

**Akademie múzických umění v Praze
Hudební a taneční fakulta**

Hudební umění
Skladba

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**Improvizace: Vztah autorského konceptu a interpretační
realizace**

Pavel Duda

Vedoucí práce: MgA. Jan Dušek, Ph.D.

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, duben 2023

**The Academy of Performing Arts in Prague
Faculty of Music and Dance**

Art of Music
Composition

BACHELOR'S THESIS

**Improvisation: The Relationship Between the Author's Concept
and the Performer's Realisation**

Pavel Duda

Thesis supervisor: MgA. Jan Dušek, Ph.D.

Academic title: BcA.

Prague, April 2023

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci s názvem

Improvizace: Vztah autorského konceptu a interpretační realizace

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne

.....

Pavel Duda podpis

Poděkování

Děkuji Sylvě Stejskalové a celému týmu nahrávacího studia HAMU za asistenci při vytváření interpretačních nahrávek. Dále děkuji interpretům, kteří se ochotně zúčastnili mého výzkumu: Nině Honové, Jaromíru Honzákovi, Maksimovi Makaganovi, Janu Pudlákovi a Emě Trávníčkové. V neposlední řadě děkuji za cenné rady vedoucímu mé bakalářské práce Janu Duškovi.

Abstrakt

Tato práce se zabývá interpretací různých improvizčních pokynů. Je vedena experimentálně prostřednictvím studie, která byla interpretována 5 subjekty s různým hudebním vzděláním. Cílem zkoumání je zhodnocení jednotlivých interpretací z hlediska naplnění daných pokynů. Interpreti s menšími zkušenostmi v improvizaci měli větší tendence postupovat v plnění příkazů lineárně dle vizuálního uspořádání notového zápisu. Interpreti s většími zkušenostmi v improvizaci byli více schopní daný hudební materiál přijmout a interpretovat jej svobodněji. Interpretace hráčů s menšími improvizními schopnostmi byla značně kratší, zatímco hráči s většími improvizními schopnostmi byli schopni vytvořit celistvou formu s mnohem přesnějším časovým ohraničením bližšího zadaného zadání. Tato práce je prvotní sondou do způsobů a výsledku plnění jednotlivých improvizčních pokynů, se kterými se mohou skladatelé a interpreti v současné hudbě potkat.

Abstract

This work deals with the the interpretation of various improvisation instructions. It is conducted experimentally through a study that was interpreted by 5 subjects with different musical backgrounds. The aim of the investigation is to evaluate individual interpretations from the point of view of fulfilling the stated instructions. Performers with less experience in improvisation had a greater tendency to follow the instructions linearly according to the visual arrangement of the notation. Performers with more experience in improvisation were more able to accept the given musical material and interpret it more freely. The interpretation of players with less improvisational skills was significantly shorter, while players with greater improvisational skills were able to create a whole form with much more precise timing closer to the given task. This work is a probe into the methods and results of fulfilling variety of improvisation instructions that composers and performers may encounter in contemporary music.

Obsah

Úvod	1
1 Studie	2
1.1 Koncepce studie	2
1.2 Popis jednotlivých částí	3
1.3 Hypotézy a předměty zkoumání	6
1.3.1 Všeobecné hypotézy a předměty zkoumání	6
1.3.2 Hypotézy a předměty zkoumání k jednotlivým částem	7
1.4 Metoda hodnocení interpretace	7
1.5 Metoda klasifikace subjektů	8
2 Rozbory	9
2.1 Subjekt 1	9
2.1.1 Informace o subjektu	9
2.1.2 Rozbor studie jako celku	9
2.1.3 Rozbor jednotlivých částí	9
2.2 Subjekt 2	12
2.2.1 Informace o subjektu	12
2.2.2 Rozbor studie jako celku	12
2.2.3 Rozbor jednotlivých částí	12
2.3 Subjekt 3	15
2.3.1 Informace o subjektu	15
2.3.2 Rozbor studie jako celku	15
2.3.3 Rozbor jednotlivých částí	16
2.4 Subjekt 4	17
2.4.1 Informace o subjektu	17
2.4.2 Rozbor studie jako celku	17
2.4.3 Rozbor jednotlivých částí	18
2.5 Subjekt 5	20
2.5.1 Informace o subjektu	20
2.5.2 Rozbor studie jako celku	20

2.5.3	Rozbor jednotlivých částí	20
3	Vyhodnocení hypotéz a předmětů zkoumání	23
3.1.1	Všeobecné hypotézy a předměty zkoumání	23
3.1.2	Hypotézy a předměty zkoumání jednotlivých částí	24
	Závěr	27
	Seznam použitých zdrojů	28
	Seznam obrázků.....	30

Seznam příloh

- Příloha 1 – studie pro klavír
- Příloha 2 – studie pro kontrabas
- Příloha 3 – porovnání jednotlivých interpretací
- Příloha 4 – výsledky dotazníků

Seznam použitého označování a zkratk

- S1 až S5 – subjekt 1 až subjekt 5

Úvod

Improvizace byla součástí hudební interpretace mnoha období. Skladatel byl mnohdy zároveň interpretem i improvizátorem. Příkladem mohou být klasicistní nástrojové koncerty a kadence, které měly za cíl předvést virtuozitu, improvizální i skladatelské schopnosti interpreta. Postupem času se začal klást větší důraz na kompletní hudební dílo s přesnou notací a improvizace ustoupila v artificiální hudbě do pozadí. Dochází k osamostatnění role skladatele a interpreta. V několika posledních desetiletích se ale opět improvizace objevuje v podstatné míře v hudbě autorů moderní artificiální hudby, čímž jsou kladeny vyšší požadavky na interprety. Mnohdy zde dochází k rozkolu mezi současným hudebním vzděláváním, zaměřeným převážně na co nejpřesnější interpretaci notového zápisu, a získáváním potřebných schopností pro interpretaci improvizálních pokynů.¹

V hudbě jazzové byla improvizace součástí již od začátku a je definujícím prvkem tohoto stylu. Hráči jsou vedeni již od začátku k vytváření vlastních nápadů a improvizaci v rámci formy na půdorysu akordického schématu. Je vysoce žádoucí, aby si hráč vytvářel vlastní styl hudebního přemýšlení i v rámci interpretace již existujících skladeb (standardů).²

Mé hudební pozadí vychází z obou těchto hudebních světů, tudíž mám k improvizaci blízký vztah, který se často v mé tvorbě reflektuje. Improvizální očekávání od interpretů jazzových kompozic jsou u mě ale mnohem jasnější než improvizální očekávání od interpretů vážné hudby. To je zejména zapříčiněno zkušenostmi s daným souborem, znalostí jednotlivých osobností a bohatými improvizálními zkušenostmi v požadovaných aspektech. Jaká ale mohou být očekávání od interpretů, které skladatel neměl šanci poznat? Mnoho současných skladatelů využívá ve své hudbě improvizální prvky a výsledek může být velice odlišný hráč od hráče. Proto jsem se rozhodl podniknout výzkum zaměřený na přibližné objasnění hráčských tendencí v rámci improvizálních úkonů.

Základem práce je studie, zaměřená na prozkoumání schopností interpretů s různým hudebním pozadím (se zaměřením na hudbu vážnou i jazzovou). V první kapitole představím studii, předměty zkoumání a hypotézy. Ve druhé kapitole se budu věnovat jednotlivým rozborům interpretací, které byly zhotoveny ve formě nahrávky za předem stanovených experimentálních podmínek. Ve třetí kapitole zhodnotím výsledky předmětů zkoumání a úspěšnost jednotlivých hypotéz.

¹ **SONG, A.** *Music Improvisation in Higher Education*. Online. College Music Symposium, vol. 53. College Music Society, 2013. ISSN: 00695696. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/26564917>, [2023-04-11].

² **Kennedy, R. F.** *Jazz Style and Improvisation Codes*. Yearbook for Traditional Music, vol. 19, pp. 37–43. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. ISSN: 07401558

1 Studie

Improvizační studie byla sepsána se záměrem prozkoumání širokého množství improvizačních aspektů, se kterým se mohou interpreti setkat. V makro hledisku je interpret nucen odhadovat dobu trvání celé skladby i jednotlivých částí, včetně vybudování jednodušší formy napříč studií. Vnitřní formu, tedy pořadí jednotlivých částí, si může hráč určit sám. V jednotlivých částech je nucen pracovat s tónovým výběrem, improvizací v určitém metru a v rámci rytmické smyčky, interpretací grafické partitury a volnou improvizací na předchozí motivy.

1.1 Koncepce studie

Pro účely této práce jsem vytvořil studie pro jeden vícehlasý (klavír) a jeden jednohlasý (kontrabas) nástroj, jelikož každý z těchto typů nástrojů vyžaduje odlišný přístup k improvizaci. Klavír umožňuje bohatší práci se souzvuky, naopak u kontrabasu je kladen větší důraz na jednohlasé melodie. Zároveň ale umožňuje i použití souzvuků, a podobně jako klavír, obsahuje široké možnosti hry rozšířených technik. Obě studie vycházejí ze stejného materiálu, pouze jsou adaptovány pro dané rozsahové a interpretační možnosti jednotlivého nástroje.

Na začátku partitury je hráč seznámen se základními pokyny k provedení studie:

- pokuste se vytvořit celistvou formu napříč kompozicemi
- pokuste se směřovat dobu trvání do 10 minut
- každý řádek by měl trvat přibližně 1 minutu
- konkrétní sled částí je ponechán na rozhodnutí interpreta, skladba ovšem musí končit částí K.

Očekává se, že splnění těchto pokynů pro hráče s menší improvizační schopností se prokáže náročné. Pokyn k vytvoření celistvé formy vyžaduje mentální kontrolu napříč celou improvizací a vhodné rozplánování průběhu jednotlivých částí. Vlivem nervozity z nahrávání improvizace u některých subjektů je také možné, že bude trvání některých částí zkráceno. U hráčů zkušených v improvizaci je předpoklad, že budou v dodržování času přesnější.

