UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
Pedagogická fakulta
Katedra hudební výchovy

DIPLOMOVÁ PRÁCE

ZUZANA VRÁNOVÁ
II. ročník navazujícího studia – prezenční studium

MATTHIAS MAUTE: BLOCKFLÖTE UND IMPROVISATION
KOMENTOVANÝ PŘEKLAD UČEBNICE IMPROVIZACE

Vedoucí práce: Mgr. Gabriela Coufalová, PhD.

OLOMOUC 2011

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a použila jen uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci dne

.....

Poděkování

Děkuji Mgr. Gabriele Coufalové, PhD. za odborné vedení a cenné rady k vypracování práce.

OBSAH

Úvod.....5
1. Učebnice improvizace pro zobcovou flétnu v českém prostoru.....6
1.1. Analýza škol improvizace pro zobcovou flétnu.....6
1.2. Srovnání škol improvizace pro zobcovou flétnu.....10
2. Učebnice improvizace *Zobcová flétna a improvizace (Blockflöte & Improvisation)*.....11
3. Matthias Maute – profil autora.....17
4. Překlad učebnice improvizace Matthiase Mauteho *Zobcová flétna a improvizace (Blockflöte & Improvisation)* 19
Závěr.....213
Seznam pramenů a literatury.....214
Seznam příloh 215

ÚVOD

Improvizace byla v minulosti často neodmyslitelnou součástí běžné provozovací praxe hudby. Ve svých počátcích byla veškerá hudba improvizovaná, notový zápis neexistoval. S postupným vývojem notace bylo možné hudbu lépe zachytit a improvizační charakter se začal zvolna vytrácet. Přesto stále existovaly určité hudební formy, které byly na improvizaci přímo založeny, např. renesanční taneční hudba nebo barokní groundy a chaconny. V dnešní době je improvizace typickým znakem především jazzu a je využívána také v nových, moderních hudebních směrech a koncepcích, jako je např. aleatorika.

Dříve improvizace patřila k hudbě, dnes se jí musíme učit. Tato práce se zabývá školami improvizace určenými zobcové flétně. Zobcová flétna je velmi oblíbený hudební nástroj, hra na něj je vyučována na většině základních uměleckých škol, v rámci různých kroužků a někdy také v mateřských a základních školách. V českém prostředí existuje velké množství škol a učebnic hry na zobcovou flétnu, ale s improvizačními technikami tento nástroj není spojován tak často, jako jiné hudební nástroje, např. klavír, saxofon, kytara... Přitom právě v obdobích, kdy improvizace patřila k běžnému hudebnímu životu, zažívala zobcová flétna svoji největší slávu.

Úvodní část práce je proto zaměřena na analýzu dostupných českých učebnic improvizace na zobcovou flétnu. Z předběžného srovnání vyplynulo, že v českém prostředí existuje jen málo učebnic improvizace, které jsou zaměřeny na hru na zobcovou flétnu a zároveň pojednávají o improvizaci ve více rovinách.

Mezi světovými učebnicemi improvizace vyniká publikace německého interpreta, skladatele a pedagoga Matthiase Mauteho *Blockflöte & Improvisation – Zobcová flétna a improvizace*, jejíž překlad je součástí druhé části práce. Tato publikace je ojedinělá jak svou metodickou koncepcí, tak komplexností, s jakou z hlediska zobcové flétny pojednává o improvizaci. Cílem práce je zpřístupnit poznatky obsažené v této publikaci české hudební a především pedagogické veřejnosti.

1. UČEBNICE IMPROVIZACE PRO ZOBCOVOU FLÉTNU V ČESKÉM PROSTORU

Na našem trhu se objevuje poměrně velké množství učebnic a publikací věnovaných především improvizaci doprovodu skladeb a jazzové improvizaci.[1] Tyto učebnice jsou nejčastěji určeny klavíristům, kytaristům, houslistům a v oblasti jazzové hudby také hráčům na dechové nástroje (saxofon, klarinet). Samostatná učebnice improvizace určená přímo zobcové flétně v českém prostředí neexistuje.

Dostupných je několik publikací zabývajících se improvizací buď pouze částečně, nebo určených příčné flétně. První z nich je dvojdílná učebnice improvizace s názvem *Základy improvizace* (1. díl) a *Advanced Improvisation* (2. díl) Jindřicha Klindery, která je ale určena příčné flétně a houslím. Další je *Škola hry na sopránovou zobcovou flétnu pro začátečníky i samouky, druhý díl* Jaroslava Stojana, která se jako jedna ze dvou českých učebnic hry na zobcovou flétnu zabývá také improvizací. Druhou jsou *Studie pro zobcovou flétnu in F, 1. díl* Miroslava Suchého. Prvky improvizace můžeme najít také ve *Flautoškole* (2 díly) Jana a Evy Kvapilových, a to ve formě zvukových cvičení podle grafického zápisu a výuky moderních technik hry na zobcovou flétnu.

1.1. ANALÝZA ČESKÝCH ŠKOL IMPROVIZACE PRO ZOBCOVOU FLÉTNU

JINDŘICH KLINDERA: *Základy improvizace*, Ared Praha, 2007.

Publikace *Základy improvizace* s podtitulem *Hra podle akordických značek, práce s motivem, variace melodie* Jindřicha Klindery je určena především pokročilejším žákům hudebních škol. Předpokládá alespoň základní znalosti hudební nauky. Teoretické vysvětlení probírané látky je proto velmi stručné, publikace staví na předchozích znalostech hudební teorie. Každý nový jev (např. harmonický spoj) je hned procvičován, hráč tak sám přijde na to, jak tento jev funguje. Publikace je věnována houslistům a flétnistům, není přímo specifikováno, zda se jedná o flétnu příčnou nebo zobcovou. Z určení nástroje na úvodní straně – flauto (violino), ale vyplývá, že autor měl na mysli s největší pravděpodobností flétnu příčnou. Z hlediska rozsahu tónů lze ale učebnici ve většině případů využít i ve hře na flétnu zobcovou a případně i na další nástroje.

[1] Příklady těchto učebnic v poznámce č. 6 v kapitole 2 „Učebnice improvizace *Zobcová flétna a improvizace (Blockflöte & Improvisation)“*.

Učebnice procvičuje hru podle akordových značek (složení akordů, různé druhy rozkladů, harmonické spoje...), práci s motivem (transpozice do jiné tóniny, rytmické obměny motivu), variační postupy, melodické ozdoby, různé stupnice (mody, pentatonické a bluesové stupnice). V knize je dostatek prostoru pro procvičování, vždy se ale jedná o improvizaci nad sledem akordů, případně o variace daného motivu. Jde spíše o přípravu na vlastní improvizaci, učebnice neobsahuje žádné „opravdové" skladby, podle jejichž vzoru bychom mohli improvizovat. Improvizace je zde také uskutečňována jen ve stylu populární hudby a jazzu. Tato publikace rozebírá poměrně srozumitelnou formou základní harmonické jevy, na které můžeme narazit nejen v populární a jazzové hudbě a které bychom měli při improvizaci zohlednit. Větší názornosti by podle mého názoru pomohlo přiložené CD s nahranými ukázkami skladeb či doprovodů pro vlastní procvičování.

JINDŘICH KLINDERA: *Advanced Improvisation*, Ared Praha, 2007.

Tato publikace přímo navazuje na *Základy improvizace* stejného autora a je také stejně koncipovaná. Jejím cílem je prohloubit znalosti harmonie a orientace v ní (např. alterované akordy, různé druhy jazzových stupnic, modulace do vzdálených tónin apod.). Rozsahem probírané látky je obsáhlejší a věnuje se především jazzové improvizaci, teoretické informace jsou opět podány velmi stručně. Na rozdíl od prvního dílu učebnice jsou zde ojediněle pro procvičování uvedeny konkrétní skladby nebo jejich úryvky[2], ale pouze v podobě typického sledu harmonických spojů, není uvedena původní melodie skladby. Procvičování nové látky je jako v prvním dílu opět prováděno pomocí příkladů různých harmonických spojů, změn tónin, typických postupů v jazzové improvizaci a improvizace s nimi. *Advanced Improvisation* používá kromě českého názvosloví i názvosloví anglické, které je podle autora stručné, výstižné a jeho používání může být přípravou na další studium především cizojazyčné literatury věnující se improvizaci. Stejně jako první díl, i *Advanced Improvisation* obsahuje velké množství příkladů určených k samostatnému procvičování pobírané látky. Učebnice zachází do větších podrobností, věnuje se především problematice jazzové harmonie, a to i běžně nezmiňovaným oblastem, např. bebopovým stupnicím. Většinu poznatků lze přitom využít nejen v jazzové hudbě, například modulace do vzdálenějších tónin. Pro práci s oběma díly učebnice by ale bylo přínosné přiložené CD s ukázkami improvizací a doprovody skladeb, případně pouze sledy akordů pro větší názornost a možnost samostatného procvičování improvizace.

[2] Například: J. Mercer – *Autumn Leaves*, M. Davis – *Solar*, T. Dameron – *Hot House*, J. Coltrane – *Blue Lane*...

JAROSLAV STOJAN: *Škola hry na sopránovou zobcovou flétnu pro začátečníky i samouky, druhý díl*, Jasto Přerov, 2000.

V rámci učební látky druhého dílu *Školy hry na sopránovou zobcovou flétnu pro začátečníky i samouky* Jaroslava Stojana je zařazena také výuka improvizace. Kromě toho se škola soustředí také na výuku melodických ozdob, stupnic a akordů a cvičení intervalových skoků, což je později při improvizaci využito. Stupnice a akordy jsou součástí každé kapitoly a jsou vybírány podle toho, které tóny žák již zná. Autor v předmluvě píše, že podle učebnice se mohou naučit improvizovat i hráči na další hudební nástroje (klarinet, saxofon, trubku, klávesy, kytaru). Výuka improvizace začíná ve 4. kapitole učebnice. Jsou zde popsána základní pravidla improvizace. Škola uvádí, že „improvizace je hudební projev hraný bez použití not. Hudebník tvoří svoji vlastní melodii na kteroukoliv, předem zvolenou melodii (téma).“[3] Jedná se tedy spíše o kombinaci variačních technik a improvizace. Dalším způsobem improvizace uvedeném v učebnici je tvorba vlastní melodie rozkládáním akordů základní melodie a postupným přidáváním melodických tónů a ozdob. Učebnice rozlišuje tři druhy improvizace: vertikální (uplatňovaná na každý akord zvlášť), horizontální (pokud jsou doprovodné akordy příbuzné, lze improvizovat v tónině, kterou sestavíme z tónů těchto akordů) a hybridní (vychází z vertikální, rozložené akordy doplníme dalšími tóny). Pro osvojení si schopnosti improvizace je nutné znát stupnice a umět je hrát v rychlém tempu, vědět, jak jsou tvořeny akordy a umět je hrát v rozkladech v rychlém tempu a pamatovat si sled akordů melodie a dodržet počet taktů improvizovaného sóla.

Prvním příkladem improvizace jsou tři obměny písně Běží liška k Táboru, další příklady nalezneme nepravidelně v dalších kapitolách. Jde o improvizace na populární a jazzové písně (Svatí pochodují, Valčíček...). Zapsána je vždy původní melodie a jedna možnost variace/improvizace na jejím základě. Úkolem žáka je podle tohoto vzoru tvořit vlastní improvizace. Je zde uveden i možný postup hraní písní s příklady improvizace: nejprve hrajeme původní melodii, následuje příklad improvizace nebo naše vlastní improvizace a nakonec znovu zahrajeme původní téma.

V poslední kapitole najdeme přehledný systém tvoření akordových značek a význam jejich symbolů. Součástí je přehled akordů a jejich značek, které můžeme vytvořit od tónu C.

[3] Stojan Jaroslav: *Škola hry na zobcovou flétnu pro začátečníky i samouky, 2. díl*, JASTO, Přerov 2000, str. 11.

MIROSLAV SUCHÝ: *Studie pro zobcovou flétnu in F, 1. díl*, Nakladatelství Orchidea.

Publikace Miroslava Suchého *Studie pro zobcovou flétnu in F, 1. díl* je v první řadě učebnicí hry na altovou zobcovou flétnu. Učební látka zahrnuje v každé kapitole stupnice a akordy, etudy a úryvky známých skladeb světových autorů transponované vždy do tóniny, které je kapitola věnována. Kromě toho je součástí školy také poměrně obsáhlá a výuka harmonie. Objasnění zásad harmonie a důležitých pojmů se objevuje vždy na začátku a často i v průběhu jednotlivých kapitol a je poměrně dobře srozumitelné. Účelem je obeznámit žáka s prací s kadencemi, sledy akordů, základními i vedlejšími harmonickými funkcemi, stavbou melodie (předvětí a závětí) atd. Procvičování je vedeno formou samostatného tvoření harmonických a melodických kadencí podle vzoru, tvoření vlastních melodií nad daným akordickým schématem apod.

Autor v úvodu ke knize říká, že tato cvičení jsou myšlena jako improvizační část učebnice. V textu učebnice ale není popsán princip improvizace a improvizace jako taková není vůbec zmíněna. Cvičení obsažená v této učebnici mohou být v improvizaci využita, ale sama o sobě k ní příliš nepodněcují a ani u nich není uvedeno, že jde o improvizační cvičení. Žák tedy vlastně neví, k čemu tato cvičení mohou sloužit. Součástí učebnice bohužel nejsou praktické příklady improvizace. V tomto případě závisí na učiteli, jak s obsahem učebnice naloží – buď sám rozvine nabízené učivo, například v improvizaci podle vzoru uvedených úryvků známých skladeb, nebo bude harmonická cvičení brát jako pouze doplnění a prohloubení znalostí z hudební nauky.

JAN A EVA KVAPILOVI: *Flautoškola 1, Flautoškola 2*, Wingra Praha, 2003, 2004.

Dvojdílná *Flautoškola* Jana a Evy Kvapilových je nejmodernější učebnicí hry na zobcovou flétnu na českém trhu. Součástí každého dílu je Metodický sešit pro učitele, který obsahuje podrobný popis všech aspektů hry na zobcovou flétnu, jejich metodiku a metodiku práce s učebnicí. Výuka improvizace jako takové není cílem této učebnice a žádná spojitost s improvizací není v rámci učebnice uváděna, ale její prvky zde můžeme najít. Jde především o zvuková cvičení podle obrázků (různě barevné a různě velké obdélníky, trojúhelníky, tečky, čáry, vlnovky, obrázky „flétnového počasí“...), a úvod do hry podle netradičního zápisu hudby a do moderních technik hry na zobcovou flétnu. Žáci tak mají možnost vyzkoušet si různé zábavné moderní techniky (např. glissando, frulato, šustivý zvuk, vícezvuky, hra na hlavici...), zhudebnění jednoduchého příběhu podle obrázků a netypického notového zápisu (např. hry Požár, Mravenečník a mravenci, Pavouk a moucha, Zvuky lesa...) a zároveň se učí, že ne každá hudba musí mít pevně danou a neměnnou podobu.

To je podle mého názoru velký přínos této učebnice. Žáci si tímto nenásilným způsobem mohou postupně zvyknout na pocit, že sami tvoří hudbu, že i oni se mohou podílet na vzniku nové skladby. Pokud taková cvičení provádíme už od počátků výuky, žáci nedostanou možnost k vytvoření zábran vůči hraní hudby, která nezní tradičně a která je zapsána jiným způsobem než běžnými notami a často vyžaduje určitý druh improvizace. Zároveň tak rozvíjíme jejich fantasii a tvořivé schopnosti. Je důležité budovat v žácích zdravý pocit důvěry ve své vlastní hudební schopnosti, který jim později umožní bez zábran hrát i moderní skladby pro zobcovou flétnu, které jsou často založené na moderních technikách hry a na určitém stupni improvizace. V tomto smyslu je tedy i *Flautoškola* do jisté míry učebnicí improvizace, ačkoli to není jejím hlavním posláním a improvizace zde není pojednána teoreticky.

1.2. SROVNÁNÍ ČESKÝCH ŠKOL IMPROVIZACE PRO ZOBCOVOU FLÉTNU

Všechny tři české publikace zabývající se improvizací ve spojitosti se zobcovou nebo příčnou flétnou (učebnice J. Klindery, J. Stojana a M. Suchého) jsou vždy zaměřeny jen na jeden nebo několik málo aspektů improvizace. Jde o improvizaci na základě akordických schémat a variačních postupů nejčastěji v jazzovém nebo populárním stylu. Škola J. Klindery je více zaměřena na jazz, škola J. Stojana obsahuje i improvizace s lidovou písní a škola M. Suchého se zabývá především využitím harmonie v improvizaci. Žádná z nich se ale nezabývá např. barokem – obdobím pro zobcovou flétnu velmi významným, nebo současnými koncepcemi improvizace. Tyto učebnice vycházejí z předpokladu, že dobrá znalost harmonie je základem dobré improvizace a do značné míry mají pravdu. Všeobecně se ale zabývají více harmonickými jevy a jejich procvičováním než samotným improvizováním. Často také obsahují málo příkladů, které by objasnily, jak by taková improvizace mohla vypadat.

Z výše uvedeného výčtu jsem záměrně vynechala *Flautoškolu* J. a E. Kvapilových, protože tato škola se nesnaží být učebnicí improvizace a na první pohled jí také není. Uvádí ale mnoho prvků, které využívá mimo jiné také moderní improvizace a které jsou její důležitou součástí, např. grafický zápis hudby, moderní techniky, zhudebnění příběhu podle obrázků... Cvičení ve *Flautoškole* obsahující tyto prvky tedy mohou být, podobně jako cvičení v předchozích publikacích, přípravou na pozdější improvizaci. Zároveň se jedná o jedinou učebnici hry na zobcovou flétnu v českém prostředí, která právě tyto aspekty hry na zobcovou flétnu uvádí a zahrnuje je do výuky.

2. UČEBNICE IMPROVIZACE *ZOBCOVÁ FLÉTNA A IMPROVIZACE (BLOCKFLÖTE & IMPROVISATION)*

Publikace *Zobcová flétna a improvizace (Blockflöte & Improvisation)* s podtitulem *Formy a styly v průběhu staletí* německého skladatele, hráče na zobcovou flétnu a pedagoga Matthiase Mauteho je učebnicí improvizace a různých improvizačních stylů od středověku přes baroko a jazz až po využití moderních technik hry a grafické notace. Improvizace je zde viděna především očima hráče na zobcovou flétnu, ale publikace je univerzálně využitelná i hráči na jiné hudební nástroje. Je určena jak samoukům, tak učitelům hry především na zobcovou flétnu.

Učebnice *Zobcová flétna a improvizace* je rozdělena do dvou částí, teoretické a praktické. Teoretická část obsahuje především metodiku a teorii improvizace v různých stylech, ale také množství cvičení a praktických notových příkladů. Praktická část je zaměřena na procvičení a prohloubení dovedností získaných v první, teoretické, části. Součástí praktické části je také výukové CD s nahranými doprovody k improvizačním cvičením. Praktická část učebnice přímo navazuje na teoretickou část a obě části se v ideálním případě doplňují. Práce s praktickou částí učebnice umožňuje čtenářům teoretické části získání přímé zkušenosti s improvizací. Podle slov autora v úvodu knihy je ale efektivní i samostatná práce buď s teoretickou částí, nebo s částí praktickou. V dalším textu se budu podrobněji věnovat pouze první, teoretické části učebnice *Zobcová flétna a improvizace*. Tato část je podle mého názoru pro pedagogickou praxi zajímavější než praktická část učebnice, protože obsahuje ucelenou metodiku výuky improvizace.

Jak bylo řečeno výše, učebnice *Zobcová flétna a improvizace* je určená v první řadě hráčům na zobcové flétny, a to zejména altové a sopránové. Patrné je to především ve výběru hudebních stylů a období, ve kterých je improvizace uskutečňována. Jde o období, ve kterých se zobcová flétna intenzivně vyvíjela, zažívala svoji největší slávu a do jisté míry k těmto obdobím také neodmyslitelně patří. Současně jde také o období, kdy byly určité formy improvizace nepostradatelnou součástí dobové provozovací praxe. Učebnice tedy svým způsobem kopíruje vývoj zobcové flétny a jejího repertoáru v průběhu staletí. Zobcová flétna dosáhla vrcholu své slávy v baroku, kdy byla postupně nahrazena zdokonalenou příčnou flétnou a znovuobjevena byla až na začátku 20. století. Vývoj zobcové flétny a vývoj repertoáru pro tento nástroj od té doby pokračuje, velký rozmach nastal především v 60. letech 20. století a zobcová flétna postupně pronikla i do dalších žánrů, např. do jazzu.

Sám autor ale uvádí, že tuto učebnici mohou úspěšně využít i hráči na jiné hudební nástroje. Univerzálně použitelné jsou především úvodní kapitoly obsahující přípravná rytmická a melodická cvičení, ale i kapitoly týkající se improvizace podle grafické notace, improvizace na text nebo improvizace v prostoru. Kapitoly pojednávající o melodické improvizaci v různých hudebních stylech lze využít pro improvizaci na další hudební nástroje po malých úpravách, především po transpozici do vhodnějších tónin pro daný nástroj.

Učebnice *Zobcová flétna a improvizace* obsahuje sedmnáct kapitol věnovaných různým druhům improvizace v různých hudebních stylech, ale také přípravným cvičením pro improvizaci. Pomyslně lze učebnici rozdělit na čtyři části:

1. Základní pravidla improvizace, přípravná rytmická a melodická cvičení a metodika improvizace.
2. Tonální improvizace v různých hudebních stylech od středověku po jazz a populární hudbu. 3. Improvizace s moderními technikami hry a netradiční způsoby improvizace.
4. Improvizovaný doprovod melodií.

Jak říká sám autor, učebnici lze číst buď klasicky od první kapitoly po poslední, nebo pouze jednotlivé kapitoly podle okamžité potřeby. Úvodní kapitoly bychom ale rozhodně neměli vynechat.

1. Základní pravidla a metodika improvizace, přípravná cvičení.

Tyto úvodní kapitoly jsou natolik univerzální, že je lze využít nejen hráči na zobcovou flétnu. První kapitola v osmi bodech pojednává o základních pravidlech improvizace. Navzdory rozšířenému názoru o opaku dokládá, že dobrá improvizace má pevně dané zásady. Druhá kapitola se věnuje přípravným rytmickým cvičením. Tato cvičení podporují cit pro rytmus a schopnost „nevypadnout z rytmu“. Při improvizování nemáme žádnou oporu v podobě vytištěných not, proto se musíme ve všech ohledech spolehnout jen na sebe. Ve snaze o dobrou improvizaci je pak rytmus často to první, čemu přestaneme věnovat pozornost. Proto jsou pro improvizaci tato cvičení zvláště důležitá. Přínosná ale mohou být i v dalších oblastech hudby. Přípravná melodická cvičení najdeme ve třetí kapitole. Jde o procvičování tonálního cítění, nejprve prostřednictvím cvičení hry nad prodlevou, poté na různými trojzvuky. Čtvrtá kapitola se věnuje metodice tonální improvizace a jejím pravidlům.

2. Tonální improvizace v různých hudebních stylech.

Kapitoly 5 až 9 se věnují hudbě středověku, renesance, baroka, jazzové hudbě a populární hudbě. Autor ve cvičeních a příkladech využívá pro dané období a styl typické

hudební formy, které jsou zároveň vhodné pro improvizaci. Tyto formy měly, nebo dodnes mají vyloženě improvizační charakter, např. barokní ground nebo jazzové blues. Autor se ale také často pouze inspiruje daným stylem a hledá tak další možnosti k improvizaci, např. v oblasti populární hudby.

V kapitole věnované středověku (kapitola 5) se tak pracuje s duchovním kánonem *O virgo splendens* a s formou taneční estampie. V oblasti renesanční hudby (kap. 6) jsou hlavními body improvizace nad ostinátním basem, recercady s diminucemi Diega Ortize, variace Jacoba van Eycka a improvizované zdobení madrigalů. Kapitola sedm pojednává o barokní improvizaci, a to především o improvizaci groundů, chaconn, tříhlasého kánonu a barokního preludia. V osmé kapitole nalezneme informace o základech jazzové improvizace, především o typické jazzové harmonii a jazzových stupnicích, tzv. dirty notes, o blues a aranžování jazzových skladeb. V této kapitole je také stručně, ale přehledně a srozumitelně vysvětlen význam symbolů akordových značek a základy doprovodu podle těchto značek. K tomuto tématu nalezneme více informací v poslední kapitole knihy (kap. 17). Poslední kapitola této části (kap. 9) se věnuje populární hudbě a možnostem, které pro improvizaci tato hudba nabízí. Na konci každé kapitoly jsou k dalšímu procvičování uvedena čísla nahrávek na doprovodném CD, které je součástí praktické části učebnice.

3. Improvizace s moderními technikami hry a netradiční způsoby improvizace.

Kapitoly 10 až 16 se výrazně liší od předchozích pěti kapitol, které se věnovaly tonální improvizaci. Tato část učebnice ve většině případů pojednává naopak o improvizaci, která není striktně založena na tonalitě, i když tonalitu nevylučuje. Základem jsou především moderní techniky hry na zobcovou flétnu a netradiční a avantgardní přístupy k tvorbě improvizovaných skladeb. Moderní techniky hry a jejich využití přibližuje desátá kapitola a tyto techniky jsou také základem většiny cvičení obsažených v následujících kapitolách o grafické notaci (kap. 11), improvizaci v prostoru (kap. 12), improvizaci s časem (kap. 13), improvizaci s využitím pohybu (kap. 14), na text a podle textu (kap. 15) a na základě předlohy v různých hudebních formách (kap. 16). I když se ve většině cvičení doporučuje využití moderních technik hry, rozhodně to není podmínkou.

Kapitoly 11 až 16 často pracují s prvkem náhody, ale zároveň zdůrazňují nutnost pevně stanovených pravidel hry. Tyto myšlenky mají velmi blízko k avantgardním hudebním směrům, jejichž rozvoj nastal v 50. a 60. letech 20. století a ke konceptu aleatorické a „náhodné“ hudby *(chance music)*, kterou proslavil především John Cage. Autor učebnice inspiraci těmito směry nebo dokonce dílem Johna Cage přímo neuvádí, ale tato inspirace je

zřejmá, především v kapitolách 11 a 12, které pojednávají o grafické notaci a improvizaci v prostoru.[4] Jedním z důvodů, proč autor v textu učebnice neuvádí inspiraci dílem Johna Cage může být to, že John Cage nenapsal žádnou skladbu věnovanou přímo zobcové flétně[5]. Matthias Maute ale v učebnici přímo uvádí skladatele a jejich díla, která také využívají grafické notace a dalších prvků „náhodné" hudby a která jsou určena zobcové flétně, např. *Arrangements* Kazimierza Serockeho. Na konci knihy najdeme seznam všech méně známých skladeb uvedených v učebnici.

Součástí kapitoly o grafické notaci je také možnost zhudebnění příběhu vyjádřeného obrazem – tedy například komiksu. Kapitola 13, improvizace s časem, obsahuje především hry procvičující subjektivní vnímání času. Tuto dovednost využijeme ve všech improvizačních skladbách, především ve skladbách zapsaných grafickou notací. Už samotná cvičení jsou ale skladbou. Kapitola 14 propojuje fyzický pohyb a hudební vyjádření – hudbu můžeme vyjádřit pohybem nebo naopak pohyb hudbou. Zajímavá je kapitola 15, improvizace na text a podle textu. Obsahuje dvě různá pojetí zhudebnění textu. V prvním pojetí je text zhudebněn přímo, příkladem je zde nonsensová dadaistická báseň Kurta Schwitterse, která obsahuje pouze hlásky a každé hlásce je v hudebním ztvárnění básně přiřazen určitý tón. Druhou možností je zhudebnění obsahu textu, což je ukázáno na příkladu zhudebnění pohádky o vodníkovi Otfrieda Preusslera. Každá postava zde má svoji typickou melodii, jakýsi leitmotiv, který může být obměňován na základě momentálního rozpoložení postavy. Kapitola 16 se zabývá improvizací na základě různých hudebních forem. Jedná se o kánon, fugu, rondo a minimalistickou hudbu. Skladby mohou být improvizovány buď tonálně, nebo za použití moderních technik hry na zobcovou flétnu.

4. Improvizovaný doprovod melodií.

Tomuto tématu je v rámci učebnice věnován poměrně malý prostor. Na příkladu jednoduché dětské zlidovělé písně je ukázáno, jak lze jednoduše doprovodit melodii hrou na zobcovou flétnu. V několika krocích je vysvětlen základní postup harmonizace od doplnění melodie základními akordy po využití akordů zástupných funkcí a následně různé možnosti doprovodu takto zharmonizované melodie. Myšlenka, že i melodický nástroj jako je zobcová

[4] Například Song Books Volume 1, Solos for Voice 3-58 Johna Cage (Henmar Press New York, 1970) obsahují skladby, které by mohly být předlohou pro některá cvičení uvedená v učebnici *Zobcová flétna a improvizace*, např. cvičení „Souhvězdí" (kapitola 9 – Grafická notace).

[5] To je samo o sobě zajímavé, protože v době, kdy John Cage tvořil své skladby a využíval v nich netypického zvuku tradičních hudebních nástrojů (např. preparovaný klavír), byla zobcová flétna v centru pozornosti moderních a avantgardních skladatelů právě z důvodu rozvoje moderních technik hry na zobcovou flétnu a tím pádem možnosti tvořit nové, neznámé a neobvyklé zvuky.

flétna může tvořit improvizační doprovod písní podle akordických značek, je podle mého názoru velmi pokroková a pro pedagogickou praxi přínosná. Z vlastní zkušenosti vím, že mnoho hráčů na melodické nástroje si často vůbec neuvědomí tuto možnost doprovodu.

Tato kapitola je sice stručná, ale poměrně vyčerpávající. Domnívám se, že tato problematika nebyla autorem více rozebírána z důvodu množství publikací přímo zaměřených na harmonizaci jednoduchých písní a improvizaci doprovodu. Ačkoli se často jedná o učebnice a příručky určené hráčům na jiné hudební nástroje (nejčastěji na klavír, housle nebo kytaru), lze v nich obsažené poznatky využít i ve hře na zobcovou flétnu. Takové publikace vycházejí i v České republice, nejčastěji jde o improvizaci klavírního a kytarového doprovodu.[6] Na našem trhu jsou ojediněle zastoupeny i učebnice improvizace určené flétně (zobcové nebo příčné), kterým se budu více věnovat v dalším textu.

Učebnice *Zobcová flétna a improvizace* je ve srovnání s nejen českými publikacemi věnujícími se této problematice ojedinělá především svojí komplexností. Nezabývá se jen jedním aspektem improvizace (např. jazzovou improvizací, improvizací doprovodu atd.), ale různými typy improvizace na základě různých hudebních stylů. Uvádí souhrnný přehled možností improvizace spojený s objasněním nejdůležitějších teoretických základů improvizace. Kromě toho se v podobě rytmických a melodických cvičení systematicky věnuje i přípravě na vlastní improvizaci. Metodicky je učebnice velmi dobře propracovaná, postupuje vždy od jednoduchých úkolů ke složitějším a nechybí teoretické vysvětlení dané problematiky. Návody k jednotlivým činnostem jsou uváděny v krocích, kde se vždy můžeme vrátit o krok zpět, pokud je další postup příliš složitý. Ačkoli jde o teoretickou část učebnice, obsahuje mnoho příkladů určených jak k osvětlení probírané látky, tak k procvičování. Díky tomu může být tato část použita i samostatně bez druhé, praktické části. Procvičování je věnována v knize velká pozornost, jedním ze základních principů improvizace je podle autora stálé hledání a zkoušení nových postupů.

---

[6] Příklady učebnic improvizace a improvizovaného doprovodu:
Bláha, Bohumil: *Škola hry na klávesové nástroje: Akordové značky, improvizace pro pokročilé hráče*. Bláha Praha. ISBN 80-901481-3-1.
Hora, Vladimír: *Klíč k improvizaci na basovou kytaru*, Editio Bärenreiter Praha, 2001.
Knopová, Blanka: *Základy klavírní improvizace, využití klavírní hry v hudebních činnostech na ZŠ*, Masarykova univerzita Brno, 1995. ISBN 80-210-1195-5.
Myslikovjan, Ivan: *Moderní škola pro saxofon*, Muzikus Praha,1998. ISBN: 80-86253-01-5.
Nedělka, Michal: *Příručka klavírní improvizace I.*, Karolinum Praha, 1997. ISBN 80-7184-314-8.
Petráš, Miroslav: *Návod k improvizaci houslového doprovodu*, Ostrava, 1968.
Šindler, Jaroslav: *Kytarová praktika: orientace na hmatníku, propojení melodické a akordické hry, improvizace*, Muzikus Praha, 2002. ISBN 80-86253-19-8.
Myslikovjan, Ivan: *Moderní škola pro saxofon*, Muzikus Praha,1998. ISBN: 80-86253-01-5.

Učebnici lze použít ve výuce různě pokročilých žáků, záleží jen na nás, jakou obtížnost improvizace zvolíme. Některá cvičení lze s malými úpravami uplatnit i ve výuce úplných začátečníků (především improvizace s moderními technikami, podle grafických partitur apod.). Právě část učebnice věnovaná moderním technikám hry na zobcovou flétnu a improvizaci s využitím koncepcí současné hudby je pro pedagogickou praxi i vlastní interpretační činnost velice významná. Podává ucelený a srozumitelný přehled moderních technik hry na zobcovou flétnu a možností improvizace podle netradičních zápisů a koncepcí hudby. To je velmi cenné zvláště v prostředí, kam tyto nové hudební směry začaly pronikat před velmi nedávnou dobou. Tyto znalosti lze úspěšně využít ve vlastní interpretační činnosti, ale především ve výuce, a to nejen začátečníků. Nové postupy a techniky hry na zobcovou flétnu jsou vždy ozvláštněním vyučování a často i motivací k další práci. Používání moderních technik navíc žákům otevírá obzory v oblasti „nové“ hudby, připravuje je na vnímání, chápání a později i vlastní interpretaci současných skladeb. Zkušenost s využitím často nehudebních zvuků hudebním způsobem lze přitom uplatnit nejen ve výuce hry na zobcovou flétnu, ale v hudební výchově všeobecně.

Zkušenost s improvizací je ale důležitá nejen v oblasti moderní hudby. Části učebnice věnované improvizacím ve „starém“ stylu mohou být velmi přínosné nejen pro výuku samotné improvizace, ale také pro oživení vlastní interpretace skladeb těchto období. Díky nim můžeme také hlouběji proniknout do hudebního myšlení minulých staletí.

Podle této učebnice mohou pracovat jak jednotlivci, tak větší skupiny. Skupinová práce je ale v některých cvičeních nutná a pro většinu cvičení je ideální počet hráčů 2 a více. Jedním ze základů skupinové hry přitom je, že se postupně všichni vystřídají v roli improvizujícího sólisty a že žádná improvizace není špatná, pokud jsou dodržena předem daná pravidla. Stanovení cíle improvizace a pevně daných prostředků (pravidel), jak ho dosáhnout, je jednou ze základních podmínek dobré improvizace. Dobrá improvizace není nahodilá a vyžaduje cvik. Učebnice *Zobcová flétna a improvizace* pomáhá při stanovování cílů a pravidel improvizace a dává srozumitelné návody k jejich uskutečňování.

3. MATTHIAS MAUTE – PROFIL AUTORA[7]

MATTHIAS MAUTE – INTERPRET

Matthias Maute se narodil roku 1963 v německém v Ebingenu. Pochází z hudební rodiny, už jako dítě hrál na zobcovou flétnu a na housle. Zobcovou flétnu poté studoval v letech 1983 – 1986 ve Freiburgu a v letech 1986 – 1989 v Utrechtu a jeho učiteli byli Marion Verbruggen a Bladric Deerenberg. Kromě hry na zobcovou flétnu se M. Maute věnuje také hře na barokní příčnou flétnu. V roce 1990 vyhrál v kategorii sólistů prestižní soutěž Musica Antiqua Competition v Bruggách. V tomtéž roce vyšlo Matthiasi Mautemu první CD, *Les Barricades*, které kromě skladeb klasických skladatelů (G. F. Händel, J. Haydn, T. Hume) obsahuje také jeho vlastní kompozice jak pro sólovou zobcovou flétnu, tak pro komorní soubor zobcových fléten[8]. V roce 1994 se mu s uskupením *Trio Passaggio* podařilo vyhrát v soutěži komorní hudby holandských impresáriů. Dnes je Matthias Maute jedním z nejuznávanějších hráčů na zobcovou flétnu své generace.

Matthias Maute je uměleckým vedoucím a zakladatelem souboru *Ensemble Caprice* a členem uskupení *REBEL* z New Yorku. Často koncertuje v Evropě, USA a Kanadě. Jako sólista vystoupil v letech 2003 a 2005 na bostonském festivalu staré hudby s houslistou Gulianem Carmignolou za doprovodu *Festival Orchester*. Vystupuje na festivalech staré hudby po celém světě – v Bostonu, Amherstu, Bruggách, Berlíně, Kasselu, Schwetzingenu, Stuttgartu, Avignonu a Berkeley. Kromě vlastní interpretační činnosti působí také jako dirigent a sbormistr. Vydává CD u hudebních vydavatelství Analekta, Atma Classique, Dorian Recordings, Vanguard Classics a ANTES, a to jak sólově, tak s *Ensemble Caprice* a dalšími uskupeními.[9]

MATTHIAS MAUTE – SKLADATEL

Skladby Matthiase Mauteho pro zobcové flétny mají důležité místo v repertoáru tohoto nástroje a jsou hrány po celém světě. První skladbou Matthiase Mauteho je *Lamento*[10], jehož část také obsahuje prvky improvizace. Mezi jeho kompozicemi najdeme jak skladby pro sólovou zobcovou flétnu, tak komorní skladby pro soubor zobcových fléten a pro sólovou

[7] Veškeré biografické informace v této kapitole byly čerpány z oficiálních webových stránek www.matthiasmaute.com, www.ensemblecaprice.com a www.classical-composers.org (citováno 20. 3. 2011) a rozhovoru s autorem.

[8] Například titulní *Les Barricades*, dále např. *Once there was a child*, *Some more words*, *How I love you sweet Folia*, *Doornroosje*, *La petite étude*... Většina z těchto skladeb byla také později publikována v tištěné podobě u různých nakladatelství; viz přílohu 2 – výběr z publikovaných skladeb Matthiase Mauteho.

[9] Výběr z publikovaných CD M. Mauteho viz. přílohu 1

[10] Tato skladba je spolu s dalšími skladbami M. Mauteho také součástí CD nahrávky *Les Barricades* (1990).

zobcovou flétnu s doprovodem. Tvorba Matthiase Mauteho je stylisticky velmi rozmanitá. Je založena jak na tradičních technikách kompozice, tak na současných koncepcích a moderních technikách hry na zobcovou flétnu a zahrnuje také využití elektronického zesílení zobcové flétny. Především ale jeho skladby staví na hravém přístupu k zobcové flétně. Nakladatelství jako Amadeus (Švýcarsko), Carus (Německo), Moeck (Německo), Mieroprint (Německo) a Ascolta (Holandsko) publikovala více než 30 jeho děl.[11]

MATTHIAS MAUTE – PEDAGOG A TEORETIK

Matthias Maute v současnosti vyučuje hru na zobcovou flétnu a komorní hru na oddělení pro starou hudbu na McGill University v Montrealu. Vyučuje také na workshopech ve Spojených státech a v Evropě. Jeho pedagogická práce zdůrazňuje kreativní práci s hudbou – improvizaci, a vlastní skladbu. Improvizací se Matthias Maute začal zabývat už v době svého studia v Utrechtu a věnuje se jí, kromě dalších oblastí hudby, dodnes. Jako učitel začal hrát a improvizovat se svými studenty a z této činnosti následně čerpal podněty pro svoji publikaci *Blockflöte & Improvisation (Zobcová flétna a improvizace)*, kterou Matthias Maute nyní sám úspěšně využívá ve vlastní výuce.

Dvojdílná učebnice improvizace *Blockflöte & Improvisation (Zobcová flétna a improvizace)* je zatím jediné teoretické dílo Matthiase Mauteho. První díl se věnuje především teoretickým základům a metodice improvizace v různých stylech. Druhý díl je zaměřen na praktické procvičování improvizace. Součástí tohoto dílu je CD obsahující hudební doprovody k jednotlivým cvičením. Tato učebnice je ojedinělá svým zaměřením, rozsahem a uceleností. Učebnice improvizace přímo zaměřená na zobcovou flétnu dlouho chyběla. Zároveň se věnuje mnoha aspektům improvizace s přihlédnutím k historickému vývoji nástroje. Nevynechává přitom ani takové oblasti jako je např. jazz nebo improvizační doprovod písní. Postupuje metodicky od přípravných cvičení, která nemají s vlastní improvizací zdánlivě nic společného, až k propracované improvizaci barokních groundů, variací po vzoru Jacoba van Eycka nebo jazzového blues.

[11] Výběr z publikovaných skladeb Matthiase Mauteho viz. přílohu 2

4. PŘEKLAD UČEBNICE IMPROVIZACE MATTHIASE MAUTEHO *ZOBCOVÁ FLÉTNA A IMPROVIZACE (BLOCKFLÖTE & IMPROVISATION)*

MATTHIAS MAUTE

Zobcová flétna & improvizace

Formy a styly v průběhu staletí

Návod

Modely – Metodika – Teorie – Cvičení

Obsah

Poznámka: čísla v závorkách udávají potřebný počet hráčů pro danou improvizaci. Kromě toho X^+ znamená „alespoň X hráčů a více“ a L „libovolný počet hráčů“.

Předmluva 23

Jak pracovat s touto knihou 25

Kapitola I Úvod: Každý začátek je těžký.....27
Osm úvodních zásad improvizace

Kapitola II Přípravná rytmická cvičení 31
Chodci (1–2) – Cvičení s míčkem (1–2^+) – Hudba čísel (3^+) –
Předzpěvák a ozvěna (3^+) – Flétna jednoručka (1^+)

Kapitola III Přípravná cvičení pro melodickou improvizaci.....41
Cvičení nad prodlevou (2) – Cvičení se dvěma základními tóny (2) –
Cvičení s trojzvuky (2, 5^+) – Další přípravná melodická cvičení

Kapitola IV Metodika tonální melodické improvizace 55
Jaké jsou znaky podařené melodie? – Pravidla pro tonální
improvizaci – Dlouhodobá práce

Kapitola V Improvizace se středověkou hudbou 59
O virgo splendens (4–20) – Improvizace nad prodlevou –
Hra na otázku a odpověď (4–20) – Organum – Estampie

Kapitola VI „Doulce memoire“ – renesanční improvizace od Ortize po van Eycka 70
Improvizace nad ostinátním basem – Fluyten Lushof –
Improvizované zdobení madrigalů

Kapitola VII Improvizace v barokním stylu 90
Krok za krokem – Pokračovací cvičení – Dvojhlasá improvizace nad
chaconnovým basem – Po stopách Pachelbela: trojhlasý kánon –
Improvizace barokního preludia

Kapitola VIII „Dirty note“ – jazzová improvizace 119
Dirty note – Význam akordů – Italian Ground: možnosti improvizace
ve skupině (L) – Spojení II-V-I – Stupnice v jazzu –
Improvizace s pentatonickými stupnicemi – Modální tóniny – Blues –
Blues ve skupině (L) – Blues v dalších tóninách – „Skrblík“ – Každodenní úkol –
Aranžování jazzových standardů – Další cvičení

Kapitola IX „Thriller“ – populární hudba jako pomoc pří improvizaci 155

Kapitola X Improvizace s moderními technikami hry 161
Moderní rytmus (4–20) – Řada (2–20) – Otázka a odpověď (4–20) –
Rytmické puzzle (4–20) – Groove (2–20) – Shrnutí

Kapitola XI Grafická notace jako základ improvizace 168
Puzzle (4–16) – Jojo (2–3) – Souhvězdí (L) – Dürer (2 x 2–10) –
Asterix a Obelix (1–10) – Summertime (2–20) – Arrangements (2–10)

Kapitola XII Improvizace v prostoru 176
Souhvězdí (L) – Dům hudby (L) – Papoušek (L) –
Tanec zvířat (L) – Arrangements (L) – Asterix a Obelix (5 – 10) –
Cvičení s míčkem (L) – „Čtyři roční období“ (4)

Kapitola XIII Improvizace s časem 179
Jedna minuta (2^+, L) – Narušitel (L) – 3 : 4 : 5 (6^+) – Čára (2–4)

Kapitola XIV Improvizace s pohybem 184
Loutka (3–20) – Zoo (3–20)

Kapitola XV Improvizace na text a podle textu 186
Hudební slovní úloha (2–20) – Dada (1^+, L) –
Hudba jako ilustrace příběhů (L, podle předlohy)

Kapitola XVI Improvizace na základě předlohy v hudební formě 194
Papouščí kánon (2) – „Umění fugy“ (2 – 4) – Rondo (2^+, L) –
Exkurs: minimal music (2^+, L)

Kapitola XVII Doprovod melodií 203
První pokus – Metodické kroky pro přidání druhého hlasu – Další cvičení

Přehled skladeb uvedených v textu 211

Sešit *Spielen – Improvisieren (Hraní – improvizování)* k učebnici Zobcová flétna a improvizace (EB 8750) obsahuje notový materiál a CD ke

- kadencím v dur a moll
- improvizačním modelům v historických stylech (středověk, renesance, baroko)
- improvizačním modelům k současné hudbě (popu, folkloru, jazzu a nové hudbě)

Předmluva

Improvizace získává ve výuce hry na zobcovou flétnu na stále větším významu. Za prvé se v době klesajícího počtu žáků a skrovných finančních prostředků hledají nové styčné body, které by z výuky hry na zobcovou flétnu učinily mnohostranný prvek v oblasti hudby. Za druhé je moderní výuka hry na zobcovou flétnu – přinejmenším od 60. let 20. století – pokládána stále více za pedagogickou avantgardu, která se ochotně přizpůsobuje novým myšlenkám.

Mezi teorií a praxí se ale samozřejmě otevírá trhlina, která se stále zvětšuje: Na jedné straně rostoucí povinnosti vybízejí ke skupinové výuce a klesající zájem mladých lidí o klasickou hudbu napomáhá hledání nových postupů ve výuce zobcové flétny, při čemž hraje improvizace důležitou roli. Na druhé straně je jen málo učitelů hry na zobcovou flétnu, kteří toto důsledně zařazují do svých výukových plánů.

Důvody jsou zřejmé: Na hudebních vysokých školách a konzervatořích, stejně jako na odpovídajících oborech univerzit se improvizace pro zobcovou flétnu nevyučuje a na koncertních pódiích – s výjimkou jazzu – se improvizovaná hudba také nevyskytuje. Za třetí jsme z důvodů jistoty svázaní naší tradicí „hraní z not“: předvymyšlená, vytištěná hudba zaručuje stanovený hudební postup. Kdo improvizuje, riskuje, že se ztratí v džungli hudebních myšlenek.

V této situaci chce *Zobcová flétna & improvizace* poskytnout podněty pro vlastní improvizační pokusy, protože ze zkušenosti víme, že učitel ve výuce využívá v první řadě to, co už sám na vlastní kůži zažil. *Kdo chce učit improvizaci, musí také sám improvizovat.*

Zobcová flétna & improvizace je rozdělena na dvě části, které jsou ale uspořádány tak, aby mohly být používány stejně efektivně i nezávisle na sobě. Pokročilému flétnistovi by v této části měly být na základě početných příkladů z různých stylů zprostředkovány poznatky o vývoji improvizace v průběhu staletí. Učitelům nastiňuje tato část systematickou metodiku, která umožňuje toto speciální odvětví hry na zobcovou flétnu dlouhodobě uplatňovat ve skupinové i individuální výuce. Přáním této učebnice je také poskytnout množství nápadů k improvizaci, stejně jako podněty pro procvičování s žákyněmi a žáky každého věku a hráčské úrovně. V tomto smyslu je tato část chápána také jako jakýsi druh příručky a manuálu pro výuku. Během práce s materiálem druhé části, která obsahuje CD (EB 8750), se čtenáři

otevírá možnost dokonalejší, živé zkušenosti s improvizací, která je v tomto oboru – jak již bylo uvedeno – základním předpokladem kvalitní výuky.

Zároveň by publikace *Zobcová flétna & improvizace* chtěla objasnit především toto: *Improvizace si zaslouží soustavné cvičení, není to jednorázová záležitost!* Teprve za těchto okolností se může zcela probudit náš pedagogický zájem, teprve pak se improvizace stane užitečným prvkem výuky!

Kdo jednou improvizoval, nedokáže si už tuto zkušenost odmyslet ze svého hudebního života. Kdo sám vymýšlí hudbu, vystupuje ze zažité a naučené role „interpreta“. Zkrátka: jde o nové zkušenosti a neobvyklé cesty! To, že je zde ústředním bodem hravost, je z tohoto souborného materiálu jasné. Nechť je tato kniha příspěvkem ke kreativní a cílevědomé výuce.

Montréal, jaro 2004 Matthias Maute

Jak pracovat s touto knihou

Tuto knihu lze číst a používat různými způsoby:
1. Běžně od strany od první do poslední strany.
2. Jako souborný materiál, z jehož bohaté nabídky her lze vždy v případě potřeby vybrat něco vhodného.

Jednotlivé kapitoly jsou řazeny vzestupně, což znamená, že předkládané improvizační hry nebo cvičení nabývají na složitosti.

Počet hráčů, kteří jsou pro hru nezbytní, je uveden vždy za názvem cvičení. Vždy se počítá s účastí učitele. Tedy: ve většině případů se počítá s minimálním počtem dvou hráčů (učitel a žák).

Přehled děl uvedených v textu (viz. str. 211) je omezen na méně známé skladby jak současných skladatelů, tak skladatelů minulých dob. Titul, který je v seznamu uveden s bližšími podrobnostmi, je v textu označen takto * .

Většina notových ukázek a podnětů k improvizaci v této knize (stejně jako v části EB 8750) je uzpůsobena pro altovou zobcovou flétnu, lze je ale téměř vždy bez problémů hrát i na sopránovou zobcovou flétnu. V případě že je nutné uvést nástrojové obsazení, je použito obvyklých zkratek (S, A, T, B). Party klávesových nástrojů nejsou blíže označeny, podle stylu se nabízí klavír, cembalo, v oblasti popu a jazzu samozřejmě také elektrické klávesy, kytara nebo elektronické piano.

Jak už bylo zmíněno v úvodu, vhodným doplňkem tohoto dílu je hlubší práce s praktickou částí *Spielen – Improvisieren (Hraní – improvizování)* (EB 8750) a připojeným CD. Pro orientaci jsou na konci každé kapitoly uvedena čísla zvukových stop na CD, která příslušejí k danému tématu. CD by mělo umožnit především žákům improvizovat i doma a pokračovat tak v probírané látce. Notová část obsahuje prokomponované začátky melodií k harmonickým modelům nahraným na CD. Jak je zde také poznamenáno, improvizace by mohla začít vždy od navrženého schématu. Jen je důležité, aby tyto začátky byly vždy rozváděny v improvizaci dále. Skladba a improvizace se tak vzájemně inspirují...

Zřejmě je jasné, že nahrávka nemůže nahradit společnou hru z živými hudebníky. Měli bychom ovšem pochopit, že domácí prostředí žáka není v této oblasti příliš nápomocné. Kdo má sourozence, popřípadě rodiče, kteří mohou a chtějí každodenně hrát podklady pro improvizaci? V této situaci je CD trpělivým partnerem, který neúnavně a stále znovu opakuje stejné hudební modely. Zážitek prostoru naplněného harmonií je nenahraditelnou zkušeností, o kterou bývá flétnista ve svém „jednohlasém“ běžném životě často ochuzen!

Kapitola I

Úvod: Každý začátek je těžký...

Těžký? Ne nezbytně! Přece jen je to ale nezvyklý pocit, hrát bez natištěných not. Kdo by se napoprvé necítil stísněně? Abychom tomu zabránili, jsou zde uvedeny základní principy, které vstup na území improvizace značně ulehčují.

Osm úvodních zásad improvizace

1. Dobrá improvizace musí být velmi dobře připravena.

Zkomponovaná, vytištěná hudba uchovává požadovaný zvukový výstup tak detailně, jak jen je to možné. Naproti tomu se improvizací rozumí otevřená hra, jejíž výsledek není dopředu znám. Právě tato nejistota vyžaduje často podrobnou přípravu ze strany učitele nebo hráče, jestliže má výsledek dopadnout dobře. Příklad:

Před lety jsem jako student hudby měl provést v semináři metodiky zobcové flétny na vysoké škole cvičné vyučování na téma „improvizace“. K tomuto účelu byli jako „pokusní králíci“ připraveni čtyři 13 až 14 letí žáci. Vzhledem k tématu hodiny – improvizaci – se mi zalíbila představa, že by žáci nakonec mohli hrát tak, jak vždycky hrát chtěli: s naprostou volností, nenuceně a lehce... Podle toho také vypadal můj jediný pokyn na začátku hodiny: „Tak, hrajte přece...“ Výsledek si lze lehce představit: v obličejích žáků se zračila obrovská bezradnost a nikdo nezahrál ani jediný tón! Teprve když jsem s ohledem na všeobecné zmatení vydal pokyn, aby hrou na zobcovou flétnu zvukomalebně vyjádřili automobilový závod, ozvaly se první váhavé bručivé zvuky...

První důležité ponaučení z této zkušenosti lze vyvodit snadno: improvizovat neznamená, že přenecháme žákovi veškerou zodpovědnost. Naopak: je úkolem učitele umět pružně reagovat na nejrůznější vyučovací situace. Také se vyplatí improvizaci dobře dopředu připravit!

2. Strhující nápad otevírá brány.

V souvislosti s improvizací se často vyskytují hesla jako fantasie a kreativita. To zní sice dobře, otázkou ale je: co přesně znamená fantasie a kreativita v naší improvizační praxi?

Na výše uvedené pravdivé příhodě můžeme vidět, že je velmi těžké být tvořivý, pokud není k dispozici nějaká myšlenka, která by zažehla jiskru nápadu. Teprve myšlenka

„automobilových závodů“ přivedla do hry tak důležité zvukové asociace. Takže potřebujeme nápady, které by nám přiblížily výsledný zvuk, ale bez jejich pevného zápisu!

Odkud můžeme čerpat takové myšlenky, které by nás teprve dovedly ke hře? Jako odpověď nabízím následující kategorie, které mohou být při hledání nápadů velmi nápomocné:

a. Poeticky-názorné představy:

Mimohudební obrazy převádíme do tónů. Rozpětí možností sahá od zážitků v přírodě (kdo nikdy nehrál cvrlikání ptáků na hlavici flétny?) až po tak nehudební události jako jsou automobilové závody nebo zvuky vlakového nádraží atd.

b. Nápady vztahující se k nějakému ději, prosaické představy:

Vymyslete příběh! K vyprávění se nabízí mnohem víc než jen *Péťa a vlk*. Každá oblíbená kniha, každý film lze zvukomalebně napodobit. A proč nepřevést do hudební akce také nějakou zajímavou příhodu z vlastního (nebo žákova) života?

c. Konkrétní hudební myšlenky:

Půvabné spojení tónů, krásná harmonie nebo zajímavý rytmus mohou být iniciátory dlouhé improvizace. Zde jsou pro improvizaci tak nutné asociace čerpány přímo z hudebního materiálu.

d. Imitace dobrého vzoru:

Když si dobře naposloucháme melodii od Charlieho Parkera, proč se neodvážit pokusit se ho napodobit? Nebo by mohly k vlastní improvizaci posloužit variace na známou píseň *Greensleeves...*?

3. Nejistota rychle opadne, pokud jsou stanoveny pevné hranice.

Díky tomuto jednoduchému prostředku můžeme přimět k improvizaci i bázlivé hráče. Je složité vyplnit improvizací rozsah tří oktáv. I vyspělí hráči by s tím měli plné ruce práce. *Naproti tomu je velmi snadné improvizovat jen se dvěma tóny. To dokáže každý!*

A to je jen jeden příklad z mnoha možností: zahrát čtyřicetitaktový chorus v jazzové hudbě je pro nás klasické hudebníky těžké, lepší přehled máme nad dvěma střídajícími se akordy.

4. Můžeme začít hrát teprve okamžiku, kdy máme pevně stanovená pravidla.

Improvizační hra je definována pravidly, které jí sami určíme. Šachy a dáma jsou deskové hry s figurkami a přece mají obě tyto hry zcela jiná pravidla! V případě improvizace

jsme my jediná osoba, která vymýšlí celou hru. To znamená, že *pro každou improvizaci sestavujeme systém pravidel a návodů, které nám slouží jako průvodce improvizací*.

Příklad 1

a. Rozsah tónů, který máme pro improvizaci k dispozici, je kvinta *g*-*d*.

b. Improvizace začíná a končí na tónu *g*.

c. Žádná předznamenání – hrajeme *h*.

d. Hrajeme jen dlouhé tóny.

Příklad 2

a. Rozsah tónů, který máme pro improvizaci k dispozici, je kvinta *g*-*d*.

b. Improvizace začíná na tónu *g*, končí ale na tónu *d*.

c. Jedno předznamenání: ♭

d. Střídání krátkých a dlouhých tónů.

Takovéto jednoduché sestavy pravidel můžeme podle potřeby libovolně rozšiřovat: Připravíme si asi dvacet kartiček a na každou napíšeme jedno pravidlo. Jako při hře v karty vytáhneme od dvou do pěti karet, položíme vedle sebe a nakonec tato pravidla hudebně zrealizujeme. Pro pravidla na kartičkách platí motto:

5. Čím jednodušší, tím lepší!

Je veřejným tajemstvím, že několik málo úsporně použitých tónů dokáže vyjádřit víc než velká spousta not. Doporučuje se tedy vyjádřit jednoduché myšlenky tak jasně, jak je to jen možné.

Pro nás to znamená, že se v momentě improvizace dokážeme spokojit s tím, co jsme se do tohoto okamžiku naučili. Člověk nemusí vylézt na Mount Everest, aby věděl, co jsou to hory. Je lepší pohybovat se jistě v mírném terénu, než podstupovat riziko pádu při výstupech do chladných výšin. Nebo vyjádřeno jinak: blues v C dur je pro improvizaci na zobcovou flétnu příjemnější než to stejné blues v H dur...

6. Improvizace znamená naslouchat a hledat.

Stejně jako člověk putující podzemními jeskyněmi nachází stále nové podzemní dutiny a komory, *také my hledáme pokračování melodie jakoby v temnotě*. Také nevíme jistě, jak a kam melodie pokračuje, k dalšímu pokračování započaté skladby nás inspiruje třeba

nějaký zvuk, obraz, asociace. Otevírají se nám neočekávané krajiny! Stejně jako objevitelé podzemních jeskyní nevědí, co je čeká za další zatáčkou, i my víme málo o tom, jaká překvapení na nás čekají...

7. Improvizace znamená zkoušet to a nevzdávat se.

Něco se určitě může pokazit, když se člověk pustí do zprvu nezvyklé improvizace. V žádném případě bychom se ale neměli nechat odradit. Kolumbus chtěl objevit cestu do Indie a přistál v Americe – a ne záměrně! Často se vynoří neočekávané zvuky, které jsme neměli v úmyslu zahrát: například disonance, které jsou ale svým způsobem krásné. *Vyplatí se proto mít uši otevřené, protože nejenže mýlit se je lidské, ale často to přináší i neočekávané výsledky.* Myslete přitom na Kolumba, který byl přesvědčen, že našel cestu do Indie, když zakotvil v Karibiku...

V tomto smyslu platí zásada: zkoušet to stále a nevzdávat se!

8. Improvizace je hra.

Při improvizaci se hudba stává hrou. Hravost je prvek, který nejčastěji trpí kvůli vzdělání zaměřeném na dokonalost. Co je v našem světě pouze výsadou dětí, to je v improvizaci obsahem učiva pro studenty každého věku: *hra, která nemá žádný jiný důvod, než sebe samu.* Samotná tato myšlenka stačí k odstranění obav z improvizování. Komu by se nelíbilo, prostě jenom hrát...?

Souhrnně jsou zde ještě jednou vyjmenovány základní principy pro práci na improvizaci a s improvizací: *Osm základních pravidel improvizace:*

Potřebujeme:

1. dobrou přípravu,
2. výchozí myšlenku,
3. jasné hranice,
4. jasná pravidla.

Platí:

5. čím jednodušší, tím lepší!

Improvizovat znamená:

6. naslouchat a hledat,
7. zkoušet to,
8. hrát (si).

Kapitola II
Přípravná rytmická cvičení

Jistota v rytmu a metru při improvizování velmi pomáhá. Následující cvičení jsou navržená tak, aby posilovala základní cítění metra, čímž se zvyšuje rytmická volnost v improvizaci. Jde o současné vnímání dvou rozdílných rytmických hodnot: na jedné straně je stabilní metrum a na druhé straně máme variabilní rytmy melodií.

Chodci (1 – 2)

1. Pravidelnými kroky chodíme po místnosti. K tomu hrajeme ne flétnu improvizovanou melodii: nejprve jeden tón na jeden krok. Potom se rytmus melodie stává rozmanitějším, ovšem aniž by se tímto melodickým větvením změnila pravidelnost kroků. Pro zjednodušení můžeme hrát místo melodie nejprve pouze různé rytmy na jednom tónu. Ve druhé fázi můžeme přejít k předem dohodnuté skupině tónů – dvou, třem nebo čtyřem.

2. Pokud je toto cvičení prováděno ve dvou, nabízí se následující zajímavé varianty: hráči nekráčejí stejným krokem, ale synkopicky posunutým. Ve vztahu např. k 4/4 taktu jde jeden z hráčů na první a třetí dobu a druhý na druhou a čtvrtou dobu.

3. Každý hraje jeden tón na jeden krok.

4. Každý hraje jeden tón na krok druhého hráče.

5. Oba hráči zkouší narušit pravidelnost kroků toho druhého, takže hrají na flétny takové rytmy, které druhého hráče přimějí klopýtnout. Přitom ale záleží také na tom, abychom svoje vlastní kroky udrželi v pravidelnosti! Tato malá soutěž je dobrou průpravou pro oba zúčastněné!

6. Ve vztahu ke 4/4 taktu chodíme nejprve v pomalých půlových hodnotách, po několika taktech frekvenci kroků zdvojíme na čtvrťové hodnoty. Po několika taktech se vrátíme zpět k pomalému půlovému kroku, potom opět chodíme ve čtvrťových hodnotách atd.

a. Nejprve hrajeme jednoduchou melodii (třeba jen se třemi předem domluvenými tóny), kde jeden tón odpovídá jednomu kroku: to znamená, že rytmus melodie se mění z půlových na čtvrťové hodnoty a zpět.
b. Chodíme-li v půlových hodnotách, hrajeme čtvrťové noty a naopak.
c. Zvolíme libovolný rytmus, ale přísně dodržujeme krokový model: vždy dva takty v půlových hodnotách, dva takty ve čtvrťových. Potom třeba čtyři takty v půlových, čtyři takty ve čtvrťových atd.

7. Nyní zrychlujeme a zpomalujeme kroky postupně: v tomto plynulém accelerandu a ritardandu improvizujeme melodii – i zde hrajeme nejprve při každém kroku jen jeden tón, později zkusíme hrát volnou melodii, která ale nesmí změnit accelerando/ritardando. Kroky zrychlujeme až téměř k běhu, zpomalujeme téměř do stání, pak opět zrychlujeme atd.

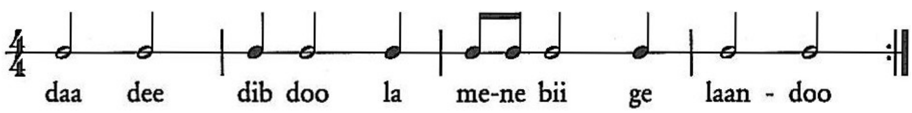
Cvičení s míčkem (1–2^{+})

1. Tenisovým míčkem házíme o zem, a sice v pravidelném rytmu: 𝅗𝅥 = 60.

2. Přitom chodíme v různých rytmech:
a. Stejně jako tenisový míček v 𝅗𝅥 = 60.
b. V polovičním tempu tenisového míčku, tedy v celých hodnotách.
c. Dvakrát rychleji než míček, ve čtvrťových hodnotách.
d. V tečkovaném rytmu: půlová noty s tečkou plus čtvrťová.
e. V synkopách: míček udeří o zem vždy na první a třetí dobu (ve 4/4 taktu). Kroky jdou ale na druhou a čtvrtou dobu.
f. Tento synkopovaný pohyb *(off-beat)* ještě posílíme, dupneme-li na druhou dobu o zem, zatímco na čtvrtou se pohybujeme kupředu.
g. Poté se pohybujeme při druhé době, zatímco na čtvrtou dobu stojíme. Míček se ve cvičení f. a g. odráží od země vždy při první a třetí době, stejně jako v předchozích cvičeních!

3. Cvičení 2a–g doplníme nyní o následující prvek:
a. Třetí rytmickou rovinu vytvoří deklamovaný rytmus! Notový příklad 1 ukazuje výběr, který lze libovolně doplňovat:

NP 1



b. Místo deklamace rytmu zpíváme nám dobře známou píseň: ke třem rytmickým rovinám se v tomto případě nyní přidá ještě rovina melodická.
c. Vezmeme si cvičení 2a–g jako základ a během jejich provádění vedeme rozhovor s ostatními členy skupiny. Pokud cvičíme sami, mluvíme sami k sobě.

Nepravidelné rytmy mluvené řeči silně kontrastují s pravidelným pohybem kroků a míčku ve cvičeních 2a–g. Je zde tedy zvláště silně vyžadováno nezávislé vnímání různých rytmických rovin. Takové nepravidelné, komplikované rytmicko-metrické vztahy se objevují jak ve středověké, tak v současné hudbě. Rovina řeči je v tomto případě rovinou improvizační: tak by mohla být např. samotnými zúčastněnými rytmicky doprovázena nějaká divadelní scéna s dialogy!

4. Při následujících cvičeních se proti sobě postaví vždy dva hráči, z nichž míček má ale jen jeden. Míčkem házíme opět o zem, ale tak, aby ho partner mohl chytit. Oba zúčastnění musí rytmicky zkoordinovat pohyb házení a chytání, aby jim míček nespadl. Tento pravidelný pohyb míčku je ještě doplněn dupáním nohy o zem. Při všech následujících cvičeních platí pro pohyb míčku 𝅗𝅥 = 60.
a. Míček létá ve 4/4 taktu v pomalých půlových hodnotách, hráči dupnou o zem vždy na první dobu.
b. Pohyb míčku zůstává stejný, hráč 1 dupne v momentě, kdy hází (tedy na první dobu 4/4 taktu), hráč 2 obdobně na třetí dobu.
c. Nyní se házení míčku a dupání vymění: hráč 1 hází míček jako v předchozím cvičení na první dobu, dupe ale na třetí, hráč 2 hází na třetí dobu, dupe ale na první. Tato situace odpovídá běžnému provozování hudby: metrum je pro všechny zúčastněné stejné, rytmické pohyby jsou ale rozdílné!
d. Nyní přichází do hry *off-beat*: oba hráči dupají na druhou a čtvrtou dobu, míček dopadá na zem první a třetí dobu.
e. Tato synkopická varianta je ještě posílena: jeden z hráčů převezme při dupání jen druhou dobu, druhý pouze čtvrtou.

f. Cvičení 4a–e jsou prováděna s accelerandem, následně s ritardandem. Pohyb míčku musí být v rámci zrychlujícího a zpomalujícího se metra koordinován s dupáním nohou.
g. Cvičení 4a–f mohou být následně prováděna i se dvěma míčky. Oba hráči drží na začátku v ruce jeden tenisový míček. Míček hodí současně směrem k partnerovi: míčky se odrážejí od země vždy na první a třetí dobu. Přitom platí, že bychom pohyb míčku měli stále sledovat. Oba míčky by se měly dotknou země současně.

5. Jinou variantu acceleranda ze cvičení 4f můžeme použít v následujícím cvičení:
a. Tenisový, pingpongový nebo gumový míček necháme skákat o zem, dokud se sám nezastaví: pohyb je čím dál menší a rychlejší, dokud míček nakonec nezůstane nehybně ležet. K tomu hrajeme melodii složenou z velmi krátkých tónů: každý úder míčku o zem je doprovázen jedním tónem. Jde tedy o to, pozorně sledovat míček a při tom vnímat narůstající accelerando.
b. Krátké tóny hrajeme nyní synkopicky, tedy mezi údery míčku o zem!

Off-beat v accelerandu vyžaduje zvláště velkou schopnost cítit rytmické pohyby míčku. Je to velmi dobré cvičení pro koordinaci improvizace s vnější precizností.

Hudba čísel (3^{+})

Tato hra vyžaduje alespoň tři hráče, ale dobře se hodí také pro větší skupiny.

1. Prvnímu hráči je přiděleno číslo 3, druhému 4 a třetímu 5. Ve větší skupině jsou tato čísla přidělena stejným způsobem menším skupinkám hráčů. Všichni účastníci počítají nahlas ve stejném tempu (MM = cca. 90), dokud nedojdou ke svému číslu a pak začnou opět od začátku. Máme tedy:
3/4 takt: 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 ...
4/4 takt: 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 ...
5/4 takt: 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 1 2 3 ...

2. Poté vyslovujeme nahlas pouze číslo 1, ostatní čísla počítáme jen v duchu. Pro posílení každého čísla 1 udělá každý hráč při vyslovení tohoto čísla krok vpřed.

Při prvním čísle jeden krok vpřed, při následujícím krok zpět atd. Toto můžeme provádět i trochu složitěji: například čtyři kroky vpřed a čtyři kroky zpět, ale spouštěcím impulzem pro pohyb musí být vždy pouze číslo 1. Ve větší skupině se v tomto případě postavíme do kruhu nebo do dvou řad čelem k sobě.

Teprve při šedesáté době (3 x 4 x 5 = 60) se při čísle 1 všichni sejdou! Jako v indických rágách, kde se úplně rozdílně probíhající rytmické linie někdy v určitém bodě setkají, i zde můžeme procvičovat rytmickou předvídavost a odhad.

3. Pro nás ještě zajímavější než tento aspekt je metricky nepravidelný rytmus, který vzniká kombinací tříčtvrtečního, čtyřčtvrtečního a pětičtvrtečního taktu. Právě tato nepravidelnost zní jako improvizace!

Toto můžeme zřetelně slyšet, pokud na každou první dobu vyslovíme jednu slabiku. *Slabiky jsou vyslovovány jen na první dobu, pro ostatní doby platí pausy!* Toto platí pro 1–4 variantu této hry.

3/4 taktu přiřadíme slabiku *di*, 4/4 *da* a 5/4 *do* (jakékoli jiné slabiky se pro tento účel hodí stejně dobře). Tak vznikne druh hláskové hudby, především pokud v dalším kroku přiřadíme každé slabice jeden tón: *di* se zpívá jako *e*, *da* jako *d* a *do* jako *c*. Také zde si můžeme vybrat jakékoli libovolné tóny, které je ale před začátkem nutné pevně určit. Je nutné za každých okolností udržet tón přiřazený jednotlivým taktům, což vyžaduje značnou koncentraci.

4. Tuto hru můžeme rozšířit:

Vybereme si jednu větu společnou pro všechny, jejíž rozdělené slabiky vyslovujeme postupně vždy při první době toho kterého taktu. (Pro zapamatování: na první dobu jen jedna slabika následovaná pausami při ostatních dobách.) Například:
„Ku-pu-ju mu u-ku-le-le“

Tedy nějaká osmislabičná nonsensová věta, jejíž vyslovování by na konci mělo být příslušně dynamicky podtrženo.

Můžeme samozřejmě přiřadit každému z taktů jinou větu, čímž vznikne jakýsi druh trojhlasé jazykové polyfonie. Při tom je zvukově výhodné vybrat pro každou skupinu větu obsahující určité samohlásky. Ve výše uvedeném příkladu dominovaly samohlásky *u* a *e*.
Další příklady by byly:
„Kap-ka kap-la, klap-ka klap-la“
„Li-di li-jí k li-li-ím líh.“

5. Každé skupině můžeme navíc přiřadit skupinu tónů, které se budou stále opakovat:
3/4 takt: *c-d-e*
4/4 takt: *c-f-g-gis*

5/4 takt: *c-h-d-a-f*

Protože všechny melodie začínají na tónu *c*, setkají se všechny skupiny při 60. době na stejném tónu! Realizace těchto tónových skupin je jednodušší, použijeme-li nejprve slabiky *di*, *da*, případně *do*. Po takovémto nácviku můžeme zpívat stejným způsob na slabiky rozdělené nonsensové věty. Pokud při deklamování dodržíme také pohyb jedním krokem vpřed a zpět (cv. 2), přidáme hře další, třetí rovinu.

6. S nástrojem: nyní zaměníme na první dobu deklamovanou, případně zpívanou slabiku za krátký tón zobcové flétny. Pro připomenutí: tento tón hrajeme jen na první dobu, v ostatních dobách máme pausy! Každý takt má svoji melodii:
3/4 takt: *f-g* nebo *f-g-a* nebo *f-g-a-h* nebo *f-g-a-h-c*
4/4 takt: *g-b* nebo *g-b-d* nebo *g-b-d-cis* nebo *g-b-d-cis-fis*
5/4 takt: *a-c* nebo *a-c-f* nebo *a-c-f-e* nebo *a-c-f-e-gis*

Řady tónů můžeme libovolně měnit podle obtížnosti a tyto řady potom samozřejmě také jinak zní. Pokud si vezmeme řady tónů pro 4/4 takt, setkají se všichni zúčastnění po 60. době na jednom společném tónu!

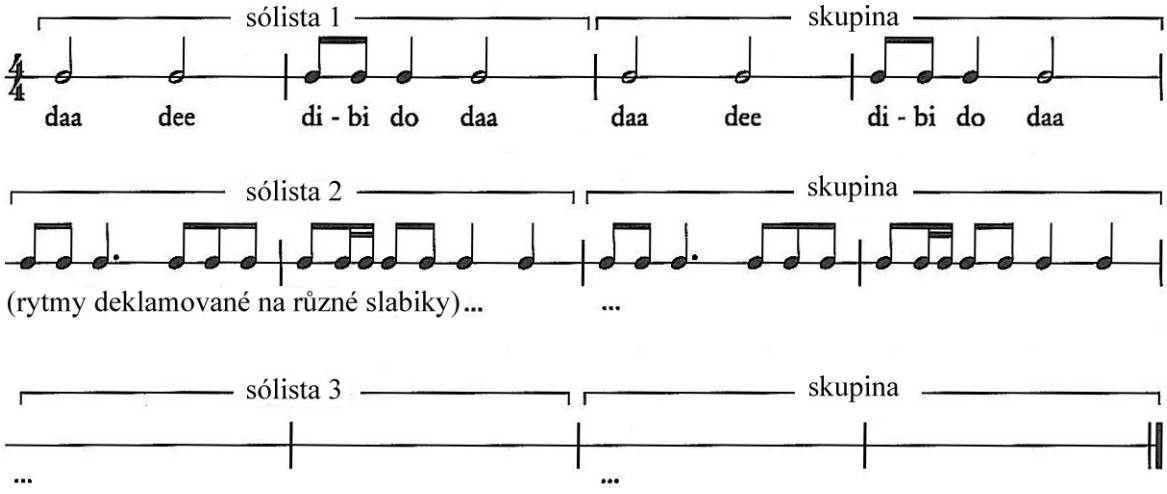
7. Zajímavým experimentem je také tímto způsobem provést nějakou všem známou píseň: *Bella Bimba* nebo *Yesterday* (abych jmenoval jen dva příklady) se nejdříve naučíme zpaměti. Potom hrají všichni na první dobu daného taktu jen jeden tón z melodie. Během ostatních dob v taktu jsou pausy. Stejná melodii je tedy lomená ve dvojitém zrcadle: za prvé je melodie díky pausám rozdělena po dvou, třech a čtyřech dobách, za další zaznívá tato melodie v rozdílně rychlém tempu: Hráči hrající ve 3/4 taktu budou tutéž melodii hrát podruhé dříve, než ostatní hráči. To vytváří zajímavý zvukový efekt a zároveň tím procvičujeme koncentraci a sluch.

