

Karlova univerzita v Praze

Pedagogická fakulta

Katedra hudební výchovy



Skupinová hra v hudební výchově

Využití hudebně výrazových prostředků moderní populární hudby v činnosti hudební výchově

Diplomová práce

Autor práce: Jan Vepřek, Aj-Hv

Vedoucí práce: Ing. Mgr. Libor Sládek

Praha 2011

Prohlašuji, že tuto práci jsem vypracoval samostatně a že veškerá literatura, kterou jsem ke zpracování použil je řádně citována. V bibliografické části práce je uveden podrobný seznam použité literatury.

Praha 12. 6. 2011

.....

(podpis)

Poděkování

Chtěl poděkovat své rodině za to že, mi umožnila studovat obor, který mě baví a ve kterém spatřuji smysl.

Dále pak děkuji akademickému sboru Pedagogické fakulty Karlovy univerzity, zejména panu Ing. Mgr. Sládkovi, který s ochotou přijal pozici vedoucího mé diplomové práce, a v neposlední řadě panu PhDr. Prchalovi za jeho odborné konzultace.

Děkuji také své ženě za neutuchající trpělivost s mou prací.

Můj největší dík patří Bohu.

Resumé

Protože se v dnešní době moderní populární hudba masově šíří a velice rychle se vyvíjí, je nutné, aby na tuto skutečnost reagovali i učitelé hudební výchovy. Ti by měli nabídnout žákům možnost orientovat se v záplavě nově vznikajících hudebních děl moderní populární hudby i v nových hudebně výrazových prostředcích. To lze samozřejmě provést odborným výkladem a poslechem vhodných ukázek, ale domnívám se, že výklad hudební teorie a poslech by měla následovat aktivita z oblasti činnosti hudební výchovy, aby měli žáci možnost novou znalost procvičit a správně pochopit. Proto se má diplomová práce věnuje právě této problematice. Snaží se postihnout možnosti využití skupinové hry s využitím hudebně výrazových prostředků moderní populární hudby a měla by sloužit i jako soubor praktických rad k vytváření úprav pro žáky.

V první kapitole jsou vymezeny termíny, z nichž nejdůležitější jsou bezesporu definice moderní populární hudby a vymezení skupiny žáků.

Druhá kapitola obsahuje výčet vhodných hudebních nástrojů a jejich popis, speciálně se zaměřuje na nástroje vhodné k vytvoření rytmické skupiny. Jedná se o hudební nástroje z Orffova inventáře i o jiné, technicky ne příliš náročné hudební nástroje.

Třetí kapitola se věnuje problematice skupinové hry v hudební výchově, zejména pak rytmické sekci, kterou chápu jako základní prvek skupinové hry. V závěru této kapitoly je také popis možných zapojení nástrojů (jedná-li se o nástroje elektronické, či zesilované). Jednotlivým částem rytmické skupiny jsou věnovány příslušné podkapitoly.

Kapitola čtyři je věnována popisu možných kritérií při výběru moderní populární písně a kapitola pět tato teoretická kritéria přibližují na praktických ukázkách. Výsledkem jsou tři příklady partitur rozepsaných pro žáky.

V příloze jsou uvedeny celé upravené písně, které je možné použít ke skupinové hře v hudební výchově.

Celkový záměr práce je obeznámit čtenáře s potřebou věnovat se moderní populární hudbě a v zásadě odpovídá na tři základní otázky: Jak vybrat vhodné hudební nástroje; jak vybrat vhodnou moderní populární píseň pro danou skupinu studentů; a jak pro tyto hudební nástroje danou píseň upravit.

Summary

Modern popular music is worldwide spread and it is developing rapidly. Therefore it is important for the music teachers to react to this fact. They should offer students the possibility to find their bearings in the great amount of newly developing popular music and also in the new expressive means of music. Of course, this can be done through lectures and suited listening, but I argue that both these activities should be accompanied by learning-by-doing musical activity, because it gives the students the opportunity of practicing the new information and of understanding it in context. My thesis therefore focuses on this issue. It deals with the possibilities of implementing group music performance using the expressive means of modern popular music in music education. It could also be used as a set of practical advices for creating suitable music arrangements for students.

The author defines key terms, most important of which are undoubtedly the concept of modern popular music and defining the group of students.

The second chapter lists suitable instruments and their description. It focuses on instruments suitable for participating in the rhythmic section. We use some of the Orff instruments as well as some other user-friendly instruments.

The third chapter deals with playing in a group in music education and especially with the rhythm section, which the author understands as one of the most important features of group music performance. At the end of this chapter the author shows the possibility of connecting the instruments (electronic or else amplified) to a mixer. There are special sub-chapters focusing on the given parts of the rhythmic section.

Chapter four is dedicated to the description of possible criteria that we can use while assessing modern popular songs and chapter five puts these criteria into practice. The result is three examples of scores arranged for students.

The attachment contains the whole arranged songs that we can use in the music education.

The main intention of the whole work is to show the readers the necessity of using modern popular music and it basically answers these three questions: How to choose suitable instruments; how to choose a suitable popular song for a certain group of students; and how to arrange songs for those instruments.

Obsah

Úvod.....	7
1.1 Moderní populární hudba.....	9
1.2 Třídní kolektiv	11
1.3 Rytmické cítění.....	12
1.4 Rytmická sekce.....	12
1.5 Hlasové rejstříky.....	13
2 Instrumentář	14
2.1 Perkuse.....	14
2.2 Melodické nástroje.....	16
2.3 Melodicko-harmonické nástroje	16
3 Skupinová hra s využitím hudebně výrazových prostředků moderní populární hudby.....	19
3.1 Složení kapely.....	20
3.2 Možnosti hry bicí sekce	21
3.3 Basová linka	29
3.4 Harmonický nástroj	33
3.5 Mikrofon.....	43
3.6 Možnosti propojení nástrojů	44
3.7 Atmosféra třídy.....	45
3.8 Kázeň ve třídě.....	46
4 Kritéria výběru moderních populárních písní	47
4.1 Náročnost rytmická.....	47
4.2 Náročnost harmonická	48
4.3 Náročnost melodická	49
4.4 Text písně	51
4.5 Historický či sociální význam písně	52
4.6 Problematika kritického posouzení estetické hodnoty moderní populární písně	53
5 Úpravy moderních populárních písní.....	55
5.1 Příklad č. 1: <i>Knockin' on Heaven's Door</i>	55

5.2 Příklad č. 2: <i>The Wall – The Happiest Days of Our Lives/Another Brick in the Wall II</i>	64
5.3 Příklad č. 3: <i>Rock 'n' Roll pro Beethovena</i>	71
Závěr	75
Bibliografie	76

Úvod

Téma moderní populární hudby je mi velice blízké, stejně jako téma hudební výchovy. Moderní populární hudbou se zabývám nejen z hlediska hudebního, ale i z hlediska jejího pedagogického využití právě při hodinách hudební výchovy. Moderní populární hudba je pro nás velice aktuální, obklopuje nás takřka na každém kroku. Slyšíme ji z rádia, televize, internetu, ale i například v obchodních domech a tak dále. I když se můžeme občas cítit přesytení moderní populární hudbou, měli bychom vzít v potaz její kladné stránky, které můžeme jako pedagogové v hudební výchově využívat.

Je samozřejmé, že moderní pedagogika se snaží žáky co nejvíce zaujmout a motivovat je k učebním výkonům. Pokud nedokážeme žáka motivovat, je naše pedagogické snažení jen málo účinné. Nejlepší je pro žáka motivace intrinzická, tedy taková, která vychází z něho samého. Takové motivace dosáhneme tím, že žákovi nabídneme něco, co ho překvapí, nebo mu předvedeme takovou znalost či schopnost, které si žák cení a kterou by také chtěl znát či umět (FONTANA. 1999, s. 126).

Pokud tedy chceme žákům nabídnout takový hudební materiál, který je zaujme, je možné, a v některých případech velmi vhodné, použít výrazových prostředků moderní populární hudby. Stejně jako hudbu lidovou a uměleckou můžeme používat i moderní populární hudbu k rozvoji hudebních schopností a dovedností. Zejména žáky na druhém stupni a výše je snazší motivovat hudbou populární, poněvadž je to v mnoha případech hudba, které sami dávají přednost. Kromě toho je více než zřejmé, že pokud s moderní populární hudbou nebudeme pracovat, nenabídneme žákům vhodná kritéria pro výběr kvalitních písní a tím pádem se žáci ocitnou ve změní moderních směrů bez pomoci (DUZBABA. 2000, s. 30).

Pokud žákům umožníme zažít ve škole něco nezvyklého, máme šanci, že upoutáme jejich pozornost. Většina z nich má možnost zahrát si na nástroj nebo si zazpívat i mimo školu. Je však méně běžné, aby měli všichni žáci možnost podílet se na skupinové hře, tedy na jakémsi vytvoření třídní kapely. Kolektivní hra dává žákům zažít nový pocit, jsou součástí kolektivu a jejich vzájemným cílem je produkovat hudbu odpovídající kvality a bavit se při tom. Je možné, že se žáci ohlédnou na výkon, který podali při hodině hudební výchovy, a že budou mít dobrý pocit z dobře odvedené práce.

Pokud se nám tedy podaří kvalitně a vhodně zapojit kolektivní hru s využitím hudebně výrazových prostředků moderní populární hudby do hudební výchovy, bude pro nás snazší

žáky motivovat ke zlepšování jejich hudebních schopností a dovedností. Tato diplomová práce se věnuje právě takovému zapojení kapelové hry do hodin hudební výchovy.

Termíny, které považuji za vhodné blíže vysvětlit, a není tak z důvodů rozsahu možné učinit v samotném textu, jsou při prvním výskytu psány kurzívou a jejich rejstřík je vložen do příloh (příloha č. 4).

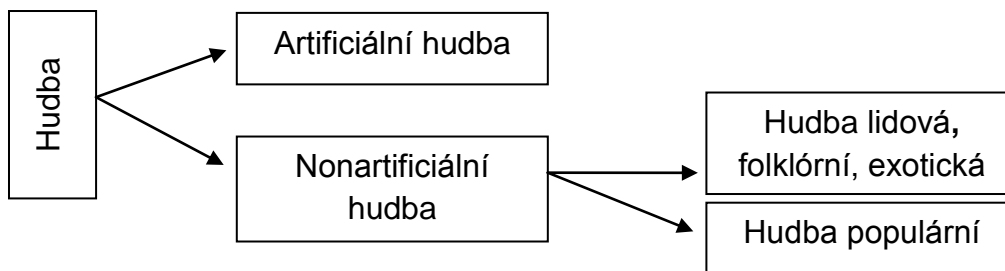
1 Vymezení termínů

1.1 Moderní populární hudba

Nejprve je potřeba vymežit, jakou hudbou se budeme zabývat. Hudební věda k rozdělení hudby používá dva základní termíny: *artifciální hudba* a *nonartifciální hudba* (POLEDŇÁK. 2000, s. 9). Nonartifciální hudba označuje veškerou hudbu ležící mimo oblast hudby artifciální a dělí se na hudbu *populární* a *folklórní*. Hudba folklórní může být vnímána i jako hudba exotická, vykazuje-li velkou odlišnost v hudebních postupech a hudebně výrazových prostředcích vzhledem k folklórní hudbě posluchače. Někdy je hudba folklórní chápána jako samostatné odvětví (POLEDŇÁK. 1992, s. 28). Pro naše účely ji budeme řadit pod hudbu nonartifciální.

Nonartifciální hudbou tedy rozumíme i hudební proudy, jejichž využití se nebudeme v této práci věnovat.

Obr. 1: Tabulka rozdělení hudby



Toto rozdělení však nebrání hudbě artifciální experimentovat s prvky převzatými z hudby nonartifciální (například využití hudebního folklóru u Dvořáka, či využití exotických prvků u Rimského-Korsakova) a naopak využití hudby artifciální v dílech nonartifciálních (experimenty se sonátovou formou v jazzu, například u Duka Elingtona a podobně).

Termín nonartifciální hudba je pro účely této diplomové práce příliš široký, proto se budeme držet pouze jedné větve nonartifciální hudby – hudby populární. Je samozřejmé, že i hudba populární je ovlivněna místním hudebním folklórem, například *folkrockové* skladby kapely *Creedence Clearwater Revival Band*, i hudbou exotickou (skladby *world music*), a nezůstává tedy izolovaná od ostatního hudebního dění.

Zatímco termín nonartificiální hudba je příliš široký, termín populární hudba je poněkud nepřesný, protože ne všechna hudba spadající pod tento termín opravdu populární je (POLEDŇÁK. 2000, s. 9). Navíc se o tomto termínu stále široce diskutuje a neexistuje jednotné stanovisko, které by uznávali všichni hudební vědci či hudebníci. Slovo populární můžeme totiž chápat různými způsoby:

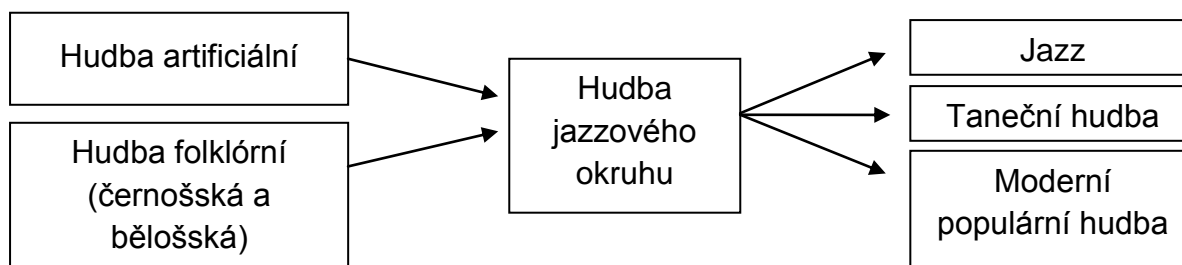
- Můžeme tím myslet hudbu, kterou poslouchá široká veřejnost, tedy která je u posluchačů populární (sem by spadala i hudba vážná, která se široce prosadila u veřejnosti; dále takzvaný vyšší populár, tedy opereta, úpravy vážné hudby pro kavárenské kapely atd.).
- Můžeme tím také myslet specifický hudební proud začínající počátkem dvacátého století (zde označovaný jako *moderní populární hudba*).
- Nebo můžeme mít na mysli pouze jednu z podskupin tohoto proudu – *pop (pop music)*.

I přes jistou nepřesnost budeme termín populární hudba používat, zejména pro jeho široké využívání u nás i v zahraničí a pro jeho snadnou převoditelnost do cizích jazyků (POLEDŇÁK. 2000, s. 9).

Abychom ale předešli nepřesnostem, vymezíme termín přesněji. Budeme používat termín moderní populární hudba, abychom zřetelně ohraničili časové období, kterým se budeme zabývat. I když je slovo moderní relativní, ukazuje, kterým směrem se vydáme.

Termín moderní populární hudba používá Poledňák k vymezení hudebního proudu, který vychází z hudby jazzového okruhu a z něhož se vyvíjí rock, pop a další hudební styly.

Obr. 2: Hudba jazzového okruhu, vývoj a rozdělení, Poledňák (1967, s. 10; s. 41)



Jak je z tabulky zřetelné, Poledňák čistý jazz z moderní populární hudby vyčleňuje a uvádí jej jako samostatnou kategorii. Činí tak proto, že jazz užívá svébytných hudebně výrazových

prostředků, má zvláštní postavení v historii i ve folklóru, i proto, že aspiruje na vyšší umělecké hodnoty. Vysoké umělecké ambice mají ale i jiné hudební styly, které z moderní populární hudby nevyčleňujeme (například *art rock*), a proto v této diplomové práci budeme chápat moderní populární hudbu jako proud, který z jazzu (jakožto z fúze hudby artificiální a americké folklórní) přímo vznikl, nebo který byl jazzem výrazně ovlivněn.

Pojednáváme tedy o hudebním proudu, který vzniká na počátku dvacátého století na území USA. V průběhu dvacátého století se tento proud rozmanitě diferencuje, přičemž jeho hlavními odvětvími jsou například *Blues, Country & Western, Folk, World Music, Jazz, R&B, Soul, Rap, Reggae, Pop* a *Rock* (Oxford Music Online), které se navzájem ovlivňují a prolínají (VLČEK. 1988, s. 45). Ačkoliv některé z těchto hudebních odvětví přímo z jazzu nevznikají (například Blues či Country & Western), budeme je do moderní populární hudby počítat pro jejich provázanost s jazzovou hudbou a pro vzájemné ovlivňování i doplňování se.

1.2 Třídní kolektiv

Moderní populární hudba je oblastí nesmírně rozmanitou a není možné v hodinové dotaci hudební výchovy nastínit všechny její podtypy (POLEDŇÁK. 2000, s. 9). Je tedy potřeba pečlivě vybírat - a to takovou moderní populární hudbu, která bude pro dané žáky podnětná. Výběr dané hudby i metodické postupy musí být vždy vztaženy na určitou skupinu žáků, jinak by byla práce příliš obecná a málo přínosná. Z tohoto důvodu zde stručně vymežíme, jakou skupinu v této diplomové práci uvažujeme.

Výběr skupiny se odvíjí od autorových pedagogických zkušeností.

Uvažme tedy skupinu asi patnácti žáků a žákyň na vyšším gymnáziu, tedy ve věkovém rozmezí mezi asi čtrnácti a osmnácti lety. Každá skupina sestává pouze z žáků jedné třídy. Hodinová dotace je dvě hodiny týdně.

Práce s žáky gymnázia má svoje specifika, nemůžeme čekat stejné výsledky jako například na školách s rozšířenou hudební výchovou. Velké množství žáků na žádný hudební nástroj nehraje, ani není zběhlá v intonaci z not. Na druhou stranu je výhoda, že většina žáků má poměrně dobrou znalost cizích jazyků (zejména angličtiny), což umožňuje výběr i fonologicky poměrně obtížnějších anglických textů v originále. Navíc dokážou porozumět slovesné složce moderní populární hudby a ocenit, respektive hodnotit ji.

1.3 Rytmické cítění

Rytmické cítění je zakotveno v instinktivní vrstvě lidské psychiky (SEDLÁK. 1989, s. 132) a pro jeho rozvoj je velmi užitečné spojení pohybu s rytmem. Proto se stanou rytmiická cvičení jednou z nejdůležitějších hudebních průprav žáků.

Rytmické cítění je nutné kultivovat, ale je v podstatě vlastní každému zdravému člověku. Jako ostatně velká většina schopností se rytmiické cítění nejlépe cvičí v raném věku dítěte. Je však dokázáno, že ještě mezi jedenáctým a dvanáctým rokem mohou žáci úspěšně toto cítění rozvíjet (SAVAGE. 1989). Pro rytmiické cvičení se jeví jako vhodná imitace perkusí nebo bicí soupravy, a to ať už hrou na tělo nebo imitací zvuku.

