

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

HUDEBNÍ UMĚNÍ

KONTRABAS JAZZ

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Volná improvizace jako kolektivní kompozice

Klára Pudláková

Vedoucí práce: doc. MgA. Jaromír Honzák

Oponent práce: Bc. Martin Brunner

Datum obhajoby: 14.6.2022

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

DOUBLE BASS JAZZ

BACHELOR'S THESIS

Free improvisation as collective composition

Klára Pudláková

Thesis Supervisor: doc. MgA. Jaromír Honzák

Thesis Opponent: Bc. Martin Brunner

Date of thesis defense: 14.6.2022

Academic title granted: BcA.

Prague, 2022

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem (**bakalářskou/magisterskou**) práci na téma

Volná improvizace jako kolektivní kompozice

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

Praha, dne 30.4.2022

podpis diplomanta

Upozornění

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

Abstrakt

Tato bakalářská práce se zabývá kompozičním pojetím volné improvizace. Určuje základní materiál pro improvizaci pomocí klasické hudební analýzy, ze které si bere pojem hudební faktury a jednotlivé hudební složky, které pak určuje jako předpoklad pro schopnost praktikovat volnou improvizaci. Teoretickou část práce podporují dva příklady nahrávek volné improvizace: *Intuition* od Lenniho Tristana a improvizace Joëlle Léandre. Práce se snaží ukázat vztah improvizace k hudebním pravidlům a vyvrátit obecně přijímaný předpoklad jejich rozpornosti. Tezí práce je, že kolektivní kompozice je překonáním zdánlivého rozporu svobodné improvizace a kompozice svázané hudebními pravidly.

Abstract

The present thesis deals with the compositional concept of free improvisation. It identifies the basic material for improvisation through classical music analysis, from which it takes the notion of musical texture and individual musical components, which are then identified as prerequisites for the ability to practice free improvisation. The theoretical part of the work is supported by two examples of recorded free improvisation, Lennie Tristano's *Intuition* and Joëlle Léandre's improvisation. The thesis attempts to show the relationship between improvisation and musical rules and to question the generally accepted assumption of their contradictoriness. The thesis of the work is that collective composition overcomes the apparent contradiction between free improvisation and composition bound by musical rules.

Klíčová slova

Volná improvizace, kompozice, Joëlle Léandre, Lennie Tristano, hudební faktura, hudební analýza, hudební složky, kinetika, Derek Bailey

Key words

Free improvisation, composition, Joëlle Léandre, Lennie Tristano, musical texture, musical analysis, musical components, kinetics, Derek Bailey

Obsah

1.	ÚVOD	9
2.	METODA	12
3.	VOLNÁ IMPROVIZACE A JEJÍ VÝVOJ	13
4.	PRŮBĚH A RŮZNÉ PODOBY PRAKTIKOVÁNÍ	16
5.	HUDEBNÍ FAKTURA	19
6.	MELODIKA A HARMONIE	22
7.	DYNAMIKA A HUDEBNÍ BARVA	23
8.	HUDEBNÍ FORMA A STAVBA	25
9.	KINETIKA	26
10.	INTUITION	27
11.	ROZBOR IMPROVIZACE JOËLLE LÉANDRE.....	29
12.	ZÁVĚR.....	33
13.	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	34

Seznam příloh

1. Grafické znázornění sóla

Poděkování

Chtěla bych poděkovat všem organizátorům a posluchačům koncertů volně improvizované hudby.

1. Úvod

V této práci se zabývám volnou improvizací, jelikož se tato disciplína stala podstatnou součástí mojí hudební tvorby a hudebního působení. Studuji na katedře jazzové interpretace. Moje rodinné zázemí je ovlivněno soudobou vážnou hudbou. V posledních letech se tyto dva světy setkávají v mnou sledovaném hudebním prostředí v rámci volné improvizace, která mu dominuje jako hlavní trend. Příkladem mohou být pravidelné jam sessions v Kampusu Hyberská, ale také události jako Maraton Johna Zorna ve Foru Karlín v roce 2019, nebo příjezd saxofonisty Anthonyho Braxtona a realizace jeho skladeb v rámci obrovského ansámblu seskupujícího většinu českých hudebníků aktuálně zabývajících se volně improvizovanou hudbou.

Vzhledem k těmto okolnostem jsem se rozhodla prozkoumat a teoreticky rozebrat, o co vlastně ve volné improvizaci jde. K volné improvizaci se totiž člověk může, tak jako já, dostat pouhým objevováním svého nástroje a experimentováním s kapelou, naprosto bez uvědomění historické návaznosti. Volná improvizace, jak bude níže zmíněno, může být jen výsledkem snahy hrát hudbu odpoutanou od pravidel. Lennie Tristano považuje za počátek svého volného improvizování momenty, kdy si jako sedmiletý hrál na klavír cokoli, co mu přišlo pod ruku. Nebylo to však cokoli, jelikož ho k tomu motivoval poslech starých jazzových nahrávek.¹ Jeho svobodné dovádění u klavíru byla nápodoba již daného vybudovaného systému, který jako malý ještě neodhalil teoreticky, ale mohl ho prakticky napodobit. Mým cílem bude ukázat, že volná improvizace není popřením jakýchkoliv pravidel, ale naopak ta nejpřímější a nejintuitivnější práce s nimi.

¹ EUNMI, Shim. Lennie Tristano His Life in Music (Jazz Perspectives). University of Michigan Press, 2007. str.50

Volná improvizace skýtá kouzelné paradoxy. Tak se o ní vyjadřuje i Evan Parker v krátkém dokumentu pro Guardian.² Snaží se totiž nevycházet z ničeho a být absolutně autonomním hudebním světem vznikajícím jenom z daného momentu. Zároveň nelze improvizovat bez toho, abychom měli co improvizovat. V přeneseném slova smyslu potřebujeme improvizovat nějaký materiál. Co je tedy materiál pro volnou improvizaci? Nemůže se jednat jenom o zvuky, jelikož náhodné zvuky na ulici, které lidé vyluzují nepovažujeme za hudební. Vedle zvuků je nutným materiálem k schopnosti improvizovat aspoň minimální hudební poslechová zkušenost. Jednoduše řečeno, k vytváření jakékoliv hudby je zapotřebí rozpoznávat, co tvoří hudbu hudbou, a to se člověk učí zkušeností.

