit, ale také mi to dává podněty ke zkoumání takových stavů mysli, ke kterým žádné vnější prostředky nepotřebujeme. Moje přesvědčení, které je založené na prožitcích rozšířeného stavu vědomí za střízlivého stavu i pod vlivem psychotropních látek, je takové, že ty nejsilnější stavy, ze kterých můžeme čerpat určité asociativní a jiné, pro tvorbu využitelné myšlenkové vzorce, jsou ty, které zažíváme bez vlivu vnějších látek.

K tématům, které Kahneman i Sarath probírají mám velmi blízko. Mnohé, o čem jsem v souvislosti s tvorbou přemýšlel, má teď uchopitelnější a exaktnější tvar. Myslím, že tak, jak věcně popisuje Daniel Kahneman lidské automatismy a to prosím bez zřetele a důrazu na to, jestli je pozorovaný subjekt vysoce či méně inteligentní nebo jaké má vzdělání, se můžu teď sám dokázat soustředit na mechanismy, které provázejí moji osobní tvorbu mnohem efektněji a tím lépe porozumět stavu věcí, který nemusí být vždy příznivý.

2.1 Dva systémy (Daniel Kahneman a jeho poznatky)

Dva systémy lidského myšlení, dva způsoby, které vysvětlují mnohé opakované chyby, ale taky nabízejí nový pohled na naše myšlení a tedy i na možnosti rozvíjení

práce s naším vědomím. Kniha je zajímavá sama o sobě, ale moje největší díky patří právě vysvětlení automatismů, které pro mne byly záhadou a mnohdy i překážkou. Nemohu říci, že bych chtěl myšlenkové automatismy nějak nabourávat, natož odstraňovat, ale jejich systematické prozkoumávání, poznávání a následná práce s nimi může vést k rozklíčování některých problémů tvůrčí mysli a předně k porozumění mnoha našich tvůrčích rozhodnutí, zpětné analýze i obohacení.

Kahneman popisuje dva systémy trochu jako postavy v detektivním příběhu. Líčí, jak by se zachoval systém 1 nebo systém 2 v určité situaci, ale předně popisuje, který z těchto systémů kdy přebírá iniciativu. Sympatický, neúnavný a stále fungující, ať chceme či nechceme. To je systém 1. Automatický vyhodnocovatel situací, pracující na základě asociativního stroje, jehož hlavní osou je intuice. Intuice, nebo lépe intuitivní přístup, byl jedním z pólů určité fiktivní osy, na které jsem se snažil ve své bakalářské práci demonstrovat dva přístupy ke kompozici tvůrčím metodám skladatele. Neuměl jsem však dobře pojmenovat určité náchylnosti a procesy vědomí a neměl jsem tedy pro mnohá tvůrčí směřování a sklony potřebné argumenty. Kahneman vysvětluje na mnoha případech, kdy intuitivní myšlení prezentované systémem 1 vede k chybě. Kdy náš systém 1 vyhodnotí situaci chybně a důvěřivý a z podstaty líný systém 2 tuto informaci prostě přijme.

Začněme u popsání fenoménu dvou systémů. Rozdělení lidského myšlení na dva systémy je prací amerických vědců Keitha Stanoviche a Richarda Westa¹³, kteří později používali výrazy typ 1 a typ 2, nicméně byli těmi, kdo tento jev popsali jako první. Já zůstanu u výrazů systém 1 a systém 2 tak, jak je popisuje Kahneman, z jehož myšlenek předně v této části práce vycházím.

Než přikročím k představení obou systémů podrobněji, popíšu, proč je pro mne tato teorie tak přínosná. Ve své bakalářské práci jsem používal termín násleech omylem, kterým jsem vysvětloval mnohé hudební idiomy nebo celé písně (různé melodie a všelijaké zvukové projevy), které mi uvízly v hlavě a třeba se jednalo i o zápis v paměti z velmi vzdálené doby před mnoha lety, kdy jsem si vysvětloval tento jev tím, že díky určitým okolnostem a emocím v té konkrétní době násleechu prožívaným, získal pak tento idiom nebo celá píseň určitou váhu, ač se mi esteticky

¹³ STANOVICH, E. Keith. Who is Rational?. Psychology Press, ISBN 1135687560. 1999

v současnosti třeba i protiví. Kahneman píše o jevu, který popsal vědec jménem Robert Zajonc¹⁴, a který se nazývá mere exposure effect (volně bychom mohli přeložit jako efekt pouhého vystavení se). Tento fenomén velice jednoduše vysvětluje můj termín náslech omylem a dává mi tak na srozuměnou, že moje domněnky byly dobře nasměrované, jen nepodložené odpovídající odbornou literaturou. Nejdůležitějším aspektem je pak právě rozdělení myšlení do dvou systémů, které se někdy doplňují, někdy se navzájem matou a mnohdy pracují s typem akcí, který jim nepřísluší vzhledem k efektivitě a správnosti výkonu a času potřebném na adekvátní zpracování. Nicméně se můžeme ptát, co je adekvátní a co je normální, čímž se Kahnemanova práce v rámci dvou systému také zabývá. Dva systémy jsou vlastně moje dva póly, kde jsem měl na jedné straně deterministické kompoziční techniky a na druhé něco mezi nahodilostí a improvizací. Teď už vím, že daleko vhodnější by asi bylo označit automatické rozhodování systému 1 jako onen pól intuitivní (efekt pouhého vystavení se). Deterministický přístup, který jsem postavil na druhý břeh, se pak do velké míry kryje s funkcí a charakteristikou systému 2.

2.2 Systém 1

Systém jedna tak, jak jej popisuje Kahneman, je v hodně redukovaném smyslu zástupcem intuice, která bývá obecně považována za kladnou vlastnost lidského vědomí. Intuici běžně považujeme jako průvodce životem, jako určitý šestý smysl, jako ochránce, který nás chrání před zraněním a dává nám třeba poznat, zda-li člověk, se kterým jednáme, není podvodník. Tak tomu bezesporu je i z odborného hlediska. Nicméně k těmto situacím ale musíme intuici připsat i mnoho chyb a náchylností, které nám život jako takový, a to ze všech možných pohledů, ztěžují. Budu nadále používat výraz systém 1 (nebo zkratku S1) a intuici ponechám jako jeden z hlavních aspektů tohoto typu myšlení. S1 zastupuje ten typ myšlení a jednání, kde se do jisté míry oba systémy potkávají. Zároveň je propojen s podvědomím, neboť je neustále činný. Je aktivní i v těch chvílích, kdy vůbec na nic nemyslíme a třeba ani nic neděláme. Je zodpovědný za myšlenky, které se nám „honí“ hlavou a je zodpovědný také za vyhodnocení všech vjemů, ať už se jedná o sluch, nebo ostatní smysly.

¹⁴ ZAJONC, Robert. The Selected Works. New Jersey: Wiley, 2003

Jeho funkce a význam v životě člověka je dán evolučně. Ať už se jedná o pocity nebezpečí, na které nás S1 upozorňuje, nebo o slibné příležitosti, které bychom mohli využít pro svůj prospěch.

S1 vždy pracuje, je náchylný důvěřovat a jeho doménou je potvrzovat. Stále mapuje bezprostřední dění vně i uvnitř nás a jako řešení volí nejsnazší cestu. Svět, jak ho prezentuje S1, je mnohem jednodušší a více souvislý, než ten skutečný. Trasa, po které jdou tyto informace, je vždy v pořadí – myšlenka (nebo nějaký impuls) – emoce – vyhodnocení. S1 taktéž vyhledává na své cestě primárně známé informace, které považuje za bezpečné. Znamé a srozumitelné informace jsou pro tento svět S1 cílem.

Hlavní funkcí S1 je udržování a jakési aktualizování modelu našeho osobního světa, který představuje to, co je v něm normální. Tento model je tvořen asociacemi, které jsou propojeny s myšlenkami, okolnostmi, událostmi, situacemi a výsledky se pravidelně vynořují ať už pravidelně nebo v přibližně stejném intervalu. A jak jsou tyto spojitosti formovány a posilovány, patern myšlenek a jejich asociací přichází reprezentovat strukturu událostí v našem životě a to předurčuje naši interpretaci přítomnosti a také naše očekávání v budoucnosti.¹⁵

Zde se můžeme pozastavit nad výrazem normální. Toto slovo je pro mne v mnoha směrech do jisté míry hanlivé. Jako egoista a tvůrčí individualita jsem vždy považoval jakékoliv normy jen jako adepty k obcházení, zboření nebo pokoření. To, že se jedinec může vyhnout normám, je nicméně v podstatě absolutně mylná představa. Ač může mít nějaká individualita naprosto odlišné postoje od velké spousty jiných individualit, tyto postoje stejně představují taktéž normy. Za normu v tomto smyslu můžeme považovat cokoli, co je pro nás žádoucí a nebo adekvátní. Za normu můžeme používat i míru odlišnosti hudebního objektu od jiných hudebních objektů. Za normu můžeme považovat třeba i takové nastavení, které předpokládá, že většina obecných norem v dané disciplíně bude narušena.

¹⁵ The main function of System 1 is to maintain and update a model of your personal world, which represents what is normal in it. The model is constructed by associations that link ideas of circumstances, events, actions, within a relatively short interval. As these links are formed and strengthened, the pattern of associated ideas comes to represent the structure of events in your life, and it determines your interpretation of the present as well your expectations of the future. KAHNEMAN, Daniel. Thinking, Fast and Slow. Great Britain: Penguin Books, 2012. Str. 71.

Zkrátka normy nám, tak jako jiné definice, jen vytvářejí poměry mezi veličinami, procesy ale i pouhými myšlenkami.

Přestože je S1 z povahy nastavení náš ochránce, v mnoha případech může být jeho automatické vyhodnocování zavádějící. Už z této krátké specifikace můžeme obecné příklady ze všedního života aplikovat na hudební myšlení.

Vezměme třeba mnohé hudební idiomy, které jsme třeba i bezděčně zaslechli a které jsou velmi náchylné k tomu zůstat v naší paměti a posléze, třeba i ve velice nevhodné chvíli, se vynořit a ovlivnit naše hudební myšlení. Mezi takovéto rizikové idiomy předně řadím ony nechtěné, neboť jejich vliv a působnost si nebudeme schopni zřejmě bez důkladného prozkoumání za prvé uvědomit, protože je neočekáváme, a za druhé ani vysvětlit, neboť to nejsou idiomy takových kvalit, které bychom vzhledem ke svým estetickým preferencím očekávali. Narážím zde na teorie primingu, které nás vedou k hříšné myšlence o relativitě lidské svobodné vůle. O zpochybnění naší svobodné vůle se v hudebním kontextu zmiňuje i Ed Sarath¹⁶. Narážím zde předně na automatismy, které jsou předmětem mého zkoumání a na jejich odhalování. Jejich odhalování zcela jistě nezabrání jejich výskytu, nicméně zcela jistě budu moci poznávat jejich povahu a vliv na mé hudební myšlení, paměť a následné rozhodování v tvůrčím procesu. Snažit se rušit automatismy by zřejmě nemělo valného smyslu, neboť jejich funkce jsou jistě podloženy z životně prospěšných důvodů, evolučně a tedy v oblastech, jimiž se tato práce nezabývá. Považuji však za nezbytné se těmito procesy zabývat z pohledu tvůrce, který chce mít co největší možnou kontrolu nad svým tvůrčím směřováním, nad následováním svého tvůrčího záměru. Nevyhneme se idiomům a ani by to nebylo žádoucí, neboť idiomy zastupují rozpoznatelnou složku našeho vyjadřování.

Další zajímavý termín představuje tzv. kognitivní zátěž. Celkově vzato je z určitého pohledu tento jev produktivním činitelem pro samotného tvůrce, nicméně pro příjemce, v našem případě posluchače, to může být do jisté míry problém. Tímto termínem si můžeme vysvětlit, proč lidem, kteří nejsou zvyklí poslouchat soudobou vážnou hudbu, přijde tato tvorba laicky řečeno depresivní. Je to neznámé a nepovědomé, a protože neznámého a povědomého je v té skladbě třeba velice mnoho, nebo třeba i vše, může skladba prostě od určité chvíle přestat být pro

¹⁶ SARATH, Edward. A Consciousness-based Look at Spontaneous Creativity. United States of America: Oxford University Press, 2016

posluchače žádoucí, nebo je mu nepříjemná. Je to jev, kterým se vyznačuje naše vědomí, a jako barometr prostě vypne příjem.

