

ÚVODNÍ SKRIPTA

(nejen) pro uchazeče o studium oboru Hra na klavír na KJJ

1.DÍL - ZÁKLADY HUDEBNÍ TEORIE

připravili:

Jiří Neužil

Matěj Benko

Obsah

Slovo úvodem.....	3	1.11 Některé další hudební zkratky a způsoby zápisu.....	18
1. Notopis.....	7	1.12 Akordové značky.....	20
1.1 Notová osnova.....	7	1.13 Ukázky klavírního partu.....	24
1.2 Noty a pomlky.....	8	2. Intervaly.....	26
1.3 Posuvky.....	10	2.1. Co je interval?.....	26
1.4 Klíč.....	10	2.2 Způsob označování intervalů a tónů.....	28
1.5 Takt, metrum a taktové čáry.....	11	2.3 Základní intervaly.....	31
1.6 Repetice	13	2.4 Odvozené intervaly.....	35
1.7 Předznamenání.....	14	2.5 Další možné způsoby dělení intervalů.....	37
1.8 Dynamika	15	2.6 Způsoby procvičování intervalů a práce s nimi.....	37
1.9 Tempo a styl.....	16	2.7 Shrnutí o intervalech.....	39
1.10 Artikulace.....	17		

3. Stupnice.....	41	6.4 Specifické druhy motivu.....	76
3.1 Jak vzniká nejjednodušší stupnice.....	41	6.5 Práce s motivem.....	78
3.2 Sedmitónové stupnice - církevní mody	43	6.6 Hudební věta, téma.....	78
3.3 Kvarto-kvintový kruh a chromatická stupnice.....	46	6.7 Jiné formální části.....	79
3.4 Stavba stupnic pomocí symetrie.....	47	6.8 Malá a velká forma.....	81
3.5 Další možnosti tvorby stupnic.....	49	6.9 Nejčastější schémata malých forem.....	81
3.6 Jak stupnice procvičovat.....	51	6.9.1 Jednodílná forma - strofická píseň, blues.....	81
3.7 Shrnutí o stupnicích.....	52	6.9.2 Malá dvoudílná forma.....	83
4. Akordy.....	53	6.9.3 Malá třídílná forma.....	84
4.1 Trojzvuky.....	54	6.10 Příklady velkých forem.....	85
4.2 Čtyřzvuky.....	55	6.10.1 Typický jazzový standard.....	85
4.3 Pěti- a vícezvuky, tenze.....	56	6.10.2 Propracovanější jazzový standard	85
4.4 Úprava akordů - poloha a rozloha	58	6.10.3 Typická pop-rocková píseň	86
4.5 Jak akordy procvičovat.....	59	6.10.4 Méně obvyklá pop-rocková píseň.	86
4.6 Shrnutí o akordech.....	61	6.11 Shrnutí o hudebních formách.....	87
5. Harmonie.....	63	7. Studijní materiály.....	88
5.1 Harmonické funkce	63	7.1 Jak dále studovat?.....	88
5.2 Základní harmonické spoje	66	7.2 Knihy.....	89
5.3 Vedení hlasů.....	67	7.3 Časopisy.....	90
5.4 Jednoduché spoje v rámci tóniny.....	69	7.4 Notové materiály.....	91
5.5 Sekvence.....	70	7.5 Informační servery.....	91
5.6 Jak cvičit II-V-I a sekvence	71	7.5.1 Stránky v češtině.....	91
5.7 Shrnutí o harmonii.....	72	7.5.2 Stránky v angličtině.....	91
6. Hudební forma.....	74	7.6 Poslech	92
6.1 Vztah formy a hudebního stylu.....	74	Seznam doporučených nahrávek k ukázkám	93
6.2 Vztah formy, aranžmá a interpretace.....	75	Anglicko-český slovník užitých pojmů.....	93
6.3 Motiv - nejmenší prvek hudební formy.....	75		

SLOVO ÚVODEM

Milí hudební přátelé,

dovolte nám pozdravit vás jménem klavírního oddělení Konzervatoře Jaroslava Ježka. Jsme rádi, že jste projevíli zájem o studium na naší škole a přejeme si, aby vám tento text pomohl se dobře připravit na přijímací zkoušky na hlavní obor klavír (zejména jeho "jazzovou" část).

Tento první díl skript by měl být přehledem základních znalostí z hudební teorie, jakési dobré (nikoli však jen minimální) penzum informací, které je užitečné znát pro přijetí na hudební školu se zaměřením na klávesové nástroje v jazzu a populární hudbě. Rozhodně nemá ambici stát se v jakékoli oblasti dokumentem vyčerpávajícím, spíše chce poukázat na oblasti hudební teorie a praxe, kterými je nutno se cíleně a dlouhodobě zabývat - nejen pro úspěšné přijetí na KJJ, ale i pro obecné zdokonalení v hudební praxi. Ve druhém díle se budeme zabývat praktickými ukázkami, které Vám pomohou uvádět tyto informace do praxe a vaší vlastní hry.

Důležitým cílem těchto skript pro vás jako budoucí uchazeče o studium je ujasnění a sjednocení základní hudební terminologie, abyste mohli komunikovat s ostatními muzikanty "společným jazykem". Někteří z vás možná chodí na nějakou speciální přípravu v jazzové oblasti (ať už v rámci nějaké školy nebo k někomu soukromě) a/nebo už tuto hudbu aktivně provozujete - pro vás by tato skripta mohla být spíše "opakováním a shrnutím" toho, co možná již znáte, případně mohou poskytnout nějaký nový úhel pohledu na věc. Těm z vás, kdo jste v tomto oboru zatím méně pokročili, doporučujeme brát jednotlivá témata těchto skript jako podněty k dalšímu vlastnímu studiu jdoucím do větší hloubky. Bude to pro vás ve studiu velkou výhodou - čím dříve si ujasníte teoretické základy, tím více se můžete věnovat praktickému hraní a teorie vás nebude zdržovat. Rovněž byste měli vědět, že zejména v prvních dvou letech studia bude zvládnutí základní teorie a terminologie pro vás klíčové, proto můžete tento text používat i jako učební pomůcku na začátku studia.

Zde je také třeba zdůraznit nutnost zabývat se již od počátku anglickým hudebním názvoslovím. Je univerzální (používá se po celém světě), víceméně logické (čeština je bohužel v tomto ohledu dost nelogická), i když zdaleka ne dokonalé. Proto jsou zde uvedeny anglické ekvivalenty české hudební terminologie, které byste se měli naučit. Není snad třeba zdůrazňovat, jak je důležité znát angličtinu i v jiných ohledech - je základním jazykem této hudební oblasti, nejlépe se s ní domluvíte s hudebníky z celého světa a drtivá většina dobrých výukových materiálů je právě v angličtině.

Poznámka: České značení tónů nahradíme univerzálním anglickým. Písmeno „H“ označující tón „H“ nahradíme písmenem „B“ (o tom více v kapitole 2.2). Zvyšování a snižování tónů nebudeme zapisovat foneticky, ale pomocí příslušné posuvky. Pokud tedy budeme mluvit o sníženém „e“, nebo zvýšeném „f“, napíšeme „Eb“ a „F#“, nikoliv „Es“ a „Fis“. Budete se totiž neustále setkávat s notovým materiálem, kde žádné české označování nenajdete, a to je celosvětově používaný zápis.

Jak můžete s těmito skripty pracovat?

Každá z následujících kapitol se týká jedné oblasti hudební teorie a praxe, kterou budete muset ovládnout jako "základní stavební bloky". Jednotlivé kapitoly na sebe navazují, proto Vám doporučujeme studovat text souvisle od začátku do konce. Při psaní jsme mysleli na to, že jde především o to pochopit *základ* daného tématu, učit se v jeho rámci *tvořivě myslet a pracovat*, nikoli se ho pouze mechanicky naučit bez znalosti jeho základní logiky. Uvědomujeme si, že to není ten nejtypičtější způsob, jakým je hudební teorie popisována, ale je velmi důležitý pro *rozvíjení hudebního myšlení*, které je podstatné. V hudbě jazzového okruhu má také svá specifika, která budete muset pro úspěšné studium ovládnout. Měli byste proto co nejvíce o daném tématu přemýšlet a snažit se uvědomovat si jeho souvislosti, v ideálním případě sami zkusit dozvědět se o něm více.

Každá kapitola obsahuje několik úrovní důležitosti textu. Základem kapitoly je systematické vysvětlení daného tématu. Důležité pojmy a skutečnosti, které byste měli znát, jsou označeny **tučně**. Pojmy nebo témata, nad kterými doporučujeme více přemýšlet, jsou psána *kurzívou*. Ti z vás, kteří jsou zvědavější nebo už uvedenou látku víceméně znají, mohou ocenit doplňující text psaný menším písmem a označený hvězdičkou:

* například takto

Ten obsahuje jednak zajímavé souvislosti týkající se daného tématu, jednak podněty a směry, kterými můžete rozšiřovat Vaše hudební myšlení a celkový rozhled. Na konci každé kapitoly pak najdete "učebnicové" **shrnutí** podstatných informací k danému tématu. **Právě toto shrnutí můžete brát jako to nejdůležitější, co byste měli znát k přijímacím zkouškám.**

Nedílnou součástí textu jsou **notové ukázky**. Pokud se jedná o ukázkou z konkrétní skladby, doporučujeme podívat se na noty celé skladby a hlavně si ji poslechnout. Seznam nahrávek k ukázkám najdete v příloze na konci textu. Pro ukázky můžete také využít např. videa na internetovém serveru YouTube (pro snadnější vyhledávání jsou proto u skladeb uváděna jména *interpretů*, nikoli nutně *autorů*). Ty se však někdy mohou lišit od těch uváděných zde (zejména pokud se jedná o nahrávky z živých koncertů) - ale i to může být zajímavé porovnat...

V některých kapitolách najdete i **cvičení** a/nebo určité **pomůcky**, kterými si můžete ověřit, jednak zda dobře rozumíte *systému*, který se tématu týká, a jednak zda máte i praktické dovednosti, jak s tématem pracovat v praxi - při hře. Pro každého z vás může být určitá kapitola důležitější než jiná, proto bude i dobrým cvičením zkusit se ohodnotit a poznat, v čem jste dobří a v čem se potřebujete zlepšit. Jednotlivé "základní bloky" samozřejmě dále systematicky rozvíjíme i při samotném studiu, takže získáte i určitý přehled o tom, jak může vypadat systém práce ve škole.

V poslední kapitole o studijních materiálech jsou uvedeny **odkazy na další zdroje**, na které se můžete obrátit. Někdy jsou zahrnuty už přímo do textu (např. odkaz na určitou skladbu a interpreta). Snažte se je využít, mohou Vám poskytnout řadu dalších

zajímavých podnětů a souvislostí.

Důležitá poznámka na konec - všechny notové ukázky si pokud možno přehrávejte na klavíru, případně zkuste zazpívat. Tak se dostanete s daným tématem nejlépe do kontaktu.

Pár slov k obecným předpokladům (nejen) pro studium na KJJ

Základním předpokladem dobrého provozování jakékoli hudby (samozřejmě kromě zvládnutí techniky hry na nástroj) je rozvinutý hudební sluch a rozvinutá hudební představivost. To, co je nejdůležitější z hlediska sluchu, je *výsledný zvuk*. O něj jde v hudbě především - proto se snažte vždy dbát na to, jak jednotlivé věci zní a jak působí zvukově a výrazově. Hudební teorie je v tomto ohledu méně podstatná, ostatně jak se měnil v historii zvukový a výrazový ideál, měnila se podle toho i teorie. Je důležité chápat, že *každý hudební styl má svůj určitý zvukový a výrazový ideál, který je nutno vnímat především sluchem, hudební teorii se dá popsat jen do určité míry* (ve skutečnosti je cílem mnoha teoretických pouček "zaručit" právě to, "aby to znělo dobře" - tedy tak, jak si ten který hudební styl "žádá"). To znamená, že teoretická pravidla klasické evropské hudby jsou nutně jiná než u hudby jazzové nebo třeba indické právě proto, že je jiný i její zvukový a výrazový ideál (např. často se setkáme s tím, že teorie hudby jazzového okruhu záměrně opouští pravidla klasické hudby).

Není třeba zdůrazňovat, že to nejcennější, co můžeme dělat pro rozvíjení takového způsobu vnímání, je *hudbu poslouchat a analyzovat přímo sluchem, učit se podle sluchu napodobovat* (a nejlépe nahrávky různých hudebních stylů, z různých časových období apod.). To rozvíjí nejlépe nejen sluch, ale také hudební představivost a paměť. Pro styly hudby jazzového okruhu je pak typické, že hráč do jisté míry spoluvytváří hudbu dle své vlastní individuality, někdy i způsoby, které jsou těžko popsatelné nějakou teorií. Ta nám sice může pomoci některé věci pojmenovat a lépe si je zorganizovat, ale přímou zkušenost z poslechu (a samozřejmě i hraní) nahradit nemůže. Známé rčení, že je lepší gram praxe než tuna teorie, zde platí beze zbytku.

Dále je podstatné, abyste dokonale ovládli čtení i psaní ve dvou principiálně odlišných typech hudebního zápisu - zápis do not a zápis v akordových značkách. Je nutné si uvědomit, že to jsou dvě poloviny jedné věci, které se navzájem doplňují (to můžete jasně vidět třeba na zápisu jazzových standardů). Protože jste pravděpodobně zvyklí číst spíše klasický notový zápis, akordové značky mohou být pro vás nyní při studiu důležitější. Nicméně, obojí je třeba zvládnout dobře a víceméně automaticky - proto i v těchto skriptech budeme považovat zápis jak v notách, tak ve značkách současně jako samozřejmou věc. Stále však nezapomínejte na to, co bylo řečeno dříve - výsledný zvuk je to nejdůležitější, jakýkoli notový zápis je k němu pouze (nedokonalým) prostředkem. To také souvisí s rozvíjením hudební paměti - čili co nejvíce věcí se učit nazpaměť. Obvykle platí, že čím více se na hudbu při hře budete muset dívat (tj. číst ze zápisu), tím méně ji budete poslouchat (a proto může i hůře znít).

V hudbě jazzového okruhu má klavír (a klávesové nástroje vůbec) poněkud odlišnou roli než v hudbě klasické. Zásadní rozdíl je především ve větším významu *doprovodu*, a také *hraní v souboru* (resp. interakce s jinými muzikanty obecně). Zatímco v klasické hudbě je klavírista typicky orientován spíše na sólové hraní a malá komorní seskupení, v hudbě jazzového okruhu jako celku je typické, že je klavír (a klávesové nástroje obecně) spíše součástí nějakého souboru, který může být velice různorodý (od dua/tria až po velké orchestry). Jeho význam je ve velké míře doprovodný a teprve v menší míře sólový. Ti z vás, kteří byli v hudbě vedeni spíše klasickým způsobem, budou možná cítit, že je to poněkud nezvyklá role - budete se muset učit poslouchat i jiné nástroje (zejména rytmiku - basu a bicí), více při hře komunikovat apod. Zde platí, že to, co je zásadně důležité, je především *kvalitní doprovod* (který nemusí být vůbec složitý, spíše funkční a zapadající do celku). V této hudbě je lepší a účelnější být kvalitním a citlivým doprovazečem (i když třeba průměrným sólistou), než skvělým excentrickým sólistou, ale špatným a nepřizpůsobivým doprovazečem.

Závěrem ještě zmínka o improvizaci. Možná jste čekali, že se jí budeme už v těchto skriptech cíleně věnovat, ale není tomu tak - záměrně. Abyste mohli dobře improvizovat, musíte především dobře zvládnout ony "základní bloky" - stupnice, akordy, rytmus, formu apod. Improvizace z nich různě staví a používá je tvůrčím způsobem, který ale do velké míry závisí na jejich rutinním zvládnutí. Opět platí, co je uvedeno výše - klademe důraz zejména na zvládnutí základů a kvalitního doprovodu. Předpokládáme, že budete věnovat hodně pozornosti právě zvládnutí těchto základů, proto zde improvizaci příliš nezdůrazňujeme (nicméně, samozřejmě ji vítáme), ostatně během studia budete mít hodně času se jí věnovat...

Přejeme Vám hodně zdaru ve studiu a těšíme se s Vámi na shledanou!

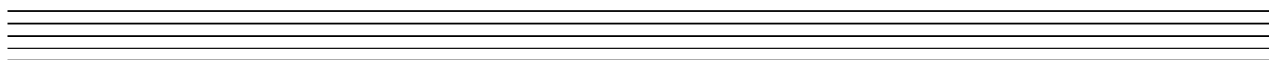
1. NOTOPIS

Pro zaznamenání hudby používáme notové písmo. Je to velmi užitečný vynález a má různá specifika, která by měl hudebník znát. Dobré čtení a psaní not je nedílnou součástí základní znalosti (mohli bychom také říci gramotnosti) hudebníka. Přestože se dnes velmi často používají na psaní not počítačové notační programy, je velmi důležité umět úhledně a čitelně psát noty ručně, protože v hudební praxi se setkáme i se situacemi, kdy je potřeba noty např. rychle přepsat, transponovat apod. Ruční psaní not samozřejmě vyžaduje určitou praxi, abychom dosáhli jeho hezkého vzhledu a jistoty v psaní.

Některé hudební styly vyžadují kromě znalosti klasického zápisu i alternativy, které nabízejí určitou míru interpretační svobody, nebo lépe řečeno volnosti. To byl například tzv. generálbas v klasické hudbě. V jazzu a populární hudbě se neobejdeme bez akordických značek. Jejich systém zápisu je jakousi hudební zkratkou, protože všechno, co značka obsahuje, lze zapsat i notami. Pro interpreta značky znamenají harmonické vodítko, na základě kterého volí své vlastní prostředky při doprovodech nebo při improvizaci.

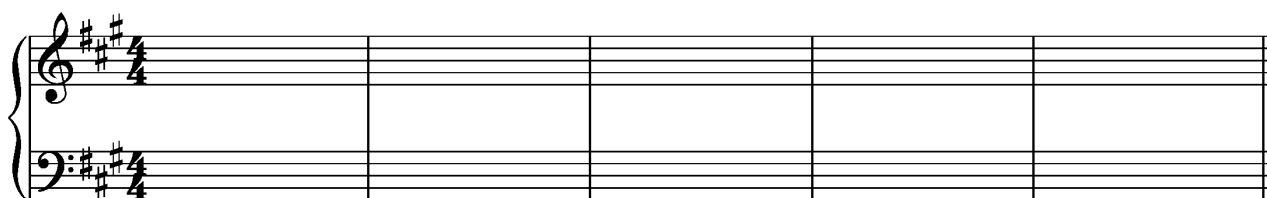
Podívejme se ale nejprve na základní stavební prvky notopisu. Pro mnohé z vás to bude spíše opakováním, ale jeho důležitým bodem je uvedení anglické terminologie. Ta je pro hudbu jazzového okruhu obvyklejší, i když se často setkáme i s mícháním italského a anglického názvosloví dohromady.

