

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

# **DIPLOMOVÁ PRÁCE**

Praha, 2021

Matěj Pátek

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Hudební umění

Klarinet

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**VÝUKA KLARINETOVÉ IMPROVIZACE**

**Matěj Pátek**

Vedoucí práce: doc. MgA. Irvin Venyš, Ph.D.

Oponent práce: prof. Vlastimil Mareš

Datum obhajoby: 14. 6. 2021

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC AND DANCE FACULTY**

Art of Music

Clarinet

**DIPLOMA THESIS**

**TEACHING CLARINET IMPROVISATION**

**Matěj Pátek**

Thesis supervisor: doc. MgA. Irvin Venyš, Ph.D.

Thesis examiner: prof. Vlastimil Mareš

Date of defense: 14/06/2021

Academic degree assigned: MgA.

Prague, 2021

## **Abstrakt**

Ve své diplomové práci se zaměřuji na téma výuky klarinetové improvizace. Hlavním cílem této práce je podat ucelený a srozumitelný přehled o tématu improvizace ve vztahu ke klarinetu, přínosný především pro klasicky orientované hráče a učitele, a navrhnout jednu z možných cest k rozšíření vlastní umělecké či pedagogické činnosti o přínosnou kreativní část.

První část práce se zaměřuje na vymezení pojmu improvizace, teoretická východiska a roli improvizace v různých kulturách a žánrech. Druhá část se zabývá problematikou a podmínkami výuky improvizace zejména v českém hudebním prostředí. Třetí část se věnuje specifikům improvizace na klarinet a představuje příklad metodického postupu pro výuku základů jazzové improvizace. Práce také zpracovává přiložené rozhovory s šesti předními českými pedagogy na téma výuky improvizace. Cíle práce jsou zejména metodické a informativní.

**Klíčová slova:** hudba, improvizace, klarinet, pedagogika, kreativita, jazz

## **Abstract**

In my diploma thesis, I focus on the theme of teaching clarinet improvisation. The main aim is to provide a comprehensive, intelligible summary of the theme for primarily classically-oriented clarinet players and teachers, and to suggest improvisation as a highly beneficial way to expand one's own creative performance and pedagogical activities.

The first part defines the term of improvisation, explores its theoretical background and a role of improvisation in different cultures and musical genres. Second part examines the subject of teaching musical improvisation and its conditions, particularly in Czech setting. Third part is dedicated to the relationship between practising improvisation and the specifics of clarinet performance, and introduces an exemplary methodological approach to the basics of jazz clarinet improvisation. Interviews with six prominent Czech teachers support the main ideas throughout the thesis. The output is mainly methodological and informative.

**Keywords:** music, improvisation, clarinet, pedagogy, creativity, jazz

## Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma

Výuka klarinetové improvizace

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.



## **Poděkování**

Rád bych na tomto místě poděkoval vedoucímu práce doc. MgA. Irvinu Venyšovi, Ph.D. za jeho cenné rady, trpělivost a čas, který mé práci věnoval; dále všem osloveným hudebním pedagogům, kteří se se mnou v rozhovorech ochotně podělili o své zkušenosti a názory na výuku hudební improvizace v Čechách, jmenovitě prof. Jiřímu Hlaváčovi, doc. MgA. Jaromíru Honzákovi, doc. MgA. Karlu Dohnalovi, Ph.D., MgA. Jiřímu Pazourovovi, MgA. Pavlu Plašilovi a MgA. Bharatovi Rajnoškovi. Další poděkování patří také všem učitelům, kamarádům a známým, od kterých jsem se vždy něco nového o improvizaci naučil, a v neposlední řadě Mgr. Adéle Jiříčkové za konstruktivní připomínky a obrovskou podporu ve všem, co dělám.

# Obsah

<b>Úvod</b> .....	<b>1</b>
Cíle práce .....	3
<b>1 Obecná teoretická východiska</b> .....	<b>5</b>
1.1 Pojem improvizace a hudební improvizace .....	5
1.2 Druhy hudební improvizace .....	9
1.3 Hudební improvizace napříč žánry a dějinami .....	11
1.3.1 Západní artificiální hudba .....	11
1.3.2 Jazz .....	15
1.3.3 Ústní tradice a etnická hudba .....	16
<b>2 Výuka a nácvik hudební improvizace</b> .....	<b>18</b>
2.1 Výuka improvizace v českém školství .....	19
2.2 Podmínky výuky improvizace .....	21
2.2.1 Podmínky na straně učitele .....	21
2.2.2 Podmínky na straně žáka .....	22
2.3 Práce se strachem, ostychem a chybami .....	23
2.4 Přínosy výuky improvizace .....	25
2.5 Výuka jazzové improvizace .....	26
<b>3 Výuka improvizace na klarinet</b> .....	<b>29</b>
3.1 Specifika klarinetu .....	29
3.2 Klasický a jazzový tón a nátisk .....	30
3.3 Improvizace na klarinet na českých hudebních školách .....	32
3.4 Koncept výuky základů jazzové improvizace na klarinet .....	33
3.4.1 Přípravná fáze .....	33
3.4.2 Jazzová improvizace .....	34
3.4.3 Nasazení, frázování a speciální techniky hry .....	37
3.5 Významní klarinetoví improvizátoři a vzory .....	37
<b>Závěr</b> .....	<b>39</b>
<b>Seznam použitých pramenů a literatury</b> .....	<b>41</b>
<b>Přílohy</b> .....	<b>43</b>
Příloha č. 1 – Rozhovor s prof. Jiřím Hlaváčem .....	43
Příloha č. 2 – Rozhovor s doc. Jaromírem Honzákem .....	48
Příloha č. 3 – Rozhovor s doc. Karlem Dohnalem .....	50
Příloha č. 4 – Rozhovor s MgA. Jiřím Pazourem .....	52
Příloha č. 5 – Rozhovor s MgA. Pavlem Plašilem .....	56
Příloha č. 6 – Rozhovor s MgA. Bharatou Rajnoškem .....	59



## Úvod

O téma hudební improvizace jsem se začal zajímat již jako mladý žák základní umělecké školy. Neměl jsem sice v rodině žádné profesionální muzikanty, odmala jsme si ale doma zpívali, poslouchali desky a k dispozici měli kytaru a klavír. Hudba byla od raného dětství hra, nekonečná radost a vesmír, který vybízel k objevování. Mým velkým vzorem byl od počátku Luboš Malina, český multiinstrumentalista perfektně ovládající tak rozdílné nástroje jako klarinet, saxofon, tárogató, irské píšťaly, kytaru, banjo a violoncello.

Na základní umělecké škole mě učil na zobcovou flétnu, klarinet a později i saxofon výborný učitel se zálibou jak v klasice, tak v jazzu a hrál jsem také v dechovém orchestru, tu pravou vášeň pro oba žánry jsem si však našel až posléze sám: klasickou hudbu jsem si postupně zamiloval prostřednictvím hudby filmové a experimentování s notačním softwarem, k jazzu a improvizaci jako takové jsem se postupně dostával hlavně díky kamarádům, prvním improvizovaným chorusům ve studentských kapelách a doporučením na žánry a nahrávky, které jsem dosud neznal. Velmi mi zachutnala tato nová svoboda tvořit na místě svoji vlastní hudbu – i s vědomím rizika, že se to pravděpodobně nepodaří tak, jak bych si představoval. Přibližně ve stejné době jsem také absolvoval kurzy základů jazzové improvizace, které k nám do školy přijel vést jazzový flétnista a pedagog Martin Brunner, a na další improvizaci dílně jsem se seznámil se čtveřicí muzikantů z žánrově těžko zařaditelného projektu *Clarinet Factory*, kteří mě inspirují v mnoha směrech dodnes.

V letech studia na konzervatoři zůstala tvorba, improvizace a jazz poněkud na vedlejší koleji jako soukromé potěšení a občasný odpočinek od hlavního studijního zaměření, přijal jsem je ale jako významnou část svého hudebního světa.

V další fázi jsem se jako začínající učitel na základní umělecké škole snažil svým žákům dále předávat vše, co jsem dosud poznal. S většinou z nich jsem se pokoušel také o improvizaci jako možnost, jak vedle nácviku z not tvořit něco nového a zpestřit si společné hodiny hlavního oboru. U mnohých žáků, někdy i mladších, se to setkalo s velkým úspěchem, u jiných už s menším nebo žádným – někteří se mnou nechtěli improvizaci ani vyzkoušet. Začaly mne tedy více zajímat otázky, zda existuje obecně nějaký pravý čas, kdy s improvizací začít, zda se o ni

pokoušet se všemi žáky, nebo zda je vhodné, abych se jako učitel ve škole snažil iniciovat něco takto niterného a osobního, co jsem ve vlastním případě (snad s o to větší radostí) nacházel sám.

Můj příběh a postupný vývoj, který jsem zde vylíčil, má v úvodu mé diplomové práce své opodstatnění, jeho úloha bude vysvětlena později – a nezůstane jen u příběhu mého. Tuto práci píšu jako klarinetista, učitel a student s klasickým vzděláním, jenž se zajímá zároveň o jazz a improvizaci. Improvizace je jako tvůrčí činnost vysoce subjektivní záležitostí a obdobně, jako je tomu v případě skladatelů, cesta k ní je její neopomenutelnou součástí.

Hudební improvizace je specifická hudební disciplína, dovednost, pro kterou můžeme nebo nemusíme mít přirozené vhodné dispozice, kterou ale vždy můžeme rozvíjet a trénovat, stejně jako samotnou hru na nástroj, interpretaci nebo čtení z listu. Je na každém hráči, aby si zvolil, zda se chce improvizaci věnovat, cítí-li zvědavost a vnitřní pnutí, touhu překračovat svoje komfortní hranice, tvořit hudbu přímo na pódiu, tady a teď. Jinými slovy, dobrá improvizace vyžaduje celé muzikanty.

Klarinet má navíc jako melodický hudební nástroj velmi širokou paletu uplatnění v mnoha žánrech – od folkloru přes klasickou hudbu až po jazz a populární hudbu. Domnívám se, že úkolem dobrého učitele klarinetu by mělo být mimo hlavní zaměření alespoň základní poznání všech těchto rozmanitých hudebních poloh a seznamování žáků s nimi, a to včetně pokusů o improvizaci a tvorbu vlastní hudby. Nikdo nemáme stejné nadání, a ne každému bude vyhovovat to, co jiným, ale každý mladý klarinetista by podle mého názoru měl mít možnost poznat tyto možnosti, vyzkoušet si je a spolu s učitelem se pak zaměřovat zejména na to, k čemu tíhne nejvíce.

Ve své práci se pokusím prozkoumat a přiblížit, co vše výuka improvizace ve spojitosti s klarinetem nejčastěji obnáší, a nastítnit možnosti a podmínky, jak se k ní jako hráč/učitel/žák dostat, jak se s ní seznámit a jak se v ní zdokonalovat. V práci se budu zabývat praktickou, didaktickou i psychologickou stránkou výuky a kombinovat poznatky z vlastní dosavadní hráčské a pedagogické praxe s poznatky a metodami významných českých pedagogů, pro něž je improvizace podstatnou součástí jejich hudebního světa.

Pro ucelenější obraz o současné podobě výuky hudební improvizace v naší zemi jsem se rozhodl v rámci své práce oslovit několik významných českých

hudebních interpretů a pedagogů, kteří mají dle mého mínění s tématem improvizace mnoho zkušeností, a jejich poznatky, představy, názory a příběhy v této práci zpracovat. Jde o pedagogy z různých typů škol (základních uměleckých škol, klasických i jazzových konzervatoří a kateder hudebních akademií) a vzhledem k mému studijnímu zaměření a zkoumanému tématu většinou o význačné klarinetisty, pro větší přehled jsem však přizval také hráče na další nástroje.

Na moje otázky laskavě odpověděli prof. Jiří Hlaváč (klarinetista, skladatel a pedagog na HAMU v Praze), doc. MgA. Jaromír Honzák (kontrabasista a vedoucí Katedry jazzové hudby na HAMU v Praze), MgA. Karel Dohnal, Ph.D. (klarinetista a pedagog na Fakultě umění Ostravské univerzity), MgA. Jiří Pazour (klavírista, skladatel a pedagog na Pražské konzervatoři), Mgr. Pavel Plašil (klarinetista, člen Filharmonie Hradec Králové a ředitel ZUŠ Týniště nad Orlicí) a MgA. Bharata Rajnošek (multiinstrumentalista a pedagog na Konzervatoři Jaroslava Ježka).

Velice lituji, že jsem se s žádnou z těchto osobností nemohl v aktuální pandemické situaci setkat osobně a naše rozhovory tak probíhaly pouze distanční, elektronickou formou. Odpovědi těchto vynikajících hudebníků a pedagogů jsou myslím zajímavou a velmi obohacující součástí této práce.

## **Cíle práce**

Hlavním cílem mé práce je podat ucelený a srozumitelný přehled o tématu improvizace na klarinet, přínosný především pro klasicky orientované hráče a mladé učitele, jako jsem já sám, a navrhnout jednu z možných cest, jak si rozšířit vlastní uměleckou či pedagogickou činnost o další podstatnou kreativní činnost – jak ostatně píše v úvodu svého článku v časopisu Hudební výchova prof. Nedělka:

*„Pro osvojování improvizčních dovedností v hudbě mluví nakonec i skutečnost, že jsou přenositelné do jiných oblastí práce a života. Pro současného učitele je toto zjištění jistě směrodatné. Vždyť v době, kdy koncepce výuky začíná záviset právě na invenci a kreativitě pedagoga, je takový přenos nanejvýš žádoucí.“<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Michal Nedělka. Učitel, klavír a improvizace 1. část. *Hudební výchova*. 2008, roč. 16, č. 8, s. 37.

Konkrétní cíle jednotlivých kapitol jsou potom následující:

- 1) První část práce má za úkol obecněji zmapovat, co hudební improvizace je, jaké její druhy a podoby můžeme rozlišovat, a vysvětlit, jakou roli hrála v historii hudby různých žánrů i kultur a v jakých podobách ji nejčastěji poznáváme dnes.
- 2) V druhé části se metodicky zaměříme na výuku hudební improvizace na různých typech škol, popíšeme podmínky, které je pro ni třeba vytvořit, pozornost zaměříme rovněž na pedagogickou práci se strachem a chybou, zamyslíme se nad přínosy výuky improvizace a popíšeme základy výuky a nácviku improvizace jazzové.
- 3) V závěrečné třetí části práce pak zpracujeme předchozí poznatky, aplikujeme je již konkrétně na klarinet, popíšeme jeho specifika a představíme metody a způsoby, kterými je možno výuku improvizace s ohledem na klarinet pojmout. Z povahy klarinetu a jeho nejčastějšího uplatnění se zde zaměříme zejména na improvizaci jazzovou a její počáteční výuku na nejrozšířenějším typu hudebních škol u nás, tedy na základních uměleckých školách.

# 1 Obecná teoretická východiska

## 1.1 Pojem improvizace a hudební improvizace

Pojem *improvizace* (*lat. improvisatio*) odvozujeme z latinského adjektiva *improvisus*, což v překladu znamená nepředvídaný/neočekávaný.<sup>2</sup>

V obecné rovině takto většinou označujeme schopnost okamžitého, spontánního řešení různých nastalých situací. Jako lidé se v životě stejnou měrou rádi obdivujeme jak těm, kteří přijdou s pečlivě promyšleným plánem, dovedou předvídat a perfektně se připravit, tak i jejich pravému opaku – lidem, kteří umí bez přípravy v daném momentě pohotově, kreativně a „správně“ reagovat.

V umění se improvizace objevuje nejčastěji jako svébytná disciplína divadelní, taneční, hudební a v oblasti performance.

Improvizaci v hudbě (jinak nazývanou též *extemporizací* či *hrou spatra*) bychom mohli takto zjednodušeně také definovat jako „*tvůrčí projev nebo výtvar bez předchozí přípravy*“<sup>3</sup> nebo jako „*(...) tvoření nové melodie na dané téma. Improvizující hudebník je jejím autorem. Vymýšlí ji pohotově přímo při hraní.*“<sup>4</sup> Je však nanejvýš důležité si přitom uvědomit, že hudební improvizace je už pojem velmi komplexní. Chceme-li jej pochopit v celé jeho šíři, je nutno se zjednodušování spíše vyhýbat.

Zkusme se nejprve krátce zamyslet nad vnímáním hudby a improvizace z pozice jejich různých aktérů.

Hudba se vždy odehrává a je prožívána v přítomném okamžiku. Pokud jsem posluchač, hudba je pro mne subjektivní, okamžitý, proměnlivý, prchavý vjem plný zvuku, toku energie a emocí. Z tohoto hlediska nezáleží, zda poslouchám prokomponovanou klasickou symfonii nebo improvizované sólo saxofonisty v jazzovém klubu, průběh je pro mne bez předchozí znalosti díla vždy do velké míry nepředvídatelný (maximálně jako školný muzikant mohu na základě zkušenosti odhadnout směr, kterým se hudba může dále ubírat).

---

<sup>2</sup> Improvisus. In: *Latinitium* [online]. 2020 [cit. 30. 3. 2021]. Dostupné z: <https://www.latinitium.com/latin-dictionaries?t=lsn22066>

<sup>3</sup> Improvizace. In: *Slovník cizích slov* [online]. 2005 [cit. 30. 3. 2021]. Dostupné z: [https://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/hledat?cizi\\_slovo=improvizace](https://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/hledat?cizi_slovo=improvizace)

<sup>4</sup> Karel Velebný. *Jazzová praktika 1*. 2. vyd. Praha: Panton, 1983, s. 117.

Jsem-li hudební skladatel a tvůrce, průběh mnou zkomponované hudby je mi naopak důvěrně známý. Nepředvídatelnost a improvizace pro mne může být způsobem tvůrčí práce podobným cestě do neznáma bez mapy, kdy záměrně upozaduji logiku, zkušenosti a schémata, otevřená mysl reaguje na okamžité podněty a je až jaksi v závěsu za intuicí, svobodou, fantazií a kreativitou.

A nakonec, pokud jsem interpret, je mou povinností vždy co nejlépe vystihnout záměry autora a dotvořit je vlastním uměním a prožitkem. Mám-li v díle navíc možnost improvizovat, stávám se spolutvůrcem s velkým podílem na obsahu a vyznění skladby (prof. Hlaváč toto definuje jako „*pocit uvolnění a zároveň závazku*“<sup>5</sup> – dodejme, že závazku vůči všem zúčastněným: skladateli, spoluhráčům, přítomnému publiku i sám sobě). V případě jazzu pak nastává dokonalá jednota tvůrce a interpreta, do značné míry se stírají hranice mezi skladbou a improvizací a ve vrcholné formě je zde improvizace slovy docenta Honzáka plnohodnotným „*osobním hudebním sebevyjádřením*“.<sup>6</sup>

Na předchozích odstavcích jsem chtěl ukázat, že z různých úhlů pohledu často nemusí nebo ani nemůžou být jasné hranice a poměry mezi skladbou/improvizací, připraveným/spontánním, očekávaným/neočekávaným, tvůrcem/interpretem – a přitom jde o slova, pomocí nichž obvykle chceme pojem hudební improvizace vysvětlovat.

Rád bych tedy nyní vyzdvihl důležité rysy, v nichž se většina definic shoduje, bez použití výše zmíněných relativních pojmů – v hudební improvizaci jde ve své podstatě o proces komponování v reálném čase a tento proces se odehrává a má dokonalý smysl právě jednou, v přítomném momentě. Jinak řečeno, neexistuje druhý pokus, improvizaci ve stejné podobě opakovanou již nepovažujeme za improvizaci, ale už předem promyšlenou kompozici, kterou jsme předtím nějakým způsobem zaznamenali a kterou nyní reprodukuje.