Setrvávání je možný pojem pro mnohá zkoumání. Setrvávání je bezpečné, neboť vyjadřuje opakující se proces, nebo alespoň takový proces, který neobsahuje změny (pakliže bychom tedy nechtěli setrávat v neustálém měnění kurzu, nebo setrávat ve vyhýbání se klidu, vyhýbání se bezpečí, nebo setrávat ve vyhledávání změn, etc.). Setrvávání by mohl být jeden z pólů, kdy druhým by bylo asi opouštění.

Zdůraznění vede k uvěřitelnosti – toto představuje spíše jakýsi marketingový aspekt, nicméně hudba v sobě obsahuje vždy určitý prostor pro přenositelnost, tedy z pohledu tvůrce či například recenzenta.

Verš vede také k uvěřitelnosti, tedy řekněme, že v hudbě to bude ekvivalent nějaké rytmické nebo melodické příbuznosti. Uvěřitelnost je vlastně nositelem těch nejhorsších hodnot z pohledu tvůrce, který chce být originální, neotřelý, aktuální v tom, že není jako ostatní – zde ale zase vzniká riziko, že mu nebude rozuměno, ba co hůř, že v důsledku honby za originalitou ztratí jeho dílo přenositelnost.

V důsledku zkoumání uvěřitelnosti a přesvědčování lidského myšlení o určitých věcech musíme poznamenat, že v hudbě může být banalita a klidně i zhovadilost povýšena do absolutních výšin. Neboť hudba postrádá tak konkrétní sémantiku jako myšlenky vyjádřené slovy, je možné takovýto tvar hudební informace zpracovávat do velice rafinovaných kabátů. Řekněme, že tady mluvíme o takové hudební práci, o které bývá říkáno, že je dobře udělaná. Ano, je to popík, ale dobře udělaný. Jeho autor je zkušený skladatel.

Takovouto formulaci považují za extrémně nebezpečnou.

Zde napíšu několik příkladů činnosti S1, jak je uvádí Kahneman: Zjistit, že jeden objekt je vzdálenější než druhý. Rozpoznat odkud vychází zdroj náhlého zvuku. Dokončit frázi „chléb a ...“ . Udělat zhnusený výraz když vidíme něco ošklivého. Rozpoznat nepřátelský tón v hlasu. Odpovědět kolik je $2 + 2 = ?$ Číst slova na velkých billboardech. Řídit auto na prázdné silnici. Najít silný tah v šachu (za předpokladu že šachy ovládáme). Rozumět jednoduchým větám a další. Z tohoto seznamu jednodušších nebo automatických činností si můžeme udělat představu, jaké bychom mohli v těchto příkladech najít hudební ekvivalenty. Dám pár

příkladů: Rozpoznat rozdíl v dynamice dvou nástrojů které zrovna hrají. Rozpoznání náhlého zvuku můžeme ponechat... Dokončit frázi „Malá noční...“ Udělat zhnusený výraz když slyšíme jak neladí smyččové kvarteto. Rozpoznat výraznou emoci v hrané hudbě (je-li to možné, spíše by musela znít hudba stará, u které jsou známy a uceleny obecné způsoby jejího vnímání). Odpovědět jaký interval dávají dohromady dvě velké vzestupné sekundy a mnohé další. Automatismy, které mohou pomoci hudebníkům, kteří hrají z listu, kteří hrají po sté se svojí kapelou a nemusí už skladby připravovat. Automatismy, které pomáhají aranžérovi, aby našel ten správný typ instrumentace pro to konkrétní těleso, pro nějž píše. Ovšem taktéž automatismy, které se vkrádají tvůrci při skládání hudby nové. Silný hudební prvek, nosný motiv, nebo třeba správně posazené horny, všechny tyto a mnohé další možné výrazy z hudebního světa bychom mohly považovat za nebezpečné, pokud chceme uvažovat o nějaké své integritě a pocitu originality. Do velké míry musíme zřejmě objektivně připustit, že ve světle teorií neurověd a psychologie není možné tvořit originální, tedy původní myšlenky. Zde bychom se pak mohli slovy Edgara Varése považovat za dělníky hudby, tedy organizátory zvuku. Přesněji řečeno organizátory prvků zvuku a ticha. Možná můžeme i ticho považovat za typ zvuku, nicméně ticho je stejně dáno jen mírou objektivity našeho sluchu, respektive vědomí. Zde bych ocitoval Johna Cage. „Není nic takového jako prázdný prostor, prázdný čas. Vždycky je zde něco, co můžeme vidět nebo slyšet. V podstatě ať se budeme chtít snažit sebevíc vytvořit ticho, tak nemůžeme. Pro určité technické účely je důležité pokusit se udělat tak tiché podmínky, jak je to jen možné. Existuje takové místo, které se nazývá anechoický pokoj, tedy pokoj bez ozvěn. Před pár lety jsem jeden takový navštívil na Harvardské Universitě a slyšel jsem dva zvuky, jeden vysoký a druhý hluboký. Když jsem je potom popsal technikovi, který měl místnost na starost, řekl mi, že ten vysoký zvuk byla činnost mého nervového systému a ten hluboký byl můj krevní oběh. Dokud nezemřu tak zde budou zvuky. A ty budou pokračovat i po mé smrti.“¹⁷

¹⁷ There is no such thing as an empty space or an empty time. There is always something to see, something to hear. In fact, try as we may to make a silence, we cannot. For certain engineering purposes, it is desirable to have as silent a situation as possible. Such a room is called an anechoic chamber (...) a room without echoes. I entered one at Harvard University several years ago and heard two sounds, one high and one low. When I described them to the engineer in charge, he informed me that the high one was my nervous system in operation, the low one my blood in circulation. Until I die there will be sounds. And they will continue following my death. (John Cage, „Experimental

2.3 Systém 2

Systém dva představuje spícího netvora, kterého vzbudí S1 za předpokladu, že si neví rady se situací. S2 je z povahy líný a mnohé situace přenechá Systému 1, protože se k němu buďto nedostanou, protože se nezaktivuje, nebo prostě přijme třeba i zkreslené informace dodané Systémem 1, neboť je z povahy líný. S2 je náchylný ze své povahy pochybovat a tudíž následně vyvracet.

Kognitivní zátěž aktivuje analytický systém 2 tedy, znamená to, že tvůrce by si měl do jisté míry hýčkat určité dávky takovéto zátěže, neboť aktivují jeho analytické myšlení. Možná by se dalo uvažovat i o tom, že by se za určitých okolností, nebo v ideálním případě určitých praktik, dosáhnout stavu peak experience, nebo flow (v tomto případě asi lepší) a v takovémto stavu pak aplikovat těžší a těžší úkoly, s cílem dosažení nejdetailnějších výsledků zkoumání, analýzy. Zajisté se poté musí počítat s tím, že pokud nenastane stav flow, může přijít vyčerpání našeho vědomí označované jako ego depletion, což je výraz, které stanovil psycholog Roy Baumeister. „...když jste nuceni dělat nějakou činnost, jste pak méně ochotni, nebo méně schopni vyvíjet sebekontrolu, když se vzápětí objeví další úkol. Tento jev byl pojmenován vyčerpání ega.“¹⁸. Nicméně za předpokladů použití správné metodiky v těchto postupech bychom mohli dosáhnout nějakého rytmu, jehož cílem by bylo určitou dobu setrvávat v dosahování nejzazších možných stavů kognitivní zátěže a jejích efektů na naše kreativní myšlení a následně potom mít připravený odpočinkový program, kdy bychom se zabývali méně namáhavou prací, kterou bychom ale i tak využili v našem kreativním procesu. Pohrávám si s myšlenkou určitého perpetua mobile, které by chytrým způsobem zefektivnilo naši tvůrčí činnost a její výsledky. O tomto ale podrobněji až ve třetí kapitole.

Zde napíšu několik příkladů činnosti S2 jak je uvádí Kahneman. Všechny tyto operace vyžadují pozornost a jsou narušeny, když je pozornost rozptýlena nebo narušena: Připravit se na signální výstřel pistole na startu. Soustředit pozornost na klauny v cirkuse. Soustředit se na hlas určité osoby v hlučném pokoji plném

Music,“ in *Silence: Lectures and Writings by John Cage* (Hanover, NH: University Press of New England/Weslean University Press, 1961)

¹⁸ ...if you have had to force yourself to do something, you are less willing or less able to exert self-control when the next challenge comes around. KAHNEMAN, Daniel. *Thinking, Fast and Slow*. Great Britain: Penguin Books, 2012. Str. 41.

lidí. Hledání ženy s bílými vlasy. Pátrat v paměti pro identifikaci překvapivého zvuku. Udržovat rychlejší tempo chůze, než na jaké jsme zvyklí. Sledování vhodnosti našeho chování ve společenské situaci. Počítání výskytu písmene a na stránce textu. Sdílet někomu své telefonní číslo. Vyplnit formulář daňového přiznání. Ověřit pravdivost složitého logického argumentu. Tak jako jsem psal ekvivalenty hudebních činností u S1, učiním i teď. Soustředit se na ukázání dirigenta. Sledování fagotových sól v průběhu skladby. Sledování běžných nebo méně výrazných fagotových vstupů v méně čitelné nebo harmonicky zahuštěné skladbě. Soustředění se na nejvyšší tón dané části skladby. Pátrat v paměti pro identifikaci překvapivého zvuku (můžeme nechat stejné). Psát skladbu jinou formou zápisu než na jakou jsme zvyklí. Poslouchání spoluhráčů při kolektivní improvizaci (což nám ale v další části kapitoly velmi ovlivní možný změněný stav vědomí). Počítání výskytu podobného jevu ve složité partituru. V hlavě si bez ověření transponovat složitější hudební frázi. Zharmonizování melodie starého typu hudby podle určitých pravidel. V případě algoritmické kompozice vypočítat určitý vzorec z hlavy a mnohé další. Tyto činnosti jsem se pokusil přiblížit těm typům, které uvádí Kahneman, nepoužil jsem skoro žádné tvůrčí modely, nicméně pro popis charakteru Systému 2 to bude postačující.

Kahneman věnuje kratší kapitolu jevu, který nazývá skákání do výsledků. Jsou to do jisté míry jevy tvořené asociativním strojem, který je vlastní pro činnost Systému 1 a řekněme určitým typem, který je poháněn povědomostí případného výsledku. Každá povědomost nebo fakt, že daný jev nebo předmět známe, nebo jsme prostě jen viděli, nabádá S1 k tomu, aby ho bral jako pravdivý nebo bezpečný. Skákání do výsledku je potom jen nouzovým řešením, které zcela jistě postrádá jakoukoliv detailnější analýzu, řešením, které buďto do jisté míry přijmeme z nedostatku času, nebo se prostě necháme tímto návrhem ošálit. Přesněji řečeno se jím nechá ošálit S2. V tomto případě pak mnohé úsudky při tvorbě, zejména při volbě hudebního materiálu mohou být právě takto podstrčené návrhy našeho Systému 1.

Zajímavým praktickým příkladem rozdílnosti obou systémů je pak pokus s tempem chůze, který Kahneman popisuje. Za určitých tempových podmínek se mozek začne okysličovat a člověk dostane pocit lehkosti. Sám to znám ze zážitků při běhání, že určitý typ myšlení je snazší. Já jsem byl osobně přesvědčen, že přemýšlení celkově funguje lépe a snáz při tomto stavu, nicméně Kahnemanem popsaná specifikace mne vyvedla z omylu. Ano, určitý typ myšlení v tomto stavu

je podporován a jde snadněji, naopak jiný typ myšlení je takřka nemožný. Jedná se samozřejmě o naše Systémy. S1 dostává v této poloze doping a funguje s větší snadností a řekněme, že díky kyslíku a pohybu, které mozek i tělo stimulují, dosahuje tak na širší paletu asociativního myšlení a když věc trochu zjednodušíme, příjemný pocit, který máme z běhu (či jiného typu pohybu) nám zkrátka usnadňuje myšlení. Naopak složitější operace Systému 2 jsou v pohybu téměř nemožné. Při takovýchto, řekněme nejnáročnějších myšlenkových operacích, se musíme mnohdy i při pouhé chůzi zastavit, abychom byli schopni úkol vyřešit. Sám jsem při běhu zkoušel některé příkladné úlohy, které v knize Kahneman uvádí a mohu potvrdit, že průběh nebyl snadný. Jde ku příkladu o násobení dvojciferných čísel bez použití papíru. Příklady, které jsem během svého běhání počítal, jsem si při návratu domů ověřil a přesto, že byly správné, vím, že mi trvalo mnohem déle, než jsem se dobral výsledku, než byla průměrná doba počítání takového příkladu v klidu, doma v křesle, nebo u pracovního stolu.

