

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**  
**Pedagogická fakulta**  
**Katedra hudební výchovy**

**Hudba jazzového okruhu ve světle hudebních činností**  
(Diplomová práce)

**Jiří Beránek**  
(Učitelství VVP pro 2. stupeň ZŠ a SŠ  
Anglický jazyk – Hudební výchova)

Vedoucí diplomové práce: **Doc. PaedDr. Michal Nedělka, Dr.**

**Praha 2006**



**Prohlášení:**

Prohlašuji, že diplomovou práci na téma „Hudba jazzového okruhu ve světle hudebních činností“ jsem vypracoval samostatně s použitím uvedené literatury a zdrojů.

V Praze, 19.4.2006.

U

**Obsah:**

Úvod .....	6
<b>I. Hudba jazzového okruhu a škola .....</b>	<b>8</b>
<b>II. Hudba jazzového okruhu a poslech hudby.....</b>	<b>13</b>
II.1 Hudba jazzového okruhu a její receptivní specifika .....	13
II.2 Hudba jazzového okruhu a výzkumy hudebnosti .....	18
II.3 Hudba jazzového okruhu a antologie zvukových ukázek.....	24
II.3.1 Antologie blues .....	24
II.3.2 Antologie jazzu .....	25
II.3.3 Big Band Box .....	26
II.3.4 Ken Burns Jazz .....	27
II.3.5 To bylo Osvobozené divadlo .....	27
II.3.6 Populární hudba ve škole .....	27
II.3.7 Antologie V. Hruši .....	28
<b>III. Hudba jazzového okruhu a interpretace.....</b>	<b>29</b>
III.1 Jazzová interpretace (podle konceptu Igora Wasserbergera, Ivana Horvátha).....	29
III.1.1 Frázování .....	29
III.1.2 Technické problémy sekcí .....	30
III.1.3 Melodika témat a improvizace .....	33
III.1.4 Harmonie .....	34
III.1.5 Transkripce improvizací .....	37
III.2 Taneční stylizace a styly jazzového klavíru (podle konceptu Milana Šolce, Jiřího Verbergera).....	38
III.2.1 Starší tance evropské .....	39
III.2.2 Tance standardní .....	41
III.2.3 Tance afroamerické .....	42
III.2.4 Tance latinskoamerické .....	44
III.2.5 Taneční odrůdy .....	46
III.2.6 Stride Piano .....	48
III.2.7 Stomp Piano .....	49
III.2.8 Blues a Boogie-woogie Piano .....	50
III.2.9 Trumpet Piano Style .....	53

III.2.10 Obecně ke klavírní stylizaci taneční hudby a jazzu .....	58
III.3 Styly jazzového klavíru a hudba 20. století (podle konceptu Johna Fordhama): rozbor notových ukázek.....	59
III.3.1 Styl ragtimu a stride piana .....	60
III.3.2 Styl boogie a blues .....	61
III.3.3 Styl bebopu .....	62
III.3.4 Styl koncertní .....	63
III.3.5 Styly vycházející z latinskoamerického hudebního folklóru .....	65
III.3.6 Styly z hlediska jejich uplatnění v umělé hudbě .....	67
<b>IV. Hudba jazzového okruhu a improvizace .....</b>	<b>69</b>
IV.1 Improvizace a kreativní interpretace v umělé hudbě (s použitím konceptu Jaroslava Zicha).....	69
IV.2 Základní druhy jazzové improvizace .....	74
IV.3 Improvizace a elementární výuka klavírní hry .....	76
IV.4 Rozbor některých příruček klavírní jazzové improvizace .....	79
IV.4.1 O. Mandlová, Základy hry na klavír podle akordových značek .....	79
IV.4.2 B. Bláha, Škola hry na klávesové nástroje .....	81
IV.4.3 E. Hradecký, Hrajeme na klavír podle akordových značek .....	81
IV.4.4 V. Lopez, Modern Piano Method I.-IV. ....	82
IV.4.5 J. Mehegan, Improvizating Jazz Piano .....	82
<b>V. Hudba jazzového okruhu a kompozice .....</b>	<b>84</b>
V.1 E. Schulhoff, 5 Études de jazz, č. 5 „Kitten on the Keys“ .....	84
V.2 D. Milhaud, Stvoření světa .....	85
V.3 Uplatnění taneční stylizace a stylů jazzového klavíru ve vlastní kompoziční praxi.....	87
<b>VI. Hudba jazzového okruhu a hudební reflexe literárního typu .....</b>	<b>90</b>
VI.1 Hudba jazzového okruhu a hudební sociologie.....	90
VI.2 Hudba jazzového okruhu a „hudební čítanka“ .....	91
<b>VII. Integrace hudebních činností na příkladu jazzové úpravy Debussyho Plavovlásky v podání Jacques Loussier Tria .....</b>	<b>116</b>
VII.1 Poslech hudby a její reflexe .....	116
VII.2 Interpretace a improvizace .....	117
VII.3 Kompozice a aranžmá .....	119
<b>Závěr .....</b>	<b>120</b>

<b>Resumé .....</b>	<b>122</b>
<b>Poděkování .....</b>	<b>124</b>
<b>Bibliografie .....</b>	<b>125</b>
A) Literatura odborná a populárně naučná .....	125
B) Klavírní, klávesové a jiné školy a doplňující instruktivní materiály s vazbou k hudbě jazzového okruhu .....	130
C) Beletrie, memoáry .....	131
<b>Diskografie .....</b>	<b>133</b>
<b>Notové přílohy .....</b>	<b>134</b>

## Úvod

Hudba jazzového okruhu a obecněji celá oblast nonartificiální hudby (snad s výjimkou domácího folklóru) zůstávala u nás, ale i ve světě dlouho stranou zájmu jak hudební výchovy, tak i hudební vědy. Tato situace se ovšem v posledních padesáti letech značně proměnila: moderní populární hudba zejména od 60. let postupně proniká do osnov, učebních plánů i učebnic hudební výchovy (a věřme že i do její výukové praxe), byla založena specializovaná konzervatoř na tuto hudbu a moderní populární hudba je i součástí vysokoškolské výuky hudebního směru. Teorie a dějiny nonartificiální hudby se přitom staly nově krystalizující a značně expandující disciplínou hudební vědy (vedle teorie a dějin hudební interpretace a hudební sémiotiky). Zejména v USA se studium tohoto oboru spájí s již etablovaným vědomím, že se jedná v případě hudby jazzového okruhu o hudbu specificky americkou a vhodnou tedy i jako předmět pro poznání vlastní národní kultury a její historie.

Tato diplomová práce si klade za cíl přiblížit čtenáři hudbu jazzového okruhu (a především jazz jako vývojové jádro této hudby) jako celek probíhající napříč všemi hlavními hudebními činnostmi: poslechem hudby, hudební interpretací, improvizací i kompozicí. Hudební reflexe se do hudebních činností zpravidla nezařazuje (bývá v hudební psychologii pojednávána jako hudební myšlení a jako takové je součástí hudebních schopností), přesto považují tuto oblast za vhodný doplněk vlastních hudebních činností.

Předkládaná diplomová práce je tedy metodicky syntézou dílčích analýz (ať již převzatých z literatury či provedených přímo autorem) neboli kompendiem poznatků, které jsou pedagogicky aplikovatelné zvláště na učilišti typu Konzervatoře Jaroslava Ježka, tj. hudební odborné škole zaměřené na výuku jazzové hudby. Konkrétně kapitola *Hudba jazzového okruhu a poslech hudby* je uplatnitelná v předmětech Dějiny populární hudby a Vývoj hudebního myšlení, kapitoly *Hudba jazzového okruhu a interpretace* a *Hudba jazzového okruhu a improvizace* jsou využitelné v hodinách Jazzového klavíru, kapitola *Hudba jazzového okruhu a kompozice* je šitá na míru stejnojmenného předmětu Kompozice (skladby). Co se týče kapitoly *Hudba jazzového okruhu a hudební reflexe literárního typu*, mohla by mít význam pro předmět Dějiny umělecké kultury či HES (Historicko-estetický seminář). Pokud se v souvislosti sociologie literatury<sup>1</sup> či tzv.

<sup>1</sup> ALAN, J., PETRUSEK, M. *Sociologie, literatura a politika. Literatura jako sociologické sdělení*. Praha : Karolinum, 1996.

umělecké či narativní psychologie<sup>2</sup> hovoří o „narativním paradigmatu“, má tento pojem vlastně dvojitý význam: a) jedná se o typ psychologie přítomný v umělecké literatuře (na rozdíl od psychologie jednak laické a jednak akademické); b) jedná se o koncept (resp. meta-koncept) sociologie jako „třetí kultury“ mezi literaturou a exaktní vědou.

Výše uvedeným sdělením o pedagogické aplikaci práce není popřeno, že by práce nemohla být alespoň částečně využitelná i na jiných typech škol: část poslechová v hudební výchově na základních a středních školách, část interpretační a improvizací ve výuce klavíru na základních uměleckých školách apod.

---

<sup>2</sup> HELUS, Z. *Psychologie pro střední školy*. Praha : Fortuna, 1999.

## **I. Hudba jazzového okruhu a škola**

Na první pohled se může jevit spojení „hudba jazzového okruhu a škola“ jako *contradictio in adjecto*, neboť jazzová hudba vznikala a rozvíjela se mimo oficiální školské instituce (očividně k jejímu prospěchu). Byla provozována afroamerickým obyvatelstvem USA, z nichž mnozí nejenže neměli hudební vzdělání (včetně neznalosti notace), ale byli i jinak negramotní. (Což ovšem nemusí znamenat, že byli hloupi.) Není to koneckonců tak dávno, co jsme podobnou situaci zažili i v Evropě, např. v českých zemích před školskou reformou Marie Terezie. Odtud také pocházejí v obou kulturních okruzích provozované responsoriální způsoby zpěvu (neznali-li zpěváci z lidu noty, bylo třeba předzpěváka, aby udal melodii) a ústně tradovaná lidová hudba aj. folklór. Tuto situaci dokumentuje i středověké heslo *pictura est laicorum litteratura*.

Také hlavní představitelé amerického jazzu až po Milese Davise – až na výjimky - nebyli zrovna protypy vzdělanců, ale spíše rozervanců, těžko se vypořádajících se společenským nedoceněním (ať už zdánlivým či skutečným) své muzikantské virtuozity, případně – pokud byli komerčně úspěšní – zase sloužili diktatuře trhu (viz Duke Ellington, „umělec tržního hospodářství“).

Je třeba říci, že tato doba dnes již uplynula. Dnešní fenomény jazzu (prototypem budiž Wynton Marsalis) se rekrutují většinou ze středostavovských rodin a hudební vzdělání (ať už začínají klasickým či přímo jazzovým) získávají na specializovaných a materiálně, koncepčně, metodicky i personálně vybavených učilištích typu Berklee College v Bostonu. Z jazzové hudby se tedy stala hudba institucionální (se všemi klady a zápory, kladem je např. určitá distance od přímého vlivu trhu) a z její reflexe se stala specializovaná a velmi expandující součást hudební vědy. K tomu přistupuje i kulturní vědomí – Evropou reflektované dříve než v Americe - že se zde jedná o hudbu specificky americkou (která v Americe vznikla a má zde hlavní ohnisko rozvoje a šíření), i když přirozeně ani americká hudba uměle není ve 20. století hudbou jen Evropou inspirovanou, ale i hudbou Evropou inspirující (srov. vliv minimalismu).

Jazzová hudba si postupem doby nacházela své místo i v českém školství. Zvláště od 60. let začaly pronikat do učebních plánů, osnov a učebnic hudební výchovy tematické okruhy zaměřené na šíření hudby jazzového okruhu. V současné době je tato tematika již relativně pevnou součástí vzdělávacích obsahů, zvl. ve vyšších ročnících základních škol a

na školách středních: jazzová hudba se v této koncepci chápe jako páteř celého vývoje moderní populární hudby (odtud i termín-pojem „hudba jazzového okruhu“).

Co se týče uplatnění hudby jazzového okruhu v učebnicích hudební výchovy, je výrazně zastoupena v *Hudební výchově pro 8. ročník ZŠ (1994, 1997)*<sup>3</sup>, kde tvoří celou její první polovinu - viz kapitoly *Hudba do kroku a do skoku, Zrození jazzu z afroamerické hudby, Dějiny jazzu v kostce, Rock, Pop a „škatulky“, Folklor - folk, Hudební divadlo a film*. V *Hudební výchově pro 9. ročník ZŠ (1997, 1999)*<sup>4</sup> je populární hudbě věnována sice jen poslední kapitola, ale jsou zde zmíněny i její nejsoučasnější výboje, jako např. techno, byť s jeho hodnocením jako „pokleslé odnože rocku“ by asi jeho vyznavači polemizovali. Pozornost je věnována i jazzovým inspiracím ve vážné hudbě.

V obou učebnicích *Hudební výchovy pro gymnázia 1, 2 (2003)*<sup>5 6</sup> tvoří populární hudba jednu třetinu obsahu, 1. díl se zabývá zrozením jazzu a érou klasického jazzu, 2. díl sleduje vývoj populární hudby od 50. do 90. let.

V případě učebnice *Populární hudba ve škole (1998, 1999) Jana Prchala*<sup>7 8</sup> jde o monotematické zaměření na oblast populární hudby: v 1. díle z teoretického hlediska a ve vazbě na poslech populárních písní z příloženého CD, v 2. díle s náznakem poučení o interpretaci populární hudby ve škole, včetně ukázek jednoduchých partitur. Prchalova učebnice si klade za cíl uvést fenomén populární hudby – v jeho historicky vyvinuté žánrové a druhové rozmanitosti – do školní výuky, mj. i z toho důvodu, že byl, jak sám autor v úvodu podotýká, v tomto kontextu podceňován. (Nedostatečnou pozorností směrem k populární hudbě se ovšem v minulosti vyznačoval i zájem badatelský na poli hudební vědy, resp. hudebně teoretických reflexí.) V tomto smyslu je tato učebnice vítanou, a můžeme konstatovat, že způsobem zpracování i poměrně zdařilou pomůckou. V I. části se zabývá: rozčleněním univerza hudby do jednotlivých oblastí a podoblastí artificiální a nonartificiální hudby; terminologickým vymezením a rozdíly mezi AH a

<sup>3</sup> MIHULE J., POLEDŇÁK, I., MAŠLAŇ, P. *Hudební výchova pro osmý ročník základní školy*. Praha : Fortuna, 1997.

<sup>4</sup> MIHULE, J., MAŠLAŇ, P., MOURYČ, F. *Hudební výchova pro 9. ročník základní školy a pro víceletá gymnázia*. Praha : Fortuna, 1999.

<sup>5</sup> CHARALAMBIDIS, A., CÍSAŘ, Z., HURNÍK, L. *Hudební výchova 1 pro gymnázia*. Praha : SPN, 2003.

<sup>6</sup> CHARALAMBIDIS, A., CÍSAŘ, Z., HURNÍK, L., RADOSA, D. *Hudební výchova 2 pro gymnázia*. Praha : SPN, 2003.

<sup>7</sup> PRCHAL, J. *Populární hudba ve škole*. Praha : Muzikservis, 1998.

<sup>8</sup> HOLUBEC, J., PRCHAL, J. *Populární hudba ve škole. Zpíváme a hrajeme*. Praha : Muzikservis, 1999.



NAH; historickým přehledem základních vývojových trendů světové i české NAH; komentováním jednotlivých nahrávek (celkem 86); přehledem základních pojmů z oblasti NAH. Ve II. části nalezneme informace týkající se aktivního provedení skladeb NAH ve školní výuce: statě o používaných nástrojích (včetně základů akordové hry na keyboard a poučení o rytmické sekci), o harmonii, aranžmá, zpěvu i improvizaci. Následují úpravy vybraných populárních písní v podobě vokální, instrumentální a vokálně-instrumentální. Co se týče vlastního obsahu posuzovaného textu, lze ocenit, že se autorovi podařilo obsáhnout relativně velkou šíři populární hudby a přitom velmi stručně a zároveň poměrně výstižně postihnout podstatné vývojové trendy a charakteristiku NAH. Samozřejmě, že takto populárně pojatý text (jedná se vlastně o popularizaci populární hudby) není všeobsažný, a ani být nemůže.<sup>9</sup>

I v České republice vznikla specializovaná veřejná školská instituce zabývající se hudbou jazzového okruhu: Konzervatoř a Vyšší odborná škola Jaroslava Ježka (KJJ) v Praze. Historie školy<sup>10</sup> spadá do roku 1958, kdy skupina muzikantů kolem skladatele a teoretika Vadima Petrova začala organizovat při městském domě osvěty kurzy, které byly původně určeny pro vedoucí nejrůznějších hudebních těles a skupin. Později přibyli instrumentalisté, tedy ti, kteří se soukromě naučili ovládat nástroj a hrát, ale neměli odpovídající teoretické znalosti. Přidali se i skladatelé, dirigenti a aranžéři a nakonec i zpěváci populární hudby. V podobě Lidové konzervatoře, pod oficiálním názvem Lidová škola umění – kurzy pro pracující – specializované účelové studium existovala tato škola čtvrt století (1966-89). Z dalších hudebníků a hudebních teoretiků na škole působili (vedle již zmíněného Petrova) Zdeněk Zahradník, Harry Macourek, Věroslav Neumann, Jaroslav

<sup>9</sup> Celkem podnětné je i řešení výkladových hesel v *Lexikonu hudby pro děti (2000)* (od 7 let), jehož autoři **Monika a Hans-Günter Heumannovi** použili metodu rozhovoru mezi Katkou a Tomášem, „dětmi, které milují hudbu“, event. dalšími osobami. Takto je např. zpracováno heslo **improvizace**:

„Copak to hraješ?!“ ptá se maminka Tomáše, který sedí u klavíru zcela pohroužený do sebe. „Ještě jsem to nijak nepojmenoval,“ odpovídá Tomáš. „Učitel říkal, že když člověk něco nového bez dlouhého uvažování, bez přípravy, zahraje, říká se tomu „improvizace“. I velice slavní skladatelé improvizovali, například J.S. Bach na varhany nebo W.A. Mozart a L. van Beethoven na klavír. Zásadní význam má improvizace v jazzu. U improvizování má hudebník velikou volnost, ale také musí dodržovat určitá pravidla.“ „Když si zapamatuješ, co jsi hrál, a napíšeš si to, tak už to bude skladba,“ povzbuzuje ho maminka. (s. 75)

<sup>10</sup> *Konzervatoř a Vyšší odborná škola Jaroslava Ježka*. Propagační brožura. Praha : KJJ, 2001.

Kofroň, Milan Jíra, instrumentalisté Karel Velebný, Eugen Jegorov, Jindřich Němeček, Vlastimil Kloc, Jan Hynčica, Miroslav Angr, Jaroslav Bořa, Josef Vejvoda. Z klavíristů nelze nepřipomenout Jiřího Verbergera, Rudolfa Rokla, Valentinu Kameníkovou, Annu Šenflukovou, ze zpěváků Jana Soumara, Ladku Kozderkovou, Jaroslava Gliecha, Miladu Musilovou a Hanu Hegerovou. Z herců a literátů vzpomeňme Ivana Vyskočila, Pavla Koptu, Věru Jordánovou, Zdenku Joskovou, Josefa Chvalinu a Vítězslavu Fryntovou.

Po roce 1989 škola změnila svoji strukturu a stala se (alespoň po právní stránce) standardním typem hudební konzervatoře (včetně vlastní budovy od konce 90. let) s tím, že si podržela některá svoje specifika – vedle zaměření na hudbu jazzového okruhu též pedagogické působení některých učitelů – jazzmanů s vlastní uměleckou praxí (typu Karla Růžičky). Vznikla vyšší odborná škola v oboru tvorba textu a scénáře, dramatickém oboru, upravily se osnovy dalších předmětů, od první dekády nového století probíhá i výuka muzikálového oboru. Na škole se vyučuje v následujících oborech a odděleních: oddělení skladby a dirigování; oddělení strunných nástrojů; oddělení dechových nástrojů; oddělení klávesových nástrojů; oddělení pěvecké; oddělení muzikálové; oddělení tvorby textu a scénáře. Škola se ovšem nevyhýbá ani výuce hudby artificiální (a to zejména v oddělení skladatelsko-dirigentském a klavírním).

V době mého studia na této škole (1995/96-2001/02) na oddělení skladatelském (které vedl Antonín Bílý) jsem byl vyučován těmito profesory (v abecedním pořadí): Zdeněk Bednář (dějiny hudby; bývalý ředitel KJJ), Petr Beneš (jazzový klavír), Zoja Černovská (hudební nástroje), Jiří Doubek (dirigování, hudba 20. století), Václav Dvořák (hudební estetika, pedagogika, psychologie; již tehdy ze školy odešel), Afrodita Katmeridu (čtení a hra partitur), Irina Kondratěnko (obligátní klavír; dnes vedoucí klavírního oddělení), Pavel Kopecký (elektroakustická hudba), Stanislav Jelínek (skladba, partitury, dirigování, harmonie, formy, kontrapunkt, instrumentace, hudební estetika, hudební akustika; dnes již na škole nepůsobí), Miluše Jelínková (hlasová výchova; dnes již na škole nepůsobí), František Koniček (partitury; během mého studia zesnulý), Jaromír Kazda (dějiny umělecké kultury), Jiří Neužil (jazzový klavír), Zdeněk Páleníček (obligátní klavír), Alena Stašková (intonace), Milan Svoboda (žánrová harmonie), Ladislav Tůma (dějiny populární hudby), Tedd Wang (anglický jazyk), Igor Wasserberger (vývoj hudebního myšlení), Jan Wild (skladba; dnes vedoucí skladatelského oddělení).

Jakkoliv to může znít zdánlivě paradoxně, nejvíce ze všech jmenovaných mě ovlivnil prof. Jelínek, který se hudbě jazzového okruhu vlastně nevěnoval (je to skladatel moderní vážné hudby stylové postsyntézy Musica nova a neoklasicismu, specialista

v oblasti gregoriánského chorálu). Ovlivnil mě nejen z důvodu kvantitativního – že byl s výjimkou jednoho roku profesorem mého hlavního oboru – ale i kvalitativně: považoval jsem jej totiž na této škole (a do značné míry i v českém školství vůbec) za člověka s nejmenším deficitem inteligence, pracovitosti a charakteru.<sup>11</sup>

Na škole našla uplatnění v učitelské profesi (zejména kolem jazzového klavíru a hudebně skladebných nauk) řada mých generačních vrstevníků jako Pavel Bělík (dnes zástupce ředitele), Petr Beneš, Juraj Benko, Pavla Ježková, Ondřej Kabrna, Zdena Košnarová, Jiří Neužil, aj.

---

<sup>11</sup> Analýzou pedagogického působení této významné osobnosti jsem se zabýval v seminární práci s názvem *Pedagogický profil prof. Jelínka na didaktickém podkladě učitele a jeho kompetencí* (2000) pro předmět Školní pedagogika a psychologie na Pedf UK.

## **II. Hudba jazzového okruhu a poslech hudby**

### **II.1 Hudba jazzového okruhu a její receptivní specifika**

1) Nonartificiální hudbu 19. a 20. století lze obsáhle vymezit výčtem základních znaků:<sup>12</sup> typově standardizovaný základ tvorby; zeslabený význam tvůrčí (skladebné) jedinečnosti díla a naopak zvýraznění podílu interpretace; spontaneita vnímání a spotřeby; silné a bezprostřední zastoupení sociálních a psychických funkcí; široká (a zároveň skupinově, generačně apod. zcela konkretizovaná) společenská recepční základna; zbožní charakter převážné části produkce populární hudby a tím i její podřizování se běžným ekonomickým mechanismům a zákonitostem, zvláště zákonu poptávky a nabídky.

2) Moderní populární hudba (resp. hudba jazzového okruhu) jako historicky nejmladší subsféra nonartificiální hudby se vyznačuje celou řadou specifických rysů, avšak „tím nejspecifičtějším rysem je, že se v ní operuje novou hudební řečí.“<sup>13</sup> Podmínky moderní civilizace přinesly mj. „revoluci v možnostech tvorby a hlavně záznamu zvuku a tedy i hudby, revoluci v šíření hudebních produktů (nahrávek všeho druhu), revoluci danou vznikem multimediálních projevů, revoluci v podobě i objemu tzv. hudebního průmyslu (resp. průmyslu zábavy, volného času atp.), revoluci spočívající v propojení celého světa díky možnostem cestování, ale i možnostem počítačových sítí atp., revoluci v pojmání vztahu hodnoty a zboží, revoluci v myšlení a citění lidí.“<sup>14</sup>

3) Podle I. Poledňáka<sup>15</sup> jako specifické rysy jazzu principiálně vystupují vzájemně spjaté principy beatové organizace metroritmiky a improvizace. K těmto hlavním rysům se pojí další rysy, jež se více či méně uplatňují v různých jazzových stylech či typech projevu: individuálně charakteristická tvorba tónu; tzv. bluesová intonace; užití osobitých paradigmat melodických, harmonických, instrumentačních, frázovacích a zvláště rytmických; přítomnost těžko definovatelného rysu, který bývá označován jako feeling; upřednostňování jednoduchých forem a schematické tektoniky (princip: téma s variacemi); kolektivnost muzicírování; uplatňování dříve nebo v jiných typech hudby neobvyklých hudebních nástrojů; využívání prvků a postupů do té doby v artifciální hudbě neobsazených nebo málo používaných; upřednostňování hudební „akce“ před jejím

<sup>12</sup> KOTEK, J. - POLEDŇÁK, I. Hudební věda č.4/1974.

<sup>13</sup> POLEDŇÁK, I. *Úvod do problematiky hudby jazzového okruhu*. Olomouc : UP, 2000, s. 20.

<sup>14</sup> *Ibid.*, s. 20-21.

<sup>15</sup> *Ibid.*, s. 40-42.

výsledkem; překrývání či splývání úloh skladatele a interpreta; rozdělení skladatelského přínosu na tvorbu „skladby“ a aranžmá; vůbec podřadná úloha notového zápisu „skladby“; kult instrumentální virtuozity, ale současně i naléhavosti výrazu; důraz kladený na osobnost hudebníka; splynutí s atmosférou prostředí a chvíle.

Tuto charakteristiku lze doplnit i několika dalšími rysy (opět se jistě nejedná o výčet zcela vyčerpávající a uzavřený):<sup>16</sup> *alterace*: bohatší barvy funkční harmonie, pozdně romantické, impresionistické vlivy, až k dvojité alteraci kvinty atd.; *princip „call and response“*: responsoriální střídání předzpěváka s jeho zvoláním a sboru s odpovědí, často s přesahy (i vícetextově); v blues zpěv se zvoláním a klavír s odpovědí; *polyfonie*: melodické nástroje improvizálně obměňují, zdobí a obehávají melodii, podle rozpoložení, povahy a temperamentu, takže vzniká heterofonie a zdánlivá polyfonie; pozdější aranžmá a kompozice přinesly kontrapunkticky perfektní melodii (a teprve zdokonalení nahrávací techniky s sebou přineslo aranžmá a kompozici).

4) Specifika hudby jazzového okruhu (HJO) se někdy staví do kontrapozice se specifiky hudby artificiální (AH). Takto postupuje v jejím vymezení i J. Prchal:<sup>17</sup> v AH se při poslechu díla předpokládá soustředění posluchače na delší dobu, jeho určitá připravenost a posluchačská zkušenost; jeho reakce na výkon interpreta se očekává po doznění díla; HJO soustředěný poslech většinou nepředpokládá, při produkci často posluchač stojí nebo tančí a reaguje nejen po skončení, ale i během průběhu skladby (na jazzových koncertech posluchači tleskají po každém zdařilém sóle), atd.

5) V literatuře se setkáme i se záznamem odlišných reakcí fanoušků klasiky a fanoušků popu:<sup>18</sup>

#### FANOUŠEK KLASIKY

*Proč musí mít pop tak velkou a rušivou rytmickou sekci a proč je metrum vždycky tak jednotvárné?*

*Jen kdyby pop nebyl po celou dobu slyšet tak nahlas.*

*Je to příliš jednoduché.*

*Je to znervózňující, nudné a strmdlé.*

#### FANOUŠEK POPU

*Proč vážná hudba stále mění náladu a škodí si nudnými pasážemi?*

<sup>16</sup> MICHELS, U. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha : NLN, 2000, s. 505.

<sup>17</sup> PRCHAL, J. *Populární hudba ve škole*. Praha : Muzikservis, 1998, s. 7-8.

<sup>18</sup> WAUGH, A. *Vážná hudba. Nový přístup k poslechu*. Bratislava : Slovo, 1995, s. 14.

*Jen kdybych nemusel neustále zesilovat a zeslabovat zvuk.*

*Je to příliš složité.*

*Je to strmé, nudné a znervózňující.*

6) Jazzovou improvizaci v pojetí času jako prostoru ve smyslu oslavy přítomnosti je možné popsat také hudebně psychologicky.<sup>19</sup> Zatímco většina západní hudby vyžaduje od posluchače mentální reprodukci, rozpomenutí se na tvary i v rámci delších časových úseků, improvizovaná hudba pracuje spíše s faktorem krátkodobé paměti - retencí. Jak usuzuje muzikolog Dietrich J. Noll, „důležitým následkem jsou změněná hudební očekávání posluchače v porovnání se západní koncertní hudbou. Ve své nejvšeobecnější podobě totální improvizace vůbec nevyžaduje připomínání vytvořených motivů apod., buduje spíše zvukové plochy, fenomény retence. Působení volné improvizace určitě spočívá v retencionálním zacházení s hudebním časem.“<sup>20</sup>

7) Přestože je hudebně psychologická problematika kolem fenoménů recepce – percepce – apercepce již relativně značně propracována,<sup>21</sup> domnívám se, že mnohé právě v souvislosti s hudbou jazzového okruhu - a zvláště v aplikaci na školní poslech - zůstává nedořešeno. V kontextu uvádění populární hudby, a zejména jazzu (resp. hudby jazzového okruhu) do hudební výchovy v širokém slova smyslu (tj. nejen na základních a středních všeobecně vzdělávacích školách, ale i na základních, středních i vysokých školách odborných) je nejasná pozice této hudby z hlediska hudební ontogeneze žáků, zvláště rozvoje jejich hudebních schopností. Týká se to např. rozvoje harmonického a tonálního citění v souvislosti s jazzovou harmonií, která v zásadě ruší ve vážné hudbě tradičně chápanou dichotomii konsonance - disonance klasicko-romantického typu. Na druhé straně jsou zejména v moderním jazzu používány některé harmonické postupy, blízké jak určitým typům hudebního folklóru, tak i tonalitě starých církevních modů (viz koncept modální harmonie). Naskýtá se i otázka zvýšeného důrazu na rytmiku (resp. polyrytmiku) v jazzu ve vztahu k rozvoji rytmického citění.

8) Z hlediska hudební sémiotiky lze vymezit i rozdíl mezi postupy umělé a nonumělé hudby: „Zatímco skladatelé umělé hudby se spíše vyhýbají příliš robustnímu a očividnému vršení reprezentačních a tím spíše prezentačních efektů, v hudbě

<sup>19</sup> WILSON, P.N. *Hear and Now. Úvahy o improvizovanéj hudbe*. Bratislava : Hudobné centrum, 2002, s. 24.

<sup>20</sup> *Ibid.*, s. 24.

<sup>21</sup> viz např. SEDLÁK, F. *Základy hudební psychologie. Učebnice pro studenty pedagogických fakult*. Praha : SPN, 1990.



nonartificiální je tomu obvykle jinak. Tvůrci této hudby „nanášejí“ presentační i reprezentační efekty zcela nenuceně, „bezostyšně“ a v hustých vrstvách, a zřejmě i tato skutečnost (vedle jednodušší hudební řeči) přispívá k úspěchu a dominanci nonartificiální hudby na dnešní hudební scéně...V některých typech nonartificiální hudby se zvláště vydatně pracuje s již zmíněným působením samotného hudebního zvuku, tedy s tzv. presentačním efektem (např. metroritmika diskotékové hudby)....Funkcionální hudba přináší specifickou a spíše vystupňovanou sémantičnost. Plyne totiž nejenom z možnosti samotné hudby, ale i z funkčního kontextu (viz kompozice filmové hudby)....Výrazná sémantičnost nejen filmové, ale i nonartificiální hudby vůbec vyplývá již z lehce srozumitelné a působivé sémantičnosti dílčích významových prvků.<sup>22 23</sup>

<sup>22</sup> POLEDŇÁK, I. Způsoby sémantizace hudby a „dešifrace“ jejich významů a jejího obsahu In: *Multimediální komunikace v hudební a polyestetické výchově. Sborník příspěvků z konference*. Praha : PedF UK, 2001, s. 11-12.

<sup>23</sup> Aníž bych přímo aspiroval na to, stát se „semionautem“ (Václav Bělohradský), dovolil bych si přesto připodotknout, že některé problémy hudební sémiotiky, a to zejména ve vztahu k obecné sémiotice i k jejich aplikaci na hudební výchovu považuji za ne zcela vyjasněné. Pokud bychom vycházeli ze srovnání sémantiky jazykové a hudební, lze vytknout zejména tyto skutečnosti (resp. hypotézy o těchto skutečnostech):

1) Ve vztahu znaků k jejich mimoznakovým objektům jde v hudbě spíše o konotáty (asociované významy) než o denotáty (významy základní), zatímco v jazyce je tomu spíše naopak; v literatuře se pak liší míra konotací v závislosti na stylových registrech daného jazyka (např. je vyšší v jazyce básnickém než ve vědeckém).

2) Co se týče umístění jednotlivých komunikačních modů na ose prezentace - reprezentace, v hudbě převažuje prezentace nad reprezentací, zatímco v literatuře i v malířství je tomu spíše naopak; v krajních žánrech (nikoliv nutně okrajových) těchto „umění“ dochází ovšem k jistému vychýlení směrem k opačnému pólu: programní hudba, vokální hudba, hudební divadlo a film apod. tíhne směrem k reprezentaci, zatímco poezie (zvláště tzv. hudba slov), abstraktní malířství apod. směřuje k prezentaci.

3) V jazyce (literatuře) je vazba znak - mimojazyková realita sice arbitrérní, ale v této arbitrérnosti konzistentní a relativně stabilní (ovšem nikoli diachronně neměnná), neboť tato vazba je nezbytná pro pochopení jazykového sdělení. Otázkou, která je nejasná, je důležitost pozice obdobné vazby pro pochopení hudebního sdělení: pokud by tato pozice byla méně relevantní než v případě jazykového sdělení, potom by sloužila v hudbě spíše jako pomocný či aditivní, motivační prostředek, a relevantnější by se pak jevila spíše vlastní strukturace hudby, tj. hudební syntax. Od vyjasnění této otázky by se

9) Hudba jazzového okruhu je specifická i z hlediska společenských funkcí hudby. To se ukazuje již při akcentaci společenských funkcí z hlediska dopadu na hodnocení této hudby a na roli, jakou ve společnosti hraje. Jak podotýká M. Schnierer, „i když bereme v potaz především vlastní hudební kvalitu obou oblastí spočívající v míře poctivosti vynalézavého nápadu ve všech složkách a stránkách skladby, přece jen rozhoduje v artificiální oblasti systém měřítek prioritně hudebních, zatímco v nonartificiální oblasti díky jejím mnohoznačným společenským funkcím nelze považovat samotné hudební ukazatele za bezpodmínečné kritérium kvality, tj. hodnotového významu zkoumané tvorby.“<sup>24</sup> Jinak řečeno, „jestliže tedy A hudba z hlediska společenských funkcí obsahuje problematiku zevnitř své existence, je tomu u NA hudby přesně naopak. Ze zkoumání její sociologické problematiky dochází zpět k její podstatě.“<sup>25</sup> NA hudba díky dnes široce rozvětvenému zázemí mimohudebnímu plní podstatně větší množství sociálních funkcí než hudba artificiální. (To ale neznamená omezení či vymezení menší společenské hodnoty A hudby. Právě naopak má A hudba tím větší šanci na specificky čisté estetické uplatnění.)<sup>26</sup> Rozmnožováním funkcí NA hudby díky rozvětvenosti jejích žánrů a subžánrů dochází mnohdy k naplňování těch funkcí, které dříve plnila pouze artificiální hudba. (Pojem koncert a recitál je přenesen do NA hudby.)<sup>27</sup>

10) V tvorbě NA hudby hudební a nehudební složky hrají rovnocennou úlohu: melodie, text, interpret, aranžmá, nahrávací technika, zvukový režisér, směšování a stříhání a samozřejmě úroveň reprodukce. Tyto možnosti však podnítily i postupy v jiných hudebních oblastech. (Snahy o vytvoření muzikálu vysoké umělecké obsahové i hudební úrovně...)<sup>28</sup>

11) Zrychlením rozmachu audiovizuální techniky došlo ve výchozím bodu sociologického zkoumání ke dvěma zásadním jevům: drtivá většina přijímané hudby se realizuje cestou technických médií; nahrává se a reprodukuje téměř všechno z hlediska žánrů bez ohledu na historický styl, současnost, druh hudby a bohužel i hodnotu. To má za následek další sociální jevy. Nebývalým způsobem se rozšířila hudební informace, nastalo další atomizování zájmů publika (zejména v oblasti NA hudby). Absolutní počet

---

pak mohly odvíjet a modifikovat postupy v hudební výchově, známé jako „sémantická analýza“.

<sup>24</sup> SCHNIERER, M. *Společenské funkce hudby*. České Budějovice : PF JU, 1995, s. 14.

<sup>25</sup> *Ibid.*, s. 31.

<sup>26</sup> *Ibid.*, s. 79.

<sup>27</sup> *Ibid.*, s. 91.



vnímatelů hudby však narůstá, jak s přibývajícím a celkovým prodlužováním věku, tak s rozšiřováním civilizačních možností. Roste hudební informovanost (což není totéž co vzdělanost).<sup>29</sup>

## **II.2 Hudba jazzového okruhu a výzkumy hudebnosti**

Jak na základních a středních školách, tak i v celkové populaci proběhly určité výzkumy hudebnosti sociologicko-diagnostické povahy, jejichž výsledky můžeme shrnout následovně.

1) Výzkum hudebně výchovného procesu na základní škole z hlediska dětské hudební tvořivosti prováděla H. Váňová<sup>30</sup> v průběhu experimentálního vyučování hudební výchovy na 4. ZŠ s rozšířeným jazykovým vyučováním v Brandýse nad Labem u žáků dvou třetích tříd v roce 1978/79 a 1980/81.

Závěry: S malou frekvencí hudebních projevů rodičů v každodenním životě úzce souvisí i **nedostatečná stimulace dítěte k vlastním hudebním činnostem**. Aktivním hudebním činnostem se věnuje poměrně málo dětí. Jen třetina z nich se učí hře na nástroj a ještě méně navštěvuje pěvecký kroužek. Obliba populární hudby mezi žáky se projevila v tom, že téměř polovina z nich se věnuje (nebo dříve věnovala) sbírání písní a jejich zapisování do sešitů.<sup>31</sup>

Největším stimulatorem dětské mimoškolní tvořivé aktivity a činitelem formujícím hudební vědomí dítěte je **sdělovací technika**, jež v mnoha rodinách nahrazuje nedostatek hudebních podnětů ze strany rodičů.

40% (31, 1%) dětí uvedlo, že má rádo **vážnou hudbu** (hlavně opery a koncerty), avšak pouze v 8% (16,7%) rodin se tato hudba častěji poslouchá. Nejbližší sférou poslechu 56% (58,3%) rodin se stala **populární hudba**. 76% (91,6%) dětí se přihlásilo ke své zálibě v zábavné hudbě. Přibližně polovina dětí se snaží písně reprodukovat, avšak mnoho dalších uspokojuje své hudební potřeby pouhou recepcí. Pouze 8% (2,8%) dětí podnikl emocionální prožitek z vnímané nebo reprodukované písně k pokusu vytvořit vlastní samostatnou variantu. V některých situacích dítě při reprodukci písně nahradilo

<sup>28</sup> Ibid., s. 174.

<sup>29</sup> Ibid., s. 67.

<sup>30</sup> VÁŇOVÁ, H. *Hudební tvořivost žáků mladšího školního věku*. Praha : Supraphon, 1989.

<sup>31</sup> Ibid., s. 136-137.

zapomenutou část vlastní melodicko-rytmickou a někdy i textovou strukturou (44%, 61%).<sup>32</sup>

2) Dva výzkumy na základních školách a gymnáziích v rámci hodin hudební výchovy provedl V. Drábek,<sup>33</sup> výzkum I byl uskutečněn v roce 1981 v Pardubicích, výzkum II v roce 1994 v Praze. Výzkum byl zaměřen na zjišťování estetických zážitků z poslechu artificiální hudby u mládeže ve věku od 11 do 17 let. Šlo zejména o zodpovězení otázek: 1) Do jaké míry ovlivnila exploze rockové hudby se všemi svými zvláštnostmi a průvodními jevy chápání AH u dnešní mládeže, její vztah k hudbě vůbec a ve školní hudební výchově zvlášť? 2) Do jaké míry diferencovaně proniká mladistvý do struktury hudebního díla, které hudebně výrazové prostředky jsou mu nejbližší, které jsou zdrojem estetického zážitku? 3) Jak dalece kvalitní je hodnocení hudby dospívajícími vzhledem k věkovým, osobnostním a dalším zvláštnostem, hudebním zkušenostem, žánrovým preferencím, vlivu vrstevníků, rodiny a školy? Jaký je podíl estetických a mimoestetických kritérií v tomto hodnocení?

Vybrané závěry: Na základě vyhodnocení dotazníku všichni dotazovaní poslouchají denně hudbu. Z toho 42% soustředěně, 58% jako kulisu. Jako nejčastější zdroje poslechu jsou uváděny přes 60% magnetofon, 20% rozhlas, 12% gramofon, 5% televize; jiné než zprostředkované kontakty s hudbou 15, 12, 25 %. V pořadí žánrových preferencí je na prvním místě rock (60, 70, 100%), na druhém místě pop, country a folk (15, 20%), na třetím místě tradiční jazz (9, 5, 15%). Zájem o vážnou hudbu uvedlo 7, 10, 30%. 10, 40% poslouchá občas vážnou hudbu, i když preferují jiné žánry. 25% navštěvuje anebo navštěvovalo ZUŠ s pořadím oblíbenosti nástrojů: klavír (40%), kytara (22%), dechové nástroje (20%), smyčce (16%), akordeon (4%). 30% studentů ZUŠ je členy školních a mimoškolních hudebních souborů (pěveckých sborů), ale jen 5% žáků. Vkus mladistvých je nejvíce ovlivňován staršími kamarády prostřednictvím magnetofonových nahrávek (70, 80%), klesá vliv rodičů (15, 6%) a učitelů (7, 6%). 6 % se nově orientuje v hudbě prostřednictvím soukromých rozhlasových stanic. V preferencích činností v Hv do oblíbené skupiny patří: informace o zábavné hudbě a jejich interpretech, poslech této hudby a hra na nástroj (kytara, flétna, bicí, klavír, syntetizér). Ve druhé skupině je poměr pro a proti přibližně vyrovnaný: zpěv písní, informace o vážné hudbě a jejich skladatelích a poslech vážné hudby. Ve třetí skupině jsou činnosti neoblíbené: příprava k návštěvám oper

<sup>32</sup> Ibid., s. 138.

<sup>33</sup> DRÁBEK, V. *Tvořivost a integrace v receptivní hudební výchově*. Praha : Pedf UK, 1998.

a výchovných koncertů, učení se notám a základům hudební teorie. Žáci ZŠ jsou více než z poloviny mínění, že Hv je rekreační obor, nicméně velký počet (46, 14, 51%) přiznává Hv také vzdělávací hodnotu.<sup>34</sup>

Pro příslušníky negativně hodnotících menšinových skupin je příznačná špatná orientace v hudební struktuře, pro vysoce pozitivně hodnotící menšinové skupiny naopak dobrá orientace ve struktuře ukázky. V typologii respondentů lze vymezit 1) typ posluchače jednostranně orientovaného na módní nonartificiální hudbu (typ normativní, jednodimenzionální postoj), 2) postoj se stejným podílem emocionálního a kognitivního přístupu k hudbě (typ kognitivní), 3) typ emocionálního posluchače, hodnotícího případ od případu odlišně podle citového zaujetí ukázkou (typ emocionální). Typické recepční postoje nejsou výlučně závislé na věku, pohlaví a sociálním statusu PO. Určující je struktura osobnosti (temperament, inteligence, ad.) a sociální zkušenost individua. Závislost hudebních preferencí, postojů k Hv a k činnostem v Hv na typu je evidentní.<sup>35</sup>

Hudba hraje v životě mladistvých významnou roli, dominantní postavení patří hudbě rockové, zájem o vážnou hudbu uvedlo 12% dotázaných. Vliv populární hudby se promítá do hudebního citění dospívajících ve dvou rovinách: a) v rovině funkční (upřednostňováním funkcí sloužících v úhrnu k rozptýlení individua na úkor těch funkcí, které vedou k jeho koncentraci), b) v rovině strukturální (dochází k fixaci na strukturálně nejjednodušší hudební útvary). Z negativních vlivů působení popu a rocku na děti a mládež je proto třeba na prvním místě jmenovat ochuzené chápání rozvitější stavby hudebních celků; tyto vlivy se projevují jako blokující především ve vztahu k artificiální hudbě 20. století. Pro mladistvé je nejdůležitější smyslové vzrušení dílem, zatímco plán významu, zakládající hlubší pochopení obsahových souvislostí je postihován víceméně jen fragmentárně. Dívky hodnotí hudbu v průměru citlivěji než chlapci a projevují též více porozumění pro vážnou hudbu. Byla potvrzena hypotéza o růstu kvality hodnocení s věkem.<sup>36</sup>

Postoje mládeže k hudbě se v posledních patnácti letech výrazně nezměnily, ani co do preferencí, ani v hodnocení konkrétních hudebních ukázek. Zájem o pop a rock, vrcholící mezi 13. a 18. rokem, souvisí se socializačním procesem, v němž jsou upřednostňovány psychické a sociální funkce hudby. Hlavní diskrepance existují mezi komplexností AH a elementárním stavem vzdělání, jakož i auditivních a analytických

<sup>34</sup> Ibid., s. 27-29.

<sup>35</sup> Ibid., s. 37-40.

<sup>36</sup> Ibid., s. 42-43.

schopností žáků, mezi požadavkem reflexe a hedonickým, převážně emocionálně-asociativním chápáním hudby z jejich strany.<sup>37</sup>

Ve sféře AH dochází k zaostávání vkusu. Typické jsou reakce žáků na poměr konsonance - disonance, který není při poslechu NAH pociťován jako absolutní protiklad: při poslechu NAH jsou žáci na disonance zvyklí, při poslechu AH nikoli. Překonání stagnace v recepci hudby vyžaduje uplatnění koncepce, jež nepostupuje jen „od lidové písně k symfonii“, nýbrž staví na univerzálním pojetí hudby jako organizovaného celku. Tak lze pracovat i s hodnotnou rockovou hudbou, od níž vedou přímá spojení k soudobé AH, k jazzu i k ostatním žánrům. Společného jmenovatele mezi avantgardní pop music a avantgardní AH tvoří nový zvuk (tech. sound), polyrytmika, vliv folkloru a mimoevropské hudby. Z bohaté rockové scény je pro školu zvláště vhodný jazz rock (Frank Zappa, John Laughlin) s prvky rockové, jazzové i vážné hudby, folk rock (Bob Dylan, The Byrds) vycházející z folku a country a zejména art rock jako symbióza vážné a rockové hudby (skupiny Yes či Genesis). Osvědčené je vyjít od analýzy pop music přes rockové nahrávky ovlivněné uměleckou hudbou (Zappa, Kocáb) až po jazzem inspirovaná díla autorů 20. století (Gershwin, Milhaud, Honegger, Ives, Blatný, Bernstein, Martinů). Hlavním cílem je, aby žáci dospěli ke kritické reflexi skladeb i vlastních postojů, k rozšíření svého hudebního obzoru.<sup>38</sup>

3) Výzkum hudebnosti s grantovou podporou Ministerstva kultury ČR uskutečnil M. Bek<sup>39</sup> na podzim roku 2001. Výzkum si vytkl za cíl analyzovat hudební aktivity a preference či postoje k hudebním žánrům české populace ve věkovém rozmezí 18-75 let. Tyto „proměnné“ jsou v analýze vztaženy k relevantním sociodemografickým údajům.

V části *Sociální statika hudebnosti* autor zkoumá základní údaje o hudebních aktivitách a hudebním vzdělání (návštěva koncertů a operních a muzikálových představení, vlastní provozování hudby, hudba na nosičích a internetu), mínění o otázkách kulturní politiky a hudební preference. V části *Sociální dynamika hudebnosti* vedle uvedených východisek (včetně zmínky o dosavadních výzkumech hudebnosti a hudebních preferencí jako např. V. Karbusického a J. Kasana ze 60. a počátku 90. let) autor podrobně rozebírá preference hudebních druhů, žánrů a stylů, jakož i hudební aktivity. Kapitola *Sociální kritika hudebnosti* je pak především pokusem o empiricky založenou typologii posluchačů

<sup>37</sup> Ibid., s. 43-44.

<sup>38</sup> Ibid., s. 44-45.