Důležitým aspektem tohoto výzkumu je také proces nahrávání studií. Všichni interpreti jsou s partiturou seznámeni až 10 minut před nahráváním a v rámci tohoto času se mohou u nástroje začít připravovat. Po proběhnutí následné zvukové zkoušky nahrají v jednom záběru celou kompozici. Důvody volby tohoto časového rozmezí byly zajištění

totožných podmínek pro všechny interprety, důraz na zkoumání schopností okamžité improvizace a také časový limit v nahrávacím studiu.³

1.2 Popis jednotlivých částí

Části A až C jsou založeny na práci s tónovým výběrem. Jedná se o modus obsahující osm tónů (Cis-D-E-Fis-Gis-A-Ais-H), který nabízí, i přes svou jednoduchost, bohaté harmonické možnosti. Jsou v něm obsaženy stupnice A dur a h moll melodická. Půltón vznikající mezi tóny A-Ais umožňuje oscilaci mezi tonalitou fis moll a Fis dur. Kromě terciových akordů umožňuje také výstavbu akordů kvartvých (Gis-Cis-Fis-H-E-A-D). Mezi posledními třemi tóny modu (A-Ais-H) vzniká střet dvou půltónů, který může sloužit jako prvek vytváření disonance.

Část A využívá práci s konkrétními tónovými výškami. Modus je rozložen přes celý rozsah nástroje a hráči mají také pokyn zakomponovat do této části dvě rozšířené techniky.

A improvizace - konkrétní tónové výšky
použijte alespoň 2 rozšířené techniky

Ais H
8va 8vb

Obrázek 1 - část A (klavír)⁴

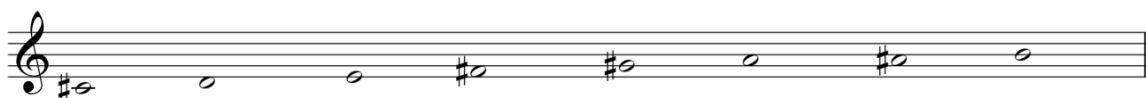
Část B již využívá tónového výběru s možností oktavového posunu. Zde je hráč poprvé seznámen s modem seřazeným ve formě stupnice. Oba nástroje mají tuto část totožnou. Provedení se může lišit v rámci interpretace vícetónového souzvuku. Klavír má v tomto směru rozsáhlé možnosti, jak z hlediska počtu tónů, tak rozsahu, zatímco interpreti na kontrabas se budou muset na tento pokyn více adaptovat.⁵ Záměrem využití kontrastu mezi jedním tónem a vícetónovým souzvukem je prozkoumání harmonických možností modu a způsobu práce s barvou.

³ Delší časová příprava by umožnila interpretům přípravu promyšlenější interpretace, ale toto nebylo předmětem zkoumání této práce.

⁴ Všechny notové ukázky v kapitole 1.2 jsou z vlastního zdroje: studie, kterou jsem pro tuto práci zkomponoval.

⁵ Interpretace tohoto pokynu může být na kontrabas značně komplikovaná, nikoliv ale nemožná.

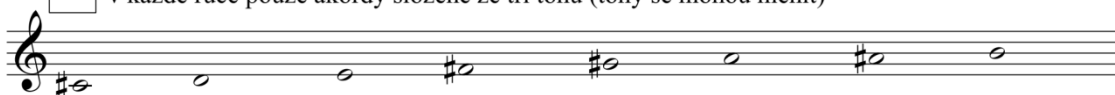
B improvizace - tónový výběr
využít kontrast mezi jedním tónem a vícetónovým souzvukem



Obrázek 2 - část B (oba nástroje)

Část C je příbuzná části předchozí. Vychází ze stejného seskupení modu v rámci stupnice a opět prozkoumává harmonickou představivost interpreta, ovšem nyní s větším důrazem na stavbu akordů. Hráči je dán pokyn, aby hrál pouze souzvuky složené ze tří tónů.

C improvizace - tónový výběr
v každé ruce pouze akordy složené ze tří tónů (tóny se mohou měnit)



Obrázek 3 - část C (oba nástroje)

Část D obsahuje řadu o dvanácti tónech.⁶ Je složena ze čtyř trichordů, složených vždy z čisté kvarty a malé sekundy. Hráči zde mají pouze pokyn k volné improvizaci.

D volná improvizace - tónový výběr



Obrázek 4 - část D (oba nástroje)

Část E využívá figuru v 5/8 metru. Jednotlivé nástroje mají tuto figuru z idiomatických důvodů odlišnou (klavírní využívá rozdělení tónů mezi ruce, kontrabasová umožňuje použití prázdných strun). Rytmické schéma je, až na vynechání předposlední šestnáctiny v kontrbasu, totožné. Interpretace tohoto rytmu bez předchozí přípravy není jednoduchá. Cílem je ověřit schopnosti interpretů z hlediska čtení z listu a rytmických schopností. Interpret má tento pattern hrát 5x-50x.

V **části F** je interpretovi dán pokyn hrát ve stejném tónovém výběru a udržet 5/8 metrum. Očekává se, že improvizace v rámci tohoto metra se projeví obtížná i pro zkušenější subjekty.

⁶ Nejedná se o dodekafonní řadu.

E 5x - 50x
poněkud svižně, ale v pohodlném tempu

F TÓNY v 5/8

stejný tónový výběr (v libovolné poloze),
udržet 5/8 metrum

Obrázek 5 - část E a F (klavír)

E 5x - 50x
poněkud svižně, ale v pohodlném tempu

F TÓNY v 5/8

stejný tónový výběr (v libovolné poloze),
udržet 5/8 metrum

Obrázek 6 - část E a F (kontrabas)

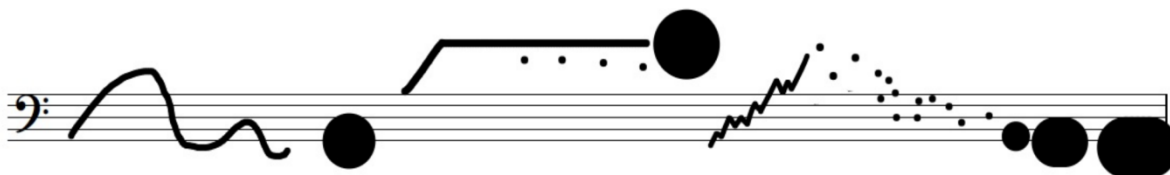
V **části G** je zadání opakovat předchozí figuru (nyní v rozmezí 1x-20x). Z hlediska výzkumu se může prokázat zajímavé porovnání počtu opakování mezi částmi E a G. Interpret má odlišit tuto část jakýmkoliv způsobem oproti části E.

V **části H** je po hráčích vyžadována rytmická smyčka. Od hráčů seznámených s jazzovou hudbou (nebo jakoukoliv jinou založenou na principu groovu) se očekává v této části větší úspěšnost.

V **části I** je interpretům ponechána nejvyšší míra svobody. Pokyn zní: volná improvizace na všechny vaše předchozí motivy, vytvořte dynamický a tektonický vrchol skladby. Zde se ověří paměťová a racionální angažovanost hráče v průběhu celé studie, jestli je schopen vrátit motivy a prvky předchozích částí a na nich vybudovat tektonický vrchol.

Část J je zaměřena na interpretaci grafické partitury. Tato část slouží k porovnání zvolených metod k interpretaci linií a skvrn.

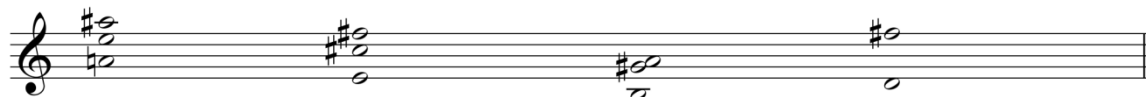
J interpretujte grafickou partituru



Obrázek 7 - část J (kontrabas)

Závěrečná **část K** je založena na výběru 4 souzvuků. Záměr tohoto pokynu je porovnání zvoleného typu závěru vůči kvalitě akordu a lineárnímu způsobu čtení.

K pomocí tohoto akordického výběru vytvořte pro vás vypointovaný závěr



Obrázek 8 - část K (oba nástroje)

1.3 Hypotézy a předměty zkoumání

1.3.1 Všeobecné hypotézy a předměty zkoumání

Reakce na vizuální zápis

- vázanost na vizuální zápis z hlediska rozsahu bude větší u hráčů méně zkušených v improvizaci
- tendence postupovat v tónových výběrech lineárně bude větší u hráčů méně zkušených v improvizaci

Práce s formou

- úspěšnost ve vytvoření celistvé formy⁷

Práce s časem, dynamikou a barvou

- kontrola nad časovým průběhem bude přesnější u hráčů více zkušených v improvizaci
- míra práce s časem, tichem a barvou bude mnohem výraznější u hráčů zkušených v improvizaci

⁷ Hodnocení tohoto předmětu zkoumání je subjektivní na základě mého autorského předpokladu a zvukového výsledku.

1.3.2 Hypotézy a předměty zkoumání k jednotlivým částem

Část A

- práce s využitím rozsahu nástroje
- výběr rozšířených technik

Části B a C

- způsob výstavby akordů i melodické přemýšlení

Část D

- práce s dvanácti tónovou řadou

Části E a G

- průměrný počet opakování (očekává se přibližně uprostřed daného rozptylu)
- ověření schopnosti hry z listu s užitím komplikovanějšího rytmického zápisu

Část F

- náročnost improvizace v rámci 5/8 metra

Část G

- způsob odlišení od části E

Část H

- rozdíl zvoleného typu rytmické smyčky (z hlediska rytmické náročnosti a rozsahu)

Část I

- rozdílnost rozsahu této části ve vztahu ke zkušenostem s improvizací (u zkušenějších hráčů bude část rozsáhlejší)
- způsob práce s předchozími motivy

Část J

- tradiční či sónický (včetně použití rozšířených technik) způsob interpretace
- použití glissand k interpretaci oblých křivek
- použití klastrů k interpretaci barevných skvrn u klavíru

Část K

- výstavba poslední části studie
- předpoklad k ukončení studie na souzvuku D-Fis (jediný konsonantní souzvuk)

1.4 Metoda hodnocení interpretace

V hodnocení zohledním práci s makro i mikro formou v čase. Budu zkoumat zpracování jednotlivých částí (z hlediska výstavby, rejstříku nástroje, dynamiky, prací s barvou) a úspěšnost splnění zadaných pokynů.