1.1 Notová osnova



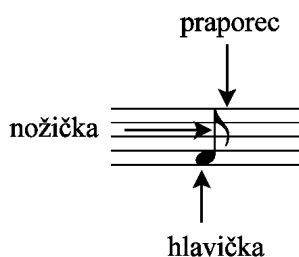
Notová osnova (*staff*, množné číslo *staves*) se skládá z pěti linek a noty se umísťují na linky anebo do mezer. Samozřejmostí je používání **pomocných linek** (*leger lines*) pod osnovou i nad osnovou. Na začátku notové osnovy se píše **notový klíč** (*clef*), **předznamenání** (*key*) určující tóninu skladby nebo její části a **metrum** (*time signature*). U některých nástrojů (včetně klavíru) potřebujeme dvě nebo více notových osnov, v takovém případě je opatříme **svorkami** (*brace*) a taktové čáry budeme psát přes ně.

Následující obrázek ukazuje 5 prázdných taktů notové osnovy pro klavír (opatřené závorkou). V horní osnově je houslový klíč, ve spodní basový klíč. Na konci je finální taktová čára a před prvním taktem je předznamenání tóniny A dur a označení čtyřdobého taktu:



1.2 Noty a pomlky

Samotná **nota** (*note*) se skládá z těchto částí:



Hlavička (*head*) - může být prázdná (u celých a půlových not) nebo plná (případ ostatních, menších hodnot). Pro některé nástroje se používají speciální tvary hlaviček - například pro perkuse a bicí nástroje třeba tyto:

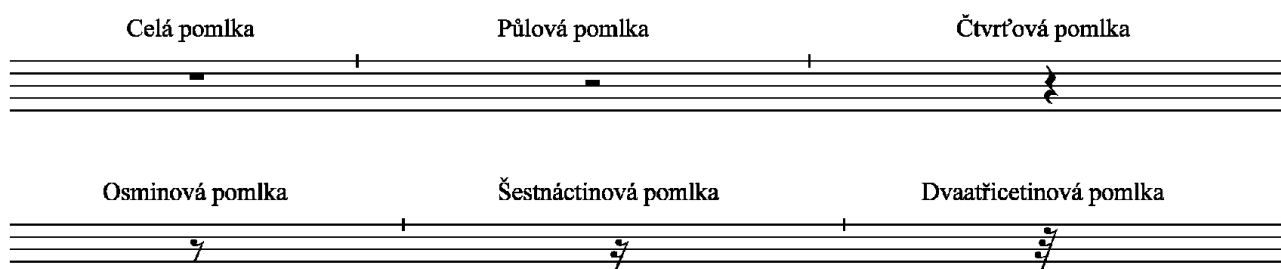


Praporec (*flag*) nebo **trámec** (*beam*) – určuje rytmickou hodnotu noty. Může být jednoduchý, dvojitý, trojitý, čtyřnásobný – podle délky noty. Trámec také naznačuje rytmické dělení not v rámci taktu.



Nožička (*stem*) – u ní je podstatný její směr. Noty směřující od třetí linky nahoru mají nožičku směrem dolů, píšeme ji vlevo od hlavičky. Naopak noty směřující od třetí linky dolů budou mít nožičku směrem nahoru, psát ji budeme vpravo od hlavičky.

Současně s notami zmíníme i **pomlky** (*rest*). Ty mají stejné rytmické hodnoty jako noty, ale mají svoje symboly. Pomlce, která platí pro všechny nástroje, se říká **generální pauza**.



Tečka za notou nebo pomlkou (*augmentation dot*) - ji prodlužuje o polovinu její hodnoty. Pozor na záměnu s tečkou *nad* nebo *pod* notou, značící způsob artikulace „stacatto“. Např. z půlové noty, která trvá normálně dvě doby, se stane nota půlová s tečkou, trvajících tři doby. Čtvrtěová nota s tečkou bude trvat jednu a půl doby.



Stejněho výsledku prodloužené délky noty bychom dosáhli také svázáním not pomocí obloučku **ligatury** (*tie*), která znamená, že se nota vázaná ligaturou nezahraje zvlášť, ale drží se po dobu její rytmické délky. Oblouček ligatury však musí vázat noty *stejně výšky* - pozor na záměnu s obloučkem *legata*, který váže noty *odlišné výšky*.

Velmi často se setkáme s **triolami**, nebo jinými **polyrytmy** - tj. dělením, kdy se celý takt nebo jen určitý počet dob rozdělí na jiné pravidelné rytmické hodnoty, než určuje základní metrum (např. kvartola - čtyři noty v rámci tříčtvrtěového taktu). Toto dělení se také obecně nazývá "n-tola", kde "n" označuje počet kroků, na které dělíme (např. kvartola, kvintola, sextola, septola apod.). Anglický termín je obvykle *note grouping*, používá se přípona *-tuplet* nebo jen *-(p)let*. Např. *duplet* = duola, *triplet* = triola, *quadruplet* = kvartola, *quintuplet* = kvintola atd.).

V notaci jsou n-toly zapisovány většinou pomocí svorky, která ohraničuje první a poslední notu n-toly. Uprostřed je svorka označena číslem, na které dělíme (např. -3-), někdy se také označuje počet dob, které jsou takto rozděleny, aby nedošlo k záměně (např. -3:2-). Obvyklá logika použití notových hodnot v n-tole je taková, že jimi nahrazujeme



"normální" počet daných hodnot o jedno číslo nižší. V příkladu vlevo nahrazuje 5 čtvrtěových not kvintoly "normální" 4 čtvrtěové noty v taktu. Pokud by tam bylo v kvintole 5 osminových not, nahradili bychom

pouze "normální" 4 osminové noty = polovinu 4/4 taktu. U lichých taktů (3/4, 5/4 aj.) se toto pravidlo poněkud upravuje, např. kvintola čtvřřových not v 3/4 taktu by vyplnila prostor pouze 3 čtvřřových not.

V závislosti na velikosti hodnot se někdy používá označení **malá** a **velká n-tola**, např. malá triola vyplňuje prostor 1 čtvřřové doby (= 2 osmin), zatímco velká prostor 1 půlové (= 2 čtvřřek):



1.3 Posuvky

Pro zvyšování a snižování not potřebujeme speciální znaky, kterým říkáme **posuvky** (*accidentals*). O půl tónu směrem nahoru se noty zvyšují pomocí **křížku** (*sharp*), pro snížení noty o půl tónu používáme znak **béčka** (*flat*):



Zvýšené a snižené noty zapisujeme obvyklým způsobem, pouze před ně dáme znaménko křížku nebo béčka. Musíme dávat pozor, abychom ho umístili správně vůči notě (čili do mezery, nebo na linku, podle toho, kde se nachází nota). Ve značkách budeme posuvky umisťovat za příslušné písmeno (F#, C#, Eb, Ab). Vyhneme se českému zvyku zapisovat foneticky (fis, cis, es, as). Pro dvojitě zvýšení používáme znak **dvojkřížku** (*double sharp*) a pro dvojitě snížení **dvojitě béčko** (*double flat*):



Zvýšený, nebo snižený tón platí až do konce taktu. Pokud bychom se chtěli vrátit k původnímu tónu, museli bychom ho opatřit třetí posuvkou - tou je **odrážka** (angl. *natural*). Odrážka platí i pro zrušení předznamenání. Umístěná před notu ruší předznamenání po dobu jednoho taktu, umístěná na začátek či konec taktu ruší předznamenání od daného taktu dále.

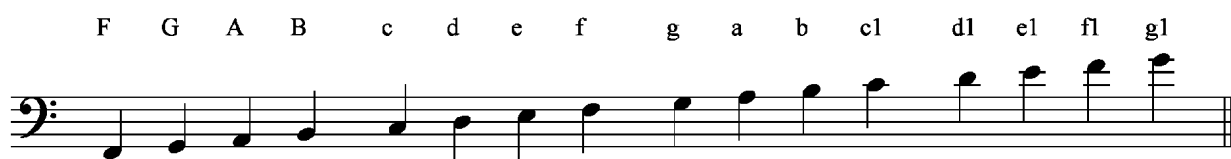


1.4 Klíč

Notový klíč je označení, které určuje pozici určité noty v osnově a od něj se odvozuje zápis všech ostatních not. Nejběžnější klíč je takzvaný **houslový (G) klíč** (*treble clef*). Ten určuje, že nota g^1 je umístěna na druhou linku zespoda:



Pro klavíristy je samozřejmostí i čtení v **basovém (F) klíči** (*bass clef*). Ten umisťuje malé f na čtvrtou linku zespoda:

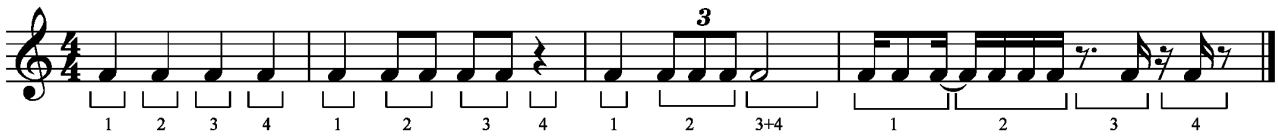


Dalšími používanými klíči jsou **altový (alto)**, zvaný někdy také violový a **tenorový (tenor)**. Jsou to oba C klíče, střed grafického znaku označuje tón c^1 :



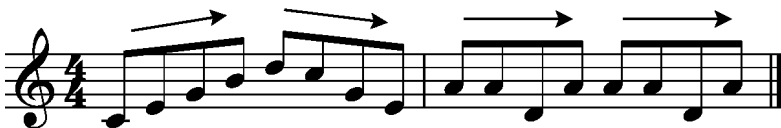
1.5 Takt, metrum a taktové čáry

Hudební zápis rozdělujeme do rovnoměrných částí zvaných **takty** (*measure*). Taktem rozumíme časový úsek ohraničený **taktovou čarou** (*barline*), způsob počítání dob je určen tzv. **metrem** (*time signature*). Metrum označujeme zlomkem (například 4/4). Horní číslo znamená počet dob a spodní číslo rytmickou hodnotu jednotlivých dob. U čtyřčtvrtečního taktu tedy budeme počítat čtyři doby a základní jednotkou bude čtvrtěová nota. Takový takt tedy může obsahovat 4 čtvrtěové noty, 8 osminových not, 2 půlové noty, 16 šestnáctinových not atd. Samozřejmostí jsou různé kombinace daných hodnot. Výsledkem součtu všech hodnot ve 4/4 taktu však vždy musí být čtyři doby.



V naší hudební kultuře je nejrozšířenější vnímání čtyřdobých, dvoudobých a třídobých taktů. Taktům se sudým počtem dob se říká **pravidelné**, protože je lze rozdělit na stejně velké části. Nelekněte se však ani méně obvyklých variant **nepravidelných** taktů, jako například 5/4, 7/4 nebo 7/8. Výjmečně se setkáme i s předepsaným dvoutaktím, například 5/4+3/4 (tento způsob zápisu nás zbavuje povinnosti psát změnu taktu před každou taktovou čarou).

Pro přehledné čtení by noty měly být umístěny tak, aby byly viditelné úseky jednotlivých dob. S tím souvisí i správné použití trámčů – tzv. **trámcování** (*beaming*). Dvě osminové noty spojené trámcem vyjadřují stejnou rytmickou hodnotu jako jedna čtvrtá nota. Stejně tak můžeme jednu dobu vyjádřit čtyřmi šestnáctinovými notami spojenými jedním trámcem. Pokud spojujeme stoupající nebo klesající řadu not jedním trámcem, měl by být i směr trámce naznačen vzestupně, nebo sestupně. Noty stejné výšky opatřujeme vodorovným trámcem.



Doby v taktu (*beat*) dělíme na **těžké** (*downbeat*) a **lehké** (*upbeat*). Ve většině hudebních stylů je důležitý přízvuk na první době, neznamená to však, že to tak je vždy. Například swing, charakteristický styl jazzové hudby (a vlastně i její základní rytmický vzorec), má přízvukovou druhou a čtvrtou dobu (na rozdíl od klasické hudby, kde je tomu naopak).

Přízvuky tvořící do velké míry správnou rytmickou interpretaci souvisí se znalostí daného typu hudby (především sluchovou) a do not se obvykle nezapisují. Interpret by měl být obeznámen se správným způsobem frázování v daném stylu.

Dalším specifikem je rozpor mezi notovým zápisem a skutečným frázováním v některých stylech. **Ve swingu se osminové hodnoty frázují jinak, než je psáno**, tedy nerovně, ale „houpatě“ (swing = houpatí). Existuje víc interpretací, jak přesně popsat swingové frázování, ani jedna však není zcela přesná. Někdy se toto cítění vysvětluje jako tečkovaný rytmus (dvě osminové hodnoty odpovídají jedné osminové notě s tečkou a jedné šestnáctinové notě), někdy jako triolové cítění (dvě osminové noty odpovídají první a poslední notě malé trioly). Zde je jasně vidět, že notopis má omezené možnosti a nelze jím vyjádřit všechno stoprocentně.

V situaci, kdy by mohlo dojít v notovém písmu ke zmatku mezi swingovým a rovným dělením, používáme raději výslovné označení: *swingy* (osminy hrané swingově) nebo

straight 8th's (osminy hrané rovně). Někdy se píše toto i označení na začátek skladby spolu s tempovým označením.

* V jazzových notách (např. *fake book*) se označení *swingy* většinou neuvádí, považuje se za samozřejmé. Nicméně, pokud se mají hrát osminy rovně, označuje se to výslovně jako *straight 8th's*, *rock-feel* nebo *pop-feel*.

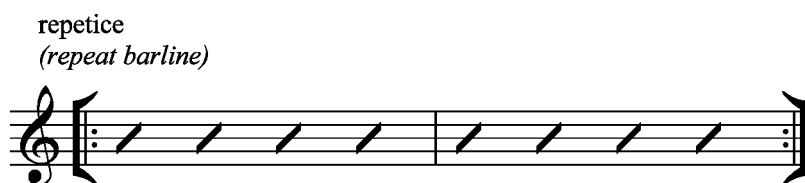
Nyní několik slov o taktových čárách. **Jednoduchá** taktová čára (*single barline*) znamená konec předchozího a začátek následujícího taktu. Na konci jednotlivých hudebních dílů, vět nebo logických celků se používá **dvojitá** taktová čára (*double barline*). Konec skladby bývá označen **finální** taktovou čárou (*final barline*), která vypadá podobně jako dvojitá čára, druhá linka je však zvýrazněna. Pro speciální situace používáme také **přerušovanou** taktovou čáru (*dotted barline*, *dashed barline*).



* Rytmické dělení a hodnoty nemusíme počítat striktně jen tak, jak jsou napsány, ale můžeme s nimi pro naši potřebu zacházet i volněji. Doporučuje se počítat si u rychlých temp pomalejší hodnoty (například půlové noty) a u pomalejších temp rychlejší hodnoty (například osminové noty).

1.6 Repetice

Repetice (*repetition*, *repeat barline*) jsou dvojitě taktové čáry (často opatřeny šikmými křídélky nad notovou osnovou, díky kterým vypadají jako závorky). Patří k nim ještě dvoutečka umístěná do druhé a třetí mezery notové osnovy:



Funkce repetice vyplývá z jejího názvu - je to šikovní zkratka, která nás zbavuje nutnosti napsat stejný úsek hudby znova. Znamená jednoduše opakovat hudební úsek, který je jimi vyznačen. Obvykle se předpokládá jedno opakování, pokud jich má být více, je nutno to výslovně označit.

Velmi často se v repetici nachází hudební věta, kde se liší konec předvětí a závětí. V takovém případě potřebujeme dvě varianty konců. Pro tento jev užíváme italský termín

„**prima volta**“ a „**seconda volta**“ (hrát poprvé a podruhé). V angličtině jednoduše – *first ending*, *second ending*. Když hrajeme úsek označen repeticí poprvé, zahrajeme takty označené prima voltou. Při hraní téhož úseku podruhé přeskočíme takty označené prima voltou a hrajeme ty označené seconda voltou.



K repetícím se vážou i další znaménka, které zjednoduší zápis reprízové formy. Když při hraní narazíme na značku *D.C.*, značí to, že máme hrát od začátku (**Da Capo**). Pokud máme například prvních 8 taktů v repetici, je potřeba upřesnit, zda po návratu (*D.C.*) repetici opakovat, či nikoliv. K tomu slouží označení „*con rep*“ – s repeticí (v takovém případě se hraje prima i seconda volta) a „*senza rep*“ – bez repetice (v tomto případě hrajeme pouze seconda voltu a pokračujeme dál).

Další variantou je *D.C. al Fine*. Při této instrukci hrajeme skladbu od začátku až do taktu, který je označen jako poslední (*Fine*). Zde skladba končí.

Přidáme ještě dvě důležité značky. Tou první je *Segno*. Při označení *D.S.* (*Dal Segno* – od značky) nebudeme hrát od začátku, ale od taktu opatřeného tímto znaménkem:



Často uvidíte označení *D.S. al Fine*. To značí „od segna po konec“, přičemž konec může být na konci skladby (poslední takt), anebo uprostřed skladby (v takovém případě bude poslední takt označen značkou *Fine*). Jinou variantou je, když konec skladby ještě nebyl napsán nebo se jedná o novou formální část (dovětek), které říkáme *Coda*. Ta má svoji značku, která vypadá takto:



Provedení bude vypadat tak, že při označení *D.S. al Coda* hrajeme od taktu označeného znaménkem *Segno* po takt označený značkou *Coda* a potom přeskočíme na nový úsek (psaný zvlášť na konci skladby), označený znovu *codovým* znaménkem a/nebo slovem *CODA*.

1.7 Předznamenání

Pokud je hudba napsaná v nějaké tónině, např. A dur, napíšeme na začátek notové osnovy **předznamenání** (*key signature*). Tónina A dur obsahuje tři křížky (f#,c#,g#) a předznamenání značí, že k těmto notám není potřeba psát křížky. Výchozí nastavení takto udané tóniny tedy znamená, že pokud v taktu uvidíme noty f,c, nebo g, hrajeme je automaticky s příslušnými posuvkami.

Některé hudební části bývají psané v různých tóninách, není proto neobvyklé změnit předznamenání uprostřed zápisu skladby. Pro jistotu se používá nejdříve zrušení původního předznamenání (pomocí odrážek) a potom stanovení předznamenání nového.



Někdy je hudba natolik vzdálená určité tónině, nebo moduluje tak často, že se doporučuje předznamenání nepoužívat. Např. v mnoha moderních jazzových standardech z tohoto důvodu předznamenání nenajdeme.