<sup>39</sup> BEK, M. *Konzervatoř Evropy? K sociologii české hudebnosti*. Praha : Koniasch Latin Press, 2003.

a rovněž také pokusem o neempirickou ideální typologii (typy hudebního chování po čtyřiceti letech).

Vybrané závěry relevantní pro kontext naší práce: Jazzové koncertní publikum je ze zkoumaných publik nejmenší. Rozdíly v návštěvnosti mezi muži a ženami jsou přitom nevýznamné. Souvislost s věkem má poněkud neobvyklý průběh: existují dvě věkově poměrně vzdálené kategorie návštěvníků jazzových koncertů. Jde o skupinu „vlažnějších“ návštěvníků do 29 let a poté skupinu 40-59letých. Souvislost vzdělání s návštěvností nemá lineární povahu. Na rozdíl od vážné hudby není také podstatný rozdíl mezi relativní četností „nenávštěvníků“ v kategoriích středoškoláků a vysokoškoláků, rozdíl se týká jen poměru mezi méně a více četnými návštěvami. Recepce jazzu je tedy mnohem méně než recepce vážné hudby vázána na nejvyšší vzdělání. Vzhledem k malému absolutnímu počtu „návštěvníků“ jazzových koncertů jsou málo průkazné i poznatky o souvislosti s příjmem či dojmem z domácnosti. Relevantní výsledky poskytuje teprve zkoumání vztahu mezi sebezařazením do tříd a návštěvností jazzových koncertů. S vyšším sociálním postavením roste návštěvnost. Z hlediska hudebního vzdělání je nejvíce návštěvníků v kategorii „samouků“, podobně jako v případě folku. Vztah mezi hrou na nástroj a návštěvou jazzových koncertů není statisticky významný. Návštěvnost koncertů vážné hudby je úzce spojena s návštěvností opery, ale také v menší míře jazzových koncertů a muzikálových představení. Jazz se zřejmě z hlediska recepce již před desetiletími přesunul od pólu „populární hudby“ k pólu uměleckému, a také pozice muzikálu je blíže uměleckému pólu.<sup>40</sup>

Aktivní provozování hudby a hudební vzdělání na hudebních školách patří neodmyslitelně k habitu „středních tříd“. Navíc se zdá, že tento kulturní vzorec přetrvává napříč generacemi navzdory politickým proměnám posledních padesáti let a navzdory obvyklým pesimistickým prognózám nejeví aktivní provozování hudby žádnou tendenci k ústupu (počet aktivních hráčů ve všech věkových kategoriích dosahuje přibližně 12 %, jen v nejstarší kategorii nad 60 let klesá na 10%, také relativní počet „bývalých“ hráčů je ve věkových kategoriích stabilní kolem 18%).<sup>41</sup>

Mezi hudební styly a žánry, jejichž ctitelé tíhnou k nákupu hudebních nosičů, patří moderní jazz, klasická vážná hudba, muzikál, country (nikoliv však folk) a celá sféra popu a rocku s maximem v případě rock'n'rollu a nezávislého rocku. Z hlediska pořizování vlastních kopií nahrávek se preference hudebních stylů člení do dvou skupin. Zatímco

<sup>40</sup> Ibid., s. 51-63.

<sup>41</sup> Ibid., s. 68.

příznivci artificiální a tradiční populární hudby kopírování neholdují, příznivci moderní populární hudby k němu tihnou. Nejsilnější vztah k němu mají zastánci rocku a nezávislého rocku. Zatímco mezi přesvědčenými příznivci klasické vážné hudby kopíruje jen 26,6% z nich, v případě rozhodných ctitelů nezávislého rocku je to 62,7%. Rovněž využívání internetu k poslechu hudby je nejčastější mezi příznivci nezávislého rocku, případně dalších rockových stylů, zejména těch s relativně mladým publikem.<sup>42</sup>

Hudební preference byly zjišťovány slovním dotazem na pětihodnotové škále se střední neutrální hodnotou („nevadí“). Hodnota 3,00 by byla přesná neutrální pozice „poslech nevadí“, hodnoty menší reprezentují záporné, hodnoty větší než 3,00 kladné postoje. Průměry hodnocení jednotlivých hudebních žánrů: country & western 3,61; pop 3,58; muzikál 3,53; rock 60. let 3,52; folk 3,36; disco 80. let 3,34; rock'n'roll 3,28; lidová hudba 3,23; rock 3,20; dechovka 2,92; opereta 2,87; klasická vážná hudba 2,81; nezávislý rock 2,78; současná taneční hudba 2,68; etnická hudba 2,57; opera 2,54; tradiční jazz 2,53; soudobá vážná hudba 2,40; moderní jazz 2,37; hard core 2,04; heavy metal 2,03. První pozice country & western music může být překvapivá a patří zřejmě ke specifickým rysům české hudební scény. V případě dechovky a současné taneční hudby se pak objevují nejvyšší hodnoty směrodatné odchylky, což signalizuje velký rozptyl názorů na tyto hudební žánry. Nejmenší rozptyl mají naopak názory na moderní jazz, v jehož odmítání je většina populace zajedno. Pokud se použije sloučená tříhodnotová škála v procentním vyjádření (nerad/a, nevadí, rád/a, neví), dostaneme se k poněkud jinému pořadí než při srovnání průměrů hodnocení na pětibodové škále. „Majoritními“ žánry s podporou více než 50% populace jsou tedy country, muzikál a pop, těsně pod touto hranicí jsou rock 60. let (oldies) a disco 80. let. Žebříček založený na velikosti obce „odpůrců“ pak vede heavy metal, následovaný čtveřicí opera, soudobá vážná hudba, moderní jazz a hard core, jejichž „šiky nepřátel“ čítají kolem 50% populace.<sup>43</sup>

Postoje k jazzu nejsou významně ovlivňovány pohlavím respondentů. Kladných postojů však přibývá ve vyšších věkových kategoriích. K nárůstu kladných postojů dochází rovněž se vzděláním. Podobná souvislost se objevuje také s hudebním vzděláním, kdy na rozdíl od návštěvnosti jazzových koncertů obliba roste i u kategorie institucionálního hudebního vzdělání a neobjevuje se maximum u kategorie „samouk“. Preference

<sup>42</sup> Ibid., s. 78-79.

<sup>43</sup> Ibid., s. 88-92.



tradičního jazzu nevykazují žádnou významnou souvislost se sociální stratifikací, ať již vyjadřovanou subjektivně či měřenou příjmem a ekonomickou situací domácnosti.<sup>44</sup>

Z hlediska věkových rozdílů v preferencích se průběh recepce tradičního jazzu dá popsat, podobně jako u operety, pomocí modelu odcházející „generační vlny“. I v tomto případě „vychází“ vrchol oblíbenosti na stejnou generační skupinu narozenou na počátku 40. let 20. století. Hudebně dospívala tato generace ve druhé polovině 50. let, v době, kdy dixieland a swing byly v českých zemích rozhodně populárnější než prozatím marginální rock'n'roll. Před širším nástupem rock'n'rollu a beatu sehrál dixieland, zejména v případě revivalu charlestonu na přelomu 50. a 60. let roli „populární“ hudby k tanci. V roce 1990 zaujímalo postoj kladný k modernímu jazzu 11,9%, v roce 2001 11,5%. To nasvědčuje stabilitě preferencí. Moderní jazz, na rozdíl od jazzu tradičního, nesehrál očividně v posledních dekádách roli generační „populární“ hudby. Je v pozici minoritního, mírně „artificiálního“ žánru: je podporován spíše středoškoláky a vysokoškoláky, obyvateli velkých měst (ale ne Prahy), příslušníky středních tříd. Preferenze moderního jazzu jsou však ve srovnání s jinými hudebními žánry výjimečně slabě „zakotveny“ v sociálním prostoru, moderní jazz pravděpodobně jen v minimální míře slouží jako nástroj skupinové identifikace. Autor dokonce hovoří o jistém druhu „autismu“, soběstačnosti hraničící s autarkií. Preferenze jazzu také jen velmi slabě koreluje s jinými hudebními preferencemi.<sup>45</sup>

## **II.3 Hudba jazzového okruhu a antologie zvukových ukázek**

### **II.3.1 Antologie blues**

*Antologie blues*, v níž dokumentární nahrávky vybral Paul Oliver vyšla v Supraphonu v roce 1976 jako součást distribuce americké CBS Records v Československu. Komplet dvou gramodesek obsahuje celkem 32 ukázek amerického blues z období od dvacátých (1926) do šedesátých let (1968) v podání téměř výlučně černošských hudebníků (Big Joe Williams, Jimmy Yancey, Bessie Smith, Blind Boy Fuller, Elmore James, Leadbelly, Mississippi John Hurt, Memphis Minnie, Charley Patton, Blind Lemon Jefferson, aj.). Datum nahrávky není ovšem vždy totožné s aktuální módností té které hudby: např. úvodní ukázka z r. 1964 *Yarum Praise Songs (Chvalo zpěv Yarum)*

<sup>44</sup> Ibid., s. 100-102.

<sup>45</sup> Ibid., s. 172-175.

hudebníků z kmene Fra-Fra (Nangodi, Severní Ghana) představuje v tomto kontextu spíše vývojový praelement afroamerického blues. Ukázky jsou rámcově rozčleněny do čtyř tematických okruhů: počátky blues; blues a zábava; městské a venkovské blues 30. let; druhá světová válka a léta po ní. Téměř ve všech případech se jedná o zpěv s jednoduchým nástrojovým doprovodem (kytara, event. též basa, bicí, harmonika, valcha, kravské zvonce, kornet, housle, piano aj.). Za hudebně nejzdařilejší ukázkou bych považoval *What It Takes To Bring You Back / Mama Keeps It All* (*Co je potřeba, abys přišel zpátky / To pro tebe maminka má pořád připraveno*), kde účinkuje Butterbeans and Susie (zpěv), Eddie Heywood (piano) a jeho Synové harmonie (neznámý trumpetista, trombonista, klarinetista, altsaxofonista a bendžista): střídají se zde výstupy mužského a ženského hlasu. Hudebně či tematicky jsou též zajímavé ukázky *Black Snake Moan* (*Nářek o černém hladu*), *Broken Yo-Yo* (*Zrušené kouzlo*), *Pig Meat Papa* (*Tatka vepřová pečínka*), *Travelin' Blues* (*Blues o cestování*), *Broke And Hungry Blues* (*Nemám prachy a mám hlad*), *Georgia (Crawl* (*Šlapák z Georgie*), *Dangerous Woman* (*Nebezpečná ženská*), *Gator Wobble* (*Aligátoři tanec*), *Good Whisky Blues* (*Blues o dobré whisky*), *Little Queen of Spades* (*Malá piková dáma*), *Me And My Chauffeur Blues* (*Blues o mně a o mém šoférovi*), *I Want Some Of Your Pie* (*Chci kousek z tvého koláčku*), *Million Lonesome Women* (*Milión osamělých žen*), *Wild Cow Moan* (*Nářek divoké krávy*), *All By Myself* (*Docela sám*), *Bloody Murder* (*Mizerná vražda*), *Sunnyland* (*Země slunce*). Již jen z tohoto částečného výčtu názvů ukázek si lze udělat jistou představu o tematice blues.

### **II.3.2 Antologie jazzu**

*Antologie jazzu od Kinga Olivera k Ornettu Colemanovi* je opět projekt CBS Records převzatý Supraphonem v roce 1977. Gramofonové album čtyř gramodesek obsahuje 62 ukázek americké jazzové hudby („černé i bílé“) v rozpětí 50 let (1921-68). První deska dokumentuje počátky a průběh klasického (neworleanského, newyorského a chicagského) jazzu ve dvacátých letech s jeho kapelami i virtuozními sólisty (King Oliver's Jazz Band, James P. Johnson, Bessie Smith, Fletcher Henderson and his orchestra, Bix Beiderbecke & Frank Trumbauer, Duke Ellington and his orchestra, Louis Armstrong and his Savoy Ballroom Five, Earl Hines, Thomas Fats Waller, aj.). Někteří z těchto protagonistů (jako např. Duke Ellington) zasáhli též významně do swingové éry třicátých let, kterou dokumentuje druhá deska (Art Tatum, Coleman Hawkins and his orchestra, Lester Young, Ella Fitzgerald, Billie Holiday, Meade Lux Lewis, Roy Eldridge and his



orchestra, Benny Goodman and his orchestra, Benny Goodman Quartet, aj.). Třetí deska je směsicí osobností a skupin ze 40., 50. a 60. let, z nichž někteří pokračovali ve swingovém duchu (Count Basie and his orchestra, Cab Calloway and his orchestra, Duke Ellington and his orchestra, Woody Herman and his orchestra, aj.), jiní se již vyjadřují hudební řečí počínajícího moderního jazzu, zvláště bebopu (Dizzy Gillespie and his orchestra, Sarah Vaughan, Thelonius Monk, Bud Powell Trio, Erroll Garner, aj.). Konečně čtvrtá deska představuje různé odstíny moderního jazzu 50. a 60. let (Miles Davis Quintet, Gerry Mulligan Quartet, The Jazz Messengers, Bob Brookmeyer – Stan Getz, Dave Brubeck Quartet, Ahmad Jamal Trio, Charlie Mingus and his jazz group, George Russell and his orchestra and Bill Evans, John Coltrane and the Miles Davis Sextet, John Lewis and the Orchestra USA, Ornette Coleman and his orchestra, aj.).

### **II.3.3 Big Band Box**

*Big Band Box* představuje kolekci 40 CD, obsahující digitální přepis nahrávek z „velké big bandové éry“ v Americe v letech 1929-47, jedná se tedy téměř výlučně o swingovou hudbu, resp. o jazzovou hudbu, která byla ve své době totožná s moderní populární hudbou. Soubor je organizován tak, že v 18 případech je věnováno určité vůdčí osobnosti daného big bandu dvojčeděčko, pouze ve 2 případech má každá osobnost po jednom CD. Soubor tedy obsahuje skladby provozované big bandy pod vedením celkem 21 osobností (podle abecedy: Louis Armstrong, Charlie Barnet, Bunny Berigan, Count Basie, Cab Calloway, Benny Carter, Tommy Dorsey, Duke Ellington, Dizzy Gillespie, Benny Goodman, Lionel Hampton, Erskine Hawkins, Fletcher Henderson, Woody Herrman, Harry James, Stan Kenton, Gene Krupa, Jimmie Lunceford, Glenn Miller, Artie Shaw, Chick Webb). Zatímco značná část této hudby je přece jen poněkud komerčně „jednodimenzionální“, přesto se dá ve sbírce nalézt řada skladeb osobitě zajímavých: *Keen And Peechy* (W. Herman), *Mr. Ghost Goes To Town*, *Liebestraum* (T. Dorsey), *You Can Tell She Comes From Dixie* (A. Shaw), *Jump For Joy*, *I'm Beggining To See The Light*, *It Don't Mean A Thing* (D. Ellington), *It's Wonderful* (L. Armstrong), *Cubana Bop*, *Manteca* (D. Gillespie), *I Got Rhythm* (Ch. Webb), *Song Of The Volga Boatmen*, *Perfidia*, *Chattanooga Choo Choo*, *I've Got A Gal In Kalamazoo*, *Poinciana*, *Juke Box Saturday Night* (G. Miller), *Bei Mir Bist Du Schön*, *oooOO-OH Boom*, *Always and Always* (B. Goodman), atd.

### **II.3.4 Ken Burns Jazz**

*Ken Burns Jazz: the Story of America's Music* je nejnovější (2000) dostupná americká antologie amerického jazzu. Výhodou tohoto kompletu 5 CD je zařazení skladeb některých osobností či souborů současného jazzu postmoderního (jakkoliv se ovšem nejedná o představení vycházejících hvězd, ale spíše o prověřené koryfeje jako je Herbie Hancock, Ron Carter and M.C. Solaar, Grover Washington, Jr., Dexter Gordon, Wynton Marsalis, Cassandra Wilson, Weather Report, aj.). Zvláště srovnání tohoto posledního vývoje s jazzovou historií (resp. různých dnešních přístupů k této historii – srov. tzv. straight ahead jazz čili přímočarý jazz, jazzový purismus čili „interpretační“ jazz a fusion čili crossover) může být v mnohém podnětné.

### **II.3.5 To bylo Osvobozené divadlo**

Soubor 4 audio kazet *To bylo Osvobozené divadlo* vydaný Supraphonem v roce 1986 představuje vzorek kvalitní (ve své době) moderní populární hudby ovlivněné jazzem. Soubor obsahuje celkem 66 písní (event. též předscén) dokumentujících desetiletí (1928-38) činnosti Osvobozeného divadla v Praze a jeho hlavních autorských protagonistů (Jaroslava Ježka, Jiřího Voskovce, Jana Wericha), ale i dalších umělců. Vedle vlivu dobové taneční hudby (blues, rumba, foxtrot aj.), je zde – v textové složce – výrazně patrná tematika politicky „specielně aktuální“, vždy však podaná ne v kategoriích politologie, ale v narativní podobě příběhu, podobenství, apokryfu, bajky, sousedského rozhovoru apod. Myslím, že nemá cenu v tomto případě vybírat písně zvlášť zajímavé, protože zajímavé jsou svým způsobem vlastně všechny.

### **II.3.6 Populární hudba ve škole: antologie Jana Prchala**

Antologie *Populární hudba ve škole* (2001) vznikla jako doplněk ke stejnojmenné učebnici Jana Prchala pro školské potřeby hudební výchovy. Na této antologii je zajímavé, že na kompletu 2 CD (celkem 72 ukázek) uvádí ve zkratce ukázky z různých oblastí populární hudby, resp. hudby jazzového okruhu (tradiční jazz, šanson, rock'n'roll, rock, folk, country, pop, heavy metal, reggae, rap, aj.), a to jak ze scény zahraniční, tak i domácí. Antologie tak podává celkový obraz o rozmanitosti a proměnlivosti moderní populární hudby, v němž si podává ruku např. E.F. Burian se svým *Chlupatým kaktusem* s Madonnou a jejím hitem *Rain*.

### **II.3.7 Antologie Vladimíra Hruši**

*Antologie Vladimíra Hruši*, dlouholetého pracovníka Československé a České televize a jazzového fanouška, vznikla na můj popud exkluzivně pro použití v této diplomní práci. Jedná se o komplet 5 CD, z nichž první dvě se zabírají americkou scénou, zbývající tři scénou domácí. Právě dokumentaci domácí jazzové scény bych považoval za zvláště cennou, neboť jsou zde prezentovány ukázky, které jsou již veřejně těžko dostupné a podobná antologie u nás vlastně vůbec nevyšla (resp. ani odborníkům o tom není nic známo). Nalezneme zde tedy ukázky z produkce našich předních orchestrů, skladatelů, aranžérů a interpretů hudby jazzového okruhu od 20. do 90. let. Pro příklad šíře záběru uveďme orchestry či soubory v antologii prezentované: Orchester Gramoklubu řídí Jan Šíma, Orchester Osvobozeného divadla řídí Jaroslav Ježek, Harry Harden se svým orchestrem, Orchester Jaroslava Maliny, Orchester Karla Vlacha, Orchester Emila Ludvíka, skupina Karla Slavíka, Rytmus 42, Orchester Slávy Emanuela Nováčka, R.A. Dvorský se svým orchestrem, Orchester Gustava Bromy, Orchester Ladislava Habarta, Septet Arnošta Kavky, Karel Krautgartner se svým orchestrem, Orchester Dalibora Brázdy, TOČR, JOČR řídí Karel Krautgartner, Studio 5, Trio Rudolfa Rokla, Pražský dixieland, Trio Jana Hammera jr., Traditional Jazz Studio Pavla Smetáčka, Metropolitan Jazz Band řídí Josef Krajník, Karel Velebný s SHQ, Orchester Ferdinanda Havlíka, Big Band Felixe Slováčka, Svatopluk Košvanec Quartet, Jiří Stivín se sólisty, Roman Pokorný se sólisty, JOČR řídí Michael Kocáb, Pražský Big Band Milana Svobody, aj. Jako bonus soubor obsahuje i několik nahrávek „třetiproudých“, tj. na pomezí vážné hudby a jazzu (resp. vážné hudby ovlivněné jazzem na jedné straně a vycházejících od jazzu k vážné hudbě na straně druhé): *Partita pro klavír (část Shimmy-jazz)* Ervína Schulhoffa, *Suita z hudby k baletu Kuchyňská revue (část Charleston)* Bohuslava Martinů, *Rytmy a témbry* Pavla Blatného, *In The Beginning God – I. část* a *David Danced Before Lord With All His Might* obě od Duka Ellingtona.

### **III. Hudba jazzového okruhu a interpretace**

#### **III.1 Jazzová interpretace (podle konceptu Igora Wasserbergera, Ivana Horvátha)**

Jak podotýkají autoři *Základů džezovej interpretácie, 1972, Ivan Horváth, Igor Wasserberger*,<sup>46</sup> těžiště vývoje jazzu je v moderních instrumentálních skupinách, resp. v jejich vůdčích osobnostech. Na rozdíl od comb jsou však požadavky na hudebníka ve velkém orchestru již několik desetiletí ustálené, z čehož vyplývá, že jazzová pedagogika je vystavěná především z hlediska potřeb big bandu. V tomto rámci se klade pozornost 1) na poznatky, které jsou potřebné na správné interpretování orchestrálního partu (frázování a techniky jednotlivých nástrojů), 2) na základy umění improvizace (melodika a forma, harmonie, transkripce improvizací).

##### **III.1.1 Frázování**

Především charakteristickým frázováním se odlišuje jazzový hudebník od klasického. K základům jazzového frázování patří:

**1) Osminové noty;** Zatímco v klasické hudbě se razí zásada co nejpravidelnějšího rozdělení osminových not v taktu, v jazzu se tato zásada zpravidla nedodrhuje. Základem je tu citění osminových not ve swingovém stylu (dělení se nejvíce přibližuje k 12/8 citění, nebo k rozdělení čtvrtové noty na triolu).

Výjimky: Osminové noty dělíme pravidelně ve všech skladbách, které jsou založené na jihoamerických rytmech. V baladách se osminové noty frázuji pravidelněji než ve skladbách rychlejšího tempa. Pravidelně se frázuji pasáže po sobě jdoucích osminových not, směřujících ke klimaxu, anebo melodie označené s „*marcato*“, akcenty; rovněž tak bopem inspirovaná, nebo jiná moderní sóla i orchestrální pasáže.

**2) Akcenty;** Všechny noty označené akcentovými znaky se hrají zkráceně (kromě spojení s tenutem, legatovým obloukem, čtvrtkou s tečkou). Pokud se fráze končí osminovou notou, ta musí být akcentovaná a zvlášť nasazená. Aranžér musí orchestr seznámit s významem značek, které používá. Často se vyskytují „*off beatové*“ akcenty.

**3) Synkopace;** Synkopovaná nota je vždy zkrácená, a to i tehdy, když po sobě následuje více synkopovaných not (kromě případu, kdy hodnota noty je větší než čtvrtová

<sup>46</sup> HORVÁTH, I., WASSERBERGER, I. *Základy džezovej interpretácie*. Bratislava : Opus, 1972.

a pokud je synkopovaná čtvrtka označena tenuto). Umístění anticipovaného akcentu (předrazené doby) je důležitou součástí správného frázování. Další variantou synkopizace je předrazený úder, tzv. *kick beat*.

**4) Frázování v nejdůležitějších stylech;** Stylové zásady orchestrální hry vznikly převážně v období swingu, ale v podstatě jsou ve hře big bandů dodnes platné (zásady swingového frázování viz výše). V orchestrálních skladbách experimentálních proudů moderního jazzu se pravidla frázování podřizují koncepci skladatele-aranžéra, anebo dirigenta. V taneční hudbě jihoamerické oblasti nacházíme víc odlišností od frázování swingově cítěné hudby: osminové hodnoty frázujeme pravidelně a přesně dodržujeme všechny akcenty. Při interpretování dixielandu platí všeobecné zásady swingového frázování (rytmická sekce udržuje pravidelný two beat: akcentování druhé a čtvrté doby v taktu). Správné tempo je nepostradatelnou složkou jak taneční hudby, kde je spojené s tím kterým tancem, tak i jazzové hudby, kde zase správný výraz a odlehčenost vynikne jen v určitém tempu.

### III.1.2 Technické problémy sekcí

**1) Saxofonová sekce;** Základním technickým problémem hry na saxofon a tím i saxofonové sekce je dosažení adekvátního tónu a vibrata. (Estetický ideál těchto prvků podléhal během vývoje změnám.) V taneční a jazzové hudbě se **vibrato** tvoří podobně jako v hudbě klasické: a) rychlým stahováním bránice, b) pohybem čelistí (dnes nejpoužívanější). Rychlost a velikost vibrata závisí na stylu skladby, druhu tónu a citění interpreta. Musíme se vyhýbat příliš častému a intenzivnímu použití vibrata, jakož i použití stereotypní velikosti a rychlosti.

Mezi **speciální efekty** patří: *shake* (obměna trylku), *glissando* (k notě, od noty „fall off“, mezi notami), *flip* (z klasického „gruppetta“), *bend*, *smear*, *lip slur*, *honk*, *sub-tone*.

**Práce s jazykem - tonguing:** Hru saxofonové sekce charakterizuje legatovaný, nebo středně měkký tonguing. *Half tongue* označuje artikulaci nejasně nasazených tónů. **Artikulace pomocí dechu (breath articulation)** se tvoří vyfukováním vzduchového proudu pomocí bránice, přičemž jazyk zůstává nehybný.

**Barytonsaxofon** jako jediný saxofon zní dobře v celém rozsahu.

**2) Žest'ová sekce;** V ansámblové hře převládá tzv. „big sound“, tj. průrazný zvuk, který vychází ze swingového způsobu, ale je přizpůsobený požadavkům moderního výrazu. **Vibrato** na trubku se může tvořit trojím způsobem: pohybem ruky

(nejpoužívanější), pomocí rtů nebo čelisti, rychlým stahováním vzduchového proudu bránicí.

**Speciální efekty** (s různorodou notací) kromě základních prvků (kvalita tónu, vibrato, zvládnutí požadovaného rozsahu, vytrvalost): *shake, glissando, doit nebo doik, rip nebo flare, lip slur (retné legato), bend, smear, flip, du-wah, klamný nebo falešný prstoklad (False Fingerings), Half-Valve (poloviční ventil)*.

**Práce s jazykem** je v jazzu odlišná od běžných zásad klasické hudby. Pozornost je třeba věnovat zvláště a) správné interpretaci marcatového akcentu (slabika *dap*), b) správné interpretaci po sobě opakovaných tónů.

**Alternativní prstoklad** se používá v rychlých alteracích s normálním prstokladem na vytvoření rychlých opakovaných not s rozrůzněnou kvalitou tónu.

Co se týče **intonace**, hudebník musí být obeznámený s tím, které tóny na jeho nástroji neladí. Nedostatek může odstranit především použitím *alternativních poloh*. Určité problémy nastávají při hraní ve spodním rejstříku a při tzv. *pedálových tónech*.

**Dusítka** mění zvukovou charakteristiku nástroje: zvuk se ztlumí a mění se i barva. Jsou dvě základní skupiny dusítek: a) ta, která se vkládají do korpusu: *cup, straight, harmon*, b) ta, která se přikládají k nástroji, nebo se připevňují okolo nástroje: *tight a loose plunger, filcový a kovový „klobouk“ (hat)*.

**3) Rytmická sekce**; Prvořadou úlohou **bicích nástrojů** je, aby podporovaly a rozrůznily základní rytmus a aby zabezpečily jednotné rytmické cítění celého orchestru. Při rychlých tempech vytvářejí cítění zdánlivého zrychlování, u balad vytváří dojem zdržování, což ale nesmí narušit přesné metrum. V současné jazzové a taneční hudbě se bubeník nejčastěji setkává s formulí *two beat* a *four beat*.

**Souprava bicích** zahrnuje: *velký buben (bass drum), malý buben (snare drum), malý a velký tympan (tom-tom), nožní činely (high hat), činely (cymbals): velký (ride), nitovaný (sizzle)*.

Někdy se používají **další nástroje**, zvl. z oblasti jihoamerické, africké a orientální hudby: *bonga, conga drums, tymbales, kravské zvonce (cow bells), maracas, claves, guiro, cabaza, chocallo, quijara*, aj.

Nejdůležitějším požadavkem je zvládnout tzv. *ride rhythm*, neboli „hi hat beat“ a udržet centrální beat. Neustálé používání velkého bubnu by bylo chybou; tuto funkci měl v archaickém jazzu, ale přejal ji kontrabas v době potomní. Činely high hat zpravidla zvýrazňují 2. a 4. dobu. Bubeník si musí uvědomit, že není sólistou (ve většině skladeb).



Pro **klavír** v rytmické sekci existují tři druhy zápisu: a) kompletně vypsany doprovod bez použití akordických značek, b) v partiturách pro průměrně zblhlé hudebníky, kde klavír má výlučně doprovodnou funkci, se píšou jen akordické značky, c) v seriózních aranžmá se setkáváme s kombinovanými částmi.

Klavírista v rytmické sekci by se neměl snažit nevhodně preferovat sólistické možnosti nástroje. V doprovodu rychlých skladeb je lepší zahrát čistě několik dobře umístěných akordů, než se snažit o nedokonalé zvládnutí všech harmonických změn. V rychlých tempech klavíristi v doprovodu většinou nepoužívají pedál, zvyšují tak rytmickou intenzitu.

V doprovodu pomalých skladeb se řídíme podle zásady vyhrát všechny akordy, přičemž se snažíme omezit perkusivní zvuk použitím pedálu. Pokud je v taktu jen jeden akord, můžeme ho zopakovat, ne však ve stejných rytmických hodnotách.

Pokročilí klavíristi se často zaobírají problémy tzv. *klavírní sazby*: cvičí nejpoužívanější základní typy sazby na všech dvanácti stupních. Toto a další jejich snažení lze shrnout:

- a) být schopný improvizovat na dané harmonické podklady;
- b) citlivě doprovázet improvizace (nehrát doprovod mechanicky);
- c) kromě hraní akordů být schopný vytvářet i jednoduché melodie kontrapunktickým způsobem v daných harmoniích.

**Kontrabas** je nejdůležitějším a nejnepostradatelnějším nástrojem rytmické sekce, kde plní dvě úlohy:

- a) vytváření beatu, tedy pulzace hudebního proudu;
- b) obstarávání basové harmonické linky v ansámblových i sólistických pasážích.

Interpretační technika kontrabasu se uzpůsobuje podle druhu temp. V *rychlých skladbách (fast)* hraje kontrabasista linku utvořenou z pravidelných čtvrt'ových not daných akordů (*walking bass*). V skladbách hraných *ve středním tempu (medium)* nejčastěji využíváme základní tón a kvintu akordu, které občas vystřídáme pohybem osminových not (s akordickými i neakordickými tóny). V pomalém tempu využíváme všechny možnosti vedení basové linky: pozorujeme též často přenesení důrazu z rytmické funkce na melodickou.

Vedení basové linky tvoříme zásadně s přihlédnutím na melodii (nejčastěji v protipohybu či ve stranném pohybu). Výjimečně se vyskytuje i hra „arco“.

### **III.1.3 Melodika témat a improvizace**

**1) Prvky melodiky:** Melodii jazzového tématu, ale i improvizace můžeme rozdělit na menší části: periody, fráze, motivy. Mnozí hudebníci spontánně využívají princip variování motivu jako nejjednodušší základ improvizace.

Některá jazzová sóla charakterizuje proud osminových not, které jsou rozdělené na nepravidelně členěné fráze, oddělené pomlčkami. (Někdy je těžké analyzovat takové sólo z hlediska motivické konstrukce, hodnotí se spíše z hlediska kontinuity, kontur, výběru not, umístění rytmických akcentů.)

**2) Motiv a jeho rozvíjení:** Při vytváření motivu musíme počítat zvláště s třemi faktory: **a) konturou, b) rytmickým průběhem, c) tóny s centrální důležitostí.** Z těchto prvků si všímáme i důležitých intervalů, harmonického podkladu, artikulace, frázování a tzv. „mood“ (nálady, atmosféry). V jednotlivých motivech přitom není význam těchto složek rovnocenný, ale případ od případu vystupuje do popředí jiná složka.

**3) Zásady vedení melodie v jazzu (ať už v tématech či v improvizacích)** nevybočují z rámce pravidel zažitých v evropské hudbě: po větším intervalovém skoku následuje stupnicovitá pasáž opačným směrem; naopak, po stupnicovité pasáži je tendence uplatnit větší interval. Horní a spodní melodický vrchol se má v tématu vyskytovat pouze jednou. V improvizaci chápeme klimax jako vyvrcholení výrazové expresivity, a v rámci improvizace jednoho sólisty má dojít k jednomu takovému vrcholu.

**4) Jazzová témata:** Melodika původního amerického songu navazuje na evropské tradice: většinou jde o osmitaktovou melodii, která se skládá ze čtyř, příp. dvou motivických částí. (Pokud jazz melodie přebírá, v zájmu zvýšení rytmické intenzity je často v augmentaci rozšíří.)

Na vytvoření tematické zásoby neworleanského jazzu se podílel afroamerický folklór a evropská zábavná i lidová hudba. Slavná neworleanská témata (*High Society, Riverside Blues, Tiger Rag*) charakterizuje zpěvnost, která se projevuje i v melodice polyfonických improvizací.

Jazzové skupiny a orchestry v období swingu většinou přebírají dobové šlágry, ale někteří významní hudebníci uvádějí i vlastní témata: poslední část bývá rozšířená kódou o 2 nebo 4 takty, obsahují pro swing charakteristický „tečkovaný“ rytmus a jednoduchou harmonii (časté střídání tóniky a dominanty), v melodice riffovou techniku.

Tematický materiál moderního jazzu je velmi rozmanitý. Mnoho témat je převzatých z předchozích období (hlavním kritériem je způsobilost a inspirativnost



harmonické kostry skladby pro improvizaci), dochází zde k přizpůsobení harmonie, změnám ve frázování apod.

Ve vyhraněnějších stylech, nebo u vyhraněnějších osobností mají důležitou funkci nová témata (a modifikace starších skladeb jsou natolik zásadní, že je můžeme považovat za samostatné produkty); v repertoáru nejvýznamnějších představitelů bopu převažovala vlastní témata, která v sobě nesou stylové znaky tohoto směru.

Od poloviny 50. let se diferencuje a individualizuje i tematický materiál: zrušila se doména 4/4 metra (zvl. kvarteto Dava Brubecka, *Take Five* od Paula Desmond), pomocí modálního harmonického citění dosahují zvláštní atmosféru témata Milese Davise, atd.

### III. 1.4 Harmonie

I když se jazzová harmonie v podstatě neodlišuje od harmonie evropské hudby, používá se zde jiná terminologie a způsoby zápisu.<sup>47</sup> Především se jedná o systém tzv. *akordických značek*; v jeho rámci se setkáme nejčastěji s těmito druhy septakordů:

Cmaj7 = c e g h

Cm7 = c e s g b

C7 = c e g b

<sup>47</sup> Je potom ovšem otázkou, zda by některé z kategorií platné pro vážnou hudbu neztratily v hudbě jazzového okruhu smysl, případně by získaly smysl nový. Když se např. podíváme na harmonický průběh jazzového standardu ***Fly Me To The Moon*** (resp. jeho první části zabírající osmitaktovou periodu), nalezneme zde vlastně sled mimotonálních dominant uplatňovaných na každý takt (Hm7 - Em7 - A7 - Dmaj7 - G7 - C#dim7 - F#7 - Hm7), přičemž skladba začíná a končí ve stejné tónině (došlo tedy k opsání kvintového kruhu za použití alterace). Domnívám se, že tento ve vážné hudbě ne zcela běžný harmonický postup by mohl vést k rozostření dichotomie harmonických kategorií „modulace - vybočení“. Jiným výkladem z hlediska funkční harmonie by bylo v jeho rámci akcentování melodie: dochází k harmonizaci melodie, která zůstává v tónině h moll, ale při její harmonizaci jsou užity všechny stupně dané tóniny (což je věc v lidových písních asi tak často se vyskytující jako lední medvěd v Austrálii): T - S - VII - III - VI - II - D - T.

Podobně tzv. lomené akordy, obsahující v čitateli tzv. tenzi či nadstavbu (superimpozici) se mohou jevit z hlediska harmonie artificiální hudby jako projevy polyharmonie. (Je ovšem také rozdíl, zda je analyzujeme samostatně či v určitém kontextu hudebního přediva.)

**1) Přehled základních harmonických postupů:**

-dominantní septakord rozvádíme především do tóniky (rozvod probíhá přes taktovou čáru)

-před každý dominantní septakord můžeme umístit mimotonální dominantu

-před dominantní septakord můžeme umístit septakord postavený na II. stupni (rozšíříme tak základní dominantní kadenci)

-před každým septakordem II. stupně můžeme použít jeho mimotonální septakord

-tyto postupy můžeme vzájemně kombinovat

**2) Akordické vzorce (Chord Patterns):** Analýzou standardních témat zjistíme některé často se vyskytující vzorce, jako např. v C dur:

C Am7 Dm7 G7

C C#dim Dm7 G7

C Ebdim Dm7 G7

D7 Dm7 G7 C

A7(9b)Dm7 G7 C

C C7 F Fm C

Ve skladbě může dojít i k vybočení do jiné tóniny, než v jaké je psaná.

**3) Náhradní akordy (Substitute Chords):** Používáme je v některých případech, když chceme dosáhnout moderní harmonické vyznění:

a) jako náhradní akord za akord na I. stupni můžeme použít mollový septakord III. stupně: C ==> Em7

b) za akord „IVm“ použijeme jako náhradní akord bVII7: Fm6 ==> Bb7(9)

c) akord V7 můžeme nahradit akordem bII7: G7 ==> Db7

**4) Kadence** označuje návrat harmonické progresse k výchozímu bodu (obvykle akord I. stupně). V jazzu se setkáváme se třemi druhy kadencí:

a) subdominantní kadence:

IV I F C

IIIm7 I Dm7 C

IV7 I F7 C

b) subdominantní mollová kadence:

IVm I Fm C

IIIm7(b5) I	Dm7(b5) C
-------------	-----------

bVII7 I	Bb C
---------	------

c) dominantní kadence (nejtypičtější):

V7 I	G7 C
------	------

bII7 I	Db7 C
--------	-------

Kromě těchto základních kadencí se vyskytují i méně časté varianty těchto kadencí, které můžeme aplikovat při reharmonizaci či tvoření nových skladeb:

a) varianta subdominantní kadence:

VII7 I	B7 C
--------	------

b) varianty subdominantní mollové kadence:

bVIImaj7 I	Abmaj7 C
------------	----------

bVI7 I	Ab7 C
--------	-------

bIIImaj7 I	Dbmaj7 C
------------	----------

Při používání různých kombinací zachováváme pořádek: subdominanta, mollová subdominanta, dominanta, tónika.

**5) Typy akordů:** Kromě výše zmíněných akordů (durový septakord, mollový septakord, dominantní septakord) – a včetně nich - se v praxi používají i různé jiné akordy.<sup>48</sup>

Cmaj7	c e g h
C6	c e g a
Cm6	c es g a
Cm7#	c es g h
Cm7	c es g b
Cm7(5b)	c es ges b
C7	c e g b
C7(5#)	c e gis b
C7(5b)	c e ges b
Cdim7	c e ges a

<sup>48</sup> Autoři Wasserberger, Horváth převzali tabulku těchto typů akordů z knihy J. Cokera *Improvising Jazz*. V této tabulce ale chybí právě zmenšený septakord Cdim. Také nevyčerpává všechny možnosti: např. c e gis h, c es gis h, c es ges h, apod.

Nónové, undecimové a terdecimové akordy tvoříme přidáváním dalších tercií k základnímu septakordu: akord tak barevně obohatíme, aniž by se změnila jeho funkce. Tyto akordy se používají zvláště v moderním jazzu. Uplatněním takovýchto superimpozic se zvětšují možnosti pro alterace, než je tomu u jednoduchých septakordů: dominantní septakord má nejvíce možností superimpozic (21).

Použitím nóny, undecimy, nebo terdecimy vzniká nový trojzvuk, který zní nad základním septakordem; jde tu o *polychordalismus*: např. nad akordem C7 znějí tóny trojzvuku D dur.

**6) Akordy a tónové řady:** Jestliže v melodice převažují sekundové kroky, je důležité si ujasnit, které tóny použijeme mezi tóny akordickými, jako tóny melodické. Při kadenci Dm7 – G7 – C vidíme, že souhrn akordických tónů všech tří akordů nám vytváří úplný materiál stupnice C dur. Ten využijeme pro tvoření improvizací. Při improvizaci využíváme stupnicovou konstrukci začínající od základního tónu toho kterého akordu: při Dm7 to bude řada tónů odpovídající dórské stupnici a při G7 to bude mixolydická. Tyto aj. řady můžeme aplikovat na bluesovou strukturu.

Vlivem převahy lineárního myšlení u některých moderních jazzových hudebníků se dostala do popředí tzv. *zmenšená stupnice (diminished scale)*: je to vlastně alterovaná stupnice skládající se z pravidelného střídání velkých a malých sekund a odvodíme ji ze zmenšeného septakordu: c d es f ges as heses ces c. Existují tři zmenšené stupnice (se základními tóny c, des, d); v jazzu se zmenšená stupnice nejvíce používá v souvislosti s dominantním septakordem (často obsahuje alterované tóny, které nemění funkci akordu, ale obohacují jeho zvukovou kvalitu, bývá též rozšířen o superimpozice). Ze zmíněných důvodů se tento akord stává hlavním činitelem dosažení rozmanitosti harmonických struktur.

### **III.1.5 Transkripce improvizací**

Někteří hudebníci přebírají kompletní sóla svých vzorů do vlastního repertoáru. Platí ale zásada, že improvizované chorusy mají být reprodukovány jen jejich tvůrci. Výjimku tvoří „vyimprovizované“ chorusy, které natolik přešly do všeobecného povědomí, že se jejich neměnná interpretace stala územ (např. sólo Alphonse Picoua v *High Society*). Další výjimku tvoří některá vokální přetlumočení instrumentálních improvizací.

V jazzu notový zápis jen velmi neúplně odráží skutečné vyznění sóla: odpadají zde totiž důležité faktory, jako tvorba tónu, spolucítění s rytmickou sekcí, drive a nedá se též přesně zachytit frázování.<sup>49</sup>

### **III.2 Taneční stylizace a styly jazzového klavíru (podle konceptu Milana Šolce, Jiřího Verbergera)**

Následující text vychází z koncepce **Milana Šolce, Jiřího Verbergera**, tak jak jej prezentovali v knize *Piano v jazzu*, 1966.<sup>50</sup>

#### **Stylizace tanců**

Pod pojmem „taneční hudba“ dnes běžně rozumíme užitkovou hudbu doprovázející společenský tanec. Skladebná, aranžerská a interpretační technika taneční hudby uváděná do souvislosti se společenským tancem, přejímá v různé míře prvky z jazzu; proto tuto hudbu s těmito znaky nazýváme pojmem **moderní taneční hudba** a odlišujeme ji tak od **taneční hudby**, která se velmi často uplatňuje i ve folklóru, v jevištních dílech (v operách, v operetách, v baletech), a také v tanečních písních či v písních s tanečním rytmem. V průběhu doby došlo k rozlišení tanečního projevu na **tanec lidový (folklórní), společenský a umělecký**. Z hlediska pozdějšího vývoje třídíme společenské tance do čtyř historicky, teritoriálně i stylově diferencovaných žánrů:

- 1) **Starší tance evropské;**
- 2) **Evropské tance standardní, tzv. klasické společenské tance;**
- 3) **Tance afroamerické;**
- 4) **Tance latinskoamerické.**

Přehled je možno doplnit jednak o **taneční odrůdy** (jsou výsledkem syntézy latinskoamerických rytmů a stylových prvků jazzu) a jednak o **společenské taneční hry** (vznikají kombinacemi známých tanečních pohybů).

<sup>49</sup> Pro jazzovou interpretaci je charakteristická multiinstrumentálnost řady jazzmanů (asi nejznámějším z nich je u nás Jiří Stivín). Tak například Rudolf Dašek je známý jako kytarista, Karel Velebný jako hráč na vibrafon a saxofonista, oba přitom napsali též jazzové klavírní skladby, Duke Ellington byl zároveň vůdce big bandu, v němž hrál na piano, skladatel a aranžér, Louis Armstrong trumpetista i zpěvák apod.

Typy jednotlivých tanců podmiňuje jejich rytmus, metrum a tempo. Pro hudební vyjádření tanečnosti skladby je ovšem rozhodující také síla emocionálního výrazu, aranžmá a způsob interpretace.

Interpretem taneční hudby je nejčastěji orchestr nebo rytmická skupina s jedním nebo i více melodickými nástroji. K tanci sotva může hrát sólista, neboť bychom z jeho hry stěží poznali, o jaký tanec vůbec jde. Existuje však jedna výjimka z pravidla: piano, na němž lze ve vhodné nástrojové stylizaci doprovázet tanec i sólově (na rozdíl od ostatních nástrojů je schopno vyjadřovat též harmonický obsah skladby). I přesto, že se klavírní způsob hry v taneční a jazzové hudbě nemohl odchýlit od klasické techniky tak podstatně jako hra na dechové nástroje, spojuje se piano ideálně se zvukem jak malé nástrojové skupiny, tak velkého tanečního orchestru.

### **III.2.1 Starší tance evropské**

Byly to buď lidové tance, které pronikly do tanečních sálů (např. čardáš), nebo vznikaly jako městský folklór čili jako tance společenské (např. valčík, polka). Jako hudebního doprovodu k lidovým tancům se používalo lidových písní, kdežto k městským tancům společenským se komponovala doprovodná hudba umělá.<sup>51</sup>

**Valčík.** Vyvinul se z ländleru převážně ve Vídni v 2. pol. 18. století. Po tancích zpracovávaných převážně technikou vícehlasu je valčík prvním v tom, že jeho rytmický doprovod střídá základní noty basu s akordickými „příznávkami“. Typický „švih“ vídeňského valčíku dosáhneme v rytmickém doprovodu posunutím druhé doby k první o nepatrný časový úsek. V ostatních evropských zemích doznal jistých změn: např. pařížský valčík se projevil sklonem k stručnější formě, lehkosti a bystřejšímu tempu. Prosadil se též v klasické operetě, oblíbený je dosud tzv. *lidový valčík* – umělá taneční skladba, komponovaná v lidovém duchu. V sérii improvizovaných valčíků následují jednotlivé valčíky buď bezprostředně za sebou, anebo se zřetězuji prostřednictvím krátkých modulačních přechodů.

<sup>50</sup> ŠOLC, M., VERBERGER, J. *Piano v jazzu*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1966.

<sup>51</sup> Takt a tempo, event. rytmickou figuru uváděných tanců je možno dohledat jednak ve výše zmiňované knize, jakož i v řadě dalších publikací: **Stanislav Jelínek, *Z abecedy hudby (1. díl, 1991, 2. díl 1994)***, **Ján Siváček, *Kompozičná práca aranžéra modernej tanečnej hudby (1967)***, **Petr Podraza, *Doprovodné rytmy tanců pro soupravu bicích nástrojů (2004)***.

Pomalejším valčíkem je hornorakouský **ländler (franc. tyrolienne)**.

Českou obdobou ländleru je **sousedská**.

**Polka.** Je nejtypičtějším českým společenským tancem. Vznikla ve 30. letech 19. století, zdrojem byly *starší lidové tance (maděra, skočná, rejdovačka, krakováček) a společenský šotyš*. Známe též např. polku francouzskou, německou, finskou, polskou atd. Ani česká polka se neomezila na jediný typ: polka hladká (rychlá), natřásaná (tremblante), houpavá (pomalá, obrozenská). Jedním ze základních znaků některých evropských tanců (včetně polky) je *trio*: na rozdíl od předchozího větného dílu je melodicky i rytmicky klidnější a zvukově plnější. V polce se také často objevuje osmitaktová *basová figura* (lidově *basfigura*), která vytváří přechod jednoho větného dílu k druhému nebo navozuje opakování stejné partie.

Nejrychlejším tancem v dvoudobém polkovém rytmu je tzv. **kvapík (galop)**, přenesený k nám z Vídně.

**Mazurka.** Zvaná též *mazur, mazurek*, je polský tanec lidového původu, který koncem 18. století pronikl na dvorní plesy.

V důsledku náročnosti tanečního projevu se na přelomu 19. a 20. století přestala v původní podobě tančit; dnes se tančí vlastně její pozdější odrůda, tzv. **savojanika**, v pomalejším tempu.

**Čardáš.** Kořeny je nutno hledat v lidové hudbě. Název vznikl z pojmenování krčem v maďarských pustách, kterým se říkalo *csarda*. Synkopickým rytmem a neklidnou, tklivou melodikou, plnou ozdob, vytváří čardáš spontánní atmosféru, v níž se zrači maďarsko-cikánský původ. Skládá se ze dvou částí: z pomalého *lašamu*, a z rychlé *frišky*, jejíž tempo se stále stupňuje.