Každý má jinou hudební zkušenost, ale ve volné improvizaci se na universálních hudebních pravidlech všechny potkávají v jednom hudebním světě. Budu se zabývat dvěma základními hudebními zkušenostmi evropského hudebníka/posлуhače, vážnou hudbou a jazzem. Volná improvizace je spojníkem mezi jazzem a současnou klasickou hudbou. Pro evropského hudebníka je jazz vzdálená hudba vzniklá na jiném kontinentu. Jazzový způsob hraní, jazzové frázování a všechno, co se dnes jako jazz vyučuje, je skvělou metodou, jak se hudebně rozvíjet, jak posouvat svoji techniku, jak pracovat s časem v hudbě. Ale hudba, ke které se můžu opravdu vztahovat a brát ji za svou, tzn. rozumět jejímu kontextu jako vlastnímu, je spíše hudba vycházející z evropských kořenů, navazující na tradici hudebního vývoje u nás. Tato tradice může být ovlivněna jazzem. To, co si z jazzu bereme a co přinesl jako zásadní změnu evropského hudebního paradigmatu, je improvizace. Poslechová zkušenost evropského hudebníka, daná školstvím a kulturou, je evropská klasická hudba se vším svým rozsáhlým vývojem i bouráním tradic ve 20.století. Pro amerického hudebníka je to směsice vlivů afrických a evropských.

Kdybychom chtěli jednoduše popsat, co je vlastně volná improvizace, jedná se o tvoření hudby „ted' a tady“, bez předem stanovené formy, bez předem vytyčeného průběhu. Od prvního zaznění zvuku na sebe hudebníci

² Free improvisation: still the ultimate in underground music? Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=kejGAbNS4Ck>

reagují, nastává proud hudby tvořený pouze vzájemnou interakcí. V případě sólové volné improvizace hudebník rozvíjí své vlastní podněty, reaguje sám na sebe. Existují různé pohledy na to, co volnou improvizaci řídí. Každý hudebník k tomu přistupuje trochu jinak.

Přístup, který bych touto prací chtěla rozebrat a který sdílí například improvizáční duo Matthew Ship a Darius Jones³, se zakládá na vnímání volné improvizace jako kolektivní kompozice. Vycházím z představy, že to, jak přemýšlí skladatel při komponování se podobá tomu, jak je nastavené uvažování hráče při volné improvizaci. Chci se zaměřit na proces volné improvizace, kde hráči z ničeho kolektivně vytvářejí hudební celek podle hudebních pravidel nabytých zkušeností.

³ The Art of Free Improvisation, Part Four. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=p9fI3ryNYMY>

2. Metoda

Nejprve se blíže podívám na vývoj volné improvizace v evropském hudebním kontextu a v jazzovém kontextu. Poté se pomocí pojmu hudební faktura propracuji k chápání vertikální a horizontální složky ve volné improvizaci.

Pro analýzu toho, co se ve volné improvizaci vlastně děje, jsem se rozhodla sáhnout po knize Hudební analýza od Miloše Honse, která je primárně určena jako pomůcka k analyzování klasické hudby, ale dá se použít k analýze jakékoliv hudby. Většina analytických knih z jazzového prostředí mluví o harmonii a rytmu, předkládá transkripce s cílem na přesné pochopení různých stylů. O hudebních aspektech jako dynamika, agogika, barva apod., které jsou pro volnou improvizaci (ale i pro jazz) zásadní, se dočteme právě spíše v dílech ze světa klasické hudby. Honsova Hudební analýza shrnuje možnosti, jaké jsou skladatelům nabízeny a rozebírá jednotlivé hudební složky jako materiál pro komponování, tedy i pro improvizování. Tímto rozbořením hudebních možností určím v této práci základní materiál pro volnou improvizaci.

Rozeberu jednotlivé kapitoly Hudební analýzy o složkách hudby ve vztahu k volné improvizaci a pokusím se je demonstrovat na příkladech. Jako dva příklady jsem si vybrala sólovou improvizaci Joëlle Léandre, francouzské současné kontrabasistky, která reprezentuje odvětví volné improvizace vycházející z klasické hudby a jako protipól k tomuto jsem si vybrala první zásadní jazzovou nahrávku volné improvizace s názvem Intuition vzniklou pod vedením Lennieho Tristana v roce 1949 u Capitol Records. V sólové improvizaci Joëlle můžeme nejlépe pozorovat celý proces hudebního myšlení, jelikož reaguje sama na sebe. Nejedná se tedy o rozbor kolektivní kompozice, ale rozbor způsobu kompozičního uvažování, který je aplikovatelný na kolektiv.

3. Volná improvizace a její vývoj

Pod pojmem volná improvizace se dnes v hudebním kontextu rozumí hudební disciplína, ve které jde o tvoření hudby na místě bez předem určeného plánu, na základě aktivního poslechu a interakce s ostatními. Vyskytují se názory, že nejde o žádný nový styl, protože takovýto způsob tvoření hudby je nejpřirozenější a nejsamozřejmější a bez něho by žádná hudba nebyla. Britský kytarista Derek Bailey, jeden z hlavních a prvních hudebníků praktikující volnou improvizaci, tvrdí, že úplně první výskyty hudby vůbec přece nemohly být nic jiného než volná improvizace.⁴ Derek Bailey je zmiňován jako jeden z prvních představitelů tohoto proudu v Evropě. Sám je také jeden z mála aktivních hudebníků, kteří se pokusili volnou improvizaci nějak teoreticky podchytit. Ve své knize *Improvizace, její přirozenost a praxe* zabíhá do popisů improvizace v barokní hudbě, indické hudbě, flamencu a jazzu, a snaží se ukázat, že volnou improvizaci může praktikovat každý, nehledě na hudební zázemí a žánr. Zdá se, že jeho snahou je ukázat, že volná improvizace nemusí být spojována jenom s jazzem. Jeho vlastní legendární Joseph Holbrooke trio však vybudovalo svůj improvizáčnický svět vycházející výhradně z jazzu.⁵

Paradoxy ve vlivech ve volné improvizaci jsou častým jevem. John Cage, k jehož hudebnímu světu se většina volně improvizujících hudebníků odkazuje jako k zásadní inspiraci, jazz odmítal.⁶ Přesto připravil půdu pro prosazení navrácení improvizace jako právoplatné hudební metody do vážné hudby. Je sice pravda, že improvizace byla přítomna v evropském hudebním vývoji již před jazzem, nelze však popřít, že se obdobím klasicismu a dalším prohlubováním skladatelských technik a důrazem na přípravu interpreta postupně úplně vytratila.⁷ Improvizace se vrátila v 50. letech 20. století, ne náhodou nějakou dobu poté, co byl hudební svět

⁴ COX, Ch.; WARNER, D. Audiokultúra: Texty o modernej hudbe. Bratislava: Hudobné centrum, 2013. str.300

⁵ Tamtéž, str.301

⁶ Tamtéž, str.320

⁷ Mouëllic, Gilles. "Improvisation : Le Jazz, Comme Modèle. Du Bebop Au Free Jazz - Étude." *Musurgia* 7, no. 3/4 (2000): 85–106.
<http://www.jstor.org/stable/40567130>.

