

zápis semináře

ÚVOD DO KLAVÍRNÍ IMPROVIZACE s možnostmi uplatnění Orffových nástrojů a vokální improvizace

pátek 25. září od 10 hodin

ZUŠ Biskupská 12, Praha 1

Účastníci semináře:

Jana Czikraiová, Alena Václavovičová, Kateřina Hovorková a Milan Kolář (ZUŠ Benátky nad Jizerou), Eva Hampacherová a Jarmila Pěničková (ZUŠ Biskupská), Zuzana Hančilová (ZUŠ Dunická, Praha 4), Květuše Ernestová a Lenka Jandová (ZUŠ J. Slavíka, Hořovice), Alena Šefčíková, Dagmar Chyňavová a Milan Frič (ZUŠ Litoměřice), Nataša Volfová (ZUŠ Na Popelce, Praha 5), Ivana Hořínková (ZUŠ Nymburk), Jenovéfa Kučerová (ZUŠ Petřiny), Eva Káčerková (ZŠ Příbram), Petra Havlíková (ZUŠ Příbram), Jan Frank (ZUŠ Učňovská, Praha 9), Hana Tomsová a Jarmila Závěrková (ZUŠ Voborského, Praha 4); Robert Mimra (Portedo o.p.s.)

Lektor:

prof. PaedDr. Michal Nedělka, Dr.

Na následujících stránkách uvádíme text profesora Michala Nedělky, kterým shrnuje a doplňuje informace, které zazněly na semináři 25. 9. 2015:

Tematické okruhy

Tří- a čtyřtónový prostor pro samostatnou hudební výpověď a pro stavbu hudební formy

Prodleva a ostinato v samostatném tvořivém projevu a v doprovodu písně

Kombinace prodlevy a ostinata, disonance, zvukomalba

Polyfonie bez pravidel (rozšířená tonalita, modalita, rovnoprávnost vrstev)

Neostináttní figury nad přerušovanou a obnovovanou prodlevou

Rozšiřování tonálního prostoru v doprovodech písní

Hudební dílo jako předloha pro improvizací projev

Chromatické postupy na intuitivní bázi

Variace – poměr samostatného a vázaného projevu

Teoretická východiska

Klávesové nástroje poskytovaly odedávna bohaté příležitosti k samostatnému tvořivému projevu – improvizaci. Ta byla legitimní složkou instrumentalistova spektra dovedností až do počátku 20. století, kdy v interpretačním umění začaly převládat takové nároky, že veřejný improvizací projev z koncertního života vytlačily a uchovaly se pouze v jazzu. Osvojování hudby lze ovšem poměrně dobře přirovnat k osvojování jazyka (vždyť nakonec i hudbu považujeme za svébytný jazyk, třebaže významy, jež sděluje, nejsou tak jednoznačné).¹ Pro komplexní ovládnutí jazyka jsou nezbytné čtyři řečové dovednosti rozlišované poněkud nepřesně na pasivní (čtení, poslech) a aktivní (psaní, promluva).² Jakmile jednu dovednost nerozvíjíme dostatečně, jazyk plně neovládáme. A ke všem těmto dovednostem lze najít analogie při osvojování hudby: čtení hudebního textu, poslech, zápis do not (a to nejen slyšené hudby, ale případně i vlastních myšlenek) a také dovednost, již můžeme nazvat „hudební promluvou“ – bezprostřední vyjádření vlastních hudebních myšlenek pěvecky nebo na nástroji s různou mírou přípravy. A zatímco při osvojování jazyka považujeme rozvíjení všech čtyř dovedností za naprostou samozřejmost, v hudbě je situace jiná: noty se učíme číst a psát, abychom mohli uvědoměle poslouchat i reprodukovat hotová díla a případně zapsat to, co slyšíme, vyjadřování vlastních hudebních myšlenek (ať již s přípravou, či bez ní) však pomíjíme, nebo zůstává na okraji vzdělávacího procesu. Tento stav je na jedné straně pochopitelný jako důsledek stále rostoucích nároků na interpretační umění, na druhé straně však znamená právě důraz na dokonalé provádění skladeb s absencí širší osobní kreativity, která v minulosti tvořila přirozenou součást

¹ Srov. DOUBRAVOVÁ, J. *Sémiotika obecná, uměnovědní a hudební*. 1. vyd. Bratislava : VŠMU, 1991, s. 28.