V hodinách hudební výchovy jsou cvičení na rozvoj rytmiického cítění velice užitečná, a to z několika důvodů:

1. Rytmiické cítění je součástí instinktivní vrstvy lidské psychiky, a proto je vlastní téměř všem žákům.
2. Při rytmiických cvičeních se žáci stydí méně než například u zpěvu, protože tleskání a jiné zvuky jsou vnímány jako méně osobní než hlas a selhání není chápáno jako tak dramatické, jako právě například u zpěvu.
3. Spojení s pohybem je pro žáky nejenom lákavé, ale také slouží k uvolnění vnitřního napětí.

1.4 Rytmiická sekce

Rytmiická sekce je základní složkou kapely hrající moderní populární hudbu. Je často nepřesně označována pojmem *rytmika*. Pojem vykrytalizoval kvůli potřebě rozdělit složení kapely na část melodickou (*front line*) a část dodávající hlavně rytmus (*rhythm section*) (COLLIER). Zatímco melodické (někdy sólové) nástroje se liší skupina od skupiny a často i píseň od písně, rytmiická část zůstává základním kamenem kapely. Bude také základním kamenem při skupinové hře ve třídě. Hrou v rytmiické sekci se žáci učí rytmiickým dovednostem, vnímání harmonických funkcí a zejména vzájemnému naslouchání a spolupráci, které jsou tolik nutné pro vytváření zdravých vztahů ve třídě i v širší společnosti. Zvládnutím základní hry v rytmiické sekci se žáci mohou připravit na hru v kapelách, jejichž vytváření by mělo být podporováno.

Rytmickou sekci je v podstatě možné rozdělit na tři základní části (HERDEN. 2001, s. 24):

- Bicí sekce

Tato sekce je většinou reprezentována bicí soupravou, někdy se ale v moderní populární hudbě vyskytují i různé druhy perkusí.

- Basová linka

Basová linka je většinou reprezentována basovou kytarou, nebo kontrabasem (zejména v jazzových souborech).

- Harmonický nástroj/harmonické nástroje

Většinou se jedná o kytaru či klávesy, často hrají tyto dva nástroje spolu.

1.5 Hlasové rejstříky

Hlasové rejstříky jsou skupiny tónů se stejnou akustickou kvalitou, barvou a charakterem (VYDROVÁ. 2009, s. 58-59). V klasickém zpěvu se zpěvák technikou *bel canto* snaží docílit sjednocení rejstříků.

Hlasové rejstříky rozlišujeme (VYDROVÁ. 2009. s. 58-59):

- Hrdelní (pulzní), zahrnuje frekvence od 25-80 Hz (kontra C-C).
- Hrudní (modální), zahrnuje frekvence mezi 65-250 Hz (C-h) u mužů, 123-440Hz u žen (H-a).
- Smíšený (střední), frekvence na rozhraní hrudního a hlavového rejstříku, u mužů oblast malé oktávy c-h, u žen přibližně c^1 - a^1 .
- Hlavový rejstřík (falzet), zahrnuje frekvence mezi 250-520 Hz (h - c^2) u mužů, u žen pak frekvence mezi 440-1047Hz (a^1 - c^3).
- Rejstřík velmi vysokých tónů, tedy frekvence nad 620 Hz (d^2) u mužů a nad 1390 Hz (d^3) u žen.

2 Instrumentář

Výběr nástrojů pro školní kapelu využívající hudebně výrazových prostředků moderní populární hudby je potřeba pečlivě rozmyslet. Hra na některé hudební nástroje je technicky velice obtížná a člověk, který na takový nástroj neumí hrát, by nedokázal zahrát žádoucí tóny či zvuky. Navíc učitel nemůže hlídat úroveň technické dokonalosti hry na jednotlivé nástroje a mohlo by dojít k vybudování technických zlovyků, pokud by se žák později rozhodl na daný nástroj učit hrát. Některé nástroje, například smyčcové či nástroje vyžadující obtížný nátisk úst, jsou proto pro takovéto účely nevhodné.

Jednoduše řečeno, musíme vybírat takové nástroje, na které je možné osvojit si velice rychle základní techniku hry. Instrumentář zde slouží k popisu jednotlivých nástrojů, které takové jsou a které se tedy dají v praxi v kolektivní hře ve třídě využívat. To ovšem neznamená, že na dané nástroje nelze hrát virtuózně, nebo že by byly podřadnější než jiné.

Je samozřejmě vhodné používat i ty nástroje, které zde nejsou vypsány a na které žáci umí hrát. Zde uvádím nástroje, na které lze hrát jen s krátkou technickou přípravou a které je pro účely hudební výchovy vhodné zakoupit.

Pro přehlednost je instrumentář rozdělen do částí podle typu nástroje:

2.1 Perkuse

Perkuse patří mezi nejšířěji uplatnitelné nástroje v hudební výchově. Jejich velikou předností je poměrně snadné používání. Existuje velké množství perkusí, přičemž možnosti jejich použití jsou velice variabilní. Protože pojednáváme o moderní populární hudbě, hlavním cílem bude napodobovat bicí soupravu.

K tomuto účelu můžeme úspěšně využívat nástroje *Orffova instrumentáře*, vhodné jsou například:

- Tamburína

Její zvuk přeznívá delší dobu, a je tedy vhodná k napodobení zvuku otevřeného hi-hat (viz kapitolu 3.2.1.1).

- Maracas, Rhythm egg, cabasa

Jsou vhodná k imitaci zavřeného hi-hat, jejich zvuk nepřeznívá tak dlouho jako u tamburíny.

- Dřívka

Dřívka jsou vhodná k akcentování sudé doby, což je v populární hudbě podstatné a typické. Jejich zvuk je nepřeznívající, dřevěný, a proto se také hodí k imitaci speciálních úderů na malý buben *cross stick* a *rim shot*.

- Činel

Činelu z Orffova instrumentáře lze využít v podstatě stejně jako činelu v bicí soupravě.

Lze využívat i jiných perkusových nástrojů, například:

- Bonga, konga

Bonga jsou dva navzájem spojené bubínky (jeden s vyšším a jeden s nižším laděním), na které se bubnuje rukama. Jejich zvuk připomíná tom tomy (viz kapitolu 3.2.1.1), ale lze je využít i jako samostatný rytmický doprovodný nástroj. Jsou většinou dřevěné nebo laminátové.

Konga jsou podstatně větší, mohou být spojená, ale existují i samostatně.

Hra na bonga i konga má široké možnosti a uplatnění, ale pro naše účely bude stačit základní technika úderů na lub nástroje a na jeho střed.

- Cajón¹

Cajón je afro-peruánský (BÉHAGUE; TURINO) buben s dřevěnou ozvučnicí. Hraje se na něj rukama (prsty), přičemž úder do různých částí znějí různě – úder na desku zní dutě, úder na hranu kovově rezonuje. To je způsobeno uvnitř bubnu nataženými strunami, které mají podobou funkci jako struny natažené pod spodní blánou malého bubnu (viz kapitolu 3.2.1.1). Na cajónu se sedí obkročmo a bubnuje se v prostoru mezi

¹ Vyslovuje se „kachon“ s důrazem na druhou slabiku.

nohama. Jeho velkou výhodou je zvuková variabilita, takže dokáže nahradit velký buben (viz kapitolu 3.2.1.1), bubnujeme-li rukou na desku, a do jisté míry i malý buben, bubnujeme-li na hranu cajónu.

2.2 Melodické nástroje

Zde je potřeba vybírat s velkou opatrností. Pokud chceme kupovat nástroje, měla by být kritériem jednoduchá použitelnost a cena nástroje.

Obecně můžeme snadno využívat těchto nástrojů z Orffova inventáře:

- Metalofon a xylofon

Pro určitou podobnost se zvuky kláves jich můžeme využít například do reggae či popu, i když se jinak v moderní populární hudbě nevyskytují příliš často.

Vhodné jsou i další nástroje, například:

- Zobcové flétny

Jsou vhodné zejména proto, že poměrně velká část žáků na ně hraje, či se s nimi setkali při přípravě na jiný dechový nástroj (saxofon, klarinet, příčná flétna a tak dále). Mohou hrát melodii unisono s žáky nebo hrát druhý hlas (PRCHAL. 1999, s .3).

Na rozdíl od perkusí a melodických bicích nástrojů ale budeme očekávat určitou předchozí technickou průpravu žáků.

2.3 Melodicko-harmonické nástroje

Trochu hlouběji se budeme zabývat nástroji, které posouvají možnosti skupinové hry mnohem dál. Jsou to nástroje melodicko-harmonické, tedy takové, které mohou hrát melodii i harmonii. Pokud zvládneme základní techniky hry na tyto nástroje, zvládneme harmonicky doprovodit velké množství moderně populárních písní a někteří žáci zvládnou i složitější prvky, jako například hrát melodii písně, nebo i krátké sólo.

2.3.1 Kytara

Kytara má široké uplatnění. Je to nástroj, se kterým mnoho žáků populární hudbu spojuje. Naučit se základní akordickou hru není tolik obtížné a často mnoho žáků na kytaru hraje. Existuje však několik základních druhů, které se pro hudební výchovu nabízí.

- Akustická kytara (španělka, jumbo)

Akustická kytara je pro hudební výchovu nepostradatelným nástrojem. Může se jednat o šestistrunnou či dvanáctistrunnou kytaru, obě jsou vhodné. Pokud potřebujeme ztlumit nebo naopak zesílit zvuk akustické kytary, je možné pracovat s dynamikou, s trsátkem a můžeme experimentovat s kovovými (průraznějšími) a nylonovými (měkčími) strunami. Akustická kytara je nepostradatelná ve folkových písních a v některých stylizovaných hispanoamerických skladbách.

Udává nejen harmonii, ale i rytmus (PRCHAL. 1999, s. 3).

- Elektrická kytara

Její výhodou je snadná práce s hlasitostí nástroje a mnohé použitelné efekty. Využijeme-li vhodně kytarových efektů, můžeme snadno dosáhnout velice podobného zvuku, jako má nahrávka písně, kterou chceme napodobovat. Můžeme například použít efekt *overdrive*, který často slyšíme v rockových a metalových skladbách. S použitím efektu *reverb* můžeme vhodně doprovodit bluesové skladby a tak dále.

- Basová kytara

Basová kytara je většinou čtyřstrunný pražcový nástroj. Společně s perkusemi a s harmonickým nástrojem je neodmyslitelnou součástí třídní kapely a hodí se v podstatě do jakéhokoliv hudebního stylu.

2.3.2 Klávesové nástroje

Výhodou klávesových nástrojů je přehlednost uspořádání tónů. Navíc je možné klávesy barevně označit, aby žáci viděli, kterou klávesu mají zahrát. Další výhodou je šířka klaviatury, protože na nástroj může hrát více žáků. Mohou si rozdělit složitější part mezi dva, nebo i tři žáky.

- Klavír, pianino

Klavír nebo pianino patří mezi základní nástroje hudební výchovy. Široké využití klavíru v moderní populární hudbě je jasně zřetelné, i když bychom mohli namítat, že je čím dál častěji nahrazován klávesami. To je dáno do jisté míry i velikostí nástroje, která způsobuje nesnadný transport a pro kterou si hudebníci často volí lehčí, i když zvukově méně dokonalou náhradu – klávesy.

Klavír bude nezbytnou součástí pro skladby jazzové, pro doprovody gospelů, spirituálů a bude velice výrazný v *Rock'n'Rollu*. Avšak i ve skladbách rockových, zejména v *rock ballad* najde své uplatnění.

- Klávesy

Existují různé druhy klávesových nástrojů a různá kritéria dělení. Pro nás budou důležitá kritéria dvě: *úhoz* a *zvuková banka*. Ostatní kritéria (jako například možnosti nahrávání či automatický doprovod) nejsou tolik podstatná. Stručně řečeno, je důležité, aby se na klávesový nástroj pohodlně hrálo a aby měl nástroj široké zvukové uplatnění. U klávesových nástrojů se dnes již poměrně běžně vyskytuje imitace kladívkového úhozu kláves. Ten je vhodný zejména z toho důvodu, že imituje klavír, a je tedy pro klavíristu příjemnější. Navíc je u tohoto typu úhozu méně pravděpodobné, že se hráč přehmátne a zahraje jiný tón, protože je k úhozu potřeba větší síla. Zvuková banka klávesového nástroje by měla vyhovovat požadavkům, vždy je ale potřeba mít kvalitní zvuk imitující klavír, protože je nejpoužitelnější nejen pro hodiny hudební výchovy, ale i pro vystoupení různého druhu.

Klávesy se zvukovou bankou liší od ostatních nástrojů. Díky ní dokážou nahradit velké množství hudebních nástrojů (PRCHAL. 1999, s. 3). Podobně jako u klavíru je to nástroj přehledný a proto široce využitelný.

Další výhodou je, že je na klávesách možno nastavit automatický doprovod (většinou sestávající z rytmické sekce s kytarou či jiným harmonickým nástrojem). Ten lze využít k doprovodu moderní populární písně nebo k inspiraci pro vlastní doprovod.

Konečně, pomocí kláves můžeme nahrávat, většina nástrojů má šestnáctistopou paměť (můžeme nahrát až šestnáct nástrojů) a lze je propojit s počítačem. To přináší další možnosti, jako například pomocí kláves psát noty v příslušném *notačním programu* (dnes často využívány Sibelius, Finale, Encore a tak dále), nebo naopak pomocí kláves přehrávat v notátoru zaznamenané party.

3 Skupinová hra s využitím hudebně výrazových prostředků moderní populární hudby

Skupinová hra je jedním z nejdůležitějších styčných bodů využití populární hudby v hudební výchově. Je třeba si uvědomit, že možnost hry v kapele může být pro žáka velice lákavá a motivující. Třídě je nabídnuta možnost nácvičku určité písně, nebo třeba pásma písní a třída na to reaguje vytvořením kapely a přijetím zodpovědnosti za výsledek své práce. Z tohoto pohledu jde v podstatě o speciální způsob skupinového vzdělávání.

Hlavní předlohou pro naši skupinovou hru by měla být autentická nahrávka, ze které je možné zachytit nejenom melodické a harmonické prostředky, ale i prostředky ne tak snadno zaznamatelné, jako například *melodické akcenty (off beats)*, *hot intonaci*, *swing* a tak dále (POLEDŇÁK. 1961, s. 19-22). Na tomto místě bych ale chtěl zdůraznit, že cílem našeho snažení nebude vytvořit dokonalou kopii nahrávky moderní populární hudby, ale aktivně se podílet na produkci hudby v mezích našich schopností. Pokud chceme vytvořit vhodné *aranžmá* pro žáky hudební výchovy, budeme se od originální nahrávky lišit, a to z několika důvodů:

- V mnoha případech je party nutné zjednodušit do přijatelné podoby. Hledáme tedy kompromis mezi originální nahrávkou a technickými dovednostmi žáků.
- V některých případech bude vhodnější vytvořit vlastní party namísto originálních partů, protože jejich zjednodušením bychom nezískali hrátelnou či vhodnou alternativu.
- Party budeme rozdělovat mezi větší počet nástrojů, a to často mezi nástroje jiné, než znějí v nahrávce.

Takové rozdělení partu můžeme demonstrovat například na partu bicí soupravy. Ten je možné rozdělit mezi několik nástrojů napodobujících zvuky bicí soupravy, například mezi cajón, dřívka, tamburínu a maracas. Tím zapojíme do hry více hráčů a můžeme předvést princip skládání rytmů. Blíže se rozdělováním partu bicí soupravy mezi několik nástrojů budeme zabývat v kapitole 3.2.3 a 3.2.4.

- V některých případech je nutná transpozice do vhodnější tóniny.

Jak je patrné, budeme se muset zamyslet nad vytvořením vlastního aranžmá písň, které bude vhodné pro naše účely. Píseň nám bude stát jako jakýsi vzor, od kterého se budeme odchylovat v různých směrech.

Při vytváření vhodného aranžmá se setkáme i s jinými problémy, například s tím, že party, ze kterých se skládá moderní populární píseň, často nejsou zapsány do not. Obvyklá je nápodoba zvukové podoby písň (ŠRŮTKOVÁ. 2000, s. 57). To ale nemusí být na škodu, při tvoření partů můžeme zapojit samotné žáky, čímž se rozvíjí jejich poslechové schopnosti, zejména smysl pro rytmus, barevné slyšení (POLEDŇÁK. 2000, s. 12) a chápání funkcí v hudbě.

Rozdělení rolí mezi žáky by mělo napomáhat nejenom k pochopení principu hry v kapele, ale mělo by také rozvíjet komunikační schopnosti žáků a mělo by napomáhat k vytváření příjemné atmosféry ve třídě. Učitel musí zajistit, aby všichni účastníci měli roli, která odpovídá jejich schopnostem a přáním, což může být v určitých případech velice obtížné. Na učiteli je, aby využil svých komunikačních schopností a aby ve třídě nastavil atmosféru, ve které je příjemné pracovat všem přítomným.

Tato kapitola přináší i schematické ukázky různých rytmických doprovodů bicího partu a rytmických stylizací melodických nástrojů, které může učitel použít, pokud je originální doprovod příliš složitý, nebo pokud chceme píseň výrazněji upravit či odlišit od originální nahrávky.

3.1 Složení kapely

Učitel musí vždy pracovat s konkrétní třídou, ale v určitých základních bodech by se měly jednotlivé třídy shodovat. Vybavení pro třídní skupinovou hru by mělo být co nejvíce flexibilní, a to na dvou úrovních:

- Je nutné, aby třídní vybavení bylo vhodné pro co nejširší repertoár písň.
- Je nutné, aby bylo vybavení takové, aby na ně zahrálo co největší množství žáků ve třídě.

Také je vhodné ve třídní kapele používat nástroje, na které se žáci specializují. Takovou situaci je možno žákům občas nabídnout, je však třeba dbát na to, aby se ve třídě nerozmožilo nepříjemné předvádění se.

Pro naše účely je však nejdůležitější rytmická sekce. Vzhledem k tomu, že je jakýmsi jádrem velkého množství populárních písní, je vhodné využívat tohoto složení i v hudební výchově.

K rytmické sekci lze přidávat sólové nástroje, lze jí upravovat a tak podobně, ale téměř vždy zůstane jádrem kapelové hry. Proto jsou jejímu složení ve specifických podmínkách hudební výchovy věnovány následující kapitoly (3.2; 3.3; 3.4).