Tento příklad je zajímavý předně protože propojuje činnosti těla a mysli ve vztah, jaký není možné opominout, když se zamýšlíme nad výkony naší mysli, ať už jde o prosté číselné vztahy, nebo komplexnější tvůrčí metody. Tak, jako vyčerpání ega, nebo tento příklad s pohybem, který ovlivňuje různým způsobem naše myšlení, tak můžou ovlivňovat naši tvorbu různé činnosti a procesy, kterými můžeme doplnit čas bezprostředně před, či při samotné tvorbě tak, abychom stimulovali naše myšlení k lepším výkonům nebo alespoň k takovému způsobu práce, který nás třeba nevyčerpá tolik, anebo budeme mít připravené různé typy činností v takovém pořadí, aby průběh tvůrčí činnosti byl doplněn o určité regenerativní prvky.¹⁹

Nyní přikročím k druhé části této kapitoly, která nastiňuje další důležitý prvek této práce a to je zkoumání našeho vědomí při tvůrčích činnostech. Témata Kahnemana i Saratha, byť je každý z úplně jiných sfér praxe, se v mnohém, tedy alespoň v kurzu této práce, prolínají. Je to pozornost upřená k procesům mysli, nebo vědomí a jejich analytické zpracování z různých úhlů. Tak, jako Kahneman zkoumá myšlení rychlé (S1) a pomalé (S2), tak Sarath popisuje vnímání člověka v běžném stavu vědomí a ve stavech rozšířených, z nichž zde jmenujeme alespoň dva, a to flow a peak experience. S oběma pojmy jsem se již v minulosti setkal, ovšem nikdy jsem jim nevěnoval takovou pozornost, kterou by si zasloužily a to nejen u mě,

¹⁹ O těchto a mnoha jiných dalších způsobech práce pojednává třetí kapitola, Hygiena tvorby.

neboť já je v této práci nutně potřebuji k odbornému pojmenování popisovaných stavů a vlastně celé oblasti zkoumání, ale věřím, že těmito pojmy a předně jejich důležitosti v hudebních přístupech by se mohla časem orientovat i širší pedagogická sféra. Sám Sarath ve své knize *Music Theory Through Improvisation (A New Approach to Musicianship Training)*²⁰ se zamýšlí nad možností, a řekněme rovnou, nadějí do budoucna, že by se studia na hudebních školách obohatila o metody výuky praktické improvizace a to jak v jazzové sféře, tak i v jiných sférách, nebo uchopeních a hudebních tvarech. Došlo by tak zcela jistě k usnadnění provádění nové a experimentální hudby, která mnohde naráží právě na nepřipravenost orchestrálních hráčů číst alternativní typy zápisů, ať už jde o grafické partitury, ale i o sofistikovanější, ale z dnešního pohledu zcela již lety ustálených tzv. rozšířených technik hry na hudební nástroje.

2.4 Edward Sarath a rozšířené stavy vědomí

„V posledních letech se zvýšil zájem o pojem, který psychologové nazývají *peak experience* (vrcholný zážitek, dále jen angl.) nebo *flow* (proudění, dále jen angl.) a to nejen jako příklady optimální performance, ale i jako přípravné, pokud jsou tedy pomíjivé, doteky vyšších stádií lidského vývoje. Významné rysy takových zkušeností zahrnují zvýšenou ostrost vnímání, sebe-uvědomění, koordinaci těla a mysli, dobrý pocit, noetický smysl, snadnost provádění úkonů, proměnu vnímání času a splynutí s okolím.“²¹ Takto začíná svůj text *A Consciousness – based look at spontaneous creativity* Ed Sarath. Dále se pak domnívá, že právě díky jazzu a improvizaci obecně se v lidech, kteří experimentují v tomto poli, rozšiřuje prostor nejen v improvizaci a řekněme kreativě obecně, ale v důsledku pak pozitivně ovlivňuje vývoj vědomí konkrétních individualit, s přesahem do všech možných lidských činností.

²⁰ SARATH, Edward. *Music Theory through Improvisation*. New York: Routledge, 2010

²¹ Recent years have seen an increased interest in what psychologists have termed „*peak experience*“ or „*flow*“ as not only instances of optimal performance, but also as preliminary, if ephemeral, glimpses of higher stages of human development. Prominent features of such experiences include heightened clarity, self-awareness, mind-body coordination, well-being, noetic sense, ease of execution of tasks, transformation of time perception, and communion with surroundings. SARATH, Edward. *A Consciousness-based Look at Spontaneous Creativity*. United States of America: Oxford University Press, 2016. Str. 1.

Jeho dalším tématem je pak zkoumání vlastností kompozice a improvizace a to tak, že je rozhodně nestaví do nějakého protipólu, ale snaží se popsat jejich specifika, odlišnosti, ale i společné jmenovatele. Domněnku, že improvizace je jen jakýsi zrychlený poddruh kompozice ale odmítá. Tento pohled pak vrhá světlo na naše téma, kdy se snažím nacházet témata, jež vytvářejí prostor pro uplatnění a využití obou těchto světů za účelem zdokonalení tvůrčích podmínek, nebo alespoň pro odstranění dogmat, která staví světy kreativity do izolovaných kosmů, kategorií a nepřímo tak vytváří bloky, které mohou tvůrce, hudebníky limitovat ve svých činnostech. „Toto je málo svázané, a toto je zase moc volné a nehodí se to pro velký orchestr“. Podobných vět můžeme v muzikantské praxi slyšet mnoho. Důvody jsou samozřejmě nejen estetické, ale mnohdy i technické, jejichž odůvodnění mnohdy tvůrčímu svobodnému duchu přijdou absurdní a zbytečné. Samozřejmě se problematika dotýká způsobu, jakým jsou hudebníci na klasických hudebních školách vzdělávání, ale toto není problematika, jakou bychom měli v této práci hlouběji probírat. Zmínku však utrousit musím, neboť problém je reálný a jsem přesvědčen, že mnohé, méně průbojné či unikátně podivné tvůrce může odradit od svobodné a experimentální cesty.

„Začnu se souvislostmi mezi časovou zkušeností a vědomím, která ukazuje, že zvýšené nebo transcendentální zážitky otevírají širší a mnohem plynulejší časový prostor než ten, který je dostupný pro stav, který nazýváme běžné vědomí.“²² Takto Ed Sarath pokračuje a jasně tak načrtne směřování pojednání. Tento prostor lidského vnímání je mnohdy obecným pohledem klasicky vzdělaných hudebníků podceňován, tak jako mnohé aspekty improvizace samotné. Změněné či rozšířené stavy vědomí byly cílem, tedy pokud můžeme vycházet z psaných faktů, již u tančících dervišů, jak je popsal Džaláleddín Balchí Rúmi²³, slavný perský básník. Můžeme se jen domnívat, jaká byla hudební zkušenost lidí napříč staletími, ale zde by pouhá domněnka mohla stačit, abychom minimálně připustili fakt, že rozšířené stavy vědomí byly vždy určitou součástí života a zkušenosti tvůrců napříč uměleckými odvětvími. Ne nadarmo byli někteří tvůrci minulosti označováni za mystiky.

²² I begin with correlations between temporal experience and consciousness, showing that heightened or transcendent experience opens up a wider and more fluid temporal landscape than that which is available in what is termed „ordinary consciousness“.

²³ DE-VITRAY MEYEROVITCH, Eva. Rúmi a sufismus. Brno: Cad Press, 1993

„Skončím potom úvahami, jak vztah improvizace – čas – transcendence může přispět k našemu porozumění lidskému vědomí.“²⁴ Pro Saratha je určující vztah mezi časem a vědomím, je to určitá osa, díky které můžeme pochopit a odlišit specifické typy vnímání a jejich možnosti ve stavu běžného a zejména pak rozšířeného vědomí. Abychom mohli porozumět problematice, je třeba nejprve zmínit pár pojmů s ní spojených. Dualismus, například tak, jak ho vnímá ve svém díle René Descartes tvrdí, že tělo a mysl jsou oddělené. Nicméně neurovědci ve druhé polovině dvacátého století pak objevili velmi úzká spojení mezi subjektivní zkušeností a neurobiologickou aktivitou, což zase mnohé myslitele přivedlo k záměru klonit se spíše k materialismu, nicméně obě tyto varianty spíše tíhnou k tomu být doma v akademických a filosofických kruzích. Redukcionismus je poté další zajímavou teorií, která tvrdí, že lidskou mysl je možné zredukovat na fyzické substance. Toto je výstižně obsaženo v citaci Francise Cricka, kde stojí „ty, tvé radosti a smutky, tvé vzpomínky a ambice, tvůj smysl pro osobní identitu a svobodnou vůli, nejsou v podstatě ničím víc, než chováním obrovského shromáždění nervových buněk a jejich přidružených molekul“ a přikládá ultimátní materialistickou ránu z milost „Nejsi nic víc, než balík neuronů“²⁵. Epifenomenalismus zkráceně potom vnímá vědomí jako vedlejší produkt, důsledek. Pro naše téma je pak důležitá určitá esence materialismu s jasným protnutím těla a mysli, ale celý vztah je potom mnohem širší a komplexnější a rozhodující váha potom leží na vědomí. Sarath poté dodává, že empirické výzkumy z této oblasti pak ukazují na fyzicky nezacentrované a transcendentní intersubjektivní dimenze vědomí tak, že namísto nějakého definitivního důkazu určitého východiska, které je mnohem dál než debaty materialistů, nabízí mnohem pádnější podněty ke zkoumání. Nejsilnější bernou mincí jsou pak důkazy a zkušenosti improvizátorů, kteří zažívají vynořující se stav společné peak experience nebo stavu flow, nikoliv však jako poetické múzy obraznosti, ale jako skutečné a potvrzené stavy mysli.

Důležité je rozdělení vědomí na dvě strany z nichž jedna je osobní já a druhá transcendentní Já. Tyto výrazy už mohou pro mnohé vyznívat závanem esoteriky, nicméně pro uvedení do tématu a jeho následného zpracování je toto uchopení

²⁴ I close with reflections on how the improvisation – time – transcendent relationship may contribute to our understanding of human consciousness. SARATH, Edward. A Consciousness-based Look at Spontaneous Creativity. United States of America: Oxford University Press, 2016. Str. 2.

²⁵ CRICK, Francis. The Astonishing Hypothesis. New York: Touchstone, 1994

nezbytné a zcela zásadní. Minimálně, jak jsme již popsali v rámci citací z knihy *Hear and Now*, skupinová improvizace vždy zahrnuje ponoření se do vyšších stavů vědomí a v ideálním případě dosažení vědomí transcendentního Já, kde je osobní já, tedy to, co obvykle nazýváme naším egem, umenšeno, a pozornost jedince je rozšířena, tak jako obsah jeho časového vnímání. Asi takový způsobem, jak popisuje Sarath Šrí Aurobinda „naše mysl a ego (osobní já) je jako kupole chrámu kláštera vykukující z vln, zatímco velké tělo stavby (transcendentní Já) je ponořeno pod povrchem vody“²⁶, je naše zkušenost při běžném stavu vědomí, naše já, vnímáno oddělené od svého velkého transcendentního přediava, nicméně v rozšířeném stavu vědomí a případných stavech peak experience nebo flow si naše mysl uvědomuje své osobní já, které je ale obohaceno o komplexy mnoha dalších úrovní vnímání a cítí se s nimi propojena.

Jak si už teď můžeme všimnout, témata Kahnemana i Saratha mají jedno společné a to rozklíčování nebo dekódování určitých typů lidského vnímání, která jsou obecně chápána jako axiomy, jejichž příčiny a původ není třeba vysvětlovat. Hlavní rozdíl je v tom, že Kahneman se zabývá vnímáním člověka bez ohledu na jeho profesní zaměření a Sarath mluví o hudebnících, nicméně mnohá jejich bádání mají určité společné průsečíky a především se mi hodí k argumentaci a jisté zápletky druhé kapitoly.