ovlivňován a provokován jazzem. Tento vliv je ve vážné hudbě obecně málo přiznáván.⁸

Vedlo toho je potřeba zdůraznit, že jazzový hudebníci, přesto, že je improvizace neodmyslitelnou součástí jazzu, k úplnému rozvolnění formy také museli dospět. Kolektivní improvizace byla přítomna v jazzu neworleanského typu, ale s nástupem swingové éry, poté bebopu, se také vytratila a do popředí se dostal um jednotlivých sólistů spíše než kolektivní hra. Specifickým projevem vlivu volné improvizace ve své době je free jazz. Zatímco volná improvizace pracuje se zvuky, s barvou a dynamikou, vychází zvukově z vážné hudby, free jazz pracuje s metrem, jeho bouráním, ale i s pulzací.⁹ Obojí má svobodnou formu a svobodné vyjádření jednotlivců, když se ale podíváme na souhru hráčů, pozorujeme u free jazzu dodržování idiomu. Je to tedy další etapa jazzového vývoje, který je ve free jazzu přímo rozpoznatelný. Volná improvizace je disciplína, nikoliv žánr. Žánry se v ní nutně promítají, protože z nich vychází, ale je svým nastavením nadčasová.

Pro Dereka Baileyho volná improvizace především není idiomatická.¹⁰ U jazzu lze snáz rozpoznat jeho idiomatické prvky. Už jenom obsazení kontrabas, bicí a saxofon nasměruje výsledný zvuk k jazzu. U vážné hudby se do idiomatických prvků během 20.století promítlo tolik prvků, že už do ní v zásadě spadá veškerá kolektivní práce se zvukem.

Máme tedy na stole tři vlivy: americké jazzové hudebníky, evropské jazzové hudebníky a skladatele vážné hudby. V těchto třech skupinách se okolo padesátých let dvacátého století začal prosazovat jev volné improvizace. Byl to velký zásah do obecného uvažování o úloze interpreta a skladatele. Největší průlom v hudebním myšlení improvizace

⁸ COX, Ch.; WARNER, D. Audiokultúra: Texty o modernej hudbe. Bratislava: Hudobné centrum, 2013. str.321

⁹ Tamtéž, str.269

¹⁰ BAILEY, Derek. Improvisation: Its Nature and Practice in Music. New York: Da Capo, 1992. str.x

představovala především v klasickém světě, kde se přes sto padesát let vůbec nepraktikovala.¹¹

George E. Lewis přichází se skvělým způsobem, jak se zorientovat v prolínajících se hudebních vlivech pomocí pojmu afrologický a eurologický pohled na hudbu. Nejde totiž snadno říct, že jazz vychází pouze z afrických kořenů. Od poloviny 20. století let se všechno prolíná: jazzoví hudebníci v Evropě hrají skvěle jazz, zatímco černošští hudebníci v Chicagu zakládají AACM komunitu avantgardní hudby. Přesto lze poznat, které hudební jevy jsou typologicky africké a které evropské. V improvizaci se to podle G.E.Lewise projevuje tak, že zatímco afrologický přístup bude hráči nutně podsouvat rytmický materiál jako platformu pro improvizaci, eurologický přístup bude ovlivněn více vzděláním a znalostí evropského hudebního vývoje.¹²

¹¹ COX, Ch.; WARNER, D. Audiokultúra: Texty o modernej hudbe. Bratislava: Hudobné centrum, 2013. str.316

¹² Tamtéž, str.326

4. Průběh a různé podoby praktikování

Člověk k životu potřebuje schopnost improvizovat. Vlastně každý čin, každý pohyb vychází ze schopnosti improvizovat to, co se nám nabízí. I relativně nesvobodné batole, kterému jsou dány dvě možnosti, lézt a válet se, improvizuje tyto dvě možnosti tím, že je náhodně střídá. Postupem života možnosti přibývají, ale princip improvizace je stejný. Každou větou, každým činem, reaguji na vzniklou situaci, nebo nové podněty. Improvizuji řeč, když využívám možnosti jazyka, improvizuji pohyb, když využívám možností svého těla a okolního prostoru.

Vedle toho, že improvizujeme v rámci možností, které jsou nám předkládány, improvizujeme je tak, abychom se měli co nejlépe v danou chvíli. To můžeme aplikovat na volnou improvizaci. Můžu cokoliv, ale jde mi o hudbu, proto nebudu hrát cokoliv, ale to, co je nejlepší v danou chvíli. A schopnost rozpoznat, co je nejlepší, získáváme zkušeností s vybudovanými hudebními pravidly. Výběr toho, co zahraje každý jednotlivec, je vedený v zájmu hudebního celku. Tenhle moment volné improvizace, moment kolektivní odpovědnosti za celek, ukazuje, že volná improvizace vedle co nejširší hudební zkušenosti, technického zvládnutí svého nástroje, vyžaduje i důležitou uměleckou vlastnost, tedy schopnost povznesení se nad vlastní ego a potřebu předvedení svého umu a nahrazení ega ztotožněním se se vznikající hudbou.

Prvotní impuls neboli náhlý příval inspirace a spontánní „vystřelení“ prvního tónu, zvuku, je ve volné improvizaci v důsledku jediná určující věc. Všechno další už se od toho odvíjí, každé další hudebníkové rozhodnutí se nutně vztahuje k prvotnímu impulsu. V možnostech spoluhráčů, ale vlastně i mých, je sice i možnost uvědoměle přejít počáteční informaci, nebo ji popřít, ale i to se odvíjí právě od ní. Idiomatictí improvizátoři mají v rámci svého sóla také prvotní impuls, na kterém se zakládá, kdy začnou hrát a co, ale nestojí na nich tolik odpovědnosti, jako u volné improvizace.

Hudebníci jsou při volné improvizaci v neustálém aktivním nastavení reagovat a každé zapojení se je reagováním na něco, jelikož hudba probíhá v čase a v mysli každého hudebníka přetrvává v paměti právě odeznělý zvuk, ke kterému se nutně vztahuje. Aby vzniklé konstelace zvuků mohly být podchyceny jako hudební myšlenka, musí tyto konstelace nějakou dobu trvat. A změnu trvání jedné hudební myšlenky k další způsobují hudební signály. To jsou hudební momenty pracující s kontrastem a posouvající hudbu vpřed. Vytváření signálů a schopnost na ně reagovat je nejdůležitějším materiálem pro volnou improvizaci. Zásadním signálem je i ticho, jelikož je nejzazším hudebním pozadím, „plátnem“, na kterém se hudba promítá. Ticho může znamenat konec, předěl, ale i vrchol skladby a spoustu dalších významů podle situace.

