

**Akademie múzických umění v Praze**

**Hudební a taneční fakulta**

Jazzová hudba

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**Teorie a praxe improvizace pro hráče na saxofon**

**Nela Dusová**

Vedoucí práce: Bc. David Dorůžka

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, červen 2023

**The Academy of Performing Arts in Prague**

**Music and Dance Faculty**

Jazz Studies

**MASTER'S THESIS**

**The Theory and Practise of Improvisation  
for Saxophone Players**

**Nela Dusová**

Thesis supervisor: Bc. David Dorůžka

Awarded academic title: MgA.

Prague, June 2023

## **P r o h l á š e n í**

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci s názvem

Teorie a praxe improvizace pro hráče na saxofon

vypracovala 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 30. června 2023

Nela Dusová

## **Poděkování**

Děkuji svým učitelům hudby, jmenovitě především Haně Hermannové, Tomášovi Antonínu Muchovi, Martinu Brunnerovi staršímu, Neilu Wetzelovi, Pavlu Pivarčimu, Rostislavu Frašovi, Petru Kalfusovi, Jakubovi Doležalovi, Juliu Barošovi, Štěpánu Markovičovi, Luboši Soukupovi, Jaromíru Honzákovi, Štěpánce Balcarové, Jiřímu Slavíkovi a Davidu Dorůžkovi.

Také moc děkuji za podporu své rodině a svému partnerovi, kolegům, spoluhráčům a všem pedagogům a pracovníkům AMU, se kterými jsem měla tu čest strávit během studia nějaký čas. Za konzultaci anglického překladu názvu práce a abstraktu děkuji svojí sestře. Za stylistické připomínky k textu děkuji svému tatínkovi.

## **Abstrakt**

Diplomová práce pojednává o teoretické a praktické stránce improvizace a je určena předně hráčům na saxofon, druhotně také hráčům na příbuzné dechové nástroje. Práce obsahuje informace o významu a historii improvizace, vymezuje základní pojmy, popisuje možné cesty k improvizaci v rámci individuálního či kolektivního hudebního vzdělávání a dotýká se tématu překonání strachu z improvizace. Dvě kapitoly jsou věnovány základním jazzovým formám, jejich historii a vývoji. Závěrečná kapitola popisuje význam hudební transkripce a její problematiku. Většina kapitol je rozdělena na část teoretickou a praktickou včetně praktických úkolů a cvičení. Cílem práce je vytvořit oporu pro učitele základních uměleckých škol, ale i pokročilejší samouky.

## **Abstract**

The master's thesis deals with the theoretical and practical aspects of improvisation and is intended primarily for saxophone players and secondarily for players of related wind instruments. It covers topics such as the meaning and history of improvisation, defines basic terms, describes possible paths leading to improvisation within individual or collective music education and opens the topic of overcoming the fear of improvisation. Two chapters are devoted to fundamental jazz forms, their history and development. The final chapter deals with the importance of musical transcription and its issues. Most chapters have both theoretical and practical sections, including practical tasks and exercises. The aim of the work is to provide a guidance for primary art school teachers as well as more advanced self-taught students.

# Obsah

Úvod .....	1
1. Improvizace .....	3
1.1 O významu a historii improvizace .....	3
1.2 Překonání strachu .....	7
1.3 První kroky k improvizaci .....	9
1.4 Význam lidových písní v hudebním vzdělávání .....	12
2. Jazzová forma .....	14
2.1 Forma .....	15
2.2 Motivická a tematická práce .....	17
2.3 Praktická část – foremý a motivický rozbor transkripce sóla .....	20
3. Blues .....	24
3.1 Vznik blues a jeho vývoj .....	24
3.2 Praktická část .....	29
4. Rhythm changes .....	34
4.1 Vznik formy rhythm changes a její vývoj .....	34
4.2 Praktická část .....	37
5. Transkripce jako cesta k poznání jazzového jazyka .....	40
5.1 Autenticita .....	40
5.2 Setup .....	41
5.3 Barva tónu a vizualizace .....	42
5.4 Hudba jako jazyk .....	44
5.5 Time .....	46
5.6 Praktická část .....	47
Závěr .....	49
Seznam doporučené literatury .....	51
Seznam použitých pramenů .....	52

## Úvod

Pro svou diplomovou práci jsem zvolila ambiciózní téma: Teorie a praxe improvizace pro hráče na saxofon. Ačkoli se zdaleka necítím být na konci svého studia (je tomu spíše naopak), vytyčila jsem si tento text jako pomůcku nejen pro potřebu někoho jiného, ale zejména pro potřebu svou. Jestli jsem si něco během své dosavadní šestileté pedagogické dráhy ověřila, je to skutečnost, že teprve ucelená, předaná znalost je znalostí ryzí.

Cílem mé diplomové práce je zpracovat své dosavadní nejen pedagogické, ale i studentské zkušenosti, a zhodnotit výuku improvizace z obou těchto perspektiv. Přála bych si, aby práce obstála natolik, že nabídne materiál a podněty k pokroku hráčům vícero kategorií, ale poslouží i jako opora pro výuku improvizace v rámci základního hudebního vzdělávání.

Hlavním cílem diplomové práce je propojit výklad o improvizaci se základní ideou, kterou se snažím svým žákům a studentům předat. Jde o často možná až nadužívané klišé, kdy o hudbě a skladbách hovoříme jako o příběhu či vyprávění. To je známý a nevyvratitelný narativ, a pravděpodobně bychom se pod něj i podepsali, kdybychom jej konkrétně použili ve spojitosti s jazzovou hudbou a improvizací. Možná i díky předchozímu studiu filologie jsem si uvědomila spoustu souvislostí, které má jak mluvené, tak psané slovo a (nejen) jazzová hudba, potažmo jazzová improvizace. Jsou to souvislosti a podobnosti, které mohou někomu být na první pohled jasné, jinému nikoli. Improvizace je projevem svobody a volnosti, ale neznamena to, že nemá žádná pravidla a struktury, kterých je občas dobré se držet. Jenže když se jako studenti ze zájmu či povinnosti vrhneme do studia improvizace, většinu může odradit čistě pragmatický přístup k věci.

Tato práce se nebude do hloubky zabývat jazzovou harmonií a jejími pravidly už jenom z toho důvodu, že na toto téma bylo napsáno mnoho knih, které jsou uceleným zdrojem informací. Proto jsem se snažila obsah textu zpracovat trochu jinak, abych zahrнула i ta témata, která jsou pro výuku improvizace zvláště v začátcích velmi důležitá a o kterých se paradoxně v hodinách improvizace hovoří velmi málo.

V práci se budu zabývat významem improvizace i její stručnou historií, představím dvě ze základních jazzových forem, vysvětlím základní pojmy, které se s teorií improvizace pojí. V textu se budu věnovat i otázce transkripce, možným problémům, se kterými se při transkribování hudby (konkrétně improvizovaných sól) můžeme setkat a objasníme, jakým způsobem transkripci zhodnotit ve vlastním hudebním projevu.

Úvodní kapitola je rozdělena do několika dílčích částí. Nejprve se stručně seznámíme s historií improvizace a jejím významem nejen pro jazzovou hudbu. Na základě několika citací také vyvracím předsudky o improvizaci jako takové. Následuje pojednání o překonání strachu z improvizace a dále uvádím cvičení a úkoly pro ty žáky a studenty, kteří se rozhodnou s improvizací seznámit. Tato cvičení jsem vyzkoušela v rámci dvou improvizčních seminářů pro neziskovou organizaci Hudební mládež a na Základní umělecké škole Vadima Petrova v Praze na Spořilově, kde vyučuji. Závěr kapitoly je věnován významu a užití lidových písní ve výuce.

Ve druhé kapitole vytyčuji základní pojmy přímo související s výukou improvizace. Tato kapitola je zpracována z hlediska teoretického, ale i praktického. Na základě ukázky transkripce jednoduchého sóla saxofonisty Gerryho Mulligana demonstruji příklady práce s motivem, frází a vývojem sóla při improvizaci.

Ve třetí a čtvrté kapitole se seznámíme se dvěma základními jazzovými formami – blues a rhythm changes. Tyto formy představím z hlediska jejich historie a vývoje, zanalyzuji po stránce forem i harmonické. Praktická část kapitol je věnována nácviku improvizace v rámci těchto jednoduchých jazzových forem. Součástí kapitoly věnované blues je také historie vzniku bluesové stupnice a tzv. blue notes, blue tónů.

Závěrečná kapitola je věnována transkripcím, tzn. přepisům (v tomto případě přepisům jazzových sól). V textu je objasněn význam transkribování pro jazzového hudebníka a jeho hudební vývoj. Kapitola pojednává o přístupu hudebníků k vlastní hře a cestám k osobní autenticitě nejen v improvizaci. V kapitole se věnuji vhodné volbě setupu, barvě tónu, timu a dalším atributům, které jsou důležité nejen pro hráče na saxofon. Ve druhé části kapitoly se zabývám praktickou aplikací těchto atributů v rámci transkripce sóla saxofonisty Dextera Gordona.



# 1. Improvizace

## 1.1 O významu a historii improvizace

Definice improvizace je komplikovanou záležitostí. Ve většině knih nebo na internetu se totiž dočtete, že improvizace obecně je tvůrčí činnost bez předchozí přípravy. Pokud by tomu tak skutečně bylo, znamenalo by to, že zvládneme improvizovat bez předchozího studia a pravděpodobně i bez znalosti mnoha (v tomto případě hudebních) reálií.

Vždy se mi v reakci na toto přesvědčení vybaví několik scén z filmu Clinta Eastwooda *Bird*, kde je legenda a formující jazzový saxofonista Charlie Parker vyobrazen jako geniální hráč, ale narativu filmu pochopitelně dominuje jeho zhoubná závislost na alkoholu a drogách. Ve filmu snad kromě scény z jam session<sup>1</sup>, ve které po něm podle jedné z historek bubeník Jo Jones hodí činelem, protože hraje jinak než ostatní, není ani zmínka o tom, že než začal profesionálně vystupovat, saxofonista podle svých slov cvičil čtyři roky až patnáct hodin denně<sup>2</sup>, vypracoval se a byl jedním z prvních hráčů, již světu přinesli nový virtuózní styl zvaný bebop, který je dodnes považován za klasickou hudbu Spojených států amerických.

*„Další věc, která je důležitým faktorem tvé hry, je fantastická technika, které se doposud nikdo nevyrovnal. Vždy jsem si říkal, jestli to vzniklo až cvičením, nebo jestli se to vyvinulo postupně.*

*No, to mi strašně znesnadňuješ odpověď, [...] protože na tom nevidím nic fantastického. Vložil jsem do toho nástroje docela dost úsilí, to je pravda. Vlastně sousedé jednou vyhrožovali mojí matce vystěhováním. Bydleli jsme na Západě. Říkala, že je přivádím k šílenství. Denně jsem tomu věnoval nejméně jedenáct až patnáct hodin. [...] Dělal jsem to tak tři až čtyři roky.*

*To je asi to vysvětlení.*<sup>3</sup>

Raději proto použijme definici: Improvizace je hudbou okamžiku. Improvizaci lze také porovnat s kompozicí, která je na jednu stranu jejím přímým protikladem, na stranu druhou mají obě

---

<sup>1</sup> Jam session je hudební událost nejčastěji konaná v klubu, kdy hudebníci improvizují na formy slavných jazzových standardů. Každá jam session má svou vlastní charakteristiku, může se zaměřovat na swing, jazz, blues, funky, hip hop, volnou improvizaci atd.

<sup>2</sup> Rozhovor Charlieho Parkera se saxofonistou Paulem Desmondem z roku r. 1954, YouTube [on-line]. Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=UvsgYo9r\\_dE](https://www.youtube.com/watch?v=UvsgYo9r_dE)

<sup>3</sup> Tamtéž.

*“Another thing that’s a major factor in your playing, is this fantastic technique, that nobody’s quite equalled. I’ve always wondered about that, too [...] whether that came behind practising or whether that evolved gradually.*

*Well, you make it so hard for me to answer, [...] because I can’t see where there’s anything fantastic about it all. I put quite a bit of study into the horn, that’s true. In fact, the neighbors threatened to ask my mother to move once. We were living out West. She said I was driving them crazy with the horn. I used to put in at least eleven to fifteen hours a day. [...] I did that over a period of three to four years.*

*I guess that’s the answer.”*

techniky mnoho společných rysů a pracují s identickými prostředky a postupy. Síla improvizace je skutečně v daném momentu, je jedinečná a nezaměnitelná. Zdatný improvizátor zná pravidla harmonie, rytmu a hudební formy stejně jako hudební skladatel. Proto je představa, že je improvizace činností bez předchozí přípravy, do jisté míry mylná. Zároveň jsou výše uvedené atributy improvizace také důvodem, proč jazzová hudba určité úrovně nikdy nebude spadat do škatulky tzv. populární hudby. V době crossoverů a tzv. třetího proudu<sup>4</sup> by ostatně již bylo vhodné potlačit rozdíl mezi nižším a vyšším hudebním uměním a přepracovat kritéria tohoto dělení.

Následující citace je z monografie amerického muzikologa Teda Gioia, který kontext jazzové hudby a improvizace zasazuje do širšího rámce celosvětových dějin hudby a dějin umění obecně. V citaci je popsáno, jakým způsobem jazzoví hudebníci (tady opět konkrétně saxofonista Charlie Parker) ve skutečnosti pracují:

*„[...] Studoval jsem přepisy jazzových sól saxofonisty Charlieho Parkera a dalších bebopových improvizátorů a všiml jsem si stejné věci. Parker spoléhal na určité charakteristické fráze a prokazoval výjimečnou schopnost zasazovat je do různých kontextů. Tóny a důrazy mohly zůstat stejné, dokonce ani délka celé fráze se skoro neměnila – někdy jen pár dob a zřídka kdy víc než jeden nebo dva takty. Parker ale velmi vynalézavě používal tyto melodické stavební kameny v různých harmonických kontextech, otvíral je v různých dobách nebo je vkládal do nečekaných míst ve frázi. Studium takových strategií v kontextu jazzu bylo pro mě objevné: viděl jsem, že to, co by necvičené ucho mohlo považovat za zcela spontánní improvizaci, často obnáší množství repetitivních a umnou juxtapozicí formulí. [...]“<sup>5</sup>*

Pokud o hudbě a improvizaci uvažujeme jako o vyprávěném příběhu, je z citace velmi patrné, jakým způsobem improvizátor pracuje. Ne nadarmo hovoříme o jazzovém jazyku, který jednak může být uniformní pro každý z jeho subžánrů (soubor signifikantních hudebních prvků shodně užívaných značnou skupinou interpretů), jednak je utvářen každým jazzovým interpretem jako jedinečný soubor hudebních prvků, které definují jeho hru. Pokud je jazzový jazyk systémem stejně, jako je tomu u jazyka mluveného, nalézáme v něm zákonitosti víceméně podobné, jako je tomu u řeči a jazyka. Podobný pohled na rukopis slavných improvizátorů prezentuje ve své knize *Mistrovství bez úsilí* i pianista Kenny Werner:

*„[...] jazz nespočívá v totální improvizaci. Poslechněte si kteréhokoli dobrého improvizátora, od Arta Tatuma přes Charlieho Parkera po Johna Coltranea, a zjistíte, že hraje stále stejné*

<sup>4</sup> Narušení hranice mezi moderní klasickou hudbou a jazzem. Termín poprvé použil kritik a muzikolog Gunther Schuller v roce 1957; původně míněno jako plodné spojení jazzu a tzv. vysokého umění.

COOKE, Mervin: *Kronika jazzu*. Přeložila Kateřina Jirčíková. Praha: Knižní klub, Universum, 2016, str. 143.

<sup>5</sup> GIOIA, Ted: *Hudba. Podvratné dějiny*. Přeložil Marek Sečkář. Brno: Host, 2021, str. 103.