Improvizační prvek ve cvičeních 1–4 spočívá ve výsledném zvuku, který nemůžeme dopředu odhadnout. Ačkoli pravidla pevně určují všechny faktory hry a tím silně omezují hráčskou svobodu, zaznívá v této hudbě druh *organizované náhody*. Rytmické pořadí je sice samo za sebe v každém hlase jednoduché, ale ve trojhlasé polymetrii zní příliš komplikovaně, než abychom mohli vyvolat posluchačovu detailní představu o skladbě. Při tom překračujeme hranici, kterou známe z fixované hudby: sice provádíme přesně dané příkazy, ale uši musí sledovat každý okamžik, abychom byli schopní určit, který tón bude následovat.

Předzpěvák a ozvěna (3^{+})

Stejně jako při africkém sborovém zpěvu, i v následujících cvičeních se střídá sólista se skupinou, která ho napodobuje. Sólista improvizuje rytmy na základě řady přednášených nebo zpívaných slabik. Doporučujeme začít s dvoutaktovým schématem: Notový příklad 2 ukazuje střídání sólisty a sboru:

NP 2



Tento postup může být doplněn následujícími prvky:

1. Všichni tleskají na první a třetí dobu. Improvizace deklamovaných nebo zpívaných slabik přitom stále pokračuje.

2. Tleskáme na první a třetí dobu, ale pouze tehdy, pokud mluvíme/zpíváme. To znamená, že sbor netleská v okamžiku, kdy sólista improvizuje své dva takty.

3. Obě předchozí cvičení lze doplnit pohybem kroků: tlesknutí = krok. Přitom jdeme v prvním taktu společně dva kroky dopředu, ve druhém taktu opět společně dva kroky zpět, ve třetím taktu dopředu a ve čtvrtém zpět atd. Ve druhém cvičení platí tento pohyb opět jen, pokud tleskáme.

Při následujících cvičeních na *přesný úder* a na *off-beat* se postavíme do dvou řad čelem k sobě, sóla vznikají postupně po řadě nejprve ve skupině 1, poté ve skupině 2. Obě skupiny ale po příslušném sólistovi opakují současně!

4. Skupina 1 tleská a pohybuje se jedním krokem vpřed na každou první dobu, skupina 2 dělá to samé, ale na třetí dobu. V tomto případě tleskáme a postupujeme kroky i v době, kdy nedeklamujeme nebo nezpíváme. Na sjednané znamení se skupiny vymění: skupina jedna tleská/pohybuje se na třetí dobu, skupina 2 na první dobu.

5. Skupina 1 tleská a pohybuje se na první a třetí dobu, skupina 2 na druhou a čtvrtou dobu. Teď přichází do hry off-beat! Díky posunutí kroků je zřetelně viditelný rozdíl mezi přesně tlesknutými dobami a synkopickými dobami v taktu. Na předem domluvené znamení se skupiny opět vymění.

6. Skupina jedna tleská a kráčí pouze na první dobu, skupina dvě na druhou a čtvrtou dobu. I zde se skupiny časem vymění.

7. Všichni tleskají a kráčí na druhou a čtvrtou dobu. Zde je obzvlášť důležité aby sólisté (a s nimi i sbor) při deklamaci a zpěvu zdůrazňovali první a třetí dobu, aby se tak vyhnuli posunutí struktury taktu. Jinak totiž začnou všichni velmi rychle cítit druhou a čtvrtou dobu v taktu jako první a třetí.

Toto cvičení je náročné a počítá se spolehlivými sólisty. Čím komplikovanější jsou metrická pravidla (tleskání, kroky...), tím jednodušší by měla být sóla po rytmické stránce. *Hlavní je, abychom cítili první a třetí dobu jako těžké doby, i když jsme aktivní při druhé a třetí době v taktu.*

8. Tleskání a kroky mohou být samozřejmě rozděleny mnohem rozmanitěji.
a. Skupina 1 tleská na 1. a 3. dobu, vykročí ale na 2. a 4. dobu. Skupina 2 naopak.
b. Skupina 1 tleská na 1. dobu, vykročí na 1. a 4. dobu. Skupina 2 tleská na 2. dobu a vykročí na 1. a 3. dobu.
c. Tleskání a kroky se mohou pokaždé měnit: kde se právě tleskalo, uděláme nyní krok atd.
Můžeme si vymyslet a procvičit mnoho různých variant.

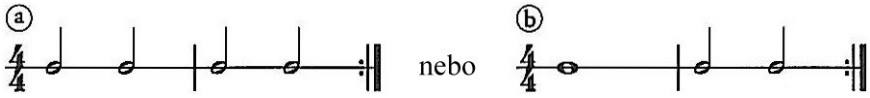
Všechna tato cvičení slouží k propojení improvizovaných rytmů s pravidelným metrickým pulsem; tedy hrát volně, bez toho abychom ztratili pevnou základní dobu. Off-beatová varianta je při tom výborným přípravným cvičením pro jazzové improvizace.

Flétna jednoručka (1^{+})

Ve středověku byla takzvaná jednoruční flétna velmi oblíbená: Hráč obsluhoval jednou rukou flétnu a druhou rukou se při tom doprovázel na zavěšený bubínek. Tito potulní středověcí muzikanti jsou předobrazem pro následující cvičení:

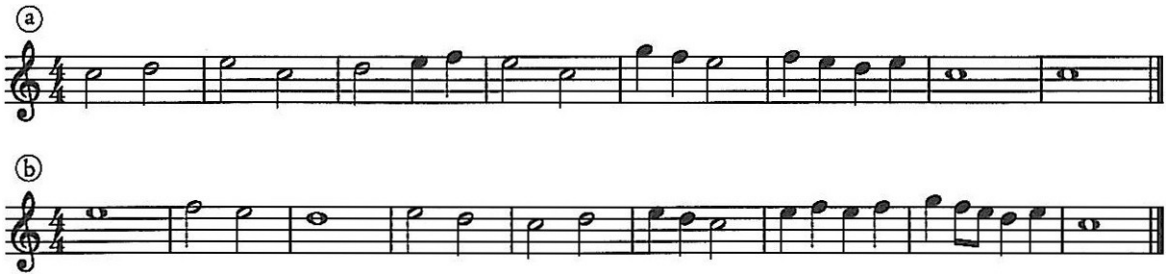
1. Levou rukou hrajeme jednoduchou vymyšlenou melodii, pravou rukou pleskáme o stehno, zavěšený bubínek, desku stolu nebo na samotnou flétnu následující jednoduchý rytmus:

NP 3



Melodie přebírá nejprve rytmus pravé ruky, postupně se od něj ale stále více vzdaluje:

NP 4

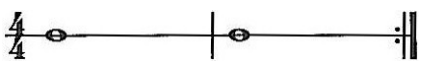


2. K melodii pleskáme off-beat:

NP 5

Také zde můžeme podle chuti vymýšlet a dosazovat nové rytmické vzory, takzvané patterny. Pro koho je tato nezvyklá technika hry příliš těžká, může si zjednodušit doprovodný rytmus:

NP 6



Všeobecně platí: *Všechna uvedená cvičení mohou být podle potřeby zjednodušena nebo ztížena. V zásadě záleží na získané zkušenosti s improvizací v pevně daném metru.*

Kapitola III

Přípravná cvičení pro melodickou improvizaci.

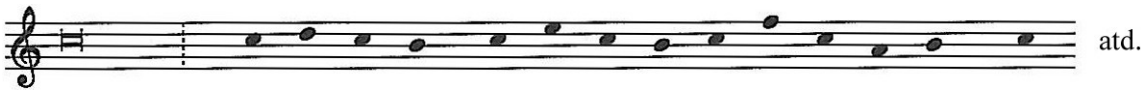
V následujícím textu najdete cvičení, která jsou přípravou na melodickou improvizaci v různých stylech. Jako výchozí bod pro melodické „výlety“ bude nejprve vždy pevně určen výchozí tón.

Cvičení nad prodlevou (2)

1. Učitel hraje jako prodlevu libovolný tón na zobcovou flétnu nebo na klavír/cembalo. Žák hledá nejprve tento tón na svém nástroji. Když ho nalezne, je tento tón použit jako výchozí a koncový bod improvizované melodie. Tato melodie může vzniknout různými způsoby:

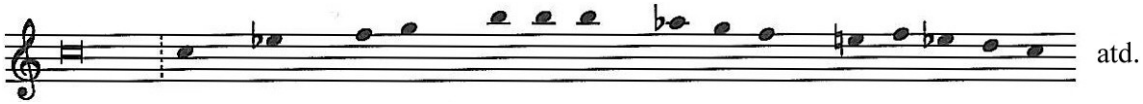
a. Obkroužení tónu:

NP 7 = základní tón



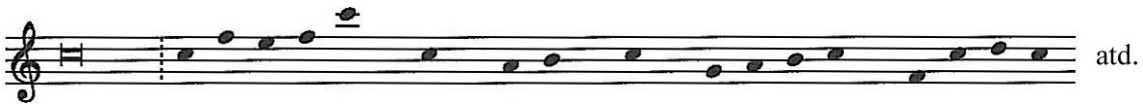
b. Vzdalování se od základního tónu, následuje návrat k základnímu tónu:

NP 8



c. Upevňování základního tónu pomocí využití tohoto tónu v melodii:

NP 9

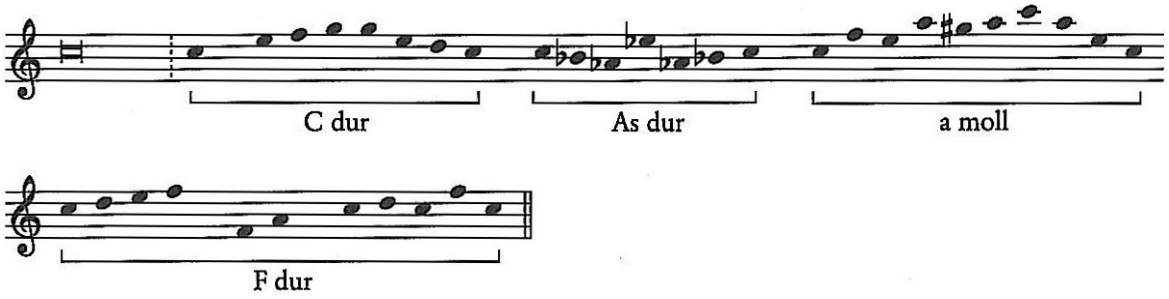


d. Vyhýbání se tomuto tónu:

NP 10

e. Různá harmonická zabarvení základního tónu: *c* je jednou interpretováno jako základní tón tóniny C dur, potom ale také jako tercie v As dur a a moll a jako kvinta v F dur:

NP 11

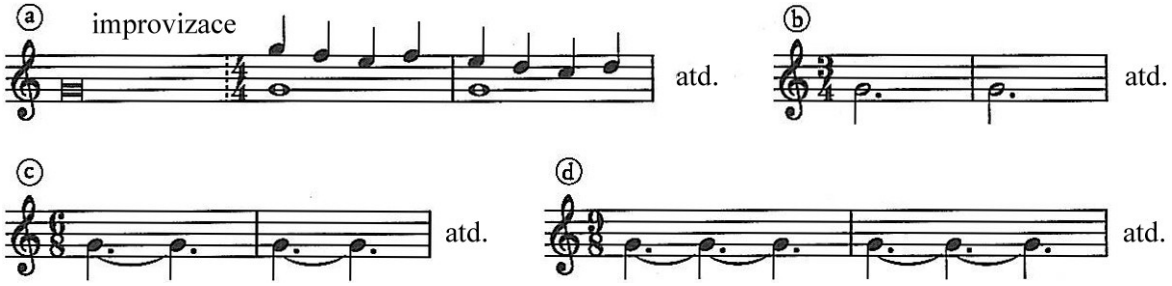


Jak by znělo *c* v pozici septimy v tónině D dur nebo nóny v B dur?

f. Různé charaktery: rychle-pomalu-tanečně-vesele-smutně...

g. Různé takty (např. 4/4, 3/4, 6/8, 9/8) jako metrický základ improvizované melodie:

NP 12



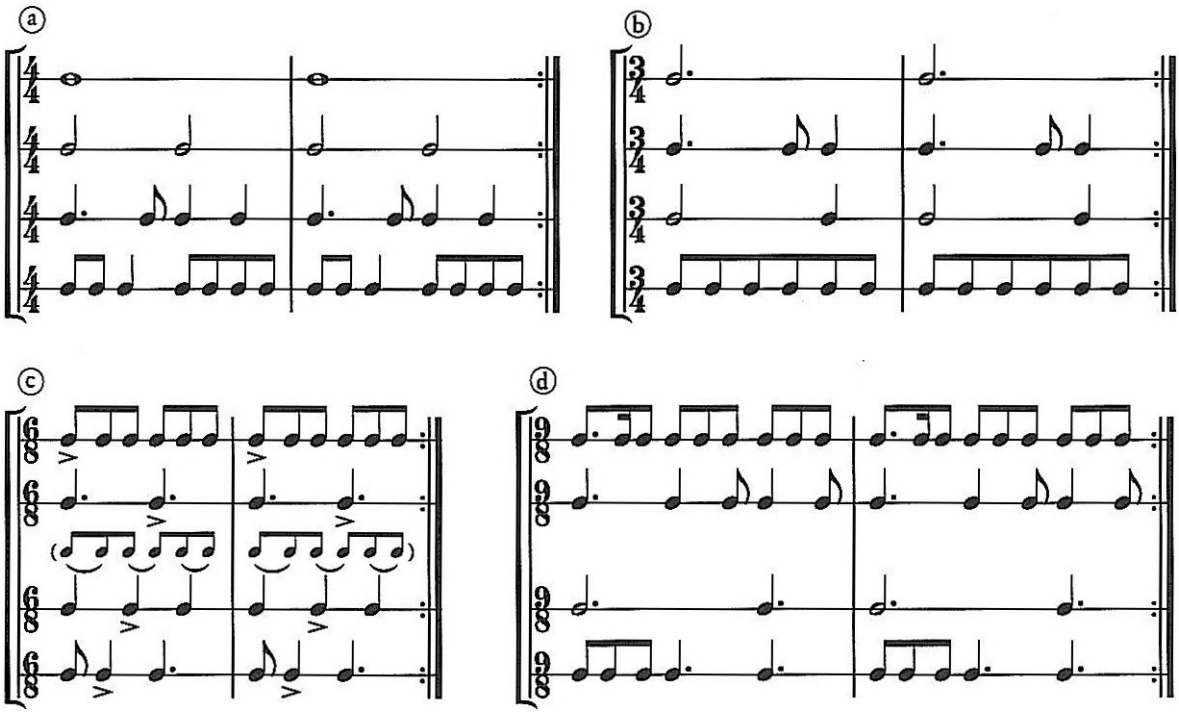
Po skončení této improvizace by mělo být jasné, které tóny stojí v konsonantním vztahu k prodlevě a které v disonantním. V případě, že se toto školení sluchu neuskuteční v rámci výše navržených ukázek hry, doporučuje se individuální zkoušení a zkoumání jednotlivých tónů. Při tom jde o rozlišení disonance a konsonance bez jejich hodnocení. Chceme vnímat, nikoli určit, která z nich je lepší či horší.

Cvičení představená pod písmeny 1a–g mohou být opakována s každým libovolným tónem. Především bod 1e vyžaduje určité harmonické znalosti, které lze očekávat pouze u pokročilejších hráčů.

2. Cvičení 1a–g opakujeme nyní s prodlevou hranou o oktávu níž než melodii.

3. Nyní zrytmizujeme také doprovod, což zřetelně ovlivní charakter melodie:
a. Rytmický vzor, který lze podle počtu hráčů rozšířit nebo omezit, se stane základem pro improvizovanou melodii: notový příklad 13 ukazuje překrývající se rytmy v taktech 4/4, 3/4, 6/8 a 9/8:

NP 13

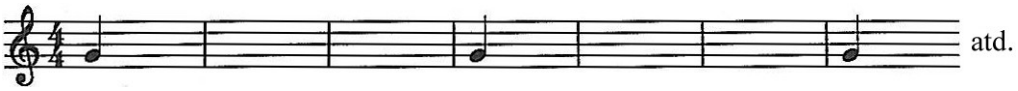


Pokud je pro rytmickou část k dispozici jen jeden hráč, vybere si nejvýše položenou linku uvedeného rytmu. Každý další hráč si vybere další vhodný rytmus. Tyto rytmické vzory lze provádět a využít různými způsoby:
- tleskání, klepání, dupání, mlaskání jazykem...
- se zobcovou flétnou (flétnami) na uvedeném základním tónu.
b. Rytmický vzor hrajeme v různých tempech (např. adagio, andante, allegro, presto). To změní charakter improvizované melodie!
c. Když jsou rytmy uvedené v NP 13 dobře procvičeny, přidáme accelerando a ritardando. Improvizovaná melodie se nyní musí přizpůsobit měnícímu se rytmickému vzoru. Je to výborné cvičení jak pro rytmickou sekci, tak pro toho, kdo hraje melodii. Postupně zrychlující nebo zpomalující tempo nutí k vzájemnému přizpůsobování se a zvyšuje schopnost reagovat všech zúčastněných hráčů.

d. Na základě pevného metra vznikne melodie, která se v pravidelných intervalech vrací k základnímu tónu: nejprve se melodie vrací pro jednoduchost na každé první době v taktu, potom každé dva takty, pak každé tři, čtyři takty atd. ...

Přitom pomáhá, když hráči z doprovodné skupiny na těchto místech také hrají základní tón, v NP 14 v každém třetím taktu:

NP 14



4. Nyní si sólista vymyslí melodii, která se stále točí okolo centrálního tónu, který musí ostatní uhodnout. Otázka tedy zní: jak přiblížit tento tón ve správném světle?

V NP 15 je základním tónem *d*, který je stále znovu zadržován a upevňován pomocí citlivého tónu *cis*:

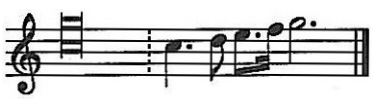
NP 15

Cvičení se dvěma základními tóny (2)

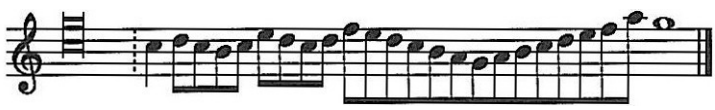
1. Nyní učitel hraje dva různé tóny (jeden po druhém, respektive také současně, pokud hraje na klavír), které žák opakuje. Pokud žák tyto tóny správně nalezne, použije jeden z nich jako výchozí tón a druhý jako cílový tón. V NP 16a a 16b jsou rámcovými tóny melodie tóny *c* a *g*. Tento rámec můžeme vyplnit následujícími způsoby:

NP 16

a. lineárně:

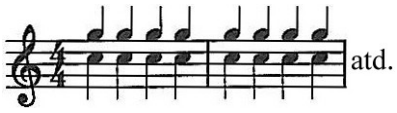


b. s nepřímým postupem:



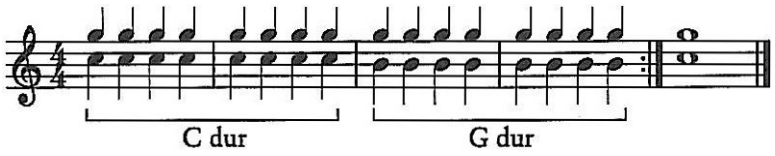
2. S využitím pulsu sloužícího jako základ je melodie zasazena do pevného metra:

NP 17



3. Vybraným dvěma tónům jsou přiřazeny různé harmonie: v našem příkladě je *c* k C dur a *g* ke G dur. Doprovod zachycuje tyto dvě tóniny:

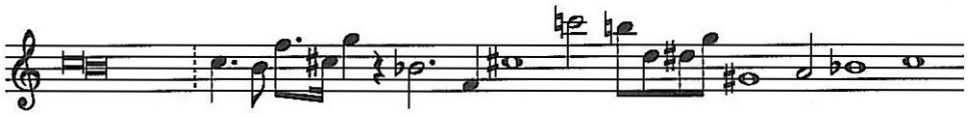
NP 18



Které tóny melodie se hodí k těmto tóninám?

4. Pokud mají tyto dva základní tóny disonantní charakter (např. *c*-*h*), pak musí i melodie obsahovat hodně disonantních intervalů. Atonální melodie jsou zpravidla plné septim, nón, tritonů, kvart. Notový příklad 19 naznačuje takovou atonální melodii se základem *c*-*h*:

NP 19



Zajímavé momenty vznikají, když jde melodie proti doprovodu (*b* proti *c* a *h*), případně pokud melodie následuje doprovodné tóny (*c* na začátku a na konci).

Cvičení s trojzvuky (2, 5^{+})

1. Také nyní začneme se cvičením sluchu: s flétnou hledáme trojzvuky zahrané na klavír. Při tom se doporučuje vycházet od nejjednodušších trojzvuků: C dur, G dur, F dur, a moll, d moll, e moll atd.

Ale trojzvuky mohou mít také disonantní charakter. Notový příklad 20 uvádí některé možnosti s tónem *c* jako stálým základním tónem:

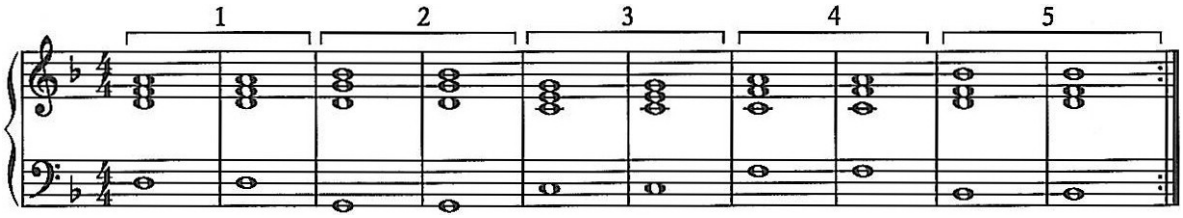
NP 20

Tyto trojzvuky vyplníme osvědčeným způsobem drobnými melodiemi (viz NP 15, NP 16a a NP 16b). Není tolik důležité vytvářet velkolepé melodie, ale spíše hledat tóny, které jsou konsonantní s daným trojzvukem nebo naopak tvoří s trojzvukem disonanci. *Hledání takového zásobníku tónů je důležitou částí každé improvizace.*

2. Následující cvičení je zajímavé především ve skupině o více než pěti hráčích. Ale hodí se stejně dobře pro obsazení od jednoho do čtyř hráčů.

Nikdo z hráčů zatím neví, že budeme používat pět souzvuků (d moll, g moll, C dur, F dur, B dur), které dohromady tvoří opakující se ground. Přísně zachováváme pořadí d-g-C-F-B. Každý z hráčů zkouší postupně na flétně najít tóny jednoho na klavír zahraného akordu a (u pokročilejších žáků) pojmenovat tóninu. Poté si vymyslí melodii v rámci této nalezené tóniny. Pokud je více akordů než hráčů, přidělíme jednotlivým hráčům více akordů. V dalším kole seřadíme tóniny za sebe bez přerušování.

NP 21



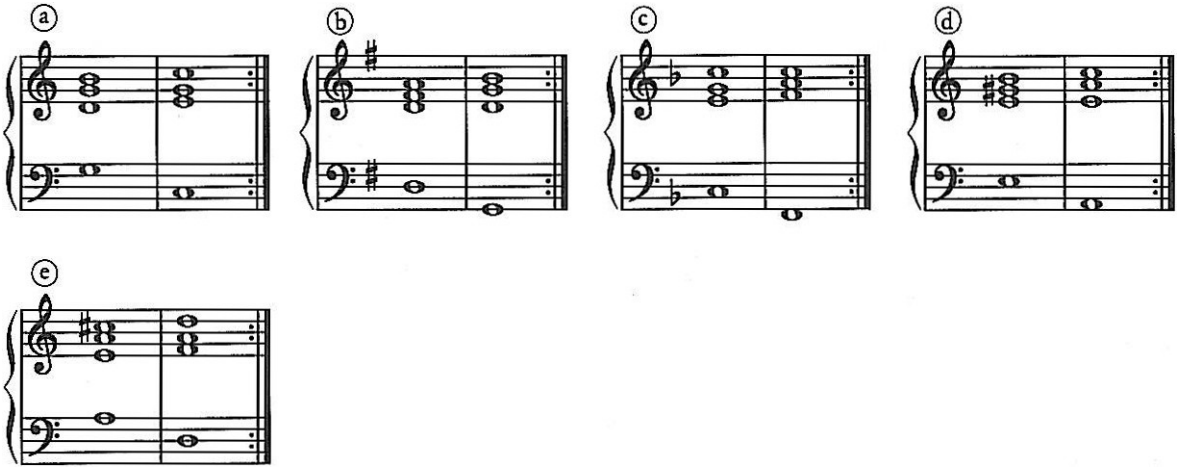
Každý hráč převezme dva takty svého právě nalezeného akordu, které vyplní melodií: dohromady vznikne nepřerušená melodie, která putuje od jednoho hráče ke druhému. Počet hráčů a akordů ale není stejný: už ve druhém kole dostane každý hráč nový akord, který náhodně najde na flétně a opatří ho melodií. Zde se osvědčí předcházející přípravná cvičení: hledání akordu již patří k melodii, uši a prsty jsou zvyklé spolupracovat. Toto pěkné cvičení lze přizpůsobit jakkoli velké skupině: vždy platí pravidlo najít ground, který obsahuje o jeden akord více, než je hráčů.

3. Tuto improvizaci nad groundem lze ještě rozšířit tím, že na jeden akord improvizují dva hráči současně. Pokud byla předchozí přípravná cvičení dobře provedena, můžeme očekávat dobrý výsledek. Je udivující, jak rychle při improvizaci mohou vzniknout hudební kvality.

4. Spojení toniky a dominanty

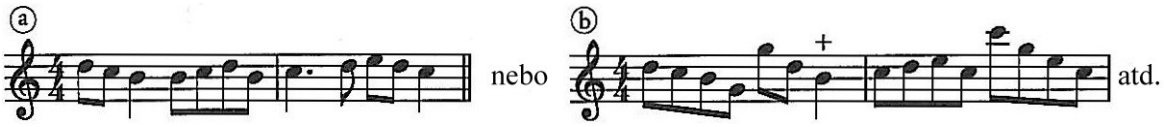
Důležitou funkci citlivých tónů můžeme dobře procvičit skrze spojení dominanty a toniky. Pravá ruka v klavírním zápisu notového příkladu 22a–e může sloužit jako optická opora pro určení cílových tónů (např. základní tón v NP 22a nebo tercie v NP 22b).

NP 22



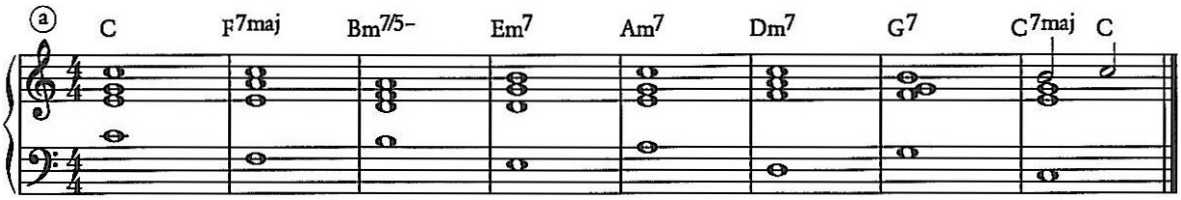
Melodická kadence ve vztahu k NP 22a by tedy mohla vypadat takto:

NP 23



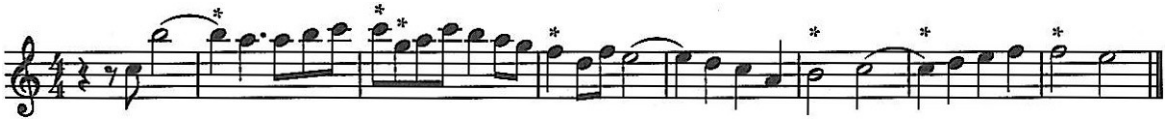
5. Sledy septakordů hrají jak v barokní, tak v populární hudbě důležitou roli. Notový příklad 24 ukazuje typický harmonický postup – sled klesajících kvint, který se objevuje v obou těchto oblastech:

NP 24



Septima v tomto případě spíše doplňuje barvu zvuku, než aby byla přímou disonancí. To rozšiřuje melodické možnosti, zvlášť co se týká disonantních intervalů! Kromě toho je nápadné, že se v rámci tohoto osmitaktového schématu neobjevila ani jedna posuvka. Pokud tedy zůstaneme v rámci stupnice C dur, nemůžeme udělat vůbec nic špatně! Notový příklad 25 ukazuje, jak melodie přidává další disonance (*), které jsou všechny v rámci tonality bez problémů akceptovatelné:

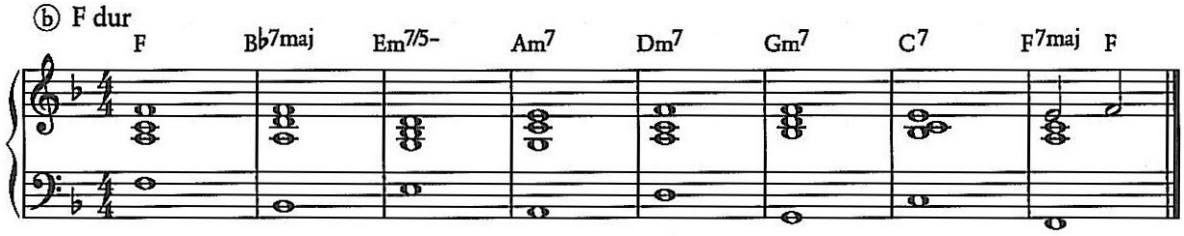
NP 25

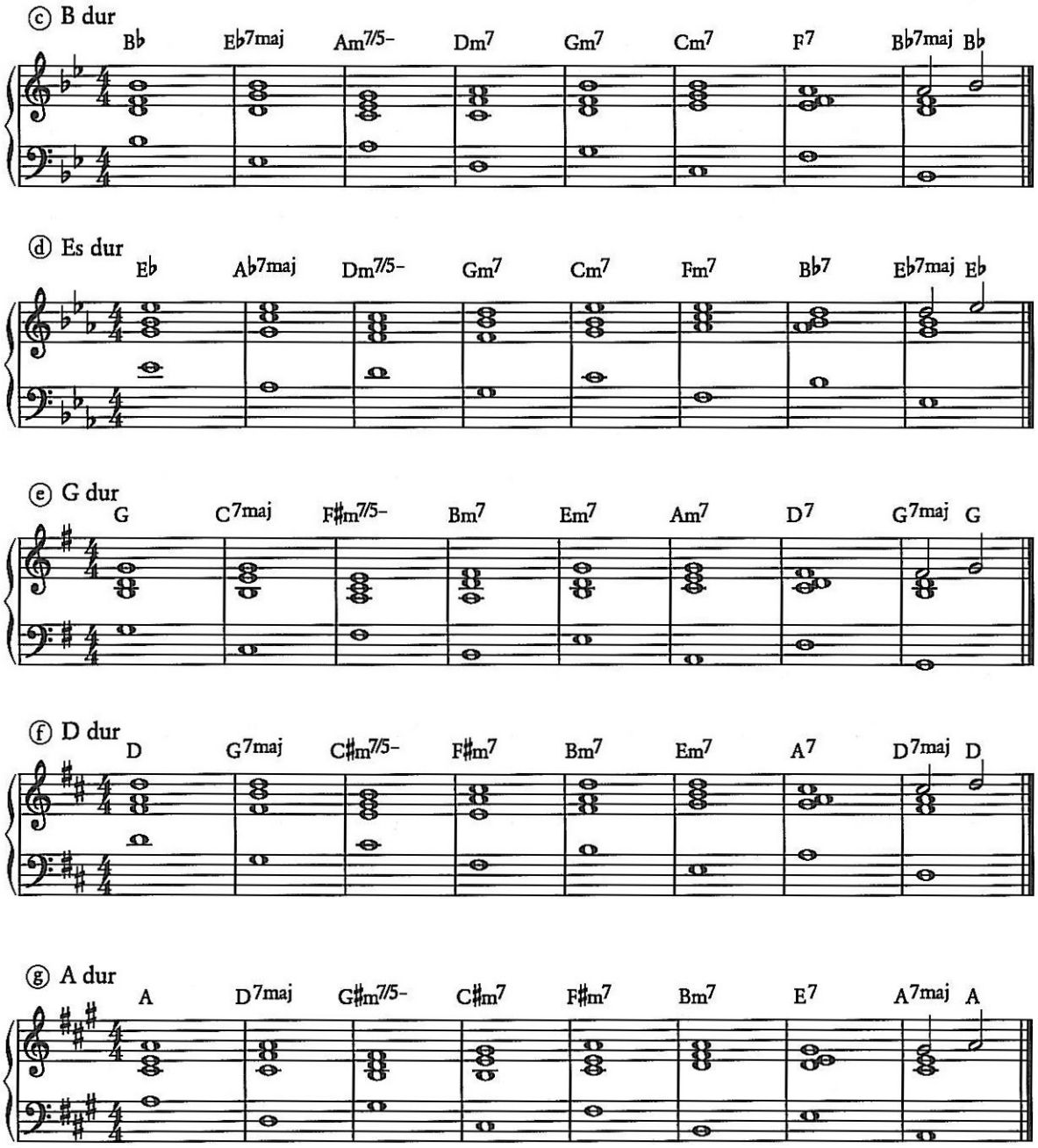


Tím se potvrzuje následující základní pravidlo: *Při improvizaci nad tzv. sledem klesajících kvint jsou rozhodující tóny stupnice výchozí tóniny.*

Jako pokračovací cvičení se proto doporučují improvizace v následujících tóninách: F dur, B dur, Es dur, G dur, D dur, A dur. V praktické části publikace (EB 8750) můžete najít improvizace na *italský ground* k těmto transponovaným příkladům.

NP 24 pokračování





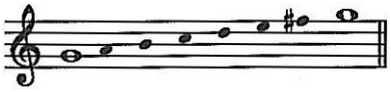
Další přípravná melodická cvičení

Tvoření melodií lze cvičit i zcela samostatně.

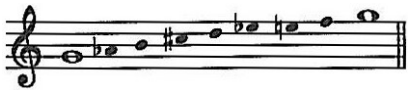
1. Prostor mezi tóny jedné oktávy je vyplněn

a. Přímým pohybem:

NP 26

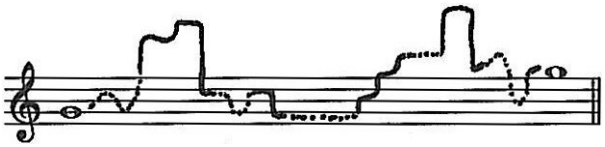


b. Přímým pohybem, ale s neočekávanými barevnými odstíny:



c. S pomocí nepravidelné linky, jejíž přesné tóny hráč stanoví improvizací:

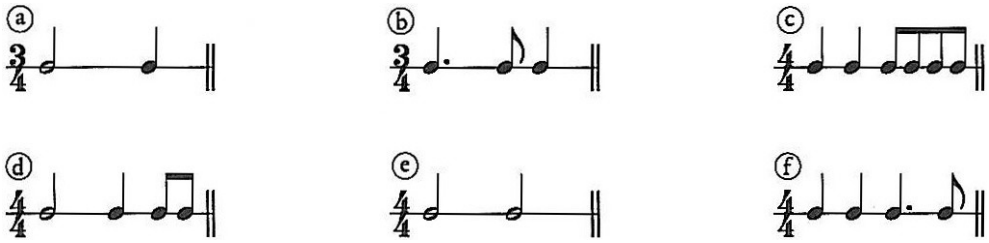
d. S pomocí přerušované linie; tečky znamenají krátké tóny, čáry dlouhé tóny:



2. Okruh tónů může být rozšířen na dvě oktávy, nebo na jakýkoli interval.

3. V rámci tohoto tónového okruhu, který jsme si sami stanovili, hrajeme melodii, jejímž základem je rytmický model:

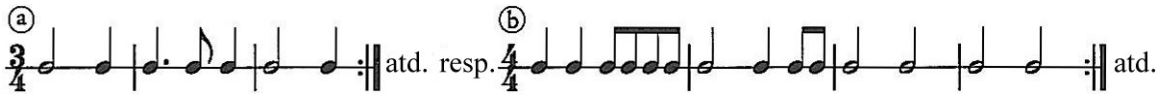
NP 27



Přitom je důležité, abychom každému rytmu určili při hraní vlastní charakter. Lze také střídat 3/4 a 4/4 takt.

4. Poté spojíme tyto jednotlivé rytmické úseky dohromady, čímž vznikne ucelená melodie:

NP 28

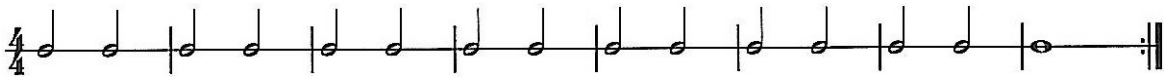


5. Abychom získali cit pro délku frází, jde v následujícím cvičení o přesně stanovený počet taktů pro jednu melodii: nejprve melodicky vyplníme čtyři takty (ve 4/4 nebo 3/4 taktu), potom šest a osm taktů. Můžete zkusit i dvanáct nebo šestnáct taktů. Pro zachování jasné orientace je důležité, aby byla v posledním taktu vždy celá nota (ve 4/4 taktu), resp. půlová nota s tečkou (ve 3/4 taktu). Právě tak platí: než začneme improvizovat, stanovíme si tón, kterým bude fráze vždy ukončená.

a. Abychom získali přehled, hrajeme nejprve v každém taktu jen jeden tón.

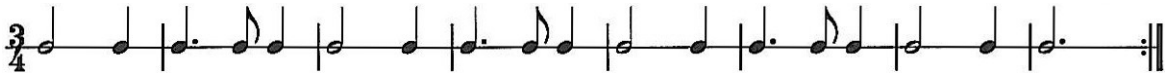
b. Potom – s výjimkou poslední noty – dva tóny v každém taktu:

NP 29



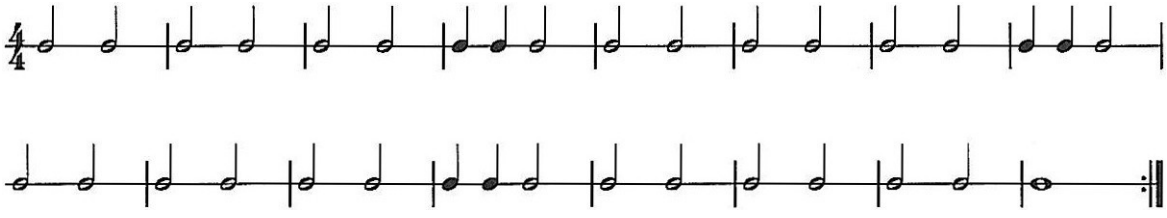
c. Poté hrajeme další složené, ale ostinátní rytmické modely:

NP 30



d. Čím delší jsou fráze, tím je samozřejmě složitější udržet si povědomí o vlastní poloze v rámci fráze. Zde se doporučuje využití orientačních bodů, které nás jako kompas udržují ve správném kurzu. Ve frázi o šestnácti taktech je každý čtvrtý takt vyznačen pomocí výrazné rytmické figury; v NP 31 je to 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥.

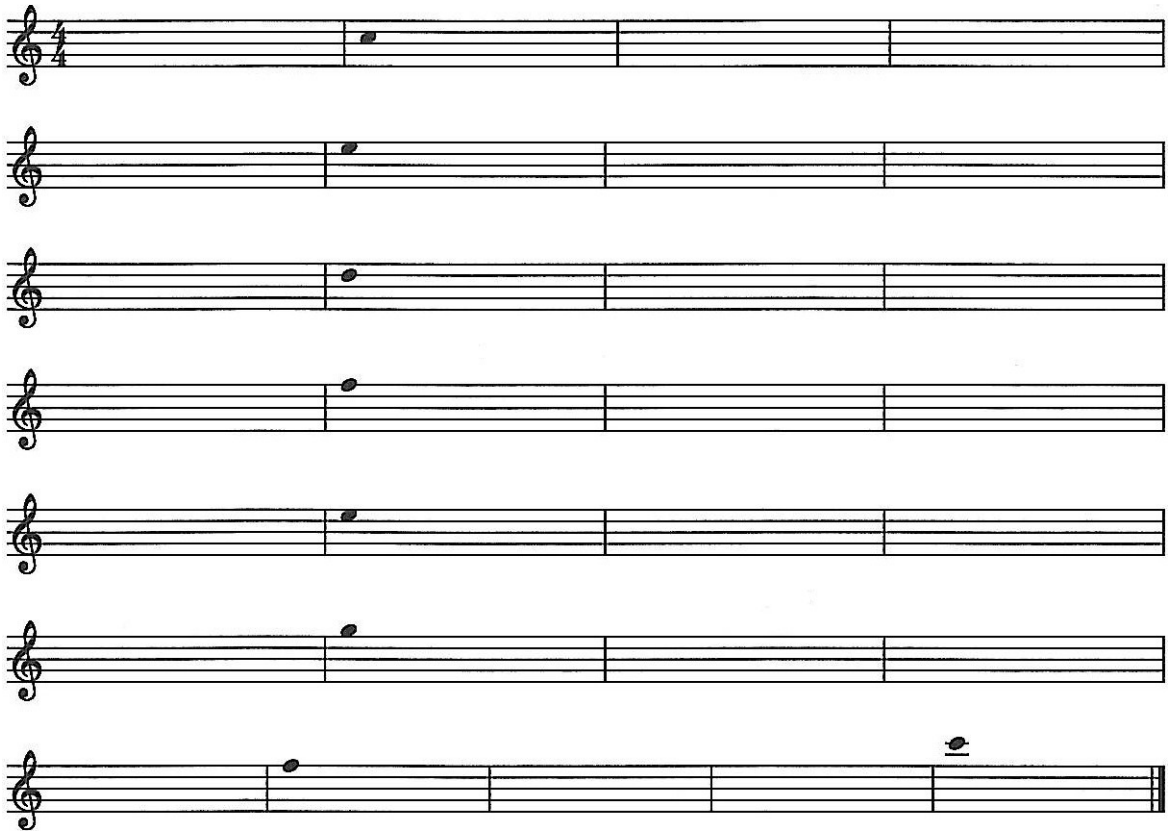
NP 31



e. Jako další krok částečně zachováme tuto ostinátní poznávací figuru, ale mezi tím improvizujeme nové rytmy. Také zde platí: hlavním cílem je, nepropásnout moment signální melodie v každém čtvrtém taktu!
f. Pro improvizaci delších struktur změníme stupňovitě závěrečné tóny: první fráze končí například na *c*, druhá pak na *d*, třetí na *e* atd., dokud po osmi frázích neskončíme opět na *c*. V případě osmitaktové fráze, má taková skladba už 8 x 8 = 64 taktů!

Závěrečné tóny frází mohou vést také stupňovitě dolů. Případně přicházejí v úvahu také další intervaly. Notový příklad 32 klade už vysoké nároky na naši schopnost, ve správnou dobu dosáhnout cílových tónů:

NP 32



Vlastní nápady pro závěrečné tóny jsou s vynecháním taktů pro improvizaci zapsány do not a tento zápis je jako „záchranný kruh“ umístěn na stojan.

Improvizace vyžaduje dobré naplánování. Čím větší jistotu nám naše příprava dá, tím volněji můžeme v improvizovaných částech hrát. Využití cílových tónů propůjčí improvizaci

melodický směr, který plodí další myšlenky: Když máme druhý břeh řeky na dohled, lze začít se stavbou melodického mostu.

6. Z oblíbené, nám známé skladby (např. *sonáta F dur* od G. Ph. Telemanna z *Der Getreue Musikmeister*, nebo *Music for a bird* od Hanse-Martina Lindeho[*]) si vypůjčíme rytmus: zapíšeme si rytmy jak je to ukázáno v NP 21–25 a tuto rytmickou konstrukci nyní vyplníme novou, vlastní melodií, která se zpočátku opírá o tóny vybrané skladby, ale je stále volnější. *Nepřetržité sledování rytmické struktury podporuje preciznost v improvizaci!*

Vyplatí se také opačný pokus – ponechat melodické tóny nějaké skladby a změnit rytmus. V tomto případě je úkolem dát této skladbě úplně nový výraz, odlišný od původního charakteru skladby. Při tom je jednoduchým způsobem cvičeno uvědomění si důležitosti rytmické přesnosti!

7. Pro rozhovor, který vedeme sami, musíme charakterizovat najednou dva účastníky rozhovoru. Přitom nám pomohou následující kritéria:
a. různé rejstříky,
b. různá metra,
c. různá tempa,
d. různé rytmy,
e. využití protikladů: dlouze – krátce, nahlas – potichu, nepřerušovaně – s pauzami atd.,
f. vyjádření různých charakterů.

Na jedné straně lze toto vyjádřit zvukem na tonálním základě. Na druhé straně nám právě zde pomáhá avantgardní hudba: atonální tvorba melodií s nepravidelnými rytmy a využití moderních technik je v této rétorické, konverzační souvislosti obzvláště působivé. V kapitole XI budou uvedeny další informace.

Popsaná cvičení patří k základní výbavě pro metodické budování improvizačních schopností. Vyplatí se stále se k těmto cvičením vracet a stále zvyšovat stupeň obtížnosti: improvizované fráze se prodlouží, jako základ pro vlastní melodie budou použity tóniny vzdálenější na kvintovém kruhu, atonální improvizace budou složitější atd. Navrhnuté stanovení úkolů plní tedy dvojí funkci: na jedné straně kladou odborné nároky, které je nutné splnit, na druhé straně nabízí výběr her, které podněcují radost z hraní.

Praktická cvičení s kadencemi

→ *Spielen – Improvisieren (Hraní – improvizování)*: CD track 7–8 (C dur/a moll), 12–13 (F dur/d moll), 16–17 (G dur/e moll), 21–22 (B dur/g moll), 25–26 (D dur/h moll), 31–32 (Es dur/c moll), 34–35 (A dur/fis moll)

Praktické využití v oblasti folkloru

→ *Spielen – Improvisieren (Hraní – improvizování)*: CD track 18–20

Kapitola IV
Metodika tonální melodické improvizace

Jaké jsou znaky podařené melodie?

Je zajímavé, jak je těžké určit, proč je zdařilá melodie tak dobrá! I když nám například pravidla předepisují osm taktů pro zdařilou frázi, přece známe dostatek příkladů, kde se objevují smysluplné odchylky – pomysleme jen na mnohé francouzské allemandy 18. století s často úplně nepravidelnými poměry taktů. Zdá se, že každé pravidlo už bylo v praxi často porušeno! Tento v jádru estetický problém dělá z pokusu o postupně vystavěnou metodiku složitou záležitost: jak máme bez přesných měřítek naši improvizovanou melodii stále vylepšovat?

Tento racionální přístup je ale jen jednou stranou mince. Intuitivně víme totiž vždycky přesně, jestli se nám nějaká melodie líbí nebo ne! Naše zkušenost nám tedy dává do ruky nástroj, který sotva pochopíme rozumem. Zajímavý fenomén! Jinými slovy: Tak jako se dítě učí jazyk, tak si my můžeme metodou pokusu a omylu osvojit hudební jazyk a v důsledku toho můžeme tomuto procesu porozumět i metodicky. Vlastní zkušenost, vlastní pokusy jsou tedy klíčem k úspěchu!

Následující úvahy mohou pomoci jak učiteli, tak žákovi tyto zkušenosti účelně usměrňovat.

Pravidla pro tonální improvizaci

Mluvíme-li o tonální improvizaci, už si tím předestíráme některá důležitá pravidla:

1. Tónový materiál je ohraničený, tóny, které jsou v tónině cizí se vůbec neobjevují.

2. Tonální vztah vychází ze vztahu napětí mezi disonancí a konsonancí (rozvod kvarty do tercie atd.).

3. Počáteční a konečný tón improvizované melodie (v nejjednodušším případě základní tón tónického kvintakordu) je pevně stanoven tonálním plánem.

4. Harmonická struktura udává, kdy můžeme použít tóny základního akordu jako počáteční nebo ukončující tóny hudebního úseku.

Přehledné čtyř, osmi nebo dvanáctitaktové struktury, jak je známe z populární nebo klasické hudby, nejvíce odpovídají našemu tradičnímu vnímání melodie. Příklad: blues se po dvanácti taktech vrátí zpět do výchozí tóniny. I kdybychom se v průběhu hraní ztratili, na začátku nového tématu se můžeme vrátit k již známému počátečnímu akordu jako k „záchrannému kruhu“.

5. Průběh melodické improvizace je uchopitelný díky využití kontrastů.

Příklad: po rychlé pasáži pomalá, po vysoké poloze nízká, po hlasité tichá, po rytmicky složitém sledu jednoduše vystavěný, po velkých skocích souvislá melodie atd., tak můžeme vždy dojít k dalšímu cílovému tónu...

6. Každý styl má vlastnosti, které je nutné respektovat.

Pokud například improvizujeme v barokním stylu, potřebujeme citlivé tóny a kadenční trylky. V jazzu jsou používány různé stupnice v rámci jedné harmonie, populární hudba žije z opakovaných refrénových struktur atd. Předloha každého nového stylu nám nabízí materiál pro metodický učební proces.

V rámci metodického postupu lze využít těchto šest základních bodů v různém pořadí:
1. Můžeme je seřadit jako žebřík a postupně je aplikovat na improvizaci a každý bod přitom procvičit zvlášť.

2. Pořadí můžeme libovolně měnit podle následujících diagramů.

Libovolné další pořadí je také možné. Pořadí tedy může být zvoleno individuálně a zcela podle přání.

3. Spojíme nejprve dva body dohromady, například 1 a 2. Úkol by tedy zněl, nejprve najít stupnici patřící k harmonii a poté hledat disonantní souzvuky a jejich rozvedení. Už toto hledání může vést k pěkné melodii!

Nebo 4 a 6: bluesové schéma má dvanáct taktů, jejichž začátek je dobře rozpoznatelný. Při hře je však nutné respektovat určité stylistické znaky (tzv. dirty notes, klouzavé tóny atd., viz kapitolu VIII).

Jinými slovy: díky rozdělení na přehledné úseky můžeme sami sobě nebo jiným dávat přesně stanovené úkoly. Toto přesné stanovení je ještě důležitější, pokud při improvizaci nemáme na stojanu k dispozici tištěné noty jako optické vodítko. Z tohoto důvodu je také důležité vždy se znovu vracet k jednoduchým začátkům. Například poslouchat návrat tóniky, čímž máme k dispozici náš „záchranný kruh“ – začáteční a koncový tón (viz body 3 a 4).

Dlouhodobá práce

Obtížnost výuky improvizace tkví v absenci tradice metodických a progresivních postupů. Každý si tedy musí sám vytvořit vlastní cestu, jak bude postupovat. Viděno pozitivně to znamená: v této oblasti můžeme být tvořiví a při práci se přizpůsobit individuálním požadavkům!

Tento právě zmíněný postup nám dává možnost udělat důležitý krok směrem k dlouhodobější práci, protože nám umožňuje znovu a znovu řešit úkoly různé obtížnosti.

Vycházíme-li z tohoto, doporučuje se tento model výuky postavit do nadřazených souvislostí: my jako klasičtí hudebníci se učíme interpretovat skladby tak, že dekódujeme ustálené struktury a ty potom předáváme dál. Když použijeme tyto cenné zkušenosti, mohou naše spontánní improvizace postupně dosahovat složitějších forem. Vzorem je vzhůru se pohybující spirála: *improvizace–srovnání se skladbou–improvizace–srovnání se skladbou...* Obě hudební formy se touto cestou oboustranně ovlivňují, což dlouhodobě prospívá jak improvizaci, tak interpretaci/skladbě. Zde je skladba myšlena nejen ve smyslu vlastní tvorby, ale také ve smyslu reprodukce.

Stejná cvičení na základě výše uvedených kritérií mohou totiž sloužit také jako popud k vlastním kompozicím:

Místo abychom hráli bez přípravy, napíšeme si dvanáctitaktové bluesové schéma a složíme si k němu melodii. Teď tedy máme čas rozvážit a vyzkoušet, co zní dobře, zda melodie odpovídá danému stylu a je vystavěna logicky. Tento pomalý postup obohacuje naši aktivní „slovní zásobu“ o mnoho nových slovíček a prohlubuje naše pochopení „gramatické“

struktury hudebního jazyka. Pokud si blues jednou zkomponujeme, bude následné improvizované blues znít zajímavěji.

Existují různé formy interakce mezi improvizací a skladbou:
1. Improvizaci postavíme na již existující kompozici. Ground z *The division flute*[*] může být spontánně doplněn o další variace. Běžnou skladbu od Beatles *(Yesterday)* nejprve ozdobíme, pak přidáme vyhrávky á la Jacob van Eyck. Nebo opatříme *Meditaci* od Rhyoheiho Hirose[*] improvizovaným úvodem.

2. Improvizujeme na motivy nějaké skladby. To znamená, že nebereme notový zápis úplně doslova. Jako kdybychom měli špatně zaostřené brýle, změníme tu a tam nějakou maličkost, přidáme nové myšlenky, jiné necháme takzvaně „spadnout pod stůl:“ Vedeme tedy dialog se skladbou a komentujeme ji z našeho osobního pohledu. Tímto způsobem mohou vzniknout velice zajímavé verze! Pokuste se o takový rozhovor například s některou z *Fantasií* od G. Ph. Telemanna nebo s *Alrune* od Rolanda Mosera[*].

3. Zkomponujeme si začátek skladby, ve které pak improvizačně pokračujeme. V tomto případě se hudebně bavíme vlastním dílem!

4. Improvizujeme a následně zkoušíme povedené myšlenky a smysluplné struktury písemně zaznamenat. To nám časem poskytne jakýsi zásobník pro budoucí improvizace.

Cílem tedy je improvizaci a kompozici dovést na čím dál vyšší úroveň. Lze si lehce představit, jak si jsou obě oblasti navzájem užitečné. Až do 19. století bylo samozřejmostí, že skladatel improvizoval a interpret komponoval. Co se improvizace týče, navrací se nyní tento dávno zaniklý myšlenkový ideál: *historické pozadí naší vlastní umělecké hudby se ukazuje jako perspektivní požadavek pro moderní pedagogiku!*

Kapitola V

Improvizace se středověkou hudbou

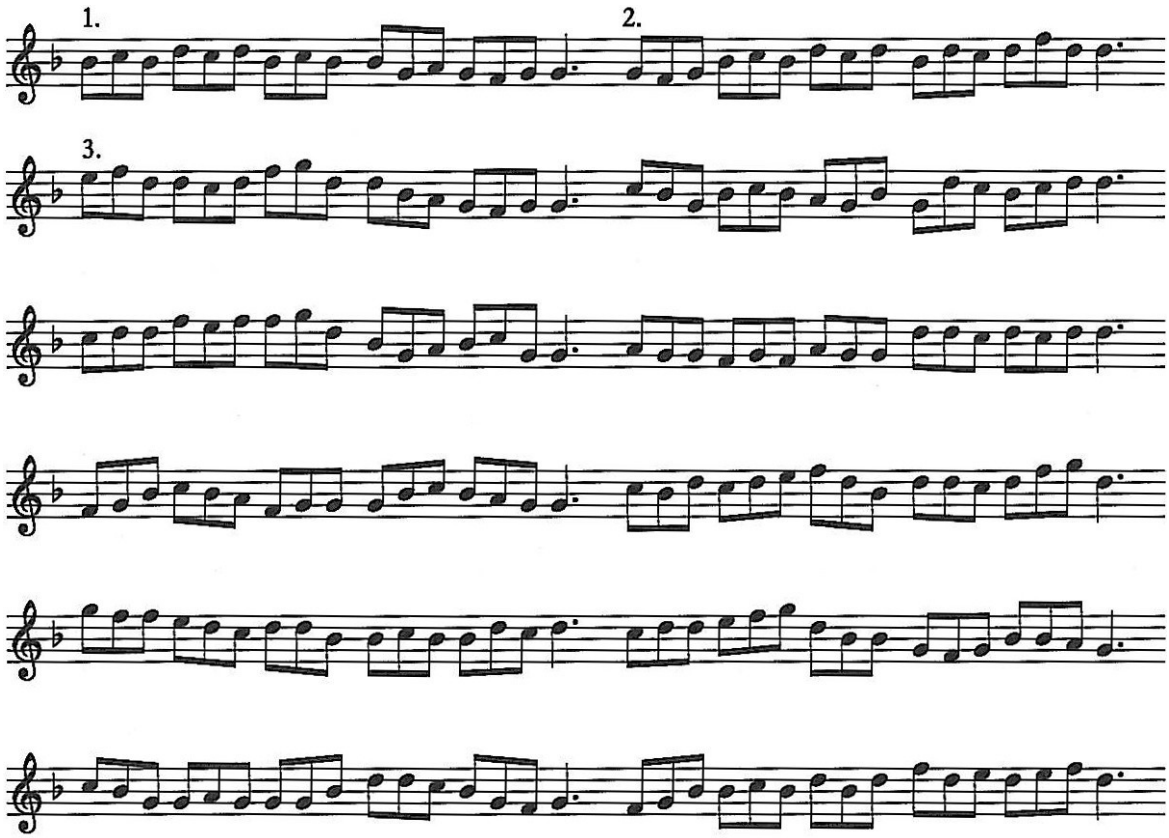
Středověká hudba byla zatím přístupná díky mnoha publikacím: knihy, noty, CD nechávají zazářit nádherně zbarvený obraz této již dávno minulé epochy. Přitom se středověká hudba ukazuje ze dvou protikladných pohledů:

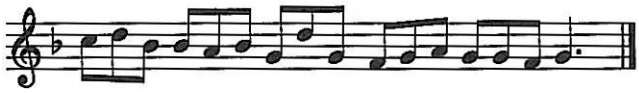
Využití bicích nástrojů dělá středověkou taneční hudbu velmi přístupnou. Proti tomu stojí složité kontrapunktické umění raného vícehlasu. Obě oblasti nám poslouží jako předlohy pro improvizace, které by měly zprostředkovat hravý přístup ke středověké hudbě.

O virgo splendens (4–20)

Tříhlasý kánon pocházející ze 14 století je jednou z nejznámějších skladeb ze španělské sbírky duchovní hudby *Llibre Vermell*[*]:

NP 33

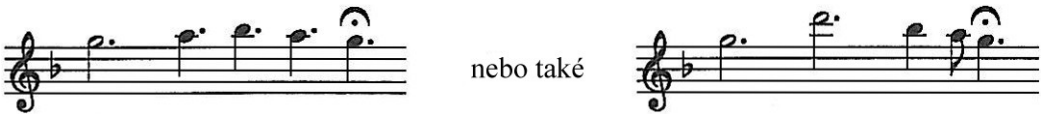




Klidný pohyb osminových not a stálé kroužení tónů akordu okolo *g* a *d* propůjčují skladbě meditativní charakter, který nese téměř minimalistické rysy. Zajímavé je metrické uspořádání: každý řetěz osminových not je po pěti dobách ukončen čtvrťovou notou s tečkou. Díky tomu vzniká v každé frázi nepravidelná struktura 5:1. Tato půvabná stavba vytváří první zadání úkolu pro improvizaci:

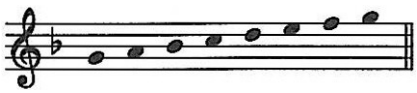
1. Tři hráči hrají kánon. Čtvrtý improvizuje takovou melodii, jejíž konec se bude shodovat s příslušným posledním tónem původní fráze.

NP 34



Základem improvizace zde bude stupnice g moll ve své dórské variantě:

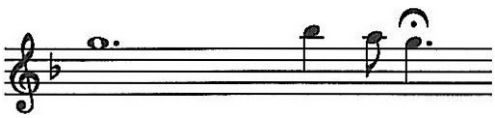
NP 35



Přitom platí: počáteční a konečný tón fráze je *g*.

Nejprve jde tedy o to, abychom v rámci tohoto nepravidelného uspořádání neztratili z očí cílový tón. Asymetrická proporce 5:1 nás nutí ke zvýšené pozornosti a vyžaduje určitý cvik. Právě zde se doporučuje tvořit melodii jednoduše a s málo tóny, abychom v kánonu nepromeškali konec fráze.

NP 36



Je důležité improvizovat melodii ve středním nebo vysokém rejstříku a zřetelně ji tak odlišit od kánonu.

2. Jednou z možností, jak improvizaci vytvořit jednodušeji, je ohraničení určitého tónového prostoru, ve kterém se budeme pohybovat: nejprve *g-a-b*, potom oktáva *d-d* nebo *g-d*, potom přes dvě oktávy *g-g*.

3. V každém případě by měla být melodie nejprve improvizována v delších notových hodnotách než kánon:

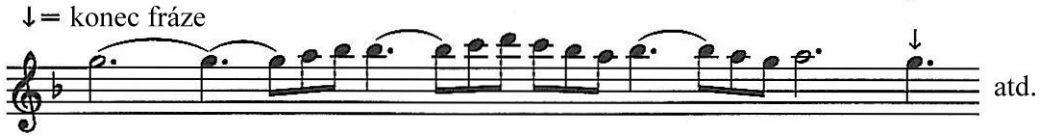
NP 37

Jinou variantou je výběr osminových not, takže kánon a improvizace probíhají stejnoměrně. Za třetí mohou být použity i rychlejší noty.

Důležité je stále: *vždy musí být zachován konec fráze (tečkovaná čtvrťová nota) na příslušnou šestou dobu.*

Nyní vytvoříme v melodii delší fráze. Melodie se potká s kánonem na tečkované čtvrťové notě jen v každé druhé frázi.

NP 38



4. Potom bude místem setkání melodie a kánonu jen každá třetí fráze.

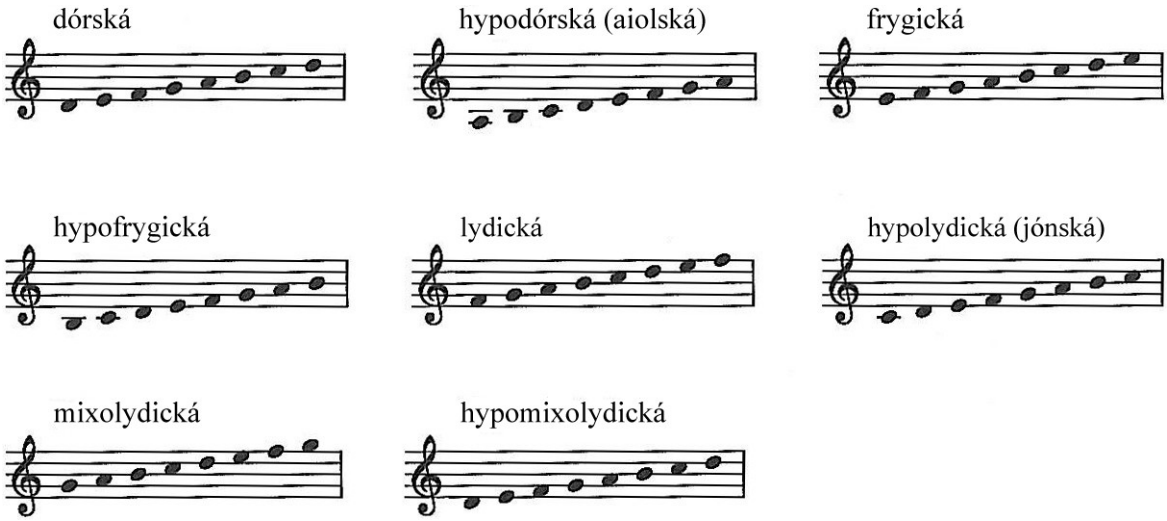
5. V přítomnosti pěti nebo více hráčů může být improvizace i dvouhlasá. Kánon lze opakovat podle potřeby. Doporučuje se přesná dohoda ohledně počtu opakování. Improvizující se po řadě střídají a po ukončení improvizace se vracejí zpět do linky kánonu. Domluví-li se i zde přesný počet improvizovaných frází, není těžké zařadit se zpět na správné místo v kánonu (případně předem vyznačené v notovém zápisu). Je jasné, že tento typ improvizace, jakkoli staví na skladbě ze 14. století, si nemůže dělat nárok na středověkou autenticitu. Dobře znějící

výsledek a nepravidelná délka frází 5:1 ale dělají z *O virgo spleneds* jedno z nejvděčnějších přípravných cvičení pro vstup do středověkého světa. Omezený prostor tóniny neobyčejně usnadňuje melodickou improvizaci, tečkovaná čtvrťová nota na každé šesté době dělí melodii a ulehčuje orientaci.

Improvizace nad prodlevou

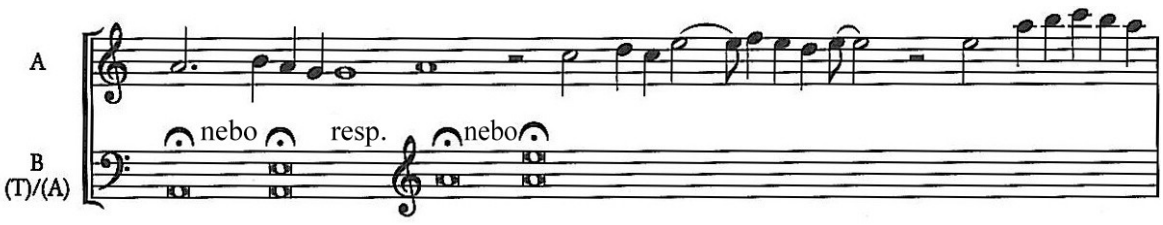
Prodlevy se zvlášť hodí pro improvizaci (viz. kapitola III). Jako introdukce před středověkými skladbami mohou mít takové skladbičky nad prodlevou i zcela koncertní charakter. Jako materiál pro improvizaci nám zde slouží církevní tóniny. Následující tabulka s osmi tenkrát nejpoužívanějšími stupnicemi poskytuje materiál pro vlastní melodické objevy:

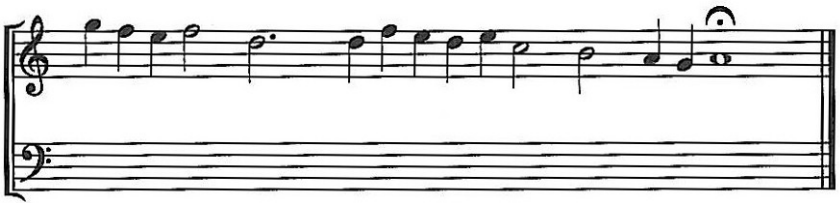
NP 39



Pro improvizaci si přitom vybíráme jen církevní tóninu se specifickou intervalovou stavbou, protože jen tak si jako hráči můžeme osvojit individuální vlastnosti každé stupnice. Notový příklad 40 ukazuje improvizaci nad prodlevou *a*, použitá církevní tónina je aiolská:

NP 40





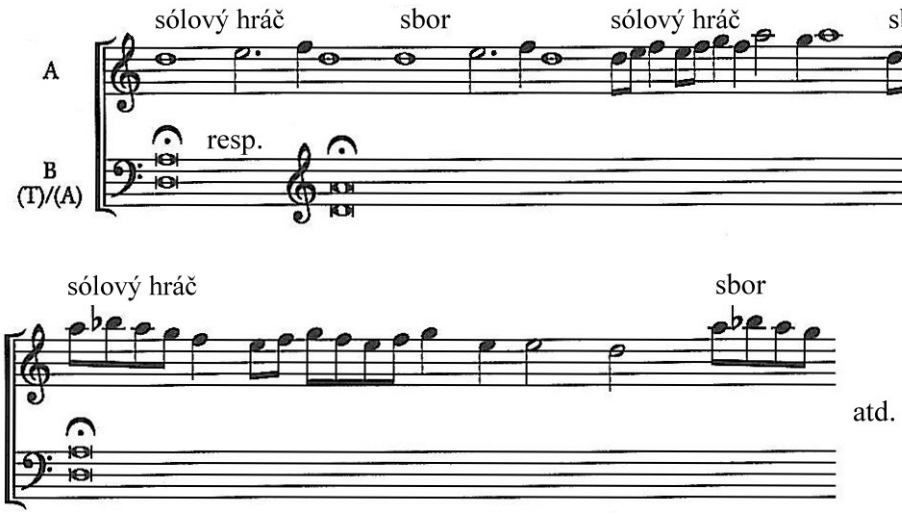
Prodleva může zaznívat v různých polohách podle použitého nástroje. Přidáním kvinty obohatíme harmonický prostor. Melodie uvedená v NP 40 vyniká svým klidným rytmem a použitím malých intervalů: převládají sekundové kroky.

Protože prodleva neudává žádné metrum, může být hlavní hlas tvořen agogicky naprosto volně. Ke zvláštním půvabům takové improvizace patří vychutnávání si disonancí (*g* proti *a* v prodlevě). Začátek a konec je vyznačen tónem *a*, což představuje také „startovní signál" pro dalšího hráče, pokud hrajeme ve větší skupině. Také zde samozřejmě přicházejí v úvahu dvojhlasé improvizace, při čemž je výhodné předem si zvolit, který z hráčů bude jako základ své melodie hrát kratší noty a který delší. Jasně rozeznatelná, rozdílná charakteristika zvyšuje půvab dvojhlasé improvizace!

Hra na otázku a odpověď (4–20)

Ve skupině je hra na otázku a odpověď vděčnou záležitostí. Alespoň dva hráči (v ideálním případě více hráčů) převezmou kvinty v prodlevě, vybraný sólový hráč improvizuje frázi, kterou se sbor snaží opakovat tak doslovně, jak jen je to možné. Notový příklad 41 má jako základ dórskou stupnici.

NP 41

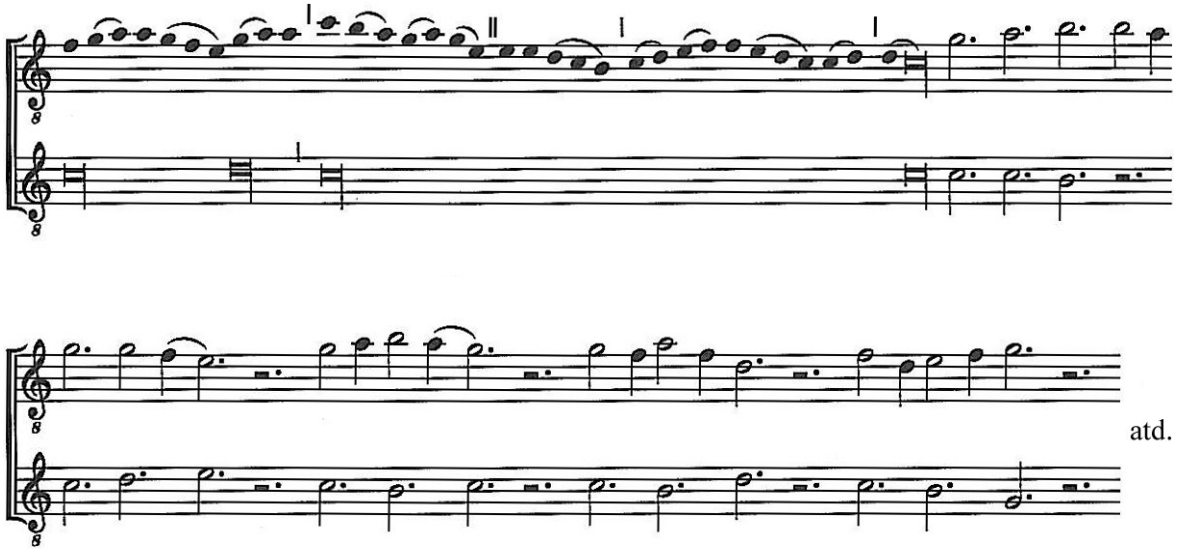


Zde pomáhá přehledné metrické zadání. V předchozím příkladu se sólový hráč a sbor střídají vždy po třech celých notách. Doporučuje se předem si zahrát stupnici příslušející ke zvolené církevní tónině, abychom se seznámili s jejími zvláštnostmi.

Organum

Pokud prodleva probíhá v pohybu, ne pouze v celých notách, dostaneme takzvané *organum*. K pomalé gregoriánské melodii se přidá – v našem případě improvizovaný – vrchní hlas. Vrchní hlas, nazývaný také *discantus* nebo *duplum*, je charakterizován svým konsonantním vztahem ke spodnímu hlasu, *cantu* resp. *tenoru*: konsonance jsou oktáva, kvinta a kvarta. Všechny ostatní intervaly (včetně tercie, resp. sexty!) jsou považovány za disonanci. Středověké uši vnímaly intervaly jinak než dnes ty naše: na pozadí tehdy běžných čistých kvint a oktáv zněly tercie a sexty ostře. Notový příklad 42 ukazuje výsek z podobného organa od Mistra Perotina (okol 1200):

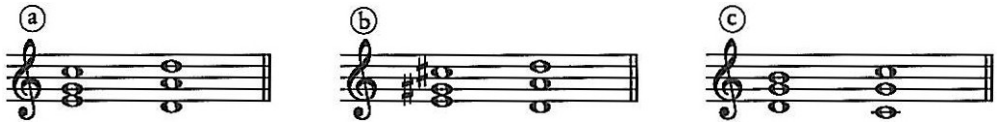
NP 42



Nápadnými znaky jsou:

1. Upřednostňování malých intervalů (např. sekund).
2. Cílové noty tvoří ve vrchním hlase oktávy, kvinty a kvarty k tenoru.
3. Závěrečnou kadenci pozdně středověké hudby tvoří, podobně jako v baroku, ustálený postup, který se vyplatí nacvičit. Následující závěry nad stupňovitě klesajícím tenorem patří k základní výbavě:

NP 43



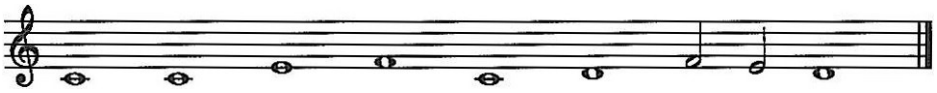
Takzvaný *Landiniho závěr* (NP 43b) se svými (v tříhlasé sazbě) zdvojenými citlivými tóny je mimořádně působivý. Ve dvojhlasém organu je upřednostňována oktáva jako závěrečný interval mezi cantem a tenorem, lze však použít i kvintu. S těmito závěry můžeme s jistotou dosáhnout požadovaného koncového tónu skladby.

Následující tenory se hodí jako základ pro improvizaci nad organem:

NP 44 z antifonáře (12. století)

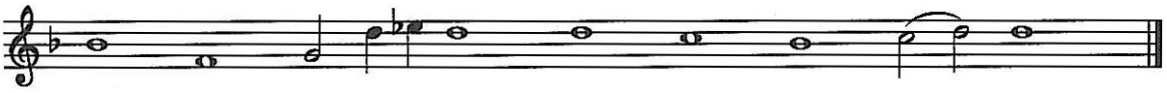
NP 45

NP 46



NP 47

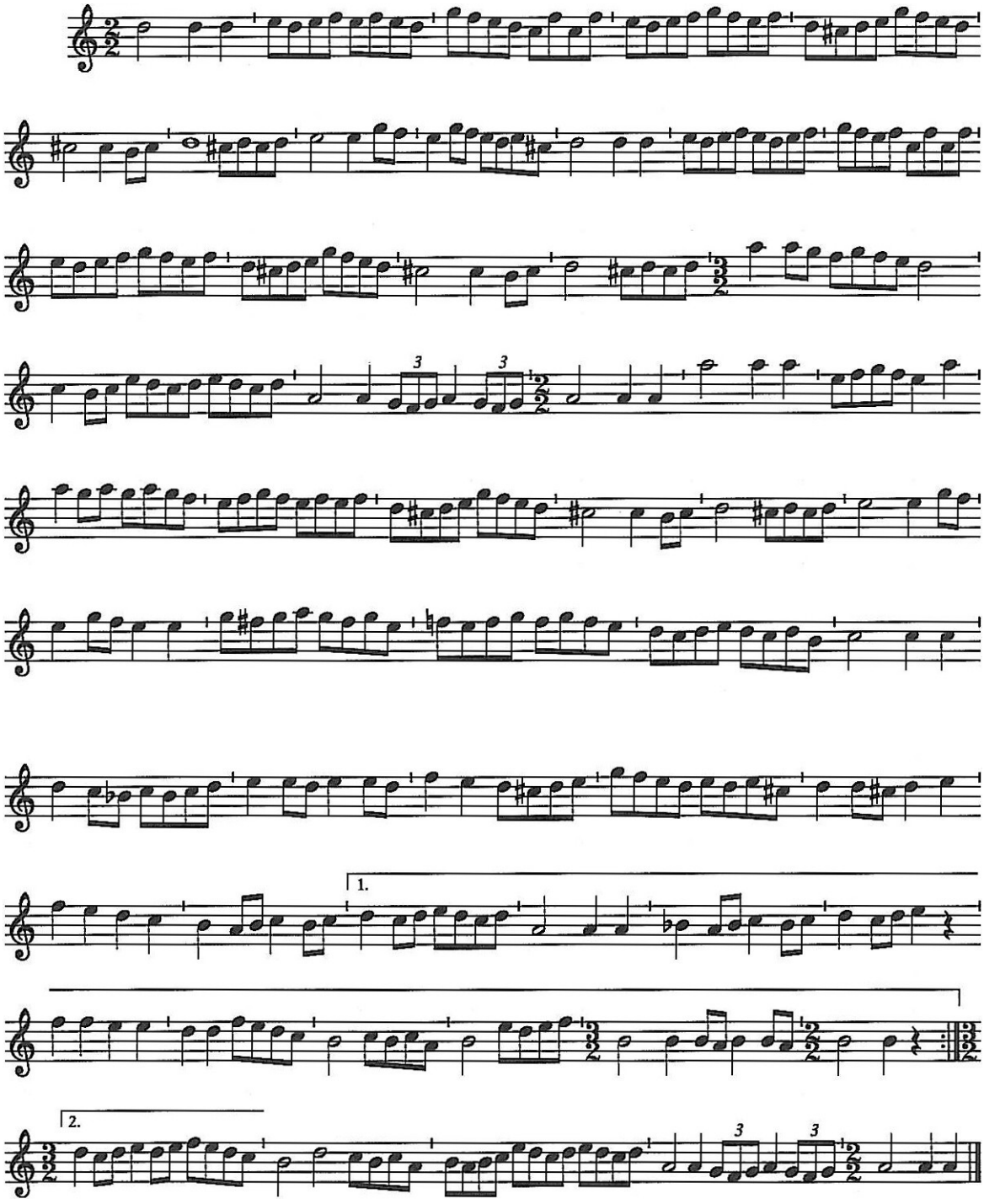
NP 48



Estampie

Taneční hudba byla odjakživa improvizována. Začátek možná nejznámější estampie *Tre Fontane*[*] nám ukazuje, jak bylo toto realizováno.