Český jazzový pedagog Karel Velebný vidí hlavní rozdíl mezi skladatelem a improvizátorem v tom, že „*(...) skladatel si může vše pečlivě vyzkoušet a vylepšit, zatímco improvizátor musí mít hlavně odvahu. Není čas na opravování. Hudebník musí mít jednak kontrolu nad svým nástrojem, a navíc musí získat mentální ovládní abstraktních hudebních prvků.*“<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Viz Příloha č. 1, s. 44

<sup>6</sup> Viz Příloha č. 2, s. 48

<sup>7</sup> Karel Velebný. *Jazzová praktika 1*. 2. vyd. Praha: Panton, 1983, s. 120

S tímto vyjádřením souzní také profesor Hlaváč, když říká, že „*improvizace je přirozeným vyústěním hudební představy, a také konfrontací vlastních zkušeností a erudovanosti.*“<sup>8</sup>

Můžeme říci, že s výjimkou volné improvizace, ve které nemusí být brán ohled na jakákoli pravidla a hranice, improvizace je i ve své tvůrčí svobodě většinou vázána právě na zmíněné abstraktní hudební prvky: zažitá pravidla a modely hudební teorie, jako je rytmus, harmonie, stupnice, kontrapunkt, vedení melodických linek apod. Do velké míry podléhá také stylistickým normám a tendencím daného žánru a promítají se do ní též veškeré zkušenosti hráče, jeho nadání, vlastní hudební vkus, osobitý styl, cítění, sluch, momentální inspirace, vzory apod.<sup>9</sup>

Je tedy naprosto přirozené, ba žádoucí, že se na improvizaci hudebník připravuje a objevují se v ní tyto předem promyšlené a soustavně procvičované prvky<sup>10</sup>: můžeme je nazvat jako vzorce (angl. *patterns*), které si systematicky dlouhodobě osvojoval a zařadil do své plynulé hudební řeči. Věhlasný jazzový klavírista Bill Evans v televizním dokumentu *Universal Mind of Bill Evans* v této souvislosti zdůrazňuje, že zejména zpočátku je důležité nahlížet na improvizaci realisticky, učit se systematicky krok za krokem, zvládnout základy teorie i praktické hry na nástroj. Podvědomí, intuice a kreativita se do hry zapojují až poté, co dostatečně vstřebáme naučené a přijmeme je za své (stejně jako u interpretace klasických skladeb). Styl vyplyne během takové praxe sám od sebe až úplně nakonec.<sup>11</sup>

Je rovněž zajímavou otázkou, co nejjednoduššího už můžeme považovat za improvizaci a jaké můžeme rozeznávat úrovně improvizování. Z hlediska klasické či lidové hudby můžeme základní improvizací rozumět např. už vlastní způsob zdobení melodie a jednoduchou motivickou práci s tématem; střední úroveň mohou představovat např. barokní či klasicistní improvizované kadence či doprovod na číslovaném basu. Jako vrcholnou formu klasické improvizace pak

---

<sup>8</sup> Viz Příloha č. 1, s. 43

<sup>9</sup> *Improvisation*. In: Encyclopaedia Britannica [online]. 1999 [cit. 30. 3. 2021]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/art/improvisation-music>

<sup>10</sup> David Liebman. *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody*. Advance Music, 1991, s. 10

<sup>11</sup> *Universal Mind of Bill Evans (1966 documentary)* [online], časy ve videu 4'20" a 12'40". 2021 [cit. 2. 4. 2021]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=QwXAqIaUahI/>

můžeme považovat např. samostatné varhanní a klavírní improvizace s kontrapunktickým způsobem vedení jednotlivých hlasů.

Karel Velebný tvrdí, že v jazzu při zdobení a úpravách frázování melodie ještě o improvizaci nemluvíme.<sup>12</sup> Jerry Coker naproti tomu ve své škole *The Complete Method for Improvisation* považuje za nejjednodušší základní způsob improvizace už vlastní spontánní úpravu dané melodie jiným frázováním, rytmizací, přidáváním akcentů a různými způsoby ornamentování (např. přidáním skupinek před notou či glissandem). Další, vyšší úroveň pro něj představují větší zásahy do melodie se zachováním jejích nejvýraznějších tónů; na třetí, střední úrovni ignorujeme dané téma a improvizujeme na akordických tónech dle harmonické progresse; na čtvrté, nejvyšší úrovni dovedeme zaimprovizovat vlastní, novou melodii, nebo v improvizaci rozvinout už komplexní práci s původním tématem a jeho variacemi.<sup>13</sup>

Problematika, zákonitosti a metody výuky a nácviku improvizace jsou v této práci hlavním tématem dalších kapitol č. 2 a 3.

---

<sup>12</sup> Karel Velebný. *Jazzová praktika 1*. 2. vyd. Praha: Panton, 1983, s. 117

<sup>13</sup> Jerry Coker. *The Complete Method for Improvisation*. Lebanon: Studio P/R, 1980, s. 3



## 1.2 Druhy hudební improvizace

Hudební improvizaci můžeme podle různých kritérií (kromě už zmíněných a do určité míry subjektivních úrovní improvizování) dělit na další upřesňující druhy. Rád bych na tomto místě v úvodu pro přehled uvedl alespoň některé možnosti dělení.

První rozdělení pro účely této práce vyplývá z historického a kulturního vývoje a blíže si jej přiblížíme v následující podkapitole 1.3:

- 1) Improvizace v tradici západní klasické hudby
- 2) Improvizace v tradici jazzové hudby
- 3) Improvizace v tradici lidové a etnické hudby

Z hlediska tvůrčí svobody můžeme uplatnit další způsob dělení:

- 1) Improvizace volná

Není omezena pravidly. Hráč může využít jakýchkoli hudebních prostředků k vyjádření pocitů, nálad, myšlenek, zvuků, nemusí se ohlížet na harmonii, melodii, tempo/rytmus, ladění, může například imitovat zvuky přírody apod. Větší prostor zde může dostat též tón a umělecké gesto.

- 2) Improvizace vázaná na řád

Je využívána častěji. Zohledňuje stavební zákonitosti hudby a používá prostředky harmonie, vedení melodie, rytmu, je vázána na konkrétní hudební dílo, formu, žánr a jeho estetické požadavky, může se řídit též podle jednotlivých linek a rolí v daném hudebním tělese.

Z hlediska způsobu práce můžeme rozlišovat následující druhy improvizace:

- 1) Improvizace tematická

Pracuje s tématem skladby (zdobí ho, rytmicky upravuje, variuje) tento způsob improvizování patrně nejvíce převládá hlavně v klasické improvizaci, v jazzové se objevuje jen částečně.

## 2) Improvizace melodická

Improvizátor tvoří novou melodii, ale spíše, než na harmonické změny se zaměřuje na jejich propojování společnými tóny a jednoduchou stmelující melodickou linkou, která se často drží v rámci jedné tónové řady (hojně se využívá v blues).

## 3) Improvizace harmonická

Odvíjí se od změn v harmonické struktuře, improvizátor zohledňuje tyto změny a postupy i v improvizaci nad touto harmonií, tj. v melodii se nedrží jedné tónové řady, ale využívaný tónový materiál přizpůsobuje harmonii, skutečně dobří improvizátoři si v melodii nezřídka dotváří vlastní harmonické modulace či vybočení.<sup>14</sup>

Další z možných způsobů rozdělení hudební improvizace je z hlediska účelu:

### 1) Improvizace koncertní

### 2) Improvizace chrámová

### 3) Improvizace jako doprovod k divadlu, tanci, poezii, mluvenému slovu aj.

Jako poslední uvedme dělení z hlediska role:

### 1) Improvizace sólová

### 2) Improvizace v doprovodu (např. jako tzv. *comping* v jazzu, spontánní dotváření doprovodu zapsaného tzv. číslovaným basem v barokních skladbách a chrámové hudbě, vlastní spontánní reharmonizace v doprovodu písní a podobně)

---

<sup>14</sup> Dle *Jazzových praktik 2* od Karla Velebného lze jinak nazvat melodickou improvizaci i. horizontální a ekvivalentem harmonické improvizace je pak i. vertikální.

### 1.3 Hudební improvizace napříč žánry a dějinami

Ohledně rozdílů ve využití a podobě improvizace v různých kulturách píše americký etnomuzikolog s českými kořeny Bruno Netti: „*Prakticky ve všech hudebních kulturách existuje improvizovaná hudba. V různých společnostech však panují rozdíly: v jaké míře je improvizace rozlišována od předem napsané hudby; v povaze a rozsahu hudebního materiálu, který improvizátoři využívají jako inspiraci nebo zdroj, z něhož vycházejí; v druzích a množství příprav, jež potřebuje improvizátor vynaložit ať už při nácviku nebo v souvislosti s jednotlivými uměleckými výkony; ve vztahu mezi psaným a orálním přenosem; a také v relativní společenské a hudební hodnotě, přisuzované improvizacím, kompozicím a hudebníkům, kteří je praktikují.*“<sup>15</sup>

V duchu společenského a hudebního kontextu relevantního v českém prostředí rozdělují a přibližují v následujících podkapitolách tři nejvýznamnější charakteristické oblasti, v nichž se improvizace využívá: v západní artificiální hudbě, v jazzu a v ústní tradici lidové a etnické hudby.

#### 1.3.1 Západní artificiální hudba

V úvodu tohoto přehledu si nejprve dovolím vlastní krátké zamyšlení.

Od počátků své existence byla západní artificiální hudba úzce navázána na křesťanství, ať už na jeho hodnoty a myšlenkový obsah či konkrétně na instituci církve. Máme-li obecně zhodnotit její celkový vývoj až do dnešních dnů, nemůžeme si nevšimnout několika výrazných postřehů – jejího rozšíření po celém světě a vlivu na novější žánry; postupného odklonu od náboženství ke světskosti, vědám, filosofii, matematice, k větší abstrakci a technologiím; jejího obrovského vývojového oblouku od jednoduchých chorálů přes kolosální orchestrální díla konce

---

<sup>15</sup> Improvisation. In: Oxford Music Online [online]. 2021 [cit. 9. 4. 2021]. Dostupné z: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13738>. „*In virtually all musical cultures there is music that is improvised. Societies differ, however, in several ways: the degree to which improvisation is distinguished from pre-composition; the nature and extent of the musical material which improvisers use as a point of departure or inspiration; the kinds and amounts of preparation required of improvisers, either in their musical training or in relation to individual performances; the relationship of written to oral transmission; and the relative social and musical value assigned to improvisations, compositions, and the musicians who practise them.*“

19. století po návrat k tichu (Cage) a jednoduchosti (minimalismu); nebo kupříkladu postupného utváření a upevňování tonálních a harmonických vztahů a následně jejich rozebírání a rozpadu.

Jako svědectví tohoto komplikovaného vývoje můžeme vnímat český termín „vážná hudba“, v minulosti zcela běžně používaný, dnes již však většinou přehodnocovaný a ustupující. Klasická hudba není vždy vážná, ale vždy je především živá – plná rozporů a protikladů, dokonalá i nedokonalá, klidná i vášnivá, tu uctívající, tu zesměšňující či dokonce provokující...

Po dlouhou dobu byla klasická hudba hudbou exkluzivní, kterou si mohly dovolit objednat, prožívat a rozvíjet jen určité vrstvy společnosti jako církev nebo šlechta. Dnes je určena komukoli dostatečně otevřenému a vnímavému, a to ve všemožných podobách. Její myšlenkový obsah i forma jsou zcela libovolné a neřídí se jedním určujícím směrem, jak tomu bylo až do 19. století. S příchodem nahrávacího průmyslu se navíc jakákoli hudba stala produktem na trhu přístupném všem a klasické publikum se z velké části přesunulo k jiným, téměř vždy méně náročným druhům hudby.

Role improvizace v klasické hudbě je dle mých poznatků do velké míry závislá na vývoji popsaném výše. V jakékoli době samozřejmě existovalo mnoho pravidel, podle kterých se tvorba a interpretace řídila a jakým způsobem byla hudba zapisována, přesto vidíme v průběhu historie zřetelně velký posun, co se týče množství instrukcí předepisovaných skladateli. Paralelní vývoj notového zápisu jako po dlouhá staletí jediného prostředku záznamu hudby má na využívání improvizace v artificiální hudbě zcela zásadní vliv. Čím detailnější instrukce skladatel v notách zanechává, tím menší prostor nechává interpretovi pro improvizaci – a tím větší důležitosti nabývá umění interpretace.

Pomineme-li nyní tvůrčí interpretační vklad, zapojení momentální inspirace hudebníka a vlastní improvizace tedy v interpretaci většiny klasických skladeb není jevem úplně častým; přesto můžeme říci, že existuje několik oblastí a období, ve kterých se improvizace užívá zcela běžně.

V církevní hudbě středověku a renesance byl běžný improvizovaný kontrapunkt nad daným, zapsaným hlasem známým jako cantus firmus, ovšem

v rámci poměrně striktních pravidel, improvizace se také posléze začala uplatňovat v ornamentaci.<sup>16</sup>

Baroko navazuje na předchozí tradice církevní hudby, charakter tohoto uměleckého slohu se však obecně vyznačuje větší dynamikou, citovostí a velkolepostí. Ve „vysoké“ hudbě se rovněž více promítá vliv hudby světské a akordických doprovodů renesančních písní – společně s vrcholem kontrapunktu je baroko počátkem harmonického vertikálního myšlení. Vzniká číslovaný bas, zjednodušený zápis basových tónů s číselnými zkratkami akordů, ve kterém je hráči na harmonický nástroj ponechán poměrně velký prostor k propojování jednotlivých harmonií improvizovanou melodickou a kontrapunktickou prací s tématem. Ve varhanní chrámové hudbě je tento způsob improvizace praktikován a vyučován dodnes.<sup>17</sup>

Improvizace ovšem v baroku nebyla výsadou pouze doprovodného nástroje (basso continuo), týkala se také sólových partů. Existuje velké množství tehdejších metodik, zabývajících se zdobením a dotvářením melodie a tvořením vlastních kadencí. I dnes je znalost těchto způsobů a improvizáční tvořivost důležitou součástí tzv. poučené historické interpretace barokních skladeb.

Největší barokní skladatelé, jako byli Johann Sebastian Bach nebo Dietrich Buxtehude, byli často známi jako vynikající improvizátoři. To samé platí též pro následující období klasicismu a romantismu: u největších skladatelů a klavírních virtuosů, jako byli Mozart, Mendelssohn, Chopin a další, se geniální tvůrčí duch pojí s dokonalou znalostí stavebních prvků hudby a bravurním ovládnutím hudebního nástroje. Skladby, jež se do dnešních dnů dochovaly pod názvy jako *preludium*, *fantasie*<sup>18</sup> nebo *impromptu*<sup>19</sup>, dokládají, jak daleko tyto mistry jejich improvizace zavedla – mluvíme zde už o celých (původně) improvizovaných klavírních kusech.

Interpreti však mezitím dostávali s čím dál přesnějšími instrukcemi v notách k improvizaci méně a méně prostoru, kompoziční práci v západní hudbě stále více

---

<sup>16</sup> *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 9, Jacobus-Kerman.* London: MacMillan Publishers, 1980, s. 99–101

<sup>17</sup> Tamtéž, s. 102–112

<sup>18</sup> Fantasie se stala oblíbenou volnou formou jak v 19., tak ve 20. století (ve vztahu ke klarinetovému repertoáru jmenujme např. Fantasie Philippa Gauberta, Carla Nielsena nebo Jörga Widmanna).

<sup>19</sup> *Slovník české hudební kultury.* 1. vyd. Praha: Supraphon, 1997, s. 251.

vystihuje termín *opus perfectum*, tedy snaha o dokonalé, co možná nejpřesněji, jednoznačně fixované dílo, předem určené ve všech směrech.<sup>20</sup>

V instrumentálních koncertech zůstala zprvu možnost improvizované kadence, i tu ale postupně nahrazovala kadence zkomponovaná – v mnohých případech je dnes kadence jednoho interpreta natolik obecně vžitá, že už ji považujeme za nedílnou součást kompozice a jen malá část současných vrcholných umělců místo ní přidá svoji (např. v případě Weberových skladeb pro klarinet a kadencí Heinricha Baermanna).

Trend většího zpřesňování notace převažuje i dále v hudbě 20. století. Jak v tvorbě, tak v interpretaci vznikají nové techniky a přístupy a artificiální hudba se otevírá experimentům více než kdykoli předtím.

Improvizace se v menší míře zapojuje např. v aleatorní hudbě neboli „*hudbě náhody*“, kterou komponovali Karlheinz Stockhausen, John Cage, Pierre Boulez, La Monte Young a další. Skladatel obvykle předepíše určitá pravidla, motivy a modely, se kterými pak interpret *ad libitum* – libovolně, ale v rámci pravidel – pracuje, např. je může opakovat, střídat, různě rozprostřít v čase<sup>21</sup>, rytmizovat, upravovat výšku melodie atd. V jakémkoli uvolnění je však vždy určující zmíněný skladatelův záměr a předpis, jde tedy o improvizaci značně svázanou.<sup>22</sup>

Obecně lze shrnout, že kromě zmíněných případů nebývá improvizace v západní artificiální hudbě primárním způsobem práce interpreta. V autorském tvůrčím procesu ji skladatelé často používají jako zdroj inspirace, dále ale převládá spíše promyšlená kompozice a její co možná nejpřesnější zápis, se kterým následně pracuje interpretace, jíž se jako instrumentalisté věnujeme především.

Improvizace byla na druhou stranu vždy ceněnou muzikantskou dovedností, často využívanou špičkovými hráči na klávesové nástroje a skladateli. Tito umělci měli ve své době nejrozsáhlejší vědomosti o stavbě hudby, dokonalé ovládnutí nástroje, tvůrčí zápal a krom nadání svému hudebnímu úsilí věnovali veškerý čas a práci, které mu věnovat mohli. Troufám si tvrdit (podobně jako Bill Evans v již

---

<sup>20</sup> Vlastislav Matoušek. *Improvizace v etnické hudbě*. In: *Hudební improvizace: sborník celostátní konference 1.-2. listopadu 2005*, s. 53

<sup>21</sup> Tyto způsoby najdeme i v některých minimalistických skladbách, např. *In C*, jejímž autorem je Terry Riley.

<sup>22</sup> *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 9, Jacobus-Kerman*. London: MacMillan Publishers, 1980, s. 125

zmíněném dokumentu), že jde o naprosto stejné nároky a podmínky, jaké dnes vyžaduje vrcholná jazzová improvizace, jíž se budu věnovat vzápětí.<sup>23</sup>

### 1.3.2 Jazz

Na začátku 20. století, kdy klasická hudba vstupovala do své moderní éry roztříštěnější a komplikovanější než kdykoli předtím, se v Americe začal rodit jazz – žánr, který vznikl spojováním afrických a amerických hudebních tradic takzvaně na ulici jako živelná, populární, taneční hudba. Oproti klasické hudbě byl jazz ve svých počátcích průzračně jednoduchý, od samého začátku však byla jeho ústřední stavební složkou a univerzálním komunikačním kanálem instrumentální improvizace – Patrik Hlavenka pro to uvádí hlavní, mimohudební důvod: pro tehdejší afroamerickou komunitu šlo o jeden z mála způsobů svobodného sebevyjádření vzhledem k jejímu společenskému postavení a rasové nesnášenlivosti v první čtvrtině 20. století.<sup>24</sup>

Improvizace navíc povyšovala jinak poměrně jednoduché písňové formy na svébytnou a náročnější uměleckou disciplínu, z interpretů se staly výrazné tvůrčí osobnosti s vlastním jedinečným stylem a každá z těchto osobností svou hrou měnila tvář žánru – mladší jazzmani se od nich učili, vstřebávali hudbu svých vzorů a rozvíjeli ji zase po svém. Improvizace se stala „společnou řečí“, které zúčastnění rozumí a ctí ji.<sup>25</sup>

V době následující po revolučním vynálezu gramofonu navíc opadla zásadní potřeba notového zápisu a nahrávky se staly významným médiem, kterým se jazz rychle rozšířil prakticky po celém světě, a zároveň také významným zdrojem pro jeho učení.