3.2 Možnosti hry bicí sekce

3.2.1 Bicí sekce

Ve většině moderních populárních písní se setkáváme s klasickou bicí soupravou. Ačkoliv mimo ni můžeme občas slyšet i různé jiné druhy perkusí, zůstává nejpoužívanějším bicím nástrojem. To však samo o sobě nečiní z bicí soupravy nejvhodnější bicí nástroj pro účely hudební výchovy.

V prostředí hudební výchovy se s bicí soupravou pravděpodobně nesetkáme a to z několika důvodů:

1. Jedná se o nástroj velice dynamicky výrazný.
2. Technika hry je již oproti nástrojům Orffova inventáře či jiným typům perkusí pokročilá.
3. Bicí souprava je velice nákladná (pokud má být kvalitní).
4. Rozdělení do více partů umožňuje žákům účastnit se hry ve větším počtu.

Pro účely výuky hudební výchovy je vhodnější zvuky bicí soupravy reprodukovat jiným způsobem, například hrou na nástroje Orffova inventáře či imitovat zvuky hrou na tělo a hlasem, například technikou *beatbox*.

3.2.1.1 Bicí souprava

Naše snaha ve třídě se bude upírat k napodobení zvuku bicí soupravy. Proto nejprve popíšeme bicí soupravu:

Bicí souprava není vždy stejná a její složení se liší podle hudebního žánru a podle provedení. Obvykle ale sestává z níže vyčtených částí, i když může obsahovat i speciální moduly (například zvonkohru, elektronické zvukové moduly a tak dále). Protože je mezi hudebníky

rozšířena anglická terminologie (a můžeme se s ní setkat například v notacích pro bicí soupravu), uvádíme ve výčtu vždy i odpovídající anglický termín.

Části bicí soupravy (drums) (PRCHAL. 2000, s. 11):

- Malý buben neboli „virbl“ (snare drum)
- Dvojitý činel s nožní šlapkou (hi-hat, hi-hat)
- Činel (cymbal)
- Velký buben, neboli „kopák“, (bass drum)
- Kotle (kettle drum, tom tom)

Je nutné obeznámit se se základy hry na bicí nástroje, a to alespoň teoreticky, abychom mohli správně rozluštit spletité rytmické linky jednotlivých nástrojů a také abychom dokázali tento rytmus vhodně jednoduše napodobit. Každá část bicí soupravy má svůj specifický zvuk a jako učitelé hudební výchovy musíme vědět, jaké nástroje vydávají který zvuk a jak vypadá základní schéma hry na bicí soupravu v populární hudbě.

Pro naše účely bude stačit práce s hi-hat a s malým a velkým bubnem. To jsou části bicí soupravy, které nejčastěji stačí k jednoduchému doprovodu moderní populární písni.

3.2.1.2 Rytmický doprovod v moderní populární hudbě

Rytmus je nedílnou součástí každé hudby, ale v hudbě populární zaujímá velice privilegované postavení. Je to totiž právě rytmus, který tak nápadně odlišuje hudbu jazzového okruhu od hudby artificiální (POLEDŇÁK. 1961, 11). Proto je nutné věnovat se rytmu v populární hudbě se zvláštní pečlivostí.

Jako i jiné hudební styly, působí moderní populární hudba v posluchači často neklid, vzrušení a mnohdy i touhu aktivně se na hudbě podílet. Toto zaujetí je v moderní populární hudbě ještě do velké míry umocněno právě rytmickým doprovodem bicí soupravy, nebo jiných perkusových nástrojů.

Zde musíme zdůraznit, že evropská hudba není jediným zdrojem rytmu v populární hudbě. Byl to právě rytmus, který byl tolik ovlivněn africkou hudbou, a to zejména principem skládání rytmů (RYCHLÍK. 1959, 67). Právě toto „okořenění“ rytmu se stalo základem kreolských tanečních skupin. Bicí souprava se stala nedílnou součástí tanečních skupin proto, že je mnohem jednodušší slyšet pulzaci v hudbě (a je tedy jednodušší tančit) v kapele s bicí

soupravou, než bez ní. Bicí se postupem času staly nedílnou součástí kapely, někdy i sólovým nástrojem. Některé *big bandy* se přímo sdužovaly okolo vynikajících bubeníků, jak tomu bylo například v kapele Mel Lewis Big Band (WILLIAMS, KERNFELD).

Zřetelná slyšitelnost rytmického doprovodu v populární hudbě má na posluchače veliký vliv. Většinou je tvořena klasickou bicí soupravou, i když někdy můžeme slyšet i jiné typy perkusí, jako například cajón, bonga, tamburínu a tak dále.

Pokud mluvíme o nácviku rytmu v hudbě lidové nebo v hudbě artificiální, většinou tím myslíme nácvik rytmických hodnot melodie. To je samozřejmě možné i v hudbě populární. V následujícím příkladu se jedná o nácvik rytmických hodnot melodie.

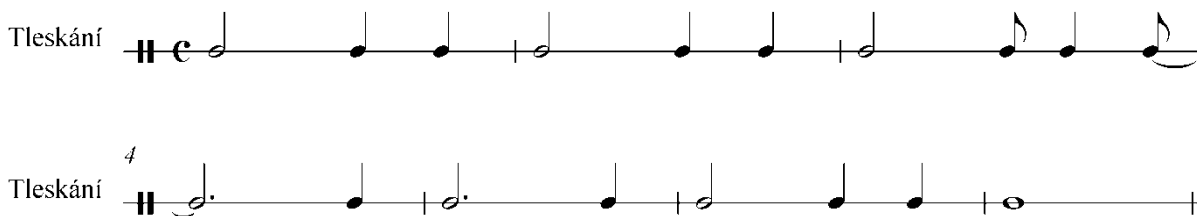
Melodie Dylanovy písně *How Many Roads* vypadá následovně:

Obr. č. 3: Melodie písně *How Many Roads*



Rytmická reprodukce melodie (například tleskáním) této písně vypadá takto:

Obr. č. 4: Rytmická reprodukce *How Many Roads*



Reprodukce této melodie lze tleskat, ale je také možné zahrát jí na různé typy perkusových nástrojů.

Zde je vhodné uvést, že v populární hudbě je také možno reprodukovat rytmickou linku bicího nástroje (bicí soupravy, perkusí) a používat takto nacvičenou linku jako část rytmické sekce (společně například s klavírem, kytarou a basovou kytarou). Takový přístup se zřetelně liší od nácviku rytmických hodnot melodie. Netvoří totiž jakousi pomoc při nácviku melodie, nýbrž je doplněním skladby.

Rytmickou linku doprovodu můžeme rozdělit mezi více nástrojů (například namísto původní bicí soupravy použijeme hi-hat, malý buben a velký buben). Vznikne nám tak rytmický model hraný více hráči, který ale nereprodukuje rytmické hodnoty melodie, nýbrž vymezuje prostor, ve kterém se melodie pohybuje.

Obr. č. 5: Melodie *How Many Roads* s rytmickým doprovodem

The image shows a musical score for the song "How Many Roads". It consists of two systems of music. The first system includes a vocal line (Zpěv) and three percussion parts: High hat, Velký buben (Large drum), and Malý buben (Small drum). The second system includes a vocal line (Zpěv) and three percussion parts: H. (Hi-hat), V. (Large drum), and M. (Small drum). The vocal melody is written in treble clef with a common time signature (C). The lyrics are: "How ma - ny roads must a man wa - lk down be - fore you call him a man?". The percussion parts are written in common time and use various rhythmic notations to create a complex, layered accompaniment.

Reprodukce pak může být hraná jak na nástroje, tak na tělo.

3.2.3 Návčik rytmických doprovodů

Návčik doprovodu moderní populární hudby je rozdílný od návčiku reprodukce rytmických hodnot melodie. Je zaměřen spíše na chápání fráze, taktu, pulzace a skládání rytmických stop. Výsledkem je stopa složená z několika dílčích partů.

Rytmická cvičení se stanou jednou ze základních bran do světa moderní populární hudby. Návčik je možné provádět návčik na několika úrovních.

Extrémem na jedné straně je jeden žák (či učitel) hrající tento part buď na bicí soupravu, nebo perkuse, na straně druhé je možné nacvičovat se skupinou rytmických hráčů, nebo i s celou třídou (ať už na perkuse nebo imitací zvuků). Oba přístupy mají svá pro i proti.

Výhodou individuální hry je, že ostatní žáci mohou hrát na jiné nástroje, zpívat, tančit, či poslouchat, a rytmus (pokud jeho interpretaci svěříme dobrému hráči) je většinou konzistentní a vhodně zahrany.

Výhodou skupinového návčiku je to, že se zapojí všichni a tedy všichni rozvíjí své rytmické cítění. Od skupiny ale nemůžeme čekat tak hvězdný výkon, proto je většinou zapotřebí skupinu vést, aby se rytmus nerozpadl. Návčik rytmického schématu se třídou je však vhodný k pochopení základních zákonitostí rytmu v populární hudbě. Proto je vhodné tyto přístupy kombinovat.

Pro návčik jednoduché rytmického doprovodu populární písne je možno postupovat takto:

- Nejdříve oposloucháme zvuky bicí soupravy a vyzkoušíme nejlepší zvukové znázornění jednotlivých částí bicí soupravy. Pro příklad, malý buben vydává zvuk „tdž“, hi-hat „ts“ a velký buben „du“.
- Učitel třídu rozdělí na tři části, přičemž není důležité pohlaví ani hudební zdatnost žáků. Skupiny dostanou přiřazené nástroje, které budou imitovat (to znamená malý buben, hi-hat a velký buben).
- Po udání tempa se začne nacvičovat schéma přidáváním jednotlivých nástrojů, respektive skupin studentů a to postupně v následujícím pořadí.
- Nejprve je vhodné začít s nejdrobnějším rytmem, tedy zpravidla s hi-hat, které většinou udávají pravidelně čtvrtky, nebo osminky.
- Poté se přidává velký buben, protože nám zpravidla označuje první dobu a cvičení tak zřetelně vytváří ohraničený takt.
- Doplní se malý buben, který zdůrazní sudé, v artificiální hudbě většinou lehké, doby. Tím získáme základní rytmický doprovod populární hudby.
- Když se linka nacvičí, může se použít rovnou k doprovázení skladby, kterou učitel nebo žák zahraje.

- Rytmická linka může být hrána žáky na vhodné hudební nástroje, například cajón může reprezentovat velký i malý buben změnou směru úderu na desku a tamburína či maracas mohou posloužit jako hi-hat činel.

Soubor je nutné vést, aby se rytmus nerozpadl. Tyto tři zvuky jsou schopny nahradit bicí soupravu alespoň jako základní doprovod. Když se studenti sehrají, učitel může začít hrát na nějaký melodický či harmonicko-melodický nástroj, a rytmický doprovod tak získá nový smysl, protože se stane součástí nějaké písně. Takovéto cvičení pak může sloužit na třech úrovních:

- Jako cvičení pro rytmické cítění žáků.
- Jako pochopení skládání rytmů do jedné rytmické linky.
- Jako nástroj k pochopení hudební fráze. Tu lze ohraničit takzvanými *přechody (fill in)*, které mohou studenti vyjádřit pomocí slabik „padavada“, znázorňující tak zvuky tom tom bubnů.

3.2.4 Rytmická schémata (rhythmic patterns, drum patterns)

Učitel by ale měl znát nejen části bicí soupravy a jejich zvuky, ale i základní schéma doprovodu. To se samozřejmě liší podle typu písně, způsobu doprovodu a podobně. Proto je nutné, aby učitel znal základní rytmická schémata pro doprovod vybraných písní.

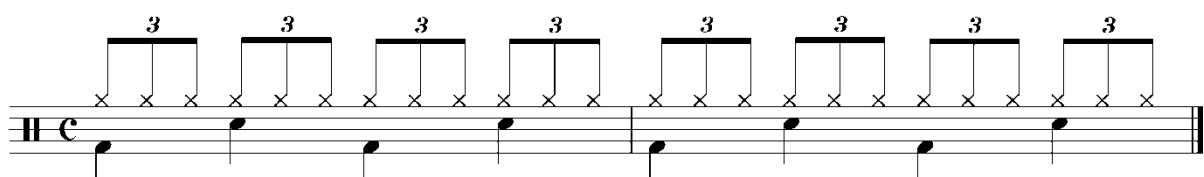
Notace částí bicí soupravy je následující (PRCHAL. 2000, s. 9) a (BARDET. 1987):

Obr. č. 6: Notace bicí soupravy



V této podkapitole nastíníme možné realizace doprovodů, a to v chronologickém pořadí; čerpáno z (PRCHAL. 2000, s. 9) a (BARDET. 1987).

Obr. č. 7: Doprovod k Blues



Toto schéma lze vhodně využít k doprovodu pomalejších písní jako *How Blue Can You Get* od B. B. Kinga, či například k doprovodu písně *The Blues* od Chucka Berryho.

Obr. č. 8: *Boogie woogie*



Vhodný rytmus ke starším *boogie woogie* písním, ale i k moderním skladbám napodobujícím tento styl, například *The Red Dog Shuffle* od Collin Ross Quartet.

Obr. č. 9: *R&B (old) – Soul (RYE)*



Termín Rhythm-and-Blues se nejdříve používal k označení jazzové, bluesové nebo například i gospelové hudby. Okolo roku 1969 byl tento termín vytlačen termínem *soul*, ačkoliv se používal i dříve (RYE). Tento rytmický model se hodí k doprovodu starších soulových písní jako například *Love and Happiness* od Al Greena, *Respect* v podání Arethy Franklin anebo skladeb Raye Charlese.

Obr. č. 10: *Rock'n'Roll*



Použitelný rytmus od *Rock Around the Clock* od Billyho Hailyho přes *It's Only Rock'n'Roll* od Rolling Stones až po *Rock'n'Roll pro Beethovena* od Ivana Hlase.

Obr. č. 11: *Rock*



Rock a pop se spolu budou často prolínat, to co bývalo rockem, může být nyní pop (VLČEK. 1988, s. 45). Proto je spíše vhodné řídit se nahrávkou, kterou používáme k výuce a daný

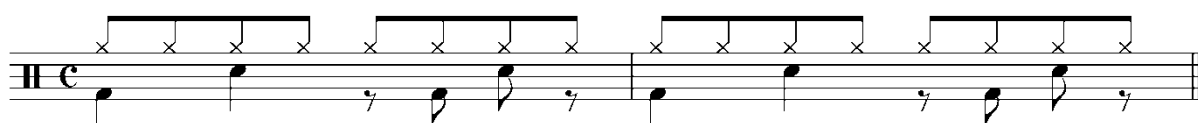
rytmus zjednodušit či upravit. Zde jsou uvedeny možné rytmické realizace rockových a popových písní.

Obr. č. 12: Pop



Nebo:

Obr. č. 13: Pop II



Popové skladby získávají velikou pozornost posluchačů. Je to nejprodávanější hudební styl, daleko před ostatními. Proto zde uvádím více rytmických doprovodů popové hudby.

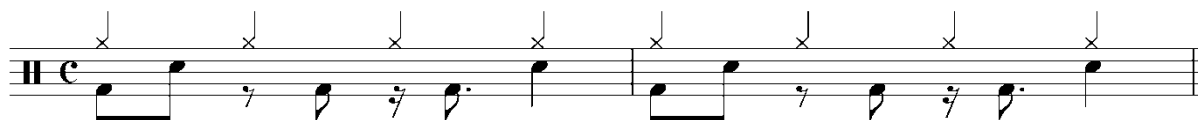
Popové rytmické prvky se prolínají s rockovou hudbou (VLČEK. 1988, s. 45).

Obr. č. 14: R&B (moderní)



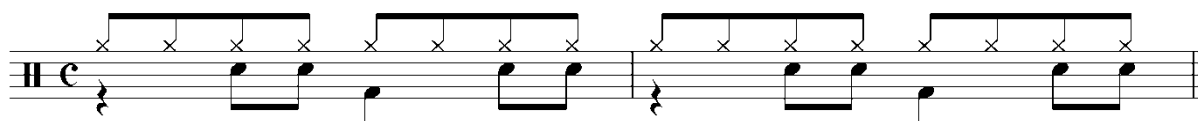
Na rozdíl od původního (old) R&B vzniká moderní (urban) R&B až v období mezi sedmdesátými a osmdesátými lety a je možné sem řadit některé písně v podání Tiny Turner, například píseň *Rolling on a River*, nebo *I Don't Wanna Lose You*.

Obr. č. 15: Funk



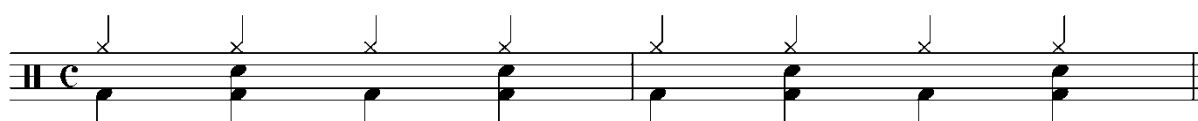
Termín *funk* se objevuje v názvech písní okolo roku 1968 (BRACKETT). Tento rytmus se hodí k doprovodu písní jako například *Papa's Got a Brand New Bag* od Jamese Browna.

Obr. č. 16: Reggae



Vychází z jamajsko-kubánských rytmtů (LEWIN; GORDON). Tento rytmus je vhodný pro velkou část reggae skladeb, například *Buffalo Soldier* nebo *Three Little Birds* od Boba Marleyho.

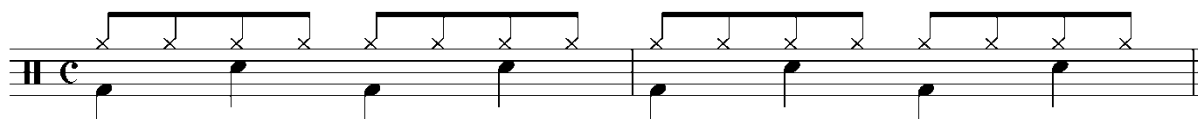
Obr. č. 17: Disco



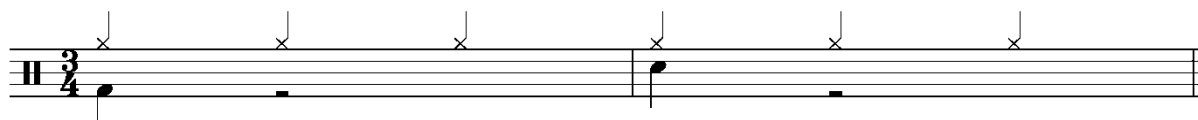
Disco se objevuje v New Yorkských klubech v sedmdesátých letech. Rytmus je velice jednoduchý a výrazný. Takovýto doprovod je vhodný pro písně jako *Sherry Sherry Lady* od *Modern Talking* nebo pro doprovod *Take On Me* od kapely *A-HA*.