*fráze. Někdy dokonce hrají to samé na těch samých místech. Improvizace spočívá v tom, jak se dané fráze za sebou poskládají, ale tóny uvnitř jednotlivých frází bývají často stejné. Oni se toho ovšem nebojí, takže výsledkem je „jejich hlas“ a nikoli něco, co by působilo repetitivně.“<sup>6</sup>*

Spojitosť mezi jazykem a improvizovanou hudbou Ted Gioia demonstruje na literárních památkách, které jsou tisíce let staré. Jednak přináší tvrzení<sup>7</sup>, že nejstarší literární památky (např. Homérovy eposy) nejsou tak docela památkami literárními, nýbrž i hudebními – byly to obsáhlé, původně zpívané texty. Jenom díky rytmu a melodii byl interpret schopen zapamatovat si obsah, konkrétní znění eposu se mohlo lišit od psané formy kvůli jeho rozsahu. Podobně pracovali o stovky let později balkánští bardové, jak ukázal výzkum filologů Milmana Parryho a Alberta Forda<sup>8</sup>. Evropským bardům podobné nalézal také John Lomax na americkém kontinentu, jako např. Jamese „Železnou hlavu“ Bakera<sup>9</sup>. A je třeba zmínit i řadu raných bluesmanů, kteří za doprovodu diddley bow<sup>10</sup> byli schopni odvyprávět velmi obsáhlé příběhy. Znalost formy, ať už hudební nebo literární, interpretovi umožňuje pohybovat se do jisté míry svobodně a improvizovat v mezích dané formy (někdy i za hranicí této hudebně-literární formy).

Jestliže dějiny improvizace v hudbě sahají až do samých prvopočátků lidské civilizace, je nasnadě, že její prvky nalézáme v různých podobách, např. již v renesanci jako oblíbené variace na téma, v baroku klavírní a varhanní improvizace a umění barokní ornamentiky, na přelomu devatenáctého a dvacátého století příchod blues a později swingu, jazzové hudby, třetího proudu a free jazzu, jazzové fúze<sup>11</sup> atd.

Improvizace nejen pro jazzové hudebníky představuje svobodu. Toto přesvědčení bylo akcentováno nejvíce ve druhé polovině dvacátého století s příchodem free jazzu, ačkoli některé jeho prvky byly v hudebním paradigmatu přítomné již mnohem dříve, například v hudbě skladatele Igora Stravinského, skladatele a rovněž teoretika Gunthera Schullera, ale i v hudbě jazzových interpretů, jako například amerického pianisty Lennieho Tristana<sup>12</sup> (téměř o celou dekádu dříve, než se zrodila jazzová avantgarda).

---

<sup>6</sup> WERNER, Kenny: *Mistrovství bez úsilí. Jak v sobě osvobodit dokonalého hudebníka*. Přeložili Sabina Poláková a Jan Bružeňák. Praha: Rybka Publishers, 2020, str. 68.

<sup>7</sup> GIOIA, Ted: *Hudba. Podvratné dějiny*. Přeložil Marek Sečkář. Brno: Host, 2021, str. 98–99.

<sup>8</sup> GIOIA, Ted: *Hudba. Podvratné dějiny*. Přeložil Marek Sečkář. Brno: Host, 2021, str. 100.

<sup>9</sup> GIOIA, Ted: *Hudba. Podvratné dějiny*. Přeložil Marek Sečkář. Brno: Host, 2021, str. 100.

<sup>10</sup> Původní, jednostrunný nástroj, který ovlivnil blues v jeho rané podobě.

Wikipedia contributors: *Diddley bow*. Wikipedia, The Free Encyclopedia. [on-line]. 2023, [cit. 2023-06-10]. Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=UvsgYo9r\\_dE](https://www.youtube.com/watch?v=UvsgYo9r_dE)

<sup>11</sup> Podle Teda Gioia měl jazz vždy tendenci pronikat do jiných žánrů a stylů a naopak. Takové prolínání jednotlivých prvků z jednoho stylu či žánru do jazzu označujeme jako fúzi.

GIOIA, Ted: *The History of Jazz*. New York: Oxford University Press, 2011, str. 325.

<sup>12</sup> GIOIA, Ted: *The History of Jazz*. New York: Oxford University Press, 2011, str. 310.

Freejazzová hudba se ovšem nezrodila v rukou hudebníků velikých hudebních síní, nýbrž vzešla zespoda od rozhněvaných mladých afroamerických mužů (stejně jako samotný jazz), a nesla se Amerikou ruku v ruce společně s hnutím proti rasovým nerovnostem a segregaci. Silný statement free jazzu nakonec ovlivnil i velikány tzv. mainstreamového jazzu (předně saxofonistu Johna Coltranea či prvotního odpůrce free jazzu, trumpetistu Milese Davise), přestože někteří se mu urputně bránili. Free jazz byl dalším ze žánrů, který se snažil narušit pravidla hudby na pozadí sociálně-politického dění.

*„Hodně mladších hráčů a kritiků mi šlo po krku poté, co jsem se otřel o Ornetta [Colemana], označovali mě za ‚staromódního‘ a jiný hovadiny. Jenomže mně se nelíbilo, co hráli, zvláště Don Cherry na tu piditrumpetku. Připadalo mi, jako by jen hrál spoustu not a tvářil se vážně, a lidi na to chodili, protože přijdou na cokoli, co nechápou, jen když je to módní... To se týká hlavně bělochů, zvláště když černochoch dělá něco, čemu nerozumějí. Odmítají uznat, že by černochoch mohl dělat něco, v čem se oni nevyznají, a tak se motají kolem a vykládají, jak je to skvělý, ovšem jen do chvíle, než se objeví další ‚novinka‘.“<sup>13</sup>*

Improvizace je neodlučitelnou součástí jazzu v kterékoli jeho historické či současné podobě. Jazz měl a má tendenci promítat se do jiných hudebních žánrů a stylů, stejně jako má tendenci vybrané žánry přejímat do svého idiomu. Díky tomu má improvizace mnoho podob, může být vázána pravidly, nebo naopak může opravdu jít o (do určité míry) sled nahodilostí. Vždy se ale nesmíme odklonit od toho podstatného, co je pro jazz i všechny příbuzné žánry signifikantní a co je spojuje – že jde o vyprávění, příběh.

---

<sup>13</sup> Trumpetista Miles Davis o Ornettu Colemanovi a Donu Cherrym v r. 1989. COOKE, Mervin: *Kronika jazzu*. Přeložila Kateřina Jirčíková. Praha: Knižní klub, Universum, 2016, str. 150.

## 1.2 Překonání strachu

Během své dosavadní učitelské dráhy jsem se setkala s různými reakcemi, když přišlo na improvizaci. Tou nejčastější byl vždy strach z pochybení. Narážíme na zaryté dogma (nejen) českého školství, že chyba je nepřijatelná a postihnutelná snížením známky. Jakým paradoxem potom je, že součástí kteréhokoli procesu učení je právě chybování.

Co je chyba v improvizaci? Americký trumpetista Miles Davis řekl, že chyby v jazzu v podstatě neexistují. Neznamená to, že vždy hrajeme skvěle. Tento výrok je možným pohledem na svět jazzové hudby. Ne všechno, co považuji za chybu, je skutečně špatné. Každý tón, který považujeme za nesprávný, lze rozvést, a to rovnou několika způsoby. Za předpokladu, že je naše hra či improvizace dostatečně přesvědčivá, snese jazz mnohé. Samozřejmě se jako improvizátoři budeme pohybovat v rámci mantinelů vymezených žánrem či obdobím.

Naše požadavky na to, co je v improvizaci „správné“ a co nikoli, nejsou limitovány pouze žánrem a obdobím (bylo by stylisticky nevhodné užívat bebopových stupnic<sup>14</sup>, kdybychom se chtěli stylizovat do swingu). S rostoucí znalostí jazzového diskurzu je samozřejmé, že i my jako improvizátoři budeme mít potřebu rozšiřovat svůj jazzový slovník z hlediska techniky, ale i výrazových prostředků co nejvíce. Zároveň jsme ale v každém období limitováni tím, co utváří všeobecný hudební diskurz:

*„Tóny (tóniny, stupnice, intervaly), které v určitém období nebyly považovány za použitelné, se v dalším období užívaly zcela svobodně. To dokazuje, že jejich ‚nevhodnost‘ existuje pouze v mysli. Tyto věci si lidé vymýšlejí. Žádné nesprávné tóny neexistují a nikdy neexistovaly. Pokud žijete u moře, slyšíte, jak racek zavřeští v jedné tónině, pes zaštěká v jiné, šumění moře s nimi vůbec neladí, do toho v nesourodých rytmech zpívají všemožní další ptáci, a vy si řeknete: ‚To je nádhera!‘ Pokud by se však lidé chopili hudebních nástrojů a dělali totéž, běžný posluchač by to nemohl poslouchat. Proč? Protože lidská mysl říká: ‚Tohle přece nezní jako hudba.‘ Koncept hudby však vytvořili lidé. Za tímto konceptem leží mnohem širší realita zvuku [...] Přestože jsme si v rámci toho, čemu říkáme hudba, vytvořili různé sociální a morální struktury, pravdou zůstává, že jakýkoli zvuk souzní s jakýmkoli jiným. To může být pro lidskou mysl, která tolik prahne po řádu, stejně zneklidňující jako přijetí skutečnosti, že chaos je přirozeným stavem věcí.“<sup>15</sup>*

---

<sup>14</sup> Bebopové stupnice se formovaly skrze prostředky, které používali raní bebopéři, např. Charlie Parker nebo Dizzy Gillespie. Bebopové stupnice obsahují přidání půltónů (průchozí tóny neboli approach notes) tak, aby ve čtyřčtvrtovém taktu byly rozvedeny do základního tónu. BAKER, David: *How to Play Bebop, Vol 1*. USA: Alfred Publishing Company, 2005, str. 1.

<sup>15</sup> WERNER, Kenny: *Mistrovství bez úsilí. Jak v sobě osvobodit dokonalého hudebníka*. Přeložili Sabina Poláková a Jan Bružeňák. Praha: Rybka Publishers, 2020, str. 153–154.

Pokud se rozhodneme věnovat jazzové improvizaci, je třeba přijmout tento úhel pohledu. Při poslechu autentických jazzových nahrávek z minulého století nacházíme mnoho technických i zvukových nedokonalostí, i přesto nazýváme vybrané jazzové umělce mistry svého řemesla a obdivujeme jejich dílo. Někteří umělci, kteří jsou pro nás dnes vzorem, byli svého času veřejným míněním a vrstevníky odsuzováni pro svoje novátorství a styl hry – mezi nimi např. Ornette Coleman, Charlie Parker, John Coltrane či Miles Davis. Dnes je jejich hudba opěvována, ale byly doby, kdy se tito hudebníci museli vyrovnat s kritikou.

Řada nejen začínajících, ale i pokročilých či profesionálních hudebníků v určité fázi své hudební dráhy pochybuje o svých schopnostech a o obsahu, který prostřednictvím hudby sdílí s posluchači. Ať už je na vině strach z neúspěchu, tréma či nahlodané ego, je třeba si uvědomit, že jakákoli hudba vzniká pro potěšení. Hudba může pomáhat, hudba může léčit, hudba v nás probouzí nepoznané emoce a prohlubuje naše smysly, ať už jsme v roli posluchače nebo interpreta. Pokud k hudbě budeme přistupovat ve strachu a panice, nikdy neprožijeme radost a naplnění, ale naopak budeme svíráni obavami z každého výstupu na pódiu. Pod tlakem nároků, které jsou na hudebníky kladeny jak ze strany pedagogů, tak ze strany muzikantské komunity, často zapomínáme na to, proč nás hudba uchvátila.

*„[...] Hudba je tu proto, aby nám přinášela potěšení a obohacení. Je přímým výrazem radosti a oddanosti. Je darem od Boha, který nám umožňuje vyjádřit neuvěřitelnou extázi naší niterné podstaty. Pokud toho právě nejsme schopni, pak se nám hudba nabízí jako nástroj k projevení nesčetných pocitů spojených s lidským údělem. Všechny ostatní cíle jsou podružné. Je hezké hrát dobře, ale o to tady vůbec nejde.“<sup>16</sup>*

Tématu strachu a trémy se věnuje americký pianista Kenny Werner ve svojí knize (s trochu zavádějícím názvem) *Mistrovství bez úsilí. Jak v sobě osvobodit dokonalého hudebníka*. Hlavní ideou knihy je vyvrátit mýtus hudebního školství a hudební branže obecně, kdy jediným předpokladem k hudebnímu úspěchu je každodenní několikahodinová dřina. Při takovém přístupu ale často zapomínáme na to nejdůležitější – že v hudbě vyhrává především kreativita, novátorství a silný statement.

---

<sup>16</sup> WERNER, Kenny: *Mistrovství bez úsilí. Jak v sobě osvobodit dokonalého hudebníka*. Přeložili Sabina Poláková a Jan Bružeňák. Praha: Rybka Publishers, 2020, str. 53.

### 1.3 První kroky k improvizaci

České (nejen) základní hudební školství bohužel v mnoha případech nepodporuje v žácích kreativitu a smysl pro improvizaci, přestože takové schopnosti žákům pomáhají k vyšší flexibilitě v rámci hudebního projevu. Žáci se ve škole seznamují v drtivé většině se psanou hudbou, často je po nich vyžadována hra z paměti, ale i takový proces učení probíhá z tištěného notového záznamu. Tyto metody jdou bohužel ruku v ruce s nemodernizovanými postupy školství celkově.

Pokud se žák roky učí pracovat tímto způsobem, dochází většinou k následujícímu: není schopen odvodit, v jaké tónině je skladba psaná, není schopen jednoduché harmonické analýzy ze zápisu melodie (hovoříme-li o melodických nástrojích). Tím pádem dochází k tomu, že veškeré nabyté vědomosti z hudební nauky jsou pro žáka nepotřebné, protože není schopen jich v praxi užívat. Žák většinou není ani schopen pracovat s hudební formou a rozlišit její jednotlivé části a základní stavební prvky, motivy, fráze atd. Důsledkem takového způsobu hudebního vzdělávání je také to, že pokud se žák rozhodne seznámit s improvizací, která přímo vyžaduje alespoň základní znalost výše zmíněného, poměrně rychle narazí.

Níže uvádím několik konkrétních tipů, jak pracovat s žáky před tím, než se vrhnou na jazzovou improvizaci. Cvičení lze modifikovat a upravovat podle potřeb a schopností každého žáka.

#### Práce s rytmem

Učitel vytleskává různé rytmické figury a úkolem žáka je co nejpřesněji je zopakovat. Pokud se žákovi rytmus zopakovat nedaří, proces opakujeme nebo figuru rozdělíme do dvou a více částí. Když se žákovi podaří vytleskat správně několik figur po sobě, karta se otočí a žák vymýšlí podobné rytmické figury, které opakuje učitel. Učitel upozorní žáka, že zadaná figura musí být dostatečně přehledná a dobře zapamatovatelná, aby byl případně schopen ji sám zopakovat.

#### Horká brambora

Učitel stanoví metrum, například čtyřčtvrťový takt. Učitel vynáší rytmickou figuru o délce maximálně čtyř dob, úkolem žáka je v následujícím taktu frázi zopakovat a v navazujícím taktu vymyslet pohotově další frázi o čtyřech dobách, kterou má za úkol zopakovat učitel. V ideálním případě mohou učitel i žák dupat rytmus (těžké doby v pravé noze, lehké doby v levé)<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Jako těžké, přízvukné doby označujeme první a třetí dobu. Naopak druhá a čtvrtá doba jsou označovány jako doby lehké. S přízvukem je to stejně jako u mluveného slova, ačkoli každý jazyk pracuje s přízvukem odlišně, účel je stejný: zdůrazňujeme to podstatné. V rámci metra je pro nás nejdůležitější první doba, protože označuje začátek nového taktu.

## **Práce s melodií**

Je-li žák již technicky zdatnější, je možné provést cvičení obdobné prvnímu příkladu. Učitel stanoví tóninu a pravidlo, že každá fráze začíná od prvního stupně ve stupnici. Dále cvičení probíhá obdobně. Cvičení lze ztížit – pokud se žáku daří motivy opakovat, lze vynechat pravidlo prvního stupně. Je možné oprostít se i od zadané tóniny. Lze také stanovit strukturu frází – můžeme se omezit na postup po jednotlivých stupních, později přidávat další, vzdálenější intervaly. I zde platí pravidlo, že melodie musí být jednoduše zapamatovatelná.