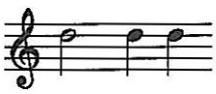
NP 49 Prima pars



Nápadné jsou dva prvky:

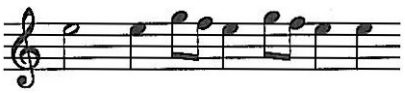
1. Dobře zapamatovatelný rytmický motiv (NP 50), který je také obměňován (NP 51 a 52):

NP 50



NP 51

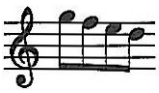
NP 52



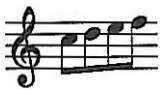
2. Skupiny osminových not, které mohou mít různou podobu:

a. sestupnou linii, b. vzestupnou linii (toto se ve skladbě objeví teprve později):

NP 53

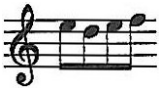


NP 54



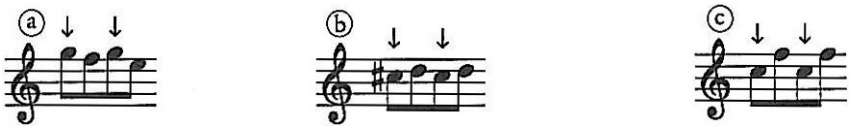
c. pohyb v kruhu (ozdobené opakování tónu *e-e*):

NP 55



d. ozdobené opakování tónů:

NP 56

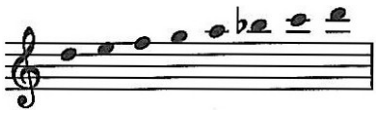


V rámci skupin osminových not můžeme zřetelně rozeznat na různé základní motivy:

1. Vzestupná a sestupná linie.
2. Ozdobené opakování tónu v různých obměnách.

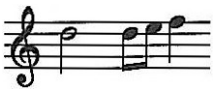
S tím už můžeme improvizovat estampii. Jako přípravu si nejprve stanovíme tóninu; v našem případě je aiolská (ale samozřejmě si můžeme vybrat i jinou církevní tóninu):

NP 57



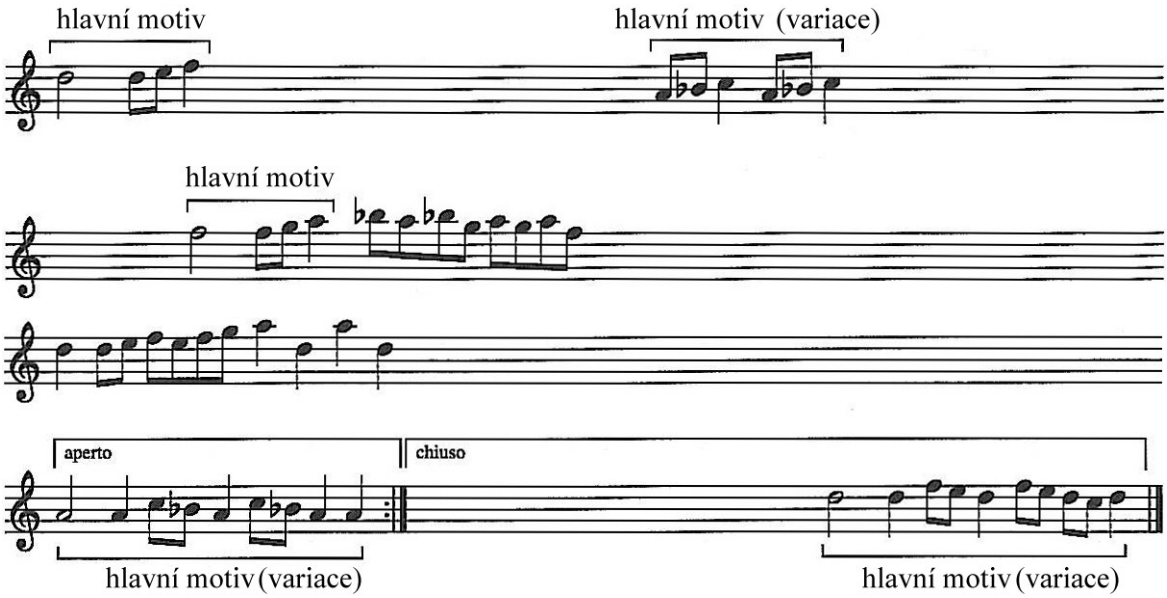
Potom si rozmyslíme, jak bude vypadat úvodní motiv:

NP 58



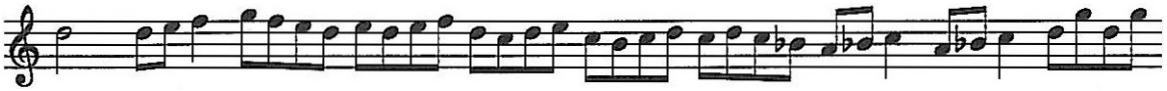
Abychom si náš úkol ulehčili, zapíšeme si v předem určených intervalech určité pasáže, takže improvizačně vyplníme pouze prostor mezi nimi.

NP 59



Zde jsou pro přehlednost uvedeny také variace hlavy tématu. Díky tomu se v rámci většího úseku lépe zorientujeme. Notový příklad 60 ukazuje, jak může být taková předloha vyplněna:

NP 60

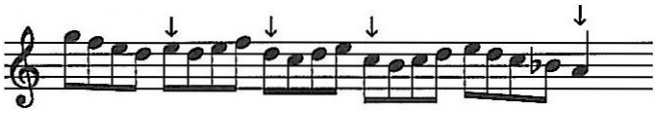


Z tohoto příkladu jasně vyplývá, jak hráč může při improvizaci inspirovat sám sebe! Jednoduchý výchozí materiál je otáčen a obracen, aby se vždy znovu objevil v novém světle. Mezi tematickými variantami se znovu a znovu objevují závěry z výše uvedeného repertoáru (NP 53–56a–c).

Začátek notového příkladu 61 si zasluhuje zvláštní pozornost:

NP 61

Sestupná ozdobená linka



Ozdobení jednotlivých linek pomáhá zvláště při doplnění naší estampie.

V dalším kroku zakryjeme postupně dva ze šesti motivů uvedených v NP 59, potom tři, čtyři atd., dokud nebudeme improvizovat celou estampii bez předchozí psané přípravy. Rozumí se samo sebou, že zásoba motivů musí být uložená v paměti a být kdykoli k dispozici (jinými slovy: musí se nacvičit), pokud se taková improvizace má povést. Doporučuje se tedy nejprve takové osminové fráze nacvičit, než se pustíme do improvizace podobné skladby. Kromě toho také velmi pomáhá, začít nejprve v pomalém tempu, takže můžeme při hraní sledovat průběh skladby. Z hlediska formy se estampie skládá různých *punti* (částí), které se mohou opakovat s lehce pozměněným koncem. Notový příklad 60 představuje takové *punto*. Punti mohou používat materiál předchozích úseků, takže i zde hraje pro improvizaci důležitou roli další zpracovávání jednoho motivu. Nesmíme se tedy nechat odradit opakováním hudebního nápadu, nýbrž pouze dávat pozor na to, že malé změny motivu udržují zájem posluchačů.

Praktická cvičení s anonymními skladbami *O virgo splendens* a *Cantus*

→ *Spielen – Improvisieren (Hraní – improvizování)*: CD track 23 a 24

Kapitola VI

„Doulce memoire“ – renesanční improvizace od Ortize po van Eycka

Je podivuhodným jevem, že se od renesance až po baroko improvizací zabývá tolik publikací. *Opera intitulata Fontegara*[*] Sylvestra Ganassiho (Benátky 1535) je první dochovaná metodika hry na zobcovou flétnu, která zahrnuje také improvizační techniky. *Trattado de glosas*[*] Diega Ortize publikovaná v Římě 1553 obsahuje rovněž pokyny ke hře bez tištěných not. A *Fluyten Lushof*[*] Jacoba van Eycka (Amsterodam 1646/1654) není nic jiného než rozsáhlá sbírka materiálu na téma „Jak improvizuji na melodie své doby?“

Van Eyck všechny svoje variace improvizoval: protože byl slepý, nemohl vůbec hrát své skladby z tehdejších vydání not. Jeho tištěné improvizace mají hodnotu zejména jako vzorové příklady. Tyto skladby jsou následováníhodnými příklady. Smysl sbírky *Fluyten Lushof* se naplní teprve tehdy, pokud hráč začne improvizovat své vlastní variace.

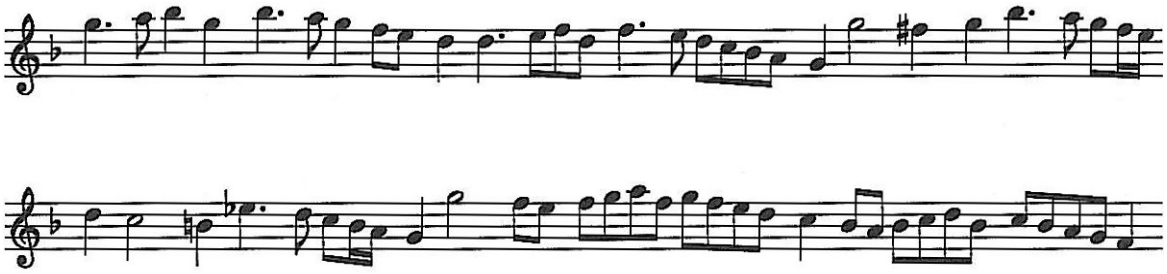
Ačkoli sbírka *Fluyten Lushof* Jacoba van Eycka by přísně vzato musela náležet do raného baroka, jím použitá variační technika se odvíjí zcela v renesančním duchu. Tato kapitola se pokouší ukázat cesty k vlastní improvizaci na základě historických příkladů.

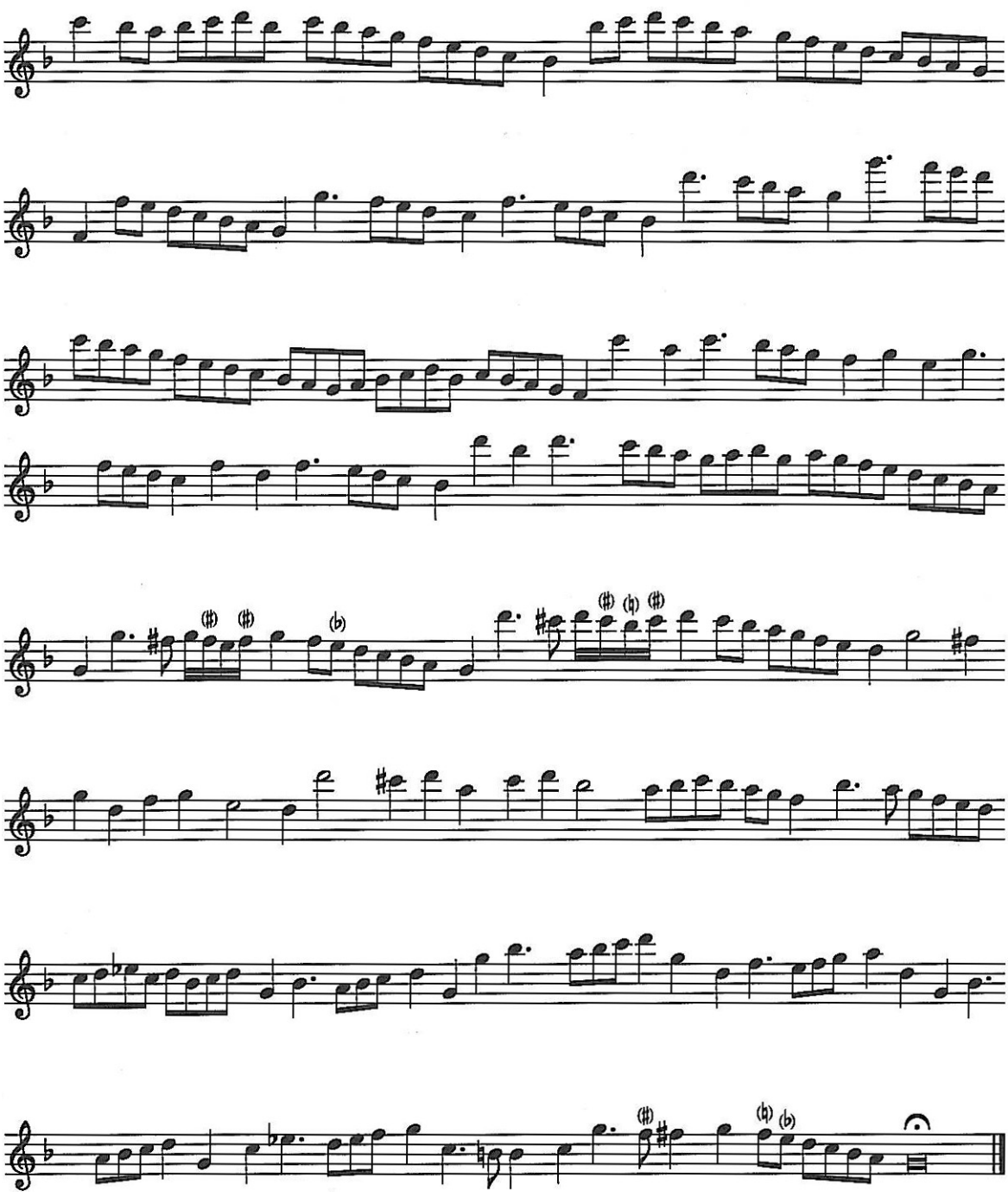
Začněme s Ortizovým *Trattado*, které zahrnuje neobyčejné příklady nejrůznějších druhů improvizace:

Recercada primera

1. Sólo: volně plynoucí, rapsodicky, ve stylu preludia.

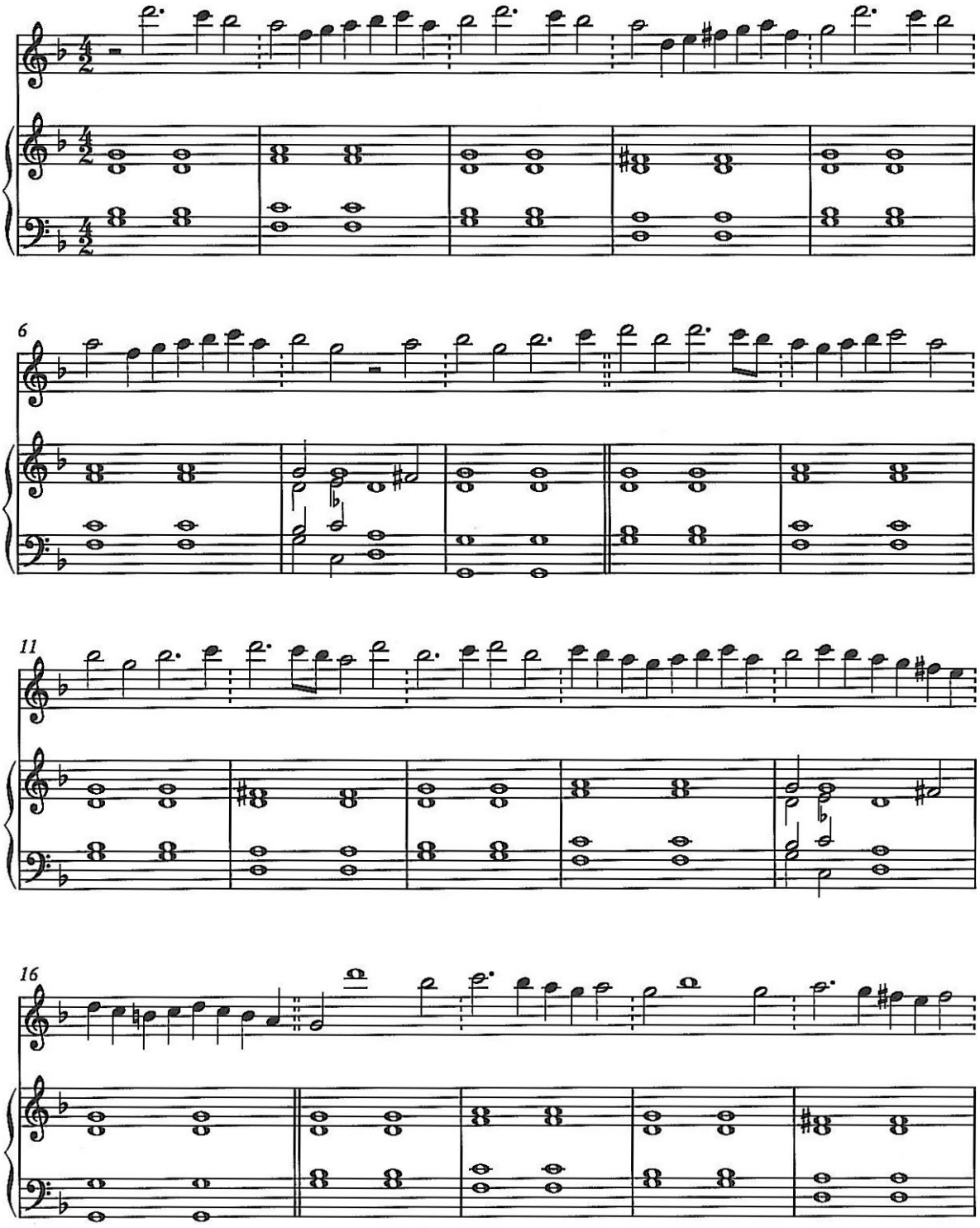
NP 62 Diego Ortiz

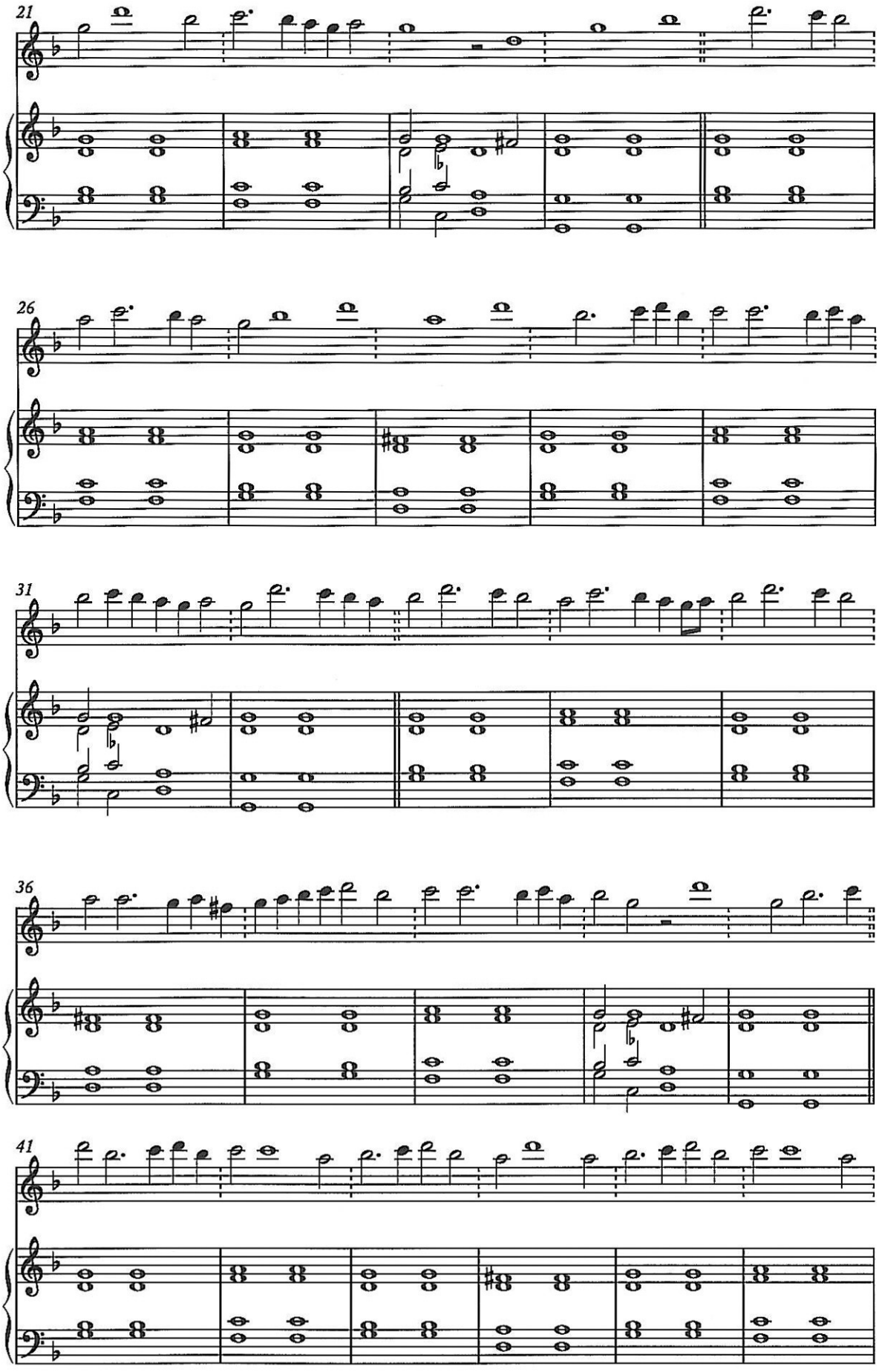


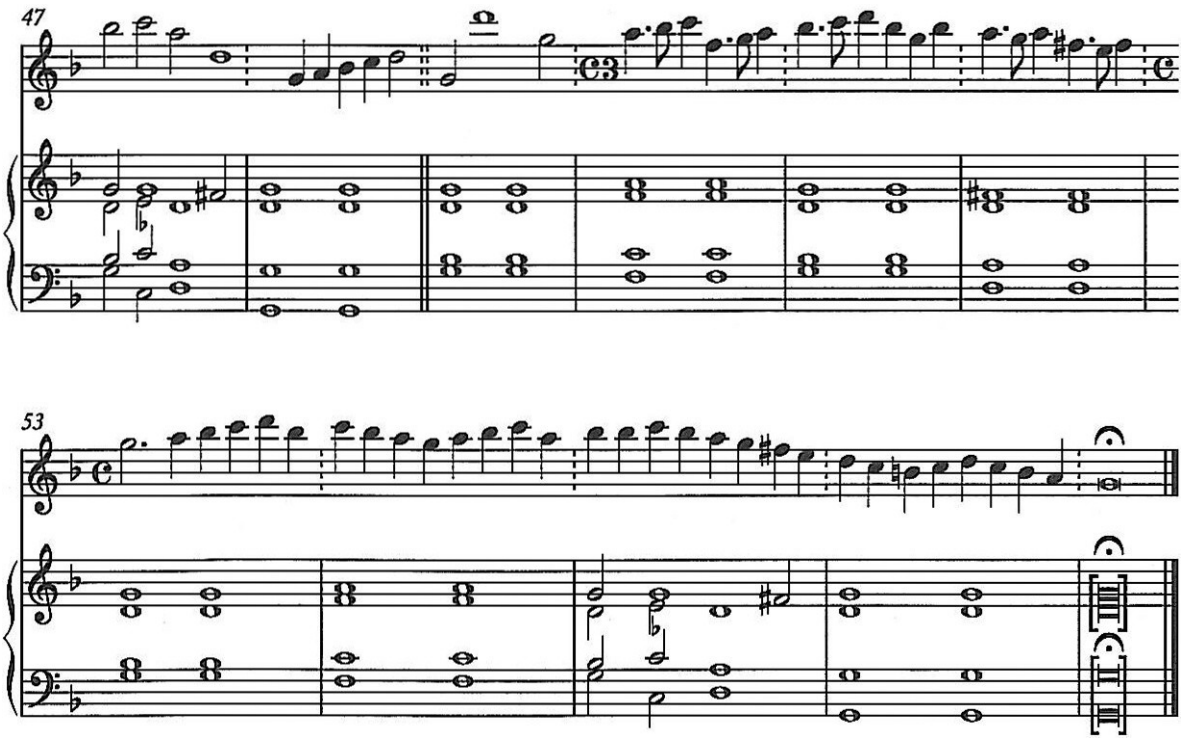


2. Doprovod pomocí ostinátní figury v basu (v baroku by se tato technika nazývala *ground*).

NP 63 D. Ortiz



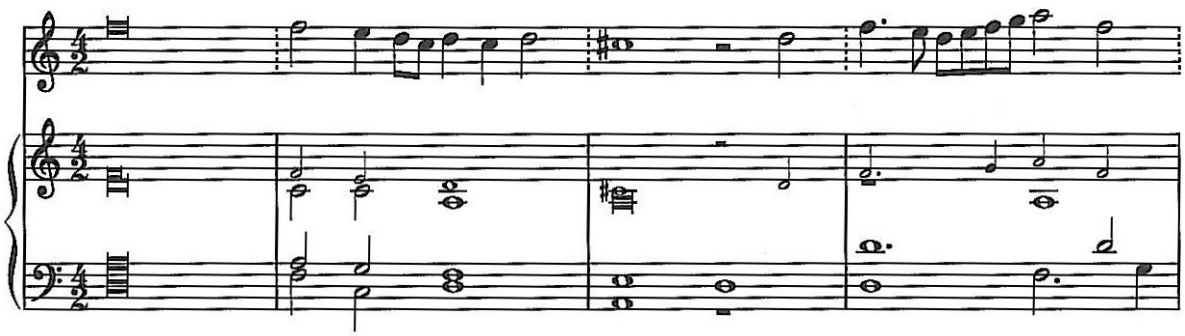

21
26
31
36
41



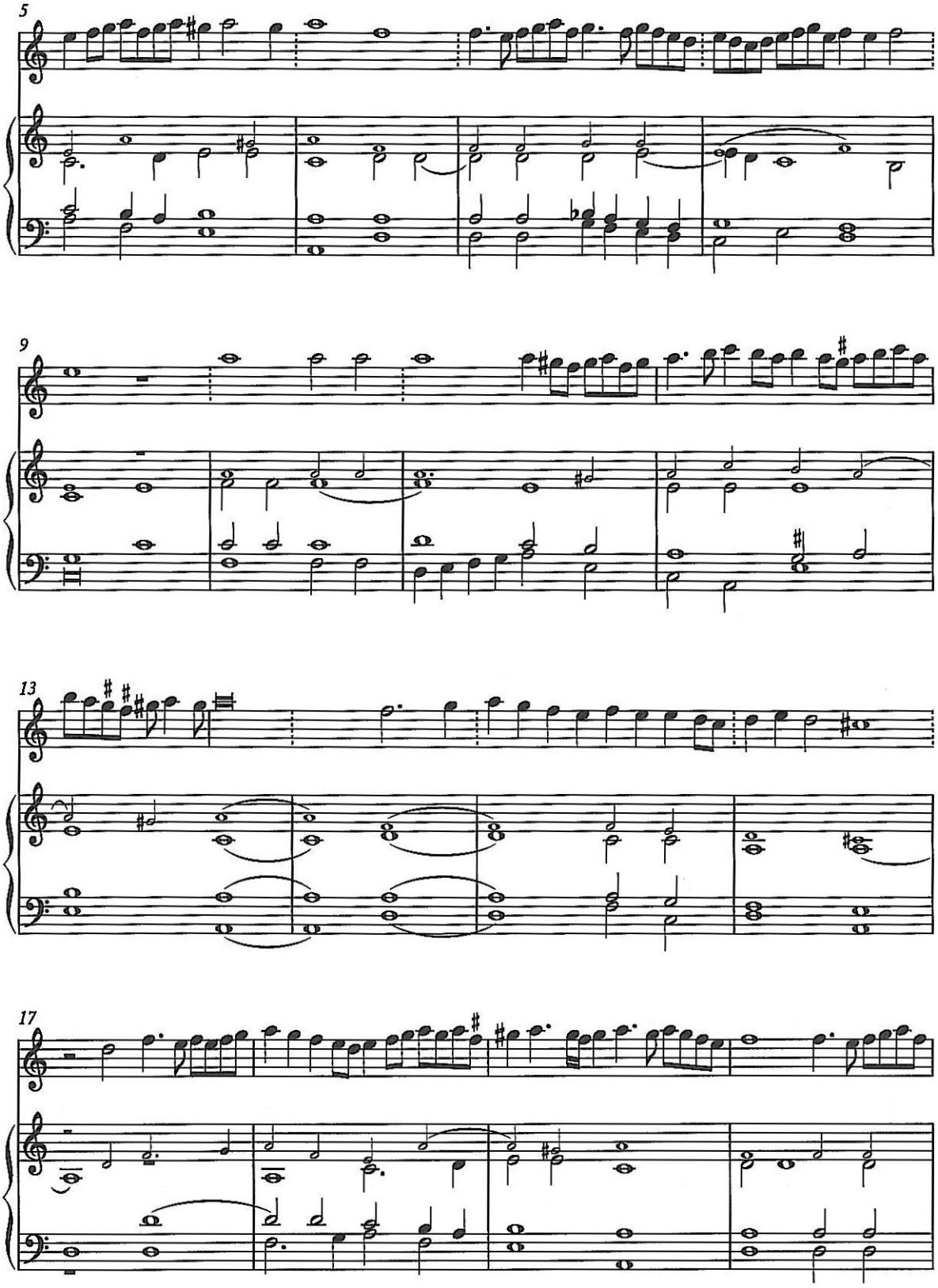
Recercada segonda sobre la misma cancion[12]

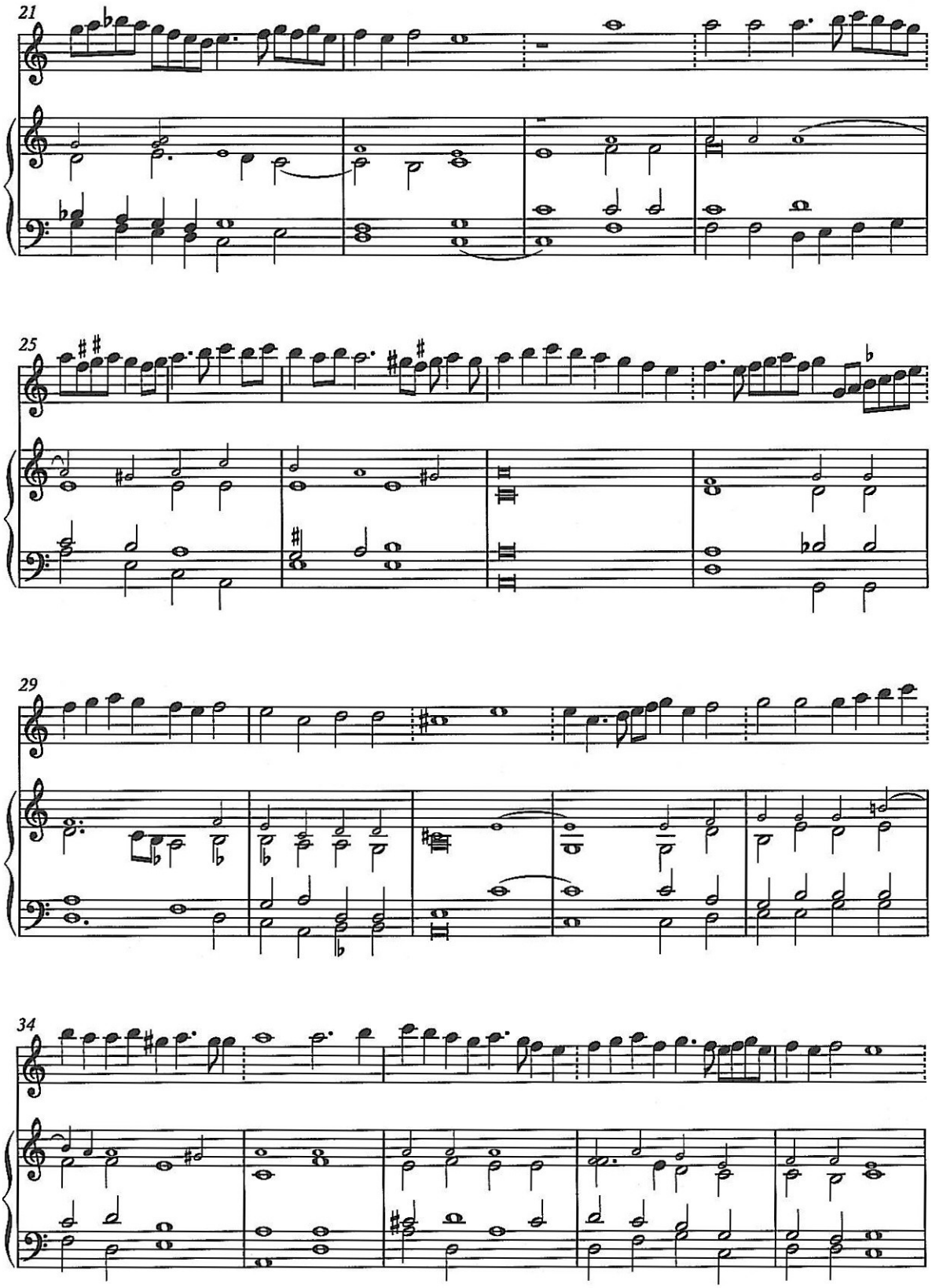
3. Ozdobení madrigalu: jeden hlas čtyřhlasé skladby je bohatě zdoben sólovým nástrojem, ostatní hlasy jsou naproti tomu doslova a bez ozdob převzaty z originálu a upraveny pro cembalo, varhany nebo loutnu.

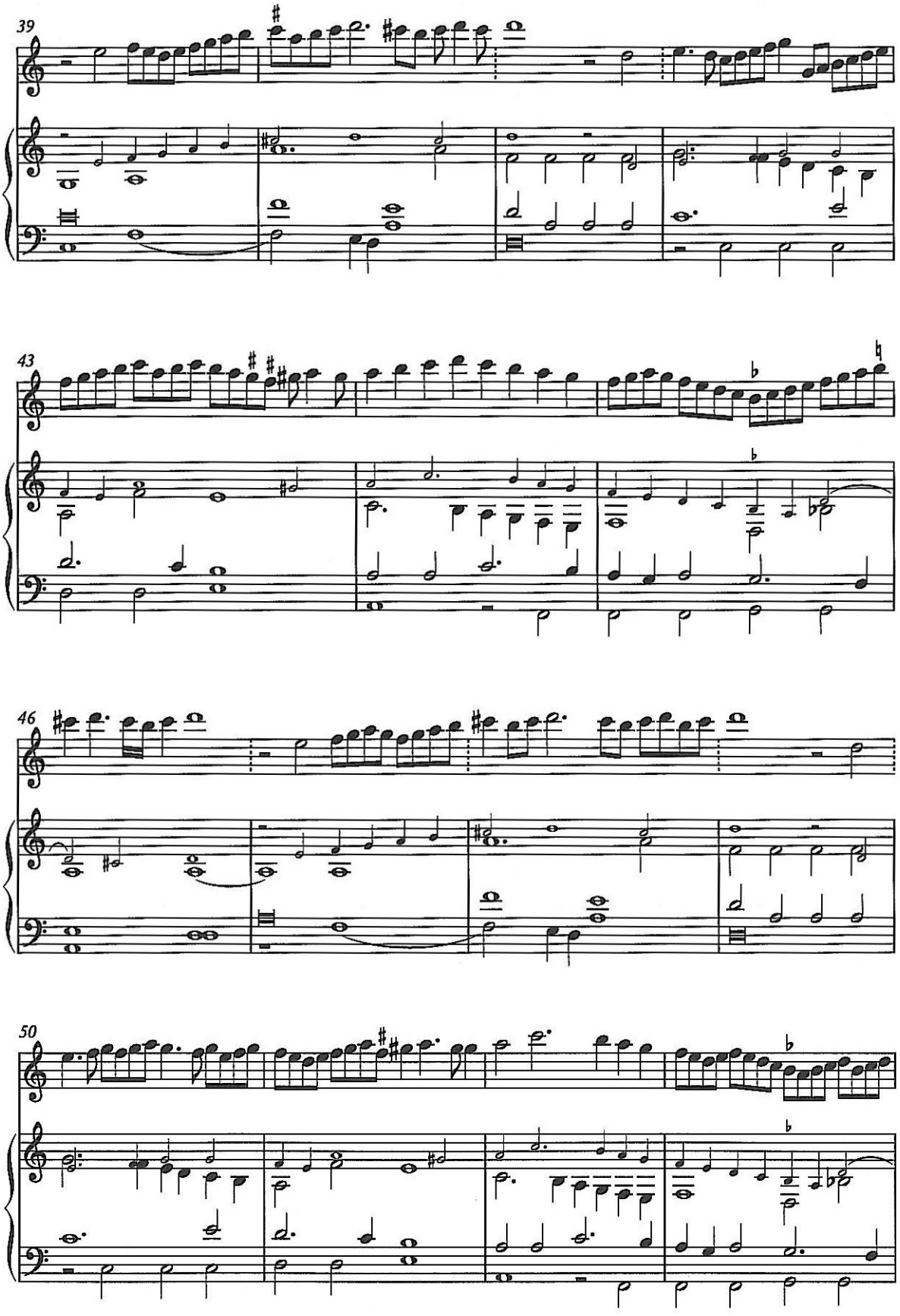
NP 64 D. Ortiz

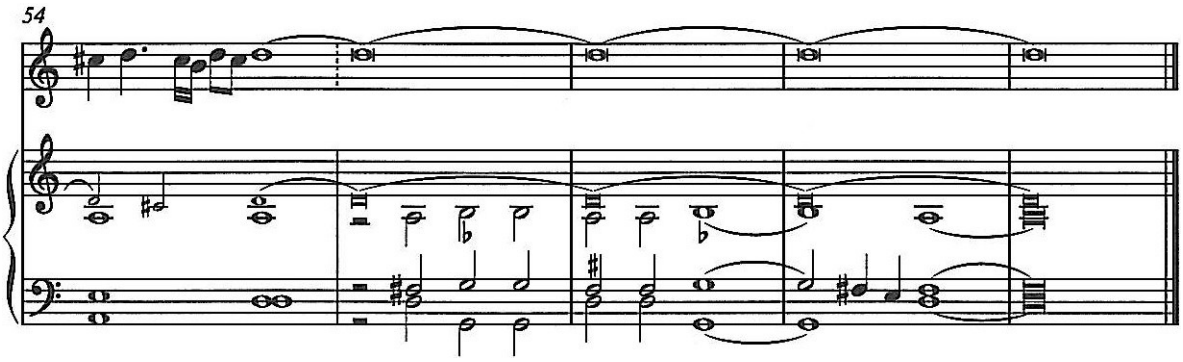


[12] „Doulce memoire“ od Pierra Sandrina (okolo 1490 – po 1560)


5
9
13
17


21
25
29
34


39
43
46
50



Malé noty v pravé ruce cembala ukazují neozdobenou melodii madrigalu, který je zdoben ve vrchním hlase.

Improvizace nad ostinátním basem

Obrátíme se k technice zobrazené pod číslem 2. (viz str. 72), tedy k variacím nad ostinátním basem. Basová linka odpovídá ostinátnímu basu zvanému *passamezzo antiqo*, který je ve vrchním hlase opatřen virtuózními variacemi. Improvizace na takovéto basové groundy je nanejvýš působivá, za prvé díky jednoduchosti akordového schématu a za druhé díky tomu, že toto schéma se vždy pohybuje v rámci základních akordů. Je zajímavé pozorovat, jakými prostředky si Ortiz dopomáhá k brilantnosti.

1. Ohraničení tónového materiálu: v obou prvních variacích se veškeré dění odehrává v podstatě v rámci oktávy *d-d*. Toto ohraničení podporuje srozumitelnost a pomáhá v orientaci.

2. Synkopické rytmy působí jako druh off-beatu (viz. takt 1), čímž dostane protiváhu úderné ostinato, které je stále vedeno v půlových notách.

3. Pohyb v triolách jako stupňování na začátku poslední variace.

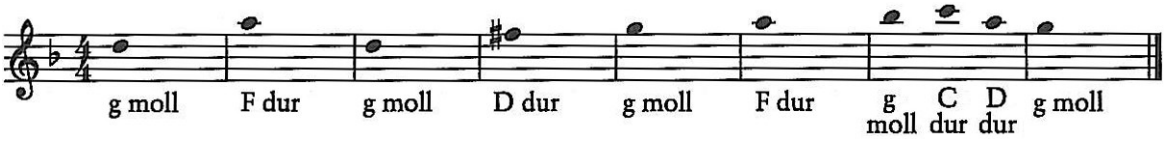
4. Virtuózní závěr na konci: pohyb čtvrťových not, které pouze vyplňují melodii, v poslední variaci působí jako *stretta*, při které může sólista ještě jednou zazářit.

Jak můžeme nyní my sami improvizovat něco podobně působivého na uvedené passamezzo antiqo? Postupujme krok za krokem:

Cvičení 1

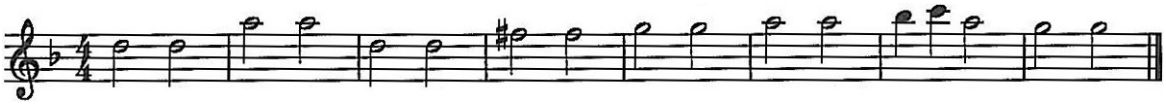
1. Do prázdné notové osnovy si zapíšeme osm prázdných taktů, kterým přiřadíme akordové značky passamezza. Kromě toho napíšeme do každého taktu jednu notu, která odpovídá jednomu tónu z příslušného trojzvuku. To by mohlo vypadat např. takto:

NP 65

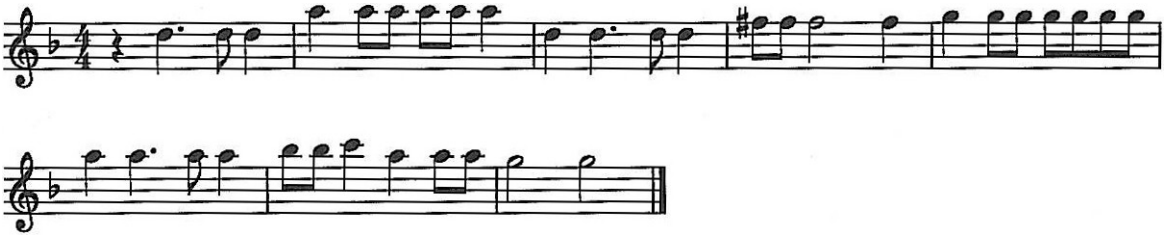


2. Tyto tóny nyní zrytmizujeme a vycházíme přitom od nejjednoduššího (NP 66) po složitější rytmus (NP 67). Notový příklad 66 opakuje úplně jednoduše basový rytmus, NP 67 už zní jako dovedná improvizace:

NP 66

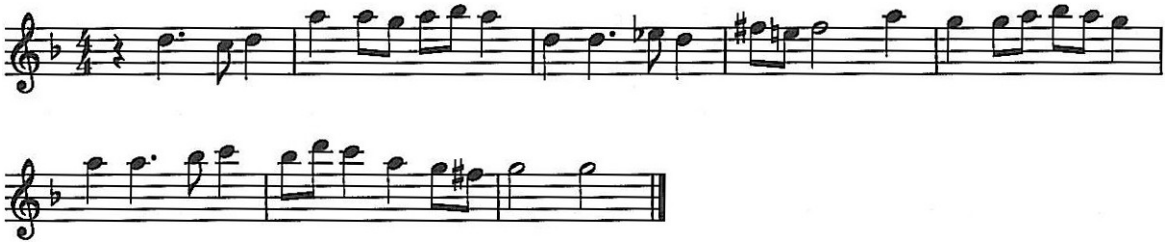


NP 67



3. Tyto rytmy doplníme improvizovanými vedlejšími notami. Protože se vždy vrátíme k výchozímu bodu (zapsaná nota), můžeme si být jistí, že se v dalších akordech neztratíme:

NP 68



4. Potom odstraníme zápis v taktech 2, 4 a 6. V těchto taktech se nyní musíme zorientovat sami.

5. Poté hrajeme volně, bez předem zapsané kostry skladby. Přitom nesmíme zapomenout, že dominantní tónina v taktu 4 a 7 (D dur) obsahuje *fis*, v F dur v taktu 2 a 6 ale hrajeme *f*.

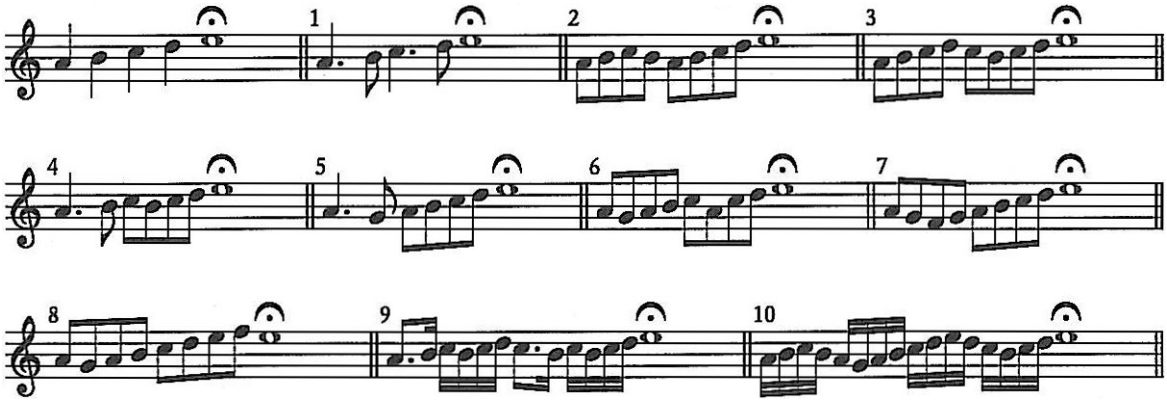
Cvičení 2

Začneme s pomalými variacemi a postupně přejdeme k rychlejším. Přitom používáme především malé intervaly jako sekundy nebo (sporadicky) také tercie. To má praktický význam: je mnohem jednodušší udržet si přehled, když postupujeme v krocích. Ale existuje také historický základ: umění improvizace v renesanci spočívá v bohatém rejstříku závěrů. Většina příkladů od Diega Ortize (viz výše) a Giovanniho Bassana* přitom představuje po malých intervalech vystavěné postupy!

NP 69

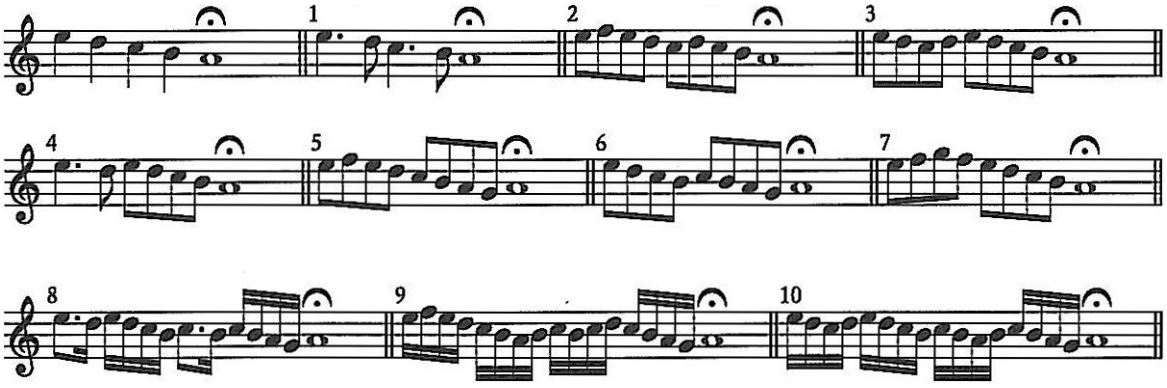
ⓐ Para subir un passo de semiminimas D. Ortiz

[jak zdobit stoupající řadu čtvrťových not:]



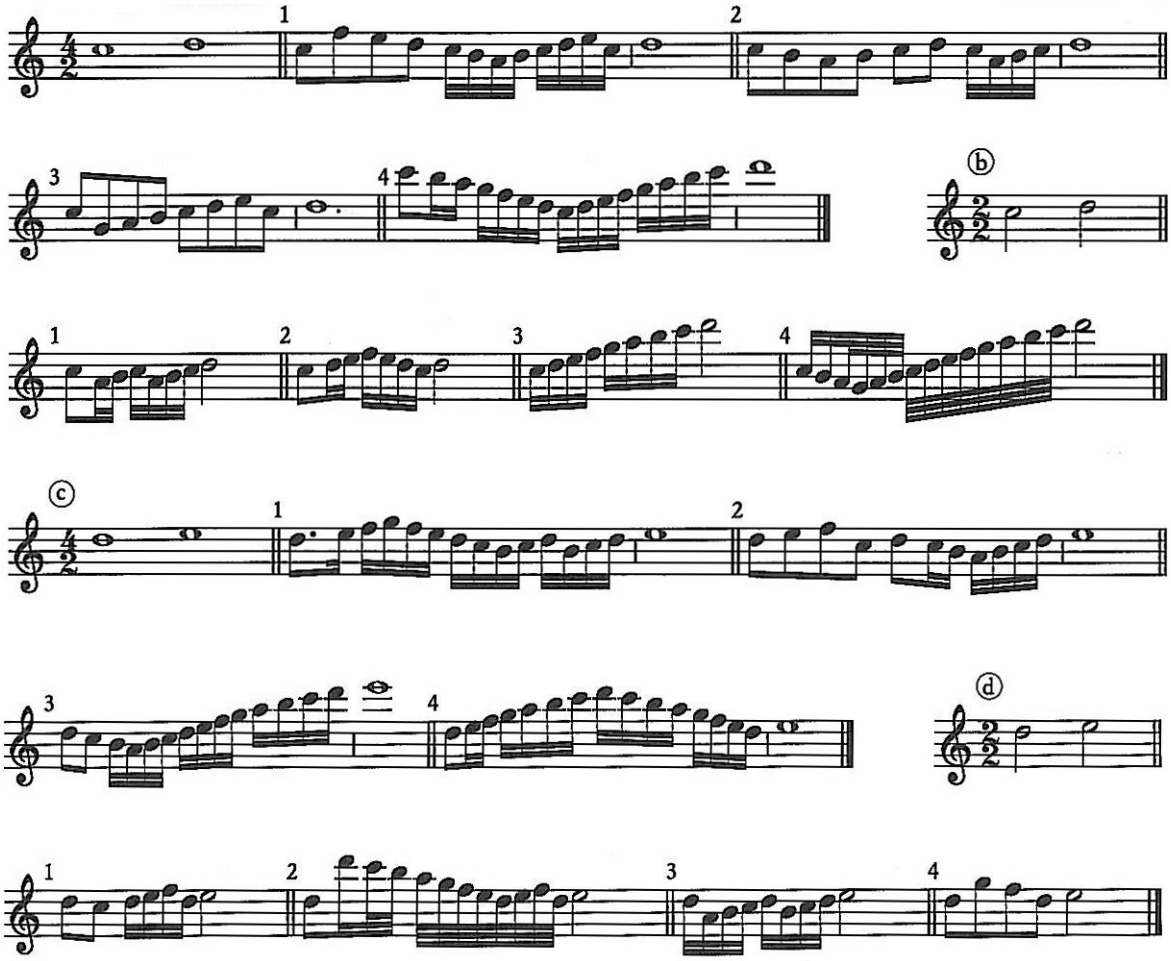
ⓑ Para baxar un passo de semiminimas D. Ortiz

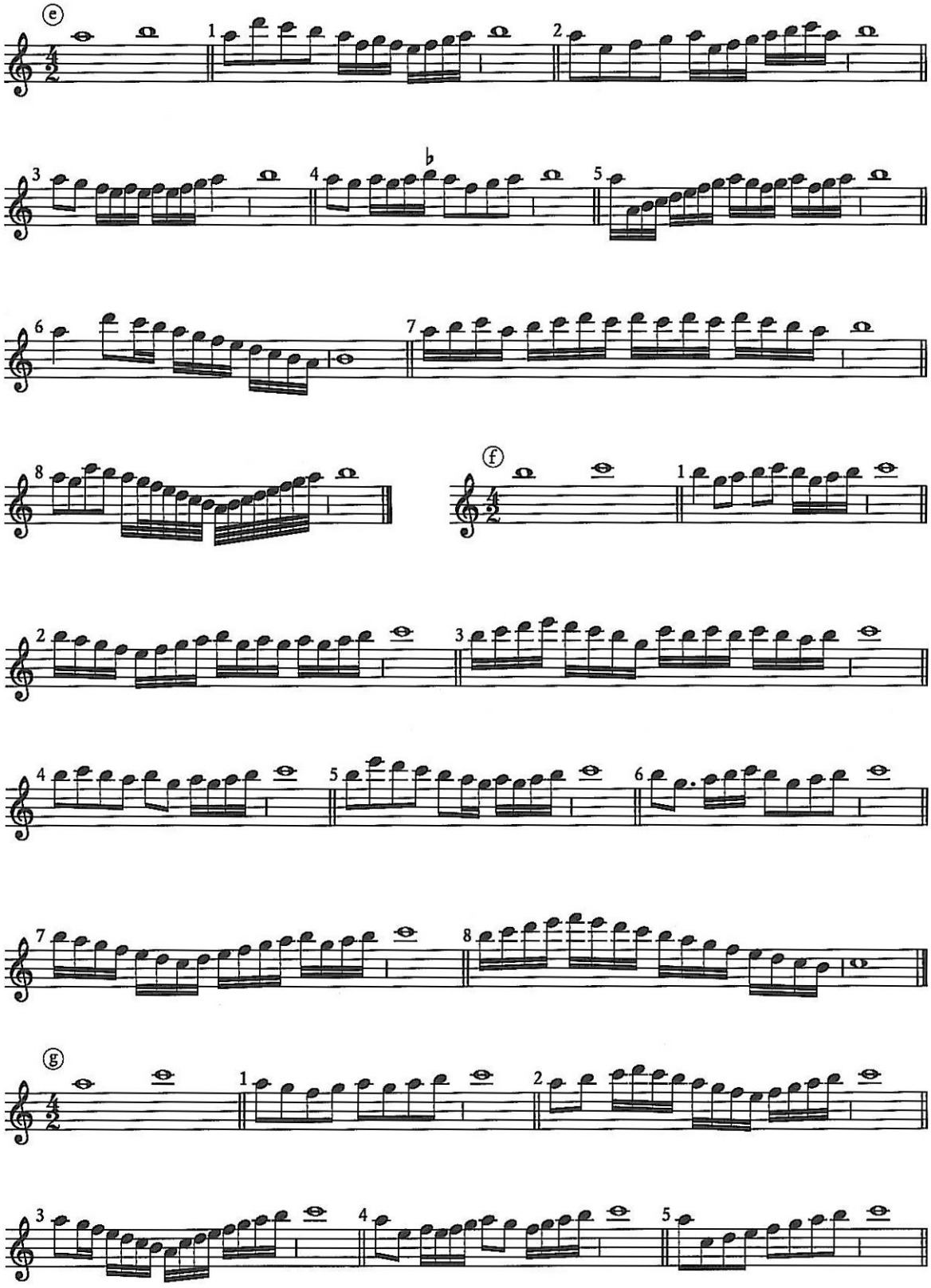
[jako zdobit klesající řadu čtvrťových not:]

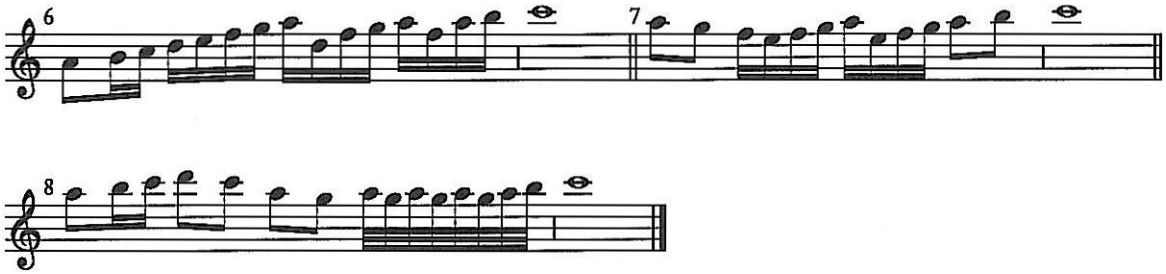


NP 70

ⓐ Passaggi diminuiti Giovanni Bassano



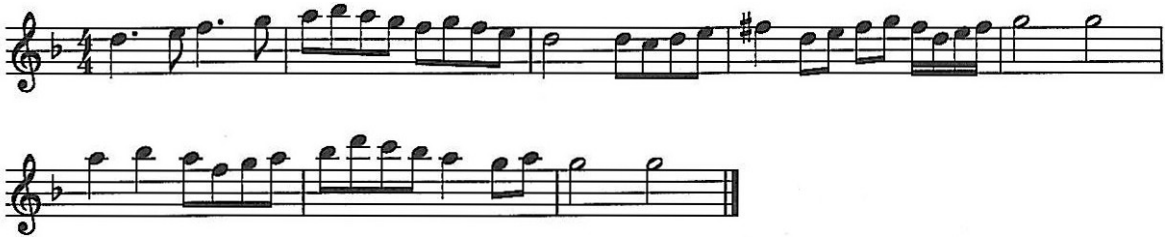

e
1
2
3
4
5
6
7
8
f
1
2
3
4
5
6
7
8
g
1
2
3
4
5



Postup obou autorů je zřejmý: pokud máme pro každý myslitelný interval v melodii po ruce nacvičenou figuru, můžeme z listu improvizačně ozdobit jakoukoli melodii .

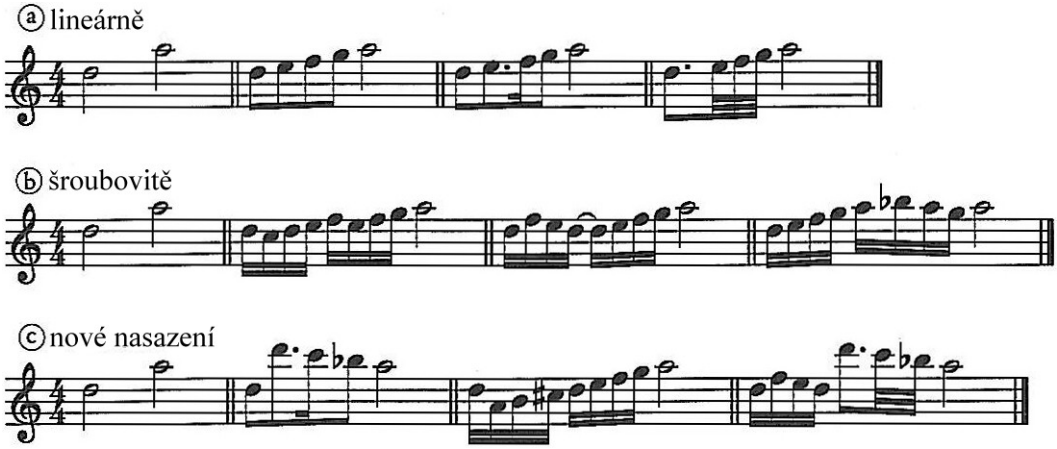
To platí samozřejmě i v případě, že jsme si melodii vymysleli sami: notový příklad 66 by mohl vypadat takto, pokud bychom vzali Ortizovy vlastní figury, které uvádí v metodické části své školy *(Trattado)* pro zdobení různých intervalů:

NP 71



Vidíme tedy, že umění renesanční improvizace tkví především v různých způsobech, resp. přetváření stupnic. Stupnice mohou být uspořádány podle přání: lineárně, šroubovitě nebo mohou také znovu začínat na překvapivých místech. Notový příklad 72 ukazuje tyto tři formy pro intervaly kvinty, který najdeme v NP 66 při přechodu z 1 do 2 taktu:

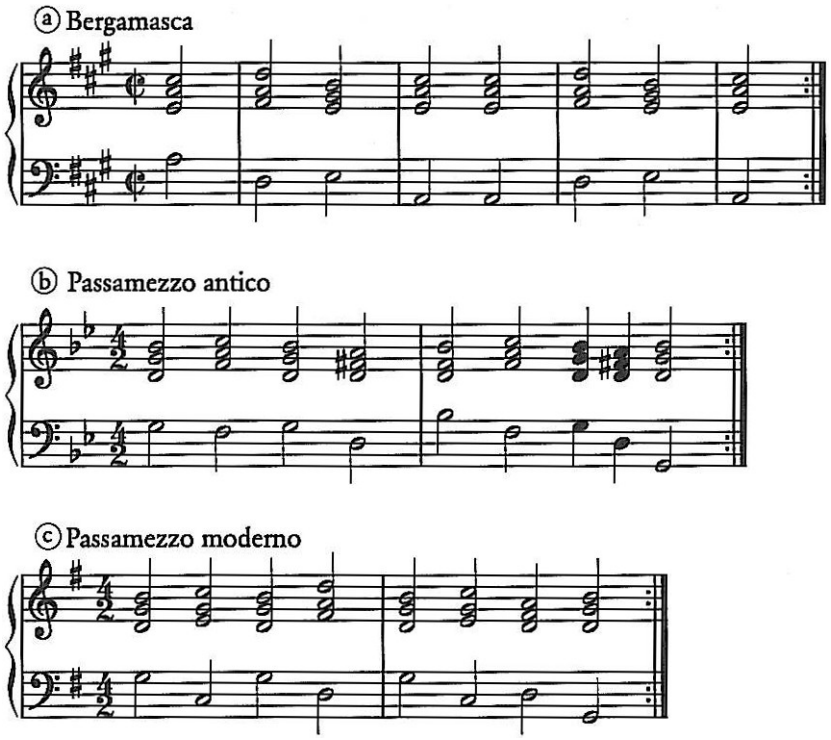
NP 72



Platí tedy, že stupnice a stupnicím podobné útvary tvoříme v takových rytmických formách, které nám umožňují včas dosáhnout požadovaného cílového tónu.

Následující, v renesanci velmi známe harmonické schéma, se kromě jiného velmi hodí pro improvizace.

NP 73



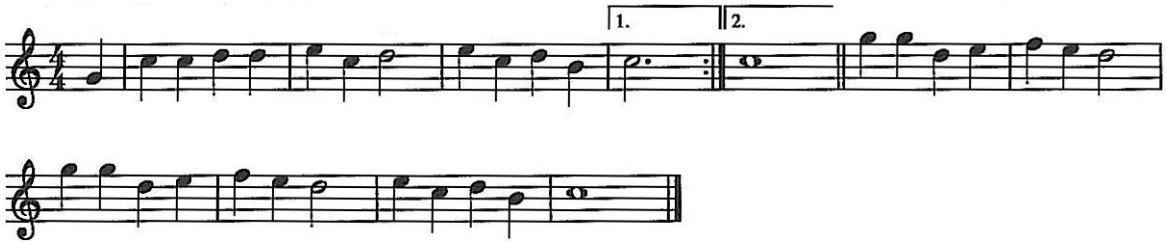
Fluyten Lushof*

Právě procvičované postupy nám pomohou také při improvizaci ve stylu van Eycka. Jacob van Eyck (okolo 1590–1657) velmi dbal na to, aby se tóny původní melodie v jeho variacích objevovaly na metricky správných místech. Pro smysl pro orientaci při improvizování jsou tyto melodické tóny totiž velkou oporou:

NP 74

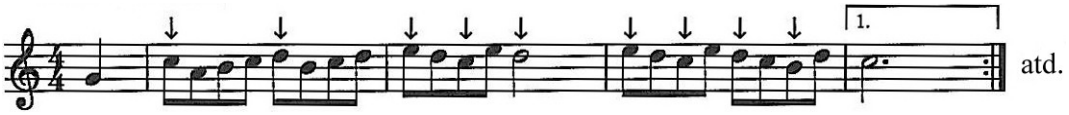
ⓐ Wat zal man op den avond doen — Jacob van Eyck

[Co budeme dělat dnes večer?] — z „Fluyten Lushof“



ⓑ ↓ = melodické tóny

Modo [variace]



V podstatě jde zde stejně jako u Ortize o včasné zařazení cílových tónů.

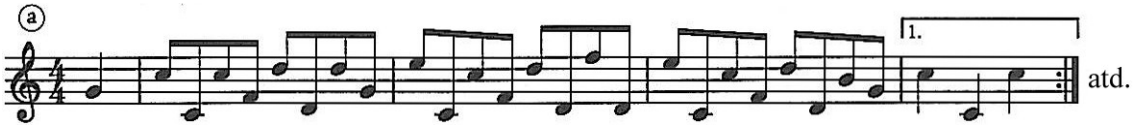
Cvičení

1. Vezmeme si libovolnou melodii z *Fluyten Lushof* a ozdobíme ji vyhrávkami a stupnicím podobnými figurami. Přitom se díváme do not!

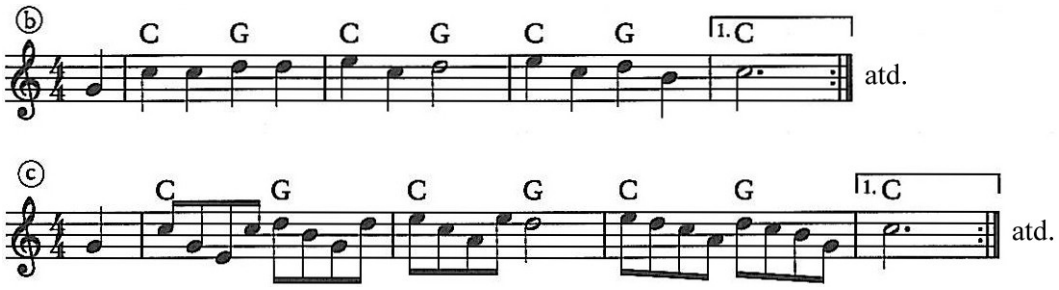
2. Potom se melodii naučíme zpaměti a vymyslíme ozdobenou variantu podle sluchu a paměti.

3. Moderním prvkem ve van Eyckových variacích je skrytý dvojhlas. Notový příklad 75a ukazuje, jak van Eyck ve svých variacích přiřazuje melodiím harmonie – čas generálbasu přišel!

NP 75

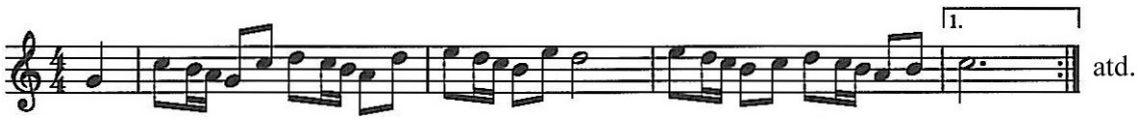


Pro vlastní pokusy tohoto typu to znamená, že musíme nejprve harmonicky analyzovat melodii, na kterou chceme tvořit variace, abychom v tomto stylu mohli improvizovat:



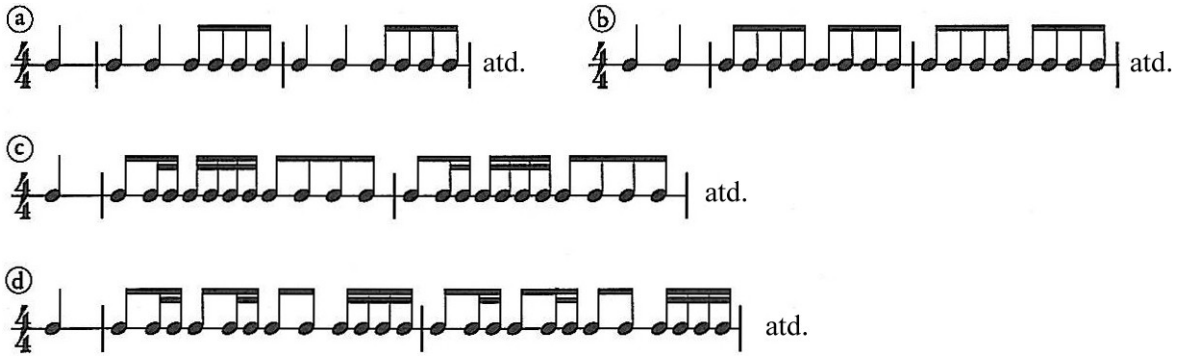
4. Je nápadné, že ve *Fluyten Lushof* je zastoupeno mnoho ostinátních rytmů:

NP 76



Myšlenka ostinátního rytmu byla v čase van Eycka považována za moderní. Využijme to k vlastnímu prospěchu a vymysleme si vlastní variace na následující rytmy:

NP 77



U většiny van Eyckových variací jde vývoj od pomalejších k rychlejším částem. S tímto zadáním si můžeme vytvořit vlastní zrychlovaný soubor variací.

Zpočátku je obrovskou podporou, hraje-li spoluhráč k improvizovaným variacím původní melodii. Na akordický nástroj mohou být hrány akordy vyplývající z harmonické analýzy a už máme výborný základ pro improvizaci.

Improvizované zdobení madrigalů

S dříve osvojenými dovednostmi se můžeme věnovat madrigalové improvizaci, která byla v renesanci považována za vyšší školu pro instrumentalisty.

Potřebná technika k tomu je:

1. Virtuózní zdobení, resp. precizní ovládání cílových tónů.
2. Harmonizace melodie, která značně rozšíří náš variační repertoár.

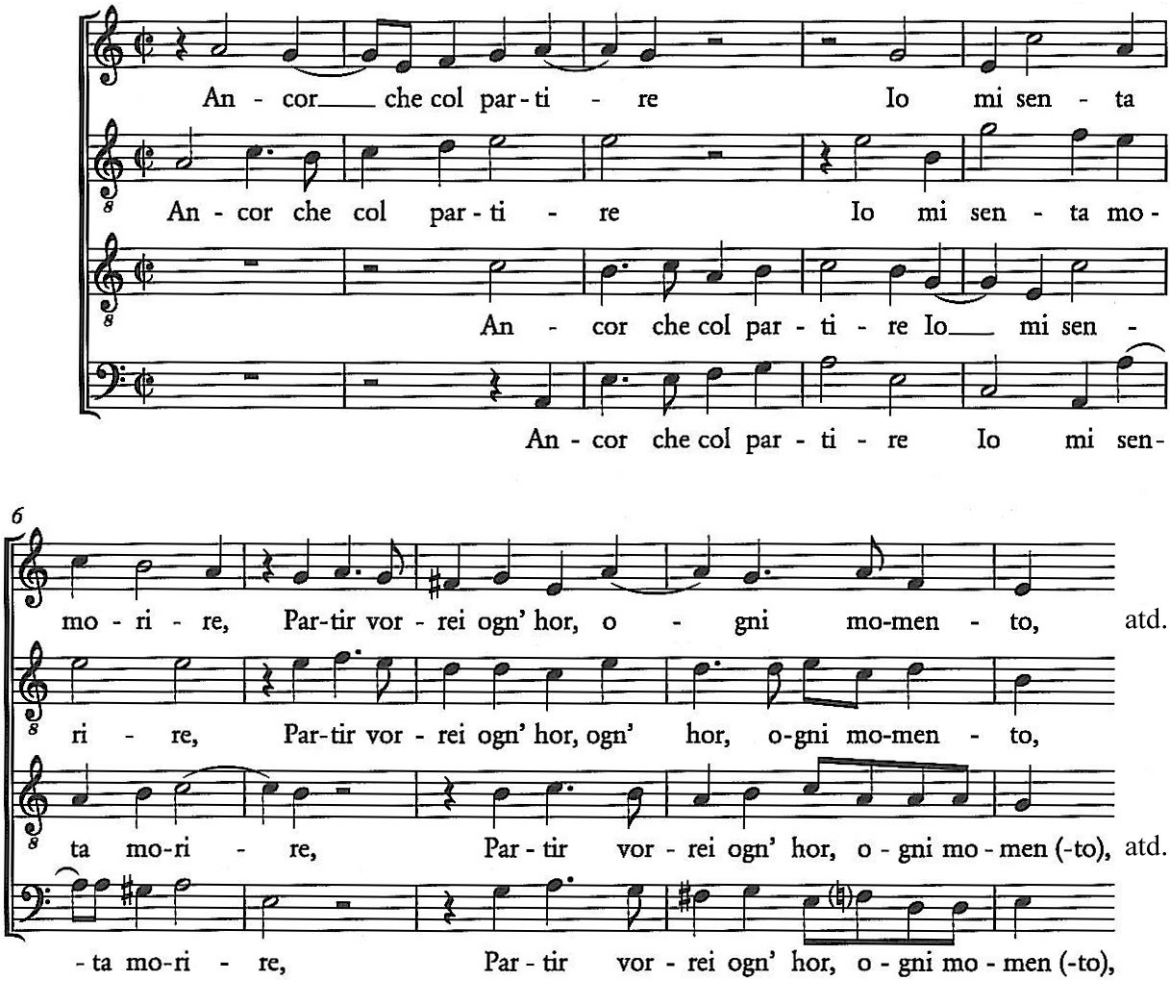
Protože zde na rozdíl od van Eyckových sólových skladeb nezbytnou roli hraje také harmonický nástroj, je právě hledisko cvičení sluchu v harmonii velmi důležité. Čím rychleji si osvojíme harmonický postup, tím snadněji na něj můžeme improvizovat. Protože zde nemáme žádné jednoduché lidové písně, nýbrž složité kontrapunktické skladby, je melodie

mnohem méně přehledná. Musíme tedy zpět na začátek (viz. NP 72b) a nejprve si osvojit jednoduché vyplnění výchozího intervalu (NP 72a) ve smyslu stupnicových girland (NP 72b) a pak nově nasazovaných stupnic (NP 72c).