Proces vnímání při improvizaci je, stejně jako u aktivního analytického poslechu, založen na uchovávání odeznělé hudby v paměti. Od toho se staví a buduje celek. Hudba uchovaná v paměti vytváří očekávání, založené na zkušenosti s hudebními postupy. Jako materiál k improvizaci můžeme považovat i práci s očekáváním a jeho nabourávání. Příkladem je nastolení určité pulzace a její následné nečekané narušení.

Je podstatné uvědomit si jací hudebníci volnou improvizaci praktikují. Z principu ji mohou praktikovat všichni, bez ohledu na hudební kořeny a zázemí. Ale představme si hráče, vycházejícího pouze z interpretace romantického repertoáru, který uznává hudbu jenom zaznamenanou v notách, a brání se jiné poslechové zkušenosti. Pro takového hudebníka bude nemožné interagovat s nekonvenčními zvuky, protože je nebude rozpoznávat jako hudební materiál. Teoreticky by mezi sebou mohli volně improvizovat dva hráči podobného nastavení a výsledek by zněl jako nepovedená romantická skladba. Volná improvizace vyžaduje, aby hudebníci byli schopni rozpoznávat hudební struktury více stylů, aby dosáhli úrovně, kde platí univerzální hudební pravidla. Tyto pravidla se dají různě analyzovat, ale pro praktikujícího hudebníka je poslechová zkušenost jediný způsob jejich osvojení.

Různé přístupy hudebníků vycházejí z jejich různých preferencí, pokud jde o funkci hudby. Někteří hudebníci vnímají hudbu analyticky a chtějí v ní slyšet rozpoznatelné postupy a struktury. Někteří se chtějí hudbou unášet a soustředí pozornost na náladu, barvu a plochy. Někteří mají hudbu jako prostředek k meditaci. Použití zvuku jako meditativního prostředku je mimohudební disciplína a nejedná se proto o volnou improvizaci, jak ji definuji v této práci. Hudba, ve které se lidé unášejí proudem zvuků, ve kterými se nepokoušejí o žádnou konstelaci rozpoznatelnou jako hudební myšlenku, není volnou improvizací, ale meditací za pomoci zvuků.

Někteří hudebníci vnímají volnou improvizaci jako způsob hry, při které se člověk snaží zapomenout všechno, co se naučil a hrát hudbu intuicí a nikoliv rozumem. Vnímali by kompoziční pojetí volné improvizace jako protichůdné tomu, co sami považují za určující, jelikož kompozice vyžaduje rozumové uchopování hudby. Podle mého názoru do volné improvizace vždy pronikají jednotlivé zkušenosti a hráč, ač někdy neuvědoměle, uplatňuje práci s hudebními složkami, které zde budu rozebírat. Hudebník realizuje možnosti skladatele v reálném čase tím, že hraje.

5. Hudební faktura

Důležitým termínem pro hudební analýzu je hudební faktura. Používá se v klasické hudbě nejčastěji jako termín určující vzdálenost melodie a doprovodu a dělí se na polyfonní a homofonní. Miloš Hons s tímto termínem ve své knize *Hudební analýza* operuje s úplnou samozřejmostí, mě však přijde zásadní pochopit jeho význam hlouběji. Slovo pochází z latinského „*facere*“, tedy dělat. Obecně v umění se faktura pojímá jako zpracování. Je zajímavé se vždy podívat, jak se s jedním pojmem pracuje v různých uměleckých disciplínách. Obzvlášť to pomůže, protože o hudbě je těžké mluvit. Roger Scruton, filosof zabývající se hudební estetikou, píše v rámci svých bádání o tom, co je vlastně hudba, o nutnosti prostorové metafory pro popisování hudby.¹³ Veškeré hudební popisy vyžadují určitou představivost. Fakturou u výtvarného umění se míní způsob použití techniky štětce. To je mnohem snazší si představit. Faktura v hudbě, jako všechno v hudbě, je abstraktní popis něčeho, co už samo obsahuje naše chápání zvuků jako hudby.

Hudební faktura je vztahem horizontální a vertikální úrovně hudby. Hudba probíhá v čase a její průběh je její horizontální úrovní. Vertikální úroveň se zakládá na momentálně znějícím zvuku, nebo souzvučích. Čím víc je komponentů hudební faktury, tím složitější jsou obě úrovně. Určuje je nástrojové obsazení, způsob jeho využití a kombinování. Není to jen znějící zvuk, ale i jeho uspořádání podle dosavadně vybudovaných struktur námi vnímaných jako hudba. Těmito strukturami jsou horizontální linie jednohlasu, polyfonie, tedy vztah vícero hlasů, dále pak harmonická polyfonie, při které vnímáme nejen vztahy vícero hlasů, ale i vznikající harmonické situace samy o sobě. Dále pak spojení zvuků v harmonické plynutí, kde se soustředíme především na harmonii, až pak na jednotlivé komponenty, co ji vytvářejí. Dále jsou nové struktury skladatelů dvacátého století (např. Weibernovský serialismus) a jejich snaha o popření nebo zkombinování struktur dosavadních. Toto rozdělení hudební faktury podle

¹³ Scruton, Roger. *Music as an Art*. London: Bloomsbury Continuum, 2018. str.65

historického vývoje přenesl do obrázků Igor Stravinskij.¹⁴ Mimo jednoduchého grafického znázornění toho, co se těžko popisuje, vytvořil i jednoduché grafické miniatury partitur.

Stejně jako ke kompozici, tak i k improvizování potřebuji materiál. Pojetí hudební faktury mě přivedlo k uvědomění, co je vlastně hudební materiál. Nejsou to jenom zvuky, ale i to, jak s nimi nakládám. Tedy moje zkušenost s harmonií je můj hudební materiál. Schopnost hráčů vnímat hudební struktury je jejich hudebním materiálem.

Veškerá poslechová zkušenost je pro hudebníka nabírání materiálu, který může použít. Kterým navíc ani nemusí vědět, že disponuje. To se nedá u volné improvizace odmyslet. Člověk hrající folklor bude přinášet jiný zvuk než člověk hrající bebop. Kouzlo volné improvizace je, že se mohou potkat a vytvořit něco dohromady na základě pochopení základních hudebních aspektů, které jsou platné universálně pro hudbu jako takovou. Tyto hudební aspekty jsou dynamika, kinetika, melodie, harmonie, forma.