## **Improvizace na téma**

Toto cvičení funguje nejlépe v rámci kolektivu žáků. Učitel vysvětlí žákům, že se budou pokoušet o vyjádření příběhu prostřednictvím svých nástrojů a beze slov. Je možné navést žáky k tomu, aby používali i jiné dostupné předměty a neomezovali se pouze na hudební nástroje. Je dobré upozornit žáky na to, aby používali různé dynamiky pro zdůraznění proměnlivosti děje. Učitel by měl také žáky upozornit, aby nehráli nepřetržitě, ale sledovali hudební dění kolem sebe, reagovali jeden na druhého a nechali prostor i ostatním, stejně jako to potom v praxi dělají hudebníci. Je vhodné, aby učitel improvizaci v některých momentech řídil. V rámci improvizčního workshopu jsme s dětmi více než úspěšně vyzkoušeli improvizaci na tyto konkrétní motivy: Východ slunce, Pouliční šarvátka uprostřed noci (uplatňování tzv. principu call and response<sup>18</sup>), Příklad ničivé bouře, Sabotující polka (improvizace ve čtyř osminovém metru bez nebo s ohledem na tóninu, napodobujeme, karikujeme skočný charakter písně).

## **Soundtrack**

Tento úkol je také vhodný zejména pro provedení v kolektivu. Učitel vhodně zvolí videomateriál (např. němý film či kus přírodovědného dokumentu) a úkolem žáků je k videomateriálu vytvořit hudební kulisu. Výhodou je, pokud jsou žáci seznámeni s dějem a obsahem videa.

## **Čtení**

Tento hudební experiment jsme v rámci rezidenční kapely královéhradeckého festivalu Jazz Goes to Town začlenili jako součást koncertního pásma, které sestávalo z improvizovaných, ale i komponovaných částí. Žáci si do hodiny přinesou nebo jinak opatří knihu či jiný textový materiál, se kterým budou pracovat (např. noviny nebo časopisy). Úkolem žáků je otevřít knihu

---

<sup>18</sup> Call and response, v překladu zvolání a odpověď, je prastarým principem komunikace v hudbě. Tento hudební postup je zejména uplatňován v afroamerické (či jiné etnické), přeneseně ale i populární a klasické hudbě.



či jinou tiskovinu na libovolné straně a číst, zatímco hrají na své nástroje. Co slabika, to tón. Při hře napodobujeme plynulý tok řeči. Toto cvičení je skvělé na procvičení tzv. *pacingu*<sup>19</sup>, tj. vyvážení poměru frází a pauz při hře.

---

<sup>19</sup> Viz kapitola věnovaná jazzové formě.

## 1.4 Význam lidových písní v hudebním vzdělávání

O významu ústní lidové slovesnosti se učí již děti na základní škole. Díky ní se dochovala celá řada nejen hudebních, ale i literárních děl. Jak jsem již uvedla výše, obsah příběhu je vázán na formu, proto jsme schopni zapamatovat si i velmi obsáhlé texty a příběhy. Na základě ústního předávání z jedné generaci na generaci následující se dochovala většina starých písní, ale i pohádek a jiných památek. Kořeny lidové slovesnosti podle amerického historika Michaela Witzela můžeme nalézt v Africe, kde její historie sahá až do doby před šedesáti tisíci lety, ještě před tím, než rod homo sapiens migroval na ostatní kontinenty.<sup>20</sup> To je podle Gioi a Witzela důvodem, proč kultury napříč kontinenty vykazují někdy až identickou podobnost navzdory obřím vzdálenostem a zdánlivé nemožnosti vzájemné komunikace. Tyto podobnosti se promítají do mytologie, literárních památek (těch, které lidstvo později zachovalo v písemné podobě) a samozřejmě i do hudby. To by mohlo být důvodem, proč africká, evropská a potažmo i americká kultura pracují například s velmi podobnými foremnými strukturami.

Dnes již vidíme velmi úzkou spojitost mezi původním americkým worksongem, blues a koneckonců i jazzem, což jsou všechno styly a žánry, které vzešly z té nejnuznější oblasti Ameriky a byly původně zcela jednoznačně hudbou afroamerického lidu. Ve dvacátém století se jazz stal fenoménem, který nejen že oslovil masy posluchačů, ale ovlivnil většinu světových skladatelů, např. Stravinského či Bartóka. Podobný jev lze pozorovat ve středoevropském kontextu u tuzemských skladatelů, kteří nejen pod vlivem národního obrození v devatenáctém století začlenili hudbu lidu do svých děl.

Lidovým písním, ať už je máme rádi, nebo ne, se jen tak nevyhneme. Některé jsou nám tzv. vrývány pod kůži již od narození, s dalšími se setkáváme ve školních lavicích. Dříve nebo později předáme trochu lidové slovesnosti zase svým potomkům, ať chceme, nebo ne. Česká lidová píseň, podobně jako její sourozenci po celém světě, v sobě uchovává tzv. písňovou formu, bez které by pravděpodobně většina hudby vůbec nevznikla.

V lidových písních vnímáme a poznáváme jejich formu, ale učíme se také pracovat s motivem a rozlišovat fráze. V případě hry na dechové nástroje se učíme dýchat po frázích a členit projev, stejně jako se učíme srozumitelně mluvit a číst ve větách. I zde bohužel narážíme na to, že se děti většinou lidové písně učí hrát podle not.

Americký saxofonista David Liebman ve své knize *Technika hry na saxofon*<sup>21</sup> operuje s termínem vnitřní představa tónu, což je schopnost, kterou bychom si měli pěstovat

---

<sup>20</sup> GIOIA, Ted: *Hudba. Podvrtné dějiny*. Přeložil Marek Sečkář. Brno: Host, 2021, str. 59.

<sup>21</sup> V originále *Developing a Personal Saxophone Sound*, pozn. Viz doporučená literatura.

již od prvních hudebních krůčků, a to v případě kteréhokoli nástroje. Pro dechové nástroje to ovšem platí dvojnásob, protože jsme to především my, kdo má podíl na tvorbě a kvalitě zvuku.

Lidové písně jsou tím prvním, s čím se děti v hudebním školství seznamují. Nabídněme jim jiný přístup než notový zápis – učme je například písně zpívat a teprve poté hrát. Je to mnohem pomalejší cesta, ale téměř jistě přinese výrazně lepší výsledek.

Při cvičení, které praktikují se žáky, se věnujeme nejen lidovým písním, ale i základnímu rytmickému cvičení. Úkolem žáka je zvolit oblíbenou lidovou píseň ve čtyřčtvrtěovém taktu a zazpívat ji ve dvou provedeních: poprvé kromě zpěvu tleská těžké doby, podruhé pouze lehké. V závěru cvičení žák popíše, jakým způsobem se obě provedení lišila.

Mladší žáci, jakmile jsou schopni základní hry a zvládají notový zápis, dostávají za úkol zapsat jednoduché lidové písně v konkrétní tónině. Jejich úkolem je přijít na metrum a přepsat píseň, jakmile budou schopni ji zahrát na nástroj.

## 2. Jazzová forma

Následující kapitola je věnována základním stavebním kamenům nejen v hudbě jazzové, ale v hudbě obecně. Podobně, jako se při studiu jazyka seznamujeme s jeho systémem, při studiu hudby bychom se měli alespoň na základní úrovni seznámit s hudebním uspořádáním. Aby náš mluvený i psaný projev splňoval určitá kritéria, seznamujeme se se syntaxí čili s větnou skladbou. Primárním důvodem není to, abychom byli schopni určit druhy vět, slovní druhy a abychom se naučili používat interpunkci, ale aby byl náš projev na základě těchto znalostí strukturovaný a srozumitelný.

Přesto, že je improvizovaná hudba do jisté míry svobodná, je velmi důležité, aby byli improvizátoři seznámeni s uspořádáním hudebních forem. Toto pravidlo se nemusí týkat volné improvizace či free jazzu, ale i zde se můžeme setkat s hudební formou v některé z jejích hybridních podob.

V úvodní kapitole věnované významu a historii improvizace jsme demonstrovali, jakým způsobem pracují improvizátoři v praxi: Jejich hudební vyjadřování je natolik komplexní záležitostí, že dokáží v rámci formy pracovat s obsáhlým množstvím frází a motivů, které vykazují podobnosti. Jako kdyby tyto fráze a motivy byly jejich slovní zásobou a oni na základě gramatických pravidel umísťovali jednotlivá slova a slovní spojení do vět a souvětí, aby vytvořili souvislý text, příběh. V následující citaci z rozhovoru saxofonistů Paula Desmonda a Charlieho Parkera Parker popisuje přímou souvislost improvizace s vyprávěním příběhu.

*„Určitě existuje mnoho příběhů, které lze převyprávět v hudebním idiomu. [...] Hudba je v podstatě složena z melodie, harmonie a rytmu, ale chci říct, že lidé mohou pomocí hudby vyjádřit mnohem více. Může být velmi popisná ve všech možných směrech, ve všech směrech života. Souhlasíš, Paule?*

*Jo, a vždycky máš co říct. To je jedna z nejpůsobivějších věcí na veškeré hudbě, kterou jsem kdy od tebe slyšel.”<sup>22</sup>*

---

<sup>22</sup> Rozhovor Charlieho Parkera se saxofonistou Paulem Desmondem z roku r. 1954, YouTube [on-line]. Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=UvsgYo9r\\_dE](https://www.youtube.com/watch?v=UvsgYo9r_dE)

*“There’s definitely stories and stories and stories that can be told in the musical idiom. [...] Music is basically melody, harmony and rhythm, but, I mean, people can do much more with music than that. It can be very descriptive in all kinds of ways, you know, all walks of life. Don’t you agree, Paul?*

*Yeah, and you always do have a story to tell. It’s one of the most impressive things about everything I’ve ever heard of yours.”*

## 2.1 Forma

Hudební formou rozumíme v užším smyslu uspořádání skladby a jejích částí.<sup>23</sup> Členění forem se v klasické a jazzové hudbě diametrálně liší jednak dle rozsahu skladby, jednak podle obsahu, obecně ale členíme hudební formy na formy malé a velké. Z tradičních forem používaných v klasické hudbě jmenujme např. formu sonátovou, rondo, kánon či fugu. V jazzové hudbě se setkáváme spíše s formami kratšího formátu, ačkoli toto tvrzení může být zavádějící kvůli pronikání jazzových prvků do klasické hudby a naopak. Stejně jako v klasických dílech dvacátého století nalézáme jazzový přesah, je v současnosti trendem hlavně u konceptuální jazzové hudby vytvářet souborná díla širšího charakteru.

Vzhledem k vazbě formy na obsah skladby v širším smyslu označujeme také výrazové prostředky, tj. melodii (v jazzu ústřední melodii skladby označujeme jako téma, improvizované části jako chorusy), harmonii, instrumentaci, ornamentiku a podobně.<sup>24</sup> Jako formu tedy neoznačujeme pouze vymezený rámec, ale i konkrétní obsah kompozice.

Hudební forma označuje soubor identických či podobných kompozičních postupů a výrazových prostředků, díky nimž jsme schopni skladbu analyzovat a zařadit do širšího hudebního kontextu (například i z hlediska historického). Na základě nauky o hudebních formách jsme nejenom schopni nacházet tyto podobnosti, ale můžeme i komparovat.

Pro jazzového hudebníka je forma hudebním rámcem, se kterým operuje v poněkud užším vztahu než někteří interpreti klasické hudby. Dalo by se říci, že jazzoví hudebníci přistupují k formě v širším smyslu její definice. Aby byli schopni nejenom přednést téma kompozice, ale i improvizovat na formu skladby, musí ji znát skutečně detailně včetně harmonie. Pokud chceme některý z jazzových standardů interpretovat opravdu mistrně, musíme si skladbu poněkud přivlastnit. Nikoli autorsky, ale musíme ji ovládnout natolik dokonale, jako kdybychom jejím autorem byli my sami. Proto je více než vhodné učit se jazzové skladby nikoli z not, ale pomocí transkripce či podle sluchu. Kenny Werner popisuje dokonalé ovládnutí formy skladby takto:

*„Zvládne-li člověk dokonale nějakou hudební formu, může ji vyjadřovat stále subtilněji. Čím více se forma stává druhou přirozeností, tím více slouží jako nástroj svobodné improvizace. [...] Bill Evans mluvil o skladbách jako o nástrojích. Jsou to nástroje či prostředky sebevyjádření. [...] Když skutečně pronikneme do formy jediné skladby, můžeme se naučit mnohem víc, než když se spoustu skladeb ‚naučíme nazpaměť‘. V tom druhém*

---

<sup>23</sup> ZENKL, Luděk: *ABC hudebních forem*. Praha: Editio Praga. 1999, 3. vydání, str. 9.

<sup>24</sup> Tamtéž.

*případě totiž jen tak proklopýtáme akordickým schématem a úroveň naší hry se nijak nezlepší. Pohroužením se do jedné skladby ovšem získáme možnost vyvinout se a dostat se na úplně jinou hráčskou úroveň. Na tuto úroveň pak budeme aspirovat i v jiných situacích.*<sup>25</sup>

V dalších kapitolách se seznámíme se dvěma základními jazzovými formami – blues a rhythm changes. Blues je forma původně nejazzového charakteru, která se ale do thesauru jazzu dostala v průběhu první poloviny minulého století a fúzovala i do dalších zásadních afroamerických žánrů. Rhythm changes je další základní jazzovou formou reprezentující nejčastěji užívanou dvaatřicetitaktovou formu jazzových standardů (forma AABA).

---

<sup>25</sup> WERNER, Kenny: *Mistrovství bez úsilí. Jak v sobě osvobodit dokonalého hudebníka*. Přeložili Sabina Poláková a Jan Bružeňák. Praha: Rybka Publishers, 2020, str. 129.

## 2.2 Motivická a tematická práce

Motiv v hudbě lze popsat jako krátký, výrazný a ucelený hudební prvek.<sup>26</sup> Jeho délka se může lišit, ale ve většině případů je zhruba dva takty dlouhý a dobře rozpoznatelný. V kontextu jazzové hudby a improvizace můžeme motiv definovat jako melodický fragment založený na určitém typu akordu.<sup>27</sup> Takový motiv v jazzové hudbě označujeme jako tzv. lick. Motiv ovšem nemusí být vyjádřen pouze melodicky, ale i prostřednictvím rytmu. Motiv je součástí fráze podobně jako slovo v mluveném či psaném projevu.<sup>28</sup> Je to tedy základní stavební prvek jak v hudbě, tak jazyce. Motiv může být skutečně výrazný a definující natolik, že jsme schopni skladbu identifikovat hned po prvních několika tónech. Učebnicovým příkladem je např. hra Milese Davise ve skladbě *So What* na albu *Kind of Blue* z roku 1959 nebo úvod Gershwinovy *Rhapsodie v modrém*. Silnou motiviku ale rozpoznáváme zřetelně i v dílech autorů klasické hudby, například v Beethovenově *Osudové*, Dvořákově *Novosvětské symfonii* atd.

V jazzu kromě motivu jako melodického a rytmického prvku využíváme ještě tzv. patternů. Patterns jsou melodické postupy sestávající z několika tónů. Podobně jako je motiv definován určitou harmonickou progresí, i pattern vychází z harmonické předlohy, a to jak ve funkční, tak modální harmonii.<sup>29</sup> Patternům a tzv. melodickým strukturám se věnuje např. saxofonista Jerry Bergonzi v jedné ze svých učebnic.<sup>30</sup> Podobným způsobem strukturují učebnice patternů a melodických frází další američtí saxofonisté Chad Lefkowitz Brown, Oliver Nelson nebo Yusef Lateef.<sup>31</sup> Na základě těchto a dalších učebnic se seznamujeme s užitím melodických postupů (částí stupnic či základních, akordických intervalů nebo tenzí) a jejich možných permutací neboli variant. Taková cvičení nás učí používat pro jednotlivé stupně či intervaly numerické označení, které je univerzální pro jakoukoliv tóninu a je např. vhodné i pro analýzu transkripce. Tyto permutace můžeme použít nejenom v rámci harmonického průběhu, ale i na diatonické nebo chromatické škále či jiným způsobem (např. v intervalových skocích kvart a kvint podle kvartkvintového kruhu). Takový sekvenční<sup>32</sup> postup je dobré (zejména ve funkční harmonii) uspokojivě rozvést.