1.8 Dynamika

Dynamika (*dynamics*) je označení zvukové intenzity přednesu a je předepsána pomocí dynamických znamének. Základní tři dynamické hodnoty jsou vyjádřeny zkratkami italského názvosloví: slabě (*p* - **piano**), středně silně (*mf* - **mezzoforte**) a silně (*f* - **forte**). Tyto značky jsou často stupňovány (např. *pp*, *ff* apod.).

Dále se používají výrazy pro postupné zesilování (**crescendo** – *cresc.*) a zeslabování (**decrescendo** nebo **diminuendo**). Grafickou variantou zesilování a zeslabování jsou **vidlice** < > (*hairpin*). Klasická notace používá celou škálu italských výrazů pro přednes a dynamiku. Populární hudba se víc přiklání k anglickému názvosloví.

ppp – piano pianissimo – co nejslaběji

pp – pianissimo – velmi slabě

p – piano - slabě

mf – mezzoforte – středně silně

f – forte - silně

ff – fortissimo – velmi silně

fff – forte fortissimo – co nejsilněji

sf / sfz – sforzando / sforzato - se silným důrazem

cresc. (<) – crescendo - zesilovat
decresc. (>) – decrescendo – zeslabovat
dim. (>) – diminuendo - zeslabovat

1.9 Tempo a styl

Označení tempa předepisuje, jak rychle se má daná hudba hrát. Často bývá začátek skladby označen přednesovým označením italským (např. allegro, lento), nebo anglickým (např. fast, medium). Někdy se označuje **tempo i styl zároveň** (fast swing, ballad, medium samba).

Nejpřesnějším vyjádřením je však číselné **metronomické označení**, kde **číslo vyjadřuje počet úderů za minutu** (*beats per minute, BPM*). Prostor mezi dvěma údery je rytmickou hodnotou noty. Např. označení ♩ = 60 znamená, že čtvrtová nota bude trvat jednu vteřinu (jinak řečeno, metronom udeří 60krát za minutu). Následující tabulka představuje několik italských tempových předznamenání a jejich odpovídající přibližnou číselnou hodnotu:

Pomalé tempo		
Grave	těžce	40
Largo	široce	44
Lento	rozvláčně	50
Adagio	pomalou, zvolna	54
Středně rychlé tempo		
Andante	volně, krokem	63
Andantino	volně, rychleji, než andante	69
Moderato	mírně	88
Allegretto	vesele, mírněji než allegro	106
Rychlé tempo		
Allegro	vesele, rychle	132
Allegro assai	značně rychle	144
Vivace	živě	160
Presto	velmi rychle	184
Prestissimo	co nejrychleji	208

Dalšími důležitými označeními jsou zrychlování (**accelerando**) a zpomalování (**ritardando**). Pokud má být určitá část skladby hrána rytmicky volněji (bez pevných dob), označuje se **rubato**. Pokud chceme po takovéto části naopak hrát v pevném pravidelném tempu, píšeme **a tempo**.

V hudbě jazzového okruhu se také můžeme setkat se speciální tempovou změnou, kdy se určitá část skladby (např. sólo nebo coda) hraje v polovičním (**half-time**) nebo dvojnásobném (**double-time**) tempu. V tomto případě se však nemění počet základních (výchozích) dob (a tedy forma včetně změn akordů), mění se pouze hustota rytmu. Místo 4/4 tak vlastně hrajeme 2/2 nebo 8/8, ovšem vždy na základě původních čtyř dob. Schematicky to můžeme vyjádřit takto:

příklad harmonie:	Cmaj			Am7										
half-time:	1	2		1	2									
původní tempo:	1	2	3	4		1	2	3	4					
double-time:	1	2	3	4	1	2	3	4		1	2	3	4	

1.10 Artikulace

Artikulací (*articulation*) se rozumí označování not znaky nebo slovy, které předepisují jejich specifickou interpretaci. Některé značky a pojmenování jsou obecné, jiné se vztahují pouze ke konkrétnímu nástroji (resp.způsobu hry na něj). Mezi obecné artikulační značky patří:

- přízvuk - akcent (*accent*)
- tečka nad nebo pod notou pro *staccato* (nota zahraná krátce)
- oblouček (*slur*) pro *legato* (noty hrány vázaně), příp. v kombinaci s tečkou pro *non-legato*
- melodické ozdoby: příraz (*acciaccatura* nebo *grace note*), trylek (*trill*), *tremolo*, *arpeggio*, *glissando* aj.
- slovní označení různého způsobu hry (*staccato*, *legato*, *tenuto* apod.)
- slovní označení nálady a výrazu přednesu (*dolce*, *cantabile* apod). V jazzových notách často najdeme i pokyny v angličtině, např. "freely", "lightly", "with a steady beat" apod.

Zápis staccato (krátce) staccatissimo (ostré staccato) tenuto (vydržet hodnoty not s lehkým akcentem) accent (přízvuk) legato (vázaně)

Provedení

portamento (non legato) (něco mezi staccatem a legatem) trylek tremolo arpeggio

1.11 Některé další hudební zkratky a způsoby zápisu

Populární hudba používá pro zápis také zkratky, které v klasickém notovém zápise najdeme jen zřídka. Jedná se o pomůcky, které celý hudební text zjednodušují. Mezi nejběžnější patří znaménko pro opakování jednoho nebo dvou taktů. Je to šikmá čára se dvěma tečkami nacházející se uprostřed prázdného taktu. Pokud opakujeme obsah dvou taktů, umístíme mezi na taktovou čáru uprostřed dvě šikmé čáry s tečkami a nad ně napíšeme číslici 2. Slangově se takovému znaku říká „lenoch“.

opakování jednoho taktu (one bar repeat) (4)

opakování dvou taktů (two bar repeat) 2

Někdy je potřeba vyjádřit pouze harmonii pomocí akordických značek. Z hlediska změn rytmu může být někdy nepraktické psát tyto značky do osnovy. Tam umísťujeme šikmé čáry (slash), které znázorňují jednotlivé doby, akordové značky se píšou přímo nad ně:

C F C F C Em F F/G G⁷

lomítko (*slash*) znamená jednu dobu v taktu

Zde je důležité zmínit také tzv. **rytmickou notaci** (*rhythm notation*). Jde o rytmické hodnoty představující celé akordy, které jsou dány akordovými značkami a interpret je hraje v předepsaných rytmických hodnotách. Někdy se takový zápis píše menším písmem nad notovou osnovou (ve které je psána melodie nebo šikmé čáry představující doby). Takovému doplňujícímu zápisu říkáme **rytmické zanášky** (*cue notes*). S tímto typem partu se setkáme např. v big bandu.

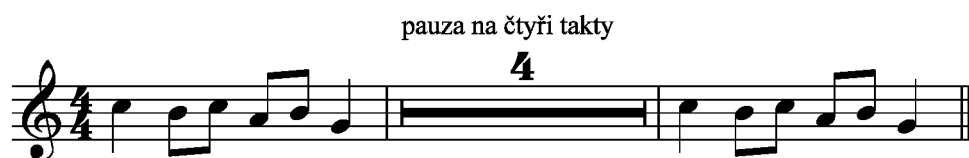
rytmické zanášky

rytmická notace

Dalším používaným zjednodušením je výraz **simile** (podobně). Často se používá třeba v doprovodech, kde je na několika taktech naznačena jeho stylizace a pak už jenom odkaz *simile*. Interpret přizpůsobuje harmonii danému modelu. Někdy bývá po tomto slově přes notovou osnovu vlnovka, která vymezuje prostor pro tento typ doprovodu, nebo ostinata.

Velmi užitečná jsou znaménka 8va (o oktávu výš) a 8ba (o oktávu níž). Bývají opatřena svorkou nebo dlouhou přerušovanou čarou, která přesně vymezuje dobu jejich trvání.

Pauzy trvající delší dobu nemusí být vyjádřeny přesným počtem vypsání taktů. Pokud máme pauzu trvající 4 takty, můžeme doprostřed jednoho taktu umístit tlustou čárou a nad ní počet prázdných taktů (v tomto případě 4). V angličtině se taková pauza nazývá *multirest*. Jde o velmi častý způsob zápisu hlavně v partech pro sólové nástroje, které mívají větší pauzy.



Někdy bývá příkaz „nehrát“ označen slovem **tacet** (lat. ticho). V repetících, kde se má konkrétní nástroj přidat až na podruhé, se toto označení používá velmi často (*tacet 1st time*).

1.12 Akordické značky

Akordické značky (*chord symbols*) jsou jedním z nejpoužívanějších způsobů zápisu harmonie, v hudbě jazzového okruhu typickým a samozřejmým. Čtení a zápis akordických značek je disciplínou, která vyžaduje dobrou znalost harmonie a určitou harmonickou představivost.

Akordické značky jsou míněny jako zjednodušený zápis harmonie, proto by obecně neměly být v zápisu příliš komplikované (pokud bychom měli příliš složité značky, bylo by možná jednodušší použít klasický notový zápis). Značka by měla obecně vyjadřovat především to, co v akordu *musí být* - to znamená především jeho základní kvalitu (durový, mollový, dominantní apod.), případně nějaký speciální záměr (alterace, přidaný či vynechaný tón apod.). Ne vždy to však znamená, že značka popisuje vše, co v daném akordu *může být*. To závisí do velké míry na stylovém kontextu - o tom více v kapitole Harmonie.

Systém stavby značek si můžeme představit jako jméno a příjmení. "Křestní jméno" je písmeno, které označuje základní tón akordu (C, Eb, F#). "Příjmení" je označení všeho, co se nachází za prvním písmenem a označuje kvalitu - nebo chcete-li charakter - akordu od daného tónu. Podle "příjmení" identifikujeme, jestli akord patří například do "rodiny" durových, mollových, či dominantních akordů.

Přehled základního značení v akordických značkách:

- Velké písmeno označuje základní tón akordu.
- Velká tercie (dur) se neoznačuje. Durový kvintakord se vyjadřuje pouze základním tónem akordu bez dalšího značení.
- Značka **mi** se vztahuje k malé tercii (*minor* – moll). Další alternativy: min, m, - (pouze znaménko minus)

- Čistá kvinta se neoznačuje, pokud značka nemá označení vztahující se ke kvintě, je kvinta vždy čistá.
- Značka **aug** (augmented) se vztahuje k zvětšené kvintě. Další alternativy: (#5), 5#, + (pouze znaménko plus)
- Značka (b5) nebo 5b značí zmenšenou kvintu. Někdy toto označení najdeme i v akordu typu maj, např. C_{MA}7(b5). Zde však dáváme přednost značení s intervalem #11 (který je enharmonickou záměnou b5), protože je logičtější z hlediska harmonické funkce akordu.
- Značka **dim** (*diminished*) označuje zmenšený kvintakord (často však i zmenšený septakord). Další variantou je indexové kolečko "o" ("průměr"). Někdy se setkáme s přesnějším zápisem septakordu - **dim** 7 nebo o7.
- Značka **maj** se vztahuje k velké septimě. Další alternativy: maj7, Δ, MA7
- Značka 7 označuje malou septimu.
- Značka 9 označuje velkou nónu. Podobně 2 (stejný tón o oktávu níže) označuje velkou sekundu.
- Značka 11 označuje čistou undecimu. Podobně 4 označuje čistou kvartu.
- Značka 13 označuje velkou terdecimu. Podobně 6 velkou sextu.
- Čísla 9#, 9b, 11#, 13b označují zvýšené a snížené přidané tóny (tenze) akordu.
- Někdy se setkáme i s přeškrtnutým indexovým kolečkem Ø ("poloměr"), které označuje polozmenšený septakord. Jindy se tento akord píše jako mi7/5b.
- Značka **add** přidává k akordu daný interval (add2, add9).
- Značka **omit** znamená naopak vynechání určitého intervalu.
- Značka **sus** (*suspended* = průtažná) značí průtažnou kvartu, v tomto případě se v akordu hraje kvarta místo tercie. Někdy se píše také jen značka 4.
- Pokud má být určitá část skladby bez harmonie, píšeme **N.C.** (*no chord*).

Ještě jednou připomínáme, že dáváme přednost značení B místo českého H. Pro značky 9, 11 a 13 platí, že automaticky obsahují všechny intervaly značky s nižším lichým číslem. Tj. značka 9 obsahuje 7, značka 11 obsahuje 7 a 9, značka 13 obsahuje 7, 9 i 11 (neplatí to však v případě označení **add**, kdy se přidává pouze uvedený interval).

U značek se zvýšeným a sníženým intervalem můžeme používat dvě varianty zápisu - buďto označení "+" a "-", nebo způsob s posuvkami - # a b. Doporučujeme používat způsob

s posuvkami, které se píšou *před alterovaným tónem v závorce*, např. C7(#5). Pokud nejsou napsány v závorce, doporučujeme je psát *za intervalem*, jinak může dojít ke snadné záměně akordu. Např. C#9 můžeme chápat jako akord s velkou (nikoli zvětšenou) nónou a se základním tónem C# (nikoli C). Správně by mělo být: C9#. Pokud se jedná o akord dominantního typu s alterací, píšeme ve značce raději 7 plus příslušné alterace. V tomto případě tedy C7(#9). Pokud akord obsahuje více zvýšených a snížených tónů, pozor na jejich správné označení - v samostatných závorkách nebo s lomítkem mezi intervaly (např. C13/9b, špatně C139b). **Platí, že vyšší intervaly by měly být psány nad (nebo před) nižšími.**

U akordů, které mají jiný basový tón než *základní* tón akordu se můžeme setkat se zápisem používajícím lomítko nebo zlomkovou čáru. Např. akord G dur s basovým tónem B (B-D-G) můžeme napsat takto:

G/B nebo G
 B

Těmto akordům se obecně říká *slash chords* (= akordy s lomítkem). I když zde nepanuje v zápisu jednotu a můžeme se setkat s více způsoby, doporučujeme používat tento systém:

- šikmým lomítkem píšeme **obraty akordu**, tedy např. C7/E, a také tzv. **hybridní akordy** (*hybrid chords*), které mají basový tón, který není normální součástí akordu, ale je jakoby "vypůjčen" z jiného akordu. Např. D/Eb by označovalo akord Eb-D-F#-A.
- vodorovným lomítkem píšeme kombinaci akordů, běžně (i když poněkud nepřesně) označovanou jako *polychord* - jedná se o spojení dvou celých akordů, které mohou být velmi různorodé a bylo by obtížné nebo nemožné je napsat "normální" značkou. Např. akord C představuje akord E-G#-B-C-E-G.

E

V tomto případě musíme být obezřetní a dávat pozor, o který systém jde, protože může dojít k záměně - tatáž značka uvedená výše může označovat i akord E-G-C. Tady hraje rozhodující roli praxe a také stylový kontext (např. v country baladě se polychordem pravděpodobně nesetkáme).

Akordy jsou pro přehlednost a rychlé pochopení psány v základních tvarech, ale nutno říci, že se tak málokdy hrají - používají se v určité úpravě, které říkáme sazba nebo stylizace. O tom si více povíme v kapitole Harmonie.

Přehled často používaných akordů v jazzu a jejich značek najdete v následující tabulce.

TABULKA ČASTO POUŽÍVANÝCH AKORDŮ V JAZZU

DUROVÉ AKORDY

C C(add2) C(add9) C⁶ C⁶/₉ C^{maj7}
C Δ

MOLLOVÉ AKORDY

C^{maj9} C^{maj9}(#11) C^{maj13}(#11) C^{maj7}(b5) C^{maj9}(b5) C^{mi}

C^{m6} C^{m9}/₉ C⁻⁷
C^{m7} C^{m9} C^{m11} C^{m13}

POLOZMENŠENÉ AKORDY

DOMINANTNÍ AKORDY

C^{m(maj7)} C^{m(maj9)} C^{m7}(b5) C^{m9}(b5) C⁷ C⁹

C⁹(#11) C¹³(#11) C⁷(b5) C⁷(#5) C⁷(b9) C⁷(#9)

ZMENŠENÉ A ZVĚTŠENÉ AKORDY

C¹³(b9) C^{dim} C^{o7}
C^{dim7} C^{aug} C^{maj7}(#5) C^{A9}(#5)

1.13 Ukázky klavírního partu

Zde uvádíme příklady zápisu obsahující prvky notace, které byly zmíněny. Všimněte si, prosím, jejich komplexnosti a flexibility - jak se jednotlivé styly zápisu mění podle potřeby. První ukázkou je klavírní part, který je možno brát i ve stylu "fake book" - mohou podle něj hrát i jiné nástroje (např. dechy) a dobře slouží k celkové orientaci ve skladbě.

Nexus 3

Slowly 1 3 Matej Benko

Intro 2

A 2

4

B 2

7 **7** **8** **2**

Vysvětlivky: 1 = označení tempa, 2 = označení formálních částí, 3 = označení názvu a autora skladby, 4 = označení čísla taktu od začátku (psáno kurzívou), 5 = repetice s prima a seconda voltou, 6 = rytmus značený lomítky, 7 = změna metra, 8 = opakování dvou taktů ("lenoch")

Druhou ukázkou je příklad klavírního partu v orchestru (big bandu). Na rozdíl od předešlé ukázky tento part neposkytuje volnost při interpretaci, ale má přesně určenou roli: klavír částečně podporuje žesťové sekce a podkresluje vyhrávky (*fill in*) kytary.

♩=100

Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Bari. Sax.

Trumpet 1
Trumpet 2
Trumpet 3
Trumpet 4

Trombone 1
Trombone 2
Trombone 3
Bass Trombone

Guitar
Piano
Bass Guitar

Drum Set

Chord voicings: C¹³, B^{b13}, A¹³, B^{b13}, C¹³, B^{b13}, A¹³, B^{b13}, C¹³, B^{b13}, A¹³, B^{b13}.

Tempo: ♩=100

2. INTERVALY

Zvládnutí teorie a praxe intervalů je pro hudebníka naprosto zásadní záležitostí. Bohužel, mnoho studentů v ní spíše tápe - dlužno dodat, že velkou měrou se na tom podílí to, že se intervaly vysvětlují většinou mechanicky a bez důležité návaznosti na to, z čeho vycházejí - *akustický základ hudby a také hudební historii*. Těmto souvislostem zde proto také budeme věnovat větší pozornost, protože se domníváme, že bez jejich znalosti není možné dobře pochopit teorii intervalů.

To s sebou přináší i vyrovnání se s určitými rozporů v naší hudební terminologii, která (a česká zvláště) není bohužel moc logická, nebo jinak řečeno - je složitější, než by musela být. To se týká velkou měrou intervalů, ale i jiných témat, která budeme dále probírat. Vysvětlení těchto rozporů je důležité, abychom o nich věděli a moc se s nimi později nezatěžovali, protože s nimi "musíme žít" (lepší terminologii zatím nepoužíváme)...