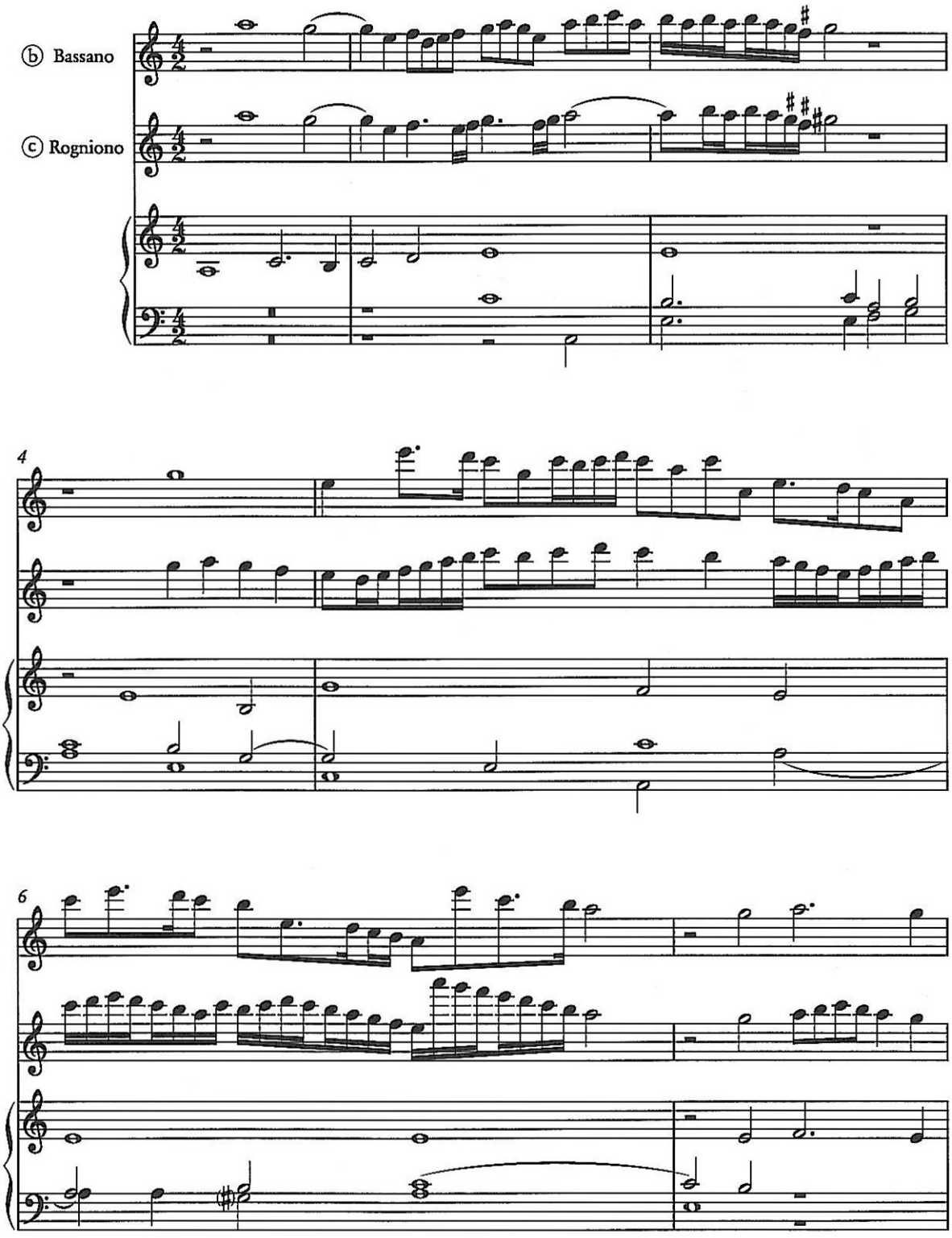
Pohled na diminuované, tedy ozdobené, madrigaly Giovanniho Bassana nebo Francesca Rognioniho nám ukazuje, jaké rytmické bohatství bylo v improvizacích stále více užíváno. Oba příklady (NP 78b a c) se vztahují na stejný madrigal (NP 78a).

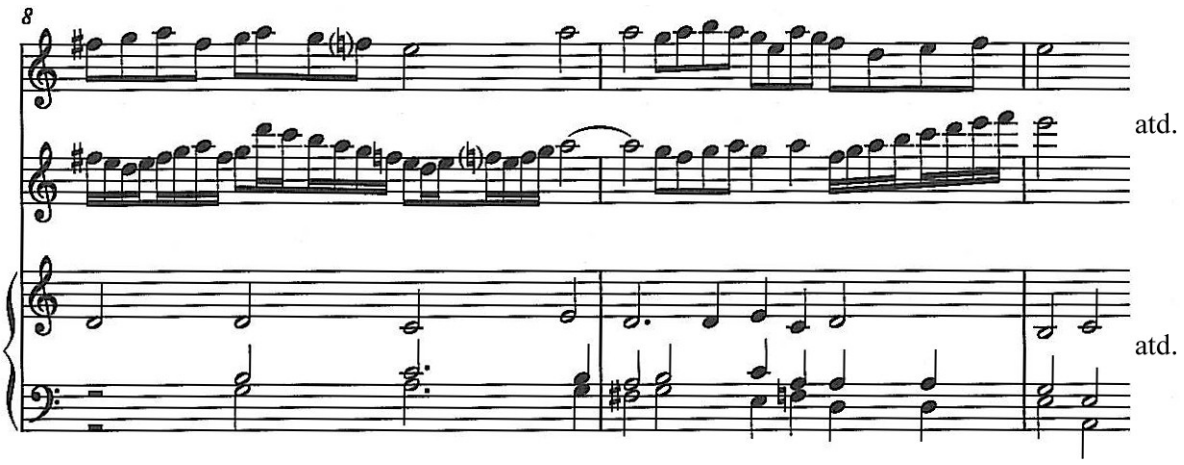
Anchor che col partire

NP 78 ⓐ Cyprian de Rore (1516 – 1656)



Přímé srovnání pod sebou vytištěných diminucí umožňuje náhled do improvizační dílny velkých virtuosů 16. století:


ⓑ Bassano
ⓒ Rogniono
4
6



Tím je formulován požadavek na nás později narozené: improvizace v 16./17. století byla neobyčejně rafinované umění, jehož napodobování nás může mnohému naučit. Budiž zde ještě jednou důrazně doporučeno, vždy se znovu vracet k jednoduchým cvičením. Snadno srozumitelné ostinátní basy Ortize, resp. jednoduché lidové písně van Eycka připravují terén pro složité umění diminucí v madrigalech.

Praktická cvičení s *Recercada primera* od Diega Ortize a anonymní skladbou *Greensleves upon a Ground*

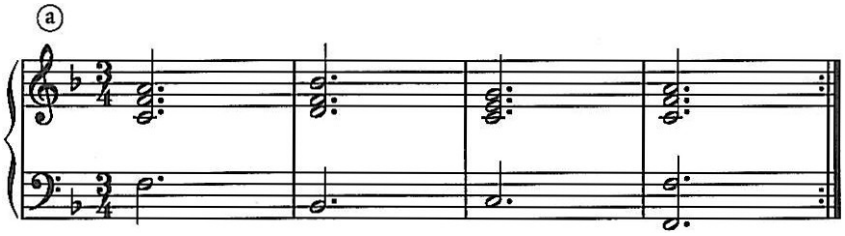
→ *Spielen – Improvisieren (Hraní – improvizování)*: CD track 3–6

Kapitola VII
Improvizace v barokním stylu

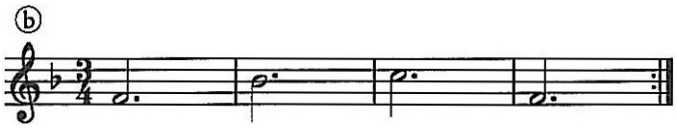
Improvizace nad ostinátními basovými figurami byla v baroku nesmírně oblíbená. V Anglii byla tato forma improvizace, tzv. *ground*, pěstována zvláště intenzivně. Publikace jako *The Dancing Master* (1651), *The Division Violin* (1685) stejně jako dvojsvazkové dílo *The Division Flute* (1706) dokládají vysokou poptávku po prokomponovaných předlohách tohoto žánru, vzorech, které mohly být tím pádem improvizačně napodobovány. Tyto spisy dodávaly nejen hudební materiál pro milovníky groundů, ale nabízely také názornou výuku improvizace: podobně by měly znít naše vlastní melodie nad ostinátním harmonickým základem.

Při bližším pozorování se ukáže, že harmonické schéma je zpravidla rozšířenou kadencí: základní tónina je po čtyřech nebo osmi taktech ukončená kadencí, aby kolo mohlo začít znovu od začátku. Tato pravidelná struktura, která odmítá jakoukoli modulaci, se skvěle hodí pro improvizace. Jako základ pro vlastní improvizace si vezmeme harmonické schéma třetí skladby z *The Second Part of The Division Flute*, kde je základem pro ground jednoduchá kadence T – S – D – T:

NP 79



Doprovázeno na altovou zobcovou flétnu místo na cembalo nebo klavír, vypadá pro ni upravená basová linka takto:



Krok za krokem

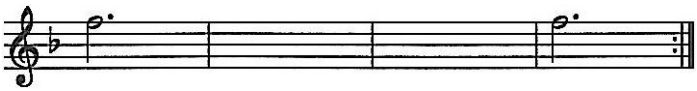
Následujících osmnáct učebních kroků je oporou pro systematický postup. Tím by měla být improvizace metodicky uchopitelná a dlouhodobě použitelná ve výuce. Jednotlivé výukové cíle jsou vybrány tak, že dobře znějící výsledek je jistý. Nároky stoupají s počtem výukových cílů, které na sebe navazují: postupně se zvyšuje složitost improvizovaných melodií.

Právě zde má velký význam zadávání přesně vymezených úkolů. Čím jasnější jsou pravidla hry, tím snadněji se podaří improvizovat. A v případě, že je učební cíl (stále) příliš těžký, můžeme se v rámci předložené učební etapy vrátit o krok nazpět.

1. Základní tóniua přibližuje první a poslední tón.

V naší čtyřtaktové frázi je to tedy *f*. Nejprve jde pouze o to, abychom toto *f* umístili na správné místo (a sice v taktech 1 a 4). V taktech 2 a 3 nehrajeme nejprve nic, poté pokusně podle sluchu další tóny, na začátku a na konci ale pevně setrváváme na *f*:

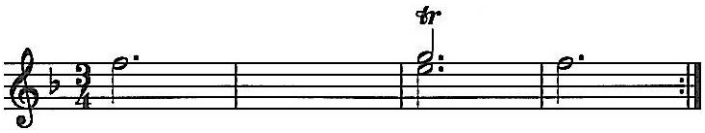
NP 80



2. Pevnou součástí barokních melodií jsou kadenční trylky a dominantní akordy.

Přitom trylkujeme zásadně na tercii nebo kvintě dominanty, v našem případě tedy na *e* nebo *g*.

NP 81



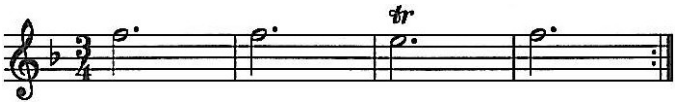
Přitom máme tři opěrné pilíře, které nám dávají jistotu: *Úvodní tón, konečný tón a kadenční figuru!*

3. Zbývá tedy dosud otevřené pasáže mezi těmito „oporami“ improvizačně zdolat.

V našem čtyřtaktovém groundu je to jednoduché, protože otevřený zůstal vlastně jen jeden takt: takt 2. Hledáme nyní tóny, které se hodí k harmonii basu. Přitom se doporučuje nejprve:

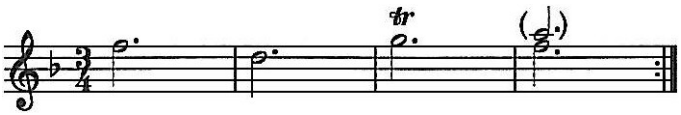
4. Hrát notu proti notě: to znamená jeden melodický tón na jeden basový tón, tedy jeden tón v každém taktu. Výsledek by mohl vypadat takto:

NP 82



nebo také

NP 83



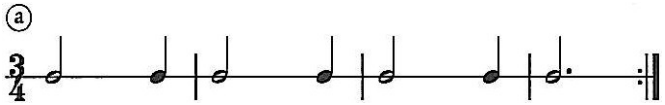
5. Nyní začíná hledání *dalších tónů hodících se do různých akordů*.

Kvůli jednoduchosti prozkoumáme harmonický terén nejprve bez ohledu na metrum. Tóny trojzvuků F dur, B dur a C dur najdeme rychle (viz. NP 79a).

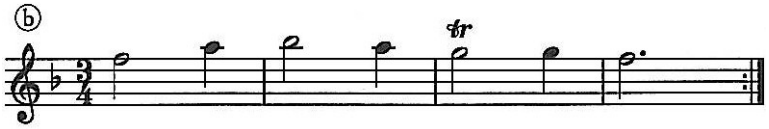
6. Na základě rytmického modelu vytvoříme nyní širší rozsáhlejší melodii.

NP 84

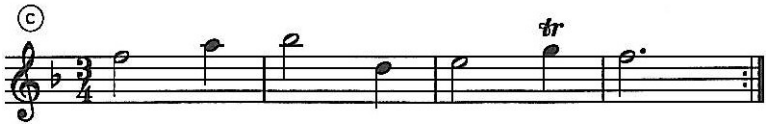
Rytmus



může být uskutečněn přibližně takto:

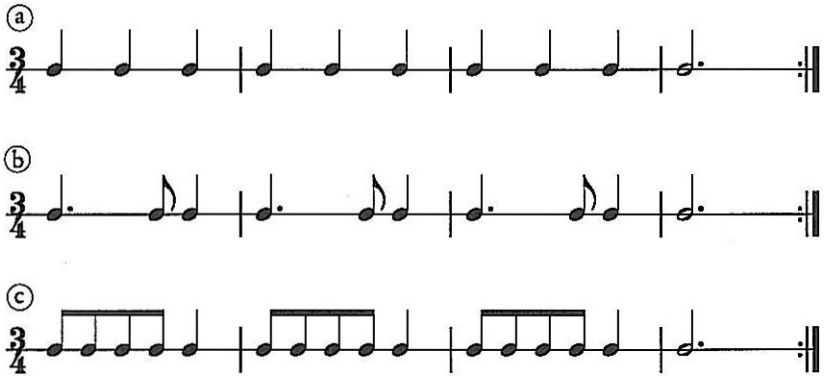


nebo



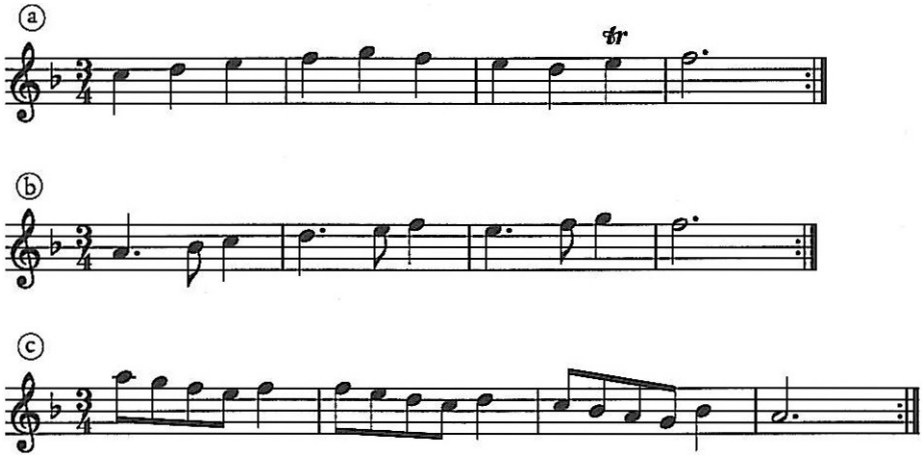
Zde jsou další návrhy pro rytmické modely, které – už s dalšími doplněními – vytvoříme:

NP 85



7. Jako počáteční a koncový tón můžeme použít jakýkoli tón trojzvuku, který tvoří harmonický základ. V našem groundu přichází tedy v úvahu *f*, *a* a *c*:

NP 86

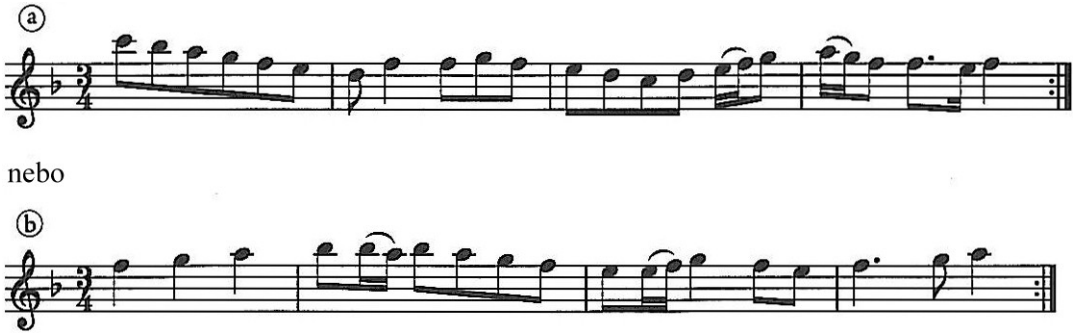


V posledním příkladu je *a* připraveno septimou.

8. Použití malých intervalů (sekunda, tercie) nám pomůže si krok za krokem prozkoumat naše možnosti. Jako další etapa se doporučuje:

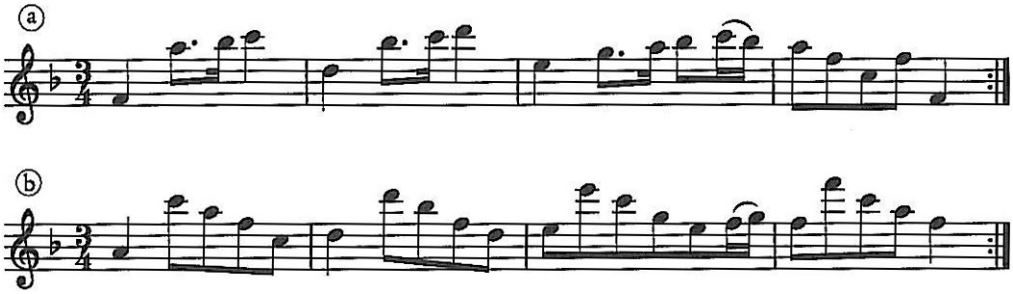
9. Kombinace různých rytmů. Tím získáme zajímavé varianty:

NP 87



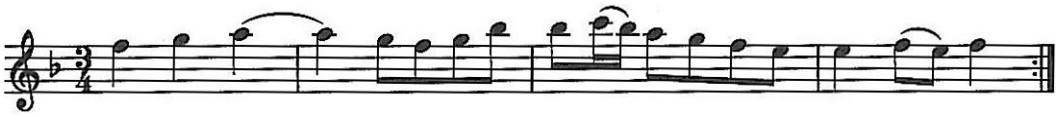
10. Větší intervaly přináší improvizované melodii novou dimenzi: v následujících příkladech vzniká skrytý dvojhlas:

NP 88



11. Disonance oživují, a čím lépe se orientujeme v harmonickém schématu, tím cíleněji můžeme melodii „okořenit“ disonancemi:

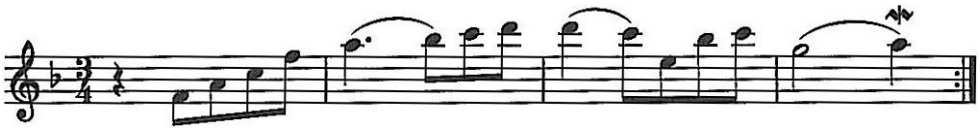
NP 89



Právě takovéto napětí může ovšem při improvizaci vzniknout zcela nezáměrně, což už jsme mohli zjistit při riskantních intervalových skocích v bodu 9. Zde platí zachovat si chladnou hlavu! Následující osvědčený recept může prekérní situaci rychle vyřešit: *v mnoha případech je k disonantnímu tónu konsonantní vedlejší nižší nebo vyšší tón: musíme jen zahrát rozvod do správného konsonantního tónu, abychom se dostali zpátky na správnou kolej!*

V NP 90 je v taktu 2 septima, v taktech 3 a 4 dokonce nóna rozvedena na první době nahoru nebo dolů.

NP 90

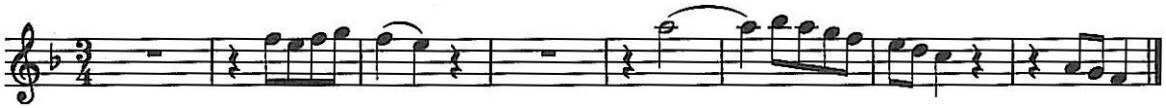


Tím získá hledání konsonantních souzvuků melodický charakter: samy zdánlivé chyby přispívají určitým způsobem k úspěchu improvizace. Velmi důležitou roli hrají

12. Pomlky, a nejenom proto, že získáme čas k přemýšlení.

Pomlky člení melodii na jasně oddělené fráze. Také přinášejí do hry přesnost, která je jinak těžko uskutečnitelná. Kromě toho dávají příležitost doprovodu krátce přebrat melodickou úlohu:

NP 91

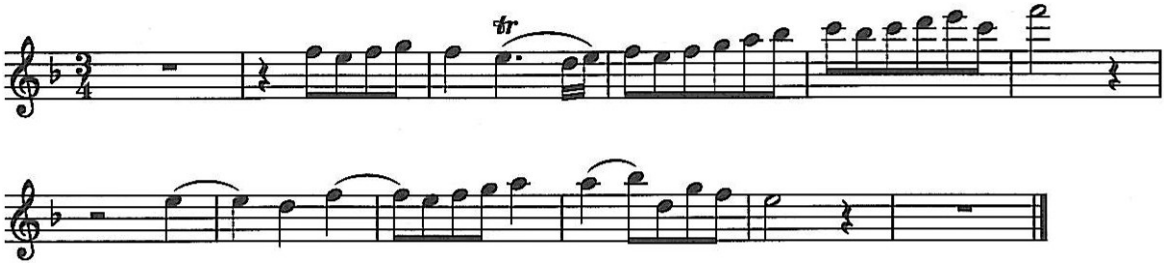


Chytře použité pomlky udržují zájem o melodii zejména v pomalých skladbách!
Další důležitý prostředek členění je:

13. Přizpůsobení melodie basovému modelu nebo naopak hra přímo proti němu.

Všechny předchozí příklady respektují čtyřtaktovou strukturu groundu. Jak ale můžeme často vidět u Henryho Purcella, zvláště zajímavé jsou právě melodie, které jdou přes konec groundového schématu dál. V našem případě by to mohlo vypadat asi takto:

NP 92



Přechod mezi takovýmito nepravidelnými frázemi a běžnými čtyřtaktovými modely udržuje znační napětí. Přitom můžeme napětí docílit:

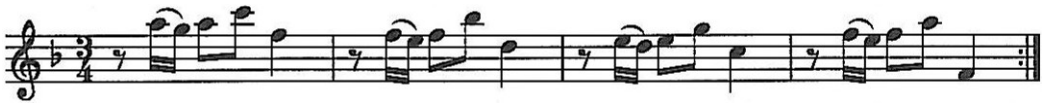
14. Využitím tercie nebo kvinty základního akordu jako počátečního a koncového tónu fráze (v F dur tedy *a,* resp. *c*), což s sebou téměř nevyhnutelně přináší velké melodické oblouky.

Barokní hudba by byla nepředstavitelná bez:

15. Sekvenčního rozvíjení motivu.

Jedna myšlenka je udržována navzdory změně harmonie:

NP 93



Toto nás ušetří nutnosti stále přicházet s novými nápady! Jak lze vidět mimo jiné v druhém taktu notového příkladu 93, harmonické schéma může ovšem v rámci mechanického chodu sekvence vyžadovat nepravidelnosti.

16. Hudební vývoj, který lze sledovat, je v rámci skladby důležitý k vytvoření napětí.

V barokních variačních skladbách lze často nalézt vývoj od pomalejšího k rychlejšímu pohybu: po mírném začátku se virtuosita stupňuje podle okolností až na hranici možností. Další možnosti nabízejí změnu struktury v rámci skladby:

a. Lineární vývoj lze snadno sledovat.

Příklad 1: po jednoduchých variacích „nota proti notě“ se rytmy postupně komplikují. Ze společníků – basu a vrchního hlasu – se stanou protivníci.

Příklad 2: po počátečním respektování schématu groundu se melodické linky postupně uvolňují od harmonického frázování.

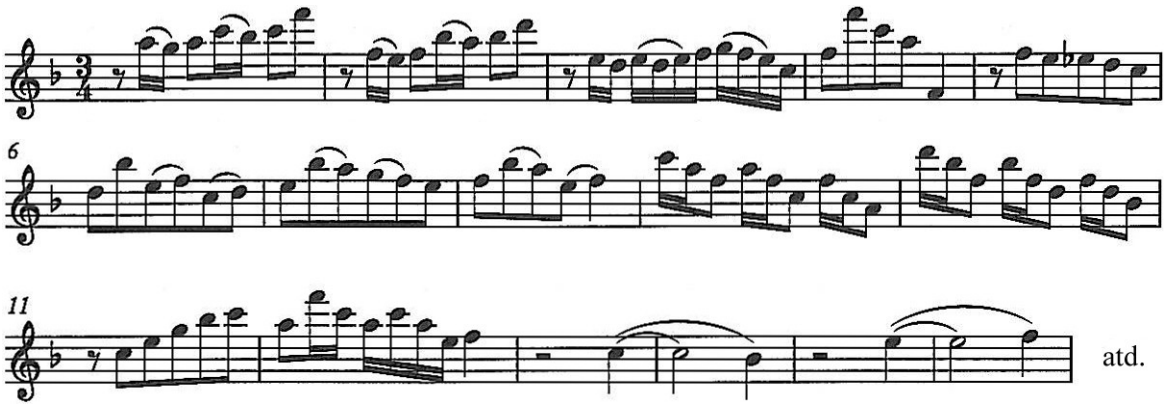
b. Kruhová struktura umožňuje další zvyšování napětí.

V příkladech 1 a 2 se postupně vrátíme zpět na začátek. Prakticky každý předcházející bod může být tématem dalšího vývoje: přibývání disonancí, pomlk, vývoj použitých intervalů atd. Jedním z nejdůležitějších prostředků napomáhajících zdařilé improvizaci je:

17. Využití emočních kontrastů.

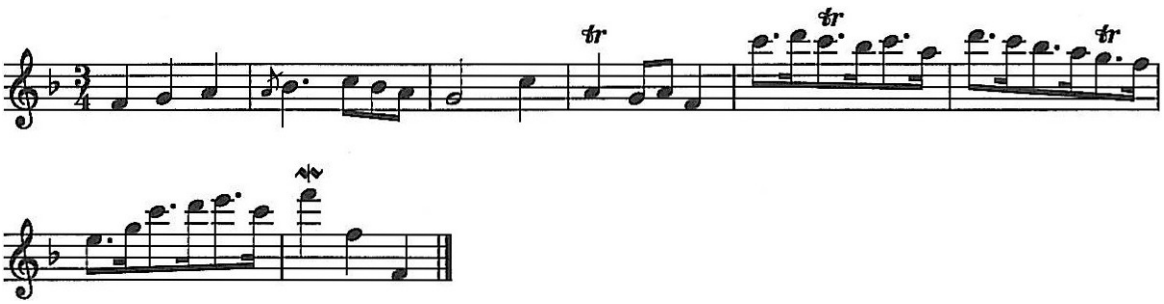
Popis různých charakterů napomáhá ke ztotožnění a ulehčuje hledání nových myšlenek. Opak nějakého nápadu se stane základem nové myšlenky. Radost – smutek nebo vznětlivost (takty 1–4 a 9–12) versus melancholie (takty 5–8 a 13–16):

NP 94



18. Šikovné používání různých rejstříků může být velmi působivé při srovnávání rozdílných charakterů. V následujícím příkladu má první slovo melancholik:

NP 95



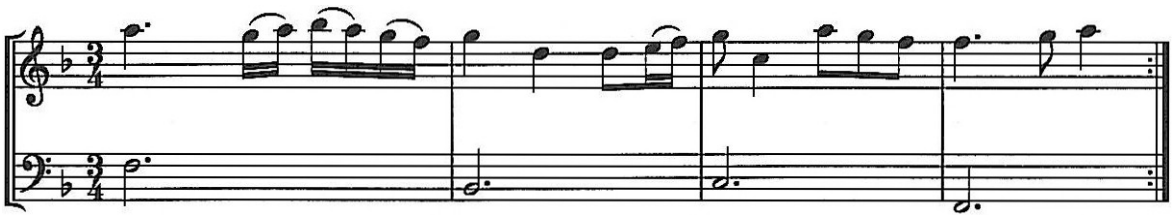
Můžeme si tedy vypracovat improvizaci krok za krokem. Jasné zadání úkolů pomáhá nejenom při vymýšlení hudebních nápadů, nýbrž nám ulehčuje také tak důležité hodnocení: splnili jsme úkol nebo ne? Co si lze ponechat, co musíme ještě změnit?

Při *dlouhodobém* výukovém procesu postupně stoupá obtížnost. Vybaveni výše uvedeným výčtem kritérií můžeme improvizační hru uspořádat cíleně. Z metodického hlediska se tento postup podobá práci ve výuce s komponovanou hudbou!

Když teď zahrajeme všechny notové příklady jako jednu skladbu (nejprve NP 88a–b, pak NP 84b–c), případně s malým Da Capo ohlédnutím, máme už k dispozici opravdovou

groundovou skladbu! Srovnání s variacemi publikovanými v roce 1706 je velmi poučné: od taktu 2 po takt 3 je mezi hlavním hlasem a basem paralelní kvinta:

NP 96



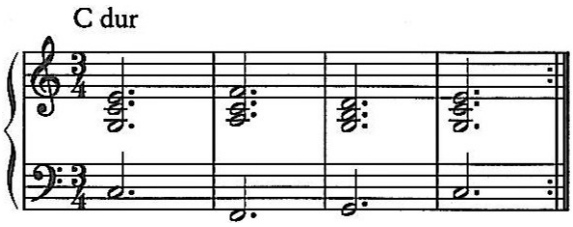
Při našich improvizacích si tedy můžeme dovolit volnost ve vedení hlasu. Kromě toho mění *g* na první době druhého taktu harmonii: hráč basu hraje sextakord nad svým *b*, takže nezní B dur, ale g moll. Obecně můžeme u tohoto groundu říci, že většina variací se úplně přesně nehodí do harmonického schématu původní basové linky. Hráč doprovodu musel tedy také improvizovat a svoji basovou linku spontánně měnit na základě melodie, což je praxe, kterou známe také z jazzu!

Pokračovací cvičení

1. Na některých místech jsou původní akordy nahrazeny novými, na což musí hráč melodie se svojí improvizací spontánně reagovat (v taktu 2: místo B dur g moll, v taktu 4 místo F dur d moll).

2. Po transpozici do C dur hrajeme na sopránovou nebo tenorovou zobcovou flétnu, což odpovídá hmatům verze pro altovou flétnu:

NP 97



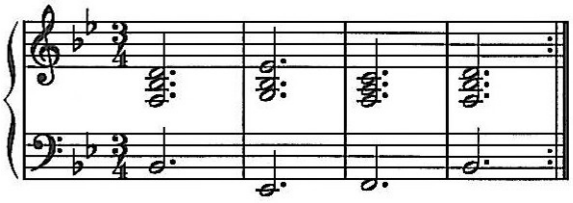
Potom přejdeme zpět do F dur, necháme si ale sopránovou, resp. tenorovou flétnu: nyní se musíme zorientovat v novém prostředí!

Naopak hrajeme ground v C dur na altovou zobcovou flétnu – také zde platí, postupně se přizpůsobit novým harmoniím.

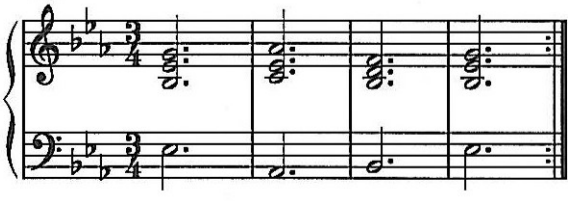
3. Další tóniny vedou do „vzdálenějších oblastí“ kvintového kruhu:

NP 98

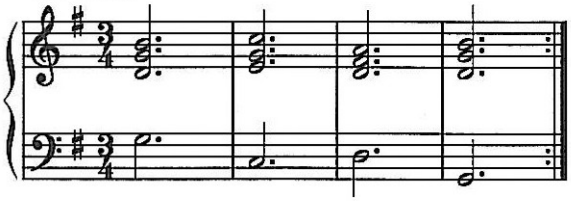
ⓐ B dur



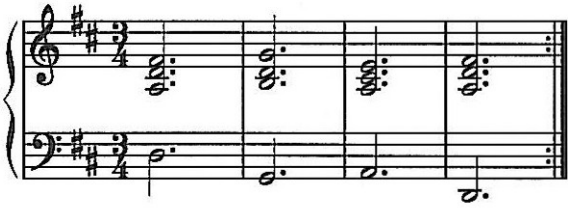
ⓑ Es dur



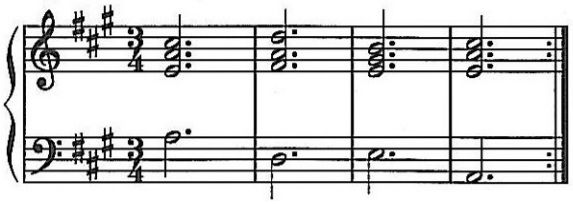
ⓒ G dur



ⓓ D dur



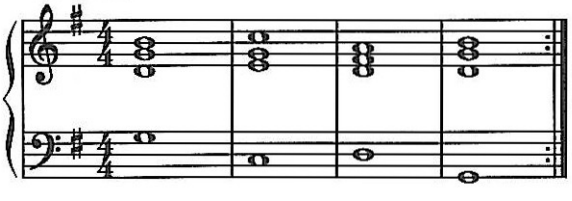
ⓔ A dur



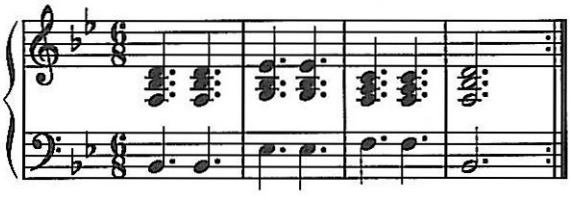
4. O rozmanitost při zachovaném schématu se postarají různá metra:

NP 99

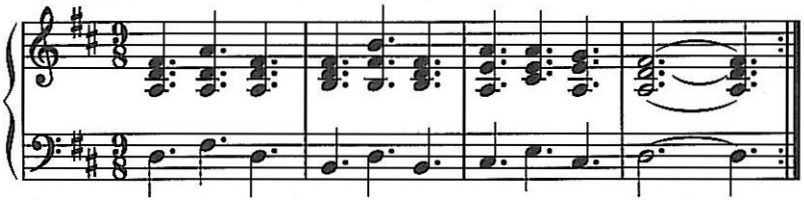
ⓐ G dur



ⓑ B dur



ⓒ D dur

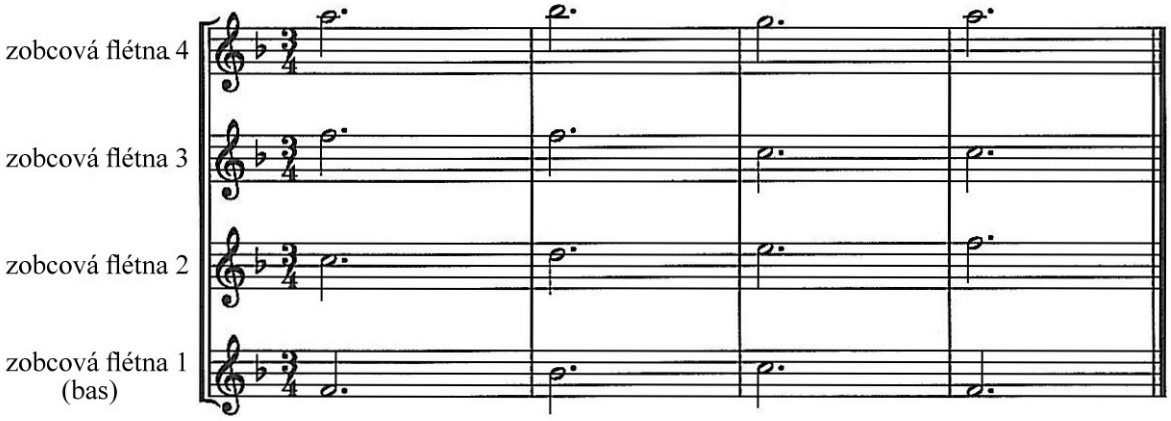


5. Následující mollové tóniny se zvláště hodí pro zařazení do našich improvizačních pokusů: a moll, d moll, g moll, c moll, e moll, h moll.

6. Hrajeme třídílný ground, jehož první a třetí část je v dur, střední část naproti tomu v moll (vhodné tóniny: C dur/ a moll, G dur/e moll, D dur/h moll, A dur/fis moll, F dur/d moll).

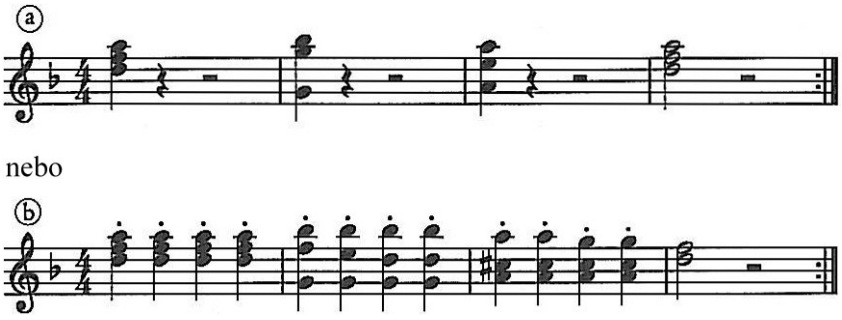
7. Všechna výše zmíněná cvičení můžeme také doprovodit na zobcové flétny! Jedna doprovodná zobcová flétna bude hrát basovou linku, každá další může postupně doplnit harmonii:

NP 100



Čím níže je doprovod položen, tím snadněji se od něj improvizovaný sólový hlas odpoutá. Basové a tenorové zobcové flétny jsou pro to ideální. Ale i altové a sopránové zobcové flétny se hodí pro doprovodné hlasy. Aby doprovodné party nestály v cestě sólovému hlasu, je vhodné nahradit držené dlouhé noty kratšími:

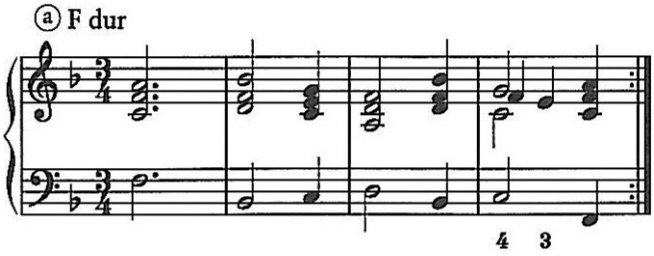
NP 101



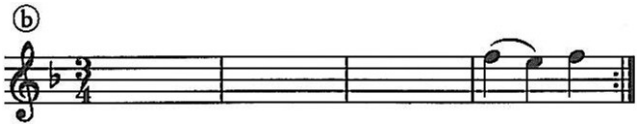
Doprovod bude díky tomu přehlednější a současně se rytmicky účastní hry.

8. Následující groundy jsou příklady libovolně pokračující řady jednoduchých basových modelů. Harmonické schéma může být hráno jak na cembalo, tak na klavír nebo zobcovou flétnu:

NP 102

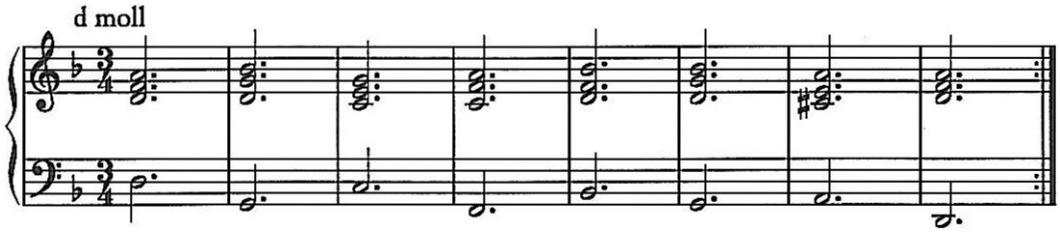


Poslední tón ve 4. taktu leží na třetí době. Rozvod kvarty do tercie v posledním taktu se nabízí jako melodická kadenční figura:



Následující schéma pochází ze sbírky *The division Flute* a je dvakrát delší než všechny předchozí modely:
An Italian Ground[*] (Robert Carr[13])

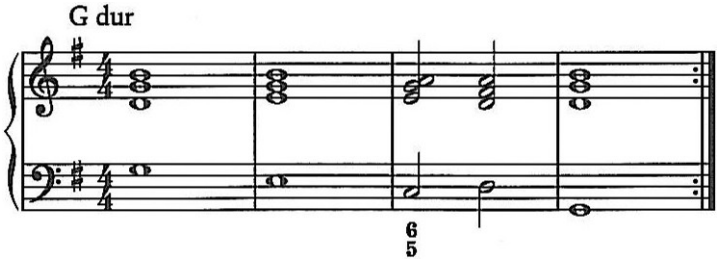
NP 103



Prvním cílem je tedy najít po osmi taktech závěrečný tón. Všimněme si změny předznamenání v předposledním taktu: *cis* jako citlivý tón vede zpět na *d*.
Další příklady:

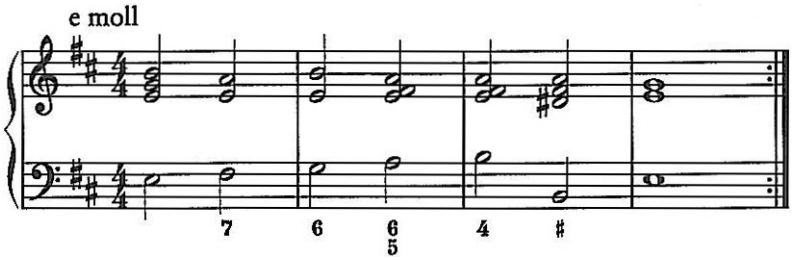
[13] Podle nových MGG, Kassel, Bärenreiter, Stuttgart: Metzler 2000, Personenteil Band 4, je křestní jméno Carra nikoli Robert ale Richard.

NP 104



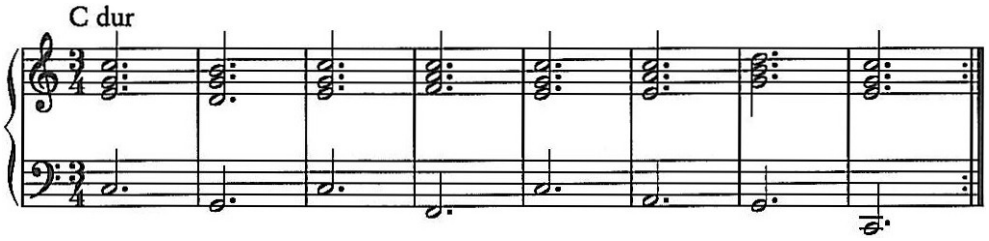
V dalším příkladu v e moll označují číslice 7, 5 a 4 disonantní akordy. Také zde je *dis* v předposledním akordu dominantní citlivý tón:

NP 105



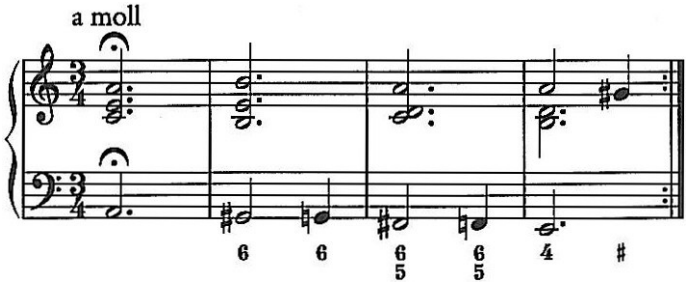
Zde je ještě jeden příklad groundu v C dur:

NP 106



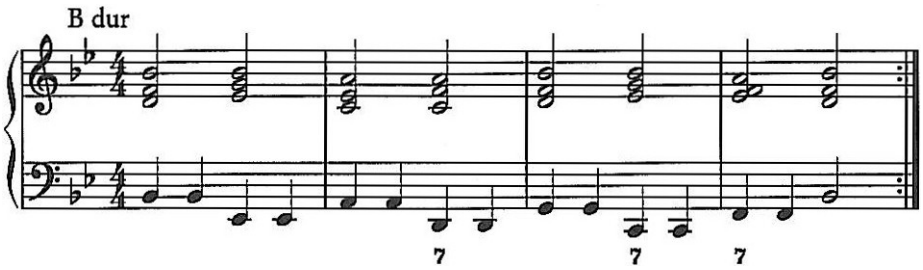
Chromatický pohyb basu v následujícím modelu nás nutí k velmi přesné formulaci melodie (koruna označuje závěrečný tón skladby):

NP 107



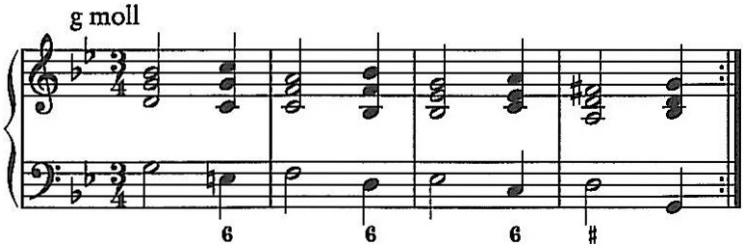
Vrchní řádek doprovodu se ukazuje jako velmi nápomocný při tvorbě melodie: obsahuje totiž základní tóny pro improvizaci! To v zásadě platí pro všechny uvedené příklady! Na rozdíl od předchozích groundů je zde poslední tón schématu zároveň tónem počátečním (takt 1). Další sled klesajících kvint (viz NP 103), tentokrát ale v dur:

NP 108



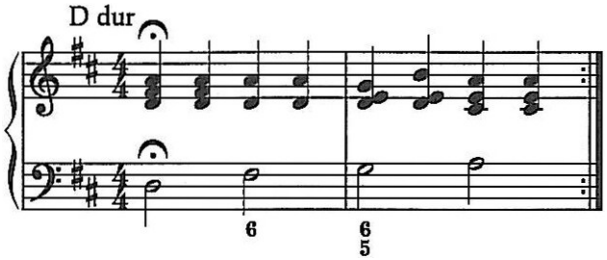
V následujícím notovém příkladu se objevují změny předznamenání v taktu 1 na třetí době (*e* místo *es*) a v taktu 4: *fis* jako citlivý tón na první dvě doby:

NP 109



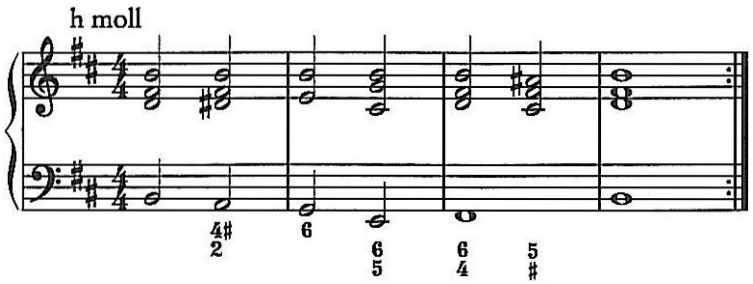
Závěrečný tón leží opět na nepřízvučné době (viz. NP 102). V NP 110 koruna opět označuje závěrečný tón skladby (viz. NP 107):

NP 110



Překvapivý harmonický postup v prvním taktu NP 111 je nutné „zabudovat“ do melodie (z *d* se stane *dis*!). *Ais* jako citlivý tón vede ve třetím taktu zpět na *h*:

NP 111



9. V dalším cvičení transponujeme předložené groundy do jiných tónin. I zde se doporučuje hrát každou tóninu na různé druhy zobcových fléten (sopránovou a altovou, nebo také tenorovou a basovou), abychom postupně improvizovali podle sluchu a ne podle naučených hmatů.

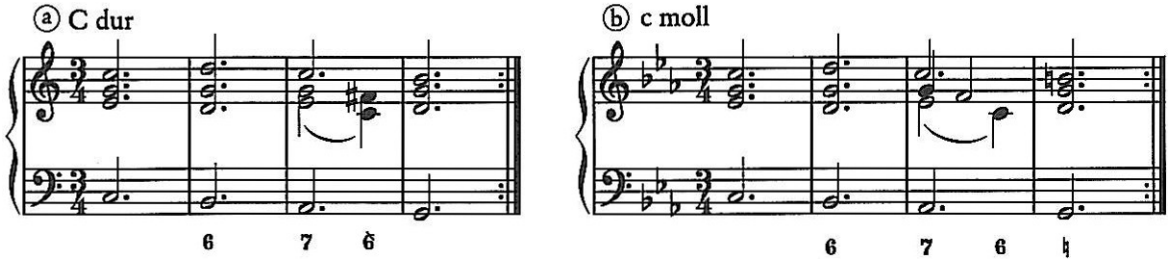
Improvizace nad chaconnovým basem

Klesající tetrachord je typickým barokním ostinatem:

NP 112

V případě chaconny se zpravidla jedná o třídobý takt. Chaconny byly oblíbené v dur i v moll:

NP 113

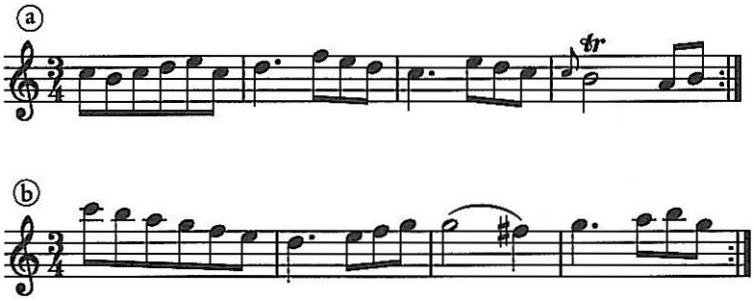


Na rozdíl od výše probíraných groundů není čtvrtý takt harmonickým koncem basové linie! Dominanta v taktu 4 vede zpět k tónice v taktu 1, díky čemuž se první a poslední tón jedné fráze shodují.

Chaconna v dur

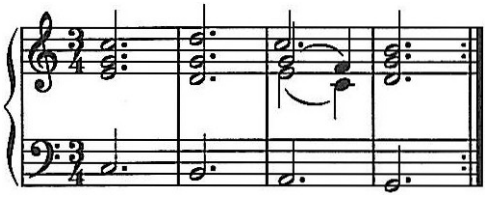
Nejprve si můžeme položit na pult zápis generálbasu v doprovodném hlase a pak si vždy vybrat jeden tón z akordu jako cílový tón: tedy jakoby „ručkujeme“ od taktu k taktu. V NP 114a je výchozím bodem hledání melodie vždy nejvyšší tón z akordu, v NP 114b naproti tomu melodická linka putuje skrze akordy.

NP 114



Touto cestou získáme cit pro možnosti spojení různých akordů. Následně postupujeme opět krok za krokem, jak je popsáno výše. V následující harmonizaci si povšimněme změny předznamenání v taktu 3. Třetí takt můžeme ovšem harmonizovat také s použitím *f* místo *fis* a tím se tomuto problému vyhnout:

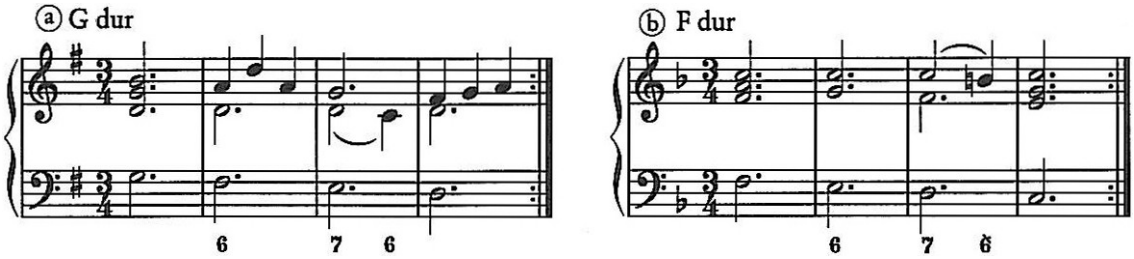
NP 115



Cvičení

1. Transpozice basového modelu do následujících tónin: G dur, D dur, A dur, F dur, B dur, Es dur. V NP 116a a b jsou jako příklad uvedeny G dur, resp. F dur:

NP 116

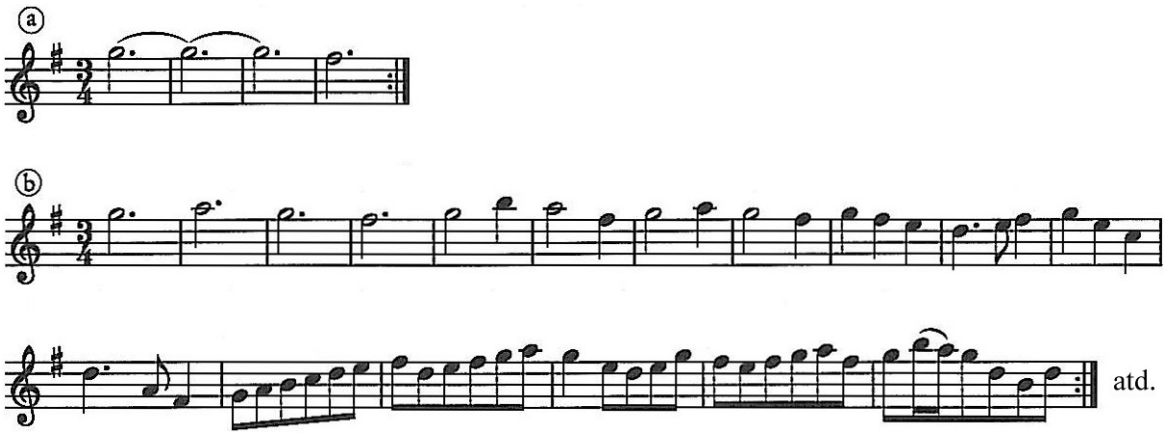


V praktické části (EB 8750) se od strany 34 nacházejí prokomponované začátky melodií a harmonické modely v různých tóninách.

2. Formální stavba: pomalu–rychle–pomalu.

Vycházíme z následující fráze v G dur (NP 117a) a postupně zvětšujeme rytmický pohyb melodie (NP 117b) a poté se znovu vrátíme zpět k téměř nepohyblivému začátku.

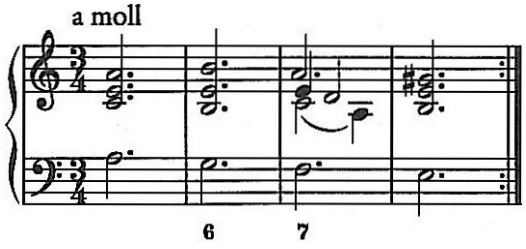
NP 117



Chaconna v moll

Chaconna v moll přináší v rámci basové linie změnu předznamenání, což vyžaduje přizpůsobení vrchního hlasu. V taktu 2 platí *g*, v taktu 4 potřebujeme naproti tomu *gis* jako citlivý tón, které nás vede zpět k tónice (a moll):

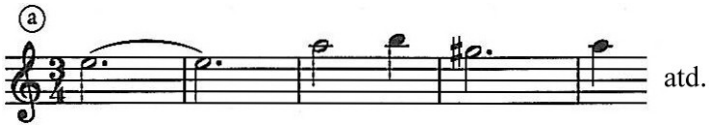
NP 118



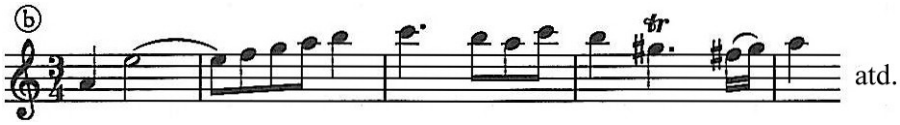
Cvičení

1. Nejprve vložíme *gis* do čtvrtého taktu, což nás zavede zpět k *a* – výchozímu bodu fráze:

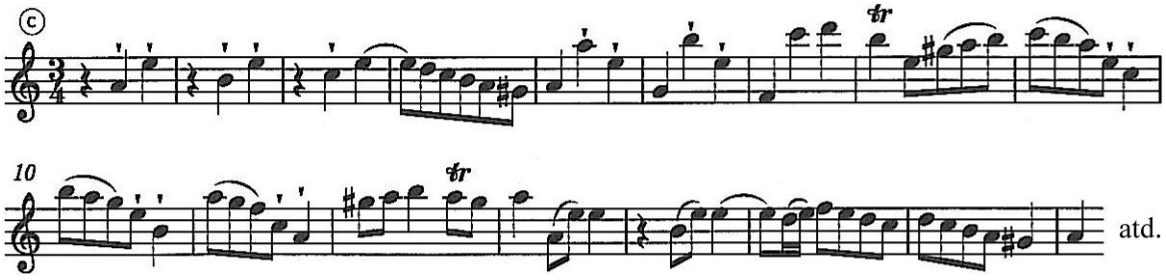
NP 119



Poté zahrneme *g* ve druhém taktu do melodické linky:



2. Uvedeme nějaký motiv, který budeme dále rozvíjet v průběhu chaconny:



3. Transpozice do následujících tónin: d moll, g moll, c moll, f moll, e moll, h moll (srovnej prokomponované začátky chaconny v různých tóninách v notové části na str. 34).

Třídílná chaconna

Pro improvizaci delší chaconny se jako vhodný model osvědčila v baroku často používaná da capo forma, to znamená, že střední část harmonicky kontrastuje s okrajovými částmi. Máme dvě možnosti:

a. dur–moll–dur

b. moll–dur–moll

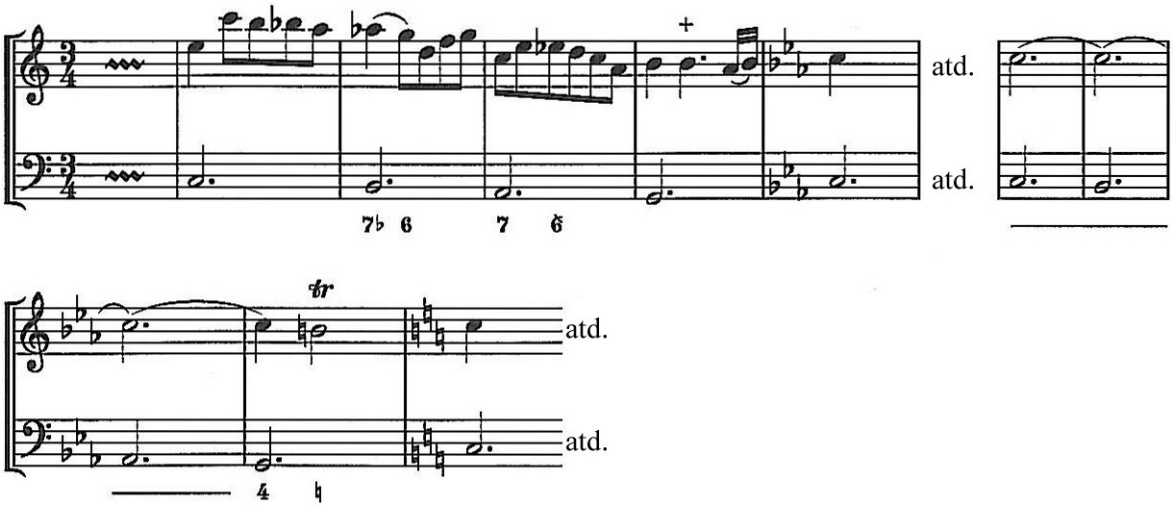
Přitom je zpravidla zachován základní tón. Abychom jmenovali jen jeden příklad: C dur se ve střední části změní na c moll a pak se zase vrátí zpět. Přitom je důležité, aby byly přechody v melodii a harmonickém doprovodu dobře koordinované.

Tyto přechody lze koordinovat třemi možnými způsoby:

1. Před samotnou improvizací je *stanoven počet opakování chaconny v každé části*: takže například šestnáctkrát moll a osmkrát dur následovaných konečnými čtyřmi molovými opakováními, což už nám dá 96 (včetně posledního tónu dokonce 97) taktů hudby! Počty opakování mohou být určeny podle potřeby. Čím rozsáhlejší je skladba, tím nepřehlednější je počítání jednotlivých opakování, což vyžaduje delší procvičování. Tato námaha se ovšem vyplatí, protože si pomalu ale jistě vyvíjíme cit pro proporce.

2. Stanovíme si určité *signální motivy*, které budou ohlašovat nástup další části. V NP 120 uvádí chromatika mollovou část. Ta naproti tomu zaznívá pouze v drženém tónu vrchního hlasu. Nebo také přejdeme v části A postupně ke stále kratším hodnotám, které hrajeme tak dlouho, dokud jsme schopni zrychlovat, načež následuje část B, která se uklidní téměř k zastavení, což si znovu vyžádá da capo části A:

NP 120



Jasná dohoda a vyzkoušení přechodových částí napomůže tomu, abychom byli ve správný okamžik na správném místě!

3. Nejtěžší, ale také nejpůvabnější variantou je nechat přechody zcela na hudební logice. To znamená, že vytvoříme část A, která tak neodvratně směřuje k části B, že část B může začít právě na tomto určitém místě. Toto vyžaduje mnoho hudebního citu a schopnosti reagovat.

Analýza barokních třídílných chaconn (příklad pro moll–dur–moll: Bachova *Chaconne d moll* pro sólové housle, pro dur–moll–dur: závěrečná věta sonáty *L´inconu*

Michela de la Barreho) ukazuje, že skladatelé poskytovali jednotlivým částem zcela samostatnou vývojovou křivku. Část A se vyvíjí až ke svému vrcholu, kde je poté – stále ve stejné tónině – zadržena a znovu se uklidňuje: skladba by pak mohla skončit! Teprve potom přináší změna tóniny osvěžení a nové myšlenky.

Tyto analytické objevné výpravy inspirují naše vlastní improvizační řešení. Kromě toho pomáhají skladatelské pokusy v tomto žánru rovněž ve vývoji citu pro hudební logiku.

Dvojhlasá improvizace nad chaconnovým basem

Chaconny se dvěma vrchními hlasy hrály v baroku důležitou roli: za kmotru jim byla triová sonáta jako nejdůležitější tehdejší forma komorní hudby. Je lákavým úkolem doplnit tuto tradici improvizovanými skladbami. Jak můžeme zorganizovat oba vrchní hlasy tak, aby se oboustranně doplňovaly a vzájemně si „nelezly do zelí“?

V principu přicházejí v úvahu dvě varianty:

1. Homofonní vedení hlasů.

V tomto případě se jeden hlas podřizuje druhému. Jasné rozlišení mezi hlavní linkou melodie a doprovodem umožňuje jednoznačné rozdělení úloh: zatímco jeden hráč improvizuje melodii, druhý k ní hledá vhodné doprovodné figury. Pro melodii přitom platí všechna výše uvedená kritéria. Pro doprovod jsou nápomocné následující pokyny:

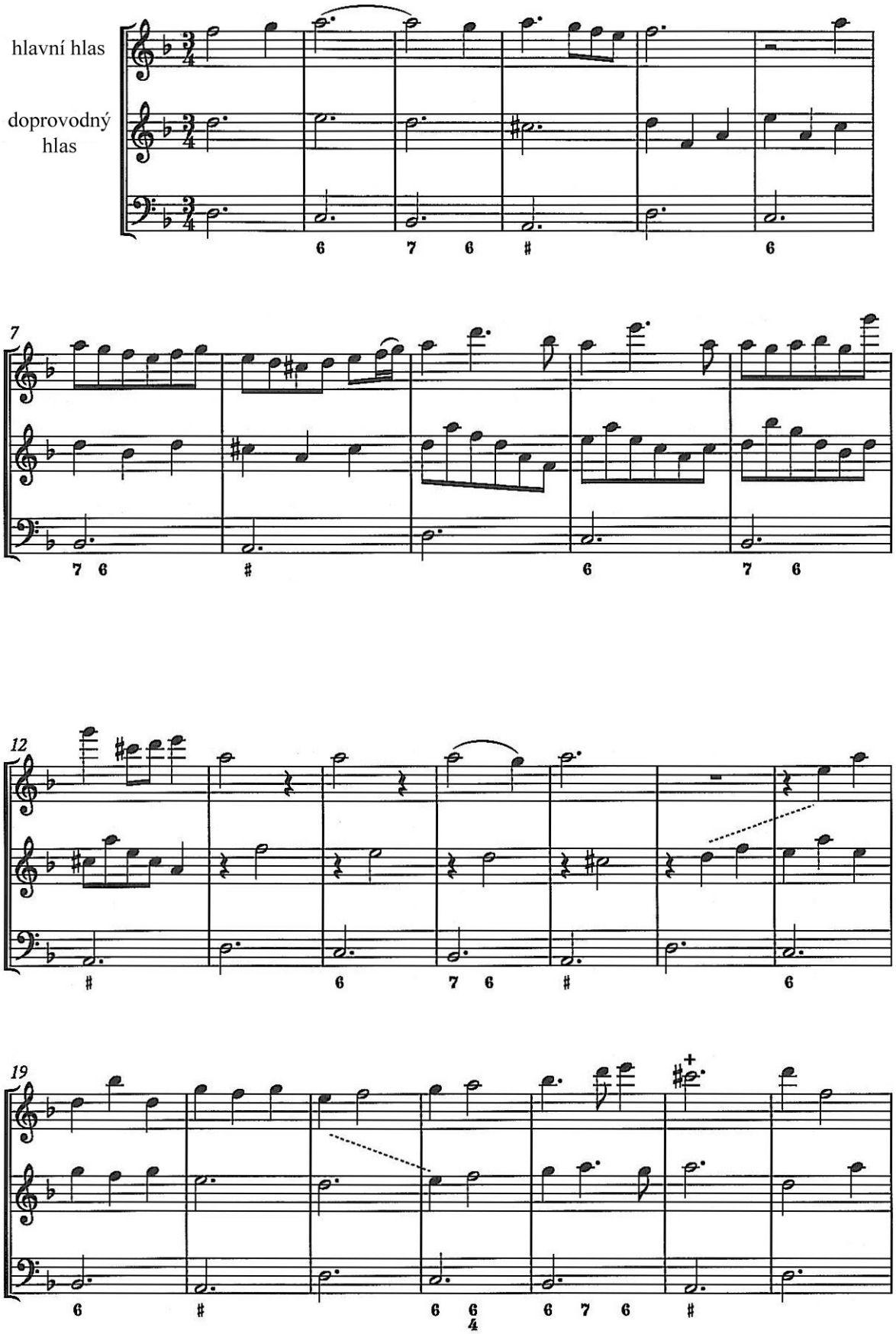
Doprovodný hlas leží zpravidla pod melodií. Rozdělení rejstříků (melodie: střední a horní rejstřík, doprovod: spodní a střední rejstřík) ulehčuje realizaci jednotlivých hlasů. Notový příklad 121 ukazuje jednu z možností pro doprovodný hlas:

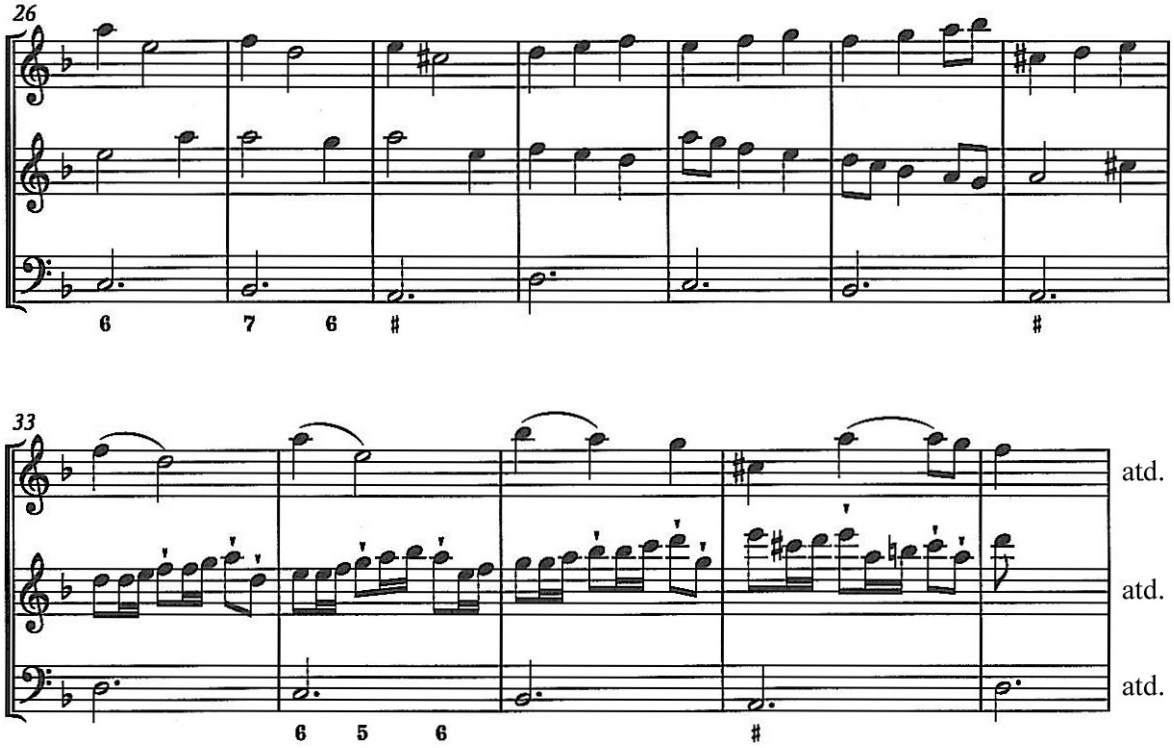
a. dlouhé držené tóny (takty 1–4),

b. rozložené trojzvuky v různých (často ostinátních) rytmech (takty 5–12): čím rychlejší je doprovodná figura, tím spíše se může v doprovodu náhle objevit vyšší tón (srov. a^2 a b^2 v taktech 9–12),

c. pomlky (takty 13–16).

NP 121





Po dohodě se vymění role: kývnutí hlavy znamená výměnu. Nebo stanovíme přesné rozdělení: vždy po dvou (nebo čtyřech, nebo šesti) chaconnových basových liniích se hráči vymění.

2. Polyfonní vedení hlasů.

Oba vrchní hlasy mají v této variantě stejnou hudební hodnotu. Máme dvě možnosti, jak se přitom smysluplně doplňovat:

a. Imitace:

Takty 17–24 v NP 121 ukazují tyto imitace. V taktu 18–20 imituje flétna 1 flétnu 2, v taktu 21–24 naopak. Také zde se doporučuje jasná domluva o výměně rolí před začátkem improvizace.

b. Kontrapunkt:

Uvedení protihlasu je tomto obsazení možná nejnáročnější variantou. Vyžaduje dobrý sluch a bleskovou schopnost reakce. Pomůže pokusit se zahrát *protiklad* spoluhráčovy melodie. Notový příklad 121 toto ukazuje nejprve ve vztahu k rytmu (takty 25–28), k vedení melodie (takty 29–32) a poté k charakteru (takty 33–36).

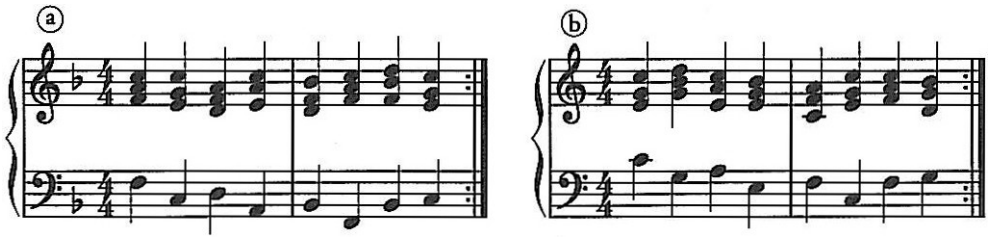
Pro improvizaci delší chaconny může být domluveno formální schéma, které zahrnuje i právě zmíněné prvky. Například: část A: homofonní – část B: polyfonní – část C: homofonní.

Jednotlivé části mohou být do detailu rozčleněny: polyfonní část B může být právě tak rozdělena na tři části: imitace–kontrapunkt–imitace atd. Výše uvedená kritéria nám také umožňují skládat formální tvar jako skládačku. Tento stavebnicový princip nám dává k dispozici výběr, který umožňuje nové poskládání každé skladby.

Po stopách Pachelbela: trojhlasý kánon

Známý *Kánon* Johanna Pachelbela je postaven na groundové lince, která je zde reprodukována v transpozici:

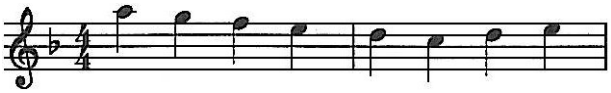
NP 122



F dur se jako tónina hodí pro altové zobcové flétny, C dur pro sopránové.

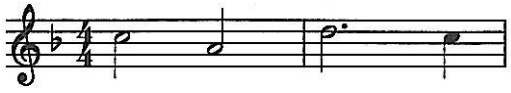
Nejdříve se každý hráč seznámí s basem groundu a pokusí se najít vhodné melodické obraty. Je důležité, aby se tyto melodie skládaly z uchopitelných formulací, které lze snadno napodobit. Začátek Pachelbelova Kánonu je pro to skvělým příkladem:

NP 123



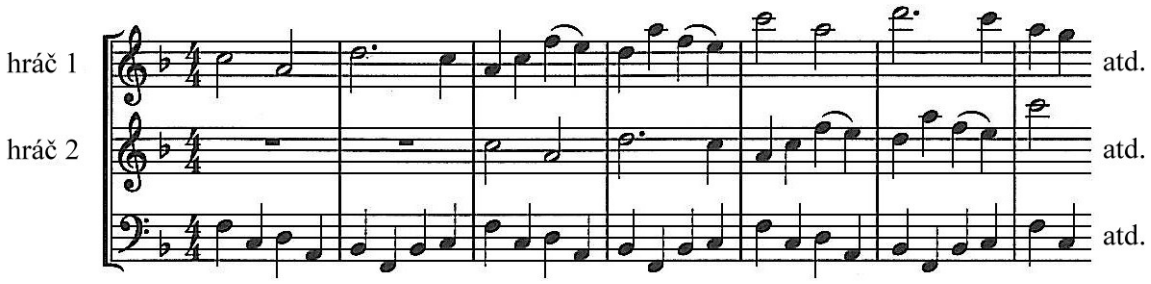
Jde to ještě jednodušeji:

NP 124



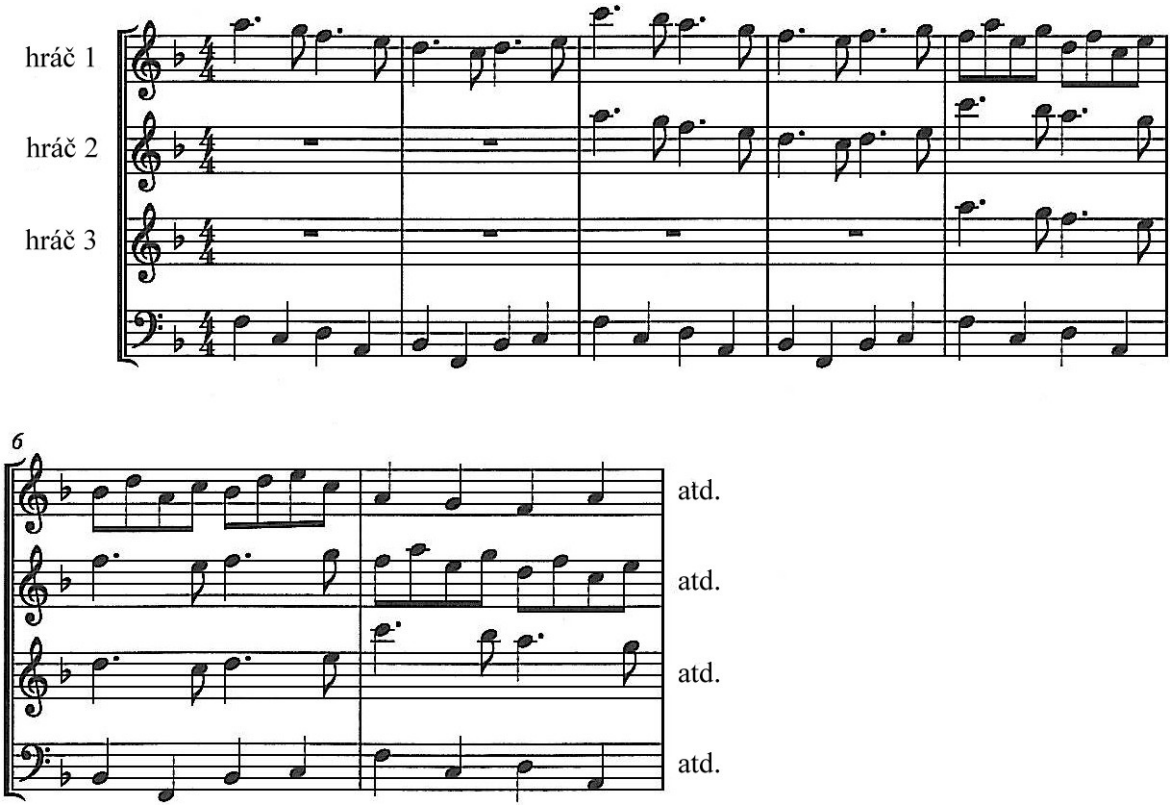
S takovými jednoduchými obraty začneme improvizovat nejprve dvojhlasý kánon. Oba ostatní hráči zkouší při společném nasazení po dvou taktech doslovně imitovat hráče 1. Jde tedy o to, během imitace současně zachytit, jakou melodii hráč 1 zahraje: to vytváří vysoké nároky na schopnost vnímat a reagovat.