Vedle vlastního prudkého vývoje přes ragtime do swingu, dixielandu, éry big bandů, bebopu a dalších stylů docházelo také k rychlému sblížení jazzu s klasickou hudbou – velmi rychle si jazzu všimli klasičtí skladatelé a stal se jim zejména v první polovině 20. století velkým zdrojem inspirace (např. Gershwin, Stravinskij, Pařížská šestka, Ježek). Dobrým příkladem tohoto blízkého sepjetí je koneckonců i samotný Benny Goodman, vynikající klasický klarinetista,

---

<sup>23</sup> *Universal Mind of Bill Evans (1966 documentary)* [online], čas ve videu 7'. 2021 [cit 4. 4. 2021]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=QwXAqIaUahI/>

<sup>24</sup> Patrik Hlavenka. Improvizace v jazzu. In: *Hudební improvizace: sborník celostátní konference 1.-2. listopadu 2005*, s. 54

<sup>25</sup> Viz Příloha č. 1, s. 46

který si např. v roce 1962 u Francise Poulenca objednal klarinetovou sonátu a v roce 1963 společně s Leonardem Bernsteinem provedl v Carnegie Hall její světovou premiéru. Ve světě se však ve výsledku nejvíce proslavil jako jeden z předních jazzmanů a band leaderů své doby a dodnes je pro svoje nepřekonatelné schopnosti a vliv přezdíván jako „Král swingu“.<sup>26</sup>

Postupem času se i v opačném směru jazz přiblížil v mnoha směrech klasice (např. cool jazz) a stal se žánrem stejně různorodým, spleťtým a vrcholně uměleckým, s bohatou a slavnou historií a vlastními školami – jednou z prvních a dodnes celosvětově nejvlivnějších je *Berklee College of Music* v Bostonu.<sup>27</sup>

S výjimkou free jazzu, pracujícího s volnou improvizací, se základ jazzové improvizace ustálil v osvojování si velkého množství stupnic a modů (např. pentatonik, hexatonik, bluesových a bebopových stupnic, církevních modů, modů vycházejících z mollové melodické stupnice, zmenšené stupnice, celotónové stupnice, alterovaných stupnic atd.), znalosti septakordů, tenzí, frázování a dalších prostředků.<sup>28</sup>

Charakteristické způsoby jazzové improvizací práce se v průběhu času přenesly i do dalších žánrů – rocku, soulu, funky, popu, R'n'B atd. – a mají důležité místo také ve světě současné populární hudby.

### **1.3.3 Ústní tradice a etnická hudba**

Lidová a etnická hudba by se mohla na první pohled zdát jako ideální pole pro absolutní dominanci hudební improvizace. Etnomuzikolog doc. Vlastislav Matoušek ve své přednášce však dokládá, že navzdory podobným očekáváním se improvizace v hudbě s ústní tradicí vyskytuje spíše výjimečně ve specifických žánrech a výrazně nad ní převládá princip konceptuální hudební práce s determinovanými modely a předem dohodnutým způsobem, jak s nimi bude v průběhu realizace nakládáno. Např. u australských Aboridžinců se hudební

---

<sup>26</sup> Kai Christiansen. *Francis Poulenc – Clarinet Sonata, Op. 184* [online]. 2021 [cit 23. 4. 2021]. Dostupné z: <https://www.earsense.org/chamber-music/Francis-Poulenc-Clarinet-Sonata-Op-184/>

<sup>27</sup> *Slovník české hudební kultury*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1997, s. 395–402

<sup>28</sup> Jerry Coker, Jimmy Casale, Gary Campbell, Jerry Greene. *PATTERNS FOR JAZZ*. New York: Alfred Music, 1970, 3. vydání.



projev zvnějšku může jevit jako improvizace, ve skutečnosti je ale jeho průběh dobře strukturován a improvizací tedy není.<sup>29</sup>

Prominentní roli hraje improvizace především v tradiční hudbě arabského a tureckého kulturního okruhu a indického subkontinentu – a zatímco v lidové tvorbě těchto oblastí se improvizuje zřídka, větší prostor improvizace dostává v hudbě kultivované (např. v indické klasické hudbě). Dalšími oblastmi, kde je improvizace v určitých žánrech využívána, jsou např. Indonésie (orchestry gamelan), latinská Amerika a Afrika.

V evropském prostředí se lze s improvizací ve větší míře setkat například v hudbě židovské (klezmer), balkánské (balkánské dechové kapely), maďarské, bulharské a romské.<sup>30</sup>

Konkrétně v české lidové hudbě se instrumentální improvizace uplatňuje zejména v moravských cimbálových a chodských dudáckých kapelách.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> Vlastislav Matoušek. *Improvizace v etnické hudbě*. In: *Hudební improvizace: sborník celostátní konference 1.-2. listopadu 2005*, s. 49–53

<sup>30</sup> Eric Hoeprich. *The Clarinet*. New Haven: Yale University Press, 2008, s. 312–315

<sup>31</sup> Josef Jarábek. *Proměna klarinetové hry v lidové hudbě západočeského kraje*. Praha, 2018 [cit. 25. 4. 2021]. Bakalářská práce. Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta. Prof. Jiří Hlaváč.

## 2 Výuka a nácvik hudební improvizace

V úvodu metodické části této práce nejprve připomeňme, že je zapotřebí velmi dobře rozlišovat rozdíl mezi procesy improvizace při veřejném uměleckém výkonu a nácvikem improvizace. Tento rozdíl výstižně popisuje americký pedagog Hal Crook ve své škole, ve které pojmenovává dva výchozí postupy – „připravit, střílet, mířit“ pro živou improvizaci na pódiu a na druhé straně „připravit, mířit, střílet“ pro nácvik improvizace.<sup>32</sup>

Volným překladem: při živé hudební improvizaci je často vhodné okamžitě zapojovat do hry spontánní invenci, fantazii, odvalu a emoce a až v druhé řadě s nimi pracovat a rozvíjet je schematicky, rozumově, za pomoci naučeného. Naproti tomu při nácviku improvizace je v základu vhodnější vysoká míra jistoty, spolehlivosti a předvídatelnosti. Jak jsme již předeslali výše v citaci Billa Evanse, hráč musí být nejprve limitován a postupně cvičit konkrétní oddělené aspekty; teprve až po osvojení těchto aspektů do své plynulé hudební improvizací „řeči“ je vhodné začít do hry zapojovat okamžitou inspiraci a intuici.

Stejně tak jako u nácviku stupnic, přednesových skladeb a interpretace, při nácviku improvizace je tedy důležitá systematickosti, disciplinovanost a soustředěnost. Za výjimku ovšem můžeme považovat hned samotný úvod do improvizace, při němž se více než na systém nácviku soustředujeme na hravost, objevování, překonávání strachu a radost z vlastní spontánní tvorby.

Doc. Hana Váňová ve své přednášce, zabývající se rozvojem dětské hudební tvořivosti v podmínkách základních škol, představuje tři etapy vývoje tvořivosti žáků ZŠ, rozdělené podle tří hledisek:

### 1) *Dle míry řízenosti:*

- a) *spontánní hudební vyjádření dítěte bez znalosti logiky hudební řeči*
- b) *postupná orientace žáka v základních hudebních zákonitostech*
- c) *uvědomělá volba hudebně výrazových a formotvorných prostředků s ohledem na zadaný tvořivý úkol*

---

<sup>32</sup> Hal Crook. *HOW TO IMPROVISE: An Approach To Practising Improvisation*. New York: Alfred Music, 1991, s. 11

2) *Dle míry originality:*

- a) *napodobování modelů*
- b) *přetváření známého hudebního materiálu (variační práce)*
- c) *relativně původní řešení hudebně tvořivých úkolů*

3) *Dle míry samostatnosti:*

- a) *žákova opora o učitelovo vedení*
- b) *spolutvoření se spolužáky (kolektivní tvořivost)*
- c) *individuální tvoření (samostatná hudebně tvořivá práce dětí)*<sup>33</sup>

Tento model se na první pohled velmi dobře doplňuje s Crookovou metodou a v našem případě jej můžeme aplikovat např. na výuku jazzové improvizace. První etapu představuje volná improvizace, napodobování učitele a hudebních vzorů; druhou etapu výuka teorie a její užití v praxi, nácvik patternů, hra jazzových standardů, hudební dialog s dalšími hráči atd.; vrcholnou etapu charakterizuje sebevědomý improvizací projev, plynulé propojování zvládnuté teorie a praktických výsledků nácviku s vlastní fantazií a intuicí.

## **2.1 Výuka improvizace v českém školství**

Vzhledem k historii, žánrům, zvolenému nástroji a propracovaným metodám se v rámci českého školského systému můžeme nejčastěji setkat s jazzovou nebo klasickou (zejména klavírní a varhanní) improvizací, přičemž obě mají své vlastní specifické zaměření, obsah a metody. Poněkud stranou pak stojí improvizace ve folklorní hudbě, která se už z povahy předává spíše mimo školství – ústní tradicí, zkušeností, intuicí a setkáváním.

Oblíbenou metodou prvotní iniciace hudební tvořivosti a improvizace předškolních či školních dětí bez ohledu na nástroj je *Orffův Schulwerk*, v němž je kladen důraz na dětskou bezprostřednost, přirozenost a radost z objevování

---

<sup>33</sup> Hana Váňová. *Rozvoj dětské hudební tvořivost v podmínkách základní školy*. In: *Hudební improvizace: sborník celostátní konference 1.-2. listopadu 2005*. Praha: Česká hudební rada Divadelní ústav, 2005, s. 17

nového. Tato metoda v duchu Komenského *školy hrou* je rozšířená jak v hudební výchově na prvním stupni ZŠ, tak v přípravných ročnících na ZUŠ.<sup>34</sup>

Nastavení obecného Rámcového vzdělávacího plánu MŠMT ČR, v jehož rámci si každá základní umělecká škola sama stanovuje vlastní školní vzdělávací plán, umožňuje jednotlivým učitelům ZUŠ snadněji přizpůsobit náplň vlastní výuky svému zaměření, preferovaným metodám a výukovým cílům.

Těžiště výuky hry na hudební nástroj na ZUŠ samozřejmě v praxi vždy spočívalo a spočívá v základech klasické hudební teorie, technickém ovládnutí nástroje, čtení notového zápisu a interpretaci skladeb. Zapojení kreativních činností kompozice a improvizace bývá zřejmou nadstavbou, na kterou často nezbyvá čas nebo jakou může praktikovat jen velmi činnorodý učitel se „šikovnějšími“ žáky.

Stojí za úvahu, zda chceme žáky pouze vyučovat hudbě, nebo také vyučovat hudbou. Vždyť tvořivá složka k hudbě neoddělitelně patří a nejlépe hudbě můžeme porozumět a prožít ji právě, pokud se ji učíme sami vytvářet. Zaměření na teorii, řemeslo a interpretaci je dozajista pevným, ověřeným základem pro další práci, přesto jde jen o část z toho, co hudba nabízí, a v mnoha případech tento způsob u žáků dokonce potlačuje kreativitu a přirozenou radost ze hry.<sup>35</sup>

Chceme-li žáky naučit víc než reprodukování skladeb z notového zápisu, je nutno ve výuce věnovat více prostoru jednoduchému komponování či improvizaci.

Možnost seznámit se na základních uměleckých školách s improvizací tedy stojí především na zaměření a iniciativě jednotlivých učitelů. Z mé zkušenosti se velká část učitelů improvizaci nevěnuje a nejsou v ní vychováváni či školeni, tudíž ji nepraktikují ani se svými žáky ve výuce. Existuje ovšem také mnoho výjimečných pedagogů, kteří už v prostředí ZUŠ dovedou žákům vytvořit vynikající zázemí a tvořivé prostředí, v němž mohou improvizaci začít rozvíjet. Má-li škola navíc možnost vytvářet ze svých žáků orchestry a kapely, dává jim tím neomezený prostor, v němž mohou jako hudebníci po všech směrech nejrychleji růst a učit se pohotové hudební komunikaci během hry v kolektivu.

---

<sup>34</sup> František Mixa. *Improvizace pro všechny: I. část nižší ročníky ZUŠ*. Ostrava: Janáčkova konzervatoř, 2008, s. 1–5

<sup>35</sup> Vít Zouhar. *Ke genezi programu Slyšet jinak*. In: *Hudební improvizace: sborník celostátní konference 1.-2. listopadu 2005*, s. 4

Intenzivní výuku improvizace na úrovni středních škol v České republice zajišťuje napříč obory především Konzervatoř a VOŠ Jaroslava Ježka v Praze. Jak už jsme naznačili v úvodu, improvizace je pro jazz základním stavebním kamenem a jazzové školy, jako je právě KJJ, jí tedy v důsledku věnují největší pozornost. Její absolventi pak často pokračují v dalším studiu na jazzových katedrách akademií múzických umění v Praze a Brně nebo v zahraničí.

Na klasických konzervatořích se improvizaci částečně věnují obory skladby, klavíru, varhan, cembala a bicích nástrojů, podobně je tomu také na akademiích múzických umění a fakultách umění dalších univerzit (např. v Ostravě). Většinou jde spíše o improvizaci práci klasického rázu.

Studenti dechových nástrojů mají tedy v základu dvě oddělené možnosti, kterým směrem se ve své profesionální dráze ubírat: studovat na klasických středních a vysokých školách, kde se mohou zdokonalovat v interpretaci, ale improvizace není součástí výuky; nebo studovat na jazzových školách, kde se přednostně mohou věnovat improvizaci přímo pod vedením učitelů, ale pro případnou pedagogickou dráhu postrádají důkladnější klasickou přípravu.

Doplňující možností, kde se mohou v improvizaci dále zdokonalovat mladí hudebníci různých zaměření, jsou jednotlivé letní kurzy a improvizaci dílny. Proslulá je zejména každoroční *Letní jazzová dílna Karla Velebného* ve Frýdlantu. V případě jazzu pak lze improvizaci zdokonalovat na jednotlivých *jam sessions*.

## **2.2 Podmínky výuky improvizace**

### **2.2.1 Podmínky na straně učitele**

Základním předpokladem pro výuku improvizace je u učitele v první řadě jeho vlastní dovednost a odvaha improvizovat, v ideálním případě podpořená vzděláním, intenzivní praxí nebo alespoň dlouhodobým entuziastickým zájmem.

Další nutností je schopnost téma improvizace vhodně metodicky uchopit a citlivě jej umět dále předávat žákům. Vzhledem k tvořivé povaze improvizace je její výuka poměrně náročnou pedagogickou disciplínou, v níž je právě citlivost učitele klíčová. Vždy je jen na jeho zhodnocení, na jaké úrovni se s konkrétním žákem dle jeho nadání, schopností, dovedností a chtění bude improvizaci věnovat.

Na otázku, zda je vhodné učit improvizaci na ZUŠ všechny žáky, nebo jen ty, kteří se nebojí a chtějí, z přiložených dotazníků vyplývá poměrně jasná shoda, že je vhodné zkusit s ní seznamovat všechny, ale nenutit k ní nikoho. V každém případě by měl učitel být vždy schopen podporovat žákův zájem tvořit hudbu.

Obecně je dále nutno vytvořit pro žáky otevřené, bezpečné prostředí naplněné vzájemnou důvěrou. Učitel by měl stejně jako kdykoli jindy působit jako zkušený pedagog a hráč, navíc ale také jako stále se vyvíjející a hledající umělec, nikoli neomylná vševědoucí autorita. Přátelský, ba partnerský přístup, při kterém oba účastníci výuky tvoří a hledají spolu, je v tomto případě nanejvýš žádoucí.<sup>36</sup>

Z povahy výuky je předpokladem rovněž maximální zapojení učitele jako hráče – ať už jako názorná ukázka probírané dílčí látky, hra v doprovodu nebo pro střídání v improvizaci – i jako zkušeného posluchače, který se s žákem rád podělí o své vlastní objevy a vzory.

### **2.2.2 Podmínky na straně žáka**

Improvizace ztělesňuje v jedné osobě jindy zřetelně oddělené role skladatele a interpreta, jde tedy o náročnou disciplínu vyžadující intenzivní nácvik. Domnívám se, že spíše než talent, k ní v základu potřebujeme především umět soustředěně poslouchat hudbu, mít odvalu a chuť tvořit – tedy předpoklady, které lze získat nebo významně zesilovat patřičnou výchovou a motivací.

Na tomto místě stojí za úvahu zajímavá myšlenka z dnes už starší publikace Václava Jana Sýkory *Improvizace včera a dnes*: zbytečně nepřetěžovat děti zvuky, aby mohla být jejich hudební tvořivost a fantazie silnější.<sup>37</sup> V době, kdy je přístup k jakékoli reprodukováné hudbě různé (velmi často však pochybné) kvality snadnější než kdy dřív a naše pozornost se stala jednou z nejcennějších komodit, je čím dál těžší vyžadovat od dětí soustředěný poslech. Ideálním předpokladem k hudebnímu rozvoji dítěte je tedy vlastní rodina, ve které se především zpívá a hraje: rodiče jako první velké hudební vzory dítěte a dítě, které má potřebu hledat a s hudbou experimentovat.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> Pavel Plašil to ve svém rozhovoru (Příloze č. 5) shrnuje následovně: „Vždy by měl být hudební pedagog pro žáka hlavně vzorem jako muzikant a jako muzikant se i chovat.“

<sup>37</sup> Václav Jan Sýkora. *Improvizace včera a dnes*. Praha–Bratislava: Panton, 1966, s. 67

<sup>38</sup> Tuto myšlenku jsem naznačil již ve vlastním úvodu práce. Podporují ji také příběhy v úvodních odpovědích všech pedagogů, které jsem oslovil v rozhovorech.

Od malého žáka ZUŠ, který hudbu ve vlastní rodině nepoznal, nemůže většinou ani učitel, ani jeho rodiče vyžadovat velký a rychlý pokrok. Život s hudbou, zpěv, příklad rodičů a jejich hudební vkus jsou zásadními formujícími elementy, díky nimž se dítě může naučit hudbu hluboce vnímat v co možná nejmladším věku, a také ideální základy pro tvořivou činnost včetně improvizace. Poslech reprodukované hudby je pak dobrým doplňujícím zdrojem, z něhož se dítě může dále učit, neměl by však být zdrojem hlavním nebo jediným.

V otázce, kdy je vhodné s výukou improvizace začít, panuje v rozhovorech většinová shoda na tom, že je vhodné tak učinit co nejdříve, konkrétní podoba výuky se ale musí odvíjet od věku žáka, jeho individuality, aktuálních hudebních dovedností, znalostí a hudební představivosti. Významnou úlohu zde samozřejmě sehrává také, jak velkou vnitřní potřebu tvořit a improvizovat bez not žák má nebo zda jej pro to dovede učitel vhodně motivovat a nadchnout.<sup>39</sup>

Při pozdější výuce instrumentální improvizace vázané na pravidla může být u žáka velkou výhodou a oporou, pokud se věnuje také dalším nástrojům – např. hráč na melodický nástroj (např. klarinet nebo saxofon) se bude při improvizaci lépe harmonicky orientovat, pokud se zároveň učí hrát na klavír nebo kytaru; stejně tak může být rytmicky přesnější a vynalézavější, pokud se věnuje hře na bicí nástroje.<sup>40</sup>

## **2.3 Práce se strachem, ostychem a chybami**

Hudební improvizace je dozajista zajímavým fenoménem i z hlediska psychologie. Vždyť ve své podstatě představuje riskantní „krok důvěry“ do neznáma, pouze s oporou ve vlastních schopnostech, vlastní tvořivosti a momentálním rozpoložení. Pro muzikanta zkušeného v improvizaci jde o velmi osvobozující, vždy proměnlivou formu uměleckého sebevyjádření a komunikace s přítomným publikem. Někomu, kdo s improvizací teprve začíná, se však improvizace v samotných počátcích snadno může zdát jako nesplnitelný úkol a stát se pro něj předmětem ostychu, strachu hrát zničehonic bez not a sám od sebe se vůbec posunout z první noty na druhou.

---

<sup>39</sup> Viz Příloha č. 1, s. 48

<sup>40</sup> Podobně je pro větší, „celostní“ přehled studentů na klasických konzervatořích koncipován rozvrh obsahující hodiny obligátního klavíru, bicích nástrojů, sborového zpěvu, příbuzných nástrojů apod.

Důležitým předpokladem k improvizaci je chuť objevovat, tvořit, nenechat se ochromit strachem a případně i zariskovat. Abychom tento předpoklad mohli plně realizovat, základní nutností je pro nás pocit bezpečí a důvěry, a to ať už se vztahujeme k okolí, či sami do sebe.