<sup>26</sup> ZENKL, Luděk: *ABC hudebních forem*. Praha: Editio Praga. 1999, 3. vydání, str. 26.

<sup>27</sup> BERLE, Arnie: *Jazz Saxophone Licks, Phrases & Patterns*. Great Britain: Mel Bay Publications, Incorporated, 2010, str. 4.

<sup>28</sup> Tamtéž.

<sup>29</sup> Modální jazz se formoval ve druhé polovině padesátých let minulého století jako opozitní přístup oproti funkční harmonii a zároveň jako vymezení se oproti virtuóznímu bebopu. Výchozí materiál pro improvizaci nepocházel z funkčních harmonických progresí, nýbrž z tzv. módů (církevních stupnic).

COOKE, Mervin: *Kronika jazzu*. Přeložila Kateřina Jirčíková. Praha: Knižní klub, Universum, 2016, str. 147.

<sup>30</sup> BERGONZI, Jerry: *Vol. 1: Melodic Structures (Advance Music: Inside Improvisation Series for All Instruments)*. United States: Alfred Music, 2015.

<sup>31</sup> Viz doporučená literatura.

<sup>32</sup> Sekvence zachovávající melodický řád mohou vybočovat z rámce harmonických struktur dané skladby či její části, což je v moderním jazzu vítaným postupem při práci s motivem a v improvizaci obecně. Je vhodné poté sekvenci uspokojivě rozvést v rámci definované harmonie.

V následující ukázce chorusu na formu skladby *Giant Steps*<sup>33</sup> demonstrujeme praktické užití melodických struktur a patternů vycházejících z akordických tónů a jejich tenzí.<sup>34</sup> Některé motivy a patterny se v notaci opakují (např. v sedmém a jedenáctém taktu). V ukázce jsem v jiném harmonickém kontextu využila např. i račího postupu, tj. v tomto případě pouze melodického obrácení (pattern 1-2-3-5 a 5-3-2-1 v prvním a pátém taktu formy).

The image shows a musical score for Tenor Saxophone (Bb) in 4/4 time. It consists of four staves of music. Above the staves, chords are indicated: D $\flat$ maj7, E7, Amaj7, C7, Fmaj7, Bm7, E7, Amaj7, C7, Fmaj7, Ab7, D $\flat$ maj7, Gm7, C7, Fmaj7, Bm7, E7, Amaj7, Ebm7, Ab7, D $\flat$ maj7, Gm7, C7, F7. The melody is written in treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb).

V následujícím textu popíšu z teoretického hlediska, jakým způsobem pracujeme s motivem (potažmo tématem) v rámci jazzové hudby. Jak jsem již uvedla v textu výše, motiv je signifikantní, nosnou částí skladby a jeho význam můžeme podpořit mnoha rozličnými způsoby. Postupy motivické práce jsou podle muzikologa a teoretika Ludka Zenkla shodné s prací tematickou, proto většinu z nich můžeme aplikovat jak v rámci motivu, tak i tématu a jeho dílčích částí.

Nejjednodušším postupem, jakým lze s motivem pracovat, je jeho **opakování**. Opakováním motivu podtrhujeme jeho význam. Motiv lze zopakovat ve stejném metrickém uspořádání (začít od stejné doby v následujícím nebo jiném taktu), je ale také možné umístit motiv mimo metrické uspořádání, např. ho posunout o dobu či jinou rytmickou hodnotu.<sup>35</sup> V jazzové terminologii tento postup označujeme jako *rhythmic displacement* neboli *cross rhythm*.<sup>36</sup> Je také možné zachovat pouze rytmickou nebo melodickou složku motivu a tu druhou upravit – takový zásah označujeme pojmem **transformace** a podle míry zásahu i **deformace**.<sup>37</sup>

<sup>33</sup> Autorem *Giant Steps* je americký saxofonista John Coltrane, skladbu nalezneme na stejnojmenném albu z roku 1960. Diskografie Johna Coltranea. [on-line]. [cit. 2023-06-21]. Dostupné z: <https://www.discogs.com/release/2155244-John-Coltrane-Giant-Steps>  
<sup>34</sup> Tenze neboli nadstavbový tón (v angl. upper structure nebo extension). Prostřednictvím tenzí obohacujeme akord, díky přidaným tenzím může vzniknout pěti až osmizvuk. Základní tóny akordu nazýváme akordickými tóny (1, 3, 5, 7). SVOBODA, Milan: *Praktická jazzová harmonie*. Praha, 2013, str. 13.  
<sup>35</sup> ZENKL, Luděk: *ABC hudebních forem*. Praha: Editio Praga. 1999, 3. vydání, str. 36.  
<sup>36</sup> SCHACHTER, Carl a kol.: *Structure and Meaning in Tonal Music: Festschrift in Honor of Carl Schachter*. Great Britain: Pendragon Press, 2006, str. 103.  
<sup>37</sup> ZENKL, Luděk: *ABC hudebních forem*. Praha: Editio Praga. 1999, 3. vydání, str. 36.



Dalším zajímavým postupem, který je více než příznačný pro jazzovou hudbu, je **imitace**. Imitace se v kompozici vyskytuje ve druhém nebo jiném hlase.<sup>38</sup> V jazzovém kontextu se imitace vyskytuje zejména v komunikaci mezi hráči během improvizované produkce. Tento postup bývá často uplatňován při závěru jednoho sóla a začátku druhého nebo např. při kolektivní improvizaci. Tento motivický postup souvisí s principem **call and response**, kde ale nemusíme motiv zopakovat v přesném znění neboli jej imitovat, nýbrž jde z podstaty o reakci na motiv zahráný spoluhráčem, tedy takový dialog mezi dvěma a vícero hráči. S těmito dvěma pojmy jsou také úzce spjaté **variace motivu** (čili melodická obměna motivu, forma a harmonie nejčastěji zůstávají zachovány<sup>39</sup>) a jeho **zdobení**. Variační technika se mimo to také může vyskytovat v rámci tématu jazzové skladby např. v případě formy AABA nebo jiného typu formy, kde se některý z dílů objevuje ve formě vícekrát.

Takovými druhy motivických postupů, při kterých pracujeme s délkou motivu, jsou augmentace a diminuce. **Augmentace** je prodloužením původního znění motivu pomocí zdvojnásobení (rozšíření může být i vícenásobné) rytmických hodnot užitých v jeho výchozím modelu při zachování metra i tempa (harmonického rytmu). Oproti tomu prostřednictvím **diminuce** zopakujeme motiv v polovičních (nebo menších) hodnotách.<sup>40</sup> Melodie může, ale nemusí být zachována v identické podobě.

Motivickými postupy, kdy upravujeme délku motivu, ale navíc i rozvádíme nebo naopak zkracujeme jeho výchozí podobu včetně melodické stránky, jsou rozšíření a krácení. Rozšíření neboli **extenze** (Zenkl volí i pojem prodloužení, který ale koliduje s pojmem augmentace) původní motiv obohacuje do délky jak po stránce rytmické, tak melodické. Při **fragmentaci** naopak přejímáme pouze část originálního motivu a celková délka motivu se zmenšuje.<sup>41</sup> Motiv lze rozšířit a pokrátit v jakékoli jeho části, tj. v jeho úvodu, průběhu či závěru.

Toto jsou základní motivické postupy, které využíváme v praxi při improvizaci. V teoretické rovině je používáme zejména při analýze transkripcí neboli přepisů improvizovaných sóla, ale i jazzových kompozic. Je možné, že u některých motivů nalézáme i vícero použitých motivických postupů najednou.

V praktické části této kapitoly demonstruji podobnou foremou a motivickou analýzu na transkripci jednoduchého improvizovaného sóla amerického saxofonisty Gerryho Mulligana s důrazem na motivickou složku v jeho hře.

---

<sup>38</sup> ZENKL, Luděk: *ABC hudebních forem*. Praha: Editio Praga. 1999, 3. vydání, str. 42.

<sup>39</sup> ZENKL, Luděk: *ABC hudebních forem*. Praha: Editio Praga. 1999, 3. vydání, str. 94.

<sup>40</sup> ZENKL, Luděk: *ABC hudebních forem*. Praha: Editio Praga. 1999, 3. vydání, str. 39.

<sup>41</sup> ZENKL, Luděk: *ABC hudebních forem*. Praha: Editio Praga. 1999, 3. vydání, str. 40–41.

### 2.3 Praktická část – foremý a motivický rozbor transkripce sóla

Pro rozbor v rámci praktické části této kapitoly jsem zvolila transkripci sóla amerického saxofonisty Gerryho Mulligana z alba *Gerry Mulligan Meets Johnny Hodges* z roku 1959. Tato deska je jednou ze série alb, které Mulligan v průběhu let točil s dalšími jazzovými saxofonisty pro americký label Verve Records.<sup>42</sup> Ke spolupráci na tomto albu přizval jednoho z prominentních sólistů orchestru Duka Ellingtona, o celou generaci staršího saxofonistu a swingovou legendu Johnnyho Hodgese. Pro transkripci a následný rozbor jsem zvolila jednoduché sólo baryton saxofonu (Gerryho Mulligana) ve skladbě *Bunny*.

Tato skladba je zároveň vhodnou ukázkou jedné z nejčastěji užívaných jazzových forem, tedy již zmiňované dvaatřicetitaktové formy AABA. Třicet dva taktů je rozděleno do čtyř osmitaktí, přičemž díl A často bývá identický nebo velmi podobný jak po melodické, tak harmonické stránce. Forma obsahuje díl B, který je kontrastní vůči zbytku skladby.

Improvizace Gerryho Mulligana je konkrétně v této skladbě opravdu ukázkovou motivickou prací. Zároveň je zde velmi dobře demonstrováno, jakým způsobem lze pracovat s vývojem improvizovaného sóla. Častým postupem v improvizaci bývá pozvolná výstavba a rytmické i melodické zahušťování frází, přičemž tímto postupem sólo vygradujeme do jeho vrcholu (roli zde může hrát výška tónů, rytmická a melodická hustota frází, ale např. i dynamika a v neposlední řadě také komunikace spoluhráčů). I v případě Mulligana je sólo vystavěno a gradováno pozvolna až do samého závěru. V úvodu sóla Mulligan používá hlavně osminy (swingované), zatímco na jeho konci zahušťuje melodické fráze v šestnáctinových hodnotách. Závěr sóla je tak i jeho samotným vrcholem.

Co se týče swingovaného frázování a zápisu swingovaných osmin, úzus se s lety mění. Ve starších notacích se často setkáváme se zápisem v šestnáctinových hodnotách, kde je swingová rytmizace zapisována formou osminy s tečkou a šestnáctinové noty.<sup>43</sup> Někteří hudebníci zapisují swingované osminy přesně do triolových hodnot, aby se přiblížili autenticitě dnešního swingového frázování. Třetí skupina hudebníků zase preferuje zápis do osminových hodnot s poznámkou o triolové rytmizaci. První dva způsoby často zbytečně komplikují čtení notového zápisu. Druhým důvodem, proč takový zápis pro transkripci nepoužívám, je, že s vývojem jazzu se swingované frázování postupně (zvláště s příchodem bebopu) „narovnávalo“ s rostoucím tempem a technickými nároky na improvizátory.

<sup>42</sup> Diskografie Gerryho Mulligana. [on-line]. [cit. 2023-06-15]. Dostupné z: <https://www.discogs.com/release/2798451-Gerry-Mulligan-Johnny-Hodges-Gerry-Mulligan-Meets-Johnny-Hodges>

<sup>43</sup> S podobnou notací jsem se setkala v bigbandu trombonisty a aranžéra Bohuslava Volfa Bohemia Bigband, který interpretoval zejména skladby Duka Ellingtona a Counta Basieho. Vzhledem k tomu, že jsem se v učebnicích saxofonisty Lennyho Niehause v předmluvách dočetla o dřívějším úzu, usuzuji, že to byl v první polovině dvacátého století nejčastější způsob hry a rovněž i zápisu, ačkoli se právě v případě bigbandů míra swingování osmin lišila. Učebnicovým příkladem frázování dohnaného do „extrému“ je právě orchestru Counta Basieho, jehož dechové sekce vedle precizního frázování dokázaly hrát v neuvěřitelném laid backu, tj. za dobou.

Zajímavé je také sledovat přirozený tok frází v sóle včetně odmlk po celcích (frázích), který skutečně připomíná plynulý tok řeči a simuluje tak vyprávění příběhu. Tento poměr mezi hranými frázemi a odmlkami označujeme v teorii improvizace jako *pacing*, což je termín používaný i v literární teorii jako označení pro takové stylistické prostředky, které udrží pozornost čtenáře a vytvářejí napětí a očekávání pokračování narativu.<sup>44</sup> Je důležité, abychom si jako hráči uvědomili, že hudba se skládá ze slyšitelných, ale i těch neslyšitelných elementů – stručně řečeno z hluku a ticha. Podobně jako v mluveném projevu potřebuje posluchač prostor pro zpracování informace (ať už v podobě verbální či nonverbální), a *pacing* je způsob, jak mu to dopřát. V případě Mulliganova sóla k *pacingu* v největší míře dochází na konci jednotlivých dílů, jakkoli většinou anticipuje příchod nového osmitaktí prostřednictvím tzv. zdvihu v posledním taktu, což opět potvrzuje podobnost s mluveným či psaným slovem, kde k odmlce dochází v závěru věty.

Nejčastějším motivickým postupem použitým v transkribovaném Mulliganově sóle je zopakování motivu či jeho (jak melodická, tak rytmická) transformace. Již v úvodních taktách chorusu dochází k melodické transformaci (motiv je upravován chromaticky neboli po půltónech).



V závěru druhého dílu A se setkáváme s drobnou rytmickou transformací jednoho z motivů, viz ukázka.



V díle B Mulligan hned v úvodu používá sekvenčního postupu v rámci diatonické řady a pracuje hojně s tzv. arpeggiem (rozkladem akordů).



<sup>44</sup> Wikipedia contributors: *Pace (narrative)*. Wikipedia, The Free Encyclopedia. [on-line]. 2023, [cit. 2023-06-20]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Pace\\_\(narrative\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Pace_(narrative))

V závěrečném díle chorusu se setkáváme s extenzí, tj. rozšířením motivu z konce dílu B. Motiv se v prvních čtyřech takttech objevuje v různých rozšířených podobách. Poprvé je motiv pouze ozdoben.

The musical score consists of three staves of music in the key of D major (two sharps). The first staff starts at measure 21 and includes chords D7, G7, G#o, D, and D7 D#7 E7. The second staff starts at measure 25, which is marked with a box containing the letter 'A', and includes chords A, F#m7, Bm7, and E7. The third staff starts at measure 27 and includes chords A, F#m7, Bm7, and E7. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A triplet of eighth notes is indicated with a '3' in both the second and third staves.

Baritone Saxophone (Eb)

The musical score is written for Baritone Saxophone (Eb) in 4/4 time. It consists of 32 measures, divided into two sections: Section A (measures 1-16) and Section B (measures 17-32). The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The score includes various chords and melodic lines with triplets.