NP 125



V trojhlasé variantě si poté musí hráč třetího hlasu zapamatovat už čtyři takty, než začne hrát:

NP 126



Perfektně improvizovaný tříhlasý kánon je vzhledem k této obtížnost téměř vyloučený. Ale – a to je to rozhodující! – výsledek bude znít dobře, i když už kánon nebude přísně vzato

kánonem. Povinnost tvořit jednoduché melodické figury může také uvolnit možné nahromadění disonancí, především pokud je respektována kadence, tedy návrat do původní tóniny. Tento experiment je nanejvýš výhodným školením jak v koncentraci na spoluhráče, tak současně na vlastní hru. Srovnání se šikovným provedením Pachelbelova Kánonu poskytuje poučení o tom, jak lze vystavět takový složitý kánon.

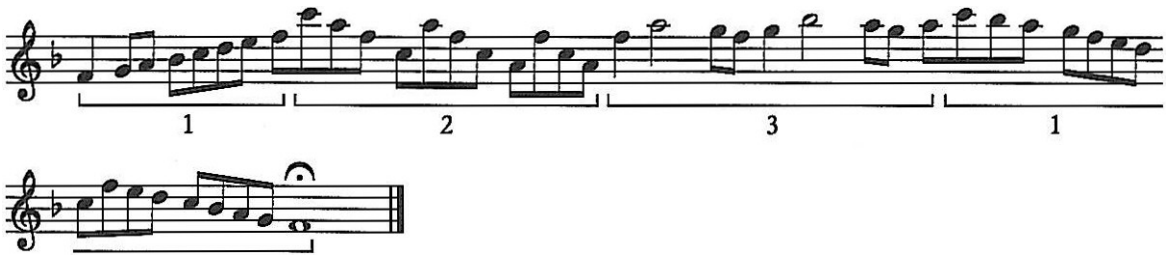
Improvizace barokního preludia

V období baroka byla improvizovaná preludia oblíbená. Často připravovala půdu pro následující skladbu: ucho si zvyklo na tóninu a hudebník měl příležitost se rozehrát. Jacques-Martin Hotteterre věnoval ve Francii improvizovaným *Prélude* také jeden traktát: *L´Art de preluder*[*] (Paříž 1719). Zvyk preludovat se může stát velmi důležitým ve vlastní hudební a pedagogické praxi. Preludium nám samotným totiž umožňuje improvizovat ve velmi těsně navržené formě. Přitom se nám otevírá možnost vytvoření si vlastního slovníku barokní hudební mluvy. Tato aktivní slovní zásoba nám nejenom pomůže při výše uvedených improvizacích groundů a chaconn, ale všeobecně zintenzívní náš vnitřní vztah k hudbě jakékoli epochy. Analýza barokního zvukového jazyka přináší v zásadě tři složky:

1. stupnice
2. akordy
3. melodické obraty (motivika/složené rytmy)

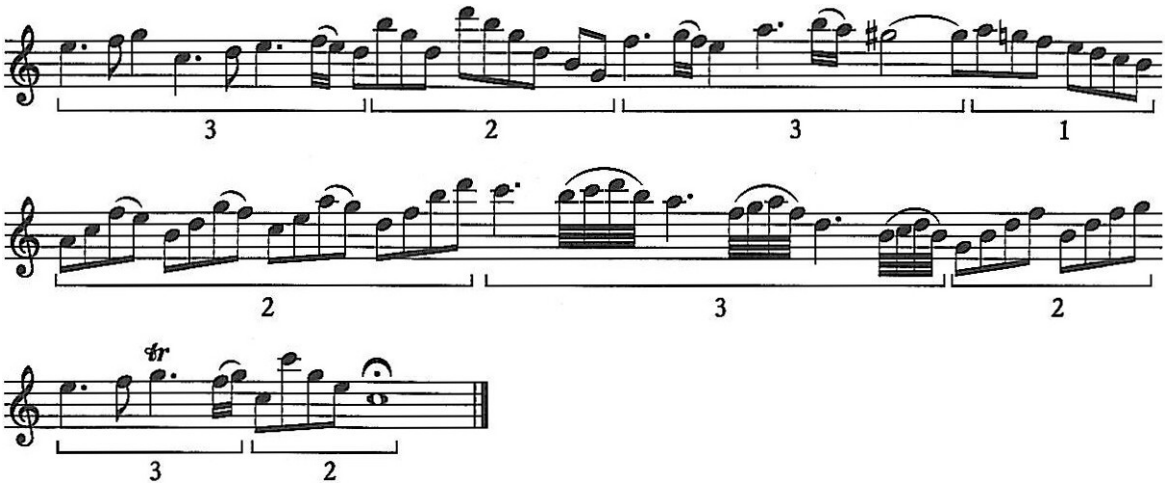
Pod pojem „melodický obrat“ zahrnujeme na jedné straně samozřejmě všechny melodie, ale také jevy jako je sekvence, které umožňují melodický vývoj. Použití různých notových hodnot (složené rytmy) je důležitým prvkem barokní tvorby melodie. Když spojíme tyto tři prvky dohromady, vznikne nám už malé *Prélude*; NP 127 v F dur při tom sleduje schéma 1–2–3–1:

NP 127



Už složitější je NP 128 v C dur se schématem 3–2–3–1–2–3–2:

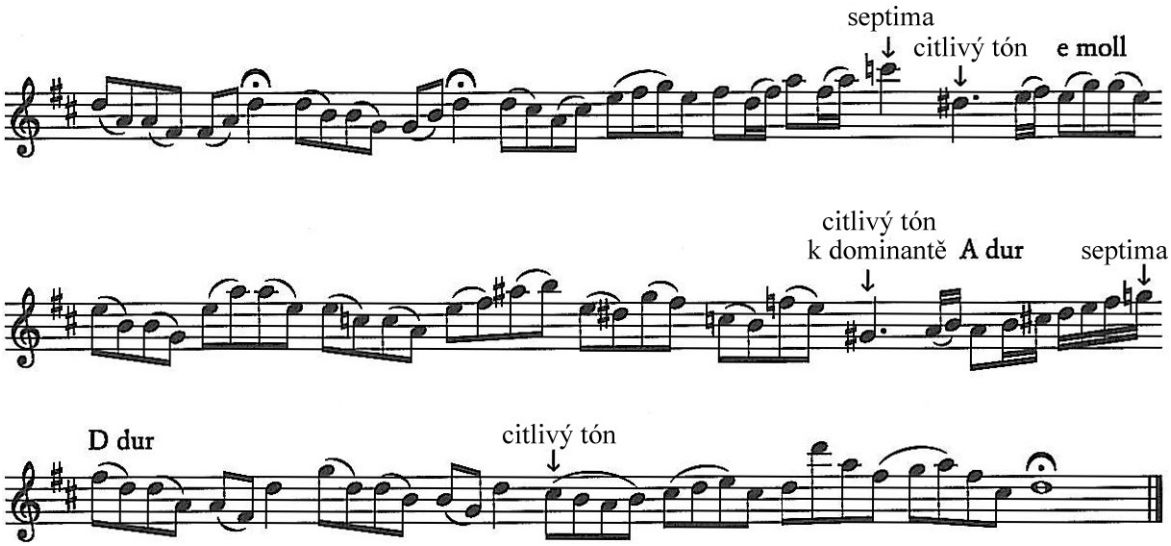
NP 128



Stejně jako ve francouzském *Prélude non mesuré* nejsou ani zde vědomě stanoveny žádné taktové čáry: zaprvé jsou figury částečně složitě umístitelné v rámci metra, za druhé se žádá velmi volný a spontánní způsob hry: tempo rubato, jemná dynamika, vložené další ozdoby apod.

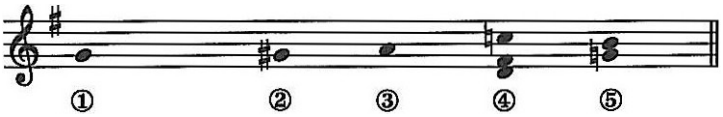
Zvláštní pozornost si v této souvislosti zaslouží citlivé tóny, které v jednohlasém způsobu hry představují cestu k tónice. Díky nim se také můžeme vrátit zpět do základní tóniny, od které jsme se v průběhu preludia vzdálili. To je důležité především pro velkoryseji navržená preludia: návrat k tónice uspokojivě řeší harmonické napětí spojené s modulacemi. V NP 129 je provedena modulace z D dur do e moll přes citlivý tón *dis*. Velmi důležité jsou zde i septimy, které díky svému dominantnímu charakteru způsobují harmonický posun:

NP 129



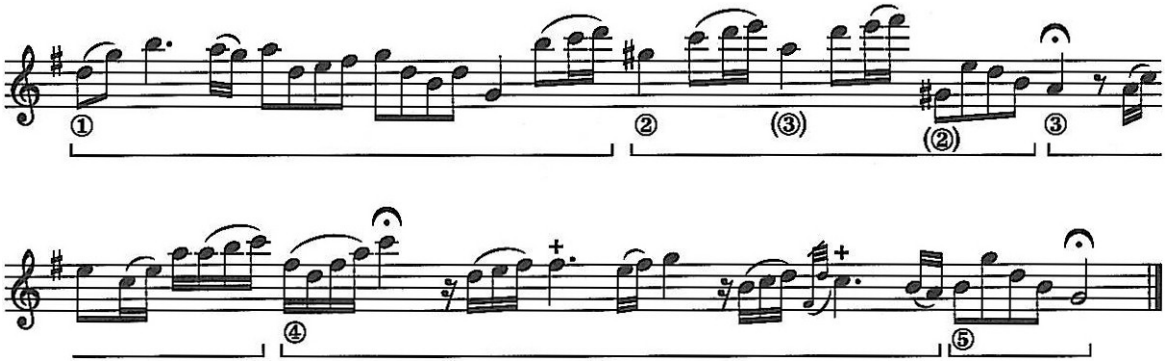
Citlivé tóny stejně jako septimy mohou být naplánovány jako příprava na preludium.
Vezměme si například preludium v G dur, které zamýšlí modulaci do a moll a pak se znovu vrátí do G dur: pro modulaci využijeme *gis* jako citlivý tón, pro návrat do G dur dominantní septakord z D dur se septimou *c* a citlivým tónem fis:

NP 130



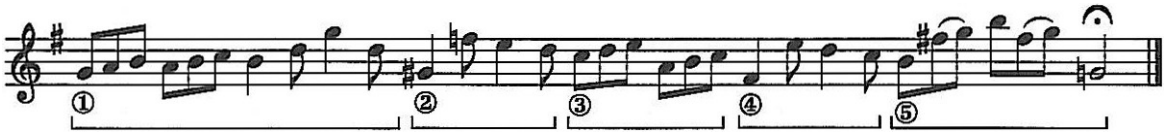
Toto schéma může být doplněno různě. Například:

NP 131



Nebo také úplně jinak:

NP 132



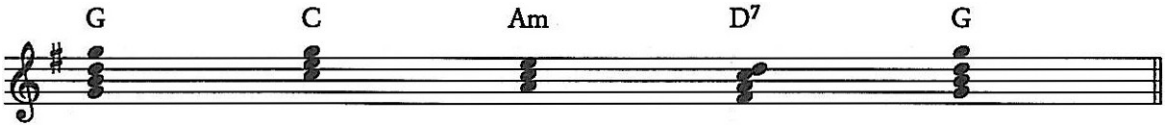
Metodický postup

1. Zhotovení krátkých harmonických skic (viz. NP 130) nám dodá základní kostru preludia.
2. Dáme-li si tuto skicu na stojan místo not, pomůže nám při improvizaci udržet orientaci.
3. Naučíme se tuto skicu nazpaměť dříve, než na ni improvizujeme preludium.
4. Najdeme vlastní harmonické postupy, které pro improvizaci fixujeme v podobné skice.
5. Posledním krokem je spontánní nalezení podobné harmonické kostry, která je stejně spontánně vyplněna.

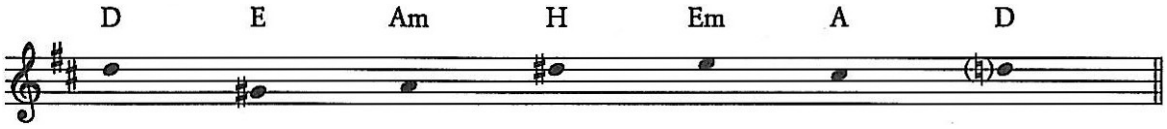
Cvičení

1. Následující harmonické kostry mohou být vytvořeny improvizačně (každý příklad třemi možnými způsoby). Optický rozestup mezi akordy přibližně udává, jak dlouho se zdržíme v rámci jedné harmonie ve vztahu k dalším:

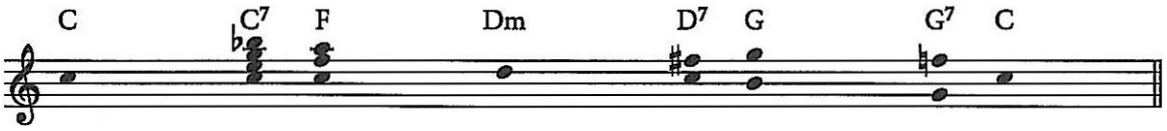
NP 133



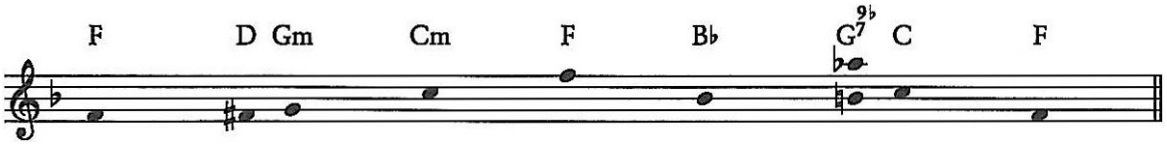
NP 134



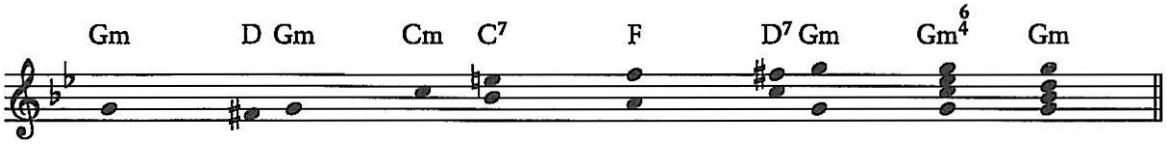
NP 135



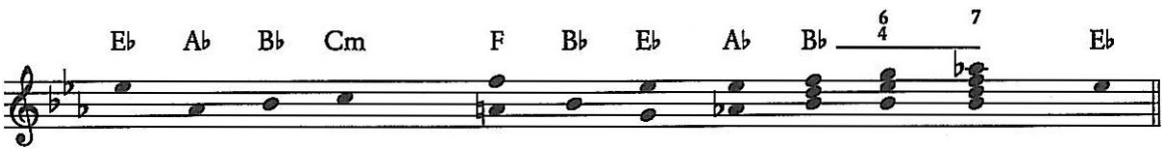
NP 136



NP 137



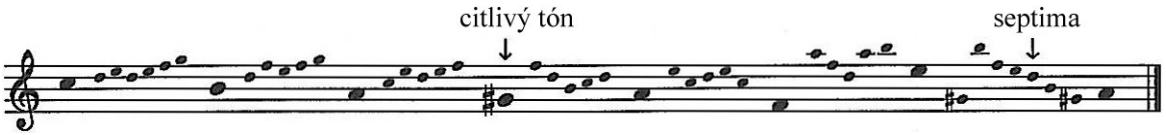
NP 138



2. Vymyslet vlastní sledy akordů v následujících tóninách: D dur, a moll, F dur, d moll, B dur, g moll, Es dur, c moll, As dur, f moll, G dur, e moll, D dur, h moll, A dur, fis moll, E dur, cis moll.

3. Modulující preludia slouží jako přechody mezi dvěma skladbami (nebo větami) v různých tóninách. Notový příklad 139 ukazuje možnou cestu od C dur do a moll. Malé noty přitom ukazují možný vyplňující materiál mezi většími nosnými tóny:

NP 139



Právě při modulacích jsou citlivé tóny a septimy nenahraditelnou pomocí pro postup do dalších tónin. Následující modulace jsou k tomuto myšleny jako cvičení: C dur do F dur, F dur do d moll, d moll do B dur, B dur do A dur, A dur do g moll, g moll do h moll, h moll do E dur, E dur do D dur, d dur do C dur.

4. Rozklady akordů v ostinátním rytmu se hodí pro řazení krásných harmonií za sebe. Dobrým příkladem je Preludium C dur z *Dobře temperovaného klavíru* Johanna Sebastiana Bacha. Jako cvičení hrajeme takové ostinátní rozklady akordů na harmonie zadané v NP 133 – 138.

Nikdy nemůže být dostatečně zdůrazněno, jak je důležité, nehledě na veškeré systematické cvičení, prostě hrát a podle sluchu poznávat, co se nám líbí a co nezní tak dobře. Kromě toho je nutné podotknout, že ornamentika, barokní nauka o zdobení, rovněž spadá do oblasti improvizace. Avšak v rámci zkoumání historické provozovací praxe bylo o tomto tématu mnoho napsáno a řečeno, takže toto téma nemusíme na tomto místě dále rozebírat.

Praktická cvičení s *Divisions upon an Italian Ground* od Roberta (Richarda) Carra a anonymní *Chaconnou*

→ *Spielen – Improvisieren (Hraní – improvizování)*: CD track 14 a 15

Kapitola VIII

„Dirty note“ – jazzová improvizace

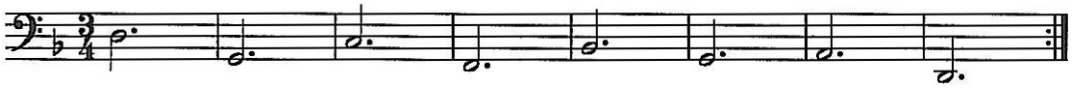
„Jazzové“ skladby patří dnes do standardního repertoáru zobcové flétny. Jejich přímočarost a z toho vyplývající velká vážnost, kterou mají u publika, z nich dělají nezbytnou součást výuky hry na zobcovou flétnu. Protože hráči na zobcovou flétnu procházejí klasickým vzděláním, není jim učení se jazzovým stylům dáno „od kolébky“ – zvláště, když se v případě jazzu v podstatě jedná o improvizovanou hudbu. Je nutné upozornit na to, že zde představený úvod do jazzové improvizace odkrývá jen zlomek mnohovrstevnatého fenoménu zvaného jazz. Stejně jako by bylo smělé řadit *klasickou hudbu* bez rozdílu mezi období baroka a romantismu, tak nemožné je v tomto úvodu postihnout rozmanitost jazzových stylů.

Ale následující cvičení dokládá, jak rychle se může podařit přechod od našeho tradičního stylu hry k jazzujícímu swingu:

Cvičení 1

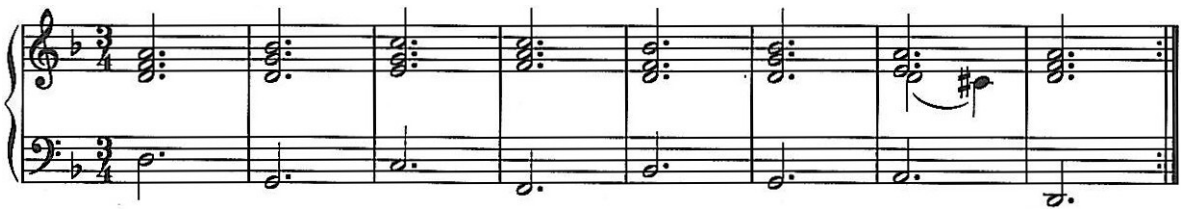
Následující basová linka je převzata ze známé skladby *Divisions upon an Italian Ground*[*] Roberta Carra[14]

NP 140



Opatřeno akordy zní toto ostinato následovně:

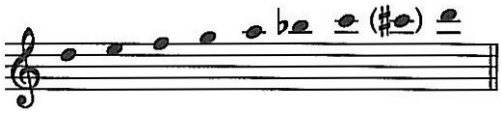
NP 141



[14] Podle nových MGG, Kassel, Bärenreiter, Stuttgart: Metzler 2000, Personenteil Band 4, je křestní jméno Carra nikoli Robert ale Richard.

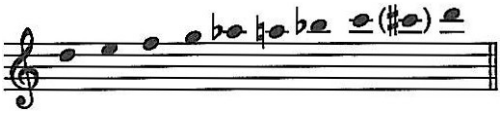
Nejprve hrajeme tento ground s původní, barokní harmonizací a se zobcovou flétnou na ni improvizujeme (viz. kapitolu VII). Při důkladnějším sledování se v melodii použitá zásoba tónů projeví jako následující stupnice:

NP 142



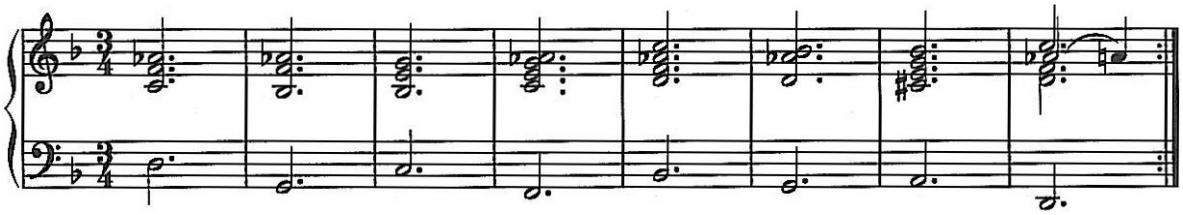
Přitom je *cis* jako citlivý tón použito teprve v předposledním taktu akordového schématu. V melodii lze přitom prostor oktávy udaný v NP 142 překročit jak směrem nahoru, tak dolů: tónová zásoba *d-e-f-g-a-b-c(cis)* se ale se změnami oktávy nemění! Následujícími malými změnami se náš barokní ground změní na jazzový chorus: do tóniny vložíme další tón, a sice *as*:

NP 143



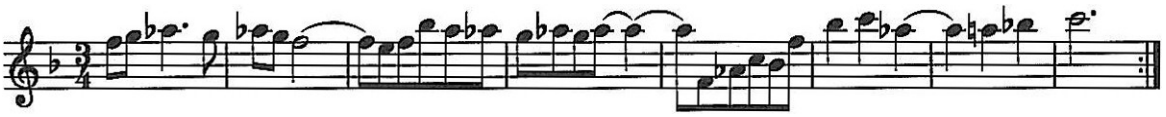
Odpovídajícím způsobem se změní i doprovodná harmonie na:

NP 144



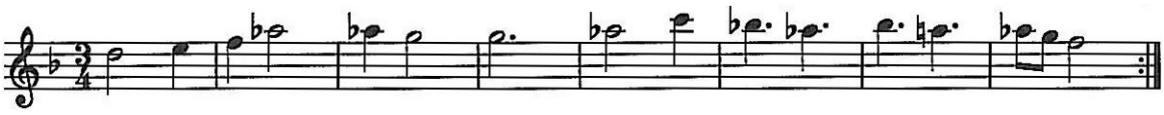
V improvizované melodii je *as* stěžejním bodem. Následující notový příklad ukazuje, jak může vypadat melodie s jazzovými prvky:

NP 145



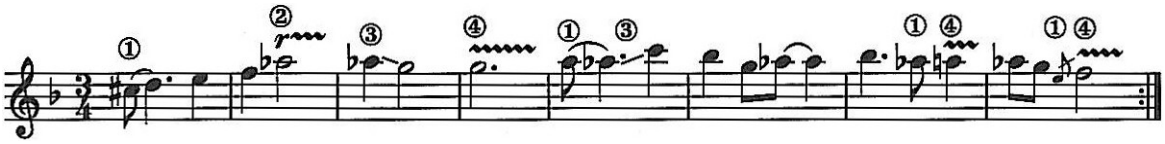
Nebo jednodušeji:

NP 146



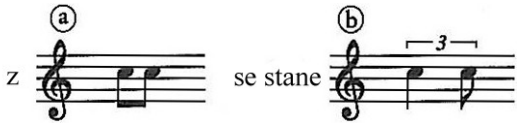
Nyní změníme způsob hry: melodie notového příkladu bude doplněna o 1. disonantní přírazy, 2. frulato a 3. glissando, resp. 4. flattement:

NP 147



Kromě toho se změní rytmické chápání osminových not:

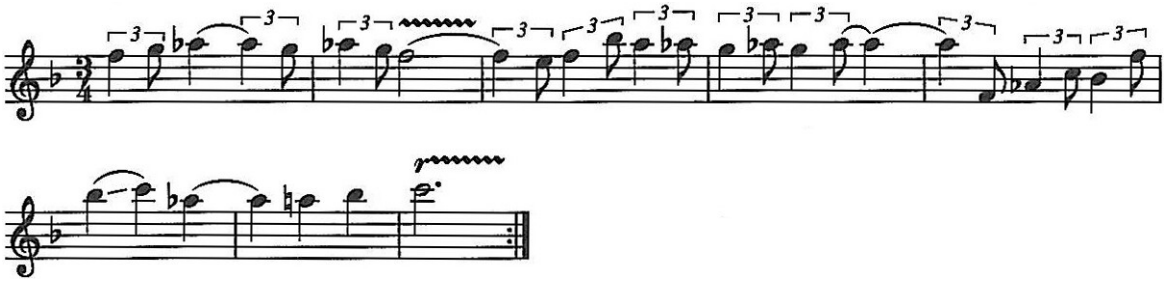
NP 148



Triolová nestejnoměrnost je přitom jen přiblížením se k rytmickému posunu nezachytitelnému v notovém zápisu. Ve skutečnosti se nestejnoměrnost v jazzu tolik neprojevuje – měkká artikulace pomůže při zahlazení přesných matematických proporcí.

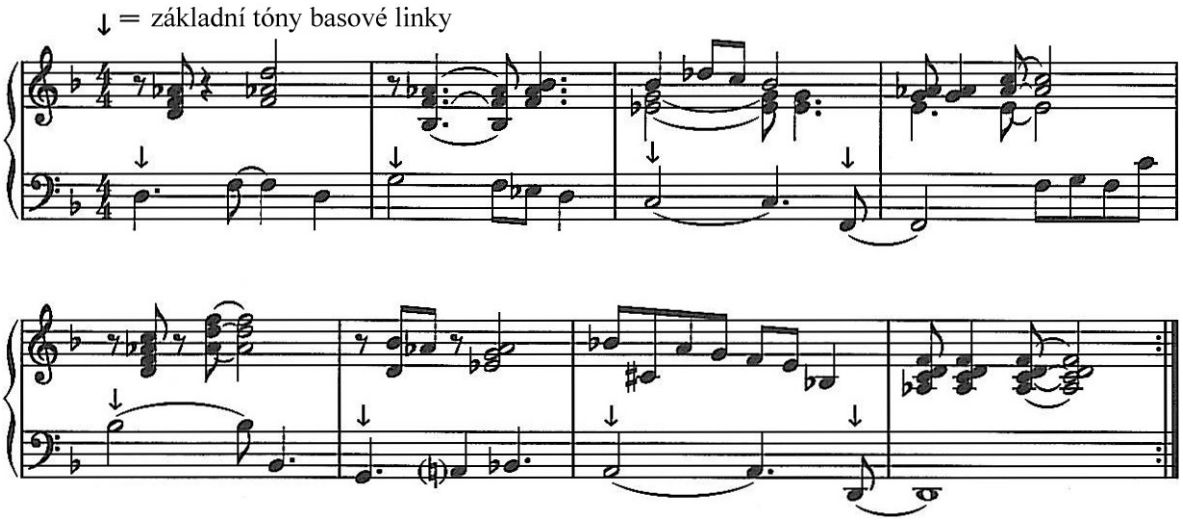
Melodie z NP 145 potom vypadá přibližně takto:

NP 149



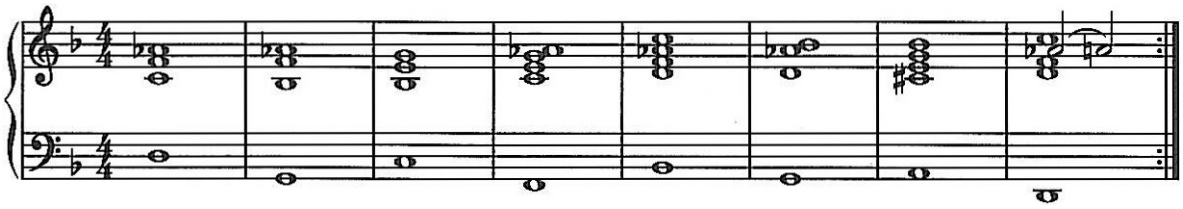
Nyní si ale všimněme: jazzová hudba je zpravidla v sudém taktu! V často užívaném 4/4 taktu by doprovod mohl vypadat takto:

NP 150



Komu se tento doprovod zdá příliš komplikovaný, může prostě hrát NP 144 v 4/4 taktu, případně úplně jednoduše rytmizovat čtvrťovými notami v pravé ruce a půlovými v levé atd.:

NP 151



Jak vidíme v melodii NP 145, může být právě při tom využit spoj *as–a*. Všeobecně při přechodu od jednoho akordu ke druhému pomáhá využití nejprve menších intervalů.

Vyplatí se hrát, experimentovat, objevovat a tvořit stále nové melodie nad nezměněnou basovou linkou a podle sluchu zkoušet odhalit různé zvukové kvality jednotlivých tónů: jak zní *a*, jak *as*, jak *e* v různých akordech? Vycházíme-li ze sluchu, podaří se nám v několika krocích přejít od jednoho stylu k jinému. Přitom je udivující, do jaké míry změní charakter melodie uvedení tónu *as*, který je v daných akordech cizí. Zde máme co dočinění s jedním fenoménem jazzu, o kterém se vyplatí pojednat blíže:

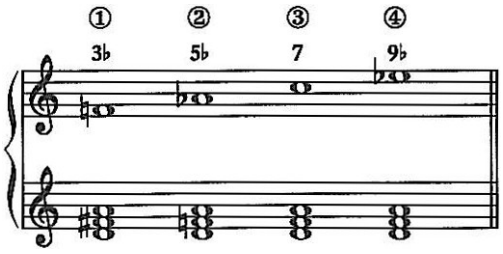
Dirty note

Takzvaná *dirty note* (přeloženo jako „špinavá nota“) umožňuje užití překvapivých disonancí. V úvahu přicházejí – ve vztahu k základnímu tónu akordu – následující intervaly:

1. *bluesová tercie*: v rámci durového akordu je v melodii hrána mollová tercie (1)
2. zmenšená kvinta (2)
3. septima (3)
4. malá nóna (4)

Notový příklad 152 znázorňuje tyto barevné odstíny:

NP 152



Tento přehled znázorňuje působení tónu *as* v rámci skladby *Italian Ground*. V závislosti na NP 141 vyplývá v každém taktu nový význam tónu hrané *as*:

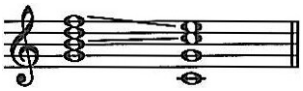
Takt 1 d moll *as* jako zmenšená kvinta
Takt 2 g moll *as* jako malá nóna
Takt 3 C dur *as* jako přidaná sexta
Takt 4 F dur *as* jako bluesová tercie
Takt 5 B dur *as* jako malá septima
Takt 6 g moll *as* jako malá nóna
Takt 7 A dur *as* jako zmenšená oktáva
Takt 8 d moll *as* jako zmenšená kvinta

Takty 1, 2, 4, 5, 6 a 8 přesně odpovídají výše uvedené definici „dirty note“. Proto nás nepřekvapí, že nás tato jediná nota katapultovala pryč z baroka a nacházíme se v jiném stylu.

Tím se dostáváme k dalšímu důležitému principu jazzu: *Disonance jsou barvy, které nemusí být rozvedeny do konsonancí.*

Klasický příklad představuje dominantní septakord: náš klasicky vzdělaný sluch chce, aby se durový akord, ke kterému je přidána septima, stal dominantou, která umožňuje rozvedení do tóniky. Pátý stupeň tedy vede do prvního stupně:

NP 153



V jazzu je tento tonální vztah sice možný, ale už ne nutný. Septima patří jako základní barva takřka ke každému akordu! Je tedy běžné, že se v závěrečném akordu navrství septima, nóna a další disonance. Naše klasické pojetí hudby je tedy nutné rozšířit: disonance jsou barvy zvuku, se kterými nemusí být nutně spojeny tonální postupy. Z tohoto důvodu je důležité poslouchat jazzové nahrávky, takříkajíc jako přípravné cvičení pro vlastní pokusy. Když si sluch jednou zvykne na rafinované barvy zvuku, je jednodušší vyrovnat se s melodickými disonancemi – zvláště při improvizaci se může lehce objevit nechtěná disonance, která by nás už potom neměla vyvést z rovnováhy.

Význam akordů

Na tomto místě si zaslouží pozornost další prvek jazzu: *Jazzová improvizace se váže na sledy akordů, ne na danou melodii.*

Jako srovnání si vezměme *Fluyten Lusthof*[*] Jacoba van Eycka (viz. kapitola VI): ve zde sebraných variacích lze na důležitých dobách taktu takřka vždy najít tóny základní melodie. Právě to není v jazzových skladbách možné. Naopak – melodii už ve variaci nelze rozeznat, samotné harmonie, na které se improvizuje, nejsou chráněné proti přetváření. Vztah k původní skladbě je tedy neustálým procesem přibližování a oddalování se.

Protože je nám, klasicky vzdělaným hudebníkům, tento přístup k hudebnímu materiálu zpočátku cizí, doporučuje se vycházet z jednoduchých, přehledných struktur. Zjazzovaný *Italian ground* je příkladem pro takzvaný jazzový chorus. Při orientaci nám pomáhá jednoznačný návrat v osmém taktu do tóniky, které předchází dominanta. Oky této těsně spletené sítě se nedá propadnout! Až se budeme později věnovat blues, seznámíme se s delším, dokonce dvanáctitaktovým chorusem.

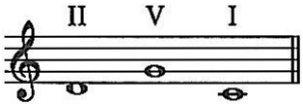
Italian Ground: možnosti improvizace ve skupině (L)

Protože se harmonie v NP 141 vždy znovu vrací k výchozí tónice a harmonický kruh se tedy v pravidelných intervalech uzavírá, hodí se tento příklad pro použití ve skupině. Po osmi taktech převezme jak v barokní, tak v jazzové úpravě part improvizované melodie další hráč. Doprovod může být hrán na klavír, kytaru, cembalo nebo úplně jednoduše na basovou nebo tenorovou zobcovou flétnu. Celý klavírní doprovod lze také rozdělit zobcovým flétnám. V tomto případě hrají všichni hráči nepřetržitě doprovod, než na ně přijde řada s improvizací. Po každém sólu se hráč vrátí ke svému doprovodnému hlasu.

Spojení II–V–I

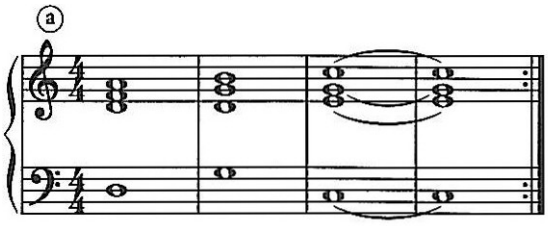
Stále se opakujícím prvkem jazzové harmonizace je spojení druhého, pátého a prvního stupně tóniny: II–V–I.

NP 154

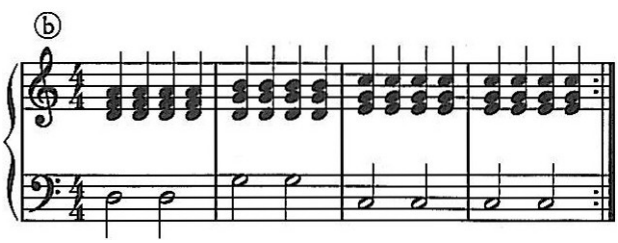


Tato přehledná figura je základním stavebním kamenem mnoha skladeb. Proto se vyplatí tuto kadenční formuli procvičit v různých tóninách a s využitím různě zabarvených akordů. Vycházejme i zde nejprve z našeho známého základu a harmonizujme tuto figuru nejprve barokním způsobem:

NP 155

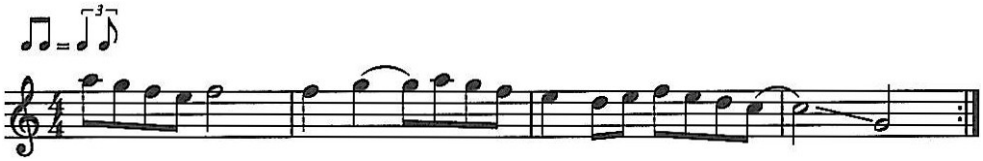


Nebo také:



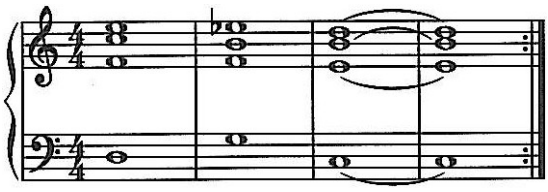
Začátek melodie k tomuto základu by mohl vypadat přibližně takto:

NP 156



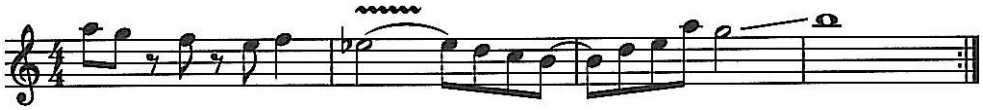
Improvizace je stanovena přísnou, přesně danou harmonickou kostrou. Obohaceny jazzovými disonancemi znějí stejné stupně úplně jinak:

NP 157



Stejně tak se změní i melodie:

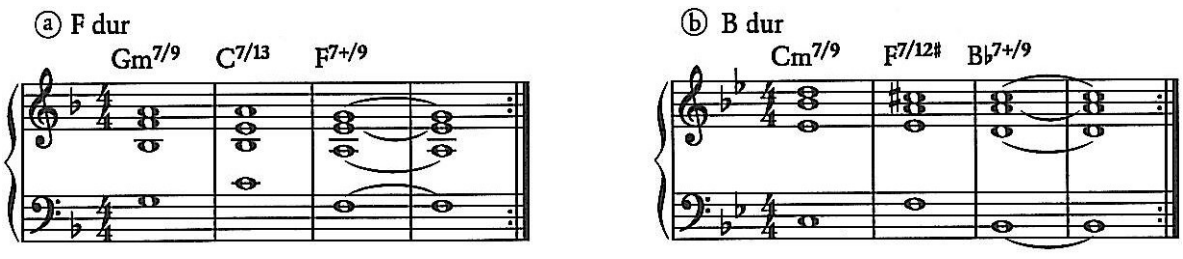
NP 158

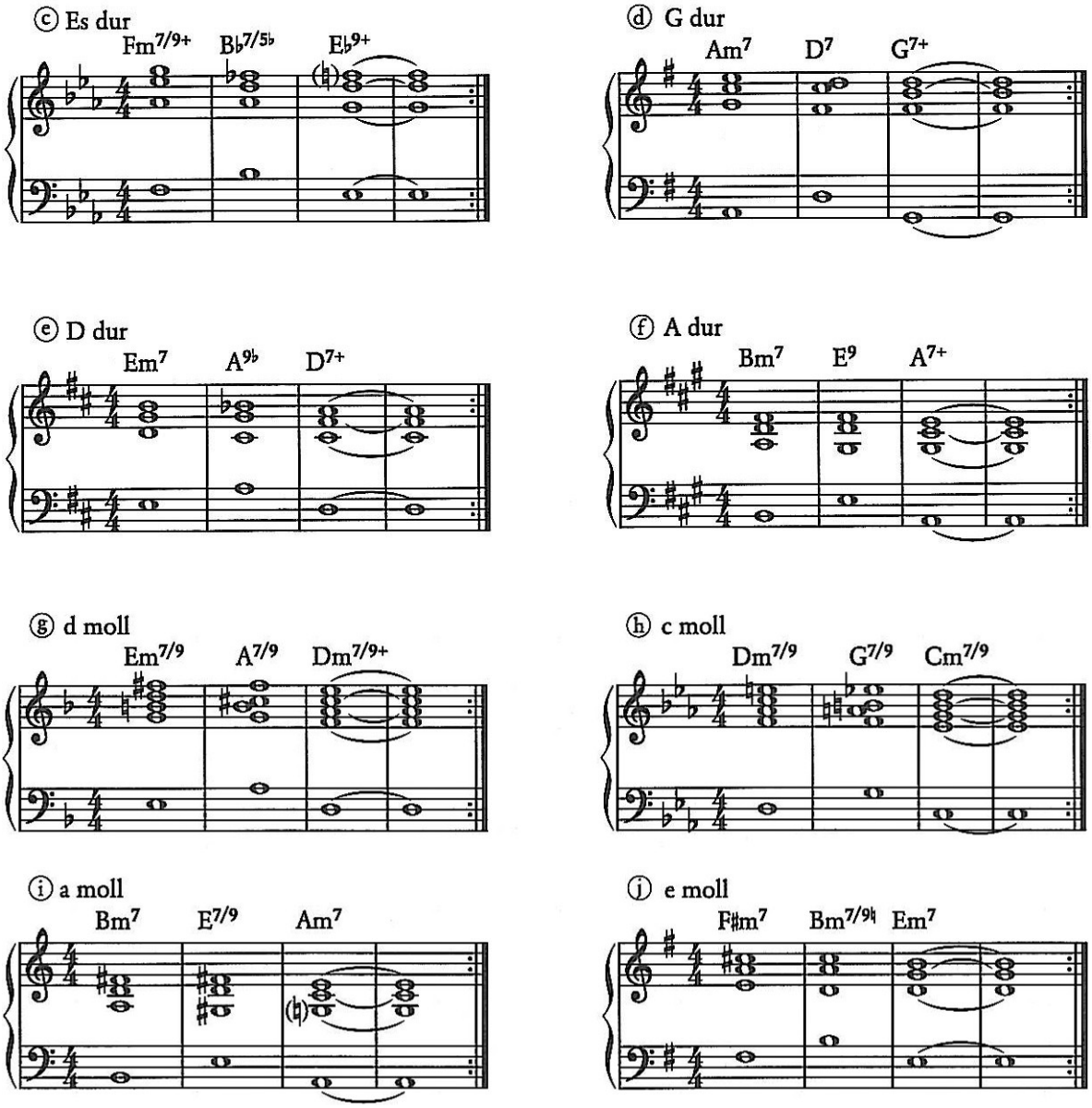


Využití disonantních barev a dirty notes nás přenese přímo do jazzu: v taktu 2 je bluesová tercie vytvořena s tónem *es*, v taktech 3 a 4 tvoří *h* jako velká septima zajímavý barevný efekt.

Stejný harmonický základ procvičíme v následujících, pro zobcovou flétnu důležitých, tóninách:

NP 159





K zapamatování:

Pro improvizovaný vrchní hlas platí následující doporučení:

1. Artikulace: lehká nestejnoměrnost osminových, resp. šestnáctinových not v pomalých skladbách.

2. Důrazy leží spíše na druhé a čtvrté době v taktu: off-beat

3. Využití glissanda, frulata, flattement, „klouzavých“ tónů (k realizaci těchto technik viz vysvětlení v kapitole X).

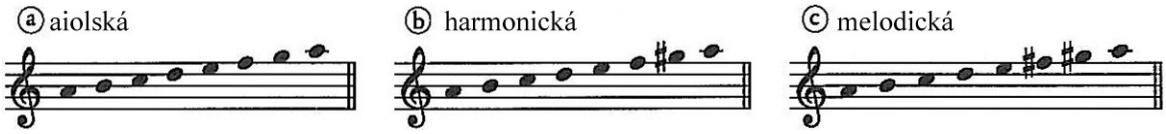
4. Použití „dirty notes“.

Doporučujeme učit se z výše uvedených cvičení nejprve pouze jejich hraním. Sluch nám pomůže při hledání nejvhodnějších obratů v různých tóninách. Teprve, když na této cestě pokročíme, můžeme se vrátit k teoretickým základům.

Stupnice v jazzu

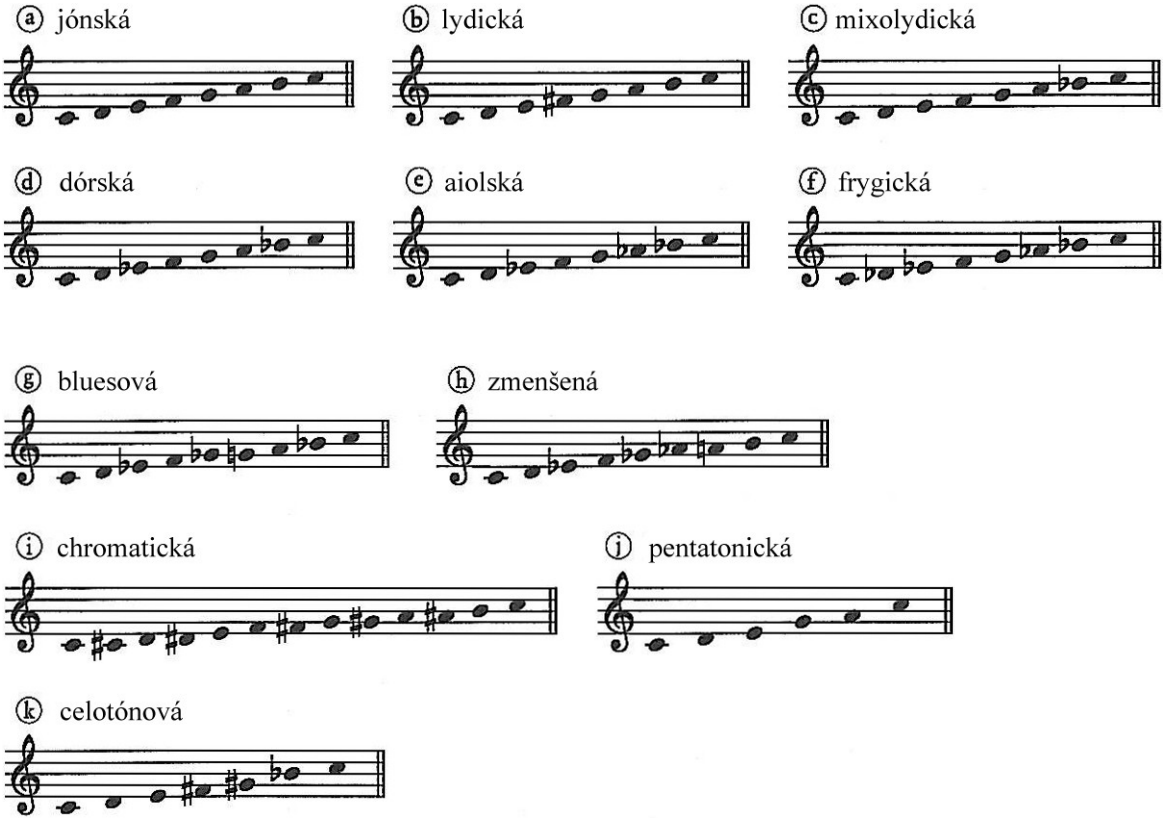
Důležitým principem v jazzu je přiřazení více možných stupnic k jedné harmonii. Při zachované tonální (vertikální) funkci se může měnit horizontální barevnost. Příklad z klasické hudby nám tento princip objasní. V rámci mollové tóniny mohou zaznít tři různé stupnice:

NP 160



Stejný jev se s rozšířenými variantami objevuje v jazzu. Nad základním tónem *c* mohou být vystavěny následující stupnice:

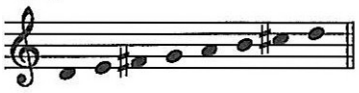
NP 161



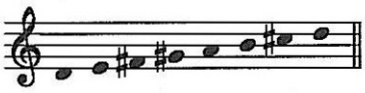
Tato neuvěřitelná mnohotvárnost nabízí mnoho možností, které závisí na bohatství použitých barev zvuku, vznikajících díky různým předznamenáním v rámci různých stupnic. Je zajímavé vědět, že modální stupnice odpovídají středověkým církevním tóninám. Na tomto místě se dotýkají dvě zdánlivě vzdálené oblasti hudby. V následujícím přehledu jsou shrnuty možné stupnice nad základními tóny důležitými pro zobcovou flétnu: *d*, *f*, *g* a *a*:

NP 162

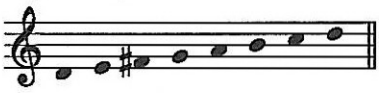
ⓐ jónská



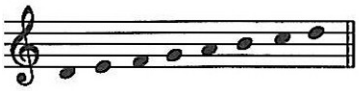
ⓑ lydická



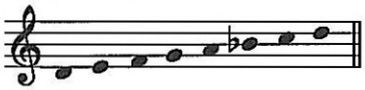
ⓒ mixolydická



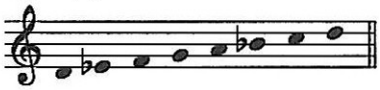
ⓓ dórská



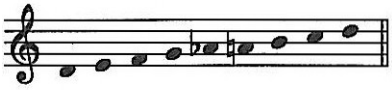
ⓔ aiolská



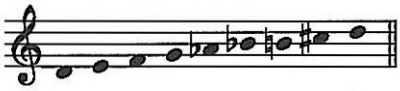
ⓕ frygická



ⓖ bluesová

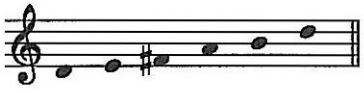


ⓗ zmenšená

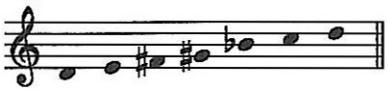


ⓘ chromatická

ⓙ pentatonická

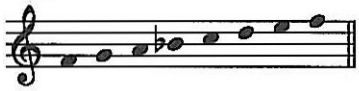


ⓚ celotónová

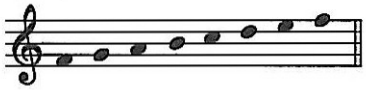


NP 163

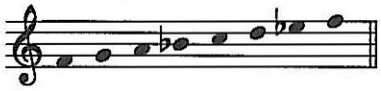
ⓐ jónská



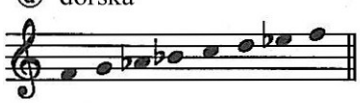
ⓑ lydická



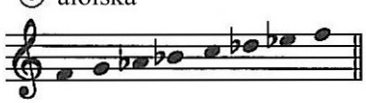
ⓒ mixolydická



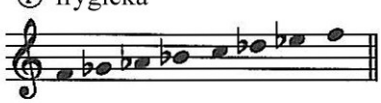
ⓓ dórská



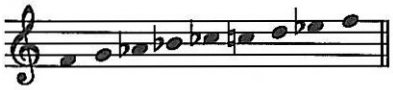
ⓔ aiolská



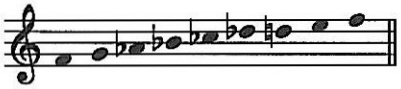
ⓕ frygická



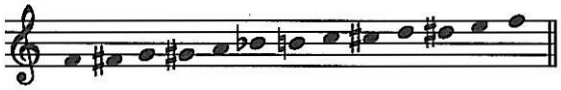
ⓖ bluesová



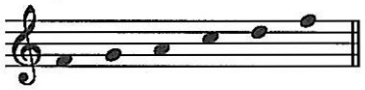
ⓗ zmenšená



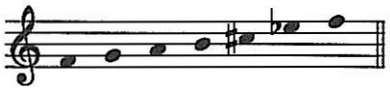
ⓘ chromatická



ⓙ pentatonická

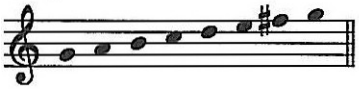


ⓚ celotónová



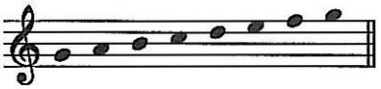
NP 164

ⓐ jónská

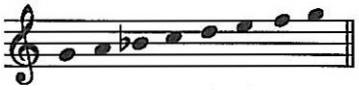


ⓑ lydická

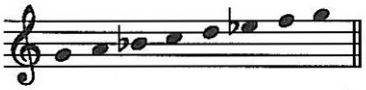
ⓒ mixolydická



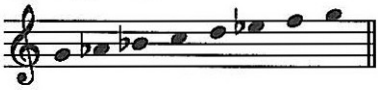
ⓓ dórská



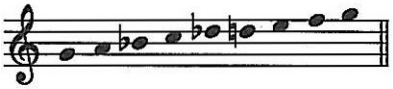
ⓔ aiolská



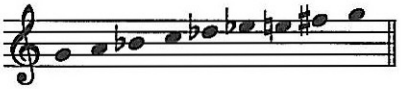
ⓕ frygická



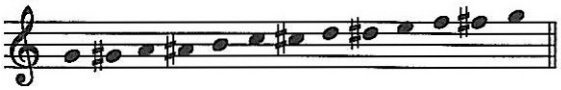
ⓖ bluesová



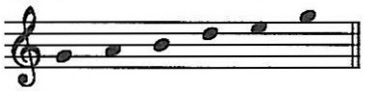
ⓗ zmenšená



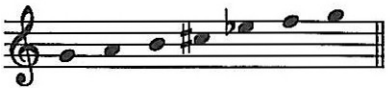
ⓘ chromatická



ⓙ pentatonická



ⓚ celotónová

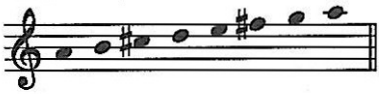


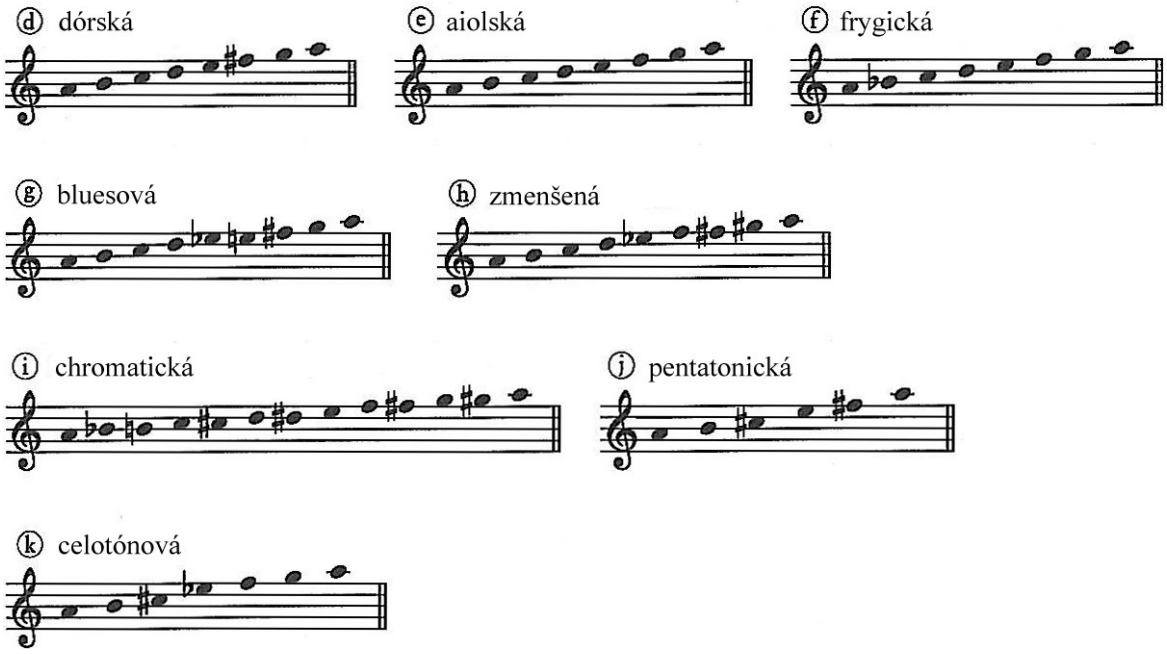
NP 165

ⓐ jónská

ⓑ lydická

ⓒ mixolydická



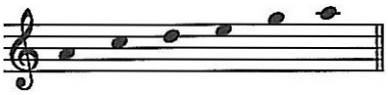


Z množství nabízených stupnic si vybereme pentatonickou řadu tónů, která se zvláště hodí pro přiblížení jazzového jazyka.

Improvizace s pentatonickými stupnicemi

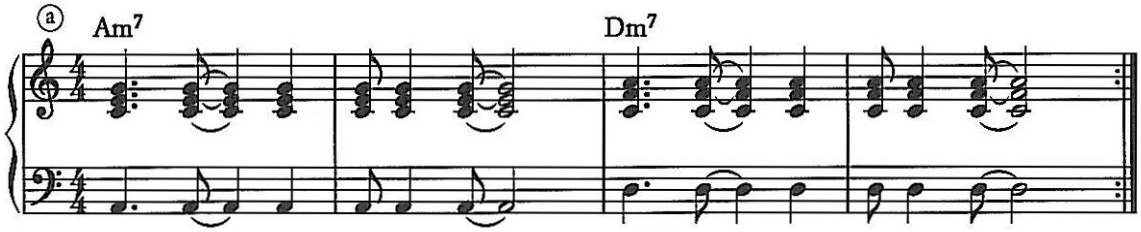
Nejprve si vezměme pentatonickou stupnici od *a*

NP 166

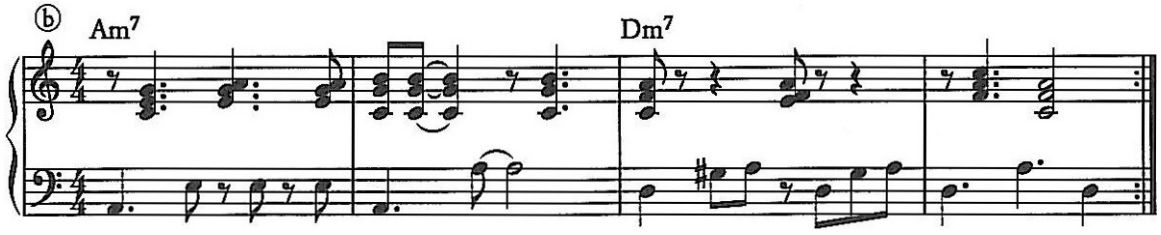


a improvizujme na následující doprovod:

NP 167

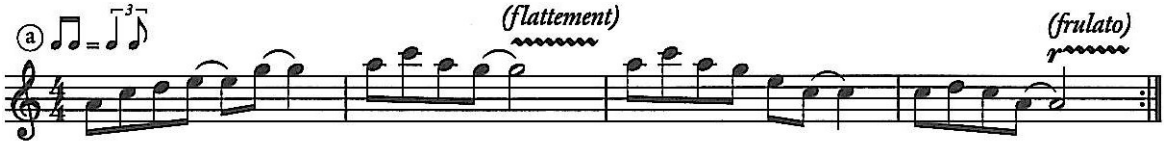


nebo

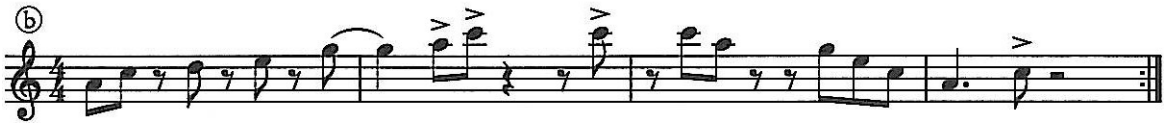


Melodie improvizovaná na tento doprovod si zachovává pentatonickou stupnici od tónu *a* i v dále použité tónině d moll:

NP 168

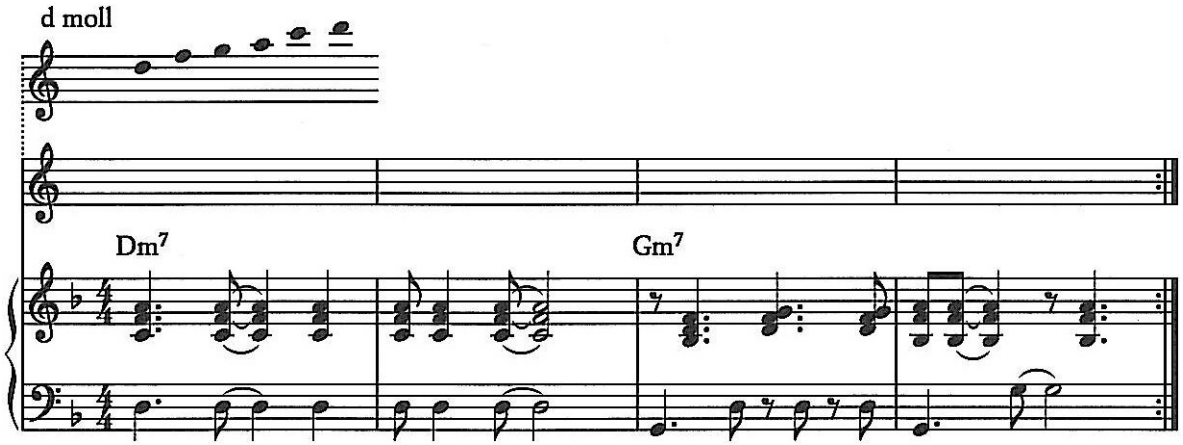


nebo, rytmicky zajímavěji:

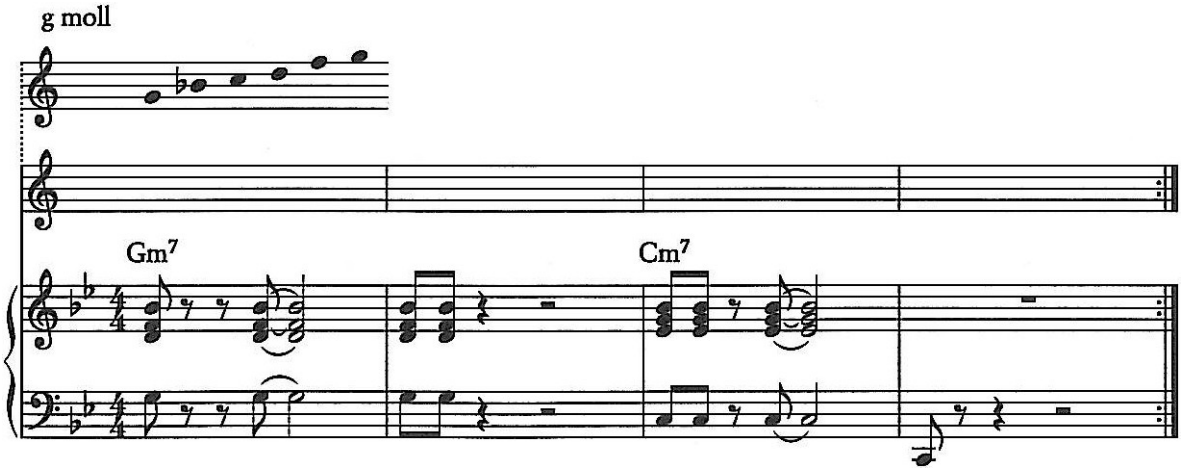


Zde vzniká půvab vynecháním půltónů a díky barvám, které akordům d moll dodává septima *c*, nóna *e* a undecima *g* pentatonické stupnice. Toto cvičení pokračuje v dalších tóninách:

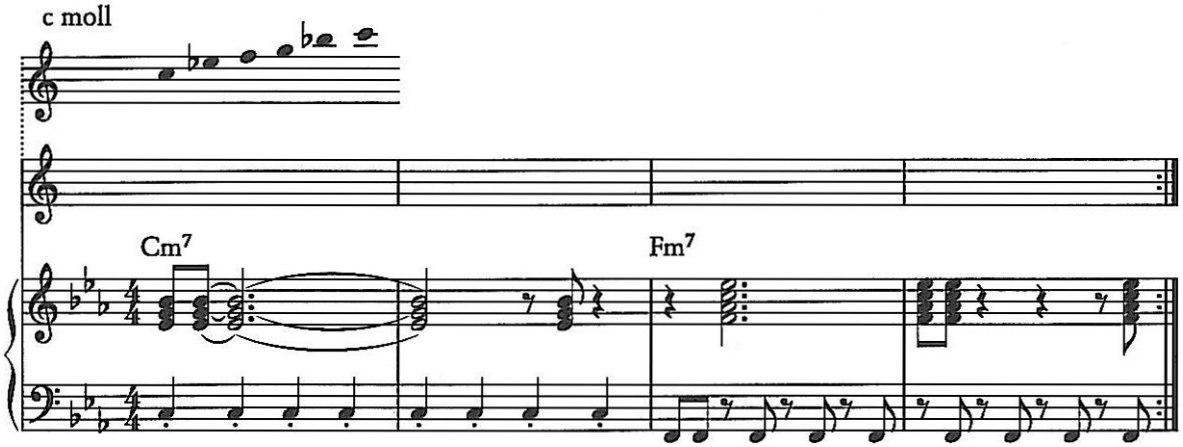
NP 169



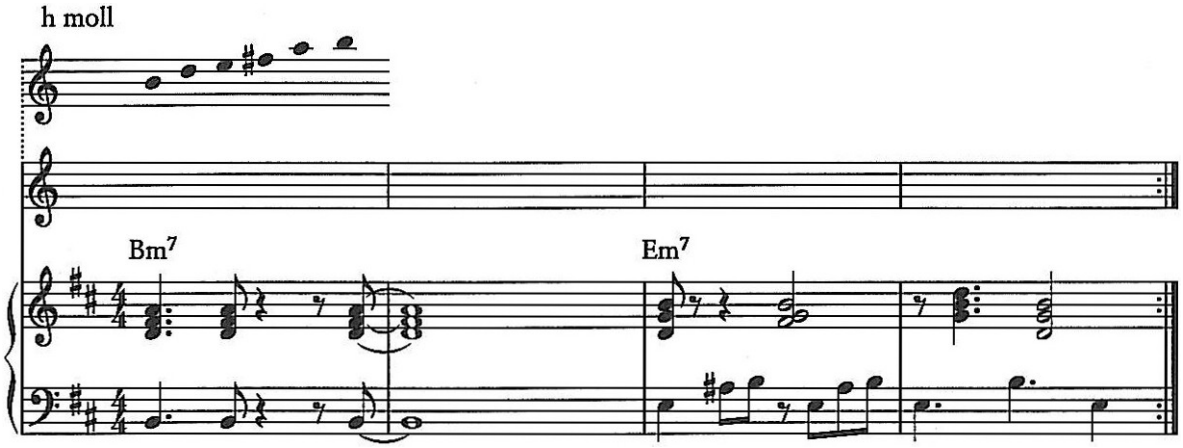
NP 170



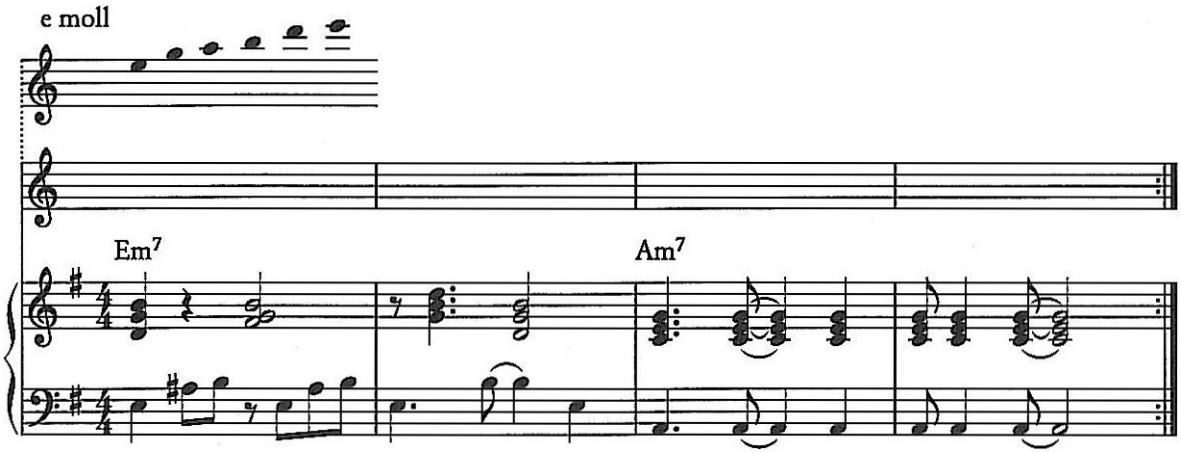
NP 171



NP 172

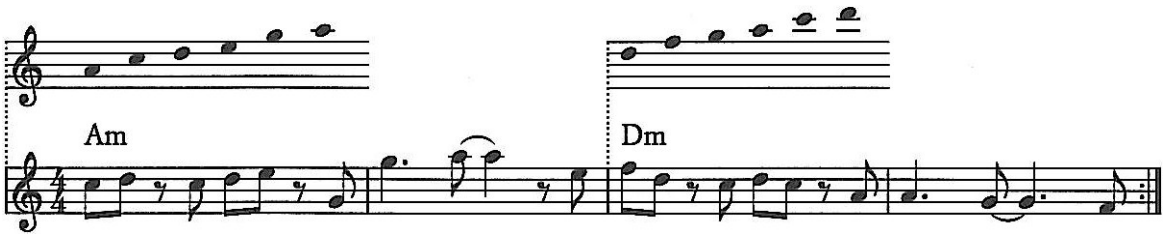


NP 173



Naše výsledky můžeme zapsat do prázdných řádků. Poté hrajeme právě k tóninovým postupům z notových příkladů 167a–b a 169–173 takovou melodii, jejíž pentatonická řada se mění: při každé změně tóniny dostaneme novou stupnici. Melodie k NP 167a by mohla vypadat takto:

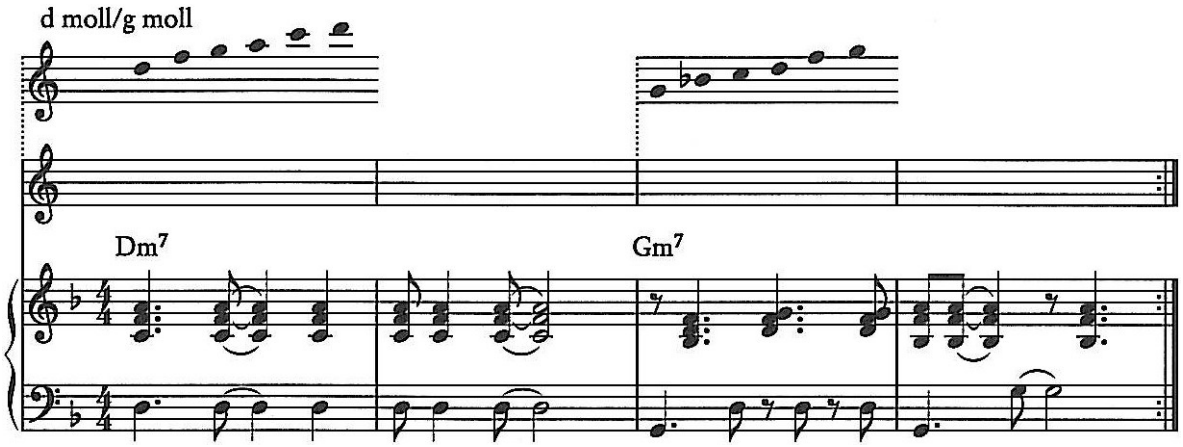
NP 174



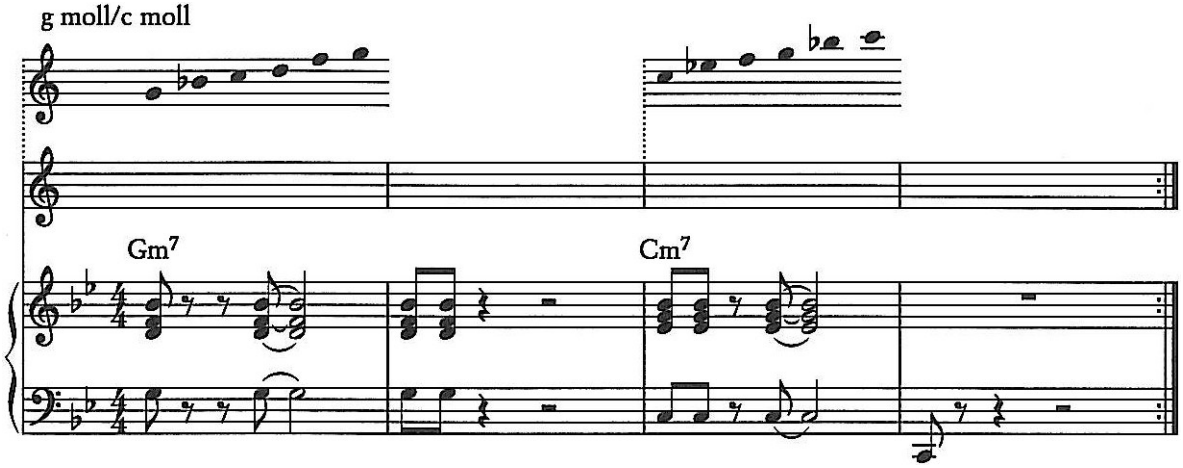
Respektujeme tedy to, že každá změna harmonie s sebou přináší i jinou stupnici. V pentatonické stupnici od tónu *a* najdeme *e*, které je v d moll nahrazeno tónem *f*. Všechny zbývající tóny jsou stejné!