Slovy doc. Dohnala je zásadní „dobrá příprava, sebedůvěra, a uvědomění si toho, že určitá míra obav a trémy k veřejnému výkonu patří.“<sup>41</sup>

Prvořadým úkolem učitele je tedy vytvořit ve třídě žákům bezpečné „tréninkové“ prostředí, v němž není třeba se před kýmkoli bát hrát – nebo se dokonce bát hrát „špatně“. Doc. Honzák shrnuje: „(...) děti bych asi motivoval ke spontaneitě a k tomu, aby neřešily, jestli zahrály něco „dobře“ nebo „špatně“. Aspoň ze začátku.“<sup>42</sup>

Podle prof. Hlaváče „určující (...) není bezchybnost provedení, ale odvaha zkusit něco nového. A děti se rády předvedou v nové roli.“<sup>43</sup>

Oba pedagogové se zde shodují, že v rané fázi je vhodné se u žáků nezaměřovat na chyby, nýbrž maximálně podporovat tvořivost samotnou. Strach z chyb může být přirozeným důsledkem mnoha okolností: přístupu učitele, trémy, nedostatečné přípravy atd. Domnívám se, že za pomoci dostatečně vstřícného prostředí, trpělivosti a dobré motivace lze tyto okolnosti minimalizovat.

Je třeba přijmout prostý fakt, že chyba je přirozenou součástí improvizace. Záleží pak zejména, jakým způsobem s ní dále pracujeme. Pokud se se staršími žáky zabýváme už specifickým dílčím tématem, např. užitím konkrétní stupnice, je vhodné si chyby zdůvodňovat a společně přijít s lepším řešením – i proto je dobré si tyto cvičné improvizace nahrávat a poté analyzovat. Vedeme tak žáky k tomu, aby se při hraní sami naučili „špatné“ tóny rozvést jinam (takzvaně se z nich umět „vyhat“) a nenechat se jimi zaskočit. Velmi účinná je v tomto případě metoda zdůraznění chyby nebo jejího záměrného opakování. Osobně se mi také osvědčilo ukázat žákům u klavíru, že ten samý tón může být součástí akordů postavených na každém ze třinácti půltónů, přičemž pokaždé hraje jinou roli.

Klavírista Jiří Pazour doporučuje pro prvotní překonávání strachu společnou hru učitele a žáka, zejména pak hru „otázka/odpověď“ neboli metodu hudebního dialogu, při níž se učitel s žákem střídá po vymezených úsecích (např. dvou nebo

---

<sup>41</sup> Viz Příloha č. 3, s. 51

<sup>42</sup> Viz Příloha č. 2, s. 49

<sup>43</sup> Viz Příloha č. 1, s. 46



čtyřtaktových): první zahraje část melodie a druhý ji dokončí. Cvičíme tak nejen vnitřní sluch a schopnost pohotově reagovat, ale zejména společnou hudební komunikaci, schopnost vystihnout myšlenku toho druhého a po svém ji kreativně dotvořit.<sup>44</sup>

Metodu hudebního dialogu lze využít v jakékoli úrovni výuky improvizace, velice oblíbená je rovněž v živé improvizaci na pódiu.

Pro začátečníky je podle Jiřího Pazoura dále v hodinách vhodná též hra pouze na černých klávesách v pentatonice, která snadno navodí pocit, že improvizace není těžká. Tato metoda bohužel není přenositelná na mnoho dalších nástrojů včetně klarinetu.

Dalším bodem, který je nutno obzvláště zdůraznit, je potřeba jasného nastavení náplně hodiny. Zejména začátečníky, málo obeznámené s možnými postupy, není vhodné častěji vyzývat ke spontánnímu improvizování typu „já budu v doprovodu opakovat následující akordy, ty nad nimi něco hraj“. V souladu s Crookovým principem „připravit, mířit, střílet“, popsáním v úvodu této kapitoly, tuto potřebu a související druh strachu, který se snažíme překonat, dobře vystihuje Bharata Rajnošek: *„Vytvořím pevnou strukturu, takže odpadne strach z příliš velkého prázdného prostoru. Například hrajeme jen akordické tóny. Nebo jen pentatoniku. Čím méně, tím lépe.“*<sup>45</sup>

## 2.4 Přínosy výuky improvizace

Zaměříme-li se na přínosy improvizace ve výuce, v krátkodobém horizontu může jít přinejmenším o zajímavé oživení výuky jinak orientované spíše na interpretaci. Improvizace v sobě pojí hravost, uvolněnost spolu se soustředěností a zodpovědností. Pro žáky tak může být narušením zažitého stereotypu, něčím novým, snad i zábavným, a ukázat jim, že hudba není vždy jen výtvar neznámého člověka, zapsaný v notách, ale něco živého, co můžeme vytvářet z vlastních pohnutek sami.

Z dlouhodobého hlediska je obzvláště zajímavý vztah improvizace a tvořivosti (kreativity), neboť improvizace z tvořivosti vychází a zároveň ji zpětně rozvíjí. Úzce také propojuje hudební teorii, kterou žáci z mé zkušenosti obvykle

---

<sup>44</sup> Viz Příloha č. 4, s. 54

<sup>45</sup> Viz Příloha č. 6, s. 60

nemají rádi a bez aktivní práce v ní dlouho nevidí žádný smysl, s praktickou hrou na nástroj. Chceme-li zdokonalovat svoji dovednost improvizovat, je vhodné co nejlépe se snažit porozumět stavbě skladby, vedení melodicko-rytmických linek, dynamice, gradacím a komunikaci s ostatními aktéry. Improvizace stejně tak vyžaduje a zároveň zpětně podporuje prudký rozvoj vnitřního hudebního sluchu, intonace, rytmické přesnosti a představivosti.

Tyto komplexní mnohosměrné vztahy vstupů a výstupů výuky improvizace transformují původní vysoké nároky na učitele i žáka v maximálně obohacující edukativní proces, rozvíjející hudebnost obou zúčastněných a umožňující hudbu naplno prožít „zevnitř“ a co nejlépe také pochopit.

## 2.5 Výuka jazzové improvizace

Z hlediska výuky jazzu a improvizace jsou celosvětovým vzorem zejména metody vyučované na Berklee College of Music v Bostonu.<sup>46</sup>

Výuka jazzové improvizace sestává z několika klíčových způsobů práce. Kombinujeme zejména práci s nahrávkami, teoretickou i praktickou znalost teorie, intonační cvičení, nácvik rytmických a melodických *patternů*, stupnic a intervalů, hru jazzových standardů, jam sessions atd.<sup>47</sup>

Zásadní roli hraje při studiu v první řadě práce s nahrávkami – důkladný poslech, analýza, hra současně s nahrávkou, přepis témat a improvizovaných sól; nahrávka je rovněž často využívanou pomocí při nácviku v rámci zvyšování kvality vlastní improvizace a rytmické a intonační přesnosti.

Z hlediska vývoje jazzové improvizace je možno rozeznat pět základních charakteristických způsobů a období: raný jazz a swing, bebop, modální přístupy, free jazz a současný jazz.<sup>48</sup> V rámci každého přístupu je vhodné seznámit se s jeho významnými představiteli a při studiu improvizace se zaměřit na jejich nahrávky a způsoby práce, což je v dnešní době snadnější než kdykoli předtím, hlavně díky dostupné elektronice a online hudebním platformám, jakými jsou například YouTube a Spotify.

---

<sup>46</sup> Viz Příloha č. 2, s. 49

<sup>47</sup> Patrik Hlavenka. Improvizace v jazzu. In: *Hudební improvizace: sborník celostátní konference 1.-2. listopadu 2005*, s. 55

<sup>48</sup> Tamtéž, s. 54

Jako studijní i koncertní repertoár slouží jazzové standardy: písně a skladby konkrétních jazzových hudebníků, které postupně přejímali další a další – podstatou je vždy učinit zvolený standard svým vlastním, přetvořit jej pomocí svého hudebního citění, nálady a imaginace prostřednictvím osobité aranžerské a improvizální práce. Standardem se snadno může stát i relativně nová skladba s dostatečně velkou popularitou a mírou přejímání od dalších muzikantů.

Rozsáhlý repertoár jazzových standardů je obsahem tzv. *fakebooků*, zpěvníků s notovým záznamem hlavního tématu, formy a akordických značek; od profesionálních jazzmanů bývá očekávána dobrá znalost co největšího množství témat z paměti. Snad nejznámějším jazzovým zpěvníkem je americký *The Real Book*. Funkci fakebooku dnes do velké míry zastává také aplikace *iReal Pro* s počítačově generovanými, transponovatelnými doprovody k většině jazzových standardů a možností vytvářet a ukládat své vlastní.

Teoretický, stavební základ pro jazz představuje jazzová harmonie (funkční, modální apod.), množství využívaných stupnic (pentatoniky, hexatoniky, bluesové stupnice, církevní mody, bebopové stupnice, alterované stupnice aj.) a charakteristické způsoby frázování a rytmické práce. V počátcích jazzu se nejčastěji využívala improvizace tematická (např. Louis Armstrong). Dnes v praxi převažuje tzv. *chord-scale* systém, na jehož základu přiřazujeme k akordům vhodné příbuzné stupnice. Setkat se můžeme rovněž s přístupy chromatickými (Dave Liebman) nebo lineárními (Ed Byrne).<sup>49</sup>

Z českých publikací, podrobně se zabývajících jazzovou harmonií a stupnicemi, jsou dodnes zásadní a velmi oblíbená *Jazzová praktika 1 a 2* od Karla Velebného, vibrafonisty a ústřední figury české jazzové scény 60. a 70. let. Současné poznatky na úrovni světového standardu asi nejlépe zpracovává rozsáhlá publikace a skripta *Praktická jazzová harmonie* od Milana Svobody, využívaná ve výuce na Konzervatoři a VOŠ Jaroslava Ježka, kde také Svoboda dlouhodobě působí. Za zdařilý přehled jazzové harmonie považují rovněž diplomovou práci *Principy funkční harmonie* od Zdeňka Kozubíka.

Praktických metodik a způsobů uplatnění teoretických modelů při nácviu jazzové hry a improvizace existuje dnes už nepřehledné množství. Za všechny si dovoluji zmínit např. Hal Crook: *How to Improvise*, Jerry Coker: *Complete Method*

---

<sup>49</sup> Ed Byrne. *Linear Jazz Improvisation: The Method. Book 1*. ByrneJazz, 2001, s. 2

*for Improvisation*, David Baker: *Jazz Improvisation: A Comprehensive Method for All Musicians* apod.

Při nácviu jazzové improvizace je vhodné intenzivně cvičit současně také jazzové frázování, hru z paměti, čtení z listu, transpozici do všech tónin a intonaci jak nástrojovou, tak hlasovou. Systematické cvičení je vhodné prokládat improvizací „jako na pódiu“.

Oblíbenou moderní metodou výuky jsou také série „play-along“ publikací, kombinujících notový záznam jazzových standardů na bázi fakebooků s vysvětlením obsažené teoretické látky, profesionálními nahrávkami doprovodů, usnadňujícími nácvik doma, a prostorem pro improvizovaná sóla. Nejznámějšími publikacemi tohoto typu jsou Jamey Aebersold: *Play-A-Long* a Jerry Bergonzi: *Inside Improvisation*.

### 3 Výuka improvizace na klarinet

Nejčastějšími žánry, se kterými se dnes jako klarinetisté setkáváme a v nichž můžeme uplatnit schopnost improvizace, jsou jazz a populární hudba, latinskoamerická hudba, židovská hudba (klezmer), balkánská dechová hudba, chodské dudácké a moravské cimbálové kapely, v menším měřítku pak také soudobá artificiální hudba.

Asi nejrozšířenější druh s propracovaným systémem studia, jazzovou improvizací, můžeme uplatnit nejčastěji v jazzových big bandech, swingových kapelách, dixielandu, kvintetech, gypsy-swingových kapelách, jazz-fusion projektech apod. Využití tohoto druhu improvizace ale sahá mimo hranice jazzového žánru i dále k rocku, soulu, funky, popu, R'n'B a dnešní populární hudbě – tedy k současné majoritní hudební produkci – i proto mu budu nadále věnovat pozornost především.

#### 3.1 Specifika klarinetu

Při počátečním nácviku a výuce improvizace na klarinet je vedle obecných principů a otázek popsaných výše nutno přihlídnout k charakteristikám klarinetu jako dřevěného dechového nástroje se specifickou konstrukcí.

Vzhledem k tomu, že klarinet je melodický, a nikoliv harmonický nástroj, zabýváme se v improvizaci prakticky výhradně melodickým sólováním, nikoli improvizovaným doprovodem (v jazzu *compingem*).

Jedním z počátečních problémů a překážek v improvizaci na klarinet v nejranějším stádiu hry na nástroj je klapková mechanika a požadavek tělesné vyspělosti. Vzhledem k velikosti a vzdálenosti dírek, klapek a brýlí trvá malým klarinetistům delší čas, než tělesně vyspějí natolik, aby bez obtíží obsáhli rukama celou mechaniku a dobře zakryli prsty největší tónové dírky.

Konstrukce nástroje s přefukováním do duodecimy sice umožňuje větší tónový rozsah, pro začátečníka a jeho prstovou techniku však představuje další problém – stejné tóny mají v každé oktávě jiný hmat a žákům obvykle trvá déle se v tomto systému dobře zorientovat.

Zvládnutí a následné vylehčení prstové techniky na klarinetu vyžaduje dlouhou a systematickou práci. Domnívám se, že tento faktor pravděpodobně značně přispěl k postupnému upřednostnění saxofonu jako hlavního nástroje mezi jazzmany – nástroje s jednodušší mechanikou bez brýlí, se snadnější emisí tónu, lepšími akustickými vlastnostmi, navíc přefukujícího do oktávy, a tedy od počátku vhodnějšího k improvizaci.

S pokročilejšími žáky, se kterými se již o improvizaci pokoušíme, je nutno zabývat se současně taktéž další problematikou, a to transpozicí. S nácvkem improvizace se velmi blízko pojí a usnadňuje praktickou orientaci a plynulost jak v melodickém a harmonickém cítění, tak v rámci různě laděných nástrojů v hudebním tělese.

Velmi důležitou roli hraje při jazzové improvizaci na klarinet rovněž estetika tónu, s níž by měl být dobrý improvizátor jistě obeznámen a které se věnuje následující podkapitola.

### **3.2 Klasický a jazzový tón a nátisk**

Mnoho lidí zastává názor, že „nátisk je jen jeden“. Z vlastní praxe mám však vyzorováno, že většina jazzmanů se jak na klarinetu, tak na saxofonu obtížně přibližuje hladkému klasickému zvuku a v opačném směru klasičtí hudebníci zase obvykle těžko dosahují zvuku jazzového. Výsledek při snaze o opak působí mnohdy nepatřičně – logicky tedy obě skupiny hráčů musí volit jiné výchozí postupy tvorby tónu. Chceme-li dobře hrát jak klasiku, tak jazz, musíme být v ideálním případě schopni co nejvíce uzpůsobit svoji hru zvolenému žánru.

Stěží můžeme přesně definovat, jaký by měl být ideální zvuk klarinetu nebo saxofonu. Přesto lze říci, že společná představa ideálního zvuku je v případě obou nástrojů v klasické hudbě vnímána o poznání zřetelněji než v jazzu, který je naopak velmi otevřen individuálním preferencím hráče.

Samozřejmě i mezi profesionálními klasickými hráči panují rozdíly v nátiskových preferencích – zda je nátisk velmi pevný nebo poněkud uvolněnější, jaká je vzdálenost horních zubů a špičky hubice, zda ke hře volíme raději otevřenější či uzavřenější hubici apod. Snažíme se ale více či méně přiblížit ideálnímu klasickému klarinetovému zvuku, estetické představě, která je proměnlivá, podléhá aktuálním zvukovým trendům a jistý vliv na ni mají také

tradice, metody a požadavky jednotlivých škol (např. francouzská, německá, ruská, česká a další).

Zjednodušeně a velmi názorně vysvětluje základní rozdíly v nastavení klasického a jazzového nátisku Jody Espina, světově proslulý americký hudebník a výrobce hubic: klasický nátisk nastavujeme tvarem podobně, jako kdybychom chtěli říci „yes“ – zejména spodní ret je pevnější, brada rovnější, nátisk je fixován koutky úst, zvuk v ideálním případě postrádá jakýkoli šelest; jazzového nátisku docílíme tvarem připomínajícím vyslovení „no“, kdy je spodní ret uvolněnější a pod plátkem „je ho více“, brada směřuje spíše směrem nahoru a není tolik napnutá, což poskytuje plátku větší prostor pro vibrace a promítne se v „bzučivějším“, průraznějším zvuku s výraznějším šelestem. Pro kontrolu užívá Espina hru na altsaxofonovou hubici bez nástroje – klasickým nátiskem zazní tón C, volnějším jazzovým zazní A o tercii níže.<sup>50</sup>

Podobný princip můžeme přenést také na klarinet. Každý hráč se samozřejmě propracovává k vlastnímu zvuku vlastní cestou a s uvedeným Espinovým příkladem nemusí všichni nutně souhlasit, přesto se domnívám, že jeho zkušenost stojí za povšimnutí a úvahu.

Rozdílným zvukovým a nátiskovým požadavkům různých žánrů je vedle vědomého nastavení hráče dále dobré přizpůsobit rovněž zvolenou kombinaci hubice, ligatury a plátků: jiná kombinace bude vhodná pro klasickou hudbu, jiná pro jazz – a ani v rámci jazzu nebude ideální stejná kombinace pro autentický swing (zastřený zvuk), bebop (plný, temnější zvuk) nebo smooth jazz (ostrý zvuk, pro který jsou obvykle využívány kovové hubice). Odhlédneme-li od žánrových estetických požadavků a individuálních preferencí hráče, obecně se v jazzu volí oproti klasické hudbě spíše otevřenější hubice s jasnějším tónem a dobrou projekcí. Vzhledem k častému střídání nástrojů na pódiu vybíráme obvykle klarinetové plátky podobné tvrdosti, jako používáme u saxofonu.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> *Jody Jazz Lessons: Get a JAZZY saxophone sound by changing your embouchure.* In: *YouTube* [online]. 2019 [cit. 10. 4. 2021]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=CjIM9H18AgM>

<sup>51</sup> Např. hrajeme-li klasickou hudbu na plátky tvrdosti 3,5 a na saxofon používáme v jazzovém big bandu nižší tvrdost, při střídání nástrojů během vystoupení je vhodné slevit z nároků a hrát na poněkud měkčí plátky i na klarinet, aby se nátiskové požadavky obou nástrojů co nejvíce vyrovnaly.

Pokud tedy žáky a studenty seznamujeme s klasickou hudbou i jazzem, je vhodné jim přiblížit i problematiku přizpůsobení nátisku a nástrojového vybavení. Musíme přitom samozřejmě pečlivě uvážit, kdy tak učinit – osobně jsem toto v hodinách na ZUŠ řešil až se staršími, zkušenějšími žáky, se kterými jsme dostatečně zvládli základy, stabilizovali klasický nátisk a s nimiž jsme se jazzovému repertoáru již nějakou dobu věnovali. Tříštit žákovu pozornost rozdílnými nátiskovými požadavky v momentě, kdy ještě dostatečně neovládá nástroj, považuji nejen za neefektivní, ale především škodlivé.

### **3.3 Improvizace na klarinet na českých hudebních školách**

Ve druhé kapitole jsme si obecně popsali, jakým způsobem probíhá či může probíhat výuka na jednotlivých typech škol v ČR. Jaké jsou podoby takové výuky konkrétně v případě klarinetu?

U základních uměleckých škol jsme zmínili vlastní školní vzdělávací plány a zázemí školy. Pokud na to má škola kapacity, pro žáky na dechových odděleních jsou ideálním prostředím pro rozvoj velké dechové orchestry, jazzové big bandy či menší smíšené popové/jazzové kapely, kde se mohou potkávat mladší žáci se staršími či absolventy; prostředím, kde se dá rozvíjet tvořivost a komunikace v orchestru přímo na pódiu a kde se žáci mohou postupně připravovat do vyšších stupňů hudebního vzdělávání nebo na živou produkci ve vlastních hudebních projektech.

Na klasických konzervatořích a katedrách vysokých škol v ČR stojí improvizace na klarinet mimo hlavní zaměření studia a obvykle není vyučována vůbec, na některých fakultách si ji ale lze zapsat jako nepovinný vedlejší předmět, podobně jako např. hru na saxofon.