**Jenka-letkiss.** V 60. letech 20. století se objevila snaha čerpat podněty i z národních tanců evropského původu, které zůstaly předtím omezeny na určitý kulturní okruh, jako je finská jenka, pro jejíž melodický postup je příznačný staccatový způsob hry; pouze střední věty jsou naproti tomu plynulejší a mají zpěvnější charakter.

**Zorba's Dance.** Úspěch letkissu otevřel cestu snahám o prosazení dalších neswingových tanců. Zorba's Dance, tanec řeckého původu, dříve nazývaný *sirtaki*, byl převzat z filmu *Řek Zorba* a upraven anglickými tanečníky. Jako čardáš začíná v pomalém tempu a v mírné dynamice, postupně se stále zrychluje a zesiluje.



### III.2.2 Tance standardní

Objevily se ve 30. letech a jsou umělým výtvozem anglických tanečních mistrů (anglický styl tance), kteří čerpali podněty z tehdy rozšířeného hudebního stylu *sweet music*. Tato „sladká“ hudba, kterou v Anglii produkovaly podle amerického vzoru Paula Whitemana orchestry Jacka Hyltona a Savoy Orpheans, byla rozhodující pro stabilizaci nových tanců, související se snahou po vytvoření jakéhosi „mezinárodního standardu“. Standardní tance byly tak výsledkem kombinace konstruktivního postupu s umocněným přirozeným pohybovým projevem, inspirované doprovodnou *sweet music*. Uskutečněním těchto zásad byly třídobý waltz, rychlý quickstep a pomalý slowfoxtrot, resp. i převzaté a přizpůsobené latinskoamerické tango.<sup>52</sup>

**Waltz.** Předchůdcem waltzu je *valse boston* nebo prostě *boston* (franc. *valse hésitation*), jehož taneční forma z konce 19. století je produktem amerického pojetí valčíku. Boston zpomalil valčíkový pohyb do vláčného tempa a melodii dal sentimentální, šansonovitý ráz. Po svém rozšíření v Evropě připravil půdu pro nový tanec – waltz, odvozený ze stejného, tj. valčíkového základu.

**Quickstep. Foxtrot (liščí běh)** byl původně jeden z černošských tanců, inspirovaných pohybem zvířat. V podobě, jak jej známe, je vývojovým produktem twostepu a onestepu. **Twostep (dvojkrok)** je jedním z prvních severoamerických tanců (ne jazzových), který se v Evropě objevil kolem r. 1900. Příbuzný **onestep (jednokrok)** poznala Evropa o 10 let později. (Španělský typ onestepu se od původního liší 6/8 taktem a charakteristickou rytmickou figurou v doprovodu.) Příslušná tempa foxtrotové hudby rozlišujeme na velmi a středně rychlá nebo na středně a velmi pomalá (uplatňuje se tzv. *two beat* v rychlém tempu a tzv. *shuffle rhythm* ve středně rychlém tempu).

V r. 1929 se oddělil od původního pomalého foxtrotu nový rychlý tanec nazvaný **quick-time foxtrot**, zkráceně **quickstep**, kdežto pro variantu pomalou se vžilo pojmenování **slowfox** či **slowfoxtrot**.

<sup>52</sup> Hudební teoretikové, kteří přihlížejí výhradně k hudební stránce a jednotlivé tance odlišují pouhou změnou tempa, event. obměnou charakteristických rytmických figur, považují za jeden z hlavních typů **foxtrot**: foxtrotová hudba pak doprovází všechny standardní a afroamerické tance, jejichž příbuzenský vztah je dán sudým taktem. K téže problematice je tedy možný dvojitý přístup: označíme-li např. charleston foxtrotem, vycházíme z hlediska hudebního, řekneme-li, že na ten a ten foxtrot tančíme charleston, zastáváme hledisko taneční.



**Slowfoxtrot.** Je nejnáročnějším ze standardních tanců. Zde vlastně začíná odtržení klasického společenského tance od taneční potřeby širokých vrstev a jeho rozpolčení na tanec soutěžní, přístupný jen mimořádně nadaným jedincům, a na tanec „populární“, u něhož obtížnost pohybové techniky sice odpadla, avšak za cenu opuštění pohybové hodnoty. (K zásadnímu obratu v tomto směru došlo pak v době nástupu jivu.)

### **III.2.3 Tance afroamerické**

Vznikaly v přímé souvislosti s jazzem. Utvářely se ve stejném prostředí, přizpůsobovaly se obdobným podmínkám a dodnes se s ním ubírají po společné vývojové linii. Snaha černochů a kreolů osvobodit nejen hudební, ale i pohybový projev z područí běžné společenské etikety byla hybnou silou k vytvoření základních hodnot tanců, jejichž rytmy získávaly v průběhu doby stále více příznivců.

**Cakewalk.** K vítěznému světovému nástupu afroamerických tanců nedošlo hned v době jejich zrodu, setkali bychom se s celou řadou místně omezených tanců jako *rag*, *virginia*, *chicken-wheel*, *hoochie-koochie*, *bully dance*, *bombershay* atd. Teprve cakewalk se v Evropě na rozhraní 19. a 20. století ujal. Byl původně oblíbeným tancem černých otroků na plantážích; vstup do společnosti mu zprostředkovaly minstrelské skupiny, které jej uváděly jako programovou vložku. Společně s ragtimovou hudbou se rozšířil jako společenský tanec. Jednotlivé páry tančily v řadě za sebou středem sálu, a ten z nich, který svým volným pohybovým vyjádřením hudby vyvolal u diváků největší ohlas, získal prémii – veliký koláč (cake).

**Blues.** Tanec blues převzal své jméno po světských lidových písních amerických černochů a v jejich prostředí vykrytalizoval ve volnou taneční formu. Právě blues nelze „přehrát“ z not, musí se tvořit. Podobně není důležité, co se na blues tančí. Důležitý je způsob, jak svůj prožitek tanečník vyjádří.

**Shimmy.** Když hospodářská konjunktura prvních poválečných let zajistila jazzové hudbě vítězné proniknutí do široké veřejnosti, přeorientovala se zábavná hudba s konečnou platností na komerční hudbu taneční. Současně ožívala nástupem nových tanců, tentokrát již určených pro širší obecnost, a proto také pohybově méně náročných než cakewalk či blues. Shimmy byl jedním z nich.

**Charleston.** Zdedil svůj název po stejnojmenném městu v Jižní Karolině. Dokládá úzký vztah mezi taneční hudbou a společenským tancem. Byl pevně spjatý s tzv. harlemským stylem (James P. Johnson) a zmizel s tanečních parketů, jakmile orchestry

začaly hrát jiným reprodukčním stylem. Na druhé straně pozdější revivalistická orientace probudila k životu některé z dřívějších tanců, především charleston, který se vrátil na americké taneční parkety vzdor značné popularitě harlemského jivu. „Staronový“ hudební výraz zapůsobil i v ČSR po r. 1945.

**Black Bottom.** Uzavřel řadu tanců předswingového období. Základní kroky black bottomu (černé dno) byly stylizovanou chůzí po bahnitých březích řeky Mississippi. Proti charlestonu byl black bottom poněkud těžkopádnější.

**Jive.** Změna slohového citění byla příčinou prudkého vývoje swingových tanců. První swingový tanec, který ovládl tuzemské taneční parkety, byl jive. Do Evropy pronikl již během 2. světové války, ale v zemích okupovaných nacisty se rozšířil až v době poválečné. V průběhu své existence se objevoval pod rozličnými názvy, jako *lindy-hop*, (americký) *swing*, *boogie-woogie*, *jitter-bug*, *jerry-bud* apod. V podstatě jde o jeden a tentýž tanec, u něhož se podle různých stylů reprodukce doprovodné hudby měnil pouze způsob provedení jednotlivých tanečních pohybů (v pomalých i rychlých tempech). K doprovodu jivových tanců se také často užívá rytmu boogie-woogie, původně klavírního stylu, který se právě v období swingu rozšířil jako jeden z výrazových prostředků velkých swingových orchestrů.

**Rock and Roll.** Svou jednoduchostí, extatickým charakterem i specifickou zvukovou barvou (tenorsaxofon, elektrofonická kytara) se „rhythm and blues styl“ přímo nabízel stát se masovou formou společenské zábavy. (Název naznačuje, že na jedné straně je brán zřetel k podmanivosti zvýrazněného beatu a off-beatu, na druhé straně je přihlédnuto k jednoduché melodicko-harmonické koncepci standardní formy blues.) Americký film *Rock Around the Clock* uvedl však v r. 1954 do pohybu lavinu nadšení pro zkomercializovanou odnož rhythm and blues – rock'n'roll. Bouřlivý nástup rock'n'rollu dosáhl v našich zemích paradoxního účinku: oživil totiž zájem o dixieland a s ním související charleston.

Pomalou variantou rock'n'rollu je tzv. **slow-rock**, charakterizovaný pravidelným triolovým pohybem v doprovodu.

**Twist.** Je novou odnoží rhythm and blues, ovšem na rozdíl od předchozího rock'n'rollu zvýrazňuje ze stylu boogie-woogie pravidelný osminový rytmus. Pro spontánní, až gymnastický pohyb tanečnicků vzbudil největší ohlas u mladé generace. Podnětem byla i existence malých kytarových skupin. Na druhé straně hudba rock'n'rollového typu vděčí velké popularitě twistu za to, že se osamostatnila a přihlásila

k novému názvu: **big beat**. Přestože twist je výlučně tancem jazzové oblasti, přejímá občas určité rytmické prvky latinskoamerické hudby.

### **III.2.4 Tance latinskoamerické**

Také zde došlo k střetnutí hudebních a tanečních kultur – africké (prostřednictvím černých otroků) a evropské (zastoupené lidovou i umělou tvorbou španělských a portugalských kolonizátorů). Jejich splynutím vznikl tzv. latinskoamerický či iberoamerický folklór, spojující africký smysl pro rytmus s evropskou tradiční melodikou a harmonií. Stupeň vzájemné infiltrace těchto vlivů byl ale u jednotlivých národních kultur různý: na Kubě a v Brazílii se takřka výhradně uplatnila africká tradice, zatímco v Argentině a Mexiku ovládly lidovou hudbu i tance naopak prvky španělské.

Pokud jde o hudbu, podržela si (na rozdíl od afroamerického folklóru stále více usměrňovaného městskou civilizací) charakteristické znaky folklóru venkovského s převážně milostnou tematikou a libeznými melodiemi. Rozhodující vliv na její masovou přitažlivost měla též bohatá rozmanitost zvýrazněného rytmického doprovodu.

Ani latinskoamerický folklórní tanec nezůstal nic dlužen milostně laděné atmosféře a v celém tvůrčím procesu vždycky kladl značný důraz na vůdčí úlohu erotické složky. Nezaměřil se jen na formální a technickou stránku provedení, ale podminil svou funkci symbolickým vyjádřením milostného vztahu mezi mužem a ženou.

Způsob interpretace jihoamerické hudby je zcela odlišný od jazzových reprodukčních technik a reálný zvuk v tomto případě přesně odpovídá notovému zápisu. V melodii i v rytmickém doprovodu se zpravidla objevuje osminové členění, přičemž je melodie navíc charakterizována obvyklým ostrým nasazováním jednotlivých tónů. Nejcharakterističtější vlastností latinskoamerického stylu je **komplexní charakter rytmického doprovodu**: výsledné rytmy jsou vzrušující, a také těžko napodobitelné, je pochybné je redukovat na jednoduchá schémata.

**Tango.** Objevilo se nejprve v přístavních krčmách Argentiny, ale jeho vlastním předchůdcem je zřejmě kubánská **danza Habanera (tanec z Havany)**. Habanera se často vyskytuje i v hudbě vážné (Georges Bizet ji použil v opeře *Carmen*).

**Argentinské tango** se původně tančilo za doprovodu kytar a bandoneonů. Prostřednictvím námořníků proniklo vůbec jako první z latinskoamerických tanců do Evropy (1911 soutěž v Berlíně). Jde o bohatě figurovaný tanec ve volnějším tempu a

v 4/8 nebo 2/4 metru. Doprovodem je ostrý, netečkovaný rytmus s akcentem vždy na poslední osmině (šestnáctině) v taktu.

V průběhu doby se do argentinského tanga vmísily prvky jiného argentinského tance – milongy, z čehož vzniklo tzv. **tango milonga**.

Životnost prokázala i tanga syntetické povahy, u nichž se jasně projevují konkrétní prvky některých lidových tanců, např. brazilské **maxixe** nebo španělského **bolera**.

**Paso doble.** Šlo o sólový mužský tanec (zdvojený krok), který vznikl k oslavě statečnosti toreadorů. Z původně stylizovaného pohybového projevu toreadora, se pak vyvinul tanec párový (pas de deux), v němž partnerka představovala červenožlutý šátek (la capa), jímž toreador dráždí býka. Jako tzv. Marschtanz se rozšířil hlavně v Německu. Dnes existuje už jen jako exhibiční vystoupení tanečního páru, event. jako doprovodná hudba artisty ve varieté.

**Rumba.** Je kubánského původu, v Evropě známá již ve 20. letech, ale nejvíce populární až po válce. Současná kubánská rumba je černošským produktem, zatímco naše rumba vychází z danzonu, ovlivněného tanečním charakterem španělským. Základní konstantní rytmus při rumbě udávají *claves*, *maracas a guiro* (což lze srovnat s basou, kytarou a pianem ve velkém tanečním orchestru). Výsledný komplexní rytmus zmíněných nástrojů oživuje improvizovaný projev bubeníků na *bonga*, *conga*, *timbales a kravský zvonec (cow-bell)*.

Druh improvizace, při němž je melodický nástroj doprovázen pouze rytmickou skupinou bez harmonického podkladu, se nazývá **montuno** (zvláště u pianistů).

**Conga.** Je kubánský karnevalový tanec v rychlejším tempu.

**Samba.** Před 1. světovou válkou na sebe upozornila také brazilská oblast tancem **maxixe**. Uprostřed 30. let byla maxixe v pozměněné formě znovu uvedena do pařížské společnosti pod názvem samba. Původ má v brazilských lidových tancích, v plné míře se prosadila až později, na proslulých sambových karnevalech (v Rio de Janeiru). Brazilské tance se liší od kubánských změnou v nástrojovém doprovodu (např. místo rumba-koulí se používají *cabazas*).

Rychlejší pochodovou odrůdou samby je tzv. **marcha**, podobná našim pochodům nebo polkám.

Jinou odrůdou je **carioca** (občan Ria), módní tanec 30. let.

**Beguine.** Je původně lidový tanec středoamerické ostrovní oblasti Malých Antil (Martinique a Návětrné ostrovy). K jeho pronikání za hranice došlo jinou cestou než u ostatních tanců: rozšířil se totiž nejprve jako hudební útvar (vlivem skladby Cole Portera

*Begin the Beguine*). Jeho příznačnému rytmu byly potom přizpůsobovány i starší úspěšné skladby.

**Cucaracha.** Je mexická. V Evropě se výrazněji uplatnila jen v podobě silně ovlivněné rytmickým charakterem rumbly.

**Calypso.** Kolébkou tance je středoamerický ostrov Trinidad. Na jeho „objevu“ si vybudoval kariéru do té doby neznámý, chudý černošský zpěvák Harry Belafonte, „král calypsa“.

**Mozambique.** Zrodil se v průběhu havanského karnevalu v r. 1964. Svérazně reagoval na podněty typických kubánských rytů, především rumbly a congy.

### **III.2.5 Taneční odrůdy**

Pro jazz i latinskoamerickou hudební kulturu jsou mnohé rysy společné: v obou případech jde o hudbu zanesenou na oba americké kontinenty černošskými otroky, a její rytmická podstata je tudíž dědictvím Afriky. Nepřekvapí proto příznaky nového obratu, probuzené snahou spojit dílčí přednosti severo- i jihoamerického proudu v organický celek. (Vedoucí úloha při uskutečňování této syntézy připadla předním hudebníkům někdy v 50. letech.) Příznačnými produkty tohoto období jsou hudební a taneční odrůdy, z nichž ale ne všechny prokázaly svou životnost. V praxi se totiž prosadily jen ty nové formy, jejichž vznik ovlivnilo pronikání jazzových prvků do jihoamerické hudby.

**Mambo.** Je prvním tancem z řady tanečních odrůd. Do Evropy proniklo zhruba v r. 1950. Charakteristický rytmus mamba je výsledkem syntézy kubánské rumbly a jazzových (swingových) prvků. Vedle staccatového frázování je dalším typickým znakem mamba důsledné opakování dvou- nebo čtyřtaktových rytmicky výrazných motivů – riffů. Nejzdařilejší původní mamba mají tu nejjednodušší harmonickou sazbu a jednotvárně střídají pouze tóniku s dominantou. Svou rytmickou strukturou však dosahují bezprostřední působivosti. Mambo končí většinou opakováním dvou- nebo čtyřtaktového harmonicko-rytmického modelu s postupně ubývajícím dynamikou (*fade out*) a na znamení (*till cue*) se vysloví slabika HU.

Jak se ale ukázalo, stylové prvky kubánské hudby nepřipustily organické sloučení vlastního přínosu s obsahem jednotlivých proudů jazzového vývoje (srov. experimenty v oblasti „afrokubánského jazzu“ Dizzy Gillespieho a Charlie Parkera).

**Guaracha** znamená rychlejší mambo.

**Cha-cha-cha.** Je dalším produktem spojení kubánských rytmů s jazzovými prvky z 50. let, z hlediska tanečního se jeví jako sloučení rumbly s jivem. Jeho tvůrcem je patrně kubánský skladatel Enrique Jorrin. Proti mambu je pomalejší a liší se od něj také rytmickou stavbou.

**Baião.** Je taneční odrůdou, vyvolanou v život pronikáním jazzového vlivu do brazilské oblasti. Jde vlastně o modernizovanou sambu.

**Bossa nova.** Po baião je již jen vyšším vývojovým stupněm pokračujícího splývání rytmu brazilské samby s typickými vyjadřovacími prostředky jazzu. Pro lyricky laděné melodie bossa novy jsou typická mnohotaktová témata, podložená barvitými harmonickými sledy. Zřetelné oživení se projevuje i v rytmu, který ani ve svém základu nebývá po celou dobu stereotypně neměnný, naopak vhodně se přizpůsobuje charakteru melodie.

Ukázalo se, že melodická, rytmická i reprodukční složka brazilské hudby a vůbec i její atmosféra má k moderním představám předních jazzmanů a jejich tvorbě mnohem blíže než hudba kubánská. Tím se tentokrát vytvořila příznivá situace i pro intenzivnější uplatnění jihoamerických prvků v jazzu. (Např. v r. 1962 brazilská skladba *Desafinado* Antonia Carlose Jobima byla nahrána tenorsaxofonistou Stan Getzem a kytaristou Charlie Byrdem.)

Jako téměř každou melodii lze interpretovat v jazzové transkripci, tak může být obdobně hrána téměř každá jazzová skladba s beatem bossa novy nebo aspoň quasi bossa novy. (Některé melodie jsou ovšem vhodné více, jiné méně.)

**Madison.** Objevil se poprvé v r. 1959 v baltimorské čtvrti Madison Street Area. Podobně jako rock'n'roll a twist je odrůdou stylu rhythm and blues. Od twistu se liší čtyřčtvrtečním rytmem; melodie jsou často riffové, forma bluesová, dvanáctitaktová. Tanečníci se pohybují po parketu kroky stranou, vpřed nebo vzad a tímto způsobem vytvářejí jednotlivá písmena velké abecedy. Madisonovskou techniku lze obohacovat o další, nově vymyšlené taneční figury, zpestřené rytmickým tleskáním, luskáním prstů, podupy apod. (Srov. vznik novodobého skupinového tanečního projevu.)

Nepříliš odlišnou variantou madisonu je **slop**.



## **J a z z o v é s t y l y**

### **III.2.6 Stride Piano**

Vedle hudební stylizace tanců, kde musela levá ruka postihnout při sólovém výkonu rytmickou složku, se stylizace levé ruky stala východiskem i pro některé ze základních stylů jazzové klavírní hry, především pro tzv. stride piano. Levá ruka zde doplňuje a podporuje melodii strojově přesným rytmickým sledem rázů či úderů a udržuje tzv. beat, tj. pravidelný puls; obstarává i v těch nejrychlejších tempech nejen základní noty basu (na 1. a 3. době), ale také příznávkové akordy (na 2. a 4. době). Přitom musí soustavně překonávat zpravidla větší vzdálenost (stride, dlouhý krok). Stride piano je typické pro ragtimovou epochu: každý z nočních lokálů, barů, kabaretů měl svého „profesora“ – pianistu, který ať už hrál ragtime, blues nebo stomp, vždy vycházel ze stride piana.

**Ragtime.** Vznikl sloučením tradiční evropské melodiky i harmonie s živelnou silou afrického rytmu, dočkal se všeobecného rozšíření již na přelomu 19. a 20. století. Synkopovaná melodie je v průběhu hry akcentována a doplněna různými akordickými a neakordickými (melodickými) tóny v poměrně pravidelný osminový pohyb. Šlo ovšem o *evropsky pojímané synkopy* (přesunutí důrazu z těžké doby na lehkou), nikoli o *jazzově citěný off beat*. Byla to tedy *syncopated music*, přičemž nejnápadnějším znakem byla snaha záměrně zvyšovat napětí nebývale stupňovanou synkopizací melodické složky. Z klavírní praxe pronikl ragtime – zejména hojně používání synkop – i do hry ansámblové a v dechových kapelách připravil půdu pro pozdější rozšiřování jazzu.

Představitelé: **Scott Joplin, Irving Berlin.**

**Harlemský styl.** Ragtimové období se začalo počátkem 20. století postupně proměňovat v jazzové. Ohniskem vývoje se stal Harlem, kde **Lucky Roberts** a **James P. Johnson** byli ještě význačnými zástupci předchozí epochy. Nový styl, vyznačující se větší tvůrčí bezprostředností, se vyvinul z doznívající ragtimové reprodukční praxe, i z některých prvků černošského *barrelhouse* a *boogie-woogie piana*. I když hlavní proud jazzového vývoje zvolna odpoutával melodickou linii od závislosti na evropské tradici a také se vytvářela jiná představa o jazzovém hudebním výrazu, přece jenom nebylo možno tento nový způsob hudebního projevu odloučit od stride piana: funkce levé ruky udávat pravidelný tep se stabilizovala. Doprovodná stride technika se rozšířila: místo dosavadních jednoduše vedených, nanejvýše oktávou zdvojených základních basů na těžkých dobách, se uplatnily dvoj- i vícezvuky v decimovém rozpětí. Taková úprava doprovodu je už velmi



náročná, a uplatňuje se proto zpravidla jen v pomalejších tempech (resp. podle stupně technických možností pianisty). V živějším pohybu je možno volit její zlehčenou formu.

Rozdíl, kterým se harlemský styl odlišuje od ragtímu, je především v plynulejší či elastičtější rytmické struktuře i ve větší melodické nenucenosti, takže celkový výraz a spád se značně přiblížil současnému jazzovému citění. Projevilo se to jednak off beatovým frázováním, jednak dalším vystupňováním synkopizace, která se definitivně odklonila od ragtimového častého trojdobého členění, uplatněním tremol, breaků a zdůrazněním spontánnosti hudebního projevu variační technikou, která obměňovala melodicky, rytmicky a harmonicky danou základní melodickou linii (improvizace). Vedle *akordických breaků* (typických pro Fats Wallera), se širěji uplatňovaly *breaky melodické*. Charakteristickým znakem melodických pasáží byly tzv. *clusters*, souzvuky dvou i více sousedních tónů. Příznačný byl také závěr, neboť do konečného akordu byl veden bas se sopránem v pomalém protipohybu.

Představitelé: **Willie „The Lion“ Smith, Thomas „Fats“ Waller, Cliff Jackson, Joe Turner**, v další generaci **Ralph Sutton**.

### **III.2.7 Stomp Piano**

Výraz „stomp“ původně označoval afroamerický rychlý módní tanec, ve významu přeneseném se používá k označení rychlého tempa. Později získal „stomp“ další, specifický význam: označuje se jím technika, při níž je probíhající melodie podložena výrazným, několikrát po sobě se opakujícím rytmickým úryvkem (*stomp pattern*). Stomping lze ovšem realizovat dvojím způsobem:

1) Celé skladbě se podkládá určitý „rytmický vzorek“, který určuje průběh melodie včetně všech ostatních hlasů. (Melodika, i když sdílí rytmus nepřetržitě se opakující zvolené formule, vyvíjí se zcela přirozeně podle své vlastní zákonitosti.)

2) Základní hudební myšlenka (téma) se člení do několika charakteristických frází, v nichž se na rytmické bázi dané formule utváří improvizovaná melodie, ať už celého souboru nebo sólisty.

*Stomp patterns* mohou být jedno- i vícetaktové, jedno- i víceperiodické. Nesmíme je zaměňovat s *riffy*, u nichž se jedna a tatáž melodie většinou opakuje beze změny.

V levé ruce se velmi často objevují improvizované variační obměny na způsob tzv. *kráčejiho basu*; z toho se usuzuje, že v hlavní vývojové linii je stompová technika jakýmsi pojícím článkem mezi stride a boogie-woogie stylem.

Představitel: **Jelly Roll Morton**, „vynálezce a tvůrce stompů“.

### **III.2.8 Blues a Boogie-woogie Piano**

Obdobně jako „stomp“, také termín „blues“ není zcela jednoznačný a jeho přesný význam lze určit až ze souvislosti, v níž se vyskytne. Je označením světských sólových písní amerických černochů, jako technický termín v hudební praxi znamená dvanáctitaktový harmonický podklad, vhodný pro instrumentální jazzovou improvizaci. V přeneseném významu se používá jako vyjádření citově pohnuté, vzrušené nálady. Ve spojení s tancem (viz výše) představuje volnou taneční formu.

Neobvyklost výrazových prostředků blues pramenila ze spojení atmosféry smutku a protestu, s odkazem afrických hudebních tradic. Největší pozornost na sebe soustřeďoval způsob přednesu se svým zvlášť nápadným rysem – chraptivým zabarvením hlasu.

Nejenom že hluboce ovlivnilo vývoj vlastní americké písně bělošské, nýbrž i sama instrumentální složka jazzové hudby vstřebala velmi mnoho prvků bluesové interpretační praxe.

**Forma a harmonická struktura.** Blues vytvořilo jednoduché a velmi účinné 12taktové schéma, členěné do třech čtyřtaktů. Sled akordů se opírá o tři základní harmonické funkce:

C C C C

F7 F7 C C

G7 F7 C C.

Postup od dominanty k subdominantě, který se v evropské hudbě přičil klasickému vkusu, je naopak pro harmonii blues příznačný. 12taktovou formu není nutno dodržet: známe nejen 8-, 16-, 20- a 24taktová blues, ale i s nepravidelným počtem taktů.

**Stylizace doprovodu.** Ve stylizaci levé ruky v blues je nejobvyklejším způsobem stride piano. V jednoduché stylizaci se běžně užívá *walking bass*, který se pohybuje buď v jednotlivých notách (*single notes*), nebo v oktávách, které ovšem musí být hrány lehce. Fats Waller a mnoho dalších pianistů užívali často tzv. *rolling-octave bass*, který je sice rytmičtější, ale zato obtížnější, zejména v rychlých tempech (vytváří spíše charakter boogie-woogie). U mnoha významných pianistů jsou populární decimy.

**Blue notes.** Jsou to *tercie a septima durové stupnice*, které se v melodii intonují přibližně o půltón níže. Pronikly do černošských zpěvů jako pozůstatek zvláštní techniky rychlého nebo pomalého „skluzu“ hlasu, příznačné pro většinu afrických jazyků,

vyznačujících se tzv. tónovostí. Přestože – v případě tercie – navozují na okamžik neurčitý tóninový charakter mezi dur a moll, neporušují tóninovou modalitu (tónorod): harmonický doprovod zůstává totiž jasně durový. (Mezi malou tercií v melodii a velkou tercií doprovodného akordu ovšem vzniká pro náladu blues typická disonance.)

Vedle tercie a septimy byl někdy snižován také *pátý tón durové stupnice* (ve spojení s T nebo S). Později se zmenšená kvinta domohla intenzivnějšího uplatnění, když se stala důležitým intervalem bopu. V této vývojové fázi dosáhla zrovnoprávnění s oběma blue tóny a prosadila se především v mollovém blues.

Harmonickou stránku blues můžeme různě obměňovat. Kontrast vzájemného postavení melodie a doprovodu se zvětšuje nebo zmenšuje podle toho, jak se mění harmonický obsah.

Klavírní interpretační praxe zdobí melodie blues značným počtem *přirazů a různých skupinek vedlejších not*. Zvukové možnosti piana jsou v rámci intonace blue tónů značně omezeny a pianistovi nezbývá, než aby tento výrazový nedostatek vyvážil technickými prvky, jež jsou v jeho dosahu a jimiž by co nejméně narušoval atmosféru příznačnou pro blues.

**Breaky.** Jsou další složkou blues. Tyto sólové projevy jednoho i více nástrojů se uplatňují v prvních čtyřech taktách, přičemž doprovod se omezuje jen na občasné akcenty (tzv. *stop time*), které jsou umístěny buď v každém taktu, nebo jen v taktu prvním a třetím. Zvlášť nápadnou je výplň 4. taktu (*pick-up beat*), která připravuje melodický i rytmický nástup v taktu pátém. (Hudebníci po dobu jejího trvání křičeli a vřiskali, aby dosáhli bezprostřední dramatické účinnosti.)

Jiný typ breaku se vyskytuje u zpívaného blues, v němž melodie obvykle vyplňuje jen první dva nebo tři takty každého čtyřtaktí, zatímco zbývající dva takty (popř. jeden) jsou vyhrazeny improvizované odpovědi doprovodného nástroje (tzv. *responsoriální princip*).

**Riffy.** Jsou to melodické, 1-4taktové fráze, rytmicky velmi působivé. V průběhu 12taktového harmonického schématu se nepřetržitě opakují, pouze v 9. a 10. taktu (na D) dochází zpravidla k nepatrné melodické změně. Některé riffy lze důsledně transponovat na S i D (sekvence). Riff se často stává dokonce jediným stavebním prvkem celé skladby.

**Rytmická charakteristika.** Pro rytmiku blues je příznačný *off beat*, jeden z nejpodstatnějších znaků celého jazzu vůbec. Off beat je třeba chápat jako posunování těžiště o malý metrický úsek vpřed nebo vzad. Notový zápis není s to skutečně vystihnout jazzový off beat; vyjadřuje se v něm formou synkopy. (Není správné ztotožňovat jazzovou

„synkopu“ se synkopou v tradiční evropské hudbě, neboť vzdálenost off beatového posunu neodpovídá zápisu a pohybuje se někde za druhou třetinou čtvrt'ové hodnoty.)

Vedle off beatu vystupuje do popředí tzv. *frázování*, čímž se zde myslí různé způsoby artikulace tónů: v duchu jazzového cítění je třeba rytmickou hodnotu některých tónů do jisté míry zkrátit, u jiných naopak zase uplatnit hodnotu plnou. (I zde dochází k rozporu mezi zápisem a reálným zněním.)

Působivým efektem je *three-against-four (tři proti čtyřem)*. Setkali jsme se s ním už u stride piana jako s příznačným rysem ragtime. Od této praxe jazz sice ustoupil, nicméně se však současné spojení metricky odlišných rytmů dodnes často objevuje u riffů.

Představitelé: **Jelly Roll Morton, Big Bill Broonzy, Huddie Ledbetter, William Christopher Handy.**

**Boogie-woogie.** Sleduje nejen dvanáctitaktovou formu blues, ale i jeho základní harmonické schéma. Vyznačuje se stále se opakující basovou figurou, důsledně transponovanou i na S a D. Tato figura je celotaktová a skládá se ze dvou různých dílčích útvarů; může být ovšem formována i ze dvou útvarů stejných.

Melodie se často pohybuje jednak ve vyšší poloze a jednak uplatňuje proti ostinátnímu rytmu levé ruky často trioly. (Což vyplývá z přirozené snahy oživit hudební jednotvárnost, pramenící z rytmické uniformity doprovodu.)

Basová figura se většinou hraje v tečkovaném osminovém rytmu. V souvislosti s osminovým doprovodným rytmem vznikla fráze *eight-beat playing* nebo *eight-to-the-bar (osm do taktu)*. Jsou jím míněny ty případy, v nichž se používá boogie-woogie basu k doprovodu jiných harmonických modelů; zpravidla to bývají už existující populární melodie, ale i nově komponované skladby.

**Formování basových figur v boogie-woogie a eight-beat stylu.** Figuračních možností existuje neomezené množství. Celotaktové figury sestavujeme dvojím způsobem:

- 1) opakováním vhodného půltaktového útvaru;
- 2) vzájemnou kombinací různých půltaktových útvarů.

Dvoutaktové figury sestavujeme obdobným způsobem: 1) opakováním, 2) kombinací. Při různém harmonickém podkladu 1) důslednou transpozicí, 2) kombinací ve spojení s transpozicí. Lze formovat i vícetaktovou figuraci. (Jako technické cvičení je možno použít v celém průběhu 12ti taktů každou dílčí /půltaktovou/ výplň jinou.)

V boogie-woogie stylu se rovněž výrazně uplatňuje tzv. *rolling-octave bass*, známý pod obecnějším termínem *walking bass (kráčeující bas)*. Dosahuje osminového rytmu prostřednictvím „lomených oktáv“ (*broken octaves*), které se pohybují v nejrůznějších

akordických rozkladech, ale také stupňovitě i chromaticky. Používá se ho zpravidla ve zvukově exponovaných částech skladby; s obligátní basovou figurací vytváří nápadný kontrast. Klavírista se ovšem uchyluje ke kráčejícímu basu mnohdy jen z taktických důvodů, aby se závčas vyvaroval únavy, event. křeče jako následku stereotypní hry jediné figury. Pro každý z 12ti taktů jsou typické jen některé variační obměny kráčejícího basu.

Jedním z dalších prostředků, jimiž se boogie-woogie pianista snaží čelit únavnosti stejnosměrného pohybu ustavičně se opakujících basových figur, jsou rozmanitě *synkopované akcenty*, jejichž pomocí pravá ruka vytváří ve vhodných chvílích potřebný kontrast a napomáhá zvýšit výsledný účín.

Podobně jako v blues, tak i v boogie-woogie se často vyskytují *riffy*.

Představitelé: **Meade Lux Lewis, Albert Ammons, Pete Johnson, Count Basie.**

Nejnápadnějším rozdílem mezi **Basieho reprodukčním pojetím** a dosavadními ukázkami boogie-woogie je *úsporná stylizace levé ruky*: ne každé boogie-woogie je charakterizováno ostinátním osminkovým doprovodem. Harlemští pianisté patřili k linii ragtímu a přesto nehráli starý rag, nýbrž byli jím jen ovlivněni. Obdobně je tomu u boogie-woogie; u něho brzy vykryštoval směr, který sice vstřebal mnoho prvků této kompoziční a interpretační praxe, ale přitom neustále těží z protikladných podnětů následného vývoje.

Za nekonvenční technický prvek je možno považovat případ, v němž levá ruka obstarává doprovod triolovým pohybem. Tento způsob se nazývá „dvanáct do taktu“ (*twelve-to-the-bar*) nebo podle **Duke Ellingtona dooji-wooji bass** (užívá se jen občas).

### **III.2.9 Trumpet Piano Style**

**Swing.** Ve swingové éře, tzn. v průběhu třicátých a čtyřicátých let, se jazz postavil do služeb společenského tance a taneční písně. Trvalý úspěch hudby swingové éry byl podmíněn živelnou poptávkou, která vycházela nejen z řad pasivních spotřebitelů, ale i amatérských hudebníků, z nichž mnozí byli právě pianisté. Převážná většina těchto nadšenců nebyla však technicky fundována natolik, aby zvládla náročné stride piano. Vývoj tedy logicky směřoval k *usnadnění hry*, což pochopitelně velmi rádi podpořili příčinliví zprostředkovatelé i sami autoři: vydávali tiskem skladby v úpravách, jež byly nejsnáze komerčně zužitkovatelné. Jediným pojátkem tu byla vlastně jen snaha zachovat čtyřdobý puls, a to ještě ne vždycky.

Profesionální špičkoví pianisté setrvali u stride způsobu hry, ale jejich hlavní zájem se přece jenom soustředil na *postupy basů v decimách*. Už v této době se začínaly objevovat jisté příznaky nové funkce levé ruky, vyplývající ze vzájemné koordinace s rukou pravou.

S růstem nástrojového obsazení se souběžně obohacovala harmonická stránka jazzu, což se projevilo i v klavírní stylizaci. Nově se také často uplatňovaly různé chromatické sledy.

Klavírní stylizaci někdy ovlivnila i sama *aranžérská praxe*, která zcela ovládla swingový projev a podřídila jej svým zákonům. Levá ruka se v takových případech dostávala na poněkud nejisté cesty, když harmonicky dotvářela melodickou linku a vzdávala se své původní funkce obstarávat rytmický doprovod (srov. klavírní styl George Shearinga).

Existovala dvě střediska, která se poněkud rozcházela s všeobecným názorovým prouděním swingového období: **Harlem a Kansas City**. (Swingová taneční hudba se stala převážně doménou bílých, zatímco jazz v pravém slova smyslu zůstal záležitostí hudebníků černé pleti, od nichž doposud vyšla každá nová tvůrčí myšlenka.) Harlem se stal východiskem pro *jump*, hudbu představující co největší zjednodušení původního mnohotvárného rytmického a melodicko-harmonického dění a opírající se o 12ti taktovou formu blues.

Z tohoto stylu vycházeli i **zpěváci orchestru Count Basieho v Kansas City (Jimmy Rushing, Joe Williams)**, kteří zvýrazněnou živelností melodiky omezené na nejlapidárnější motivy získávali popularitu novému hudebnímu výrazu, *rhythm and blues*.

Tajemství dosahovaného maximálního napětí bylo především v *moderním pojetí rytmické skupiny*, která ztratila svou původní doprovodnou funkci kolektivu. Základní rytmus obstarávaly bicí nástroje, kontrbasu bylo svěřeno vedení basové linky, kytara doplňovala harmonii a **Count Basie** navozoval vzrušující atmosféru typickými, rytmicky nepravidelnými zásahy, zpravidla ve vyšších polohách. Count Basie byl prvním klavíristou, který vymanil piano v rámci orchestrálního doprovodu z jeho jednotvárné funkce. Stal se nejúspěšnějším pianistou jazzové historie.

Celkový charakter a výraz melodie se tu nápadně liší od dosavadního klavírního pojetí; vyplývá totiž z technických konvencí trumpetového frázování a přesto byla takto frázovaná melodie přenesena do klavírní stylizace v nezměněné podobě (*Trumpet Piano Style*, složka tzv. „moderního piana“). Prvním hudebníkem tohoto směru byl už ve 20.



letech pianista **Earl Hines** (člen **Armstrongovy Hot Five a Hot Seven**). Rozdíl oproti předchozím stylům je tedy ve způsobu frázování, příznačném pro hráče na dechový nástroj. Dále Hines zesiluje často melodickou linku oktávami (a spíš se tak přibližuje intenzivnímu zvuku trumpety). Konečně tremolováním v pravé ruce udržuje plnou rytmickou hodnotu příslušných not.

Tento nový swingový způsob hry dále zdokonalil **Teddy Wilson** (první hudebník černošské pleti, trvale angažovaný v bělošském souboru v r. 1935 v rámci **tria, resp. kvarteta Bennyho Goodmana**): nebyl tak dynamicky výbušný jako Hines, jeho melodické fráze byly plynulejší a rovnoměrnější, takže dosahoval větší proporcionality a symetrie.

**Jazz moderní. Bebop. Revivalismus. Progressive Jazz.** Vývoj vyvrcholil u jednoho z průkopníků nového jazzového hnutí, jež vyústilo v *bopu* – **Bud Powella**. Zatímco specifický přínos **Art Tatum**a, vynikajícího představitele swingového klavírního pojetí, se zračil právě v *pianistické technice* (z působivých prvků blues odvodil osobitý výraz, umocněný brilantními melodickými figuracemi a kadencemi), od Bud Powella přišel *styl*, ozářený červánky rodícího se moderního jazzu. (V ohnisku tohoto přerodu byl opět Harlem.)

Typické „zahuštěné“ harmonie bopu vznikají rozšiřováním běžných funkcí o další tóny. Velmi často se používají alterované akordy, zvláště je příznačná zmenšená kvinta. Z harmonického podkladu vychází pohyblivá melodie, která nepravidelným rozčleněním na řadu krátkých článků nabývá zvláštního charakteru.

Rovněž je patrný prudký odklon od pravidelného rytmu, který je spíš cítěn. Stálé tempo čtyř dob nahrazuje levá ruka nepravidelně umístěnými synkopovanými akordy. Může také popřípadě hrát ve stejných půlových hodnotách. Časové rozvržení akordických nástupů levé ruky je ovšem závislé na povaze melodické linie.

Dalším výrazným znakem moderního jazzového myšlení je návrat k polyfonnímu vedení hlasů, které existovalo už dříve v archaickém i klasickém slohu a bylo potlačeno homofonní swingovou harmonizací.

První impuls vyšel opět od hudebníků černé pleti, kteří prostřednictvím malých souborů ovládli jazzovou scénu improvizovaným projevem bez předem připravovaných aranžmá. Svá témata hráli většinou unisono. Souběžně s černošskými bopovými průkopníky se revolučního zvratu zúčastnili i bílí hudebníci, kteří buď navázali na starší tradice a připojili se k proudu *revivalistického hnutí* (snaha o renesanci neworleanského způsobu hry a obrodu dixielandu), nebo dále rozvíjeli moderní tendence na cestě, která



vedla k aplikaci bopových podnětů v praxi velkých orchestrů a ke sblížení orchestrálního jazzové projevu se soudobou vážnou hudbou evropskou – tzv. *progressive jazz*. (V popředí stály **orchestry Woody Hermana, Boyd Raeburna, Earl Spencera** a především **Stan Kentona**.)

**Cool Jazz.** Vedle prvních významných klavíristů bopu (**Tadd Dameron, Al Haig, George Wallington**), jiní umělci (**John Lewis, Lennie Tristano**) již reprezentují další vývojový stupeň moderního jazzu – tzv. *cool jazz*. Po vzrušeném a nervózním bopu přináší jisté uklidnění. Cool jazz v dlouhých melodických liniích vědomě potlačuje prvek vzrušení jemnými tóny bez vibrata, nevtíravými dynamickými odstíny a uhlazeným frázováním. Jeho technika není věcí citu, ale střízlivého intelektu, který se snaží přiblížit se evropské soudobé hudbě prostřednictvím kontrapunktu, dalším uvolňováním tonálních vztahů a uplatňováním jistých náznaků hudby dvanáctitónové.

**West Coast Jazz.** Po Lennie Tristanovi se těžiště přeneslo na americké Západní pobřeží (kolem Hollywoodu), kde vykrytalizoval směr *West Coast Jazz*. V něm už došlo k citelnému potlačení původní typické živelnosti opírající se o černošskou tradici, protože se ještě těsněji spojil s hudbou jiného původu a zaměření. (Stal se tím bohatší, rozmanitější, složitější, zato však méně přehledný.) K pianistům West Coast Jazzu patří **Russ Freeman, Claude Williamson, Hampton Hawks, Pete Jolly** a nejméně úspěšný z nich **Dave Brubeck**.

**East Coast Jazz. Hard Bop.** V newyorském kulturním okruhu krystalizovalo jazzové dění známé jako *East Coast Jazz*, později *hard bop*. V opozici ke škole „cool playing“ ze Západního pobřeží, prosazuje návrat k živelnému způsobu hry a v pronikavém zvýraznění i obohacení rytmické složky. S hard bopem jsou spojeni převážně černošští hudebníci, zvl. bubeník **Art Blakey** a jeho skupina *Jazz Messengers*. Z pianistů pak **Horace Silver**, který nejplatněji rozvinul Powellovo dědictví.

Vedle **Bud Powella** přispěl ke zrodu nového směru také **Thelonious Monk**, především volbou neobvyklého harmonického výraziva. Z této linie nepřímo těží i **Bill Evans**. Jiní pianisté se pokoušejí spojit vlivy Bud Powella a Art Tatum: **André Previn, Phineas Newborn, Bernard Peiffer a Oscar Peterson**.

**Společné znaky a tendence moderního jazzu.** Do popředí vystupuje vedle stále nápadnějšího pronikání skladebných principů a tradičních vyjadřovacích prostředků z vážné hudby především podíl improvizace. Nejde však o improvizaci ve smyslu melodického, rytmického, event. harmonického obměňování základního tématu variační technikou. Tentokrát nastupuje zcela *nový typ improvizovaného projevu*, který vyrůstá

pouze z harmonického základu a spolu s variovanou původní melodickou linkou uplatňuje vždy nové melodické myšlenky.

Co se týče *moderní stylizace levé ruky*, levice často opouští pravidelný doprovodný rytmus i u sólového projevu. V takových případech zastává rytmickou funkci především zdůrazňováním off beatových sudých osmin. Činí tak rytmickými příhrávkami, buďto oktávovými, nebo akordovými. (U akordových příhrávek se projevuje vliv souborové či orchestrální praxe.) Ve spodním hlase doprovodných akordů nejsou použity základní tóny, které se zpravidla svěřují kontrbasu. Tímto způsobem docilují moderní pianisté plynulou a „zahuštěnou“ harmonickou výplň na rozhraní malé a jednočárkované oktávy. Při skrovnější klavírní technice lze rytmické nepravidelnosti omezit na minimum a také doprovodné akordy lze hrát v té nejjednodušší formě. Někdy levá ruka harmonicky doplňuje pravou a navíc akcentuje základní tóny. Často se setkáváme se sazbou, v níž je melodický pohyb rozdělen mezi obě ruce.

Na druhé straně, jedním z podstatných faktorů jazzu je pravidelná rytmická osnova. Proto i současní sóloví pianisté jsou nuceni občas se vrátit (zvl. v rychlejších tempech) k dříve popsaným způsobům hry, ať už je to stride piano či swingové decimy.

**Osobnosti mimo klasifikaci.** Osobitým stylem se vyznačuje **George Shearing**, který zpopularizoval styl zvaný *locked hands* nebo také *block chords*. Jde o způsob hry, v němž levá ruka zcela opouští svou původní rytmickou i harmonickou funkci a podporuje postupy „zahuštěných“ akordů zdvojením melodické linky. Block chords úzce souvisejí se způsobem sazby orchestrální sekce swingových „sladkých“ saxofonů. Dají se použít pouze na menších plochách, neboť při delším poslechu pocítujeme únavnou monotónnost.

K významným moderním pianistům jazzového dění patří také **Erroll Garner** a jeho epigoni, vycházející z osobité stylizace levé ruky v podobě arpeggiování akordů na způsob kytarového doprovodu s občasnými off beatovými akcenty. Dalším jeho výrazovým prostředkem je úmyslné zpoždování akordů v pravé ruce, jímž ve spojení s matematickou přesností své levice dovede vytvářet nenapodobitelnou atmosféru.

**Fenomény současného jazzu.** Igor Wasserberger zařadil tři jazzové pianisty do galerie postav „současných fenoménů jazzu“ v Americe:<sup>53</sup> z „fenoménů 90. let“ je to **Brad Mehldau** (1970), „instantní romantik“, „jazzový germanofil“ a „hvězda crossover music“, z „legend mezi námi“ je to **Hank Jones** (1918), „děkan jazzového klavíru“ (a

<sup>53</sup> WASSERBERGER, I. *Fenomény současného jazzu*. Bratislava : Hudobné centrum a Slovart, 2003.

detroitská škola) a **Herbie Hancock** (1942) s epitetem „akustická a elektrická multižánrovost“ (zmiňuje též jeho spolupráci s **Chickem Coreou**).

Základní koncepční a repertoárová východiska svého prvního alba – stylizace standardů, vlastní skladby a výrazně přetvořená témata z rocku a pop music – rozvíjel **Mehldau** v celé svojí další tvorbě. Z CD *Introducing Brad Mehldau* (1995, trio s kontrabasem a bicími) patrně největší pozornost vzbudila jeho skladba *Young Werther*, kde poprvé prezentoval svůj koncept komponované a improvizované „klasiky“.

Pro **Hanka Jonese** je charakteristické oscilování mezi dvěma rozdílnými způsoby hry: harlemským stride pianem a postupy bebopu. (Tito univerzální klavíristi představují v jazzu zvláštní osobnostní typus: uvedli do života postmoderní principy ještě před jejich pojmenováním.)

**Miles Davis** ve své *Autobiografii* staví svoje kvinteto s **Hancockem** (z let 1963-68) nad předcházející kvinteto s **Johnem Coltranem**: šlo o nové pojetí skupinového konceptu, ve kterém mladý **Herbie Hancock** nabízel syntézu dosavadních postupů klavírních stylizací moderního jazzu, a to ve vykrytalizované podobě, dodnes znamenající nepřekonanou, proto definitivní kvalitu.