Tato činnost vyžaduje od improvizujícího hráče velkou pozornost. Nyní pokračujeme v improvizaci se dvěma pentatonickými stupnicemi v následujících tóninách:

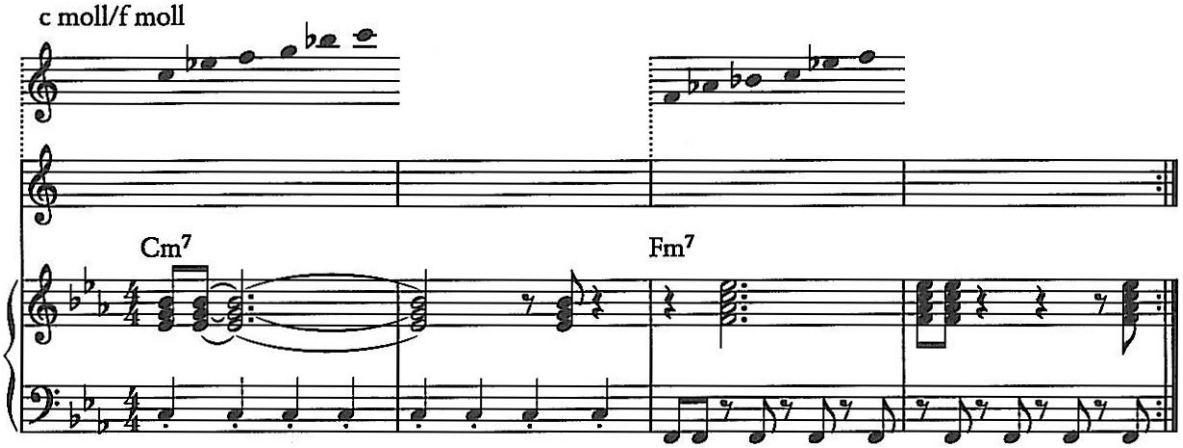
NP 175



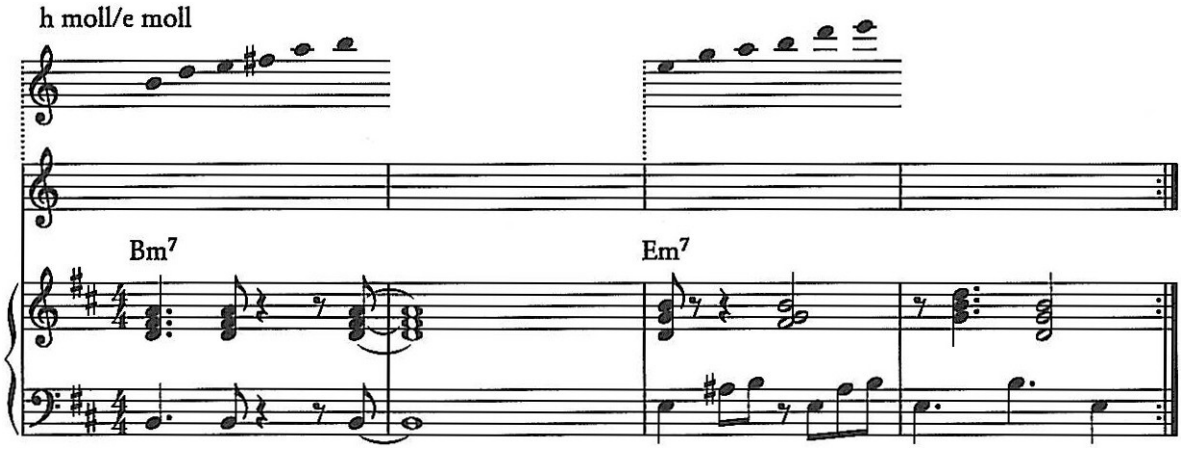
NP 176



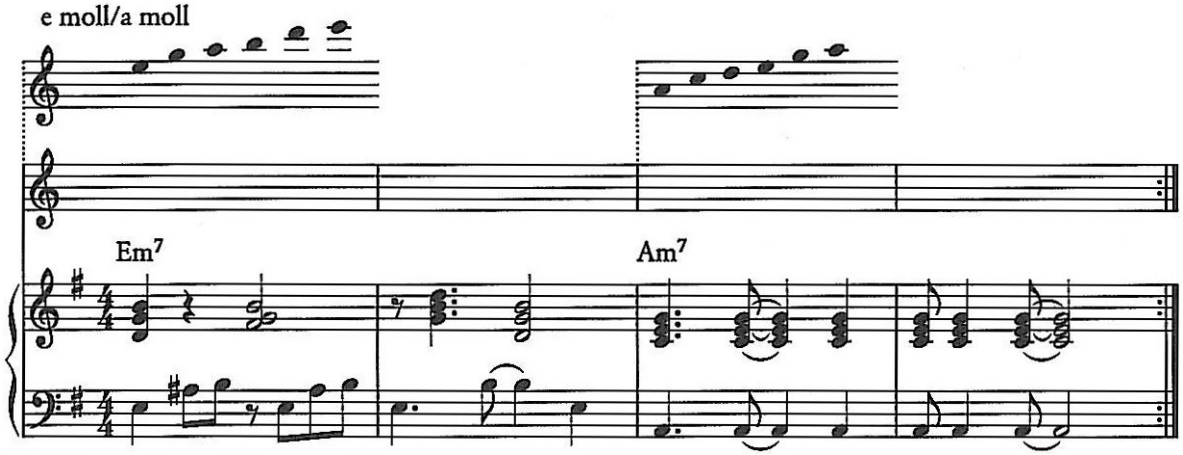
NP 177



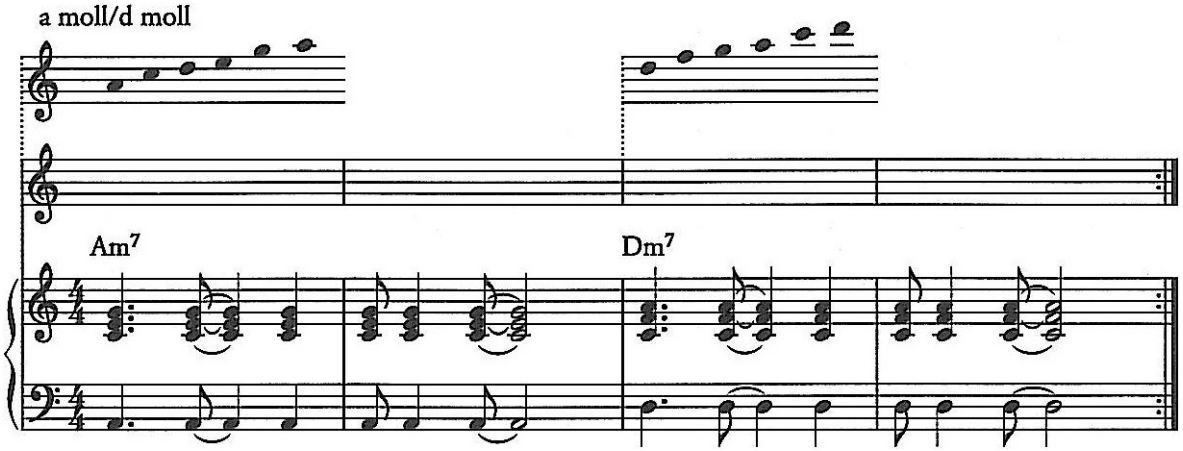
NP 178



NP 179



NP 180



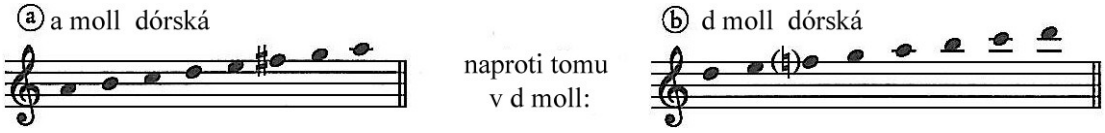
Také zde poskytuje notový zápis prostor pro zachycení vlastních improvizací.

Modální tóniny

„Take one“

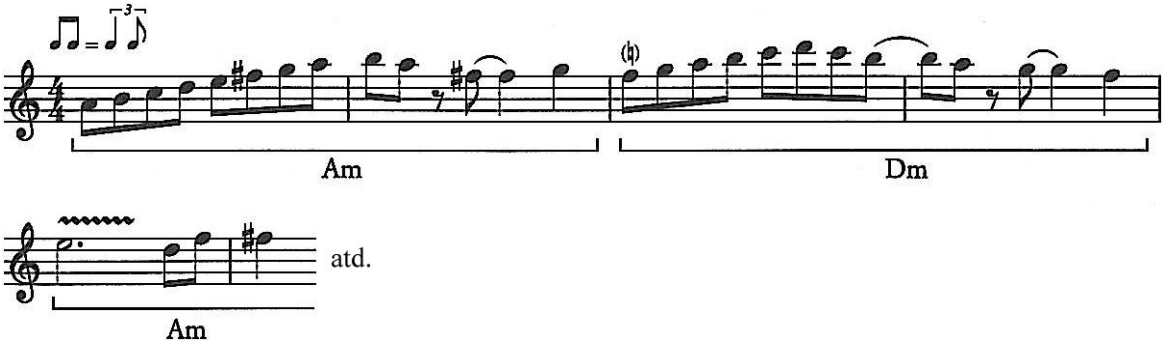
Stejné příklady (NP 167, 169–173) si nyní vezmeme jako podklady pro improvizace v modálních tóninách. Přitom se vyplatí postupovat metodicky. Podívejme se ještě jednou na NP 167: Nejprve si vyberme jednu tóninu, např. dórskou. V a moll vypadá dórská tónina následovně:

NP 181



To znamená, že máme pokaždé zvýšený šestý stupeň, v a moll *fis*, v d moll *h*. Všimněme si, že *fis* dórské tóniny v a moll se v taktech 3 a 4 znovu stane mollovou tercií *f*. Nejprve ale improvizujme jen v a moll a vynechejme takty 3 a 4. Potom hrajeme znovu dórskou melodii v d moll, abychom prozkoumali také možnosti této tóniny. Teprve potom složíme obě harmonie dohromady a improvizujeme na NP 180:

NP 182



Poukazujeme na to, že harmonické spojení Dm^7–Am^7 odpovídá začátku známé skladby *Take five* Paula Desmonda, která je samozřejmě v 5/4 taktu a se změnou harmonie v rámci jednoho taktu. Tento legendární groove obsažený ve sbírce *Jazz for the Recorder**, přímo zve k improvizaci!

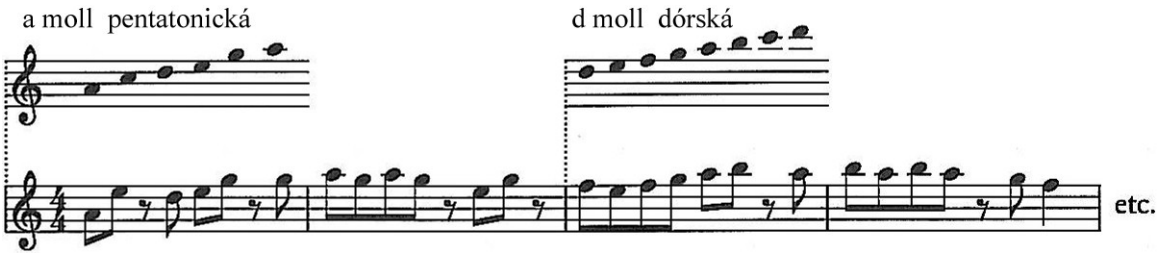
Rozsáhlejší skladba vznikne, pokud poskládáme notové příklady NP 167 a 169–173 jako kostky domina: šplháme po kvintovém kruhu jako po žebříku. Na příklad 167 navazuje

příklad 169, na něj 170 a 171 atd. Přitom může být každý příklad po domluvě opakován více než jednou. Počet opakování stejně jako tempo a případně i charakter začátku improvizace by měl být určen, nejlépe předem. Cvičení je jednodušší realizovat, pokud hrajeme nejprve pomalu. Tempo může být zvyšováno podle potřeby. Dórské tóniny by měly být procvičeny samostatně předem. Při přechodu z notového příkladu 171 do 172 je nutné upozornit, že překvapivá harmonická změna z Fm^7 na Bm^7 vyžaduje hodně zkušeností se zacházením s tónovým materiálem od sebe vzdálenějších tónin.

„Take two“

Abychom procvičili naši flexibilitu, vneseme nyní do hry různé tóniny. Takty 1 a 2 jsou tvořeny pentatonicky, takty 3 a 4 pomocí modální tóniny (použijme nejprve kvůli jednoduchosti opět dórskou tóninu). Notový příklad 183 ukazuje takovou melodii opět na základě harmonického schématu z NP 167, resp. 180:

NP 183



Také zde putujeme, jak bylo ukázáno výše, skrze tóniny v notových příkladech 175–179 a 180. Postupujeme nejlépe tak, jak je to popsáno v předcházejícím oddílu *Take one*: opět budou jednotlivé tóniny se specifickými stupnicemi vyzkoušeny izolovaně a teprve potom přistupujeme ke spojení různých harmonií. Harmonický skok z NP 177 do 178 (z Fm^7 do Bm^7) opět vyžaduje hodně zkušeností se zacházením s tónovým materiálem od sebe vzdálenějších tónin (viz. také upozornění k *Take one*).

Abychom lépe poznali bluesové stupnice, obrátíme se na žánr, který má v jazzu hlavní význam.

Blues

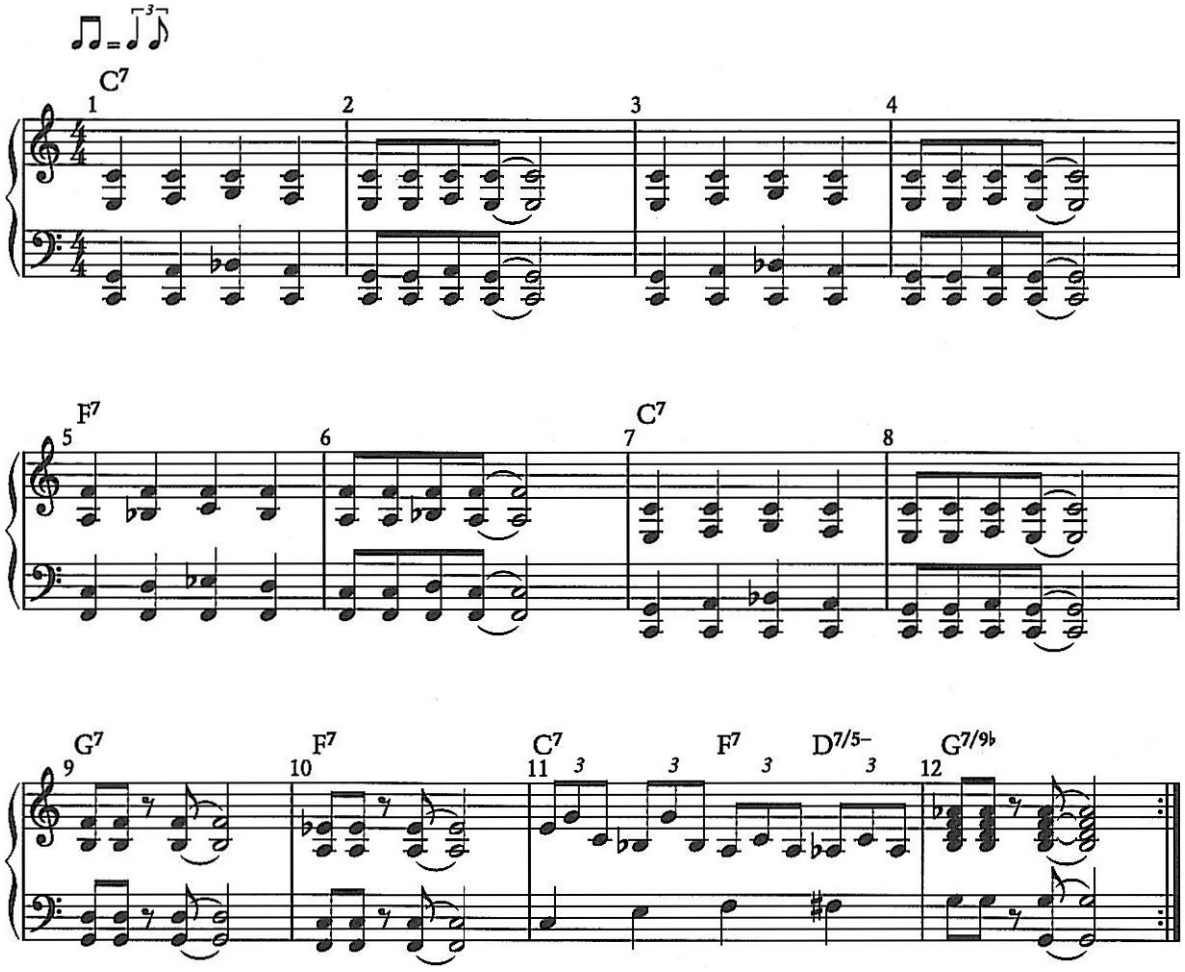
Blues je vnímáno jako základ jazzu. Boogie-Woogie Blues vzniklo okolo roku 1900 a jeho charakteristická tónová řada od té doby dobyla v různé podobě všechny jazzové styly.

Přehledná harmonická osnova původního blues s jeho jasnou dvanáctitaktovou strukturou představuje vděčný podklad pro improvizaci. Schematické znázornění bluesového schématu v C dur s udáním příslušných harmonických stupňů vypadá následovně:

Takt	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Tónina	C^7				F^7		C^7		G^7	F^7	C^7	F^7 G^7
stupeň	I				V		I		V	IV	I	IV V

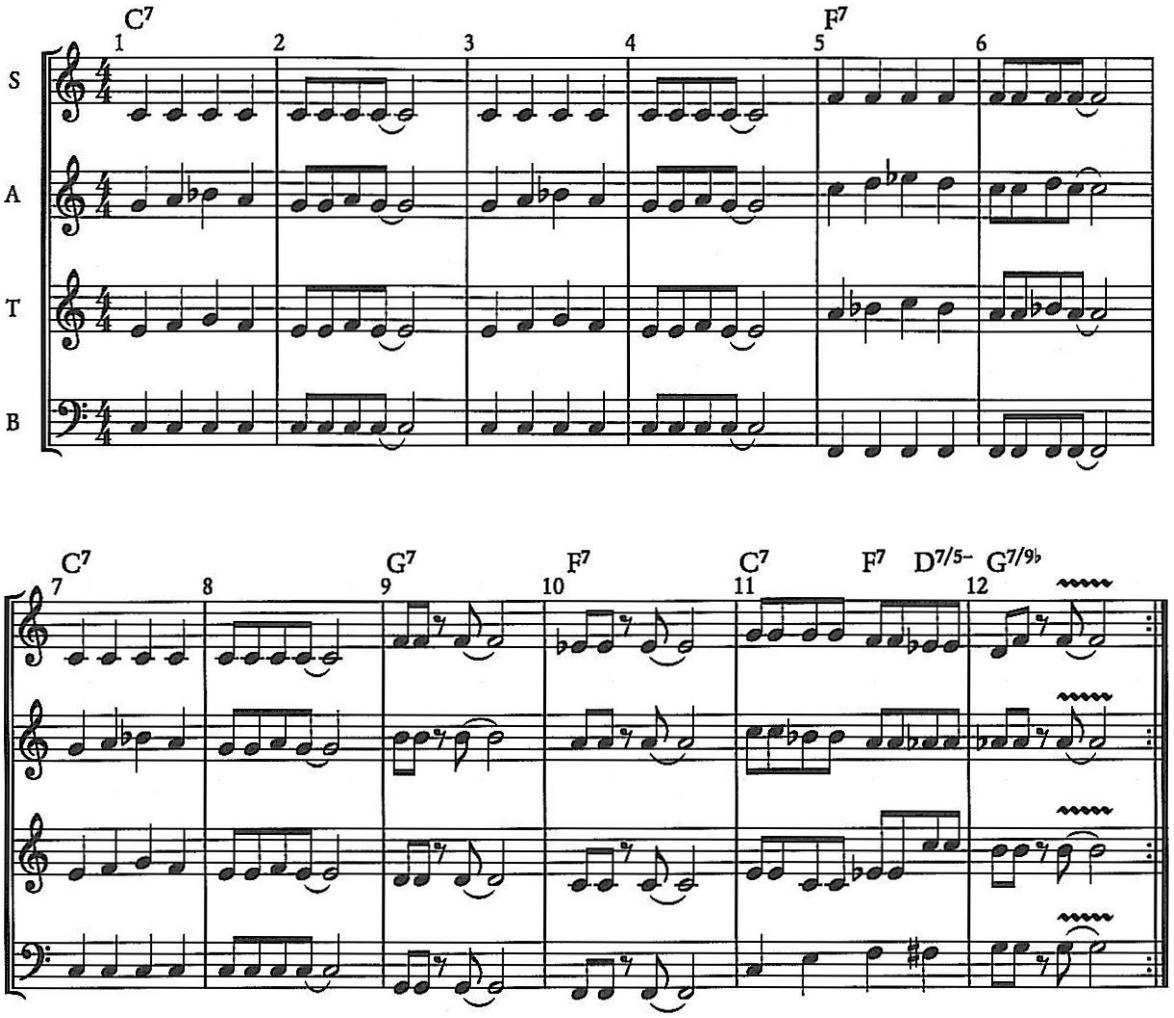
Klavírní doprovod by tedy mohl vypadat takto:

NP 184



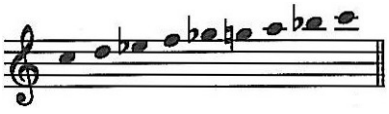
Doprovod zobcových fléten následovně:

NP 185



Bluesová stupnice v C (NP 186) si pohrává s kontrastem mezi durovou tercií *e* v doprovodné harmonii a současně znějící „dirty note“ *es* v melodii:

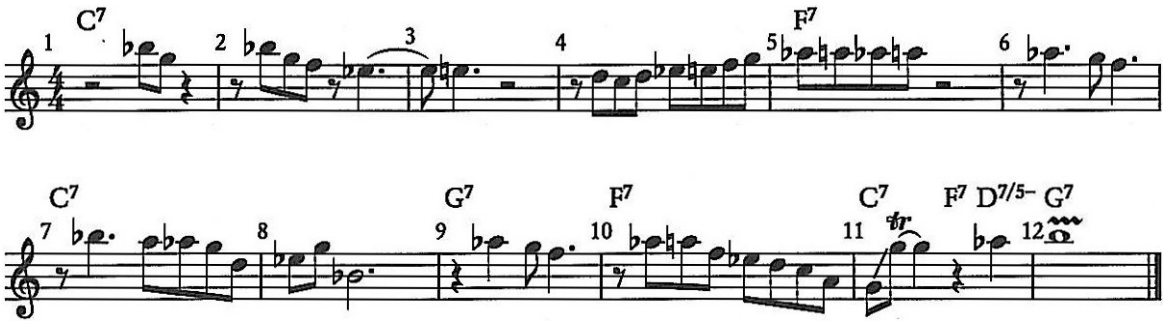
NP 186



Je tedy takřka cílem vymyslet melodii bohatou na disonance. Ne náhodou pojednává blues zpravidla o problémech a těžkých životních situacích! Mimo jiné proto mají tak velký význam takzvané *blue notes*, kdy „tercie a septima kolísají mezi velkou a malou, a to pouze

jako barevné obměny, ne jako příslušné stupně v dur a moll“[15]. Následující notový příklad ukazuje melodii bohatou na disonance:

NP 187



Přitom jsou nápadné charakteristické vlastnosti, které jsou typické pro improvizaci blues:

1. úsporné užití tónů

Čím méně tónů používáme, tím je pro sluch jednodušší najít pokračování. Nebezpečí, že se ztratíme, je tím značně sníženo!

2. využití pomlk

Užití pomlk propůjčí melodii strukturu podobnou řeči. Malá césura na konci každé věty patří v mluvené řeči k dobrému vychování. Vyplatí se přenést tento princip do naší improvizace, protože tím můžeme naše melodie členit do menších, přehlednějších úseků. Význam pomlk nemůže být při improvizaci nikdy dostatečně doceněn.

3. uplatnění krátkých frází

Z obou výše jmenovaných bodů vyplývá pro blues do značné míry relativní krátkost frází.

Konec zde představeného blues je neobyčejný: pausy v doprovodu (takty 9 a 10) stejně jako chromatický postup umožňují na tomto místě užití zvláštních technik: prstové vibrato, flattement, glissando, chraptivé dvojzvuky, zmatené pasáže (kombinace nepravidelného pohybu prstů s rychlou artikulací a nestejnoměrnými nárazy vzduchu) atd., tedy technik, které jdou nad rámec toho, co je ukázáno v NP 187.

[15] Pozn. překl.; Michels, Ulrich: *Encyklopedický atlas hudby*, Lidové noviny, Praha 2000. Str. 505

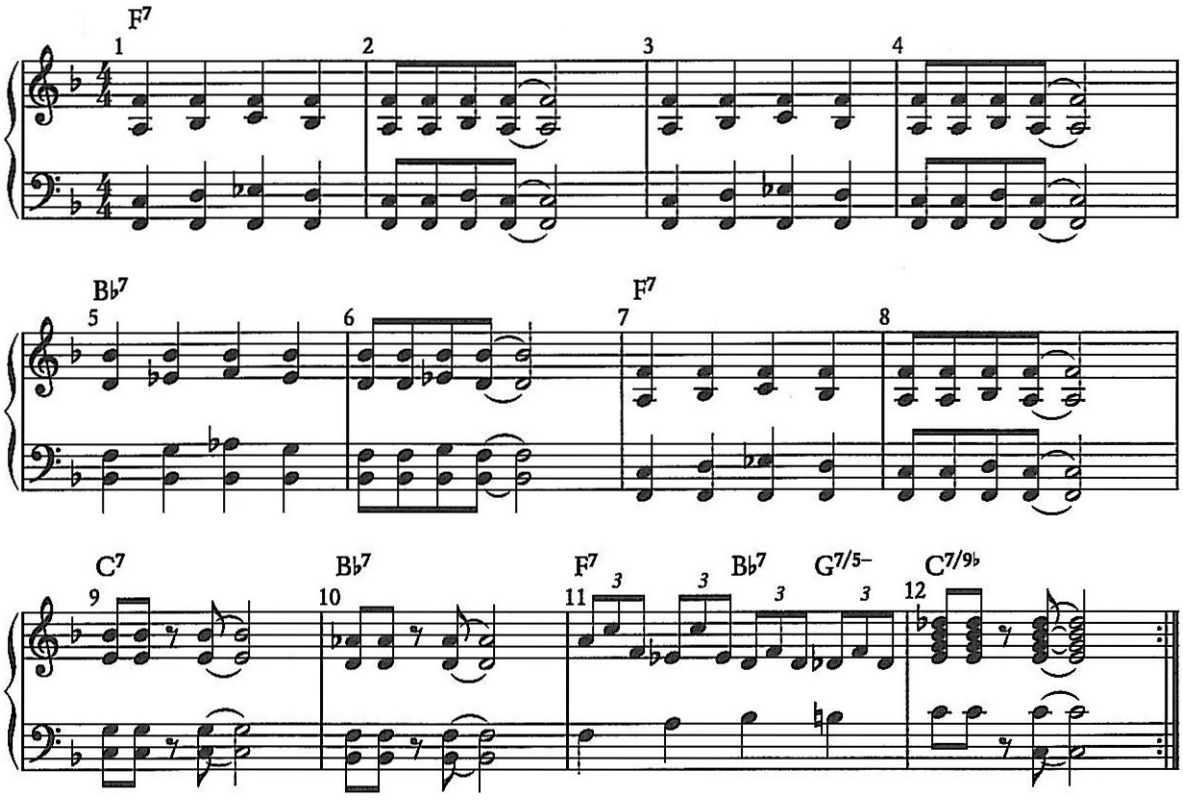
Blues ve skupině (L)

Pro improvizaci ve skupině se blues znamenitě hodí. Každý hráč převezme jako sólista jedno bluesové schéma a je přitom doprovázen klavírem (NP 184) nebo skupinou zobcových fléten (NP 185) nebo klavírem a zobcovými flétnami dohromady. Nástup dalšího sólisty může být přitom realizován dvěma způsoby: buď úplně jednoduše v taktu 1 anebo už v taktu 11. Tím máme po dobu dvou taktů dvojhlasou improvizaci: sólista 1 končí své sólo, sólista 2 své sólo současně uvádí. Velmi působivé je, když v průběhu jednoho bluesového schématu současně improvizují dva sólisté. Jakkoli složitě to zdánlivě může vypadat, v praxi je to relativně lehce proveditelné. Ohraničení tónového materiálu na jedné straně a pokyn, aby oba hráči hráli v různých vysokých rejstřících na straně druhé, dosáhne téměř neodvratně dobrých výsledků.

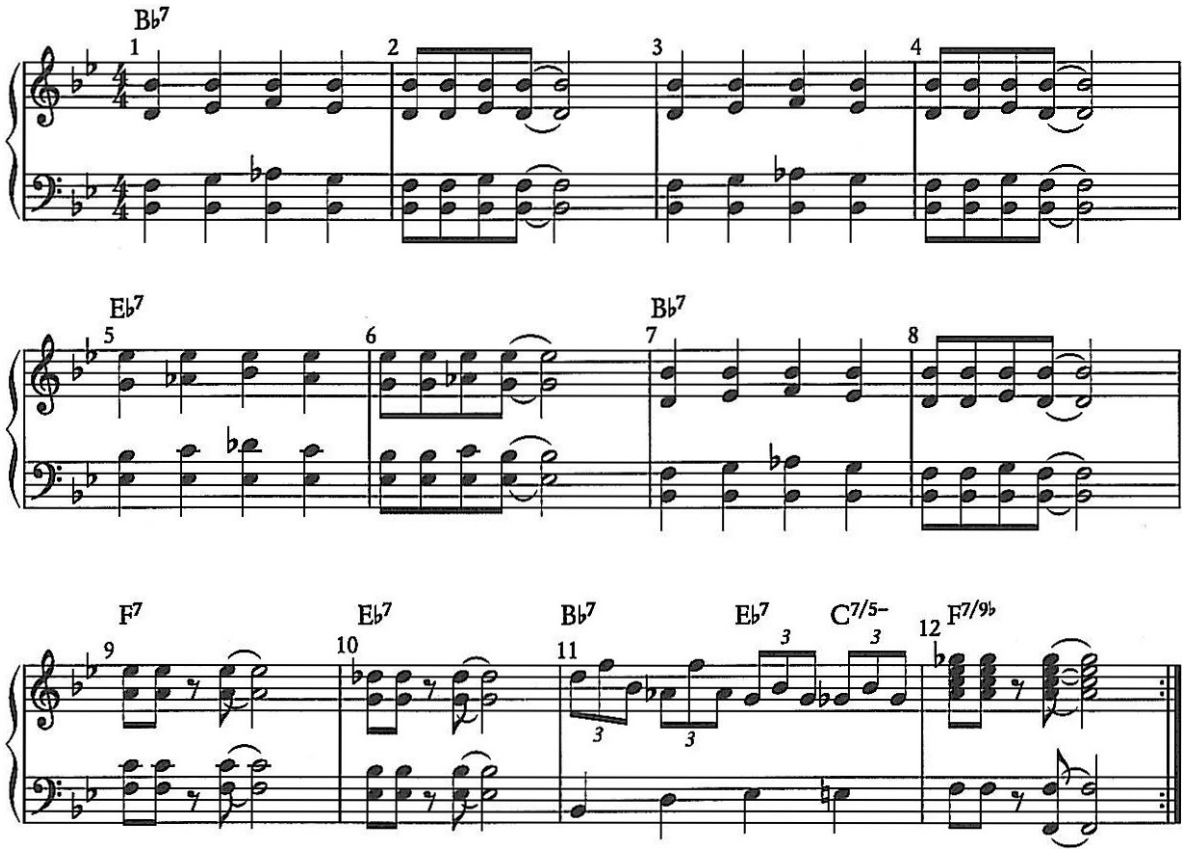
Blues v dalších tóninách

Blues je v jazzu tak důležitým prvkem, že by bezpodmínečně mělo být procvičeno v různých tóninách. A to jak se sopránovou, tak s altovou zobcovou flétnou. Následující notové příklady udávají klavírní doprovod v F dur, B dur, G dur a D dur:

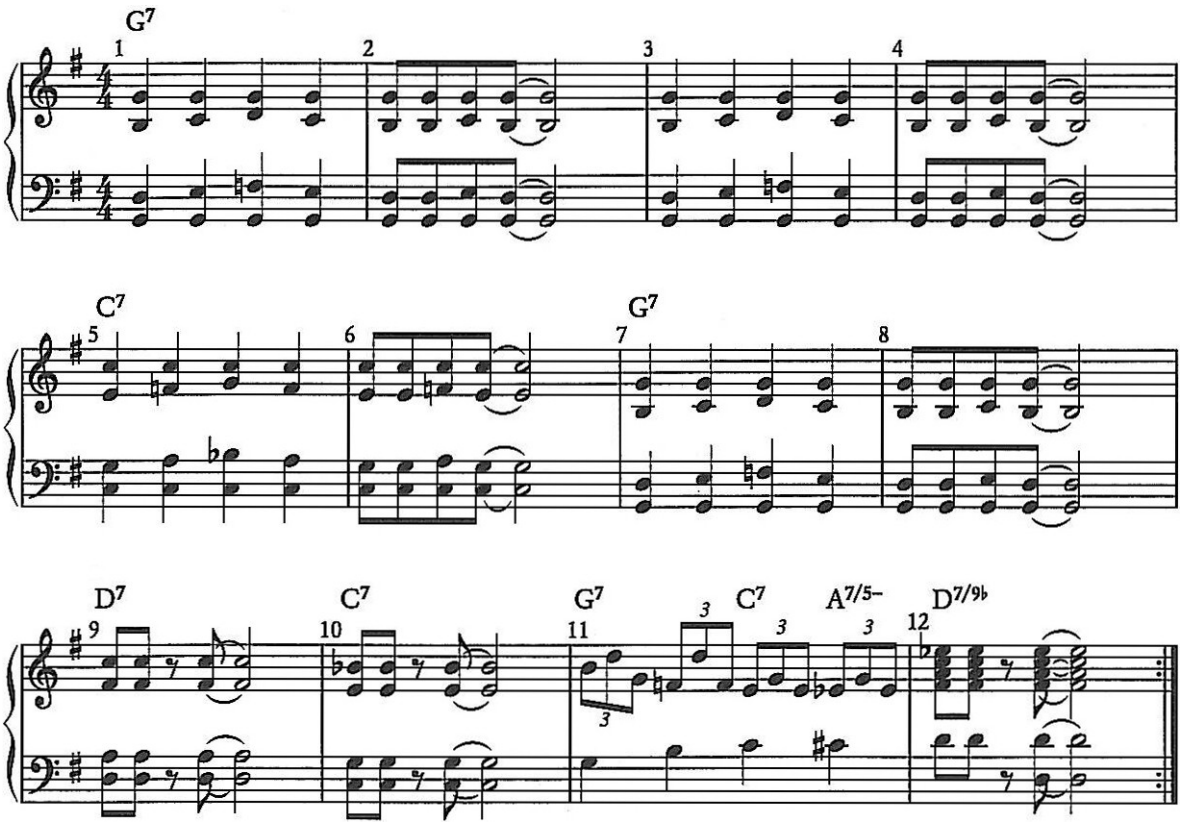
NP 188



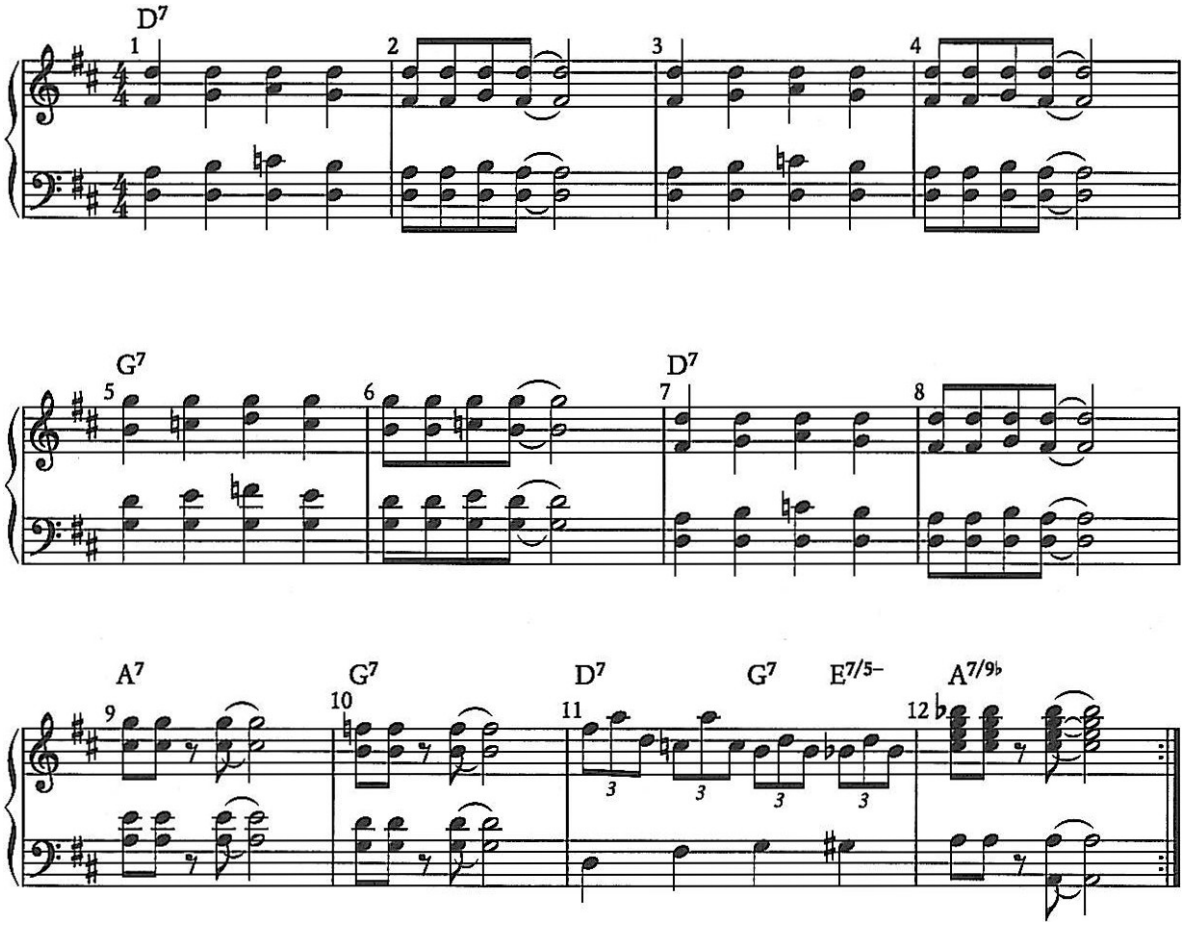
NP 189


B♭7
1
2
3
4
E♭7
5
6
B♭7
7
8
F7
E♭7
B♭7
E♭7
C7/5-
F7/9♭
9
10
11
12

NP 190


G7
1
2
3
4
C7
5
6
G7
7
8
D7
C7
G7
C7
A7/5-
D7/9♭
9
10
11
12

NP 191



„Skrblík“

Na závěr bluesové kapitoly se doporučuje velmi účinné cvičení:

1. sólista obdrží pro svoji improvizaci jen tři tóny (pro blues v C např. *es*, *e* a *c*)

2. sólista obdrží čtyři tóny k vytvoření melodie (v c dur: *es, e, c, b*)

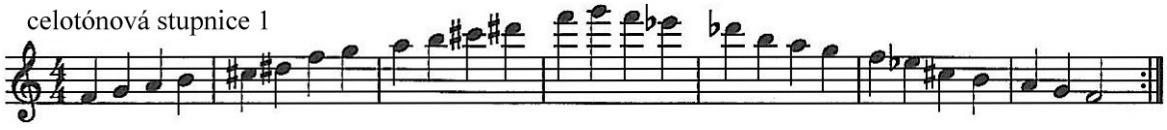
3. sólista obdrží pět tónů.

Tato řada může pokračovat až k vytvoření kompletní bluesové stupnice.

Každodenní úkol

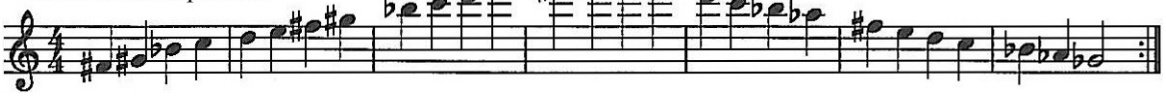
K vylepšení improvizačního řemesla jsou jako materiál pro každodenní cvičení doporučeny následující stupnice a arpeggia:

NP 192



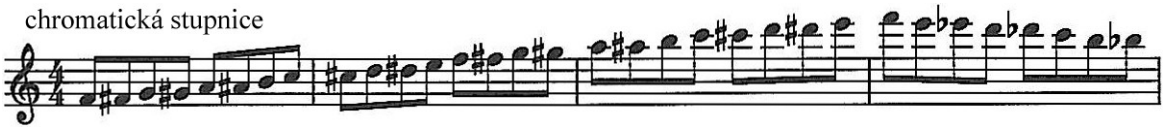
NP 193

celotónová stupnice 2



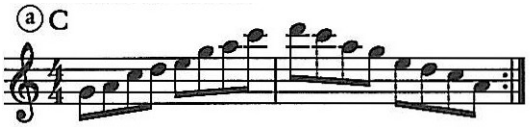
NP 194

chromatická stupnice

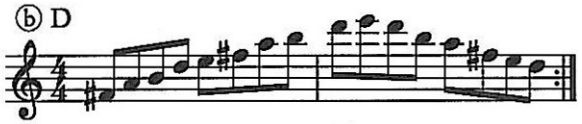


NP 195 pentatonické stupnice

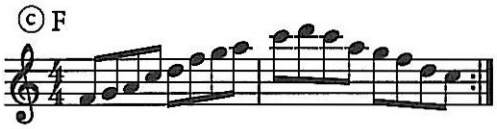
ⓐ C



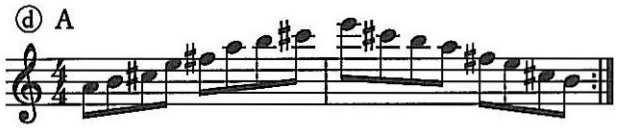
ⓑ D



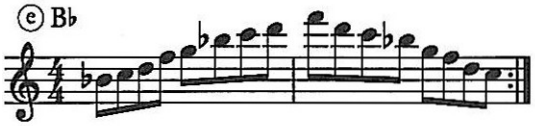
ⓒ F



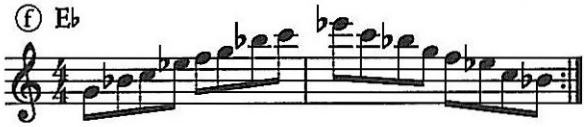
ⓓ A



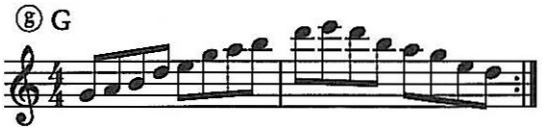
ⓔ B♭



ⓕ E♭



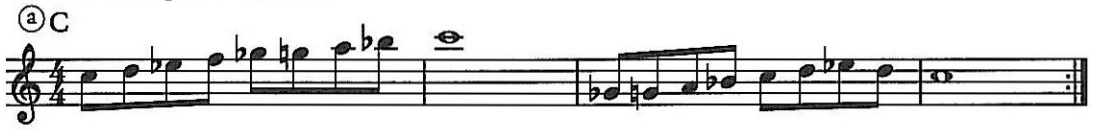
ⓖ G



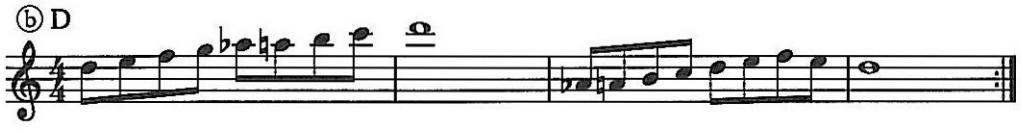
NP 196

bluesové stupnice

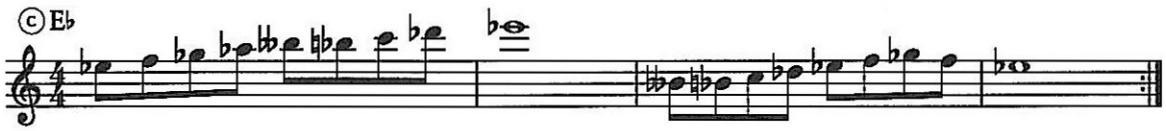
ⓐ C

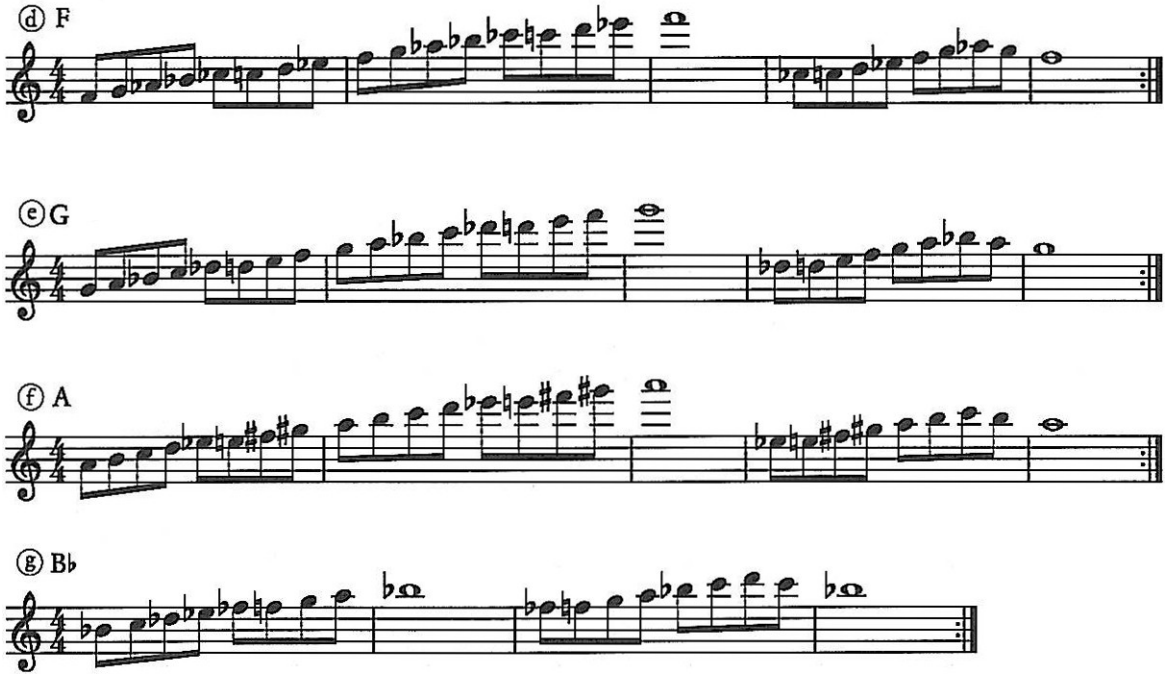


ⓑ D



ⓒ E♭





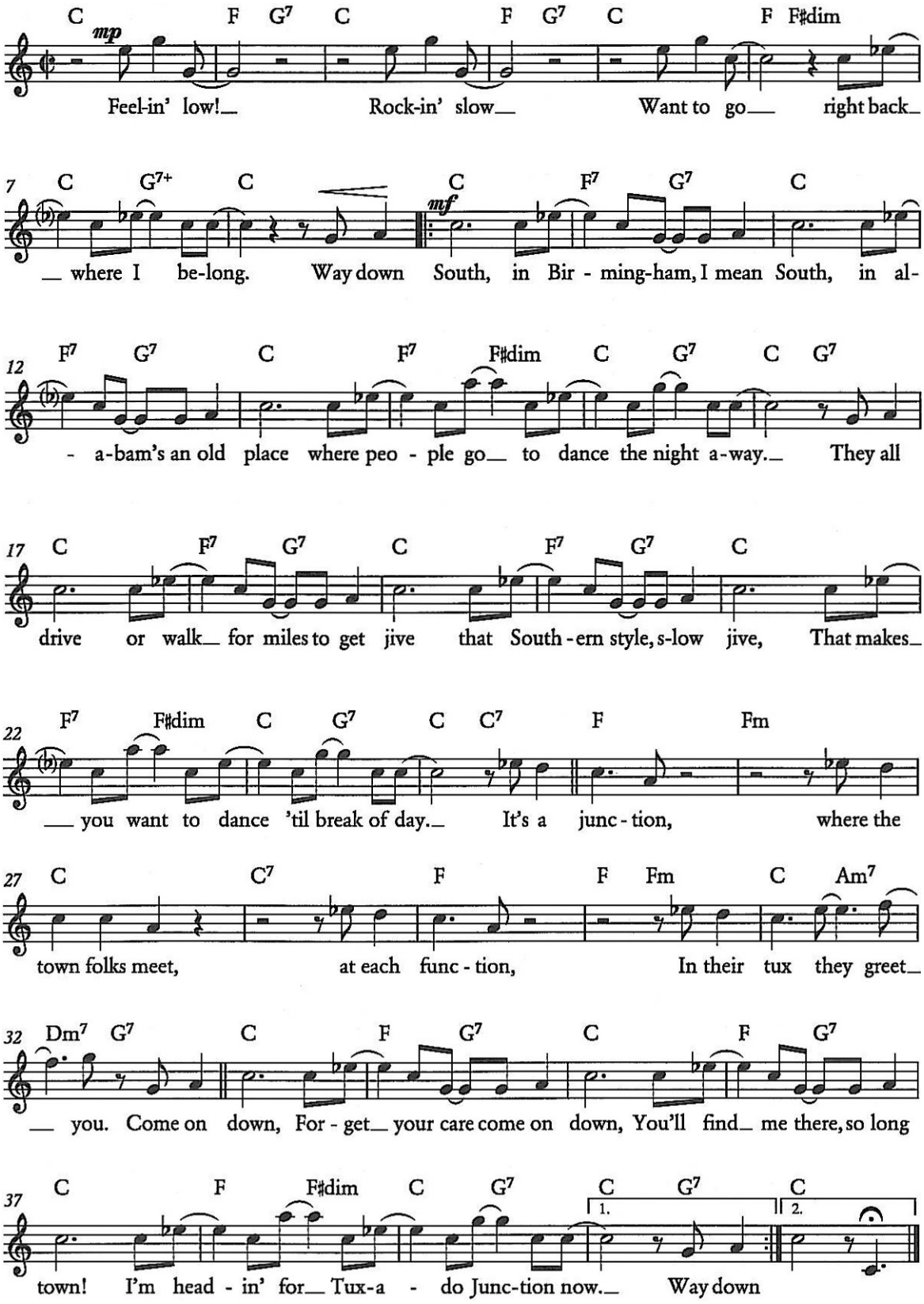
Aranžování jazzových standardů

Publikované verze jazzových standardů se počítají na tisíce. Vzrůstající zájem o jazz podporuje vydávání mistrovských děl tohoto žánru. Tato vydání nás ale většinou staví před problém: obvykle je publikována jen melodie opatřená akordy. Jednohlasá melodie je ale pro pedagogické účely zajímavá pouze pro ty, kdo už skladbu dobře znají. Právě to ale často není náš případ! Jak můžeme tedy těmto melodiím dodat typický groove, „příjemně“ je zpracovat? Odpověď je jednoduchá: improvizujeme vlastní úpravu! Na příkladu *Tuxedo Junction* bude tato úžasně jednoduchá činnost objasněna:

NP 197

H.+T.: Julian Dash/Erskine Hawkins/
William Johnson/Buddy Feyne

Medium swing



© 1940 by LEWIS MUSIC PUBL. CO.
für Deutschland, Österreich, Schweiz:
MUSIKVERLAG INTERSONG GmbH & CO KG, Hamburg

V následujícím textu ukážeme, jak můžeme melodii, která ve své jednohlasé úpravě zdánlivě neobsahuje žádnou inspiraci, změnit v nápaditou jazzovou skladbu.

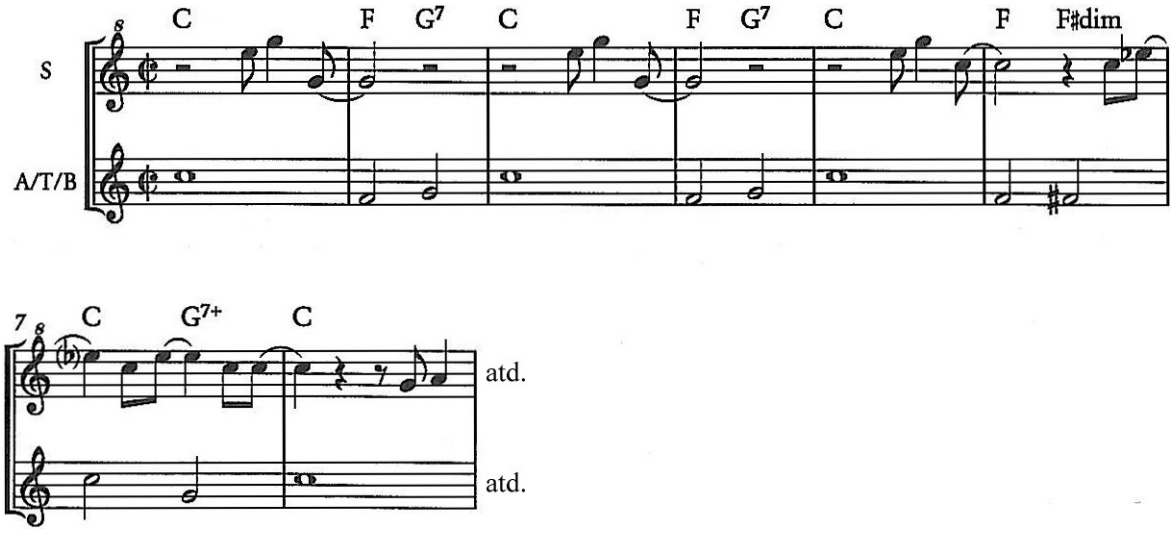
1. Akordové značky.

Některé akordové značky jsou okamžitě jasné: C = C dur. Naproti tomu jiné, jako F#dim, vyžadují vysvětlení. Slovníček této speciální řeči znaků bude uveden níže. Jedné části těchto cizích slov ale bezprostředně rozumíme: písmena akordových symbolů označují jména not, a sice vždy základní tón akordu. Číslo (5^{+}, 7 nebo 9 atd.) označuje složení akordu. Stejně tak slouží přidané *m* jako označení mollové tóniny: Cm = c moll[16].

Nechme nyní složení akordu stranou a vezměme si pro naši první, hned dvojhlasou variantu, jen základní tón:

a. Melodii hrajeme na sopránovou zobcovou flétnu.
b. K této melodii hraje altová, tenorová nebo basová flétna notu, která vyplývá z akordové značky: při C budeme hrát *c*, při F *f*, při G7 *g*, při F#dim *fis*. Přitom máme k dispozici dvě různé délky not: celou a půlovou. Celou notu hrajeme tam, kde máme jen jednu akordovou značku v taktu, půlovou adekvátně na místech, kde jsou dva akordy v taktu. Takty 1–8 vypadají nyní takto:

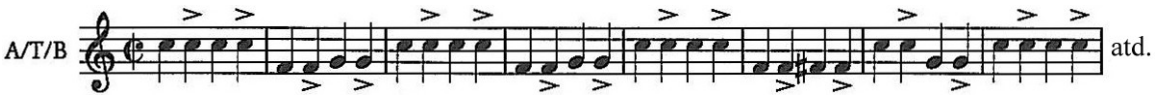
NP 198



[16] Pozn. překl.: někdy se používá také označení *mi*, např. Cmi = c moll.

c. Basovému hlasu nyní dodáme rytmus: zvolíme jednoduchý průběžný pohyb ve čtvrťových notách. Přitom je lehce zdůrazněn off-beat (druhá a čtvrtá doba). Přidaný rytmus dá skladbě potřebný „drive“:

NP 199



2. Harmonická výplň doprovodu.

Jednoduchými prostředky nyní můžeme obohatit doprovodné hlasy: pokud známe složení akordu vyjádřené symbolem, můžeme od něj odvodit další doprovodné hlasy. K tomu se musíme nejdříve naučit význam symbolů:

Velké písmeno = durový akord (D = D dur)

m/mi[17] = moll (Dm = d moll)

dim = zmenšený akord (F#dim = zmenšený akord nad *fis*: *fis-a-c-es*)

9 = nóna

7 = malá septima (D^7 = durový akord s malou septimou *c*)

7^+ = velká septima

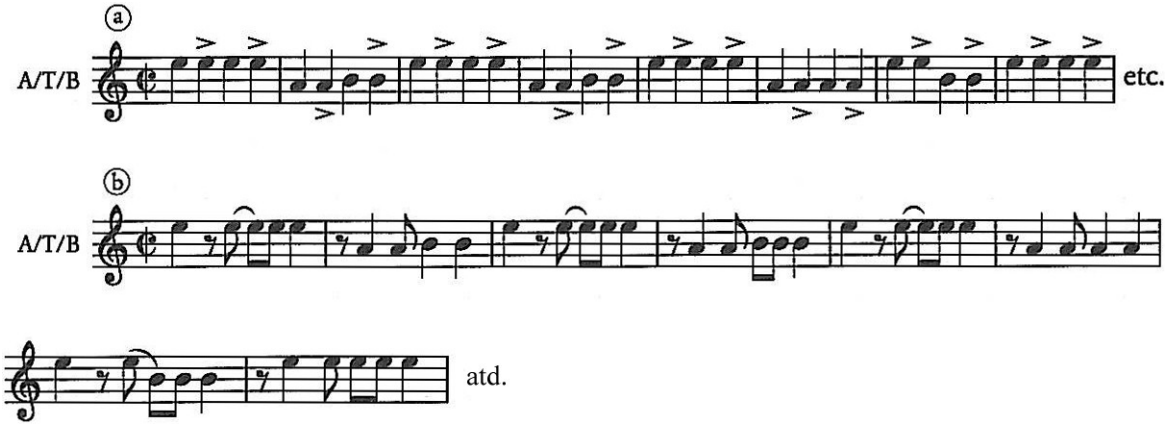
C^+ = C dur se zvětšenou kvintou

5♭ = zmenšená kvinta

Je tedy snadné zjistit, jestli musíme doplnit durovou nebo mollovou tercii. Když za symbolem akordu nestojí žádné *m/mi*, jedná se o durový akord, přiřazené *m/mi* označuje mollový akord. Nyní si ke každé akordové značce napíšeme jméno příslušné tercie: v akordu C dur (takt 1) je tercií *e*, což zjistíme z akordové značky, v F dur si k akordové značce musíme napsat *a*, G^7 udává *h*. Fm (takt 26) znamená, že zde máme jako tercii k dispozici *as*, u F#dim si k akordové značce napíšeme *a*. Tento druhý doprovodný hlas pro altovou, tenorovou nebo basovou zobcovou flétnu (flétny) nyní také zrytmizujeme. Notové příklady 200a a 200b ukazují různé možnosti:

[17] Pozn. překl.: viz poznámku č. 16.

NP 200

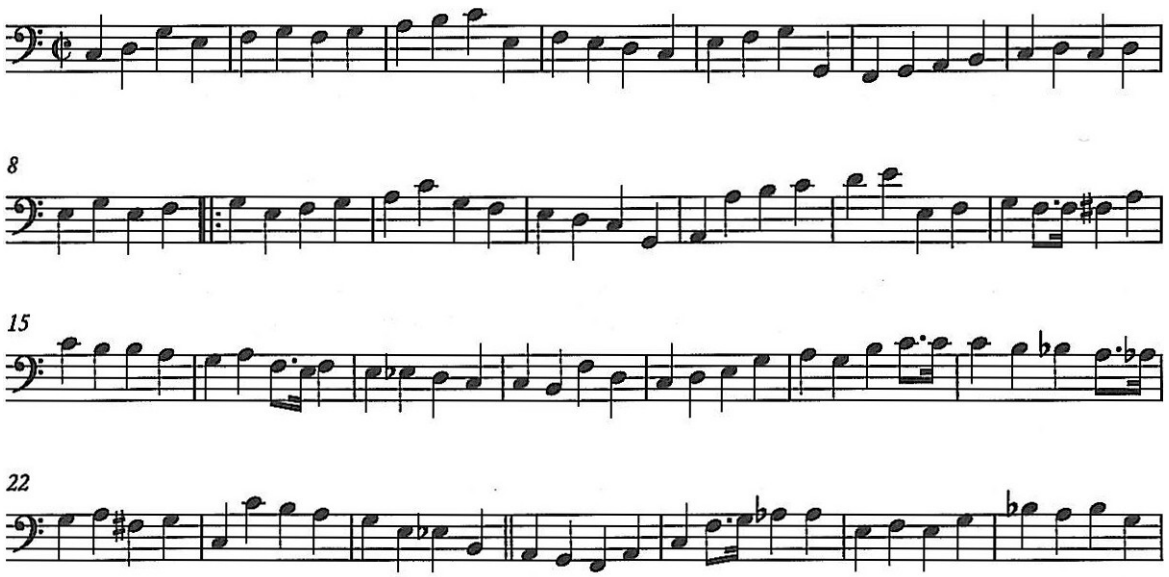


Díky této velmi jednoduché metodě zní skladby nyní už velmi působivě. Naši úpravu můžeme ještě vylepšit tím, že přidáme další prvek:

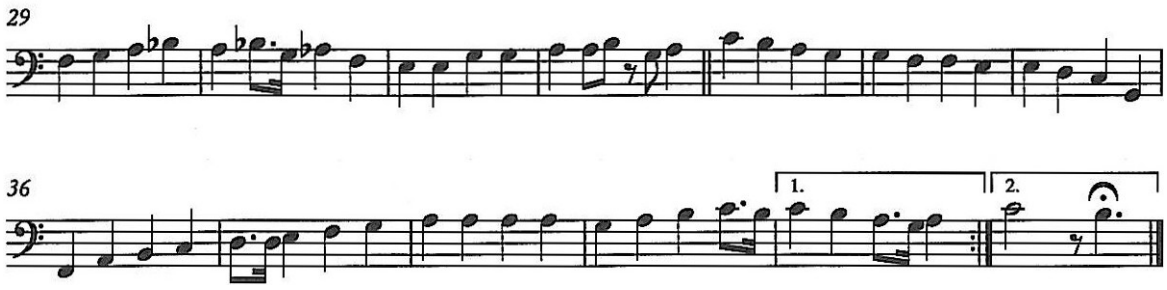
3. Walking bass.[18]

Tento nepřetržitý pohyb basového hlasu, který neochvějně jde nahoru a dolů skrze tóninu, je zvláštní poznávací značkou jazzu. *Walking bass* je zpravidla samozřejmě improvizovaný. Zpočátku je ale jednodušší takový bas zkomponovat. Následující notový příklad ukazuje, jak by mohl vypadat takový kráčející bas k *Tuxedo Junction*:

NP 201



[18] Pozn. překl.: kráčející bas.



Důležité principy kráčejícího basu jsou:

1. Nepřetržitý pohyb čtvrťových not (který ale může být obměněn pomlkami a občasnými osminovými notami).

2. Na první a třetí době v taktu zazní (zpravidla) některý tón z akordu. Přitom ale na rozdíl od baroka nehraje žádnou roli, který tón z akordu zazní: základní tón, tercie, kvinta, septima, nóna atd. jsou do značné míry rovnoprávné.

3. Disonance nemusí být v basové lince připraveny.

4. Upřednostňovány jsou sekundové kroky, skoky jsou ale také vyložené žádané!

5. Velmi působivé jsou chromatické pasáže.

V jazzu je také zvykem uvést vždy jeden tón z následujícího akordu. Přitom se dotkneme mnoha disonantních vedlejších not (především na druhé a čtvrté době). O to se ale nestarejme: průchodné tóny jsou odjakživa disonantní! Tento kráčející bas doplňuje (nebo nahrazuje) oba už upravené doprovodné hlasy.

4. Stupně improvizace.

Při improvizaci ve vrchním hlase postupujeme pozvolna:

1. Nejprve hraje sólista krátké vsuvky tam, kde jsou v melodii pauzy (začátek taktu 1, konec taktu 2 atd.). Samotná melodie je převzata ostatními hráči.

2. Improvizace zní průběžně přes samotnou melodii.

3. Pak melodii vynecháme a improvizujeme k doprovodu.

Rozumí se samo sebou, že doprovod by měl obsahovat tolik hlasů, kolik je jen možné. Zobcové flétny může doplnit klavír, stejně tak kytary a bicí nástroje. Díky tomu máme nyní množství různých vrstev, které jednohlasou melodii mění:

5. Různé vrstvy v aranžmá.

1. sopránová zobcová flétna 1:	improvizace (v pauzách, přes melodii nebo bez původní melodie)

2. sopránová zobcová flétna/flétny 2: původní melodie, v případě že není vypuštěna z důvodu improvizace

3. altové a tenorové zobcové flétny: doprovodné hlasy, tercie akordu (rytmizované)

4. tenorové a basové zobcové flétny: doprovodné hlasy, základní tón akordu

5. basová zobcová flétna/flétny: kráčející bas, zkomponovaný nebo improvizovaný

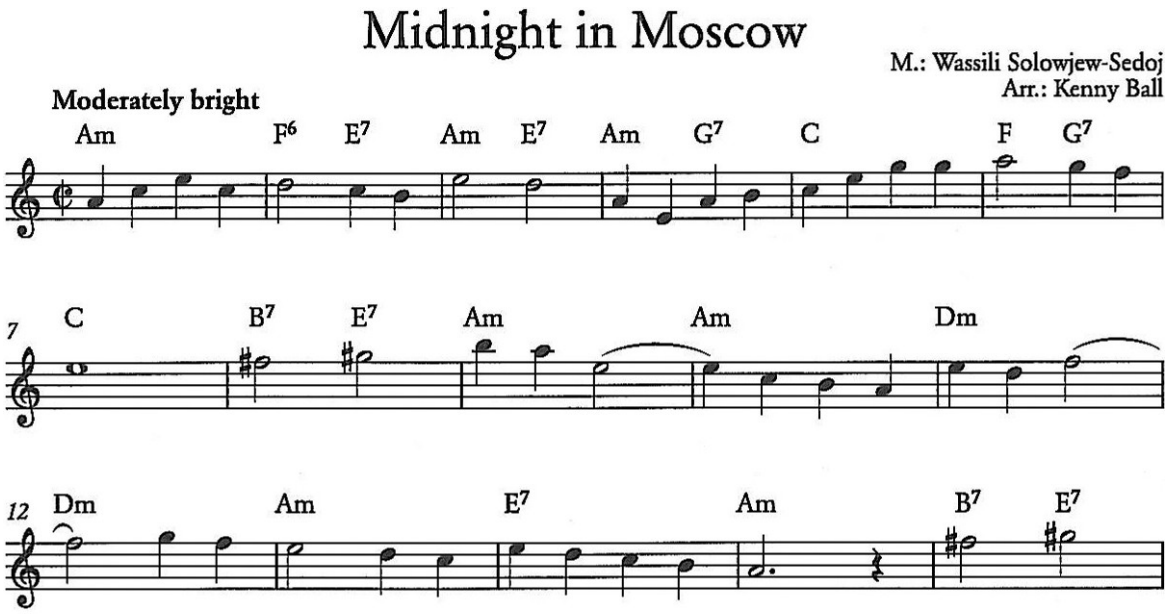
Z jednohlasé melodie se v tutti nyní stala pětihlasá skladba! Jeden hráč možná převezme part bicího nástroje a hraje na bubínek (nebo na desku stolu atd.) rytmus, klavírista doplní ještě akordy, kytarista se také připojí: a už máme pohromadě celé jazzové combo. Je úžasné, jak rychle lze tímto způsobem dosáhnout dobrých výsledků. Právě s většími skupinami je velmi snadné vytvořit působivou úpravu. Důležitá je realizace této metody v praxi. Na základě známých skladeb lze aranžování a improvizování dobře procvičovat. Dveře k jazzu máme doširoka otevřené!

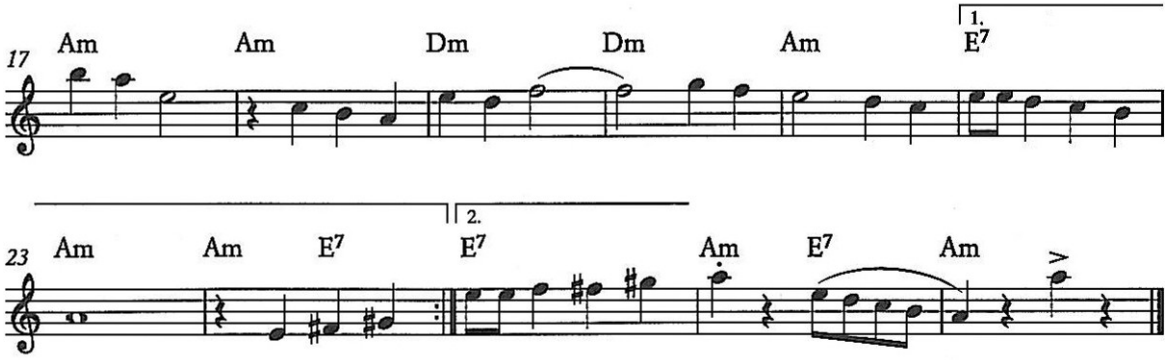
Další cvičení

Aranžování a improvizace na

1. *Midnight in Moscow* (Kenny Ball)
2. *Mood indigo* (Duke Ellington)

NP 202





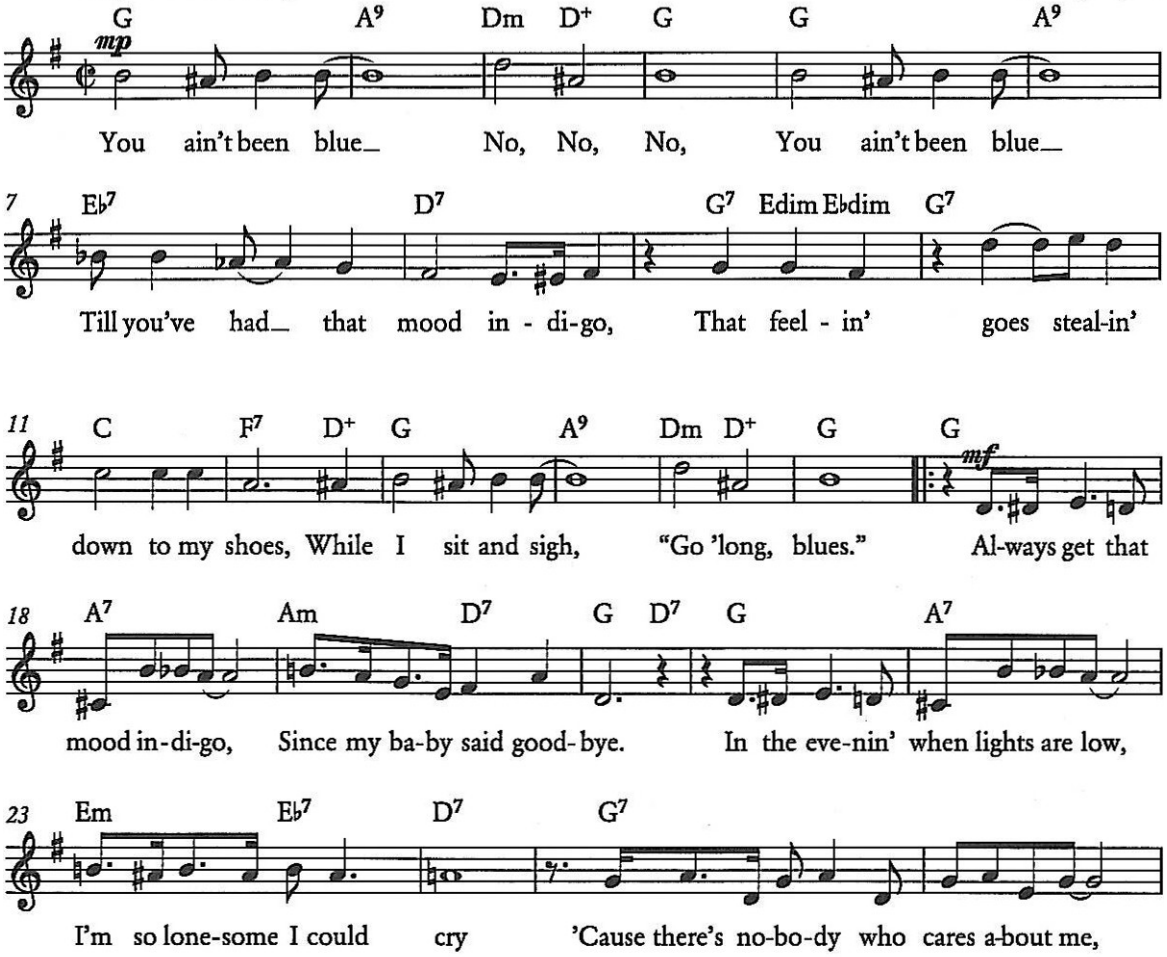
© mit freundlicher Genehmigung
MUSIKVERLAG HANS SIKORSKI GmbH & Co., Hamburg

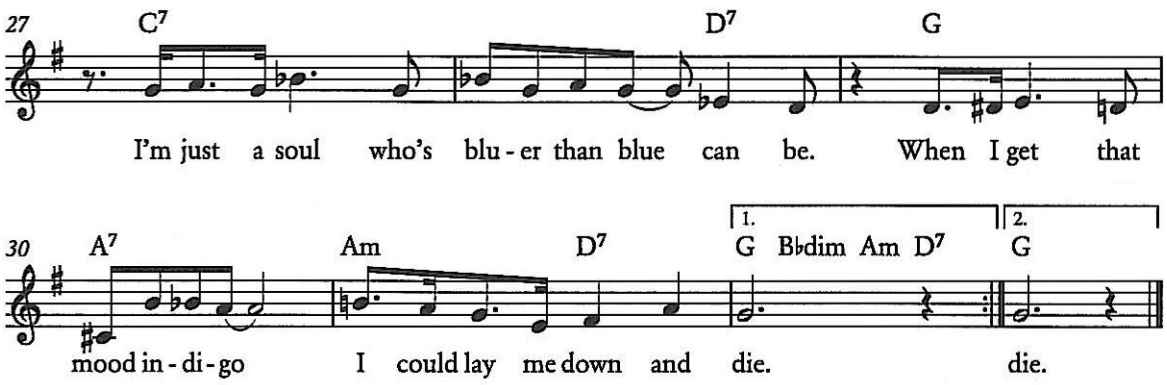
NP 203

Mood Indigo

T. + M.:
Duke Ellington
Irving Mills
Barney Bigard

Very slow, with expression





© 1931 Gotham Music Service Inc and EMI Mills Music Inc, USA
EMI Music Publishing Ltd, London WC2H OQY
Reproduced by permission of International Music Publications Ltd.
All Rights Reserved.

Praktická cvičení s *Blues* a *II-V-I* od Matthiase Mauteho/Grégoire Jeaye

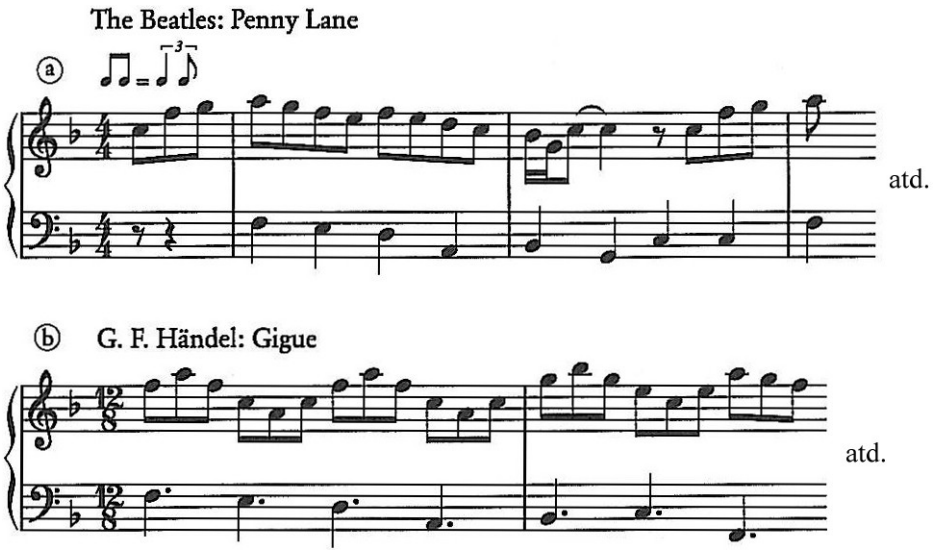
→ *Spielen – Improvisieren (Hraní – improvizování)*: CD track 27–30

Kapitola IX

„Thriller“ – populární hudba jako pomoc pří improvizaci

Při bližším zkoumání populární hudby nás překvapí následující paralela: populární hudba a barokní hudba generálbasu mají v oblasti harmonie mnoho společného. Tuto souvislost osvětlí příklad:

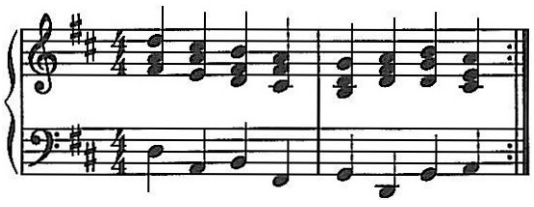
NP 204



Ačkoli mezi oběma skladbami leží celá staletí, basové linky se sobě velmi podobají: *Penny Lane* vznikla v 60. letech 20. století, *Gigue* ze sonáty F dur G. F. Händela ve 20. letech 18. století. Není pozoruhodné, že můžeme najít souvislosti mezi různými styly hudby, i když je od sebe dělí zhruba 240 let?