Způsob, jakým vnímáme, co je ze znějícího zvuku podstatné vychází ze schopnosti izolovat konkrétní hudební událost¹⁵ a zaměřit se na ni jako na popředí a zbytek vnímat jako pozadí. Moment popředí a pozadí ve vnímání uměleckého díla je pro estetiku zásadní. Vlastimil Zuska ve své knize Estetika tyto pojmy rozebírá. Vnímání obecně funguje selektivně a je vždy zaměřeno na něco, co je vnímáno jako hlavní, a co nazýváme figura. Figura se vždy musí na něčem promítat a nemůže být sama o sobě.¹⁶ Když toto aplikujeme na hudbu, nejjednodušším příkladem bude melodie jako figura na pozadí harmonického a rytmického doprovodu, nebo jednoduše na pozadí ticha. Téma začíná být zajímavé ve chvíli, kdy si uvědomíme, že jako figuru můžeme vnímat i ostatní hudební aspekty, podle toho, jestli dominují hudebnímu průběhu. Je mnoho děl, ve kterých se melodie vůbec nevyskytuje a naše vnímání zvyklé na selektivní fungování se

¹⁴ HONS, Miloš. Hudební analýza. Praha: Togga, 2010. str.27

¹⁵ The Art of Free Improvisation, Part Four. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=p9fI3ryNYMY>

¹⁶ Zuska, Vlastimil: Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny. Praha. Triton 2001. str.38

k porozumění takové hudby potřebuje zorientovat a určit si nějakou hierarchii v tom, co k němu přichází.

Hons rozebírá posunutí významu hudební figury podle aspektů hlasitosti, času, prostoru, tvarových příbuzností a harmonického základu.¹⁷ U aspektu hlasitosti se za figuru považuje to, co zní nejsilněji, nebo nejsilnější místo skladby. U aspektu prostoru se jedná o prostorové trojrozměrné vnímání hudby, kdy něco slyšíme „dál“ a něco „blíže“. To může být pojímáno doslovně fyzikálně, ale i přeneseně, k čemuž je nutná již zmiňovaná prostorová metafora, kterou předkládá Roger Scruton.¹⁸ Nejzajímavějším posunutím významu hudební figury je horizontální časové pojímání. Figura je vždy jen právě znějící zvuk a pozadím se stává vzpomínka na již odeznělou hudbu. U harmonického základu se za figuru považuje vybočování z tradičního harmonického schématu, nebo přeneseně harmonické vybočování obecně. U aspektu tvarových příbuzností se pozadím stává základní nejmenší hudební útvar a figurou jeho rozpracovávání.¹⁹

Hudební skladatel se může předem rozhodnout, který aspekt bude dominovat jeho dílu, stejně jako hráč se musí zorientovat a pracovat s tím, jaký aspekt dominuje při jeho nebo společné improvizaci.

¹⁷ HONS, Miloš. Hudební analýza. Praha: Togga, 2010. str.43

¹⁸ Scruton, Roger. Music as an Art. London: Bloomsbury Continuum, 2018. str.65

¹⁹ HONS, Miloš. Hudební analýza. Praha: Togga, 2010. str.43

6. Melodika a harmonie

Melodie je tradičně vnímaná jako to hlavní hudební sdělení, tedy jako figura neboli to, k čemu vztahujeme hlavní pozornost. V klasické hudbě se jí říká téma, hlavní myšlenka. Tradičně jsou v melodii vepsány všechny ostatní hudební aspekty, jak metrum, tak harmonie, proto se v jejím vývoji odráží celý hudební vývoj, až po její upozadění ve 20.století. Dají se shrnout podle třech reprezentujících systémů: modalita, tonalita a serialita.²⁰

Pro myšlení melodie ve volné improvizaci je zásadní, aby hráč měl co největší zkušenost s možnostmi pojmání melodiky. Improvizátoři se buďto orientují od melodie, kterou někdo nastolí, nebo melodie vzniká od již nastoleného doprovodu, nebo všichni společným melodickým hraním vytvářejí polyfonický kontrapunkt, čehož je krásným úkazem nahrávka Intuition, kterou níže rozebírám.

Melodie je jedním z hlavních signálů improvizace. Má velkou vůdčí moc, což ale vyžaduje, aby i ostatní hráči dokázali rozpoznat její typ, aby ji mohli následovat. Evropský hudebník může k melodii přistoupit tradičním způsobem a nechat se vést svojí zkušeností s klasickou harmonií. Melodií může nasměřovat harmonii, a pak z ní vybočovat, být atonální, modulující, bitonální, dodekafonická. Tyto typy hráči nutně znají a musí s nimi pracovat. Snaží se vyvažovat momenty následování melodie a její strhávání jiným směrem.

V kolektivní improvizaci bude melodické hraní provázet neustálé napětí vztahu melodie a doprovodu, které jsou navzájem podmíněny. Úloha tvůrce melodie může padnout na kohokoliv. Hráč se může rozhodnout pro svůj konkrétní systém utváření melodie, který bude držet i přes doprovod, který se mu úplně vzdálí. Anebo uvažuje melodii evolučním principem, tzn. tvoří melodii, která se neustále rozvíjí a neopakuje žádné motivy.

²⁰ HONS, Miloš. Hudební analýza. Praha: Togga, 2010. str.67

7. Dynamika a hudební barva

Dynamika hraje ve volné improvizaci velkou roli. Obzvláště pro jazzového hudebníka je to další rozměr a čerstvý improvizační materiál. Dynamika je relativní vyjádření zvukové intenzity. Hudebníci se orientují podle zažitých pokynů piano a forte a jejich odvozenin. Je dobré si uvědomit, že mezi prahem slyšitelnosti a prahem bolestivosti je obrovská dynamická škála²¹, v jaké se může hudba pohybovat.

Práci s dynamikou ve volné improvizaci musí být hudebník schopen pojímat kolektivně a vědět, jaká se buduje dynamika celku, ale i individuálně a být schopen z nastolené dynamiky vyčnívat, nebo se naopak schovávat dynamicky pod celkem jako téměř neslyšitelné podbarvení. Nejefektivnější a nejčastější výstavba skladby je spojená s tím, že vrchol skladby je i dynamický vrchol. Níže rozebíraná improvizace Joëlle Léandre je krásným příkladem práce s narušením tohoto zažitého modelu. Joëlle vystaví vrchol v místě, kdy dynamika spadne a zrychlí se hybnost.

Dynamika se může stát hlavním popředím, figurou improvizace. V tu chvíli se hráči buďto snaží zůstat celou dobu na jedné dynamické úrovni, nebo naopak kolektivní interakcí nechávají vznikat neustálé dynamické skoky. Veškerý materiál je volen tak, aby nenarušoval vnímání dynamiky. Když improvizaci dominuje jako figura jiný hudební aspekt, jsou momenty náhlé dynamické změny, způsobené kolektivně, silným hudebním signálem ke změně, k evoluci celé improvizace.

Vedle dynamiky, je další hudební složkou k rozebrání hudební barva, která se nedá měřit, ale ani pojmově uchopit jinak než metaforicky.²² Když chceme mluvit o barvě, vkládáme hudbě metafory jako průzračná, čistá, temná, jasná, apod. Hudební barvou myslíme to, jak na nás působí vertikální složka hudební faktury, tedy zvuky nástrojů a jejich rejstříků a jejich kombinování.