### **III.2.10 Obecně ke klavírní stylizaci taneční hudby a jazzu**

Stylizace závisí vedle druhu tance (s určitou charakteristickou rytmickou figurou), či jazzovém stylu a jim odpovídajícímu hudebnímu výrazu též na tempu hrané skladby, souvisí i s technickou a stylovou vyspělostí hráče. Určitou stylizační podobu mají i přede hry, závěry, event. mezihry, více či méně exponované výplně, modulace, verze a refrén, breaky, riffy, apod. Jistou roli hraje i okolnost, zda převládá konstruktivní prvek či muzikantská bezprostřednost, jaká je harmonická funkce, poloha či rozloha akordů, zda vedení základních basů je podmíněno melodií (nedoporučují se např. paralelní postupy basu a melodie v intervalech čisté kvinty a čisté oktávy pokud nejde o záměr), relevantní je i povaha harmonického pohybu, uplatnění melodické ornamentiky (ve formě přírazů a různých skupinek vedlejších not apod.), typ aranžování, frázování a artikulace tónů, typ off beatového, evropského či latinskoamerického cítění, variační obměny tématu, stylizace úsporná či zahuštěná, polymetrická, nástrojově substituční, komerčně zjednodušená či umělecky složitá, tradičně či moderně improvizovaná, originální či stylově napodobující, atd.

Je také rozdíl mezi sólovou stylizací (kde melodie může být též zdůrazněna hlubokou polohou, nebo v níž rytmický doprovod je rozdělen mezi levou a pravou ruku) a stylizací orchestrálního doprovodu, přičemž klavírní doprovod je stejně důležitou složkou „jazzového piana“ jako sólový výkon. (K problematice týkající se obouručního klavírního doprovodu, se vztahuje i funkce levé ruky při sólovém projevu: stupeň technické vyspělosti levice by měl odpovídat dovednosti pravice.)

Stylizační praktiky živého hudebního projevu se ovšem neomezují jen na mechanické dodržování té či oné sazby, naopak vzájemnou kombinací konvenčních technických prvků i osobitějším propracováním dosahují nejrůznějších vyjádření.<sup>54</sup>

### **III.3 Styly jazzového klavíru a hudba 20. století (podle konceptu Johna Fordhama): rozbor notových ukázek**

Text je založen na teoretickém vymezení základních hráčských stylů jazzového piana podle konceptu **Johna Fordhama** v publikaci *Jazz*<sup>55</sup> a na konfrontaci tohoto vymezení s praktickými ukázkami konkrétního hudebního materiálu. Toto vymezení doplňujeme začleněním hudby inspirované latinskoamerickým hudebním folklórem. V neposlední řadě jsou uvedeny některé možnosti uplatnění těchto stylových prvků v oblasti tvorby umělé hudby. (V některých pasážích se opírám též o publikaci **Ivana Poledňáka** *Úvod do problematiky hudby jazzového okruhu*.<sup>56</sup>)

<sup>54</sup> Tato práce se zaměřuje především na projevy sólové klavírní hry v oblasti hudby jazzového okruhu, jen letmo (pokud vůbec) se dotýká příbuzných témat uplatnění jazzového piana v hudbě komorní (comba) a orchestrální (big bandy), v oblasti aranžování, improvizace, domácí scény, jazzové harmonie, kontrapunktu, hudebních forem, aj. problémových okruhů.

<sup>55</sup> FORDHAM, J. *Jazz*. Praha : Slovart, 1996.

### III.3.1 Styl ragtimu a stride piana.



Předtím, než jazzoví hudebníci začali hrát dlouhé řetězce not jako ozvěnu saxofonového či trubkového sóla, užívali pianisté trylky, akordy a krátké figury pravé ruky; levá ruka hrála výrazný doprovod a střídala basové tóny s akordy. Stride piano užívá basové noty na první a třetí (těžkou) dobu a akordy na lehké doby.<sup>57</sup>

#### Ukázky:

- 1) **Scott Joplin, *Maple Leaf Rag*.** Levá ruka hraje beat, pravá hraje off-beat. Všimněme si, že ne vždycky je doprovod levé ruky realizován v podobě basů s příznávkami: účastna je i prostá akordická harmonizace, event. se střídá příznávka na lehkou a těžkou dobu, případně jsou vedeny basy v oktávách. (viz **PŘÍLOHU č. 1**)
- 2) **Karel Růžička, *Kluk z Kamy*.** Uplatnění principu stride ve stylizované rovině. Tradiční beat v levé ruce je tu ve třídobém metru synkopován. (viz **PŘÍLOHU č. 2**)
- 3) **Jaroslav Ježek, *Bugatti-step*.** Příznávkový doprovod jest tu zachován v díle A i v triu, nicméně přesto působí odlišně: ruce v triu jsou blíže u sebe, hrají slabší dynamikou, skoky levé ruky jsou menší, příznávky ne tak zahuštěné jako v díle A. (viz **PŘÍLOHU č. 3**)
- 4) **Bill Evans, *Waltz For Debby*.** Skladba je vyjádřena technickými prostředky takřka nerozlišitelnými od postupů v umělé hudbě (případně tradiční populární hudbě). Příznávkový doprovod (ve své jemnější verzi), ke konci figurovaný, dotváří jazzovou

<sup>56</sup> POLEDŇÁK, I. *Úvod do problematiky hudby jazzového okruhu*. Olomouc : UP, 2000.

<sup>57</sup> Z hlediska podílu ragtimu na formování jazzu jako relativně svébytné subsféry hudby jazzového okruhu (v jiném pojetí moderní populární hudby) se vlastně jedná o padesátiprocentní naplnění základní charakteristiky jazzu; je zde totiž uplatněna „dialektika“ beatu a off-beatu při absenci improvizace. Ovšem právě uvedený off-beatový princip odlišuje tuto techniku, jak se domníváme, od podobných postupů v rámci tradiční populární hudby.

harmonii. (viz **PŘÍLOHU č. 4**) Srov. **Maurice Ravel, *Kráska a zvíře*** z cyklu *Maminka husa*. (viz **PŘÍLOHU č. 5**)

### **III.3.2 Styl boogie a blues.**



Tento styl vyžaduje větší hráčskou pohotovost a dovednost než ragtime a stride. Doprovod tvoří pravidelný, repetitivní sled krátkých not v basové poloze. Pravá ruka klouže mezi černými a bílými klávesami, aby vytvořila iluzi dechového sóla, což tu a tam zpestří akord nebo krátká melodie.

#### **Ukázky:**

**1) Fats Waller, *Boogie Woogie Blues*.** Levá ruka předvádí tečkovanou rytmickou figuru, kterou obměňuje výškově. Pravá ruka postupuje často rytmicky souběžně v blocích akordů, jen někdy má vlastní rytmus. (viz **PŘÍLOHU č. 6**)

**2) Fats Waller, *Boogie Woogie Jive*.** Opakující se rytmická figura přechází do pravé ruky, přičemž na několika místech tento sled na krátko přeruší pro výstup na způsob nástrojového sóla. Levá ruka hraje basovou figuru, ovšem netečkovanou (ve čtvrtkách), tj. kráčeující bas. Při jednom výstupu pravé ruky hraje levá paralelní akordy v chromatickém sledu. (viz **PŘÍLOHU č. 7**)

**3) Milan Dvořák, *Jazzová etuda č. 7 (1. díl)*.** Hlavní náplní etudy jsou boogie-figury v levé ruce. Zajímavý je jejich kontrast: c moll, f moll v dílu A, Es dur, As dur v dílu B, přičemž se mění i směr a rytmus této figury. (viz **PŘÍLOHU č. 8**)

**4) Karel Růžička, Karel Růžička Jr., *Hledám tě v tomto městě*.** Boogie-figura se zde objevuje v rozpětí harmonicky znějící kvinty, resp. kvarty, přičemž je střídána úsekem s prostou harmonizací, a s postupem v unisonu. (viz **PŘÍLOHU č. 9**)

### II.3.3 Styl bebopu.



Pro klavírní bop jsou typické úderý akordů v levé ruce a proud improvizované melodie v pravé ruce. Pianisté hráli levou rukou mnohem méně konkrétní doprovod; jednak proto, aby poskytli maximální volnost sólistům, kteří se s oblibou vzdalovali od základní harmonie, jednak z důvodu nástupu basistů, kteří pravidelným doprovodem udávali metrum, což osvobodilo ruku pianisty z čistě doprovodné úlohy.

#### Ukázky:

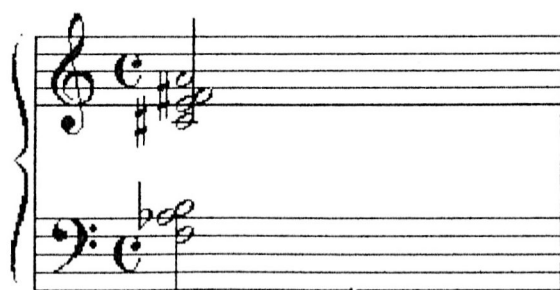
**1) Juan Tizol, *Perdido*.** V zásadě platí výše uvedená charakteristika s tím, že se jedná o velmi rychlý sled osmin, příp. osminových triol (čtvrtka = 224) v pravé ruce, který doplňuje v souzvuku levá (většinou s úderem na čtvrté a osmé osmině). To naznačuje i jemné (v rychlosti ne tak výrazné) přechýlení akcentace z těžkých dob na lehké. Vedle delších pasáží na způsob sóla, které nejsou podloženy akordovými značkami, se uplatňují i kratší pasáže doprovodné unisonně pojaté se značkami. (viz **PŘÍLOHU č. 10**)

**2) Oscar Peterson, *Jazz Exercise No. 9*.** Rychlý sled osmin hraje v unisonu i levá ruka, přičemž akcenty je možno umísťovat v podstatě libovolně (právě jakožto cvičení). (viz **PŘÍLOHU č. 11**)

**3) Herbie Hancock, *The Sorcerer*.** Úvodní část skladby, kterou by bylo nejlépe hrát „s třetí rukou“, obsahuje vedle akordů ještě také basy. Pravá ruka hraje melodii, občas podkládanou akordy, o něž se podělí obě ruce. Následné chorusy jsou již zcela bebopové. (viz **PŘÍLOHU č. 12**)



### III.3.4 Styl koncertní.



Styl charakterizuje značná virtuosita, přičemž tvůrčí úlohu mají obě ruce. Styl s bohatými akordy a harmonickým slovníkem evropské vážné hudby užívají klavíristé jako např. Herbie Hancock. Do tohoto stylu řadíme (na rozdíl od J. Fordhama) i jazzové klavírní projevy, obtížně zařaditelné jinak, často kombinující různé postupy, přičemž kritériem je pro nás právě větší tvůrčí úloha (nejen doprovodná) levé ruky, např. ve smyslu imitace melodie pravé ruky, větší proměnlivosti doprovodných figur, rovnomocném podílu levé ruky na hry v blocích apod.<sup>58</sup>

<sup>58</sup> Ve vztahu melodie a doprovodu bychom mohli vlastně zaznamenat několik základních situací:

- 1) pravá ruka hraje melodii, levá doprovod (případ nejčastější)
- 2) levá ruka hraje melodii, pravá doprovod (např. basfigura v pochodu)
- 3) pravá ruka hraje melodii, ale zároveň se podílí na doprovodu s levou
- 4) levá ruka hraje melodii, ale zároveň se podílí na doprovodu s pravou
- 5) obě ruce hrají melodii (unisono)
- 6) obě ruce hrají doprovod (orchestrální doprovod)
- 7) pravá i levá ruka hrají melodii ve smyslu imitačním (kontrapunktickým), tj. střídají se v propostě i rispostě
- 8) obě ruce hrají „v bloku“, tj. nejčastěji pravá hraje melodii podloženou akordy, levá ruka kopíruje unisono melodie o oktávu níže.

Ruce jsou tedy nejméně samostatné v případě 5), 6), 8), nejvíce samostatné v případě 7), ostatní případy tvoří střed vychýlený k pravé či levé ruce.

**Ukázky:**

1) **Milan Dvořák, *Etuda 6. (1. díl)***. Zde máme hru „v bloku“ v krystalicky nejjednodušší podobě, kde levá ruka dotváří blok tím, že kopíruje vrchní hlas pravé o oktávu níže (melodicky i rytmicky). (viz **PŘÍLOHU č. 13**)

2) **Emil Viklický, *Ukolébavka pro Teu***. Tato skladba je v kontextu naší práce zajímavá pro uplatnění principu volné imitace v levé ruce (zachovává rytmiku a směr melodie pravé ruky, ne ale výšku). (viz **PŘÍLOHU č. 14**)

3) **Erroll Garner, *Twilight***. Zde bychom mohli hovořit o autorově „osobním stylu“, v němž se mu podařilo svázat melodický charakter bopu plynulou hrou své levé ruky. Levá ruka hraje vlastně jakoby pomalý stride, který místy prokládá rychlými akordickými rozloženinami kvintol a sextol v rozmezí půl doby. Tím doplňuje i podobné „ocifrování“ melodie na několika místech v pravé ruce. (viz **PŘÍLOHU č. 15**)

4) **Jerry Brainin, *The Night Has a Thousand Eyes***. V této skladbě autor, jak se zdá, kombinuje několik stylů. Začíná tím, že levá ruka opakuje po dvou taktech zrytmizovanou figuru sekundového souzvuku (jako ostinátní bas) a pravá k ní vytváří harmonický rytmický a intervalový protipól (postupuje v kvintách). Takto by mohla začínat i skladba z oblasti artificiální hudby. Následuje pasáž se sledem „koncertně“ provedených jazzových disonancí, potom se vrací ostinátní bas v levé, přičemž pravá hraje diatonickou melodii, kterou načež rozvádí bebopově (k bebopu přechází i levá), a v tomto stylu skladba také končí. (viz **PŘÍLOHU č. 16**)

5) **Karel Růžička, *Já už musím jít***. Skladba je příkladem toho, jak lze dosáhnout zdárného efektu s minimem použitých prostředků. Doprovod levé ruky obsahuje střídání tří zvukově skromných prvků: rytmizované prodlevy na G, prosté harmonie v podobě neúplných sekundakordů a basové linky. Protipólem v pravé ruce je k těmto úsekům: akordická „houpačka“ G - Dmi7, G - Dmi9, ragtimová melodie, sextový dvojhlas v tónině mollové subdominanty k dílu A. (viz **PŘÍLOHU č. 17**)

6) **Glenn Miller, *Moonlight Serenade***. Klavírní úprava skladby známé spíše v bigbandové podobě je ukázkou postupu, jak lze na klavíru dosáhnout ztvárnění tří nástrojových (témbrových) vrstev. Levá ruka hraje krácející bas, pravá hraje blokovou harmonii s melodií v oktávě jednočárkované a zároveň riffové odpovědi ve vyšší poloze (změna barevného rejstříku). (viz **PŘÍLOHU č. 18**)

7) **Emil Viklický, *Opus pro Thada Jonese***. Uvedená skladba je zajímavá z hlediska užití prostředků vedoucích ke zvýšení hybnosti hudebního proudu (resp. zvýšení hustoty faktury) za dodržení stálého tempa. V předehře a v části A se levá ruka podílí s pravou

na harmonizaci krokové až vokální melodie, často v půlových hodnotách, jen místy rytmizovaných. V části B jsme svědky většího spádu: levá ruka se společně s pravou pustila do rytmizovaných příznávek. Celkový výraz se tím sice proměnil, ale úplně nezrušil: to, co v části A bylo transparentem (statická harmonie) a pozadím (náběhy k rytmizaci), je v části B v inverzi: do popředí vystupuje rytmická figura zahalená harmonickým obalem. (viz **PŘÍLOHU č. 19**)

**8) Floyd Cramer, *Last Date*.** Skladba (resp. záznam improvizace) by mohla sloužit jako příklad *Tafelmusik* v oblasti jazzu. Jde o jakési synkopizované preludium na podkladě tří základních harmonických funkcí (event. ještě s mimotonální dominantou k subdominantě). Levá ruka hraje bas, pravá jednoduchou (až kýčovitou) melodií ve středním hlase s výplní akordických tónů v hlase svrchním. Při tom je pro autora typické, že melodií rytmicky zdobí jakoby přírazovým způsobem (což dělá i v dalších skladbách). (viz **PŘÍLOHU č. 20**)

**9) Jean-Luc Ponty, *Mystical Adventures (Part I, II, III, IV)*.** Skladba vypadá jako minimalisticky zpracované preludium, a to způsobem melodickým (Part I), harmonickým (Part II), kontrapunktickým (Part III), neobarokním (Part IV, srov. **Bachovo Preludium C dur s Gounodovou árií Ave Maria**). (viz **PŘÍLOHU č. 21**)

**10) Keith Jarrett, *The Köln Concert (Part I)*.** Uvedená skladba by se na první pohled co do uplatnění klavírního stylu zásadně neodlišovala od postupů artificiální hudby. S tím rozdílem ovšem, že jde o záznam spontánní improvizace, nikoliv o dílo zkomponované. Navíc do ní prosakují i některé idiomy jazzového typu, jako je výrazné uplatnění tečkovaného rytmu a jiných synkop, vytvářejících fakturu rytmického kontrapunktu. (viz **PŘÍLOHU č. 22**)

### **III.3.5 Styly v jazzové hudbě vycházející z latinskoamerického hudebního folklóru.**

Vedle jazzové hudby inspirované afroamerickým hudebním folklórem, k níž se vázal předchozí výklad, si všimněme i významné inspirace latinskoamerickou (či iberoamerickou) hudbou. Naskýtá se zde samozřejmě otázka, zda produkce této hudby nás opravňuje k pojednání o nějakých specifických stylech klavírního projevu s latinskoamerickou hudbou pevně spjatých. Na tuto otázku odpovídáme „ano i ne“. „Ano“ z toho důvodu, že zde vidíme jistou specifičnost této hudby, především v její větší (byť ne výlučné) funkcionální provázanosti s tancem (zejména v protikladu k bebopu či

„koncertnímu stylu“). Právě z tohoto funkcionálního propojení na různé druhy tanců můžeme pro klavíristu vyvodit nezbytnost vyjádření jak melodie, tak především charakteristické rytmické figury platné pro daný tanec. A právě ze způsobů tohoto vyjádření odvozujeme klavírní „styly“ při interpretaci „latiny“. Na druhé straně, tyto styly nejsou tak specifické a vyhraněné jako v oblasti „černošského“ jazzu. Podobné postupy patrně najdeme i jinde (např. v oblasti tradičního populáru), a odtud tedy odpověď „ne“ na výše položenou otázku.<sup>59</sup>

Pracovně bychom tedy mohli rozlišovat:

**a) Styl, ve kterém je charakteristická figura vyjádřena v levé ruce.** (V podstatě jako ostinátní figura, která se mění výškově v důsledku změny harmonie, ne ale rytmicky.)

**Ukázka:**

**Jaroslav Dudek, *Rumba (Tanec pod palmami)*.** (viz PŘÍLOHU č. 23)

**b) Styl, ve kterém charakteristickou figuru vyjadřuje pravá ruka** (resp. je v její hře latentně přítomna). Levá ruka potom jenom hraje basy na těžkých dobách.

**Ukázka:**

**Jaroslav Dudek, *Samba (Děti z Ria)*.** (viz PŘÍLOHU č. 24)

**c) Styl, ve kterém se obě ruce při vyjádření charakteristické figury komplementárně doplňují.**

**Ukázky:**

**1) Antonio Carlos Jobim, *Dindi*.** Vlastní interpretační zpracování bossy podle standardu. (viz PŘÍLOHU č. 25)

**2) Rudolf Dašek, *Svatba v Acapulco*.** Ukázka „latin rocku“ ve stylizované rovině. (viz PŘÍLOHU č. 26)

<sup>59</sup> Specifickým druhem klavírní improvizace a sazby hudby latinskoamerické oblasti jsou ztv. *montunos*, již výše zmiňovaná v souvislosti s výkladem latinskoamerických tanců. Jsou přitom příznačná nejen pro starší rumbu, ale i pro novější salsu.

### **III.3.6 Styly jazzového piana z hlediska jejich uplatnění v umělé hudbě.**

Skutečnost, že kvintesenci jazzu samotného je fúze, zdá se být eklatantní. S určitým dílem nadsázky by se dalo říci, že na jeho formování a vývoji se podílely kultury a civilizační okruhy všech kontinentů s výjimkou Antarktidy. Již svými kořeny je spjat s hudbou především afroamerického folklóru, ale zároveň i vlivy evropskými, resp. západními (co se týče instrumentáře, později především celkového technického zázemí, rozvoje hudebního průmyslu a vůbec urbanizované industriální a postindustriální civilizace). Zároveň se však v průběhu 20. století objevují snahy intencionálního typu i bezděčné o stylovou syntézu s jinými oblastmi univerza hudby, mezi jinými i s hudbou umělé. Tyto tendence se objevují již ve 20. a 30. letech u skladatelů jako **Stravinskij, Milhaud, Martinů** apod. Někteří skladatelé a publicisté v Evropě vidí v jazzu revoluční prostředek hudební řeči, který má schopnost přiblížit „vysoké umění“ širšímu okruhu posluchačů. V tomto smyslu panegyricky působí např. kniha **E. F. Buriana Jazz** z r. 1928. (Ne všichni ovšem vliv jazzu vítají; např. sovětský muzikolog **Gorodinskij** hovoří o jazzu jako o „hudbě duševní bíd“.)<sup>60</sup>

Snaha o syntézu je ovšem patrná i z druhého břehu. Dílčí prvky z umělé hudby přejímá ve 2. polovině 40. let stylová orientace tzv. *progressive jazzu*, jakož i na přelomu 40. a 50. let koncepce *cool jazzu*. Důrazem na kompoziční práci se vyznačuje *west coast jazz*, ještě větší sblížení s umělé hudbou představuje vlna *third stream music*, v 60. a

<sup>60</sup> Konkrétnější představy o podobě takovéto syntézy – např. z hlediska hudební tektoniky – bychom ale asi stěží v této době objevili. Takto se kupříkladu vyjádřil „bubeník revoluce“, básník (a také amatérský hudebník) **Vítězslav Nezval**, člen umělecky pokrokového sdružení Devětsil:

„Vidím Jaroslava Ježka, jak, krátce poté, kdy si takřka přes noc, uchvátiv je neslychanými improvizacemi, dobyl srdce mladé Prahy, dává do služeb jazzu všecku svou nejkrásnější citlivost, aby, provokuje je a dává se provokovati tak krásnými texty, jako je text *Tmavomodrého světa* či *Klobouku*, vytěžil z moderních rytmů jejich primárního ducha, aby sloučil tajemství saxofonu s tajemstvím lidové písně, aby z naličených rtů minulosti vylákal pominulé, kouzelné slůvko kankán, aby našel nový tón pro revoluční popěvek, aby rozehrál piana mladých, okouzlení chtivých bytostí.“ Citováno podle: JUNGSMANN, S. *Hudba přítelkyně*. Brno : Schneider, 1997, s. 101.

O tektonických problémech sloučení vážné hudby a jazzu najdeme zmínku v *Dějínách české populární hudby a zpěvu* od Josefa Kotka (II. díl) z r. 1998, tedy vlastně *ex post*, z pozice hudebního historika.

70. letech *free jazz* i dnešní *fusion (crossover)*. V případě posledně jmenovaných stylů se ovšem jedná spíše o přiblížení k „experimentální“ větvi artificiální hudby v postupech atonálních, dodekafonických, seriálních, aleatorních apod. My však zůstáváme věrni nosnému odkazu tradice a v tomto kontextu budeme posuzovat hudební materiál vztahující se k našemu tématu.

**Ukázka:**

**George Gershwin, *Rhapsody in Blue*.** Klíčovým slovem při posuzování výskytu výše probraných klavírních jazzových stylů bude proměnlivost. Najdeme zde spíše náznaky těchto stylů (samozřejmě zde nenajdeme bebop vzhledem k časové diskrepanci mezi dobou vzniku díla a tohoto stylu) a jinak se spíše jedná o styl (styly), kterými se vyjadřuje klasický klavír. (Necháváme zde stranou analýzu těchto stylů.) Mimochodem, již zmíněná proměnlivost koresponduje s konceptem **Alexandera Waugh**<sup>61</sup> o vymezení rozdílu mezi vážnou a populární hudbou z hlediska jejich náladotvornosti, přičemž v tomto kontextu představuje *conditio sine qua non*. (viz **PŘÍLOHU č. 27**)

---

<sup>61</sup> WAUGH, A. *Vážná hudba. Nový přístup k poslechu*. Bratislava : Slovo, 1995.

## **IV. Hudba jazzového okruhu a improvizace**

### **IV.1 Improvizace a kreativní interpretace v artificiální hudbě (s použitím konceptu Jaroslava Zicha)**

Na první pohled by se mohlo zdát (a ne neoprávněně), že mezi jazzovou interpretací a interpretací vážné hudby je zásadní rozdíl z hlediska tvůrčího podílu interpreta. Zatímco jazzový hudebník vychází z improvizace (v níž se slučuje role tvůrce a interpreta) a nebývá vázán notovou předlohou, u interpreta vážné hudby se většinou očekává pouhá reprodukce již vytvořeného a pečlivě nastudovaného notového zápisu (včetně hry z paměti u sólového výstupu). Na druhé straně by bylo na místě poukázat na to, že tak jako u vymezení polaritních kategorií „artificiální hudba“ versus „nonartificiální hudba“ nejde o dichotomii, ale o typologickou polarizaci, i u vymezení „interpretace vážné hudby“ versus „jazzová interpretace“ jde o kontinuum „více - méně“, ne protiklad „buď - a nebo“.

V souladu s výše řečeným, není tedy ani hudba vážná improvizace prostá. (Jinak řečeno, improvizace je v ní okleštěna, ale nikoliv vykleštěna.) Setkáme se s ní zejména v těchto oborech:

1) Podobně jako v afroamerické hudbě docházelo i v evropské lidové hudbě k jejímu generačnímu přenosu ústní tradicí (v důsledku negramotnosti; srov. středověké heslo *pictura est laicorum litteratura*).

2) Touto ústní tradicí se zprvu předávaly i zpěvy církevní, zvl. gregoriánský chorál: pokud se zavedla neumová notace, byla spíše mnemotechnickou pomůckou, protože neudávala délku (jako pozdější menzurální notace), ani výšku tónů (jako později guidonský hexachord, notová osnova); s tím souvisí i formy responsoriálního zpěvu v rámci evropské církevní i afroamerické hudby.

3) Barokní praxe generálbasu připomíná hru podle akordových značek v jazzu a populární hudbě.

4) Kadence v nástrojových koncertech (do doby Beethovena) byla příležitostí pro virtuózní improvizaci hráčů na daný nástroj, což se považovalo za součást jejich řemesla.

5) Nástrojová improvizace se provozovala i na koncertních pódíích (resp. v chrámech u varhan), pořádaly se v ní soutěže, někdy se objevila i jako východisko z nouze (např. když vypadla skladba z paměti Lisztovi, dohrál zbytek jako improvizací).



6) Některé hudební formy (někdy vymezené jako „obecné netaneční skladby“) mají podobu připomínající záznam improvizace. (Nemají svou vlastní formu, ale často mívají velkou formu dvoudílnou nebo trojdílnou.) Patří mezi ně preludium (předehra), invence, toccata, fantasie, moment musical (hudební okamžik), impromptu, rapsodie, tzv. charakteristické skladby. Na druhé straně improvizace působí i skladby takto neoznačené (jako např. Lisztovy *Klavírní koncerty*).

7) Skladba vůbec je mnohdy prodloužením skladatelovy improvizace.

8) V kompozičních technikách hudby 20. století se objevují jednak směry interpretaci vůbec vylučující (*music for tape*, částečně hudba elektroakustická, počítačová), jednak směry ponechávající kreativní prostor pro interprety (aleatorika). (Pro minucióznější pohled viz Poznámku 74.)

9) Na způsobu vyznění produkce tzv. preparovaného klavíru se podílejí i jeho realizátoři.

10) Improvizace se někdy vyskytuje tam, kde vážná hudba plní funkci doprovodnou (např. jako součást večerů poezie).

11) Dokladem prakticky uplatňovaných improvizčních postupů jsou rozhovory s interprety vážné hudby, mj. s **Arne Linkou** a **Jiřím Pazourem** o klavírní improvizaci.<sup>62</sup> Zajímavým se může jevit Linkův přístup k imitaci určitých historických stylů a jejich skladatelů. Vypočítává různé způsoby improvizace hudebního klasicismu:

- apokryfně (navodit dojem, že jde skutečně o skladbu z 18. století)
- parodicky (věrohodně napodobovat určitý sloh, ale přitom si z něj trošku dělat legraci)
- s osobním vkladem z pozice příslušného historického období (jak bych komponoval já, kdybych žil v té době)
- s osobním vkladem z pozice doby současné (něco na způsob Prokofjevovy *Klasické symfonie*, neoklasicismu Stravinského, Martinů, Hindemitha apod.).<sup>63</sup>

<sup>62</sup> KITTNAROVÁ, O. *Rozeznělé partitury. Průvodce hudební interpretací*. Praha : Arsci, 2002, s. 223-227.

<sup>63</sup> O improvizčním umění Arne Linky je zmínka též ve sborníku prací o této osobnosti ***Svět hudby Arne Linky (2000)***, včetně ukázek na CD. Je ovšem otázkou, jestli improvizace tohoto typu má nějaký hlubší umělecký smysl, překračující rámec estrádní kuriozity. Proč by se měl kupříkladu člověk opájet poněkud dýchavičnou imitací Mozarta, když si může poslechnout jiskřící originál? Za umělecky smysluplnější ukázkou syntézy mozartovských postupů s příměsí jevů moderních bych považoval např. 2. větu

Jiří Pazour pak upozorňuje na skutečnost, že „do určité míry se improvizaci v nejzákladnější formě může naučit téměř každý klavírista“.<sup>64</sup> Ve vztahu k formě existují podle něj dva způsoby improvizace:

- formální schéma je předem známé a je potřeba ho naplnit hudebním materiálem;
- je možno improvizovat bez formálního zadání a forma se vytvoří postupně během improvizčního procesu.

Na druhé straně ani improvizovaný jazz (vedle skutečnosti, že ne všechno je v jazzu improvizováno, srov. též ragtime) není improvizací při každé produkci. Lze si představit opakovanou produkci téže skladby tímtež interpretem, která původně byla improvizovaná, ale v této podobě se již ustálila, a je v ní předváděna, jako kdyby byla naučena z not.

Dále je užitečné si uvědomit, že i v případě, kdy hudba uměle improvizovaná není, stále je zde prostor pro kreativní interpretaci, byť v rámci „povšechně tolerovaných interpretačních volností“ (Karel Risinger). Podívejme se na tyto volnosti pod drobnohledem.

Řečeno s **Jaroslavem Zichem**, „úkolem výkonného hudebního umění je realizovat zvuk v **přísné časové vazbě**“.<sup>65</sup> Jinak řečeno, časový průběh vjemu v hudbě, dramatickém umění a tanci si nevytváříme svobodně, nýbrž je nám předkládán zvenčí. (Poněkud jinak je tomu u umění výtvarných a v literatuře, protože např. rychlost čtení si určuje čtenář sám. Viz též Poznámku 75.)

Záznam, ze kterého interpretace vychází, nevystihuje vše, čeho se musí skladbě při provedení dostat, tj. je neúplný. Naskytá se otázka, do jaké míry je notový záznam podkladem pro práci výkonného umělce. Pokud definujeme hudební útvar jako zákonitou konstelaci hudebních lokalit (v tónovém rozměru a v čase), „zdá se na první pohled, že je záznam uvádí, resp. může uvést zcela přesně. Výjimkou tu bývají jen místa recitativního nebo kadencového rázu; tam skladatel někdy neuvádí zcela přesně lokality časové, jejichž

---

*Concertina per piano ed archi* Stanislava Jelínka, případně již z 19. století známou Čajkovského suntu *Mozartiana*.

Arne Linka propaguje postupy klavírní improvizace i v muzikoterapii v knize **Kapitoly z muzikoterapie (1997)**: pacient i lékař mohou hrát čtyřručně na černých klávesách (tj. v tónovém prostoru čínské pentatoniky, který vylučuje disonance). Nabízí se ale určitá pochybnost, zda takováto improvizace zúčastněné po určité době tak trochu neomrzí.

<sup>64</sup> KITTNAROVÁ, O. *Rozeznělé partitury. Průvodce hudební interpretací*. Praha : Arsca, 2002, s. 226.

<sup>65</sup> ZICH, J. *Kapitoly a studie z hudební estetiky*. Praha : Supraphon, 1987, s. 9.

volbu ponechává až výkonnému umělci.<sup>66</sup> Jde ale o to, že „útvary jsou tam zaznamenány jen tak, jak mají být námi chápány, ale nikoli tak, jak se při provádění skladby opravdu uskutečňují...Partitura uvádí lokality v určitých ideálních pozicích, ze kterých vysvítá harmonický či rytmický smysl daného hudebního útvaru. Z těchto ideálních pozic však výkonný umělec může, dokonce většinou přímo musí lokality vychylovat“: mohou být totiž zdrojem značné estetické libosti.<sup>67</sup>

Mezi **výchyly tónových výšek** patří např. intonační modifikace citlivých tónů.

U **časových lokalit** jsou výchyly dány každým rubatem: ideální časový útvar je uložen do času v konstelaci naprosto pravidelné, doslova matematické; tzv. **agogický přednes (rubato)** jej pak z této pravidelnosti vychyluje, čímž se útvar modifikuje.

Co je řečeno o rubatech, platí obecně o celé přísné časové vazbě: volba základního tempa, neznatelné a znatelné změny tempa (např. *accelerando*), zvolená „míra“ *staccata* resp. *tenuta*, aj.

Co se týče **jevů neútvárových: vibrato, glissando, barva zvuku (tónu), jeho trvání (délka) a dynamika** (psychologicky vzato jde vesměs o kvality), jsou zachyceny v notovém zápisu pouze popisem, tj. buď slovy nebo různými smluvenými značkami. Estetická účinnost výkonu „závisí podstatně na neobyčejně jemných, takřka neznatelných odstínech těchto neútvárových jevů, jinými slovy na jejich zcela konkrétním výběru. Ale tento výběr se už nedá žádnými značkami vystihnout. Patří tedy rovněž k tvořivé práci výkonného umělce.“<sup>68</sup>

Závěrem k výše uvedenému je možno shrnout, že bezpečným vodítkem je záznam jen v tom směru, že může udat zcela přesné útvary v jejich ideální konstelaci, tedy tak, jak mají být chápány. „Nelze však už udat jejich konkrétní, reálnou konstrukci (zejména konstrukci v přísné časové vazbě); ale teprve ta je esteticky účinná. Právě tak nelze udat konkrétní, esteticky nejučinnější volbu jevů neútvárových.“<sup>69</sup>

„Chce-li skladatel opravdu zajistit, aby konkretizace jednotlivých partiturových předpisů odpovídala jeho představám, nezbyvá mu, než buď ji sám provést, nebo alespoň uplatňovat svůj osobní vliv přímo na práci výkonného umělce.“<sup>70 71 72 73 74 75</sup>

<sup>66</sup> Ibid., s. 11-12.

<sup>67</sup> Ibid., s. 12.

<sup>68</sup> Ibid., s. 13.

<sup>69</sup> Ibid., s. 13.

<sup>70</sup> Ibid., s. 14-15.

<sup>71</sup> Někdy se o interpretaci mluví též v souvislosti s poslechem hudby jako o tzv. *receptivní interpretaci*. Termín *interpretace* se objevuje též v souvislosti s *gadamerovskou*

hermeneutikou, jakožto uměním interpretace literárních textů, resp. naukou o jejich výkladu a rozumění.

<sup>72</sup> Bylo by možno vést i jistou paralelu mezi interpretací a překladem. Zatímco původní texty (v moderní variantě jazyka) aktualizovány většinou nejsou (Shakespeare), v překladech ano, přičemž ideálem bývá shodný tzv. perlokuční efekt, který se ovšem dosahuje někdy i jinými prostředky stylovými (na jiné rovině stylistické) v důsledku odlišné pragmatické situace ve výchozím a cílovém jazyce: např. může být různá společenská přijatelnost určitých vulgarismů pro daný styl v češtině a v angličtině.

Jiná situace je pak u historických variant příslušného jazyka, kde se pak postupuje, jako by šlo o překlady z cizích jazyků, jako např. překlady ze staré angličtiny (Beowulf), nebo ze střední angličtiny (Chaucer), za použití specifických slovníků.

<sup>73</sup> Jistého vývoje ovšem doznala i improvizace v rámci jazzu (viz **Úvod do problematiky hudby jazzového okruhu I. Poledňáka**). V afroamerické hudbě je improvizace přímo základním principem, neboť tato hudba žila ústním podáním. Tradicí předávané modely se ovšem ve vždy novém podání (jiní interpreti, jiné okolnosti) proměňovaly (ať už se jednalo o změny dílčí či výraznější).

V raném jazzu se uplatňovala kolektivní improvizace: jednotliví hudebníci sice hráli a cifrovali „stejnou“ melodii, ale přece jenom poněkud odlišně, takže docházelo i k jakési specifické heterofonii.

V dalším vývoji se ovšem ustálila taková praxe, že improvizací projevy hudebníků se řadí spíše „za sebe“ v podobě sledu sól (tzv. chorusů), často lemovaných na začátku a na konci přednesem základního tématu v unisonu, nebo v nějakém více či méně připraveném a složitěm aranžmá.

Ve swingu a vůbec v bigbandovém jazzu se většinou střídavě uplatňují tutti pasáže, aranžované a „vypsané“, a případná improvizací sólistická intermezza.

V moderním jazzu (počínaje bebopem) většinou přestává být nosným principem improvizací obměňování identifikovatelné melodie, a improvizace vyrůstají spíše z harmonického podkladu (přičemž běžná tonální harmonie je stále výrazněji nahrazována principem různě konstruované modalit).

<sup>74</sup> **Karel Risinger** rozlišuje v evropské hudbě 20. století tři základní skladebné metody (viz **Nauku o hudební tektonice 20. století**):

1) metoda invenční (metoda volné úvahy, tradiční způsob)

2) metoda determinační, kde je průběh kompozičního procesu více nebo méně determinován (predestinován) ve smyslu horizontálním i vertikálním

a) metoda seriální: i) série platná jen pro jednu složku hudební řeči (např. dvanáctitónová série - dodekafonie); ii) série platné pro dvě až všechny složky hudební řeči (až technika multiseriální - totální organizace)

## IV.2 Základní druhy jazzové improvizace

Jak podotýká znalec improvizované hudby a autor teoretických úvah o ní Peter Niklas Wilson, „kdo se začne zajímat o improvizovanou hudbu dneška, setká se s takovou polyfonií vyjádření, postojů a úmyslů, že je už vůbec nemožné hovořit o improvizované hudbě v singuláru. Improvizovaná hudba není žádná jednobarevná plocha, ale pestrobarevná tkanina, ve které se, přirozeně, některé vzory častěji opakují.“<sup>76</sup>

Pro dokreslení této rozmanitosti přístupů lze uvést některé Wilsonem zmiňované či preferované improvizací koncepty.

1) Improvizace kolektivní (*multi-mindedness*) vs. sólová (*single-mindedness*); sólová hra má sklon stát se katalogem osobních klišé, předváděním osvědčených a

---

b) mechanicky vzniklé obměny kompozic, pracovaných metodou volné úvahy

3) metoda aleatorní a improvizací (ve smyslu horizontálním i vertikálním)

a) aleatorika, která spočívá v uplatnění větší nebo menší náhodnosti:

i) vertikální; ii) horizontální; iii) vertikálně horizontální

b) improvizace se blíží spíše nezapsané, jednorázově ad hoc realizované metodě volné úvahy

c) metoda aleatorně-improvizační, spojuje vlastnosti uvedené sub a) i b)

Uvedené tři metody se jeví rozdílným způsobem ze stanoviska skladatele, interpreta a posluchače (konzumenta):

A) Skladatel má v případě metody volné úvahy detailní vliv na průběh utváření skladby. Při použití obou dalších metod je jeho vliv na průběh utváření skladby omezen.

B) Interpret disponuje v případě skladeb utvořených metodou volné úvahy i metodou determinací konstantním zápisem, který je nutno přesně realizovat pouze s povšechně tolerovanými interpretačními volnostmi. Jeho podíl na interpretační realizaci skladby je pasívnější než v případě skladeb aleatorních, jejichž průběh je předepsán jen částečně, v krajním případě je zcela neurčen. Zde se tedy interpret přímo aktivně podílí na stavebním dotvoření skladby.

C) Pro posluchače je ve skladbách utvořených metodou volné úvahy zcela nebo převážně sluchově sledovatelná čistě hudební logika (příp. s určitou příměsí racionality). Ve skladbách utvořených oběma dalšími metodami převládá pro něho naopak pocit větší či menší, příp. úplné náhodnosti, event. nelogičnosti.

<sup>75</sup> Z hlediska recipienta umění se liší i délka recepce: obraz, sochu či fotografii si prohlédneme za chvíli, symfonii vyposlechneme za hodinu, film zhlédneme za dvě hodiny, operu věnujeme večer, román přečteme za týden.

<sup>76</sup> WILSON, P.N. *Hear and Now. Úvahy o improvizované hudbě*. Bratislava : Hudobné centrum, 2002, s. 7.

ohromujících triků, zatímco svůj vlastní smysl nabývá sólistická improvizace jako příprava na skupinovou hru – a jako její korektivum.

2) V rámci kolektivní improvizace lze vymezit dva polaritní koncepty: koncept seberealizace (též *practice room concept/parallel voices*) vs. koncept odevzdání se kolektivu (interaktivní „vzájemné reagování“/*group voice*); zvuk jako univerzum jasně oddělitelných mikrotvarů (pointilismus), nebo jako kontinuum, novými povrchovými texturami obohacované pásmo.

3) Buď exkluzivní stylová čistota, nebo polystylovost; snaha o stylovou uzavřenost, o nezaměnitelný skupinový zvuk vs. hledání zlomů, absurdit, připuštění „nevhodného“.

4) Etika improvizace jako „katalog zákazů“, jako nástroj introspekce, kdy improvizovaný zvuk směřuje dovnitř, jako vyjádření pokory (*selflessness*) vs. extrovertní způsob hry (*powerplay*) s imidžem „každý ví a každý smí“.

5) Improvizace volná vs. řízená; řízená improvizace je často pochybným kompromisem mezi volnou improvizací a kompozicí. Zatímco komponovaná hudba je umístěna do prostoru, jemuž se musí přizpůsobit, volně improvizovaná hudba nemá svůj vlastní prostor – musí si svoje prostory hledat.

6) Improvizace jako *instant composition* (improvizování jako spontánní komponování) vs. zdůraznění svébytnosti a rovnoprávnosti obou postupů.

7) U klavírní improvizace O. Mandlovou aj. autory uváděná improvizace vertikální, založená na rozkladu akordů vs. improvizace horizontální, využívající improvizčních stupnic.

V souladu s vymezením Johna Fordhama<sup>77</sup> (jehož koncept jsme již využily v kapitole o jazzové klavírní interpretaci při vymezení hráčských stylů) můžeme vyčlenit čtyři základní, historicky podmíněné typy jazzové improvizace.

**1) Tradiční jazzová improvizace.** První neworleanské skupiny fungovaly jako mnohé jiné pochodové kapely. Všichni hrály najednou a hlasy jednotlivých nástrojů se proplétaly způsobem, jemuž se říká polyfonický, tedy vícehlasý. Jednotliví hráči přitom své party neustále přikrášlovali a zdokonalovali, což je metoda, které se říká „volný kontrapunkt“. Hlavními sólovými hlasy jsou zvuky trumpetů nebo kornetu, trombonu a klarinetu. Tradiční improvizace získává svoji jedinečnou příchut' z osobního zabarvení tónu jednotlivých hráčů a jejich frázování.

Příklad: sóla trumpetisty Tommyho Ladniera, spoluhráče Sidneyho Becheta.

<sup>77</sup> FORDHAM, J. *Jazz*. Praha : Slovart, 1996, s. 134-136.



**2) Improvizace založená na akordech.** V klasickém jazzu vychází sólová hra z akordů a melodie se vytváří na základě sledu akordů. Sólista volí své tóny tak, aby odpovídaly harmonické struktuře, a nikoli aby opakoval původní melodii. S nástupem bebopu se hudebníci při improvizaci začali daleko víc řídit sledem akordů než předtím – jednak aby rozšířili možnosti improvizace, jednak i proto, aby nemuseli platit za práva nakladatelsky chráněných skladeb.

Příklad: sóla Louise Armstronga, Colemana Hawkinse, Arta Tatuma, Charlieho Parkera.

**3) Modální improvizace.** Hráči bopu improvizující nad sledem akordů jejich střídání natolik zrychlili, že odpovídající figury následovaly v neuvěřitelném tempu. Skladatel George Russell zasvětil svůj život „boji s akordy“ a vrátil se k tónovým řadám, tedy k modálnímu principu, který se užíval v Evropě předtím, než ji ovládla harmonie. Když v padesátých letech pronikly do jazzu modální metody, hudebníci začali užívat podobné postupy jako indická hudba, zejména tzv. ragy, tedy palety, z nichž hráč vybírá tóny. Doprovod se přitom skládá z neměnných, tj. bordunových tónů. V modálním jazzu vytvářejí doprovod akordy, podobně jako bordunové tóny odvozené od daného modu.

Příklad: skladba Johna Coltranea *A Love Supreme*.

**4) Improvizace „free“.** Jazz sice můžeme brát jako spontánní hráčský projev založený na západních hudebních formách – ale vztah k těmto formám lze snadno zrušit. Dokonce je možné, aby chyby, jichž se hudebníci v tvůrčím zápalu dopustí, změnilы vývoj skladby a tím se nakonec „legalizovaly“. Freejazzová improvizace, která se vyvíjí od konce padesátých let, působí často jako volná interakce mezi hudebníky. Ale při rostoucím počtu hráčů může potřeba naprosté volnosti přerůst z počáteční expresivity do chaosu a nesrozumitelnosti. Kapely, které hrají free, si často určují, kdo bude kdy hrát, domluví se na okruhu tónin anebo spojí improvizované sólo s doprovodem pravidelného rytmu. „Harmolodickou“ hudbu Ornetta Colemana řídí pohyb melodie, z níž se odvodí harmonie.

Příklad: produkce saxofonisty Alberta Aylera.

### **IV.3 Improvizace a elementární výuka klavírní hry**

Klavírní improvizace na základních uměleckých školách se odehrává (pokud se tak vůbec děje) především na půdorysu harmonizace a stylizace doprovodu k domácím



lidovým písním: viz **Z. Průšová, Z. Janžurová, *S písničkou u klavíru* (1974, 1981)**.<sup>78</sup> Již ale i v této metodické příručce jsou jako dodatek uvedeny „ukázky charakteristických úprav známých zahraničních písní“, dlužno dodat, že poměrně zdařilé. (viz **PŘÍLOHU č. 28**)

**Metodiku klavírní improvizace pro počáteční vyučování dětí předškolního a mladšího školního věku** představuje **Alena Vlasáková** v knize ***Klavírní pedagogika* (2003)** jako součást rozvíjení hudebnosti dětí.<sup>79</sup>

1) Hry s nástrojem. Např. volání do klavíru při stisknutém pravém pedálu nebo metrum a rytmus vyklepávaný rukama na víku.

2) Hry s tóny. Patří k nim improvizovaná hra s různými rejstříky klavírního zvuku a poznávání jejich barevných a výrazových možností. Pro podnět dětské fantazie využíváme abstraktních obrázků s krátkým srozumitelným textem, např. z knihy ***Písnička pro sklíčka* (1971)** autorů **Pilaře a Bruknera**; materiál a náměty pro dětskou improvizaci najdeme též v publikaci **J. Marcolové *Klavírní improvizace pro děti předškolního věku a žáky 1—3. ročníku LŠU* (1983)**.

3) Improvizace na černých klávesách: skupina dvou černých, skupina tří černých, dvě + tři černé, tři + dvě černé, další kombinace.

4) Improvizace na bílých klávesách. Fantazii můžeme povzbudit zhudebňováním pohádky o Sněhurce, kde má každý ze sedmi trpaslíků jméno, tak jako každý tón v hudební abecedě.

5) Improvizace na chromatických řadách tónů při hře jednotlivými prsty i jejich skupinami. Zhudebňujeme slova, věty, verše, otázku a odpověď v inverzi atd.

6) Improvizace na třech bílých a třech černých klávesách a naopak – celotónová řada.

7) Improvizace spojená s transpozicí velké sekundy po celé klaviatuře.

8) Kombinace velkých a malých sekund. Hry s třítónovými motivky dur a moll, které žák chápe jako „sekundové stavebnice“. Skupiny tónů se postupně rozšiřují, až dojde ke sluchovému i pianistickému pochopení transpozice dvou tetrachordů v nejrůznějším sekundovém pořádku a odvození všech stupnicových řad na základě sluchové představy.

<sup>78</sup> PRŮŠOVÁ, Z., JANŽUROVÁ, Z. *S písničkou u klavíru. Metodické pokyny pro práci s písní v klavírním vyučování na LŠU*. Praha : Supraphon, 1981.

<sup>79</sup> VLASÁKOVÁ, A. *Klavírní pedagogika. První kroky na cestě ke klavírnímu umění*. Praha : AMU, 2003, s. 99-105.

9) Obdobnou improvizací na terciových sledech malých a potom velkých tercií, jejich vzájemných kombinací, poté i kombinací se sekundami, přivádíme žáka k „objevení“ světa bohatších melodií, ale i světa kvintakordů a septakordů s jejich obraty.