Measures 1-16 (Section A):  
1: A F#m7 Bm7 E7 A F#m7 Bm7 E7 (triplet)  
5: A A7 D D#° A/E F#m7 Bm7 E7 (triplet)  
9: A F#m7 Bm7 E7 A F#m7 Bm7 E7  
13: A A7 D D#° A/E F#m7 Bm7 E7 A7 (triplet)

Measures 17-32 (Section B):  
17: D Em7 A7 (triplet)  
19: D Em7 A7 (triplet)  
21: D7 G7 G#° D D7 D#7 E7 (triplet)  
25: A F#m7 Bm7 E7 (triplet)  
27: A F#m7 Bm7 E7  
29: A A7 D D#°  
31: A/E F#m7 Bm7 E7 A (triplet)

## 3. Blues

### 3.1 Vznik blues a jeho vývoj

Blues vešlo do širšího povědomí ve druhé polovině desátých let dvacátého století, a především během dvacátých let, kdy se hlavně kvůli dozvukům první světové války společnost přesunula z honosných koncertních sálů k lidové zábavě. A paradoxně nabylo na popularitě, ačkoli jeho hlavním námětem byla nejčastěji nešťastná láska, životní strasti a mnohdy i necenzurovaná sexualita a násilí. Podle muzikologa Teda Gioi bylo důvodem to, že rané bluesové nahrávky byly určeny pro afroamerický trh a některá mravní opatření se černošských nahrávek netýkala.<sup>45</sup> Blues se ale formovalo mnohem dříve, než spatřilo světlo světa zaznamenáno na prvních nahrávkách. Jeho kořeny sahají minimálně do devatenáctého století, konkrétně do nejnuznější oblasti delty řeky Mississippi s velkým zastoupením afroamerické populace. Samotné kořeny blues bychom mohli hledat přímo na africkém kontinentu, kde ale podobná produkce sloužila a dodnes slouží především k uchování hudebních tradic, na rozdíl od raných afroamerických bluesmanů, kteří prostřednictvím svého projevu ventilovali osobní prožitky a výše zmíněnou tematiku.

Dnes nejčastější podoba blues, tedy dvanáctitaktová forma, přejímaná i do jiných stylů, není původní a byla popularizována zhruba od roku 1914, kdy W. C. Handy nahrál skladbu *St. Louis Blues*<sup>46</sup>. Původní formou bylo tzv. country blues, kde se primitivní, nejčastěji kytarový hudební doprovod podřizoval zpívanému textu. Harmonické funkce se střídaly nepravidelně.<sup>47</sup>

*„Porušování pravidel se vztahovalo i na širší struktury hudební formy. Běžně se sice hovoří o dvanáctitaktovém blues, ale je třeba říct, že první bluesmani se žádného dvanáctitaktového vzorce nedrželi. V mnoha případech se nedrželi vůbec žádného vzorce: někdy mohl mít bluesový refrén jedenáct nebo třináct taktů, a dokonce mohl obsahovat částečné takty nebo různé zbloudilé takty, které neodpovídaly žádnému organizovanému metru. Co bylo ještě skandálnější, táž píseň v podání téhož interpreta se mohla při různých vystoupeních měnit. Kodifikaci se vzpíraly i samy harmonie definující bluesový idiom, ony příslovečné tři akordy bluesové písně. Byly něčím úplně jiným, než jak je definují dnešní učebnice. Šlo o neovladatelné zvukové materiály, které se tónice, subdominantě a dominantě podobaly jen vzdáleně. To všechno se mělo časem změnit – západní hudba nakonec blues vtěsnala do standardní formy. Jenže tato skutečnost vám neřekne mnoho ani tak o blues, jako spíš*

<sup>45</sup> GIOIA, Ted: *Hudba. Podvratné dějiny*. Přeložil Marek Sečkář. Brno: Host, 2021, str. 355.

<sup>46</sup> GIOIA, Ted: *The History of Jazz*. New York: Oxford University Press, 2011, str. 13.

<sup>47</sup> Obdobnou destabilizaci, dekonstrukci hudební formy později v padesátých a šedesátých letech uplatňovali např. freejazzoví hudebníci. Takovým příkladem může být skladba Ornetta Colemana *Ramblin'* z alba *Change of the Century* z roku 1960. Diskografie Ornetta Colemana. [on-line]. [cit. 2023-06-25]. Dostupné z: <https://www.discogs.com/master/61670-Ornette-Coleman-Change-Of-The-Century>

*o těch neúnavných silách, které se snaží všechny hudební inovace spoutat a začlenit do mainstreamu. V nejranějších projevech nebylo blues ničím jiným než útokem na samo srdce a samu duši západní hudby.*<sup>48</sup>

Oproti tomu klasická (classic blues nebo také city blues), fixní dvanáctitaktová forma nabídla strofu o třech verších, třech čtyřtaktích, která byla definována třemi funkčními akordy – tónikou, subdominantou a dominantou.

Díky blues se zrodil nosný melodický materiál, který je dodnes přejímán (stejně jako sama dvanáctitaktová forma blues) v jiných stylech včetně jazzu, ale od padesátých let dvacátého století také například v rock'n'rollu a rhythm and blues a ve většině žánrů, které čerpají z afroamerických základů. Vznik bluesové stupnice a tzv. blue notes lze podle Teda Gioia do jisté míry vysvětlit jako snahu o kompromis mezi africkou pentatonikou (moll pentatonikou 1-3-4-5-7) a západní, potažmo evropskou diatonickou (durovou) stupnicí.<sup>49</sup> Gioia také popisuje vznik a práci s tzv. blue tóny:

*„Nejcharakterističtější složkou této hudby jsou její specifické melodické linky, které zdůrazňují tzv. blue notes: Často se označují jako uplatnění durové i mollové tercie ve vokální lince spolu s malou septimou; zmenšená kvinta byla přidána později, ale časem se stala stejně výrazným blue tónem. Pravdou je, že tento popis je poněkud zavádějící. V raném blues se velká a malá tercie nepoužívaly zaměnitelně; místo toho mohl hudebník použít ‚ohnutou‘ notu, která by klouzala mezi těmito dvěma tonálními centry, a vytvořit tak napětí zdůrazněním malé tercie v kontextu, v němž harmonie implikovala durový tón. Někdy se tohoto efektu dosahovalo pomocí melismatického posunu v hlase bluesového zpěváka, ale tento přístup využívali i instrumentalisté – nejvýrazněji v technice slide kytary, která spočívala v pohybu láhve, nože nebo jiného předmětu po hmatníku, aby se jednotlivé tóny roztáhly. Po příchodu blues už noty nebyly jen notami, ale flexibilními zvuky, které se mohly měnit způsobem, který nepředvíдали ani nejslavnější skladatelé devatenáctého století.“*<sup>50</sup>

---

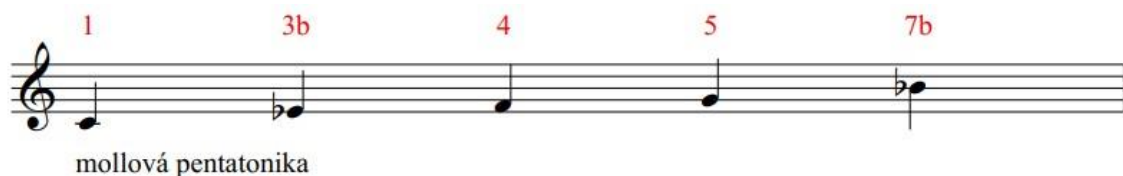
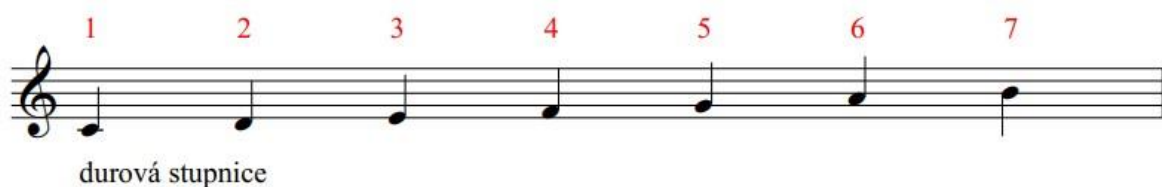
<sup>48</sup> GIOIA, Ted: *Hudba. Podvrtné dějiny*. Přeložil Marek Sečkář. Brno: Host, 2021, str. 358.

<sup>49</sup> GIOIA, Ted: *The History of Jazz*. New York: Oxford University Press, 2011, str. 13.

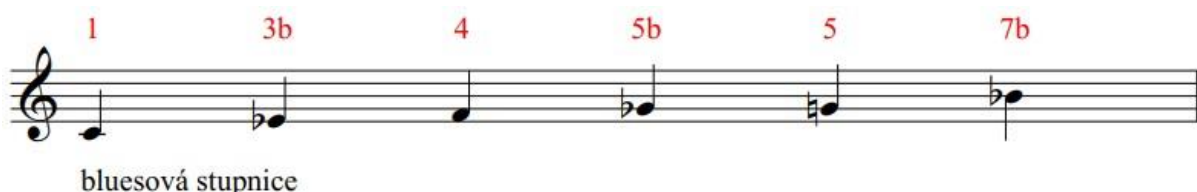
<sup>50</sup> GIOIA, Ted: *The History of Jazz*. New York: Oxford University Press, 2011, str. 12–13.

*“The most characteristic component of this music is found in its distinctive melodic lines, which emphasize the so-called blue notes: often described as the use of both the major and the minor third in the vocal line, along with the flatted seventh; the flatted fifth was a later addition, but would in time become equally prominent as a blue note. In truth, this stock description is also somewhat misleading. In early blues, the major and minor thirds were not used interchangeably; instead the musician might employ a “bent” note that would slide between these two tonal centers, or create a tension by emphasizing the minor third in a context in which the harmony implied a major tone. Sometimes this effect was achieved by means of melismatic shift in the voice of the blues singer, but even instrumentalists made use of this approach – most strikingly in the slide guitar techniques that relied on moving a bottle, knife, or other object across the fretboard to stretch the individual pitches. After the arrival of the blues, notes were no longer just notes, but flexible sounds that could change in ways unforeseen by the most renowned nineteenth-century composers.”*





Blue tóny se tedy zformovaly tam, kde se v durové stupnici a pentatonice nepotkaly intervaly shodné kvalitou. Nápodoba kytarového slidu mezi malou a velkou tercií (a potažmo mezi čistou a zmenšenou kvintou, obsaženou v bluesové stupnici) je velmi dobře slyšitelná na nahrávkách vězeňských pracovních písní (tzv. work songs), které ve čtyřicátých letech minulého století sesbíral Alan Lomax (např. *Negro Prison Blues and Songs*). Ostatně díky této vlastnosti blues, kdy se potírá jednoznačnost tónorodu, získává blues jedinečný a těžce definovatelný charakter, ale o tom později. K pentatonice časem přibyl ještě jeden výrazný interval, tritón čili zmenšená kvinta. I tento tón označujeme druhotně termínem blue note a společně s mollovou pentatonikou tvoří bluesovou stupnici (hexatoniku).



Přestože blues je svébytným stylem, jak již bylo řečeno, během první poloviny minulého století pronikl do mnoha dalších stylů a žánrů a dodnes se tomu tak děje. Kromě naprosto neodmyslitelného zastoupení v rock'n'rollu je dnes blues i formou jazzovou.

Vzhledem ke svojí jednoduchosti a všestrannosti je blues většinou výchozí formou, ve které se studenti setkávají s jazzovou improvizací. V blues se totiž nachází tři základní a nepostradatelné harmonické funkce – tónika, subdominanta a dominanta, ačkoliv se nevyskytují ve zcela ryzí podobě (tónika v klasické harmonii není definována jako septakord), nýbrž ve formě dominantních septakordů – tak byla harmonie modernizovaného blues definována, byla vystavena na dominantních septakordech, jejichž charakteristikou je harmonické pnutí neboli tenze (tercie a septima svírají interval zmenšené kvinty).



Na schématu základní bluesové formy lze jednoduše popsat strukturu blues. Úvodní čtyřtaktí je definováno tónikou (druhý takt začal být později nahrazován subdominantou). V následujícím čtyřtaktí v úvodu střídá tóniku subdominanta a v jeho polovině se navracíme zpátky do tóniky. Závěrečné čtyřtaktí je rovněž rozpůleno, první polovina je dominantní, druhá tónická.

F7                      F7 (Bb7)                      F7                      F7  
 5 Bb7                      Bb7                      F7                      F7  
 9 C7                      C7                      F7                      F7

Současně s prosakováním bluesové formy do jazzové hudby, která se během každého uplynulého desetiletí proměnila víceméně k nepoznání, se i bluesová harmonie proměňovala hned několikrát. Nejdříve byla forma blues obohacena o základní harmonické progresse (tzv. dominantní jádra, viz schéma) a závěrečnou progresi I7 VI7 II-7 V7.

F7                      Bb7                      F7                      Cm7                      F7  
 5 Bb7                      B°                      F7                      Aø7                      D7(b9)  
 9 Gm7                      C7                      F7                      D7(b9)                      Gm7                      C7

S příchodem bebopu v padesátých letech byla jazzová forma blues reharmonizována (viz schéma *Blues for Alice*). S vývojem bluesové formy v jazzové hudbě rostl i nárok na úroveň improvizace jednotlivých hráčů a proměnu jazzového jazyka, který byl komplexnější a daleko složitější.

F<sup>6</sup>                      E<sup>ø7</sup>                      A<sup>7(b9)</sup>                      Dm<sup>7</sup>                      G<sup>7</sup>                      Cm<sup>7</sup>                      F<sup>7</sup>

5 B<sup>b7</sup>                      B<sup>b</sup>m<sup>7</sup>                      E<sup>b7</sup>                      Am<sup>7</sup>                      D<sup>7</sup>                      A<sup>b</sup>m<sup>7</sup>                      D<sup>b7</sup>

9 Gm<sup>7</sup>                      C<sup>7</sup>                      Am<sup>7</sup>                      D<sup>7</sup>                      Gm<sup>7</sup>                      C<sup>7</sup>

### 3.2 Praktická část

V praktické části se seznámíme s riffovým blues a jeho prostřednictvím se naučíme nahlížet na improvizaci plošně i v rámci jednotlivých frází. Riffové blues je ostatně populární, svébytnou kategorií, jelikož takových skladeb máme v kánonu jazzových standardů mnoho. Takovým příkladem je standard *Sonny's Blues* pro saxofonisty Sonnyho Rollinse (notace pro Bb ladění):

Riffové blues celkem výstižně definuje původní podstatu blues v době, kdy už mělo svoji dvanáctitaktovou podobu. V prvním čtyřtaktí přijdeme s nosným motivem, který ve druhém čtyřtaktí můžeme buď rozvést, nebo zopakovat. Ve třetím čtyřtaktí přicházíme s konkluzí. V riffovém blues se setkáváme s tím, že tato tři čtyřtaktí definujeme identickým, nebo velmi podobným opakujícím se motivem čili riffem.

#### Pentatonika

Všimněme si, jakým způsobem je vystavěné téma standardu. Sestává pouze z tónů obsažených v mollové pentatonice (1-3-4-5-7). I přesto je téma po melodické stránce nosné a funguje dobře nehledě na změny harmonie. Nejčastější „brzdou“ při seznamování s improvizací je snaha studentů vyjádřit každý akord, každou harmonickou progresi. Pokud se v blues naučíme improvizovat plošně a zároveň si osvojíme práci s motivem a frází, bude to pro nás odrazový můstek k těžším jazzovým formám.

Nejprve se seznámíme s melodií tématu. Konkrétně toto bluesové téma je velmi jednoduché, proto je více než vhodné naučit se ho nikoli z not, ale poslechem. Jakmile jsme schopni téma zahrát, můžeme přejít k improvizaci (za pomoci nahrávky; můžeme využít cvičné sešity Jamieho Aebersolda včetně nahrávek, aplikaci iReal Pro nebo backing track např.

na YouTube<sup>51</sup>) – k té budeme využívat zatím pouze tónů obsažených v mollové pentatonice. Pokud ovládáme nástroj v plném rozsahu, můžeme improvizovat ve kterékoli části rejstříku. Snažíme se, aby melodická linka zatím neobsahovala žádné větší intervalové skoky, melodie by měla kontinuálně stoupat, nebo podobným způsobem klesat. V případě, že je zadání příliš náročné a nezvládneme postihnout konkrétní tóny pentatoniky, omezíme se nejprve na základní tón a po jednom přidáváme.