²¹ HONS, Miloš. Hudební analýza. Praha: Togga, 2010. str.171

²² Tamtéž, str.174

Ve volné improvizaci se hráči vyhýbají jakémukoliv danému plánu. Předběžné pokyny hudebního typu jsou tedy nežádoucí, zato pokyny nehudební, imaginativní mohou být vítány. Již zmiňovaný Roger Scruton píše o nutnosti metafory pro jakékoliv slovní uchopování hudby. I když si hudebníci řeknou, že budou hrát „temně“, nebo „živě“, tyto pojmy jsou metaforou, která se sice zažila do hudební terminologie, vycházející z analogie k reálným jevům temna a živoucnosti, přesto pojem temně ani živě přímo nesouvisí s hudbou.²³ Stejně tak se dají na hudbu analogicky přenést i jiné pojmy, například konkrétních barev, živlů, zvířat apod. Pokud se dokážou lidé shodnout na hudebním vyznění pojmu „smutně“, dokážou to i skrze ostatní pojmy a volná improvizace je pro to dokonalým prostředkem.

²³ Scruton, Roger. *Music as an Art*. London: Bloomsbury Continuum, 2018. str.65

8. Hudební forma a stavba

V Honsově knize *Hudební analýza* se dočteme, že k základním formotvorným principům patří kontrast, gradace, totožnost a opakování.²⁴ Kontrast je podle něj „hnacím motorem rozvíjení hudby do šíře“,²⁵ v kontextu volné improvizace je tedy hlavním přinašečem signálů pro změnu.

Pro volnou improvizaci z Honsovy kapitoly o hudební stavbě považují za důležitý popis dvou hlavních funkčních typů: expozičního a evolučního. Expoziční typ hudby je takový, který předkládá motivy a témata, ke kterým se v průběhu navrácí. Dalo by se říct, že skladatel takto buduje skladbu symetricky a koncipuje ji od celku k jednotlivostem. Protipól tomu je evoluční typ, který hudební myšlenku neustále rozvíjí a přetváří.²⁶

Volná improvizace je z principu spíše evolučním typem hudby, jelikož se nikdy dopředu neví, jaký bude celek. Kultivací hudební paměti se však můžeme navracet k rozpoznaným odeznělým pasážím jako k jednotlivým úsekům předěleným hudebními signály. V takovém případě je i ve volné improvizaci náznak expozičního funkčního typu.

²⁴ HONS, Miloš. *Hudební analýza*. Praha: Togga, 2010. str.185

²⁵ Tamtéž, str.189

²⁶ Tamtéž, str.188

9. Kinetika

Pod pojem hudební kinetiky spadá metrum, tempo, rytmus, hybnost a agogika. Jedná se způsobu časového uchopování průběhu hudby. Ve volné improvizaci může být rozpoznáno metrum ve chvíli, kdy ho pro ostatní nastolí jednotlivec a ostatní strhne, nebo když mezi údery od vícero hráčů začne vznikat pravidelnost, kterou záměrně kolektivně udrží. Schopnost napojení se na nastolené tempo určuje mez pohybové diferenciacie, což je nejmenší možná vzdálenost mezi dvěma zvuky, při které je od sebe ještě dají rozlišit, a mez pohybové stagnace, což je vzdálenost dvou zvuků příliš velká na to, abychom ji mohli vnímat jako hudební puls.²⁷

Pro volnou improvizaci bude nejbližší pojem hybnosti, jelikož se jím míní vnímání návaznosti jednotlivých délek zvuků bez vztahu k tempu, nebo uchopitelnému rytmu. Volná improvizace sice může být od prvního impulzu vedena v konkrétním rytmu a tempu (jako je tomu u níže rozebírané nahrávky Intuition), většinou však trvá nějakou dobu, než se hráči shodnou. Proto musejí mít představu různých možností práce s rytmem. Hons ve své knize takové možnosti předkládá.

Ametrie je průběh hudby bez jakéhokoliv rytmického cítění. Agogika je práce se zrychlováním a zpomalováním hudebního pohybu. Izorytmie je periodicky se vracející rytmický útvar v hudební struktuře. Pod motorickým rytmem si jazzový hudebník představí pojem groove - jedná se o udržení nastolené pravidelné pulzace. Polyrytmie jsou dva rytmy znějící simultánně, do sebe zapadající cítěním stejné pulzace. Syrytmie je rytmické unisono. Komplementární rytmus je rytmická struktura doplňující se v několika nástrojích. Retrográdní rytmus je zpětný pohyb daného rytmu.

²⁷ HONS, Miloš. Hudební analýza. Praha: Togga, 2010. str.111

Intuition

Intuition je jednou z prvních nahrávek volné improvizace v jazzovém světě. Průběh nahrávání v roce 1949 se popisuje v knize Lennie Tristano His Life In Music. Zmiňuje, že Lennie Tristano už během 40.let uvažoval o dalším vývoji jazzu a prohlásil, že „dalším krokem bebopu bude kolektivní improvizace na vyšší úrovni“²⁸. Tristanova kapela už před vznikem těchto nahrávek experimentovala s pojetím jazzové improvizace, ale až v rámci nahrávek Discretion a Intuition přichází s absolutní absencí předem daného plánu. Řečeno bylo pouze, že začne Tristano, ostatní se mají přidávat postupně po patnácti až dvaceti vteřinách a celé to má trvat maximálně tři minuty, kvůli zbývajcímu prostoru na desce. Reakce ze strany pracovníků studia byla plna nepochopení, jak to u inovátorské hudby bývá. Tristano za nahrávky nedostal zpočátku ani zaplacení. Kladnými ohlasy ze strany hudebníků a veřejnosti studio postupně dospělo k jejich zpětnému docenění.

Hudba na Discretion a Intuition nebyla úplným na místě vzniklým experimentem, ale výsledkem několikaletého sehrávání. Mnoho posluchačů si myslelo, že se jedná o zkomponované skladby. Miles Davis byl údajně jediným z hudebníků, kdo pojmenoval, co se na nahrávkách doopravdy děje.²⁹

Aaron Copland, skladatel vážné hudby, se k nahrávkám vyjádřil následovně: “Když američtí hudebníci takto volně improvizují, evropští hudebníci musejí uznat, že se zde buduje něco výjimečného, co nemá obdoby jinde na světě”.³⁰ Dále se pak zmiňuje o Tristanově tvorbě jako dokonalé kompozici, založené na schopnosti využít jeden nápad do posledního detailu bez toho, aby nudil a ztrácel na zajímavosti. Zde vidíme, že co jeden hudebník vnímá jako dokonalou volnou improvizaci, druhý může vnímat jako dokonalou kompozici. Copland totiž komentuje

²⁸ EUNMI, Shim. Lennie Tristano His Life in Music (Jazz Perspectives). University of Michigan Press, 2007. str.58

²⁹ Tamtéž, str.60

³⁰ Tamtéž, str.54

ucelený Tristanův jazyk, který se nutně promítá i do volné improvizace, což můžeme na našem příkladu Intuition krásně pozorovat.