² HENDRICH, J. aj. *Didaktika cizích jazyků*. 1. vyd. Praha : SPN, 1988, s. 186.

praktického hudebního vzdělání.³ Přitom právě dnes, kdy jsme zvyklí využívat zcela samozřejmě jakékoliv produkty včetně statků kulturních v hotové podobě, aniž bychom si uvědomovali, jak vznikly, kolik úsilí, napětí, ale i radosti taková tvůrčí cesta znamenala, kompenzuje kreativity (a tím spíše v uměleckých oborech) i tyto absence. Tvořivý projev, a tedy i improvizace s důležitým podílem náhody uspokojuje přirozenou lidskou touhu jednat alespoň někdy zcela bezprostředně a vyvážit tak jednostranně intelektuální aktivity.

Improvizace – vymezení pojmu a klasifikace

Zdá se, že improvizace jako projev založený na pružném zpracování okamžitého nápadu je ostrým protikladem interpretace. Ve skutečnosti však také interpretační výkony se totiž vždy alespoň mírně liší, přestože snaha umělců spočívá v precizním, spolehlivém nastudování a předvedení té nejlepší možnosti. Z dobře odvedeného výkonu má pak zaslouženou radost umělec i publikum.

Potěšení ovšem člověku přináší i pravý opak: projev nepřipravený do naprostého detailu s dostatkem prostoru pro náhodu. Právě takovou činnost označujeme jako improvizaci – nepřipravenou, prováděnou spatra (z latinského adjektiva *improvisus* nebo adverbia *ex impoviso*), případně též činnost nepředvídatelnou (z latinského *improvisibilis*).⁴ Odhlédneme-li nyní od obecného významu tohoto pojmu, můžeme se v oblasti hudby opřít o předpoklad, že činnost (hra) se tu odehrává především bez opory o písemný záznam kompozice. A ačkoliv ani kompozice nemusí být fixována ve všech parametrech (mohou chybět např. tempová označení, pokyny pro přednes, frázování apod.), bývá stále považována za skladbu, pokud je zaznamenána v notách, tedy pokud jsou fixovány tónové výšky a rytmické hodnoty.⁵ Naprosto přesnou hranici mezi improvizací a kompozicí však stanovit nelze. Obecně se má za to, že improvizace disponuje momenty nepředvídaného, neočekávaného, zatímco skladba představuje opak. Tento názor je však zjednodušující, skladba i improvizace disponují totiž oběma faktory, třebaže v různém poměru.

Zatímco interpretovi je tedy nastudovaná skladba důvěrně známá, neznalému posluchači může přinést četné neočekávané momenty, z nichž dokonce ani nemusí poznat, zda jde o interpretaci, či o improvizaci. Momenty náhody může ovšem přinášet skladba i samotnému interpretovi třeba v podobě aleatoriky.⁶ Skladatel pak předpokládá, že zapojením improvizace se jednotlivá provedení skladby budou lišit, a to z objektivních i subjektivních příčin (podle akustických možností prostoru, duševního stavu interpreta apod.). Naopak improvizovaný projev se vyznačuje převahou neočekávaných momentů, jeho průběh lze však také do jisté míry předpokládat, a to zejména v případech, kdy improvizátor používá předvídatelné prostředky

³ SEDLÁK, F. *Psychologie hudebních schopností*. 1. vyd. Praha : SPN, 1990, s. 263.

⁴ *Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 4*. Kassel – Basel – London – New York – Prag : Bärenreiter, 1996, s. 538–539.

⁵ *Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 4*. Kassel – Basel – London – New York – Prag : Bärenreiter, 1996, s. 538.

⁶ *Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 4*. Kassel – Basel – London – New York – Prag : Bärenreiter, 1996, s. 539.

jako stupnice, akordické spoje podřízené pravidlům, pokud tvoří a obměňuje melodie podle známých předloh apod.