Improvizovaná melodie může a nemusí vycházet i z melodie tématu, viz schéma cvičné improvizace<sup>52</sup>:

The image shows three staves of musical notation in 4/4 time, illustrating a blues exercise. The first staff starts with a C7 chord and contains a melodic line with notes G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, and a whole note C5. The second staff starts with an F7 chord and contains a melodic line with notes G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, and a whole note C5. The third staff starts with a G7 chord and contains a melodic line with notes G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, and a whole note C5. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The exercise is marked with a '3' under a triplet of eighth notes in the second and third staves.

## Rytmus

Podobně, jako jsme v úvodních cvičeních začlenili složku rytmu, ani v této kapitole ji nelze opomenout. Je důležité vytvořit nosnou melodii. Většina jazzových hudebníků by ale asi konstatovala, že pokud bychom ji nezahráli rytmicky přesvědčivě, ztratí na hodnotě. Zvolíme si jeden konkrétní tón pro každý chorus, lze vycházet např. ze základního tónu či některého z akordických či blue tónů, které zpočátku mohou necvičenému uchu připadat trochu nepatřičné (např. tritón). Lze také použít obě tercie, tj. durovou i mollovou (mollová je jedním z blue tónů). Konkrétní tón můžeme používat v různých polohách nástroje dle rozsahu, ve kterém jsme schopni komfortně hrát. Cílem je vytvořit motiv, v tomto případě pouze rytmického charakteru, ze kterého budeme vycházet pro celý jeden chorus. Lze ho opakovat či rozvíjet. Pracujeme se zahušťováním rytmických hodnot, tj. můžeme začít s dlouhými hodnotami a v závěru sóla používat drobnější rytmické hodnoty.

<sup>51</sup> Midi nahrávky např. v iReal Pro pro tento účel bohatě postačí, ale nejsou autentické – oproti tomu jsou Aebersoldy vždy nahrané živou kapelou.

<sup>52</sup> Pro následující příklady jsem použila nejjednodušší formu blues bez přidání subdominanty ve druhém taktu.

## Kontrafakt

Úkolem žáka nebo skupiny v tomto cvičení bude vytvořit vlastní téma na stávající bluesovou formu, tj. kontrafakt (kompoziční způsob, který se v jazzové hudbě uplatňoval zejména v éře bebopu).<sup>53</sup> Cílem je pracovat podobně jako v předchozích dvou cvičeních, tj. zohlednit rytmus a melodičnost (lze vycházet z pentatoniky či bluesové stupnice). Jednotlivé fráze tématu by spolu měly souviset (lze použít identický motiv jako v případě riffového blues), používáme motivické postupy. Pro ukázkou přepis textu jedné ze slok skladby *St. Louis Blues* v interpretaci trumpetisty Louise Armstronga a zpěvačky Velmy Middleton z roku 1954<sup>54</sup>:

*If I'm feeling tomorrow like I feel today  
 Yes feeling tomorrow like I feel today  
 I'm gonna pack my truck and make my getaway.*

<sup>53</sup> Viz kapitola o rhythm changes.

<sup>54</sup> Z alba *Louis Armstrong plays W. C. Handy*.

Diskografie Louise Armstronga. [on-line]. [cit. 2023-06-24]. Dostupné z: <https://www.discogs.com/release/1868577-Louis-Armstrong-Louis-Armstrong-Plays-WC-Handy>

První dvě čtyřtaktí nutně nemusí být identická, ale mohou zachovat jeho rytmickou či melodickou strukturu, viz cvičné schéma:

The image shows a musical exercise in 4/4 time, consisting of three staves. The first staff begins with a C7 chord and features a melodic line with accents and a triplet ending. The second staff starts with an F7 chord and continues the melodic line with accents and a triplet ending. The third staff begins with a G7 chord and concludes the exercise with a final C7 chord. The notation includes various rhythmic values, accents, and a triplet of eighth notes at the end of each staff.

### Zpěv chorusu

Místo, abychom improvizovali na nástroj, se pokusíme podobným způsobem improvizovat na formu blues zpěvem. Cílem cvičení je vytvořit jednoduchý chorus, ve kterém můžeme využít např. pentatoniku či bluesovou stupnici či improvizovat na jednom tónu, ale zaměřit se na rytmickou složku. Takové cvičení nám dopomáhá ke zlepšení vnitřní představy tónu. Tuto představu později uplatňujeme i při hraní na nástroj.<sup>55</sup> Cvičení praktikujeme dle našich pěveckých možností.

### Call and response

Call and response je způsobem hudební komunikace mezi dvěma a vícero hudebníky. Tuto techniku komunikace můžeme začlenit i do hodiny improvizace, kdy spolu v rámci jednoho či vícero chorusů komunikují učitel se žákem. Žák zahraje motiv v prvních dvou taktích čtyřtaktí, v jeho druhé polovině učitel reaguje. Komunikace může probíhat oboustranně, v různém pořadí i na delších úsecích, např. po čtyřtaktích. Podobně se tak děje i v praxi, například v rámci jam sessions.

<sup>55</sup> Viz kapitola o improvizaci.

### Keep it simple – méně je více

Každý hráč má ambici hrát co nejlépe, ať se jedná o jazz nebo jiný hudební styl. Proces učení vyžaduje množství času a našeho úsilí, abychom se dostali na vyšší úroveň. To stejné platí i pro improvizaci. V pozici studenta nikdy nemůžeme hrát na obdobné úrovni jako naši učitelé, protože nás dělí roky zkušeností a tvrdé práce. Na stejnou nebo podobnou úroveň se ale můžeme vypracovat během několika let. Proto je dobré i v případě improvizace mít pod kontrolou způsob, jakým hrajeme, tedy začínat z mála a postupně hru modifikovat dle aktuálních schopností, což může trvat měsíce, ale spíše roky a desetiletí. Malá odbočka k mluvenému projevu – od rétora většinou očekáváme strukturovaný a přehledný projev bez zbytečných výtáčků a tzv. slovní vaty. To stejné platí o hudbě.

Jako hráči bychom měli vyvážit míru našich technických schopností a riskantnosti dle situace. Pokud právě cvičím, budu určitě riskovat více i za cenu toho, že má hra bude obsahovat chyby – je to proces učení. V rámci veřejného vystoupení bychom se ale měli držet toho, na co po stránce techniky máme. V ideálním případě je dobré tyto dvě polohy vyvážit. Jak jsem zmínila v kapitole o improvizaci, spousta dnes již ikonických nahrávek obsahuje řadu nedokonalostí, ale i to je součástí autenticity jazzové hudby.

## 4. Rhythm changes

### 4.1 Vznik formy rhythm changes a její vývoj

Rhythm changes je druhou základní jazzovou formou používanou již od roku 1930. Tato forma se stala populární na základě jedné konkrétní skladby, a to *I Got Rhythm* zkomponovanou skladatelským týmem bratrů George a Iry Gershwinových.<sup>56</sup> Původně byla skladba, která je dnes populárním jazzovým standardem, součástí muzikálu *Girl Crazy*, který byl uveden právě v roce 1930 v New Yorku v Alvin Theatre, jednoho z broadwayských divadel.<sup>57</sup>

*I Got Rhythm* se těšilo takové oblibě, že jeho forma začala být přejímána do jazzového prostředí, podobně jako se to stalo i s dalšími původně muzikálovými či filmovými melodiemi, např. *My Favorite Things* nebo *Someday My Prince Will Come*. Tyto písně byly ze zpívané podoby často přejímány do instrumentálního provedení.

*„Hudební historik Richard Crawford sice poznamenal, že pozdější úspěch skladby ‚I Got Rhythm‘ jako takové byl ‚skromnější‘, ale brzy si začala žít vlastním životem jako instrumentální jazzový standard, ceněný především pro svůj harmonický rámeček. Po své broadwayské premiéře se tato skladba stala mezi jazzovými hudebníky nesmírně populární, jak dokládá Crawfordův seznam více než osmdesáti hudebních nahrávek pořízených mezi říjnem 1930 a lednem 1942.“<sup>58</sup>*

Tento enormní počet různých nahrávek zahrnuje podle Crawforda a Stanbridge jak vokální, tak instrumentální verze. Řada hudebníků také pouze převzala kompletní formu včetně harmonie a zkomponovala nové téma, pravděpodobně proto, aby se tak vyhnula komplikacím s autorskými právy při interpretaci. Pro takový typ skladeb používáme v hudební terminologii označení kontrafakt. Díky tomuto způsobu „rekompozice“ tak dnes máme v jazzovém repertoáru nejen mnoho variant rhythm changes, ale také blues a dalších standardů. Podobným způsobem pracovali i raní bebopci:

*„[...] ke stávající harmonické struktuře ‚rhythm changes‘, která se často upravuje a rozšiřuje, je přidána melodie, čímž vzniká nová skladba, která je přejmenována a podléhá autorským*

<sup>56</sup> Tento postup práce byl a stále je v hudební sféře (zvláště v té konzumní, tj. divadelní a muzikálové) standardem. Není tedy jasné, kdo konkrétně a do jaké míry je autorem skladby. Tento proces označujeme pojmem ghost writing.

<sup>57</sup> STANBRIDGE, Alan: *Rhythm Changes: Jazz, Culture, Discourse*. USA: Taylor & Francis, 2022, str. 13.

<sup>58</sup> STANBRIDGE, Alan: *Rhythm Changes: Jazz, Culture, Discourse*. USA: Taylor & Francis, 2022, str. 13.

*“Although music historian Richard Crawford has observed that the subsequent success of ‘I Got Rhythm’ as a stand-alone song was ‘more modest’, it soon developed a life of its own as an instrumental jazz standard, valued primarily for its harmonic framework. Following its Broadway premiere, the tune became enormously popular with jazz musicians, as evidenced by Crawford’s listing of over eighty recordings made between October 1930 and January 1942.”*



právům nového autora. Tento postup byl později obzvláště populární v éře bebopu, kdy saxofonista Charlie Parker složil nejméně sedmnáct nových skladeb založených na harmonické struktuře *rhythm changes*, včetně ‚*Moose the Mooche*‘, ‚*Dexterity*‘ a ‚*Crazeology*‘.<sup>59</sup>

Právě díky množství známých i méně populárních variant formy *rhythm changes*, vzniklých v rozmezí mnoha dekad od třicátých let až po současnost, se tento typ skladby řadí hned vedle blues jako jedna ze základních jazzových forem a měl by být součástí repertoáru každého jazzového improvizátora.

„[...] skladba ‚*I Got Rhythm*‘ byla hluboce inspirativní nejen díky své harmonické struktuře, ale rytmickým patternům, ovlivnila téměř všechny významné jazzové hudebníky od Sidneyho Becheta po Ornetta Colemana, a stala se stálou formou v repertoáru hned po dvanáctitaktovém blues.“<sup>60</sup>

*Rhythm changes* je jednou ze zástupných forem dvaatřicetitaktové formy AABA. Jak jsem již uvedla v předchozím textu v kapitole o jazzových formách, jedná se o formu složenou ze čtyř osmitaktí. Díl A je identický nebo se mírně odlišuje po melodické stránce v jeho opakováních, případně po harmonické stránce v závěru dílu (prima a seconda volta). Díl B je vůči dílu A kontrastní a je specifický tím, že sestává z harmonické sekvence po sobě jdoucích dominant tak, aby poslední z nich byla rozvedena do tóniky. Takže např. v *I Got Rhythm*, jehož originální tónina je znějící Bb dur, bude prvním akordem D7, tj. o velkou tercii výš oproti tónice, což je dobrá pomůcka pro začátek.

Díl A se objevuje v mnoha variantách. Pro schéma jsem zvolila tu běžně užívanou. V úvodním čtyřtaktí používáme harmonickou progresi (většinou pro všechny *rhythm changes* shodnou) I6 VI-7 II-7 V7 a III-7 VI-7 II-7 V7, kterou bychom případně mohli vnímat zjednodušeně jako tóniku a dominantu střídající se po jednom taktu, tedy I6 – V7 a I6 – V7. Druhé čtyřtaktí zjednodušeně vyjadřuje progresi I6 nebo I7 – IV6 nebo IV7 – I6 – V7<sup>61</sup> a je obohaceno o akordy

---

<sup>59</sup> STANBRIDGE, Alan: *Rhythm Changes: Jazz, Culture, Discourse*. USA: Taylor & Francis, 2022, str. 13–14.

“[...] a new melody is overlaid of the existing harmonic structure – the ‘*rhythm changes*’ – often modified and extended, thereby creating a new tune, retitled and copyrightable. This latter practise was particularly popular in the bebop era, with saxophonist Charlie Parker composing at least seventeen new pieces based on the tune’s harmonic structure, including ‘*Moose the Mooche*’, ‘*Dexterity*’, and ‘*Crazeology*’.”

<sup>60</sup> STANBRIDGE, Alan: *Rhythm Changes: Jazz, Culture, Discourse*. USA: Taylor & Francis, 2022, str. 14.

“[...] ‘*I Got Rhythm*’ has been deeply inspiring, not only in its harmonic sequence but in its implied rhythmic patterns, to nearly every important jazz musician from Sidney Bechet through Ornette Coleman, and it has become the most durable pattern in the repertory after the twelve-bar blues.”

<sup>61</sup> Rozbor *rhythm changes*. [on-line]. [cit. 2023-06-25]. Dostupné z: <https://www.thejazzpianosite.com/jazz-piano-lessons/jazz-chord-progressions/rhythm-changes/>

tak, aby jejich základní tóny tvořily průchozí basovou linku v půltónovém postupu. Díl B je nejčastěji rozšířen o progresse II V čili dominantní jádro do následujícího akordu.

**A** B $\flat$ 6 Gm7 Cm7 F7 Dm7 Gm7 Cm7 F7

5 B $\flat$ 7 B $\flat$ 7/D E $\flat$ 7 E $^{\circ}$  B $\flat$ 6/F F7 | 1. B $\flat$ 6 F7 | 2. B $\flat$ 6

**B** D7 G7

14 C7 F7

**A** B $\flat$ 6 Gm7 Cm7 F7 Dm7 Gm7 Cm7 F7

22 B $\flat$ 7 B $\flat$ 7/D E $\flat$ 7 E $^{\circ}$  B $\flat$ 6/F F7 B $\flat$ 6

Podobně jako blues byla forma rhythm changes přejímána a modifikována a její odkaz je promítán do jednotlivých etap vývoje jazzu. Dnes v jazzovém slovníku tak nalézáme mnoho různých variant této formy (*I Got Rhythm*, *Moose the Mooche*, *Antropology*, *Oleo* atd.). Mnoho variant pochází z pera amerického saxofonisty Charlieho Parkera (viz úvod kapitoly). Parker je také autorem standardu *Scrapple from the Apple*, který kombinuje skladbu *Honeysuckle Rose* s formou rhythm changes – díl A obsahuje harmonii z *Honeysuckle Rose*, díl B je sekvencí dominant z *I Got Rhythm*. Je také vhodné zmínit i skladbu *Bunny*, kterou jsme analyzovali ve druhé kapitole. I ta obsahuje harmonii z rhythm a changes, ale v tomto případě pouze z části A a s drobnými úpravami.

## 4.2 Praktická část

Většinu cvičení, která jsem popisovala v kapitole o blues, samozřejmě můžeme aplikovat i na rhythm changes (např. call and response, vlastní kontrafakt i zpěv chorusu, ačkoli v tomhle ohledu je AABA forma výzvou spíše pro zkušenější improvizátory). I zde platí, ostatně jako by tomu mělo platit i u dalších jazzových standardů, že bychom se nejprve měli naučit téma skladby (ideálně včetně harmonie) a až poté improvizovat. Pro demonstraci použijeme harmonické schéma *I Got Rhythm* pro Bb ladění (tenor saxofon).

### Guide line

Jako tzv. guide line označujeme takové tóny v akordu, které definují jeho kvalitu, tj. primárně tercie (určuje tónorod), septima (podle ní určujeme, je-li akord dominantního charakteru) a druhotně kvinta. Guide lines jednak používáme pro seznámení se s harmonií ve skladbě, jednak je to možný způsob doprovodu zejména pro hráče na dechový nástroj. V příkladu jsem použila i základní akordický tón, primu.