Při studiu této kapitoly, buďte, prosím, zvlášť trpěliví, protože její zvládnutí Vám možná bude trvat déle a budete u ní muset hodně přemýšlet. Věříme však, že to bude k užitku a přinese Vám to cenný nadhled, který Vám pomůže rozšířit hudební obzor a myšlení.

2.1. Co je interval?

Interval (*interval*) znamená vzdálenost - pokud měříme určitý prostor nebo čas. V hudbě se tak označuje **vzájemná vzdálenost výšek dvou tónů**. Abychom mohli vzdálenosti přesně měřit, musíme mít nějaké jednotky ("měřítko"), kterými je budeme vyjadřovat. Je důležité vědět, že tyto jednotky nevznikají náhodně, ale vycházejí vždy z určitých matematických vztahů, kterými se zabývá nauka o akustice. Hudební intervaly jsou vždy součástí nějakého širšího systému takových vztahů, kterému se říká **tónový systém** (nebo také **systém ladění**, protože to úzce souvisí s laděním nástrojů). V dnešní hudbě euroamerické používáme tzv. **dvanáctitónové rovnoměrně temperované ladění**. Jinak řečeno: na klaviatuře máme 12 různých kláves (v rámci jedné oktávy), které představují 12 tónů systému, a sousední klávesy (tóny) mají mezi sebou zvukově vždy stejnou vzdálenost (tomu se říká rovnoměrné temperování).

* Tento systém používáme v naší hudební kultuře asi 150 let. Není zdaleka jedinou možností, jak mohou být tóny a intervaly uspořádány - takových systémů můžeme najít i vytvořit velké množství. Například v hudbě africké nebo indonéské můžeme najít tónový systém jen s pěti nebo sedmi tóny, naproti tomu v hudbě indické nebo arabské můžeme najít třeba systémy s 19, 22 i více tóny. Nedá se říci, že je jeden systém lepší nebo horší, záleží na úhlu pohledu. Např. náš tónový systém umožňuje hrát harmonicky propracovanou hudbu ve dvanácti durových a mollových tóninách, ovšem na druhou stranu neumožňuje zahrát akusticky čisté intervaly (viz dále)...

* Možná vás napadlo, že máme na klavíru klávesy uspořádané (do oktávy) nerovnoměrně, ale přesto používáme rovnoměrné ladění. Je to dáno tím, že toto uspořádání klaviatury pochází ze starých klávesových nástrojů, které ještě používaly jiný tónový systém a jiné ladění. Více o tom v další podkapitole.

Jak již bylo řečeno, západní (a zvláště česká) hudební terminologie týkající se označování intervalů není moc logická a můžeme v ní najít několik rozporů. Je to proto, že některé termíny zde pochází z daleké minulosti (až ze starého Řecka), ve které byly jejich významy aktuálnější a jasnější, postupem času však svůj původní význam ztratily a jiná terminologie nebyla zavedena. Jak tedy intervaly co nejjednodušeji vysvětlit? Naštěstí nám může hodně pomoci nástroj, na který hrajeme - klavír - a také obor, který v minulosti vždy k hudbě nerozlučně patřil - matematika. Hlavně s její pomocí totiž můžeme lépe pochopit základ této teorie i rozpory, které na nás v teorii intervalů číhají. Je to však matematika naštěstí velmi jednoduchá... Položme si ty nejjzákladnější otázky: *Jak interval vzniká a jak ho nejjednodušeji vyjádříme, "změříme"?*

Zkuste si provést jednoduché cvičení - otevřete si klavír (křídlo), najděte klávesu c^1 a k ní odpovídající struny. Jednou rukou se zlehka dotkněte strun v jejich polovině, zmáčkněte pravý pedál a druhou rukou zahrajte tón. Co slyšíte? Je to interval, kterému říkáme oktáva, a tento tón je součástí toho původního jako jeho tzv. alikvotní (harmonický) tón. To také znamená, že jeden tón klavíru je vlastně složen z mnoha tónů jiných.

Jak vyjádřit tento vztah vzhledem k výšce tónů? Je to zvuk, který má oproti základnímu tónu dvojnásobnou výšku, proto můžeme poměr tónových výšek zapsat jako 2:1. Všimněte si, že *poměr výšek tónů odpovídá i poměru délek na struně* - zmáčkli jste jí v její polovině, což se dá také vyjádřit jako 2:1. Pokud takto stisknete strunu v její čtvrtině, uslyšíte tón o další oktávu výš, tentokrát v poměru výšek 4:1 oproti tónu základnímu.

Nyní se zkuste dotknout struny v její přední třetině. Co slyšíte? Je to interval čisté kvinty (poměr 3:1). Tón si zkuste zapamatovat a nyní si zkuste normálně zahrát tón g^2 . Slyšíte úplně stejnou tónovou výšku, jako když jste se předtím dotkli struny c^1 ve třetině? Pokud si nejste jisti, zkuste je znovu porovnat. Pokud se Vám zdá, že nejsou úplně stejné, máte pravdu (a také výborně naladěný klavír a výborný sluch)...!

Cílem tohoto cvičení bylo poukázat na několik základních faktů, které se týkají intervalů, resp. vztahu intervalů, akustiky a ladění:

- každý **tón** se skládá ze **základního tónu** a několika dalších (**aliquotních** nebo také **harmonických**) tónů, které jsou vzhledem k základnímu tónu v určitém výškovém poměru. Ten můžeme vyjádřit matematicky jako jeho násobky (2.harmonická, 3.harmonická apod.)

- každý interval se dá vyjádřit matematicky vzájemným poměrem tónových výšek (2:1, 3:2, 4:3, 27:16, 81:64 apod.)

- akusticky čisté (které nazýváme také **přirozené**) intervaly mají jednoduché vztahy tónových výšek (poměry sestavené z malých čísel, např. 3:2, 4:3, 6:5 apod.), znějí čistěji, konsonantněji, "klidněji" než intervaly temperované (které jsou matematicky složitější a odvozené jinak než z těchto malých čísel). I když rozdíl mezi přirozeným a temperovaným intervalem nemusí být velký, je sluchem rozpoznatelný.

- akusticky čisté intervaly (s výjimkou oktávy) nejsou úplně totožné s intervaly, které můžeme zahrát na klavíru, protože ty na klavíru jsou **temperované** (tj. uměle odladěné od čistého ladění).

* Smysl temperování intervalů je především v tom, abychom mohli zahrát hudbu využívající akordy a harmonické spoje v co nejvíce tóninách. Není možné na klavíru používat akusticky čisté (přirozené) ladění a přitom hrát zvukově uspokojivě ve 12 různých tóninách, protože v přirozeném ladění bychom mohli hrát čistě pouze v jedné tónině, do které by byl klavír naladěn. Bližší vysvětlení přesahuje rámec tohoto textu, ale doporučujeme Vám se tím dále zabývat, např. na těchto internetových stránkách:

<http://www.uk-piano.org/edfoote/>

<http://www.futuretonality.com/microtonal-primer/basics.aspx>

<http://tonalsoft.com/enc/encyclopedia.aspx>

Abychom si lépe vysvětlili vznik a dělení intervalů, bude nejsnazší používat čisté (přírodní) ladění, ze kterého je ladění temperované ostatně také odvozeno. Proto budeme v dalším textu kapitoly o intervalech používat vztahy v ladění přírodním.

2.2 Způsob označování intervalů a tónů

Nejdříve si však musíme vysvětlit, jaký je náš způsob označování intervalů, abychom je mohli správně popsat a zařadit. Tento způsob opět nevznikl náhodně, ale byl odvozen z našeho tónového systému. Jeho podstatným rysem je to, že **i když má 12 různých tónů, jeho základním číslem je 7**. To může znít z počátku trochu zvláště, ale samozřejmě se dozvíte, proč. Máme štěstí, že hrajeme na nástroj, na němž toto můžeme okamžitě jasně vidět - *v rámci oktávy máme 12 různých kláves, ale nejsou všechny stejné - máme 7 bílých a 5 černých...*

Zkusme si udělat malou exkurzi do historie: kdysi dávno (ve starém Řecku a Římě) existovaly varhany, které měly pouze 7 kláves - byly to vlastně naše dnešní "bílé" klávesy. Představme si, že bychom v té době žili, na takový nástroj hráli a měli někomu vysvětlit, jaké kombinace tónů na něm můžeme zahrát. Potřebovali bychom zřejmě dva způsoby označení - označení jednotlivých *tónů* a označení *intervalů* (nestačilo by říci například, že na něm můžeme zahrát několik tercií). A zřejmě bychom zjistili, že pro označení intervalů by se lépe hodil způsob *obecný* a pro tóny *konkrétní*. Jak se od sebe liší?

Obecný způsob označování intervalů je založen na *latinských číslovkách* označující *stupně v určité řadě*:

1. stupeň - prima
2. stupeň - sekunda
3. stupeň - tercie
4. stupeň - kvarta
5. stupeň - kvinta
6. stupeň - sexta
7. stupeň - septima

Proč je tento způsob pouze obecný? Pokud řekneme, že hrajeme interval tercie nebo kvarty, neříkáme tím, *jaké to jsou konkrétní tóny*. Pro pojmenování konkrétních tónů bychom proto potřebovali jiný systém. Protože latinské *čísllovky* jsme již použili, mohli bychom využít latinskou *abecedu*. A je to právě tzv. **hudební abeceda**, která nám umožňuje pojmenovat jednotlivé tóny:

A B C D E F G

V češtině se však postupem času tato přirozená hudební abeceda zkomolila, takže dnes *pojmenováváme tóny nelogicky* (H místo B):

A H C D E F G

Proto dáváme přednost značení anglickému. V angličtině se také zachovalo pojmenování intervalů jako jednotlivých stupňů přídavným jménem:

česky	anglicky	anglická zkratka
prima	Prime	1st
sekunda	Second	2nd
tercie	Third	3rd
kvarta	Fourth	4th
kvinta	Fifth	5th
sexta	Sixth	6th
septima	Seventh	7th

Naše "varhany" bychom tedy mohli znázornit podobně jako v následujícím obrázku. Vidíme, že označení je jednoduché a logické:

interval*	1	2	3	4	5	6	7
tón/klávesa	A	B	C	D	E	F	G

* Intervaly jsou počítány od základního tónu A.

Pokud bychom varhany chtěli rozšířit o další tóny (aby měly "černé klávesy" - všech 12 tónů jako dnes), narazili bychom na problém s označováním dalších tónů. Ten se dá vyřešit celkem snadno: protože černé klávesy jsou v podstatě určité *varianty intervalů na klávesách bílých* (o tom více v dalších podkapitolách), nemusíme proto hudební abecedu rušit, ale jen přidáme k jednotlivým písmenům další rozlišovací znaky - *posuvky*, pro zvýšení tónu křížek a pro snížení tónu béčko, resp. odrážku.

Pokud bychom chtěli tento nástroj ještě dále rozšířit - o další oktávu navíc, vzniknou dva zajímavé problémy. Potřebujeme totiž od sebe rozlišit tóny obou oktáv. V pojmenování tónů by problém nevznikl, mohlo by zůstat stejné - s tím, že bychom se například inspirovali velikostí píšťal varhan a říkali tónům ve spodní okávě *velké* (tj. mají velké píšťaly) a vrchní oktávě *malé*. Druhý problém však nastane ve značení *intervalů*. Když totiž řekneme, že např. tóny A - A jsou vždy primou, nemusíme tak rozlišit mezi intervaly velké A - velké A (prima) a velké A - malé A (???). Jak to vyřešit? Podobně jako jsme zachovali pojmenování tónů, jen jsme k nim přidali označení "malé" nebo "velké", mohli bychom také zachovat označení intervalů a říkat např. "spodní prima" (tj. interval velké A - velké A), a "horní prima" (velké A - malé a)... Zde však naši malou exkurzi do historie a alternativního myšlení ukončíme a řekneme si, jaká je situace dnes a co se mezitím v historii stalo:

Místo zachování logiky 7 písmen hudební abecedy a 7 stupňů/intervalů došlo k zachování počtu písmen hudební abecedy, ale k zavedení dalších stupňů/intervalů. Postupem času se totiž objevilo nové označení pro stupně/interval nad intervalem septimy):

stupeň/interval	způsob odvození	česky	anglicky	anglická zkratka
8.	(prima +) oktáva	oktáva	Octave	8ve
9.	sekunda + oktáva	nóna	Ninth	9th
10.	tercie + oktáva	decima	Tenth	10th
11.	kvarta + oktáva	undecima	Eleventh	11th
12.	kvinta + oktáva	duodecima	Twelfth	12th
13.	sexta + oktáva	tercdecima	Thirteenth	13th

* Teoreticky bychom takto mohli pokračovat ještě dále: 14. kvartdecima (septima + oktáva), 15. kvintdecima (oktáva + oktáva)...Tyto intervaly se však již většinou nepoužívají.

Zásadní nevýhodou tohoto systému je, že bourá společnou logiku označování tónů a intervalů založenou na čísle 7. Navíc není domyšlen do důsledku, protože všechny intervaly nad oktávu (a zejména více oktáv) takto nepojmenováváme. Místo toho používáme označení jako např. "kvinta přes dvě oktávy" apod. Proto je tento systém určitou nelogičností naší hudební teorie, která (zatím?) nebyla dořešena.

Nicméně, nedá se říci, že by byl tento systém úplně neúčinný - budeme se s ním setkávat např. v moderní harmonii (včetně jazzové), kde může pomoci rozlišit jednotlivé tóny u vícehlasých akordů (kde může být rozdíl např. mezi sextou a tercdecimou). Je však třeba mít na paměti, že základních intervalů je ve skutečnosti pouze sedm (prima až septima), další jsou z nich vlastně **složené** (*compound intervals*).

Nyní si můžeme přiblížit vznik intervalů a jejich rozdělení.

2.3 Základní intervaly

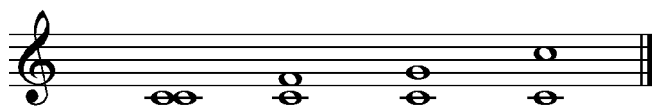
Zopakujme si, že nejjednodušší intervaly mají také nejjednodušší matematické vztahy. Pokud použijeme pouze nejmenší čísla - 1, 2, 3 a 4 - pak dostaneme tyto nejjednodušší poměry a odpovídající intervaly (a jak již víme, také stupně):

1:1 = prima

2:1 = oktáva

3:2 = kvinta

4:3 = kvarta



Uvedeným intervalům říkáme **intervaly čisté** (*perfect intervals*). Můžeme je vytvořit jenom jedním způsobem, který nemá jiné varianty (jako např. malé/velké) - tj. 4. stupeň je vždy jen čistá kvarta, 5. stupeň čistá kvinta a 1. stupeň samozřejmě čistá prima.

* Název *čistý* interval souvisí s křesťanskou filozofií, která se do hudební teorie v minulosti (zejména středověku) hodně promítala.

* Můžete si všimnout, že kvintu píšeme jako 3:2, ne jako 3:1, protože pak by byl její spodní tón o oktávu níž - a byla by to fakticky kvinta přes oktávu, neboli interval duodecimy, který také používáme. Transpozice určitého tónu směrem nahoru nebo dolů je matematicky pouze násobení nebo dělení jednoho z čísel v poměru. Pokud transponujeme určitý tón o oktávu výš,

je to vždy násobení čísla dvěma (např. 1:1 = prima, 2:1 = oktáva, 4:1 = dvě oktávy, 8:1 = tři oktávy atd.). To také znamená, že pokud transponujeme celý interval, násobíme nebo dělíme obě čísla stejně (např. 3:2 = kvinta, 6:4 = tatáž kvinta o oktávu výš, 12:8 = tatáž kvinta o dvě oktávy výš atd.).

Pokud transponujeme spodní tón tohoto intervalu *pod* tón vrchní (o oktávu výš), dostaneme poměr 3:2. Pokud bychom ho ale transponovali *nad* tón vrchní (o dvě oktávy výš), dostaneme poměr 3:4, což je vlastně 4:3, čili čistá kvarta. Tomuto jevu se říká **převrat intervalu** (*interval inversion*):



Převratem čistých intervalů vzniknou vždy opět čisté intervaly - z primy se stane oktáva (a naopak), podobně z kvarty kvinta (a naopak).

* Zde se také dostáváme k prvnímu problematickému termínu intervalové terminologie v češtině, a to je označení *čistý interval*. Může mít dvojí výklad - 1. zařazení do výše uvedené skupiny intervalů, 2. *akusticky čistý interval*, tj. interval naladěný do čistého (přírodního) ladění. Např. pokud hrajeme na klavíru čistou kvintu (podle intervalového označení), nehrajeme akusticky čistou kvintu, protože na klavíru je tato kvinta temperovaná (podle akustické kvality). Angličtina má toto vyřešeno lépe - *perfect interval* označuje příslušnost k intervalové skupině (např. perfect fifth = čistá kvinta), *just interval* akusticky přesnou kvalitu (např. just intonation = čisté, přírodní ladění; just 5th = akusticky čistá (přirozená) kvinta).

Logickým opakem čistých intervalů by měly být intervaly "nečisté" (a také to tak v historii bylo), které nicméně nazýváme jinak - buď **velké** (*major*) nebo **malé** (*minor*). To má svůj dobrý důvod - pokud totiž vyplníme prostor větších (čistých) intervalů (např. kvinty), vzniknou dvě verze intervalů, z nichž jeden je "větší" a druhý "menší". Prvním takovým intervalem je tercie, která nám může dát dvě verze 3. stupně:

5:4 = velká tercie

6:5 = malá tercie



Pokud vezmeme jako 1. stupeň tón C, pak E je 3. stupeň tvořený velkou tercií. Pokud však bude 1. stupněm tón A, pak C na 3. stupni bude malá tercie.

Převratem tercie dostaneme interval sexty:

5:3 velká sexta

8:5 malá sexta



Obdobně jako u tercie, i zde dostaneme dva různě velké 6. stupně - buď malou sextu A-F, nebo velkou sextu C-A.

* Opět, všimněte si rozdílu: 5:4 = velká tercie, 5:8 (neboli 8:5) = malá sexta. 5:3 = velká sexta, 5:6 (neboli 6:5) = malá tercie. Násobíme pouze jednu část zlomku dvěma.

Obecně platí, že převratem malých intervalů dostaneme velké a naopak.

Jak se stavba intervalů postupně komplikuje přidáváním dalších a složitějších čísel, dostaneme se v určitém bodě k tomu, že už nám některé intervaly nebudou znít příjemně. Budeme muset rozhodnout, které z nich jsou ještě "přijatelné" a které už ne. Tím se dostáváme k dalšímu způsobu dělení intervalů:

Intervaly zatím uvedené (tj. prima, kvarta, kvinta, oktáva, tercie, sexta) jsou brány jako **konsonance**, protože zní nejvíce libozvučně. Další intervaly uvedené dále budou vždy **disonance**.