„V transcendentní zkušenosti je vnímání času přeneseno do zcela nových dimenzí, protože já nevnímá sebe odděleně od Já ale jako s ním spojené. Toto „spojení“, které také vyjadřuje termín jóga, odkazuje také k tomuto já – Já začlenění. Je to ono Rúmího nabádání k cestě od já k Já. Je to základ pro mystické zkušenosti napříč světovými kulturami a historickými érami.“²⁷

Další dva důležité pojmy, které nám pomáhají odlišit od sebe vnímání v běžném a rozšířeném stavu vědomí jsou object-referral, tedy vnímání, které tvoří naši realitu odkazováním se na situace, předměty, lidi a veskrze vše z vnějšku, a pojem self-referral, který nás zkrátka obrací vstříc svému vnitřnímu já. Object-referral

²⁶ ..our mind and ego (the individual self) are like a crown and dome of a temple jutting out from the waves while the great body of the building (the transcendent Self) is submergen under the surface of the waters. SARATH, Edward. *A Consciousness-based Look at Spontaneous Creativity*. United States of America: Oxford University Press, 2016. Str. 3.

²⁷ In transcendent experience, temporal experience takes on entirely new dimensions, because the self does not experience itself as disconnected from the Self but as united with it. That „union“ that defines the term yoga refers to this self-Self integration. It is the basis for Rumi’s exhortation to journey from self to Self. It is the foundation for mystical experience across cultures and historical eras. *A Consciousness-based Look at Spontaneous Creativity*. United States of America: Oxford University Press, 2016. Str. 3.

vnímání je z podstaty lineární a orientujeme se v čase na přímce minulost – současnost – budoucnost, takže každý moment je odvislý od toho, co se dělo a bude dít v budoucnosti. Naproti tomu v rozšířeném stavu vnímání, tedy řekněme teď self-referral stavu, je možné samozřejmě i lineární vnímání, nicméně vnímání času se stává více plynulé a předně mutidimenzionální.

Než přikročím k další podkapitole, která bude pojednávat ze Sarathova pohledu o času improvizacním a kompozičním, pojďme si shrnout pohledy na lidské myšlení (vnímání) z pohledu obou autorů.

Kahnemanův S1 a S2 jsou ve svém největším rozdílu odlišeni mírou složitosti daných úkonů a mírou samotné výkonnosti. S1 se ale z určité podstaty, minimálně té časově proporční, podobá improvizaci. Dalo by se říci, že intuice, která je S1 vlastní, je taktéž základem pro improvizaci a do jisté míry je to ona, kdo formuje dílčí hudební tvary improvizované hudby. Nicméně právě fakt, že improvizátor za určitých podmínek pracuje ve změněném stavu vědomí, tedy peak experience nebo flow, mění situaci.

S2 by pak mohl představovat, jako výkonnější z obou systémů, rozšířené stavy vědomí. Řekněme, že tyto dva světy k sobě mají velmi blízko. Proč? Oba vyžadují určitý čas, než se plně spustí, v případě S2 je to určitě kratší čas, než v jakém se improvizátor dostane do stavu peak experience, budeme-li ale uvažovat tak, že náš cíl je co nejhlubší, nejširší a nejplynulejší vnímání, dostaneme se do slepé uličky. S2 je totiž z povahy líný a často se řídí díky této své vlastnosti automatickými výsledky S1, aniž by se spustil. Toto jsou mé úvahy, které jsem nezačal logicky, ale spíše křížem. Začal jsem propojovat do jisté míry nespojitelné. Oba autoři, tedy i Kahneman se zmiňují o rozšířených stavech vědomí, jako je flow.

Sarath zdůrazňuje, že mnoho (nejen) jazzových hudebníků a improvizátorů, kteří mají zkušenosti ze svých kreativních cest v hudbě, mnohdy vyhledávají meditační praktiky, které začleňují do svého života tak, aby i mimo svoji uměleckou tvorbu mohli kultivovat a rozšiřovat své vědomí. Přesahy vnímání času v rozšířených stavech vědomí jsou právě vlastní řízeným stavům meditace, tudíž zde třeba můžeme odhalit další důvody, proč hudebníci a umělci celkově začátkem druhé poloviny dvacátého století vyhledávali praktiky východních filosofii a náboženství. Za obrovskou módou tehdejších let zbyla sice i komika mnohých pseudobeatníků, kteří hromadně jezdili do Indie a dalších zemí pravděpodobně jen kvůli módnímu

stylu, nicméně praktiky tohoto etnického a kulturního světa se tak dostaly do širšího povědomí.

Je hudba, která musí být složena. A pak je zase hudba, která může být jen improvizována.

Tyto věty Steve Lacyho cituje Sarath jako úvod ke kapitole s názvem Improvizační a kompoziční čas, obecná pozorování. Dále pak říká, že s Lacyho názorem nesouhlasí, neboť díky i těmto názorům, je obecně improvizace vnímána jen jako zrychlený poddruh kompozice. K Lacyho poznámce potom dodává. „Věřím, že tato poznámka je hluboce mylná a zakrývá tak výrazové kvality, estetická založení a kulturní kořeny jak improvizačního tak kompozičního procesu.“²⁸ Kompoziční metodu vidí Sarath jako založením lineární, expandující koncepci, která nám z podstaty dává možnost upírat pozornost na velice rozměrnou konstrukci vztahů a dále také možnost kontrolovat co předchází a co bude následovat tak, že je vše možné zahrnout do jednotící formy a tvaru. Naopak improvizační metodu vidí jako nelineární, dovnitř soustředěný typ prožitku včetně vnímaného času, který zahrnuje zvýšenou pozornost, zaujetí a současný okamžik je brán jako autonomní svět, nezávislý na minulosti a budoucnosti, a toto vše pak vyžaduje jedinečné a vysoce senzitivní reakce mezi jednotlivými spoluhráči. Hlavním rozdílem potom v praxi provádění těchto dvou tvůrčích přístupů vidí v časovém uchopení. Povahu procesu kompozice vidí jako přerušovanou, nespojitou činnost, neboť skladatel může při své práci kdykoliv odejít. Nechat práci ležet třeba hodinu, měsíc nebo rok a poté se k ní vrátit, a ona na něj čeká v nezměněné podobě, jak ji zanechal. Druhým hlavním aspektem odlišnosti je fakt, že kompozice je obvykle prováděna osamotě, tedy skladatel k ní nepotřebuje spoluhráče a tak se vyhne jakémukoliv vměšování a následné interakci.

Naopak proces improvizace vyžaduje nepřetržité časové proudění. Není zde žádná možnost činnost zastavit a odestoupit si od ní. Zkrátka se děje teď a není možné upravovat to, co se již stalo. Nicméně Sarath zdůrazňuje, že i přes velké rozdílnosti ve tvoření v každém z těchto dvou odvětví jsou mnohé styčné body. Tak jako při kompozici můžeme tvořit takovým způsobem, aby výsledek zněl jako mnohá teď,

²⁸ I believe that this notion is deeply flawed and shrouds the unique expressive qualities, aesthetic foundations, and cultural roots of both improvisatory and compositional processes. A Consciousness-based Look at Spontaneous Creativity. United States of America: Oxford University Press, 2016. Str. 4.

tak i při improvizaci mohou účastníci používat lineární a expandující strategie na ose před tím a po tom podobně jako v kompozici. V konečném důsledku ale ani jeden z nich nedokáže v plné šíři vyjádřit způsob toho druhého.

Každopádně vzápětí dodává, že bytí je kompozice spojena s lineární temporalitou a improvizace s vnitřně orientovanou temporalitou, neznámá to, že by transcendentní zážitky náleželi jen improvizacím technikám. Je to trochu jinak. Lineární časový povrch kompozice rozvíjí své obzory v lineárních směrech, kde vnější hranice lokalizovaného přítomného momentu vnímaného v běžném stavu vědomí dává obrovské množství časových vztahů, díky čemuž vytrhne vědomí z jeho běžných kotvišť a cílí tak k vyvolání transcendentních stavů. Naproti tomu pak improvizací nelineární povrch transformuje sebe skrze zboření vnitřních hranic lokalizované přítomnosti k vyvolání transcendence.

Důležité jsou pak výpovědi samotných skladatelů, respektive improvizátorů, jak vnímají transcendentní zážitky. Zatímco u skladatelů jsou tyto stavy orientované na strukturu, tak u improvizátorů na proces. „Například Brahms mluvil o zvláštních, inspirativních náladách, kde mu je takt po taktu představována výsledná skladba... oděna do správných forem, harmonií a instrumentace. Mozart zase zmiňoval případy, kdy skladba celá, přestože dlouhá, stojí téměř hotová a dokončená v mé mysli, kde si ji mohu prohlédnout, jako obraz nebo krásnou sochu naráz. Tato svědectví odkazují k široké škále časových vztahů, rozměrných rozpětí, kde je smysl chápán ve vztahu k jednotícímu celku, charakteristických zvýšenou expandující temporalitou.“²⁹ Naopak potom u improvizátorů zkušenosti jako peak experience ukazují na transformaci vědomí skrze proces, nikoliv hudební strukturu. „Zvažme například Nachmanovitchův popis jednoty dosažené v improvizací performanci jako „zábavu“, kde něco podobného „stavům transu v tancích sama u Súfí“, hráči, publikum i prostředí „se spojují v sebe-organizující se celek“. Nebo když líčí Melba Liston nevšední momenty, kdy „všichni cítí, co si

²⁹ Brahms, for example, spoke of „rare, inspired moods“, where „measure by measure the finished product is revealed to me ...clothed in the right forms, harmonies and orchestration.“ Mozart recalled instances where „the whole, though long, stands almost completed and finished in my mind, so that I can survey it, like a fine picture or a beautiful statue at a glance“. These testimonies clearly indicate the conception of large – scale temporal relationships, or robust spans, where a point is understood to the overarching whole, characteristic of heightened expending temporality. A Consciousness-based Look at Spontaneous Creativity. United States of America: Oxford University Press, 2016. Str. 9.

všichni ostatní myslí... Dýcháte společně, vlníte se společně, vše děláte společně a v místnosti je cítit zvláštní fluidum".³⁰

Oba dva pohledy (Kahnemanův i Sarathův) nám zaměřují pozornost na velice zajímavé a podnětné jevy obsažené v našem vnímání. Mnozí hudebníci si tyto stavy uvědomují, mnozí, třeba díky povaze hudby, kterou provozují, třeba řeší světy rozšířených stavů vědomí méně, ale zcela jistě ne každý přemýšlí o automatismech lidské mysli tak, jak nás může nabádat například Kahnemanova kniha.

Sarath ve svém pojednání *A new look at improvisation* píše, že „improvizační proces je řízen dovnitř směřujícím a ven směřujícím pohybem, který se ve vědomí objevuje v určitém časovém rámci. Dovnitř směřující pohyb zahrnuje počáteční impuls tvoření, pomocí kterého se vědomá mysl spojuje se světy vnitřní obrazotvornosti z vnitřní zásobárny. Ven směřující pohyb je pak vyjádření takové obrazotvornosti v materiálech a gestech té které umělecké disciplíny. Tyto vnější a vnitřní tahy nemusí být nutně oddělené fáze kreativní činnosti, mohou se překrývat a dokonce mohou i koexistovat, takže fyzické akce (kupříkladu hudební projev) se mohou dít při vnitřně orientovaných pohybech časového vědomí".³¹ Dále toto téma Sarath rozvíjí s teorií, že existují tři kognitivní tendence, během kterých jsou tyto dovnitř a ven směřující pohyby proměňovány v umělecký výsledek. Tyto tři koncepce jsou volně přeloženo – aktualita, možnost a pravděpodobnost. Aktualitou myslí určitou hudební myšlenku, která je vázaná na konkrétní přítomný moment, možnost je pak právě paleta možných následků, rozvinutí, přičemž v každém takovém rozvinutí někde leží pravděpodobná varianta úspěšného tvaru.

³⁰ Consider, for example, Nachmanovitch's description of the unity achieved in improvisatory performance as „entertainment“, where something akin to the „trance states in the sama dances of the Sufis“, players, audience and environment „link into a self-organizing whole“. Or Melba Liston's recounting extraordinary moments when „everybody can feel what each other is thinking... You breathe together, you swell together, you just do everything together, and a different aura comes over the room.“ *A Consciousness-based Look at Spontaneous Creativity*. United States of America: Oxford University Press, 2016. Str. 9.

³¹ The improvisation process is driven by inward and outward movements in awareness occurring within some given time frame. Inward movement involves the initial impulse to create, in which the conscious mind connects with realms of internal imagery in the internal reservoir. Outward movement is the expression of such imagery in the materials and gestures of one's discipline. These inward and outward strokes are not necessarily discrete phases of creative activity, but can overlap and even coexist, so that physical actions may occur within an internally-oriented movement of temporal consciousness. SARATH, Edward. *A new Look at Improvisation*. United States of America: Duke University Press, 1996. Str. 8.