1.5 Metoda klasifikace subjektů

Ke správnému rozčlenění subjektů dle improvizčních zkušeností a hudebního pozadí slouží následující dotazník. Odpovědi na otázky 3-11 jsou formou lineární stupnice 1(nejnižší)-5(nejvyšší).⁸

1. Jméno a příjmení:
2. Jak dlouho se přibližně zabýváte hudební interpretací:
3. Jak často se posluchačsky setkáváte s vážnou hudbou složenou v posledních šedesáti letech?
4. Jak často interpretujete vážnou hudbu složenou v posledních šedesáti letech?
5. Jaká je Vaše interpretační zkušenost s barokní improvizací a ornamentikou?
6. Jak často se posluchačsky setkáváte s jazzovou hudbou improvizčního charakteru?
7. Jaká je Vaše hráčská zkušenost s jazzovou improvizací?
8. Jaká je Vaše hráčská zkušenost s volnou improvizací?
9. Jaká je Vaše hráčská zkušenost s řízenou improvizací/aleatorikou (dle pokynů, sólově či ve skupině)?
10. Jaká je Vaše hráčská zkušenost s interpretací grafické partitury?
11. Jaký máte vztah k improvizované složce v hudbě?

⁸ Konkrétní odpovědi subjektů jsou uvedeny anonymně v příloze.

2 Rozbory

2.1 Subjekt 1

2.1.1 Informace o subjektu

Subjekt 1 (dále S1) je klavírista, který občas interpretuje skladby žijících autorů (2),⁹ angažuje se také na koncertech katedry skladby HAMU. Zkušenosti s jazzovou interpretací nemá žádné (0), ale posluchačsky se s jazzovou hudbou setkává i v rámci koncertů (3). S improvizací volnou (1), či řízenou ve skupině (0) se setkává velice zřídka a nemá v ní moc zkušeností. V dotazníku také označil, že se příliš nevěnuje barokní improvizaci a ornamentice (1).

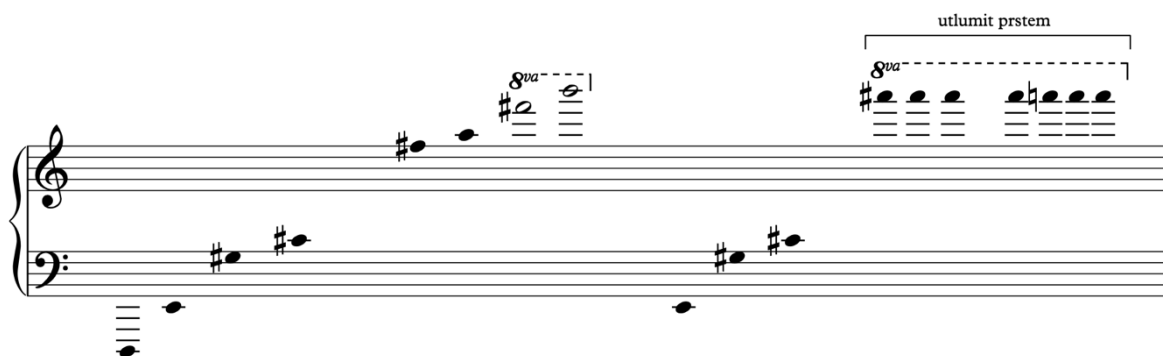
2.1.2 Rozbor studie jako celku

S1 se rozhodl pro původní sled částí. Doba trvání studie byla 4 minuty a 55 sekund. S1 se podařilo vytvořit poměrně úspěšný průběh, který byl ovšem poznamenán obtížemi s interpretací částí E a G. Kvůli zvolenému pomalému tempu a „etudovitému“ výrazu nabyla tato plocha vůči zbytku kompozice příliš na délce.

2.1.3 Rozbor jednotlivých částí

V celé části A se rozhodl S1 použít pravý pedál a vytvořit v jednoduše slabší dynamice dvě vzestupná gesta. Tato gesta vycházela z vizuálního zápisu části A, který tvoří tónový výběr od spodních tónů k vrchním. V případě vyšších tónů došlo ke špatnému přečtení zápisu (místo tónu Ais bylo zahráno Fis a v závěru byly použity, místo H – Ais, tóny Ais – A. Jako rozšířenou techniku se subjekt rozhodl tlumit struny prstem.

⁹ Čísla v závorce v kapitolách „Informace o subjektu“ odpovídají hodnotám lineární stupnice daných otázek a odpovědí.



Obrázek 9 - část A (S1)¹⁰

Část B více prokázala tendenci S1 improvizovat v úzkém sepjetí s notovaným zápisem. První tři gesta měla všechna stejný vzestupný směr ve stejném rozsahu jako zápis, tudíž v rámci malé septimy. Ve třetím gestu aplikoval S1 pokyn: „využít kontrast mezi jedním tónem a vícetónovým souzvukem“ v rámci tří opakujících se motivů. Tón fis byl následován souzvukem, který nabyl každým opakováním na dynamice a o další vzestupný tón. Ve třetím, posledním, opakování motivu, zazněl již klastr mezi tóny Gis-H. S1 ale stále zůstával v rámci zapsaného rozsahu.



Obrázek 10 - část B (S1)¹¹

Provedení části C vycházelo úzce z části B. S1 dostatečně nerozlišil nové zadání – „v každé ruce pouze akordy složené ze tří tónů“, nýbrž tento princip propojil s předchozím pokynem. Tímto vzniklo bližší propojení mezi oběma částmi, ale zároveň nesplnění části C. K závěru směřuje vývoj této části k vrcholu. S1 k tomu využíval zahušťování faktury v rámci klastrů a práci s dynamikou.

Část D je provedena formou melodického jednohlasu. S1 opět zůstal ve stejné poloze, v jaké byl zápis. Oproti střídmější práci s pedálem v části B a C, zde naopak podbarvoval melodickou linku dlouze drženým pedálem. S1 již pracoval s řazením tónů svobodněji a často si vybral kratší seskupení několika tónů, s kterými pracoval. Toto se nejvýrazněji projevilo v závěru. Tato plocha byla vystavěna na tónovém výběru E-F-Gis-A-C s hojně využívaným opakováním tónů E-F.

¹⁰ Všechny notové ukázky v kapitole 2 jsou vlastní přepisy nahrávek interpretů. Notové příklady bez taktových označení aplikují posuvky na každý tón zvlášť (kromě repetovaných tónů), v notových příkladech s taktovým označením platí posuvky v rámci celého taktu.

¹¹ Svorka mezi tóny v notové ukázce znázorňuje půltónový klastr.



Obrázek 11 - závěr části D (S1)

Ve čtení notového zápisu části E udělal S1 chybu a přehodil rytmus prvních dvou tónů. I přes tuto úpravu ovšem převážně dodržel 5/8 metrum. Ze začátku byla první doba o něco zkrácena, ale v průběhu opakování se tato nepřesnost vyrovnala. Zároveň si S1 během části zřejmě uvědomil, že hraje odlišnou verzi od zápisu. Náprava přišla ovšem s přetečkováním první doby, místo noty šestnáctinové byla zahrána nota dvaatřicetinová. S1 zahrál požadovanou figuru celkem 19x-20x.¹² S přibývajícím opakováním také zrychlil. Poté začal dynamicky slábnout a opakoval, po drobných rytmických chybách, stejnou figuru. Přechod na další část byl tudíž velmi neurčitý a nelze poznat, zda byla část F vůbec zahrána. Pokud ano, rozhodl se S1 opakovat stále tutéž figuru. Zajímavostí je použití pedálu v prvních několika opakováních figury.

V části G se rozhodl S1 figuru odlišit změnou polohy o oktávu níž. Po dvou opakováních také změnil artikulaci na velice krátké staccato. Počet opakování figury byl celkem 17x. Dynamicky měla část sestupnou tendenci. Oproti poměrně zvučenému provedení části E se zde pohyboval spíše v pianu.

Část H vyžadovalo vytvoření libovolné rytmické smyčky na předchozí tónový výběr. S1 využil stejnou figuru, ovšem v tečkovaném rytmickém provedení. Nová figura zůstala stále v 5/8 taktu. Zajímavostí bylo propojení části H s částí I, ve kterém měl subjekt vytvořit vrchol kompozice. S1 pokračoval stále ve stejné figurě, pouze dynamicky zesiloval. Ke konci zahrál chromatické vzestupné gesto. Tímto vznikla asi dvacetisekundová gradace, která plynule vyústila do části J. Oproti zadání zde nepřicházel vrchol kompozice, ale pouze spojka. Z hlediska celkové formy se ovšem jedná o úspěšné řešení, neboť S1 vhodným způsobem připravil část J, ve které již vrcholu studie dosáhl.



Obrázek 12 - část H (S1)

¹² Závěrečné opakování figury bylo nejasné, tudíž nelze určit přesný počet opakování (totéž v podobných následujících případech).

Interpretace části J převážně odpovídala grafickému zápisu. S1 využíval glissanda přes bílé klávesy a klastrů k vyjádření oblých křivek a černých skvrn. Zároveň se pohyboval v rámci celého rozsahu nástroje, čímž dosahoval silné dynamiky. Šest černých teček na konci se v provedení S1 převedlo na šest tónů stupnice C dur, které přesně nereflektují naznačenou grafickou polohu. Spíše se jednalo o volnější interpretaci grafické partitury, které důsledně nedodržovalo detaily.

V poslední části použil S1 akordický výběr jednoduchým způsobem. Každý z akordů zahrál jen jednou v zapsané poloze, pouze přehodil jejich pořadí.

2.2 Subjekt 2

2.2.1 Informace o subjektu

Subjekt 2 (dále S2) je klavírista, který relativně často interpretuje skladby žijících autorů (3), angažuje se také na koncertech katedry skladby HAMU. Zkušenosti s jazzovou hudbou i interpretací má velice obsáhlé (5), věnuje se jí v profesionálním měřítku. Často se setkává také s improvizací volnou (5) a řízenou ve skupině (4). Způsobu provádění barokní ornamentiky se nevěnuje (0).

2.2.2 Rozbor studie jako celku

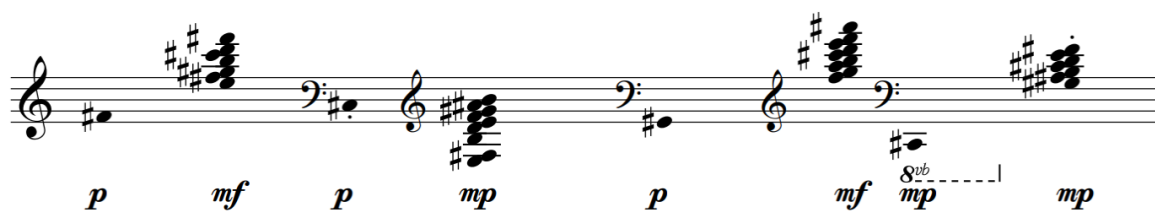
Subjekt 2 jako jediný využil možnosti libovolného řazení jednotlivých částí. V jeho interpretaci bylo trvání studie 7 minut a 35 sekund. Bohaté zkušenosti s improvizací se pravděpodobně projevují v povedené práci s časem i tichem. Hudební myšlenky dostávají vhodný prostor a důraz, který vytváří plynulý průběh celou formou studie. S2 pracuje s dynamickou výstavbou v mikro i makro měřítku. Využívá celého rozsahu klaviatury. Citlivá práce s časem, artikulací, dynamikou a barvou posloužila k vytvoření působivé formy, jejíž vrchol se nachází v poslední části K.