10) Přidají se „širší“ intervaly a rozvíjejí se jejich kombinace s intervaly již dříve probranými. Dětská fantazie se rozvíjí i díky narůstajícím dovednostem a umění hrát různým úhodem, ve dvojhmatech a akordech, s rozmanitou dynamikou atd.

**Improvizace má význam také v souvislosti se vstřebáváním jednotlivých elementů hudby:** improvizace na daný rytmus; improvizace na danou melodii; improvizace na dané akordy a harmonické kadence; improvizace výrazových změn na technickém cvičení (prstové cvičení chápáno např. jako pochod trpaslíků); využití improvizace ke změnám artikulace a barvy tónů za pomoci instrumentace (na základě představy, že hraje na harfu, na housle, na flétnu atp.); v improvizaci dítě uplatňuje každý nově zvládnutý prvek, který předtím obsahovalo přípravné cvičení nebo probíraná látka; improvizace je možné využít také k odstraňování zafixované chyby žáka, získané nepozorným cvičením při samostatné domácí přípravě (opravené místo např. tvoří ostinato k melodii improvizované učitelem).

Aby byl pedagog klavírní hry schopen rozvíjet fantazii svých žáků, musí ji mít především rozvinutou on sám. Impulzy pro tuto oblast najdeme dnes téměř v každé nově vycházející klavírní škole. Ty se nejednou pojí i s prvky jazzu. Kvalitním materiálem je např. zvláštní série doprovodných svazků, věnovaná dětským jazzovým skladbičkám, jež může žák po nastudování obměňovat a napodobovat. Je součástí rozsáhlé klavírní školy **Frances Clark (*Library for Piano Students. Supplementary Solos, 1980*)**.

Instruktivní význam pro výuku jazzového klavíru mají též ***Jazz Beginnings*** a ***Jazz Improvisation (1986)*** Richarda Michaela (původem ze Skotska), ***Jazz Exercises*** Oscara Petersona, ***Jazzové etudy (1, 2)*** Milana Dvořáka, skladby Emila Hradeckého, Františka Horkého ad. Zajímavá je i americká škola ***Modern Piano Method I-IV (1933-34)*** Vincenta Lopeze (mající dnes už historickou hodnotu).

Speciálně pro klavírní/klávesové zvládnutí salsy a jejich *montunos* & *tumbaos* je určena příručka ***Salsa And Afro Cuban Montunos For Piano (1996)***, jejíž autorem je **Carlos Campos** (původem z Peru).<sup>80 81 82</sup>

<sup>80</sup> Klavírními doprovody lidových písní na ZUŠ (dříve LŠU) se zabývá metodická příručka **Zdenky Průšové a Zdeny Janžurové *S písničkou u klavíru (1974, 1981)***. Soubor lidových písní s vypsáním doprovodů obsahuje sbírka ***Zahrají vám písničku. 170 písní pro klavír ve snadném slohu (1975, 1982)*** za redakce Josefa Eppingera,

#### **IV.4 Rozbor některých příruček klavírní jazzové improvizace**

##### **IV.4.1 Olga Mandlová, *Základy hry na klavír podle akordových značek*<sup>83</sup>**

Jedná se o celkem solidní příručku, která postihuje základní jevy hry na klavír podle akordových značek (má tedy širší využití než jen pro oblast jazzu). V kapitole *Intervaly* jsme poučeni o základních typech intervalů (základní, odvozené a jejich podtypy,

---

**Marcelý Dikánové, Dušana Pazdírková** (ovšem v poněkud prkenné podobě). Obě publikace obsahují vedle lidových písní domácích, jako dodatek též úpravy písní zahraničních.

<sup>81</sup> Problému harmonizace moravských a slovenských písní v církevních tóninách se dotýká mj. i **Stanislav Jelínek**, „archaicko-revoluční pedagog“, v příručce **Z abecedy hudby (1. díl, 1991)**.

Možná by bylo na místě zmínit i svoje harmonizace českých, moravských a slovenských lidových písní v úpravě pro klavír (*Bude zima, bude mráz, Černé oči jděte spát, Ej, láska, láska, Pod Prešpurkem kraj Dunaja, Na Bílé hoře, Netukej, netukej, Ó řebíčku zahradnický, Plavala husička po Dunaji, Teče voda proti vodě, Koulelo se, koulelo*), v úpravě pro zpěv a klavír na podkladě modální tonality (*Ore šohaj ore, Jede forman maninů*), event. též v zapracování lidových písní do tektoniky *Klavírního koncertu č. 2 (Dcera nezdárnice, Anička mlynárova)*.

Z hlediska literárního vykreslení syrové poetiky moravského venkova (Beskyd) z doby nepříliš vzdálené minulosti 1. republiky lze uvést vynikající soubor povídek **Květy Legátové Želary (2001)**.

<sup>82</sup> Praktickým návodem hry na elektronické klávesové nástroje jsou publikace **Ondřeje Jiráskova, Josefa Vondráčka Elektronické klávesové nástroje. Ovládnutí a využití kláves ve všech hudebních žánrech (2003)** či **Františka Dřevíkovského Každý se může stát kouzelníkem. Škola hry na klávesové nástroje s automatickým doprovodem 1.- 4. díl (2004)**.

Co se týče uplatnění keyboardu v klavírní výuce, **Alena Vlasáková**, specialista v oboru výuky elementární klavírní hry, jeho použití však spíše nedoporučuje: „Je třeba si uvědomit, že zatím žádný z elektronických nástrojů nedosáhl v kvalitě a citlivosti tónu úrovně nástrojů klasických...V případě, že se ukáže dítě jako talentované a bude se moci a chtít věnovat hudbě profesionálně nebo hlouběji, bude mít nesrovnatelně snazší cestu od klasického nástroje k elektronickým než naopak... Preference čistě elektronických nástrojů způsobuje často zejména u začátečníků nezdravý vývoj vztahů mezi úhosem a tónem, absencí určitých potřebných a nenahraditelných pocitů, které normálně vznikají díky specifickým vibracím akustického nástroje.“ (s. 34-36)

<sup>83</sup> MANDLOVÁ, O. *Základy hry na klavír podle akordových značek*. Bez bližších bibliografických údajů.

intervaly složené) a obratech intervalů. Je uveden i pojem tritón a jeho úloha při substituci akordů.

Kapitola *Akordy a akordové značky* podává základní přehled o běžně používaných akordech a jejich označení v terciovém systému, kde se jedná o trojzvuky, čtyřzvuky a pěti a vícezvuky.

*Nácvik akordů* znamená vlastně jejich spojování (s využitím jejich kvintové nebo terciové příbuznosti), přičemž je užíván takový způsob nácviku, kdy všechny sazby jsou hrány pravou rukou, zatímco levá hraje pouze základní tóny (což lze využít pro doprovod dalšího nástroje). Posléze je možno přejít ke klavírní úpravě tématu (event. k podložení improvizace v pravé ruce), kde akordové sazby bude hrát levá ruka. Nácvik akordů logicky postupuje od trojzvuků, čtyřzvuků a pětizvuků k šesti a sedmizvukům. Počínaje pětizvuky (nónovými akordy) se dostáváme k jazzovým sazбám (*voicings*), které bývají využívány v jazzovém doprovodu.

Akordy v úzké harmonii znějí dobře nad malým *c*, nejsou však vhodné pro nižší polohu; je proto dobré pro tuto polohu natrénovat *širokou harmonii*.

*Akordové sazby (voicings)* se dělí na dvojhlasé (tercie a septima), trojhlasé (tercie, septima, kvinta), čtyřhlasé (jako nónové akordy, kvintu možno nahradit sextou) a vícehlasé (též obouruční, většinou v široké nebo smíšené harmonii). Vícehlasé sazby jsou určeny k doprovodu sólisty, jestliže doprovod obstarává současně i některý basový nástroj, takže pianista se omezuje pouze na harmonii. Součástí trojhlasých i čtyřhlasých sazeb jsou také sazby kvartové, hojně používané v modálních skladbách (nejčastěji v dórské tónině). V případě jejich čtyřhlasu se také již jedná o sazby obouruční, jednou rukou nehratelné.

Vlastní akordy jsou pak podle své *funkce* rozčleněny do šesti kategorií: 1) funkce tónická v durové tónině; 2) funkce tónická v mollové tónině; 3) funkce dominantní; 4) více základních funkcí; 5) funkce na II. stupni v mollových i durových tóninách; 6) akordy nestabilní, postupující krokem nahoru nebo dolů k durovému či mollovému akordu.

Akordy dále vstupují do vztahu *příbuznosti* (blízké či vzdálené). Příbuznosti akordů se užívá k náhradám čili *substitucím*, a to v terciové, kvintové a tritónové příbuznosti. Akordy mohou být dále *symetricky* příbuzné. (Symetrie je příbuznost dominantních akordů vzdálených od sebe o malou tercii.)

Jako *harmonické spoje* jsou procvičována a) dominantní jádra (spojení akordů na II. a V. stupni), b) kadence II-V-I, c) kolečka (*turnarounds*) čili houpačky.

Příručka obsahuje i některé algoritmy pro vlastní *doprovod podle akordových značek, úpravu témat dle akordových značek a vedení jednoduché basové linky*.

Notová příloha pak obsahuje ukázky nácviiku doprovodů a ukázky úprav písní národních, rockových i jazzových standardů.

#### **IV.4.2 Bohumil Bláha, Škola hry na klávesové nástroje. Akordové značky. Improvizace<sup>84</sup>**

Tato příručka je vhodným doplňkem příručky výše zmiňované, neboť obsahuje především notový materiál k doprovodům a improvizacím. Je to vlastně rezervoár jazzových témat, která čekají na své nástrojové zpracování. Ve druhé polovině příručky jsou uvedeny modelové improvizace těchto témat a v závěru pak i dvě jejich aranže.

Co se týče teoretické části příručky, tak ta je velice stručná, vedle obecných přehledů akordů apod. obsahuje v první části a) postup k nácviiku doprovodu jiného hráče, b) postup nácviiku pro hru sólovou. Ve druhé části jsme poučeni o improvizaci jako vytváření vzorů, jako zásobárny pro nové melodie (jako variování tématu). K tomu mají napomáhat i různé stupnice (včetně bluesové pentatoniky), bas se snažíme hrát pokud možno protipohybem k melodii. Autor uvádí i ukázky stylotvorného frázování a artikulace, jakož i přehled základní formy jazzové skladby. (Ovšem samozřejmě formy v užším pojetí, ne v tak širém jako lány, v jakém je prezentoval kolega Lukáš Buk ve své diplomní práci, vycházejí z vymezení slovenského muzikologa Ladislava Burlase.)

#### **IV.4.3 Emil Hradecký, Hrajeme na klavír podle akordových značek<sup>85</sup>**

Tato publikace je zaměřena především na žáky a učitele základních uměleckých škol (od 5. ročníku), ale má co říct též posluchačům středních pedagogických škol a vyšších škol s hudebním zaměřením. Pro účely jazzové konzervatoře se jeví být vhodným doplňkem zejména zdařilým výběrem repertoáru (obsahuje jednak lidové písně, jednak též taneční a populární písně s návrhy doprovodů). Na této publikaci je nejzajímavější (z hlediska středoškolské úrovně) kapitola *Nejjednodušší modely doprovodů podle akordových značek*; autor se pokusil o typizaci celkem 18 klavírních doprovodů podle typu písně a nabádá k aplikaci těchto modelů v části praktické.

<sup>84</sup> BLÁHA, B. *Škola hry na klávesové nástroje. Akordové značky. Improvizace*. Praha : Firma Bláha, 1995.

#### **IV.4.4 Vincent Lopez, *Modern Piano Method I.-IV.*<sup>86</sup>**

Tato klavírní škola by mohla dokumentovat relativitu označení „moderní“. Zatímco ve své době moderní pravděpodobně byla (je otázka, zda byla ultra-moderní, jak se sama prezentuje), po třech čtvrtinách století se jeví spíše jako historicky dokumentační. Přesto i současnému jazzovému klavíristovi má co říci, nikoliv však ke směrům současného moderního či postmoderního jazzového hraní, ale k tehdy (tj. ve 30. letech 20. věku) modernímu stylu stride piana (i když i s tím by se dalo polemizovat).

První část této příručky obsahuje vcelku ustálený model: autor představuje určitou tóninu, např. G dur, k ní přiřazuje stupnici a základní akordy funkční harmonie, dále harmonizuje celou stupnici G dur, uvádí obraty hlavních funkcí (v pravé i levé funkce) a jejich pozici v čtyřhlasé harmonii. Následně je uvedena píseň (téměř výlučně od jistého Jima Smocka) v tónině G dur s akordovými značkami a vypsáním doprovodem (téměř výlučně příznávkovým typem ragtime & stride). Pak následuje stejným způsobem další tónina.

Druhá část si všímá několika (poněkud systémově nesourodých) věcí: jak vystavět moderní melodii (hrát v oktávách), jak hrát moderní píseň (*Liebstraum* s příznávkovým doprovodem), jak moderně pozdržet pedál, jak okořenit melodii (*grace notes*, „smear“ *exercise*), jak používat moderní rytmus (*the Modern Hot style vs. the old “Ragtime” style*, „*Sock-Rythm*“), jak používat desítku v doprovodu (*a Tenth*, „*French harmony*“), jak rytmizovat melodii a bas, 88 „stylů basu“, jak docílit moderní harmonie (přidaná sexta, převrácená sedmička, alterované a nónové akordy, aj. Jedná se tedy o jakýsi (induktivně a empiricky pojatý) rezervoár nápadů vzniklých a uplatnitelných při „moderní“ interpretaci populárních písní.

Čtvrtá část (třetí nemám bohužel k dispozici) obsahuje možné improvizací modely (většinou dvoutaktové, ale i jedno- a vícetaktové) známé jako *breaks* a *endings* (tj. přestávky a zakončení), opět ve všech možných tóninách.

#### **IV.4.5 John Mehegan, *Improvising Jazz Piano*<sup>87</sup>**

Toto je relativně nová (1. vydání 1985, reedice 2001) americká příručka jazzové klavírní improvizace, vydaná až po autorově skonu (v orwellovském roce 1984). Na této

<sup>85</sup> HRADECKÝ, E. *Hrajeme na klavír podle akordových značek*. Praha : Edit, 1998.

<sup>86</sup> LOPEZ, V. *Modern Piano Method, I., II., III., IV.* Chicago : M.M. Cole Publishing Co., 1933, 1934.

<sup>87</sup> MEHEGAN, J. *Improvising Jazz Piano*. New York : Amsco Publications, 1985.



publikaci je zajímavé, že – po obvyklém poučení o „harmonickém slovníku“ (zde mimochodem autor prezentuje vlastní typ značení akordů, podle mého názoru zbytečně složitý) – stěžejní část výkladu je nesena v duchu typologie jednotlivých, historicky podmíněných hráčských stylů (jak jsme se o to snažili již v kapitole o jazzové klavírní interpretaci). Při probírání těchto (celkem pěti) stylů dodržuje prof. Mehegan následný postup: charakteristika určitého stylu jako rytmicko-metrické kombinace jednotky rytmické, harmonické a melodické (vyjádřené notami různých hodnot bez notové osnovy); doporučení k poslechu nahrávek několika pianistů významných pro daný styl; skladba k přehrání aplikující uvedené postupy. U stylu *Bop Piano* pak autor ještě navíc uvádí cvičení pro „skořápky“ (*shells*) v levé ruce.

Dále se cvičebnice věnuje vlastní jazzové improvizaci, kterou chápe jako opouštění melodie a tvoření improvizované linky, čerpající svůj zdroj v akordech. Tyto hledá 1) v arpeggiích (rozložených akordech, *broken chords*); 2) v modech; 3) v non-modálních tónech (blue tónech). (Modální improvizace je koncipována jako spojení modálního systému s harmonickým systémem septakordů, jež byl vyložen v úvodní části.)

Cvičebnici uzavírá pojednání o současných akordických sazbách (*voicings*) pro levou ruku, jež autor klasifikuje do dvou forem A, B, přičemž formu A (historicky ranější) spojuje s Chopinem, zatímco formu B (historicky pozdější) spojuje s Mauricem Ravelem. Tyto vazby však nejsou z daného – nanejvýš koncizního – výkladu příliš zřejmé. Publikaci doplňuje CD.



## V. Hudba jazzového okruhu a kompozice

### V.1 Erwin Schulhoff: 5 Études de Jazz, č. 5 „Kitten on the Keys“

V našem rozboru si povšimněme stylizačního mistrovství Erwina Schulhoffa (1894-1942) v jeho vrcholném klavírním cyklu s vlivy jazzu *5 Études de Jazz* (1926), resp. páté jeho části s plným názvem *Toccata sur le shimmy „Kitten on the Keys“ de Zez Confrey*. Především je zajímavé sledovat, do jaké míry a v čem konkrétně se zde jedná o tradiční evropskou práci kompoziční (a to zdánlivě paradoxně z okruhu moderny) a do jaké míry se zde a v čem uplatňují prvky hudby afroamerického jazzu.

Již svojí formou, resp. stylově žánrovým typem zde dochází ke konfrontaci dvou hudebních světů. Zatímco žánr shimmy (jenž jsme již v kapitole o interpretaci zařadili do okruhu afroamerických tanců) v jeho klasické podobě taneční hudby (viz např. *Chicken-shimmy* Eddyho Simonse uváděný Šolcem a Verbergerem<sup>88</sup>) se pojí s velkými či malými písňovými formami (typickými pro taneční hudbu), jeho stylizace je označena jako toccata, tj. „skladba živého tempa, nevyhraněné formy (blížící se k fantazii) pro klávesové nástroje“<sup>89</sup> (opět forma typická pro určitý typ jazzových stylizací), jde tedy o žánr obecněji zařaditelný pod „obecné netaneční skladby“ (sic!).

To souvisí i s užitou odlišnou klavírní stylizací: u Schulhoffa se střídají akordické spoje a rozklady v různé podobě rozložené do obou rukou, jen nakrátko zazní určitější melodie ve vrchním hlase, u klasického shimmy najdeme obvyklou stylizaci tanečního piana: bas a příznávky v levé ruce, melodie s harmonickou výplní v ruce pravé.

Zatímco harmonie klasického shimmy je jasně rozpoznatelná do jednotlivých akordů (vyjádřených symbolicky akordovými značkami) a celková tónina je jasně identifikovatelná, v případě Schulhoffovy stylizace tomu tak ani zbla není. Harmonicky se nalézáme v systému chromatickém, obsahujícím akordy mimotonální a alterované. Je sice pravda, jak uvádí Jaroslav Kofroň, že „chromatika sama o sobě neporušuje tóninu, ba spíše ji ještě zdůrazňuje“.<sup>90</sup> Pokud ale následují rychle za sebou a neustále jenom tyto chromatismy, paralelismy a alterace, navíc s prvky bitonality, potom jejich účinek na určitost tónorodu je takový, že vytváří něco na způsob mlhavé množiny (*fuzzy set*). Samozřejmě zde nenajdeme ani náznak pro *blue notes*, které - jak již víme z předchozího

<sup>88</sup> ŠOLC, M., VERBERGER, J. *Piano v jazzu*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1966, s. 46.

<sup>89</sup> JELÍNEK, S. *Nauka o hudebních formách*. Kopie příručky v rukopise.

<sup>90</sup> KOFROŇ, J. *Učebnice harmonie*. Praha : SNKLHU, 1958, s. 115.

výkladu – dur-mollovou tonalitu neruší, neboť harmonizace je jasně durová (resp. mollová).

Celkové tempo toccaty je logicky rychlejší ( $\text{♩} = 108$ ) než tanečního shimmy (i když i to je poměrně rychlé:  $\text{♩} = 88$ ); co se týče rytmiky, tak ta má u Schulhoffovy toccaty (jako u všech jiných toccat) motorický spád, s tím ovšem rozdílem, že je zde uplatňována „jazzovost“ ve smyslu nepravidelně umístovaných akcentů na osminy, jejich frázování po skupinkách překračující takty v protikladu k jinému frázování čtvrtek v doprovodu apod. Jedná se tedy spíše o hudbu synkopovanou, než o uplatnění jazzové dichotomie beatu a off-beatu. Samozřejmě zde nenajdeme typicky swingový tečkovaný rytmus (tento žánr ostatně ani v době vzniku skladby nebyl zformován).

Jako celek tedy působí skladba značně evropsky, přesto však neotřele, neboť kromě mistrovského a na svou dobu progresivního způsobu zpracování obsahuje přece jen identifikovatelnou cizokrajnou příměs. Při své relativní komplikovanosti je ovšem pochopitelné, že nedosáhla obliby přímočařejšího a eufoničtějšího postupu, který zužitkoval mnohokrát Schulhoffův generační soupeř Jaroslav Ježek (1906-42) např. v evergreenovém *Buggatti-stepu*.

## **V.2 Darius Milhaud: Stvoření světa**

Ve *Stvoření světa* (*La création du monde*, 1923) Dariuse Milhauda (1892-1974) jde o hudbu symfonickou (kterou ovšem nehraje ani tak symfonický orchestr, jako spíše kolem 20 sólistů) a zároveň hudbu baletní ve formě suity, obsahující kromě úvodu pět částí v celkové délce kolem 15 minut.<sup>91</sup> Ve spolupráci s tvůrcem libreta chtěl skladatel „hudebně pohybově vyjádřit černošskou představu o počátku světa založenou na starých afrických legendách předávaných ústním podáním lidovou slovesností z generace na generaci.“<sup>92</sup> Skladatel tak využil zkušenosti ze svého amerického turné.

<sup>91</sup> Jednotlivé části lze shrnout do schématu: Předehra; mírně, altsaxofon místo violy. I. Chaos; hybně, fuga. II. Rostliny, zvířata; klidně, sólo flétny a hoboje. III. Lidé; rychle, synkopy. IV. Tanec dvojice; divoce, sólo klarinetu a saxofonu. V. Závěr; klidněji, návrat témat. Zdroj: MICHELS, U. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha : NLN, 2000, s. 498.

<sup>92</sup> SCHNIERER, M. *Svět orchestru 20. století II*. Praha : Academia, 1998, s. 142.

V úvodu autor exponuje poněkud líbezně krematorní hudbu, jejíž melodie se klene v tehdejší době ještě neotřelém zvuku saxofonu. Pro člověka, který se prvně seznamuje s partiturou tohoto díla, může být trochu překvapivé umístění tohoto nástroje v partituře: poté, co ho člověk marně hledá mezi dřevěnými dechy, objeví jej mezi smyčci, a to na pozici violy. Do táhlé melodie saxofonové v celých a půlových notách pak vpadá kratším a rytmicky synkopovaným motivem v osminách a čtvrtkách dvojice trubek, po nichž pak slyšíme výrazné vstupy trombonu s glissandovým rozeběhem (zřejmě odlesk improvizace); motiv trubek se pak objevuje v klarinetech, flétnách a ke konci ještě krátce ve violoncellu a kontrabasu.

V první části (kontrastně rychlejšího tempa) jsme svědky něčeho, co by se dalo označit za čtyřhlasou jazzovou fugu v reperi kontrabas, trombon, saxofon, trubka. Do tohoto kontrapunktu pak perkuse ještě vkládají charakteristickou rytmickou figuru nějakého – zřejmě latinskoamerického – tance. (Že by náznak stratonie?) Orchestrální klavír při tom předvádí arpeggiované výplně. Do tohoto ještě analyticky rozpoznatelného kontrapunktu se posléze zapojují další nástroje, což vytváří již (v rámci přísné časové vazby) neanalyzovatelnou nástrojovou vřavu na způsob opilého klezmeru, o to však zajímavější (netrvá příliš dlouho).

Ve druhé části se vrací elegické téma z úvodu, tentokrát ve flétně, jsouce vystřídáno gershwinovskou oscilací mezi blue tóny v hoboji. Po pravidelných úderech tympanů na těžkých dobách se objeví krátce africký znějící rytmické ostinato v perkusích.

Druhá část plynule přechází do části třetí scherzového charakteru, která začíná tremolem trubky (s anticipací tremola u fléten v konci druhé části). První housle mají akcentovanou melodii, k níž ostatní smyčce dotvářejí ostinátní doprovod (violoncella a kontrabasy v pizzicatu). Tato melodie se pak přesune do klarinetů a v různém variačním zpracování včetně tempových změn a v různém barevném hávu nástrojových kombinací probíhá do konce třetí části.

Čtvrtá část - vlastně nejrozsáhlejší – je jakousi kabaretní burleskou, přičemž ve své střední části nám připomene krematorní téma z úvodu.

Pátá část je již jen krátkou kódou rekapitulující ve zkráceném sledu některé dříve zaznělé motivy (již ne téma krematorní, neboť jeho reminiscence vypukla již ve čtvrté části). Skladba končí tremolem dechů a úplný závěr mají smyčce se saxofonem.

Shrnuto a podtrženo (*all in all*), i tato skladba je jasně skladbou evropské artificiální hudby (někdy je též považována za pendant ke Stravinského *Svěcení jara*), vlivy hudby jazzové jsou zde však přece jen markantnější než u výše rozebíraného Shulhoffa (což samo

o sobě jistě není kritériem estetické kvality této ani jakékoliv jiné hudby). V melodice nalezneme uplatnění *blue notes*; rytmika sice také není jazzově off beatová, nicméně perkusivní vsuvky odkazují zřetelně na africké (byť asi předjazzové) vlivy. Po stránce harmonické jsme v oblasti rozšířené tonality (skladba je harmonicky a tonálně určitější než jazzová etuda Schulhoffova). K jazzové hudbě poukazují i techniky některých nástrojů (použití saxofonu, nástrojů perkusivních, glissanda a tremola dechů, arpeggio orchestrálního klavíru), spíše však jde o práci se symboly. I když z pozice dnešního posluchače, který má povědomí o dalším vývoji jazzu, se může tato skladba jevit po této stránce archaicky, právě ale proto, že to není skladba jazzová, může i dnes působit inspirativně díky mistrnosti a originalitě svého zpracování.

### **V.3 Uplatnění taneční stylizace a stylů jazzového klavíru ve vlastní kompoziční praxi**

Domnívám se, že kompozice „základních žánrů hudby účelové“, většinou na půdorysu velké písňové formy dvoudílné či trojdílné složené, může být jedním ze způsobů pronikání do skladebného řemesla v prvních ročnících konzervatoře. (S touto možností počítá též **Stanislav Jelínek** v „Úvodu do skladby“,<sup>93</sup> profesor skladby na Konzervatoři Jaroslava Ježka od 90. let do r. 2003.) Je možné začít s kompozicí pro klavír, a postupně rozšiřovat nástrojový okruh (popisují zde vlastně svůj postup): od čtyřručního klavíru, přes komorní obsazení (kombinace klavíru s hlasem, klarinetem, houslemi, smyčcové trio, saxofonový kvartet, „šraml“), až k tvorbě orchestrální, resp. symfonické (big band, klavírní koncert se smyčcema i s celým symfonickým obsazením, symfonická suita). Ve všech těchto žánrech je možné použít – s různou mírou stylizace a sémantického vyznění – taneční stylizace, event. prvky jazzových stylů. Tak oblast taneční hudby či hudby jazzového okruhu může v různých podobách prostupovat významnou částí celého díla kompozičního.

Následují vybrané ukázky z vlastní tvorby:

1) *Mingle Leaf Rag*. Vlastní ragtime, v podstatě nápodoba Scotta Joplina. Levá ruka hraje beat, pravá hraje off-beat. (viz **PŘÍLOHU č. 29**)

2) *Valčík*. Velká forma trojdílná, složená. Splňuje beze zbytku žánrové parametry. (viz **PŘÍLOHU č. 30**)

<sup>93</sup> JELÍNEK, S. *Z abecedy hudby. 2. díl*. Praha : Dům armády Praha, 1994.

3) *Pochod*. Velká forma dvoudílná, ukázka úpravy pro klavír na čtyři ruce. (Od taktu 13 začíná tzv. basfígura.) (viz **PŘÍLOHU č. 31**)

4) *Tady něco nehraje*. Použití harmonie a rytmiky jazzového typu (disonantních alterovaných superimpozic, tečkovaného rytmu, synkopy) k docílení efektu nesouladu. (viz **PŘÍLOHU č. 32**)

5) *Snění*. (Z klavírního cyklu *Projevy psychiky*.) Se změnou tóniny z Es dórské na Es dur dochází ke kódovému vpádu stylizovaného valčíku (*Animato*), přičemž k přípravě v podobě změny metra ze čtyřdobého na trojdobé došlo již dříve (*Allegretto*). (viz **PŘÍLOHU č. 33**)

6) *Rozmarnost*. (Z klavírního cyklu *Projevy psychiky*.) Ve formě couperinovského ronda dochází ke stylovému odlišení částí *a* (hudba artificiální) a *b, c* (hudba jazzová), což ve výsledném efektu synergicky umocňuje kapriciózní dojem. (viz **PŘÍLOHU č. 34**)

7) *Leguání hostina*. Uplatnění stylu boogie, stride a koncertního ve stylizaci. (viz **PŘÍLOHU č. 35**)

8) *Cizinky na korze*. Uplatnění rumbly ve stylizaci. (viz **PŘÍLOHU č. 36**)

9) *Na blatech s Sherlockem Holmesem*. Uplatnění stylu bebop a koncertního ve stylizaci. (viz **PŘÍLOHU č. 37**)

10) *Waltz pro Magdu*. (Srov. **Bill Evans**, *Waltz for Debby*.) Skloubení harmonických postupů hudby jazzového okruhu s postupy vážné hudby 20. století (bitonalita). (viz **PŘÍLOHU č. 38**)

11) *Jazzová meditace*. Hudba ragtimového typu v úpravě pro klarinet a klavír v úspornějším stylu než je stride (ten jen v úseku *d* části B). (viz **PŘÍLOHU č. 39**)

12) *III. Larghetto z Tria pro housle, violu a violoncello*. Na harmonickém podkladě Schumannova *Snění* po úpravě (blue tón na tercii v melodii, postupy chromatických tercií v doprovodu) vyrostla plocha s jiným výrazem (byť též snivým), takto těžko identifikovatelná s původním pravzorem. (viz **PŘÍLOHU č. 40**)

13) *Flašinetový pochod*. „Šramlová úprava“ pro housle, trubku, trombón, kytaru a klavír je použitelná pro školní soubory (dechy mohou zastoupit klávesy). Skladba je ve formě couperinovského ronda (srov. též **Kabalevskij**, *Rondo-pochod*), přičemž díl *c* je kontrastní nejen změnou tóniny (jako díl *b*), ale též odlišnou stylizací (latinskoamerického typu). (viz **PŘÍLOHU č. 41**)

14) *Sharing of a Dream*. V tomto big bandu swingového baladického typu klavírní předehra v blocích anticipuje obdobně aranžovanou saxofonovou sekci, pod níž pak klavír defiluje harmonickou výplň v kadlubu rytmické sekce. (viz **PŘÍLOHU č. 42**)

15) *I. Maestoso ze Sonatiny pro housle a klavír*. Představuje jistou syntézu paralelního typu mezi postupy barokně-klasicistně-romantickými (kontrapunkt melodie houslí a klavíru, sonátová forma, romantická melodika houslí, její neperiodická stavba) a postupy hudby jazzového okruhu (akordický doprovod klavíru). (viz **PŘÍLOHU č. 43**)

16) *III. Allegretto con motto z Klavírního koncertu č. 2* (event. též v úpravě pro dva klavíry). Jde o syntézu prvků lineárního typu: folklórní hlavní téma (*Anička mlynárova*) je vystřídáno po mezivěti z vážné hudby mezivětou se swingovým frázováním (takt 80-84), po kterém následuje další mezivěta španělského výrazu a rytmu (před návratem k motivické a kontrapunktické práci s hlavním tématem na konci skladby). (viz **PŘÍLOHU č. 44**)

17) *Věž*. (ze symfonické suity *Šachy*). Jde opět o lineární křížení stylů, s možným programovým výkladem. Každé figurce – vedle její popisné charakteristiky - je svěřen určitý tanec (srov. *Čajkovského Louskáček*), který se objevuje většinou ve středním díle částí suity. V případě věže je to stylizace blues, nejlépe s následovnou harmonizací (se změnou harmonické funkce na začátku a v půli taktu):

C Dmi7 Emi7 Fmaj7 C Dmi7 Emi7 Fmaj7

Db7 Cmi7Db7 Dmi7 H7 B7 A7 Ab7

C Dmi7 Emi7 Fmaj7 C Dmi7 Emi7 Fmaj7 (viz **PŘÍLOHU č. 45**)



## **VI. Hudba jazzového okruhu a hudební reflexe literárního typu**

### **VI.1 Hudba jazzového okruhu a hudební sociologie**

Hudební sociolog **Mikuláš Bek** řadí knihy o hudební sociologii do dvou žánrových skupin (viz Předmluva k jeho knize *Konzervator Evropy? K sociologii české hudebnosti, 2003*).<sup>94</sup> První žánr označuje za čtenářský deník. Funkce těchto knih je podle něj trojí:

- 1) autor si jimi opakuje probrané učivo;
- 2) připravuje si vlastní výuku pro ty, kdo jsou ještě méně zasvěceni do dané problematiky;
- 3) autor si připravuje konceptuální základy pro vlastní budoucí empirický výzkum, k němuž ovšem v naprosté většině případů poté již nikdy nedochází.

Druhý žánr lze nazvat výzkumnou zprávou. Jde o žánr mnohem méně autorsky i čtenářsky oblíbený, neboť předpokládá realizaci finančně a technicky nákladného empirického výzkumu, jehož výsledky jsou následně přetaveny do desítek tabulek a grafů, jež shrnuty do holých vět nakonec jen opakují to, co čtenář beztak již věděl díky svému zdravému selskému rozumu.

Co se týče vazby hudební sociologie v obou těchto žánrech k hudbě jazzového okruhu, můžeme konstatovat, že má k ní výraznou afinitu. „Čtenářským deníkem“ na tomto poli je např. tzv. spor o masovou hudební kulturu reprezentovaný kritickou teorií masové kultury (**Theodor Wiesengrund Adorno, Max Horkheimer**, ad.) a kritikou kritiky masové kultury.<sup>95</sup> „Výzkumnou zprávou“ je pak např. výše zmíněná Bekova kniha obsahující empirický průzkum hudebnosti v ČR z pohledu synchronického i diachronického, z hlediska preference určitých hudebních žánrů podle věku, pohlaví, vzdělání, profese, apod.

K uvedenému je možno dodat následující:

- a) Tak jako jsou známé spisy filozofů (neestetiků) pojednávající o hudební problematice (viz např. **Arthur Schopenhauer, Metafyzika lásky a hudby**<sup>96</sup>), tak se této tematice nevyhýbají ani sociologové bez specializace na hudební sociologii (viz např. články **Jana Kellera** v tisku, týkající se dobově aktuální události potlačení technoparty

<sup>94</sup> BEK, M. *Konzervator Evropy? K sociologii české hudebnosti*. Praha : Koniasch Latin Press, 2003.

<sup>95</sup> BEK, M. *Vybrané problémy hudební sociologie*. Olomouc : UP, 1993.

<sup>96</sup> SCHOPENHAUER, A. *Metafyzika lásky a hudby*. Olomouc : Votobia, 1995.



ze strany státní moci a následné reakce lidí zevnitř této subkultury na tyto články).<sup>97 98 99</sup>  
100

b) Problematika nonartificiální hudby závažností svého dosahu a rozsahu prosakuje i do těch publikací, které nejsou primárně zacíleny na tento typ hudby: viz např. **Miloš Schnierer, *Společenské funkce hudby* (1995), Miloš Schnierer, *Soudobá hudba 20. století* (1999), kol., *Dějiny české hudební kultury 1890-1945 II.* (1981), Fukač J., Vysloužil J. a kol., *Slovník české hudební kultury* (1997).**

c) Vedle synchronního pohledu bývá prezentován i pohled diachronní, takže mnohdy nelze vést přesnou hranici mezi hudební sociologií a hudební historiografií: viz např. **Josef Kotek, *Dějiny české populární hudby a zpěvu 1, 2* (1994, 1998).**

d) Jako určitý podtyp žánru „čtenářského deníku“ by mohly figurovat též spisy povahy beletristické, resp. memoárové tam, kde je tematika hudby jazzového okruhu relevantní z hlediska syžetu těchto knih. Jedná se tedy o jistý podobor sociologie literatury (chápané zde spíše jako zkoumání společnosti v literatuře, než literatury ve společnosti). Srov. též koncepty narativní psychologie (**Zdeněk Helus, *Psychologie pro SŠ*, 1999**), narativní sociologie (**Josef Alan, Miloslav Petrušek, *Sociologie, literatura a politika. Literatura jako sociologické sdělení*, 1996**).<sup>101</sup>

## **VI.2 Hudba jazzového okruhu a „hudební čítanka“**

V následujících odstavcích se pokusme na základě excerpce pořízených z beletristické, event. memoárové literatury světové i české ilustrovat a blíže osvětlit sociální kontext hudby jazzového okruhu, resp. též širěji vztahy mezi hudbami různých oblastí a jejich společenskými funkcemi.

<sup>97</sup> KELLER, J. Roztančené mládí. *Právo*, 2. 8. 2005.

<sup>98</sup> KELLER, J. Systémový underground. *Salon, literární příloha Práva*, 1. 9. 2005, č. 433, s. 3.

<sup>99</sup> KELLER, J. Vychutnej si svůj protest! *Salon, literární příloha Práva*, 3. 11. 2005, č. 442, s. 1, 4.

<sup>100</sup> RYCHETSKÝ, L. Podstata freetekna je nekonzumní. *Salon, literární příloha Práva*, 22. 9. 2005, č. 436, s.2.

<sup>101</sup> Anglosaská literární teorie rozlišuje v rámci beletrie mezi *real fiction* a *fantasy fiction* (tj. realistická a fantazijní beletrie), zřejmě podle pravdivostní hodnoty té které literatury. (Hledisko umělecké hodnoty reflektuje kolokace *pulp fiction*.) V této souvislosti je ale možná na místě si uvědomit, že nejen beletrie, ale ani literatura faktu (jako jsou právě memoáry) nemusí být nutně realistická.

### 1) E.L. Doctorow

#### RAGTIME

Podle Igora Wasserbergera chtěl Doctorow ve svém románě zobrazit nový typ černocho, který už začátkem 20. století dosáhl společenský status, finanční zabezpečení a z toho plynoucí sebevědomí, a tak přirozeně padla volba na ragtimového klavíristu. Neboť „hudba (a speciálně jazz) byla prvním médiem, pomocí něhož dokázali černoši světu jednak specifický a hluboký emotivní rozměr svojí osobnosti, jednak schopnost autonomně uspět v pragmatickém světě profitu a dosáhnout postavení přesahující rámec střední vrstvy. I černochoům se díky hudbě stal – a to už v průběhu 20. let – přístupný americký sen o pohádkovém úspěchu.“<sup>102</sup>

Souhlasil bych v této pasáži s latentně probleskujícím názorem, že tato kniha je o emancipaci. Ale tuto emancipaci vykresluje v různých jejích podobách, které ne všechny se ukazují jako úspěšné, příp. bezproblémové, a které mohou končit tragicky. Což je právě případ hlavního hrdiny, onoho ragtimového klavíristy, kterého jeho emancipační cesta svedla do osidel terorismu a sebezničení. Tato kniha je tedy také o represí, která je možným rubem emancipace. Emancipovanou postavou je také milionář Pierpont Morgan, hvězda šoubyznysu Evelyn, anarchistická aktivistka Goldmanová, otec bělošské rodiny ze střední třídy, kde slouží mladá černoška, snoubenka hlavního hrdiny. Všichni za tuto emancipaci ale něco platí (konzumní přístup k uměleckým hodnotám, rozpad rodiny, vyhaslost manželství, násilná smrt).

Román představuje i rozdílné cesty, vedoucí k emancipaci: sociálně radikální, představovaný pianistou Coalhousem, a sociálně reformní v historicky skutečné postavě černošského aktivisty Bookera T. Washingtona. A těmito různými cestami probíhá vlastně sociální emancipace celé dvacáté století až dodnes, a to nejenom v případě amerických černochoů, resp. černochoů v jiných zemích obou amerických kontinentů a ve vlastní Africe, ale i v celém světovém vývoji (tedy alespoň v rámci euroamerické civilizace). Cestou ke svobodě je podnikatelský liberalismus (tedy ono Marxovo a Engelsovo „vykořisťování člověka člověkem“), jehož rubem je ekonomická represe vůči zaměstnancům, drancování přírodních zdrojů a vedení válek o ně, nacizmus a fašizmus, cestou ke svobodě je radikální socialismus, komunismus či anarchismus (tedy ona von Hayekova „cesta do otroctví“), jehož rubem je represe zabsolutizované státní moci či terorismus, cestou ke svobodě je také reformní socialismus (tedy ono „bahno“ pařížského revolučního konventu, Blairova

<sup>102</sup> WASSERBERGER, I. *Fenomény súčasného jazzu*. Bratislava : Hudobné centrum a Slovart, 2003, s. 36.

„třetí cesta“ a Schröderův „nový střed“ či česká „paroubkovština“), jehož rubem je oportunismus a politika *appeasementu*. Revolučním konzervatismem se pak kruh (či spíše spirála) uzavírá (tedy nastává onen „konec dějin“ Francise Fukuyamy, ona „postdemokracie“ Václava Bělohradského).

Igor Wasserberger považuje jazz za „předchůdce globalizace“, neboť „tato hudba předběhla jakýkoliv jiný jev své doby tím, že ze spojování kultur vytvořila princip“.<sup>103</sup> Souhlasil bych s myšlenkou, že je jazz předchůdcem globalizace za předpokladu, že nebude chápána jako „princip spojování kultur“, protože takovou globalizace prostě není (a to nikoliv z důvodů, které popisuje Samuel Huntington ve *Střetu civilizací*). Jedním z důsledků globalizace je rozvoj nových informačních technologií typu internetu, vytvářejících globální informační síť. (Přičemž internet je vlastně svojí strukturou i historií vzniku spjat s érou studené války, konkrétně s projektem Pentagonu vytvořit informační síť bez jednotícího centra, aby mohla obstát v případě jaderného výbuchu.) Tento vývoj je však rozporný, protože sice tyto komunikační prostředky k sobě přibližují své komunikátory, ale také naopak staví hráz mezi nimi a těmi, kdo jsou vně tohoto typu komunikace; proto se tato komunikace stává novým typem sociálního stratifikátoru, vedle dosavadních rozdílů majetkových. Navíc komunikační propojení nemusí znamenat také propojení protichůdných zájmů zúčastněných aktérů, ale může působit naopak v duchu jeho vyhrocení (viz např. role komunikačních technologií v organizaci teroristických akcí, ve finanční kriminalitě počítačových hackerů, aj.).

Podobně ani jazz nelze chápat jednostranně jako „princip spojování kultur“ (v jiném politickém kontextu jako „židozednářsko-černošskou hudbu“), nemá-li se jednat o *wishful thinking*; koneckonců i sám Wasserberger na jiném místě své knihy kritizuje Milese Davise za to, že ve své *Autobiografii* je „rušivou stránkou jeho výroků rasismem ovlivněná zásada nejmenovat bílé hudebníky mezi nejvýznamnějšími jazzovými novátory.“<sup>104</sup> Navíc je známo, že jazzové směry typu bebopu, rhythm and blues apod. byly orientovány spíše jiným směrem, než k „principu spojování kultur“. (Srov. též černošské hnutí *négritude*, Black Power, Black Muslims, židovský sionismus, klezmerská hudba apod.)

O jen pomalu měnícím se povědomí o změnách v mezirasových vztazích v USA vypovídá následující situace, kdy pianista Coalhouse navštěvuje svoji snoubenku, která je

<sup>103</sup> Ibid., s. 35.

<sup>104</sup> Ibid., s. 248.

černou služkou v domě středostavovské bílé rodiny, a to spíše liberální, než konzervativní (v době blíže neurčené, ale patrně ještě před 1. světovou válkou):

*Jednoho dne Otce napadlo, že Coalhouse Walker Jr. asi neví, že je černoš. Čím víc na to myslel, tím mu to připadalo pravděpodobnější. Walker se nechoval ani nemluvil jako barevný. Obvyklá uctivost, běžná u jeho rasy, jako by v jeho pojetí dodávala na důstojnosti jemu samému, a ne těm, s nimiž mluví. Pokaždé když přišel, silně zaklepal na zadní dveře a při vstupu každého obřadně pozdravil, jako by jim dával na srozuměnou, že jsou Sarina rodina a jeho uctivé chování že pouze odráží tu míru vážnosti a respektu, již chová k ní. V Otcovi vzbuzoval jisté obavy. Nevím, jestli bychom měli ty námluvy podporovat, svěřil se Matce. Vypadá, že mu není nic svaté. Vždyť i Mathew Henson věděl, kam patří.*<sup>105</sup>

Coalhouseova reakce na bezprávi ze strany bělochů začínající znečištěním jeho auta a končící smrtí jeho snoubenky byla následovná:

*Coalhouse Walker zmilitarizoval svůj smutek. Zoufalství ze ztráty Sarah a všeho toho, co spolu mohli prožít, zatvrdilo se v něm v obřad pomsty starodávného bojovníka. Jeho oči, lesknoucí se podivnou neoblomností, jako by shlížely až kamsi do záhrobí. Alespoň tak to Mladšímu bratrovi připadalo. Autorita, kterou měl u svých mladších společníků byla naprostá; snad proto, že ji nevyžadoval. Nebyli to žoldáci. Bylo jich celkem pět – Bratra nepočítaje - nejstarší měl něco přes dvacet, nejmladší byl sotva osmnáctiletý. Jejich účta ke Coalhouseovi hraničila s uctíváním. Žili společně v suterénu a do společné pokladny přinášely výdělky, které získávali jako skladníci a poslíčci. Dokud Mladší bratr ještě pracoval a neodešel nadobro z New Rochelle, přidal k tomu párkrát obzvlášť tučnou obálku se svou výplatou. Účetnictví bylo velice pečlivé. Výdaje musely souhlasit do posledního centu. Oblékali se podle Coalhouse, takže se oblek a vykartáčovaný tvrdák staly jakousi uniformou. Přicházely a vycházely ven jako vojáci ve službě.*<sup>106</sup>

Jinou cestou než Coalhouse zřejmě postupoval Booker T. Washington:

*Celý svůj život jsem zasvětil trpělivé a nadějiplné práci za křesťanské bratrství. Musel jsem přesvědčit bílého muže, že se nás nemusí bát ani nás nemusí zabíjet, neboť naší touhou je se zdokonalit a ve spojení s ním mírumilovně užívat plodů americké demokracie. Každý černý vězeň, každý barevný lenoch, karbaník a chlípík je mým nepřítelem, a každý případ zvrácené morálky černošů mě stál kus života. Co mě asi bude stát vaše scestná zločinná bezohlednost? A jakou cenu budou za ni muset zaplatit všichni mí žáci, kteří tvrdě*

<sup>105</sup> DOCTOROW, E.L. *Ragtime*. Praha : Levné Knihy KMa, 2000, s. 135.

*pracují, aby se vyučili řemeslu, vydělali si na živobytí a umlčeli tak kritiku bílých. Tisíce poctivých a pracovitých černochů nemohou napravit zlo, které pášete vy a vám podobní.*<sup>107</sup>

## **2) Evan Hunter**

### **DŽUNGLE PŘED TABULÍ**

Román se odehrává na americké střední škole typu našeho středního odborného učiliště, v níž vlastně neprobíhá normální výuka v důsledku naprostého nezájmu studentů o učení, souvisejícím s jejich nízkým IQ, a nedisciplinovaností. Učitelé jsou tak spíše v roli dozorců, než skutečných vychovatelů. Jeden z učitelů angličtiny se pokoušel přilákat jejich zájem pouštěním svých oblíbených jazzových desek. Výsledek byl ale opačný, a značně skličující:

*„Dneska si poslechneme trochu hudby,“ řekl Edwards. Šel zpátky ke katedře, gramofon pod paží, kožený kufřík s deskami se mu bimbál v natažené druhé ruce.*

*„Jaký hudby?“ zeptal se podezřívavě Pasco.*

*„Nic dlouhovlasého,“ povídal Edwards. „Uslyšíte dnes swingovou hudbu, nějaký jazz, i nějaký ten bop.“*

*Bop? Ty a bop, Joshuo? Ale prosím tě! Slez z té vejšky trochu, ať nám nespadneš. Bop? Na bop vod tebe se ti můžem vybodnout.*

*„Já myslím, že se vám tyhle desky budou libit,“ řekl Edwards. „Sbírám je už dlouho a mám tu docela zajímavé kousky.“*

.....  
*„Co tam máte ještě, šéfe?“ zahulákal Brothers.*

*„Tahle je znamenitá,“ řekl Edwards uchváceně. „Poslouchejte dobře.“*

*„Něco novějšího by tam nebylo?“ zeptal se Magruder.*

*„Tiše, poslouchejte,“ řekl Edwards, hlavu pootočenou ke gramofonu.*

*Blbec. Jen se na něj podívejte, jak se při tom tváří. Von ty šunty vážně žere. Nějaká plechárna si tam podává melodii vod jednoho k druhému. To je to jeho překvapení, ta jeho velká džezová překvápka. Kruci, něco slušného přece v tom kufriu mít musí!*

*„Tak co, šéfe,“ řekl Kramer. „Co tam máte ještě?“*

*„Je jich tu hromada,“ řekl Edwards. „Bez starosti. Teď - poslechněte si to trombonové sólo.“*

<sup>106</sup> Ibid., s. 199.