Přestože výše uvedené charakteristiky dokazují, že vymezit jasnou hranici mezi kompozicí a improvizací jen na základě fixace díla je obtížné, jedno kritérium je zcela jednoznačné: osoba tvůrce a interpreta. Improvizaci totiž na rozdíl od kompozice podminuje jednota tvůrce a interpreta,⁷ a protože oba procesy (kompozice i interpretace) probíhají zároveň, nemusí improvizovaný projev dokonce ani přinášet inovace a nemusí být zcela originální, jak to očekáváme od zapsaného uměleckého díla.⁸ Jestliže dílo vzniká a realizuje se v téměř jenom momentě, neočekáváme od něj naprostou originalitu, ale může představovat předstupeň kompozice,⁹ jak tomu také u mnohých tvůrců skutečně bylo.¹⁰ Zde také můžeme najít jednu z odpovědí na otázku, proč vlastně člověk improvizuje. Nabízejí se však i další důvody: snaha být si v některých činnostech tak jistý, že je lze provádět bez větší přípravy, představuje přirozenou lidskou touhu stejně jako hra s náhodou či potěšení z napětí a flexibilních reakcí při řešení neočekávaných situací.

Osvojitelnost improvizace

Charakteristika improvizace v úvodu i předchozí stručný exkurz do její historie naznačují, že improvizace je osvojitelná podobně jako komponování, k němuž má velmi blízko. Spadá sice do oblasti hudební tvorby¹¹ a předpokládá tvořivé schopnosti, avšak i tyto lze rozvíjet v závislosti na hudebníkově individualitě určité úrovně. O tom, jaké faktory tento proces ovlivňují, svědčí následující tvrzení:

„Z hlediska psychologického je improvizace složitý jev, založený na vyprovokování fantazijních představ a aktivizaci psychických funkcí. Je to ‚vnitřní zápas‘ s přívalem hudebních myšlenek a nápadů, které je třeba zpracovat. Tento nepřetržitý proud intuitivních hudebních nápadů, který jedinec často sotva stačí zachytit a realizovat, přechází při hře přímo do prstů, jako by ‚prsty samy komponovaly‘. Předpokladem tohoto procesu je inspirace, psychické soustředění, rozvinuté hudební a tvořivé schopnosti a hudební zkušenosti (znalost hudebních slohů, pohotovost ve výběru hudebně výrazových prostředků a schopnost hudebního ztvárnění. Psychoanalyticky zdůrazňují, že v improvizaci je rozhodující funkce nevědomí, fantazijních složek, citového přetlaku apod. To je zcela jednostranný přístup, který může být částečně oprávněný jen v jednoduchých a zcela intuitivních formách improvizace. V *umělecké improvizaci*,

⁷ SEDLÁK, F. *Psychologie hudebních schopností*. 1. vyd. Praha : SPN, 1990, s. 263.

⁸ SÝKORA, V. J. *Improvizace včera a dnes*. 1. vyd. Praha : Panton, 1966, s. 8. POPOVIČ, M. *Teoretické aspekty klavírní improvizace*. 1. vyd. Ústí nad Labem : PF UJEP, 1994, s. 18.

⁹ SÝKORA, V. J. *Improvizace včera a dnes*. 1. vyd. Praha : Panton, 1966, s. 11. SEDLÁK, F. *Psychologie hudebních schopností*. 1. vyd. Praha : SPN, 1990, s. 263.

¹⁰ SÝKORA, V. J. *Improvizace včera a dnes*. 1. vyd. Praha : Panton, 1966, s. 40. SEDLÁK, F. *Psychologie hudebních schopností*. 1. vyd. Praha : SPN, 1990, s. 263.

¹¹ SEDLÁK, F. *Psychologie hudebních schopností*. 1. vyd. Praha : SPN, 1990, s. 263.

kteřá se dřívě běžně vyžadovala od všech výkonných umělců (i skladatelů) a jež se i dnes stále uplatňuje např. v jazzu, jde o *tvůrčí práci* mající své kořeny v *intuici*; ta je však provázena a usměřňována současně *rozumovými operacemi a hudebním myšlením*.¹²