Na českých jazzových konzervatořích a katedrách akademií múzických umění je situace v mnoha směrech obrácená – hra na klarinet bývá vyučována jako hra na nástroj vedlejší, příbuzný k saxofonu, a nebývá jí (co se týče týdenní hodinové dotace) věnováno zdaleka tolik pozornosti jako saxofonu. Toto v důsledku nutně znamená oproti klasickým školám velmi odlišný přístup, co se týče například tónu, zmiňované problematiky nátisku, výběru hubic, plátků apod. Improvizace je vyučována na všechny preferované příbuzné nástroje dle libosti (klarinet, basklarinet, saxofony).



### 3.4 Koncept výuky základů jazzové improvizace na klarinet

Jakým konkrétním způsobem lze výuku improvizace na klarinet od samého počátku pojmout? V této podkapitole se pokusím shrnout postupy, které jsem zapojil do své praxe učitele na základní umělecké škole a které považuji za obzvláště užitečné a efektivní.

#### 3.4.1 Přípravná fáze

Intuitivní, volnou improvizaci můžeme zapojit do výuky v podstatě kdykoli. Osobně jsem toho názoru, že je dobré začít s malými muzikanty improvizovat co nejdříve, třeba už na přípravném nástroji, jako je zobcová flétna – vedle systematické práce si takto žáci mohou od útlého věku začít zvykat na momenty, kdy nehrají z not a kdy si s nástrojem mohou i v přítomnosti učitele svobodně hrát. Stejný názor zastává v této otázce také doc. Honzák, rovněž ale upozorňuje, že žák by při improvizaci neměl být „ochromen školometským přístupem učitelů“.<sup>52</sup>

Při volné improvizaci se zaměřujeme na podněcování fantazie, snažíme se hledat a dobře se poslouchat; můžeme se pokusit něco konkrétního napodobovat, zkusit společně hru na ozvěnu apod. Krok za krokem si s žáky při těchto improvizacích budujeme vzájemně bezpečné prostředí, uvolněnost a důvěru pro pozdější rozvíjení improvizace nějakým způsobem už vázané na řád, stupnice, harmonie. Považuji toto také za velmi dobrý způsob, jak hodinu oživit, je-li třeba udržet žakovu opadající pozornost.

Bezprostředně při přechodu z flétny na klarinet je nutno se s nástrojem nejprve dobře seznámit a položit pevné základy dýchacích, nátiskových, prstových a cvičebních návyků. V této rané fázi doporučuji prozatím se vyhnout improvizaci a soustředit se na nejpodstatnější problémy. Stejný názor zastávají v rozhovorech klarinetisté Pavel Plašil a prof. Jiří Hlaváč: „Dítě, které vzpomíná na to, jakým hmatem se hraje ten, který konkrétní tón, nemůže hledat v improvizaci radost a uvolnění. Až zvládnutí elementární nástrojové techniky je předstupněm k rozvoji improvizčních praktik.“<sup>53</sup>

Předpokladem pro úvod do základů improvizace na klarinet v pozdějších fázích rozvoje žáka by mělo být nejen dobré ovládnutí nástroje, ale i několik dalších

---

<sup>52</sup> Viz Příloha č. 2, s. 49

<sup>53</sup> Viz Příloha č. 1, s. 45

faktorů: praktická i teoretická znalost dur a moll stupnic a akordů včetně dominantních septakordů (osobně se mi osvědčilo žáky pro lepší orientaci co nejdříve seznámit s přehledným diagramem kvintového kruhu), schopnost hrát rytmicky s metronomem a s doprovodem jiného nástroje nebo s nahrávkou.

Pro první seznámení s jazzem či populární hudbou považuji za vhodné se s žáky v repertoáru nejprve seznámit s jednoduššími instruktivními skladbami – ve svých publikacích se jim věnují autoři jako např. Heinz Both, Lennie Niehaus, Jim Snidero a další. Využít můžeme rovněž obecně známé české písně od Jaroslava Ježka, Jiřího Traxlera či Jiřího Šlitra. Čerpat přitom můžeme kupříkladu z oblíbených, a především široce rozšířených zpěvníků *Já, písnička*.<sup>54</sup>

Ve zvoleném repertoáru se můžeme zaměřovat na drobné rozdíly oproti klasickým skladbám a na základy jazzového frázování a artikulace. Samotnou výuku improvizace by mělo doprovázet také teoretické seznámení s žánry jazzu a populární hudby s množstvím ukázek, nahrávek a videí.

Opět zde velmi zdůrazňuji významnou roli poslechu nahrávek jak profesionálních muzikantských výkonů, tak nahrávání vlastního nácviku, dále navštěvování živých koncertů, festivalů a vyhledávání vlastních muzikantských vzorů – jde o jeden z nejsilnějších motivačních impulsů a předpokladů pro další práci (jak se nakonec v přiložených rozhovorech také shoduje většina oslovených pedagogů).

### **3.4.2 Jazzová improvizace**

Přistupujeme-li konečně k výuce improvizace vázané na pravidla, vysvětlujeme jejím v průběhu související základní pojmy: harmonie, harmonické funkce, akordické značky, septakordy, terciová příbuznost, společný tón, jazzový standard, forma, „bluesová dvanáctka“ atd. Vše se vždy snažíme žákům vysvětlovat na příkladech, nejlépe takovým způsobem, aby si jednotlivé pojmy mohl žák sám vyzkoušet zahrát a následně přijít s vlastními dalšími příklady.

Při výuce učitel co nejvíce využívá vlastní hry na nástroj, buď aby sám předvedl látku a dal žákovi příklad a návrh zvukové představy, nebo aby jej

---

<sup>54</sup> Už samotné zařazení skladeb těchto autorů mezi zlidovělé písně ve zpěvnících naznačuje, že jde svým způsobem o českou obdobu jazzových standardů.

podpořil, doprovodil, případně se s ním prostrídal v sólech. Vždy velmi prospěšná je výše zmiňovaná párová metoda otázka/odpověď (hudební dialog).

V předchozí kapitole jsme rovněž hovořili o práci s chybou. Zopakujme, že v úvodních fázích výuky improvizace je dobré se na chyby příliš neohlížet a spíše nechat žáka hrát bez přerušení dále – a především bez obav. Pokud později trénujeme už konkrétní stupnici či harmonie a využívání vymezeného tónového materiálu, měli bychom po žácích chtít také zdůvodnění chyb, na které jsme poukázali nebo kterých si sami všimli – v ideálním případě by pak žák měl sám přijít na způsob, jak se z „nevhodného“ tónu dostat. Vhodnou metodou může často být na druhé straně záměrné opakování chyby či dokonce zdůraznění daného tónu.

Mimo vlastní doprovod je velmi oblíbenou metodou nácviku jazzové improvizace hra s doprovodem „play-along“ nahrávek neboli „podkresů“ bez vedoucího hlasu. Velmi zdařile pojatá je zejména série s názvem *Play-A-Long* od amerického autora Jameyho Aebersolda. Osobně jsem měl možnost se s ní seznámit díky Martinu Brunnerovi na jeho improvizčním workshopu. Ve výuce na Konzervatoři Jaroslava Ježka ji zcela běžně využívá též Bharata Rajnošek.<sup>55</sup>

Tato série čítá v současnosti přibližně sto třicet instruktivních titulů, přičemž každý obsahuje obvykle deset až dvanáct skladeb, většinou jazzových standardů s profesionálně nahraným doprovodem a také transpozicemi partu in C, in Bb a in Eb. Kromě toho však u většiny skladeb nalezneme i vysvětlení probíraného tématu a k akordickým značkám přiřazené vhodné stupnice se zvýrazněnými akordickými tóny (systém akord-stupnice) – velmi dobře tak můžeme na podkladu všech zapsaných pravidel a přehledné formy rozvíjet různé způsoby improvizace: tematickou, harmonickou i melodickou. Zpočátku se např. můžeme zaměřit na bluesovou dvanáctitaktovou formu a využití jedné tónové řady – pentatoniky nebo bluesové stupnice; posléze směřujeme spíše k harmonické improvizaci s využitím rozkladů a propojování akordů.

Vše hrajeme nejprve v delších hodnotách, které se s postupným pokrokem snažíme zkracovat a rytmicky upravovat. Vysvětlujeme také velký význam pauz: není dobré hrát bez ustání pořád. Pauzy jsou nutnou, organickou součástí sóla, dodávají mu život a prostor a hráči navíc poskytují čas k rozmyšlení či vnitřnímu slyšení dalších možných kroků a postupů.

---

<sup>55</sup> Viz Příloha č. 6, s. 61

S žákem můžeme vyzkoušet také parafrázování jiné známé melodie (například lidové písně, filmového motivu či jiného už probraného standardu) a vytváření výrazných rytmických a melodických motivů, ke kterým se během sóla vracíme a kterými můžeme sólo provázat a „zpevnit“.

Při hodinách se snažíme využít také nahrávacích zařízení a průběh zrovna zahraných sóla umět při zpětném společném poslechu konstruktivně zanalyzovat a zhodnotit, s pokročilými žáky můžeme např. experimentovat s výstavbou, vrcholy a průběhem sóla, motivickou prací atd., případně i zkusit přepis a nácvik už existujících sóla z cizích nahrávek.

Aebersoldovu metodu je vhodné doplňovat nácvikem příslušných stupnic – postupně jde o pentatoniky, bluesové stupnice, církevní módy, celotónové stupnice, bebopové stupnice a další.

Jako podpůrný materiál lze využít další instruktivní publikace obecného zaměření (*Patterns for Jazz* od Jerryho Cokera a kolektivu, *Complete Method for Improvisation* od stejného autora nebo sérii učebnic *Inside Improvisation* od Jerryho Bergonziho). Již citovanou *How to Improvise* od Hala Crooka považují pro základní úroveň za příliš pokročilou a ke cvičení lépe poslouží spíše pokročilým hráčům.

K dosažení co nejlepšího využití rozsahových a technických možností nástroje považují za vhodné vyzkoušet rovněž některou ze specializovaných klarinetových učebnic jazzových virtuosů z éry swingu, v níž se klarinet těšil na poli jazzu snad největší popularitě. S předchozími publikacemi se mohou dobře doplňovat, neboť se věnují hudebnímu chápání poněkud jiného jazzového období a zpracovali je výjimeční hráči s dokonalou znalostí a ovládnutím klarinetu. Jmenujme zejména *Benny Goodman's Clarinet Method*, *Artie Shaw's Clarinet Method*, *Artie Shaw's Jazz Technic 1 a 2*, *Jazz Clarinet* od Billa Smithe nebo např. *Hand in Hand with Hanon*, jejímž autorem je Buddy DeFranco. Ze současných, komplexněji pojatých titulů můžeme zmínit učebnice britského multiinstrumentalisty Johna O'Neillera (*Jazz Method for Clarinet* a její pokračování *Developing Jazz Technique for Clarinet*).

### 3.4.3 Nasazení, frázování a speciální techniky hry

Chceme-li s pokročilými žáky pracovat na stylové jazzové improvizaci na klarinet, nemůžeme současně opomenout rozšíření způsobů artikulace tónu jazykem, frázování a rovněž zapojení speciálních moderních technik do hry.

Jazzové frázování a artikulace jsou klíčové pro „správný houpavý“ pocit posluchače. Oproti klasickému nasazení, které by mělo v co největší míře být založeno na dechové opoře, v jazzu je na plátkových nástrojích naopak ve velké míře využíváno konkrétní nasazení jazykem, a to hned několika způsoby (tá, dá, tap, dap) s důrazem dle artikulačních znamének nad notou (šipka, čárka, tečka, stojatá šipka). Důraz je často kladen na lehkou dobu (oproti klasické příznačné těžké), což např. v osminových bězích určuje i svázání druhé a třetí osminy, raději než klasickým způsobem první a druhé. Neakcentované tóny jsou často „polykány“. Pokud je ve skladbě obsažen také pokyn *swingy*, hrajeme osminy nikoli v poměru 1:1, ale 2:1 jako trioly.<sup>56</sup>

Ze speciálních moderních technik hry se v jazzu nejčastěji objevuje hra *vibrato*, *glissando*, *frulato* (jinak řečeno *flutter* a k němu příbuzný chrčivý *growler*), *multifoniky* a *slap tongue*. Jelikož jde o obsáhlou samostatnou problematiku, k jejímu nastudování doporučuji vyhledat některou ze specializovaných publikací (Fritz Dolak: *Contemporary Techniques for the Clarinet*, Adam Berkowitz: *Advanced Contemporary Techniques for Clarinet* atd.) a dostupné online návody s video ukázkami. Hru lze dále oživit také ohýbáním tónu nátiskem a melodickými ozdobami využívanými klasickou hudbou (přirázy, obaly, skupinkami před notou).<sup>57</sup>

### 3.5 Významní klarinetoví improvizátoři a vzory

Připomeňme ještě naposledy, že jakoukoli práci na nácviku improvizace je třeba v základu podpořit intenzivním a aktivním poslechem, vyhledáváním dalších

---

<sup>56</sup> Pavel Fiedler, Pavel Škrna. *SAXOFON: Základní přehled pedagogických témat* [online]. 2013 [cit. 27. 4 2021]. Dostupné z: <https://drive.google.com/drive/u/1/folders/1r0JDS6NZU4o8SxnG1NBwxulB6CHVpr6j>

<sup>57</sup> Věra Kestřánková. *Inspirace soudobými skladbami pro sólový klarinet*. Praha, 2015. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta. Prof. Vlastimil Mareš. S. 16–22.

nahrávek, muzikantských osobností/vzorů a vstřebáváním jejich individuálních způsobů práce s improvizací.

Bharata Rajnošek to ve svém rozhovoru shrnuje následovně: „*Vždy je dobré znát, jak který konkrétní hudebník pracuje. Čili pokud se mi líbí, jak improvizuje Pat Metheny, je dobré znát způsob, jak přistupuje k improvizaci. Snažím se vést studenty k samostatnému aktivnímu vyhledávání vyhovujícího způsobu.*“<sup>58</sup>

Zaměříme-li se na vzory na poli klarinetové hry, zcela zásadní a neopomenutelné je seznámení se s nahrávkami velikánů swingu Bennyho Goodmana a Artieho Shawa; dalšími významnými klarinetisty dále byli např. Buddy DeFranco, Don Murray, Acker Bilk, Eric Dolphy, Sidney Bechet, Emile Barnes, Buster Bailey, Jimmy Giuffre, Jimmy Dorsey, Woody Herman a další;<sup>59</sup> ze současných například Eddie Daniels, Paquito D'Rivera, Don Byron a Anat Cohen. Posledně jmenované osobnosti lze jen těžko žánrově zařadit, neboť se plynně pohybují mezi různými oblastmi jazzu, latinské hudby, world music a klezmeru.

Zajímá-li nás improvizace v židovské hudbě, mezi klarinetisty se nejčastěji setkáme se jmény jako Giora Feidman, Andy Statman, Sidney Beckerman, Ilene Stahl nebo David Krakauer.

Z českých klarinetistů vynikli na poli jazzové improvizace zejména Ferdinand Havlík, Karel Krautgartner a Felix Slováček, z význačných osobností mladší generace jmenujme např. Petra Kroutila a basklarinetistu Petra Valáška. Výrazným současným souborem, věnujícím se mezižánrové improvizaci, je klarinetové kvarteto Clarinet Factory (původním názvem České klarinetové kvarteto), ve kterém Petr Valášek rovněž působí. V soudobé artificiální hudbě se spolu s interpretací věnuje improvizaci také Orchester Berg.

Improvizaci na klarinet se věnuje samozřejmě také velká část známých saxofonistů. Obecně velmi doporučuji čerpat inspiraci nejen v oboru klarinetu, ale také u dalších významných instrumentalistů bez ohledu na nástroj či žánr a nechat se oslovovat co nejširším spektrem tvůrčích nápadů, přístupů a způsobů hudební řeči.

---

<sup>58</sup> Viz Příloha č. 6, s. 61

<sup>59</sup> Eric Hoeprich. *The Clarinet*. New Haven: Yale University Press, 2008, s. 306–312

## 4 Závěr

Improvizace je emocionálně-kreativní složkou hudby, univerzálním principem, který můžeme nalézt v kulturách prakticky po celém světě. V českém školském systému, orientovaném většinou na klasickou interpretaci, zaujímá výuka rozvinuté improvizace spíše okrajovou roli.

V této práci jsme si představili hudební improvizaci jako významnou dovednost, kterou lze přes její všeobecně vysoké nároky trénovat od raného věku dítěte až do dospělosti pomocí dnes už velmi rozvinutých metod. Přínosy rozvíjení této dovednosti jsou nezměrné jak pro samotnou muzikalitu a hudební činnost, tak v osobním životě, neboť improvizace v sobě spojuje chuť a odvahu tvořit, v průběhu realizace komunikovat se spoluhráči, publikem i uvnitř se sebou samým, zapojuje neomezenou fantazii i dosud vstřebanou hudbu, představuje chaos i řád. Pomocí improvizace lze hudbu lépe pochopit zevnitř, z pozice jejího tvůrce.

Pro hráče na klarinet je improvizace vzhledem k využití nástroje v mnoha odlišných žánrech hudby významným jevem, se kterým je třeba se přinejmenším seznámit, v případě pedagogů pak představuje velkou oblast hudebního vzdělání, kterou mohou zapojit do své výuky.

Zopakujme nyní jednotlivá témata, jimiž jsme se v práci zabývali.

V první kapitole jsme si přiblížili termín improvizace, pro který neexistuje snadná a jednotná definice, a je tedy obtížné zkoumat jej exaktně vědecky. Dále jsme si představili několik možností rozdělení improvizace. Zabývali jsme se rovněž improvizací v historii západní artificiální hudby, jazzu a etnické a lidové hudby a poukázali jak na základní rozdíly v roli a podobě improvizace, tak na to, co má improvizace v těchto různých hudebních žánrech společné.

Metodická část práce prozkoumala nejprve obecnou problematiku výuky hudební improvizace od počátečního volného improvizování přes strukturovaný nácvik dílčí problematiky, vyžadující velkou míru jistoty a kreativitu využívající jen zčásti, až po schopnost samostatného sebevědomého improvizativního projevu, integrujícího výsledky veškeré předchozí práce.

Zdůraznili jsme především význam rodinného zázemí žáka a jeho hudebních vzorů, partnerského a praktického přístupu učitele, jeho citlivosti a schopnosti vytvářet ve třídě otevřené prostředí, ve kterém se žák nebojí objevovat

a projevovat svoji spontánní tvořivost. V této souvislosti jsme rovněž diskutovali o podobách práce s chybou a ostychem.

Druhá kapitola nabízí dále také přehled o možnostech výuky improvizace v rámci českého školství a o základních principech studia jazzové improvizace, v nichž hraje podstatnou roli např. práce s nahrávkami, memorování a hra jazzových standardů, živá hudební produkce v rámci jam sessions apod.

Třetí část práce volně navazuje na obecnou didaktickou část a předchodí poznatky aplikuje v konkrétní podobě ve výuce improvizace na klarinet. Zkoumá vztah výuky improvizace a nástrojových specifik klarinetu (stavby nástroje, principů hry), vysvětluje, proč může být úvod do improvizace v případě klarinetu obtížnější, než u jiných nástrojů; věnuje se rovněž rozdílným nátlakovým a estetickým tónovým požadavkům klasické hudby a jazzu, nejčastějšímu žánrovému uplatnění klarinetové improvizace a možnostem jejího studia v českých hudebních školách.

Závěrečná část představuje metodický příklad podoby výuky jazzové improvizace na klarinet na základní umělecké škole. Zvláštní důraz je kladen na předpoklad plynulého ovládnutí nástroje a jak teoretické, tak praktické znalosti dur a moll stupnic, akordů a dominantních septakordů. Vyzdvihován je způsob studia prostřednictvím *play-along* metod a zmíněny způsoby frázování, artikulace a speciálních moderních technik hry. V neposlední řadě je také představen seznam doporučení na nejvýznamnější klarinetové improvizátory jak v historii jazzu, tak na jeho současné scéně.

Přiložené a v průběhu práce citované rozhovory s významnými českými pedagogy pak dotvářejí kompletní obraz o tématu výuky improvizace, jak jej chápeme v českém hudebním prostředí. Mým cílem v žádném případě nebylo tyto osobnosti mezi sebou porovnávat – každá z nich má jiné vzdělání, jiné metody, působí na jiné škole nebo se zabývá jinými žánry než ostatní – jako spíše na jednom místě shromáždit jejich zkušenosti a názory, zasadit je do kontextu literatury věnující se tématu instrumentální improvizace a také do vlastních závěrů, vyplývajících z mé dosavadní učitelské praxe.