Tyto myšlenky samozřejmě nejvíce souvisí s kolektivní improvizací, nicméně je dobře možné tyto rovnice aplikovat na kompoziční metody, nebo při nejmenším alespoň obecně ve smyslu jakékoliv tvorby.

Na závěr ještě k těmto dvěma nastíněným zkoumáním přiložím určité pohledy amerického režiséra Davida Lynche, který je znám tím, že praktikuje transcendentální meditaci, vyvinutou indickým guru Maharishi Mahesh Yogim, a také tím, že tuto metodu velmi aktivně propaguje i díky jejímu využití v kreativním prostředí ať už jeho filmu, hudby nebo obrazům. Použitá citace je z dokumentu *Master Class*, ač je Lynch v tomto dokumentu více obrazný a poetický, než Sarath a Kahneman ve svých pojednáních, závěr kapitoly, který můžu koncipovat i jako jakýsi přechod ke kapitole finální, zastane plnohodnotně. Transcendentními stavy se ostatně velmi podrobně zabývá i Sarath a do jisté míry i Kahneman.

„Bez nápadu nejsme nic. Bez nápadu nevíme co máme dělat. A nápad nám řekne vše. Takže je jasné, že nápady jsou opravdu důležité. A já miluji nápad chytat nápady. A ony jsou tady venku, miliony a miliony nápadů, ale my je neznáme, dokud nevstoupí do našeho vědomí. A pak je poznáme. A vidíme je, slyšíme a taky je cítíme. Známe jejich náladu, i kdyby to byl jen maličký dílek toho, co může být celý film nebo malba nebo cokoli jiného. Nějakým způsobem se do toho nápadu zamilujeme. Něco uvnitř říká – tohle je pro mě skvělý nápad. A pak ten nápad napíšete na kus papíru tak, že když si to pak přečtete, nápad se vám vrátí naplno tak, jak jste jej viděli prve. Je opravdu důležité, abyste si zapsali své nápady, nebo je zapomenete. Myslím, že jsem za celý svůj život zapomněl tři skvělé nápady. To pak abyste spáchali sebevraždu. Dokonce i teď, kdyby tady byla zbraň, bylo by to nebezpečné. Chtěl bych se zabít za to, že jsem přišel o tyhle tři nápady. Je to vždycky děsné, když něco zapomenete. Snažíte se to vybavit, ale je to pryč“.³² Dále Lynch mluví o způsobu, jak těmto nápadům nadbíhat. Touha, která předchází tomu momentu, který vám nabídne onen nápad, je pro něj jako návnada, kterou

³² We're nothing without an idea. We don't know what to do without an idea. And the idea tells us everything. So it's common sense that ideas are super important. And I love the idea of catching ideas. And they're out there, millions and millions of ideas, and we don't know them until they enter the conscious mind. And then we know them. And we see them and hear them and feel them. We know the mood of them, even if it's just a small fragment of what could be a whole film or a painting or whatever. We fall in love with it for some reason. Something inside of us says, „This is great idea for me.“ And then you write that idea down on a piece of paper in such a way that when you read what you wrote, the idea comes back in full. It's super important to write down your ideas so you don't forget them. I think I've forgotten three incredible ideas in my life. And you wanna commit suicide. Even right now, if there was a gun, it'd be dangerous. I'd wanna commit suicide for losing these. But it's a horrible thing to lose. You keep trying to get it back, but you've lost it. LYNCH, David. *Creativity and film*. Master Class, 2019

může použít tak, že jí nahodí do vody a čeká. Denní snění, zasnění se (v českém jazyce nemáme přímý výraz pro daydreaming) je velice důležité pro to, abychom chytli nějakou velkou rybu na naši pomyslnou udici. Nicméně dále Lynch dodává, že spousta dalších dílků záhady se dotvoří při samotné tvorbě a z onoho nápadu, ve kterém je zakódována ta určitá esence, se následně dá poskládat jako z tajemného návodu celá mozaika uměleckého díla.

Samozřejmě, tak jako mnohé další výrazy a přirovnání, které používám v této práci, mohou i tyto Lynchovy myšlenky působit jako ze světa esoteriky, nicméně je to podle mého tím, že ještě nikdo nesestavil analytickou metodiku kreativity, anebo ano, nevím o ní a předně není takováto metodika součástí hudebního vzdělávání v Čechách. Ani já se o to nebudu pokoušet, nicméně považuji za nezbytné stavět tyto termíny do řady s jinými, zaběhnutými a obecně srozumitelnými termíny, jako je hustota, dynamika, tektonika nebo interpretace. Tyto termíny, jako denní snění, nebo peak experience či flow, jsou považovány obvykle za termíny, které jsou používány v rovinách spíše filosofických či psychologických a to jen na teoretické úrovni, potom pak třeba jako pomocné termíny choreografů a režisérů, možná i dirigentů.

Svět vědomí můžeme chápat z pohledu tohoto tématu jako pohled třech možných disciplín. Jedna je neurologická nebo neurologicko-psychologická – z té zde máme několik málo postřehů v textech Kahnemana a Saratha. Druhá disciplína je ona efemérní, poetická nebo pseudo-filosofická. Pakliže tuto druhou disciplínu bereme jako nedílnou součást, ale zároveň spíše jako zbarvení nebo doplnění celku, je to v nejlepším pořádku. Z pohledu mé práce by tato disciplína neměla být nikdy prvořadá, neboť je to právě určitý obecný náhled a stereotyp, který tuto sféru zahaluje jen do hávu poetických slovíček a nikoliv jako (zatím nikoliv) exaktní obor. Pak je zde třetí oblast, pro mojí práci nejdůležitější, a to je ta praktická. Slovo praktická samozřejmě musím dovysvětlit. Práci píši z pohledu hudebního praktika, nejvíce jako skladatele, tudíž praktickou rovinu si i s ohledem na směřování této práce a finální kapitolu s názvem Hygiena tvorby, představuji jako metodické kritérium, zabývající se vědomím tvůrce, skladatele, údržbou takového média a předně jeho kultivací.

Dobrodružství vědomí je název, který může znít jako název naučného pořadu, který se snaží nudné teorie propagovat tak, že jim dává nepravděpodobné, ale vzrušení zračící přízviska, nicméně pro mě osobně je cesta mým vědomím dobrodružství velké. Od bakalářské práce, kdy jsem si vytyčil určité tematické

okruhy, z jejichž odkazu čerpám i v této magisterské práci, jsem ušel kus cesty. Nicméně téma, nebo alespoň jeho mnoho společných jmenovatelů a posláních, zůstává do jisté míry stejné. Může jím být otázka, do jaké míry jsem autorem svých skladeb? Nebo otázka ještě abstraktnější, zda-li je možné tvořit stále něco nového a co je tou motivací, co nás přivede k tomu, že chceme napsat skladbu. Co je potom ještě větší záhadou, když konečně začneme tvořit, proč s tvorbou samotnou máme někdy takové potíže, které nás od tvoření můžou až odstavit. Možná je to právě ta hra, nádech a výdech, noc a den. Ta míra, kdy narušování určitého rytmu či pravidla má stále ještě nějaký smysl, cíl, cestu. Je potom pohyb, tedy činnost, ať už jakéhokoliv výrazu či uměleckého tvaru pak tou odpovědí? Je pohyb život? Asi ano. Protože když netvoříme, ač bychom chtěli, říkáme že stagnujeme, tedy stojíme. Tohle vše je hra. Hra se slovy, hra s jejich rytmem a významem. Žádná z těchto vět pro mne není klišé, ale skutečná a vážná otázka, na kterou se ptám sám sebe.

3 Hygiena tvorby

Hra. Nejdůležitější slovo celé práce. Pojem, který v sobě nese informaci o plynutí nádechů a výdechů, přijímání a vydávání, zkrátka fungující koloběh, který zaručuje, že individuum tvoří. Je to taková hra, která vyjadřuje pohyb. V boxu existuje výraz, který označuje boxera, který je ještě ve hře, je schopný boxovat a tudíž pokračovat v boji, který by v ideálním případě mohl i vyhrát. V angličtině ten výraz zní game. He was still game, I don't know why the referee stopped the fight. Udržet se ve hře je možná správné připodobnění k umělcovu zápasu se sebou samým.

Za pojmem tvorba pro mě vždy bude stát nějaká potřeba jedince vytvořit si svět podle vlastních pravidel. Třetí a poslední kapitola mé práce je jakýmsi vyústěním celého úsilí a také by se měla pokusit najít nebo alespoň nastínit řešení dané problematiky. Vzhledem k tématu, které do jisté míry okusuje hranice estetiky a psychologie a je ze své povahy jaksi neakademické, bychom si mohli říct, že takto efemérní oblast nemůže být postižitelná nějakou metodikou, která by měla hledat funkční řešení. Já jsem si ale v průběhu práce takovýto cíl vytyčil. Hygienou tvorby rozumím systematické zabývání se procesy tvorby jedince, její přípravou a také její pofinální rekonvalescencí. Z důvodů předem zmiňovaných budu dále mluvit jen a jen z pohledu mojí osoby.

Zřejmě každý tvůrce si projde občas obdobími, kdy pro něj tvorba neznamena odpočinek či čas plný vzrušení nebo prostě jen dobrodružství, nýbrž je pro něj absolutním utrpením nebo něčím, co dělá skutečně nerad a předně s velkými obtížemi. Řešit takovéto krize za někoho jiného bych se neodvážil, ale chci zde popsat možnosti, které by mohly takováto období minimálně usnadnit a předně takovýmto jevům předejít. Systematickým předcházením negativním jevům, které brzdí procesy tvorby, by se mohlo při určité důslednosti a vytrvalosti docílit proměny některých negativních jevů na systematické vytváření protvůrčích procesů a na řešení časových proporcí takových aktivit.

Prokrastinace, lenost a neschopnost si efektivně uspořádat čas věnovaný tvůrčí činnosti tak, aby se vešla do volného času mého pracovního a studijního týdne, přetvořily moji tvůrčí práci na několik let do stavu tvůrčího přežívání. Většinu práce, tedy skladeb z tohoto období hodnotím zpětně více či méně pozitivně, byť jejich tvorba nebyla obzvlášť příjemná. Nicméně ale tak, jako nám naše tvorba může sloužit jako určitý deník nebo forma sebeterapeutické činnosti nebo prostě

jen jako cvičný materiál, kde si vyzkoušíme mnohé techniky a způsoby práce, tak se dá přežít takovéto období, aniž by člověk na tvorbu zcela zanevřel. Jeden by se tak mohl ptát, v čem je tedy vlastně problém? Odpovědí pak může být předně první slovo této práce – hra. Tvůrčí práci chybí v takové chvíli především hravost, čímž zde myslím pak ta pravidla, která nás do jisté míry baví dodržovat i obcházet, jistá omezení a i určitou reciprocitu mezi přijímáním a vydáváním v osobním procesu tvorby. Přijímání a vydávání, tak jako nadechování a vydechování a spoustu další přírodou předdefinovaných a životně důležitých procesů, chápu jako fungování oné nikoliv pomyslné, ale plně skutečné inspirace. Tak, jako původní latinský význam výrazu in-spirare, který znamená vdechovat, chápu inspiraci ve tvorbě jako proces našeho tvůrčího ega, nebo svalů, který prostě vydávat (rozuměj tvořit) může, nebo pak může s určitými obtížemi anebo pak prostě nemůže. Tyto možnosti jsou pak podle mého definovány údržbou našich procesů a činností spojených s tvorbou. To už pak patrně záleží na osobnosti a vůli každého umělce a na okolnostech a možných obstrukcích jeho života. Já jsem během své krize nebyl moc schopný přijímat, nadechovat se, rozhlížet se a volně a v klidu absorbovat podněty, které bych chtěl přetvářet a uspořádávat, nechtělo se mi a nebo to prostě nešlo a když už jsem se přinutil vydávat, tedy psát noty, bylo to úporné a neinspirativní. Dostáváme se tedy opět k termínu hra, který je do velké míry mottem celé mé práce. Tak, jako život samotný můžeme vnímat jako hru s předem definovanými přírodními pravidly a také sociálními pravidly, která byla ustanovena během minulosti a která můžeme a nemusíme respektovat, tak i tvorbu můžeme vnímat jako hru, tedy soubor pravidel a náležitostí, k jejichž porozumění je třeba cílená pozornost a péče. Velký rozdíl, a v podstatě vlastně výhoda, je tady v případě našeho tvůrčího přístupu, že si takováto pravidla můžeme sami nastavit. To může být mnohdy potíž právě proto, že na něco podobného nejsme z běžného života zvyklí. Mnoho silných uměleckých výpovědí bylo vytvořeno na pozadí společenského útlaku, boje za svobodu, všemožných dalších možných i nemožných bojů až se vlastně dostáváme k jevu umělce v hladovění. Dalo by se tedy očekávat, že si v takovémto případě musí umělec stále vyvolávat (pakliže je tedy přirozeně nemá) určité problémy, aby se mu lépe pracovalo. To zní do jisté míry protichůdně a trochu smutně a ano, není to směr, o kterém bych chtěl psát. Já jsem se rozhodl zkusit vytvořit na pozadí své tvůrčí práce takovou malou laboratoř metod, kterými se chci inspirovat a dostávat do produktivních tvůrčích stavů. Mohl bych tomu říkat ekonomika tvorby, ale to už je jen zanedbatelný odstín pohledu na věc. V důsledku bychom to mohli nazývat i

šamanismem a nebo klidně i tvůrčím desaterem, ovšem těch metod a náležitostí bude poměrně víc.