Pokud hledáme nejjednodušší variantu, můžeme použít následující schémata:

Obr. č. 18: Základní schéma pro takt čtyřdobý



Obr. č. 19: Základní schéma pro takt třídobý



Tato schémata je možné použít při volbě rytmického doprovodu určité populární písně. Samozřejmě existuje řada obměn a jiných vzorců, ale tato vypsaná schémata pokryjí velkou část moderních populárních písní.

3.3 Basová linka

Aby populární hudba takzvaně „šlapala“, což znamená, aby pulzovala rytmicky a příjemně, často využívá basovou kytaru nebo kontrabas. Ve spojení s bicí sekcí je basová linka jádrem

doprovodu. Ačkoliv je kontrabas velmi používaným nástrojem, například v country, folku, *bluegrassu* a v jazzu, pro účely hudební výchovy se jeví jako vhodnější nástroj basová kytara.

Ve třídní kapele je samozřejmě možné používat i jiné nástroje s hlubším laděním, například violoncello či tubu, pokud některý z žáků na daný nástroj hraje. Tyto nástroje ale bohužel nejsou tak snadno použitelné pro hráče, kteří se na daný nástroj nespécializují, a navíc jsou velmi nákladné.

Co se týče technické náročnosti hry nezkušeného hráče, je nejpoužitelnější basový nástroj basová kytara (pokud samozřejmě nepočítáme klávesy, které primárně plní jiný účel). Proto v této kapitole budeme pojednávat zejména o možnostech použití basové kytary, protože má oproti kontrabasu nebo violoncellu několik výhod:

- Je poměrně snadné naučit se zahrát základní doprovod písně. Protože má pražce (většinou – pokud se nejedná o bezpražcovou kytaru, která však není tak běžná, ačkoliv se využívá například v jazzu nebo funku), je na ní jednodušší zahrát tóny čistě.
- Na její prázdné struny G, D, A, E je možné zahrát tóniku, dominantu a subdominantu v D dur a v A dur.
- Má příjemný a regulovatelný zvuk (regulace zvuku je velice důležitá, protože například pizzicato na violoncello je oproti hře prsty na basovou kytaru s ozvučením mnohem hůře slyšitelné).
- Je pro studenty přitažlivá.

Protože je basová kytara elektronický nástroj, je k jejímu ozvučení zapotřebí buď basové kombo, nebo jiný druh ozvučení (například kombinace mixážního pultu, zesilovače a reproduktorů). O možnostech jednotlivých způsobů zapojení pojednám v kapitole 3.6.

V moderní populární hudbě hraje basová kytara velice významnou roli. Působí totiž nejen jako nejhlubší nástroj (to znamená, že silně ovlivňuje harmonické cítění a barvu akordů), ale plní (podobně jako třeba kytara) i rytmickou funkci. Proto budou nároky na technickou hru ovlivněny zejména rytmickou náročností partu. Vždy máme několik možností jak vytvořit part pro basovou kytaru. Zde uvádím nástin toho, jak lze postupovat.

3.3.1 Vedení basové linky

Nejjednodušší vedení basové linky je hra téhož tónu po dobu trvání akordu (v tomto případě na celý takt). V takovém případě basová kytara většinou (není-li stanoveno jinak, například

označením C/G) hraje tóniku, v tomto případě v tónině C dur. Basovou linku můžeme dělit na menší hodnoty podle typu a nálady písně (čerpáno z PRCHAL. 2000, s. 10):

Obr. č. 20: Základní rytmicizace basové linky



Další možností je alterování tóniky a dominanty, což je nyní myšleno v rámci akordu (zde C dur), znovu uvádíme možnost hry v menších hodnotách:

Obr. č. 21: Alterování prvního a pátého stupně v rámci jednoho akordu



Následuje rozklad akordu, tedy tónika, třetí stupeň a dominanta, které lze kombinovat:

Obr. č. 22: Rozklad akordu

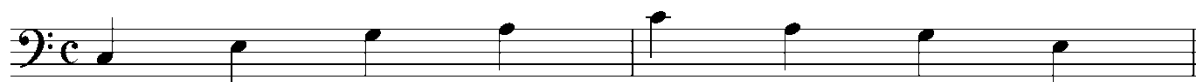


Obr. č. 23: Rozklad akordu, druhá možnost



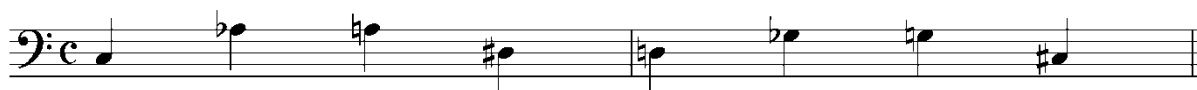
Nyní se již dostáváme k obtížnějším variacím, jako je například *walking bass*. Tato technika hry se vyznačuje tím, že basová kytara hraje na každou dobu a vytváří tak neustávající rytmickou linku, která vyvolává pocit například rytmické chůze (odtud název *walking bass*). Většinou se používá základního rozkladu akordu, ke kterému je přidán šestý stupeň. Basová linka pak může vypadat takto:

Obr. č. 24: *Walking bass*



Zde však existuje více variant. Na liché doby by měl zaznít tón z daného akordu, ostatní mohou být chromatické. Techniky chromatického walking bass se využívá například v jazzu a swingu a může vypadat například takto:

Obr. č. 25: Chromatický walking bass



Dále existují pro určité styly moderní populární hudby specifické basové linky, například u stylu Boogie woogie či u Rock'n'Rollu kopíruje rozklad septakordu s přidáním šestým stupněm a vypadá následovně:

Obr. č. 26: Basová linka v Boogie woogie a Rock'n'Rollu



Výběr basové linky je podstatný pro výsledný zvuk, je možné různě kombinovat a tvořivě improvizovat, používat průchodných tónů a podobně, je však nutné zachovávat základní harmonickou strukturu, aby basová kytara vhodně doplňovala jak harmonii, tak rytmus.

Například lze experimentovat s tečkovaným rytmem:

Obr. č. 27: Tečkovaný rytmus



Nebo můžeme experimentovat s různými typy walking bass, (*Billy Jean* od Michaela Jacksona):

Obr. č. 28: Basová linka z písně Billy Jean



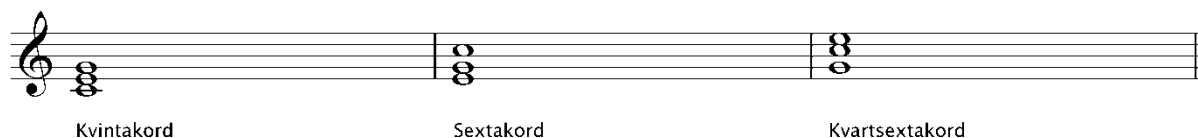
3.4 Harmonický nástroj

Bicí sekce tvoří základní rytmický doprovod, basová linka tvoří základ harmonie a podporuje rytmickou složku. Nyní tedy potřebujeme, aby harmonický nástroj doplnil harmonickou složku, a rytmická sekce bude kompletní. Jako harmonický nástroj je možné použít více různých nástrojů. Hlavním kritériem je, aby nástroj dokázal tvořit alespoň tři tóny najednou, abychom jeho pomocí mohli doprovázet písně akordy.

Nejprve definujme akord:

Akord je souzvuk nejméně tří tónů vzdálených od sebe malou nebo velkou tercií (ALDWELL; SCHACHTER. 2003, s. 48). Existuje základní tvar (kvintakord) a dva obraty. Obratem rozumíme přenesení nejnižšího tónu kvintakordu o oktávu výš při zachování dvou dalších tónů (KOFROŇ. 2002, s. 27). Vzniká tak nejdříve sextakord a poté kvartsextakord²:

Obr. č. 29: Obraty kvintakordu



Jelikož má akord tři tóny a jejich možná vzdálenost od sebe je malá nebo velká tercié, existují čtyři druhy kvintakordů, které mají každý své obraty. Dvě velké tercié nad sebou tvoří kvintakord zvětšený, velká a malá tercié tvoří akord durový, malá a velká tercié tvoří akord mollový a dvě malé tercié akord zmenšený.

Obr. č. 30: Obraty akordů



Zmenšených a hlavně zvětšených akordů použijeme jen málokdy. Pro naše účely většinou poslouží akordy durové a mollové (PRCHAL. 2000, s. 5), protože jimi dokážeme

² Jejich názvy jsou odvozené od intervalů, které je tvoří. Intervaly vždy označují vztah mezi nejnižším tónem s původním okrajovým tónem prvotvaru. Sextakord sestává z intervalů e-g (tercie) a e-c (sexta), může být tedy teoreticky označován tercsextakord, kvartsextakord sestává z g-c (kvarta) a g-e (sexta).

harmonizovat většinu moderních populárních písní (ne však například některé jazzové či například art rockové skladby, ve kterých mnohdy nalézáme velice obtížnou harmonii).

V praxi máme na výběr dvě možnosti – zápis do not, nebo do akordových značek. Zatímco u hry na kytaru je čtení akordových značek silně preferováno (k jednotlivým akordům se žáci učí hmaty, spíše než že by četli noty), při hře na klávesy je možné používat i notový zápis, protože četba not je intuitivnější a navíc ukáže žákovi nejvhodnější pozici ruky na klaviatuře.

Akordové značky jsou standardizovány, durové akordy se označují velkým písmenem (C, G nebo například E), mollové se většinou označují přidáním slabiky mi (znamená minor) za velké písmeno (Ami, Gmi, Cmi a podobně). Můžeme se setkat i s označením Am, Gm, Cm (PRCHAL. 2000, s. 5), nebo i A-, G-, C-. Jedinou výjimkou je označení tónu H, který v západní Evropě a v USA nese označení B (PRCHAL. 2000, s. 5), což může činit obtíže. Vzhledem k tomu, že se může jednat o rozdílné tóny, je dobré vymezit jeden způsob označování a ten striktně dodržovat.

V Čechách je nejpopulárnější učebnice Jaroslava Kofroně (*Učebnice harmonie*. 10. upravené vydání. Praha: Editio Bärenreiter. 2002. ISBN 80-86385-14-0), ale dovoluji si předložit alternativní přístup v podobě jedenácti pravidel sestavených Julianem Hortonem³, který je uveden v příloze č. 5.

3.4.1 Klávesy

Jak je zřejmé, i zde je vhodné vybrat nástroj s co nejširšími zvukovými možnostmi. Čím větší zvukové možnosti nástroj má, tím širší je jeho využití. Je proto vhodné počítat s klávesami jako se základním nástrojem.

Zvuková banka dělá z kláves nejatraktivnější nástroj pro účely hudební výchovy. Lze je využít jako klavír, tedy pro hru oběma rukama, lze doprovázet jednou rukou, nebo lze part rozdělit mezi více hráčů. Další využití mají i v oblasti zastoupení jiných nástrojů – od fléten, přes smyčce až k široce využitelným zvukům perkusí.

³ Profesor Julian Horton je členem akademického sboru UCD Dublin, kde přednáší harmonii.

Abychom pochopili možnosti jednotlivých zvuků, předvedeme si, jak vypadá banka General MIDI⁴. Tu můžeme rozdělit podle typů jednotlivých nástrojů, které klávesy napodobují:

Obr. č. 31: Tabulka nástrojů General MIDI

1-6	Klavír a elektrické píano
7-8	Cembalo, Spinet
9-16	Bicí melodické nástroje
17-24	Varhany
25-32	Kytary
33-40	Basové kytary
41-47	Smyčce jednotlivé
48	Tympány
49-56	Smyčce
57-61	Žestě jednotlivé
62-64	Žestě
65-72	Dechy s plátkem
73-80	Flétny
81-104	Syntetické zvuky
105-112	Etnické nástroje

113-120	Perkuse
120-128	Zvukové efekty
Perkuse	Perkusové nástroje

⁴ Podrobnější informace lze nalézt na www.midi.org (accessed 30. 5. 2011)

Zde pojednáváme o možnostech harmonického doprovodu kláves, proto vyčleníme zvuky k tomuto účelu použitelné a vhodné. Pro harmonický doprovod jsou vhodné zvuky:

- klavír a elektronické piano (popřípadě cembalo či spinet),
- bicí melodické nástroje (jako například marimba, xylofon a jiné),
- varhany (rockové i klasické)
- smyčce
- žestě
- syntetické zvuky

Některé z těchto nástrojů mají ještě další výhodu – hrají po celou dobu, kdy hráč drží klávesu. Jsou proto vhodné i pro technicky nepříliš pokročilé hráče, protože nemusí hrát rytmicky složitě členitý doprovod. Takové zvuky jsou:

- varhany
- smyčce
- žestě
- syntetické zvuky

Obecně můžeme říci, že akordová hra zní nejlépe v rozmezí mezi malým C a C2. Výše již zasahuje do melodie a níže zní akordy neupraveně. Proto budeme akordovou hru hrát právě v tomto rozmezí. Je možné použít i vyšší oktávu, chceme-li dané místo odlišit (například tak můžeme vytvořit rozdíl mezi slokou a refrémem), nebo nižší oktávu (potom je ale vhodné hrát buď oktávu, nebo prázdné kvinty, aby výsledný zvuk nebyl předimenzovaný).

3.4.1.1 Harmonický doprovod na klávesy

Protože budeme uvažovat třídní kolektiv, ve kterém nejsou většinou žáci technicky školení ve hře na klávesy (klavír), nejprve pojednáme o možnostech doprovodu jednou rukou.

Chceme-li vytvořit co nejjednodušší doprovod jednou rukou, mnohé nám ulehčí výběr vhodného zvuku. U zvuků, které imitují více nástrojů najednou, můžeme zjednodušit doprovod na naprosté minimum, tedy na hru základních tónů kvintakordu (například u smyčců nebo žestů):

Obr. č. 32: Hra základních tónů



Nyní ale, protože chceme plnohodnotný harmonický doprovod, se budeme zajímat zejména o hru akordickou. Pojednáme o možnostech vytvoření složitějších doprovodů jednou rukou u moderních populárních písní, které jsou ještě v možnostech žáků.

K pochopení harmonického doprovodu na klávesy je nutné zmínit se o dvou základních technikách. Doprovodná hra na klávesy v podstatě spočívá ve zvládnutí techniky rytmizace akordů (buď fixovaných, nebo hraných *arpeggio*) a techniky spojování akordů. Při hře se samozřejmě zapojují obě tyto techniky a odděleně je lze chápat pouze pro účely nacvičování.

3.4.1.1.1 Rytmizace hry na keyboard

První z těchto technik – rytmizaci – můžeme nacvičovat i kolektivně, například předstíranou hrou na běžné školní lavici, protože se do této techniky promítá hlavně rytmické cítění. Rytmizovat můžeme podobně jako u nacvičování basové linky. Prvním krokem je rozdělit celou dobu na menší hodnoty, poté můžeme experimentovat s tečkovaným rytmem.

Nácvik rytmizace může probíhat na několika úrovních obtížnosti.

Nejprve můžeme rytmizovat celý fixovaný akord (nejlépe kvintakord, kvůli jednoduchosti pozice prstů a nejlépe pouze na bílých klávesách):

Obr. č. 33: Rytmizace fixovaného akordu



Existuje ale i velké množství rozkladů akordů, které se hodí například k doprovodu písní rock ballad nebo popových písní:

Obr. č. 34: Rozklad akordu



Dále můžeme vytvořit kombinaci rytmizace akordické a arpeggiové složitější vzorce:

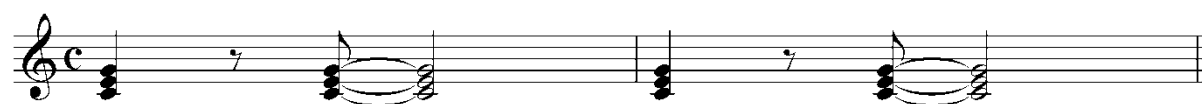
Obr. č. 35: Kombinace rytmizace fixovaného akordu a rozkladu akordu



Kombinacemi můžeme vytvořit veliké množství poměrně jednoduchých vzorců rytmizace, které se hodí pro různé styly moderní populární hudby. Například první ukázka z obrázku číslo 35 je vhodná například pro písně typu rock ballad, druhá pro funk a třetí pro pop music.

Dále pak zde uvádíme některé typické příklady rytmizace, například:

Obr. č. 36: Rytmizace Blues



Obr. č. 37: Rytmizace Rock'n'Rollu



Obr. č. 38: Rytmizace Rocku (zde v c moll)



Obr. č. 39: Rytmizace Reggae



3.4.1.1.2 Spojování akordů

Druhá technika, spojování akordů, vyžaduje určitou průpravu v harmonii jak teoretickou (znalost principu tvoření akordů), tak praktickou (technická dovednost při spojování akordů).

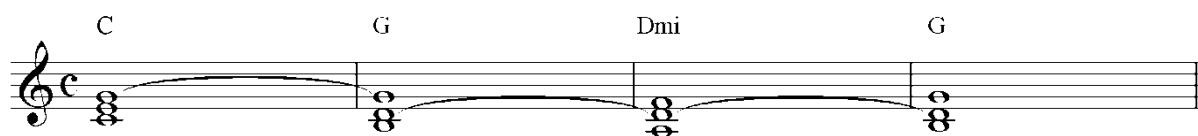
Pro účely hudební produkce není potřeba znát veškerá pravidla klasické ani jazzové harmonie. Postačí nám princip spojování akordů, tedy zadržování společných tónů (KOFROŇ. 2002, s. 45), který si propůjčíme z klasické harmonie. Z hlediska harmonie má toto spojování své opodstatnění, výsledný zvuk zní lépe a v partech se nevyskytují⁵ jinak zakázané paralelní kvinty a oktávy. Nicméně my tento princip budeme využívat pro jeho praktické výhody, tedy kvůli tomu, že usnadňuje pohyb na klaviatuře. Navíc ani v jazzu ani v ostatních stylech moderní populární hudby se tento princip přísně nedodržuje. Například jazz paralelních kvint, v klasické harmonii jinak zakázaných, hojně používá.

V praxi to znamená, že tóny, které má hraný akord společné s následujícím akordem se zadrží (to znamená, že prst stále drží klávesu po celou dobu, kdy je pod ligaturou). Je to nejekonomičtější možné provedení, málo náročné na techniku, více pak na hudební myšlení.