2.2.3 Rozbor jednotlivých částí

S2 začal studii částí B. Využíval celého rozsahu klaviatury a také značného dynamického i artikulačního odlišení. Hudební struktura připomínala punktualismus.¹³

¹³ Punktualismus – způsob seriální organizace hudebního materiálu (převážně tónů, délky, dynamiky a témbu) (LEEUEW, T De. *Music of the Twentieth Century: A Study of Its Elements and Structure*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005. ISBN: 978-9053567654). V rámci improvizace je tento způsob seriálního uvažování zdroj inspirace spíše zvukové než technické. Ve všech dalších zmínkách o punktualismu používám tento termín z hlediska zvukovosti než techniky práce.

Zahuštěné vícehlasé akordy stavěl do kontrastu s jednotlivými tóny a značnou rolí ticha. Část sloužila jako podařená introdukce celé studie a nastolení daného modu.



Obrázek 13 - část B (S2)

S2 dále pokračoval částí D. S dvanáctitónovou tónovou řadou pracoval v náznaku dodekafonním způsobem. Tato řada zaznívala v každé ruce zvlášť, čímž vznikla dvojhlasá sazba. Většinu času se ve hře ruce střídaly, což byl pravděpodobně následek značných improvizčních nároků zvoleného způsobu.



Obrázek 14 - část D (S2) 1/2¹⁴

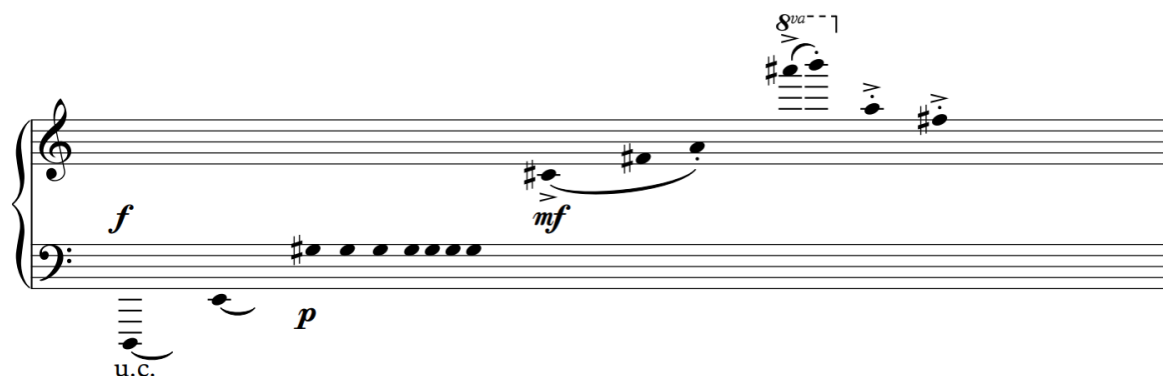


Obrázek 15 - část D (S2) 2/2

Jako třetí v pořadí určil S2 část C. Volba třítónových akordů byla bohatá. S2 využil možností modu a využívá širokou škálu akordů, od konsonantních doškálních kvintakordů po klastry. Podobně jako v části B využíval punktuálního způsobu tvoření hudební struktury.

Po části C pokračoval S2 částí A. Ve většině části využíval *una corda* pedál a místy také pracoval s tlumením struny prstem. Kombinace těchto dvou technik způsobila bohatou rezonanci nástroje a prokázala značný cit pro práci s barvou. Opět zde byla značná role ticha a ekonomie z hlediska počtu not.

¹⁴ Pro zápis této části jsem se rozhodl z důvodu komplexnější práce s dobou znění jednotlivých tónů použít odlišný typ proporční notace, přesněji znázorňující konkrétní dobu znění jednotlivých tónů.



Obrázek 16 - část C (S2)

V provedení následující části E nastala změna vůči zápisu. S1 přečetl figuru v 9/16 taktu, místo původního 5/8. Zvolené tempo bylo poměrně rychlé, přibližně $\text{♩}=192$. S2 v průběhu zároveň zrychlil. Počet opakování dané figury byl 44x. Jako přechod na část G použil konkrétní tónový výběr z části A. Tento způsob přechodu nebyl v pokynech vyžadován a projevil se jako skvělý formotvorný prvek, který více podpořil odlišení části G od části E. Stejnou figuru použil v části F, pouze místy lehce obměnil sled tónů. V části G se rozhodl S2 použít una corda pedál a postupné ritardando. Část H nebyla zřejmě zahrána nebo nebyla dostatečně odlišena.



Obrázek 17 - část E (S2)

Grafickou partituru v části J interpretoval S2 bez použití glissand pro oblé křivky, nýbrž volil stupnicové postupy. Znárodný tónový rozsah tvarů reflektoval poměrně přesně. Ke konci části již volil svobodnější formu interpretace. Šest černých teček v horním rejstříku klavíru se transponovalo do atonálního sledu mnoha tónů ve velice rychlém tempu. Využitím forte vytvořil S2 z této části dynamický vrchol studie.

V následné části I se S2 navrátil k motivům z částí A, B, D, E a G. Mezi těmito motivy a figurami se pohyboval fragmentárně metodou stříhu. Struktura tohoto "provedení" je následující – D, E, A, G (pomalejší tempo s dynamickou gradací), B. Tímto střídáním jednotlivých částí vznikla vyhraněná plocha. Nedošlo v ní ale k vrcholu skladby. Ten nastal, dle mého názoru, až v poslední části K. S2 se rozhodl využít akordický výběr k vytvoření až vítězoslavného závěru. Způsob interpretace akordů v rozsahu celého nástroje vytvářel sonoritu připomínající zvony. V průběhu části S2 přecházel plynule z forte do piano. S2 ke

konci tyto akordy občas rozkládal, čímž podle mého názoru lehce oslabil působení této plochy. Závěrečným souzvukem byla decima D-Fis.



Obrázek 18 - část K (S2)

2.3 Subjekt 3

2.3.1 Informace o subjektu

Subjekt 3 (dále S3) je klavírista, který se věnuje interpretaci převážně autorů 18. a 19. století. Se současnou hudbou nemá jak z hlediska poslechového (2), tak interpretačního (2), příliš blízký styk. Místy se setkává s jazzovou (2) a volnou improvizací (2), ovšem s řízenou improvizací nemá žádné zkušenosti (0). Má určité interpretační znalosti barokní ornamentiky (2).

2.3.2 Rozbor studie jako celku

S3 se rozhodl pro původní sled částí. Délka jeho interpretace byla 2 minuty a 7 sekund, což je značná odchylka vůči původnímu pokynu studie. Při nahrávání projevil S3 značnou dávku nervozity a nejistoty. Je velice pravděpodobné, že toto vedlo ke zkrácení délky kompozice. Části A-D tvořily přibližně 3/4 studie, zatímco E-I přibližně pouze 1/8.¹⁵ Tento rozdílný poměr byl pravděpodobně způsoben nepohodlím s prováděním části E. Pravý pedál byl použit téměř po celou dobu studie, v interpretaci se nevyskytovalo velké množství artikulací.

¹⁵ Části J a K tvoří zbytek studie. Poměr těchto částí nebyl do zlomků zahrnut.

2.3.3 Rozbor jednotlivých částí

V interpretaci části A se odrážela vizuální podoba zápisu. S3 měl tendenci hrát konkrétní tónové výšky ve stejném sledu, v jakém byly zapsány v notách. Tím vznikla vzestupná gesta, podobná interpretaci S1. Zajímavostí bylo využití paralelních oktáv na první dva nejnižší tóny¹⁶. Z dynamického hlediska bylo provedení této části bohaté, S3 využíval rozsahu od *piano* do *forte*. Nepoužil ovšem žádné rozšířené techniky.

The image shows a musical score for part A (S3) in G major. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with a dynamic marking of *mp* at the beginning, followed by a crescendo to *mf*, then a decrescendo to *mp*, and finally a crescendo to *mf*. The bass staff contains a bass line with a dynamic marking of *mp* at the beginning, followed by a crescendo to *mf*, then a decrescendo to *mp*, and finally a crescendo to *mf*. The score includes a *ped.* (pedal) marking at the beginning and a *ped.* marking at the end. A *sva* (sustained) marking is present above the treble staff. The score is enclosed in a dashed box.

Obrázek 19 - část A (S3)

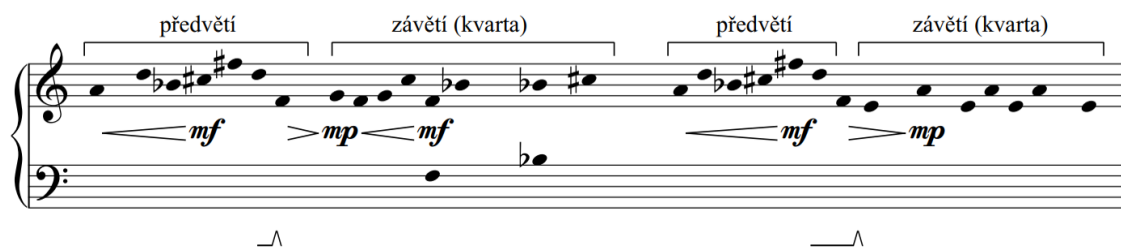
V části B a C se S3 již relativně odpoutal od vizuální podoby zápisu. Podobně jako S1, začíná fráze na prvních několika tónech daného výběru, ale již je transponuje do různých poloh. V basovém rejstříku opět využívá paralelních oktáv.

The image shows a musical score for part C (S3) in G major. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with a dynamic marking of *mf* at the beginning, followed by a decrescendo to *p*, then a crescendo to *mf*, a decrescendo to *mp*, a decrescendo to *p*, and finally a crescendo to *mf*. The bass staff contains a bass line with a dynamic marking of *mf* at the beginning, followed by a decrescendo to *p*, then a crescendo to *mf*, a decrescendo to *mp*, a decrescendo to *p*, and finally a crescendo to *mf*. The score includes a *ped.* (pedal) marking at the beginning and a *ped.* marking at the end. A *sva* (sustained) marking is present above the treble staff. The score is enclosed in a dashed box.