* Charakteristika těchto pojmů je velmi relativní a v historii se vždy vedly spory o tom, co je ještě konsonance a co už disonance. Toto dělení odráží stav dnešní obecné hudební teorie, nicméně např. v jazzu je používání "disonancí" natolik časté a běžné, že bychom skoro mohli pochybovat, zda je ještě máme takto nazývat. Naproti tomu, někteří aranžéři jazzové hudby dnes dokonce považují kvartu a kvintu za disonanci...

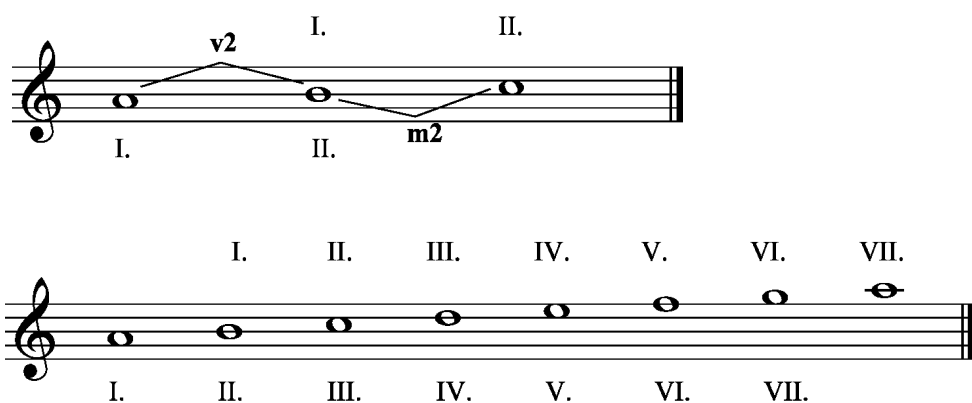
Pokud budeme dále vyplňovat prostor malé a velké tercie, dostaneme další malé a velké intervaly - tentokrát sekundy a v jejich převratu septimy:

9:8 = velká sekunda

16:15 = malá sekunda

16:9 = malá septima

15:8 = velká septima



Velké sekundě se také říká **celý tón**, malé sekundě **půltón**. Malá sekunda je vlastně nejmenším používaným intervalem v našem tónovém systému. Tím jsme zároveň dostali všechny intervaly, kterým říkáme **základní**, protože tvoří základ našeho tónového systému, zbylé intervaly jsou z nich odvozeny. Jsou to tedy: prima (plus oktáva), sekunda, tercie, kvarta, kvinta, sexta, septima. Přehled spolu s anglickou terminologií najdete v této tabulce:

TABULKA ZÁKLADNÍCH INTERVALŮ

čistá prima	č.1	Perfect Unison (Prime)	Perfect 1st
malá sekunda	m.2	Minor Second	Minor 2nd
velká sekunda	v.2	Major Second	Major 2nd
malá tercie	m.3	Minor Third	Minor 3rd
velká tercie	v.3	Major Third	Major 3rd
čistá kvarta	č.4	Perfect Fourth	Perfect 4th
čistá kvinta	č.5	Perfect Fifth	Perfect 5th
malá sexta	m.6	Minor Sixth	Minor 6th
velká sexta	v.6	Major Sixth	Major 6th
malá septima	m.7	Minor Seventh	Minor 7th
velká septima	v.7	Major Seventh	Major 7th
čistá oktáva	č.8	Perfect Octave	Perfect 8ve

Intervaly nad oktávu (nóna apod.) řadíme také mezi základní, takže pro ně platí určení kvality (čisté, malé, velké) stejně jako pro intervaly od nich vzdálené o oktávu níže.

Cvičení #1:

- Zkoušejte vytvořit různé základní intervaly napřeskáčku od různých tónů, jak to vidíte na obrázku dole:



2.4 Odvozené intervaly

V původním významu tohoto slova se jednalo o intervaly, které byly odvozovány ze základních intervalů přidáním další malé zvukové odchylky v tónové výšce (v akustice zvané comma - čti koma), takže zněly vždy jinak než intervaly malé nebo velké. Jedná se buď o **zvětšení** (*augmentation*) nebo **zmenšení** (*diminution*) určitého základního intervalu, které může být i několikanásobné (dvojnásobné/zvětšení/dvojnásobné/zmenšení, trojnásobné/zvětšení/trojnásobné/zmenšení apod...teoreticky donekonečna). Cílem bylo vytvářet více disonance a napětí, které tvořilo kontrast k intervalům základním, protože ty zněly velmi "klidně". Matematické poměry (a tudíž i výsledný zvuk) se proto velmi komplikovaly.

* Prakticky by to však znamenalo, že bychom museli mít klávesové nástroje s více než 12 tóny do oktávy, abychom tyto intervaly mohli hrát a slyšet (např. zvláštní klávesy pro tóny fis, ges, eisis apod.). Takové nástroje skutečně existovaly a existují.

* Zvětšené a zmenšené intervaly byly v historii vždy poněkud problematické a často byly v nelibosti pro jejich velkou disonanci. Např. triton - zmenšená kvinta nebo zvětšená kvarta, měl složitý poměr výšek 45:32 nebo 64:45! Srovnajme to s čistou kvintou (3:2) a kvartou (4:3) - není divu, že se mu říkalo "ďábel v hudbě"...

V moderní teorii se používání těchto intervalů radikálně zjednodušilo právě zavedením dvanáctitónového temperovaného ladění, které tyto odchylky v různém zvuku intervalů de facto zrušilo (zvětšení nebo zmenšení intervalu v tomto systému znamená pouze zvýšení nebo snížení o půltón).

Zároveň s tím se ale objevuje nový pojem - tzv. **enharmonický interval** (*enharmonic interval*). To je interval, který se **v notách jinak píše, ale stejně zní** (a na klavíru hraje). To znamená, že máme de facto pouze 12 kláves a znějících tónů, každý z nich ale můžeme napsat do not několika způsoby.

* Vezměme si například klávesy c a e. Enharmonicky můžeme vyjádřit tón c také jako his nebo deses. Tónu e odpovídá enharmonicky disis a fes. Máme tedy pouze dvě klávesy a dva znějící tóny, ale šest možných variant těchto tónů v notovém zápisu...

Enharmonická záměna intervalu může, ale nemusí postihnout i jeho druh a kvalitu (podle toho, zda se mění jeden nebo dva tóny intervalu). Např. z intervalu zvětšené kvarty se enharmonickou záměnou jednoho tónu stane zmenšená kvinta (C-F# => C-Gb). Pokud bychom ale změnili čistou kvartu Bb - Eb na A# - D# (tj. *oba* tóny enharmonicky), kvalita intervalu se nezmění (je to pořád čistá kvarta).

Teoreticky vzato je používání zvětšených a zmenšených intervalů správnější, ovšem je nepraktické, protože zejména při použití více křížků nebo béček se poměrně nesnadno čte. Z tohoto důvodu se jazzová teorie snaží upustit od jejich používání a nahrazovat je enharmonickými intervaly. Pro tuto hudbu mají z těchto intervalů největší význam zvětšená kvarta/zmenšená kvinta - **triton** (*tritone*) - tj. tři celé tóny, zvětšená kvinta, případně ještě zmenšená septima ve zmenšeném septakordu (která se však často nahrazuje enharmonicky velkou sextou). Zvětšená kvarta je v podstatě totožná se zvětšenou undecimou. Ostatní odvozené intervaly se používají jen zřídka.

TABULKA ODVOZENÝCH INTERVALŮ POUŽÍVANÝCH V JAZZU

zvětšená kvarta	zv.4	Augmented Fourth*	Aug. 4th
zmenšená kvinta	zm.5	Diminished Fifth*	Dim. 5th
zvětšená kvinta	zv.5	Augmented Fifth	Aug. 5th
zmenšená septima	zm.7	Diminished Seventh	Dim. 7th
zvětšená undecima	zv.11	Augmented Eleventh	Aug. 11th

* tyto intervaly se v angličtině často označují i jako Tritone

* Jazzoví hudebníci díky svému většímu příklonu k praxi než teorii vlastně odhalili, že **dnes je možno považovat zvětšené a zmenšené intervaly spíše za teoretickou konstrukci, než prakticky užitečný prvek**. Hlavním důvodem je to, že dnes používáme jen 12 různých tónů, které (s výjimkou tritonu) můžeme vyjádřit v notovém písmu jednodušeji - intervaly malými a velkými. *Výledný zvuk je stejný, jde jen o notový zápis.*

Co se týče intervalových převratů, platí, že **ze zvětšených se stávají zmenšené a naopak**.

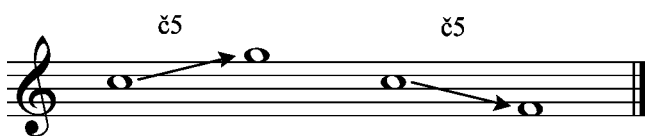
Cvičení #2:

- Zkuste určovat odvozené intervaly od různých tónů podobně jako v předchozí kapitole. Procvičujte si i enharmonické záměny, zejména v intervalech s křížky a béčky.

2.5 Další možné způsoby dělení intervalů

Intervaly můžeme dále rozdělit podle toho, kdy tóny zazní, buď na **melodické** (tóny zazní po sobě) nebo **harmonické** (tóny zazní zároveň).

Dále je možné dělit intervaly podle směru, kterým je stavíme, na **svrchní a spodní** (obrázek dole ukazuje obě varianty od tónu c¹). Zde se dostaneme logicky k převratům intervalů, protože např. spodní kvinta od daného tónu je stejný tón jako svrchní kvarta, jen je o oktávu níž.



2.6 Způsoby procvičování intervalů a práce s nimi

Intervaly je nutno umět doslova jako abecedu - úplně automaticky, a to nejen teoreticky (vyjmenovat), ale hlavně prakticky - zahrát, zazpívat a především *slyšet*. Znovu opakujeme, že kdo dobře ovládá intervaly, zvládá i podstatný základ práce s melodikou, harmonií i kontrapunktem.

Jedním z osvědčených způsobů tréninku intervalů jsou takzvané charakteristické písně, které začínají určitým intervalem (např. Já do lesa nepojedu - vzestupná velká tercie, Yesterday - sestupná velká sekunda apod.). Tyto písně můžete zkusit hrát a zpívat v různých tóninách. Zkuste si také malou prověrku hudební paměti: najděte co nejvíce takových skladeb nebo písní, které znáte, ke každému intervalu (sestupnému i vzestupnému).

Dalším prostředkem může být intervalová tabulka, která slouží jako pomůcka pro orientaci v intervalech, jejich vzdálenostech a odpovídajících tónech. Tato tabulka je zde vypracována pouze částečně, můžete si ji vytisknout a sami doplnit.

V modrém sloupci máte počet půltónů, ve žlutém intervaly, které určitý počet půltónů tvoří (doplňte si analogicky všechny intervaly až dolů), do pravé části doplňte noty (mělo by tam být chromaticky všech 12 půltónů). Pokud chcete, můžete si pro úplnost doplnit i všechny zmenšené a zvětšené intervaly.

INTERVALOVÁ TABULKA

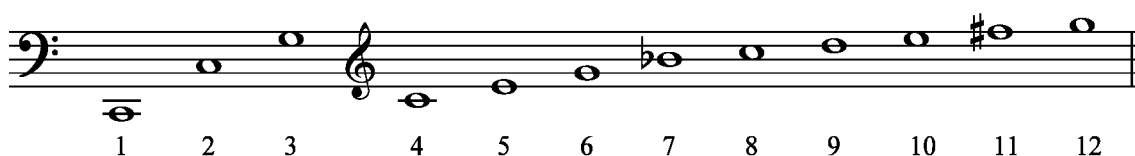
počet pŮltónů	interval	tóny											
1	č.1	C, B#	C#, Db	D	D#, Eb								
2	m.2	C#, Db	D	D#, Eb	E, Fb								
3	v.2	D	D#, Eb	E, Fb	F#, Gb								
4	m.3	D#, Eb	E, Fb	F#, Gb									
5													
6													
7													
8													
9													
10													
11													
12													

Tuto tabulku můžete používat několika způsoby:

1. pokud chcete najít, z kolika pŮltónů se skládá např. velká sexta, najdete si ji ve žlutém sloupečku a podívejte se do sloupečku modrého.
2. pokud chcete najít např. malou septimu od B, najdete řádek, na kterém je ve žlutém sloupci malá septima. V pravé části pak vyhledejte sloupec tónu B. Spojnice obou těchto bodů je hledaný tón.
3. pokud chcete sami sebe zkusit z intervalů, zakryjte si listem papíru modrý a žlutý sloupec. V prvním řádku si vyberte nějaký tón a k němu libovolně druhý kdekoli jinde. Určete interval. Zkontrolovat se můžete tak, že si odkryjete list papíru a podíváte se, zda je interval ve žlutém sloupci ten, který jste určili.
4. tabulku můžete využít i na hledání stupnic, akordů apod. podle intervalového zadání.

Pokud budete vynalézaví, určitě najdete i jiné způsoby použití...

Těm z vás, které více zajímá vztah intervalů a akustiky, doporučujeme pracovat s následujícím obrázkem alikvotní řady. Na něm si můžete ověřit vše, co bylo řečeno o vztahu matematiky, akustiky a intervalů (v přírodním ladění).



Jednotlivé alikvotní tóny, které jsou součástí základního tónu, jsou napsány v notaci od výchozího tónu C. Mají číselné označení podle x-násobku výšky základního tónu. Srovnáním čísel sousedních (nebo jiných) tónů si můžete odvodit jejich výškový poměr. Např. mezi 1. a 2. tónem je interval oktávy (2:1), mezi 2. a 3. tónem interval kvinty (3:2), mezi 3. a 4. tónem interval kvarty (4:3) atd.

2.7 Shrnutí o intervalech

- interval je vzdálenost výšek dvou tónů
- intervaly jsou součástí tónového systému (nebo též systému ladění), který definuje jejich způsob matematického odvození a přesné tónové výšky (jak mají být naladěné)
- tónovým systémem používaným v dnešní euroamerické hudbě je dvanáctitónové rovnoměrně temperované ladění. Jeho nejmenším intervalem je jeden půltón (malá sekunda). Základními intervaly jsou: prima, sekunda, tercie, kvarta, kvinta, sexta, septima (případně oktáva, nóna, decima, undecima, duodecima a terdecima)
- intervaly můžeme dělit několika způsoby:
 1. základní a odvozené
 2. konsonance a disonance
 2. melodické a harmonické
 3. svrchní a spodní

- základní intervaly dělíme na čisté, malé a velké. Čisté jsou prima, kvarta, kvinta, oktáva (případně undecima a duodecima). Malé nebo velké mohou být všechny ostatní.
- odvozené intervaly jsou zvětšené a zmenšené (případně dvojzvětšené a dvojzmenšené).
- konsonance jsou: prima, tercie, kvarta, kvinta, sexta, oktáva (případně decima, duodecima a terdecima). Disonance jsou sekundy, septimy a všechny zvětšené a zmenšené intervaly.
- u melodického intervalu zazní tóny po sobě, u harmonického zároveň.
- intervaly můžeme od určitého tónu stavět nahoru (svrchní interval) nebo dolů (spodní interval).
- enharmonické intervaly stejně zní, ale jinak se zapisují. Můžeme takto zaměnit jeden nebo oba tóny intervalu.

3. STUPNICE

Stupnici (*scale*) definujeme jako **stoupající nebo klesající řadu tónů, které jsou uspořádány podle určitých pravidel**. Nejčastěji si pod tímto pojmem představíme zřejmě stupnici durovou nebo mollovou, které používá evropská klasická hudba. Nicméně, používaných stupnic (a způsobů jejich vytvoření) je v hudbě jazzového okruhu mnohem více. Je to dáno zejména tím, že se do této hudby dostaly (a dostávají) také vlivy jiných kultur, které používají jiné typy stupnic. Na celém světě bychom různých stupnic našli stovky, možná i tisíce...Některé z nich nám mohou znít "přirozeněji", některé pak spíše "uměle". To je hodně dáno způsobem jejich vytvoření, jehož základy si zde také stručně popíšeme.

* Důležitým aspektem pro nás - hráče je to, že každá stupnice má svůj vlastní specifický výraz, svoji "náladu" nebo "atmosféru". Tento fenomén není možné popsat teorií a slovy, musíte si to sami vyzkoušet a (dlouhodobě) poznávat. Tak si vytvoříte i určitý smysl a cit pro to, kdy kterou stupnici použít.

Při studiu budete potřebovat ovládnout poměrně velké množství stupnic, zejména kvůli improvizaci. Kromě technického ovládnutí těchto stupnic (nové a nezvyklé prstoklady apod.) je třeba také procvičovat teoretickou znalost a orientaci v nich. Obojí bude vyžadovat určitý čas. Aby byla tato orientace dobrá a spolehlivá, je důležité znát *způsob vytvoření stupnic*. (Opět to je téma, kterému často v teoretické výuce není věnována dostatečná pozornost). Podobně jako u intervalů, mějte, prosím, s touto látkou trpělivost a snažte se myslet co nejvíce logicky a do hloubky...

3.1 Jak vzniká nejjednodušší stupnice

V předchozí kapitole jsme si ukázali, jak nejpřirozeněji vzniknou intervaly. Pokud bychom měli vysvětlit, jak vzniká stupnice, musíme vždy vycházet z toho, co bylo řečeno o intervalech, protože *stupnice vznikají z intervalů*. Toto sdělení vypadá na první pohled triviálně, ale zkusme se hlouběji zamyslet, co všechno to může znamenat...

Na úvod si položíme zásadní otázku: *Jaký nejmenší počet tónů musí mít stupnice?* Na to není úplně lehké odpovědět bez velmi obsáhlého muzikologického rozboru, na který zde není prostor. Místo toho si jednoduše řekněme, že **nejmenším počtem tónů stupnice musí být alespoň 5, protože 4 tóny bychom vnímali spíše jako akord, než stupnici**.

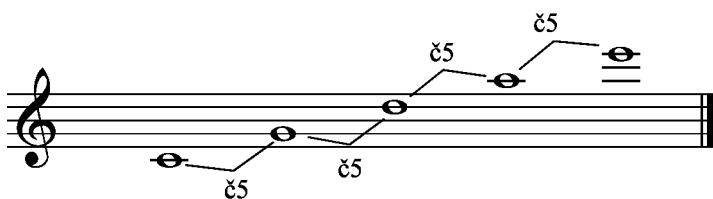
Stupnici s pěti tóny nazýváme **pentatonika** (*pentatonic scale*). Těch existuje velké množství a jsou to *nejpoužívanější stupnice na světě* (jsou typické např. pro hudbu keltskou, čínskou, japonskou, indonéskou, africkou, peruánskou apod.).