Abychom mohli hrát co nejjednodušší rytmickou strukturu, je vhodné z banky přístroje vybrat zvuky, které hrají po celou dobu držení klávesy.

Harmonický doprovod hraný na klávesy s použitím principu zadržování tónů, pak může vypadat například takto:

Obr. č. 40: Spojování akordů



Akordy C dur a G dur mají společný tón G, který se zadržuje až do konce druhého taktu, G dur a d moll mají společný tón D, který se zadržuje po dobu tří taktů. Docílíme tak nejen toho, že víme, které tóny již nemusíme opakovat, ale dostaneme ruku do nejvhodnější pozice, a to jak pro rytmizaci fixovaného akordu, tak pro arpeggiovou hru.

Takový doprovod se hodí zejména k pomalejším písním, k blues, nebo například jako hudebně výrazový prostředek pro dokreslení zvuku jiného harmonického nástroje (například je vhodná velice často užívaná kombinace klavíru a zvuku smyčců na klávesách).

⁵ Při dodržení všech pravidel.

Jak ale využít principu zadržování tónů u arpeggia? Tóny sice nebudeme zadržovat, ale tento princip nám pomůže dát akordy do takové polohy, ve které se hraje arpeggio snáze. Nejprve si je potřeba představit dané akordy nerytmizované, v celých notách (viz obr. výše), poté můžeme vytvořit arpeggio:

Obr. č. 41: Arpeggio



3.4.2 Kytara

Protože ale klávesy mají řadu zvukových slabin, je vhodné přemýšlet i o jiných nástrojích. Klávesy mají široké možnosti v imitaci klavíru, smyčcových doprovodných ensembleů a dechových nástrojů, ale pokulhávají zejména, co se týče reprodukce jednotlivých smyčcových nástrojů a kytar. Nahrazovat jednotlivé smyčce by bylo příliš složité a pravděpodobně ve třídě neproveditelné, ale pro kytaru můžeme v hudební výchově nalézt velmi vhodné místo.

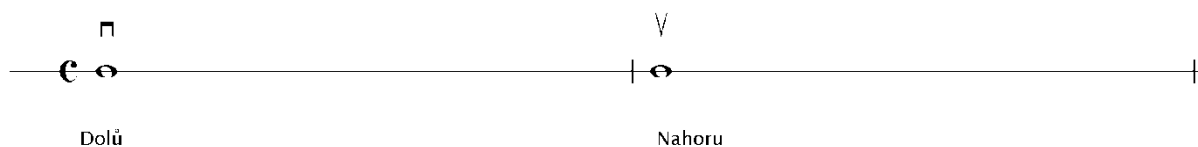
Kytara je jedním ze základních nástrojů moderní populární hudby. V populární hudbě sloužila a slouží jako nástroj rytmický a harmonický (rhythm guitar) nebo i sólový (lead guitar). Harmonické doprovody jsou typické pro první z těchto možností hry. Melodická hra na kytaru vyžaduje odbornou technickou průpravu a nebude proto předmětem výuky v hudební výchově. Budeme se tedy věnovat rytmické hře na kytaru.

3.4.2.1 Rytmická kytara (rhythm guitar)

Tento termín neslouží k označení druhu kytary, ale techniky hry. Tato technika spočívá ve spojení akordové hry a rytmizace akordů a lze ji praktikovat na akustickou i elektrickou kytaru. Hlavním důraz je při této technice kladen na harmonicko-rytmický doprovod. Jak již bylo zmíněno, při hře na kytaru je vhodnější čtení akordových značek.

K znázornění hry pravé ruky směrem dolů a nahoru používáme tyto symboly:

Obr. č. 42: *Symbole pro pravou ruku při hře na kytaru*



Rytmizace partu kytary může mít různé podoby, jednou z nejpoužívanějších rytmizací je tato:

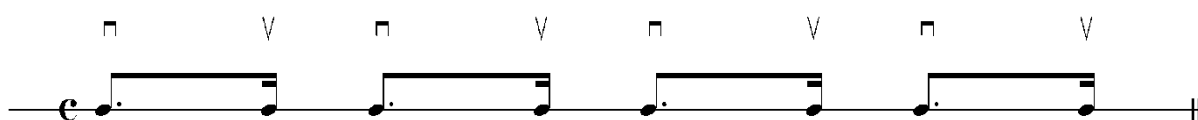
Obr. č. 43: *Základní schéma rytmizace*



Obr. č. 44: *Základní schéma rytmizace II*

Není však dobré zůstat pouze u tohoto typu, existuje velké množství rytmizací, které dokážou oživit a vhodně stylizovat jednotlivé písně. Jednoduchou rytmizací tak můžeme přispět k celkovému vyznění písně. Uvedme si několik příkladů chronologicky seřazených; čerpáno z *Beginning Jazz Guitar* (FISHER. 1995):

Obr. č. 44: *Rytmizace Blues*



Obr. č. 45: *Rytmizace Boogie woogie*



Tento druhý rytmus se dá v „rovnné“ (netečkované) verzi vhodně použít pro Rock’n’Roll:

Obr. č. 46: Rock’n’Rollový rytmus



Obr. č. 47: Rytmizace Funku



Obr. č. 48: Reggae



Obr. č. 49: Rytmizace Rocku/Popu



Obr. č. 50: Rytmizace Disca



Kytar je několik druhů a je na učiteli, aby zvážil, který druh se nejvíce hodí do jeho koncepce hudební výchovy a pro daný hudební styl. Zřejmě nejužitečnějším druhem je akustická kytara, ale existují i jiné použitelné typy. Proto je dobré zamyslet se nad možnostmi elektrických a elektroakustických kytar. U těchto druhů kytar je totiž možné nejen regulovat hlasitost hry, ale je možné obohatit zvuk o různé efekty, které mohou zvuk kytary přiblížit originální nahrávce, nebo mohou být použity pro ozvláštňení výsledného zvuku (například typu *distortion* nebo *reverb*).

Elektro-akustická kytara si zachovává zvukovou autentičnost akustické kytary, ale je v ní snímač, který zesiluje (pomocí komba nebo jiného druhu ozvučení) výsledný zvuk. Způsob

hry na ní se v základních rysech neliší od hry na klasickou kytaru, pouze její zvukové možnosti jsou rozšířené ozvučením.

Kytara elektrická je odlišná tím, že zvuk nevzniká akusticky, ale je vytvářen snímáním kmitání strun nad snímačem. Ve snímači elektrické kytary jsou elektromagnety, které při rozkmitání strun indukují střídavý proud. Ale elektronický původ tónu nebrání elektrickým kytarám ve využití jejich takzvaného čistého zvuku, který je velice vhodný pro skladby bluesové nebo například pro styl rock ballad.

V určitých rysech je hra na elektrickou kytaru odlišná. Elektrická kytara mívá užší hmatník (to znamená, že struny jsou blíže u sebe). To má svá pozitiva i negativa. Výhodou je, že je snazší zahrát akordy, které na akustické kytare vyžadují větší rozpětí prstů. Nevýhodou je, že je jednodušší přehmátnout se a zahrát jiný tón.

3.4.2.2 Hra s efektem

Pokud se rozhodneme používat ke hře na kytaru (elektroakustickou nebo elektrickou) efekt, změní se takzvaná *citlivost* (*gain*). Tu lze nastavit na efektu pomocí ovladače gain. Máme-li nastavenou vysokou citlivost, je k vytvoření zvuku zapotřebí jen nepatrné rozeznění strun. V praxi tím vzniká mnoho vedlejších nežádoucích tónů. K ovládnutí zvuků kytary s velmi vysokou úrovní gain na efektu je zapotřebí vyšší technická úroveň, než s jakou se setkáme u běžného žáka. Je totiž zapotřebí ovládnout techniku speciálního tlumení nežádoucích zvuků. Pro naše účely budeme úroveň gain nastavovat na takovou úroveň, se kterou lze hrát bez tlumení.

3.5 Mikrofon

Existuje celá škála druhů mikrofonů. Pro účely třídní hry se budeme zajímat o mikrofony zpěvové. Použitím mikrofonu k zesílení hlasu můžeme dosáhnout vhodné hlasitosti vzhledem k ostatním nástrojům i bez vzniku nadměrného hluku. Mikrofony navíc skýtají možnost zesílit jednu skupinu zpívajících oproti jiné, například když poloha hlasu znemožňuje zpívat dostatečně nahlas bez přepínání hlasivek. Navíc je možné mikrofony použít k ozvučení různých druhů vystoupení i mluveného slova. Zpěv na mikrofon není stejný jako běžný zpěv,

proto bych zde odkázal na publikaci *101 Singing Tips : All the Pros Know and Use*⁶, kde je zpěvu na mikrofon věnována velká pozornost. Pro účely naší skupinové hry je dobré zmínit, že při zpěvu na mikrofon je vhodné (*Vocalist* [online]):

- omezit sílu frikativ (s, z, š, ž) a plosiv (například p, b, k, g) a obecně více vnímat výdechový proud vzduchu, protože ten také ovlivňuje kvalitu zesilovaného zvuku,
- před zpěvem nejdříve zjistit, jak je nastaven zesilovač a předem si ujasnit, jak bude vypadat intenzita zpěvu,
- zajistit, aby se zpěvák nedostal do takové pozice vůči zesilovači či kombu, kdy vzniká zpětná vazba a ozývá se nepříjemný pískot,
- upozornit, jak mikrofon správně držet a jak s ním manipulovat (obecná tendence je zpívat z moc velké blízkosti, kdy dochází ke zhoršení snímání hlasu – je například slyšet dýchání – a kdy může dojít i k bolestivému kontaktu se zuby).

3.6 Možnosti propojení nástrojů

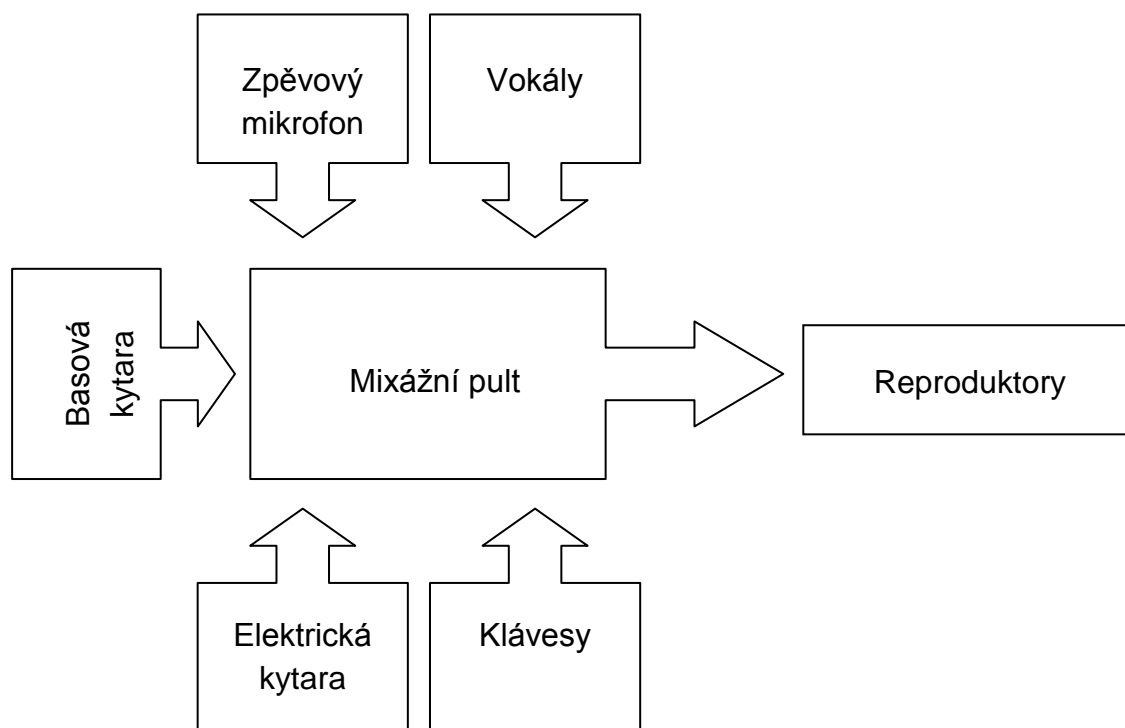
Pokud se rozhodneme k používání třídní kapely v hudební výchově, je nutné znát i technické zázemí takového projektu. Pokud se rozhodneme pro kapelu akustickou, budeme řešit problém hlasitosti jednotlivých nástrojů, protože většinou není možné je nastavovat. Je možné využívat různé dynamiky hry, ale v praxi přináší akustická hra mnohé potíže ohledně hlasitosti jednotlivých nástrojů, zejména u bicí soupravy. Ke zvládnutí dynamicky méně výrazné hry je totiž zapotřebí poměrně vysoká technická zdatnost, nehledě na to, že emotivní napětí často způsobí, že se hráč zapomene a začne hrát víc nahlas. Jedinou proměnnou v dynamice hry na akustické nástroje je tedy hráč, z čehož vyplývá neustálé domlouvání k tomu, aby někdo hrál tišeji a jiný zase hlasitěji. Určitě jednodušší řešení skýtá elektronické ozvučení.

Pomocí elektronického ozvučení ve třídě získáme kontrolu nad hlasitostí jednotlivých nástrojů, protože je všechny můžeme nastavit v jednom uzlovém bodě, kterým je mixážní pult. Ovládání základních typů mixážního pultu není složité a i cenově jsou poměrně dostupné.

⁶ ST. JAMES, Adam. *101 Singing Tips : All the Pros Know and Use*. Hal Leonard Corporation, 2006. ISBN 978-0634086083

Pro jednotlivé nástroje existují specializovaná komba, tedy, kombo kytarové, baskytarové, klávesové a tak dále. Z hlediska kvality zvuku je to jistě vhodné řešení, protože jednotlivá komba jsou vyladěna pro potřeby nástroje, nicméně zde znovu nastane problém hluku, protože jednotlivá komba nastavují svou hlasitost odděleně. Pokud tedy chceme mít hlasitost co nejvíce pod kontrolou, je nejvhodnějším řešením použití mixážního pultu se zesilovačem a pasivními reproduktory. Jednotlivé nástroje se zapojí přímo do mixážního pultu, který má na svém panelu možnost ovládání hlasitosti pro jednotlivé nástroje. Lze tak nastavit zvuk, který je vhodný pro prostory třídy a do zesilovače už jde zvuk namixovaný na míru.

Obr. č. 51: Zapojení do mixážního pultu



3.7 Atmosféra třídy

Hudební výchova se velmi liší od ostatních vyučovacích předmětů. Je to předmět, který by měl být nejen výukou, ale i výchovou. Měla by se vyjadřovat k estetické povaze lidského bytí a měla by určitým způsobem ukazovat, jak je možné toto naše estetické cítění vystopovat v hudbě a jak bychom se my sami mohli umělecky projevit na venek. Vzhledem k veliké křehkosti tohoto poslání by měl učitel vždy pamatovat na to, že ne každý se cítí na to, aby

zpíval do mikrofonu, aby hrál na kytaru před svou oblíbenkyní/oblíbencem, aby tančil, když je zrovna špatně oblečený/á a podobně.

Pokud se učitelé podaří nastavit takové prostředí, ve kterém se žáci před sebou nestydí (nebo jen v žádoucí míře), odkrývají se netušené možnosti práce v kapele.

3.8 Kázeň ve třídě

Kázeň je při kolektivní hře velice důležitá. Její důležitost je umocněna faktem, že žáci tvoří skupinu, jejímž cílům se jedinec musí podřídit. Žák má dosáhnout uspokojení skrze dosažení cíle skupiny. Proto skupinová hra od žáků vyžaduje pozornost v pravém slova smyslu, tedy nejenom to, aby byli žáci tiší a neprojevovali se. Zde je nutné aktivní doplňování kolektivu. Žák si musí uvědomit, že cílem skupiny je v tomto případě tvořit hudbu a vše ostatní se tomuto cíli musí podřídit. Pokud je tedy skupina přesvědčena, že například basová kytara hraje moc nahlas, je potřeba ji ztlumit, i když se to hráči pravděpodobně nebude líbit. Vždy platí pravidlo: Hudba má přednost.

Problém určité vnitřní kázně se velice často vyskytuje i u kapel s dospělými členy, kdy každý z členů chce být před publikem viditelnější, takže se upřednostňují osobní technické dovednosti před celkovým výsledkem.

4 Kritéria výběru moderních populárních písní

Kritéria pro výběr moderních populárních písní jsou velice důležitá nejen pro vytvoření repertoáru dané třídy, ale i pro ustanovení základních oblastí, kterých se budeme dotýkat při analýze díla ve třídě. Poslechem a kritickým výběrem moderní populární hudby bychom se měli zabývat právě proto, že žáci sami o sobě se většinou nejsou schopni orientovat ve spletité historii i terminologii moderních hudebních dějin a poslech hudby u nich často ustrne na bodě, kdy slouží pouze k zábavě, relaxaci či maximálně k navození určité nálady (DUZBABA. 2000, s. 30). Byli bychom rádi, kdybychom dokázali ukázat sdělnou kapacitu moderní populární hudby, a i když občas dáme přednost poslechu písně významné zejména z hlediska historicko-sociálního (punkové *Sex Pistols* a podobně), neměli bychom nikdy ztrácet ze zřetele potenciál moderní populární hudby v oblasti hudebně sémantické a v oblasti spojení hudby a slova.

Nejprve bych chtěl zmínit, že cílem hudební výchovy není naučit studenty hrát na jednotlivé nástroje v profesionálním slova smyslu. Cílem je zapojit studenty do centra dění, umožnit jim používat své hudební schopnosti a dovednosti k tvoření hudby. Studenti by na nástroje měli hrát jednoduše a přehledně. Výběr písně bude tedy do velké míry ovlivněn technickou náročností jednotlivých písní (a to vzhledem k provedení nástrojovému, tak i hlasovému).

Dalším kritériem, které by mělo být vyzdvihnuto, je text písně. Pokud je text vysloveně vulgární či urážející, není vhodné takovou píseň používat, ať už je estetická hodnota hudebního provedení jakákoliv.

4.1 Náročnost rytmická

Je důležité uvědomit si, že rytmus cítit a reprodukovat je veliký rozdíl. Studenti, ač nemají s rytmem problém při tanci nebo při poslechu (například při určování taktů a podobně), mohou mít problémy při rytmické reprodukci. Další proměnnou, která vstupuje do výběru, je, že písně bývají relativně dlouhé a proto je třeba, aby si studenti byli jistí s doprovodem i delší dobu. To například znamená vzít v úvahu neumělost hry na různé rytmické nástroje, protože při ní může dojít ke křečovitosti a rytmus se začne rozpadat. Tento problém je úzce spjatý s tempem písně. Vždy je dobré před samotným provedením udělat nácvik rytmu doprovodu bicí sekce například hrou na tělo, hrou na ozvěnu a tak dále. Je jisté, že by se učitel měl

vyhnout reprodukci složitých rytmů (například triolových nebo silně synkopovaných), pokud nemá ve třídě silnou oporu v některém z žáků, který je schopen a ochoten takovou píseň doprovodit.