## Seznam použitých pramenů a literatury

### Tištěné zdroje

BYRNE, Ed. *Linear Jazz Improvisation: The Method. Book 1.* ByrneJazz, 2001. 108 s.

COKER, Jerry. *The Complete Method for Improvisation.* Lebanon: Studio P/R, 1980. 111 s.

COKER, Jerry, CASALE, Jimmy, CAMPBELL, Gary, GREENE, Jerry. *PATTERNS FOR JAZZ.* New York: Alfred Music, 1970, 3. vydání. 180 s.

CROOK, Hal. *HOW TO IMPROVISE An Approach To Practising Improvisation.* New York: Alfred Music, 1991. 189 s.

HOEPRICH, Eric. *The Clarinet.* New Haven: Yale University Press, 2008. 395 s.

JARÁBEK, Josef. *Proměna klarinetové hry v lidové hudbě západočeského kraje.* Praha, 2018. Bakalářská práce. Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta. Prof. Jiří Hlaváč. 45 s.

LIEBMAN, David. *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody.* Advance Music, 1991. 173 s.

*Hudební improvizace: sborník celostátní konference 1.-2. listopadu 2005.* Praha: Česká hudební rada Divadelní ústav, 2005. 58 s.

KESTŘÁNKOVÁ, Věra. *Inspirace soudobými skladbami pro sólový klarinet.* Praha, 2015 [cit. 27. 4. 2021]. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta. Prof. Vlastimil Mareš.

MIXA, František. *Improvizace pro všechny: I. část nižší ročníky ZUŠ.* Ostrava: Janáčkova konzervatoř, 2008. 46 s.

NEDĚLKA, Michal. Učitel, klavír a improvizace 1. část. *Hudební výchova.* 2008, roč. 16, č. 8.

*Slovník české hudební kultury.* 1. vyd. Praha: Supraphon, 1997. 1035 s.

SÝKORA, Václav Jan. *Improvizace včera a dnes.* 1. vyd. Praha–Bratislava: Panton, 1966. 81 s.

*The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 9, Jacobus-Kerman.* London: MacMillan Publishers, 1980. 879 s.

VELEBNÝ, Karel. *Jazzová praktika 1.* 2. vyd. Praha: Panton, 1983. 128 s.

VELEBNÝ, Karel. *Jazzová praktika 2.* 1. vyd. Praha: Panton, 1978. 100 s.

## Online zdroje

*Encyclopaedia Britannica* [online]. 1999 [cit. 30. 3. 2021]. Dostupné z:

<https://www.britannica.com/art/improvisation-music>

FIEDLER, Pavel, ŠKRNA, Pavel. *SAXOFON: Základní přehled pedagogických témat* [online]. 2013 [cit. 27. 4 2021]. Dostupné z:

<https://drive.google.com/drive/u/1/folders/1r0JDS6NZU4o8SxnG1NBwxuIB6CHVpr6j>

*Francis Poulenc – Clarinet Sonata, Op. 184* [online]. Kai Christiansen. 2021

[cit 23. 4. 2021]. Dostupné z: <https://www.earsense.org/chamber-music/Francis-Poulenc-Clarinet-Sonata-Op-184/>

*Jody Jazz Lessons: Get a JAZZY saxophone sound by changing your embouchure.*

In: *YouTube* [online]. 2019 [cit. 10. 4. 2021]. Dostupné z:

<https://www.youtube.com/watch?v=CjIM9H18AgM>

*Improvisation.* In: *Oxford Music Online* [online]. 2021 [cit. 9. 4. 2021]. Dostupné

z: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13738>

*Latinitium* [online]. 2020 [cit. 30. 3. 2021]. Dostupné z:

<https://www.latinitium.com/latin-dictionaries?t=lsn22066>

*Slovník cizích slov* [online]. 2005 [cit. 30. 3. 2021]. Dostupné z: [https://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/hledat?cizi\\_slovo=improvizace](https://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/hledat?cizi_slovo=improvizace)

*Universal Mind of Bill Evans (1966 documentary)* [online]. 2021 [cit 2. 4. 2021].

Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=QwXAqIaUahI/>

## **Příloha č. 1 – Rozhovor s prof. Jiřím Hlaváčem**

*Prof. Jiří Hlaváč je znám především jako klarinetista, saxofonista, pedagog, skladatel, hudební organizátor a publicista. Vystudoval konzervatoř v Brně ve třídě Antonína Doležala a následně HAMU v Praze u Vladimíra Říhy. Pedagogicky dlouhodobě působí na HAMU v Praze. Ve své bohaté koncertní činnosti vystupuje sólově i v souborech jako Barock Jazz Quintet, České dechové trio, Stamicovo kvarteto a Five Star Clarinet Quartet. Je držitelem ocenění Grammy classic a Zlatého štítu Pantonu. Z jeho publikací jmenujme např. Metodiku hry na saxofon, Deset virtuózních etud pro klarinet nebo Studie o klarinetovém tónu. Profesor Hlaváč připravuje několik rozhlasových a televizních pořadů, je znám také jako ředitel Nadace Bohuslava Martinů a porotce soutěže Pražské jaro.*

### **Popište prosím své hudební začátky a zázemí (hudba v rodině, důležité vzory, učitelé na hudebních školách apod.).**

Vzhledem ke skutečnosti, že jsem se začal o hudbu, respektive hru na klarinet, zajímat až ve třinácti letech, měl jsem vzor ve svém dědečkovi, který byl amatérským varhaníkem a improvizaci používal jako doplněk při mších, nebo církevních obřadech. Na Lidovou školu umění jsem nastoupil až po rozhodnutí, které mne směřovalo na konzervatorní studium. Od počátku jsem byl zvyklý hrát všechno co jsem zaslechnul kolem sebe a byl to folklór, taneční hudba, populární hudba i jazz. Vzhledem ke skutečnosti, že jsem byl přitom odkázaný na svoji paměť, všechno jsem patřičně improvizací dotvářel. Nikdy jsem přitom neměl dojem, že jdu proti záměru skladatele a často jsem i v další praxi hrával skladby, na něž jsem notový zápis neměl. Logicky mne to vedlo i k počátkům samotné aranžérské a kompoziční práce. Po letech mohu říci, že klíčovými inspirátory pro mne byli klarinetista a saxofonista Karel Krautgartner, vibrafonista Karel Velebný, klavírista Karel Růžička, ale také varhaník Jaroslav Tůma, nebo bubeník Ivan Dominák. U nich jsem si ověřil, že improvizace je přirozeným vyústěním hudební představy, a také konfrontací vlastních zkušeností a erudovanosti.

### **Pokud bylo Vaše hudební vzdělání (alespoň zčásti) klasické, věnovali se Vaši učitelé spolu s Vámi i jiným hudebním žánrům? Podporovali nebo vedli Vás vedle klasické hudby současně také k rozvoji v jazzových kapelách, dechových orchestrech, folklorních souborech a dalších uskupeních?**

Na brněnské konzervatoři bylo v období mých studií / 1963 – 69 / příhodné klima a profesori neměli proti našim žánrovým exkurzím výrazné výhrady, nicméně existoval tam pouze symfonický orchestr a pěvecký sbor. Poznání jiných uskupení škola neposkytovala, nicméně jen mezi mými spolužáky byli v tomto období mimo jiné Vincenc Kummer, Luděk Švábenský, Gustav Brom mladší, Petr Kořínek, Igor Vavrda, Jan Hubáček, Jiří Prášil, Milan Vidlák, Oldřich Lubich, František Uhlíř, kteří našli uplatnění ve vynikajících orchestrech a souborech v oblasti taneční a jazzové hudby / JOČR, TOČR, Orchestr Gustava Broma, Orchestr Mirko Foreta, Orchestr Československé televize, SHQ, Jazz Celulla, Barock Jazz Quintet, Strýci a.j. Až po mém odchodu se na brněnské konzervatoři ustavil také jazzový orchestr a pokud vím, několik let existoval a koncertoval. Jeho mentorem a duší byl Rudolf Zavadil.

## **Jak jste se poprvé dostal k improvizaci? Objevoval jste ji pro sebe sám nebo v kapele, případně jste v ní byl od začátku někým veden?**

Vzhledem ke skutečnosti, že jsem byl od počátku zvyklý doplňovat studium skladeb, ale i etud, či technických cvičení o své vlastní modifikace, které vycházely z konkrétní představy, vstoupil jsem do světa improvizace bez zábran a obav. Byl jsem zvyklý napsat si kadence ke koncertům, ale rád jsem je obměňoval a rozšiřoval. Stejně tak byla velkou školou improvizace moje účast v divadelním představení v Mahenově činohře. Skladatel Jan Novák napsal scénickou hudbu do inscenace, v níž byl zastoupen pouze klarinet a smíšený sbor. Klarinetista musel celé dění na podiu řídit a koordinovat. Vzhledem ke skutečnosti, že herci měli rovněž napsány pěvecké party a ty se měnily podle momentální dispozice a indispozice aktérů, bylo všechno jen v rovině náznaku. Improvizace zde byla nejen prostředkem, ale nejčastěji i východiskem. Zde započala moje mnohaletá součinnost s divadelníky a recitátory. Jen pro Lyru Pragensis jsem připravil více jak deset pořadů, v nichž byla hudební složka často podkresem poetických textů a improvizace čerpala nejen z hudebních, ale i slovesných, či vizuálních podnětů. Na tomto principu stály pořady s texty Pavla Vrby, Josefa Kainara, Bohumila Hrabala, Guillaume Apollinaire, Johanna Wolfganga Goetheho, Jaroslava Seiferta a mnoha dalších. Partnery přitom byli např. Jana Koubková, Alfred Strejček, Ilja Racek, Jana Březinová, Eva Jakoubková, Otakar Brousek, Radovan Lukavský, Táňa Fischerová, Pavel Soukup, Věra Galatíková, Václav Postránecký, Pavel Linhart.

## **V jakých hudebních souborech či žánrech jste jako hráč dosud měl možnost uplatnit improvizaci?**

V převážné míře to byl Barock Jazz Quintet, ale stejně tak i v rovině sólistické, a to jak na klarinet, tak i na saxofon. V elektroakustické skladbě „Aranea“ Rudolfa Růžičky je doprovodným elementem jen zvukový podtext vytvořený mixáží kombinace různých zvuků. Akustický nástroj je nositelem konkrétního intervalového spektra a tvoří kontrastní vyplň. Zde jde o improvizaci, která má přesně stanovené časové hranice, jinak je všechno dílem daného prostoru, atmosféry i tvořivé náplně. Ve stejném duchu se nesly i kompozice Aloise Piňose, Kurta Dietmara Richtera, Dona Bankse, Kazimierze Serockého, Yanise Xenakise, Ivo Medka. Všichni počítali s tvořivou připraveností a doplněním „svými interprety“. Zvláštní zkušeností byla účast při realizaci Dvojkonzertu pro klarinet, altový saxofon a orchestr Hanuše Bartoně. Zde se improvizace nesla i v témbrové rovině, v níž se multifonika obou dechových nástrojů musela sejít v intonačním i alikvotním spektru. To byla škola.

## **Co pro Vás improvizace je, co pro Vás znamená?**

Je to pocit uvolnění a zároveň závazku. Improvizace, která jde za hranice záměru autora je k ničemu. Má dotvářet nezapsané, nikoli překračovat nastavená pravidla. Improvizátor nesmí sklouznout do podbízivosti, vlastnímu předvádění, či k teatrálnímu výstupu. Vzpomínám na úžasná, mnohaminutová sóla bubeníka Buddyho Riche, která měla logickou stavbu, dramatiku, a hlavně hlavu a patu. Nejen, že stále věděl, co hraje, ale měl pod kontrolou i své spoluhráče, kterým připravoval půdu pro jejich sóla. A stejný ráz měla i hra Louise Armstronga, nebo Duke Ellingtona.

## **Věnoval/věnujete se také ve své pedagogické činnosti výuce improvizace?**

Vzhledem ke zvyklostem v oblasti žánru klasické hudby je výuka improvizace orientována na obory varhany a cembalo. A tam, kde se jedná o barokní hudbu, je improvizace postavena na generálbasu a melodických ozdobách. Naopak v oblasti nové hudby, s běžným užitím dechových, strunných, klávesových, či bicích nástrojů, v níž se běžně objevují aleatorní plochy, nebo grafické partitury, je improvizace řízena jejími modely a strukturami. Vzpomínám na společnou realizaci skladby Yanise Xenakise „Desmotropie 3“ spolu s Josefem Horákem a Emou Kovárnovou / Due Boemi /, v níž improvizace určovala charakter i délku skladby. Rozdíly byly často až v minutových hodnotách. A stále jsme přitom respektovali zadání autora v proporčnosti jednotlivých ploch a jejich výrazu. V tomto směru věnuji i u svých žáků improvizaci patřičnou pozornost, nicméně iniciativa musí být na jejich straně. Studium takto specifických skladeb vyžaduje, vedle zájmu, i komplexní míru vybavenosti.

## **Považujete české ZUŠ za ideální a dostatečně otevřené prostředí pro výuku základů improvizace? Měla by podle vás kupříkladu být improvizace vedle nácvičku z not pevnou doplňující součástí školních vzdělávacích plánů?**

Myslím, že toto není a nemůže být postaveno na systému, ale na způsobu individuálního vedení žáků. Přemýšlivý pedagog hledá a nachází i způsob jakým lze improvizaci osvětlit a přiblížit i dětem na Základních uměleckých školách. Někdy formou snadného doprovodného hlasu k písni a nejde přitom o druhý hlas, jindy o rytmický doprovod, který mohou děti vytleskávat, jen podle své představy. Rozhodující je přitom první krok a snaha vystoupit ze zavedených stereotypů a zvyklostí.

## **Jaké další školy a jiné způsoby výuky improvizace v ČR ze své zkušenosti znáte?**

Před několika roky jsem hrál s dětmi, které inspiroval a vedl na ZUŠ v Lanškrouně Josef Pilný a viděl jsem na vlastní oči, jak metoda volného dotváření v rámci artikulace, frázování, volby tempa a dalších interpretačních aspektů, byla plně v rukou dětí. Tento přístup je inspiroval k přemýšlení a hledání vlastního projevu i originální dramaturgie. Nebáli se, a přitom byli naprosto suverénní a sví.

## **Stanovil byste věk nebo stupeň rozvoje žáka, ve kterém by s ním podle Vás bylo vhodné začít vědomě improvizovat?**

To je myslím striktně individuální a často podmíněno zvládnutím nástrojové hry. Dítě, které vzpomíná na to, jakým hmatem se hraje ten, který konkrétní tón, nemůže hledat v improvizaci radost a uvolnění. Až zvládnutí elementární nástrojové techniky je předstupněm k rozvoji improvizčních praktik. Mimochodem slavná ruská klavírní škola vedla děti v předškolním věku k tomu, aby na klavír napodobovali zpěv ptáků, nebo křik různých zvířat a až po tomto vstupu začala cíleně rozvíjet samotnou techniku úhozu, souzvuku, hru stupnic a akordů, souhru obou rukou apod.

## **Je dobré s improvizací seznamovat všechny žáky, nebo jen ty, kteří se jí nebojí a o projevují o ni zájem?**

Dobré je to u všech, neboť se tím pozvolna a neustále rozvíjí představivost, cíleně potom pracovat s těmi, kdo projeví zájem a také patřičné schopnosti a odvahu. Improvizace je nadstavbou hudebního základu a jedinečnosti talentu. A ochoty vnímat všechny aktéry, s nimiž spolupracujeme.

## **Jaké jsou podle Vás u žáka nejdůležitější předpoklady pro výuku improvizace?**

Sluchová orientace, rytmická vnímavost, smysl pro tonální citění a harmonii. A také tvořivost. Bez ní se dostaneme rychle do stavu, v němž se jen opakují zažitá a naučená postupy. Improvizace má přicházet se stále novými variantami nastavené předlohy. A musí vycházet ze snahy zapojit do ní všechny spoluhráče. Karel Velebný tomu říkal „společná řeč“. V improvizaci praxi to znamená, že jí všichni rozumí a ctí.

## **Pokud vyučujete mladší žáky, jak s nimi překonáváte trému, obavy z chyb či nechuť tvořit?**

Tuto zkušenost mám jen sporadicky vyzkoušenu při interpretačních kurzech a nemám ji ověřenu systematickou výukou. Nicméně vím, že i mladší adepti umí poslouchat doprovodné nástroje a chtějí na ně reagovat dynamikou i aktivitou projevu. Obavy přitom nejsou na místě, protože určující zde není bezchybnost provedení, ale odvaha zkusit něco nového. A děti se rády předvedou v nové roli.

## **Volil byste jako učitel při výuce improvizace směrem k žákovi spíše autoritativnější nebo více „partácký“ přístup?**

Autorita učitele má mnoho podob a stejně tak rozličný je i uvolněný přístup. Pokud si řekneme na úvod, že půjde jen o hru a zábavu, je na místě nepřekračovat tato pravidla. Pokud ovšem chceme dosáhnout konkrétního cíle, například společné veřejné vystoupení, je na místě, aby bylo jasné, že jde o úkol. A ten má být nastudován, zvládnut a proveden v konkrétním a předem stanoveném čase.

## **Myslíte si, že je pro výuku improvizace u žáka zásadní znalost hry na další, především harmonické nástroje (klavír, kytara)?**

Zásadní to není, ale z hlediska harmonického citění to je výhodou. A navíc pro klarinetisty, či saxofonisty, tedy hráčů na jednohlasé nástroje, je mnohdy polyfonie nepřehlednou změť hlasů. Improvizaci dovednosti přitom vyžadují právě onu schopnost vnímat vícehlas a rytmickou složku.

## **Které materiály, metodiky, učebnice, nahrávky a přístupy ve vztahu k improvizaci preferujete?**

Myslím, že dnes je nepřehledné množství návodů, nahrávek včetně různých doprovodů, které lze využít. Nicméně jen do určitého stadia vývoje. Potom bych doporučil cvičnou hru s různými formacemi. Jednou se Gerry Mulligan pomstil pořadatelům jazzového festivalu, kteří jej nepozvali k vystoupení tak, že si koupil na jeden večer vstupenku do první řady. Přišel i s barytonovým saxofonem a hrál po celou dobu se všemi, kdo vystupovali. Tato hráčská a hudební vynalézavost by mohla být při improvizaci výuce využívána i námi. Záleží, stejně jako v jiných ohledech, jen na nás samotných.

**Jaké konkrétní metody jste si při své pedagogické činnosti nejvíce osvojil a svým žákům je při výuce hudební improvizace obzvláště zdůrazňujete?**

Řekl bych, že odvahu a ochotu na sobě neustále pracovat. Týká se to nejen každodenní práce s nástrojem, ale stejně tak i aktivity studia nových skladeb a poznávání nových stylů a žánrů. Pokud vystoupím z hájemství jednoho žánru, zákonitě se jednoho dne potkám i s improvizací. Současná hudba s ní počítá a od moderních hráčů ji vyžaduje. Setkáte se s ní při pódiové i studiové práci, praxe to už očekává a vyžaduje.

## **Příloha č. 2 – Rozhovor s doc. Jaromírem Honzákem**

*Doc. Jaromír Honzák je významný český jazzový kontrabasista, skladatel a pedagog. Absolvoval na konzervatoři v Teplicích, později studoval také na Berklee College of Music v Bostonu. Zaznamenal úspěchy na mnoha mezinárodních soutěžích, je také držitelem české ceny Anděl. Pedagogicky působil na Konzervatoři Jaroslava Ježka a JAMU, od roku 2011 je vedoucím jazzové katedry na pražské HAMU. V 80. letech spoluzakládal skupinu Naima, v současnosti vede Jaromír Honzák Quintet, spolupracuje s Bratry Ebenovými, Ivou Bittovou, Lubošem Soukupem a dalšími, včetně mnoha hráčů světové jazzové scény.*

**Popište prosím své hudební začátky a zázemí (hudba v rodině, důležité vzory, učitelé na hudebních školách apod.).**

Otec byl trumpetistou a kapelníkem swingového big bandu v Litoměřicích, později redukován na „taneční orchestr“. Jeho bratr, můj strýc, hrál na saxofon v orchestru G. Broma a K. Vlacha, později emigroval do Švédska.