Jak vznikne nejjednodušší stupnice - pentatonika? Podobně jako jsme si odvodili základní intervaly od nejjednodušších matematických poměrů, můžeme odvodit

nejjednodušší stupnice od *základních intervalů*. Zopakujme si, že nejjednoduššími (tj. čistými) intervaly jsou prima, oktáva, kvarta a kvinta. Mohli bychom říci, že **nejjednodušší (a tím také nejpoužívanější) stupnice jsou vystavěny pomocí těchto základních intervalů**. A pokud mluvíme o *stavění*, myslíme tím doslova **stavění intervalů na sebe**.

Nyní si pojdme ukázat, co můžeme postavit ze základních intervalů: stavěním prim a oktáv na sebe získáme opět jen primy nebo další oktávy, nikoli část stupnice. Nicméně, oktáva je v tomto kontextu velmi důležitá, protože **stupnice stavíme pouze v rámci jedné oktávy**, jinak řečeno: oktáva představuje rámec, do kterého se stupnice musí "vejít". To také znamená, že jedna a táž stupnice je v různých oktávách vždy stejná (to znáte velmi dobře, pokud hrajete durové mollové stupnice přes dvě a více oktáv...).

Dalším intervalem je kvinta. Pokud postavíme dvě čisté kvinty na sebe, dostaneme velkou sekundu (resp. nónu), tj. *celý tón*. To je již interval, který se ve stupnicích běžně vyskytuje. Protože jsme řekli, že stupnice musí mít alespoň 5 tónů, zkusme postavit na sebe kvinty tak, abychom dostali řadu 5 tónů:



Pokud tyto tóny seřadíme do jedné oktávy od tónu c, dostaneme velmi používanou stupnici, které říkáme **durová pentatonika** (*major pentatonic scale*):



* Název durová nebo mollová pentatonika souvisí s harmonií, protože můžeme v rámci těchto stupnic najít na jejich 1. stupni durový nebo mollový kvintakord.

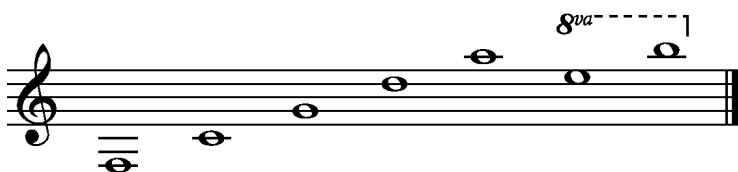
Pokud bychom tuto stupnici začali uspořádat i od jiných tónů než c, dostaneme další 4 varianty:



* Jak jsou pentatoniky důležité, můžeme vidět i na klavíru samotném - na černých klávesách máme právě tyto stupnice...

3.2 Sedmitónové stupnice - církevní mody

Nyní zkusme pokračovat ve způsobu stavění stupnic po kvintách dále a postavme na sebe 6 kvint:



Pokud tyto tóny opět seřadíme do jedné oktávy od tónu c, dostaneme naši známou **durovou stupnici** (*major scale*):



Podobně jako u pentatonik můžeme získat seřazením této stupnice od jiných tónů další varianty - nazývají se **církevní stupnice** nebo také církevní **mody** (*church modes*, někdy také pouze *modes*).

* Název církevní je odvozen z toho, že byly tyto stupnice používány v církevní hudbě (zejména středověké). Původně ovšem jejich názvy většinou pochází ze starého Řecka - proto mají názvy řeckých kmenů (např. Dórové) nebo zeměpisných oblastí (např. Lýdie, Frýgie).

Durové stupnici se v tomto kontextu říká **jónská**. Mezi těmito stupnicemi můžete najít také stupnici **aiolskou** neboli **mollovou (přirozenou)**. Proč vznikly varianty těchto stupnic (melodická, harmonická), si vysvětlíme v kapitole Harmonie. **Tyto stupnice jsou základem evropské hudby včetně její harmonie, ze které vychází i harmonie jazzová.** Jsou proto velmi důležité a měli by jste je co nejdříve teoreticky i prakticky znát.

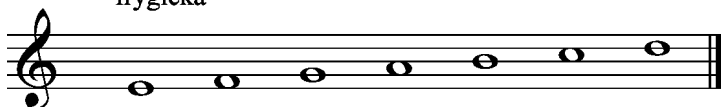
* V hudbě jazzového okruhu neděláme při hraní mollové stupnice rozdíl mezi hraním směrem nahoru jako melodická a dolů jako aiolská, který je výsledkem dnes poněkud zastaralého estetického přístupu evropské klasické hudby. Obě tyto stupnice bereme ve všem jako naprosto svébytné.

CÍRKEVNÍ STUPNICE

dórská



frygická



lydická



mixolydická



aiolská



lokrická



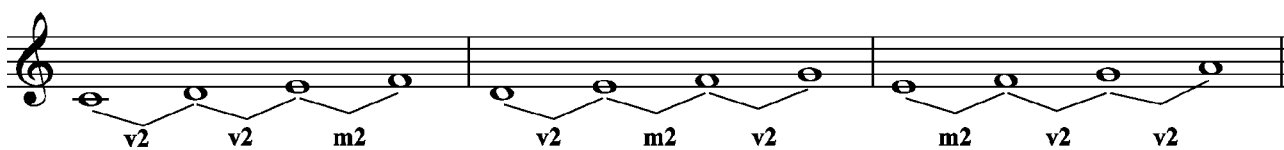
Církevní stupnice mají mezi sebou mnoho společného - většina z nich se liší od durové (jónské) nebo mollové (aiolské) *pouze jedním intervalem*. Tento interval je natolik typický, že se někdy ztotožňuje s názvem této stupnice:

- **dórská sexta** = velká sexta (srovnejme: aiolská má malou sextu, jinak jsou tyto stupnice totožné)
- **frygická sekunda** = malá sekunda
- **lydická kvarta** = zvětšená kvarta
- **mixolydická septima** = malá septima

* Lokrická se od aiolské liší dvěma intervaly - malou sekundou a zmenšenou kvintou, má proto mezi těmito stupnicemi poněkud zvláštní místo. Někteří autoři ji označují jako stupnici umělou, nikoli církevní.

V hudební literatuře se můžete často setkat i s jinou metodou vysvětlení stavby těchto stupnic, a to s pomocí tzv. **tetrachordů**. Podle ní se tyto stupnice skládají ze dvou polovin (každá má 4 tóny) - **vrchního** a **spodního** tetrachordu. Tato metoda má své určité opodstatnění, ale také nedostatky, které si zde vysvětlíme.

Tetrachordon byl ve starém Řecku strunný nástroj podobný lyře, který měl 4 struny (odtud i jeho název: tetra = čtyři, chorde = struna). Pomocí dvou těchto nástrojů bylo možno zahrát 8 různých tónů, to znamená celou sedmitónovou stupnici a ještě vrchní oktávu. Každý z nástrojů byl naladěn tak, že jeho krajní struny byly vždy v čisté kvartě, ovšem rozdílným naladěním vnitřních dvou strun bylo možno dosáhnout tří variant kombinací celých tónů a půltónů:



Rozdílným naladěním obou tetrachord(on)ů se pak daly zahrát různé stupnice:



Hlavním nedostatkem této metody však je, že *dělá ze sedmitónové stupnice vlastně osmitónovou*. (Jedná se o podobný "omyl", jako oktáva v označování stupňů a intervalů, o kterém jsme mluvili dříve). Církevní stupnice mají pouze sedm různých tónů, sedmitónovou stupnici na dvě stejně velké poloviny dělit nelze.

* Tetrachordy tedy vypovídají spíše o tom, jak bylo možno stupnici naladit a zahrát, než jednoduše a logicky vystavět. Přesto však můžeme z této metody odvodit něco praktického, a to je *možnost popsat staobu stupnice jednoduše pomocí pořadí celých tónů a půltónů*. Setkáme se s tím poměrně často i v anglicky psané literatuře, kde se pro to používá "systém W/H" (whole-tone/half-tone). Můžeme tedy vidět např. durovou (jónskou) stupnici napsanou takto:

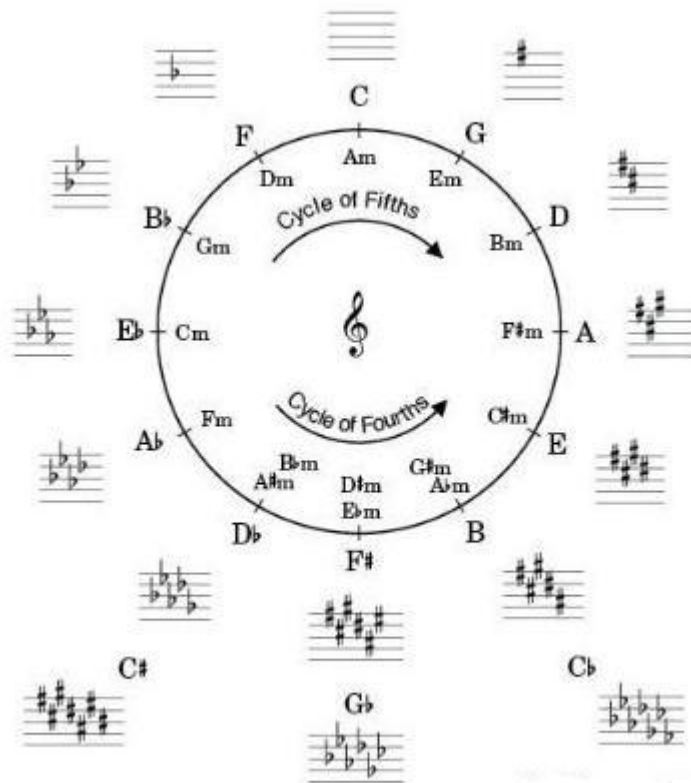
W W H W W W H

W = whole-tone (celý tón), H = half-tone (půltón)

Tento způsob je vhodný i pro zápis jiných stupnic sestavených z celých tónů a půltónů a je také výbornou pomůckou pro procvičování stupnic.

3.3 Kvarto-kvintový kruh a chromatická stupnice

Víme, že převrácením intervalu kvinty vzniká kvarta. Co by se stalo, kdybychom stavěli na sebe místo kvint kvarty? Vlastně nic zásadně důležitého - dostali bychom se k podobnému výsledku (tedy stupnici), ale jinou cestou - jakoby "z druhé strany". Proč to tak je, Vám názorně ukáže následující obrázek:



Je to tzv. **kvarto-kvintový kruh**. Po směru hodinových ručiček můžete vidět následnost kvint za sebou (včetně enharmonických záměn) - proto kvintový kruh, v protisměru pak podobně následnost kvart. Vně kruhu můžete vidět předznamenání v durové tónině od daného tónu, uvnitř kruhu jsou uvedeny paralelní mollové tóniny.

Vidíte, že pokud jdeme jedním směrem (ať už kvintami nebo kvartami), dostaneme se po 12 krocích opět na to samé místo. To také znamená, že pokud bychom postavili 12 kvint (nebo kvart) na sebe a seřadili jejich tóny do jedné oktávy, dostaneme tzv. **chromatickou stupnici**, která vlastně tvoří náš celý tónový systém. Tento obrázek je proto také grafickým klíčem k našemu 12-tónovému systému a je jeho nejlogičtější zobrazením. Chromatickou stupnici můžeme vidět zde:



* Praktické je psát chromatickou stupnici s křížky směrem nahoru a s béčky směrem dolů, protože takto máme v zápisu nejméně posuvek.

3.4 Stavba stupnic pomocí symetrie

V předchozích podkapitolách jsme si ukázali, že nejjednodušším způsobem tvorby stupnic je stavění kvint (resp. kvart) nad sebe. Co by se stalo, kdybychom používali pro stavbu *jiný interval než kvintu*?

Zkusme pokračovat logicky dále v základních intervalech. Po kvintách a kvartách tu máme tercie. Pokud postavíme na sebe velké tercie, dostaneme pouze tři různé tóny do oktávy, u malé tercie to budou čtyři. Protože víme, že stupnice musí mít alespoň 5 tónů, nemůžeme toto brát jako stupnici.

Dále tedy máme velké sekundy. Pomocí nich již stupnici vytvořit můžeme, je to tzv. **celotónová stupnice** (*whole-tone scale*):



* Podobně jako u chromatické stupnice, i zde je výhodný enharmonický zápis směrem nahoru s křížky a dolů s béčky.

Tato stupnice je na rozdíl od předešlých šestitónová. Jak již víme, můžeme dostat seřazením od jiných tónů dalších 5 odvozených variant této stupnice (což znamená, že celotónové řady jsou v podstatě pouze dvě). Důležitou vlastností této stupnice je to, že je **symetrická** (tj. mezi sousedními tóny se vždy objevuje pravidelný interval - velká sekunda).

* Symetrie vychází opět z našeho tónového systému, jehož důležitou vlastností je *rovnoměrnost*. S intervaly (12 půltóny) tak můžeme zacházet jako se 12 díly celku, které můžeme několika způsoby rovnoměrně rozdělit *na několik stejně velkých dílů*. Můžeme to vyjádřit velmi jednoduše matematicky:

$$12 : 6 = 2 \quad 12 : 2 = 6$$

$$12 : 4 = 3 \quad 12 : 3 = 4$$

Celotónová stupnice je jedním z těchto způsobů, který bychom mohli označit jako $12 : 6 = 2$. To znamená, že v rámci celku 12 tónů můžeme vytvořit symetrickou 6-tónovou řadu, která se bude skládat z kroků o 2 půltónech (tj. velkých sekund). Jiná skutečnost, kterou z toho můžeme vyvodit, je to, že *celotónové stupnice jsou de facto pouze dvě, všechny další jsou pouze jejich varianty*. Zkuste se o tom sami přesvědčit tím, že si zahrajete a/nebo napíšete celotónovou stupnici od C a od C#/Db.

Ze symetrie vyplývá mnoho dalších souvislostí zejména pro harmonii a improvizaci, které

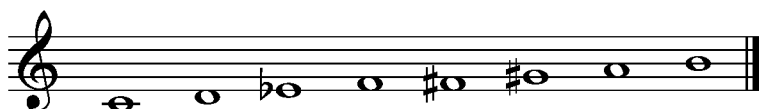
zde nebudeme rozebírat, ale budou důležitým bodem Vašeho studia.

Pokud bychom použili pro stavbu stupnice malé sekundy nad sebou, dostaneme tu, kterou už známe - chromatickou.

Zatím jsme používali pro stavbu vždy jen jeden interval, ze kterého jsme stavěli (kvinty nebo sekundy). Symetrie nám však umožňuje ještě další přístup, umožňující postavit obrovské množství různých stupnic. Je to **pravidelné střídání dvou (nebo více) intervalů, které vyplňují určitou část symetrického celku.**

* Zopakujme si, že takovouto symetrickou částí celku o 12 dílech (půltónech) mohou být : poloviny ($12 : 2 = 6$ půltónů, tj. interval tritonu), třetiny ($12 : 3 = 4$, tj. interval velké tercie), nebo čtvrtiny ($12 : 4 = 3$, tj. interval malé tercie). Pokud bychom takto vzali šestiny ($12 : 6 = 2$) nebo dvanáctiny ($12 : 12 = 1$), dostaneme se zpět ke stupnici celotónové a chromatické, které jsou samozřejmě také takto symetrické, ale jejich prostor je na střídání dvou a více intervalů příliš malý.

Pokud si takto vezmeme jako základ malou tercii a její prostor budeme pravidelně vyplňovat např. střídající se velkou a malou sekundou, dostaneme stupnici, které říkáme **zmenšená** (*diminished scale*):



Podobnou stupnici však můžeme dostat, i když oba kroky obrátíme - tedy začneme malou sekundou (zde psáno enharmonicky):



* Této stupnici se také říká **dominantní zmenšená** (*dominant diminished scale*), protože na jejím prvním stupni můžeme najít dominantní septakord. Častěji ji ale najdeme pod názvem *half-step diminished scale*, zatímco druhá výše uvedená zmenšená stupnice je *whole-step diminished scale*.

Název *zmenšená stupnice* poukazuje na úzkou souvislost se zmenšenými akordy. V rámci těchto stupnic totiž můžeme najít vždy několik zmenšených septakordů.

Všimněte si, že toto jsou osmitónové stupnice, ale žádný z tónů se v nich neopakuje. *Právě tady bychom mohli logicky hovořit o možnosti rozdělení této stupnice na dvě stejné poloviny (na rozdíl od církevních stupnic a tetrachordů uvedených výše).*

* Ve skutečnosti ale můžeme tuto stupnici rozdělit až na čtvrtiny, protože jejich nejmenší části - postupy sekundových kroků - jsou pouze dvě:

zmenšená začínající celým tónem - W H | W H | W H | W H

zmenšená začínající půltónem - H W | H W | H W | H W

Kolik těchto různých stupnic (bez variant) bychom měli? V rámci stupnice se opakuje základní postup (W H nebo H W) čtyřikrát a celkem máme 12 tónů. $12 : 4 = 3$. Máme tedy pouze 3 různé zmenšené stupnice, zbytek je z nich odvozen. Zkuste se o tom přesvědčit podobně jako u celotónové stupnice.

Podobným způsobem střídání intervalů za sebou bychom mohli postavit obrovské množství řad. Zde jsme si ukázali pouze nejpoužívanější možnosti.

* Vyčerpávajícím způsobem tuto stavbu stupnic pomocí symetrie rozebral americký skladatel a teoretik Nicolas Slonimsky ve své učebnici "Thesaurus of scales and melodic patterns", kterou zájemcům o tuto problematiku doporučujeme.

3.5 Další možnosti tvorby stupnic

V hudbě jazzového okruhu, resp. dnešní world music najdeme velké množství dalších stupnic, které mohou být vytvořeny nebo odvozeny ještě dalšími odlišnými způsoby. Některé z nich si zde popíšeme:

1. Úprava (přizpůsobení) stupnic vůči harmonii

Je to změna jednoho nebo více tónů stupnice, aby odpovídaly určitému akordu nebo sledu akordů. To je např. známá stupnice mollová melodická a harmonická. Protože to je téma úzce související s harmonií, najdete o tom více v kapitole Harmonie.

2. Kombinace dvou a více stupnic

Pokud spojíme charakteristické znaky (např. typické intervaly) dvou nebo více stupnic, vznikne hybridní - kombinovaná stupnice. Velmi používaná je např. **lydicko-mixolydická stupnice** (*lydian-mixolydian* nebo také *lydian dominant scale*), která vznikne spojením lydické stupnice (s charakteristickou zvětšenou kvartou) a mixolydické (s charakteristickou malou septimou):



Velmi speciálním a často používaným příkladem tohoto přístupu jsou tzv. **bluesové stupnice** (*blues scale*). Přestože okolnosti jejich přesného vzniku nejsou známy, můžeme se

domnívat, že vznikly smíšením africké pentatoniky s durovými a mollovými stupnicemi evropské klasické hudby. Jedna z variant bluesové stupnice spojuje durovou pentatoniku s durovou (jónskou) stupnicí a vypadá takto:



* tónům Eb/E a Bb/B se říká také **blue tóny** (*blue notes*), které tvoří neodmyslitelnou součást výrazu mnoha stylů hudby jazzového okruhu.