<sup>107</sup> Ibid., s. 228.

„Nemáte tam třeba nějakýho zpěváka?“

„Vždyť jste zrovna slyšeli Bunnyho...“

„No jo, ale někoho, kdo to umí válet.“

„Ale jistě, mám. Jen co dohrajeme tuhle, tak... tak... se podíváme, co tu všechno ještě je.“

„Tak ji sundejte,“ vykřikl Liggett.

„Tohle je skutečná klasika,“ řekl Edwards bezmocně. „Will Bradley. Slyšeli jste někdy o Rayi McKinleyovi?“

„Vo kom?“

„O Rayi McKinleyovi – o tom, co u Bradleye začínal. Byl to... byl... bubeník... V Bradleyově combu. Ten, co...“

„Co měl společnýho s prezidentem McKinleyem?“

„No – no nic, asi? Tedy já nevím, ale...“

„A co to tady dnes, k čertu, bude? Hodina nějakýho dějepisu? Hodte tam nějakou pořádnou plotnu.“

Edwards zdvihl přenosku, která už dospěla téměř ke konci desky, a rychle uklizel desku do kufříku.

„Vokálních tu mám spoustu,“ řekl. „Jsou tu nějaké, které se vám určitě... no, spoustu vokálních. Tady je... tady je zrovna jedna a je na ní Ella Mae Morseová. Jmenuje se „Kravičky jdou...“

„Zas už nějaká vykopávka!“ zařval Falanzo. „Vo morzeový abecedě to bude, né?“

„Tak jedte dál,“ vykřikoval Alexander. „Joshuo, co tam ještě máš v té zatracené tašce?“

„Dejte si pozor na jazyk, Alexandere,“ varoval ho Edwards.

„Tak se na to podíváme sami, co tam má schovanýho,“ hulákal Alexander na celou třídu. Vallera vyskočil a hnál se ke kufříku.

.....  
„Cherokee!“ hulákal Vallera. „Kdo chce slyšet ten šmejď?“

„Nikdo!“ zaburácelo celou třídou. „Zahod' to!“

Edwards klečel na zemi a sbíral střepy. Zablýsklo, jak z Vallerových rukou vzlétla další deska, jak přeplachtila třídu a rozprskla se o zeď mezi vypínačem a vývěskami. Ze stěny pršely černé střepy a Edwards se po nich otočil, pustil z rukou trosky první desky a pak se vrhl k Vallerovi.

*Jones ho zachytil za paži, trhl jím a šoupl ho na druhou stranu třídy, a zatím odstrčil Valleru od kufříku Liggett a ječel: „Tady máme „Kalamazoo“. Co kdo dá za „Kalamazoo“?“*

*„Třískni s tím krámem vo zem,“ zakřičel někdo.*

*„Ne!“ vriskal Edwards. „Ne! Nechte toho! Nechte toho! Vždyť vy vůbec nevíte, co...“*

*Deska narazila na stěnu a odrazila se od ní v podobě desítky rozlétajících se střepů. U kufříku stál už zase někdo jiný a Edwards se vyřítit, aby se ho pokusil zadržet. Kluk v prvé lavici vystrčil nohu a Edwards se zřítit obličejem na zem, brýle se mu roztřístily u kořene nosu.*

*„Nechte toho!“ řval. „Prosím vás, nechte toho. Vždyť vy nemáte vůbec ponětí, co je...“*

*Pokusil se vstát, z nosu se mu řimula krev. Slepě tápal kolem sebe a pokoušel se rychle nalézt ten nepolapitelný kufřík, pokoušel se prodrat klubkem kluků shluklých kolem katedry.*

.....

*Teprve Rick, kterému končila volná šestá hodina a který se vracel do třídy těsně před začátkem sedmé, zjistil, co se s Joshou Edwardsem stalo.*

*Vešel do jeho třídy a našel Joshe sedět na podlaze; prsty pomalu přejížděl otráskané pouzdro, střepy desek kolem sebe jako pobité vojsko.*

*„Joshi!“ zavolal. „Co se to k čertu...“*

*„Moje desky,“ zadrmolil Josh. „Oni.... oni mi rozbili mé desky, Ricku.“ Vzhledl vzhůru, obličej měl náhle bez brýlí překvapivě mladistvý, po nose mu stékaly tenké praminky krve a najednou propukl v hořký pláč, odkudsi z hlubin mu vyhrkly horké slzy. Styděl se za ně, ale zadržet je nedovedl, tekly mu po tvářích a mísily se s krví, a Rick ho jednou rukou objal a pevně stiskl kolem ramen a Josh nepřestával naříkat: „Proč to jen udělali, Ricku? K čemu jim to bylo dobré? Co jsem jim udělal? Ricku, oni mi rozbili všechny desky.“*

*A slzy se hrnuly dál, protože desky byly rozbité, rozbité, a pokaždé, kdy to vyslovil, si tuto skutečnost připomínal. A slzy se hrnuly dál, protože ty desky, to bylo kus jeho samého, a jestli ten nářez tenkrát dávno večer ho o něco připravil, tak tedy ty rozbité desky*



*si vzaly taky své, jenomže tentokrát toho bylo víc, podstatná část člověka, a copak to jde, odřezávat z člověka kus po kuse a chtít po něm, aby to přežil?*<sup>108</sup>

### **3) Thomas Mann**

#### **DOKTOR FAUSTUS**

Adrian Leverkühn, fiktivní postava fiktivní biografie, psané jeho fiktivním přítelem dr. Serenem Zeitblomem, je svým způsobem realistická. Je prototypem německého avantgardního skladatele vážné hudby žijícího a tvořícího koncem 19. a v první polovině 20. století (uváděna jsou data 1885-1940). Sám Thomas Mann přiznává jako svůj inspirační zdroj hudebně teoretická pojednání Arnolda Schönberga, překladatel jeho románu do češtiny, Hanuš Karlach, poukazuje na filiaci k tragické postavě Friedricha Nietzscheho. Myslím si, že je zajímavé sledovat, jak se takto orientovaný skladatel vypořádává s problematikou hudební sdělnosti, aniž vlastně přesahuje ve svých úvahách rámec artificiální hudby.

Adrian Leverkühn uvažuje o existenci umění osvobozeného z liturgické funkce a jejím nahrazením nějakou jinou společenskou funkcí v budoucnosti, aniž by vzal v potaz již reálně existující populární hudbu s jejími služebními funkcemi. (Koneckonců podobně postupuje i německý muzikolog Hans Heinrich Eggebrecht, když uvažuje o hudbě jako o autonomní hře ve spise *Hudba a krásno*<sup>109</sup>):

*Sextána Adriana hluboce zaujala myšlenka, kterou přednášející ani vůbec nevyslovil, kterou v něm však podnítil, že totiž vytržení umění z liturgického celku, jeho osvobození a povýšení na cosi osaměle osobního a kulturně samoučelného je současně obtížilo břemenem jakési k ničemu se nevztahující obřadnosti, jakési absolutní vážnosti, jakýmsi patosem utrpení, jenž se zviditelnil v onom hrůzu budícím obraze Beethovena v zejících dveřích, jenž však nemusí být umění stálým údělem, jeho nepomíjivým duchovním ustrojením. Jen slyšíme, co tento mladík povídá! Dosud téměř bez praktické, reálné zkušenosti na poli umění, jak nějaký věkovitý mudřec si tu jalově fantazíruje o tom, že nejspíš se umění v budoucnu od své dnešní role vrátí k úloze skromnější, šťastnější, ke službě v nějakém vyšším společenství, kterým arci nemusí, tak jako kdysi, být zrovna církev! Co to má být za společenství, to říci nedokázal. Ale že idea kultury je jevem historicky pomíjivým, že se může rozplynout opět v ideji jiné, že jí budoucnost nemusí*

<sup>108</sup> HUNTER, E. *Džungle před tabulí*. Praha : Jiří Buchal – BB art, 2002, zkráceno, s. 183-190.

<sup>109</sup> EGGBRECHT, H.H. *Hudba a krásno*. Praha : NLN, 2001.

nezbytně patřit, tuto myšlenku si nepopíratelně vydestiloval z Kretschmarovy přednášky.<sup>110</sup>

O hudbě jazzového okruhu uvažuje Adrian jen jako o materiálu vhodném k parodii (v jakémisi smyslu patafyzickém):

*Adrianova schopnost jízlivé imitace, jež koření hluboko v jeho bytostné melancholičnosti, je tu najednou velice plodná, když paroduje různé hudební styly, v nichž se vyžívá odporná zpupnost pekel: názvuky francouzského impresionismu, stylizovány do směšnosti, měšťanská salónní hudba, Čajkovskij, anglosaské music hally, synkopy a rytmické kotrmelce džezu – všechno to víří v pestře třípytíovém reji jak kolotoč: nad základní promluvou orchestru, jež vážná, temná, obtížná, s radikální strohostí stvrzuje duchovní podstatu díla.<sup>111</sup>*

Ve společnosti se pouštěly desky s hudbou typu valčíku z Gounodova *Fausta*, vídeňských valčíků à la Lanner a Johann Strauss mladší, přičemž byla vznesena otázka, zda „možná takovými lehkovážnostmi nenudíme velikého skladatele, kterého máme mezi sebou“. Adrian protestoval:

*„Vy podceňujete mé hudební vychování,“ řekl. „Měl jsem za útlého mládí učitele,“ (a s tím svým krásným, jemným a hlubokým úsměvem se podíval přes stůl na mne) „nadšence, který byl zrovna napěchovaný vším, co kde na světě znělo, až tou rozeznělostí přetékal, a ten byl až příliš zamilován doslova do každého organizovaného hluku, aby se člověk u něho naučil nějak ohrnovat nos, cítit se příliš povznesen nad tu nebo onu hudbu. Ten člověk se velice dobře vyznal ve všem, co je tady vznešené a přísné. Jenže pro něho hudba byla hudba, jen když to byla hudba, a proti Goethovu výroku „Umění se zabývá tím, co je těžké a dobré“ měl pohotově námitku, že i lehké je těžké, pokud je dobré, a ono může být dobré zrovna tak jako to, co je těžké. Něco z toho ve mně uvízlo, mám to od něho. Ovšem vždycky jsem ho chápal tak, že člověk musí být zrovna kovaný v tom, co je těžké a dobré, aby si mohl takhle začínat i s tím, co je lehké.“<sup>112</sup>*

<sup>110</sup> MANN, T. *Doktor Faustus. Život německého hudebního skladatele Adriana Leverkühna vyprávěný jeho přítelem*. Praha : Mladá fronta, 1986, s. 64.

<sup>111</sup> *Ibid.*, s. 394.

<sup>112</sup> *Ibid.*, s. 432-433.

#### 4) Jean-Paul Sartre

##### NEVOLNOST

Může být jazz lékem proti Nevolnosti?

*„To je vaše deska, pane Antoine, ta, co ji máte rád, nechcete si ji naposled poslechnout?“*

*„Když budete tak hodná.“*

*Říkám to ze zdvořilosti, nemám zrovna dvakrát náladu na poslouchání jazzové melodie. Ale stejně napnu pozornost, protože, jak říká Madeleine, slyším tu desku naposled: je velmi stará; i na venkov je příliš stará; v Paříži bych ji marně hledal. Madeleine ji pokládá na gramofon, tam se začne otáčet; ocelová jehla začne poskakovat, skřípat v drážkách, a až ji drážky zavedou do spirály přesně uprostřed desky, bude konec, chraplavý hlas zpívající „Some of these days“ zmlkne navždy.*

*Začíná to.*

*Když si pomyslim, že jsou pitomci, kteří nacházejí útěchu v umění. Jako moje teta Bigeioisová. „Chopinova Preludia mi byla takovou útěchou po smrti tvého nebohého strýce!“ A koncertní síně překypují poníženými a uraženými, kteří se se zavřenými očima snaží proměnit své bledé tváře v přijímací antény. Představují si, že zachycené zvuky v nich jemně a výživně plynou a že se jejich utrpení mění v hudbu, jako u mladého Werthera; jsou přesvědčeni, že krása s nimi soucítí. Blbci.*

*Rád bych, kdyby mi řekli, jestli nacházejí soucit i v téhle hudbě. Před chvílí jsem rozhodně byl na hony vzdálen blaha. Navenek jsem si dělal rozpočet, automaticky. Uvnitř stagnovaly všechny ty nepříjemné myšlenky, jež na sebe vzaly podobu neformulovaných dotazů, němých údivů, které mne ani ve dne, ani v noci neopouštějí. Úvahy o Amy, o mém promarněném životě. A ještě hloub Nevolnost, nesmělá jako svítání. Ale v oné chvíli tu nebyla hudba, byl jsem mrzutý a klidný. Všechny předměty, jež mě obklopovaly, byly z téže hmoty jako já, z jakéhosi ošklivého utrpení. Svět mimo mne byl tak škaredý, tak škaredé byly ty špinavé sklenice na stolech, hnědé skvrny na zrcadle, Madeleinina zástěra a přívětivý vzhled majitelčina zavalitého milence, tak škaredá byla sama existence světa, že jsem se cítil uvolněný, jako doma.*

*Teď je tu nápěv saxofonu. A já se stydím. Zrodilo se nádherné malé utrpení, vzorové utrpení. Čtyři noty na saxofonu. Přicházejí a odcházejí, vypadá to, jako by říkaly: „Je třeba se chovat jako my, trpět v taktu.“ Ale ovšem! Samozřejmě bych rád trpěl oním*

---

způsobem, v taktu, bez samolibosti, bez sebelitování, s vyprahlou čistotou. Ale což za to mohu, že mi pivo ve sklenici zteplalo, že jsou na zrcadle hnědé skvrny, že jsem přespočetný, že se i mé nejupřímnější, nejryzejší utrpení vleče a těžkne, má příliš mnoho masa a zároveň příliš volnou kůži, jako rypouš sloní, a velké, vlhké a dojemné, ale velice odporné oči? Ne, rozhodně nelze tvrdit, že ta drobná diamantová bolest, jež se točí kolem dokola nad gramofonovou deskou a mne oslepuje, je soucitná. Ba ani ironická: hbitě se otáčí, zaujata sama sebou; jako kosa přetřela bezvýraznou intimitu světa a teď se otáčí na nás všechny, Madeleine, tlustocha, majitelku, mne a stoly, lavice, zrcadlo se skvrnami, sklenice, nás všechny, kteří se oddávali existenci, protože jsme byli mezi sebou, výhradně mezi sebou, nás všechny zastihla neupravené, v každodenní nedbalosti: stydím se sám za sebe a za vše, co existuje před ní.

Ona neexistuje. To právě na ní děsí; kdybych vstal, kdybych strhl desku z gramofonu, na němž leží, kdybych ji zlomil ve dvě, stejně bych ji nepostihl, ji. Je za tím – vždycky za něčím, za hlasem, za houslovým tónem. Přes tlusté, tlusté vrstvy existence se odhaluje, štíhlá a pevná, a když ji člověk chce uchopit, nachází jen existující předměty, naráží jen na existující předměty zbavené jakéhokoliv smyslu. Je za nimi: ani ji neslyším, slyším zvuky, vzduchové vibrace, jež ji odhalují. Neexistuje, protože na ní není nic přespočetného: vše ostatní je přespočetné ve vztahu k ní. Ona je.

Já jsem rovněž chtěl být. Chtěl jsem dokonce pouze to; to je rozhodující slovo mého života v hloubi všech těch pokusů, mezi nimiž nebylo žádné spojení, nacházím touž touhu: vyhnat existenci vně sebe, zbavit okamžiky jejich tuku, zkroutit je, vysušit, sám sebe očistit, zocelit, abych nakonec vydal jasný a přesný zvuk saxofonové noty. Mohla by z toho dokonce vzniknout apologie: byl chudák, který si spletl svět. Existoval jako ostatní lidé ve světě parků, hospod, obchodních měst a chtěl se přesvědčit, že žije jinde, za plátnem obrazů, s Tintoretovými dóžaty, s Gozzoliho statečnými Florentány, za stránkami knih, s Fabriziem del Dongo a s Julienem Sorelem, za gramofonovými deskami, s dlouhým, suchým nařikáním jazzu. A poté, co se choval jako opravdový pitomec, pochopil, otevřely se mu oči, zjistil, že bylo špatně rozdáno; nacházel se právě v hospodě před sklenicí zteplalého piva. Zhroutil se na lavici; říkal si: jsem pitomec. A přesně v tom okamžiku z druhé strany existence, v onom druhém světě, který je možno vidět z dálky, aniž je kdy možné se mu přiblížit, začala tančit a zpívat drobná melodie: „Je třeba se chovat jako já; je třeba trpět v taktu.“<sup>113</sup>

<sup>113</sup> SARTRE, J.P. *Zed'. Nevolnost*. Praha : Levné knihy Kma, 2001, s. 455-458.

### 5) Bohumil Sojka

#### VZPOMÍNKY VARIETNÍHO UMĚLCE

Bohumil Sojka byl prototypem hudebníka (hrál na trubku) pohybujícího se v oblasti tradiční populární hudby. Vydání jeho vlastním nákladem vydaných pamětí není datováno, ale v zásadě se vyprávění týká období z let 1908-1914, tj. od doby, kdy se vrátil domů z vojny do první světové války, a potom dále pokračuje v období 1918-1938. V tomto kontextu jsou zajímavé jednak jeho nostalgické názory na mizející oblibu šlágrů své doby, a poměrně zásadní vymezení se vůči nastupující hudbě jazzového okruhu. (Z pamětí lze vyvodit i obraz o sociálním postavení tehdejších hudebníků, a to v různých zemích Evropy, jimž byly gáže vypláceny „koktavě“, aj.):

*Jelikož jsem se dostal k tematice, které nechci jen tak přejít, chci několika větami naznačit, co znamenal dříve salonní orchestr, jací v něm byli hudebníci a jak ohromný rozdíl je mezi tehdejší zlatou dobou a dnešní, bláznivou, pro mne zcela nepochopitelnou.*

*Dříve byl žádán flétista, klarinetista, bubeník a nebo houslista. Flétista i ostatní museli být skutečnými sólisty na své nástroje. Hudebník ovládal jen jeden nástroj, ale hrál naň po celý život a dovedl z něho hodně vyloudit.*

*Je přirozené, že každý ovládal ještě nějaký jiný nástroj, zvláště hudebníci u vojenských kapel, aby se mohli uplatnit též u dechové hudby. Více se na hudebníkově nepožadovalo.*

*Dnes ale musí hudebník v salonním orchestru ovládat i vlastnit někdy až pět nástrojů, ale celkem vzato, neovládá ani jeden mistrovsky, na nějž by mohl hrát sóla. Když vidím v kavárně nebo v nočním podniku na podiu tu spoustu různých nástrojů, musím se trpce usmát. Tak to ovšem žádají páni šéfové, kteří obyčejně o pravé hudbě nemají ani ponětí. Tím se spokojí větší část dnešního obecnstva, jež dobře stráví hudlaninu, kterou Evropa převzala od amerických černochů.*

*Dříve se hrály v salonním orchestru těžké skladby: Liszt, Wagner, Čajkovskij, Dvořák a jiní. Co však dnes slyšíte v kavárně? Jen zřídka klasickou hudbu, a když, tak málo kdy správně a umělecky provedenou. Není také divu, neboť dnešní mladá generace hudebníků, pokud nehrají ve větších hudebních tělesech, je k vážné hudbě, na kterou se spíše dívá jako na prostředek k uhájení existence, zcela apatická. Kdyby tomu bylo jinak, mohli bychom v Praze mít ne jednu, ale tři filharmonie.<sup>114</sup>*

<sup>114</sup> SOJKA, B. *Vzpomínky varietního umělce*. Nákladem vlastním, nedatováno, s. 135.

*A právě u tohoto výborného kapelníka jsem poznal skoro všechny Straussovy, Lannerovy a Gunglovy valčíky, dnes již neznámé. Kdo z dnešních mladých hudebníků zná aspoň jediný z těch četných, překrásných valčíků Josefa Gungla? Jsou to pravé perly, na příklad „Tance Kajetány“ nebo „Sny na oceáně“. Tisíc, do omrzení slyšených slow-foxů, nevyváží jeden z těchto valčíků starých mistrů.<sup>115</sup>*

## **6) Franz Kafka**

### **ZPĚVAČKA JOSEFÍNA ANEB MYŠÍ NÁROD**

Tato povídka je vlastně zajímavou, typicky kafkovskou úvahou na téma důvodů obliby populární zpěvačky u svého, tj. zde židovského národa:

*Naše zpěvačka se jmenuje Josefína. Kdo ji neslyšel, neví, jaká síla je ve zpěvu. Není nikdo, koho její zpěv nestrhne, což má tím větší cenu, že naše plémě hudbu vcelku nemiluje. Tichý poklid je nám nejmilejší hudbou; náš život je těžký, a i když se někdy pokusíme setřást všechny každodenní starosti, nedovedeme se už povznést k takovým věcem, našemu ostatnímu životu vzdáleným, jako je hudba. Avšak nestěžujeme si na to příliš; ani nám to nepřijde na mysl; jistou praktickou chytrost, již máme ovšem též nanejvýš zapotřebí, považujeme za svou největší přednost a úsměv, v němž se ta chytrost zračí, nám vždy dodá útěchy, i kdybychom někdy – což se nestává – zatoužili po štěstí, jež snad plyne z hudby. Jen Josefína je výjimkou; miluje hudbu a umí ji též poskytovat; ona jediná; jejím odchodem hudba – kdovi na jak dlouho – zmizí z našeho života.*

*Často jsem přemýšlel, jak to s touto hudbou vlastně je. Jsme přece docela nemuzikální; jak to přijde, že Josefínině zpěvu rozumíme, nebo, jelikož Josefína popírá, že bychom jí rozuměli, si to aspoň myslíme? Nejjednodušší odpověď by byla, že krása toho zpěvu je tak veliká, že ani nejtupější mysl jí neodolá, avšak tato odpověď neuspokojuje. Kdyby tomu tak doopravdy bylo, musili bychom mít při tom zpěvu především a vždy pocit něčeho mimořádného, pocit, že z tohoto hrdla zaznívá cosi, co jsme nikdy předtím neslyšeli a co vůbec nejsme s to slyšet, něco, co nám právě tato jediná Josefína umožňuje slyšet a nikdo jiný. To však podle mého názoru není pravda, já to necítím a ani u druhých jsem nic takového nepozoroval. Mezi důvěrnými přáteli se jeden druhému upřímně přiznáváme, že Josefínin zpěv není nic mimořádného.*

*Je to vůbec zpěv? Přes všechnu nemuzikálnost máme ve zpěvu tradice; za starých dob našeho národa existoval zpěv; vyprávějí o tom pověsti a uchovaly se dokonce písně,*

<sup>115</sup> Ibid., s. 154-155.



*jež ovšem už nikdo nedovede zazpívat. Tušíme tedy, co je zpěv, a s tímto tušením se vlastně Josefinino umění nesrovnává. Je to vůbec zpěv? Není to přece jen pouhé pištění? Jenže pištět dovedeme ovšem všichni, to je ta pravá dovednost našeho národa, či spíše vůbec ne dovednost, ale charakteristický životní projev. Všichni pištíme, ale nikoho samosebou nenapadne vydávat to za umění, pištíme, aniž bychom na to mysleli, ba aniž bychom to pozorovali, a jsou mezi námi dokonce takoví, kteří ani nevědí, že pištění patří k našim zvláštnostem. Kdyby tedy bylo pravda, že Josefina nezpívá, nýbrž pouze piští, a že snad dokonce, jak se aspoň mně zdá, její pištění sotva překonává obvyklé meze – ba nestačí snad se silami ani na toto obvyklé pištění, jež přitom každý obyčejný podzemní pracovník bez námahy provozuje po celý den vedle své práce –, kdyby to všechno byla pravda, pak by sice bylo popřeno Josefinino údajné umělectví, ale tím spíš by bylo potřeba vyřešit záhadu její mocné působivosti.<sup>116</sup>*

## **7) Josef Škvorecký**

### **ZBABĚLCI**

Škvorecký zde líčí dobu, o které odborným stylem pojednává Josef Kotek jako o „Swingu pod hákovým křížem“. Jde o události v květnu 1945, prožívané pod zorným úhlem určité části mládeže na českém maloměstě, přičemž způsob (slangová mluva) i obsah tohoto vypočtení má autobiografické rysy (románový Kostelec má být Náchod, románový hrdina, bývalý gymnazista a jazzový hudebník Danny Smiřický má být autor).

V románu je prezentována výrazná generační vazba na swingovou hudbu, s určitými rysy intolerance vůči tradiční populární hudbě a jejím nositelům ze strany starší generace (intolerance asi vzájemná), kteří jsou považováni autorem v podstatě za pragmatické zbabělce, snažící se udržet si společenské postavení za všech možných okolností:

*Ano. Už je to tady. Jako kdyby to už bylo docela v suchu. A zatím tady jsou ještě Němci. Rádio se rozehrálo. Byla to muzika. Poslouchal jsem a nebyla to německá muzika. Nějaký Kmochův pochod. Ovšem, samozřejmě si nemohli vymyslet nic lepšího než kmochovku. Takováhle revoluce by mě otrávil. Poslouchal jsem s nechutí plechovou muziku a byl jsem rozladěn.<sup>117</sup>*

<sup>116</sup> KAFKA, F. *Proměna a jiné povídky*. Praha : Levné Knihy KMa, 2002, s. 211-212.

<sup>117</sup> ŠKVORECKÝ, J. *Zbabělci*. Praha : Euromedia Group, 2005, s. 39.



*Z domu vyběhl pan kapelník Petrбок v uniformě a utíkal na náměstí. Měl bílé rukavice a v nich hřel se zlatou koulí na konci. Ten blbec. Ten vůl, co nám vždycky dělal potíže kvůli kapelnické licenci a říkal, že jazz není naše národní česká hudba a že by se měl zakázat. A teď si myslel, že bude s tou svojí pitomou plechovou muzikou vítat Rusáky. Ale my je budeme vítat taky. A bez koncese, to ať si spočítá. Budeme je vítat s prima dixielandem, s chraplavým Vencovým trombíkem a s Bennovou plakavou trubkou. My je uvítáme. A ne pan Petrбок. A my budem hrát v lázních k tanci. A my budem tancovat swing a pořádat lampiónovou slavnost na koupališti.<sup>118</sup>*

Významná je také motivace k jazzové hudbě ve vazbě k opačnému pohlaví a také v kontextu určitého sociálního prostředí; tato hudba není vlastně provozována pro ni samu:

*Zdalo se mi, že celý můj život se skládal jenom z Ireny a z Věrky a Evy a Járinky, jenom z toho, co jsem s nima měl, a jinak v něm nebylo vůbec nic. A nikdo neměl jiný život. Myslel jsem na jiné kluky a viděl jsem, jak všichni jenom vzpomínali na svoje dívky a mluvili o svých dívkách a o ničem jiném. Jenom ještě o muzice. Ano. O muzice a o dívkách. To byl život. Jenže o muzice si člověk zas myslel jenom nějak ve spojitosti s dívkami. Vůbec ne absolutně, nějak o uměleckém požitku a tak. To ne. Muzika byla skvělá, ale vždycky, ať jsem myslel na minulost nebo na to, co bude, bylo to všechno ve spojení s holkama. Jak jsme zkoušeli ve vinárně U Lva a holky seděly u stolu naproti nám a dívaly se na nás a já jsem seděl trochu nakloněn se saxofonem a viděl jsem, že se na mě Věrka dívá, a věděl jsem, že vypadám skvěle se saxofonem v puse a se vši tou složitou mechanikou a klapkama, na které jsem mačkal, a to mi dělalo dobře, nebo jsem myslel na velké majáles ve čtyřicátém roce, na velký sál U Lva s lustry rozsvícenými vysoko u stropu a s holkama v tylových šatech, a jak jsem stál a měl jsem na sobě bílé sako a hrál jsem pěkné mazlivé sólo v I've Got a Guy anebo divoké hot sólo v Liza Likes Nobody, stál jsem a pan Fluxa na mě namířil reflektor a já stál celý bělostný a s kotletama a s lesknoucím se saxofonem a dole ve tmě v sále seděla Irena a pozorovala mě, tak to bylo s muzikou, a do budoucna jsem si zas představoval bar a pódium s orchestrem a sebe se zlatým saxofonem a krásné dívky celé žhavé do jazzu a oblečené ve večerních toaletách a s hlubokými výstřihy a s mnoha významnými úsměvy, a noční chůze po Praze a nějaké velké a prázdné a přepychové byty, a to byl jazz a to byl život, udělalo se mi najednou úzko z toho života, ale vypadalo to docela pravděpodobné, že bude takový, jazz a dívky, hezké, krásné, sladké, barevné dívky na dívání po celý život, který nebude dlouhý, a pomyslel jsem zas na druhé*

<sup>118</sup> Ibid., s. 42.

*kluky, na to, jak Fonda chce být architektem, a nedoved jsem si představit jinak chtít být architektem než tak, že bude mít mnoho peněz a přepychovou vilu za Prahou, nemyslel jsem, že by mohl pro něco jiného chtít být architektem. Takový byl život. Jazz a dívky a vzpomínky. Cítil jsem, že to je nemožné, aby byl jiný. Protože jinak nic nebylo život. To přece nebyl život, to ve fabrice, s vstáváním v pět a s přicházením domů v osm. Ne. Tohle byl život. Jenom tohle.<sup>119</sup>*

### **8) Jan Otčenášek**

#### **KULHAVÝ ORFEUS**

Tento román je podobně jako předchozí situován do doby protektorátu, s tím ovšem rozdílem, že postihuje jeho širší časovou dobu, širší společenské vrstvy, a velkoměstské prostředí (Prahu). I v tomto románu jsou jeho ohniskem životní osudy mladých lidí kolem dvaceti let, někteří z nich se snaží aktivně vystupovat proti okupačnímu režimu (odtud jejich organizace „Kulhavý Orfeus“), někteří rezignují (sebevražda), jiní se snaží zachránit sebe či své blízké kolaborací (jistá dívka spí s německým důstojníkem, aby zachránila svého bratra).

Ideová atmosféra tohoto románu je jiná než u Škvoreckého, jakoby společensky progresivnější, ale tím možná také méně bezprostřední v individualizaci postav, které jsou nahlíženy spíše zvnějšku, objektivně, než zevnitř (což ale nesnižuje spisovatelovo řemeslné mistrovství).

I pro nezasvěcené se prostředí, kde bujela jazzová hudba (utajeně) mohlo stát oázou vytržení z každodenní reality a příslibem budoucího, lepšího života:

*Vždycky tu měl pocit, že se stal ne zcela zasvěceným účastníkem vznešených mystérií. Světélkující panel gramofónu byl oltář, k němuž se upínaly oči i uši přítomných věřících v extatickém vytržení; tváře osvícené umrlčím blikátkem byly soustředěně zamyšlené. Jejich majitelé posedávali v pokojíku na všem, na čem bylo vůbec možno sedět, nehybně strnulí jako v transu, jen nohy některých sebou potrhávaly v rytmech hotdžezu, které se vlnily zakouřeným prostorem.*

*Sedával tu stranou a jen poslouchal. Nerozeznal v hudbě gé od há, byl jen diletantský posluchač, a přece se ho tahle hudba stále víc zmocňovala svou zcela zvláštní a naléhavou smyslovostí, zdálo se mu, že ji vnímá celým tělem, pokožkou, nervy; podobalo se to lehké opilosti a dobrému závratí, prýštila z toho oprostěnost a až drze křiklavá barevnost,*

<sup>119</sup> Ibid., s. 182-183.

*bylo to exoticky vzdálené a čímsi blízké, matoucí a upřímné, zběsilé a živelně dravé, bylo v tom uvolněné veselí dupáren a vzápětí smutek, hluboký a obnaženě lidský, poslouchej! Bluesový nápěv tě obtáčí tesknou něhou, teď se klarinet zmocnil motivu a rozvíjí jej v monotónně omamném rytmu, vynese jej strmě vzhůru, až ke slunci, a tam se po nesnesitelně trýznivém zanařikání zlomí a padá do indigové hladiny... pak jehla zašramotí v rýze a cvaknutí tě vytrhne z ustrnutí. Jen na okamžik; sledoval, jak prsty velekněze, dlouhé a třaslavé, s láskyplnou opatrností otáčejí desku a kladou ji na talíř gramofonu jako převzácnou relikvii; ta obřadnost Vudyho byla přece jen trochu k smíchu. Trubka přiškrceně a bizarně zapípá, pak žabácké kváknutí pozounu a kdosi začne zpívat beznadějným hlasem, v němž se chvěje vedro; a nový vir představ, smutek, obavy, síla, touha po čemsi, vpustil do nich i ji. Proč trápíš? ptal se jí s trpkou výčitkou. Skláněl se v něm nad ní a dotýkal se prsty její tváře a miloval ji vším, co byl on sám, a oba byli kdesi daleko před sebou samými, ale ten svět neměl dosud obrys a tvar, byl jen jiný, než jaký dosud poznal, víc o něm nevěděl. Jaké močály jsou ještě před námi? Úzkost před zkouškou, jenomže – to už není škola. Jak ji to všechno říci? A zase svíravý dotek úzkosti: odkud se ve mně vynořuje? Ten strach, že by ji mohl ztratit v tom surovém blázinci, v tom, co přijde, co musí přijít, co se sem blíží každým dnem s duněním front na všech stranách, vytouženo každým vydechnutím, ten svět na opačném břehu, do něhož už předem přehodili všechny touhy a představy o životě a smyslu a viru, že to nebude už smrduté prozatím, ale teprve a konečně. Jenomže budeš asi muset pronést ranec tetelivých pocitů a bází, holý život roklí, v níž to čpí krví a umíráním, strašně úzkou porodní bránou a možná... ale ne, ať, tisíckrát ať se to už přivalí, s křečí a hleny a výkřikem úlevy nakonec, ať už to je...<sup>120</sup>*

## **9) Lubomír Dorůžka**

### **PANORÁMA PAMĚTI**

Zajímavá je konfrontace dvou prostředí: evropské vážné hudby v podobě zájezdu Janáčkova kvarteta v r. 1956 do Jižní Afriky, a domorodé černošské dělnické komunity, z nichž většina tuto hudbu předtím nikdy neslyšela (vzniká tedy něco jako „Tarzanův efekt“):

*Třetího dne se pan profesor pozeptal, jestli by kvarteto bylo ochotno vystoupit ještě jednou mimo program - a to v táboře pro černošské dělníky ve Windermere, na okraji Kapského města. Nemáme prý to považovat za koncert: půjde o vystoupení pro lidi, kteří*

<sup>120</sup> OTČENÁŠEK, J. *Kulhavý Orfeus*. Praha : Československý spisovatel, 1966, s. 172-173.

vyrůstali ve svých rezervacích a evropskou hudbu nikdy v životě neslyšeli. Nelze počítat s absolutním klidem, pozorností nebo dokonce soustředěností: program by měl sestávat z jednotlivých vět nebo jen krátkých úryvků. Pan profesor ví, že od kvarteta světové třídy žádá něco zcela neobvyklého, ale domnívá se, že bychom měli mít možnost alespoň jednou nahlédnout do podmínek, za nichž tu žije značná část domácího obyvatelstva. Souhlasili jsme.

Když jsme večer nastupovali do taxíků, podíval se pan profesor trochu znepokojeně na fraky členů kvarteta, ale neřekl ani slovo. Konec konců, brzy už uvidíme sami, oč tu jde. A také jsme viděli.

Byla tma, a tak jsme ani nesledovali, kam nás vezou. Zastavili jsme před přízemní betonovou budovou a dlouhou chodbou vešli do středně velkého sálu, napěchovaného snad dvěma stovkami černých těl. Byli tu muži a ženy v pracovním věku, výrostci, děti, nemluvnata, která některé mámy právě kojily. Pódium byl vyvýšený betonový stupínek s připravenými čtyřmi židlemi, vedle stálo něco, co vypadalo jako školská katedra. Dověděli jsme se, že jde o místní ambulanci, jediný větší prostor v celém táboře.

Náš příchod vzbudil hlasitou odezvu: nejen nástroje, ale i fraky s bílými motýlky byly dostatečnou pobídkou k veselí a sál vybuchl do spontánního a srdečného chechtot. Autoritativně se tvářící pán, který vypadal jako pan učitel (později jsme se dověděli, že to byl lékař, vedoucí ambulance), věděl, jak si s tím poradit. Vyskočil na katedru, vytáhl kapesní píšťalku a pronikavě pískal tak dlouho, dokud kravál poněkud neztichl. A potom všem shromážděným mohutně vynadal. Mluvil afrikánsky, takže jsme nerozuměli ani slovo, ale intonace a výraz byly víc než jasné.

Shromáždění bylo zřejmě na podobné oslovení navyklé a chvíli zachovalo klid. Pan doktor pokymul hudebníkům, aby začali – ale hned po prvních taktech se sál rozchechtal znovu. Důvodem byl zřejmě nejen zvuk smyčcového kvarteta, tak podivně šustivý, zvonivý nebo šeptavý, ale i pohyby hudebníků. Jedna z recenzí v Egyptě přirovnávala Janáčkovce ke kentaurům – tak dokonale prý splývají se svými nástroji. Pro evropského posluchače je samozřejmé, že hudebník se při hře ke svému nástroji sklání, sleduje pohyb smyčce, celým tělem se poddává hudebnímu toku. Ale pro ty, kteří se s takovým divadlem setkali poprvé, to zřejmě musila být legrace k popukání.

Bylo nutno přestat, pan doktor znovu vyskočil na katedru, pískal a nadával ještě vehementněji. Chechtot sice přestal, ale k úplnému klidu se sál nepropracoval nikdy. Během času bylo možno sledovat jisté zaujetí a obecenstvo se tříbilo: někteří odcházeli, někteří z těch, co zůstali, naopak sami napomínali své nejhlasitější kolegy. Kvarteto hrálo

*jen jednotlivé věty, případně je ještě krátilo. Pan profesor před koncertem navrhoval, aby přednost měly pasáže rychlé a rytmické, podle jeho očekávání snad nejbližší některým rysům africké hudby. K našemu překvapení se však ukázalo, že maximální pozornost si získaly pomalé a lyrické melodie: při některých dvořákovských melodiích jsem měl skoro dojem, že se posluchači už začínají s touto hudbou sžívat. A potlesk po jednotlivých částech – zahajoval ho ovšem vždy pan doktor, aby ukázal, co se od posluchačů očekává – rostl a mohutněl.*

*„Koncert“ trval snad necelou hodinu – pak už bylo znát, že pozornost zase opadá, a pan doktor doporučil kvartetu konec. Sál se vyprazdňoval, zůstali jen hudebníci a místní „pořadatelé“, kteří je zahrnovali díky a uznáním za tak neortodoxní vystoupení. Ale když jsme se vydali na odchod stejnou cestou, kterou jsme přišli, byla najednou chodba plná černých posluchačů, kteří nás nadšeně zdravili. Prodírali jsme se mezi nimi hustým špalírem a někoho z hudebníků napadlo stisknout ruku, která se k němu zvedala. V tom okamžiku se celý špalír proměnil v les napřážených rukou: tohle gesto bylo zřejmě pro posluchače něčím jedinečným. Záplava rukou, pro které stisk tolik znamená, patřila pro nás všechny k největším zážitkům z celého afrického zájezdu.<sup>121</sup>*

## **10) Egon Bondy**

### **SKLEPNÍ PRÁCE**

Egon Bondy má tzv. vyhraněný názor na společenskou elitu z doby pozdního reálného socialismu, což se mu promítá i do poslechu „předimpresionistické“ vážné hudby, kterou patrně považuje za snobskou záležitost. (Skutečně vidím jako problém i dnes, že v reprodukci vážné hudby převažuje „znějící muzeum“, případně „neznějící současnost“ nad „znějící současností“. Za to ale, pro boha, nemůže Beethoven.):

*Za několik dní jsem pak byl na koncertě. Rudolfinum je sice za mostem, ale počítám je z důvodů osobně sentimentálních a neosobně estetických za příslušenství svého lokálpatriotismu. V posledních letech tam bývám častěji než dříve, protože jsem na sebe neprozřetelně uvalil břemeno vyvenčovat potomka své někdejší přítelkyně, která je příliš líná, a tak s ním chodit nemůže. Znamená to vláčet se s tím dvanáctiletým subjektem aspoň jednou týdně po koncertech a po divadlech, což mi žere tolik času, že bych raději držel pár facek. Ale když to nedělá jiný, musím to tedy dělat sám. I když se vyhýbáme, pokud to jde, předimpresionistické muzice (tu at' si poslouchá drahej milej z rozhlasu po drátě), očistci*

<sup>121</sup> DORUŽKA, L. *Panoráma paměti*. Praha : Torst, 1997, s. 279-282.

*žádný člověk z ženy zrozený neujde a skoro na každém koncertě musím už po dvacáté poslouchat nejrůznější Beethoveny, což je pykáni značně trpké. Ale kde jsou ty doby Novotného socialismu s českou tváří, kdy jsme si mohli v tomtéž Rudolfinu poslouchat dokonce elektronickou hudbu, ba přímo, světe zboř se, i Stockhausena osobně. Teď jsem rád, když znovu uslyším aspoň Janáčka. Však taky tenkrát na ty šoky pro snoby (jak jsem to už na svém místě citoval) chodili jen samí mladí kluci a holky, s kterými jsme se potkávali i na výstavách, kdežto dnes je na tom Schumannovi a Beethovenovi zase pěkně nabito.*

*Podle svých nejlepších sil vysvětliv svému společníku co, kdo, kdy, jak a nač si má hlavně dávat pozor, snažil jsem se po přestávce neslyšet speciální slovenský soubor hrát jako na flašinet a bloudil jsem očima po sále. Seděli jsme na balkoně přímo nad pódiem. Byl jsem ten večer unaven, nebo zarmoucen, či co, protože najednou mě to nakoplo. Ve vyrovnaných řadách seděla pode mnou ta kulturní maloburžoasie a několik desítek jejich upraveně fousatých potomků, tolikrát právě u nás dějinami převálcovaná, naposled před sotva pěti lety, ale pořád bujará jak nezmar. S unylými pohledy zírali na pódium pánové a dámy, kteří sice nemají jachtu na Côte d'Azur a jistě nepatří k pravé jet-set (u nás taky nenesí smokingy a za lístek na koncert platí opravdu jen pár šestáků), kteří si však furt předvádějí, že jsou naše (a co by naše: naprosto světová!) elita, i kdyby se roztekli na svých křeslech jako sulc. Támhle sedí vyhozený ředitel Národního muzea, támhle souč. řed. Nár. muzea, támhle sedí vyhozený předseda Svazu spisovatelů, tuhle prověřený předseda Svazu spisovatelů, támhle podpostelový hrdina roku 1968 Čestmír Cisař s celou svitou, tuhle národní diplomat Adolf Hoffmeister se svoji svitou atd. do nekonečna. Jedni mají tučnou penzi, druzí ještě tučnější plat, každý má venku zaparkované auto a zítra pojedou na svá venkovská sídla, jimž skromně říkají chalupy. Obroda – neobroda, okupace – neokupace, vyloučení ze strany – nevyloučení ze strany, zářivá elita ducha a korupce se tu sešla prošeďší zajímavou hrou škatule škatule hejbejte se, zase si na pár let může dát oddych a kochat se svou báječností. A i většina těch prima oháknutejch, fousatejch a vlasatejch mladíků se svejma podřimujícima flundrama se k nim plně hlásí.*

.....

*Tedy zde prosím jako sebevědomí trubci čuči na mne ta proslavená elita: nepotřebuje nikdo rentgen, aby viděl, že každý z nich má místo páteře devětkrát nalomenou hřídel a po ksichtech jim poznáš, že je to jen banda podvodníků, demunciantů, zlodějů, kolaborantů a všeho kromě poctivosti schopných individuí. A užívám-li slov příliš*



*sprostých pro intelektuální konverzaci, tedy za a) já s vámi vůbec nekonverzuji, za b) dokažte mi jediným ověřitelným dokladem, že vám křivdu činím.*<sup>122</sup>

### **11) Vít Fiala**

#### **JAK SE DĚLÁ JAZZ ANEB MJÚZIK PÍPŠOU**

Domnívám se, že název přiměřenější obsahu by byl spíše „Jak se žije hudebníkům, kteří dělají jazz“. Text s určitou, místy vtipnou nadsázkou popisuje mj. vlivy, které na jazz působí: frakounizace jazzu, bigbitalizace jazzu, tyrolizace jazzu, balkanizace jazzu, profesorizace jazzu, by the way-sace jazzu, barizace jazzu, klerikalizace jazzu, folklorizace jazzu, orientalizace jazzu, technokratizace jazzu, matematizace jazzu, syndrom festivalizace, redukcionismus, komplex ujíždějícího vlaku, koketování se světskou mocí.

Takto se např. projevuje frakounizace jazzu:

*Výstižný termín, vycházející z pojmenování typického pracovního oděvu hudebníků vážné hudby neboli frakounů. K frakounizaci jazzu dochází, když tímto symptomem postiženým hudebníkům nejsou dost dobré pěkné jazzové „čtyřky“, a tak po vzoru svých kolegů frakounů (zvaných též „vážňáků“) vnášejí do jazzu různá rubáta, koruny, acceleranda a jiné protijazzové prvky. Někteří tuto infiltraci ještě přitvrzují slušným oblékáním po vzoru již výše zmíněných kolegů a ti nejzatvrzelejší se snaží svými díly či tělesy pronikat na renomované festivaly vážné hudby, jako je Pražské jaro a podobně. Svě děti vedou k lásce k vážné hudbě a trestají je za zjištěné návštěvy jazzových či bigbitových produkcí. Jdou-li náhodou kolem Domu umělců, kradmo smekají pokrývku hlavy. Jsou-li muceni okolnostmi nadále hrátí normální jazz, činí tak s odevzdaným výrazem v obličeji, jako by chtěli říci „když už ne já, tak alespoň ať se moje děti mají lépe“. Tajně chodí na konkurzy do symfonických těles a jejich snem je dostat se do České filharmonie.*<sup>123</sup>

### **12) August Strindberg**

#### **MANŽELSKÉ HISTORIE**

Povídky Manželské historie (č. též Svatby, *Giftas*, 1884-85) jsou inzerovány jako „plod autorova stihomamu vůči ženám a komplexu méněcennosti“ a mají být „ostře a žlučovitě zaměřené proti instituci manželství a feminismu“. Mám dojem, že toto hodnocení spíše připomíná zprávu rádia Jerevan, než skutečný obsah knihy. Neřekl bych, že je kniha

<sup>122</sup> BONDY, E. *Sklepní práce*. Olomouc : Votobia, 1997, zkráceno, s. 137-140.

<sup>123</sup> FIALA, V. *Jak se dělá jazz aneb mjúzik pípšou*. Praha : Muzikus, 1996, s. 15-16.



zaměřena protižensky ani protimanželsky, ale brojí spíše proti jednostrannému pohledu na ženy v tom smyslu, že mají být pouze oběťmi mužské nadvlády (srov. též autorovu kritiku Ibsenovy *Nory*). Podobný pohled prezentoval v literatuře současnější např. George Thurber ve *Filozofovi a ústřic* či Saki v *Léčbě neklidem*. (Naopak např. *SCUM Manifesto* Valerie Solanas je spisek jasně protimužský. Ke srovnání se nabízí též *Druhé pohlaví* Simone de Bouvoirové, spisy Virginie Woolfové, Dale Spenderové, Doris Lessingové, Jane Austenové, Aphry Behnové, Judith Butlerové a mnohých jiných autorek.)

V kontextu naší práce jsou zajímavé Strindbergovy názory na uplatnění ženy v umění (jako objektu i subjektu):

*Jestliže pozorujeme činnost žen v novější době a srovnáme ji s činností mužů, ať už v oboru literatury nebo výtvarného umění, shledáme, že jejich méněcennost tkví zejména v jedné, velice podstatné věci, totiž v nedostatku originalnosti.*

*Především v takzvaných krásných uměních je malá schopnost žen být originální na první pohled patrna; neboť obecné mínění (to dlužno přiznat) jim nebrání se uměním věnovat, spíše je k tomu ještě povzbuzuje.*

*Ženy se učí hudbě, avšak nikoli aby ji komponovaly, nýbrž jenom aby hudbu interpretovaly, proto také muži nad nimi v hudbě vynikají jedině jako skladatelé.<sup>124 125</sup>*

*Je ženíným vynálezem dostávat za svou přízeň zapláceno. Při prostituci si žena dává platit od kusu, v manželství v akordu. Je to však totéž. Tím, že žena předstírá odpor, vydražďuje odjakživa mužovu vášeň až k šílenství, jehož výrazem je zbožňování a uctívání žen a erotická poezie, a tak muž až po naše dny žil v blahém sebeklamu o svém ponížení a o ženině skutečné bytosti a o jejím nadřazeném postavení.*

*Proč neexistuje v literatuře alespoň některé země jediný chvalo zpěv na muže napsaný ženou?<sup>126</sup> Protože žena musí pohrdat tím, koho vodí za nos!<sup>127</sup>*

<sup>124</sup> Na tomto místě lze připomenout tvrzení prof. Jelínka, který hovořil o produkci skladatelek jako o „vaginální hudbě“. Případně o tom, že jistá skladatelka všechny svoje tantiémy utratí za kompilační prostředky.