**Pokud bylo Vaše hudební vzdělání (alespoň zčásti) klasické, věnovali se Vaši učitelé spolu s Vámi i jiným hudebním žánrům? Podporovali nebo vedli Vás vedle klasické hudby současně také k rozvoji v jazzových kapelách, dechových orchestrech, folklorních souborech a dalších uskupeních?**

Vystudoval jsem klasickou konzervatoř, obor hra na kontrabas. Učitelé, s výjimkou češtináře, nic jiného než vážnou hudbu neuznávali. Já jsem od počátku věděl, že budu hrát jazz a studium na konzervatoři jsem chápal jako důležitou technickou přípravu. Pokud šlo o jazz, byl jsem samouk až do doby svého studia na Berklee College of Music.

**Jak jste se poprvé dostal k improvizaci? Objevoval jste ji pro sebe sám nebo v kapele, případně jste v ní byl od začátku někým veden?**

Rozhodující byl vliv domácího prostředí a hudba, jakou jsem byl obklopen. Poslouchal jsem zprvu pop / rock / jazzrock – fusion / a nakonec jazz jako takový. Improvizaci jsem se učil jako samouk s tím, že jsem si vyhledával všechny dostupné zdroje informací, včetně nahrávek.

**V jakých hudebních souborech či žánrech jste jako hráč dosud měl možnost uplatnit improvizaci?**

Nehrál jsem nikdy v jiných souborech než v těch, kde bych mohl improvizaci uplatnit.

**Co pro Vás improvizace je, co pro Vás znamená?**

Organická součást jazzu a příbuzných žánrů, osobní hudební sebevyjádření.

**Věnoval/věnujete se také ve své pedagogické činnosti výuce improvizace?**

Učím předmět Improvizace na jazzové katedře HAMU, předtím na VOŠ KJJ.

**Považujete české ZUŠ za ideální a dostatečně otevřené prostředí pro výuku základů improvizace? Měla by podle vás kupříkladu být improvizace vedle nácvičky z not pevnou doplňující součástí školních vzdělávacích plánů?**



Věřím v zásadu Komenského „od blízkého ke vzdálenému“. Tj. oslovit děti hudbou, kterou znají a mají rádi, od ní se dostat dál a hlouběji. Pokud žák baví jiná hudba než evropská vážná hudba, měl by mít možnost zkusit si improvizaci a něco se o ní dozvědět.

**Jaké další školy a jiné způsoby výuky improvizace v ČR ze své zkušenosti znáte?**

KJJ, VOŠ při KJJ, JAMU a HAMU, respektive jejich jazzové katedry. Výuka jazzu má své metody, které jsou víceméně stejné na všech školách. Školy se mohou lišit v důrazu na tradici jako bebop (školy v Polsku) nebo naopak otevřenost experimentům a soudobým směrům (skandinávské školy). Toto mám zprostředkováno od lidí, kteří tam studovali. Berklee má svou vlastní metodiku a teoretický systém, které víceméně převzaly i evropské školy.

**Stanovil byste věk nebo stupeň rozvoje žáka, ve kterém by s ním podle Vás bylo vhodné začít vědomě improvizovat?**

Od chvíle, kdy začne hrát na nástroj.

**Je dobré s improvizací seznamovat všechny žáky, nebo jen ty, kteří se jí nebojí a o projevují o ni zájem?**

Seznámit všechny, nenutit nikoho.

**Jaké jsou podle Vás u žáka nejdůležitější předpoklady pro výuku improvizace?**

Nebýt ochromen školometským přístupem učitelů.

**Pokud vyučujete mladší žáky, jak s nimi překonáváte trému, obavy z chyb či nechuť tvořit?**

Učím dospělé, děti bych asi motivoval ke spontaneitě a k tomu, aby neřešili, jestli zahráli něco „dobře“ nebo „špatně“. Aspoň ze začátku.

**Volil byste jako učitel při výuce improvizace směrem k žákovi spíše autoritativnější nebo více „partácký“ přístup?**

Rozhodně partácký.

**Myslíte si, že je pro výuku improvizace u žáka zásadní znalost hry na další, především harmonické nástroje (klavír, kytara)?**

Není, jde jen o fantazii a chuť tvořit, zpočátku i trochu „blbnout“ – nechat promluvit instinkt a nenechat se ovládnout rozumem. Ten až později přizvat do hry.

**Které materiály, metodiky, učebnice, nahrávky a přístupy ve vztahu k improvizaci preferujete?**

Cokoli je k dispozici. Samozřejmě pokud možno od renomovaných hráčů, které mám možnost si poslechnout na nahrávkách.

**Jaké konkrétní metody jste si při své pedagogické činnosti nejvíce osvojil a svým žákům je při výuce hudební improvizace obzvláště zdůrazňujete?**

Na katedře se snažíme o krátký výklad dílčí problematiky s následným praktickým ověřením, tj. společným hraním ve třídě.

### **Příloha č. 3 – Rozhovor s doc. Karlem Dohnalem**

*Doc. Karel Dohnal je významný český klarinetista a pedagog. Absolvoval Ostravskou konzervatoř, Akademii múzických umění v Praze a stáže na vysokých školách v Londýně, Berlíně, Petrohradě a Hilversumu. Je laureátem řady významných mezinárodních soutěží (Pražské jaro, Řím, Bayreuth, Ostende, Sevilla, Londýn). Během své dosavadní kariéry koncertoval v mnoha zemích Evropy, Asie, Severní i Jižní Ameriky. Spolupracoval například s Tokyo String Quartet, sopranistkou Editou Gruberovou, s klavíristy Eugeny Samoilovem, Martinem Kasíkem a řadou českých i zahraničních orchestrů. Je členem Tria Amadeus a PhilHarmonia Octetu. Natočil několik CD jak sólového, tak komorního repertoáru, do širokého povědomí se zapsal také náročnou sólovou hudebně-taneční interpretací Harlekýna od K. Stockhausena. Pravidelně vyučuje na klarinetových kurzech v ČR i v zahraničí. Pedagogicky působí na Fakultě umění Ostravské univerzity.*

#### **Popište prosím své hudební začátky a zázemí (hudba v rodině, důležité vzory, učitelé na hudebních školách apod.).**

Začínal jsem na místní ZUŠ v malém městě na zobcovou flétnu. Pokračoval jsem jeden rok na trubku a v 11 letech jsem se dostal ke klarinetu. Rodiče nebyli profesionální muzikanti, ale máma doma hrávala na akordeon a sourozenci na trubku, akordeon a housle.

#### **Pokud bylo Vaše hudební vzdělání (alespoň zčásti) klasické, věnovali se Vaši učitelé spolu s Vámi i jiným hudebním žánrům? Podporovali nebo vedli Vás vedle klasické hudby současně také k rozvoji v jazzových kapelách, dechových orchestrech, folklorních souborech a dalších uskupeních?**

Vzdělání bylo klasické a během ZUŠ jsem chodil do místní dechovky, kterou mi pak na konzervatoři profesor zakázal, abych si nekazil nátisk.

#### **Jak jste se poprvé dostal k improvizaci? Objevoval jste ji pro sebe sám nebo v kapele, případně jste v ní byl od začátku někým veden?**

K improvizaci jsem se nikdy nedostal a nikdy jsem k ní nebyl veden žádným z pedagogů, které jsem kdy poznal.

#### **V jakých hudebních souborech či žánrech jste jako hráč dosud měl možnost uplatnit improvizaci?**

Nikdy.

#### **Co pro Vás improvizace je, co pro Vás znamená?**

Improvizace je pro mne terra incognita.

#### **Věnoval/věnujete se také ve své pedagogické činnosti výuce improvizace?**

Nikdy.

#### **Považujete české ZUŠ za ideální a dostatečně otevřené prostředí pro výuku základů improvizace? Měla by podle vás kupříkladu být improvizace vedle nácvičku z not pevnou doplňující součástí školních vzdělávacích plánů?**

Nedokážu to posoudit.

**Jaké další školy a jiné způsoby výuky improvizace v ČR ze své zkušenosti znáte?**

Pocházím z Moravy a hodně studentů prošlo cimbálovkami, kde měli k improvizaci blízko.

**Stanovil byste věk nebo stupeň rozvoje žáka, ve kterém by s ním podle Vás bylo vhodné začít vědomě improvizovat?**

Nedokážu to posoudit, jelikož nemám žádnou zkušenost s improvizací.

**Je dobré s improvizací seznamovat všechny žáky, nebo jen ty, kteří se jí nebojí a o projevují o ni zájem?**

Myslím, že je to dobré.

**Jaké jsou podle Vás u žáka nejdůležitější předpoklady pro výuku improvizace?**

Nedokážu to posoudit, nemám zkušenost.

**Pokud vyučujete mladší žáky, jak s nimi překonáváte trému, obavy z chyb či nechuť tvořit?**

To je otázka na dlouhou odpověď, ale ve zkratce – dobrá příprava, sebedůvěra a uvědomění si toho, že určitá míra obav a trémy k veřejnému výkonu patří.

**Volil byste jako učitel při výuce improvizace směrem k žákovi spíše autoritativnější nebo více „partácký“ přístup?**

Nedokážu posoudit, ale při výuce klasické hudby nemám rád autoritativní přístup.

**Myslíte si, že je pro výuku improvizace u žáka zásadní znalost hry na další, především harmonické nástroje (klavír, kytara)?**

Nedokážu posoudit, ale znalost harmonie je nejspíše výhodou.

**Které materiály, metodiky, učebnice, nahrávky a přístupy ve vztahu k improvizaci preferujete?**

Nemohu odpovědět, nemám zkušenost.

**Jaké konkrétní metody jste si při své pedagogické činnosti nejvíce osvojil a svým žákům je při výuce hudební improvizace obzvláště zdůrazňujete?**

Nemohu odpovědět, nemám zkušenost.

## **Příloha č. 4 – Rozhovor s MgA. Jiřím Pazourem**

*MgA. Jiří Pazour je významný český klavírista, skladatel, hudební improvizátor a pedagog. Absolvoval na Pražské konzervatoři v oborech skladba (Vadim Petrov) a klavír (Vladimír Topinka) a dále pokračoval ve studiu skladby na HAMU v Praze (Václav Riedlbauch). Věnuje se tvorbě orchestrálních, komorních i sólových skladeb, je také autorem scénické hudby a skladeb pro děti. Ve své sólové koncertní činnosti se s velkým úspěchem po celém světě zaměřuje na klavírní improvizaci. Od roku 1995 pedagogicky působí na Pražské konzervatoři.*

### **Popište prosím své hudební začátky a zázemí (hudba v rodině, důležité vzory, učitelé na hudebních školách apod.).**

S hudbou jsem byl v kontaktu již od dětství. Oba rodiče se amatérsky věnovali hudbě, maminka zpívala v místním tanečním orchestru a otec ve stejném orchestru hrál na klavír. Často doma nacvičovali nové písně a já jsem tak měl možnost vnímat živou hudbu přímo v domácím prostředí. V pěti letech jsem se začal učit hrát a klavír v místní Lidové škole umění, později vznikaly také mé první skladatelské pokusy. Postupem let následovala studia skladby a klavíru na Pražské konzervatoři a na HAMU v Praze. Během studií jsem měl řadu uměleckých vzorů, za všechny bych jmenoval skladatele prof. Vadima Petrova, který mne učil skladbu a PhDr. Arne Linku, CSc., díky němuž jsem se seznámil s oborem koncertní klavírní improvizace.

### **Pokud bylo Vaše hudební vzdělání (alespoň zčásti) klasické, věnovali se Vaši učitelé spolu s Vámi i jiným hudebním žánrům? Podporovali nebo vedli Vás vedle klasické hudby současně také k rozvoji v jazzových kapelách, dechových orchestrech, folklorních souborech a dalších uskupeních?**

K různým hudebním žánrům jsem tíhl odjakživa. S taneční hudbou jsem díky rodičům přišel do kontaktu velmi brzy, vedle toho jsem rád navštěvoval koncerty klasické hudby a v neposlední řadě mne fascinovala scénická hudba k filmům, pohádkám, rozhlasovým dramaturgiím atd. Moji učitelé tomu byli nakloněni a při studiu skladby u prof. Vadima Petrova jsem měl možnost se zblízka seznámit s jeho filmovou a scénickou tvorbou v různých žánrech, což pro mne bylo velmi inspirující.

### **Jak jste se poprvé dostal k improvizaci? Objevoval jste ji pro sebe sám nebo v kapele, případně jste v ní byl od začátku někým veden?**

Improvizace mne provází celý život. Často jsem si v dětství hrál podle sluchu melodie, které jsem někde slyšel, pokoušel jsem se je různě přetvářet, dokončovat, stylizovat doprovody atd. Zpočátku jsem improvizoval jen sám pro sebe nebo úzkém rodinném kruhu. Na Pražské konzervatoři jsem se setkal s profesorem Arne Linkou, který byl mj. vynikajícím improvizátorem. Pořádal veřejné koncerty klavírní improvizace. Když jsem poprvé navštívil jeho koncert, byl jsem nadšen a uvědomil jsem si, že toto je ta cesta, kterou bych se chtěl v hudbě ubírat.

### **V jakých hudebních souborech či žánrech jste jako hráč dosud měl možnost uplatnit improvizaci?**

Více než 30 let se věnuji sólovým koncertům klavírní improvizace. S těmito koncerty vystupuji pravidelně v České republice i ve světě. Během koncertů improvizuji v různých hudebních stylech na témata předem připravená i na témata

z publika. Kromě sólových koncertů čas od času improvizuji v duu či příležitostně v komorních souborech. Za všechny bych jmenoval např. klavírně improvizaci duo s americkou pianistkou a improvizátorkou Ann Park Rose, improvizaci koncerty s basklarinetistou Petrem Valáškem nebo improvizaci s americkým komorním souborem *Sonorous Threshold* v obsazení trubka, pozoun, lesní roh, perkuse, klavír.

### **Co pro Vás improvizace je, co pro Vás znamená?**

Improvizace je mým nejpřirozenějším hudebním komunikačním kanálem. Je to prostředek, kterým se jako skladatel a klavírista vyjadřuji nejraději. Mnohé mé skladby, které jsem později zapsal do not původně vznikaly z improvizací. Rád se nechávám inspirovat momentální náladou a pocitem, který pomocí improvizace převádím do hudebního světa spontánně tak, jak mi hudba přichází a podle toho co mne v dané chvíli inspiruje.

### **Věnoval/věnujete se také ve své pedagogické činnosti výuce improvizace?**

Na Pražské konzervatoři vyučuji na klavírním oddělení předmět Hra z listu a improvizace. Vedle toho pořádám různé improvizaci workshopy, semináře a kurzy pro hudebníky, pedagogy ZUŠ ale i pro širokou veřejnost, pro lidi, kteří o tento obor mají zájem.

### **Považujete české ZUŠ za ideální a dostatečně otevřené prostředí pro výuku základů improvizace? Měla by podle vás kupříkladu být improvizace vedle nácvičku z not pevnou doplňující součástí školních vzdělávacích plánů?**

Pokud jde o základy klavírní improvizace, musím říci, že od mých studijních let se pohled na výuku této hudební disciplíny výrazně změnil a posunul k lepšímu. Jsem rád, že na mnohých ZUŠ se s improvizací setkávají děti již v raném věku a že mají možnost se tímto způsobem hudebně vyjadřovat. Vnímám to jako důležitý protipól k nácvičce interpretace klasických skladeb. Bezesporně je pro začínajícího hráče velmi přínosné, když se od svých hudebních počátků učí vyjadřovat své pocity hudbou (i když zpočátku omezenými prostředky), když se souběžně s technikou interpretační učí např. doprovázet melodie podle sluchu či podle akordických značek. Je to podle mého názoru velmi důležité pro vyvážený rozvoj hudebnosti.

### **Jaké další školy a jiné způsoby výuky improvizace v ČR ze své zkušenosti znáte?**

V ČR jsem se s výukou improvizace měl možnost blíže seznámit pouze na Pražské konzervatoři za dob svých studií. V současnosti sleduji trend výuky improvizace v celém světě, v rámci vzdělávacího pobytu jsem měl možnost před lety navštívit např. improvizaci centrum v londýnské Guildhall School of Music and Drama, a jako člen mezinárodní organizace pro improvizovanou hudbu (ISIM) mám možnost pravidelně navštěvovat konference a festivaly, které tato americká společnost pořádá na různých místech světa. Umožňuje mi to vyměňovat si zkušenosti s improvizátory i pedagogy improvizace z celého světa.

### **Stanovil byste věk nebo stupeň rozvoje žáka, ve kterém by s ním podle Vás bylo vhodné začít vědomě improvizovat?**

Myslím, že v určité formě je vhodné začít improvizovat s žákem ihned, bezprostředně po zvládnutí prvních začátků techniky hry na hudební nástroj. Může se jednat třeba jen o jednoduchá cvičení, která nezaberou mnoho času a pro žáka jsou spíše jakousi formou hry a zábavy. Je pochopitelné, že v začátcích studia nástroje se především cvičí technika a interpretace.

Je však důležité, aby již o počátku výuky byla podporována hudební představivost, a spolu s technikou interpretační se pracovalo i na improvizčních technikách.

### **Je dobré s improvizací seznamovat všechny žáky, nebo jen ty, kteří se jí nebojí a projevují o ni zájem?**

Základům improvizace by se měli učit všichni žáci. Ti, kteří později projeví více zájmu a nadání, se postupem času o tento obor začnou sami více zajímat. Tyto žáky bych v jejich tvůrčích ambicích podpořil a seznamoval je se zákonitostmi improvizace podrobněji.

### **Jaké jsou podle Vás u žáka nejdůležitější předpoklady pro výuku improvizace?**

Pro improvizaci musí mít žák specifické nadání. Většinou to souvisí s celkovou hudebností, ale nemusí to tak být vždy. Často se objeví žáci, kteří velmi rychle postupují dopředu jako interpreti, ale improvizace je příliš nepřitahuje. A naopak je řada takových, kteří rádi improvizují, ale v interpretační oblasti nejsou nijak výjimeční. Podle mých dosavadních zkušeností mívají dobré předpoklady pro improvizaci ti žáci, kteří se např. sami pokouší o vlastní jednoduché skladbičky, kteří přirozeně cítí harmonii, hudební formu, melodiku atd. Zároveň také musejí mít i touhu něco sami předvést, mít chuť vytvářet novou hudbu, ať už svoji původní, autorskou ale také třeba různé vlastní stylizace a aranžmá známých skladeb do nových hudebních podob.

### **Pokud vyučujete mladší žáky, jak s nimi překonáváte trému, obavy z chyb či nechuť tvořit?**

Využívám různé metody. Velkým pomocníkem je například čtyřruční (nebo trojruční) improvizace s učitelem, kdy žák nemá pocit, že je na to sám. Například čtyřruční hra v pentatonice na černých klávesách (kdy žák může hrát prakticky cokoli a učitel vhodně volí harmonii) může žákovi navodit pocit, že improvizovat není vůbec těžké, čím se může částečně zbavit strachu a trémy. Těch metod je celá řada. Vhodným cvičením je např. také hudební dialog (tzv. otázka – odpověď), tj. střídavé hraní hudebních period (např. každý zahraje 4 takty).

### **Volil byste jako učitel při výuce improvizace směrem k žákovi spíše autoritativnější nebo více „partácký“ přístup?**

Pokud je to možné, vždy upřednostňuji kamarádský přístup, protože jakákoli nařízení a příkazy mají negativní vliv nejen pro improvizaci, ale pro tvorbu hudby obecně.

### **Myslíte si, že je pro výuku improvizace u žáka zásadní znalost hry na další, především harmonické nástroje (klavír, kytara)?**

Nutné to není, ale jistě je to obohacující. Znalost hry na harmonický nástroj pomůže hráči v lepším pochopení harmonicko-melodických vztahů. Na druhou stranu, má-li žák dobrou představivost, dokáže ve své představě cítit latentní harmonii i při hře na nástroj jednohlasý nebo při zpěvu a při improvizaci se intuitivně „trefuje“ a správně volí vhodné tóny.