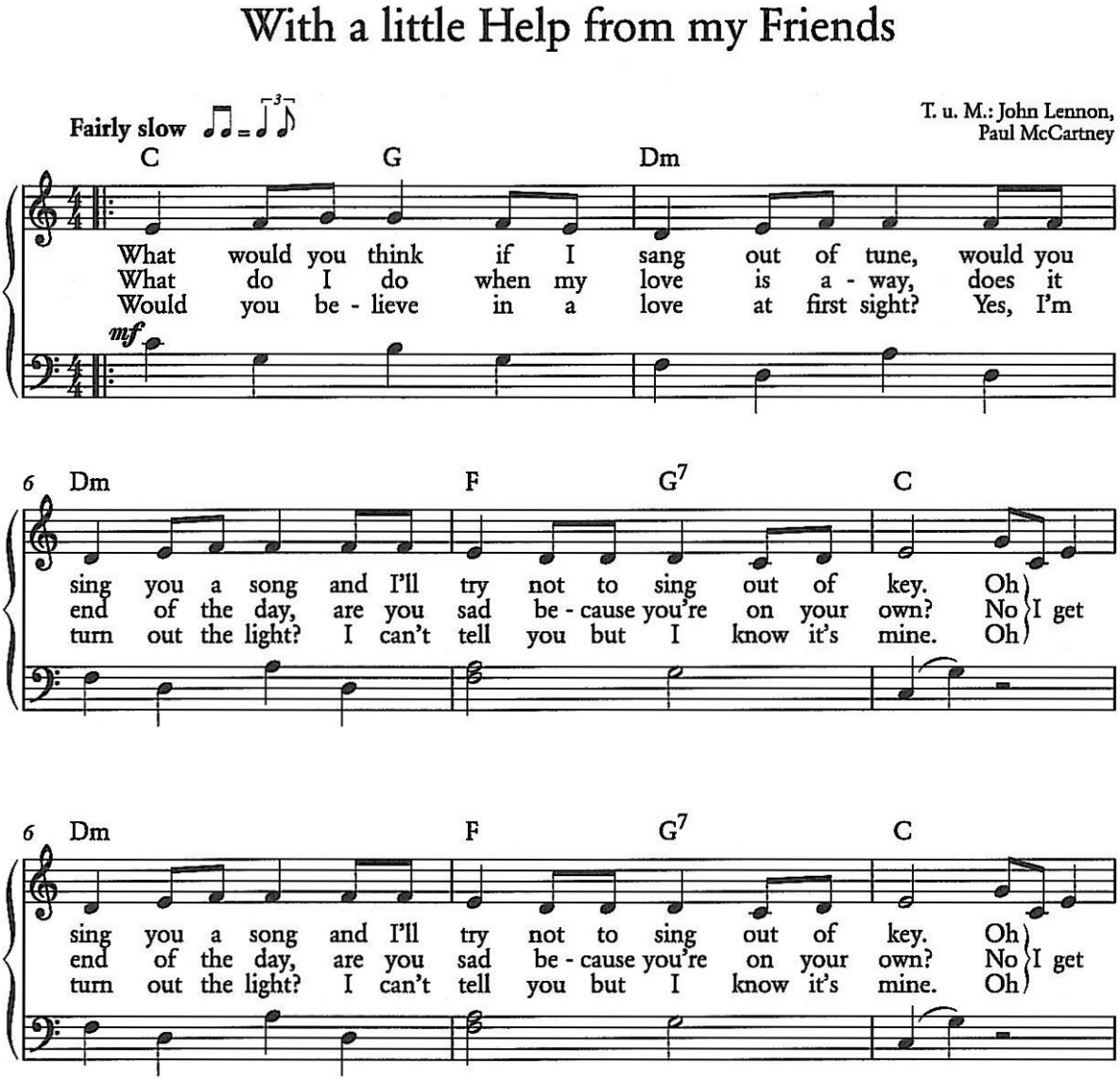
Jeden z důvodů můžeme hledat ve skutečnosti, že populární hudba má zpravidla refrénovou strukturu: to znamená, že pokud se má z písně stát hit, musí stále se vracející refrén – jako důležitý prvek opětovného poznání skladby – obsahovat co možná nejjednodušší figury. Taková figura se objevuje nejčastěji v podobě jednoduché nebo rozšířené kadence, často okořeněné klamným závěrem. Toto opět známe z baroka; známý *Kánon* od Pachelbela vychází z této rozšířené kadence:

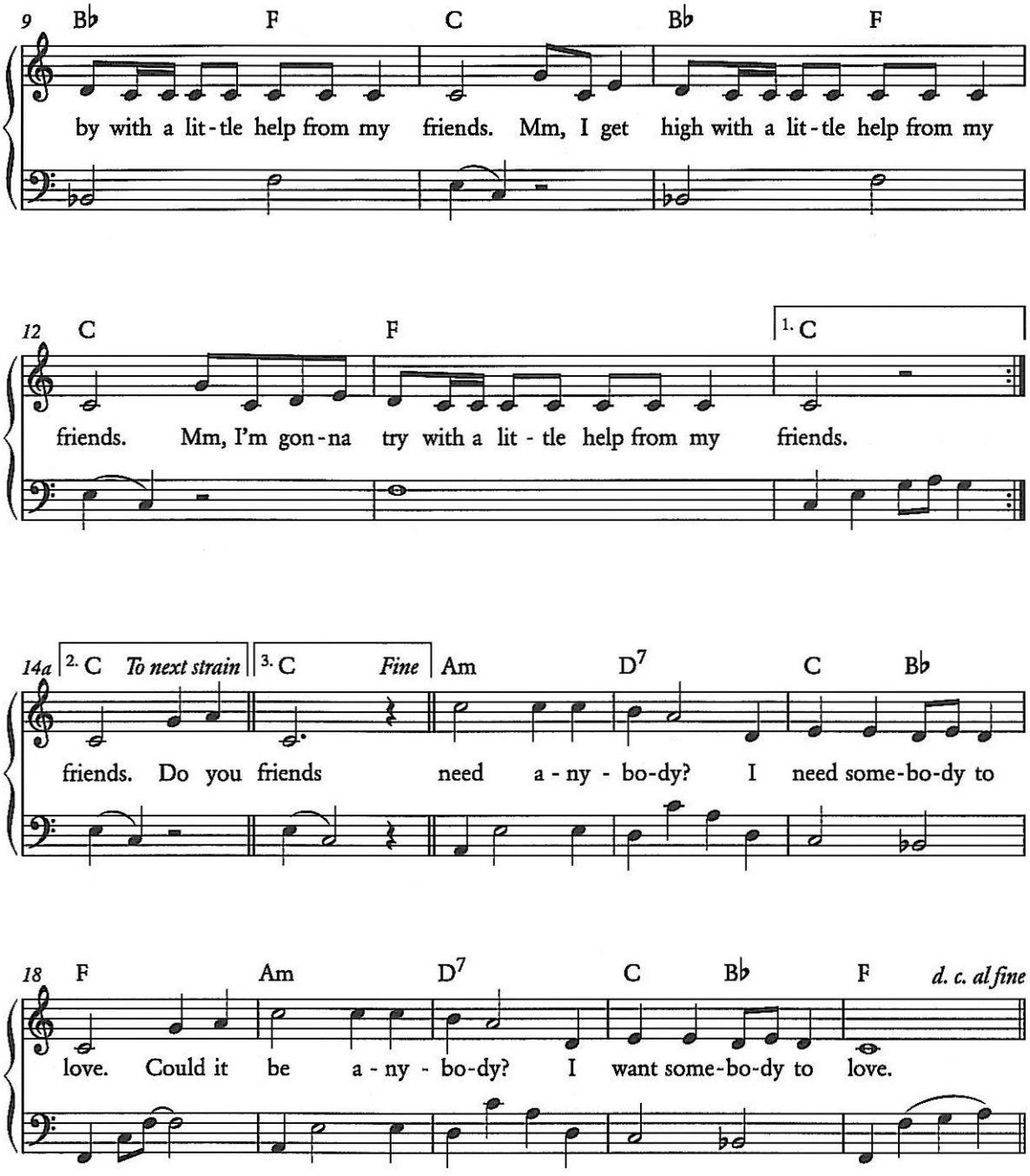
NP 205



Refrénová struktura populárních písní se tedy podobá barokním improvizacím nad groundem (viz. kapitolu VII). Pokud vycházíme z našich znalostí v oblasti improvizace groundů, musíme v populární písni jen vybrat vhodné místo pro improvizaci. Dva příklady tuto praxi osvětlí:

NP 206





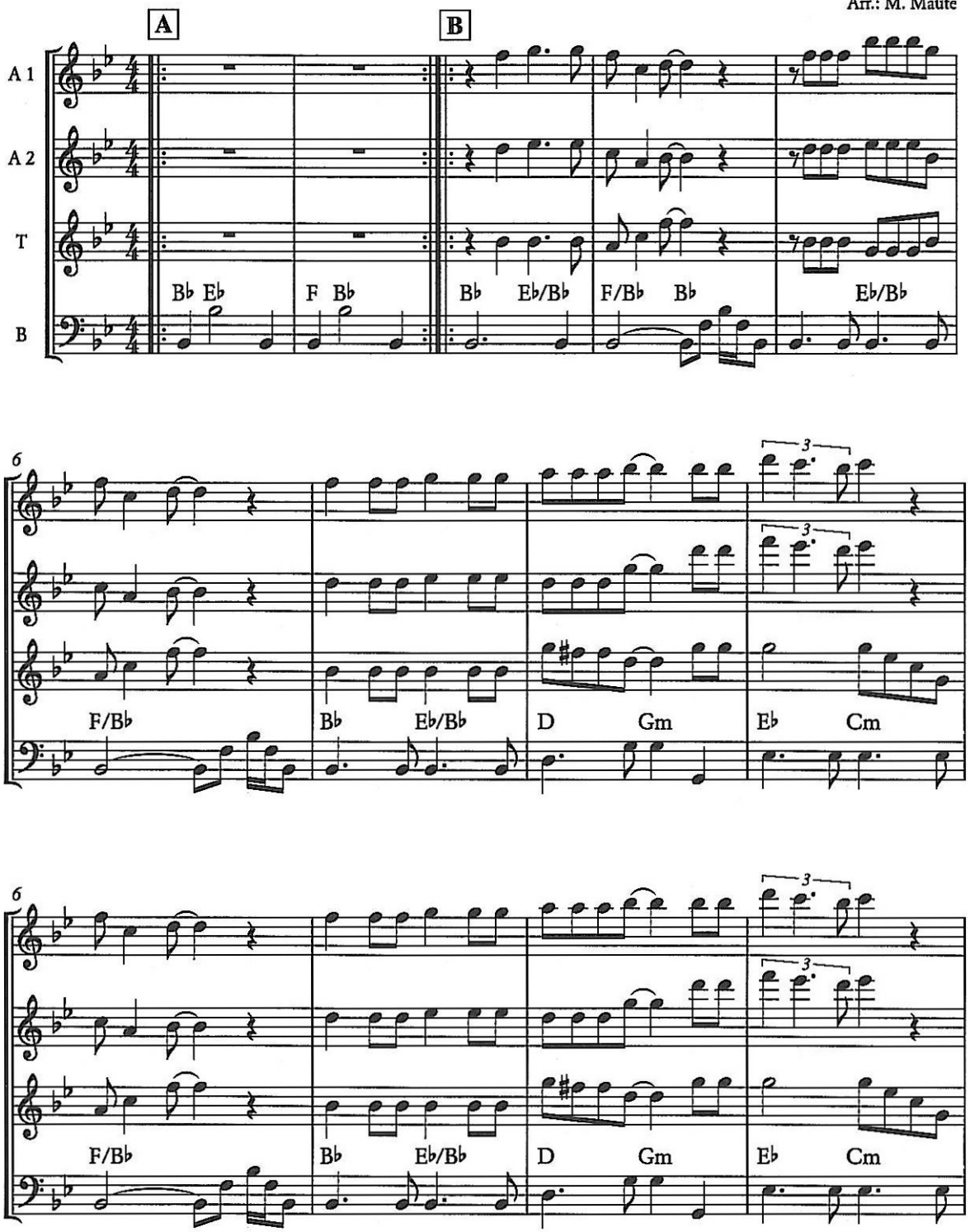
© 1967 Northern Songs
Used by permission of Music Sales Ltd.
All Rights reserved. International Copyright Secured.

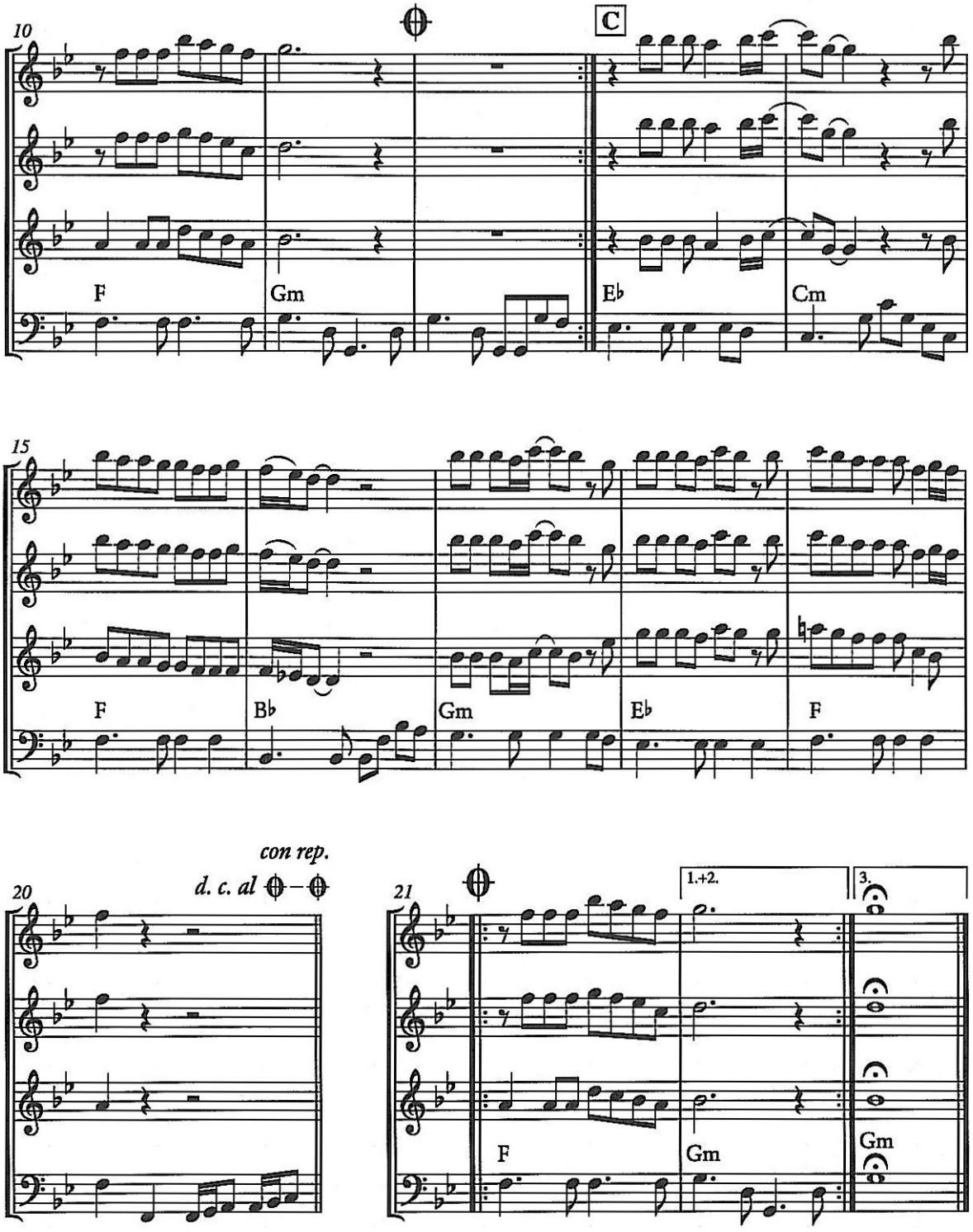
Takty 1–8 se vyznačují dvěma kadencemi v C dur, které se k improvizaci přímo nabízejí. Stupnice C dur jako materiál pro vlastní nápady a *c* jako počáteční a závěrečný tón v taktech 1, 4 a 8 poskytují záruku pro improvizaci bez rizika! Zde se také výjimečně pro improvizaci příliš nehodí refrén, nýbrž sloka!

NP 207

Crying in the Rain

M.: Howard Greenfield / Carole King
Arr.: M. Maute





© 1961 by Aldon Music Corp. (Rights ass. to Screen-Gems – EMI)
für Deutschland und Österreich: ROBERT MELLIN MUSIKVERLAG KG

Dvoutaktový úvod, který se po části C znovu vrací k refrénu (části A, B), se stane výchozím bodem improvizace v B dur. Tyto dva takty mohou být přitom podle potřeby opakovány, dokud se znovu neobjeví refrén. Pro kvalitní improvizaci je velmi důležitý

doprovod. V ideálním případě máme pro hru akordů k dispozici klavír nebo cembalo (nebo kytaru). Akordové značky, které byly představeny v kapitole VIII, jsou i zde klíčem ke kompletnímu znázornění harmonického průběhu skladby.

Populární hudba se v tomto kontextu ukazuje jako varianta improvizace groundu. V této souvislosti běžné kadenční postupy nabízejí ideální základ pro improvizace, protože se vždy rychle vrátíme do výchozí tóniny, což znamená, že tónový materiál jedné tóniny zpravidla vystačí pro zdařilou improvizaci! V NP 206 tvoří základ pro vlastní objevy stupnice C dur, v NP 207 stupnice B dur. Pokud pozorně sledujeme také spojení dominanta–tónika, už se opravdu nemůže nic pokazit.

Vydání současných hitů i hitů minulé doby jsou k dostání v každých hudebninách. V mnoha případech ale musí být píseň transponována do tóniny vhodné pro zobcovou flétnu. Na text vázané komplikované rytmy určené pro zpěv kromě toho vyžadují malé úpravy, aby byly vhodné pro instrumentální hru. Notový příklad NP 206 ukazuje takovou zjednodušenou verzi, která po vynechání typických popových synkop nechává melodii jít jednoduše na dobu. Nepodceňujeme tedy přípravu materiálu (transpozice, zjednodušení rytmu atd.) ani v oblasti populární hudby!

Zásobník dvaceti až třiceti písní bude hotov poměrně rychle. Pro ty, kteří doprovázejí na klavír nebo cembalo, stačí melodie opatřená akordy. To všechno vypadá jednoduše a nenápadně: ale právě zde je „zakopané zlato“ budoucnosti pedagogiky zobcových fléten. Na základě průzkumů trhu oslovuje populární hudba stále mladší okruh zákazníků: dospívající ve věku mezi deseti a třinácti lety určují trendy v zábavní hudbě! Přesně tato věková skupina také patří ke klientele hudebních škol. Pokud se podaří získat děti pro hru na hudební nástroj skrze jim blízkou hudbu, otevírají se tím nové dveře pro další generace. Podobnosti mezi styly propojují překvapivě lehce různé žánry hudby. Viděno pedagogicky, vede právě teď přímá linie od popu k baroku, od popu k jazzu a od jazzu k současné hudbě.

Praktická cvičení s *Let´s go!* a *Pouring Rain* od Matthiase Mauteho/Grégoire Jeaye
→ *Spielen – Improvisieren (Hraní – improvizování)*: CD track 9–10

Praktická cvičení s folklorními skladbami *Tzigane Olla!* a *Tzigane Due* od Matthiase Mauteho
→ *Spielen – Improvisieren (Hraní – improvizování)*: CD track 18–20

Kapitola X
Improvizace s moderními technikami hry na zobcovou flétnu

Systematické zkoumání avantgardních technik hry na zobcovou flétnu v 60. letech 20. století způsobilo velký posun ve vývoji. Zobcová flétna našla propojení s aktuálními skladatelskými směry: nespočet skladeb s avantgardními technikami hry dokazuje vzrůstající zájem skladatelů. Nepřítomnost klapek na nástroji a z toho vycházející možnost deformace zvuku vzbudila pozornost komponistů. Byly publikovány dnes už klasické skladby jako *Arrangements*[*] od Kaszimierza Serockeho, z nichž vyplynul úplně nový zvuk zobcové flétny. Metodika hry na zobcovou flétnu si vybrala z tohoto nového vývoje některé použitelné techniky hry, aby je úspěšně zařadila do výuky začátečníků: známý „ptačí koncert" hraný v prvních hodinách instrumentální výuky na hlavici flétny je výstižným příkladem této souvislosti.

Využití moderních technik ve výuce začátečníků bylo možné proto, že se rychle ukázalo, že mnoho z těchto avantgardních technik lze snadno realizovat. Následuje stručný seznam nejdůležitějších moderních technik hry na zobcovou flétnu:

Nejdůležitější moderní techniky hry na zobcovou flétnu a jejich stručný popis:

1. vokální technika *(technika con voce)*

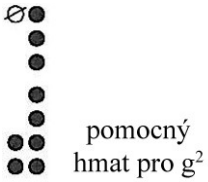
Současné zpívání a foukání do flétny (zpočátku zpíváme velmi nahlas, abychom získali cit pro tuto techniku); velké možné dynamické rozpětí.

2. sputato

Vyslovení *dted* s velkým tlakem jazyka a téměř bez vzduchu. Přitom nevyslovujeme *thh*, jak je obvyklé v němčině, to znamená s unikajícím vzduchem, ale spíše s pocitem, že jazyk tlačíme dozadu.

3. glissando:

a. Vzestupné: počínaje spodními dírkami postupně odtahujeme prsty z dírek až ke g^2, pak použijeme pomocný hmat pro g^2 a opět odtahujeme prsty z dírek počínaje těmi spodními.



b. Sestupné: prsty necháme pomalu klouzat dolů zpět na dírky.

4. „bílý šum“ *(white noise)*

Pro vytvoření zvuku máme dvě možnosti:

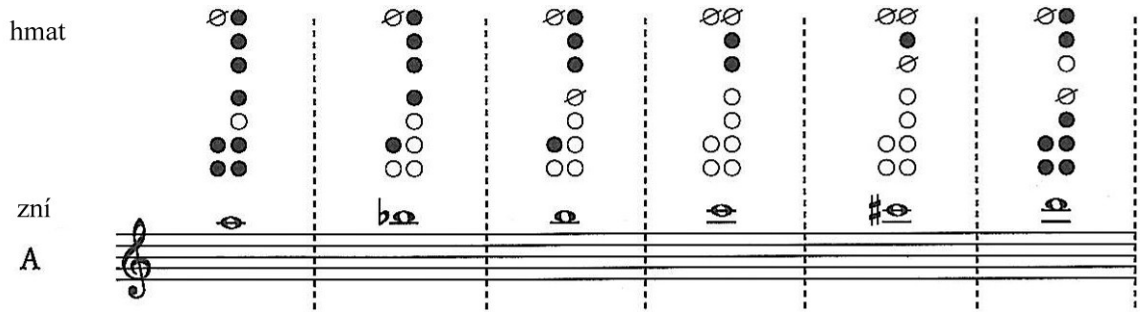
a. Prstem zakryjeme labium a pak foukáme.

b. Připravíme si hmat pro nejnižší tón flétny, nožku opřeme o stehno tak, aby nemohl uniknout žádný vzduch a pak foukáme fortissimo. (Při decrescendu vzniknou pěkné flažoletové tóny.)

5. flažoletové tóny

Pro spodní oktávu platí: připravíme si hmat pro tón o jeden nižší, než je notováno, lehce pootevřeme palcovou dírku a foukáme velmi jemně; vzniklý tón zní o tón výše než ten, který držíme.

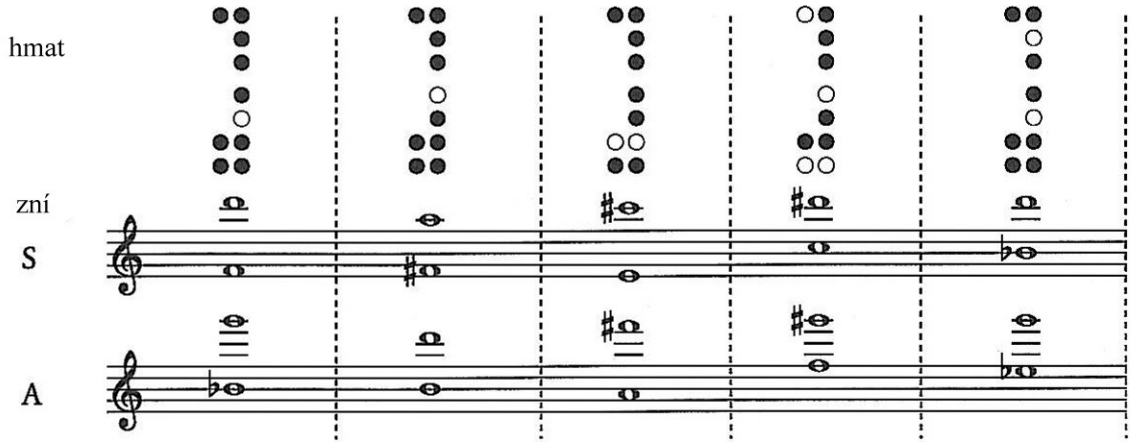
Pro vrchní oktávu jsou zde uvedeny následující hmaty:



Pokud hrajeme na sopránovou zobcovou flétnu, zní výsledek o kvintu výše než je udáno.

6. vícezvuky *(multiphonics)*

Tyto zvuky vznikají při silném tlaku vzduchu u nízkých tónů, jejichž hmaty často znějí trochu jinak než je běžné. Obvykle jsou tyto odlišnosti zapsány skladatelem (např. Serocki). Zde jsou některé příklady:



7. hra bez nožky

Hra bez nožky navozuje lehce orientální tóninu.

8. hra bez hlavice

Foukáme do středního dílu skrze malou štěrbinu mezi těsně sevřenými a do stran staženými rty („trubkový nátisk“), přitom prsty držíme hmat pro nízké tóny.

9. hra jen na hlavici

Při různé manipulaci s labiem, koncem hlavice atd. je možné vytvořit mnoho zvuků, šustotů a hvizdů.

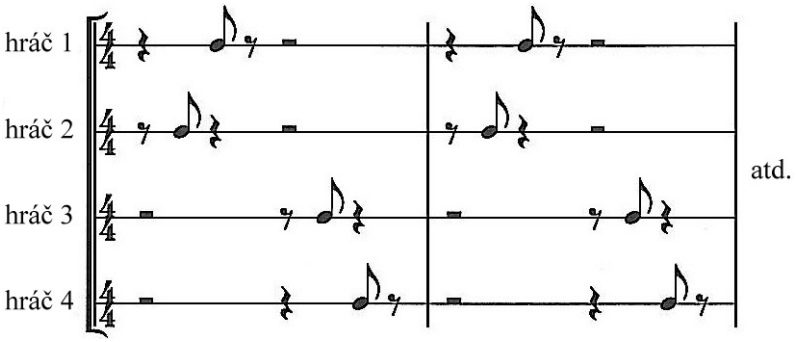
Obsáhlejší přehled novějších technik hry lze získat ze sešitu návodů ke hře Serockého *Arrangements*.

Kromě toho nabízejí mnoho možností využití moderních technik hry také další kapitoly o grafické notaci (XI), improvizaci v prostoru (XII), s časem (XIII), s pohybem (XIV), na text a podle textu (XV).

V dalším textu proto půjde o úvod do moderních technik:

Moderní rytmus (4–20)

V kapitole II byl použit orchestr složený pouze z rytmu. Podobný rytmický základ nám nyní poslouží jako podpora sóla, při kterém budou využity výše uvedené moderní techniky. Nejprve vytvoříme rytmickou strukturu na tónu *g*, přičemž každý hráč smí svým krátkým tónem obsadit jen jedno místo ve 4/4 taktu – v ideálním případě každý hráč jiné:
NP 208



Poté hrají sólisté po řadě sólo, které představí jednu novou techniku. Před tímto cvičením můžeme tyto techniky předvést, nebo se spolehnout na spontánní vynalézavost hráčů. Přitom se žádná technika nesmí opakovat. Na konci řady individuálních sól hrají všichni najednou technikou, kterou představili: ačkoli už nyní nikdo neudává rytmickou strukturu, přesto máme pocit pulsujícího 4/4 taktu! Hnací síla této pulsace dodává avantgardním zvukům skupiny jakýsi logický základ. Nakonec se všichni vrátí zpět ke *g* (jeden krátký tón v taktu), a sice na stejné místo v taktu jako před začátkem tutti improvizace.

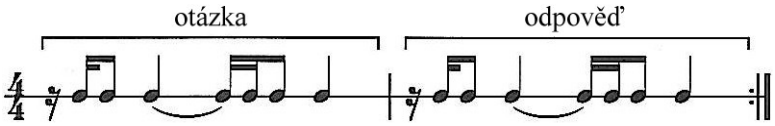
Řada (2–20)

Každý hráč si vybere jednu moderní techniku. V pomalém 4/4 taktu (MM = 60) hraje každý hráč nejprve rostoucí, poté opět klesající počet zvuků: v prvním taktu jeden zvuk, ve druhém dva, ve třetím tři atd. V závislosti na velikosti skupiny lze tuto řadu rozšířit až na osm zvuků v každém taktu, pak zahájíme „zpětný chod“: v každém taktu počet zvuků o jeden klesá, dokud jeden takt nezůstane úplně prázdný. Pak začneme znovu od začátku. Každý hráč přitom zůstane u své vybrané techniky. Na začátku nového kola (tedy po jednotaktové generálpause) si může zvolit techniku novou. Přitom platí: čím menší je skupina, tím více zvuků můžeme dát hráčům v rámci jednoho taktu k dispozici.

Otázka a odpověď (4–20)

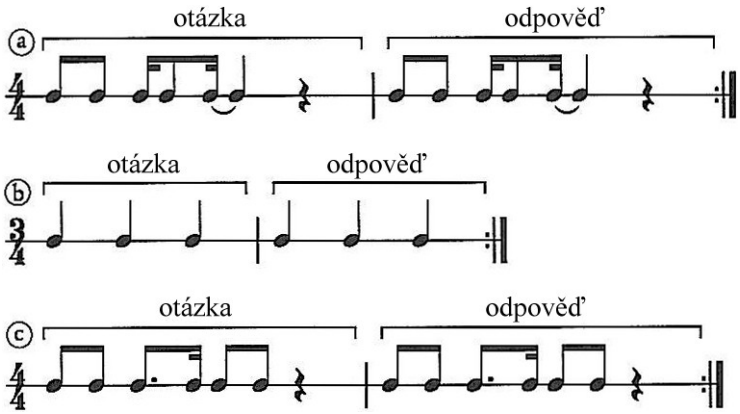
Zorganizujeme ostinátní rytmus jako otázku a odpověď mezi dvěma polovinami rozdělené třídy:

NP 209



Tato ostinátní hra na otázku a odpověď se opakuje libovolně dlouho. Melodická linka otázky je přitom stoupající, u odpovědi klesající. Použijeme techniku hry na hlavici flétny nebo techniku *con voce* atd. K tomu hrají sólisté po řadě co možná nejrytmičtější sólo s moderní technikou, kterou si sami vybrali. Na konci sóla (po čtyřech, osmi nebo dvanácti taktech) přijde na řadu soused. Další varianta vznikne, když v obou polovinách skupiny hraje sólo jeden sólista, takže zní nepřetržitě dvojhlasé sólo. Také zde se doporučuje předem stanovit, kolik taktů má sólo zahrnovat. Další ostinátní rytmy, které se hodí pro tuto hru na otázku a odpověď, jsou třeba následující:

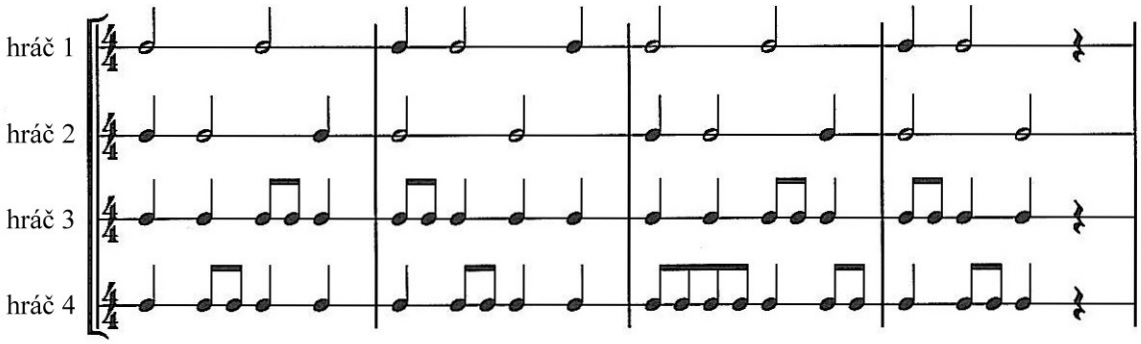
NP 210

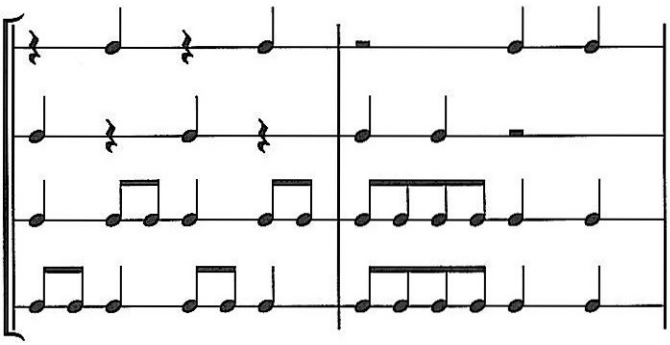


Rytmické puzzle (4–20)

Vytvoříme jedno až čtyřhlasou partituru jen z rytmů. Začátek takové partitury by mohl vypadat například takto:

NP 211





atd.

Podobně jako u grafické skládačky v kapitole XI lze tuto partituru číst různými způsoby:

1. čtyřhlasně

Všichni začnou hrát svůj příslušný hlas současně. Na konci taktu 6 můžeme zapsat opakovací znaménko, od taktu 7 by partitura měla být dokomponována a dokončena. Jednotlivé hlasy mohou dostat sólo, můžeme také střídavě hrát ve skupině pouze dva hlasy dohromady atd. Skladba *Rock Trap*[*] od Williama Schinsteina je příklad pro takovou rytmicky zapsanou partituru: sóla a tutti se střídají, gradující stavba a závěrečné stupňování odpovídají postupu konvenčních skladatelů. Tuto partituru, ačkoli je zamýšlena pro rytmickou hru na tělo, je možné realizovat také s pomocí moderních technik hry na zobcovou flétnu.

2. jako kánon

V tomto pojetí má skladba (NP 211) 24 taktů. Čtyři řádky čteme jako čtyři různé osnovy a postupujeme od začátku na konec čtvrté osnovy, a pak celé znovu. Vždy po šesti taktech začne hrát další hlas.

Groove (2–20)

Tímto způsobem lze interpretovat rytmické partitury jako je ta od Schinstina (nebo třeba od Steva Reicha). Můžeme si ale úplně jednoduše vzít barokní partitury a vypreparovat jen rytmus. Tento rytmus je pak převeden do moderních technik. Postupně můžeme v případě barokních partitur v našem deformovaném zvuku zohlednit i další parametry jako výšku tónu a hlasitost. Barokní skladba tak získá úplně novou tvář: sonáty pro dvě flétny od Telemanna zní najednou v hudebním jazyce 21. století...

Shrnutí

Díky snadnému zvládnutí moderních technik hry na zobcovou flétnu se tyto techniky stávají oblíbeným metodickým prostředkem výuky začátečníků. Právě chybějící obtížnost ale představuje problém: jak máme s moderními technikami dále konstruktivně nakládat? Protože ještě není vypracovaný příslušný repertoár, zájem o tyto techniky pohasne po prvních hodinách hry na nástroj. Zde představené improvizační hry by měly dát podněty k tomu, jak lze vytvořit progresivní výukový materiál.

Praktická cvičení s elektronickými zvuky od Grégoire Jeaye

→ *Spielen – Improvisieren (Hraní – improvizování)*: CD track 33

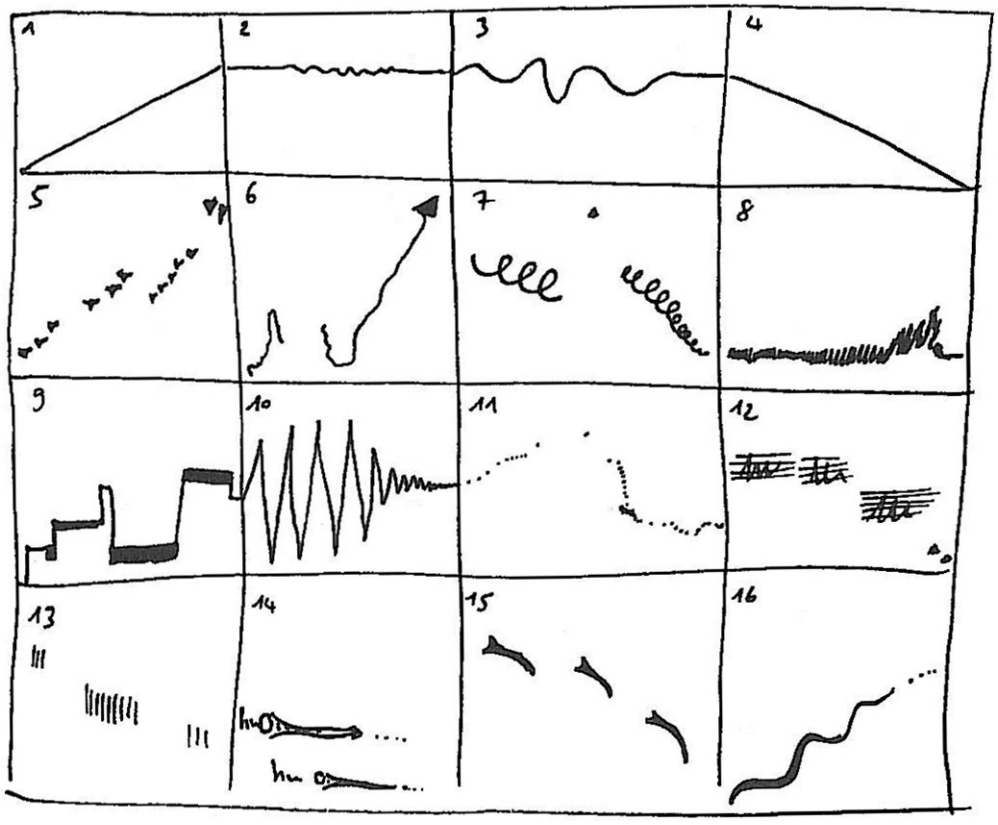
Kapitola XI

Grafická notace jako základ improvizace

Do grafických partitur se zaznamenávají skladby, které nejsou kompletně vypracované a které je nutné doplňovat. Grafická notace nabízí optický materiál jako spouštěč hudebních asociací: tento optický popud je dostatečný pro vyvolání nápadů, ale ne tak jasný, aby z něj bylo možné odvodit jednoznačný návod pro interpretaci. Každé nové provedení grafické partitury se bude v detailech značně lišit od předešlých verzí. Ve srovnání s tradiční notací je u grafické notace nesmírně rozšířena oblast individuální svobody. Grafická notace je do značné míry chápána jako výzva k improvizaci. Hlavním úkolem interpreta je pouze vytvořit smysluplný vztah mezi grafickými značkami a hudebním materiálem. Pro to je velmi podnětná následující hádanková hra:

Puzzle (4–16)

Očíslujeme šestnáct kartiček a podle následujícího obrázku na každou kartičku nakreslíme:



Použití barevných pastelek (rozdílná barva pro každý sloupec nebo řadu) dodá tomuto obrázku na zajímavosti.

Nyní rozdělíme kartičky mezi hráče, a sice tak, aby nikdo neviděl obrázek toho druhého. Pokud se účastní šestnáct hráčů, obdrží každý účastník jednu kartičku. Při čtyřech hráčích vyjdou na každého čtyři kartičky, při osmi hráčích dvě na každého hráče atd. Na každou kartičku máme jednu minutu ticha pro přípravu. Využití moderních technik se velmi doporučuje, pokud není vysloveně povinné. Potom položíme kartičky v libovolném pořadí doprostřed kruhu. Každý hráč nyní předvede jednu kartičku, tzn. hraje jeden obrázek, aniž by řekl, o který lístek se jedná. Ostatní hráči to musí uhodnout z toho, co slyší. Tímto procesem hádání je stanovena jednoznačná souvislost mezi optickou předlohou a akustickou interpretací. Obrázek získává smysl! Pokud spoluhráči uhodli, hrají nyní všichni kartičku unisono.

Případně je nutné tuto bez jakýchkoli komentářů připravenou interpretaci opravit: každý detail na kartičce by měl být reprodukován co *nejpřesněji*. Přitom musíme brát v úvahu svislé a vodorovné osy. Vodorovná osa kartičky, zleva doprava, ukazuje časový průběh. Svislá osa nás informuje o výšce tónu. Například kartička 1 naznačuje glissando, které se táhne od nejnižšího tónu flétny (nebo hlavice) až k nejvyšší oktávě, ovšem bez toho, aby dosáhlo nejvyšších tónů! K vrchnímu okraji kartičky stále zbývá pár centimetrů!

Nebo co se týká časového rozložení: kartička 13 zobrazuje tři „akce“, které jsou odděleny pauzami. Pausy mezi akcemi přitom trvají různě dlouho, jejich délka je určena rozestupem v prostoru *(space notation[19])*. Podle toho platí pro opakované tóny také různá tempa, protože čáry každé zvukové akce jsou uspořádány v různých rozestupech. Takto lze z každé kartičky odhalit zcela jasné pokyny, které musí být převedeny na zvuk, pokud chceme uhodnout, který obrázek ke zvuku patří. Pokud jsme tímto způsobem interpretovali všechny kartičky, vytvoříme puzzle v uvedeném pořadí: čtyři řady po čtyřech kartičkách postupně očíslovaných od 1 do 16. Najednou se jednotlivé „kousky“ stanou velkou partiturou, kterou můžeme číst jako řádky knihy.

Nyní můžeme vytvořit také jednohlasou variantu skladby. Zvuková rozmanitost přitom vyžaduje velkou virtuozitu: případně může být jeden řádek nebo kartička hrána jen na hlavici flétny, takže je flétna v průběhu skladby rozebrána a zase znovu složena. A to i přesto, že je vše časově přísně naplánováno. Každá kartička reprezentuje jeden takt s například čtyřmi dobami. Při další první době musíme být tedy bezpodmínečně na začátku další

[19] Pozn. překl.: prostorová notace.

kartičky. Je dobré, když „dirigent“ udává takt, a sice 4 doby do taktu, jak bylo domluveno. Když je procvičena jednohlasá varianta, můžeme vyzkoušet vícehlasou sazbu. Jako čtyřhlasý kánon, kde každý začátek řádku označuje místo nástupu nového hlasu, se obrázek stane virtuosní koncertní partiturou!

Při této hře jsme se naučili dvě podstatné věci pro zacházení s grafickou partiturou:
1. Je důležité stanovit co možná nejjednoznačnější souvislost mezi optickou formou a zvukovou realizací.
2. Práce na detailu vyžaduje cvik: grafická notace se pak hodí jako pedagogický prostředek v rámci vyučování, které je postaveno na postupu od jednoduchého ke složitému; obtížnost pak může být pozvolna zvyšována. Než se z počátečního adagia stane allegro, musí být ze strany žáka vynaloženo právě tolik času a energie jako třeba u skladby od Vivaldiho. Tím se z grafické notace stává i přes možné využití ve výuce začátečníků působivý tvůrčí prostředek! Takto získanou zkušenost prohloubíme následujícím malým obrázkem:

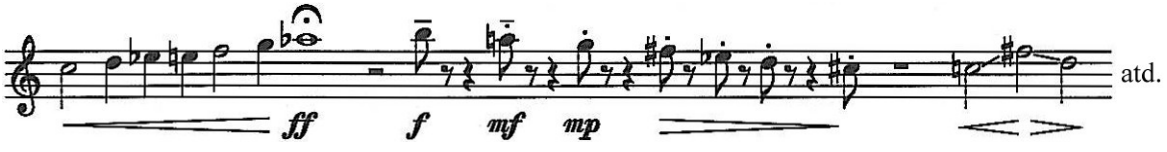
Jojo (2–3)

Tento obrázek budeme interpretovat dvěma způsoby, abychom si vytyčili hrací prostor, v rámci kterého bude stanovena logická souvislost mezi obrazem a zvukem.
1. hlavice flétny

Zavíráme koncový otvor hlavice, když chceme hrát nízké tóny a postupně ho otevíráme pro vyšší.
2. celá flétna

Následující notový příklad udává možnou interpretaci v reálných tónech. Tato varianta je zvláště zajímavá, pokud jsou tóny hrány a zpívány do flétny současně:

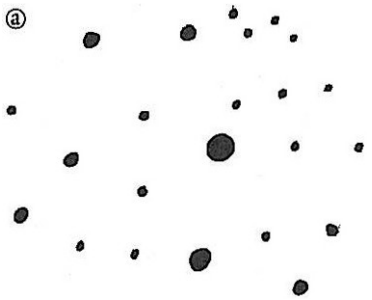
NP 212



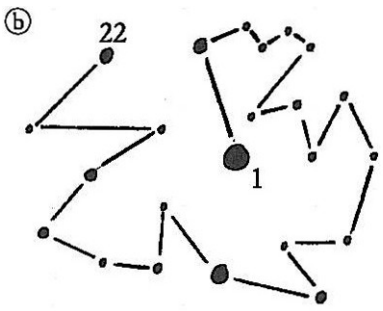
a. Dva hráči interpretují obrázek současně, jeden v první variantě na hlavici flétny, druhý s celou flétnou.
b. Opět hrají dva hráči současně, nyní ale v rozdílném směru: hráč 1 zleva doprava, hráč 2 zprava doleva (odtud je také odvozen název hry).
c. V další variantě doplní oba hráči obrázek sami na pravé i levé straně a sami si určí pravidla hry (techniku hry, přibližnou délku, směr čtení atd.).
d. Doplníme obrázek také nahoře a dole, vytvoříme tedy tříhlasou partituru, která bude interpretována třemi hráči. Protože každý hráč vytvoří vlastní variantu (při servávajícím středním hlasu), vznikají tak půvabné možnosti srovnání různých verzí.

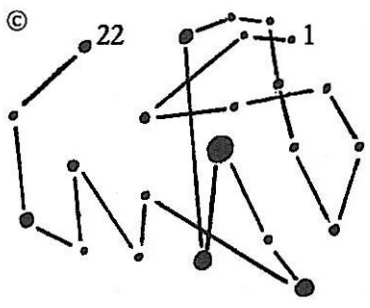
Souhvězdí (L)

Vezmeme-li v úvahu časovou osu, plyne hudba vždy lineárně, nemůžeme tedy nikdy zachytit celé dílo v jednom okamžiku. Naše zrakové vnímání je však strukturováno jinak: můžeme tedy obsáhnout obraz v jeho celistvosti např. jedním pohledem. Pokud se oko cíleně věnuje detailům, nelze ani zde určit jednoznačnou linearitu. Oko putuje sem a tam a může se při tom pouštět vlastními cestami. Obrázek souhvězdí to objasňuje:



Obrázek a. ukazuje výsek noční oblohy na které si můžeme zvolit různé cesty:





Obrázky b. a c. ukazují různé možnosti, které podle trasy vyúsťují do různých zvukových ztvárnění.

Také zde vede jedna a tatáž grafická předloha k různým skladbám. Přitom můžeme body interpretovat následujícími způsoby:

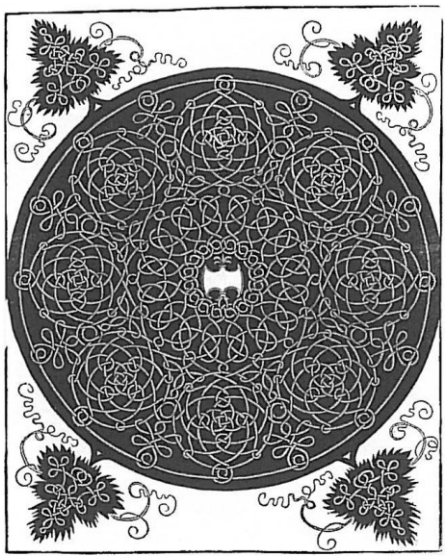
1. velké tečky: con voce, nízko, hlasitě, velmi dlouhé
2. střední tečky: vícezvuky, mf, dlouhé
3. malé body: vysoko, krátce, potichu

Samozřejmě mohou být jako předloha vybrány i jiné zvuky!

Přitom respektujme dlouhé pauzy mezi jednotlivými body. Čím větší je skupina hráčů, tím delší by tyto pauzy měly být. Právě ticho mezi tóny způsobí hudební napětí! Takto vzniklá „hudba sfér“ je velmi působivá a zábavná jak pro začátečníky, tak pro pokročilé.

Dürer (2 x 2–10)

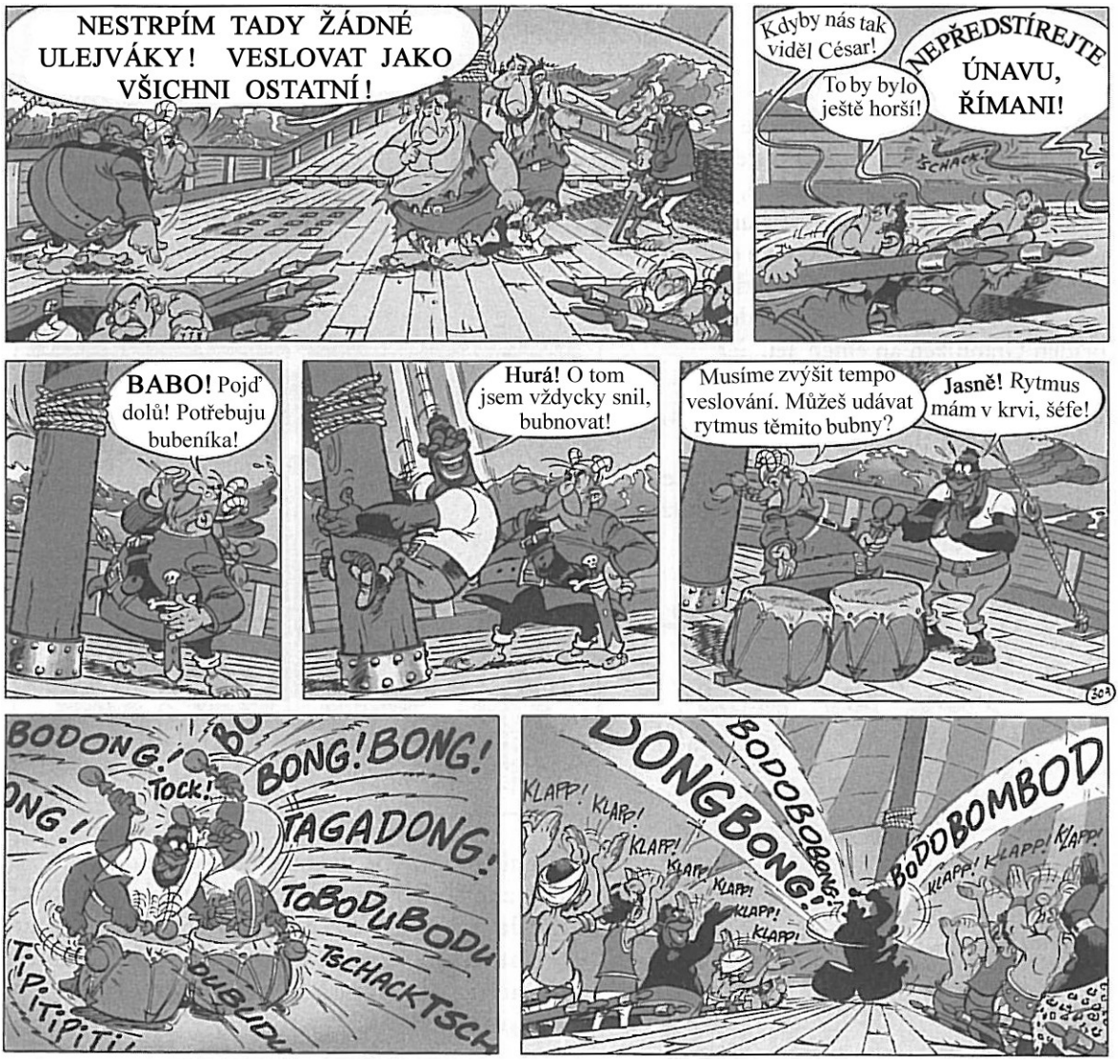
Následující dřevořezy pocházejí od Albrechta Dürera: první zobrazuje ornament, druhý líčí Ábelův konec pod Kainovou sekerou – první je tedy dekorativní grafikou, druhý dramatickým dějem. Jeden obrázek dáme jedné polovině skupiny, druhý obrázek druhé. Skupiny navzájem nevědí, jaké mají obrázky. Oba soubory nacvičí interpretaci jím předloženého dřevorytu a přehrají ji druhé skupině, která musí hádat, jak by mohl vypadat obrázek, který je předlohou hudby. Markantní rozdíl mezi obrazovými předlohami by měl vést k velmi rozdílným zvukovým výsledkům. Také zde je důležité velmi přesné vypracování detailů.



Oba obrázky: Německé národní muzeum Nürnberg. Vlevo: Sign. STN 12358, vpravo: Sign. H7601

Asterix a Obelix (1–10)

Ze knížky *Asterix a Obelix na křížové výpravě* pochází následující strana, jejíž hudební obsah přímo vybízí k instrumentálnímu ztvárnění. Pro zvukovou realizaci nám budou k užitku všechny dosud vyzkoušené techniky – navíc může být nesmírně působivý prvek scénického doplnění. Rozdělíme role různým hráčům, kteří se pohybují také v prostoru. Přitom záleží na tom, aby se vytvořila úzká souvislost mezi zvukem a dějem. Podle okolností může být polovina skupiny herci s mluvenými dialogy, zatímco druhá polovina hraje současně scénu na hudební nástroje. Další možností je provést obě verze (v tomto případě hrané celou skupinou) po sobě, tedy nejprve hudební, potom scénické ztvárnění anebo obráceně! Samozřejmě je možné použít i jiné výňatky z tohoto nebo jiného sešitu populární komiksové série.



aus: Asterix und Obelix auf Kreuzfahrt (Bd. 30)
© 2002 LES EDITIONS ALBERT RENE/COSCINNY – UDERZO

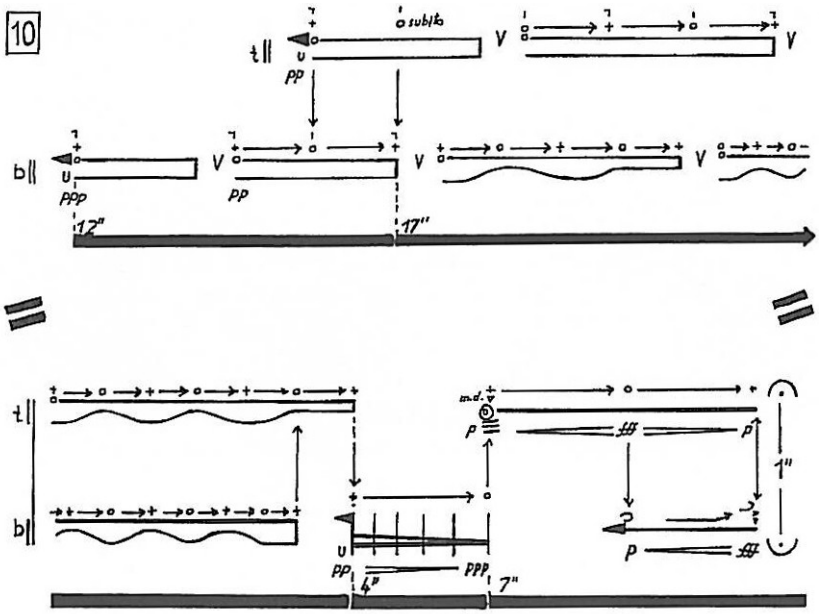
Summertime (2–20)

Dvakrát si poslechneme prvních 78 taktů houslového koncertu g moll *(Léto)* ze *Čtvera ročních období* Antonia Vivaldiho. Při třetím poslechu namalují účastnící barevnými pastelkami obraz, který popisuje v hudbě probíhající děje: nejprve tedy tíživé letní vedro s krátkými vzdechy na začátku, potom razantní běhy houslového sóla – po krátkém intermezzu už známých vzdechů pak slyšíme cvrlikat ptáka.

Tyto čtyři různé akce by tedy měly být vyjádřeny graficky. Potom budou tyto partitury po řadě realizovány všemi zúčastněnými na zobcové flétny s využitím moderních technik. Vivaldi se změnil na autora „nové hudby“! Zde je opět důležité, aby různé dějové linky jasně vyplývaly z hudebního ztvárnění.

Arrangements (2–10)

Segment 10 ze známých *Arrangements*[*] Kaszimierza Serockeho je grafická partitura, která si zaslouží být interpretována podle představ autora. Je ale také fascinujícím cvičení, kdy na základě právě učiněných objevů improvizačně prozkoumáváme tuto grafiku pomocí volných asociací. Jak by mohly tyto značky znít? Jakou barvu zvuku, dynamiku, techniku hry použijeme, abychom reprodukovali tuto partituru co možná nejpřesněji?



© by MOECK MUSIC, D-29227 Celle

Teprve v dalším kroku následujeme Serockeho precizní pokyny a srovnáme odlišnosti a podobnosti obou těchto ztvárnění.

Přetrvávajícím prvkem této práce zakládající se na grafické notaci je preciznost v provedení. Uvedení přesných parametrů (časová osa nebo osa výšky tónu), výrazné tvarování charakteru (Dürer, Asterix a Obelix) nutí k detailnímu zkoušení, díky kterému stoupá „řemeslná“ úroveň hráčů. Tento aspekt má právě v souvislosti s pedagogickou výstavbou nepodcenitelný vedlejší efekt. Volnost, kterou grafické partitury na druhé straně nabízejí, podporuje vývoj hudebních asociací a schopnost tvořit vlastní zvukové představy. Postupně zařazené hry přitom kladou na interprety stále vyšší nároky.

Další doporučené grafiky:
Louis Andriessen: *Melodie*[*]
Michael Vetter: *Literaturhefte Bd. 1–4*[*]
Klaus Heinrich Stahmer: *Flutist´s Landscape*[*]

Kapitola XII
Improvizace v prostoru

Kaszimierz Serocki píše v předmluvě ke své skladbě *Arrangements*[*], která se již stala klasikou (viz. kapitolu XI), že ji lze provádět různě obsazenými soubory na různých místech jedné budovy. Přitom by podle Serockeho měla být místa pro provedení vybrána akusticky tak, aby posluchač mohl vnímat všechny interpretace současně. Tímto zadáním se prostor stal faktorem hudebního ztvárnění, který významně spolurozhoduje o zvukovém výsledku. Prostor byl zahrnut do improvizace a osvědčuje jako vysoce inspirativní prvek.

Souhvězdí (L)

Z kapitoly XI (viz. str. 171) už známe grafiku *Souhvězdí*. Půvab této partitury se značně zvyšuje, pokud je prováděna v prostoru. Hráči jsou na schodišti velké budovy nebo rozmístěni v různých místnostech s otevřenými dveřmi nebo jednoduše co nejvíc od sebe vzdáleni ve velkém sále, pak se tato hudba stává trojrozměrným zážitkem.

Podle akustiky a velikosti skupiny můžeme v rámci skladby změnit časové proporce. Při velkém dozvuku musí být pauzy mezi jednotlivými zvukovými akcemi větší, to platí také při provádění s větší skupinou. Mimo to je velmi působivé hledat zvuky, které na daném místě působí zvláštně: zpívání do flétny, hra jen na hlavici, dvojzvuky, flažoletové tóny, sputato atd.

Dům hudby (L)

Různé prostory jedné budovy se stanou spouštěcím impulzem improvizací. Jako příklad je zde uveden improvizační projekt *Hudební škola – strašidelný zámek*, který byl uskutečněn na hudební škole Berlin-Mitte: publikum bylo pozváno ke společné prohlídce budovy, na které zažilo mnoho překvapivého. Z neočekávaných zákoutí zaznívaly improvizované skladbičky, které měnily charakter podle příslušné místnosti. Světelné efekty, využití dalších hudebních nástrojů (bicí, fagot atd.) a změny zvuku na základě akustiky místnosti vedly k úžasně mnohovrstvému obrazu. Rozumí se samo sebou, že výběr tématu mohl vzhledem k budově dopadnout úplně jinak: snový zámek, jeskyně z doby kamenné atd. by byly další možnosti.

Papoušek (L)

Při této improvizaci reagují hráči hudebně na zvuky zvenčí: hluk na ulici, letadlo, zpěv ptáků, zvonění telefonu, štěkání psa atd. Každý vnímaný zvuk je imitován na hudebním nástroji. Rozumí se samo sebou, že právě zde jsou moderní techniky velkou pomocí.

Ve skupině můžeme hráčům rozdělit různé role a tím tedy pojmout děj vícehlasně: zatímco hráč 1 imituje zvuky z ulice, hráč 2 převezme zvuky přírody, které přicházejí zvenčí, hráč 3 reaguje na zvuky zvnitřku domu atd. Na domluvené znamení (lusknutí prstů) se role vymění: hráč 1 přebírá nyní zvuky z přírody, hráč 2 zvuky z budovy, hráč 3 hluk z ulice. Obdobně putujeme na signál od jedné úlohy ke druhé, což déle udržuje zájem hráčů o zvukové ztvárnění každodenních zvuků.

Tanec zvířat (L)

Každému hráči je určeno jedno zvíře. Nejprve hledá každý hráč sám na svém nástroji zvuky, které by dané zvíře co nejpřesněji charakterizovaly. Poté se všichni pohybují po místnosti, přičemž respektují chůzi, plazení se nebo skákání ztělesňovaného zvířete. Současně zaznívají na flétnu přírodě co možná nejvěrnější imitace zvířat. Rozumí se samo sebou, že tělesné pohyby jsou omezené současným hraním.

Další variantou by bylo, kdyby se část skupiny postavila do kruhu a imitovala na flétny zvířata, která by byla zbytkem skupiny zároveň téměř tanečně napodobována. Směr pohybu ovlivňuje dynamiku: kdo se pohybuje dopředu, hraje stále hlasitěji, naopak chůze dozadu znamená decrescendo.

Můžeme také v místnosti nebo po budově chodit vlastními cestami: na domluvené znamení se začnou všichni dohromady (nebo jednoduše každý zvlášť) pohybovat dopředu a poté opět dozadu. Podle toho bude vypadat také dynamika. Děj přináší interakce mezi chodícími hráči: liška loví zajíce, pes škádlí ježka, delfín si hraje s jiným delfínem atd.

Arrangements (L)

Každý hráč nakreslí na list papíru pomocí čar a teček grafickou partituru, kterou sám zvukově zrealizuje. Skupina hráčů se pak rozmístí po budově a každý interpretuje vždy svoji skladbu, tak jako je uvedeno u *Arrangements* Kaszimierza Serockeho. Nyní partitury vyměníme. Znovu se rozmístíme v prostoru a nyní jde o to, spontánně realizovat spoluhráčovu partituru.

Asterix a Obelix (5–10)

Jak už bylo vysvětleno v kapitole XI, budeme zvukově realizovat jednu stranu nebo jeden příběh z této komiksové série. Jako doplněk interpretace nyní přidáme divadelní akci: příběh bude realizován v prostoru. Hráči mohou pobíhat sem a tam a trojrozměrně vyjadřovat průběh děje.

Cvičení s míčkem (L)

Přípravná rytmická cvičení představená v kapitole II lze beze zbytku zařadit i do této kapitoly. Tyto improvizační hry lze vždy znovu zařadit k procvičení koordinace těla v prostoru: rytmus je zde vyjádřen prostorově.

„Čtyři roční období“ (4)

Čtyři hráči (možné jsou také čtyři malé skupiny) jsou rozmístěni do čtyř rohů místnosti a provádějí jeden po druhém a/nebo současně akustický obraz jednoho ročního období. Předem by měl každý hráč dostat příležitost nacvičit svoje roční období. Také zde jsou při představování typických zvuků nanejvýš důležité moderní techniky hry. Zajímavé je také zachycení verbálního doplnění improvizace: hráči vysvětlují jimi hranou „skladbu“. Současné mluvení z různých rohů místnosti se v rámci této improvizace stane slovní hudbou. Nanejvýš doporučeníhodná je třídílná stavba takové skladby:

1. všichni dohromady
2. jeden po druhém: jaro–léto–podzim–zima
3. všichni dohromady

Pro hudebníka je zpočátku nezvyklé, zahrnout do utváření hudby prostor. Klasicky vzdělaný instrumentalista se jen nerad vzdává svého pevného místa za notovým stojanem. Ale právě proto je obohacující zkušeností, překonat hranice svého oboru a odvážit se na nové území. Je mnoho možností a naznačené hry reprezentují jen malý výsek hudby, která se může stát divadlem.

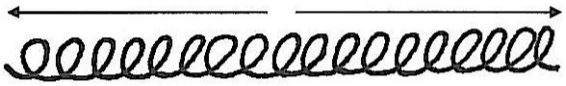
Kapitola XIII

Improvizace s časem

Hudba zpravidla probíhá na dvou různých časových osách:

1. vnější, horizontální osa: začátek ⟶ konec

Tato přímočará dráha je doplněna

2. vnitřní, spirálovitou osou: 

Abychom totiž rozuměli hudbě, musíme si dát do souvislosti to, co už jsme slyšeli s tím, co právě zní. Melodie tedy počítají s tím, že se v duchu stále vracíme do minulosti, abychom mohli dekódovat přítomnost. Tento jev známe z řeči: velmi dlouhé věty se vysvětlí často až díky slovesu na jejich konci, předchozí informace si tedy musíme znovu zpětně vybavit.[20] Kromě toho počítá hudba také s očekáváními, které tedy odkazují do budoucnosti. Pokud jsou jednou probuzena, mohou být tato očekávání naplněna, nebo naopak zklamána. Fenomén klamného závěru je klasickým příkladem takového zklamaného očekávání: dominanta už nás nechá předvídat tóniku, poté místo ní zazní akord paralelní! Proto má náš nákres spirály dvě doplňující šipky: vnímání je zaměřeno současně oběma směry, do minulosti i do budoucnosti.

Následující improvizace jsou zaměřeny na využití fenoménu času. Hodí se především pro skupiny od dvou do dvaceti účastníků.

Jedna minuta (2^+, L)

1. Abychom získali cit pro trvání jedné minuty, čekáme po znamení startu (lusknutí prstů nebo jiné znamení) bez možnosti srovnání s hodinami tak dlouho, dokud si myslíme, že neuběhla jedna minuta. V tom okamžiku zahrajeme krátký tón. Výška tónu není přesně určena. Teprve potom srovnáme náš odhad s trváním jedné minuty. Pokud provádíme toto cvičení s větší skupinou, vyústí rozdílné vnímání času s největší pravděpodobností ve staccatovou melodii, která je tím zajímavější, čím více účastníků je ve skupině.

Je přitom vzrušující sledovat, jak se s narůstajícím časem a blížícím se budoucím tónem na konci subjektivní minuty zvyšuje vnitřní napětí.

[20] Pozn. překl.: toto platí především v německém jazyce.

2. Nyní máme v rámci jedné minuty k dispozici tři krátké tóny, resp. zvuky. Jeden z hráčů při tom převezme úkol na základě hodin označit začátek a konec minuty.

Cílem je překvapit ostatní hráče zajímavými zvuky v nečekaných okamžicích: velmi nahlas, velmi potichu, jen na hlavici, *white noise* apod. Počítá se s tím, že spontánně reagujeme na zvukové akce ostatních hráčů: po hlasitém tónu působí slabý tón díky kontrastu často velmi silně! Přitom je důležité, aby zvuky zněly krátce: ticho mezi tóny a zvuky by mělo trvat déle než zahraná hudba, protože pak vnímáme, jak čas plyne. Když domluvený signál ohlásí konec minuty, měly by být provedeny všechny tři akce. Výsledkem bude zajímavý atonální sled staccatových zvuků, které vzbuzují naši pozornost právě díky své nepravidelnosti.

3. Pro následující hru už potřebujeme dobře rozvinutý smysl pro trvání jedné minuty. Opět udává jeden z účastníků za pomoci hodin začátek a konec jedné minuty, zatímco všichni ostatní se spolehnou na svůj subjektivní smysl pro trvání času.

Nyní budou tři zvukové akce každého hráče umístěny: první zvuk v rámci první třetiny, druhý v rámci druhé třetiny a třetí v rámci třetí třetiny subjektivní minuty.

4. Toto do určité míry pravidelné rozdělení tří zvuků nyní doplníme následujícím dynamickým rozdělením:

1. zvuk:	***mf***	2. zvuk:	***ff***	3. zvuk:	***pp***
nebo:	***ff***		***pp***		***f***
nebo:	***p***		***mf***		***f***

5. Průběh uvedený v bodech 3 a 4 zůstává stejný, nyní ale jeden ze tří zvuků zahrajeme dlouze, ostatní dva zůstávají krátké. Tedy: krátce–dlouze–krátce, nebo dlouze–krátce–dlouze, nebo krátce–krátce–dlouze. Každý účastník si vybere vlastní model pro délku tónů. Opět můžeme doplnit individuální dynamické rozdělení.

6. Každý účastník si vybere individuální schéma jak pro délku zvuků, tak pro jejich dynamické provedení v rámci zadaných šedesáti sekund.

7. Rozšíříme časové zadání na dvě minuty, v rámci kterých budeme realizovat předem určené množství zvuků (např. šest, osm nebo deset). Přitom je nutné podotknout: čím delší je časový

úsek, který máme překlenout, tím jednodušší musí být dynamický směr. Zpočátku se doporučuje jednoduché crescendo nebo decrescendo.

Narušitel (L)

Ve 4/4 taktu (max. ♩ = 60) zahrají všichni hráči na první dobu krátký, libovolný tón. Hráči si ale nesmí čtvrťové noty klepat nohou nebo nějak jinak označovat, společný puls se řídí výhradně individuálním vnitřním pocitem.

NP 213

Sólista hraje melodii, která má ale pausu vždy na první době, na společném tónu skupiny. Úkolem sólisty je narušit společnou první dobu skupiny. Synkopami, šikovně použitými pomlkami, dlouhými tóny atd. mate základní puls ostatních. Přitom platí: čím pomalejší je tempo čtvrťových not, tím obtížnější je pro „orchestr" udržet společný puls. Přesto nadále platí: takt nesmí být v doprovodné skupině klepán, ani jinak ukazován, a neměl by být dáván žádný nástup další první doby. Postupně se každý stane sólistou.

3 : 4 : 5 (6^{+})

Metrum charakterizuje hudební pohyb v čase. V této hře na sebe narážejí tři různá metra. Probíhají tedy tři časové roviny současně. Již z druhé kapitoly známé rytmické schéma 3 : 4 : 5 (viz. str. 34, *Hudba čísel*), k němuž se připojí vždy tři sólisté. Sólista 1 hraje ve tříčtvrtečním taktu, sólista 2 ve čtyřčtvrtečním taktu a sólista 3 v pětičtvrtečním taktu. Přitom hrají sólisté výhradně sputato, které doplňuje krátké tóny skupiny. Průběh skladby je následující:

Nejprve skupina vytvoří rytmický základ, pak se přidají sólisté, kteří hrají dál, i když se uprostřed skladby rytmická skupina odmlčí. Po chvíli se rytmické předivo orchestru znovu připojí. Potom se postupně vytratí nejprve sólisté a po té i hráči ve skupině. Samozřejmě připadá v úvahu i jiný průběh takové skladby.

Čára (2–4)

Na tabuli nebo na velký list papíru namalujeme čáru s vlnami, vybouleninami, rohy a hranami. Například:

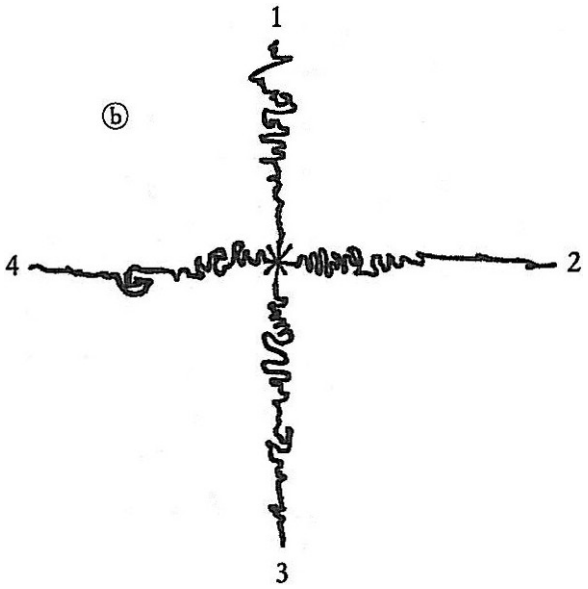
ⓐ

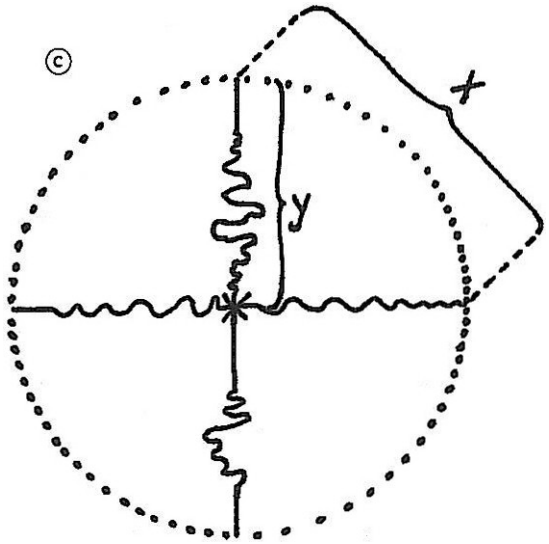
Úkolem je tuto čáru hudebně ztvárnit, přičemž jeden hráč čte čáru zleva doprava, druhý zprava doleva. Oba hráči tedy už slyší svoji hudební budoucnost (druhý konec čáry), kterou hraje jejich kolega. To, že čára zní v jiném směru (tedy račím postupem), tomu dodává další pikantní nádech! Hvězdička uprostřed čáry označuje místo setkání hráče 1 a 2.

Zde záleží jen na tom, vyvinout společný cit pro časový odstup mezi začátkem melodie a průsečíkem uprostřed. Domluvené znamení (kývnutí hlavy) označuje dosažení středu čáry. V případě, že jeden hráč dojde doprostřed dříve než druhý, čeká na drženém tónu, dokud druhý rovněž nedojde doprostřed. Předem lze také domluvit přibližnou délku: například cca jednu minutu k průsečíku, potom další minutu k příslušnému konci čáry.

Doporučit lze v této souvislosti také verze, které jsou hrány výhradně na hlavici flétny pomocí odpovídající manipulace s labiem a hlavicí flétny.

Jako pokračování dvojhlasé verze ukazuje obrázek b. snadno odvozenou čtyřhlasou verzi, kterou lze stejným způsobem přeměnit na zvuk.





Libovolný výběr trasy vychází z obrázku c: jedna výseč obvodu kruhu *x* trvá stejně dlouho jako jedna polovina vnitřní linky *y*. *X* a *y* by přitom měly znít úplně odlišně, protože

staccatové tóny obvodu kruhu se výrazně liší od zvukového obrazu vnitřních čar. Záleží tedy na tom, co nejdokonaleji sledovat stanovený časový průběh jeho zvukový charakter určený obrázkem. Přitom je trvání opět určeno pocitem (a ne hodinkami). Pro ujasnění signalizujeme spoluhráčům kývnutím hlavy konec úseku.

Jeden nápad pro vytvoření různých charakterů zvuku může spočívat v tom, že *x* budeme hrát jen na hlavici, kdežto *y* na celou flétnu.

Tato hra rozvíjí schopnost společného vnímání času v rámci skupiny. Přitom není hudební čas realizován společným úderem doby, ale intuitivním vnímáním.

Kapitola XIV
Improvizace s pohybem

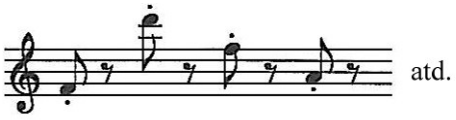
Hudba a pohyb jsou odedávna spojeny v tanci. Protože rytmy stimulují fyziologické procesy, jsou pohyby na hudbu přirozenou formou vyjádření. V rámci tématu této knihy je proto zajímavé hledat možnosti, které obě tyto oblasti spojují. Právě z pedagogického hlediska může být spojení obou výrazových forem velmi cenné. Následující hry ukazují cesty, jak lze smysluplně propojit hudbu a pohyb.