Navíc je potřeba vzít v úvahu spojení rytmického doprovodu se zpěvem. Hrát na rytmický nástroj a k tomu ještě zpívat bude dělat většině žáků značný problém. Měli bychom počítat s faktem, že takový výkon dělá problémy i profesionálním hudebníkům.

Na druhou stranu by se učitel neměl nechat odradit složitým rytmickým doprovodem písně, kterou by rád se studenty nacvičil, pokud tato linka nevstupuje do melodie a pokud je ji tedy možné nahradit linkou jednodušší. Úprava je většinou jednou z možností, jak složitou píseň nacvičit. Pro různé hudební styly je možné vytvořit různé zjednodušené rytmické doprovody (viz kapitolu 3). Učitel by však měl vždy vzít v úvahu závažnost určitých rytmických prvků. Určité prvky (například důležitá pauza, hra unisono s melodií, nebo kratičké bicí sólo) totiž mohou závažně ovlivnit celkový dojem, a pokud jsou provedeny správně, zvyšují celkově autentický zvuk písně, což je jedno z kritérií, podle kterého studenti určují, zda se reprodukce písně povedla.

4.2 Náročnost harmonická

Úprava písní pro třídní kapelu musí být velmi jednoduchá, zejména však mechanicky. To znamená, že učitel musí vzít v úvahu technické provedení hry (akordicky nebo i arpeggio), ale složitá funkční harmonie nepřekáží. Pokud jsou studenti schopni zahrát dané party bez problémů, není složitá harmonie na obtíž. V praxi to znamená, že studenti mohou hrát A dur v C dur tónině, aniž by si uvědomovali, že se jedná například v tomto případě o mimotonální dominantu k druhému stupni. Důležité je, aby studenti technicky zvládli svůj part.

Velké množství písní je možné obohatit druhým, respektive třetím hlasem, i když v originální verzi nejsou vypsány. Vedlejší hlas může vzniknout různými technikami cvičení, při kterých se experimentuje s doprovodem, nebo je může rozepsat učitel. Pokud se povede souhra více hlasů, je výsledek vždy barevně bohatší a celá píseň zní profesionálněji.

Náročnost harmonické složky je ale často spjatá s náročností intonace a to zejména kvůli náročnosti na intonaci způsobenou různými pohyby mezi tóninami. Tím se dostáváme k další kapitole.

4.3 Náročnost melodická

Je třeba konstatovat, že populární hudba je velice rozsáhlá a obsahuje nejen velkou škálu hudebních stylů, ale i různé hlasové interpretace lišící se ténbrem, vibrátem, glizandy či rytmickými nerovnostmi. Některé zvuky, záměrné nepřesnosti, křik a podobně, nelze v prostředí třídní kapely vhodně napodobit. V jaké míře je možné po žácích chtít, aby napodobovali nejasné zvuky často závislé na hlasovém aparátu interpreta, je na zvážení učitele, ale výsledek je většinou velice odlišný od originálu a studenti nechtějí do takového hazardu s vlastní důstojností vstupovat.

Pro výuku hudební výchovy je hodnotná zejména taková píseň, kterou lze zapsat do not, aniž by ztratila celou svou atmosféru. Může se klidně jednat o hip-hop nebo rap, ale je nutné s dětmi pečlivě frázovat slova písně.

Co se týče náročnosti melodické linky, měla by být taková, aby bylo možné snadno si ji zapamatovat. Píseň, které stojí na důmyslném propojení harmonické a melodické linky (a ne tedy na nosnosti melodie) a které jsou často velmi náročné na hudební paměť, není vhodné hrát při hudební výchově. Učitel by měl počítat s tím, že v běžné třídě většina studentů neumí intonovat z not (to je umění do určité míry oddělené od znalosti not a jejich interpretace na hudební nástroj) a že noty používá maximálně jako vodítko, zda hlasem stoupat či klesat. Hlavním zdrojem je ale u většiny studentů hudební paměť a okamžitá reakce na ostatní spolužáky (když se takzvaně „chytí“). Zejména proto je nutné zpívat písně nejen technicky proveditelné, ale i melodicky zajímavé a snadno zapamatovatelné.

Jak už jsem naznačil, některé písně jsou specifické i jinými hlasovými projevy, než přímou interpretací not. Některé není vhodné napodobovat, ale některé ano. Stojí za zvážení, zda reprodukovat například hrané rozhovory zpívajících, nebo i jiné mluvené vložky a tak dále.

4.3.1 Rozsah melodie v moderní populární písni

Jedním z kritérií bude samozřejmě rozsah, který musí učitel hudební výchovy hlídat při reprodukci jakékoliv vokální hudby. Vzhledem k věkovému rozpětí je zřetelné, že žáci na gymnáziu budou velice ovlivněni obdobím mutace. Toto období začíná u dívek okolo dvanáctého, u chlapců okolo čtrnáctého roku. Ačkoliv obvykle končí u dívek kolem patnáctého, u chlapců kolem sedmnáctého roku, je mutace procesem velice individuálním a není možné přesně ji určit věkem žáků.

Je důležité zmínit dvě věci:

Za prvé: U chlapců je období mutace spojené s překotným (někdy dokonce asymetrickým) vývojem hlasového aparátu. Z původních asi 10mm délky se hlasivky prodlužují na asi 18mm u vysokých a až 25 u basových hlasů. Hlas v takovémto vývoji má větší tendenci přeskakovat a působit majiteli potíže. Proto je potřeba, aby chlapci nepřepínali své možnosti a aby zpívali pouze v rozsahu, který jim vyhovuje, pouze s takovou dynamikou, aby se neobávali problémů a pokud možno ve skupinách, ve kterých vládne příjemná přátelská atmosféra. Učitel by neměl v tomto věku chlapce vybízet, aby zpívali sólově před třídou, protože hrozí přeskakování hlasu, které je vnímáno jako veliká újma na hrdosti dotyčného.

V tomto období dojde k zhruba následující změně (SOVÁK; HÁLA. 1947, s. 63) v rozsahu hlasu:

Obr. č. 52: Tabulka změny hlasového rozsahu při mutaci



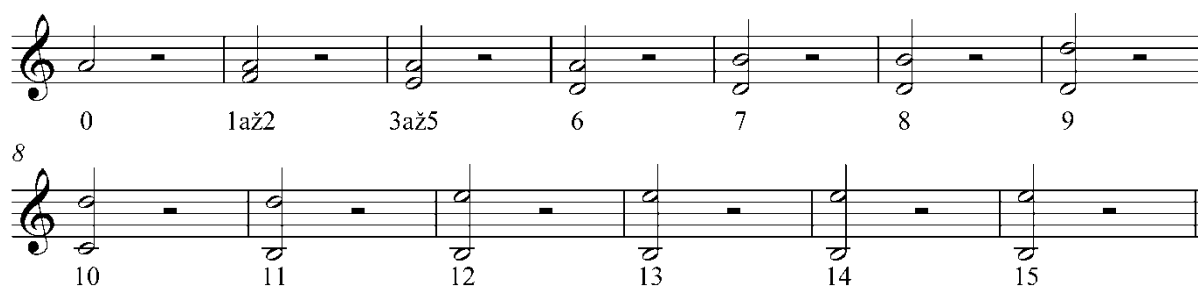
Ve zpěvním hlasu rozlišujeme tyto druhy: bas: $E-e'$, baryton: $G-g'$, tenor: $H-h'$, alt: $e-e''$, mezzosoprán: $g-g''$, soprán: $h-h''$ (SOVÁK; HÁLA. 1947, s. 63), přičemž údaje se často u jednotlivých autorů liší.

Za druhé: Vnímání kvality hlasu je poněkud jiné při reprodukci moderní populární hudby, než u hudby artificiální. Zatímco klasický sólový zpěv vyžaduje techniku bel canto, tedy techniku spějící k provázání rejstříků, není při reprodukci moderní populární hudby používání rejstříků nutné úplně potlačit (VYDROVÁ. 2009, s. 59). Vznikají tak totiž specifické barvy, které, pokud jich zpěvák umí vhodně využít, mohou přispět k uměleckému dojmu.

Těmto faktorům by měl odpovídat i výběr písně. Gutzmannova tabulka ukazuje průměrný rozsah chlapců a dívek podle věku. Po období mutace dochází ke změnám zobrazeným v předchozím obrázku.

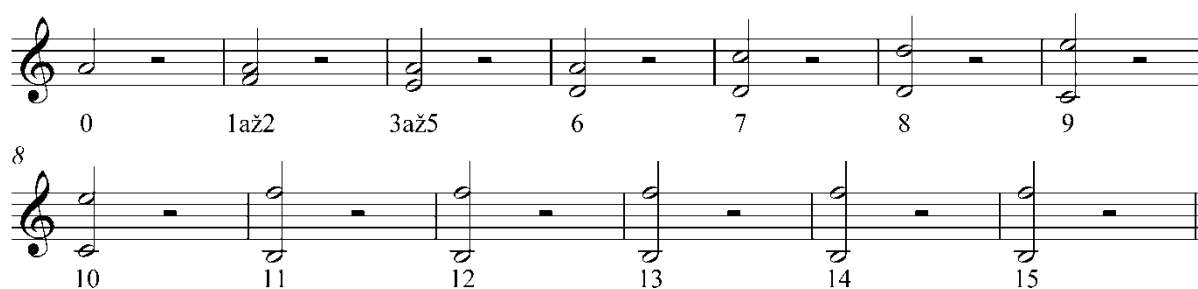
Chlapci (SOVÁK; HÁLA. 1947, s. 63):

Obr. 53: Hlasový rozsah chlapců



Dívky (SOVÁK; HÁLA. 1947, s. 63):

Obr. č. 54: Hlasový rozsah dívek



I moderní populární hudba musí respektovat rozsah zpěvního hlasu, protože neodborná práce (například křičené tóny) může hlasivkové vazy poškodit.

4.4 Text písně

Moderní populární hudba je v drtivé většině spojení hudby a slova, i když můžeme samozřejmě najít i známé melodie beze slov (například píseň *In the Mood*). Kvůli velice širokému záběru moderní populární hudby bude i kvalita textů velice rozdílná. Některé texty jsou psány jen jako doplnění hudebních prostředků hudby, zatímco jiné nesou hluboké myšlenky, vyjadřují city a vášně. Některé hudební žánry mají větší sklon k produkování kvalitních textů (například blues, folk) oproti jiným, většinou ryze tanečním žánrům (house, techno). Je na učiteli, aby vybral písně s vhodným textem, rozhodně by ale text neměl být vulgární, urážející či přímo obscénní.

4.4.1 Zpěv v cizím jazyce

Pokud se zpívá v cizím jazyce, je nutné text přeložit, probrat a pochopit. Jinak by se totiž text degradoval na shluk hlásek nutných ke zpěvu melodie. Pokud bychom neznali význam textu, mohlo by to vyústit ve špatné frázování textu a v nevhodnou stylizaci či dynamiku. Navíc je potřeba, aby se učitel seznámil s výslovností daného jazyka. Vzhledem k tomu, že mnohé hlásky není možné reprodukovat pomocí hlásek českých, měl by se učitel seznámit s mezinárodní fonetickou tabulkou, která v mnohých případech pomůže správně vyslovovat. Vždy je ale lepší obrátit se na člověka, který daný jazyk ovládá, protože v některých případech kombinací hlásek dochází k jejich vzájemnému ovlivňování, a tedy ke změně kvality výslovnosti.

Nejvíce využívaný cizí jazyk bude v hodinách hudební výchovy pravděpodobně angličtina, protože většina moderních populárních písní existuje buď pouze anglicky, nebo je anglická verze originální. Angličtina ovlivňuje i frázování textu, a to zejména kvůli velkému množství jednoslabičných a dvouslabičných slov, kterých například čeština tolik nemá. Dalším vlivem angličtiny na moderní populární hudbu je bezesporu i pohyblivý důraz v anglických slovech. Zatímco čeština si zachovává „polkový rytmus“ při vyslovování (tedy s důrazem vždy na první slabice – potažmo i době), v anglicky mluvících textech se často setkáme s velmi složitými schémata důrazů (JEHNE. 2000, s. 69). Proto bychom měli, pokud nám to dovolí jazyková zdatnost, zpívat i písně v anglickém znění, protože mnohdy zvládnutí jazyka pomůže ke zvládnutí členění hudebních frází.

4.5 Historický či sociální význam písně

Dalším kritériem, které je vhodné zahrnout, je význam písně pro společnost. Můžeme se setkat s písněmi, které ačkoliv nejsou nijak průlomové po hudební stránce, jsou uznávané jako velmi důležité právě kvůli své funkci v dané době či situaci. Takové písně bývají významné kvůli tomu, že napomáhají žákům pochopit společenský význam populární hudby i hudby jako takové. Takové byly písně punkové, například skupin *Sex Pistols* nebo *Clash*. Tyto kapely nepřinesly po technické ani umělecké stránce nic nového, ale dokázaly plně vyjádřit své pocity vzdoru a nespokojenosti skrze hudbu.

Samozřejmě existují skladby, které kombinují vysokou estetickou a výpovědní hodnotu. Zde bychom mohli jmenovat *Blowin' in the Wind* od Boba Dylana, vyjadřující se k válce ve Vietnamu, či album *The Wall* od skupiny *Pink Floyd*, pojednávající o válce a izolaci.

4.6 Problematika kritického posouzení estetické hodnoty moderní populární písně

Jelikož je hudba odedávna vnímána jako vyjádření citového života člověka⁷ (POLEDŇÁK. 1984, s. 63), je posuzování jakékoliv hudby velice individuální. Právě kvůli silnému zainteresování emotivní složky v estetickém prožitku mají lidé tendenci rozlišovat hudbu na dobrou a špatnou, či na hudbu, „která se mi líbí“, a hudbu, „která se mi nelíbí“. Často má emotivní složka v posuzování hudby tak výraznou roli, že ačkoliv rozumově dospějeme k pozitivním výsledkům o dané hudbě, nemusí se nám ještě líbit. Proto jsou poslechová cvičení, která nás učí vnímání hudby, tak důležitá; nestačí pouze hudbu rozumově popisovat, musíme se do ní naučit i vcítit. To platí zejména o hudbě, která je svými hudebně výrazovými prostředky velice odlišná od hudby, kterou důvěrně známe; například hudba exotická, či právě nově vznikající styl hudby populární. Naučit se poslouchat novou hudbu ale nemá dopad pouze na emotivní složku naší osobnosti, musí taktéž sloužit k vytvoření nových kritérií, kterou budeme dané hudební odvětví posuzovat. Kdybychom používali stejných kritérií pro posuzování hudby artificiální a lidové, zřejmě bychom zjistili, že nejsou stejně vhodná pro obě oblasti. To platí i o hudbě populární. Používáním kritérií vzniklých pro potřeby artificiální hudby bychom vždy dospěli k názoru, že artificiální hudba je hodnotnější než lidová či populární. Proto je zapotřebí vytvářet nová kritéria posouzení pro nově vznikající styly populární hudby, a to podle zvukového ideálu specifického pro tento styl.

Vzhledem k tomu, že se hudba populární rychle vyvíjí a mění, je zapotřebí zkoumat každý hudební styl zvlášť. Každý styl s sebou totiž přináší jiný zvukový ideál, tedy jinou představu o tom, jak by měla ideálně znít skladba tohoto hudebního stylu. Proto nemůžeme klást stejné nároky například na hudbu punkovou a jazzovou, protože každá z nich plní jinou sociální, vývojovou i historickou funkci. Nejprve je tedy potřeba daný ideál najít, popsat a následně podle něj vytvořit kritéria vhodná pro každý hudební styl.

Ačkoliv je podle Adorna (ADORNO. 1941, s. 17) základním prvkem populární hudby standardizace a opouštění individuality, stále existuje mnoho specifických prvků, které nacházíme jen u daného konkrétního hudebního stylu. Musíme uvážit, že tento názor byl vyjádřen v roce 1941 a že populární hudba byla od té doby spíše ve znamení vývoje a

⁷ Ačkoliv bychom zde mohli polemizovat, někteří skladatelé se naopak snažili citovou složku ve svých dílech co nejvíce potlačit, například Paul Hindemith (ŠAFARÍK, Jiří. 2006:98).

diferenciace, i když musíme připustit, že standardizující tendence jsou zejména u popu zřetelné.

5 Úpravy moderních populárních písní

V této kapitole bych se chtěl věnovat problematice úprav moderní populární písně pro třídní kolektivní hru.

Moderní populární hudba je specifická tím, že se velice rychle mění a vyvíjí. Proto i učitelé musí velice rychle na moderní populární hudbu reagovat a třídit ji tak, aby se žáci naučili kriticky ji rozlišovat a aby byli odolnější vůči hudebnímu diktátu okolí. Pokud bychom se takto moderní populární hudbou v hudební výchově nezabývali, ve výsledku bychom tím jen odsoudili žáky k tomu, aby se sami zmítali ve změti moderní hudby (DUZBABA. 2000, s. 10). V první řadě je tedy potřeba správně uvážit výběr písně, kterým jsme se zabývali v kapitole 5.

Nedostatek notového materiálu v oblasti moderní populární hudby nás vede k tomu, abychom za základní hudební materiál ve třídě považovali autentickou nahrávku. Oposlouchávání hudebního materiálu a jeho následného rozepsání mezi party se třída, pokud je to v dané situaci vhodné a účelné, může účastnit a tříbit si tak hudební vnímání, myšlení i paměť. Výsledek pak bude mít mnohem větší emocionální náboj, jako ostatně každá povedená kolektivní práce.

Zde si řekneme, jak může vypadat úprava moderní populární hudby, a to ve spojení s kapitolou 3 zabývající se možnostmi jednotlivých nástrojů při kapelové hře v hudební výchově, a 4, která pojednává o výběru vhodné písně. Podkapitoly budou kopírovat strukturu kapitoly 4, ale budou podávat konkrétní řešení na příkladech.

Jednotlivé příklady jsou seřazeny podle relativní obtížnosti pro skupinovou hru a zpěv.