Na některé momenty z této obsáhlé charakteristiky poukazovali hudebníci již v minulosti. Popovič¹³ uvádí Rameauův výrok, že učitel hudby musí umět pohotově doprovodit zpěv na cembalo, odvolává se na praxi improvizace podle generálbasu, na Czerného příklady improvizáčních možností, ale také na tvrzení Hummelovo, že improvizaci podmiňuje nadání a vzdělání. Zdůrazňuje také Hummelovu skepsi ve vztahu k osvojitelnosti improvizace.¹⁴ Podotýká, že Hummel se v náhledu na improvizaci v podstatě shoduje s dalšími význačnými hudebníky a klavírními pedagogy 18. a 19. století – s Fétisem, Moschelesem i Czerným, podle nichž improvizace vyžadovala vysokou úroveň nástrojových dovedností spojenou s předpoklady „nadvýškovými“ – s teoretickým vzděláním a improvizáčním nadáním.¹⁵ Nutnost sluchové orientace připomíná Popovič¹⁶ v souvislosti se Zvonařovou zmínkou o akordických doprovodech a poukazuje na Schwarzovo rozlišení dvou stupňů improvizáčních dovedností – improvizace převážně mechanické a uvědomělé motivické práce.¹⁷ Na podporu teze o osvojitelnosti improvizace uvádí Popovič¹⁸ tvrzení Rousseauovo, Schumannovo a Dalcrozovo, u posledně jmenovaného ještě zdůrazňuje propracovaný systém výuky a důraz na nutnost její realizace od okamžiku, kdy žák je schopen se improvizací zabývat, přestože toto stadium Dalcroze blíže nespecifikuje.¹⁹ Navzdory této nepřesnosti je Dalcrozova myšlenka pro výuku a osvojování improvizace jistě směrodatná. Vždyť u žáka nepředpokládáme mimořádně vysokou úroveň nástrojových dovedností nebo teoretického vzdělání, a přesto se může učit improvizovat. Popovič v této souvislosti zdůrazňuje možnost osvojování improvizace s důrazem na různé dovednosti:

„Je známo, že existují improvizátoři nevšedních kvalit, jejichž vybavenost pro hru klasického repertoáru není nijak nadprůměrná. Stejně tak se vyskytují tací, kteří se harmonií nijak blíže nezabývali, a přece jsou vynikající při hře a obměňování melodických figur, jež hrají na bázi stabilního harmonického modelu. (...) U klavírní improvizace je situace do značné míry podobná. Jsou hráči mnohdy vynikajících kvalit, kteří nedostatek technické vybavenosti úspěšně nahrazují harmonickou nápaditostí, jiní se zaměřují hlavně na melodickou stránku improvizace, kde je technická zdatnost (např. při hře figurací) nezbytnou podmínkou

¹² SEDLÁK, F. *Psychologie hudebních schopností*. 1. vyd. Praha : SPN, 1990, s. 263.

¹³ POPOVIČ, M. *Teoretické aspekty klavírní improvizace*. 1. vyd. Ústí nad Labem : PF UJEP, 1994, s. 33.

¹⁴ POPOVIČ, M. *Teoretické aspekty klavírní improvizace*. 1. vyd. Ústí nad Labem : PF UJEP, 1994, s. 27.

¹⁵ POPOVIČ, M. *Teoretické aspekty klavírní improvizace*. 1. vyd. Ústí nad Labem : PF UJEP, 1994, s. 28.

¹⁶ POPOVIČ, M. *Teoretické aspekty klavírní improvizace*. 1. vyd. Ústí nad Labem : PF UJEP, 1994, s. 33.

¹⁷ POPOVIČ, M. *Teoretické aspekty klavírní improvizace*. 1. vyd. Ústí nad Labem : PF UJEP, 1994, s. 33.

¹⁸ POPOVIČ, M. *Teoretické aspekty klavírní improvizace*. 1. vyd. Ústí nad Labem : PF UJEP, 1994, s. 34.

¹⁹ POPOVIČ, M. *Teoretické aspekty klavírní improvizace*. 1. vyd. Ústí nad Labem : PF UJEP, 1994, s. 35.

adekvátního výkonu. V každém případě však platí, že jednotlivé subsystémy²⁰ se navzájem ovlivňují prostřednictvím té specifické činnosti, která je vykonávána v rámci systému. Proto vyšší úroveň jednoho subsystému působí i na ostatní a napomáhá jejich rozvíjení.“²¹

Zcela jednoznačně se k problému staví Philipp:

„Osvojitelnost improvizace je dnes nezpochybnitelná, takže se zde touto otázkou vůbec nemusím zabývat. Výhrady ke hře spatra ze strany učitelů jsou většinou nepodložené. Tvrdí-li, že především technicky slabý žák nedodrhuje zvláště při improvizaci správné návyky, dá se namítnout, že právě při improvizaci může přece vyžívat jen těch technických možností, na které stačí.“²²