Zvolil jsem slovo hygiena, protože vnímám tento proces jako určité očišťování se od špatných návyků a naopak zase zavádění návyků nových, které připraví již zmiňovanou produktivní půdu pro moji práci. V následujícím textu se budu odvolávat na principy popsané ve druhé kapitole. Mezi hlavní činitele následujícího návrhu metodiky hygieny tvorby zapojím vhledy a postřehy z Kahnemanem popsané teorie dvou systémů, dále pak Sarathovy definice improvizčního a kompozičního přístupu a v neposlední řadě také důsledky možných rozšířených stavů vědomí.

Pro mě jako tvůrce je podstatná živá energie, kterou používám při tvorbě. Ten důvod, proč začínáme psát notu, nebo i ten okamžik, kdy začínáme přemýšlet o tématech souvisejících s nadcházející tvorbou. Řekněme, že tvorba by mohla být nějakým způsobem začleněna do všedních činností našeho dne i ve chvílích, kdy nejsme intencionálně zapojeni do procesu tvorby. Mohli bychom třeba cvičit, programovat svoje vědomí tak, aby procesy spojené s tvorbou běžely alespoň v nějaké míře na pozadí (ze softwarové terminologie) a my se mohli kdykoliv během dne vracet v dostatečně koncentrované pozornosti k myšlenkám tvorby, což je v důsledku tvorba samotná. Cesta tramvají nebo i moment, kdy si kupujeme jízdenku nebo zdravíme souseda by pak mohly běžně nabízet podnětné a zajímavé myšlenky použitelné v naší tvorbě. Tedy cvičení našeho vědomí, které je tak jako tak plné automatismů k tomu, aby jako výsledek jakékoliv naší činnosti vytvářelo jako vedlejší, ale vlastně plnohodnotný, produkt využitelný v naší tvorbě.

S hygienou tvorby ať chceme či nechceme souvisí inspirace. Zde bych ale chtěl ujistit, že inspirací zde není myšleno nějaké poetické kouzlo, ale řekněme určitá hladovost mysli, která způsobuje to, že máme dostatek energie ke tvoření. Být dělníkem hudby, jak říkal Edgar Varése. Popsat a trochu materializovat procesy spojené s tvorbou je dle mého jedna z možností, jak se vypořádat s možnými problémy při psaní hudby, kterými právě bývá určitá bezradnost a nedostatek oné inspirace. Tak, jako naznačuje význam původního latinského in-spirare – tedy vdechnout, i tvůrce musí být schopen takového nádechu k dalšímu psaní. Nutit se do tvůrčí práce, která je z podstaty podmíněna pocitem svobody anebo narušováním pravidel (taktéž projev svobody) ale nelze. Pokud bychom měli psát noty bez účasti našeho vnitřního zaujetí a to tedy jen mechanicky, pomocí navyklých například aranžérských technik, daleko bychom se nedostali. Cílem

tvorby je z mého pohledu stále se zostřující a stále více asociativně bohaté hledí, kterým můžu zkoumat podněty. Možná to není hledí, ale spíše křišťálová koule, ve které se učím hledat a hledám metody, pomocí kterých se dostávám stále blíže oné tvůrčí pravdě, nitru, jádru. Ale možná je to právě spíše hra, kterou hraji sám se sebou.

Proč je pro mne tolik důležitá teorie popsaná v knize Daniela Kahnemana? Protože mi principiálně zodpovídá mou vnitřní otázku ohledně naučených automatických projevů vědomí a stejně tak podporuje určitou polaritu oněch dvou způsobů myšlení. Automatismy jsou nejen součástí lidského chování, jsou v podstatě jedním ze základních principů lidského chování a v důsledku pak samotného trávení většiny času v našem životě. Mnohdy jsem přemýšlel, nakolik náš čas během dne vyplňují právě všelijaké automatismy a na kolik si můžeme vědomě usurpovat, mohu-li to tak říci, náš čas a předně prostor v mysli. Tato témata jsou jistě z pohledu neurověd zkoumatelná, nicméně v mé práci se zcela odborného, tedy vědeckého výsledku nedočkáme. Dočkáme se ale výsledku úvah podpořených teorií popsanou Kahnemanem alespoň na takové úrovni, aby mohla posloužit praktikujícímu hudebníkovi, tvůrci.

Výše zmiňovaná svoboda je do velké míry spíše také emocí, pocitem, že se můžeme alespoň pokusit o to dostat se z určitého bodu do bodu jiného, nebo alespoň pryč z bodu, ve kterém nechceme být.

Automatismy vyplňují většinu pozorovatelného i nepozorovatelného času člověka a mnohé z nich si vědomě pěstujeme. Ostatně všechny dovednosti, ať už se jedná o hru na nástroj a správné návyky při dýchání u nástrojů dechových, při prstokladech a jiných technických aspektech hry dalších nástrojů, tak třeba při čtení not, analýze či jiných mentálních dovednostech, bývají spojovány se správnými návyky. To je, oč tu běží. Velkou část života se učíme mít správné návyky a většina z nich nám zajišťuje plynulý chod života. Chůze, řeč, ohýbání se pro spadlé předměty, dobíhání tramvaje. Ve tvorbě ale mohou návyky znamenat ztuhlost, křečovitost a v konečném důsledku fádnost. Opakování procesů, které jsme už využili, zjistili, že fungují a nesou určitou kvalitu.

Improvizace, jako proces, který nám umožňuje vstoupit do rozšířeného prostoru našeho vědomí a možná i dál, je jedním ze způsobů, jakým můžeme neustále naše tvůrčí schopnosti vylepšovat. Představme si, že se dostaneme v životě do tvůrčího

bod, ze kterého už nebudeme mít potřebu uhýbat, odcházet. Řekněme, že to bude právě ten bod, ke kterému jsme se celou tu dobu snažili dojít.

3.1 Improvizace, jako proces hledání vlastních tvůrčích hranic

Hranice chápu ve tvorbě jako bod, který je někde nastavený, protože jsme k němu určitou cestou došli. Není to bod, za který se nesmí chodit, ba naopak, je to bod, který by se podle mého měl stále posouvat, přemisťovat, hýbat. Jakoby pohyb (vpřed) byl určitým černým koněm neohlášeného zápasu. Z povahy většiny procesů přírody víme, že jsou řízeny cykly. Můžeme si to vysvětlovat různými způsoby včetně těch náboženských, ale většinou se to dozvídáme z informací dostupných v knihách, naučných pořadech, respektive na internetu. I tyto zvyky, tyto automatismy můžeme použít jako metaforické zkoumání tvorby, které podle mého nikdy zcela na kloub nepřijdeme a to ze zcela prozaického důvodu – v umění nikdy nebude tolik peněz, respektive moci, které je třeba k ohodnocení nějakých statků ve společnosti. Hudba, budeme-li konkrétní, nikdy nebyla hybnou silou dějin. Hudba vždycky, tak jako třeba i poezie, zcela jistě provázela lidi a měla různé úlohy podle povahy té dané společnosti, ale zcela určitě nebyla nikdy hybnou silou dějin, tak jako peníze, moc a nebo zbraně.

3.2 Hranice v hudbě

Hranice každého určitého typu hudby, ať už z hlediska historického nebo sociálně-marketingového, určuje nějaký úzus. Za tímto územ zcela jistě stojí buď potřeba prodávat produkt, nebo společenské konvence. Společenské konvence ani prodej produktu nehraje v mém pohledu na tvorbu žádnou roli. Tedy alespoň ne takovou, kterou by se dal vysledovat úmysl. V pohledu, který se snažím zkoumat a probírat, je důležitá toliko ostrost pohledu a bohatství asociací, které nám použité prvky tvorby nabízejí.

3.3 Spiritualita hudby

Jedna z věcí, které se obecně ve světě vážné hudby (ať už soudobé či staré) nevěnuje tolik pozornosti, je spiritualita a její přesah. Takový je můj dojem. Přesah hudby býval vždy zmiňován převážně s dojmologickým výkladem hudby romantismu, ale spirituální přesah hudby, který se dotýká jak prožitků při samotném provozování hudby (kam bych zařadil v jakékoliv hierarchii jak hraní,

komponování či improvizaci, tak i soustředěný nebo uvolněný poslech), tak při soužití s hudbou v běžném životě. Takovýto život by se pak mohl stát neobyčejným.

Spiritualitou hudby v tomto kontextu myslím její přesah duchovní, ať už si toto slovo spojujeme s religiózním světem různých náboženství, tak spiritualitou lidí nereligiózních. Tato poznámka nikterak nehodnotí a nerozděluje tyto životní postoje či zvyky, jen je zahrnuje pod jednu střechu. Tento motiv, zahrnutí určitých aspektů či prvku různých materiálů pod jednu střechu je dalším z témat mé práce, tak i Edem Sarathem zmiňovaná cesta od já k Já.

Spirituální cesta životem hudebníka, jehož hudební snažení, praktiky a jejich důsledky se stávají součástí všech činností v našem životě. Jejich cílem je pak rozšíření jak pochopení vyčísitelných detailů a prvků, tak k ponoření se do nekonečna. Tyto termíny mi slouží opět jako jedna z os, tedy v tomto případě pochopení drobných a popsatelných detailů na straně jedné a na druhé nekonečno, které chápat nechceme, neboť to za prvé není možné, navíc to z jeho vlastní povahy ani není žádoucí.

Přemýšlím o určitých praktikách, které by mi pomáhaly nakládat s aspekty tvorby a zpracovávaným materiálem různých povah tak, aby moje motivace a energie (dech) zůstávaly co nejdélejší možnou dobu v nabitém, tedy použitelném stavu. Cílem není stále a nepřetržitě tvořit, ale mít tu možnost kdykoliv začít. Mohli bychom zde použít analogii se zdravým tělem, které odolává nachlazení a virům, tělem, které pravidelně cvičíme a dodáváme mu kvalitní stravu a odpočinek.

Mým přáním tedy není dekodovat a popsat některé transcendentní stavy a jejich umělecké možnosti, naopak, nechat určitým stavům a prvkům jejich tajemství, neboť takovouto kvalitu považuji za potřebnou. Tajemství, nebo řekněme nejasnost, nám může posloužit jako slabé světlo majáku v dálce, jen jako vábnička, díky které se pohybujeme k cíli, jímž je vlastně sama cesta (ať už to zní jakkoliv banálně a jako klišé), protože motivace k práci, tvorbě je hlavním cílem hygieny tvorby.

V následující části práce budu používat termíny, které si přizpůsobím svému záměru. Nejsou to žádné vědecky podepřené termíny, jsou to prostě mnou zvolená slova, která zde používám k popsání mého pokusu o načrtnutí určité metodiky hygieny tvorby. Patří mezi ně hra, pohyb, nádech, dech a mnohá jiná.

3.4 Hra

Dejme tomu, že si jako symbol pohybu, který vyjadřuje tvoření, vytyčíme osu, na jejíž konce umístíme vždy nějakým způsobem související a předně dialog či konflikt vytvářející zástupce. Může to být zvuk a ticho, taktéž dekódování určitého principu a na druhé straně jeho zakódování. Dualita jako proces k rozhýbání našeho zájmu o zkoumanou materii. Tvoření takovýchto protipólů považuji vždy za podnětné. Nejde o to, abych zkoumanou materii označil za dobrou či špatnou, použitelnou či nepoužitelnou, ale o to, abych se v ní zorientoval a popsal pro sebe její parametry tak, abych jí používal vědomě a v souladu se svým tvůrčím záměrem.