Obrázek 20 - část C (S3)

V části D se objevují jednohlasých melodií v obou rukách. Tyto melodie většinou procházejí lineárně tónovým výběrem. Výjimkou jsou krátké plochy, ve kterých S3 opakuje několik sousedních tónů v řadě (převážně dva) pro vytvoření jednoduchého motivu.

¹⁶ Toto bylo v rozporu se zadáním konkrétních tónových výšek.



Obrázek 21 - část D (S3)

V části E se projevila obtíž přesvědčivě interpretovat danou figuru. S3 zvolil pomalé tempo a často se dopustil špatného přečtení zápisu. Figuru zahrál 4x, poté se rozhodl pomocí volné improvizace na danou figuru a rubata, část uzavřít. Části F, G, H a I patrně přeskočil.

V interpretaci grafické partitury S3 používal pouze bílé klávesy. Nevyužíval glissanda, klastry ani stupnice. Oblé křivky měly často formu terciových rozkladů.

V části K S3 zvolil pouze souzvuk D-Fis, kterým studii uzavřel.

2.4 Subjekt 4

2.4.1 Informace o subjektu

Subjekt 4 (dále S4) je kontrabasista, který se mnoho věnuje jazzové hudbě na profesionální úrovni. Má bohaté zkušenosti s hudební interpretací jazzové hudby (5), ale příliš často se nepohybuje v současné vážné hudbě (2). S barokní ornamentikou nemá zkušenosti žádné (0).

2.4.2 Rozbor studie jako celku

S4 zahrál všechny části v předepsaném pořadí. Délka interpretace byla 10 minut a 1 sekunda. Práce s časem S4 byla velice citlivá, mnoho řádků vycházelo délkově okolo jedné minuty (např. na 5. část přešel přesně po čtyřech minutách). Nejdelší částí byla volná improvizace na předchozí motivy (část I) - téměř tři minuty. Většinu studie bylo využíváno rubato, čímž se scelila celá forma a vzniknul kontrast s částmi E-H, které jsou více rytmicky zaměřené. Až na část F byla celá studie hrána pizzicatem. S4 často využíval souzvuk zvětšené kvarty, zejména mezi tóny E-Ais, čímž byl vytvořen dojem charakteristického intervalu scelujícího formu.

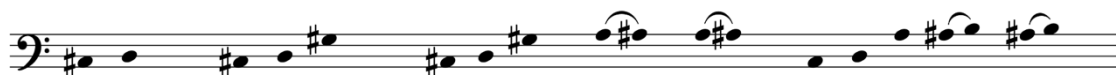
2.4.3 Rozbor jednotlivých částí

V části A budoval S4 fráze vycházející ze spodních tří tónů (E-Ais-H), které se dále rozvíjely ve vyšších rejstřících a nabíraly na délce. Tímto způsobem vznikla celistvost celé části, ale zároveň dostatečný vnitřní vývoj.



Obrázek 22 - část A (S4)

Princip budování stále delších vzestupných frází použil S4 také v první polovině části B. V začátku této části využívá stejný intervalový výběr, pouze v inverzi (malá sekunda a zvětšená kvarta).



Obrázek 23 - část B (S4)

V části C vystavěl S4 většinu třítónových souzvuků od tónu Cis. Hrál je rozložené a využíval prázdné D struny. Neustálým opakováním tohoto třítónového rytmicko-melodického schématu vytvořil S5 opět celistvou formu dané části.



Obrázek 24 - část C (S4)

Část D obsahovala, oproti předchozí části, větší dávku ticha mezi jednotlivými frázemi. Z hlediska formy je možné tuto část rozdělit na A-B-A, kde části A jsou zpěvné jednohlasy v rubatu a část B je intenzivnější variace na tetrachord F-E-A-Gis.



Obrázek 25 - část D (S4)

Počet opakování patternu v následující části E byl 27x. Přechod z části E do části F byl bezproblémový. Část F zřejmě nebyla zahrána. Po 27 opakování následuje několikasekundová figura, ale jelikož není v 5/8 metru, nedá se posoudit, zda se jednalo o zahrání části F.

K odlišení části G použil S4 pomalejší tempo. Zároveň prominentně rytmizuje pauzy pomocí perkusivních možností kontrabasů. Počet opakování patternu byl 17x.

Ve volné improvizaci na předchozí motivy nebyl S4 vázán na předchozí modální výběr, nýbrž svobodně využívá všech dvanáct tónů. Krátce navrátil figuru z části A a často využívá chromatických postupů lehce připomínající více chromatickou část D (nedá se ovšem posoudit, zda to byl záměr). Obsáhlost této části z ní vytváří nosný bod studie. Během přibližně tříminutové plochy využil S4 různé techniky, zejména používání prázdných strun a glissand.



Obrázek 26 - část I (S4)

V části J S4 interpretoval obloučkové linie smyčcem. Důraz byl kladen zejména na barevnou složku. S4 hojně využíval glissanda. Jediným zřetelným harmonickým intervalem byla zvětšená kvarta. První obloučková linie začala dle grafického zápisu na totožném tónu, poté již byla zahrána svobodně. Struktura ostatních grafických pokynů byla přibližně zachována. Lomená linie a následná sekvence 14 černých bodů splynula v jedno nerozlišitelné gesto.

V poslední části se S4 navrátil k technice pizzicata. S4 využil pouze první tři souzvuky. Velkou roli zde hrál čas a ticho, jednotlivé souzvuky byly od sebe časově poměrně vzdálené. Studie končí na opakovaném souzvuku E - (o něco vyšší pravděpodobně z důvodu rozladění) Ais.



Obrázek 27 - část K (S4)

2.5 Subjekt 5

2.5.1 Informace o subjektu

Subjekt 5 (dále S5) je kontrabasista, který studuje jazzovou interpretaci na HAMU. V jazzové hudbě působí několik let na profesionální úrovni, tudíž má bohaté zkušenosti s jazzovou (5) i volnou improvizací (1). Moderní vážné hudbě se příliš nevěnuje (2).

2.5.2 Rozbor studie jako celku

S5 zahrál všechny části v pořadí zápisu. Délka interpretace byla 8 minut a 20 sekund. Většina studie byla hrána v rámci rytmického schématu. S5 používal převážně rytmické a melodické motivy, které opakoval a obměňoval. V každé části vytvořil hudební prostor unikátní pro danou část. Přechody mezi částmi byly ve většině případů plynulé a bez přerušení hudebního toku. Díky tomu vznikla celistvá forma bez značných kontrastů. Zároveň toto vedlo k menšímu odlišení rytmicky zaměřených částí studie (E-H) vůči zbytku formy. Jediné použití smyčce bylo v rámci interpretaci grafické partitury, ve všech ostatních částech studie používal pizzicato.

2.5.3 Rozbor jednotlivých částí

V první části využíval S5 nastoleného jednoduchého čtyřtónového motivu ve vyšším rejstříku nástroje. Tento rytmický motiv kontrastoval s hlubokými tóny. Vznikla tím melodicky zpěvná plocha s velkou dávkou barevnosti. S5 se nedržel konkrétních výšek tónového výběru, nýbrž využíval rozsah modu s určitou volností. Opakovanou prací s motivem vytvořil celistvou formu naznačující *a b a*. V části *a* byl hojně zastoupen čtyřtónový motiv, zatímco část *b* od něj opouštěla a využívala spodních rejstříků v rytmicky intenzivnější ploše. Návrat *a* byl krátký a plynule navazoval do další části. Rozšířenou technikou bylo pouze použití flažoletu.



Obrázek 28 - část A (S5)

Část B začíná stejnými třemi tóny Fis-E-Fis, jako část předchozí. S5 opět využíval výrazný motiv. Jednalo se o rytmizování tónu Ais v silnější dynamice. Melodické linky vycházely z menšího rozsahu (dle předepsaného zápisu: malé septimy), čímž dostaly zpěvný charakter.

Část C byla plynule propojena s předchozí částí. Pokyn k vytvoření kontrastu využitím třítónových souzvuků interpretoval S5 ve formě třítónových arpeggií. Tyto figury byly členěné po třech a po čtyřech, čímž vznikl rytmický kontrast mezi triolami a kvartolami. Fráze často začínaly v pomalejším tempu, postupně zrychlily a následně se opět vrátily do původního tempa.



Obrázek 29 - část C (S5)

V části D vytvořil S5 melodicky silný motiv, který dále obměňoval. Nejprve inklinoval ke členění po trichordech dle zápisu. Postupně ale tato část nabyla formu volné melodické improvizace.



Obrázek 30 - část D (S5)

Figuru v části E zopakoval S5 celkem 9x. Zajímavostí bylo přidání tlumeného tónu na čtvrtou šestnáctinu v taktu, čímž se umocnila rytmizace tohoto patternu. Přechzení zápisu i hra v 5/8 taktu byla provedena úspěšně. S5 se zřejmě pokusil o následnou interpretaci části F, ale po pár sekundách přešel na další část.



Obrázek 31 - část E (S5)

Figura v části G nebyla dostatečně odlišena, aby se dalo v analýze posoudit počet opakování. Pattern plynule přecházel mezi zapsanou verzí a improvizovanou variací.

Rytmická smyčka v části H vycházela z předchozího materiálu. Nebyla konstantní, nýbrž se spíše jednalo o volnější improvizaci. Určité aspekty se v ní ovšem opakovaly - např. používání pentatonické stupnice (fis moll pentatonická), glissando mezi tóny Ais-H a návrat tendence rytmizovat jeden tón jako v části B (konkrétně tón Fis).



Obrázek 32 - část E (S5)

Volná improvizace na předchozí motivy převážně využívala stejný modus. Opět bylo časté využití pentatoniky. Navracely se náznaky čtyřtónového motivu z části A a krátký průchod využívající chromatiku, možná naznačující část D.

K interpretaci oblých linií v části J použil S5 smyčec, zatímco všechny černé body byly zahrány pizzicatem. S5 začínal linii na stejném tónu, ze kterého vychází zapsaná křivka. Zároveň to byl tón ukončující předchozí část, čímž dosáhl S5 silného propojení obou částí. První dvě linie byly melodicky spřízněny. Obě začínaly glissandem v rozsahu sexty a následnými sekundovými postupy naznačujícími mollovou tonalitu. Jako způsob vyjádření černých buněk se S5 rozhodl použít dynamickou práci. Ostrá lomená linie začínala nejprve v tónině d moll a následně se transformovala do vzestupných chromatických postupů o malou sekundu. Sestupné černé body byly interpretovány volně. S5 vytvořil sestupný melodický postup, využívající pouze intervaly v rozpětí velké tercie. Poslední tři buňky byly zahrány formou dvojhlasého souzvuku.