Nejobvyklejší variantou bluesové stupnice je vlastně jen původní pentatonika s jedním tónem navíc:



3. Přenesení stupnice z jiné hudební kultury do našeho tónového systému

S érou tzv. world music dochází k míšení mnoha prvků různých hudebních kultur, což se týká samozřejmě i stupnic. Přestože některé typy stupnic (např. zmíněné pentatoniky) najdeme v mnoha kulturách, liší se od sebe kontextem jejich *tónového systému* (tj. *ladění*) - to znamená, že jinak zní, mají jiný výraz.

* Právě tónové systémy jsou však jedním z nejdůležitějších prvků, které různé kultury od sebe odlišují. Globalizace přinesla určitou "nadvládu" západní hudby a jejích některých prvků - zejména našeho tónového systému (tj. 12-tónového temperovaného ladění), který umožňuje používat harmonické spoje (naše hudební kultura je však jediná, která používá "harmonii" v tomto pojetí). Aby byly stupnice jiných kultur slučitelné s tímto systémem, znamená to "přenesení" jejich stupnic do našeho systému (mohli bychom dokonce výstižněji použít slovo "zaokrouhlení"). To znamená, že se vlastně našel nejbližší tón našeho systému odpovídající původní stupnici systému jiného. Takto můžeme používat stupnice indické, arabské, africké apod.

Jako příklad si můžeme uvést indickou stupnici Bhairav, která je někdy používána i v jazzové hudbě:



* Stejnou stupnici někdy najdeme i pod názvem cikánská moll (*minor gypsy scale*).

4. Umělé stupnice

Tyto stupnice mohou vznikat na základě nejrůznějších umělých postupů. Jedním z nich může být např. záměr, aby se stupnice pokud možno nepodobala některé často používané a "známé" stupnici:



3.6 Jak stupnice procvičovat

Již jsme zmínili důležitost teoretického i praktického ovládní stupnic. Zde Vám nabídneme několik tipů, jak je procvičovat. Ideálním postupem při procvičování je zkusit stupnice napřed vyjmenovat teoreticky, pak zahrát na klavír a případně i zazpívat.

- zkuste si sami sestavit tabulku uvedených stupnic (zejména církevních) pomocí "systému W/H". Podívejte se na to, co jednotlivé stupnice spojuje a čím se od sebe liší.
- vezměte si jeden typ stupnice a procvičujte ho od všech 12 tónů.
- vezměte si jeden z 12 tónů a procvičujte od něj všechny typy stupnic.
- zkuste najít typy stupnic, které jsou si nejvíce podobné (např. liší se jedním tónem).
- zkuste naopak hledat typy stupnic s co největším počtem rozdílných tónů.
- zkuste si vzít určitou část stupnice od určitého tónu (např. spodní 4 tóny - spodní tetrachord) a zkuste najít toto pořadí tónů i v jiné stupnici od jiného tónu.
- vezměte si jednu stupnici a zkuste najít co nejvíce různých akordů, které můžete sestavit z tónů této stupnice.
- vezměte si naopak jeden akord a zkuste najít co nejvíce stupnic, které obsahují jeho tóny (nemusí to být jen stupnice od jeho základního tónu).
- zkuste stupnice vyjmenovávat nejen směrem nahoru, ale také dolů.

3.7 Shrnutí o stupnicích

- stupnice je řada tónů uspořádaná podle určitých pravidel
- stupnice můžeme stavět různými způsoby uspořádání intervalů, nejjednodušším z nich je stavění intervalů na sebe (nejčastěji kvinty).
- stupnice musí mít alespoň 5 tónů, maximálním počtem tónů stupnice v našem tónovém systému je 12 (chromatická stupnice). Nejobvyklejší jsou stupnice sedmitónové (např. dur a moll), ale v jazzu běžně používáme i stupnice pětitéonové, šestitéonové a osmitónové.
- nejjednodušší a zároveň nejpoužívanější stupnicí je pentatonika. Může vzniknout např. postavením čtyř kvint na sebe.
- nejpoužívanějšími sedmitónovými stupnicemi jsou církevní stupnice (mody) - jónská (durová), dórská, frygická, lydická, mixolydická, aiolská (mollová přirozená) a lokrická. Z nich zejména stupnice dur a moll jsou základem evropské klasické hudby a její harmonie, ze které vychází i harmonie jazzová.
- dalšími stupnicemi často používanými v jazzu jsou např. celotónová (šestitéonová) nebo zmenšená (osmitónová) a různé varianty bluesové stupnice.

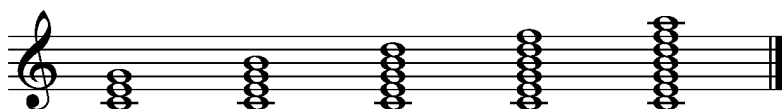
4. AKORDY

Akord (*chord*) je **souzvuk nejméně tří tónů** (pokud by to byly pouze tóny dva, jedná se o harmonický interval).

Podobně jako stupnice, i akordy můžeme stavět různými způsoby uspořádání intervalů. Nejobvyklejším způsobem, který používá evropská klasická hudba, moderní populární hudba a jazz, je **systém terciový** (resp. tercio-sextový, protože sexta je převratem tercie). **To znamená, že akordy vznikají stavěním tercií na sebe.**

* Není to však jediný systém, jak se dají akordy stavět. V moderních stylech jazzu, rocku a klasické hudby se můžeme setkat poměrně často i se systémem **kvarto-kvintovým**, kde se souzvuky získávají stavěním kvart na sebe. V klasické hudbě 20.století se používá i systém **sekund-septimový**.

Pokud používáme ke stavbě akordů tercie, můžeme získat troj- až sedmizvuky (při použití více než sedmi hlasů už by se tóny opakovaly).



V těchto skriptech se budeme věnovat převážně základním akordům - trojzvukům a čtyřzvukům, ostatní zmíníme jen okrajově.

Při určování počtu tónů v akordu je důležité rozlišovat mezi pojmy **-hlas** a **-zvuk**. Pokud mluvíme o počtu hlasů v akordu, máme tím na mysli *počet skutečně znějících tónů*. Pokud však mluvíme o počtu "zvuků" v akordu (trojzvuk, čtyřzvuk apod.), myslíme tím *počet různých tónů v akordu*. Je důležité si uvědomit, že tyto dva pojmy nemusí být totožné:

Pokud např. zahrajeme akord pravou rukou C-E-G-c, je to *čtyřhlasý akord*, protože má celkem čtyři tóny, z nichž C máme dvakrát. Jinak řečeno: potřebovali bychom čtyři různé hlasy - zpěváky, aby tento akord mohly zazpívat. Je to však *trojzvuk*, protože *různé tóny* jsou v něm pouze tři: C, E a G. Mohli bychom také zahrát tentýž akord oběma rukama, v tom případě by to byl *osmihlasý akord*, ale stále *trojzvuk*.

Z toho vyplývá, že pokud je počet hlasů vyšší než počet "zvuků" (různých tónů) v akordu, musí se logicky některé tóny opakovat - zdvojit (v uvedeném případě to je právě tón C), při velkém počtu hlasů někdy až ztrojit apod.

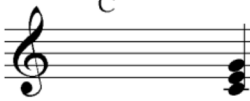

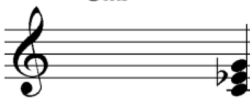
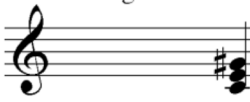

4.1 Trojzvuky

Trojzvuk (*triad*) vzniká stavěním dvou různě velkých tercií na sebe. Proto máme čtyři základní druhy trojzvuků - durový, mollový, zmenšený a zvětšený (vidíte je v tomto pořadí na obrázku dole), které využívají kombinace malých a velkých tercií:

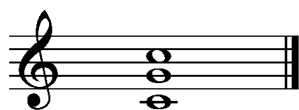


Protože je trojzvuk sestaven ze tří různých tónů, můžeme také dostat jeho tři různé tvary. Ty se dělí na **základní tvar** (*root position*) a **obraty** (*inversions*). V češtině se v základním tvaru trojzvuk nazývá **kvintakord** (podle krajního intervalu hlasů - kvinty), v prvním obratu **sextakord** a ve druhém obratu **kvartsextakord**.

OBRATY KVINTAKORDŮ

	kvintakord <i>Root Position</i>	sextakord <i>1st inversion</i>	kvartsextakord <i>2nd inversion</i>
C			
Cmi			
Caug			
Cdim			

Zvláštním typem trojzvuku je tzv. **power chord**, se kterým se často setkáme v rockové hudbě (zejména u zvuku zkreslené elektrické kytary, ale používá se však např. i u Hammondových varhan). V češtině si vysloužil přiléhavou přezdívku "(metalové) vidle" podle charakteristického kytarového hmatu v levé ruce.



* Power chord je v hudební teorii dalším sporným bodem, protože se obvykle bere jako akord - trojzvuk, i když obsahuje pouze dva různé tóny (jako harmonický interval se však brát nedá, protože má tóny tři a ne dva). Nicméně, opět se zde musíme vrátit ke zvukové stránce hudby - nejjednodušším vysvětlením je, že vznikl prostým vynecháním durové nebo mollové tercie, protože tercie se příliš dobře nepojí se zkreslenými zvuky.

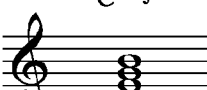

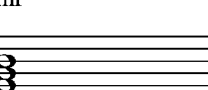
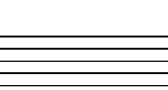


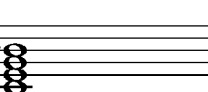
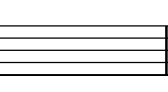
Pomocí akordových značek se někdy značí power chord jako 5 (C5), jindy se pro něj používá normální značka durového nebo mollového akordu.

Trojzvuky (zejména durové a mollové) jsou základem harmonie evropské klasické hudby a stylů moderní populární hudby, které na ni navazují (pop, rock, country, folk aj.).

4.2 Čtyřzvuky

Když ke trojzvuku - kvintakordu v základním tvaru přidáme nahoře ještě jednu tercii, získáme čtyřzvuk - septakord. **Čtyřzvuky (seventh chords) jsou základními kameny harmonie jazzové hudby.** Zřejmě nejdůležitějším z nich je **dominantní** (zvaný též tvrdě malý, viz dále) septakord, který je také často předmětem charakteristického zvyšování a snižování kvinty pro zvýšení napětí (tzv. **alterace**).

V českém hudebním názvosloví se vžilo označování typu čtyřzvuků využívající kombinace spodního kvintakordu + septimy, využívající slov "tvrdý" (durový kvintakord), "měkký" (mollový kvintakord), "zvětšený" (kvintakord), "zmenšený" (kvintakord) a "velký"/"malý", příp. "zmenšený" ve vztahu k septimě. V následující tabulce najdete přehled tohoto označování:

C ^{maj7}	C ⁷	C ^{mi7}	C ^{mi(maj7)}
			
tvrdě velký	tvrdě malý	měkce malý	měkce velký
C ^{mi7(b5)}	C ^{o7}	C ^{7(#5)}	C ^{maj7(#5)}
			
zmenšeně malý	zmenšeně zmenšený	zvětšeně malý	zvětšeně velký

V žánrové harmonii takto akordy pojmenovávat nebudeme, místo toho budeme používat akordové značky.

Podobně jako máme tři varianty akordů tříhlasých, u čtyřhlasu jsou to čtyři varianty - základní tvar a 3 obraty. V češtině existuje názvosloví kombinující intervaly

charakteristické pro jednotlivé obraty: základní tvar - septakord, 1. obrat - kvintsextakord, 2. obrat - terckvartakord, 3. obrat - sekundakord.

Nicméně, jazykově je to poněkud těžkopádné, proto můžeme používat pouze jednodušší anglické názvosloví (základní tvar - *root position*, 1. obrat - *1st inversion*, 2. obrat - *2nd inversion*, 3. obrat - *3rd inversion*).

OBRATY SEPTAKORDŮ

	septakord <i>Root Position</i>	kvintsextakord <i>1st inversion</i>	terckvartakord <i>2nd inversion</i>	sekundakord <i>3rd inversion</i>
C^{maj7}				
C^7				
Cm^7				
$Cm^7(b5)$				
C^{o7}				

4.3 Pěti- a vícezvuky, tenze

K čtyřzvukům můžeme přidat ještě další tóny, které je rozšíří nad oktávou (9,11,13) a stanou se tak z nich pěti- až sedmizvuky. Takovéto rozšiřující tóny se nazývají **tenze** (*tensions*) a zahušřují harmonii. Přírozené tenze (které znějí "nejlépe") vytvoříme pomocí **pravidla velké nóny**. To znamená, že k tónům základního trojzvuku přidáváme tenze vzdálené o velkou nónu nahoru. Jasně je to vidět v následujícím příkladu:

Od primy (tón c) jsme vytvořili velkou nónu (sekundu o oktávu výš) a dostali jsme tón d. Stejný postup jsme uplatnili na tercii a kvintu a získali jsme tak přirozené tenze akordu Cmaj7 (9, 11#,13). Všechny tři takty obsahují stejné tóny. Jediný rozdíl je v označení.

První takt ukazuje dva akordy: septakord Cmaj7 a kvintakord D dur – tedy septakord a jeho přirozené tenze.

* Takové dva akordy můžeme zapsat také jako tzv. **bitonální akord** (*polychord*). Kdyby bylo napsáno ve spodním řádku značky pouze C, znamenalo by to, že se jedná pouze o basový tón.

Druhý takt vyjádřuje kompletní akord. Třetí takt ukazuje stejný materiál uspořádaný jako *stupnici*. Akordická značka ve druhém taktu je tedy také jakási zkratka pro pojmenování stupnice.

* Tenze vlastně doplňují harmonický materiál do kompletní podoby určité stupnice (církevní nebo jiné), kterou potom "reprezentují". Jinak řečeno: materiál, který stupnice zobrazuje po sekundách je stejný, jaký zobrazuje septakord s tenzemi po terciích.

* Představte si, že bychom pro zápis harmonie nepoužívali akordické značky, ale všechny noty stupnice (jako to vidíte ve třetím taktu). Asi by to nebylo moc pohodlné. Zkušenému hudebníkovi stačí vidět základní akordickou značku Cmaj7 a ví, co všechno ještě může být v takovém akordu obsaženo. A v improvizaci je to zase naopak. Vidíme akordické značky a uvědomujeme si, jaký materiál obsahují - ale ten už vnímáme jako stupnice.

Nezapomeňme, že tóny nad oktávou jsou vlastně odvozeniny tónů pod oktávou. Pokud transponujeme tyto tóny o oktávu níž, získáme tenze pomocí sekundy (nóna bez oktávy), kvarty (undecima bez oktávy) a sexty (tercdecima bez oktávy). Přidávání zejména sekundy a sexty i k trojzvukům mollovým a durovým je v hudbě jazzového okruhu běžné.

Tenze obohacují akordy, dávají nové možnosti jejich zvukové barevnosti, mění napětí mezi jednotlivými akordy. Zahrajte si např. následující příklad, který ukazuje různé varianty stejné harmonické situace (spojení dominanty a tóniky v tónině fmoll) a okamžitě uslyšíte rozdíl. Lidé, kteří nejsou zvyklí poslouchat moderní hudbu, bývají odvážnými disonancemi často překvapeni a musí se je naučit poslouchat. Pro jazzového hudebníka jsou však běžnou záležitostí.

C Fmi C⁷ Fmi⁷ C⁷(^b₅)⁹ Fm⁹ C⁷([#]₅)⁹ Fm^{6/9}

4.4 Úprava akordů - poloha a rozloha

V praxi nepoužíváme akordy vždy stejně, ale různě je upravujeme pomocí transpozice jednotlivých tónů akordu (*voicing*). Abychom jednotlivé úpravy akordů od sebe rozeznali, používáme pojmy poloha a rozloha akordu.

Poloha akordu je vzdálenost mezi basovým tónem a nejvyšším tónem akordu. Označuje se intervalem, který spolu tyto dva hlasy tvoří (v rámci jedné oktávy). Např. akord na obrázku dole je v terciové poloze, protože interval mezi basem a nejvyšším tónem akordu je tercie (bráno přes oktávu). Jednoduše řečeno, pokud budete hrát v levé ruce stejný základní tón a v pravé obraty kvintakordu, bude se měnit automaticky i poloha.

Rozloha (*position*) akordu je vzdálenost mezi jednotlivými tóny uvnitř akordu. Určuje se podle toho, zda můžeme mezi jednotlivé hlasy akordu vložit nějaký *jiný akordický tón* (tedy tón do akordu patřící). Pokud toto udělat nemůžeme, nazýváme to **úzkou rozlohou** (*closed position*). Pokud můžeme akordický tón vložit mezi *všechny* sousední tóny, je to **široká rozloha** (*open position*). Pokud můžeme akordický tón vložit *pouze mezi některými* tóny, nazývá se to **smíšená** nebo **rozšířená rozloha** (*semi-open position*). Obrázek dole ukazuje všechny možnosti na základě jednoho akordu:

úzká rozšířená široká

Využívání polohy a rozlohy akordů je důležité zejména pro práci s harmonií při doprovodu, protože se jedná o významný aranžérský prostředek. Zejména jednotlivé rozlohy mají svůj specifický účinek, který může vnímavý doprovazeč a aranžér hojně využívat. O tom si také povíme v následující kapitole.

4.5 Jak akordy procvičovat

Způsoby procvičování akordů se mohou velmi podobat těm, které jsme uvedli u stupnic, například:

- postavte jeden typ akordu od všech tónů
- postavte různé typy akordů od jednoho tónu
- postavte akord na určitém stupni některé stupnice
- vezměte si určitý akord a najděte, které stupnice obsahují jeho tóny

Je důležité zabývat se zejména trojzvuky a čtyřzvuky. Velkou pozornost byste také měli věnovat **systematickému cvičení akordů na klavír**, které zde rozebereme podrobněji.

Před tím, než se student začne zabývat akordy s tenzemi apod., musí určitý čas cvičit septakordy v základních tvarech. Je totiž důležité přesně si uvědomit, kde se které tóny nachází. Jak už bylo řečeno, akordy jsou prodlouženou rukou stupnic - proto jsou důležité také pro improvizaci. Cvičí se jako souzvuky v obou rukou a také jako rozklady (angl. *Arpeggios*). V této kapitole budou příklady uváděny od různých počátečních tónů. Před tím, než začnete cvičit spojování akordů v běžných harmonických progresích (II-V-I, III-VI-II-V, atd.), věnujte nějaký čas cvičení jednotlivých typů a obrátů. Nejdřív si zahrajte základní kvality akordů a jejich obraty, jak ukazuje následující obrázek:

The image displays four systems of piano accompaniment for dominant seventh chords. The first system shows CΔ and FΔ. The second system shows BbΔ and EbΔ. Each system consists of two staves (treble and bass clef) with chord voicings and arpeggiated patterns.