<sup>125</sup> Do jakéhosi extrémního typu sublimované neoriginality ve zvrácené podobě sexuality se transformovala učitelka klavíru, hlavní postava v knize Elfriede Jelinekové, *Pianistka*.

<sup>126</sup> Toto tvrzení je ovšem nepřesné, resp. bylo nepřesné i za autorova života, neboť takovou podobu mají např. některé básně Elizabeth Browningové (1806-61) jako *Lady Geraldine's Courtship* (Dvoření Lady G.) a především *Portugalské sonety* (1847, *Sonnets from the Portuguese*). Je ovšem pravda, že žena byla hlavní postavou řady literárních děl

Je zajímavé že tyto postřehy v zásadě korespondují s úlohou žen v jazzu, tak jak je popisuje výše zmiňovaný Vít Fiala:

*Role žen ve vztahu k jazzu je nesmírná – i přesto, nebo právě proto, že jazz, obdobně jako karty, kulečník, vojna či rybaření, je prakticky mužskou záležitostí. Ženy do něj pronikají pouze jako zpěvačky, výjimečně jako instrumentalistky. Posledně jmenované se však tak jako tak dostávají poněkud do rozporu se svojí ženskou rolí – tenorsaxofonistka a la Marilyn Monroe – to k sobě příliš nejde.*

*Úloha ženy v jazzu je totiž především inspirativní.<sup>128</sup>*

V podobném duchu se nesou i úvahy Arthura Schopenhauera *O geniovi*:

*Podíváme-li se konečně na genia také po stránce somatické, shledáme, že je podmíněn některými anatomickými a fyziologickými vlastnostmi, které se vzácně vyskytují jednotlivě, ještě vzácněji v dokonalé úplnosti, ale všechny jsou nezbytné. Tím si vysvětlíme, že genius se vyskytuje jako zcela osamělá výjimka. Základní podmínkou je abnormální převaha sensibility nad iritabilitou a reprodukční silou a to, což věc ještě ztěžuje, na mužském těle. (Ženy mohou mít značný talent, ale ne genia, neboť zůstávají stále subjektivní.)<sup>129</sup>*

---

mužských autorů (viz např. Lewis Carroll, *Alenka v říši divů a za zrcadlem*, Vítězslav Nezval, *Valérie a týden divů*, Vítězslav Hálek, *Muzikantská Liduška*, Jostein Gaarder, *Sofiin svět*, Daniel Defoe, *Moll Flandersová*, E.A. Poe, *Havran*, Charles Baudelaire, *Květy zla: Mršina*, William Styron, *Sofiina volba*), zatímco opačný případ je méně častý a většinou jde o děti (Marie Černá pod pseudonymem Felix Háj, *Školák Kája Mařík*, J. Rowlingová, *Harry Potter*). Ženy spisovatelky se často zaobírají ženou a jejím světem (Jane Austenová, *Pýcha a předsudek*, Virginie Woolfová, *Paní Dallowayová*, Božena Němcová, *Babička*). Podobně je tomu v malířství: např. žena byla častým námětem malířů z doby impresionismu, ale i impresionistické malírky (jako Berthe Morisotová, Mary Cassatová) rovněž zobrazovaly ženy. Na druhé straně najdeme řadu děl mužských autorů, kde je ženský prvek značně potlačen či zcela chybí (D. Defoe, *Robinson Crusoe*, Oscar Wilde, *Obraz Doriana Graye*, William Golding, *Pán much*).

<sup>127</sup> STRINDBERG, A. *Manželské historie*. Praha : Levné Knihy KMa, 2004, s. 188-190.

<sup>128</sup> FIALA, V. *Jak se dělá jazz aneb mjúzik pípšou*. Praha : Muzikus, 1996, s. 57.

<sup>129</sup> SCHOPENHAUER, A. *Metafysika lásky a hudby*. Olomouc : Votobia, 1995, s. 145.

### 13) Michail Bulgakov

#### MISTR A MARKÉTKA

V tomto románu s fantaskními prvky - kolem profesora černé magie Wolanda a jeho suity – a s historickým exkurzem k Pilátovi a Ješuuvi do starého Říma, používá autor jazz (resp. určitý typ hudby) jako prostředek symboliky určitého sociálního prostředí (podobně jako výše u Škvoreckého, Otčenáška, Doctorowa, Bondyho aj.), v tomto případě určité literátské elity (či pseudoelity) kolem MASOLITu a Gribojedova v Moskvě 20. let:

*Přesně o půlnoci v prvním sále cosi zarachotilo, poskočilo a zařinčelo, jako když padá nábytek a sype se sklo. Hned nato mužský hlas, tenký jako tkanička, zoufale vypískl za doprovodu hudby: „Aleluja!“ To spustil proslulý gribojedovský džez. Tváře zalité potem se rázem rozzářily, na stropě jako by ožili koně, světlo v lampách zdánlivě zesílilo a najednou, jako utržené ze řetězu, se pustily oba sály do tance a brzy následovala i terasa.*

*Tančil Hlušec s básničkou Tamarou Půlměsícovou, Kvant, romanopisec Broukopicenka s nějakou filmovou herečkou ve žlutých šatech. Dále Dragunský, Čerdakči, malý Děnskin s majestátním Kormidelníkem Žoržem a krásná architektka Semejkinová-Galová v pevném objetí neznámého muže v bílých kalhotách z pytloviny. Tančili domácí i hosté, Moskvané i venkovští, spisovatel Johann z Kronštadu, jakýsi Víta Kufík z Rostova, snad režisér, s fialovým líšejem po celém obličejí, křepčili čelní představitelé básnické podsekcce MASOLITu, totiž Pavianov, Bogochulský, Sladký, Špičkin a Adelfina Skandalinová, mladíci s vycpanými rameny, ostríhani na ježka, o kterých nikdo nevěděl, co dělají, tančil neznámý stařec nad hrobem, kterému v plnovousu uvízla mudlička cibule, a s ním neduživá, bledničkovitá dívka v pomačkaných hedvábných oranžových šatech.*

*Z číšníků se lil proudem pot, když nosili nad hlavou tácy s orosenými püllitry piva a sípavě, nenávistně pokřikovali: „Promiňte, soudruhu.“ Dopálený hlas v ampliónu zavelel: „Šašlyk jednou! Skopové na pepři dvakrát! Domáci dršťky!“ Tenor už nezpíval, ale kvílel: „Aleluja!“ Řinkot zlatých činelů v orchestru občas přehlušil řinčení nádobí, které myčky pouštěly po lince do kuchyně. Jedním slovem, peklo.<sup>130</sup>*

Podobně v kapitole *Gala ples u satana* se stává jazzová hudba symbolem d'ábelského prostředí (snad pod vlivem Gorodinského?):

*Znovu vylétla z pokoje s bazénem. Na pódiu za tulipány, kde předtím vyhrával orchestr krále valčíků, teď řádil opičí džez. Statná gorila s mohutnými licousy držela v ruce trubku a těžce poskakovala při dirigování. V jedné řadě seděli orangutani a foukali*

<sup>130</sup> BULGAKOV, M. *Mistr a Markétka*. Praha : Odeon, 1980, s. 52-53.

*z plných plic do nablýskaných nástrojů. Na ramenou jim seděli veselí šimpanzové s harmonikami. Dva gamadrilové s bujnými lvími hřívami bušili do klavírů, ale zvuk zanikal v pištění a rámusu, ve lkání saxofonů, houslí a rachotu bubnů pod paličkami gibbonů, mandrilů a kočkodanů. Na zrcadlové podlaze vířilo nespočetné množství párů graciézně, s překvapivou lehkostí a splývaly v jednolitou masu, která se pohybovala jedním směrem a hrozila smést všecko, co se jí připlete do cesty. Nad vlnivým, tancechtivým davem se třepotali živí atlasoví motýli a ze stropu se sypaly květy. Sotva pohasla světla, v hlavicích sloupů se rozzářily myriády světušek a ve vzduchu kroužily bludičky.<sup>131</sup>*

---

<sup>131</sup> Ibid., s. 234-235.

## **VII. Integrace hudebních činností na příkladu jazzové úpravy Debussyho Plavovlásky v podání Jacques Loussier Tria**

### **VII.1 Poslech hudby a její reflexe**

Jacques Loussier Trio ve složení Jacques Loussier (piano), Benoit Dunoyer de Segonzac (basa), André Arpino (bubny) se specializuje na jazzové úpravy klasiků vážné hudby (vedle úprav Debussyho jsou autorovi práce známé též úpravy skladeb J.S.Bacha).<sup>132</sup> Poslechněme si jejich úpravu Debussyho *Plavovlásky (La Fille aux cheveux de lin)* z *Preludií I/8*, skladby původně pro klavír v relativně snadném slohu.

Náš první estetický dojem, ze skladby, jakož i další rozbor analytický, bude nepochybně odvislý od skutečnosti, známe-li Debussyho původní předlohu (resp. zda jsme obeznámeni se slohem hudebního impresionismu); v této práci vycházejme z axiomu, že tomu tak je.<sup>133</sup>

Srovnáváme-li vzor s jeho úpravou, především nás napadne, jestli je tento vzor (resp. do jaké míry) v úpravě rozpoznatelný a co tvoří „přidanou hodnotu“ úpravy. Již z prvního poslechu je výrazně patrné, že se jedná skutečně o Debussyho, ovšem jednak lehce oděného do jazzového hávu a jednak vystřídaného jazzovou improvizací vložkou. Porovnáme-li tedy formová schémata originálu a jeho nápodoby, dostaneme následující vzorce: ABA(zkrácené)B' ve vzoru; /:A:/BAB' v úpravě, přičemž v částech A se jedná téměř o doslovnou klavírní citaci okořeněnou lehkým rytmickým off-beatem bicích (pravděpodobně pouze high-hatka). Naproti tomu části B, B' jsou improvizací jazzovou vsuvkou klavíru a teď již plně znějících bicích.

Co se týče jak celkového estetického dojmu, strukturální analýzy i vazby sémantické, všechny tyto parametry zůstávají zachovány ve své podstatě, mění se pouze jejich jevová stránka (hudebně vzato je skladba instrumentačně a rytmicky variována).

Hodnocení takovéto úpravy již zažitých klasiků bude jistě různé, např. podle toho, zda její posuzovatel bude patřit mezi „puristy“, nebo „anarchisty“.<sup>134</sup> Osobně se

<sup>132</sup> V případě CD s Bachem hraje na basu Vincent Charbonnier.

<sup>133</sup> *Interstrukturní návaznosti mají tím větší sémantickou nosnost, čím více jsou účastníci hudební komunikace do hudebních artefact zasvěceni.*

<sup>134</sup> Jak správně podotýká J. Kulka, umělecké dílo chápeme v jednotě tvorby a recepce. Srov. KULKA, J. a kol. *Komplexní analýza uměleckého díla – I.* Praha : SPN, 1986, s. 18.

domnívám, že takovéto úpravy jsou možné a esteticky zdůvodnitelné, pokud se jedná o úpravy zdařilé.<sup>135</sup> Myslím si, že je to právě případ této úpravy (jakož i jiných úprav souboru Jacques Loussier Trio). Úprava je esteticky vkusná, nápaditá, neurazí ani příznivce vážné hudby, ani jazzu (samozřejmě ty nedogmatické). Na druhé straně nelze říci, že by těmito úpravami vznikla nějaká „superdila“, synergizující původní originály.

Vzpomínaná ukázka je také výhodným materiálem pro srovnávání: jak podobné úkoly řešili nejen stejní autoři u jiných skladeb, ale i autoři jiní. Již v kapitole o poslechu hudby jsme zmiňovali aranžmá *Liebstraumu* v případě swingových big bandů, v souvislosti s úpravami J.S. Bacha můžeme uvést i podobné pokusy na domácí scéně Rudolfa Rokla, Mariána Vargy a jeho slovenského souboru Collegium musicum apod. V kapitole o poslechu jsme také uváděli skladbu Pavla Blatného *Rytmy a témbry*, kde již nejde o přímou nápodobu vzoru, ale spíše o jeho transformaci do svébytné hudební mluvy (čili o jakýsi „neojazzismus“ analogický postupu neofolklorismu).

Konečně i sémantická analýza, poukazující na vztah k mimohudební skutečnosti (název skladby: „Plavovláska“ neboli „Dívka s vlasy jako len“) nám dává podněty ke srovnávání skladeb řešících podobný obsah (viz např. Couperinovy hudební podobizny žen či jazzovou skladbu Jennifer Susaanne K. Růžičky jr.). Naši ukázku bychom mohli také propojit s literární ukázkou z předešlé kapitoly (A. Strindberg, *Manželské historie*) a s úvahami o inspirativní roli žen v umění.

## **VII.2 Interpretace a improvizace**

Již v předešlé podkapitole jsme si všimli způsobu, jakým autoři úpravy interpretačně kombinují postupy vážné hudby a jazzu. Jde-li o nástrojovou souhru dvou a více nástrojů, naskýtá se nám přirozeně více kombinačních možností než jde-li o hru sólovou. Poněvadž však naše práce byla v kapitolách o interpretaci a improvizaci zaměřena především na hru jazzového pianu, pokusme se interpretačně pracovat v jeho rámci. Nabízí se přitom model, který uplatnili M. Šolc a J. Verberger<sup>136</sup> při aplikaci teoretického výkladu do interpretační praxe: jako původní verzi představují osmitaktový model, jenž potom

<sup>135</sup> Koneckonců návraty ke starým stylům, autorům, formovým typům a žánrům, druhům interpretace apod. jsou zcela běžným uměleckým postupem jak ve vážné hudbě, tak i v jazzu, jakož i v jiných hudebních oblastech.

<sup>136</sup> ŠOLC, M., VERBERGER, J. *Piano v jazzu*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1966.

obměňují tak, aby postupně představili všechny relevantní taneční stylizace, jakož i jazzové styly na podkladě tohoto modelu.<sup>137</sup>

V našem případě můžeme vypracovat analogické cvičení, s tím ovšem rozdílem, že naší původní verzi bude úvodní šestitaktové téma impresionistické. Jako zdroj inspirace uvádíme přehled tanečních žánrů a jazzových stylů, s nimiž pracovali autoři *Piana v jazzu*: valčík; polka; mazurka; charleston; jive (ve třech variantách); rock'n'roll; tango argentino; tango milonga; samba; beguine; mambo; cha-cha-cha; Ragtime; Harlem Style (na způsob Fats Wallera); Eight-to-the-bar; Swing Style (na způsob Count Basieho); Swing Style (na způsob Art Tatumy); Trumpet Piano Swing Style (na způsob Earl Hinesa); Swing Style (na způsob Teddyho Wilsona); Swing Style (na způsob Mel Powella); Swing Style (na způsob Oscara Petersona); Bebop (na způsob Al Haiga); Modern Jazz (na způsob André Previna); Modern Jazz (na způsob Dava Brubecka); Modern Jazz (na způsob George Shearinga); Modern Jazz (na způsob Errolla Garnera) apod.<sup>138</sup>

Na těch místech skladby, kde se hráči Jacques Loussier Tria uchylují k improvizaci jazzové hře, můžeme trénovat breaky a endings: zde bychom mohli jako zdroj inspirace použít – vedle knihy *Piano v jazzu* – též některou z výše rozebíraných příruček jazzové klavírní improvizace.

Konečně i úvodní šestitaktové téma Plavovlásky bychom mohli použít jako podkladu k práci improvizaci. V rámci tradiční jazzové improvizace bychom mohli melodii různě melodicky i rytmicky obměňovat, zkoušet různé druhy úhozu, umístování akcentů, frázování, různou polohu tématu (včetně jeho hry v levé ruce), rozlohu akordů apod. V rámci improvizace založené na akordech se již od původní melodie odvrátíme a budeme vytvářet melodie vlastní, vycházející ovšem z dané harmonie, kterou si ovšem můžeme různě upravovat: můžeme k daným akordům přidat v moderním jazzu hojně uplatňované tzv. tenze, zkoušet různé alterace, hrát akordy v různé rytmizaci a figuraci, v různé poloze a rozloze, můžeme úsek i reharmonizovat, uplatnit prvky bitonality (včetně tzv. melodického ostinata) apod. Skladbu bychom mohli též tonálně upravit: transponovat ji do nějakého modu a ten použít za základ pro modální improvizaci. Zbavíme se přitom

<sup>137</sup> V případě tanečních stylizací je původní verzi *Tea For Two* Vincenta Youmase, v případě jazzových stylů *Some Of These Days* Sheltona Brookse.

<sup>138</sup> Zpočátku by nám mohlo pomoci, že i některé jazzové styly bývají označovány za „impresionistické“ – srov. ukázkou Billa Evanse v kapitole o interpretaci, nebo též zmínku o současných akordických sazbách v rozboru příručky J. Mehegana v kapitole o improvizaci.



basu a levá ruka bude pouze úsporně vstupovat do rychlých melodií pravé ruky. Postup můžeme uzavřít volnou („free“) improvizací podle našeho osobitého hráčského naturelu.

### **VII.3 Kompozice a aranžmá**

Skladba nám skýtá materiál pro bezpočet instrumentačních úprav od klasických po jazzové pro různé nástrojové sestavy a jejich kombinace: pro smyčcový kvartet, žesťovou či dechovou sekci, symfonický orchestr, big band, jeho rytmickou skupinu, combo, trio ve stejném obsazení jako Jacques Loussier Trio, s přidaným saxofonem, jako šraml, v úpravě pro varhany, pokusit se o vokalizaci skladby, zkoušet různý rytmický doprovod, použít zvuky nehudební či elektroakustické atd. Vhodné uplatnění při těchto úpravách by mohly nalézt elektronické klávesy (event. syntezátory), jakož i hudební počítačové programy, resp. propojení obou těchto technických systémů přes MIDI vstupy a výstupy. Podobně jako hráči Jacques Loussier Tria bychom mohli použít i různá nástrojová tělesa v průběhu jedné skladby (např. klasické pasáže hraje symfonický orchestr, jazzové pasáže big band), nebo mohou následovat různá provedení téže skladby za sebou.<sup>139</sup>

Co se týče vlastní kompozice, přijdeme jistě na řadu možných postupů a technik, jak danou skladbu využít, můžeme přitom využít již některé postupy, které jsme si vyzkoušeli při její jazzové interpretaci, improvizaci či aranžmá, i jak jsme je slyšeli a rozebírali při poslechu. Můžeme tedy např. na harmonickém půdorysu *Plavovlásky* obohaceném o jazzové tenze vystavět jinou skladbu podobného (či naopak kontrastního) estetického dojmu. Nebo: úvodní šestitaktové schéma lze užít jako *cantus firmus* pro passacagliu (ciaconu) jazzovou i nejazzovou. Ještě jeden příklad: úvodní téma lze použít jako citát (věrný či pozměněný) s určitou sémantickou rolí v rámci jiné kompozice. Nebo také: úseky ze skladby lze použít v technikách montáže a koláže. Konečně: celou skladbu lze použít – v rámci polystratofonie – jako pásmo (podklad) k jinému hudebnímu ději, atd.

Vidíme tedy, že způsobů kompoziční práce „textů“ s daným „prototextem“ je prakticky neomezený počet, ať už jde o postupy „klasické“, „jazzové“ či různé jejich „syntézy, synkreze a fúze“. Je potom jinou otázkou (jako např. otázkou kompetence skladatele či vlastnosti rezonance u recipienta), zda vznikne nakonec esteticky smysluplný útvar. Materiál samotný ale takovou možnost připouští, resp. ji nevyklučuje.

<sup>139</sup> Event. by mohla různá provedení znít i současně, ale to bychom se dostali již do oblasti stratofonie.

## Závěr

Předkládaná diplomní práce *Hudba jazzového okruhu ve světle hudebních činností* je z okruhu prací historicko-srovnávacích, resp. teoreticko-deskriptivních, nikoliv z okruhu prací empiricko-výzkumných, čemuž odpovídá i její metodologie. I když čerpá do značné míry z poznatků již v literatuře publikovaných, tyto poznatky ale novým způsobem slučuje a organizuje, a přidává k nim i některé postřehy vlastní, včetně výběru i zpracování notových a zvukových ukázek a výběru extraktů z krásné literatury.

Cíl práce – představit hudbu jazzového okruhu v komplexu hudebních činností - byl, myslím, splněn a je již na posuzovateli, aby zhodnotili, jak kvalitně se tak stalo. Vedle tohoto hlavního cíle práce ovšem obsahuje i řadu cílů drobnějších či dílčích, vždy ale podřazených celkovému záměru díla a jeho vyznění. Všimněme si zde alespoň některých z nich.

Kapitola *Hudba jazzového okruhu a škola* představuje vlastně sociální rámec pro pedagogickou aplikaci popisovaných poznatků. Pojednává mj. o historii i současnosti Konzervatoře a Vyšší odborné školy Jaroslava Ježka, jakožto jediného učiliště v ČR se specializací na výuku hudby jazzového okruhu. Letmo je zmíněna i situace v americkém školství, odkud hudba tohoto okruhu pochází.

Teoretická část kapitoly *Hudba jazzového okruhu a poslech hudby* obsahuje jednak receptivní specifika hudby jazzového okruhu z mnoha různých úhlů pohledu (hudebně strukturálního, hudebně psychologického, sémantického, sociálního) a jednak si všímá výzkumů hudebnosti – resp. těch jejich momentů zajímavých pro hudbu jazzového okruhu a její recepci – které se týkají jak školního prostředí, tak i celé populace. Praktická část kapitoly je potom rozbohem několika antologií zvukových ukázek, neboť jak autor věří, právě ony jsou zajímavé pro prezentaci této hudby ve škole (pro utvoření prvotního, uceleného dojmu).

V kapitole *Hudba jazzového okruhu a interpretace* jsme svědky jednak obecného teoretického vymezení jazzové interpretace, jednak dílčího teoretického vymezení týkajícího se jazzového klavíru (jeho možností taneční stylizace a jazzových stylů). Závěrečná část kapitoly je rozbohem praktických notových příkladů skladeb pro jazzový klavír na podkladě obecně vymezeného konceptu.

V kapitole *Hudba jazzového okruhu a improvizace* se dostáváme k jednomu ze základních pilířů jazzové hudby – k improvizaci. Úvodní část kapitoly nás ovšem poučí

o tom, s jakými formami improvizace se můžeme setkat (či mohli jsme v minulosti) i v hudbě artificiální. Kapitola dále rozebírá základní druhy jazzové improvizace, a to jak z pohledu synchronního (např. kolektivní vs. sólová improvizace), tak i diachronního (např. improvizace založená na akordech vs. modální improvizace). Kapitola upozorňuje též na možnosti využití improvizace již v elementární výuce klavírní hry na základních uměleckých školách. Závěr kapitoly pak tvoří rozbor několika příruček klavírní jazzové improvizace (zahraničních i domácích), uplatnitelných jak ve školní praxi, tak při samostudiu.

V kapitole *Hudba jazzového okruhu a kompozice* se dotýkáme zajímavého sociálně kulturního fenoménu „syntéz, synkrezí a fúzí“, tj. zde konkrétněji rozebíráme kompozice význačných autorů vážné hudby 20. století, jejichž ztvárnění vykazuje symptomatické ovlivnění jazzem (skladbu klavírní E. Schulhoffa, skladbu orchestrální D. Milhauda). Připojujeme i vlastní kompoziční opusy, zařaditelné pod tento fenomén, s jejich stručnou charakteristikou.

Kapitola *Hudba jazzového okruhu a hudební reflexe literárního typu* je vlastně takovým literárním (v duchu polyestetické výchovy zařazeným) appendixem, se záměrem představit čtenáři, jakou rozmanitou paletu pohledů a reflexí představuje hudba jazzového okruhu v krásné literatuře domácí i zahraniční. Tento postup je ovšem koneckonců využitelný i pro odbornou reflexi psychologickou či sociologickou (event. jinak humanitní), o čemž jsme se zmínili již v úvodu práce v souvislosti s tzv. narativním paradigmatickým.

Kapitola *Integrace hudebních činností na příkladu jazzové úpravy Debussyho Plavovlásky v podání Jacques Loussier Tria* je pokusem o vlastní aplikaci postupu inspirovaným J. Kulkou týkajícího se komplexní analýzy uměleckého díla.<sup>140</sup> Rámec této diplomní práce vytvořil i rámec pro rozbor (resp. spíše syntézu sui generis), kterým je integrace hudebních činností (poslechu hudby a její reflexe, interpretace a improvizace, kompozice a aranžování). Rozbor si všímá též interstrukturních návazností mezi původním vzorem (z oblasti hudby artificiální) a jeho tvořivou úpravou (z oblasti hudby jazzové). Poznatky teoretické jsou tak v závěrečné kapitole integrativně aplikovány do popisu práce s konkrétní jazzovou skladbou (resp. jazzovou úpravou skladby klasické). Není bez zajímavosti, že integrativní postupy v hudební výchově rozvíjí i část současné hudební pedagogiky.

<sup>140</sup> KULKA, J. a kol. *Komplexní analýza uměleckého díla – I.* Praha : SPN, 1986.

## **Resumé**

Music of jazz sphere and more generally the whole branch of non-artistic music (perhaps with the exception of domestic folklore) remained in this country, as well as in the world for a long period out of the scope of both musical education and musicology. This situation has however changed profoundly during the last fifty years: modern popular music especially since 1960s has been gradually creeping into curricula, teaching plans and textbooks of musical education (and let us believe into its teaching practice too); special conservatory for this type of music was found and modern popular music is also a part of a college education of musical branch. Theory and history of non-artistic music has become newly crystallizing and very expanding discipline of musicology (besides theory and history of musical interpretation and musical semiotics). Especially in the U.S., the study of such discipline has become connected with already established awareness that in case of music of jazz sphere we are dealing with specifically American music, which is therefore appropriate subject for exploring American national culture and its heritage.

This diploma thesis, called *Music of jazz sphere viewed in the light of musical activities*, is aimed at approaching music of jazz sphere (and jazz in particular as its evolutionary core) to the reader as a whole running through all of the main musical activities: listening of music, musical interpretation, improvization and composition. Musical reflections are not usually subsumed in musical activities (in musical psychology they are depicted as musical thought and as such it is part of musical abilities); nevertheless, I would regard this field to be a suitable supplement to the musical activities proper.

Presented diploma thesis is methodically a synthesis of particular analyses (both adopted from literature and elaborated directly by the author) or, in other words, it is a complex of knowledge, which is educationally applicable especially in school of the type as Konzervatoř Jaroslava Jeřka, i.e. musical professional training school with special education in jazz music. More concretely, the chapter *Music of jazz sphere and listening of music* is applicable in the subjects History of popular music and Development of musical thought, chapters *Music of jazz sphere and interpretation* and *Music of jazz sphere and improvization* could be used in Jazz piano classes, chapter *Music of jazz sphere and composition* applies to the subject of the same name: Composition. As regards the chapter

*Music of jazz sphere and musical reflection of the literary type*, it could be meaningful for subject History of artistic culture, or for the so called HES (Historical-aesthetic seminar).

The afore-mentioned information about educational application of the thesis of course does not refute the fact that the work could be used (or at least parts of it) also in other types of school: the listening part in musical education at elementary and secondary schools, the interpretation and improvisation parts in piano classes at elementary artistic schools.

## **Poděkování**

Při zpracování této diplomní práce jsem využil cenných rad, připomínek a pomoci následujících osob (v abecedním sledu): Lukáše Buka (technická a materiálová pomoc), Mgr. Jana Faixe (jazyková spolupráce – čeština), Vladimíra Hruší (vypracování antologie zvukových ukázek), Mgr. Stanislava Jelínka (konzultace o kompozici a mentální podpora), doc. Dr. Michala Nedělky, PhD. (vedení práce a její celková koncepce), Mgr. Igora Wasserbergera, CSc. (konzultace o škole a poslechu hudby, zapůjčení některých nahrávek). Všem zmíněným, jakož i těm, kdo mně drželi palce, děkuji.

## **Bibliografie**

### **A) Literatura odborná a populárně naučná**

- ALAN, J., PETRUSEK, M. *Sociologie, literatura a politika. Literatura jako sociologické sdělení*. Praha : Karolinum, 1996.
- BATTKE, M. *Hudební grammatika. Úvod do hudebního umění se zvláštním zřetelem ke školnímu vyučování zpěvu*. Praha : Fr. Chadim, 1911.
- BEK, M. *Konzervatoř Evropy? K sociologii české hudebnosti*. Praha : Koniasch Latin Press, 2003.
- BEK, M. *Vybrané problémy hudební sociologie*. Olomouc : UP, 1993.
- BĚLOHRADSKÝ, V. Válka s plky. *Salon, literární příloha Práva*, 11. 8. 2005, č. 430, s. 1, 3.
- BINDEROVÁ, E. *České lidové tance pro I. až VIII. ročník hudební a taneční školy*. Praha : SPN, 1990.
- BLAŽÍČKOVÁ, E. *Metodika a didaktika taneční výchovy*. Praha : Pedf UK, 2004.
- DANIEL, L. *Metodika hudební výchovy*. Ostrava : Montanex, 1992.
- DĚDEČEK, P. *Základy dirigování*. Praha : rozmnoženo jako rukopis, 1954.
- DEGEN, M. *Společenský tanec ve dvacátém století zejména v Čechách a částečně i na Moravě a Slovensku*. Praha : Svaz učitelů tance ČR, 2003.
- DORUŽKA, L. *Český jazz mezi tanky a klíči 1968-1989*. Praha : Torst, 2002.
- DORUŽKA, L. *Panoráma jazzu*. Praha : Mladá fronta, 1990.
- DORUŽKA, L. *Panoráma populární hudby 1918/1978 aneb Nevšední písničkáři všedních dní*. Praha : Mladá fronta, 1987.
- DOUBRAVOVÁ, J. *Sémiotika v teorii a praxi. Proměny a stav oboru do konce 20. století*. Praha : Portál, 2002.
- DRÁBEK, V. *Popularizace hudby*. Praha : H & H, 1992.
- DRÁBEK, V. *Tvořivost a integrace v receptivní hudební výchově*. Praha : Pedf UK, 1998.
- DRÁBEK, V. *Stručný průvodce hudební psychologií*. Praha : Pedf UK, 2004.
- ECO, U. *Jak napsat diplomovou práci*. Olomouc : Votobia, 1997.
- EGGBRECHT, H.H. *Hudba a krásno*. Praha : NLN, 2001.
- FIALA, V. *Jak se dělá jazz aneb mjúzik pípšou*. Praha : Muzikus, 1996.
- FORDHAM, J. *Jazz*. Praha : Slovart, 1996.



- FUKAČ, J., VYSLOUŽIL, J. a kol. *Slovník české hudební kultury*. Praha : Supraphon, 1997.
- HALASOVÁ, J., VELANOVÁ, A. *Breviář k hudební výchově*. Brno : Učebnice a knihy Mgr. Jitka Spiesová, 1995.
- HEATLEY, M. a kol. *Encyklopedie rocku*. Praha – Plzeň : Beta – Dobrovský a Ševčík, Euromedia Group, 1999.
- HELUS, Z. *Psychologie pro střední školy*. Praha : Fortuna, 1999.
- HERDEN, J. *Elektronické klávesové nástroje v hudební výchově*. Praha : Sdružení MAC, 2003.
- HERDEN, J. *Hudba jako řeč. O poslechu doma i ve škole. Metodické poznámky k učebnicím*. Praha : Scientia, 1998.
- HERDEN, J. *Hudební hodinky pro táty a maminky. Nejen o hudební výchově v rodině*. Praha : Rodiče, 2004.
- HERDEN, J. *My pozor dáme a posloucháme. Posloucháme hudbu se žáky 1. stupně základní školy*. Praha : Scientia, 1994.
- HERDEN, J. *My pozor dáme a nejen posloucháme. Posloucháme hudbu se žáky 2. stupně ZŠ a nižších ročníků osmiletých gymnázií*. Praha : Scientia, 1997.
- HERDEN, J. *Sémantický rozbor. Čítanka příkladů*. Praha : Pedf UK, 1997.
- HERDEN, J., JENČKOVÁ, E., KOLÁŘ, J. *Hudba pro děti. Vysokoškolská učebnice. Studium učitelství pro 1. stupeň základní školy*. Praha : Karolinum, H + H, 1992.
- HEUMANNOVI, M. a H.G. *Lexikon hudby pro děti. Objevujeme svět hudby*. Praha : Mutabene, 2000.
- HOLOUŠOVÁ, D. a kol. *Jak psát diplomové a závěrečné práce*. Olomouc : UP, 1999.
- HOLUBEC, J., PRCHAL, J. *Populární hudba ve škole. Zpíváme a hrajeme*. Praha : Muzikservis, 1999.
- HORVÁTH, I., WASSERBERGER, I. *Základy džezovej interpretácie*. Bratislava : Opus, 1972.
- HOSTOMSKÁ, A. *Příběhy, pověsti a pohádky paní Hudby*. Praha : SNDK, 1959.
- HUNT, P. *An Introduction to Children's Literature*. Oxford University Press, 1994.
- HURNÍK, I., EBEN, P. *Česká Orffova škola I. Začátky, II. Pentatonika, III. Dur – moll*. Praha : Supraphon, 1972, 1982, 1983.
- HURNÍK, L. *Tajemství hudby. Hudební nauka s nadhledem*. Praha : Grada Publishing, 2000.

- CHARALAMBIDIS, A., CÍSAŘ, Z., HURNÍK, L. *Hudební výchova 1 pro gymnázia*. Praha : SPN, 2003.
- CHARALAMBIDIS, A., CÍSAŘ, Z., HURNÍK, L., RADOSA, D. *Hudební výchova 2 pro gymnázia*. Praha : SPN, 2003.
- JELÍNEK, S. *Z abecedy hudby*. Praha : Ústav kultury Čs. armády, 1991.
- JELÍNEK, S. *Z abecedy hudby. 2. díl*. Praha : Dům armády Praha, 1994.
- JELÍNEK, S. *Nauka o hudebních formách*. Kopie příručky v rukopise.
- JUNGMANN, S. *Hudba přítelkyně*. Brno : Schneider, 1997.
- JŮZLOVÁ, V. *Práce u klavíru. Psychická regulace pohybů a některé otázky cviku v klavírní hře*. Praha : Supraphon, 1982.
- KELLER, J. Roztančené mládí. *Právo*, 2. 8. 2005.
- KELLER, J. Systémový underground. *Salon, literární příloha Práva*, 1. 9. 2005, č. 433, s. 3.
- KELLER, J. Vychutnej si svůj protest! *Salon, literární příloha Práva*, 3. 11. 2005, č. 442, s. 1, 4.
- KITTNAROVÁ, O. *Analýza interpretačního výkonu v hudbě. Obsah, úkoly a cíle interpretačního semináře*. Praha : Pedf UK, 1999.
- KITTNAROVÁ, O. *Rozeznělé partitury. Průvodce hudební interpretací*. Praha : Arsca, 2002.
- KOFRONĚ, J. *Učebnice harmonie*. Praha : SNKLHU, 1958.
- KOFRONĚ, J. *Učebnice intonace a rytmu*. Praha : Supraphon, 1967.
- KOLÁŘ, J. *Intonace a sluchová výchova. Část praktická. I., II., III.* Praha : SPN, Karolinum, 1983, 1996.
- KOLÁŘ, J., ROB, J., ŠTÍBROVÁ, I. *Sborový zpěv a řízení sboru II*. Praha : SPN, 1986.
- KOLÁŘ, J., ROB, J., ŠTÍBROVÁ, I. *Sborový zpěv a řízení sboru I/2*. Praha : Karolinum, 1998.
- KOLÁŘ J., VÁŇOVÁ H., DUZBABA, O. *Počátky tvořivé intonace. Diatonika dur I. Diatonika dur II. Diatonika moll*. Praha : Karolinum, 1993.
- KOLEKTIV. *Dějiny české hudební kultury 1890-1945, II.: 1918-1945*. Praha : Academia, 1981.
- KOMENSKÝ, J.A. *Didaktika analytická*. Praha : Samcovo knihkupectví, 1946.
- Konzervatoř a Vyšší odborná škola Jaroslava Ježka*. Propagační brožura. Praha : KJJ, 2001.

- KOTEK, J. *Dějiny české populární hudby a zpěvu (1). 19. a 20. století (do roku 1918)*. Praha : Academia, 1994.
- KOTEK, J. *Dějiny české populární hudby a zpěvu /1918-1968/*. Praha : Academia, 1998.
- KOVAŘÍK, V. *Hudební výchova 1. Hudební nauka. Učebnice pro I.-IV. ročník střední pedagogické školy*. Praha : SPN, 1988.
- KRAPKOVÁ, H., ŠOPKOVÁ, J. *Lidové tance. Vybrané lidové tance pro základní a střední školy*. Olomouc : UP, 1999.
- Kreativita a integrativní hudební pedagogika v evropské hudební výchově. Sborník referátů*. Praha : Společnost pro hudební výchovu ČHS, 1994.
- KULKA, J. a kol. *Komplexní analýza uměleckého díla – I*. Praha : SPN, 1986.
- LÉBL, V., POLEDŇÁK, I. a kol. *Hudební věda I, II, III*. Praha : SPN, 1988.
- LEXMANN, J. *Teória filmovej hudby*. Bratislava : Veda, SAV, 1981.
- LINKA, A. *Kapitoly z muzikoterapie*. Rosice u Brna : Gloria, 1997.
- LUDVOVÁ, J. *Matematické vztahy v hudební analýze. K muzikologické aplikaci teorie informace a teorie množin*. Praha : Supraphon, 1975.
- MATZNER, A., POLEDŇÁK I., WASSERBERGER, I. a kol. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. Část jmenná – světová scéna*. Praha : Supraphon, 1987.
- MATZNER, A., POLEDŇÁK I., WASSERBERGER, I. a kol. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. Část věcná*. Praha : Supraphon, 1980.
- MIHULE, J., KOVAŘÍK, V. *Hudební výchova 2. Hudba a její svět. Učebnice pro I.-IV. ročník střední pedagogické školy*. Praha : SPN, 1989.
- MIHULE, J., MAŠLAŇ, P., MOURYC, F. *Hudební výchova pro 9. ročník základní školy a pro víceletá gymnázia*. Praha : Fortuna, 1999.
- MIHULE J., POLEDŇÁK, I., MAŠLAŇ, P. *Hudební výchova pro osmý ročník základní školy*. Praha : Fortuna, 1997.
- MICHELS, U. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha : NLN, 2000.
- Multimediální komunikace v hudební a polyestetické výchově. Sborník příspěvků z konference*. Praha : Pedf UK, 2001.
- NEDĚLKA, M. *Průvodce učitele praktickou harmonií*. Praha : Pedf UK, 2004.
- NEDĚLKA, M. *Příručka klavírní improvizace I*. Praha : Karolinum, 1997.
- OTTENS, R., RUBIN, J. *Klezmeři*. Jinočany : H&H Vyšehradská, 2003.
- PARKINSON, C.N. *Zákony profesora Parkinsona*. Praha : Eminent, 2003.
- PECHÁČEK, S. *Hra písní na klavír*. Praha : Pedf UK, 1999.
- PECHÁČEK, S. *Základy taktovací techniky*. Praha : Pedf UK, 1994.

- PETROVÁ, E., NEDĚLKA, M. *Vicehlas v lidové písni*. Praha : Karolinum, 1993.
- PILKA, J. *Zaostrené na hudbu*. Bratislava : Opus, 1983.
- POLEDŇÁK, I. *Úvod do problematiky hudby jazzového okruhu*. Olomouc : UP, 2000.
- POLEDŇÁK, I., FUKAČ, J. *Úvod do studia hudební vědy*. Olomouc : UP, 2001.
- Populární hudba a škola. Sborník příspěvků z konference*. Praha : Pedf UK, 2000.
- Poslech hudby. Sborník příspěvků z konference*. Praha : Pedf UK, 1998.
- POŠ, V. *Nová intonace. Rytmus. Sluchová výchova*. Praha : Edit, 1998.
- PRCHAL, J. *Populární hudba ve škole*. Praha : Muzikservis, 1998.
- RISINGER, K. *Nauka o hudební tectonice 20. století*. Praha : AMU, 1998.
- RYCHETSKÝ, L. Podstata freetekna je nekonzumní. *Salon, literární příloha Práva*, 22. 9. 2005, č. 436, s.2.
- SEDLÁK, F. a kol. *Didaktika hudební výchovy na prvním stupni základní školy*. Praha : SPN, 1988.
- SEDLÁK, F. a kol. *Didaktika hudební výchovy na druhém stupni základní školy*. Praha : SPN, 1979.
- SEDLÁK, F. *Základy hudební psychologie. Učebnice pro studenty pedagogických fakult*. Praha : SPN, 1990.
- SCHNIERER, M. *Soudobá hudba 20. století*. České Budějovice – Brno : JU, 1997.
- SCHNIERER, M. *Společenské funkce hudby*. České Budějovice : JU, 1995.
- SCHNIERER, M. *Svět orchestru 20. století II*. Praha : Academia, 1998.
- SCHOPENHAUER, A. *Metafysika lásky a hudby*. Olomouc : Votobia, 1995.
- STEHLÍK, J. *Svět hudby Arne Linky*. Brno : Šimon Ryšavý, 2000.
- ŠIMANOVSKÝ, Z. *Hry s hudbou a techniky muzikoterapie ve výchově, sociální práci a klinické praxi*. Praha : Portál, 2001.
- ŠIMKOVÁ, L. *Organická klavírní hra*. České Budějovice : Kopp, 2004.
- ŠOLC, M., VERBERGER, J. *Piano v jazzu*. Praha : Státní hudební vydavatelství, 1966.
- Tvořivost jako základní dimenze moderní hudební pedagogiky. Sborník referátů*. Praha : Pedf UK, 1992.
- Učební dokumenty pro gymnázia*. Praha : MŠMT ČR, Fortuna, 1999.
- VÁŇOVÁ, H. *Hudební tvořivost žáků mladšího školního věku*. Praha : Supraphon, 1989.
- VÁŇOVÁ, H. *Průvodce učitele hudební výchovy tvořivou intonací*. Praha : Pedf UK, 2004.
- VÁŇOVÁ H., SKOPAL, J. *Metodologie a logika výzkumu v hudební pedagogice*. Praha : Karolinum, 2002.

- VIČAR, J., DYKAST, R. *Hudební estetika*. Praha : AMU, 2002.
- VISKUPOVÁ, B. *Hudebně pohybová výchova a zpěv. Metodická příručka pro nepovinný předmět v 5.-8. ročníku základní školy*. Praha : SPN, 1989.
- VLASÁKOVÁ, A. *Klavírní pedagogika. První kroky na cestě ke klavírnímu umění*. Praha : AMU, 2003.
- VRCHOTOVÁ-PÁTOVÁ, J. *Didaktika zpěvu pro sólisty, sborové pěvce a budoucí pěvecké pedagogy*. Plzeň : ZU, 2002.
- VRKOČOVÁ, L. *Slovníček hudebních osobností*. Praha : vlastním nákladem, 1999.
- VRKOČOVÁ, L. *Slovníček základních hudebních pojmů*. Praha : vlastním nákladem, 1995.
- WASSERBERGER, I. *Fenomény současného jazzu*. Bratislava : Hudobné centrum a Slovart, 2003.
- WAUGH, A. *Vážná hudba. Nový přístup k poslechu*. Bratislava : Slovo, 1995.
- WILSON, P.N. *Hear and Now. Úvahy o improvizované hudbě*. Bratislava : Hudobné centrum, 2002.
- ZICH, J. *Kapitoly a studie z hudební estetiky*. Praha : Supraphon, 1987.

## **B) Klavírní, klávesové a jiné školy a doplňující instruktivní materiály s vazbou k hudbě jazzového okruhu**

- BLÁHA, B. *Škola hry na klávesové nástroje. Akordové značky. Improvizace*. Praha : Firma Bláha, 1995.
- CAMPOS, C. *Salsa And Afro Cuban Montunos For Piano*. Lawndale CA : A.D.G. Productions, 1996.
- CLARK, F., GOSS, L. *Supplementary solos. Jazz and blues*. Princeton, New Jersey : Summy-Birchard, 1980.
- DŘEVIKOVSKÝ, F. *Každý se může stát kouzelníkem. Škola hry na klávesové nástroje s automatickým doprovodem. 4. díl*. České Budějovice : František Dřevíkovský, 2004.
- GRAHAM, C. *Jazz Chants*. Oxford University Press, 1978.
- HRADECKÝ, E. *Hrajeme na klavír podle akordových značek*. Praha : Edit, 1998.
- JIRÁSEK, O., VONDRÁČEK, J. *Elektronické klávesové nástroje. Ovládání a využití kláves ve všech hudebních žánrech*. Praha : Computer Press, 2003.

- LOPEZ, V. *Modern Piano Method, I., II., III., IV.* Chicago : M.M. Cole Publishing Co., 1933, 1934.
- MANDLOVÁ, O. *Základy hry na klavír podle akordových značek.* Bez bližších bibliografických údajů.
- MEHEGAN, J. *Improvizing Jazz Piano.* New York : Amsco Publications, 1985.
- MICHAEL, R. *Jazz Beginnings.* Edinburgh : Quickstep Music, 1986.
- MILITKÝ, H. *Kytara nejen hard & heavy. Technika hry.* Praha : Muzikus, 1998.
- PODRAZA, P. *Doprovodné rytmy tanců pro soupravu bicích nástrojů.* Ostrava : Montanex, 2004.
- PRŮŠOVÁ, Z., JANŽUROVÁ, Z. *S písničkou u klavíru. Metodické pokyny pro práci s písní v klavírním vyučování na LŠU.* Praha : Supraphon, 1981.
- TUGENDLIEB, F. *Hlasová výchova popového zpěvu.* Praha : Hudební agentura Pepa Praha, 2002.

### **C) Beletrie, memoáry**

- BAUDELAIRE, Ch. *Květy zla.* Praha : SNKLHU, 1957.
- BONDY, E. *Sklepní práce.* Olomouc : Votobia, 1997.
- BULGAKOV, M. *Mistr a Markétka.* Praha : Odeon, 1980.
- DOCTOROW, E.L. *Ragtime.* Praha : Levné Knihy KMa, 2000.
- DORŮŽKA, L. *Panoráma paměti.* Praha : Torst, 1997.
- ECO, U. *Jméno růže.* Praha : Český klub, Nakladatelství Josefa Šimona, 2001.
- GAARDER, J. *Softin svět.* Praha : Albatros, 2002.
- HAŠEK, J. *Veselé povídky.* Praha : Olympia, 1999.
- HUNTER, E. *Džungle před tabulí.* Praha : Jiří Buchal – BB art, 2002.
- JIROTKA, Z. *Saturnin.* Praha : Šulc a spol., 2002.
- KAFKA, F. *Popis jednoho zápasu.* Olomouc : Votobia, 1996.
- KAFKA, F. *Proces.* Praha : Euromedia Group, 2005.
- KAFKA, F. *Proměna a jiné povídky.* Praha : Levné Knihy KMa, 2002.
- LEGÁTOVÁ, K. *Želary.* Praha a Litomyšl : Ladislav Horáček – Paseka, 2001.
- MANN, T. *Doktor Faustus. Život německého hudebního skladatele Adriana Leverkühna vyprávěný jeho přítelem.* Praha : Mladá fronta, 1986.
- OTČENÁŠEK, J. *Kulhavý Orfeus.* Praha : Československý spisovatel, 1966.

- SARTRE, J.P. *Zed. Nevolnost*. Praha : Levné knihy KMa, 2001.
- SOJKA, B. *Vzpomínky varietního umělce*. Nákladem vlastním, nedatováno.
- STRINDBERG, A. *Manželské historie*. Praha : Levné Knihy KMa, 2004.
- SÜSKIND, P. *Kontrabas*. Praha : Academia, 1995.
- ŠKVORECKÝ, J. *Zbabělci*. Praha : Euromedia Group, 2005.
- TOMAN, J. *Sokrates*. Praha : Československý spisovatel, 1975.
- VIDAL, G. *Julianus*. Praha : Svoboda, 1992.
- WATSON, I. *Cesta proti času*. Praha : Svoboda, 1992.