Tato nahrávka je ve zmíněné knize o Tristanovi a jeho tvorbě detailně rozebrána. Já bych pro své účely chtěla vyzdvihnout momenty, na kterých se ukazuje kolektivní kompoziční uvažování. Nahrávku dělím do dvou částí. První část představuje nabalování faktury od prvního impulsu piana po prolínání všech pěti nástrojů. Od momentu, kdy každý jednotlivý hudebník nastoupí, drží se po zbytek nahrávky v hudebním proudu až do posledního společného souzvuku. Za druhou formativnou část tedy považuji moment nástupu druhého saxofonu, od kdy už hudební fakturu až do konce představuje kvintet.

Figurou první části jsou nástupy jednotlivých nástrojů. Hudebníci vstupují se snahou napodobit motiv nastolený nástrojem před nimi.³¹ Proto hudba působí celistvě a na první dojem zůstává v jazzovém idiomu. Celý charakter nahrávky je determinován jenom tím, jak Lennie Tristano začne a v případě Intuition je ve dvaceti vteřinách jeho sóla určeno rychlé tempo, swingové frázování a jazzový comping.

Z polyfonického hraní celé kapely v druhé kolektivní části vystoupí důležitý Tristanův signál na změnu způsobený náhlým rychlým během, kterému ostatní na chvíli ustoupí, aby společně vyústili ve změnu tempa skrze metrickou modulaci (1:50). Druhý Tristanův zásadní jasně pozorovatelný signál je opakování jedné noty, čímž naznačuje zbytku směřování k závěru.

Inspirativní na nahrávce Intuition je pro mě ukázka, jak sehraní hudebníci, sdílející společný jazyk, dokáží vybudovat strukturu plnou prolínajících se hudebních myšlenek pomocí volné improvizace v pouhých dvou a půl minutách.

³¹ EUNMI, Shim. Lennie Tristano His Life in Music (Jazz Perspectives). University of Michigan Press, 2007. str.179

10. Rozbor improvizace Joëlle Léandre

Pro aplikování poznatků z této práce jsem se rozhodla použít improvizaci francouzské avantgardní kontrabassistky Joëlle Léandre z roku 2019, jejíž záznam je dostupný na Youtube. Joëlle se narodila v roce 1951, prošla klasickým hudebním vzděláním, ale vždy inklinovala k tvůrčí hudbě spíše než k interpretační. Osud ji zavál do Ameriky, kde vzhledem ke své virtuozitě získala ohlas a stipendium. V sedmdesátých letech pronikla do downtownské newyorské hudební scény, spolupracovala jak se skladateli jako John Cage, Morton Feldman, Giacinto Scelsi, tak s improvizátory jako Derek Bailey. Styl Joëlle jednoznačně spadá spíše do volné improvizace vycházející z vlivu soudobé vážné hudby, ale mísí se v ní zkušenosti všeho druhu. Můžeme ji považovat za jednu z hlavních reprezentantů evropské volné improvizace.³²

Po technické stránce Joëlle dosáhla maximální možné dokonalosti v tradičním způsobu hry během svých studií na pařížské konzervatoři. Z toho si odnesla zkušenost s tím, jak má vypadat preciznost a jistota v hraní. Mnohým hráčům volné improvizace lze vyčítat, že nevědí přesně, co dělají a příliš spoléhají na náhodu. Kontrabasista Gavin Bryars, člen Joseph Holbrooke tria, si takto stěžuje v rozhovoru s Derekem Bailey. Zmiňuje frustraci z absence kontroly u improvizátorů, kteří mají dovednost na povrchní bázi napodobit techniky a způsoby hry odkoukané od hráčů, kteří je systematicky budovali.³³ Joëlle v rozhovoru pro pařížský klub Triton mluví o tom, že ví přesně co dělá u každého zvuku, který se nezkušenému posluchači může zdát jako náhodný.³⁴

³²Bonnerave, Jocelyn. "Pour Une Écologie Musicale: Les Performances Du Jazz." *L'Homme*, no. 181 (2007): 103–29. <http://www.jstor.org/stable/25157264>.

³³COX, Ch.; WARNER, D. Audiokultúra: Texty o modernej hudbe. Bratislava: Hudobné centrum, 2013. str.306

³⁴ Interview Joëlle Léandre - le Triton. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=fCyzVu2hSgQ>

Zde rozebíraná improvizace je toho krásným příkladem. Joëlle za 7 minut a 10 vteřin vystaví hudební celek převážně kombinováním flažoletů a prázdné struny. Další zvukové materiály spočívají v náhlých glissandech, úderech o hmatník a zapojení hlasu a expresivního zpěvu, signifikantního pro performance Joëlle Léandre.

Těžko říct, jak moc byla improvizace připravena. Jako podložení předpokladu, že nebyla připravena vůbec, беру svůj osobní zážitek koncertu Joëlle v duu s basistou Henri Textierem, kde předem avizovali, že domluvené ani připravené není vůbec nic. Joëlle, jakožto skladatelka, podle mého názoru rozlišuje disciplínu volné improvizace a interpretace skladby, i když se jedná o otevřené dílo, velmi striktně. Proto si troufám tvrdit, že i tato nahrávka je záznamem improvizace, jakožto momentální auto-interakce.

Celý průběh odstartuje tichým, ale suverénním zazněním flažoletu na G struně. To je její prvotní impuls, který předurčí podobu celého průběhu, jelikož Joëlle vystaví formu, kde se k podobnému zvuku a intenzitě navrátí a celou improvizaci jím i zakončí. Na grafickém znázornění (viz níže) ukazuji, že se celý průběh dá rozdělit do pěti klasických skladebných částí: intro, expozice, repríza, závěr, outro. Termíny si vypůjčuji z klasické terminologie a jejich význam je přenesený, ale určitým aspektům odpovídá.

Intro se vyznačuje použitím zastavení, prvku, který se po zbytek improvizace neobjeví. Od první minuty už Joëlle nezastaví tah smyčce. Intrem představí hlavní stavební materiál tvořící pozadí celé improvizaci, tah smyčce po prázdné G struně a postupné přecházení do přirozených flažoletů. Z těch se v intru vyvine úvodní něžná melodie, jako první zaznamenanatelná figura.