5.1 Příklad č. 1: *Knockin' on Heaven's Door*

5.1.1 Popis písně

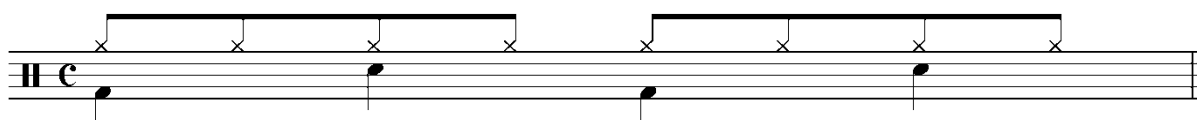
Tato píseň od Boba Dylana je z roku 1973. O její popularitě svědčí fakt, že z ní byla vytvořena celá řada *cover verzí*, například i kapelou Guns N'Roses, kytaristou Ericem Claptonem, nebo i například zpěvačkou Avril Lavigne. Rozhodně patří mezi písně, které zná celý západní svět. Vyjadřuje pocit umírajícího, který se loučí se světem.

Má klasickou malou písňovou formu, přičemž každá sloka i refrén sestávají ze dvou period. Každé předvětí i závětí odpovídá jednomu verši textu. Mimo jednoduché formy mluví pro její zařazení do repertoáru i jednoduchá melodická linka a harmonický doprovod, který lze omezit na tři až čtyři akordy. Její tempo je asi 70 bps, čímž poskytuje hráčům možnost soustředit se pečlivě na precizní provedení.

5.1.2 Rytmický doprovod

Jako vzor rytmičkého doprovodu nám bude sloužit originální nahrávka, jejíž bicí part je v možnostech žáků gymnázia.

Obr. č. 55: Rytmičké doprovod písňe *Knockin' on Heavens Door*



Toto rytmičké schéma můžeme rozdělit mezi dva až tři nástroje. Činel může nahradit rhythm egg nebo maracas, velký buben bude nahrazen cajónem a malý buben může být buď také hrán na cajón, ale ne na střed nástroje, nýbrž na jeho lub, nebo může být hrán přímo na malý buben. Pak bude zápis pro bicí sekci vypadat následovně:

Obr. č. 56: Rytmičké doprovod písňe *Knockin' on Heavens Door* rozepsaný do partů

Obr. č. 57: Rytmický doprovod písně *Knockin' on Heavens Door* rozepsaný do partů, používající dvě techniky hry na cajón

The score shows two staves. The top staff is labeled 'Rhythm egg' and contains a continuous eighth-note pattern. The bottom staff is labeled 'Cajón' and contains a simple quarter-note pattern. Both staves are in common time (C) and are bracketed together.

Opakováním tohoto schématu docílíme vhodného rytmického doprovodu pro sloku i pro refrén, do kterého ještě můžeme zapojit tamburínu pro odlišení obou částí, tedy:

Obr. č. 58: Rytmický doprovod písně *Knockin' on Heavens Door* rozepsaný do partů včetně tamburíny

The score shows four staves. The top staff is 'Rhythm egg' with the eighth-note pattern. The second staff is 'Tamburína' with a quarter-note pattern and accents. The third staff is 'Cajón' with a quarter-note pattern and accents. The bottom staff is 'Malý buben' with a quarter-note pattern and accents. All staves are in common time (C) and are bracketed together.

Bicí sekce může ve vhodných částech zahrát improvizovaný bubnový přechod (fill in) pro oživení. V písni *Knockin' on Heaven's Doors* je možné zahrát takový přechod vždy ve čtvrtém taktu (ohraničující hudební frázi), přičemž zpěv ustává již na první době třetího taktu. Například:

Obr. č. 59: Přechod (fill in) bicí sekce

The score shows two staves. The top staff is 'Rhythm egg' with the eighth-note pattern. The bottom staff is 'Cajón' with a quarter-note pattern. In the fourth measure of the Cajón part, there is a fill-in marked with a '7'. Both staves are in common time (C) and are bracketed together.

Kombinací rytmického schématu pro sloku, refrén a přechod vystačíme pro doprovod celé písně.

5.1.3 Harmonický doprovod

Originální provedení této písně je v G dur, my ji ale pro co nejjednodušší harmonický doprovod budeme hrát v C dur, protože nám to rozsah písně, který činí pouhou kvintu, dovoluje. V této písni bychom si mohli vystačit harmonizací melodie pouhými třemi akordy, ale pro oživení je vhodnější použít čtyři. V podstatě se jedná o dvě alterující varianty tří akordů, které se liší závěrečným akordem. Jde tedy o sled: Tónika, dominanta, druhý stupeň a tónika, dominanta, subdominanta. Jak je patrné, druhý stupeň může být nahrazen subdominantou pro harmonické zjednodušení. Při rozepisování partu pro klávesy budeme dbát na zásady spojování akordů.

Pokud si poslechneme originální nahrávku, slyšíme, že je vhodné kombinovat kytaru, klávesy a basovou kytaru. Spolu s bicí sekcí tak získáme kompletní rytmickou sekci.

Zvuk akustické kytary je pro písně Boba Dylana velmi příznačný, proto jej zachováme. Můžeme také použít elektrické kytary bez použití efektu, anebo kytary kombinovat.

Pro klávesy zvolíme některý ze zvuků elektrického piana nebo rockových varhan, které při držení klávesy neustále produkují tón. To je velice důležité, protože je tato píseň pomalá a pokud nechceme klávesistu nutit do složitých rytmizací, je nutné, aby tóny zněly při držení kláves neustále, tedy aby nedoznivaly jako je tomu například u akustického nástroje.

Basová kytara bude hrát základní tóny akordů, občas rytmizované pro udržení napětí.

Výsledek pak může vypadat takto:

Obr. č. 60: Harmonický doprovod písně *Knockin' on Heavens Door*

The image displays two systems of musical notation for the accompaniment of the song "Knockin' on Heavens Door". Both systems are in common time (C) and feature a 3/4 time signature. The first system includes parts for Keyboard, Guitar, and Bass. The Keyboard part consists of three chords: C, G, and Dmi. The Guitar part features a rhythmic pattern of eighth notes. The Bass part provides a simple harmonic foundation. The second system includes parts for Keyboard (Kbd.), Percussion (Perc.), and Bass. The Keyboard part consists of three chords: C, G, and F. The Percussion part features a rhythmic pattern of eighth notes. The Bass part provides a simple harmonic foundation.

V druhém a čtvrtém taktu je basová kytara zrytmizována, aby prostor, který vznikne vždy po dozpívání verše (předvětí či závětí periody), nepůsobil prázdně. Ve čtvrtém taktu se může objevit i krátký rytmický přechod bicí sekce, která tak basovou kytaru doplní.

5.1.4 Melodie

Ačkoliv se může zdát melodický zápis na první pohled složitý, jsou rytmické figury výsledkem velmi logického frázování, které se snadno napodobuje. Celkový nádech písně je spíše deklamační, korespondující se situací zpívajícího, který umírá a pravděpodobně by nevolil rozsahově náročnou vznosnou melodií. Ačkoliv Bob Dylan melodií velmi často při koncertních vystoupeních i nahrávání obměňuje a improvizuje ji, pro účely hudební výchovy musíme zachovat jednotný vzor. Ten může vypadat takto pro sloku:

Obr. č. 61: Zápis melodie sloky písně *Knockin' on Heavens Door*

Zpěv
Ma - ma take this badge off of me

3
Zpěv
I can't use it a - ny mo - re

A takto pro refrén:

Obr. č. 62: Zápis melodie refrénu písně *Knockin' on Heavens Door*

Zpěv
Knock knock kno-cking on hea - ven's door

3
Zpěv
Knock knock kno-cking on hea-ven's do - or

Pro sjednocení frázování je jej vhodné nejprve procvičit rytmickými cvičeními, například hrou na ozvěnu pomocí hry na tělo. Posléze je možné vytleskávat rytmizaci melodie společně s rytmickým doprovodem, což vyzdvihne rytmické figury, jejichž efekt závisí na postavení proti hlavní pulzaci písně (například v části melodie s textem *off of me*, kde *me* zazní o šestnáctinu dříve, než se ozve první doba v rytmickém doprovodu).

Rozsah písně je kvinta, takže je možné transponovat do mnoha tónin, aniž by se píseň ocitla mimo zdravý rozsah žáků. V našem případě volíme C dur tóninu, pro co nejjednodušší harmonický doprovod. Nejnižším tónem se tak stane *a* a nejvyšším *e'*.

5.1.5 Text

Jak je patrné, originální text, kterého se budeme držet, je anglický.⁸ Z toho vychází potřeba pečlivého nácviku výslovnosti a také překladu písně. Žáci musí vědět, o čem zpívají,

⁸ Pokud bychom ve třídě nemohli použít anglický originál, existuje i český text napsaný Janem Prchalem (PRCHAL. 2000, s. 62).

abychom společně mohli najít vhodnou reprodukci písně. Bob Dylan napsal tuto píseň pro soundtrack k filmu Pat Garrett & Billy the Kid, z čehož vyplývá i její text. Ten popisuje pocity umírajícího strážce zákona, který používá metafory klepání na nebeskou bránu k vyjádření smrti. Celou píseň zpívá matce, což vyjadřuje určité loučení se s životem, který mu matka dala. Je samozřejmé, že se jedná o text kontemplativní, klidný a smutný. Zároveň jde ale o konsolidaci dosavadního života, kterého zpívající nelituje, ale vyjadřuje vzdor vůči svému odchodu, jako kdyby ještě nedosáhl všeho, čeho chtěl. Podle toho by také měla vypadat interpretace celé písně.

Knockin' on Heaven's Door

Sloka:

*Mama, take this badge off of me
I can't use it anymore
It's gettin' dark, too dark for me to see
I feel like I'm Knockin' on heaven's door*

Refrén:

*Knock, knock, Knockin' on heaven's door
Knock, knock, Knockin' on heaven's door
Knock, knock, Knockin' on heaven's door
Knock, knock, Knockin' on heaven's door*

Sloka:

*Mama, put my guns in the ground
I can't shoot them anymore
That long black cloud is comin' down
I feel like I'm Knockin' on heaven's door*

Refrén:

*Knock, knock, Knockin' on heaven's door
Knock, knock, Knockin' on heaven's door
Knock, knock, Knockin' on heaven's door
Knock, knock, Knockin' on heaven's door*

5.1.6 Sociální a historický význam písně

Píseň *Knockin' on Heaven's Door* se stala jednou z nejpulárnějších písní Boba Dylana, o čemž svědčí velký počet cover verzí, které postupem času vznikly. Z toho vyplývá, že existují různé možnosti provedení, od prostého folku (Dylan) přes rockovou verzi (Guns N'Roses) až po reggae verzi Erica Claptona. Nesporně si získala popularitu pro jednoduchost provedení a pro svůj silný text, vyjadřující hluboké lidské myšlenky polemizující o smrti.

Časopis Rolling Stone zařadil tuto píseň mezi 500 nejlepších písní všech dob (500 Greatest Songs of All Time). Píseň se objevila na více než dvaceti soundtrackových albech.

5.1.7 Výsledná úprava

Výsledná úprava je v celé délce v příloze č. 1.

Obr. č. 63: Výsledná úprava

Knockin' On Heaven's Door

Bob Dylan
úprava Jan Vepřek

The musical score is arranged in a grand staff with seven parts. The vocal line (Zpěv) is in treble clef with a common time signature (C). The lyrics are: "Ma-ma take this badge off of me". The keyboard part (Keyboard) is in treble clef and shows chords C, G, and Dmi. The guitar part (Kytara) is in treble clef and features a rhythmic pattern of eighth notes. The bass guitar part (Basová kytara) is in bass clef and provides a simple harmonic accompaniment. The rhythm section consists of three parts: Rhythm egg (snare drum), Tamburína (tambourine), and Cajón (conga), all in common time. The Rhythm egg part has a consistent eighth-note pattern. The Tamburína part has a simple rhythmic pattern. The Cajón part has a simple rhythmic pattern.

Mama, put my guns in the ground,
I can't shoot them anymore,
This cold black cloud is comin' down,
I feel like I'm knockin' on heavens door

5.2 Příklad č. 2: *The Wall – The Happiest Days of Our Lives/Another Brick in the Wall II*

5.2.1 Popis písně

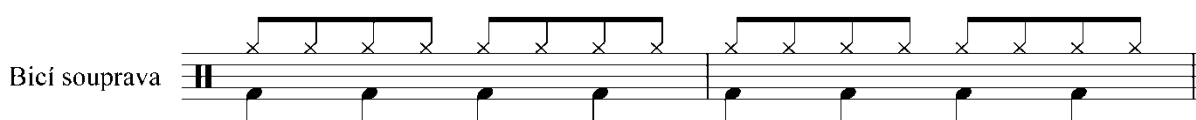
Tato píseň je ve skutečnosti kombinace dvou po sobě následujících skladeb v albu *The Wall*. Z první z nich (*The Happiest Days of Our Lives*) jsme si vypůjčili druhou její část, která v albu slouží pro vyzdvižení napětí, které celou touto skladbou prochází a vrcholí začátkem písně následující (*Another Brick in the Wall, part II*). Nejedná se tedy o typickou písňovou formu, spíše jde o skladbu s formálním vzorcem *a b c c'*. Nejen kvůli tomuto faktu, ale také kvůli její obecně vyšší rytmické náročnosti je zařazena jako píseň náročnější. Zde již bude potřeba jemnější a složitější spolupráce kláves (které v naší úpravě nahradí elektrickou kytaru) a basové kytary, které se navzájem rytmicky i harmonicky doplňují.

5.2.2 Rytmický doprovod

V této písni se rytmický doprovod nesestává pouze ze schématu pro sloku a pro refrén. Jedná se o prokomponovaný doprovod s vlastní významovou funkcí, kterou je třeba vyzdvihnout.

V první části (*The Happiest Days of Our Lives*) jde o deklamační způsob zpěvu, který je doprovázen v bicí sekci úderem velkého bubnu na každou dobu v taktu. Píseň tak získává skoro až pochodový charakter.

Obr. č. 64: Rytmický doprovod písní *The Happiest Days of Our Lives/Another Brick in the Wall II*



Takovýto doprovod je možné rozdělit mezi rhythm egg a cajón, přičemž ještě můžeme pro zdůraznění první doby přidat tamburínu, aby pomohla zdůraznit první dobu a aby tak podpořila basovou kytaru (viz výsledná úprava, například takty 1-13).

Obr. č. 65: Rozepsaný rytmický doprovod

The musical score for Obr. č. 65 consists of three staves. The top staff, labeled 'Rhythm egg', contains a continuous sequence of eighth notes. The middle staff, labeled 'Tamburína', features a pattern of quarter notes with accents, followed by rests. The bottom staff, labeled 'Cajón', contains a sequence of quarter notes. The score is divided into two measures by a vertical bar line.

Toto schéma doprovází celou píseň *The Happiest Days of Our Lives* a před přechodem do písně *Another Brick in the Wall* se objevuje most (takty 16-23).

Ve zpěvu jsou v tomto místě pouze držené vokály a důraz je kladen na rytmickou složku bicí soupravy. Zde již budeme potřebovat použít zvuk malého bubnu, nebo jej budeme napodobovat pomocí cajónu jako v předchozí písni *Knockin' on Heaven's Door*. K napodobení přechodové části hrané na tom tomy patřící k bicí soupravě vždy v závěru taktu budeme používat bonga (nebo konga, jsou-li k mání). Rytmické schéma vypadá takto:

Obr. č. 66: Druhé rytmické schéma

The musical score for Obr. č. 66 consists of five staves. The top staff, 'Rhythm egg', has eighth notes. The second staff, 'Tamburína', has quarter notes with accents. The third staff, 'Cajón', has quarter notes. The fourth staff, 'Malý buben', has quarter notes with accents. The bottom staff, 'Konga', has a sequence of eighth notes. The score is divided into two measures by a vertical bar line.

Následuje část *Another Brick in the Wall*, ve které budeme alterovat tento rytmický doprovod se stejným schématem, ale ochuzeným o bonga (konga) (viz výsledná úprava, takty 24-37) vždy po dvou taktech. To z toho důvodu, že melodie se objevuje vždy pouze v první části hudební fráze (na dva takty) a dva takty jsou pouze hrané, a bonga či konga by rytmicky pletla keyboard a basovou kytaru, které v této části potřebují poměrně jemnou souhru. Drobná

změna se bude týkat ještě tamburíny, u které dojde k přesunutí z první doby na osmou osminu taktu, abychom tak odlišili most od písně *Another Brick in the Wall*. Tedy:

Obr. č. 67: Rytmický doprovod s upraveným partem pro tamburínu

The musical score consists of five staves. The first staff, 'Rhythm egg', shows a continuous eighth-note pattern across both measures. The second staff, 'Tamburína', has a whole rest in the first measure and a quarter note in the second. The third staff, 'Cajón', shows a continuous eighth-note pattern. The fourth staff, 'Malý buben', shows a pattern of eighth notes with accents. The fifth staff, 'Konga', shows a pattern of eighth notes with accents.

5.2.3 Harmonie

Harmonicky není píseň příliš náročná. Ačkoliv je originál v a moll s modulací přes šestý stupeň do F dur a posléze do d moll, rozhodl jsem se píseň celou provést v d moll, a to ze dvou důvodů.

Za prvé je a moll zbytečně nízko (nejnižší tón by bylo E, což je nízko i pro chlapce v basu). V tónině d moll bude nejnižším tónem A.

Za druhé je možné z tóniny d moll velice snadno modulovat do F dur a zpět, a to přehodnocením F dur z třetího stupně na tóniku a opačně.

Celá skladba se tak stane harmonicky kompaktnější a žáci mají možnost doprovázet mnohem jednodušeji. Orientace ve dvou tóninách by byla zbytečně přítěžující pro jejich hudební výkon, kde je potřeba soustředit se zejména na rytmizaci.

Je také potřeba pochopit durovou subdominantu, která je velice výraznou součástí celkového zvuku písně a která musí být na svém místě zachována (jedná se zejména o část předcházející zvolání *HEY! TEACHERS!* a těsně jej následující – jedná se o takty 38-43). Pro žáky však nebude technicky náročné ji zahrát (což je hlavním kritériem), protože pro hráče na basovou kytaru se tím nic nemění (ten hraje základní tón, tedy G) a hráč na klávesy tuto změnu pouze uvítá, protože nemusí po tuto dobu sledovat předznamenání.