The image shows the A section of the *I Got Rhythm* chord progression in Bb major, written in 4/4 time. The notation consists of two staves. The first staff is marked with a boxed 'A' and contains the following chord symbols: C<sup>6</sup>, Am<sup>7</sup>, Dm<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, Em<sup>7</sup>, Am<sup>7</sup>, Dm<sup>7</sup>, and G<sup>7</sup>. The second staff starts with a measure rest labeled '5' and contains the following chord symbols: C<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>/E, F<sup>7</sup>, F<sup>♯</sup>°, C<sup>6</sup>/G, G<sup>7</sup>, and C<sup>6</sup>. The notes are written as half notes on a treble clef staff.

### Motivická práce – pattern

V tomto cvičení demonstrujeme, jakým způsobem můžeme pracovat s transpozicí motivu (viz kapitola o jazzové formě a práci s motivem). Transpozici motivu či patternu můžeme použít v rámci formy kdekoli, ale zvláště efektivně bude znít v díle B:

**B**

9 E<sup>7</sup> A<sup>7</sup>

13 D<sup>7</sup> G<sup>7</sup>

### Improvizace s důrazem na akordické vyjádření

V následujícím cvičení předvedeme, jakým způsobem do hry začlenit improvizaci s důrazem na vyjádření akordů, tj. s použitím akordických tónů a jejich případné nadstavby (tenzí). Tento přístup bych charakterizovala jako vertikální, tedy jako snahu postihnout v rámci melodie co nejvíce harmonických změn. Kromě akordických tónů a tenzí můžeme do melodie zakomponovat i tzv. approach notes (průchozí tóny).<sup>62</sup>

**A**

C<sup>6</sup> Am<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> G<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> G<sup>7</sup>

5 C<sup>7</sup> C<sup>7</sup>/E F<sup>7</sup> F<sup>♯</sup> C<sup>6</sup>/G G<sup>7</sup> C<sup>6</sup>

### Improvizace s důrazem na plošné melodické vyjádření

Jestliže lze o melodii vyjádřené prostřednictvím akordických tónů a tenzí použít tvrzení, že se jedná spíše o vertikální přístup, potom je tento druhý, plošný způsob možné označit jako přístup horizontální. Je to také způsob, který nám poskytuje určitou svobodu, protože není třeba vyjádřit každou harmonickou změnu a soustředíme se zejména na kontinuitu a soudržnost improvizované melodie. Neznamená to, že do improvizace nezahrneme arpeggia, ale spíše se snažíme postihnout např. společné akordické tóny či přizpůsobujeme melodii vzhledem k harmonickému vývoji, např. chromaticky (viz pátý a šestý takt).

<sup>62</sup> Approach notes jsou průchozí tóny chromatické povahy, které se v improvizaci objevují již od dvacátých let minulého století. Hráči je začali používat nad rámec tehdejších melodických prostředků (fráze založené na arpeggiu, rozkladu akordů a pozvolné užití stupnic v improvizaci). BAKER, David: *How to Play Bebop, Vol 1*. USA: Alfred Publishing Company, 2005, str. 1.

**A** C<sup>6</sup> Am<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> G<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> G<sup>7</sup>

5 C<sup>7</sup> C<sup>7</sup>/E F<sup>7</sup> F<sup>♯</sup>° C<sup>6</sup>/G G<sup>7</sup> C<sup>6</sup>

## 5. Transkripce jako cesta k poznání jazzového jazyka

### 5.1 Autenticita

Součástí práce jazzového hudebníka je budování vlastního autentického jazyka, rukopisu. Díky této autentičnosti jsme většinou schopni rozpoznat hru určitého hráče. Bebopového velikána Charlieho Parkera díky jeho precizní artikulaci a dnes již ikonickým bebopovým frázím, Stana Getze podle sametového zvuku a sofistikovaného frázování, Sonnyho Rollinse například pro specifickou práci s motivem, riffem, Chrise Pottera pro jeho neuvěřitelně jasnou barvu a virtuózní technickou zdatnost, Marka Turnera díky hladce hranému altissimu<sup>63</sup> a neotřelým melodickým postupům, Bena Wendela pro jeho zcela jedinečnou barvu tónu, jistě ovlivněnou také jeho klasickým vzděláním a hrou na fagot atd.

Cílem každého jazzového saxofonisty je stát se podobně autentickým, jako jsou výše zmínění hudebníci a mnozí další. Autenticitu hudebního projevu zajišťuje hned několik faktorů. Některé z nich můžeme ovlivnit velmi rychle, na těch dalších většinou pracujeme dlouhé roky (ostatně stejně, jako tomu je u dnes již ikonických saxofonistů – i oni procházejí výrazovou proměnou, zvláště pokud na scéně působí nebo působili dlouhé dekády).

---

<sup>63</sup> Altissimo je termín pro označení nejvyššího hraného rejstříku u dechových nástrojů. U saxofonu jsou to tóny nad psaný rozsah nástroje (od malého bé do tříčárkovaného f nebo fis). Rozlišujeme alikvóty (v angličtině overtones) a altissima. Zatímco alikvóty tvoříme přefukem pomocí prstokladu pro nejnižší rejstřík nástroje, pro altissima má každý hráč svou vlastní sadu prstokladů. Toto téma výborně zpracovali saxofonisté David Liebman, Sigurd Manfred Rascher a Ben Wendel.

## 5.2 Setup

Pokud máme jasnou představu zvuku, kterého chceme jako saxofonisté docílit, je žádoucí začít u tzv. setupu, tj. vybavení, které používáme. Nejdůležitějším kusem naší výbavy je samozřejmě nástroj – ten bychom měli vybírat podle stylu hudby, kterému se věnujeme. V případě, že se chceme přednostně věnovat jazzové hudbě, budeme pravděpodobně hledat starší, ideálně historický nástroj. Vybíráme i podle lakování nástroje – stříbrné lakování obnáší většinou výraznější, kovovější zvuk, než je tomu u zlatého laku. Nevýhodou historických nástrojů může být např. neúplnost nebo odlišnost mechaniky (např. absence fis klapky pro tříčárkované fis, ta je standardem až od přelomu šedesátých a sedmdesátých let minulého století) nebo absence některého z alikvotních tónů v přefuku. Čím novější nástroj máme, tím spolehlivěji funguje, zejména po technické stránce. Zvukově ale nemusí být tak zajímavý jako starší nástroje. Dalším důležitým kusem výbavy je hubice – i tu vybíráme podle stylu hudby. Jednak volíme dle materiálu (kovová hubice je výraznější než kaučuková), ale i podle otevření hubice (i otevření hubice má vliv na charakter a intenzitu zvuku). Jazzoví hudebníci i zde často volí historické hubičky, které jsou nedostatkovým zbožím, proto je jejich cena většinou velmi vysoká. Kvalitu a sytost tónu můžeme přímo ovlivnit i vhodným výběrem ligatury a typu plátků. Řada jazzových saxofonistů intenzivně experimentuje s různými druhy hubic, ligatur i plátků. Je určitě vhodné a někdy i žádoucí vyzkoušet větší množství exemplářů a vybrat ty nejvhodnější. Většinou ale trvá měsíce a někdy i roky, než se hráč se setupem plně sžije, hlavně co se týče práce s altissimem.

### 5.3 Barva tónu a vizualizace

Správná volba nástroje a příslušenství může do velké míry ovlivnit barvu tónu, což je pro mě osobně jedním z nejdůležitějších atributů saxofonové hry hned vedle techniky, rytmu a umění melodie. Díky této základní vlastnosti zvuku jsme schopni na základě počtu slyšitelných frekvencí rozlišit nejen druh nástroje, ale s trochou cviku a znalostí dokonce podle barvy tónu identifikovat konkrétního hudebníka. Na jednu stranu jsme schopni zvuk do jisté míry ovlivnit vybavením, na straně druhé je to především hráč, který svou hrou ovlivňuje barvu tónu. Pokud bychom dva různé hráče nechali zahrát na jeden nástroj s identickým setupem, přesto nebudou hrát stejně.

*„Nikdy nezapomenu na oslavu padesátých narozenin Billa Evanse. [...] Pianista, který večírek pořádal, vlastnil velké křídlo (jeho značku rovněž nebudu jmenovat). Byl to slušný exemplář, ale jeho zvuk byl poněkud ostrý a kovový, což je pro tohoto výrobce obvyklé. Mnozí ze zúčastněných mladých prominentů si postupně ke klavíru sedali, aby Billovi během oslavy něco zahráli. Hráli výborně a piano znělo pronikavě a kovově, jak se dalo očekávat. Potom k němu ale usedl Bill Evans a zvuk se zázračně proměnil. Najednou jsme slyšeli křídlo Steinway z roku 1958! Jako by se mu vrátila bohatost v hloubkách, čím dál vzácnější u novějších nástrojů a rovněž ve způsobu hry mladších pianistů. Pak Bill zahrál duet s jiným klavíristou a každá polovina křídla zněla úplně jinak. Pokud hrál ve vyšších polohách, mělo piano i tam měkkost a hloubku, zatímco hluboké tóny zněly průrazně a hutně. Pro mě to byla fenomenální ukázka vnitřního splynutí se zvukem.“<sup>64</sup>*

V práci jsem již zmínila osobu Davida Liebmana a jeho knihu *Technika hry na saxofon*. V knize užívá termínu vnitřní představa tónu. Pomocí této vizualizace můžeme nejenom pracovat na charakteru zvuku našeho nástroje, je ale také možné tuto představivost využít ke tvorbě tónu jako takového. Vizualizace nám pomáhá nejen ve zlepšení intonace, ale i při improvizaci. Hráči na dechové nástroje koneckonců používají ke hře stejného aparátu jako zpěváci, kteří této představivosti a vizualizace musí využívat prakticky nepřetržitě. Podobné téma zpracovává i saxofonista Jerry Bergonzi ve svých učebnicích, konkrétně v díle věnovanému melodickým strukturám.<sup>65</sup>

Vizualizace můžeme (a je to více než žádoucí) využívat i při transkribování – snažíme se co nejdětailněji postihnout vlastnosti zvuku hráče, od něhož se inspirujeme. Pro zachování vlastní autenticity zvuku je ale dobré, abychom takových předloh měli více.

<sup>64</sup> WERNER, Kenny: *Mistrovství bez úsilí. Jak v sobě osvobodit dokonalého hudebníka*. Přeložili Sabina Poláková a Jan Bružeňák. Praha: Rybka Publishers, 2020, str. 133.

<sup>65</sup> BERGONZI, Jerry: *Vol. 1: Melodic Structures (Advance Music: Inside Improvisation Series for All Instruments)*. United States: Alfred Music, 2015. Viz doporučená literatura.



V tomto ohledu hraje také velkou roli úloha učitele. Člověk se po dobu svého vývoje vždy učí prostřednictvím imitace – napodobuje chůzi, napodobuje slůvka (často i ta, která nechceme, aby dítě umělo). Každou činnost již od zárodku vsakujeme do sebe jako houba. Podobně je tomu i u výuky hry na nástroj. Pokud máme učitele, který s námi intenzivně hraje v hodině, máme napůl vyhráno. Když jsem před pár lety nastupovala do nového zaměstnání, žáci, které jsem podědila od různých kolegů, měli jednu věc společnou – z hlediska kvality tónu poněkud zaostávali a měli spoustu zlovyků. Mám ve zvyku se svými studenty hrát v hodině opravdu hodně a musím říct, že během té doby se většina z mých žáků a studentů konkrétně po zvukové stránce výrazně zlepšila. Pro mě osobně bylo velmi inspirující na konzervatoři v rámci hodin improvizace poslouchat chorusy svého učitele a snažit se ho potom napodobit nejen po stránce zvukové, ale i obsahové. Význam živé produkce, ať už koncertní, nebo v rámci lekcí, je ohromný.

## 5.4 Hudba jako jazyk

Výuku jazzu a improvizace se snažím studentům připodobnit ke studiu cizího jazyka. Musíme si osvojit základy teorie a naučit se základní slovíčka a fráze, tzn. systém jazyka. To nejdůležitější je strávit nějaký čas v přítomnosti rodilého mluvčího a sledovat, jakým způsobem s jazykem pracuje – zajímá nás jeho přízvuk, intonace projevu, užití frází v praxi. Zkrátka všechno to, co z učebnic nikdy nezískáme.

V jazzu je to podobné jako v jazyce. Pokud se chceme z teoretického pole přenést do pole praktického, měli bychom se pokusit osvojit si jazzový jazyk podobně jako při studiu cizího jazyka. Stejně jako při studiu angličtiny se snažíme vyhledávat její ukázky v praxi, například sledováním filmů či seriálů nebo v hodinách konverzace, při studiu jazzové hudby je důležitý poslech jak živé hudby, tak poslech desek.

Jak nejlépe dokázat, že jazzová improvizace není nahodilostí, ale naopak komplexním hudebním idiomem, systémem s jasně danými pravidly? Většina jazzových hudebníků pro získání komplexní znalosti systému využívá tzv. transkripce. Díky transkripcím se seznamujeme s rukopisem jednotlivých jazzových interpretů, ale zároveň přijímáme po generace sdílený a předávaný jazzový odkaz. Stejně jako jsme schopni nalézat souvislosti mezi původními afroamerickými worksongy a současnou (např. i populární) hudbou, nacházíme i v improvizaci rytmické, melodické a harmonické postupy přejímané a modifikované po několik generací. I když se rozhodneme věnovat např. modernímu jazzu, je pro nás důležité znát ideálně kompletní historii jazzu a seznámit se s prostředky využívanými v jeho různých podobách a analyzovat je, zasazovat do širšího hudebního kontextu.

Přístupy k transkripci se různí v postupu přepisu, ale cíl je jeden: přepis improvizovaného sóla do notového zápisu včetně všech jeho atributů (rytmus, melodie, harmonie, frázování, výrazové prostředky apod.). Ve většině případů postup transkripce vypadá následovně: náslechem nahrávky po jednotlivých frázích (jsme eventuálně schopni fráze zazpívat), hra po jednotlivých frázích, hra celého sóla, notový zápis, analýza obsahu. Pořadí není závazné, pro trénink tzv. relativního sluchu<sup>66</sup> může být určitě přínosné nejprve zapisovat a až druhotně hrát. Někteří hudebníci například vynechávají zápis, neznamená to ale, že by transkripce byla méně přínosná. Vzhledem k množství hudby, se kterou se setkáváme během svého života, je transkripci lepší zanést do not z toho důvodu, že se k ní kdykoli můžeme vrátit.

---

<sup>66</sup> Zatímco absolutní sluch je vrozený, relativní sluch si hudebníci musí vytrénovat. Po intonační stránce lze sluch vycvičit téměř do úrovně absolutního sluchu.

Pro transkripci si vybíráme chorus<sup>67</sup> nebo kompletní sóla, která jsou pro nás po technické stránce výzvou. Je více než vítané transkribovat hru instrumentalistů našeho vlastního nástroje, ale i dalších, např. místo saxofonového transkribovat sólo trumpetisty nebo kytaristy. Často jsme limitováni vlastními technickými možnostmi a domnělými možnostmi nástroje. Transkripce jiného nástroje s sebou přináší řadu výzev (např. jak tyto technické možnosti překonat) a výhod (jiná barva nástroje, odlišný přístup k improvizaci). Pokud je improvizované sólo technicky náročné příliš nebo nám dělá obtíže transkribovat určité pasáže, je možné a někdy i vítané nahrávku mírně zpomalit a postupně dostávat do originálního tempa. Tímto způsobem jsme schopni zachytit i drobné nuance, které při běžném poslechu můžeme přeslechnout.

Cílem transkripce je reprodukovat improvizované sólo co možná nejpřesněji včetně všech detailů. Pro dechové nástroje je jistě důležité imitovat zvuk transkribovaného nástroje, nebo se o to alespoň pokusit, včetně výrazových prostředků jako jsou například glissanda<sup>68</sup> či vibrato<sup>69</sup>. S ohledem na stáří transkribované nahrávky nás také zajímá způsob frázování, akcenty (důrazy) a v případě swingového frázování míra rytmizace osmin.