## **Diskografie**

*Antologie blues. Dokumentární nahrávky vybral Paul Oliver* (CBS Records a Supraphon, 1976)

*Antologie jazzu. Od Kinga Olivera k Ornettu Colemanovi* (CBS Records a Supraphon, 1977)

Beránek, J.: *Flašinetový pochod* In: *Brandýské jaro* (Studio B214 a Michal Singr, 2004)

*Big Band Box. Recordings by the greatest musicians of the Big Band Era 1929-1947* (Music Alliance AG)

*Jacques Loussier Trio plays Debussy* (Telarc, 2000)

*Ken Burns Jazz. The Story of America's Music* (Sony Music Entertainment Inc., 2000)

Milhaud, D.: *La création du monde* (Supraphon, 1989)

*Populární hudba ve škole I. a II.* (Muzikservis, 2001)

Schulhoff, E.: *5 Études de Jazz, č. 5 „Kitten on the Keys“* In: *Antologie české hudby – CD 3* (Divadelní ústav, 2004)

*The Bach Book. Jacques Loussier Trio* (Telarc, 1999)

*Soubor vybraných ukázek z vývoje jazzu* (soukromá sbírka V. Hruši, 2006)

*To bylo Osvobozené divadlo 1, 2* (Supraphon, 1986)

**Notové přílohy<sup>141</sup>**

- 1) JOPLIN, S. *Maple Leaf Rag*.
- 2) RŮŽIČKA, K. *Kluk z Kampy*.
- 3) JEŽEK, J. *Bugatti-step*.
- 4) EVANS, B. *Waltz For Debby*.
- 5) RAVEL, M. *Kráska a zvíře* (z cyklu *Maminka husa*).
- 6) WALLER, F. *Boogie Woogie Blues*.
- 7) WALLER, F. *Boogie Woogie Jive*.
- 8) DVOŘÁK, M. *Jazzová etuda č. 7*.
- 9) RŮŽIČKA, K., RŮŽIČKA, K., Jr. *Hledám tě v tomto městě*.
- 10) TIZOL, J. *Perdido*.
- 11) PETERSON, O. *Jazz Exercise No. 9*.
- 12) HANCOCK, H. *The Sorcerer*.
- 13) DVOŘÁK, M. *Jazzová etuda č. 6*.
- 14) VIKLICKÝ, E. *Ukolébavka pro Teu*.
- 15) GARNER, E. *Twilight*.
- 16) BRAININ, J. *The Night Has a Thousand Eyes*.
- 17) RŮŽIČKA, K. *Já už musím jít*.
- 18) MILLER, G. *Moonlight Serenade*.
- 19) VIKLICKÝ, E. *Opus pro Thada Jonese*.
- 20) CRAMER, F. *Last Date*.
- 21) PONTY, J.L. *Mystical Adventures (Part I, II, III, IV)*.
- 22) JARRETT, K. *The Köln Concert*.
- 23) DUDEK, J. *Rumba (Tanec pod palmami)*.
- 24) DUDEK, J. *Samba (Děti z Ria)*.
- 25) JOBIM, A.C. *Dindi*.
- 26) DAŠEK, R. *Svatba v Acapulco*.

<sup>141</sup> Z uvedených skladeb je prezentována většinou buď jedna nebo dvě (výjimečně i více) stránek, v závislosti na tom, do jaké míry daný úsek skladby postihuje výše v textu umístěnou slovní charakteristiku.

# MAPLE LEAF RAG

Tempo di marcia

The musical score for "Maple Leaf Rag" is presented in four systems of grand staff notation. The first system begins with a dynamic marking of *f* and a tempo instruction of "Tempo di marcia". The second system includes performance instructions for the right hand (*p* R.H.) and left hand (L.H.), with a dynamic marking of *p*. The third system features a dynamic marking of *mf*. The fourth system concludes with first and second endings, marked "1" and "2" respectively. The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 2/4 time signature.

Príloha č.1

Handwritten musical score for piano, consisting of seven systems of staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 7/8 time signature. The first system includes the marking *f stacc.* and has handwritten annotations *Es* and *Es* above the staff. The second system has handwritten annotations *Es*, *Es*, *Es*, *Es*, *Es*, *Es*, and *Es* above the staff. The third system includes first and second endings, marked with *1* and *2*. The fourth system includes the marking *f*. The fifth system includes the markings *p R.H.* and *L.H.* above the staff, and *mf* below the staff. The sixth system has handwritten annotations *Es*, *Es*, *Es*, *Es*, *Es*, and *Es* above the staff. The seventh system has handwritten annotations *Es*, *Es*, *Es*, *Es*, *Es*, and *Es* above the staff.

20: 1.  
33: 1.  
24: 1.)

pro-3-3-3 map

# KLUK Z KAMPY

23: 1. 2. Karel Růžička  
27: 1. *oral*  
KAREL RŮŽIČKA (\*1940)

Allegro (♩ = 132)

The musical score consists of two staves: a piano part (bottom) and a violin part (top). The piano part begins with a *mf* dynamic and features a series of chords and eighth-note patterns. The violin part starts with a *mf* dynamic and includes a triplet of eighth notes. The score is marked with various dynamics including *mf*, *m.s. simile*, and *p*. There are several slurs and phrasing marks throughout. Chord symbols such as *F1*, *E1*, *C*, and *F#* are written above the piano staff. The piece concludes with a *p* dynamic marking.



2148

4

3

Nahráno na deskách Supraphon

*VPS 83408 W.*

# BUGATTI - STEP

Allegro molto

JAROSLAV JEŽEK (1906—1942)

The musical score consists of seven systems, each with a piano (treble clef) and bass (bass clef) staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The piece is marked 'Allegro molto'. Dynamics include *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *ff* (fortissimo), and *sffz* (sforzando fortissimo). Performance markings include accents (*>*), slurs, and the number '8' indicating an octave shift. The score features complex rhythmic patterns with many beamed notes and chords.



Handwritten fingering: 5 4 1 2 1 3 2 1 1 2 3 4 5 2 1 2 1 1 2 3 4

1 *marcato*

*sfz*

2 1 1 5 3 2 1 3 3 1 3 8

*sfz* *sfz* *f*

8

*sfz*

1. 2.

*sfz* *sfz* *mf* *cresc.*

*sfz* *P dolce*

*p* *f*

*p* *b*



# Waltz For Debby

ワルツ・フォー・デビー  
Music by Bill Evans

Chords:  $F\Delta 7$  /  $A$ ,  $Dm7$ ,  $Gm7$ ,  $E7$  /  $G\sharp$

Chords:  $A$  /  $G$ ,  $D7^{(9)}$  /  $F\sharp$ ,  $G$  /  $F$ ,  $C7$  /  $E$

Chords:  $F$  /  $E\flat$ ,  $B\flat$  /  $D$ ,  $B\flat m6$  /  $D\flat$ ,  $C7$ ,  $C7$  /  $B\flat$

Chords:  $Am7$ ,  $F\sharp dim$ ,  $Gm7$ ,  $Am7$ ,  $B\flat\Delta 7$ ,  $C7$ ,  $Dm7$ ,  $Em7^{(\flat 5)}$ ,  $F\Delta 7$ ,  $Gm7$

T

165. A MAURICE RAVEL, MAMINKA HUSA  
4. Kráska a zvíře

Mouvement de Valse modéré (d. = 50)

165. B MAURICE RAVEL, MAMINKA HUSA  
4. Kráska a zvíře

# Boogie Woogie Blues

Blues - Tempo

FATS WALLER

The first system of musical notation consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The music features a complex rhythmic pattern in the right hand with many triplets and a steady bass line in the left hand. Handwritten annotations include a '2' above the first measure, 'mf' in the left hand, and 'L.H.' below the bass staff. There are also some handwritten 'V' marks above the treble staff.

The second system continues the piece with similar rhythmic complexity. It includes handwritten annotations such as 'V' marks above the treble staff and a '3' with a '5' below the bass staff in the latter part of the system.

The third system features a change in dynamics to 'mf' in the right hand. It includes handwritten annotations like a '2' above the right hand and a '5' below the left hand.

The fourth system continues with a 'tr' (trill) annotation above the right hand and a '2' above the left hand.

The fifth system concludes the piece with a 'tr' annotation above the right hand.

Copyright 1945 by Mills Music, Inc., 1619 Broadway, New York, N. Y.  
International Copyright Secured.

All rights reserved, including the right of public performance for profit.  
Copyright 1946 by SIDEM, SOCIÉTÉ INTERCONTINENTALE D'ÉDITIONS MUSICALES, VADUZ

Tous droits réservés

# Boogie Woogie Jive

FATS WALL

Moderato

*p* *cresc. poco a poco* *f*

*p* *cresc. poco a poco*

*f* *mf*

*mf*

Copyright 1945 by Mills Music, Inc., 1619 Broadway, New York, N. Y.

International Copyright Secured.

All rights reserved, including the right of public performance for profit.

Copyright 1946 by SIDEM, SOCIÉTÉ INTERCONTINENTALE D'ÉDITIONS MUSICALES, VADUZ

Tous droits réservés

*Piriloha č. 4*

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more complex eighth-note melody in the treble. The system contains four measures.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in a key signature of one flat. The music continues with eighth-note accompaniment and melody. A dynamic marking of *f* (forte) is placed above the treble staff in the third measure. The system contains four measures.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in a key signature of one flat. The music continues with eighth-note accompaniment and melody. Dynamic markings of *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte) are present. The *mf* marking is in the first measure, and the *f* marking is in the third measure. The system contains four measures.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in a key signature of one flat. The music continues with eighth-note accompaniment and melody. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is placed above the treble staff in the first measure. The system contains four measures.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in a key signature of one flat. The music continues with eighth-note accompaniment and melody. The system contains four measures.



ETUDA 7.

Dvanáctitaktové téma, obohacené o střední, rovněž dvanáctitaktovou část; obě témata vycházejí z harmoni struktury blues.

Hlavní náplní jsou boogie-figury v levé ruce.

Uvedeme ještě naposledy přesnější zápis prvních dvou taktů pro levou ruku:



Pozor, nezapomenout na akcenty!

Ve střední části, tj. po dvojčárce, sladíme pravou a levou ruku takto:



Allegro



H 5020

Priloha č. 8

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melody in the treble with some grace notes.

The second system of musical notation continues the piece. It features a similar eighth-note accompaniment in the bass and a melody in the treble. There are some slurs and accents in the treble part.

The third system of musical notation shows the continuation of the piece. The bass line remains consistent with eighth notes, while the treble line has some triplet markings (indicated by a '3' over the notes).

The fourth system of musical notation is the final system of the main piece. It includes triplet markings in both staves. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

*Da Capo al Coda*

CODA

The Coda section consists of two staves. The upper staff begins with a fermata and a forte (*f*) dynamic marking. The lower staff continues with a steady eighth-note accompaniment. The section ends with a double bar line.



# HLEDÁM TĚ V TOMTO MĚSTĚ SEARCHING YOU IN THIS TOWN

Blues ♩ = 58

Karel Růžička  
Karel Růžička Jr.

Intro A

*p* *p (mf)*

To Coda B Improvisation (rep. ad lib)

*Fm*

*B<sup>b</sup>m* *Fm* *A<sup>7</sup>* *B<sup>b</sup>7*

*A<sup>7</sup>* *B<sup>b</sup>7* *G<sup>7</sup>* *C<sup>7</sup>* *F* *A<sup>b</sup>7* *G<sup>7</sup>* *G<sup>b</sup>7*

**C** (as written)

*p* *Fm*

*Bbm* *Fm*

*A7* *Bb7* *A7* *Bb7* *G7* *C7*

*F7* *A7* *G7* *Gb7* *Fm* D.S. al Coda

♠ Coda (fill in ad lib) *Fm*

# PERDIDO

Words by HARRY LENK and ERVIN DRAKE  
Music by JUAN TIZOL

$\text{♩} = 224$

The musical score for 'Perdido' is written in 4/4 time with a tempo of 224. It begins with a piano introduction. The first system shows a melodic line in the right hand with triplets and a bass line in the left hand. The second system continues the melodic line with triplets. The third system shows a melodic line with triplets and a bass line with chords Cm7, F7, and Bb. The fourth system shows a melodic line with triplets and a bass line with chords Gm7, Cm7, F7, and Bb.

16

G7 Cm7 F7 Bb

20

Gm7 C7 F7 Bb

24

Bb D7 D7 G7

28

G7 C7 C7

31

F7 F7 Bb

l c .

Musical notation system 1 (measures 48-50). It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The lower staff contains a bass line with chords and single notes. A first ending bracket is present at the end of the system.

Musical notation system 2 (measures 51-53). It consists of two staves. The upper staff features a triplet of eighth notes in measure 51. The lower staff has a bass line with chords. A first ending bracket is present at the end of the system.

Musical notation system 3 (measures 54-56). It consists of two staves. The upper staff has a triplet of eighth notes in measure 54. The lower staff has a bass line with chords. A first ending bracket is present at the end of the system.

Musical notation system 4 (measures 57-59). It consists of two staves. The upper staff has a triplet of eighth notes in measure 57. The lower staff has a bass line with chords. A first ending bracket is present at the end of the system.

Musical notation system 5 (measures 60-62). It consists of two staves. The upper staff has a triplet of eighth notes in measure 60. The lower staff has a bass line with chords. A first ending bracket is present at the end of the system.

Musical notation system 6 (measures 63-65). It consists of two staves. The upper staff has a triplet of eighth notes in measure 63. The lower staff has a bass line with chords. A first ending bracket is present at the end of the system.

Musical notation system 7 (measures 66-68). It consists of two staves. The upper staff has a triplet of eighth notes in measure 66. The lower staff has a bass line with chords. A first ending bracket is present at the end of the system.

Musical notation system 8 (measures 69-71). It consists of two staves. The upper staff has a triplet of eighth notes in measure 69. The lower staff has a bass line with chords. A first ending bracket is present at the end of the system.

Musical notation system 9 (measures 72-74). It consists of two staves. The upper staff has a triplet of eighth notes in measure 72. The lower staff has a bass line with chords. A first ending bracket is present at the end of the system.

Musical notation system 10 (measures 75-77). It consists of two staves. The upper staff has a triplet of eighth notes in measure 75. The lower staff has a bass line with chords. A first ending bracket is present at the end of the system.

JAZZ EXERCISE No.9

The musical score consists of four systems of piano accompaniment. Each system contains two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic patterns, accidentals, and articulation marks such as accents and slurs. The first system includes accents over the first and third measures. The second system features a triplet of eighth notes in the bass staff of the third measure. The third system has accents over the first, second, and fourth measures. The fourth system concludes with a final cadence. The piece ends with a double bar line.

1 5 4 ^







17  
ETUDA 6.

Ukázka a nácvik hry „v bloku“, používaný buď pro klavír sólo anebo ve spojení s vibrafonem a kytarou — viz např. kvintet klavíristy George Shearinga. Snažíme se zejména o plynulost, jako by hrála třeba saxofonová sekce v tanečním orchestru. Pedálu používáme velmi opatrně, jen v okamžicích, kdy by jinak mohlo dojít k porušení plynulosti pasáže.

Použito „tečkovaného“ zápisu, i když víme, že přesnější by byl možná takt:



Nezapomínáme na akcentování sudých osminek důsledně v celé etudě, tj. též v 8. taktu.

Medium tempo

The main musical score for Etuda 6, consisting of six systems of piano notation. Each system has a treble and bass clef staff. The music is in 4/4 time and features complex chordal textures and rhythmic patterns. The first system starts with a dynamic marking of *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

H 5020

Příloha č. 13

# UKOLÉBAVKA PRO TEU

Moderato

EMIL VIKLICKÝ

♩ = 80 M.M. 1 3 4 2 3 1 3

Chords and markings in the score include: *p*, *Gmaj9*, *Gmaj7*, *F#mi9*, *Cmi9*, *Hmi9*, *C11#*, *Cmaj7*, *L.H.*, *f*, *C6*, *Hmi9*.

Priloha č. 14



# Twilight

ERROLL GARNER

Slowly

The musical score is written for piano and guitar. It begins with a piano (p) dynamic and a tempo marking of "Slowly". The piano part features a sustained bass line, while the guitar part includes intricate fingerings and techniques such as "8va" (octave), "loco" (loco playing), and "ped." (pedaling). The score is divided into several systems, each with a treble and bass clef staff. Handwritten annotations like "1", "2", "3", "5", "6", "7" are present throughout the piece, likely indicating specific fingerings or techniques. The key signature is B-flat major, and the time signature is 4/4.

© Copyright 1957 by MICHAEL H. GOLDSSEN, INC.

*Priloha č. 15*

International Copyright Secured

Made in U.S.A.

All Rights Reserved

THE NIGHT HAS A THOUSAND EYES

Words by BUDDY BERNIER  
Music by JERRY BRAININ

*The Coy Tyber*

$\text{♩} = 256$

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of four systems of music. Each system has a grand staff with a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The first system shows the beginning of the piece with a tempo marking of quarter note = 256. The second system continues the melody and accompaniment. The third system features a more complex harmonic structure with a long note in the treble staff. The fourth system concludes the piece with a final cadence. The bass line is primarily composed of eighth and quarter notes, while the treble line features a mix of quarter and eighth notes, often with slurs and ties.



17

Musical notation for measures 17-21. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Chords: Gsus4, D7sus4, Gsus4.

22

Musical notation for measures 22-25. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Chords: D7sus4, G7sus4.

26

Musical notation for measures 26-29. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Chords: Csus4, F7sus4, D7sus4.

30

Musical notation for measures 30-34. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Chords: Gsus4, Gsus4, Cm7. First and second endings are indicated.

35

Musical notation for measures 35-38. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Chords: F7, Bbmaj7, Bbm7.

59

63

67

71

75

E7

Ab maj7

D7sus4

Gsus4

D7sus4

Gsus4



# JÁ UŽ MUSÍM JÍT

KAREL RŮŽIČ

Medium tempo 1/4 takty = 6 vt.

Chord symbols: Dmi<sup>7</sup>, G, Dmi<sup>9</sup>, G, Dmi<sup>7</sup>, G, Dmi<sup>7</sup>, G<sup>13</sup>, Amaj<sup>7</sup>, G, Dmi<sup>7</sup>, G, Dmi<sup>9</sup>, G, Dmi<sup>7</sup>, G<sup>13</sup>, Amaj<sup>7</sup>, Cmaj<sup>7</sup>, Cmaj<sup>6/9</sup>, Cmaj<sup>7</sup>, Cmaj<sup>6/9</sup>, Cmaj<sup>7</sup>, Cmaj<sup>6/9</sup>, Cmaj<sup>7</sup>, Cmaj<sup>6/9</sup>, Bbmaj<sup>7</sup>, Amaj<sup>7</sup>, G, Dmi<sup>7</sup>, G, Dmi<sup>9</sup>, G, Dmi<sup>7</sup>, G<sup>13</sup>, Amaj<sup>7</sup>, Cmaj<sup>7</sup>, Cmaj<sup>6/9</sup>, Cmaj<sup>7</sup>, Cmaj<sup>6/9</sup>, Cmaj<sup>7</sup>, Cmaj<sup>6/9</sup>, Cmaj<sup>7</sup>, Cmaj<sup>6/9</sup>, Bbmaj<sup>7</sup>, Amaj<sup>7</sup>, G, Dmi<sup>7</sup>, G, Dmi<sup>9</sup>, G, Dmi<sup>7</sup>, G<sup>13</sup>

Dynamic markings: *f*, *mf*, *f*, *mf*

Performance instruction: *diminuendo poco a poco*

Cmi B<sup>b</sup> A<sup>b</sup> G Cmi  
 f  
 B<sup>b</sup> A<sup>b</sup> G A<sup>b</sup> E<sup>b</sup> D<sup>11</sup>  
 D<sup>7</sup> G D<sup>7</sup> G Dmi<sup>7</sup> G Dmi<sup>7</sup>  
 G Dmi<sup>7</sup> G<sup>13</sup> Cmaj<sup>7</sup> Cmaj<sup>6/9</sup> Cmaj<sup>7</sup> Cmaj<sup>6/9</sup> Cmaj<sup>7</sup> Cmaj<sup>6/9</sup>  
 mp  
 D.S. al  $\text{♩}$   
 Cmaj<sup>7</sup> Cmaj<sup>6/9</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> A<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> G Dmi<sup>7</sup> G Ami<sup>7</sup> G Dmi<sup>7</sup>  
 mf  
 G Ami<sup>7</sup> G Dmi<sup>7</sup> G Ami<sup>7</sup> G F  
 crescendo ff  
 Fin

# Moonlight Serenade

© by Big 3 Music, NY

Glenn Miller

Moderato

Chords: Hdim, Eb6, Ebdim, Fm7

Chords: Edim, Bb7, E9, Eb, Ebmaj7, Eb7

Chords: C7, C-, Fm7, Gm7, Cm7, Fm7, Fdim, Fm7, Bb7, Bb7(5#)

Chords: Eb6, Edim, Fm7, Bb9, Eb, C# C, Abmaj7

EM 79 200

Priloha č. 18

# 10) OPUS PRO THADA JONESE

EMIL VIKLICKÝ

Medium bounce (very swingy) ♩ = 96

The musical score is written for piano in 4/4 time. It consists of five systems of staves. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and a *cresc.* marking. The second system includes a first ending bracket labeled 'A' and a *p* dynamic. The third system features a *cresc.* marking. The fourth system includes a *mf* dynamic and a section marked with a double bar line and a repeat sign. The fifth system includes a *sub.p* dynamic and a *cresc.* marking. The score contains various musical notations including chords, triplets, and slurs.

First system of musical notation, measures 1-4. The right hand contains a melodic line with a first ending bracket in measure 3. The left hand provides harmonic support. Dynamic markings include *f*, *mf*, and *p*. An 8-measure rest is indicated above the right hand in measure 3.

Second system of musical notation, measures 5-8. The right hand features a triplet of notes in measure 7. The left hand continues with a steady accompaniment. A *cresc.* marking is present in measure 6.

Third system of musical notation, measures 9-12. Measure 9 is the first ending, marked with a box containing the letter 'B'. Measure 10 is marked *sub.p*. Measure 11 begins the second ending, marked *rit. molto*. Measure 12 ends with *Fine*. The right hand has a triplet of notes in measure 10.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The right hand has a melodic line with a box containing the letter 'B' above it in measure 13. The left hand has a rhythmic accompaniment. A *p* marking is present in measure 13.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The right hand has a melodic line. The left hand has a rhythmic accompaniment. A *cresc.* marking is present in measure 18.



# LAST DATE

By FLOYD CRAMER

Slowly

BMI \*

The first system of music is in 4/4 time. The treble clef staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (F major). The bass clef staff begins with a bass clef. The tempo is marked 'Slowly'. The key signature is F major, with chords F, C, G, and C indicated above the staff. The music features a series of eighth and sixteenth notes in the treble, with a triplet of eighth notes in the bass. A BMI logo with an asterisk is in the left margin.

CHORUS

The chorus begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure has a C chord above it. The music consists of eighth and sixteenth notes, with many triplets. The bass line features a steady eighth-note accompaniment. The second measure has an F chord above it, and the third measure has a C chord above it.

The next two measures of the chorus continue the melodic and harmonic patterns. The first measure has an F chord above it, and the second measure has a C chord above it. The bass line continues with eighth-note accompaniment and triplets.

The final two measures of the chorus. The first measure has a C chord above it, and the second measure has a G7 chord above it. The music concludes with a final C chord in the third measure. The bass line continues with eighth-note accompaniment and triplets.

Piriloha 2. 20

Copyright © 1960 by: ACUFF-ROSE MUSIC, INC., P.O. Box 121900, 66 Music Square West, Nashville, Tn. 37212-1900  
This arrangement Copyright © 1971 by ACUFF-ROSE MUSIC, INC.  
International Copyright Secured Made In U.S.A. All Rights Reserved



# MYSTICAL ADVENTURES (Part I, II, III & IV)

By  
JEAN-LUC PONTY

Part I

**A**  $B^b m i$   $B^b m$

DRUMS *mf* 4/4 continue pattern

$B^b m$  6

**B**

Part II

**F** *S*

Chords: Ebm, Bbm

*V<sub>1</sub>* *D*

Chords: Ab, Gb, Fsus4, Gb

*D*

Chords: Ab, Gb, Fsus4

\*Go back to **F** ad libitum with "repeat" each time for solo ad lib.

**G** *On cue* *ff* *F*

Chords: Ab, F

1. 2.

3. 8va

8va


Part III

Musical score for Part III, measures 1-12. The score is written in 4/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It features a piano (p) dynamic and includes various musical notations such as triplets, slurs, and articulation marks. The score is divided into two systems, each with a first ending (I) and a second ending (II). The first ending (I) is marked with a box containing the letter 'I' and the second ending (II) is marked with a box containing the letter 'II'. The score includes a forte (f) dynamic marking at the beginning of the first system. The notation includes treble and bass clefs, and various note values including eighth and sixteenth notes. There are also some accidentals and a (b) marking in the second system.

Repeat ad lib for Solos  
Solo ad lib  
on B $\flat$  Aeolian or B $\flat$  Dorian

Repeat 3 times  
On cue

"Triplet feel"



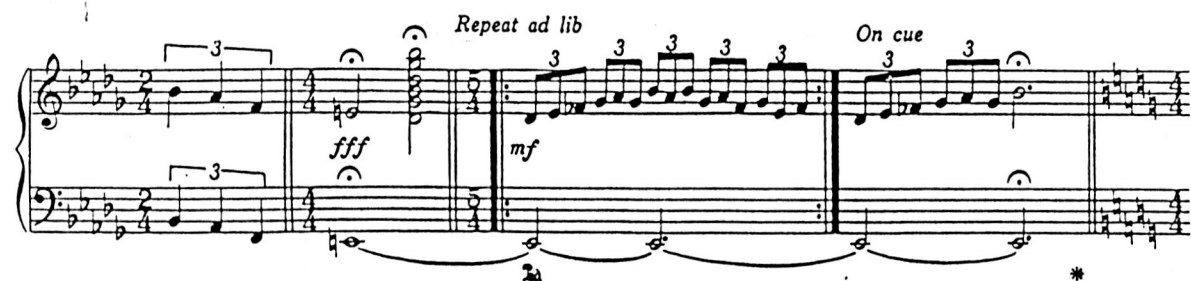
*ff*



Repeat ad lib

*fff* *mf*

On cue



Part IV

1 On cue



4 5 6



7 8



# THE KÖLN CONCERT

## Part I

Keith Jarrett

$\text{♩} = 70$

*P<sub>20</sub>* *P<sub>20</sub>* *P<sub>20</sub>*

*P<sub>20</sub>*

*hold G $\sharp$*  *hold C $\sharp$*

*P<sub>20</sub>*

*hold E $\sharp$*

*P<sub>20</sub>*

© 1991, Cavlight Music, BMI AMRA

Das widerrechtliche Kopieren von Noten ist gesetzlich verboten und kann privat- und strafrechtlich verfolgt werden.  
Unauthorized copying of music is forbidden by law, and may result in criminal or civil action.

Põiloha c. 22

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with quarter and eighth notes. A fermata is placed over the final note of the upper staff.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth notes and rests. The lower staff contains a bass line with quarter notes and rests. A fermata is placed over the final note of the upper staff.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff has a melodic line with eighth notes and rests. The lower staff has a bass line with quarter notes and rests. A fermata is placed over the final note of the upper staff.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth notes and rests. The lower staff contains a bass line with quarter notes and rests. A fermata is placed over the final note of the upper staff.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth notes and rests. The lower staff contains a bass line with quarter notes and rests. A fermata is placed over the final note of the upper staff.



# rumba

(TANEC POD PALMAMI / DANCE UNDER THE PALMES)

JAROSLAV DUDEK

Rumba

The musical score is written for piano and consists of several systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a treble and bass clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Chords are indicated below the notes. The second system continues the melody and bass line. The third system features a triplet of eighth notes in the treble clef. The fourth system includes first and second endings. The fifth system is labeled 'INTERLUDE' and features a melody in the treble clef with triplets and chords in the bass clef.

Chords and dynamics include: *f* Fm, B<sup>b</sup>7, Fm, B<sup>b</sup>7, E<sup>b</sup>, E<sup>b</sup>6, E<sup>b</sup>, E<sup>b</sup>6; *mf* Fm7, B<sup>b</sup>7, Fm7, B<sup>b</sup>7, E<sup>b</sup>m7, E<sup>b</sup>m6, E<sup>b</sup>m7, E<sup>b</sup>m6, E<sup>b</sup>m7, D7, Cm6, D7; Cm6, Gm6, *sf* D7, E<sup>b</sup>m6, E<sup>b</sup>dim, E<sup>b</sup>m6, E<sup>b</sup>dim, B<sup>b</sup>maj, B<sup>b</sup>6, B<sup>b</sup>maj, B<sup>b</sup>6; A7<sub>5-</sub>, D7, Cm6, D7, Gm6, Gm, *sf* E<sup>b</sup>9, D7; Cm, Fdim, Fm7, E<sup>b</sup>maj, Fm6, D7<sub>5-</sub>.

# samba

(DĚTI Z RIO / THE CHILDREN FROM RIO)

Bright

JAROSLAV DUDEK

The first system of musical notation consists of a grand staff with a treble and bass clef. The treble clef part begins with a dynamic marking of *ff* and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. A key signature change to one flat is indicated by a double bar line with a sharp sign and a flat sign. A chord symbol 'F' is placed above the treble clef staff.

The second system continues the piano accompaniment. It features a key signature change to two flats. Chord symbols 'C7', 'F', 'Fmaj', and 'F#dim' are placed above the treble clef staff. The dynamic marking *mf* is present in the bass clef part.

The third system continues the piano accompaniment. Chord symbols 'Gm7', 'C7', 'Gm7', 'C7', 'Gm6', 'C7', 'Gm7', 'C7', and 'F' are placed above the treble clef staff.

The fourth system continues the piano accompaniment. Chord symbols 'D7', 'Gm', 'Gm maj', 'Bbm6', and 'Gb7' are placed above the treble clef staff.

The fifth system concludes the piano accompaniment with first and second endings. Chord symbols 'F', 'Gm7', 'C7', '1. F', and '2. F' are placed above the treble clef staff. The first ending leads back to the beginning of the piece, while the second ending provides a final resolution.

# Dindi

Music by Antonio Carlos Jobim  
English Lyric by Ray Gilbert

(Intro) Freely

Chords:  $E^b_{MA7}$   $D^b_{MA7}$   $E^b_{MA7}$   $D^b_{MA7}$

Sky, so vast is the sky, with far - a - way clouds just won - der - ing by,

Chords:  $C_{MA7}$   $A_{MI9}$   $D_{MI9}$   $G^{13}$

Where do they go? Oh, I don't know, don't know;

Chords:  $E^b_{MA7}$   $D^b_{MA7}$   $E^b_{MA7}$   $D^b_{MA7}$

Wind that speaks to the leaves, tell - ing stor - ies that no - one be - lieves,

Chords:  $C_{MA7}$   $A_{MI9}$   $D_{MI9}$   $G^{13}$

Stor - ies of love be - long to you and me.

(Slow Bossa)

Chords:  $E^b_{MA7}$   $D^b_{MA7}$   $E^b_{MA7}$   $B^b_{MI7}$   $E^b7(b9)$

Oh, Din - di, If I on - ly had words I would say all the beau - ti - ful

Chords:  $A^b_{MA7}$   $A^b_{MI}(MA7)$   $E^b6$   $B^b_{MI7}$

things that I see when you're with me, Oh, my Din - di

Chords:  $E^b_{MA7}$   $D^b_{MA7}$   $E^b_{MA7}$   $B^b_{MI7}$   $E^b7(b9)$

Oh, Din - di, Like the song of the wind in the trees, that's how my heart is

Chords:  $A^b_{MA7}$   $A^b_{MI}(MA7)$   $E^b6$   $A_{MI}7(b9)$   $D7$

sing - ing Din - di, hap - py Din - di, when you're with me

©1963 Ipanema Music Used By Permission

Priloha č. 25



# SVATBA V ACAPULCO

RUDOLF DAŠEK

LATIN ROCK

*mf*

5-3-1 / 5-3-1

*p*

R.H.

*mf*



41

# Rhapsody In Blue

3

GEORGE GERSHWIN

Molto moderato (♩ = 80)

*tr*

*mf*

PIANO SOLO

17

*tr*

*tr*

3

*poco rit.*

10

Copyright 1927 by Harms Inc. N.Y.  
 Propriété de SEMFA pour le Continent Européen  
 EDITIONS FRANCIS SALABERT, Paris.

Priloha c. 27

SEMFA 794

Tous droits d'exécution publique de reproduction  
 et d'arrangements réservés pour tous pays  
 y compris la Suède la Norvège et la Danemark



*p*

Moderato assai

*mf* tranquillo

*p*

*mp* poco scherzando  
*legato*

*pochissimo rall.*



6. Swing low, my charriot (spirituál)  
Doprovod v houpavém tečkovaném rytmu

Klidně



7. Oj, polna, polna korobuška (ruská)

Živě



H 5587

Not too fast

44

no

f

①

mf

mf

②

mf

(f)

③

f

Püçloha ö. 29

*fte*  $B^b$  Vivace  $3/4$   $m5$

$B^b$   $F$   $B^b$   $F$

$B^b$   $Gmi$   $F^b$   $F$

$B^b$   $F$   $B^b$   $F^{\#}$

$B^b$   $Gmi$   $F^b$   $F$

$B^b$   $F$   $B^b$   $B^{\#}$

$F$   $F^{\#}$   $F$

$f$

This page contains a handwritten musical score for piano, organized into six systems. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a style that includes various chord voicings, melodic lines, and dynamic markings. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The systems are as follows:

- System 1:** Treble clef starts with a whole note chord F. The bass clef has a whole note chord Gmi. The second measure has a whole note chord Ami in the treble and Gmi in the bass. The third measure has a whole note chord Gmi in the treble and Gmi in the bass.
- System 2:** Treble clef starts with a whole note chord Gmi. The bass clef has a whole note chord Gmi. The second measure has a whole note chord Gmi in the treble and Gmi in the bass. The third measure has a whole note chord Gmi in the treble and Gmi in the bass. The fourth measure has a whole note chord Gmi in the treble and Gmi in the bass.
- System 3:** Treble clef starts with a whole note chord C. The bass clef has a whole note chord Gmi. The second measure has a whole note chord C in the treble and Gmi in the bass. The third measure has a whole note chord F in the treble and Gmi in the bass. The fourth measure has a whole note chord Gmi in the treble and Gmi in the bass.
- System 4:** Treble clef starts with a whole note chord F. The bass clef has a whole note chord Gmi. The second measure has a whole note chord F# in the treble and Gmi in the bass. The third measure has a whole note chord Gmi in the treble and Gmi in the bass. The fourth measure has a whole note chord Gmi in the treble and Gmi in the bass.
- System 5:** Treble clef starts with a whole note chord F. The bass clef has a whole note chord Gmi. The second measure has a whole note chord D# in the treble and Gmi in the bass. The third measure has a whole note chord Gmi in the treble and Gmi in the bass. The fourth measure has a whole note chord Gmi in the treble and Gmi in the bass.
- System 6:** Treble clef starts with a whole note chord Gmi. The bass clef has a whole note chord Gmi. The second measure has a whole note chord Gmi in the treble and Gmi in the bass. The third measure has a whole note chord Gmi in the treble and Gmi in the bass. The fourth measure has a whole note chord Gmi in the treble and Gmi in the bass.



PRIMO

Jempo di marcia

Handwritten musical score for a piano piece, marked "PRIMO" and "Jempo di marcia". The score consists of 12 systems of staves. The first system includes a treble and bass clef with a "5" marking. The second system has a treble clef with a "7" marking. The third system has a bass clef with a "4" marking. The fourth system has a treble clef with a "4" marking. The fifth system has a bass clef with a "4" marking. The sixth system has a treble clef with a "4" marking. The seventh system has a bass clef with a "4" marking. The eighth system has a treble clef with a "4" marking. The ninth system has a bass clef with a "4" marking. The tenth system has a treble clef with a "4" marking. The eleventh system has a bass clef with a "4" marking. The twelfth system has a treble clef with a "4" marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "mf".



Tempo di marcia SECONDO

The musical score is written for piano and consists of seven systems of staves. The first system includes a dynamic marking of *f* (forte) and a repeat sign. The second system includes a dynamic marking of *f* and a key signature change to one flat. The third system includes first and second endings, marked with *1.* and *2.* above the staves. The fourth system includes a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The fifth system includes a dynamic marking of *f*. The sixth system includes a dynamic marking of *f*. The seventh system includes a dynamic marking of *f*. The score features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature changes from one flat to two flats in the second system.

49

Tady něco hraje.

*Allegro*  
mf-p



Přiloha č. 32

Bati

The musical score is written for piano and consists of seven systems of staves. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings. Performance instructions are written in Italian, including *mf*, *mp*, *f*, *rit.*, *legato*, *cresc.*, *accel.*, *non legato*, and *ms*. The tempo is marked *All. gretto* with a metronome marking of  $\text{♩} = 104$ . The score concludes with a double bar line and a final chord.

animato (♩ = 112)

*ms con umore*

1. 2.

*a tempo*

*non legato*

*rit.*

*Levia  
primo  
in obi po c*

*... ..*



52  
V. Rozmarnost

allegro ♩ = 126

Capriccioso  
mf

mp

mf

mp

mf

Priloha č. 34

Handwritten musical notation for the first system. The treble staff contains a melodic line with a trill-like figure and a triplet of eighth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A '3' marking is present above the first triplet.

Handwritten musical notation for the second system. The treble staff continues the melodic line with a '5' marking above it. The bass staff features a steady accompaniment of chords.

Handwritten musical notation for the third system. The treble staff has a triplet of eighth notes and a '3' marking. The bass staff includes a 'pub' annotation and a '3/4' time signature.

Handwritten musical notation for the fourth system. The treble staff contains a triplet of eighth notes and a '3' marking. The bass staff has a 'b' marking and a 'pub' annotation.

Handwritten musical notation for the fifth system. The treble staff has a '5' marking and a '3' marking. The bass staff includes a '3' marking and a '2 7 7 1 3 1' sequence of notes.

Two empty musical staves at the bottom of the page, consisting of five-line staves without any notation.



54  
Leguání hostina

Jiří Beránek

*Tempo di blues*

The musical score is written for piano in a blues-influenced style. It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The first system includes dynamic markings *mp* and *mf*. The second system begins with a key signature change to one flat (B-flat major). The third system begins with a key signature change to two sharps (D major). The fourth and fifth systems feature several triplet markings in both the treble and bass staves. The piece concludes with a final chord in the bass clef.

Priloha č. 35

Musical notation for measures 17-19. The system consists of two staves. Measure 17 features a treble clef with a key signature of one flat and a bass clef with a key signature of two flats. Both staves contain triplets of eighth notes. Measure 18 continues with similar triplet patterns. Measure 19 shows a continuation of the triplet figures in both hands.

Musical notation for measures 20-22. Measure 20 begins with a treble clef and a key signature of two flats, while the bass clef remains with two flats. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Measure 21 continues the accompaniment. Measure 22 ends with a fermata over the final notes of both staves.

Musical notation for measures 23-24. Measure 23 features a treble clef with a key signature of two flats and a bass clef with a key signature of two flats. The right hand has a steady eighth-note pattern, and the left hand has a sustained chordal accompaniment. Measure 24 continues this texture.

Musical notation for measures 25-26. Measure 25 continues the eighth-note pattern in the right hand and the sustained accompaniment in the left hand. Measure 26 shows a change in the left hand's accompaniment, with some notes moving to a lower register.

Musical notation for measures 27-29. Measure 27 features a treble clef with a key signature of two flats and a bass clef with a key signature of two flats. Both staves contain triplets of eighth notes. Measure 28 continues with similar triplet patterns. Measure 29 shows a continuation of the triplet figures in both hands.

Cizinky na korze

Jiří Beránek

*Andante*

5

9

13

17

21

Handwritten musical notation for measures 21-24. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 21 starts with a treble clef and a common time signature. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff contains a bass line with quarter and eighth notes. Dynamic markings include *mf* and *mp*. The system concludes with a double bar line.

25

Handwritten musical notation for measures 25-28. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 25 starts with a treble clef and a common time signature. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff contains a bass line with quarter and eighth notes. Dynamic markings include *mf* and *mp*. The system concludes with a double bar line.

29

Handwritten musical notation for measures 29-32. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 29 starts with a treble clef and a common time signature. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff contains a bass line with quarter and eighth notes. Dynamic markings include *mf*. The system concludes with a double bar line.

33

Handwritten musical notation for measures 33-36. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 33 starts with a treble clef and a common time signature. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff contains a bass line with quarter and eighth notes. Dynamic markings include *f*. The system concludes with a double bar line.

37

Handwritten musical notation for measures 37-40. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 37 starts with a treble clef and a common time signature. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff contains a bass line with quarter and eighth notes. Dynamic markings include *mf*. The system concludes with a double bar line.





2

Musical notation for measures 15 and 16. Measure 15 features a bass clef with a treble clef on the right. It contains several triplet markings (3) over eighth notes. Measure 16 continues with similar triplet patterns in both staves.

Musical notation for measures 17 and 18. Measure 17 has a bass clef with a treble clef on the right. It includes triplet markings (3) over eighth notes. Measure 18 continues with similar patterns, including some accidentals like flats.

Musical notation for measures 19 and 20. Measure 19 has a treble clef with a bass clef on the left. It features triplet markings (3) over eighth notes. Measure 20 continues with similar patterns, including some accidentals like flats.

Musical notation for measures 21 and 22. Measure 21 has a treble clef with a bass clef on the left. It features triplet markings (3) over eighth notes. Measure 22 continues with similar patterns, including some accidentals like flats.

Musical notation for measures 23 and 24. Measure 23 has a treble clef with a bass clef on the left. It features triplet markings (3) over eighth notes. Measure 24 continues with similar patterns, including some accidentals like flats.

~ ♯ 2 1



60

# Waltz pro Magdu

Jiří Beránek

*Tempo di waltz*

(2004)

1

Musical notation for measures 1-5. The score is in 3/4 time and B-flat major. The right hand features a melodic line with a slur over measures 1-5. The left hand provides harmonic support with chords and single notes. Dynamics include piano (p) and piano fortissimo (pp).

6

Musical notation for measures 6-9. The right hand continues the melodic line with a slur. The left hand has a more active bass line. Dynamics include mezzo-forte (mf) and piano (p).

10

Musical notation for measures 10-13. The right hand has a more complex melodic line with many beamed notes. The left hand continues with chords and moving bass lines. Dynamics include piano (p).

14

Musical notation for measures 14-17. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand has a steady bass line. Dynamics include mezzo-forte (mf).

Přiloha č. 38

Brightly

Ste

f

7-b 7-6

7-b 7-6

Clar.

mf

②

mf

mf

mf

③

mf

mf

Fine

Fine

III. Larghetto

①

mp

p >

p >

mf

mf

mf

②

mp

p

p

mf

mf

mf

19

Vln.

Bb Tpt.

Tbn.

Gr.

Pno.

Detailed description: This system contains measures 19 through 23. The Violin (Vln.) part has a melodic line with some rests. The Bb Trumpet (Bb Tpt.) and Trombone (Tbn.) parts have rhythmic patterns. The Guitar (Gr.) part is mostly silent. The Piano (Pno.) part features a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands.

24

Vln.

Bb Tpt.

Tbn.

Gr.

Pno.

F B C7 F C7 F

Detailed description: This system contains measures 24 through 28. The Violin (Vln.) part has a melodic line. The Bb Trumpet (Bb Tpt.) and Trombone (Tbn.) parts have rhythmic patterns. The Guitar (Gr.) part has a rhythmic accompaniment with chords labeled F, B, C7, F, C7, and F. The Piano (Pno.) part features a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands.



29

Vln.

Bb Tpt.

Tbn.

Gr.

Pno.

Gmin H°7 C C7 F Amin7 Gmin7

34

Vln.

Bb Tpt.

Tbn.

Gr.

Pno.

Amin7 DesMaj7 CMaj7 Hmin7 E7



Slow ballad ♩ = 42

1. RH  
2. RH  
3. RH  
I. LH  
II. LH  
III. LH  
IV. LH  
Solo  
Přiloha č. 42

5

Cma<sup>4</sup> E<sup>mi</sup> F<sup>6</sup> Dmi<sup>5b</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup> F<sup>#dim</sup> G<sup>7</sup>  
 Cma<sup>4</sup> E<sup>mi</sup> F<sup>6</sup> Dmi<sup>5b</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup> F<sup>#dim</sup> G<sup>7</sup>

Maestoso (♩ = 84)

Violino

Piano

This page of handwritten musical notation, numbered 69, contains eight systems of staves. Each system typically consists of three staves: a top staff with a treble clef, a middle staff with a treble clef, and a bottom staff with a bass clef. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and complex chordal structures. Dynamic markings such as *mf*, *f*, and *ff* are present throughout the score. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the eighth system.



Fl. 1-2 *vivo* *a tempo* *accel.*  
Ob. 1-2 *mf*  
Bb Cl. 1-2 *mf*  
Bn. 1-2 *mf*  
F Hns. 1-2  
Bb Tpt. 1  
Tbns. 1  
Timp.  
Perc.  
Piano *a tempo* *accel.*  
*p*  
Vln. 1 *vivo* *a tempo* *accel.*  
Vln. 2 *mf*  
Vla. *mf*  
Vcl.  
Cb.

Pöytäkirja n. 44

FL 1-2 *vivo* *a tempo* *mf*

Ob. 1-2

Bb CL 1-2 *mf*

Bn. 1-2

F Hns. 1-2

Bb Tpt. 1

Tbns. 1

Timp.

Perc.

Piano *vivo* *a tempo* *mf*

Vln. 1 *vivo* *a tempo* *mf*

Vln. 2 *mf*

Vla.

Viol.

Cb.



This page of a musical score, numbered 40, contains the following parts and markings:

- Fl 1-2:** Flute parts with a dynamic marking of *80* at the beginning.
- Ob 1-2:** Oboe parts.
- Bb Cl 1-2:** Bassoon parts.
- Bn 1-2:** Bassoon parts.
- F Hrn. 1-2:** French Horn parts.
- Bb Tpt. 1:** Trumpet part with a dynamic marking of *f*.
- Tprs. 1:** Trombone part with a dynamic marking of *f*.
- Temp:** Timpani part.
- Perc:** Percussion part.
- Piano:** Piano part with complex chordal textures and dynamics.
- Vln 1:** Violin I part with a dynamic marking of *mf*.
- Vln 2:** Violin II part with a dynamic marking of *mf*.
- Vla:** Viola part with a dynamic marking of *mf*.
- Vcl:** Violoncello part with a dynamic marking of *mf*.
- Db:** Double Bass part with a dynamic marking of *mf*.

87

Fl. 1-2

Ob. 1-2

Bb Cl. 1-2

Bn. 1-2

F Hns. 1-2

Bb Tpt. 1

Tbns. 1

Timp.

Perc.

Piano

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vcl.

Cb.

*mf*

*f*

*mf*

*f*

*p*

*mf*

*pizz.*

*mf pizz.*

*mf*

Fl. 1-2  
Ob. 1-2  
Bb Cl. 1-2  
Bn. 1-2  
F Hrs. 1-2  
Bb Tpt. 1  
Tbns. 1  
Timp.  
Perc.  
Piano  
Vln. 1  
Vln. 2  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

94  
f  
f  
f  
f  
f  
f  
mf  
mf

60

Picc.

Fl. 1-2

Ob. 1-2

Bb Cl. 1-2

Bn. 1-2

Hns. 1-3

Hns. 2-4

Bb Tpt. 1-2

Tbns. 1-2

Temp.

Perc.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vol.

Cb.

Priloha č. 45

This page of a musical score, numbered 46 at the top and 61 in the upper right, contains measures 53 through 61. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Picc.** (Piccolo): Rests in measures 53-55, then plays a melodic line in measures 56-61.
- Fl. 1-2** (Flutes 1-2): Rests in measures 53-55, then plays a melodic line in measures 56-61.
- Ob. 1-2** (Oboes 1-2): Rests in measures 53-55, then plays a melodic line in measures 56-61.
- Bb Cl. 1-2** (Bass Clarinet 1-2): Rests in measures 53-55, then plays a melodic line in measures 56-61.
- Bn. 1-2** (Bassoons 1-2): Plays a steady eighth-note accompaniment throughout measures 53-61.
- Hns. 1-3** (Horns 1-3): Rests throughout measures 53-61.
- Hns. 2-4** (Horns 2-4): Rests throughout measures 53-61.
- Bb Tpt. 1-2** (Trumpets 1-2): Plays a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes throughout measures 53-61.
- Tbns. 1-2** (Trombones 1-2): Plays a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes throughout measures 53-61.
- Timp.** (Timpani): Plays a rhythmic pattern of eighth notes throughout measures 53-61.
- Perc.** (Percussion): Plays a rhythmic pattern of eighth notes throughout measures 53-61.
- Vln. 1** (Violins 1): Rests in measures 53-55, then plays a melodic line in measures 56-61.
- Vln. 2** (Violins 2): Rests in measures 53-55, then plays a melodic line in measures 56-61.
- Vla.** (Viola): Rests throughout measures 53-61.
- Vcl.** (Violoncello): Plays a steady eighth-note accompaniment throughout measures 53-61.
- Cb.** (Contrabass): Plays a steady eighth-note accompaniment throughout measures 53-61.

The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. Measure numbers 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, and 61 are clearly marked at the beginning of their respective staves.



Picc.

Fl. 1-2

Ob. 1-2

Bb Cl. 1-2

Bn. 1-2

Hns. 1-3

Hns. 2-4

Bb Tpt. 1-2

Tbns. 1-2

Timp.

Perc.

Vln. 1

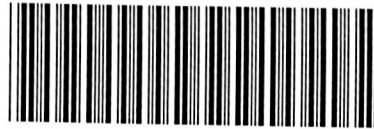
Vln. 2

Vla.

Vel.

Cb.

Ústřední knih.Pedf UK



2592070616