V části K se S5 opět navrátí k technice pizzicata. Formu této části můžeme rozdělit následovně: *a* (volná improvizace na tonální výběr) - *b* (rytmizace souzvuků) - *c* (výrazný rytmický jednohlas) – *b2* (rytmizace akordů). V části *b* S5 rytmizoval první (A-E-Ais) a poslední souzvuk (D-Fis) z výběru. Výrazné použití konsonantního souzvuku D-Fis působí až euforicky a jeho kontrast s disonantním souzvukem prvním je velice efektní. Taneční rytmus byl dále umocněn v části *c*, kde S5 hrál konstantní pattern v 6/8 metru přes třetí souzvuk z výběru (H-Gis-A). Krátký návrat do části *b* byl zakončen šesti malými nónami ve forte a následnou oktávou na tónu H.



Obrázek 33 - část K (S5) 1/2



Obrázek 34 - část K (S5) 2/2

3 Vyhodnocení hypotéz a předmětů zkoumání

3.1.1 Všeobecné hypotézy a předměty zkoumání

Reakce na vizuální zápis

- Vázanost na vizuální zápis z hlediska rozsahu bude větší u hráčů méně zkušených v improvizaci.
 - Hráči méně zkušené v improvizaci měli větší tendenci následovat vizuální zápis z hlediska ambitu.
 - Hráči více zkušené v improvizaci měli větší schopnost odpoutání se od notového zápisu a využití celého rozsahu nástroje v rámci daného tónového výběru.
 - Hypotéza se potvrdila.
- Tendence postupovat v tónových výběrech lineárně bude větší u hráčů méně zkušených v improvizaci.
 - Hráči méně zkušené v improvizaci měli větší tendenci interpretovat tónovou řadu lineárně
 - Hráči více zkušené v improvizaci byli v mnohem větší míře schopni „vstřebat“ daný tónový prostor a v rámci něho improvizovat.
 - Hypotéza se potvrdila.

Práce s formou:

- Jaká bude úspěšnost ve vytvoření celistvé formy?
 - Hráči zkušené v improvizaci byli schopni vytvořit provázanější formu, zejména díky aplikování podobných improvizčních tendencí, jaké ustanovili v předchozích částech a citlivější práci s časem
 - hráči méně zkušené v improvizaci interpretovali studie v kratším časovém rozsahu (S1 – pět minut, S3 – dvě minuty), čímž se potřeba scelit formu zmenšila
 - Z důvodu kratších rozsahů interpretací méně zkušených hráčů se tato hypotéza potvrdila jen částečně.

Práce s časem:

- Kontrola nad časovým průběhem bude přesnější u hráčů více zkušených v improvizaci.
 - Hráči více zkušené v improvizaci pracovali s časem přesněji, jak z hlediska rozvržení délky jednotlivých řádků, tak celkové časové koncepci do 10 minut. Celkový rozsah nepřestoupily ani méně zkušené subjekty, ale délka jednotlivých částí byla podstatně kratší.
 - Hypotéza se potvrdila.

- Míra práce s časem a tichem bude mnohem větší u hráčů zkušených v improvizaci.
 - Hráči méně zkušené v improvizaci měli o něco menší tendenci využívat ticha než zkušenější subjekty, ale nejednalo se o jednoznačný výsledek.
 - Hypotéza se potvrdila jen částečně.

3.1.2 Hypotézy a předměty zkoumání jednotlivých částí

část	zhodnocení
A	<ul style="list-style-type: none"> • většina subjektů měla tendenci vytvářet vzestupná gesta, zřejmě kvůli vizuální podobě notového zápisu-u zkušenějších subjektů byla tato tendence menší a jejich hra různorodější • mezi klavírem a kontrabasem vznikl rozdíl v práci s časem a barvou: klavíristé nechávali mezi tóny větší prostor (možný díky rozezvučení nástroje se stisknutým sustain pedálem) zato kontrabasisté vytvářeli více melodické fráze (toto platilo nejen v části A) • rozšířené techniky: <ul style="list-style-type: none"> ○ klavír: <ul style="list-style-type: none"> ▪ u hráčů zkušenějších v moderní vážné hudbě či jazzu bylo větší využití rozšířených technik využívající tlumení strun ○ kontrabas: <ul style="list-style-type: none"> ▪ u obou subjektů bylo jedinou rozšířenou technikou použití flažoletů
B	<ul style="list-style-type: none"> • méně zkušené hráči měli tendence vytvářet vzestupná gesta, často ve stejném sledu tónů, v jakých byl notový zápis: vznikly tím "stupnicové fráze" • zkušenější hráči byli více schopni „vstřebať“ daný tónový výběr
C	<ul style="list-style-type: none"> • z hlediska volby harmonické výstavby nevznikly dostatečně konkrétní závěry, ale S3 (bez zkušenosti s moderní vážnou hudbou či jazzem) často volil kvintakordové, či oktávové souzvuky, zatímco ostatní hráči, více zkušené v moderní vážné hudbě i jazzu, volili souzvuky disonantnější • zajímavostí byl podobný princip hudební výstavby u S4 a S5: oba používaly převážně dva neustále se opakující souzvuky
D	<ul style="list-style-type: none"> • u méně zkušených hráčů byla tendence zahrát úryvek tónové řady a následně setrvat ve výběru několika tónů (často v rámci trichordu) • zkušenější hráči interpretovali tuto tónovou řadu volněji z hlediska výběru tónů (kromě S2, který v této části využil způsob práce podobný dodekafonii)

E	<ul style="list-style-type: none"> • hypotéza o počtu opakování se nenaplnila, hráči měli v tomto aspektu široký rozptyl • pro hráče méně zkušené v improvizaci, ale zato zkušenější v interpretaci vážné hudby, se ukázalo přečtení této části náročnější • hráči více zkušené v hudbě využívající principu groovu byli v plynulé a rytmicky přesné interpretaci této části mnohem úspěšnější
F	<ul style="list-style-type: none"> • většina subjektů tuto část nehrála, nebo ji dostatečně nerozlišili od předchozí části • možné příčiny: <ul style="list-style-type: none"> ○ pokyn “stejný tónový výběr (v libovolné poloze), ale udržet 5/8 metrum” nebyl pravděpodobně jednoznačně formulovaný, aby inspiroval hráče k improvizaci v rámci 5/8 metra ○ nepočítání při hře rytmického patternu z předchozí části, což mělo za následek nevnímání v rámci 5/8 taktu ○ příliš velká obtížnost tohoto pokynu
G	<ul style="list-style-type: none"> • způsoby odlišení byly napříč každou interpretací různorodé (viz. příloha č.3) • tento pokyn nabízel interpretační svobodu a byl u většiny hráčů (kromě S3, který tuto část vynechal) úspěšně proveden
H	<ul style="list-style-type: none"> • nejúspěšnější rytmickou smyčku vytvořil S5, ostatní hráči tuto část nehráli, nebo ji dostatečně nerozlišili • možné příčiny: <ul style="list-style-type: none"> ○ nepochopení výrazu “rytmická smyčka”, je možné, že tento pojem potřebuje v rámci zápisu větší vysvětlení ○ řazení této části po částech E-G, které jsou interpretačně složité, se již prokázalo moc náročné: je pravděpodobné, že by tato část byla úspěšnější, kdyby nebyla vizuálně umístěna na stejném řádku jako část G
I	<ul style="list-style-type: none"> • rozsah části byl, dle očekávání, u hráčů zkušených v improvizaci podstatně delší • hráči převážně se zkušenostmi v jazzové improvizaci tuto část pojali volněji než hráči s větší zkušeností v moderní vážné hudbě, kteří mnohem více využívali předchozí motivy
J	<ul style="list-style-type: none"> • převažoval sónický způsob interpretace grafické partitury

	<ul style="list-style-type: none"> ○ 3 hráči inklinovali v interpretaci oblých linií ke glissandům, zbývající 2 využili intervalové postupy • všechny subjekty měly v této části tendenci volit silnou dynamiku • převažující tendence k atonálnímu způsobu hudební výstavby • klavír: <ul style="list-style-type: none"> ○ interpreti zkušenější v moderní vážné hudbě volili k interpretaci velkých černých skvrn klastry • kontrabas: <ul style="list-style-type: none"> ○ oba hráči zvolili pouze v této části hru smyčcem
K	<ul style="list-style-type: none"> • méně zkušené subjekty zahrály pouze akordy v dané poloze, časově měly tuto část v rozmezí 5s-15s, zatímco zkušenější subjekty vytvořily rozsáhlejší formu • hypotéza o použití souzvuku D-Fis k ukončení studie nebyla potvrzena

Závěr

Tento výzkum slouží pouze jako úvodní sonda do problematiky improvizace a jejího vztahu k notačnímu zápisu a slovních pokynů. K ustanovení všeobecnějších závěrů by byla třeba početnější skupina subjektů s různorodějším instrumentáře, se širším rozpětím hudebních zkušeností, včetně aplikování sociologického přístupu. Výsledky mého zkoumání tudíž slouží skladatelům k naznačení možných očekávání. Určité tendence se z hlediska interpretace daných pokynů opakovaly u více subjektů a mohou předjímat způsoby interpretace, ke kterým se můžou hráči uchýlit. Zajímavým se prokázal vztah mezi dynamikou a interpretací grafické partitury, kde všechny subjekty zvolily silnou dynamiku. Zároveň byla tato část jediná, ve které zvolili hráči na kontrabas hru smyčcem. Největším přínosem, dle mého názoru, je vázanost na lineární způsob hry notového zápisu u méně zkušených hráčů a také jejich menší tendence hlouběji prozkoumat možnosti z důvodu kratší doby trvání jednotlivých částí.

Provedení tohoto výzkumu a následná reflexe odhalila další možné improvizací aspekty k prozkoumání, kterým bych se do budoucna mohl věnovat. Jedná se například o zkoumání slovních pokynů a analýza jejich individuálního překladu do hudebního jazyka nebo různorodější možnosti práce s grafickým zápisem. Zároveň bych se méně soustředil na způsob nakládání s tónovým výběrem a umožnil v tomto okruhu větší svobodu, čímž by se mohly prozkoumat další hráčské tendence. Části zaměřené na zkoumání hypotéz bych více zaměřil na danou problematiku - např. v části E zkoumám čtecí a rytmické schopnosti s poměrně velkou obtížností zároveň s posuzováním hypotézy o počtu opakování. Někteří hráči měli s hraním předepsaného patternu potíže, čímž mohli mít tendenci tuto část rychleji opustit a tím znepřesnit zkoumání o počtu opakování.