3.5 Pohyb jako cíl

Pokud je symbolem tvoření v naší práci pohyb, můžeme ho považovat za cíl veškerého snažení v rámci hygieny tvorby. Když říkáme o něčem, co potřebujeme dokončit nebo vůbec začít dělat, říkáme, že s tím musíme pohnout. Pohyb tedy vyjadřuje činnost, ať už tvůrčí nebo jakoukoliv jinou. Mnohdy se mi stalo, že skrze mechanickou práci a pokračování v nějak nastaveném systému kompozice jsem se dostal zpátky do takového stavu, ve kterém se mi tvořilo dobře a byl jsem produktivní, ale to zcela jistě není situace, kterou bychom mohli považovat za ideální, ani taková, ve které bychom chtěli začít pracovat.

Pojďme si vytvořit osu, na jejíž jedné straně je stagnace a na druhé pohyb, abychom vytvořili nějaké popisné odstínění, řekněme, že nalevo bude úplná stagnace, dále pak částečná stagnace, uprostřed pak neutrální bod (jenž není ani inspirativní, ani potlačující činnost, nicméně vyjadřuje stále spíše směr ke stagnaci). Jakákoliv další posunutí směrem vpravo jsou už kladná. První úspěšný bod je pohyb, konečný a úplný úspěch je pak plynulý pohyb.

Jak už jsem napsal, domnívám se, že nutit se do tvorby, která předpokládá pocit svobody a zvědavosti, nelze. Naším úkolem tedy je vzbudit zvědavost a jakýmkoliv způsobem tak docílit, aby se naše mysl cítila svobodná, alespoň do takové míry, že bude muset svojí vůli projevit rozhodnutím se mezi dvěma body. Předpokládejme nyní, že se nacházíme v situaci, kdy máme začít psát skladbu, ale kromě zvolené instrumentace, která je navíc ještě třeba dána zadavatelem, nemáme zhora nic. Ani představu, jaký typ hudby, jakou dynamiku či způsob práce

v rámci daného souboru instrumentačně zvolit, ale musíme psát.

3.6 Můžeme se rozhodnout začít čímkoliv

Ve chvíli, kdy si máme vybrat doslova z čehokoliv, můžeme být z tolika možností více a více zmateni a naše, obvykle svobodná, vůle z toho zpanikaří ještě víc (tedy pokud předpokládáme, že nejsme v optimálním rozpoložení potřebném k tvorbě) a ona potřebná kreativní síla zkrátka není k mání. Domnívám se, že v takovéto chvíli není vůbec důležité, jakým způsobem začneme, ale fakt, že se dokážeme dostat do bodu, kdy prostě začneme řešit jednoduchá a nevíceznačná rozhodnutí. Toto zcela určitě není a ani nemá být návod k použití umělcovy mysli, ale jen jakýsi vztahový vzorec na sebe navazujících drobných činností, které nás mohou dostat, zjednodušeně řečeno, do kladných čísel na naší primitivní ose (stagnace – pohyb). Tak, jako popisuje Kahneman asociativní a všetečně se chovající princip systému 1, tak mnohdy funguje i asociativní řetěz možných nápadů a rozhodnutí v tvorbě. Vzhledem k tomu, že se snažíme nastartovat tvůrčí procesy v naší mysli, není rozhodující, jaký bude podnět, který tuto úlohu zastane.

3.7 Výběr možných podpůrných činností

Jsem do velké míry přesvědčen, že tvůrčí síla, neboli řekněme taková tendence lidského myšlení, která inklinuje k přetváření prostoru, v jakém se nacházíme, nebo zkrátka můžeme, respektive chceme tento prostor ovlivnit, je aplikovatelná skoro na jakoukoliv činnost. Začnu těmi, které jsou nejbližší psaní hudby. Noty můžeme psát rukou na papír anebo do počítače. Vycházejme z toho, že počítač a veškerá elektronika sloužící k usnadnění lidských činností, jsou v tomto případě na škodu kreativitě z toho důvodu, že jsou obvyklou a velmi běžnou součástí našich denních činností, tudíž můžou lehko přivést stereotypy s nimi spojené, nebo nebo svést myšlenky na jiné činnosti, které nás odvádějí od práce. Byť nám počítač v mnohém usnadňuje práci, tedy i tu tvůrčí (např. instrumentování velkého orchestrálního kusu si už bez pomoci notačních programů neumíme představit), potřebujeme se dostat do situace, která vyprovokuje naši mysl k pohybu, tedy kreativitě.

Základem takovéto volby je v první řadě osobní rozhodnutí k tomu, hrát se sebou samým určitou hru, ve které se třeba nějakou dobu nebudu cítit komfortně,

nicméně výsledky, které takováto činnost přinese, budou dostatečnou odměnou za předchozí nesnáze. V takovémto procesu, je-li úspěšný, je následně možné přepsat a přepolarizovat její činitele. Přehodnotit a přepsat funkci, která nám pomohla objevit chuť a pocit svobody v procesu a tedy kýžený pohyb tak, že z takové činnosti, která nám zpočátku připadala trochu nepohodlná, se stane v rámci hry prostě činnost, která přináší pohyb.

Tužka, kterou obvykle píšeme noty, může psát i slova a kreslit tvary. Úmyslně neříkám obrázky ale tvary, neboť chci vycházet spíše z určitých myšlenkových rovnic, než popisovat konkrétní možnosti, a úmyslně neříkám povídku, verš nebo popis, ze stejného důvodu. Pohyb tužkou po papíře a pro nekonvenční jedince třeba i po zdi nebo nábytku, může být začátkem pohybu jako takového. Informace, vyobrazené vzorce či obrázky, slova a věty, nahodilé automatické tahy, toto vše je měřitelné. Mohu spočítat slova verše či věty a čísla použít jako hodnoty, které převedu na hudební vzorce. Mohu vycházet z rytmu slov a taktéž mohu v obrazcích kresby najít geometrické tvary, které mohu také dále zpracovávat. Všechny tyto údaje mohou sloužit jako vzorce, jako nápovědy, které mohu dále zpracovávat a i kdybych jejich převody nebo přepočty v samotné skladbě či třeba i v přípravné fázi díla hned nepoužil, může mi takováto činnost přinést určitý typ uvolnění, který je chtě nechtě spojen s daným dílem. Pokud tedy přijmeme pravidla této hry.

Já jsem si v rámci tohoto úkolu například uzpůsobil svoji pracovnu tak, aby vyhovovala danému záměru. Prostor místnosti, který je obdélníkový, sám o sobě žádné zajímavosti nepřináší, když ale zaměříme pozornost na jednotlivé části či kouty místnosti, najdeme určitá specifika. Na stěny jsem umístil úchyty a nabil skoby, na které zavěšuji pomocí kovových kolíčků, které se dají za jeden konec pověsit, archy papírů. Některé jsou prázdné, některé už třeba částečně popsané. Některé jsou notové, na zdi zavěšuji i papíry s texty nebo obrázky či zápisy not, které jsem si poznamenal v minulosti. Každý takovýto arch papíru беру jako podnět, berličku, dílek ve skládačce, která pomáhá tvořit. Je to taková pohyblivá nástěnka, tabule i zápisník v jednom. Mohu po pokoji chodit a přemýšlet o jednotlivých informacích, které jsou pověšeny na zdech, do jednotlivých archů papíru cokoliv psát nebo kreslit.

Už pouhý pohyb po pokoji, kde visí moje zápisky, určitým způsobem podporuje myšlenky na témata, která jsou obsažena na zavěšených listech. Fakt, že napsání myšlenky na papír (viz citace Davida Lynche z předchozí kapitoly), je velice důležitý moment při kreativní práci a určité vykročení vstříc možnému budoucímu

celku, umocňuje pro mne potom možnost si jednotlivé myšlenky a okruhy na popsaných papírech přesouvat z místa na místo podle určitých pořádků. Nebo je naopak můžu přesouvat kvůli možnosti vytvoření určité polarity či vzájemné reakce.

Prvoplánově nekreativní činnosti, jako například chůze po pokoji, která není jen pouhým pohybem, který nám rozproudí krev a okysličuje tak mozek, nebo nám dá alespoň takový pocit, jsou výhodné právě z důvodu jisté dávky všednosti a nenáročné práce, která se může stát tím potřebným hluchým místem mezi kreativní námahou. O kognitivní snadnosti, prezentované Kahnemanem, jsem psal ve druhé kapitole. Zde, v případě sestavování metodiky hygieny tvorby můžeme jak tento termín, tak mnohé další metody a poznatky z knihy *Thinking Fast and Slow* použít v předivu pastí a domněnek, které chystáme na svou lenivou mysl políčit.

V hudbě, tedy ve skladbě, kterou píšeme, obvykle nechceme mít tzv. hluchá místa, místa, která se někdy až hanlivě nazývají kupříkladu „spojovací materiál“ apod., při práci ale taková místa potřebujeme. Vyžaduje je naše mysl a metodika tvorby není termín, natož oblast, které by bylo věnováno mnoho prostoru, alespoň co se týká hudebního vzdělávání v České Republice. Nedovolil bych si takovou metodiku sestavit, ale chci se pokusit sepsat některé poznatky, které sám aplikuji na sebe, abych se udržel ve tvůrčí činnosti, kterou si myslím, cítím, že bych měl rozvíjet, ale vím, že mi takový proces činí nemalé potíže. Dokážu si představit sám sebe, že kvůli neřešitelnosti takové situace prostě přestanu psát. Nevím, proč jsem se rozhodl se s touto situací vypořádat konfrontačně, ale jsem si teď, po dílčích posunech jistý, že to bylo správné rozhodnutí.

Zpět k tužce a papíru. Naše návyky, automatismy, se projevují i ve způsobu, jakým držíme tužku a třeba i způsobu, jakým degeneruje náš rukopis. V době, kdy většinu úředních listů a objednávek píšeme na počítači, kdy všechny, anebo alespoň většina, dopisů se změnila na e-maily, je pocit tužky, či propisky v ruce sám o sobě stimulatívni. Můj rukopis je pro kohokoliv jiného než mne nečitelný s tím, že i pro mne je čitelný pouze tak ze šedesáti procent, když se nesnažím. Pokud se ale snažím a zpomalím svoje psaní tužkou, obvykle pak přečtu vše. Zde, v této jednoduché, ale z výše popsaných důvodů ošemetné činnosti, lze nalézt způsob, jak aktivovat více své soustředění a myšlení. Můj systém 1 mne nechává psát tak, že většinu textu po sobě nejsem schopen přečíst. Tento fakt by možná psycholog nebo jiný vědec zabývající se lidskou myslí posoudil třeba tak, že mé písmo

odpovídá mému soustředění a vůli dokončit či jen provozovat činnosti, o kterých píšu. Já se nicméně mohu zkusit přinutit psát čitelně, což je pro mne poměrně náročné, a tak aktivovat činnost mého systému 2. Informace takto psaného textu, kterou jsem zaznamenával během zvýšeného soustředění, pak má daleko větší váhu a nebojím se říci, že energie, věnována tomuto času, byla využita beze zbytku.

Každou další činnost, která vyžaduje rozhodnutí změnit anebo narušit některý z automatismů, můžeme považovat za produktivní. Můžeme ji považovat za takový jev, který posouvá stav naší tvůrčí práce směrem k plynulému pohybu, tedy doprava na pomyslné ose.

Jsou to drobné, ale velmi podstatné činnosti, které vytvářejí příležitost udělat takovou změnu nebo odchylku od zvyků, které obvykle máme, abychom během toho času měli možnost nahlédnout na sledovaný či prováděný proces z jiného úhlu.

Tedy – v rámci produktivní hygieny tvůrčí práce hledáme jiné úhly, vytváříme otázky a zkusíme provést třeba i běžné činnosti tak, aby zahrnovaly pokus otočit pomyslnou Rubikovou kostkou a vidět, v jakém stavu se nacházejí barevné dílky na druhé straně či zespoda.

3.8 Otázka jako tvůrčí princip

Sarath popisuje kompoziční činnost jako lineární proces, který umožňuje skladateli opustit dané teď a vrátit se k němu kdykoliv později. V rámci této kapitoly si tento čas můžeme představit jako příklad momentu, kdy řešíme nějaký kompoziční problém, nebo ještě lépe vůbec nevíme, jak psát dál, a tento čas chceme využít takovým způsobem, abychom otázku jak psát dál vyřešili.