Za expozici považuji část, ve které se postupně představí a kombinuje ostatní improvizací materiál vystupující do popředí proti nastolenému pozadí. Představuje ho glissando v hlubokém rejstříku a údery do hmatníku levou rukou. Jako provedení jsem pojmenovala pasáž mezi třetí

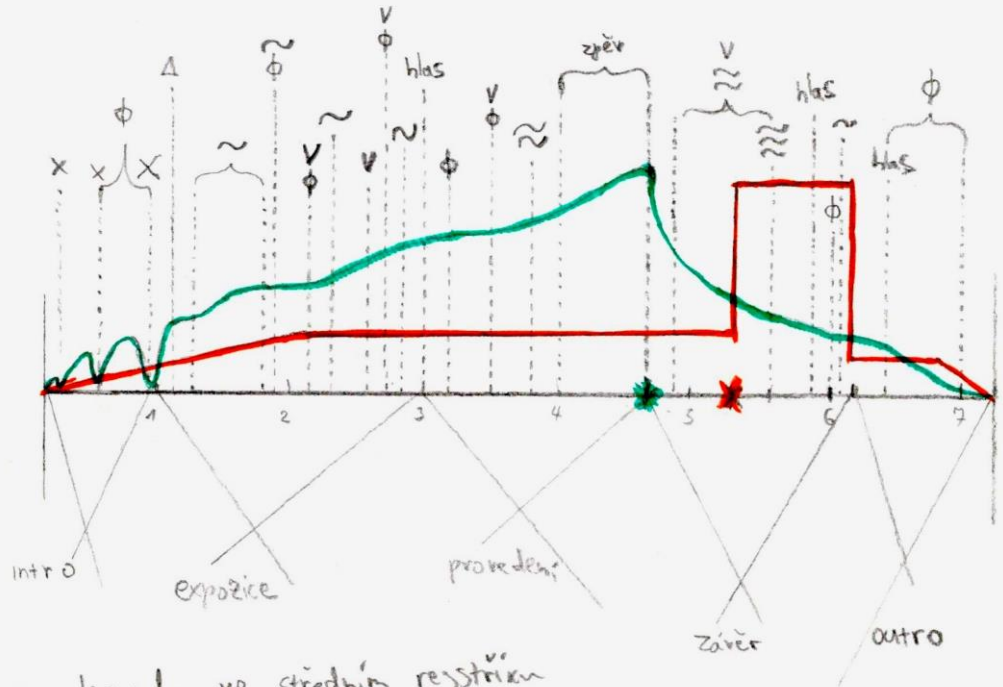
a pátou minutou. Předěluje jí signál v podobě nastoupení hlasu, který se postupně změní ve zpěv a překlene se v dominující prvek způsobující dynamický vrchol.

Za zajímavé považuji, že gradační vrchol zde s dynamikou nesouvisí. Joëlle totiž náhle ukončí dynamický vrchol přechodem do *pp*, plynule ale zvýší hybnost tím, že zrychlí hru smyčcem a nepravidelnou pulzací nastolí celkový pocit zrychlení hudby. Vrchol probíhá v závěru mezi pátou a šestou minutou, kde se zároveň postupně snižuje dynamika, až pár vteřin po šesté minutě ustane rychlý proud a hudba se uklidní, čímž signalizuje outro. Jako motiv uklidnění jsou použita tichá glissanda ve vysokém rejstříku. Outro nesoucí se v duchu intra nastoluje klid v podobě tichých flažoletů a hlasitým oddechováním. Rozdíl mezi intrem a závěrem můžeme pozorovat na kmitající levé ruce, která v outro téměř neslyšitelně přiznává doznívající puls z předchozí části.

Joëlle se od jednoduchého flažoletového zvuku pomocí kompozičního uvažování dostala k vytvoření celku s intrem a outrem, mezi nimiž vystavěla dynamický a kinetický vrchol.

Joëlle Léandre - Improvisation

Gare du Nord Basel, 11.01.2019



≈ - glissanda ve středním rejstříku

~ - glissanda ve spodním rejstříku

φ - flážděty

v - údery levou rukou na hmatník

≡ - glissanda v horním rejstříku

x - zastavení

Δ - vibrato

■ - kinetický průběh

■ - dynamický průběh

11. Závěr

Z pozice muzikantky pravidelně praktikující volnou improvizaci je obzvlášť náročné systematicky uspořádat myšlenky z vlastních zkušeností, jelikož hlavní kouzlo volné improvizace spočívá v jejím průběhu vedeným intuicí. Přirovnání procesu volné improvizace ke komponování je mým pokusem se lépe zorientovat, zlepšit svoji schopnost reagovat a zaktivizovat svoji účast na tom, co v kolektivní improvizaci zazní.

V této práci jsem rozebrala kompoziční proces z hlediska různých hudebních aspektů podle tradiční hudební analýzy a poznatky jsem aplikovala a srovnala s procesem volné improvizace. Záměrně jsem zvolila příklady dvou různých improvizací z dvou různých období a sfér vlivu, abych ukázala universálnost hudebních principů platných v disciplíně volné improvizace.

12. Seznam použité literatury

BAILEY, Derek. *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*. New York: Da Capo, 1992.

COX, Ch.; WARNER, D. *Audiokultúra: Texty o modernej hudbe*. Bratislava: Hudobné centrum, 2013.

EUNMI, Shim. *Lennie Tristano His Life in Music (Jazz Perspectives)*. University of Michigan Press, 2007.

HONS, Miloš. *Hudební analýza*. Praha: Togga, 2010.

SCRUTON, Roger. *Music As an Art*. London: Bloomsbury Continuum, 2018.

WATSON, Ben. *Dere Bailey and the Story of Free Improvisation*. London: Verso, 2013.

ZUSKA, Vlastimil: *Estetika. Úvod do současnosti tradiční disciplíny*. Praha: Triton, 2001.

Internetové zdroje

Mouëllic, Gilles. "Improvisation : Le Jazz, Comme Modèle. Du Bebop Au Free Jazz - Étude." *Musurgia* 7, no. 3/4 (2000): 85–106. <http://www.jstor.org/stable/40567130>.

The Art of Free Improvisation, Part Four. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=p9fI3ryNYMY>

Joëlle Léandre, Kontrabassistin – Improvisation. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=TrO9nMrGWbQ&list=RDfCyzVu2hSgo&index=15>

Interview Joëlle Léandre - le Triton. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=fCyzVu2hSgo>

Intuition - Lennie Tristano <https://www.youtube.com/watch?v=NlrfIA8ADJ8>

Bonnerave, Jocelyn. "Pour Une Écologie Musicale: Les Performances Du Jazz." *L'Homme*, no. 181 (2007): 103–29. <http://www.jstor.org/stable/25157264>.

Free improvisation: still the ultimate in underground music? Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=kejGAbNS4Ck>