Podobně vyznívá také Popovičem²³ uvedené tvrzení Gausovo o osvojitelnosti improvizace alespoň po určitou úroveň. Ve shodě s Gausovým omezením „do určité míry“²⁴ autor varuje před přehnaným pedagogickým optimismem, když připomíná vliv schopností, prostředí i aktivitu subjektu, zároveň však odmítá fatalismus typu „kdo na to má, naučí se improvizovat sám od sebe – komu není dáno, tomu nepomůže sebelepší učitel“.²⁵ Na podobné zkušenosti poukazuje Eva Roscher: „Stále se setkáváme s názorem, že improvizace je stejně něco subjektivního, co se ani nedá posuzovat, nebo že je to dar, nadání, které člověk buď má, nebo ne.“²⁶ Rovněž Maklygin podotýká: „Obecně rozšířený názor, že improvizace je záležitostí mimořádně nadaných dětí, nemá opodstatnění a odráží setrvačnost a pasivitu hudebněpedagogických názorů.“²⁷

Skeptický pohled na možnosti výuky a osvojování improvizace přežívá bohužel v hudební pedagogice leckdy až do současnosti a improvizaci v jejím plném rozsahu představuje jako činnost vyhrazenou několika mimořádně talentovaným jedincům. Ostatním přenechává jen zlomky možností. V posledních letech se ovšem objevují výukové koncepce (a to zejména autorů citovaných výše), které vycházejí z předpokladu, že improvizaci si lze osvojit a že významně rozvíjí celkovou hudebnost osobnosti.

Historické místo klávesové a klavírní improvizace

Klávesová improvizace se vyznačovala specifiky danými podstatou nástrojů (varhan, cembala) a přenesla se i do improvizace klavírní. Rozhodující zde byl neustálý svár „ducha a ruky (...)

²⁰ Za subsystémy autor považuje jednotlivé dovednosti – stylizaci, harmonizaci, prstoklad. Jejich souhrn představuje systém – specifický druh improvizace, například improvizaci písňových doprovodů.

²¹ POPOVIČ, M. *Teoretické aspekty klavírní improvizace*. 1. vyd. Ústí nad Labem : PF UJEP, 1994, s. 29.

²² PHILIPP, G. *Klavier. Klavierspiel. Improvisation*. Leipzig : VEB Deutscher Verlag für Musik, 1984, s. 401.

²³ POPOVIČ, M. *Teoretické aspekty klavírní improvizace*. 1. vyd. Ústí nad Labem : PF UJEP, 1994, s. 31.

²⁴ POPOVIČ, M. *Teoretické aspekty klavírní improvizace*. 1. vyd. Ústí nad Labem : PF UJEP, 1994, s. 31.

²⁵ POPOVIČ, M. *Teoretické aspekty klavírní improvizace*. 1. vyd. Ústí nad Labem : PF UJEP, 1994, s. 31.

²⁶ ROSCHER, E. *Merkblatt zur Unterrichtsarbeit „Grundlagen der Improvisation“*. Rukopis, s. 1.

²⁷ MAKLYGIN, A. *Improvizirujem na fortepiano. Vypusk I*. 1. vyd. Moskva : Presto, 1997, s. 3.

představy a realizace, oduševnělosti a motoriky²⁸ (tento rozpor mezi uvědomělým zacházením s hudební myšlenkou a mechanickou prací je nakonec v klavírní improvizaci aktuální stále). O míře, s jakou se oba komponenty při improvizaci uplatňovaly, svědčí formy určené pro klávesové nástroje – preambule, fantazie, tokáty, ricercary. Mívaly samy o sobě improvizací ráz a materiál, z něhož byly vystavěny, si můžeme poměrně snadno představit v reálně improvizovaném útvaru. Uvedené formy zaznamenaly vrcholné uplatnění vesměs v 17. století (s výjimkou ricercaru, z něhož se zformovala fuga; ta se pak shodou okolností také stala oblíbenou improvizovanou formou). Z této doby a zejména ze století osmnáctého pocházejí zápisy skladeb, jejichž autoři k improvizaci přímo vybízejí: zápisy týchž děl se objevují v několika verzích – s naznačenými melismaty a bez nich nebo i s návody ke zdobení zejména delších rytmických hodnot či fermat.²⁹ Improvizace jako samostatný hudební projev byla také považována za umění, které dobrý hudebník měl zcela samozřejmě ovládat:

„Schopnost improvizovat na dané téma se uplatňovala už v 18. století i při koncertních produkcích, ať už v uzavřené společnosti šlechticů, nebo později, koncem 18. stol., v počínajících veřejných koncertech, do nichž už měli přístup měšťané. Slavným příkladem byla návštěva J. S. Bacha na dvoře pruského krále Friedricha II. Velikého v Postupimi dne 7. května 1747. Král zahrál Bachovi na kladívkovém klavíru, jednom z prvních tohoto druhu, zajímavé a pom-pézní téma:



Žádal pak, aby Bach na toto téma improvizoval šestihlasou fugu. Tak se také stalo.“³⁰

Sólová improvizace skýtala také příležitost, aby hudebník prokázal tvůrčí pohotovost při improvizacích soutěžích. Pro posluchače se takové události stávaly zdrojem estetických zážitků i zábavou. V souvislosti se vzrůstajícím důrazem na autentičnost autorského záměru se však prostor pro improvizaci postupně zužoval. Ještě v době Mozartově tak byly obvyklé kadence nástrojových koncertů buď nevypsané, nebo zaznamenané pouze formou generálbasu, avšak již Beethoven, přestože sám výborně improvizoval, je začal důsledně vypisovat. Devatenácté století znamená ve vztahu k improvizaci jako umění rozporuplné vztahy: na jedné straně byla stále uznávána, i když v omezenější míře než v předešlých stoletích, na druhé straně se objevovaly tendence k jejímu potlačení ve prospěch interpretace. Stále byla živá

²⁸ FERAND, E. *Die Improvisation in der Musik*. b.v. Zürich : Rhein – Verlag, 1939, s. 299.

²⁹ SÝKORA, V. J. *Improvizace včera a dnes*. 1. vyd. Praha : Panton, 1966, s. 31–32.

³⁰ SÝKORA, V. J. *Improvizace včera a dnes*. 1. vyd. Praha : Panton, 1966, s. 33.

volná fantazijní improvizace, již pěstovali Beethoven, Chopin i Liszt. Právě Franz Liszt ovšem spojoval improvizaci s interpretací – překonával tak technické či paměťové výpadky. Lisztovi následovníci jako Eugen D'Albert či Ferruccio Busoni zařazovali ještě improvizaci do představení svých koncertů, rostoucí požadavky na technickou dokonalost a přesnost provedení však improvizaci z hudebního života vytěsňovaly. Interpretovy odchylky od autorského zápisu začaly být považovány za cosi nemístného, znevažujícího tvůrčí záměr a volná fantazijní improvizace byla vnímána jako nesouměřitelná s propracovaným, písemně zachyceným uměleckým dílem. Dokládá to například dopis, v němž Robert Schumann píše své nastávající manželce, klavíristce Kláře Wieckové: „Jedno bych ti chtěl radit: aby ses příliš neoddávala volným fantaziím. Mnoho přitom odplyne bez užitku, co by se dalo lépe využít. Umiň si, že všechno raději zapíšeš. Tak se sbírají a koncentrují myšlenky nejlépe.“³¹ Jinde pak čteme: „Piš tedy více, než improvizuješ.“³² Podobné chápání klavírní improvizace je příznačné i pro dvacáté století. Absence školení v tomto směru způsobila, že se improvizaci věnovalo málo pianistů. Stala se výsadou jen těch nejtalentovanějších, kteří tak zpestřovali svá koncertní vystoupení spíše jen pro pobavení publika. Pozvolna se tak začalo tradovat, že improvizace je výsadou pouze mimořádně talentovaných jedinců, že spočívá v mimořádných schopnostech a že je v podstatě neosvojitelná. V rozporu s touto tezí se však vydal vývoj kompozičních technik dvacátého století, a to zejména jeho druhé poloviny. Ke slovu se totiž dostala aleatorika³³ – návrat k již zapomenuté interpretační volnosti. Vyzdvihla úlohu náhody v díle a zdůraznila tvůrčí roli interpreta, což znamenalo pro místo improvizace v hudbě neodiskutovatelná pozitiva. A přestože si nevyžádala nutnost hlubšího improvizacího školení interpretů ani posluchačů, přinesla improvizaci zpět na koncertní pódium.