Otázka ze své podstaty vyžaduje odpověď. Někdy jako tvůrčí záměr, anebo klidně vždy, je přínosné, když otázka zůstane nezodpovězena, nicméně v tomto případě používáme otázku jako záminku k posunu v dané problematice. Tento typ otázky, který mám na mysli, je pro mě osobně jednotlivým činitelem v řetězci určitých rozhodnutí v celkovém procesu tvorby skladby, nyní ale chci zaostřit pohled jen na drobný, izolovaný moment, kdy se ptám (sám sebe) na význam nebo funkci určitého hudebního objektu, nebo význam kupříkladu změny tónového prostoru a díky nucenému zamyšlení a potřebě odpovědi třeba najdu další možnosti, nebo si

obhájím určitý princip, nebo jen prostě najdu nové souvislosti, které bych bez tohoto typu koncentrace na daný objekt nikdy nenašel.

Jedním ze způsobů, jak použít otázku, je samozřejmě ten případ, kdy si ji napíšu na papír, nebo tu konkrétní otázku napíšu vedle zcela jiné informace, která souvisí s dotyčnou skladbou. Kladením otázek souvisejících s konkrétním prvkem skladby a daných do souvislostí s úplně jiným prvkem skladby se může odkrýt také mnohé. Kladu si za úkol narušování a zkoumání automatismů, jehož cílem je vědomé užívání hudebního materiálu, ať už jeho původ znám či nikoliv. Zřejmě nemohu, ale ani nechci, znát důvod všech tvůrčích myšlenek, ale ona možnost, znalost, a orientace v možných zdrojích používaného materiálu může vést k širší paletě asociací a k jejich umnějším použití, které tak může posloužit záměru skladatele.

3.9 Záměr

Slovo záměr může znít v souvislosti s tvorbou trochu jako kalkul, jako naivní a zbytečná pozornost upřená k očekávání publika. Chápu ho ovšem ale jinak. Pakliže je mým cílem zkoumání a poznávání automatismů, zřejmě nechci své sklony a náchylnosti nechat psát hudbu za mě (což se do velké míry stejně pravděpodobně děje). Ano, jsme u velmi ožehavého tématu, které mnozí ještě dnes označují jako „muzikantské srdíčko“ nebo jako intuitivní psaní. Do tohoto vosího hnízda zkusím opět lehce sáhnout pomocí Kahnemanových systémů. Pokud to, co je známé, je pro náš S1 bezpečné, bude pak navrhopat našemu vědomí určité povědomé hudební tvary, které bude vydávat jako ty správné. Je to právě naše intuice, o kterou se opíráme, když píšeme hudbu, která nám „zní“ v hlavě. Ano, a spolu s Francisem Crickem (nejsi nic víc, než balík neuronů) se můžeme ptát dál, jak se asi utváří svět naší domnělé tvorby. Možná je naše tvorba jen prosté předávání již řečených frází, které dáváme do kontextů, které nám přijdou atraktivní, mnohdy třeba i správné, i když toto slovo je v probíraném kontextu skoro až směšné. Jako skutečně originálními umělci by se pak v tomto světle mohli stát ti nejméně „hudební“, ti, kteří nevycházejí z „náslechu“ starých skladeb. Toto by ale byla určitá utopie a jediné, co mne přijde na této myšlence v kontextu dané kapitoly přínosné, je určitá tíha zodpovědnosti, kterou to z „naší“ tvorby snímá.

Záměr pak považuji za to hlavní, co může tvůrce, tedy skladatel, jako projev své (jakkoliv svobodné či jiné) vůle učinit na cestě za sebevyjádřením. Zkoumání sebe samotného v mnoha různých úhlech a ideálně ve stále nových situacích či

kombinacích, dává tvůrci šanci poznávat, což je dle mého jeden ze dvou podstatných faktorů samotného tvoření.

Tím druhým je pak, domnívám se, je potřeba našeho ega vytvořit, vymodelovat svět, který je přesně podle jeho představ. Dovolil bych si napsat myšlenku, že toto souvisí se základním pocitem sebe sama, vůlí přežít a proměnit příležitost. Tak, jak popisuje automatické jednání S1, která je dáno evolučně, Kahneman. Tím druhým důvodem shledávám pouhou radost z poznání, kdy čím větší je paleta rozeznatelného, tím větší může umělec – pozorovatel (ať už sebe sama, nebo sebe v druhých, či jen v druhých) mít užitek ze zpracovávání informací. Další důvody, jakkoliv osobní či materiální neshledávám tolik podstatné v rámci našeho tématu.

3.10 Shrnutí

Vliv improvizace na skladatelovo myšlení je zřejmý. Jedním z doložitelných faktorů je zcela jistě konfrontování jeho mysli s rozšířenými stavy vědomí a možnost nahlédnout do složitějších vztahových sítí s daleko lehčím a snadnějším pocitem, než nám nabízí běžný stav vědomí.

Pokud nahlížíme na zkoumanou materii očima poslední kapitoly, je více než zřejmé, že skutečná metodika, která by byla postavena na zkušenostech a odborném výzkumu odborníků, by mohla usnadnit život kreativních lidí, umělců, lidí, kteří pro svou větší citlivost jsou mnohdy nepraktičtí a údržbu svého tvůrčího prostředí, nebo přípravu takového světa, zanedbávají.

Každá metodika má svá úskalí, neboť lidé a nejen umělci, mají své návyky a automatismy, svá bezpečná místa ve své mysli a metoda, která upozorňuje na možné následky nemusí být lákavá. Každý tvůrce je z povahy svobodný, neboť je to právě (byť alespoň jen pocit) svobodné vůle, která ho nutí dělat rozhodnutí tam, kde jiný jen převezme balík a uloží ho na místo, kam velí adresa napsaná na jeho obalu. Nicméně tak, jako například sportovci mají v současnosti vypacované metodiky a způsoby výživy a mnoha dalších aspektů jejich přípravy, i hudebníci by mohli mít nějaké metody, kterými by se udržovali v inspirativní a zdravé náladě, stavu, ve kterém by v jejich, mentálně těžké práci zkoušené mysli, došlo k potřebné regeneraci. Pak by ale možná zmizela ta poezie, která vypráví o zbědovaných umělcích a jejich rozervaných duších. Ostatně, ukáže čas, jestli svět

tvůrčích, mnohdy častěčně vyšinutých lidí, bude kdy inklinovat nějak většinově k podobným potřebám.

Závěr

Možná už práce dávno skočila a všechny další myšlenky a slova jsou zbytečná. Možná ta hra nebyla tím, čím jsem chtěl aby byla. Každopádně jsme na konci práce, která opravdu je více než upovídáná a mnohdy její věty čtenáře jen pletou. Taková je ale moje mysl, která s sebou nese spoustu zbytečných slov a nepřesných formulací. Taková je moje role v soukolí vzdělávacího systému, ač se snažím sebevíc, stále nevytvářím dojem studenta, který by pochopil, jak samotné studium probíhá.

Někde jsem dnes zahlédl motivační citát, který říká „přijmy své chyby a běž dál“, nicméně nesouvisí to s faktem, že chodím ráno běhat. Při běhání mne ale napadá spousta myšlenek, které, jak jsem popisoval ve druhé kapitole, v rámci teorie dvou systémů, nám pravděpodobně dohazuje náš vždy aktivní a všetečný S1. Ten mi při cvičení jógy v protahovací pauze při běhání doporučil i jednu citaci Romaina Rolanda, kterou jsem si před dvěma lety napsal na zeď. Napíšu jí jen v angličtině, protože ji zkrátka pro její poetičnost nechci překládat. Ever tried – ever failed – doesn't matter – try again – fail again – fail better. Toto souvětí mne naplňuje určitým klidem, neboť vím, že jsem chyboval.

Motýli, kteří mi lítali v hlavě v úvodu této práce, usedli na trochu nadarmo zviřený prach tématu, které je tak trochu moc osobní a tak trochu málo vysvětlené. Jejich hra ale zůstává, alespoň v jednu vyvolané představě v naší hlavě, kde tak jako tak všechno končí i začíná. Nechci být v závěru melodramatický, chtěl bych být jen trochu melodický, alespoň natolik, abych naznačil některé další možnosti probírané látky.

Odpověděl jsem si na některé otázky, které mne trápily a dráždily. Odpověděl jsem si na to, že mé intuitivní a systémem 1 navrhované myšlenky nejsou třeba jen ty správně, ale prostě jen ty, které mi prochází častěji pod oknem a fakt, že ten, koho jsem viděl pětkrát je určitě více důvěrohodný než ten, kterého vidím poprvé, nemusí platit. Intuice je zkrátka podle Kahnemana a dalších vědců asociativním klubkem našeho automatického vyhodnocovacího zařízení v mysli, kde platí základní rovnice pro přežití jedince a využití slibné příležitosti. (Což by mohlo vysvětlovat, proč je nová soudobá vážná hudba tak okrajový a jen opravdovými labužníky vyhledávaný artikl.)

Vím, že Brahms popisoval své zážitky se vznikající skladbou, které dostával jako na podnose, tak jako Mozart se svým kompozičním „menu“ které si prohlížel

jakoby nic a pak jej prostě přepsal do not. Ty skladby už byly napsané a autoři si je prostě vzali z regálu své mysli. Melodie znějí dál, svět něco objevuje a my, potomci těch, kteří psali křídou a kamenem, recyklujeme myšlenky slavných na skvělých strojích z plastu a elektronek.

Třeba je to zbytečné téma. Téma, které je hodné spíše pětiletého dítěte.

Stal jsem se tak na chvíli opět skutečně mladý.

Možná je veškerá zkušenost jen nános, jak mi přišlo po hloubkové meditaci, kterou jsem prodělal před pár lety. Vysvětlení můžu najít třeba v citaci z úvodu knihy *The Ashgate Research Companion to Experimental Music*, „tam, kde žije zkoumání zvukového potenciálu objektů, je zřejmě největší forma experimentování“. Chtít přesvědčit seba sama, že mohu stále objevit nový zvukový potenciál, který ještě nikdy nikdo neobjevil a nezažil, je absurdní. Takto bych mohl chápat potom odpověď na svojí otázku, do jaké míry můžeme být originální, jako naprosto zbytečnou a možná pak jediné podstatné je to, že jsme ten který objev udělali sami pro sebe. Být opakovaně Tabulou Rasou. Být opakovaně tím, čím být chci, nebo prostě jen míchat kartami a vytahovat (při troše štěstí) trumfy.

Snahou odhalit tendence (alespoň svých) tvůrčích automatismů můžu zjistit spoustu trapných a svým způsobem nepříjemných pravd, skutečností. Spousta obecně uznávaných schopností a vrozených talentů pak může působit jako jen jiná forma hry na opici, kdy jeden dělá grimasy a druhý je opakuje. A možná, že je to takhle správné. Celý život se učíme různé zvyky a když se je naučíme a vše už umíme, umřeme. Je to jako hra na opici a kdo vyhraje, umře. Nebo třeba poletí na Mars. Kdo ví.

Ano, je to hra a mě baví hrát si na to, že se mě to třeba netýká. Týká. Na Mars zatím nelétáme, někdo jednou snad poletí. Buď to bude kosmonaut, popelář nebo třeba opice. Otázkou zůstává, jestli to k něčemu bude. Ale pokud pohyb je tvorba, musíme na Mars!

Seznam použité literatury

KAHNEMAN, Daniel. *Thinking, Fast and Slow*. Great Britain: Penguin Books, 2012

SARATH, Edward. *A new Look at Improvisation*. United States of America: Duke University Press, 1996

SARATH, Edward. *A Consciousness-based Look at Spontaneous Creativity*. United States of America: Oxford University Press, 2016

SARATH, Edward. *Music Theory through Improvisation*. New York: Routledge, 2010

LEWIS, George. *Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives*. Center for Black Music Research – Columbia College Chicago and University of Illinois Press, 1996

COX, Christoph. WARNER, Daniel. *Audio Culture*. United States of America: Continuum International Publishing Group Inc, 2004

SAUNDERS, James. *The Ashgate Research Companion to Experimental Music*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2009

WILSON, Peter Niklas. *Hear and Now*. Bratislava: Hudobné centrum, 2002

BAILEY, Derek. *Improvisation: its nature and practise in music*. Ashbourne: Moorland Publishing, 1992

ZAJONC, Robert. *The Selected Works*. New Jersey: Wiley, 2003

STANOVICH, E. Keith. *Who is Rational?*. Psychology Press, ISBN 1135687560. 1999

DE-VITRAY MEYEROVITCH, Eva. *Rúmí a súfismus*. Brno: Cad Press, 1993

CRICK, Francis. *The Astonishing Hypothesis*. New York: Touchstone, 1994