Dalším aspektem zpětné reflexe byl proces nahrávání. Desetiminutová příprava na nahrávání se mohla ukázat, vůči množství pokynů, jako příliš krátká. Tento čas neskýtá dostatečné množství prostoru k přípravě sofistikovanějšího průběhu studie. Zároveň ale klade na hráče větší improvizací požadavky, což byl jeden ze záměrů mého výzkumu. K hlubšímu prozkoumání vztahu hráče a notového zápisu, zejména z hlediska konceptuálního, bych při příštích studiích volil delší čas přípravy. Výsledky také mohly být do určité míry zkreslené z důvodu natáčení v prostorách studia. Nervozita je ale pro mnohé interprety přítomna i při koncertním výkonu, tudíž tento aspekt nehodnotím vyloženě negativně.

Mnoho hráčů v dnešní době má stále vůči improvizaci určitý odstup, který je může limitovat ve výběru repertoáru. I skladatelé musí s tímto vědomím pracovat. Pokud není určitá skladba komponována pro konkrétní interprety, může se provedení improvizovaných částí značně lišit od původního záměru. Tato náhodnost obsažená v improvizaci je pro mnohé skladatele, včetně mě, poutavá a zasluhuje si hlubší zkoumání.

Seznam použitých zdrojů

Literatura

- ALPERSON, P.** *On Musical Improvisation*. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 43, No.1, s. 17-29. Hoboken: Wiley, 1984, ISSN: 00218529.
- CHUNG, B., THURMOND D.** *Improvisation at the Piano: A Systematic Approach for the Classically Trained Pianist*. Los Angeles: Alfred Music, 2007. ISBN: 978-0739043783.
- DEREK, B.** *Musical Improvisation: Its Nature and Practise in Music*. 1. vydání, místo neznámé: Prentice Hall, 1983. ISBN: 978-0136070511.
- DLOUHÝ, D.** *Princip náhody v hudbě*. Online. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2012. Dostupné z: https://is.jamu.cz/th/dsycv/text_prace.pdf [2023-3-02].
- DOBROVSKÁ, W.** *Improvizace v soudobé artificiální hudbě a možnosti jejího využití v pedagogickém procesu*. Online. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2012. Dostupné z: <https://theses.cz/id/x7mdlv/DP-Dobrovsk.pdf> [2023-3-02].
- DUDAS, R.** "Comprovisation": The Various Facets of Composed Improvisation within Interactive Performance Systems. Leonardo Music Journal Vol. 20, Improvisation (2010), s. 29-31. Cambridge: The MIT Press, 2010. ISSN: 09611215.
- FOSS, L.** *Improvisation versus Composition*. The Musical Times Vol. 103, No.1436 (říjen, 1962), s. 684-685. London: Musical Times Publications Ltd., 1962. ISSN: 00274666.
- FOX-GIEF N., SCHEDEL. M.** *In Strange Paradox: Rationalizing Improvisation*. Leonardo Music Journal Vol. 20, Improvisation (2010), s. 13-15. Cambridge: The MIT Press, 2010. ISSN: 09611215.
- JEŽ, A.** *Volná improvizace z perspektivy vizuální antropologie: improvizace v reálném čase*. Online. Pardubice: Univerzita Pardubice, 2020. Dostupné z: https://dk.upce.cz/bitstream/handle/10195/76455/Diplomova_prace_-_Ales_Jez.pdf?sequence=4&isAllowed=y [2023-4-10].
- Kennedy, R. F.** *Jazz Style and Improvisation Codes*. Yearbook for Traditional Music, vol. 19, pp. 37–43. Cambridge: Cambridge University Press, 1987. ISSN: 07401558
- LARSON, S.** *Composition versus Improvisation?* Journal of Music Theory Vol. 49, No. 2 (podzim, 2005), s. 241-275. Durham: Duke University Press, 2005. ISSN: 00222909.
- LEEuw, T De.** *Music of the Twentieth Century: A Study of Its Elements and Structure*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005. ISBN: 978-9053567654.
- MORTENSEN, J.J.** *The Pianist's Guide to Historic Improvisation*. Oxford: Oxford University Press, 2020. ISBN: 978-0190920401.
- SMÉKAL, P.** *Metodika iniciace hudební improvizace*. Online. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2015. Dostupné z: https://is.jamu.cz/th/sv2fa/Petr_Smekal_bakalarska_prace.pdf [2023-3-02].

SONG, A. *Music Improvisation in Higher Education. College Music Symposium*, vol. 53, 2013. ISSN: 00695696.

SWAIN, P. Joseph. *Form and Function of Classical Cadenza, The Journal of Musicology*, vol. 6, no. 1, 1988, pp. 27–59. Berkeley: University of California Press, 1988. ISSN: 02779269.

VAES L., RZEWSKI F., *Experimental Affinities in Music*. Leuven: Leuven University Press, 2015. ISBN: 9789461661883.

ZLÁMAL, P. *Volná hudba, vedení a práce improvizačního souboru*. Online. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2016. Dostupné z: https://is.jamu.cz/th/jicom/DISERTACEsablona_prilohy.pdf [2023-3-02].

Hudební zdroje

Nahrávky interpretů ze studia HAMU, které sloužily jako podklad mých rozborů, jsou online k dispozici zde:

Google Drive: odkaz č.1 - <https://shorturl.at/eiqE6> [2023-4-25], odkaz č. 2 - https://drive.google.com/drive/folders/181C4j1C4HtqzEVcQQqjncquZjQ_dmogm?usp=share_link [2023-4-25].

Dropbox: odkaz č. 1 - <https://shorturl.at/aiGKQ> [2023-4-25], odkaz č. 2 - <https://www.dropbox.com/sh/44gewxwdth57evw/AAD6laelK0tIrDGW-CInKZ5qa?dl=0> [2023-4-25].

Seznam obrázků

Obrázek 1 - část A (klavír).....	3
Obrázek 2 - část B (oba nástroje).....	4
Obrázek 3 - část C (oba nástroje).....	4
Obrázek 4 - část D (oba nástroje).....	4
Obrázek 5 - část E a F (klavír).....	5
Obrázek 6 - část E a F (kontrabas).....	5
Obrázek 7 - část J (kontrabas).....	6
Obrázek 8 - část K (oba nástroje).....	6
Obrázek 9 - část A (S1).....	10
Obrázek 10 - část B (S1).....	10
Obrázek 11 - závěr části D (S1).....	11
Obrázek 12 - část H (S1).....	11
Obrázek 13 - část B (S2).....	13
Obrázek 14 - část D (S2) 1/2.....	13
Obrázek 15 - část D (S2) 2/2.....	13
Obrázek 16 - část C (S2).....	14
Obrázek 17 - část E (S2).....	14
Obrázek 18 - část K (S2).....	15
Obrázek 19 - část A (S3).....	16
Obrázek 20 - část C (S3).....	16
Obrázek 21 - část D (S3).....	17
Obrázek 22 - část A (S4).....	18
Obrázek 23 - část B (S4).....	18
Obrázek 24 - část C (S4).....	18
Obrázek 25 - část D (S4).....	18
Obrázek 26 - část I (S4).....	19
Obrázek 27 - část K (S4).....	19
Obrázek 28 - část A (S5).....	20
Obrázek 29 - část C (S5).....	21
Obrázek 30 - část D (S5).....	21
Obrázek 31 - část E (S5).....	21
Obrázek 32 - část E (S5).....	22
Obrázek 33 - část K (S5) 1/2.....	22
Obrázek 34 - část K (S5) 2/2.....	22

Příloha 1 – studie pro klavír

Improvisační studie pro klavír


Informace:

Pavel Duda

- pokuste se vytvořit celistvou formu napříč celou kompozicí
- pokuste se směřovat dobu trvání přibližně do 10 minut
- každý řádek by měl trvat přibližně jednu minutu
- konkrétní sled částí je ponechán na rozhodnutí interpreta (skladba pouze musí končit částí K)

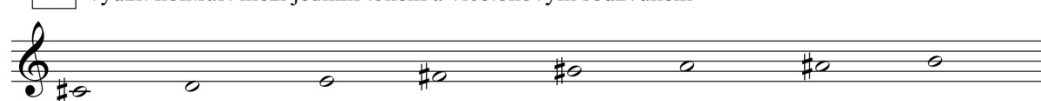
A improvizace - konkrétní tónové výšky
použijte alespoň 2 rozšířené techniky

Ais	H
8 ^{va} -----]	
#	#



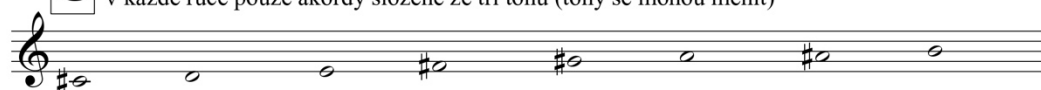
The musical notation for exercise A consists of a grand staff with a treble and bass clef. The notes are: Treble clef (middle line), bass clef (second space), treble clef (first space), bass clef (second space), treble clef (second line), bass clef (third space), treble clef (third line), bass clef (third space), treble clef (fourth line), bass clef (fourth space), treble clef (fourth line), bass clef (fourth space), treble clef (fifth line), bass clef (fifth space), treble clef (fifth line), bass clef (fifth space), treble clef (sixth line), bass clef (sixth space), treble clef (sixth line), bass clef (sixth space), treble clef (seventh line), bass clef (seventh space), treble clef (seventh line), bass clef (seventh space), treble clef (eighth line), bass clef (eighth space), treble clef (eighth line), bass clef (eighth space), treble clef (ninth line), bass clef (ninth space), treble clef (ninth line), bass clef (ninth space), treble clef (tenth line), bass clef (tenth space), treble clef (tenth line), bass clef (tenth space). The notes are marked with sharp, natural, and flat signs. A diagram of the piano keyboard is shown below the notation, with the keys Ais and H highlighted. The diagram includes a dashed line labeled '8^{va}-----]' and vertical lines representing the keyboard layout.