Celá skladba je harmonicky nenáročná, ale neobvyklá. Zajímavý je například fakt, že se v písni po celou dobu neobjevuje dominanta v d moll, tedy A dur (respektive dominantní septakord A), pouze ve vokálním mostu (16-23) se na jeho konci objevuje C dur jako dominanta v tónině F dur, kam píseň na několik taktů moduluje. Právě absencí dominantního akordu píseň získává deklamační ráz, který podtrhuje rytmický doprovod někdy až pochodového typu. Společně s přesně frázovaným textem a precizní rytmickou hrou získá píseň úplně odosobněnou atmosféru až strojového rázu, která se uvolňuje právě v místě výkřiku *HEY! TEACHERS!*, kdy nahromaděné neventilované napětí vyvrcholí. Ve shodě s atmosférou sarkastického, unaveného konstatování *all in all you're just another brick in the wall* se píseň v závěru vrací do silně pulzujícího deklamačního rázu, který naznačuje rezignaci, ale i odpor a vzdor.

5.2.4 Melodie

Jak již bylo řečeno, celá píseň je vyjádřením vzdoru a odporu vůči sociálně-psychologické tyranii, kterou mohou učitelé na dětech páchat. Tomu odpovídá vedení melodie, které se pohybuje pouze v krocích nebo terciových skocích (pouze dvakrát můžeme zaznamenat kvartový skok ve vypjaté části popisující učitelskou psychickou nestabilitu způsobenou domácími poměry). Celkem tedy málo pohyblivá melodie je sama o sobě významná, protože podtrhuje strojový charakter písně, potažmo vyučování, a odtržení od citovosti.

Při výkřiku *HEY! TEACHERS!* můžeme po žácích opravdu chtít trochu křiku, protože ten je součástí významu písně. Jde o přímé oslovení učitelů, ale potažmo i autorit, které nad námi vládnu pevnou, necitelnou a strojově vypočítavou rukou.

5.2.5 Text

Originální text je anglický a je potřeba pečlivě jej s žáky projít. Je důležité postihnout jak stránku fonologickou, tak i významovou. Text je náročný z obou hledisek. Část z písně *The Happiest Days in Our Lives* (první dva odstavce) nám nastiňuje situaci, ve které se žáci ocitají před fiktivním učitelem. Je to vyjádření bezmoci a studu vytvářených ve třídě. Část *Another Brick in the Wall II* je vyjádřením odporu vůči zneužití autoritě a vrcholí výkřikem *HEY! TEACHERS! Leave them kids alone!* jako odmítnutí zneužívání autorit ve světě, odmítnutí práva silnějšího. Jedná se o velice silný text, jehož závažnost je demonstrována i ponurou a monotónně strojovou hudbou.

Zde je také potřeba připomenout, že ačkoliv se v originálním textu zpívá *leave them kids alone*, je tato věta z gramatického hlediska nesprávně, takže ačkoliv ji budeme v písni takto zpívat, je potřeba mít na paměti správnou verzi (*leave the kids alone*, či *leave us kids alone*).

The Happiest Days of our Lives/Another Brick in the Wall II

The Happiest Days in our Lives

*When we grew up and went to school
There were certain teachers who would
Hurt the children in any way they could
By pouring their derision
Upon anything we did
And exposing every weakness
However carefully hidden by the kids*

*But in the town, it was well known
When they got home at night, their fat and
Psychopathic wives would thrash them
Within inches of their lives.*

Another Brick in the Wall

*We don't need no education
We don't need no thought control
No dark sarcasm in the classroom
Teachers leave them kids alone
Hey! Teachers! Leave them kids alone!
All in all it's just another brick in the wall.
All in all you're just another brick in the wall.*

5.2.6 Sociální a historický význam

Přínos alba *The Wall* je v několika rovinách. Hudebně se jedná o velice zdařilé dílo, o jakousi rockovou operu. Podstatný je ale přínos v oblasti koncepce alba jako hudební jednotky (či formy). *The Wall* je koncepčním albem, tedy takovým, které je celé provázeno ústřední myšlenkou či motivem. Té se pak podřizuje nejen hudební a textová stránka, ale i grafická úprava, scénické provedení a tak dále. Album se tak stává prokomponovanou jednotkou, jejíž význam tkví v její celistvosti.

The Wall se stalo jedním z nejúspěšnějších alb všech dob, jak o tom svědčí například to, že celých šest měsíců patřilo mezi pět nejprodávanějších alb. Patnáct týdnů dokonce žebříček vedlo (MACDONALD, 2009).

5.2.7 Výsledná úprava

Výsledná úprava je v celé délce v příloze č. 2.

Obr. č. 68: Výsledná úprava

**The Happiest Days Of Our Lives/
Another Brick In The Wall (part II)**

Pink Floyd
úprava: Jan Vepřek

The musical score is arranged in a multi-staff format. The instruments and their parts are as follows:

- Percussion:** Three staves. The top staff has a rhythmic pattern of eighth notes. The middle staff has quarter notes. The bottom staff has rests.
- Zpěv (Vocal):** Treble clef, key signature of one flat. Lyrics: "When we grew and went to school there were cer-tain tea-chers who would".
- Keyboard:** Grand staff (treble and bass clefs). Treble clef has chords. Bass clef has a simple bass line.
- Basová kytara (Bass Guitar):** Bass clef, key signature of one flat. Features a rhythmic pattern with eighth notes and rests.
- Tamburína (Tambourine):** Treble clef, key signature of one flat. Features a simple bass line.
- Rhythm egg:** Treble clef, key signature of one flat. Features a rhythmic pattern of eighth notes.
- Cajón:** Treble clef, key signature of one flat. Features a rhythmic pattern of eighth notes.
- Malý buben (Small Drum):** Treble clef, key signature of one flat. Features a rhythmic pattern of eighth notes.
- Congas:** Treble clef, key signature of one flat. Features a rhythmic pattern of eighth notes.

5.3 Příklad č. 3: *Rock'n'Roll pro Beethovena*

5.3.1 Popis písně

Tato píseň je typický Rock'n'Roll řídicí se bluesovou dvanáctkou. Poslouží velice vhodně jako demonstrace skládání jednotlivých rytmizací a postupů, které byly uvedeny v kapitole 3. Je to píseň od Ivana Hlase a další její výhodou je i to, že je ve zpěvníku *Já písnička 3*.

5.3.2 Rytmický doprovod

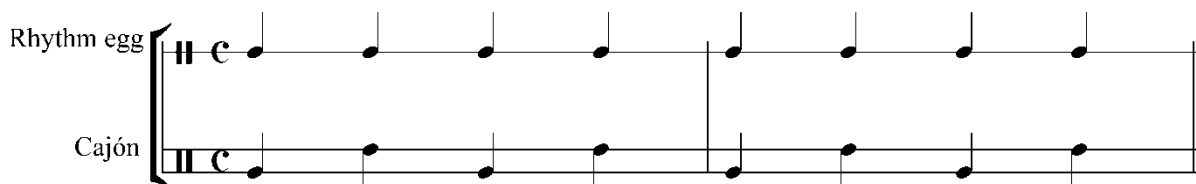
Velice jednoduše použijeme rytmického doprovodu z kapitoly 3.2, tedy:

Obr. č. 69: *Rock'n'Rollový rytmus*



Toto schéma je možné rozepsat pro dva (cajón a rhythm egg), nebo tři (cajón, malý buben, rhythm egg) nástroje. Budeme se držet první možnosti.

Obr. 70: *Rock'n'Rollový rytmus rozepsaný pro bicí sekci*



5.3.3 Harmonie

Harmonicky píseň kopíruje formu bluesové dvanáctky, používá tedy pouze tóniku, dominantu a subdominantu. Proto je tato píseň vhodná k vysvětlení tohoto jevu:

Obr. č. 71: *Schéma bluesové dvanáctky*

| T | T | T | T | S | S | T | T | D | S | T | D |

1. Zvolání 2. Zvolání Závěr

Doprovod na klávesy (viz kapitola 3.4):

Obr. č. 72: Rytmizace klávesové hry



Basová linka má také specifickou rytmizaci i vedení (viz kapitola 3.3):

Obr. č. 73: Vedení basové linky



5.3.4 Melodie

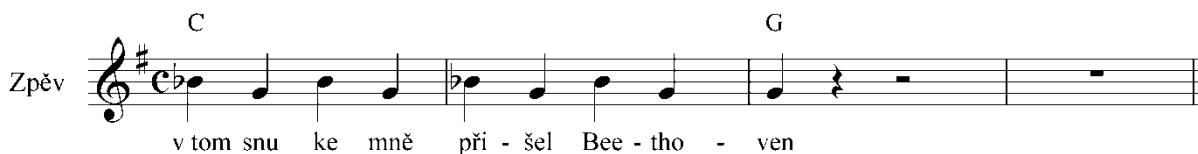
Melodie se pohybuje pouze terciiovými skoky nebo kroky. Je velice jednoduchá, ale intonačně záludná, zpíváme-li v G dur, objevuje se v ní tón B, tedy jakýsi blue tone. Tonalita osciluje mezi dur a moll.

Obr. č. 74: První zvolání



Toto zvolání se opakuje se subdominantní harmonií, kde tón B je septimou dominantního akordu postaveného na subdominantě.

Obr. č. 75: Druhé zvolání



Závěr bluesové dvanáctky vypadá v tomto případě takto:

Obr. č. 76: Závěr

Zpěv

prej a-bych si s nim šel za-hrát Rock-n-Roll

5.3.5 Text

Text je český a jediný problém by mohla působit výslovnost slova Rock'n'Roll, kde je nutné dohodnout se na výslovnosti buď české či anglické a tu dodržovat. Inspirace kultovní písní *Roll over Beethoven* od Chucka Berryho je zde jasně patrná.

5.3.6 Sociální a historický význam

Píseň *Rock'n'Roll pro Beethovena* se objevila ve filmu *Šakalí léta* (1993). Je v Čechách velmi populární, jak o tom svědčí zařazení písně do zpěvníku *Já písnička 3*. Rock'n'Roll byl za doby komunismu vnímán jako forma odboje a i například punkové kapely – které byly také symbolem protestu (jako například Visací zámek) – ve svých písních Rock'n'Rollovou kulturu zmiňují.

5.3.7 Výsledná úprava

Výsledná úprava je v celé délce v příloze č. 3.

Obr. č. 77: Výsledná úprava

Rock'n'Roll pro Beethovena

Ivan Hlas
úprava Jan Vepřek

The musical score is arranged in five staves. The top staff is for the voice (Zpěv) in G major, with lyrics: "Vče - ra v no - ci měl jsem div - nej sen,". The second staff is for the keyboard, showing a treble clef with a whole rest and a bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The third staff is for the bass guitar (Basová kytara) in bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fourth staff is for the rhythm guitar (Rhythm egg) in treble clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fifth staff is for the cajón (Cajón) in treble clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The key signature is one flat (F major/D minor) and the time signature is common time (C).

Já hned jak blázen poslech'
jsem sen oblík' jsem se a šel za ním ven
a celou noc jsme hráli rock'n'roll.

Beethoven to asi kdysi hrál,
ten to uměl rozjet až jsem řval,
jó, ten vám uměl rozjet rock'n'rol

Přišlo ráno a já jsem už vstal,
kosti mi snad v těle rozlámal,
věděl jsem ale, jak hrát rock'n'roll.

Závěr

Moderní populární hudba nás obklopuje na každém kroku a v některých případech (například v nákupních centrech, v restauracích, v dopravních prostředcích) na nás doslova útočí. Neustálý kontakt se znějící hudbou je doménou několika posledních desetiletí a většinou se jedná o moderní populární hudbu. Zdálo by se, že poslech hudby napomáhá k rozvoji hudebnosti, ale vše má i svou odvrácenou stranu. Neustálý nekritický poslech moderní populární hudby nakonec může vyústit v celkovou neschopnost hudbu vnímat a kriticky hodnotit. Obecně lze říci, že žáci se musí nejprve hudbu naučit poslouchat a pomocí jednoduchých reprodukcí mohou zdokonalovat svou hudebnost. Tato diplomová práce se zaměřuje na druhý problém této úvahy – tedy na činnostní využití výrazových prostředků moderní populární hudby v hudební výchově.

Současná hudební výchova v České republice trpí nedostatkem vhodného materiálu z oblasti moderní populární hudby. Pokud totiž vůbec existuje notový materiál (což není pravidlem), je většinou omezen na melodii, text a akordové značky. To je dáno celkovým zaměřením moderní populární hudby, která se zaměřuje zejména na znějící hudbu a většinou vzniká spontánně (a notový materiál až následně).

Autor diplomové práce předložil praktické ukázky využívání skupinové hry v hudební výchově, přičemž jeho hlavním cílem bylo nastínit principy kritického výběru moderní populární písně a následného vytvoření partitur pro použití v hudební výchově z tohoto materiálu.

Autor také poskytuje základní žánrové rozdělení moderní populární hudby pro praktické účely včetně stylizovaných doprovodů harmonických nástrojů a možných rytmických doprovodů bicí sekce. To slouží jako vodítko k vytváření vlastních aranžmá moderních populárních písní.

Je tedy zapotřebí naučit se vhodně rozepisovat party pro žáky s ohledem na jejich vkus i technické dovednosti. Tato diplomová práce reaguje na tuto potřebu a autor se snaží poskytnout vodítka k tomu, aby mohly vznikat úpravy na vhodné technické úrovni.

Bibliografie

Knižní zdroje:

ADORNO, Theodor. On Popular Music. *Studies in Philosophy and Social Science*. New York: Institute of Social Research, 1941.

ALWELL, E.; SCHACHTER, C.; *Harmony and Voice Leading*. Belmont: Waldsworth Group, 2003. ISBN 0-15-506242-5

DORŮŽKA, Lubomír. *Panoráma populární hudby 1918/1978 aneb Nevšední písničkáři všedních dní*. Praha: Mladá Fronta, 1981.

FISHER, Jody. *Beginning Jazz Guitar*. Alfred Publishing Company, 1995

FONTANA, David, *Psychologie ve školní praxi: Příručka pro učitele*. 3. vydání. Praha: Portál, 2010. ISBN 978-80-7367-725-1

GEIST, Bohumil. *Akustika: Jevy a souvislosti v hudební teorii a praxi*. Praha: Muzikus, 2005. ISBN 80-86253-31-7

HERDEN, Jaroslav. *Úpravy pro školní soubory*. Praha: Univerzita Karlova, 2001. 80-7290-052-8

JEHNE, Leo. 2000. Populární hudba a hlasová výchova. In POLEDŇÁK, Ivan. *Populární hudba a škola*. Praha: Univerzita Karlova, 2000. ISBN 80-7290-013-7

KOFROŇ, Jaroslav. *Učebnice harmonie*. 10. upravené vydání. Praha: Editio Bärenreiter. 2002. ISBN 80-86385-14-0

KOVÁČ, Jan. *Moderní populární hudba a její použití v hudební výchově na základní škole*. Ostrava: 2007. Rigorózní práce. 207 s. Ostravská univerzita v Ostravě. Pedagogická fakulta. Katedra hudební výchovy

MACDONALD, Bruno. *The Wall. 1001 alb, které musíte slyšet, než umřete*. Editor DIMERY, Robert. Praha: Volvox Globator, 2009. ISBN 978-80-7207-721-2

MATZNER, Antonín; POLEDŇÁK, Ivan; WASSERBERGER, Ivan; a kol. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. 2. vydání. Praha: Editio Supraphon, 1983.

MAZOUREK, Jan; STIBOROVÁ, Zora, *Kapitoly z hudební psychologie*. Ostrava, 1988.

POLEDŇÁK, Ivan. *Kapitolky o jazzu*. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1961.

POLEDŇÁK, Ivan. Předmluva. In POLEDŇÁK, Ivan. *Populární hudba a škola*. Praha: Univerzita Karlova, 2000. ISBN 80-7290-013-7

POLEDŇÁK, Ivan. *Stručný slovník hudební psychologie*. Praha: Editio Supraphon, 1984.

PRCHAL, Jan. *Populární hudba ve škole: Zpíváme a hrajeme*. Praha: Muzikservis, 1999. ISBN 80-86233-08-1

RYCHLÍK, Jan. *Pověry a problémy jazzu*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959.

SAVAGE Steve, *The Billboard Book of Rhythm*. New York: Billboard Books, 1989. ISBN 0-8230-7538-9

SEDLÁK. *Psychologie hudebních schopností a dovedností*. Praha: Supraphon, 1989. ISBN 80-7058-073-9

SOVÁK, Miloš; HÁLA, Bohuslav. *Hlas, řeč, sluch*. 2. vydání. Praha: Česká grafická unie, 1947

ST. JAMES, Adam. *101 Singing Tips : All the Pros Know and Use*. Hal Leonard Corporation, 2006. ISBN 978-0634086083

ŠAFAŘÍK, Jiří. *Dějiny hudby*. III. díl. Věrovany: Nakladatelství Jan Piszkiwicz, 2006. ISBN 80-86768-17-1.

ŠRŮTKOVÁ, Zdeňka. K možnostem projektového vyučování populární hudby na základní škole. In POLEDŇÁK, Ivan. *Populární hudba a škola*. Praha: Univerzita Karlova, 2000. ISBN 80-7290-013-7

VELEBNÝ. *Jazzová praktika 2*, Praha: Panton, 1978

VLČEK, Josef. *Rockové směry a styly*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1988.

VYDROVÁ, Jitka. *Rady ke zpívání*. Praha: Práh, 2009. ISBN 978-80-7252-252-1

VÁLEK, Jiří. *Italské hudební názvosloví*, Praha: Panton, 1973

Oxford Music Online:

Oxford Music Online [online]. 2001, dostupné na WWW: www.mlp.cz v oddělení Databáze se vzdáleným (on-line) přístupem, nebo přímo na www.oxfordmusiconline.com, Oxford University Press, 2007-2011

BÉHAGUE, Gerard; TURINO, Thomas. Peru. In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40092> (accessed May 30, 2011).

BRACKETT, David. Funk. In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46626> (accessed June 16, 2011).

COLLIER, James Lincoln. Bands. In *The New Grove Dictionary of Jazz*, 2nd ed., edited by Barry Kernfeld. *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J024300> (accessed May 30, 2011).

LEWIN, Olive; GORDON, Maurice G. Jamaica. In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44476> (accessed June 4, 2011).

RYE, Howard. Rhythm-and-blues. In *The New Grove Dictionary of Jazz*, 2nd ed., edited by Barry Kernfeld. *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J676400> (accessed June 4, 2011).

WILLIAMS, J. Kent; KERNFELD Barry. Lewis, Mel. In *The New Grove Dictionary of Jazz*, 2nd ed., edited by Barry Kernfeld. *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J268100> (accessed June 4, 2011).

Internetové zdroje:

Vocalist [online]. 2001-, [cit. 23. 5. 2011], dostupné na WWW:

http://www.vocalist.org.uk/microphone_techniques.html