### **Které materiály, metodiky, učebnice, nahrávky a přístupy ve vztahu k improvizaci preferujete?**

Nepoužívám většinou žádné učebnice s výjimkou zpěvníků lidových písní s akordickými značkami pro tvorbu improvizovaných klavírních doprovodů. Při výuce improvizace se snažím vycházet z vlastní koncertně improvizací praxe.

Obvykle se snažím výuku přizpůsobit každému žákovi na míru. Každý je jiný, každý preferuje např. jiný hudební žánr, má jiné dovednosti atd., tudíž se mi osvědčil individuální přístup.

**Jaké konkrétní metody jste si při své pedagogické činnosti nejvíce osvojil a svým žákům je při výuce hudební improvizace obzvláště zdůrazňujete?**

Především svým studentům na konzervatoři kladu na srdce, aby hodně poslouchali, nejen klavírní, ale i instrumentální a orchestrální hudbu a tu se pak snažili v co nejvěrnější podobě k originálu improvizčně převést do klavírního zvuku. Aby měli nejprve zvukovou představu a pak teprve hledali prostředky, jak ji zrealizovat. Pokud je nějaký improvizátor zaujme, aby se snažili přijít na způsob jeho práce. Je to o to obtížnější, že koncertních improvizátorů není tolik jako interpretů a vzory se v tomto oboru hledají obtížněji než v oboru hudební interpretace. Mým velkým – a vlastně jediným vzorem v této oblasti byl již zmíněný Dr. Arne Linka. Navštěvoval jsem jeho koncerty a jeho improvizace a nahrávky jsem poslouchal stále znovu a znovu a snažil jsem se přijít na to, jakým způsobem své improvizace vytváří. Zpočátku jsem mnoho věcí napodoboval, než jsem si našel vlastní hudební jazyk. I to říkám studentům, že není žádná ostuda, když kopírují někoho, kdo to umí. Časem si jistě najdou svoji hudební řeč.

## **Příloha č. 5 – Rozhovor s MgA. Pavlem Plašilem**

*MgA. Pavel Plašil je významný český klarinetista, saxofonista, hudební organizátor a pedagog. Vystudoval klarinet na Pardubické konzervatoři u Ludvíka Posekaného, studia dokončil na HAMU v Praze u Vlastimila Mareše a Milana Etlíka. Je vedoucím klarinetové sekce Filharmonie Hradec Králové a ředitelem ZUŠ v Týništi nad Orlicí – školy se stabilním big bandem a vynikajícím renomé po celé České republice, zejména v oblasti jazzu.*

### **Popište prosím své hudební začátky a zázemí (hudba v rodině, důležité vzory, učitelé na hudebních školách apod.).**

K hudbě jsem se dostal za pomoci tatínka, který hrál ve vesnické dechovce na křídlovku. Od 7 let jsem dojížděl do Opočna do Lidové školy umění, kde se stali pro mě první učitelé hned mými vzory. Začínal jsem na housle u pana Karla Růžičky, později na klarinet u pana Jan Sedláka, velkou osobností byl i ředitel tamější lidušky pan Josef Kovaříček.

### **Pokud bylo Vaše hudební vzdělání (alespoň zčásti) klasické, věnovali se Vaši učitelé spolu s Vámi i jiným hudebním žánrům? Podporovali nebo vedli Vás vedle klasické hudby současně také k rozvoji v jazzových kapelách, dechových orchestrech, folklorních souborech a dalších uskupeních?**

V době, kdy jsem studoval Konzervatoři Pardubice (klarinet ve třídě prof. Ludvíka Posekaného), později při studiu na AMU Praha (Vlastimil Mareš, Milan Etlík), jsem kromě hudby klasické hrál víceméně pouze dechovku, v té době ani moc možností v našich podmínkách nebylo. Se swingem a jazzem jsem se seznámil až během dvouleté prezenční vojenské služby v Posádkové hudbě Praha, kde mými spolubojovníky byli kluci, kteří hráli např. v tanečním orchestru České televize, v orchestru Karla Vlacha apod., tudíž oni byli ti první, kteří mě přivedli na cestu k poznání taneční a swingové hudby.

### **Jak jste se poprvé dostal k improvizaci? Objevoval jste ji pro sebe sám nebo v kapele, případně jste v ní byl od začátku někým veden?**

K improvizaci jsem se dostal až po skončení studia na AMU v době, kdy jsem založil v mém pedagogickém působišti v Týništi nad Orlicí v roce 1992 menší band, ze kterého se postupem času stala formace Mladý týnišťský big band. Vlastně až v té době jsem se dostával do tajů improvizčních sól, tajemství jejich interpretace. Jsem v této oblasti hudby čistokrevný samouk, těžil jsem především z poslechu, rad zkušenějších kolegů apod.

### **V jakých hudebních souborech či žánrech jste jako hráč dosud měl možnost uplatnit improvizaci?**

Samozřejmě už zmíněný Mladý týnišťský big band, Zakoplaho dixieland, Koplaho band, různé menší formace. Dokonce i jako člen Filharmonie Hradec Králové jsem využil improvizace v určitých skladbách.

### **Co pro Vás improvizace je, co pro Vás znamená?**

Improvizace je dle mého názoru možnost muzikanta (pokud mluvíme o improvizaci hudební) vyjádřit pomocí svého nástroje jednak náladu, jednak pocitové rozpoložení, svoji svobodu. Pro mě je nejdůležitější fakt, že improvizční sólo dává interpretovi možnost různého hudebního vyjádření, laicky řečeno, odbourávám



stereotyp, pokaždé mám možnost zahrát chorus tak, jak to zrovna v ten daný okamžik cítím, tudíž pokaždé je interpretace jiná, rozdílná.

### **Věnoval/věnujete se také ve své pedagogické činnosti výuce improvizace?**

Pomáhám se základy improvizace žákům, kteří hrají ve školních kapelách a k improvizaci se dostávají. Jinak si myslím, že žáci na ZUŠ musejí nejdříve technicky poznat a zvládnout svůj nástroj (stupnice, akordy), mít představu o stavbě melodické linky, znát alespoň v základu značení akordových značek, potom teprve dle mého mohou začít s individuálním seznamováním se s improvizací.

### **Považujete české ZUŠ za ideální a dostatečně otevřené prostředí pro výuku základů improvizace? Měla by podle vás kupříkladu být improvizace vedle nácviku z not pevnou doplňující součástí školních vzdělávacích plánů?**

Myslím, že to je záležitostí jednak Školního vzdělávacího programu na té určité škole, který navíc musí být bezpodmínečně v symbióze s pedagogickým obsazením školy – čili kantorem, který je schopen vtáhnout žáky do problematiky improvizace. Domnívám se ale, že je to problém na školách „zuškového“ typu, protože jen malá část pedagogů, vzešlých z konzervatorií (snad kromě Konzervatoře J. Ježka), kteří nastoupí do výukového procesu, má vlastní zkušenosti s improvizací. Pokud se sami nevzdělávají např. na Letní jazzové dílně ve Frýdlantu nebo jí podobných „školách jazzu“, pokud sami nemají zkušenosti s tímto druhem hudby, je těžké učit žáky tomu, čemu sami učitelé nerozumějí.

### **Jaké další školy a jiné způsoby výuky improvizace v ČR ze své zkušenosti znáte?**

O školách a možnostech sebevzdělávání jsem se zmínil v předešlé otázce (Konzervatoř J. Ježka, LJD Frýdlant), dle mého názoru je stejně nejlepší školou praxe. Tak, jako ji znám z vlastní zkušenosti. Neměl jsem možnost před 30 lety se seznámit se swingovou a jazzovou hudbou, jejich zákonitostmi, charakterem, duší, nikde jinde než na zkouškách kapely, kam jsem si zval odborníky z této oblasti hudby, o kterých jsem věděl, že můžou kapele pomoci i mně samému pomoci. A nebyli to lidé s hudebním vzděláním, ale měli frázování nejen v hlavě, ale hlavně v srdci. V letech, kdy jsme začínali s prvními krůčky v big bandu, což bylo před 30 lety, byli poznatky těchto nadšenců k nezaplacení a do dnešní doby z nich vycházím a předávám je těm, kteří tu cestu ke swingu právě nacházejí.

### **Stanovil byste věk nebo stupeň rozvoje žáka, ve kterém by s ním podle Vás bylo vhodné začít vědomě improvizovat?**

Věk není dle mého názoru rozhodující, nedá se absolutně vůbec naplánovat, že děti začnou s výukou improvizace v x letech. Záleží vše na jejich dovednostech, pílí, všeobecném muzikantském povědomí, na kantorovi, na podmínkách ve škole, v neposlední řadě na stimulaci. Jiné to asi bude ve škole, kde fungují kapelové formace, které se hudbou, kde je improvizace základem tvorby, zabývají, jiné v místě, kde by se improvizace vyučovala účelově jenom pro osobní potřeby žáků. Z vlastní zkušenosti vím, že se v daný okamžik musí sejít parta opravdu nadaných žáků, aby se mohlo s frázováním, popř. improvizací začít relativně v mladém věku (co se týče kapely). V Týništi se ta parta sešla před lety, a tak jsme mohli zasvěcovat do dixielandu kluky ve věku 10 až 11 let, ale jednalo se už tenkrát o velké individuality, kteří hudbu milovali (tak je tomu dodnes), měli správné rodinné zázemí a hlavně si „dali ve všem říct“. Proto vznikl dixieland Black Buřňos.

## **Je dobré s improvizací seznamovat všechny žáky, nebo jen ty, kteří se jí nebojí a o projevují o ni zájem?**

Ne každý muzikant je schopen improvizace, myslím tím už dospělé hudebníky, i na základě této zkušenosti soudím, že improvizací schopnosti má velmi malé procento žáků. Ale právě i ten zlomek mladých muzikantů je potřeba „ošetřovat“, vytvořit jim podmínky k jejich uměleckému růstu, to vše závisí na směřování školy a jejich pedagogů, jak jsem již předeslal.

## **Jaké jsou podle Vás u žáka nejdůležitější předpoklady pro výuku improvizace?**

Technické zvládnutí nástroje, znalost stupnic a akordů (nejen dur a moll, ale např. i bluesových). Na straně druhé sluch, předvídavost, cit pro melodické vedení hlasu. Tak to aspoň cítím ze zkušeností učitele na ZUŠ.

## **Pokud vyučujete mladší žáky, jak s nimi překonáváte trému, obavy z chyb či nechuť tvořit?**

Co se týče improvizace, dle mého názoru je žák schopen této dovednosti až po nabytí základních technických při ovládnutí nástroje, tudíž bych nedoporučoval začínat s improvizací v mladším věku žáka.

Při seznamování s improvizací jsou dle mého důležité vzory, ať už formou přesného notového zápisu improvizace, samozřejmostí je i praktické předvedení přímo od učitele.

## **Volil byste jako učitel při výuce improvizace směrem k žákovi spíše autoritativnější nebo více „partácký“ přístup?**

Nemám zkušenosti ze své už poměrně dlouhodobé pedagogické praxe s autoritativním přístupem k žákovi, ať už hraje cokoli, tudíž o jiném než přátelském, někdy i kamarádském vztahu mezi žákem a pedagogem, nemá cenu ani uvažovat. Vždy by měl být hudební pedagog pro žáka hlavně vzorem jako muzikant a jako muzikant se i chovat.

## **Myslíte si, že je pro výuku improvizace u žáka zásadní znalost hry na další, především harmonické nástroje (klavír, kytara)?**

Protože jsem měl za dobu své pedagogické činnosti možnost vyučovat i žáky, kteří se vedle dechového nástroje učili i na klavír, z této zkušenosti vím, jak je to pro improvizaci, pro stavění chorusu důležité. Jestli je to zásadní, to bych netvrdil, ale rozhodně je to plusový bod pro jejich improvizace např. v big bandu, dixielandu, neřkuli ještě v menších hudebních seskupeních.

## **Které materiály, metodiky, učebnice, nahrávky a přístupy ve vztahu k improvizaci preferujete?**

Poslech nahrávek by měl být základním vyučovacím prostředkem k seznámení se s problematikou improvizace. Z nepřeberného množství materiálů bych na tomto místě vyzdvihl asi ten poslední, s kterým jsem se seznámil – Patterns for Jazz (Jerry Coker aj.)

## **Jaké konkrétní metody jste si při své pedagogické činnosti nejvíce osvojil a svým žákům je při výuce hudební improvizace obzvláště zdůrazňujete?**

Poslech, poslech, poslech... Samozřejmá orientace ve stupnicích a akordech, které musí být na základě naprostého ovládnutí nástroje a dále body, které se objevily v mých předchozích odpovědích.

## **Příloha č. 6 – Rozhovor s MgA. Bharatou Rajnoškem**

*MgA. Bharata Rajnošek je významný český jazzový multiinstrumentalista (zejména je pak znám jako saxofonista, klarinetista, flétnista a trumpetista) a pedagog. Vystudoval hru na saxofon na Konzervatoři Jaroslava Ježka u Jiřího Kuliševa, později studoval také na Karlově univerzitě a na HAMU v Praze. Jako pedagog působí na Konzervatoři Jaroslava Ježka. Založil a vede skupinu Rajnošek B.and, spolupracuje s mnoha významnými jmény na české i světové jazzové scéně.*

### **Popište prosím své hudební začátky a zázemí (hudba v rodině, důležité vzory, učitelé na hudebních školách apod.).**

Můj otec je Jaroslav Neduha, folkrockový muzikant, nicméně mne nevychoval. Vychoval mne Vlastimil Rajnošek, který byl nadšený sběratel desek a díky němu jsem již od útlého věku poslouchal to nejlepší z jazzu a vůbec světové hudby, včetně etnické, folklórní, ale i vážné. Od pěti let jsem zpíval v dětském Kühnově sboru, později jsem chodil do kurzů k Václavu Žilkovi na flétnu, kde jsem pokračoval jako asistent. Do lidové školy umění jsem chodil na zpěv. Od asi dvanácti let mne vedl k jazzové hudbě Zdeněk Bartošek (Sidonius Karez) a pomáhal mi i v začátcích hry na saxofon. Pak jsem chodil chvíli soukromě k Františkovi Kopovi a pak přes ZUŠ v Bajkalské a pana Burdu už hurá na Konzervatoř Jaroslava Ježka. Důležité byly určitě každoroční návštěvy Frýdlantu a pak všechny možné koncerty. Výrazně mne ovlivnil koncert Michaela Breckera v roce 1988. Můj první velký vzor byl Jan Garbarek.

### **Pokud bylo Vaše hudební vzdělání (alespoň zčásti) klasické, věnovali se Vaši učitelé spolu s Vámi i jiným hudebním žánrům? Podporovali nebo vedli Vás vedle klasické hudby současně také k rozvoji v jazzových kapelách, dechových orchestrech, folklorních souborech a dalších uskupeních?**

Byl jsem jako dítě určitě nejvíc ovlivněn výchovnými koncerty prof. Václava Žilky, který je dnes bohužel zcela neprávem opomíjen. Vychovával abonenty svých kurzů nejen k hudbě, ale též k lásce k hudbě, slušnému chování a k humoru a patřila k tomu i trošička improvizace. Zdeněk Bartošek mne pak vedl čistě k improvizaci a psal speciálně pro mne jednoduché skladbičky, kde se dalo improvizovat na pár tónů a vždy to znělo dobře!

### **Jak jste se poprvé dostal k improvizaci? Objevoval jste ji pro sebe sám nebo v kapele, případně jste v ní byl od začátku někým veden?**

Částečně zodpovězeno výše. Díky soustavnému domácímu poslechu různých hudebních stylů jsem vnímal improvizaci jako samozřejmou součást hudby.

### **V jakých hudebních souborech či žánrech jste jako hráč dosud měl možnost uplatnit improvizaci?**

V podstatě ve všech, včetně třeba spolupráce s Agonem.

### **Co pro Vás improvizace je, co pro Vás znamená?**

Improvizace je komponování hudby v reálném čase. Pro improvizaci platí stejná pravidla jako pro kompozici v přístupu k motivu, takže je dobré na jednotlivých způsobech práce s motivem pracovat a rozvíjet zvlášť. Je také dobré naučit se

rozdílné přístupy a podle potřeby hudby je pak naplňovat. Improvizace na dechový nástroj je nejčastěji nějaké jazzové, nebo popové sólo. To s sebou nese určitá pravidla a může být zavazující v použitém rytmicko-harmonickém materiálu. Je vždy dobré, pokud má hudebník větší rozhled a je schopen se v různých strukturách svobodně pohybovat. To znamená, že jeho schopnosti nejsou omezeny jedním stylem a též konečným množstvím způsobů, jak se v hudebním prostoru (skladba nebo písnička) pohybovat.

**Věnoval/věnujete se také ve své pedagogické činnosti výuce improvizace?**

Ano.

**Považujete české ZUŠ za ideální a dostatečně otevřené prostředí pro výuku základů improvizace? Měla by podle vás kupříkladu být improvizace vedle nácviku z not pevnou doplňující součástí školních vzdělávacích plánů?**

To si netroufám hodnotit. Asi je vždy vhodné najít si učitele, který dokáže splnit očekávání studenta. To se ovšem netýká pouze improvizace. Pokud po improvizaci někdo netouží, zbytečně bych to nikomu nevnucoval.

**Jaké další školy a jiné způsoby výuky improvizace v ČR ze své zkušenosti znáte?**

Těch škol ve smyslu různých metod je dnes zdánlivě asi nekonečné množství. Nicméně pro mě bylo asi nejlepší hrát s doprovody Jamese Aebersolda. To ovšem může být někdy i škodlivé, že se člověk naučí určitá klišé, která pak nadužívá. Ale to je potom o dalším rozvoji hudebního vkusu a citu. Nejlepší školou improvizace bylo vždy stahování sól svých vzorů. Tím se člověk učí přímo hudbu. Nejde jen o sólo, ale i o frázování a timing. Navíc se tím spojuje to, co člověk slyší a co dokáže zahrát. To by mělo být v hudbě asi vždy cílem. Ve své době byla skvělá Jazzová praktika od Karla Velebného.

**Stanovil byste věk nebo stupeň rozvoje žáka, ve kterém by s ním podle Vás bylo vhodné začít vědomě improvizovat?**

Klidně v předškolním věku. Na Orffovy nástroje se dá improvizovat velmi přirozeně a vlastně bezděčně. To nakonec umíme všichni.

**Je dobré s improvizací seznamovat všechny žáky, nebo jen ty, kteří se jí nebojí a o projevuji o ni zájem?**

Odpovídám výše.

**Jaké jsou podle Vás u žáka nejdůležitější předpoklady pro výuku improvizace?**

Musí chtít.

**Pokud vyučujete mladší žáky, jak s nimi překonáváte trému, obavy z chyb či nechuť tvořit?**

Vytvořím pevnou strukturu, takže odpadne strach z příliš velkého prázdného prostoru. Například hraje jen akordické tóny. Nebo jen pentatoniku. Čím méně, tím lépe.

**Volil byste jako učitel při výuce improvizace směrem k žákovi spíše autoritativnější nebo více „partácký“ přístup?**

Nevolil bych pro improvizaci jiný přístup než k čemukoli jinému. Snažím se pohybovat někde mezi.

**Myslíte si, že je pro výuku improvizace u žáka zásadní znalost hry na další, především harmonické nástroje (klavír, kytara)?**

Je důležitá, nikoli však nezbytná. Alespoň v začátcích.

**Které materiály, metodiky, učebnice, nahrávky a přístupy ve vztahu k improvizaci preferujete?**

Už zmíněný Aebersold, dále třeba školy Bergonziho. Snažím se učit vždy spíš konkrétní skladbu nebo písničku. Vždy je dobré znát, jak který konkrétní hudebník pracuje. Čili pokud se mi líbí, jak improvizuje Pat Metheny, je dobré znát způsob, jak přistupuje k improvizaci. Snažím se vést studenty k samostatnému aktivnímu vyhledávání vyhovujícího způsobu.

**Jaké konkrétní metody jste si při své pedagogické činnosti nejvíce osvojil a svým žákům je při výuce hudební improvizace obzvláště zdůrazňujete?**

Názorně demonstrační, vysvětlování, předvedení. Nejdůležitější je asi názorné předvedení a následně pak improvizace společná. Pokud například student zahraje nějaký hezký motiv, názorně si ukážeme, jak s ním lze pracovat.