B improvizace - tónový výběr
využit kontrast mezi jedním tónem a vícetónovým souzvukem



The musical notation for exercise B consists of a single staff with a treble clef. The notes are: sharp, natural, natural, sharp, sharp, natural, sharp, natural. The notes are marked with sharp, natural, and flat signs.

C improvizace - tónový výběr
v každé ruce pouze akordy složené ze tří tónů (tóny se mohou měnit)



The musical notation for exercise C consists of a single staff with a treble clef. The notes are: sharp, natural, natural, sharp, sharp, natural, sharp, natural. The notes are marked with sharp, natural, and flat signs.

D volná improvizace - tónový výběr



The musical notation for exercise D consists of a single staff with a treble clef. The notes are: natural, sharp, flat, sharp, sharp, natural, natural, flat, natural, natural, flat, natural, natural. The notes are marked with sharp, natural, and flat signs.

E 5x - 50x
poněkud svižně, ale v pohodlném tempu

F TÓNY v 5/8

stejný tónový výběr (v libovolné poloze),
udržet 5/8 metrum

G 1x - 20x
odlište jakýmkoliv způsobem
tuto část oproti části E

H LOOP

vytvořte na předchozí tónový výběr
"groove-loop" (libovolnou rytmickou
smyčku)

I volná improvizace na všechny vaše předchozí motivy, vytvořte
dynamický a tektonický vrchol skladby

J interpretujte grafickou partituru

K pomocí tohoto akordického výběru vytvořte pro vás vypointovaný závěr

Příloha 2 – studie pro kontrabas

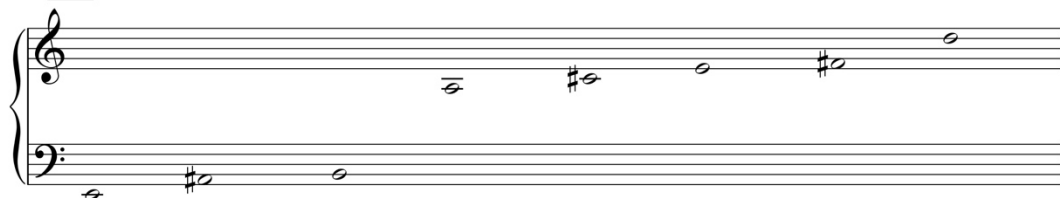
Improvizační studie pro kontrabas

Pavel Duda

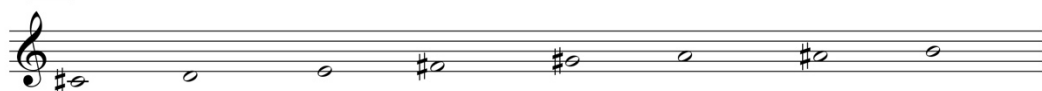
Informace:

- pokuste se vytvořit celistvou formu napříč celou kompozicí
- pokuste se směřovat dobu trvání přibližně do 10 minut
- každý řádek by měl trvat přibližně jednu minutu
- konkrétní sled částí je ponechán na rozhodnutí interpreta (skladba pouze musí končit částí K)
- notace je transponována o oktávu výše

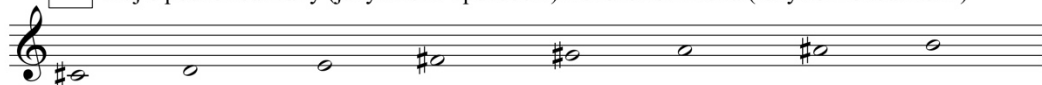
A improvizace - konkrétní tónové výšky
použijte alespoň 2 rozšířené techniky



B improvizace - tónový výběr
využít kontrast mezi jedním tónem a vícetónovým souzvukem



C improvizace - tónový výběr
hrajte pouze souzvuky (jakýmkoliv způsobem) složené ze tří tónů (tóny se mohou měnit)



D volná improvizace - tónový výběr



2

E 5x - 50x
poněkud svižně, ale v pohodlném tempu

F TÓNY v 5/8



stejný tónový výběr (v libovolné poloze),
udržet 5/8 metrum

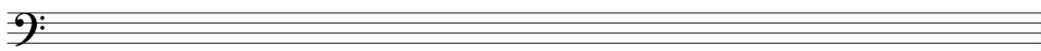
1x - 20x
G odlište jakýmkoliv způsobem
tuto část oproti části E

H LOOP

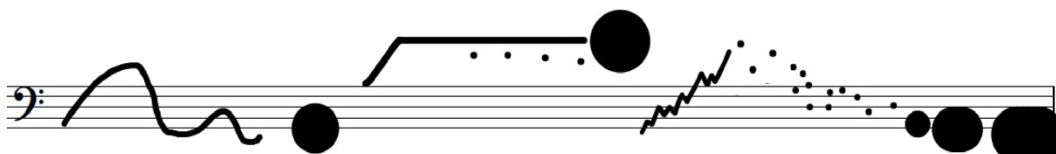


vytvořte na předchozí tónový výběr
"groove-loop" (libovolnou rytmickou
smyčku)

I volná improvizace na všechny vaše předchozí motivy, vytvořte
dynamický a tektonický vrchol skladby



J interpretujte grafickou partituru



K pomocí tohoto akordického výběru vytvořte pro vás vypointovaný závěr



Příloha 3 – srovnání interpretací

	S1	S2	S3	S4	S5
A	vzestupná gesta v rámci lineárního zápisu	různorodá punktuální struktura	vzestupná gesta v rámci lineárního zápisu	různorodá vzestupná gesta	práce s vytvořenými motivy
rozšířené techniky:	tlumení struny prstem	una corda, tlumení struny prstem	žádná	flažolety	flažolety
doba trvání:	29 s ¹⁷	76 s	33 s	54 s	68 s
B	vzestupná gesta v rámci lineárního zápisu	různorodá punktuální struktura, velká role dynamiky a času	lineární vázanost na zápis, ovšem větší využití rozsahu	jednohlasé melodie	jednohlasé melodie
doba trvání:	(nelze určit rozlišení mezi B a C)	45 s	(nelze určit rozlišení mezi B a C)	67 s	82 s
C	nedostatečné rozlišení s částí B dynamická gradace metodou zahušťování	různorodá punktuální struktura	lineární vázanost na zápis, ovšem větší využití rozsahu	opakování převážně dvou rozložených akordů ve 4/4 metru	opakování dvou rozložených akordů, práce s agogikou
zvolené souzvuky:	převážně klastry, disonančnější souzvuky	bohatý výběr souzvuků	převážně Cis 5+ a D dur	převážně Cis-D-Gis + Cis-G-A	převážně D-E-H + D-E-Ais

¹⁷ Časy jednotlivých částí jsou přibližné.

		s různou mírou disonance			
doba trvání:	51 s	37 s	33 s	62 s	44 s
D	jednohlasá melodie	dodekafonní práce s 12 tónovou řadou (převážně dvojhlasá)	jednohlasá melodie	jednohlasá melodie + práce s časem	jednohlasá melodie (vázanost na trichordy)
doba trvání:	20 s	60 s	25 s	57 s	36 s
E	obtíže se správným přečtením	chybné přečtení metra	obtíže se čtením i interpretací	rytmicky přesná interpretace	rytmicky přesná interpretace
počet opakování:	16x	44x	4x	27x	9x
přibližné tempo:	♩=132	♩=192-208	♩=96, rubato	♩=155	♩=105
doba trvání:	55 s	58 s	17 s	57 s	23 s
F	X	převážně stejná figura, místy malá obměna	X	není jisté, zda byla část zahrána	variace na předchozí figuru
doba trvání:	X	8 s	X	X	12 s
G	změna polohy, nižší dynamika	una corda, ritardando	X	pomalejší tempo	změna v rámci varírování hudebního materiálu
počet opakování:	27x-28x	11x	X	17x	pattern byl proložen improvizací,

					tudíž se nedá přesně určit počet
doba trvání:	37 s	16 s	X	43 s	25 s
H	přetečkování figury z části E	X	X	X	delší a různorodá rytmická smyčka s variacemi
doba trvání:	27 s	X	X	X	40 s
I	dynamická gradace na figuře z části G, použití chromatické stupnice a klastru k vytvoření vrcholu	fragmentární práce s motivy z A, B, D, E, G	X	volná improvizace s malým náznakem předchozích motivů, velice rozsáhlá část s vnitřním vývojem	volná improvizace s náznaky předchozích motivů
doba trvání:	32 s (společně s částí H, vytváří totiž jeden gradační celek)	49 s	X	3 m	49 s
J	glissanda na bílých klávesách, klastry	zprvu přesné kopírování tvarů, následně svobodnější způsob interpretace	pouze bílé klávesy, pandiatonické souzvuky	hra smyčcem, glissanda	hra smyčcem, převaha konkrétních tónů, než sónického způsobu hry

dynamika:	f-ff	mf-ff	mf-f	f-ff	f
doba trvání:	25 s	20 s	18 s	48 s	41 s
K	každý souzvuk zahrán jednou v zapsané poloze	vrchol formy, „zvonové“ souzvuky v různých polohách	vybrán pouze jeden souzvuk v zapsané poloze	velká role času, vůči předchozím částem poměrně minimalistické zpracování	rozsáhlá část procházející skrze více nálad a částí
finální souzvuk:	E-Cis-Fis	D-Fis	D-Fis	E-Ais	oktáva H
doba trvání:	26 s	66 s	4 s	46 s	98 s

Příloha 4 - výsledky dotazníků

	S1	S2	S3	S4	S5
Jak dlouho se přibližně zabýváte hudební interpretací?	16 let	23 let	20 let	45 let	24-25 let
Jak často se posluchačsky setkáváte s vážnou hudbou složenou v posledních šedesáti letech?	3	5	2	2	2
Jak často interpretujete vážnou hudbu složenou v posledních šedesáti letech?	2	3	2	1	2
Jaká je Vaše interpretační zkušenost s barokní improvizací a ornamentikou?	1	0	2	0	2
Jak často se posluchačsky setkáváte s jazzovou hudbou improvizčního charakteru?	3	5	4	5	5
Jaká je Vaše hráčská zkušenost s jazzovou improvizací?	0	5	2	5	5
Jaká je Vaše hráčská zkušenost s volnou improvizací?	1	5	2	4	4
Jaká je Vaše hráčská zkušenost s řízenou improvizací/aleatorikou (dle pokynů, sólově či ve skupině)?	0	4	0	1	1
Jaká je Vaše hráčská zkušenost s interpretací grafické partitury?	1	0	0	0	0
Jaký máte vztah k improvizované složce v hudbě?	5	5	3	5	4