Další vývoj vztahu mezi výchovou klavíristy či hudebního pedagoga a improvizací je patrný z nedávné i současné praxe u nás a v některých okolních zemích.³⁴ Systematické improvizací školení je výsadou přípravy jazzových pianistů, tradiční klavírní výuku zasahuje jen minimálně. Obsahem improvizace se většinou rozumí hra bez not v samých začátcích nástrojové výuky na základní umělecké škole, třebaže v tomto případě jde spíše o dílo náhody než o uvědomělý hudební projev, a hra jednoduchých doprovodů nejznámějších lidových písní. Vlastní uvědomělá improvizace ve smyslu hudební výpovědi (komunikátu) zůstává žákovi cizí. Takový stav lze snad přijmout s omluvou, že improvizaci není na tomto stupni vyhrazena samostatná vyučovací jednotka. Samostatnou disciplínou se totiž stává až při přípravě budoucích profesionálních pianistů a hudebních pedagogů a nechává jí vyučovací prostor na konzervatořích a na pedagogických fakultách.³⁵ Navzdory možnostem, které nabízí při specializované přípravě hudebníka či pedagoga individuální výuka, se však průprava i zde zpravidla omezuje na získání nejpoteb-

³¹ SÝKORA, V. J. *Improvizace včera a dnes*. 1. vyd. Praha : Panton, 1966, s. 51.

³² SÝKORA, V. J. *Improvizace včera a dnes*. 1. vyd. Praha : Panton, 1966, s. 52.

³³ KOHOUTEK, C. *Hudební kompozice*. 1. vyd. Praha : Supraphon, 1989, s. 385–391.

³⁴ Zkušenosti, které jsem získal v rakouském a ruském hudebním školství, ukazují, že situace je srovnatelná s naší.

³⁵ Soustřeďuji se na české hudební školství, přestože v zahraničí je situace obdobná.

nější dovednosti – na tvorbu písňových doprovodů, tedy na harmonizaci písní a na základy stylizace. Cíl i obsah výuky se takto zužují zejména z následujících příčin:

- a) improvizace doprovodů lidových i populárních písní je pro učitele nezbytná, je v jeho práci u klavíru nejviditelnější, a proto je třeba v jeho přípravě na budoucí povolání dostat alespoň tomuto minimu,
- b) tento druh přípravy lze snadno schematizovat a od vyučujícího nevyžaduje mimořádnou přípravu, zvláště když se repertoár studentů v průběhu několika let stále opakuje,
- c) někteří vyučující dosud zastávají výše uvedený názor, že improvizace je podmíněna zvláštním nadáním,
- d) výuka klavírní improvizace nemá jednotnou metodiku, a proto obsah, metody a prostředky závisejí na vyučujícím; většina učitelů preferuje právě harmonizaci písní a stylizaci doprovodu, někteří prosazují ještě hru generálbasu či improvizaci malých forem v nekomplikované faktuře,
- e) osvojování improvizčních dovedností nad rámec písňových doprovodů se pedagogům i studentům často jeví jako samoučelné, neboť chybí jasně doložené vazby této disciplíny ke komplexu hudebního vzdělání.

Z těchto skutečností vysvítá, že omezení cíle je tu v podstatě východiskem z nouze. Již výše uvedený pohled na místo klavírní improvizace v historii totiž naznačuje, že tato disciplína přispívala k rozvoji hudebnosti, že posilovala specifické nástrojové dovednosti a obojí také v praxi potvrzovala.

Opory

Součástí seminářů, které se uskuteční v rámci projektu *Podpora uměleckého vzdělávání v ČR*, budou také e-learningové kurzy (podmínkou je souhlas žáků se záznamem jejich improvizčních projevů).

BRESEGEN, C. *Die Improvisation*. 1. vyd. Heidelberg : Quelle & Meyer, 1960. 87 s.

MARCOLOVÁ, J. *Klavírní improvizace pro děti předškolního věku a žáky 1. – 3. ročníku LŠU. Metodická příručka pro pedagogy*. 1. vyd. Praha : Panton, 1983. 36 s.

MAKLYGIN, A. *Improvizirujem na fortepiano. Vypusk 1*. 1. vyd. Moskva : Presto, 1997. 32 s.

MAKLYGIN, A. *Improvizirujem na fortepiano. Vypusk 2*. 1. vyd. Moskva : Presto, 1999. 31 s.

NEDĚLKA, M. *Klavír jako nástroj tvořivého rozvoje osobnosti*. Praha : Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta, 2011. 189 s. ISBN 978-80-7290-427-3.

SCHRAMOWSKI, H. *Musikalisches Bilderbogen*. 1. vyd. Leipzig : VEB Deutscher Verlag für Musik, 1980. 50 s.

SCHRAMOWSKI, H. *Schöpferisches Gestalten am Klavier*. 2. vyd. Leipzig : VEB Deutscher Verlag für Musik, 1977. 136 s.