U studentů, se kterými v hodinách improvizujeme, se setkávám s určitým omezením na vlastní techniku a tvořivost – i to je důvodem, proč bychom jako instrumentalisté měli transkribovat. Nejenom že se vzděláváme v „jazzovém jazyce“, ale čerpáme inspiraci pro vlastní hru. Řada hudebníků později osobně takovou práci přímo či nepřímo přiznává – ať už cílenou, nebo nahodilou citací některého z tzv. licků<sup>70</sup>. Proces transkripce nám umožní jednak pracovat na své osobité hře, ale zároveň nám nedovolí uvíznout ve spárech vlastních limitů a posouvá nás dále.

Mnoho hráčů spoléhá na idiomatiku natolik, že jejich hra pozbývá osobitosti. Takovému přístupu bychom se také měli vyhnout, neboť může inklinovat k tomu, že naše improvizace bude obsahovat řadu často citovaných klišé bez naší vlastní hudební invence.

Proces transkripce není nutné aplikovat pouze na improvizovanou hudbu. Je více než přínosné se podobným způsobem učit jazzové standardy či jiné skladby (ideálně včetně harmonie). Má to jednu velkou výhodu – pokud se skladbu učíme poslechem, ukotvíme si ji v paměti daleko lépe a především déle, než kdybychom se ji učili z notového zápisu.

---

<sup>67</sup> Jedna forma skladby. V jazzu např. bluesová dvanáctitaktová forma či nejčastěji užívaná jazzová forma AABA, čítající 32 taktů rozdělených do čtyř osmitaktí.

<sup>68</sup> Jeden z výrazových prvků v hudebním projevu – pojmem glissando označujeme ohýbání tónu, často jej užíváme na začátku tónu či mezi dvěma různými tóny. Glissando tvoříme nátiskem, prstokladem či kombinací obojího.

<sup>69</sup> Opět se jedná o výrazový prvek, který získáme rozechvěním (vibrováním tónu). Vibrato tvoříme různými způsoby, nejčastěji pomocí bránice, nebo např. na původních swingových nahrávkách lze slyšet, že saxofonisté používali ke tvorbě vibrata pohyb čelisti.

LIEBMAN, David: *Technika hry na saxofon*. Přeložil František Kop. Praha: Bärenreiter, 2016, str. 43.

<sup>70</sup> Jiné označení pro často přejímaný motiv či frázi.

## 5.5 Time

V některých případech je transkripce o něco náročnější, když přijde na otázku tzv. timu. Podobně, jako má většina instrumentalistů (a zejména hráčů na dechové nástroje) zcela unikátní styl hry z hlediska charakteru tónu, jsou hráči také jedineční, co se týká osobního, vnitřního tempa a přístupu ke vnímání rytmu a hudby.

Kytarista a pedagog David Dorůžka v hodinách jazzové teorie poukazoval na fakt, že k timu přistupujeme velmi osobitě a pro každého hudebníka je přirozený jiný přístup. Někteří hudebníci hrají s velmi přesně definovaným tempem a rytmem skladby, další mají tendenci oproti tomu mírně anticipovat. Třetí skupina hudebníků, a troufám si tvrdit, že sem velmi často spadají právě saxofonisté a hráči na dechové nástroje obecně, hrají v tzv. laid backu čili zaostávají za definovaným tempem.

Díky této jedinečnosti každého hudebníka je živá hudba neuvěřitelně diverzní – ať už se zaměříme na jazzová tělesa, nebo klasické orchestry a filharmonie. Byly to koncerty klasické hudby, kdy jsem si poprvé uvědomila, že každá sekce, každý hráč pracuje trochu jinak, ale přesto těleso funguje více než uspokojivě a hudba díky tomu může působit až étericky. Právě tato diverzita a jedinečnost každého hráče je jedním z důvodů, proč např. hudba vytvořená počítačem či umělou inteligencí zatím nemá šanci rovnat se autentičnosti živé produkce.

David Dorůžka také poukazoval na fakt, že je velmi důležité uvědomit si, jaký přístup je nám vlastní. Pokud se tyto drobné nuance naučíme odlišovat, jsme poté schopni pohybovat se ve všech třech pozicích přirozeně. Nevědomost může vést k tomu, že souhra v kapele nebo i jiném tělesu nemusí fungovat, i kdybychom se snažili sebevíc.

Při transkripci se snažíme notaci zapsat co nejpřesněji i v případě, že hudebník nehraje přesně tzv. in tempo. Je ale dobré do zápisu poznamenat, kde se oproti nahrávce objevují odlišnosti. Při reprodukování sóla se naopak snažíme změny v tempu a rytmu postihnout co nejpřesněji.

## 5.6 Praktická část

V závěrečné praktické části demonstrujeme výše popsané atributy a možnou problematiku improvizace a jejího přepisu. Následuje transkripce sóla amerického saxofonisty Dextera Gordona ve skladbě *Driftin'* z alba pianisty Herbieho Hancocka *Takin' Off*.<sup>71</sup>

Při poslechu nahrávky a náhledu do transkripce sóla je patrné, že některé jeho pasáže jsou hrány v silném laid backu, a to v průběhu celého sóla. Ačkoli Dexter Gordon hraje za dobou, jeho hra je strukturovaná v rámci metriky a lze ji bez větších problémů převést do notového zápisu. Na nahrávce je také velmi dobře slyšet, že kapela oproti pulzu nezaostává. Kdyby to udělala, po hudební stránce by nahrávka pravděpodobně ztratila na svojí kvalitě.

Pokud bychom transkribovali podobné sólo, je vhodné zahrát jej ve výsledku podobně jako jeho autor, tedy ctít hraný laid back. Je to ostatně jeden z výrazových prostředků, který charakterizuje hru tohoto hráče a díky kterému je Gordon autentickým a dobře rozpoznatelným interpretem nejen po zvukové, ale i obsahové stránce hry.

---

<sup>71</sup> Diskografie Herbieho Hancocka. [on-line]. [cit. 2023-06-26]. Dostupné z: <https://www.discogs.com/master/163780-Herbie-Hancock-Takin-Off>

Tenor Saxophone (Bb)

**A** F7 A7 Bb7 A7 3

3 Dm7 Bb7 Bb7 3

5 Am7 D7 G7 C7(b9) 3 3

9 **A** F7 A7 Bb7 A7 Dm9 Bb7 Bb7 3

13 Am7 D7 Gm7 C7 F7 3

**B**

17 Bb7 F7 3

21 Dm7 Dm(maj7) Dm7 G7 3

23 Gm7 C7 3 3

**A**

25 F7 A7 Bb7 A7 Dm9 Bb7 Bb7 3 3

29 Am7 D7 Gm7 C7 F7 3 3

## Závěr

V úvodu práce jsem si kladla za cíl vytvořit práci, která mi dopomůže k ucelení mých dosavadních znalostí a pedagogických zkušeností. Tato práce měla také být výchozím materiálem pro mou pozdější práci věnovanou studiu hry na nástroj. Myslím, že se mi podařilo vytvořit poměrně celistvou práci, ke které se později budu ráda vracet a případně budu moct materiál zpracovaný v diplomové práci přepracovat či z něj čerpat pro mou další publikační činnost, kterou v budoucnu plánuji.

Mým záměrem bylo, aby diplomová práce obsahovala jak teoretický, tak praktický výklad doplněný o stručné dějinné reálie, protože si myslím, že bez historického výkladu nemáme šanci plně pochopit a uchopit např. blues, ale i jiné formy či žánry, které dnes již spadají do kolony jazzová hudba. Snažila jsem se jít s výkladem do hloubky s ohledem na požadovaný rozsah práce, takže ne vždy se mi podařilo popsat téma skutečně do detailu, ale s tímto jsem k tématu přistupovala již od začátku a jsem s výsledkem spokojená.

Jsem také ráda, že některé pasáže se do textu dostaly poněkud neplánovaně, ačkoli do ní nepochybně patří. To se týká konkrétně podkapitol věnovaným významu lidových písní v hudebním vzdělávání a také překonání strachu. Jsou to témata, o kterých se domnívám, že by si zasloužila prostor ne jako podkapitoly, ale jako témata, která by měla být již dávno zpracována daleko podrobněji, zvláště s ohledem na stav nemodernizovaného základního uměleckého vzdělávání v České republice. Těší mě, že se mi povedlo nenásilným způsobem tyto dvě podkapitoly a témata do práce začlenit, protože mám sama z pozice studentky ne vždy pozitivní zážitky v rámci hudebního vzdělávání. Jednak jsem se s improvizací setkala víceméně až na prahu dospělosti, přestože jsem do základní umělecké školy nastoupila již v předškolním věku, jednak jsem typ hudebníka, který ne vždy umí dobře zpracovat svoje strachy a obavy, a domnívám se, že kdyby se mnou o práci se stresem a strachem moji učitelé více hovořili, určitě by mi to pomohlo. Tato dvě témata byla zpracována komplexně zejména v zahraničí. Americký muzikolog Ted Gioia zpracoval písňovou tematiku do monografické trilogie *Healing Songs, Work Songs a Love Songs: The Hidden History*. Téma překonání strachu z vystupování zpracoval americký pianista Kenny Werner v knize *Mistrovství bez úsilí. Jak v sobě osvobodit dokonalého hudebníka*, která vyšla před třemi lety v českém překladu a ze které jsem čerpala část informací. Tyto tituly zároveň přidávám do seznamu doporučené četby.

Hlavní myšlenkou této práce bylo demonstrovat propojení mluveného slova s hudebním projevem, zejména tím improvizovaným. Mojí snahou bylo tuto ideu promítnout do všech

kapitol práce a myslím, že se mi to celkem podařilo a vznikla tak práce, která k improvizaci přistupuje méně pragmaticky, než bývá zvykem.



## Seznam doporučené literatury

### Monografie

- 1) GIOIA, Ted: *Healing Songs*. Great Britain: Duke University Press, 2006, ISBN 9780822337027.
- 2) GIOIA, Ted: *Love Songs: The Hidden History*. Great Britain: Oxford University Press, 2015, ISBN 9780199357574.
- 3) GIOIA, Ted: *Hudba. Podvratné dějiny*. Přeložil Marek Sečkář. Brno: Host, 2021, ISBN 978-80-275-0588-3, 1. vydání.
- 4) GIOIA, Ted: *Work Songs*. Great Britain: Duke University Press, 2006, ISBN 9780822337263.
- 5) LIEBMAN, David: *Technika hry na saxofon*. Přeložil František Kop. Praha: Bärenreiter, 2016, ISBN 978-80-86385-23-5, 1. vydání.
- 6) SVOBODA, Milan: *Praktická jazzová harmonie*. Praha, 2013, ISBN 978-80-87132-25-8.
- 7) WERNER, Kenny: *Mistrovství bez úsilí. Jak v sobě osvobodit dokonalého hudebníka*. Přeložili Sabina Poláková a Jan Bružeňák. Praha: Rybka Publishers, 2020, ISBN 978-80-87950-83-8.

### Učebnice

- 1) BERGONZI, Jerry: *Vol. 1: Melodic Structures (Advance Music: Inside Improvisation Series for All Instruments)*. United States: Alfred Music, 2015, ISBN 9783892210382.
- 2) BROWN, Lefkowitz Chad: *75 Phrases on Minor Progressions*.
- 3) BROWN, Lefkowitz Chad: *50 Major II-V-Is Phrases*.
- 4) BROWN, Lefkowitz Chad: *60 Phrases on Dominant Chords*.
- 5) LATEEF, Yusef: *Repository of Scales and Melodic Patterns*. United States: Fana Music, 1981, ISBN 9781562242947.
- 6) NELSON, Oliver: *Patterns for Improvisation*. United States: Jamey Aebersold, 2010, reedice. ISBN 978-156240974.
- 7) RASCHER, Manfred Sigurd: *Top-Tones for the Saxophone. Four-Octave Range*. New York: Carl Fischer. 1977, 3. vydání.
- 8) WENDEL, Ben: *Path to Altissimo*.

## Seznam použitých pramenů

### Knižní prameny

1. BAKER, David: *How to Play Bebop, Vol 1*. USA: Alfred Publishing Company, 2005, ISBN 9781457426049.
2. BERGONZI, Jerry: *Vol. 1: Melodic Structures (Advance Music: Inside Improvisation Series for All Instruments)*. United States: Alfred Music, 2015, ISBN 9783892210382.
3. BERLE, Arnie: *Jazz Saxophone Licks, Phrases & Patterns*. Great Britain: Mel Bay Publications, Incorporated, 2010, ISBN 9781609749293.
4. COOKE, Mervin: *Kronika jazzu*. Přeložila Kateřina Jirčíková. Praha: Knižní klub, Universum, 2016. ISBN 978-80-242-5030-4, 1. vydání.
5. GIOIA, Ted: *Hudba. Podvratné dějiny*. Přeložil Marek Sečkář. Brno: Host, 2021, ISBN 978-80-275-0588-3, 1. vydání.
6. GIOIA, Ted: *The History of Jazz*. New York: Oxford University Press, 2011, ISBN 978-0-19-539970-70, 2. vydání.
7. LIEBMAN, David: *Technika hry na saxofon*. Přeložil František Kop. Praha: Bärenreiter, 2016, ISBN 978-80-86385-23-5, 1. vydání.
8. SCHACHTER, Carl a kol.: *Structure and Meaning in Tonal Music: Festschrift in Honor of Carl Schachter*. Great Britain: Pendragon Press, 2006, ISBN 9781576471128.
9. STANBRIDGE, Alan: *Rhythm Changes: Jazz, Culture, Discourse*. USA: Taylor & Francis, 2022. ISBN 9781000755473.
10. SVOBODA, Milan: *Praktická jazzová harmonie*. Praha, 2013, ISBN 978-80-87132-25-8.
11. WERNER, Kenny: *Mistrovství bez úsilí. Jak v sobě osvobodit dokonalého hudebníka*. Přeložili Sabina Poláková a Jan Bružeňák. Praha: Rybka Publishers, 2020, ISBN 978-80-87950-83-8.
12. ZENKL, Luděk: *ABC hudebních forem*. Praha: Editio Praga. 1999, ISBN 80-7058-472-6, 3. vydání.

## Internetové zdroje

1. Rozhovor Charlieho Parkera se saxofonistou Paulem Desmondem z roku r. 1954, YouTube [on-line]. Dostupné z: [https://www.youtube.com/watch?v=UvsqYo9r\\_dE](https://www.youtube.com/watch?v=UvsqYo9r_dE)
2. Wikipedia contributors: *Diddley bow*. Wikipedia, The Free Encyclopedia. [on-line]. 2023, [cit. 2023-06-05]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Diddley\\_bow](https://en.wikipedia.org/wiki/Diddley_bow)
3. Wikipedia contributors: *Pace (narrative)*. Wikipedia, The Free Encyclopedia. [on-line]. 2023, [cit. 2023-06-20]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Pace\\_\(narrative\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Pace_(narrative))
4. Diskografie Gerryho Mulligana. [on-line]. [cit. 2023-06-10]. Dostupné z: <https://www.discogs.com/release/2798451-Gerry-Mulligan-Johnny-Hodges-Gerry-Mulligan-Meets-Johnny-Hodges>
5. Diskografie Johna Coltranea. [on-line]. [cit. 2023-06-21]. Dostupné z: <https://www.discogs.com/release/2155244-John-Coltrane-Giant-Steps>
6. Diskografie Louise Armstronga. [on-line]. [cit. 2023-06-24]. Dostupné z: <https://www.discogs.com/release/1868577-Louis-Armstrong-Louis-Armstrong-Plays-WC-Handy>
7. Rozbor rhythm changes. [on-line]. [cit. 2023-06-25]. Dostupné z: <https://www.thejazzpianosite.com/jazz-piano-lessons/jazz-chord-progressions/rhythm-changes/>
8. Diskografie Ornetta Colemana. [on-line]. [cit. 2023-06-25]. Dostupné z: <https://www.discogs.com/master/61670-Ornette-Coleman-Change-Of-The-Century>
9. Diskografie Herbieho Hancocka. [on-line]. [cit. 2023-06-26]. Dostupné z: <https://www.discogs.com/master/163780-Herbie-Hancock-Takin-Off>