Loutka (3–20)

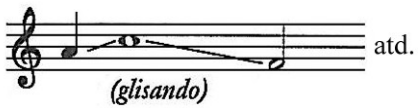
Ve skupině dostane postupně každý hráč úkol, aby zahrál něco, co by ostatní členové mohli znázornit pohybem.

Uspořádání v NP 214 navádí ke skákání, v NP 215 naproti tomu k plíživým pohybům:

NP 214



NP 215



Hudební formulace by tedy měla být co nejjednoznačnější, aby si s ní každý mohl spojit určitý pohyb. Cílem je, aby všichni v rámci svého pohybu předváděli přibližně stejný charakter, což je možné jen tehdy, když je hudební ztvárnění jednoznačné: měkce a plynule, krátce a tvrdě, nepravidelné nebo pravidelné rytmy atd.

Zoo (3–20)

Účastnící se postaví s nástrojem v ruce do kruhu. Uprostřed imituje jeden z členů (bez nástroje) způsob pohybu nějakého zvířete, aniž by předtím prozradil, o které zvíře se jedná. Skupina spontánně přemění tyto pohyby ve zvuky. Každý hráč při tom následuje výhradně svoje vlastní nápady a nemusí se proto přizpůsobovat ostatním. Je zajímavé sledovat, jak se tyto kombinované zvuky mění podle druhu zvířete. Upozornění: nemusí se přitom bezpodmínečně jednat o druh zvířete, které se pohybuje. Můžeme tanečníkům nechat volnost, aby sami našli pohyb bez vnějšího popudu. Ale všeobecně je snazší vycházet ze známých asociací.

Tyto imitační hry mají tedy dva různé směry:

1. Hudba vyvolává pohyb.
2. Pohyb motivuje hudbu.

I zde můžeme pravidla stanovit různě: například může být určeno, zda se může pohybovat jen jedna část těla nebo celé tělo a jestli se má tanečník pohybovat jen na jednom místě, nebo využívat celý prostor.

Během dlouhodobé práce mohou být do pohybu přetvořeny i větší improvizační skladby. Právě improvizace na základě hudebních forem (kapitola XVI) a grafické notace (kapitola XI) jsou pro to dobrými příklady. Asociace na základě grafické partitury neobyčejně usnadňuje fyzickou realizaci hudebních procesů. Například čára směřující nahoru jednoznačně vypovídá o výchozím bodu improvizace, bez ohledu na to, jestli má být tímto výchozím bodem hudba nebo pohyb. Zůstává pozoruhodným jevem, že jednoznačnost zobrazení takové čáry v žádném případě nebrání tomu, aby zvukové ztvárnění vypadalo pokaždé jinak. Glissando hrané na hlavici nebo na celou flétnu zní úplně rozdílně, ale v obou případech přesně odpovídá zobrazené čáře! Stejně rozmanité možnosti se nabízejí i pro pohyb.

Kapitola XV
Improvizace na text a podle textu

Spojení jazyka a hudby je odjakživa nedílnou součástí naší kultury: toto „partnerství“ mezi komunikačními prostředky jazyka a hudby se projevuje od písní a popěvků až po operu. Proto se jazyk nabízí jako zdroj inspirace pro improvizaci. Máme pro to různé možnosti:

Hudební slovní úloha (2–20)

Tento způsob improvizace trochu připomíná slovní úlohy, jak je známe z matematiky. Zde je představen nějaký matematický problém prostřednictvím popisného textu, ale tento problém by měl být vyřešen s pomocí odpovídajících vzorečků. Podobně můžeme postupovat i v hudbě: znázorníme hudební děj pomocí psaných (nebo verbálních) údajů. Nakonec realizujeme tento „návod na použití“ pomocí hudebního nástroje. Jak lze vidět na níže uvedeném příkladu, je přitom vyšší struktura do detailu stanovena. Stejně tak je udán druh zvuků. Přesný zvukový výsledek ale vyplyne až při improvizaci. To znamená: při každém provedení bude znít skladba jinak, protože přesné tóny a rytmy stanoveny nejsou. Podobnou smíšenou formu kompozice a improvizace, pevně určeného a volně improvizovaného, už známe z práce s grafickou notací (viz. kapitola XI).

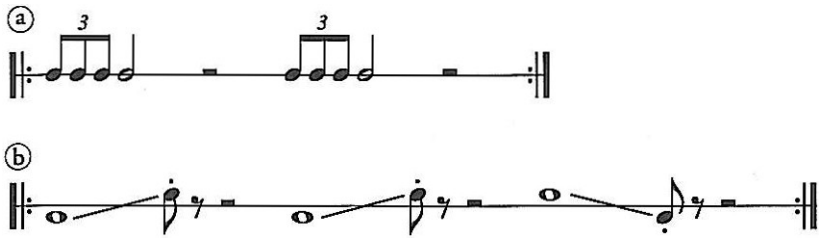
Příklad takové hudební slovní úlohy by mohl vypadat následovně:

„Improvizovaná skladba by se měla skládat z pěti částí. Každá z těchto částí je definována určitým zvukovým efektem. Jeden z hráčů dostane úkol vždy ukázat kývnutím hlavy začátek další části. Následující zadání by mělo být hudebním nástrojem přetvořeno na zvuk:

Část 1 se skládá z libovolných staccatových tónů, nejprve v hluboké poloze, pak pozvolna postupující vzhůru a stále hrané v pianissimu. Délka cca. 30 sekund.

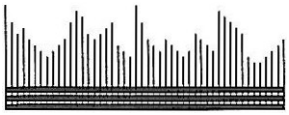
Pro část 2 si každý hráč vybere jeden z následujících dvou rytmů a opakuje ho s libovolnými tóny. Délka cca. 30 sekund.

NP 216



Část 3 je určena nepravidelnými, rychlými pohyby prstů a jazyka. Délka cca. 20 sekund.

NP 217



Čtvrtá část obsahuje dlouhé držené tóny, které začínají ve vrchním rejstříku a pak postupně klesají a jsou stále tišší. Délka cca. 40 sekund.

Nakonec část 5 převezme model z části 1, tóny ale zůstávají ve spodním rejstříku. Délka cca. 15 sekund.“

Půvabnou variantou je uvedení v kánonu: rozdělíme se až na čtyři různé skupiny, které hrají celou slovní úlohu posunuty (s rozestupy 30 sekund). Pokud jsme rozmístěni v prostoru, získává tato úprava doplňující, působivý rozměr.

Pro další úlohy tohoto druhu, které si vytvoříme sami, může být nápomocné následující upozornění, že každý prvek hudby se může stát součástí formy: artikulace, výška tónu, dynamika, tempo, charaktery, melodie, harmonie, vše se může stát různými částmi rozsáhlejší kompozice/improvizace. Je udivující, jak zvučné skladby můžeme tímto způsobem vykouzlit.

Dada (1^{+}, L)

Hláskové básně hnutí *Dada*[21] (známý literární směr okolo 1910/1920) mohou také sloužit jako předloha pro improvizaci. *Ursonate*[22] Kurta Schwitterse – vznikla mezi lety 1922

[21] Pozn. překl.: někdy je také užíváno označení dadaismus.
[22] Pozn. překl.: „Prasonáta“.

a 1932 – je typickým příkladem tohoto umění čerpajícího z rytmu a zvuku, které odkrývá smysl právě v nesmyslnosti. Recitace následujícího krátkého úryvku dokládá jazykový vtip a kulturu zvuku této básnické formy. Především při rychlé, vzletné recitaci vystoupí na povrch dalekosáhlá komika tohoto textu.

bö
bö
bö
bö
bö
böwö
böwö
böwö
böwö
böwö
böwö
böwörö
böwörö
böwörö
böwörö
böwörö
böwörö
böwöböpö
böwöböpö
böwöböpö
böwöböpö
böwöböpö
böwöböpö
böwöröböpö
böwöröböpö
böwöröböpö
böwöröböpö
böwöröböpö
böwöröböpö

böwörötääböpö
böwörötääböpö
böwörötääböpö
böwörötääböpö
böwörötääböpö
böwörötääböpö

Při hudebním provedení je každé hlásce přířazen jeden tón.
Například:
bö budeme hrát jako *e*
böwö jako *e – f*
böwörö bude znít jako *e – f – cis*
böwöböpö bude znít jako *e – f – e – h*
böwöröböpö nám dá jako *e – f – cis – e – h*
böwörötääböpö nám dá *e – f – cis – g – e – h*

Jiná varianta vyplývá z pokynu ke hře, kde každý hráč sám stanoví tónovou výšku hraných slabik, a sice na základě zabarvení vokálů. *Ö* je hlubší tón než *ä* atd. Vokály jsou seřazeny následovně: o–u–a–e–i, přičemž *o* označuje nejnižší a *i* nejvyšší tón.

Také zde přichází v úvahu vícehlasá úprava kánonu (nasazení např. vždy po čtyřech řádcích). K hudbě můžeme navíc recitovat původní báseň. Přitom jsou z formálního hlediska představitelné různé možnosti. Následující prvky mohou být v následujících verzích pospojovány v libovolném pořadí jako kostky stavebnice.
A: pouze hudba
B: pouze recitace
C: hudba současně s recitací

Například B–A–C–A–B poskytuje zajímavě obměněnou formu. Přitom by měly být začátky jednotlivých částí přesně určeny, aby recitace i hudba nastupovaly na stejných místech. Také zde můžeme ve všech třech oblastech postupovat ve vícehlasém kánonu. Možná jsou také provedení různými skupinami v různých koutech místnosti.

Zde následuje další úryvek ze Schwittersovy *Ursonate*, který se hodí pro zvukové zpracování:

Ooobee tatta tee
Ooobee tatta tee
Ooobee tatta tee tee
Ooobee tatta tee tee
Ooobee tatta teetee teetee
Ooobee tatta teetee teetee
Ooobee tatta teeta tatta
Ooobee tatta teeta tatta

Tatta tatta teeta tatta
Tatta tatta teeta tatta

Ooobee tatta tuu
Ooobee tatta tuu
Ooobee tatta tui Ee
Ooobee tatta tui Ee
Ooobee tatta tuiEe tuiEe

Tatta tatta tuiEe tuiEe
Tatta tatta tuiEe tuiEe

Tilla lalla tilla lalla
Tilla lalla tilla lalla

Tuii tuii tuii tuii
Tuii tuii tuii tuii
Tee tee tee tee

Oba citáty *Ursonate* z: Kurt Schwitters,
Das literarische Werk. Hrsg. von Friedhelm Lach
Band 1: Lyrik. © 1973 Du Mont Literatur- und Kunst-Verlag,

Podobné texty si samozřejmě můžeme jednoduše vytvořit sami: výběr hlásek je libovolný, princip opakování stejných hlásek značně usnadňuje hudební ztvárnění.

Hudba jako ilustrace příběhů (L, podle předlohy)

Péťa a vlk Sergeje Prokofjeva je určitě nejznámějším příkladem úzkého spojení hudby a slova: hudba komentuje a znázorňuje příběh, který je recitován, tedy vyprávěn. Tuto

kombinaci lze dobře uskutečnit i improvizačně. K tomu potřebujeme nejprve příběh! Některé dobře se hodící příklady jsou uvedeny zde: každá oblíbená pohádka, ale samozřejmě také *Péťa a vlk*, příhody z *Der kleine Wassermann*[23] Otfrieda Preusslera, z *Pipi Dlouhé Punčochy* Astrid Lindgrenové, nebo *Asterixe a Obelixe* (k tomuto viz. také kapitolu XI) mohou sloužit jako předloha. Doporučují se příběhy, které kombinují přehledný počet postav s jasně vyhraněným charakterem a jednoduchou zápletku. Jako přípravu je nejprve nutné najít charakteristické zvuky pro hlavní postavu.

Vezměme si příběh malého vodníčka v rybníku, který si tropí žerty z rybáře: na dotěrný a nebezpečný rybářský háček věší vodníček ke zlosti rybáře tak dlouho nepoužitelné harampádí a odpadky z mlýnského rybníka, dokud se ten muž po malém závěrečném překvapení v panice nedá na útěk. (Preussler, Otfried: Der Kleine Wassermann, Stuttgart: K. Thienamanns Verlag 1956, S. 80ff.).

Máme tři představitele:

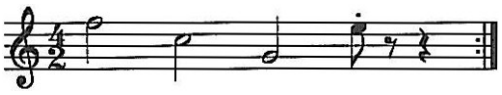
1. malý vodníček

Altové flétny hrají hluboké tóny s glissandem a sopraninová flétna k tomu staccatové tóny. Glissandový pohyb připomínající vlny představuje vodu, vysoké, špičaté tóny rozpustilost malého vodníčka.

2. rybář

Tento zvláštní rybář je počestný a nudný člověk. Stále znovu se opakují čtyři tóny, buď jednohlasně, nebo v kánonu:

NP 218

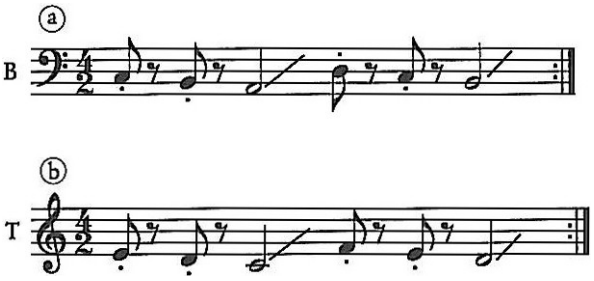


3. kapr Cyprinus

Basové nebo tenorové flétny hrají krátké tóny, následované glissandem, které charakterizuje pomalu stoupající bubliny vzduchu ve vodě:

[23] Pozn. překl.: „Malý vodníček“. V českém prostředí můžeme podobné příběhy čerpat např. z knih „Bubáci a Hastrmani“, „Devatero pohádek“ atd.

NP 219



Poté potřebujeme zvukovou představu každého předmětu, který vodníček připevní na háček a který je rybářem sice zprvu s nadšením vytažen z vody a potom se zklamáním okomentován: jak můžeme znázornit botu, láhev atd.? Kromě toho se mění motiv rybáře, když nejprve radostně zjistí, že se něco chytilo na háček a pak zklamaně odhazuje botu atd. zpátky do rybníka. Je také možné nechat jedním hráčem opakovat rybářův motiv v původní podobě a dalším přenechat úlohu současně hudebně ilustrovat rybářovy reakce příbuznými motivy.

Pro hudební ztvárnění takové hry se hodí právě moderní techniky: nízké *b* na altové flétně, které pomalu přefoukneme do dvojzvuku a ukončíme rychlým crescendem, které zní jako ostré písknutí, by mohlo představovat průběh vytahování rybářského háčku. Když vodníček na konci rybáře vyděsí, přichází v úvahu následující technika: rychlé nekoordinované pohyby prstů a jazyka, fortissimo a con voce, tzn. hra na flétnu se zároveň zpívanými tóny (viz. NP 217, str. 187). Potom je nutné promyslet, jestli se bude měnit poznávací melodie hlavních postav podle aktuálního stavu děje (rybář je stále rozmrzelejší, vodníček má stále lepší náladu.). Toto vyžaduje určitý cvik ze strany improvizující skupiny.

Kromě toho musíme zorganizovat spojení textu a hudby. Nabízejí se tři možnosti:

1. Můžeme předčítat nebo vyprávět příběh (případně ve zkrácené formě) a teprve poté provést hudbu.
2. Text a hudba se střídají.
3. Hudba komentuje text během vyprávění.

Pro všechny tyto možnosti se vyplatí oživit děj kostýmy a rekvizitami. Hudebníci jsou tak zároveň herci a pohybují se po místnosti nebo na jevišti. Rekvizity mohou sloužit i jako hudební nástroje: když rybář ke svému zklamání vytáhne z vody starou láhev od piva,

klepáme nebo foukáme na různé velké láhve. Zde se fantasii meze nekladou. Při tom je ovšem velmi důležité, aby byl takto komentovaný příběh dobře nazkoušený. Teprve obsahové souznění hudby a textu tvoří půvab této kombinace různých prostředků komunikace. Dobrá příprava ve smyslu kostýmů, rekvizit, dramaturgie atd. je zde bezpodmínečným předpokladem zdařilého improvizovaného divadla.

Jako shrnutí můžeme – opět – konstatovat, že právě nutnost zkoušet takovéto skladby dělá z improvizace zajímavý prvek ve vyučování. Rovnoměrná struktura, která vede ke zvyšování kvality, je pevně zakotvenou hodnotou i v práci s konvenční klasickou hudbou. Hudba – ať komponované nebo improvizované podstaty – bude vhodná pro výuku teprve tehdy, pokud umíme formulovat jasné cíle, které žákovi poskytnou jednoznačný významový směr.

Kapitola XVI
Improvizace na základě předlohy v hudební formě

Ne zcela bezproblémovým aspektem improvizace je její forma. Ať je to v tonálním, atonálním nebo zvukovém kontextu: pochopení hudby usnadňuje, jestliže můžeme vidět její jasnou strukturu. Ta může samozřejmě vyplynout i spontánně: čím jsme v improvizaci zběhlejší, tím snadněji můžeme zaměřit svoji pozornost na nadřazené jednotky.

Takto chápána se improvizace odehrává ve dvou rozdílných časových rovinách:

1. současnost

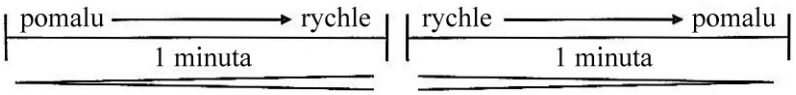
Pokoušíme se pokračovat v právě zahraném tak, aby to dávalo smysl.

2. minulost – budoucnost

Pokoušíme se dát naše melodie do vztahu s nadřazeným průběhem napětí.

Vezměme si pro příklad následující formu:

NP 220



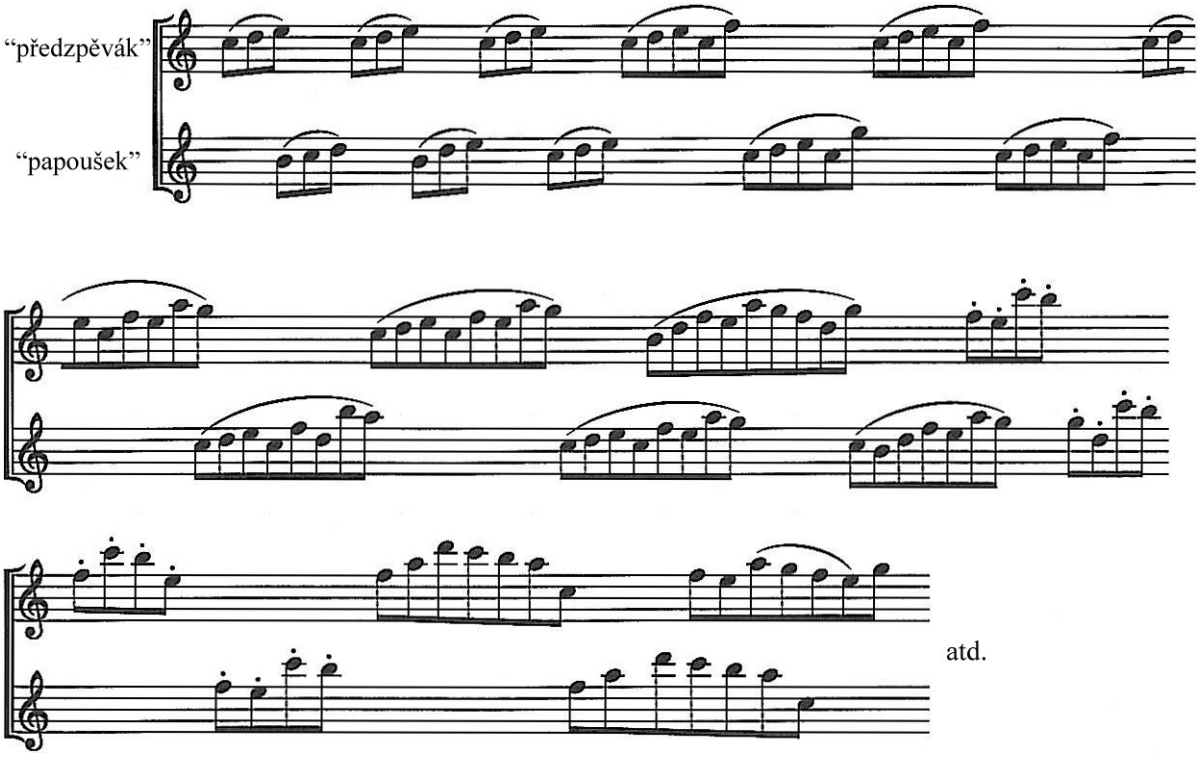
Zde je dána jasná struktura pomocí crescenda, popř. decrescenda, a acceleranda, popř. ritardanda, které nelze přerušit, to znamená, že nemůžeme najednou hrát potichu v crescendu. Tím dáme naši melodii v každém časovém úseku do souvislosti s nadřazeným průběhem. Toto uvědomění si formy je velmi důležitou součástí improvizace, protože se tím sama nejen výrazně ulehčuje, ale obohacuje tak i naši interpretaci komponované hudby! Právě grafická notace nám dává mnoho možností zřejmého utváření formy, kterou lze převést z vizualní do auditivní roviny (viz. kapitolu XI).

Jak mohou sloužit známé modely forem z klasické hudby jako základ pro improvizaci? Nejvhodnější jsou formy, ve kterých se o snadnou rozpoznatelnost starají opakování. My si vybereme tři různé možnosti: kánon, rondo a fugu.

Papouščí kánon (2)

Tato hra je ideální pro účely vyučování. Myšlenka kánonu je startérem dvojhlasé imitace: hráč 1 hraje figuru, kterou sám vymyslel, hráč 2 jej co nejdoslovněji napodobuje. Pravděpodobně druhý hráč napoprvé netrefí přesně všechny tóny. Záleží jen na uvážení prvního hráče („předzpěváka“), který opakuje stejnou figuru tak dlouho, dokud hráč 2 (napodobující) nepředá identický motiv. Hráč 1 potom může motiv postupně dále rozvíjet nebo přetvářet, popř. uvést kontrast. Všechny tyto varianty by měly být napodobeny hráčem 2. Začátek by mohl vypadat asi takto:

NP 221



Rozumí se samo sebou, že hlasy „papouščího“ kánonu mohou v závislosti na hráči dopadnout úplně jinak. Pointa je v tom, že „předzpěvák“ nemusí čekat, než „papoušek“ dokončí napodobování. Jak ukazuje příklad, vstupuje nový vklad „předzpěváka“ už do odpovědi, takže předestírá dvojhlasou improvizovanou strukturu! Přitom záleží jen na „předzpěvákovi“, kdy zvolí moment nástupu. Samozřejmě je pro „papouška“ složitější doslovně napodobovat, když je zároveň hrán nový motiv.

Cílem ale nakonec není perfektní napodobení! Myšlenka imitace dá skladbě logickou a zajímavou formu, jejíž krása spočívá ve dvojhlasu. Kromě toho můžeme hru lehce obrátit:

papoušek se v příštím kole stane předzpěvákem, žák předehrává druhému žákovi (nebo učiteli!).

Notový příklad ukazuje pouze jeden rytmus v osminových hodnotách. Rozumí se samo sebou, že využití různých rytmů se postará o zajímavé kontrasty a kromě toho nabízí srozumitelná schémata při napodobování.

„Umění fugy“ (2–4)

Následující improvizace se zakládá na návaznosti na „papouščí“ kánon. Fuga je tvořena dvěma různými částmi: tématem a mezihrami. Jednotlivá provedení tématu jsou imitačně propojena s výchozím motivem, mezihry jsou naproti tomu tématicky nepříbuzné. Imitace v částech provedení tématu přitom není tak doslovná jako v kánonu, ale liší se v poloze hlasu a v přizpůsobení se harmonickým okolnostem.

Toto můžeme zužitkovat: v ideálním případě použijeme různé zobcové flétny (ve čtyřhlasu sopránovou, altovou, tenorovou a basovou). Každá další libovolná kombinace je však také možná.

Společně musíme uvažovat následujícím způsobem:

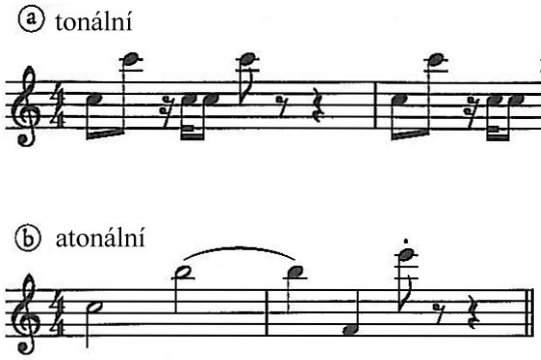
1. Jakou zvukovou řeč použijeme?

Tonální, atonální, deformované zvuky (moderní techniky), jazzovou, barokní...?

2. Jak zní výchozí téma?

Měl by to být co nejuchopitelnější motiv, který lze lehko rozpoznat. Následující notové příklady ukazují vždy jednu možnost v různých zvukových jazycích:

NP 222



ⓒ zvukový (moderní techniky)

(hlavice flétny)

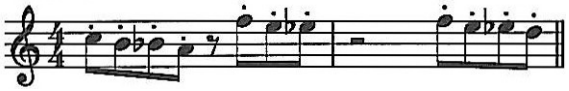
3. Co ještě musíme vzít v úvahu při vymýšlení tématu?

Každé téma fugy potřebuje kontrapunkt, který zní současně s tématem v ostatních hlasech. Kontrapunkt by měl tvořit co největší kontrast s tématem fugy. Notové příklady 223a–c udávají k předešlým příkladům uvádějícím motivy vždy jednu možnost kontrapunktu:

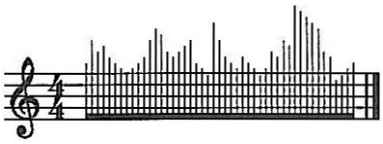
NP 223

ⓐ tonální

ⓑ atonální



ⓒ nepravidelné pohyby prstů a jazyka (moderní techniky)



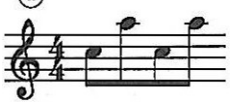
4. Jak má vypadat pořadí nástupů?

Toto musíme určit před začátkem improvizace. Hráči 1, 2, 3 a 4 se v prvním provedení tématu přidávají v tomto pořadí. Ve druhém provedení – po mezihře – se pořadí změní: 2, 3, 4 a 1, ve třetím provedení 3, 4, 1 a 2, ve čtvrtém 4, 1, 2 a 3. Počet hráčů určuje také počet provedení tématu. Pokud máme čtyři hráče, budeme hrát čtyři provedení tématu: provedení 1 – mezihra 1 – provedení 2 – mezihra 2 – provedení 3 – mezihra 3 – provedení 4. Při třech hráčích máme tři provedení atd.

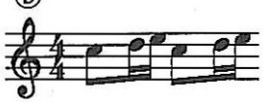
Mezihry jsou tematicky nepříbuzné a měly by se co nejvýrazněji lišit od provedení. Monorytmické struktury tvoří v této souvislosti zajímavé zvukové plochy:

NP 224

ⓐ



atd. nebo ⓑ



atd.

Rozumí se samo sebou, že tímto způsobem nemůže vzniknout pravá tonální fuga, protože každý hráč použije noty, které vybral sám. Pokud ale určíme pravidlem hry, že nejsou povolena žádná předznamenání, pohybují se všichni v rámci stupnice C dur. Příslušné posuvky zajistí, že bude skladba disonantnější. Improvizace fugy vyžaduje vysokou míru znalosti formy a také samostatné odpovědnosti. Nástup každého dalšího provedení je uskutečněn vždy jiným hráčem!

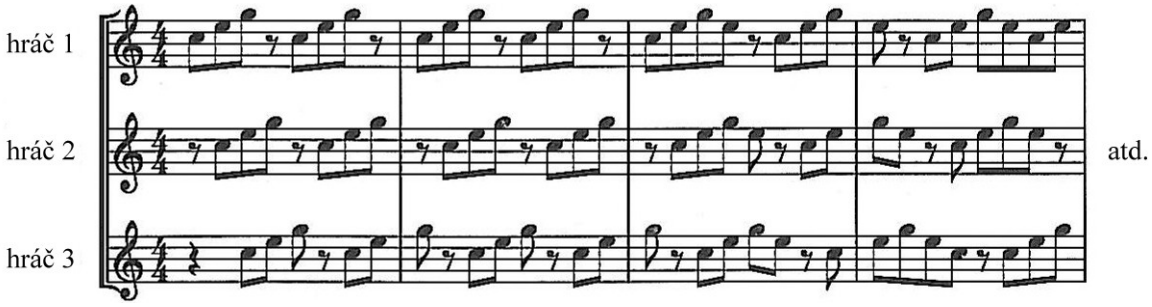
Rondo (2^+, L)

Rondo se ve své stavbě vyznačuje podobností s fugou: ritornel (refrén) – couplet 1 – ritornel – couplet 2 – ritornel atd. Narozdíl od fugy ale není ritornel vytvořen kontrapunkticky a zaznívá pokaždé ve stejné formě. V improvizaci samozřejmě nemůžeme očekávat takovou preciznost. Je ale možné vytvořit zvukové obrazy, které se dají zřetelně rozpoznat. Naopak k našemu úkolu patří vytvořit kontrastní couplety tak, aby byl dobře rozeznatelný naplánovaný průběh skladby. Výběr typu zvukové řeči musí být i zde určen předem.

Exkurs: minimal music[24] (2^+, L)

Obzvlášť vděčná je v souvislosti s improvizací takzvaná *minimal music*, která díky stálému opakování stejných rytmů zaručuje vysokou srozumitelnost:

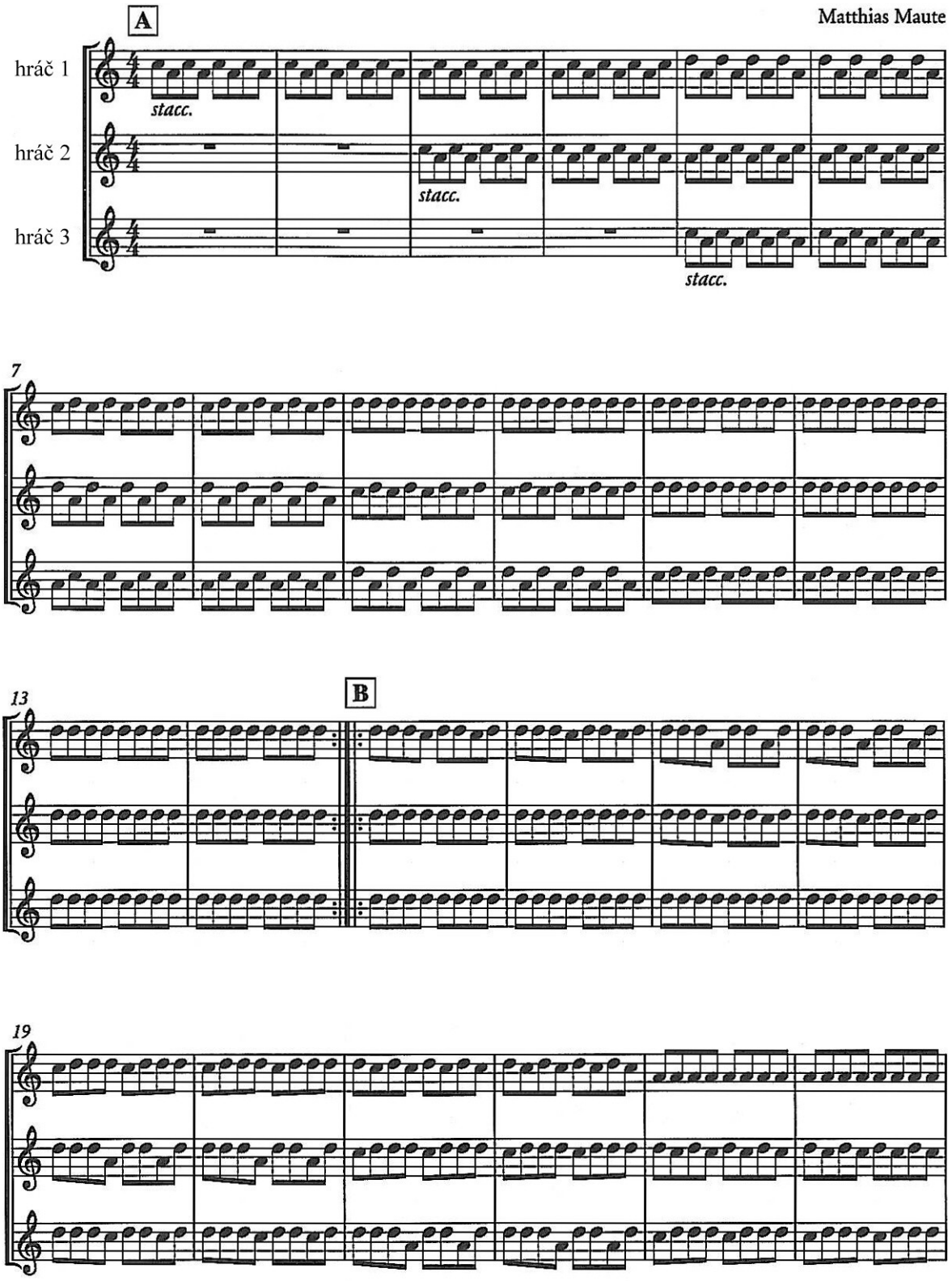
NP 225

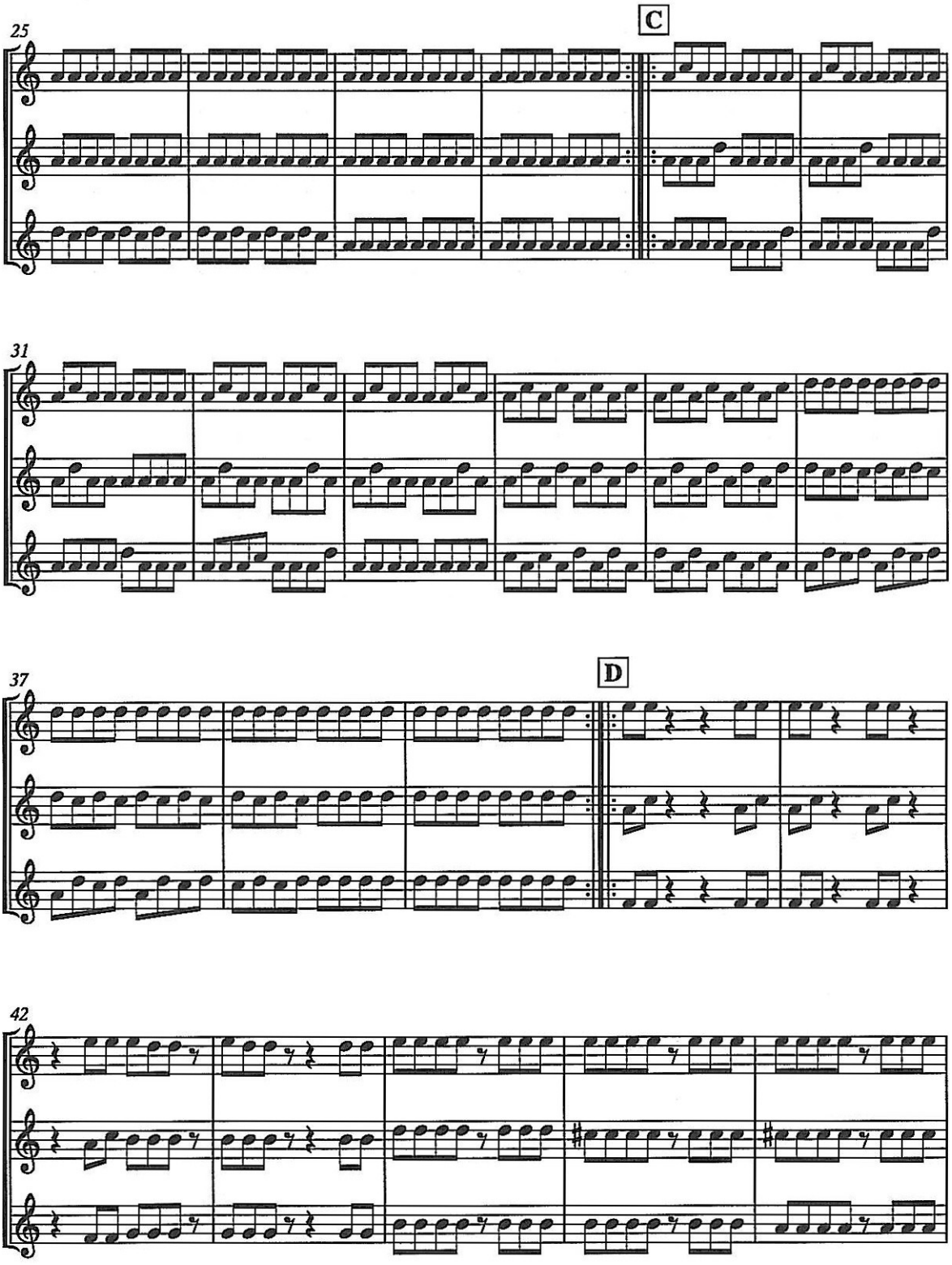


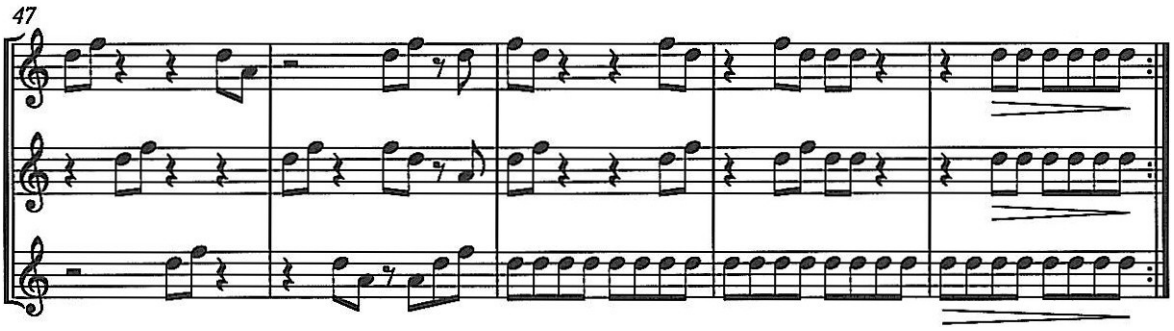
Následující notový příklad je v zásadě vystavěn na třech tónech: *a*, *c* a *d*. Lze ho tedy provést jak na sopránové, tak na altové zobcové flétny:

[24] Pozn. překl.: minimalistická hudba.

NP 226


A
Matthias Maute
hráč 1
hráč 2
hráč 3
stacc.
stacc.
stacc.
7
13
B
19


25
C
31
37
D
42



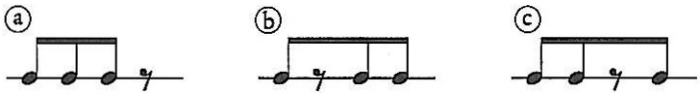
Když jsme skladbu nacvičili v předložené formě, zavedeme nové pravidlo hry: v části A nahradíme všechny tóny *a* ve všech třech hlasech jiným tónem:
v prvním hlase tónem *f*,
ve druhém hlase tónem *g*,
ve třetím hlase tónem *as*.
Můžeme ale také vybrat jiné libovolné tóny.

V části B uchováme změny pro tón *a* uvedené v části A, navíc ale doplníme následující (nebo libovolné jiné) varianty tónu *c*:
v prvním hlase tón *es*,
ve druhém hlase tón *fis*,
ve třetím hlase tón *b*.

V části C nahradíme poslední zbývající původní tón jiným. Každý hráč si pro sebe vybere jeden tón, kterým ve svém hlase nahradí *d*. *A tak se z nejprve jednotónové skladby stane barevná hudba!* Část D hrajeme tak, jak je notována.

Využití pomlk, které přerušují stejnoměrný rytmus je také působivé. Například:

NP 227



Zde máme k dispozici smíšenou formu notované a improvizované hudby. Jako přípravu můžeme zkomponovat skladbičku, která se podobně jako uvedený příklad omezí jen

na několik tónů. Notový příklad 225 ukazuje začátek takové skladby, kterou je nutné dokončit.

Kromě toho je zajímavé přibrat k tomuto akustickému základu improvizovanou melodii. Pak improvizuje jeden hráč po druhém ve stylu minimal music.

Pokud jsme improvizačně procvičili tyto formy (kánon, fugu, rondo a úseky ve stylu minimal music), můžeme pomýšlet i na realizaci větších forem:

1. Forma koncertu se střídajícími se částmi solo a tutti.
2. Sonátová forma: expozice – provedení – repríza – coda.
3. Chaconna: neměnný bas při měnících se vrchních hlasech.

Při cvičení v uvědomování si formy je nezbytné začínat s krátkými, přehlednými skladbami a poté postupně formu rozšiřovat.

Kapitola XVII
Doprovod melodií

Jednohlasá melodie je již přibližně od roku 1400 spíše výjimkou. V evropském chápání hudby rozvíjí krásu melodie už od pozdního středověku souzvuk s dalšími hlasy.

Pro vyučovací praxi „melodického nástroje“ hraje tedy doprovod jako možná forma vícehlasu důležitou roli:

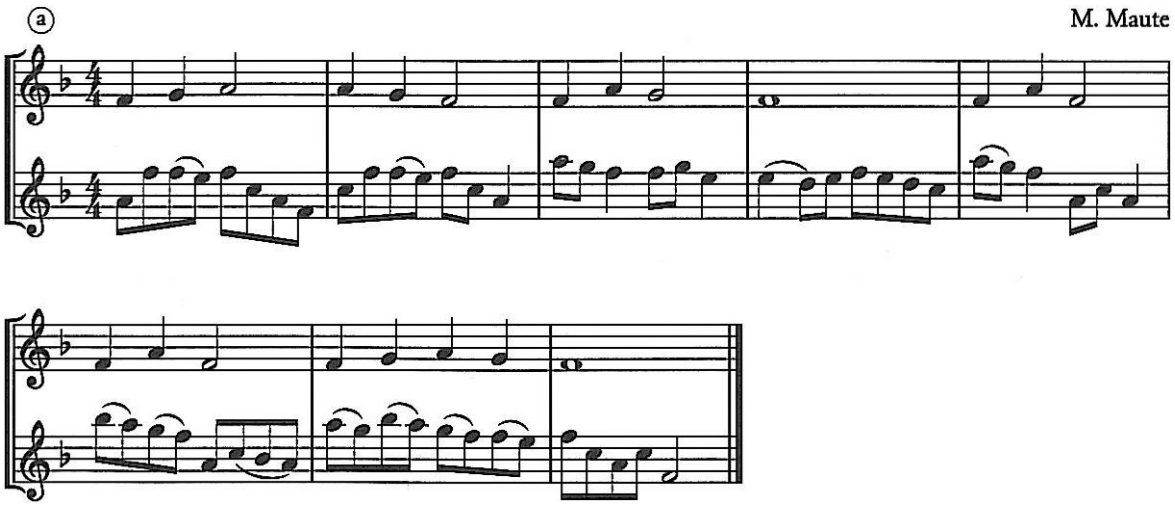
1. Hledání možností, jak uniknout jednohlasu, představuje pro učitele lákavý úkol: zde je totiž – už na základě stále častějšího nedostatku použitelných doprovodů – žádáno umění improvizace!
2. Kromě toho bude tímto přidaným hlasem rozvíjeno chápání hudby vycházející z historické koncepce západní hudby.

První pokus

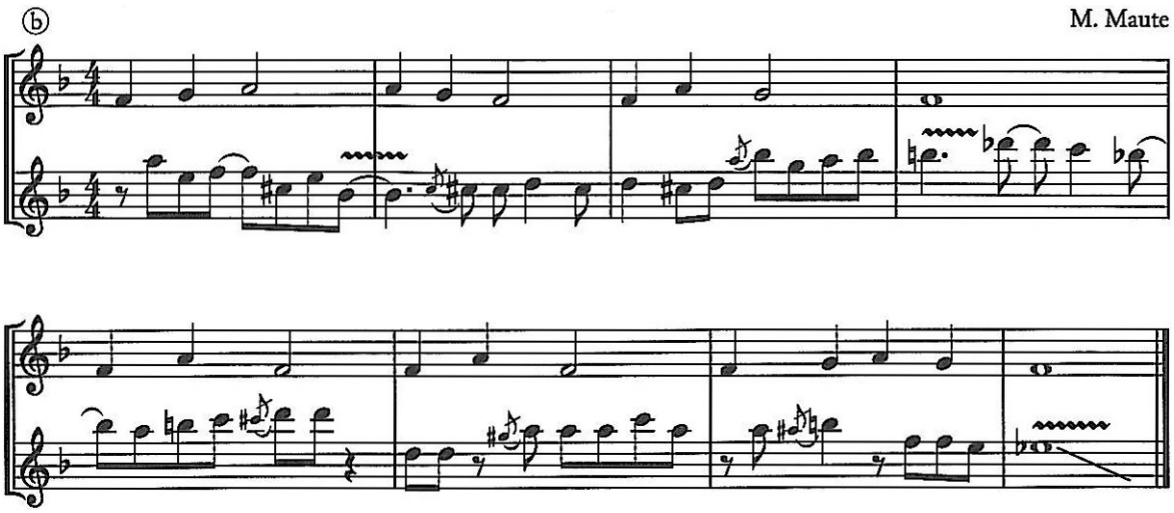
Jako pokus hrajeme obyčejnou školní melodii používanou ve výuce začátečníků (vrchní hlas z NP 228a resp. b), která procvičuje prstové spoje v nízké poloze – a sice nejprve jednohlasně! Výsledek je jednoznačný: hudebně nás tato melodie nijak zvlášť neuspokojuje, třebaže může plnit účely technického cvičení.

Úplně jinak zní naproti tomu s následujícím doprovodem:

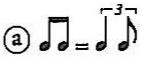
NP 228



Využití disonancí propůjčuje vrchnímu hlasu zpěvný, skoro barokní vzhled. Často se opakující tóny melodie získávají díky různým doprovodným tónům stále nové zabarvení: f^1 vrchního hlasu se potkává s f^1, a^1, e^2, f^2, a^2 a b^2.
Úplně jinak zní skladba v následující úpravě:



Pro doprovod platí:

NP 229 ⓐ  („jazzově“); ⓑ = prstové vibrato; ⓒ = glissando

Opatřená novým doprovodem, získá stejná jednoduchá melodie překvapivě nový, jazzový charakter!

Využitím „dirty notes“ (viz. kapitolu VIII) a triolovým osminovým rytmem se těchto osm taktů stane krátkou jazzovou skladbou, která bez obtíží překoná jednoduchost melodie. Tento jednoduchý pokus poskytuje nové možnosti, které nám hudebně odhalují už dříve tušené „řemeslo doprovodu“.

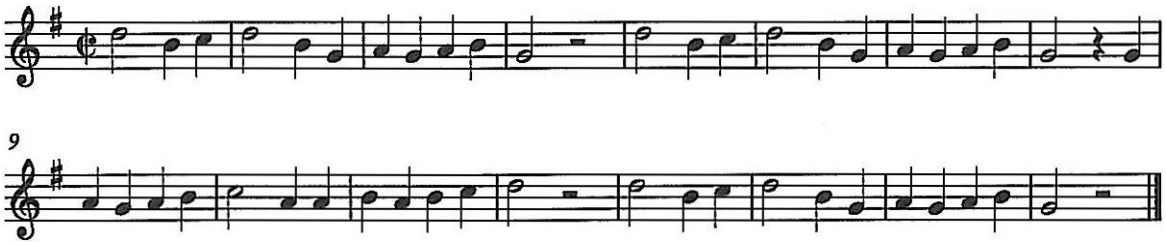
Jako další pozitivní vedlejší efekt je nutné uvést, že se v této oblasti vyměňují role učitele a žáka: učitel potřebuje (trpělivého...) žáka a jeho vrchní hlas, aby se naučil improvizovat doprovod! Jak učitel, tak žák se učí jeden od druhého: výměna, která motivuje všechny zúčastněné!

Metodické kroky pro přidávání druhého hlasu

Otázka „Jak přidám druhý hlas?“ je zodpovězena na základě známého příkladu. Lidová píseň *Hänsel und Gretel*[25] se často používá ve výuce flétnových začátečníků:

NP 230

zlidovělá, 19. století



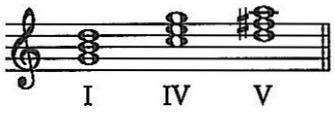
1. Určení základní tóniny.

Předznamenání, závěrečný tón a tónový materiál u této písně ukazují na G dur. Tím už máme určený počáteční a závěrečný tón doprovodného hlasu: *g*!

2. Harmonická analýza průběhu melodie.

Znalost harmonického průběhu nám propůjčuje prostor při vymýšlení doprovodného hlasu. Tato etapa představuje asi nejdůležitější bod přípravy na improvizaci doprovodu. Musíme tedy vyvodit z průběhu melodie, které akordy by se k ní mohly hodit. To je snazší, než bychom si zprvu mohli myslet! *Zvláště důležité jsou především tři akordy kadence, tedy tónika, subdominanta a dominanta, tedy I., IV. a V. stupeň základní tóniny:*

NP 231



3. Harmonizace melodie ve čtyřech krocích.

a. Začátku a konci melodie je přiřazen I stupeň, tónika. V naší písni to jsou takty 1 a 16.

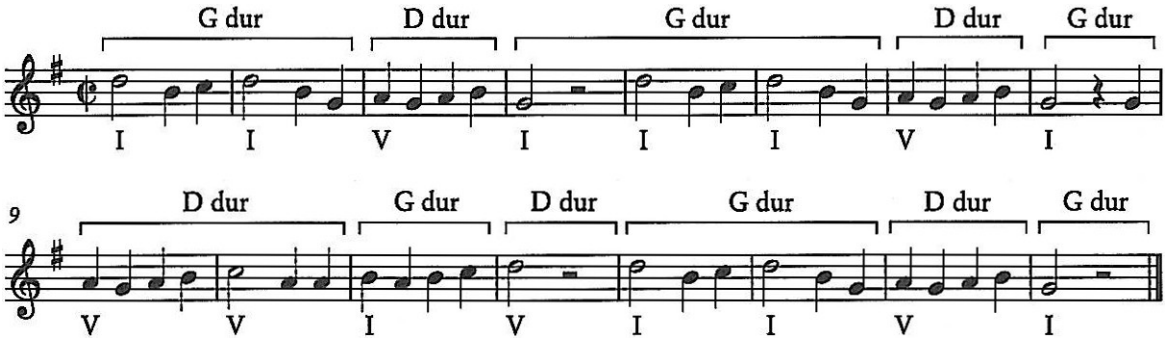
b. Středu fráze náleží buď tónika nebo dominanta. V našem příkladě je takt 8 v G dur, tedy tónika.

c. Tónice vždy předchází dominanta.

[25] Pozn. překl.: Jeníček a Mařenka.

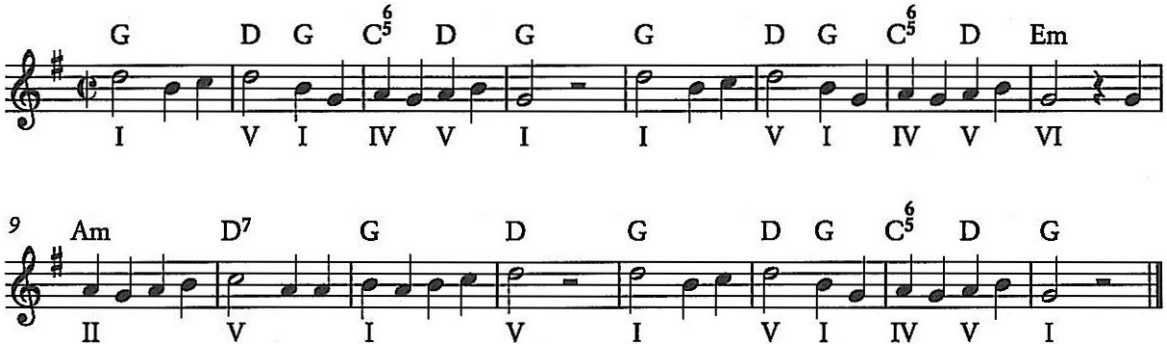
Takty 4, 8 a 16 mají v melodii vždy základní tón *g*, patří tedy I. stupni. Proto jsou takty 3, 7 a 15 dominantní, tedy podložené akordem D dur. Jak můžeme vidět v následujícím notovém příkladu, pro píseň *Hänsel und Gretel* stačí v nejjednodušším případě dokonce jen tyto dva akordy:

NP 232



d. Postupně doplní harmonický obraz další tóniny. Následující příklad vnáší do hry II., IV. a VI. stupeň:

NP 233



- výměna akordů je rychlejší.
- jsou zahrnuty i disonance.

V taktech 3, 7 a 15 je subdominantní C dur rozšířena o přidanou sextu, takt 10 přidává dominantní septakord (D dur s *c* jako septimou).

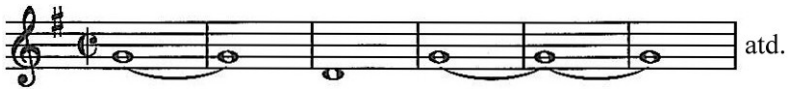
- přidávají se harmonické zástupné stupně.

Kromě toho je v taktu 8 klamný závěr: místo tóniky zazní VI. stupeň, tedy tónice paralelní e moll.

4. Nastínění doprovodného hlasu.

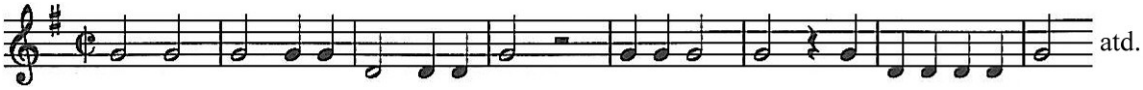
Zajímavým úkolem je vytvořit doprovodný hlas na základě výsledků z kroků 1–3 doprovodný hlas. Vezměme si nejprve jako základ jednoduchou harmonizaci (NP 232):
a. Označení tónin můžeme číst jako noty:

NP 234



b. Potom tyto dlouhé tóny zrytmizujeme:

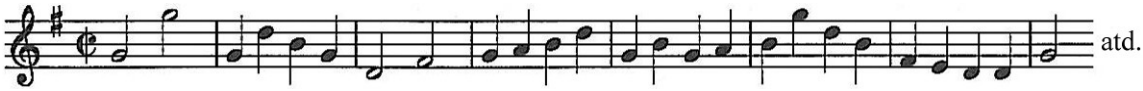
NP 235



K rytmickému oživení mohou přispět také pauzy (viz. takt 6).

c. Tóny z příslušného akordu obohacují doprovod:

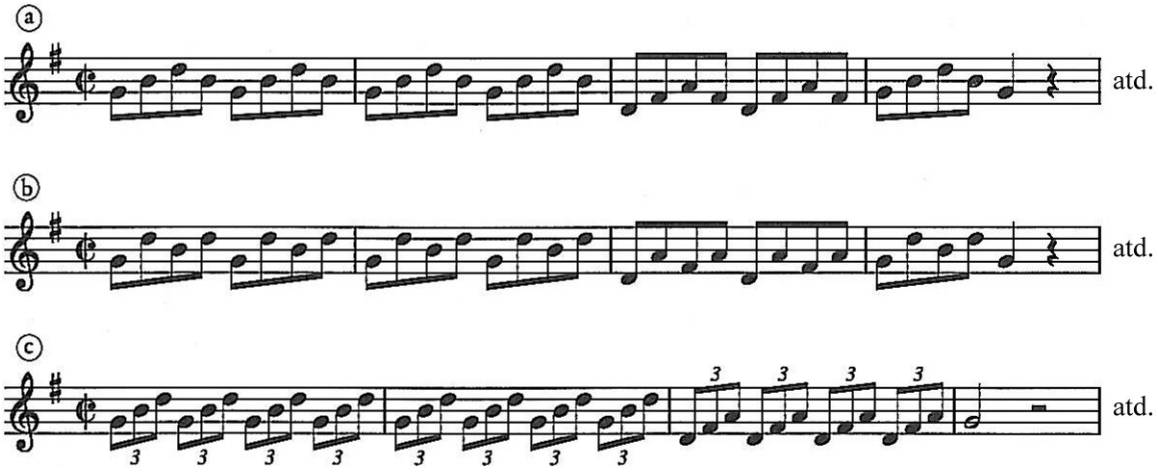
NP 236



V taktech 4 a 7 je druhá čtvrťová nota, v taktu 5 čtvrtá čtvrťová nota vždy průchozím tónem, který spojuje tóny akordu. Tyto tóny ale vždy stojí na těžkých dobách!

d. Rozklady akordů respektují rytmickou figuru. Notové příklady 237 a–c přinášejí rovnoměrné rozklady akordů, které dokonale vytvářejí harmonii i pomocí melodického nástroje:

NP 237



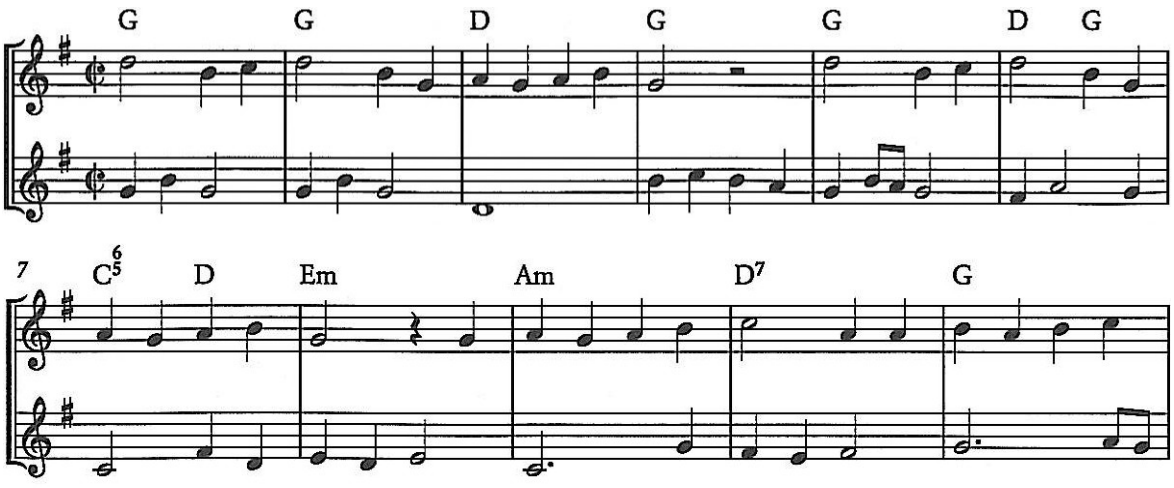
Přitom NP 237b odpovídá takzvanému *Albertiovskému basu*; NP 237c vyžaduje ze strany doprovodného hlasu určitou virtuositu: velmi zajímavý úkol i pro učitele!

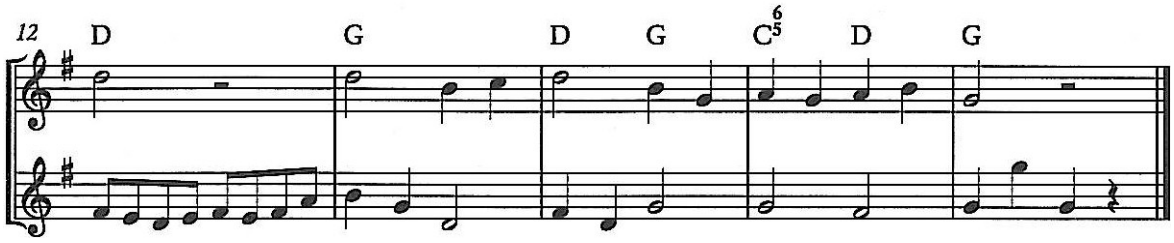
e. Pokud nehrajeme ostinato, nýbrž nezávislý druhý hlas, doporučuje se v doprovodu použít doplňující rytmy.

Tento princip je známý z barokní hudby: jen v ojedinělých příkladech mají dva hlasy stejný rytmus. Zpravidla odpovídají dlouhé noty v jednom hlasu krátkým ve druhém a naopak.

Následující notový příklad ukazuje toto oboustranné doplnění: přitom odpovídají takty 1–4 jednoduché harmonizaci z NP 232, zbytek písně sleduje naproti tomu obohacenou verzi (NP 233), resp. jde v taktu 6 dokonce mimo ni (viz. krok g v postupu harmonizace):

NP 238





Pro oba druhy harmonizace ale platí stejný výše uvedený rytmický princip: každá půlová noty ve vrchním hlase je podložena čtvrťovými notami (resp. osminovými notami v taktu 12), zatímco čtvrťové noty v melodii jsou doprovázeny půlovými notami, tečkovanými půlovými notami nebo notami celými.

f. Průchodné tóny propůjčují doprovodnému hlasu zpěvný charakter.

Takty 4, 5, 8, 10 a 12 ukazují toto spojení dvou akordů pomocí kroku. Akordové tóny leží na 1. a 3. těžké době v taktu.

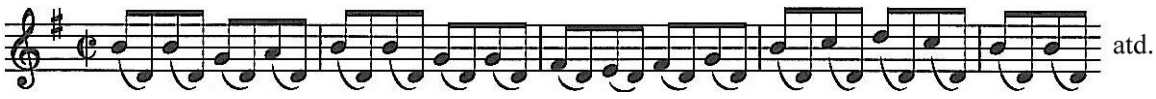
g. Využitím disonancí získá druhý hlas na zajímavosti.

V taktu 6 je a^1 na druhé době kvintou akordu D dur, tedy konsonancí. Na třetí době se stejný tón najednou stane disonancí: v G dur je *a* nónou, která se rozvádí do oktávy *g*! Takt 15 ukazuje rozvod kvarty do tercie: *g – fis*. V obou případech je disonance připravená: tón se objeví již předtím, než se stane disonancí.

h. Využití tercií je možné vždy.

K melodické lince hrajeme paralelní vrchní nebo spodní tercii. Přitom musíme mít stále na paměti průběh harmonie. K počátečnímu tónu d^2 se nehodí jako doprovodný tón vrchní tercie fis^2, protože se neobjevuje v trojzvuku *g – h – d* hlavní tóniny G dur. Spodní tercie *h* je naproti tomu možná. Využití tercií k doprovodu melodie zní zajímavěji, pokud je spojíme s prodlevou:

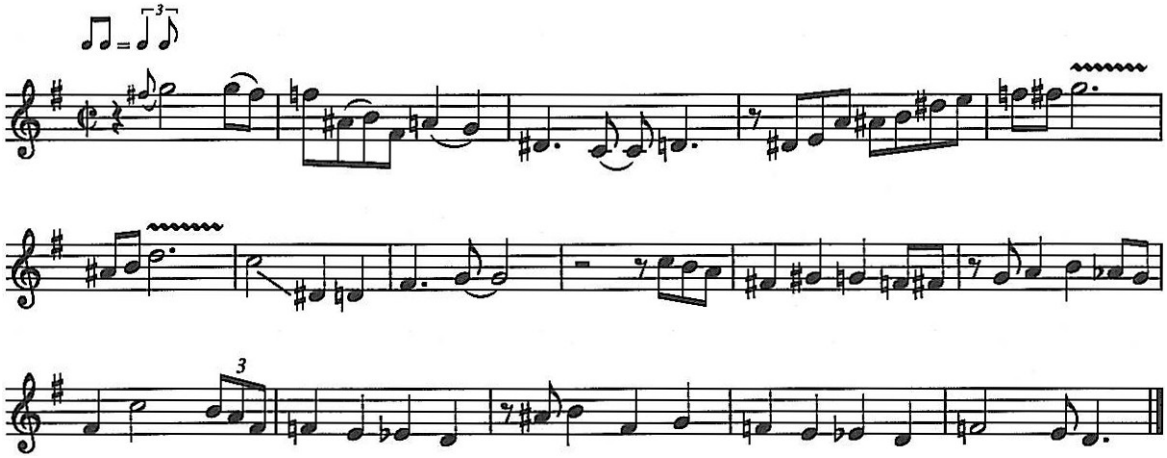
NP 239



i. Výběr stylu rozhoduje o použitých prostředcích.

Dosud jsme při vymýšlení doprovodu trvali na barokních, resp. klasických pravidlech. Navrhneme-li např. jazzový doprovod, můžeme s disonancemi zacházet mnohem volněji. Z notového příkladu 240 vyplývá, jak mohou zvláštní tóny („dirty notes“) a synkopované rytmy změnit charakter melodie. Osminové noty s triolovým nádechem a prstové vibrato udělají zbytek a dodají známé – příliš známé – lidové písni drsné kouzlo:

NP 240



K doprovodu jazzových skladeb najdete informace a další příklady v kapitole VIII. Doprovod melodií dodá výuce zobcové flétny, která probíhá často jen v jednohlasu, další hudební rozměr, který má velký význam: k melodii se přidá harmonická rovina, o níž už Rameau věděl, že představuje základ melodie! Kromě toho se tím učiteli otevírá možnost být sám hudebně činný a tím se učit – zkrátka: těžit ze své vlastní výuky...

Další cvičení

1. Jednoduché písně z výuky začátečníků se hodí pro první vlastní pokusy.
2. Opatřit pomalé věty barokních sonát vlastním doprovodem a pak srovnat s originálem.
3. Jednohlasé barokní skladby (např. Telemannovy Fantasie) doplnit harmonií, což je dobré cvičení pro spontánní harmonickou analýzu.

Přehled skladeb uvedených v textu

(ze zřetelem na méně známá díla)

Díla 14.–18. století

Anonym (14. století)	Codex Istanoitta Tre Fontane v: Jan te Bokum De Dansen	Institut van de Muziekwetenschappen/Rijkuniversiteit, Utrecht 1976
Anonym (14. století)	Llibre Vermell	Některé tituly lze najít na internetu http://sca.uwaterloo.ca/Hendricks
Bassano, Giovanni (1551 nebo 52–1617)	Ricercate, Passaggi et Cadentie (Benátky 1585)	Pelikan Edition, Zürich 1976
	Motetti madrigali et canzoni francese diminuiti (Benátky 1591)	Pro Musica, London 1986
Carr, Robert (Richard) (*mezi 1684 a 1687–?)	Divisions upon an Italian Ground	Schott, Mainz 1965
Van Eyck, Jacob (okolo 1590–1657)	Der Fluyten Lushof	Amadeus-Verlag, Winterthur 1984
Ganassi, Sylvestro (1492–okoloi 1550)	Opera Intitulata Fontegara	Fuzeau, Courlay 2002
Hotteterre, Jacques-Martin (1674–1763)	L´Art de preluder	Zurfluh, Paris 1966
Ortiz, Diego (okolo 1510–asi 1570)	Recercadas z Trattado část 2 Trattado de glossas (2 části, Řím 1553)	Moeck, Celle 1976
Rogniono Francesco (2. polovina 15. stol.–před 1626)	Salva de varii passaggi (Milán 1620)	Formi Editore, Bologna 1975 (faksimile)
The Division Flute (sbírka)	Část 1, 2	Amadeus-Verlag, Winterthur

Jazz

Jazz for the Recorder (sbírka)	(Tuxedo Junction)	Wise Publications, London 1981 (rozebráno)

Současná hudba

Andriessen, Luis (*1939)	Melodie	Schott, London 1977
Hirose, Rhyohei (*1930)	Meditation	Zen-On, Tokyo 1975
Linde, Hans-Martin (*1930)	Music for a bird	Schott, Mainz 1971
Moser, Roland (*1943)	Alrune	Hug, zürich 1989
Schinstine, William (*1922)	Rock Trap	Kendor Music, Delevan 1977
Serocki, Kaszimierz (1922–1981)	Arrangments	Moeck, Celle 1976
Stahmer, Klaus Heinrich (*1941)	Flutist`s Lanscape	Gravis, Bad Schwalbach 1979/82
Vetter, Michael (*1943)	Literaturhefte část 1–4	Universal Edition, Wien 1986

ZÁVĚR

Po důkladné analýze a srovnání českých škol improvizace určených zobcové flétně vyšlo najevo, že v českém prostředí není dostupná samostatná učebnice improvizace pro tento nástroj, která by zároveň uváděla možnosti improvizace jak pro zobcovou flétnu z historického hlediska typické, tak ty méně tradiční – např. improvizaci na populární hudbu, či improvizační doprovod melodií podle akordických značek. Tyto podmínky splňuje učebnice improvizace *Blockflöte & Improvisation – Zobcová flétna a improvizace* Matthiase Mauteho (Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 2005), která ale nemá český překlad.

Z těchto důvodů jsem se rozhodla pokusit se o překlad této velmi moderní a pokrokové učebnice improvizace a zpřístupnit tak poznatky v ní obsažené české hudební a pedagogické veřejnosti. I přes obtíže spojené s převodem odborné hudební terminologie z německého do českého jazyka lze konstatovat, že se stanovený cíl podařilo naplnit.

SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY

1. CAGE, JOHN: *Song Books Volume 1, Solos for Voice 3-58*, Henmar Press, New York 1970.
2. KLINDERA, JINDŘICH: *Advanced Improvisation*, Ared, Praha 2007. ISMN M-979-0-706504-80-3.
3. KLINDERA, JINDŘICH: *Základy improvizace*, Ared, Praha 2007. ISMN M-706504-67-4.
4. KVAPILOVI JAN A EVA: *Flautoškola 1*, WinGra, Praha, Bratislava 2003. ISMN M-706526-02-7.
5. KVAPILOVI JAN A EVA: *Flautoškola 2*, WinGra, Praha, Bratislava 2004. ISMN M-706526-04-1.
6. MICHELS, ULRICH: *Encyklopedický atlas hudby*, Lidové noviny, Praha 2000. ISBN 80-7106-238-3.
7. MAUTE, MATTHIAS: *Blockflöte & Improvisation, Modelle – Methodik – Theorie – Übungen*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 2005. ISBN 3-7651-0375-6.
8. MAUTE, MATTHIAS: *Blockflöte & Improvisation, Spielen–Improvisieren (mit CD)*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 2005. ISMN M-004-18189-8.
9. STOJAN, JAROSLAV: *Škola hry na zobcovou flétnu pro začátečníky i samouky, 2. díl*, Jasto, Přerov 2000. ISBN 80-86086-04-6.
10. SUCHÝ, MIROSLAV: *Studie pro zobcovou flétnu in F, 1. díl*, Nakladatelství Orchidea.

INTERNETOVÉ ZDROJE

www.matthiasmaute.com

www.ensemblecaprice.com

www.classical-composers.org

http://www.blockfloete.de/Matthias-Maute.48.0.html

https://portal.d-nb.de/opac.htm?query=matthias+Maute&method=simpleSearch

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha 1: Výběr z vydaných CD Matthiase Mauteho a *Ensemble Caprice*.
Příloha 2: Výběr z publikovaných skladeb Matthiase Mauteho.

PŘÍLOHA 1

Výběr z vydaných CD Matthiase Mauteho a *Ensemble Caprice*.[26] Nahrávky jsou řazeny podle roku vydání.

název nahrávky	**rok vydání**	**nakladatelství, číslo výrobku**
Les Barricades	1990	vlastním nákladem
Von Paris nach Wien	1995	Antes Edition, BM-CD 31.9063
Arcangelo Corelli	1997	Antes Edition, BM-CD 31.9111
Arlecchino - Johann Heinrich Schmelzer	1998	Antes Edition, BM-CD 31.9149
Sweet Follia	1999	ATMA Classique, ACD2 2213
Sammartini	2001	ATMA Classique, ACD2 2273
Les Sept Sauts - Baroque Chamber Music at the Stuttgart Court	2004	ATMA Classique, ACD2 2344
Telemann Duos / Matthias Maute Fantasies	2004	ATMA Classique, ACD2 2309
Telemann : Mit Freude	2005	ATMA Classique, ACD2 2318
Alla Turca: Fux, Caldara, Badia	2007	ATMA Classique, ACD2 2347
Vivaldi and the Baroque Gypsies	2007	Analekta, AN2 9912
Gloria! Vivaldi's Angels	2008	Analekta, AN2 9917
Telemann and the Baroque Gypsies	2009	Analekta, AN2 9919
Salsa baroque	2010	Analekta, AN2 9957

[26] Čerpáno z www.ensemblecaprice.com dne 29. 3. 2011.

PŘÍLOHA 2

Výběr z publikovaných skladeb Matthiase Mauteho.[27] Skladby jsou řazeny abecedně. Pro označení nástrojového obsazení je užito zkratek S, A, T, B – sopránová, altová, tenorová, basová zobcová flétna.

Skladby pro sólovou zobcovou flétnu

název skladby	**nástrojové obsazení**	**nakladatelství**
How I love you, sweet Folia!	T	Ascolta
La Finette, Le Danseur	A	Mieroprint
La petite étude	T	Ascolta
More Turtle Tunes	S nebo A	Mieroprint
Once there was a child	A	Ascolta
Sei Soli	A	Amadeus Verlag
Turtle Tunes	S nebo A	Mieroprint

Skladby pro více zobcových fléten

název skladby	**nástrojové obsazení**	**nakladatelství**
Adagio	S + A + T + B	Ascolta
Bixler Beat	S (T) + B	Ascolta
Ciacona	T + 2 B	Moeck Verlag
Concerto F-Dur	3 A	Amadeus Verlag
Farben	S + A + T + B	Moeck Verlag
Indian Summer	S + A + T + B	Moeck Verlag
Kaleidoskop	S + A + T + B	Mieroprint
Lamento / Doornroosje	A + T + B	Moeck Verlag
Les Barricades	3 A	Ascolta
Oskar und die coolen Koalas	S + A + T + B	Heinrichshofen
Oskar und die coolen Koalas auf Tournee	S + A + T + B	Heinrichshofen
Oskar, die coolen Koalas und der Dieb	S + A + T + B	Heinrichshofen
Präludium und Fuge	2 A + T + B	Carus Verlag

[27] Čerpáno z http://www.blockfloete.de/Matthias-Maute.48.0.html a https://portal.d-nb.de/opac.htm?query=matthias+Maute&method=simpleSearch dne 28. 3. 2011

Ricercar	3 A + B	Moeck Verlag
Rondeau	S (ad libitum) + A + T + B	Ascolta
Tanto-Quanto	2 A + T + B	Moeck Verlag
Ten times tenor	Orchestr zobcových fléten	Moeck Verlag

Skladby pro zobcovou flétnu v kombinaci s dalšími nástroji

název skladby	**nástrojové obsazení**	**nakladatelství**
3 Canzonen	S + basso continuo	Amadeus Verlag
It's Summertime	A + basový nástroj ad lib.	Carus Verlag
Once there was a child	A + cembalo	Ascolta
Red gardens' roses	A + klavír	Mieroprint

ANOTACE

Jméno a příjmení:	Zuzana Vránová
Katedra:	Katedra hudební výchovy PdF UP v Olomouci
Vedoucí práce:	Mgr. Gabriela Coufalová, PhD.
Rok obhajoby:	2011

Název práce:	Matthias Maute: Blockflöte und Improvisation Komentovaný překlad učebnice improvizace
Název v angličtině:	Matthias Maute: Blockflöte und Improvisation Commented traslation of the textbook of improvisation
Anotace práce:	Diplomová práce je zaměřena na překlad učebnice improvizace pro zobcovou flétnu Matthiase Mauteho a její srovnání s českými školami improvizace určenými zobcové flétně. Z analýzy českých učebnic vyplynulo, že v českém prostředí neexistuje ucelená učebnice improvizace pro zobcovou flétnu. Diplomová práce se tuto situaci snaží řešit překladem německé učebnice improvizace Matthiase Mauteho.
Klíčová slova:	zobcová flétna, improvizace, učebnice, Maute Matthias
Anotace v angličtině:	Diploma work is focused on translation of textbook of improvisation for recorder by Matthias Maute, and comparison of this textbook with Czech textbooks of improvisation for recorder. By the analysis of Czech textbooks were found, that in Czech area doesn't exist any comprehensive textbook of improvisation for recorder. Diploma work tries to solve this situation by translation of German textbook of improvisation by Matthias Maute.
Klíčová slova v angličtině:	recorder, improvisation, textbook, Maute Matthias
Přílohy vázané v práci:	2
Rozsah práce:	219 s.
Jazyk práce:	Český