Příklad ukazuje postup v kvartovém kruhu, můžete ale transponovat v jakémkoliv intervalu. Všimněte si také, že akordy v některých tóninách mají stejnou strukturu na klaviatuře. Třeba Cmaj7 a Fmaj7 jsou hrány na bílých klávesách. "Podobně podobně" jsou si například akordy Ebmaj7 a Abmaj7, Dmaj7 a Amaj7... Stejnou péči věnujte i septakordům dominantním ("7"), mollovým ("m7"), zmenšeným ("dim") a

polozmenšeným ("mi7/5b"). Cvičení hrajte i jako rozklady.

Nyní si zkuste vzít první obrat akordu „maj7“ a cvičit jej v různých transpozicích. Například po malých, nebo velkých terciích směrem nahoru:

Dále cvičte po půltónech, po celých tónech, po kvartách a po kvintách. Můžete zkusit i jiné obraty. Čím víc variant zahrajete, tím lépe. Pozor! Není důležité hrát tyto cvičení brilantně a rychle, jako jste zvyklí u stupnic nebo etud. Ani není tak

důležité napsat si je všechny do not a naučit se je. Je mnohem důležitější pochopit na krátké ukázce, jak systém funguje a pak o něm přemýšlet při hře v reálném čase (klidně raději v pomalém tempu).

Další způsobem, jak můžete přemýšlet o jednotlivých typech akordů, je brát je v rámci jedné tóniny. Znova platí, že nestačí zahrát akordy ve všech tóninách, ale že je důležité měnit transpoziční interval. Následující příklad ukazuje sestupný celý tón (klesající velkou sekundu):

Velmi důležité je cvičit akordy po stupních základních stupnic (dur a moll):

Poslední ukázka je opět transpozice jednoduchého čtyřhlasého akordu, tentokrát ale stylizovaného do dobře znějící sazby (polohy), kde levá ruka hraje základní tón a pravá ruka kvintu, septimu a tercii akordu.

Snažte se při cvičení opravdu myslet na to, co hrajete. Některé akordy "půjdou do ruky" okamžitě, jiné pomaleji. Věnujte více energie těm spojům, které jsou pro vás obtížnější, není potřeba dokola přehrávat to, co už umíte. Usilujte o vyrovnanost, vyplatí se to. Všechny vyjádřovací prostředky, které takto získáte, ulehčí vaší práci s konkrétními skladbami.

4.6 Shrnutí o akordech

- akord je souzvukem nejméně tří různých tónů. Vyjímkou je tzv. power chord, který obsahuje dvakrát tentýž tón v primě a oktávě.
- akordy vznikají stavěním intervalů na sebe (nejčastěji tercií).
- pokud vyjadřujeme počet všech tónů v akordu, mluvíme o počtu hlasů (např. čtyřhlas). Pokud vyjadřujeme počet různých tónů v akordu, mluvíme o počtu zvuků (např. čtyřzvuk). Pokud je počet hlasů větší než počet zvuků, některé tóny se v akordu se vyskytují několikrát (potom mluvíme o zdvojení, ztrojení apod.)
- základem klasické harmonie (a stylů moderní populární hudby na ni navazujících) jsou trojzvuky - durový, mollový, zmenšený a zvětšený. Každý trojzvuk má tři tvary - základní tvar a dva obraty.
- základem jazzové harmonie jsou čtyřzvuky, vznikající přidáním další tercie nad trojzvuky. Každý čtyřzvuk má základní tvar a tři obraty.
- v jazzové harmonii používáme také pěti- až sedmizvuky, které vznikají přidáním dalších tercií nad čtyřzvuky. Těmto přidaným tónům říkáme tenze, které můžeme nejlépe odvodit podle pravidla velké nóny (k tónům základního trojzvuku přidáme tóny vzdálené o velkou nónu nahoru).
- akordy můžeme upravovat do určitých tvarů, které vyjadřujeme pojmy poloha a rozloha:

Poloha je vzdálenost mezi basem a nejvyšším tónem akordu, označujeme ji intervalem v rámci jedné oktávy.

Rozloha je vzdálenost hlasů od sebe - pokud mezi tóny akordu nemůžeme vložit jiný akordický tón, je to úzká rozloha. Pokud můžeme mezi všechny tóny akordu vložit jiný akordický tón, je to široká rozloha. Smíšená rozloha je kombinací obou, v tomto případě můžeme vložit jiný akordický tón pouze mezi některé hlasy.

5. HARMONIE

Harmonie stylů populární hudby a jazzu vychází z harmonie klasické. Proto je dobré znát základy klasické harmonie, přestože obsahuje i řadu pravidel, které se dnes již nepoužívají tak přísně. Harmonie v jazzu (a zejména jeho modernějších stylech) pak tvoří určitou nadstavbu harmonie klasické - používá vlastně její základní postupy, ale často k nim také přidává něco navíc nebo naopak některá pravidla záměrně opouští.

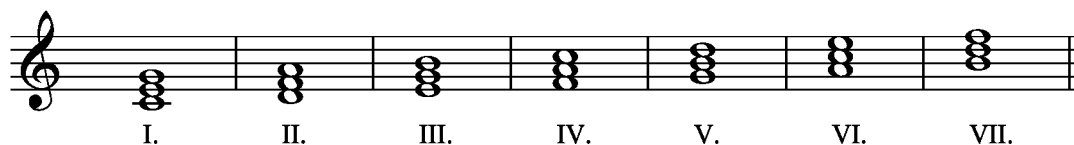
Harmonie je oblastí, ve které hraje velkou roli *hudební styl*. Některé harmonické postupy jsou pro určité styly přímo typické, jiné bychom si v daném stylu skoro nedokázali představit. Těžko bychom mohli říci, že např. pop, country, swing, be-bop a free jazz používají stejnou harmonii, byť se v nich objevuje mnoho společných harmonických prvků.

Klávesové nástroje jsou nástroji bytostně harmonickými, protože mají největší harmonické možnosti. Pro dobrého klávesového hráče je zásadně důležité znát dobře harmonii a umět citlivě používat její prvky. To se týká i umění hrát stylově - měli bychom se učit znát, co se ještě do daného stylu hodí a čemu bychom se měli vyhýbat. Toho docílíme samozřejmě nejlépe tím, že budeme skladby různých stylů co nejvíce hrát a poslouchat.

V této kapitole si vysvětlíme nejzákladnější pojmy a postupy, které tvoří základ klasické i jazzové harmonie.

5.1 Harmonické funkce

Klasická hudba vychází z harmonie používající jako základ **trojzvuky**. Pokud např. postavíme ve stupnici C dur trojzvuky na všech jejích stupních (samozřejmě pouze z tónů stupnice C dur), vznikne nám sedm různých akordů, které mají určité **harmonické funkce**.



Jednotlivé stupně v harmonii označujeme **římskými číslicemi**. Pokud se blíže podíváme na souzvuky na jednotlivých stupních, můžeme zjistit, že na některých (I, IV, V) máme akordy durové, na jiných (II, III, VI) akordy mollové a na VII. stupni akord zmenšený.

Abychom si dobře vysvětlili, co znamenají harmonické funkce, musíme se vrátit zpět k nejjednodušším intervalům. Důvod je jednoduchý - podobně jako máme intervaly, které

jsou jednodušší a důležitější (*základní*) a jiné méně důležité, i harmonické funkce mají svou určitou důležitost - proto je dělíme na **základní** a **vedlejší**.

Najděte si, prosím, ještě jednou obrázek na straně 24. Zde máte uvedenu primu (I. stupeň), kvintu (V. stupeň) a kvartu (IV. stupeň) jako nejjednodušší intervaly. Platí jednoduché pravidlo: pokud postavíme na těchto stupních stupnice trojzvuky, získáme **základní harmonické funkce**.

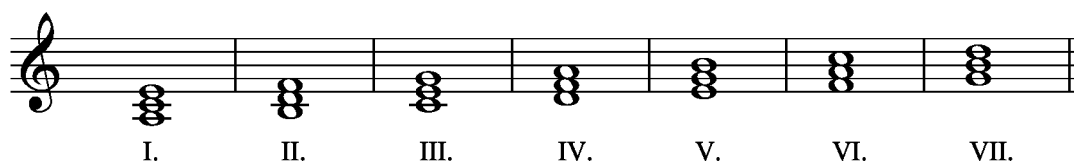
- Akordu na I. stupni se říká **tónika** (*tonic*). Je to centrum, ke kterému se vztahují všechny ostatní harmonické funkce. Ve značení harmonických funkcí ji kromě římské číslice I označujeme také písmenem T.
- Akordu na V. stupni se říká **dominanta** (*dominant*, označujeme číslicí V nebo písmenem D) a je to druhý nejdůležitější akord po tónice (podobně jako je kvinta nejdůležitějším intervalem po primě).
- Pokud bychom postavili akord na IV. stupni (což je totéž jako V. stupeň *od tóniky směrem dolů*), dostaneme **sub-dominantu** (*subdominant*, doslova: spodní dominanta). Označujeme ji číslicí IV nebo písmenem S.

Z tónů všech těchto akordů sestavíme kompletní stupnici, přesněji řečeno **tóninu** (*key*). Tónina však není totéž co stupnice - na rozdíl od ní je charakterizována právě vztahy tóniky, dominanty a subdominanty, které nemusí fungovat automaticky v každé stupnici.

Všechny akordy na ostatních stupních (II, III, VI, VII) jsou **vedlejší harmonické funkce**. Nazýváme je jednoduše pouze názvem jejich stupně (přestože existuje i jejich složitější označování) - např. druhý stupeň.

Zvláštní postavení má VII. stupeň, kterému se říká **citlivý tón** (*leading note* nebo také *leading tone*). Akord na tomto stupni je zmenšený a jeho funkce výrazně směřuje do tóniky (právě spoj citlivého tónu do tóniky je brán jako nejvýraznější charakteristika tóniny).

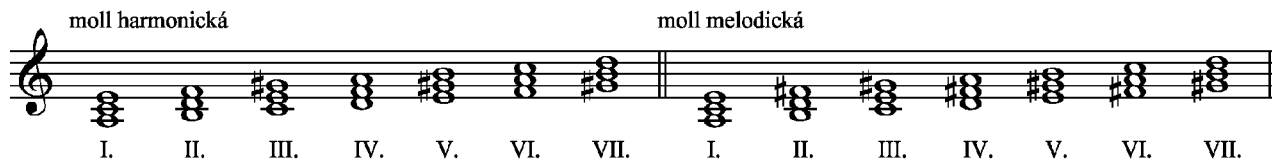
Podívejme se, jak by vypadalo toto schéma v mollové tónině (aiolské):



Vidíme, že trojzvuky na základních funkcích (T, D, S) jsou na rozdíl od předchozího příkladu všechny mollové. Můžeme však také základní harmonické stupně **upravit** tak, aby se v rámci jedné tóniny vyskytovaly jak durové, tak mollové akordy.

To se dělá např. proto, aby se v rámci mollové tóniny vyskytoval i citlivý tón - velká

septima, která více "táhne" do tóniky. Kvůli tomu musíme ovšem upravit i výchozí stupnici. A to je právě případ **stupnice mollové melodické a harmonické**: tím, že zvýšíme 7., případně i 6. stupeň mollové stupnice, dostaneme potom *durovou dominantu*, příp. i *durovou subdominantu*:



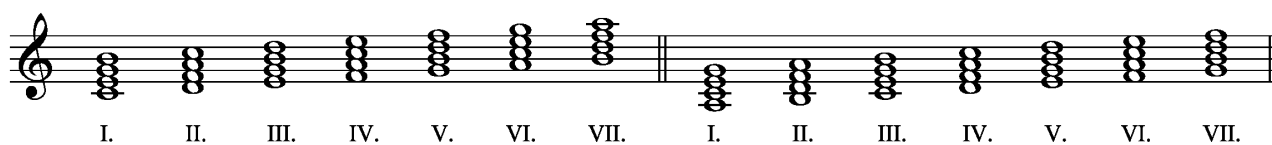
Stejně tak ovšem můžeme postupovat také v tónině *durové*. Snížením 6. stupně durové stupnice bychom dostali stupnici *durovou harmonickou*, která by měla durovou dominantu a mollovou subdominantu:



* Smyslem těchto úprav je docílit určité nálady, kterou jednotlivé spoje akordů v rámci tóniny představují. Zejména spoj durové dominanty a mollové tóniky byl v klasické hudbě brán jako zvlášť *kontrastní*. Mollová subdominanta v durové tónině má také zvláštní charakter.

Cvičení #1: Podobně si můžete vystavět také stupnici *durovou melodickou*, kterou je také možno používat.

V hudbě jazzové vycházíme zásadně ze základu **čtyřhlasé harmonie**. To znamená, že k **trojhlasému základu přidáme jednu tercii navíc**. Vše ostatní týkající se harmonických funkcí zůstává stejné.

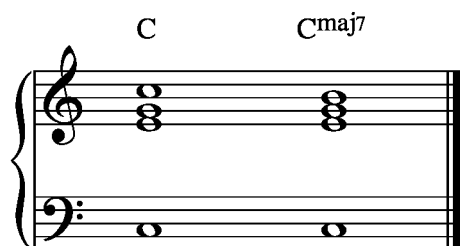


Cvičení #2: Můžete si sami doplnit, jak by vypadaly jednotlivé stupně v tónině mollové harmonické a melodické.

5.2 Základní harmonické spoje

V harmonii klasické hudby používáme tzv. **čtyřhlasou úpravu akordu** (bas + tři další hlasy podobně jako ve sboru - soprán, alt a tenor). Z toho vyplývá, že pokud máme trojzvuky, pak jeden tón musíme **zdvojit** (viz také úvod předchozí kapitoly). Harmonické spoje píšeme pro přehlednost tak, že do spodní osnovy umístíme bas a do horní všechny ostatní hlasy. Takto je i obvykle hraje.

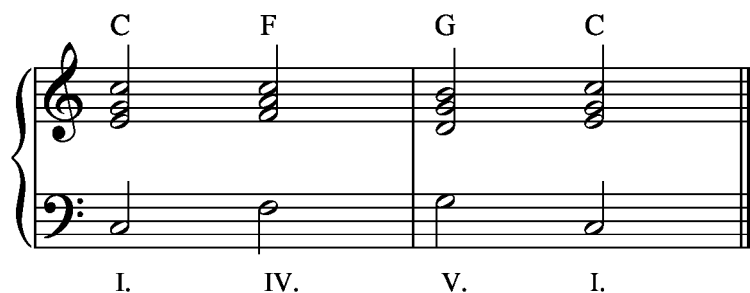
V harmonii jazzové používáme jako základ také čtyřhlasou úpravu akordu, ale **protože vycházíme ze čtyřzvuků, tóny zdvojit nemusíme**.



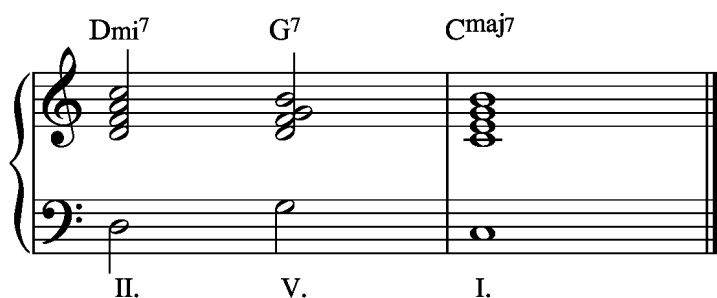
Jednoduché harmonické spoje, které využívají základní harmonické funkce, se nazývají **kadence** (*cadence*).

* Slovo kadence se v klasické hudbě používá také ve vztahu k ukončení fráze nebo celé skladby, pro které se základní harmonické funkce hodí nejlépe.

Typickou kadencí je např. tento spoj:



V jazzové hudbě se často setkáme s harmonickým postupem, který se nejčastěji označuje podle jeho stupňů: **II-V-I**. V češtině se nazývá "**dominantní jádro**" (tento termín zavedl Karel Velebný), ale žádný jiný jazyk podobné označení nemá. Mějte, prosím, toto na paměti, je to další zvláštnost českého hudebního názvosloví... Někdy se v názvu používá i přímé označení typů akordů na daných stupních: IIm7 -V7-Imaj.



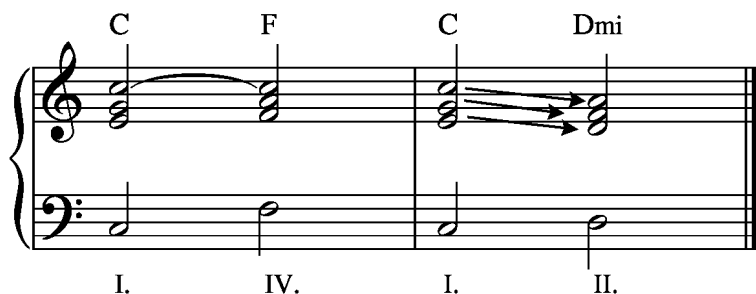
* Je to vlastně harmonická kadence převzatá z klasické hudby, pouze subdominanta je nahrazena akordem na II.stupni - např. Dm7 místo F (všimněte si, že septakord II. stupně obsahuje vlastně všechny tóny subdominanty). Tento spoj se často používá i *harmonicky neuzavřený* (tedy pouze II-V), často v tzv. sekvencích (viz další podkapitoly).

5.3 Vedení hlasů

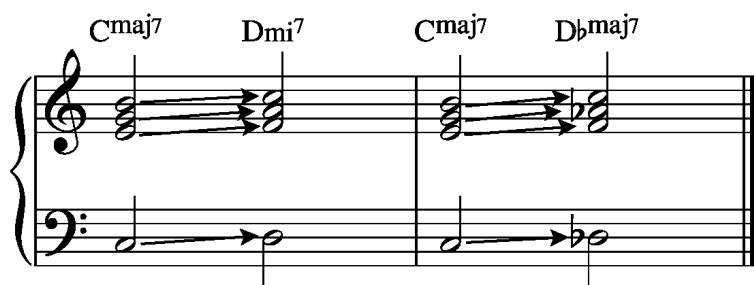
Jak si můžete všimnout, jednotlivé hlasy akordů se nepohybují náhodně, ale v určitém řádu. Tomu se říká **vedení hlasů** (*voice leading*). Zejména v klasické hudbě existuje mnoho pravidel vedení hlasů, které jazzová harmonie všechny nepoužívá, nicméně hlavní společné principy jsou tyto:

- pokud jsou tóny sousedních akordů *ve stejném hlase* společné, zadržíme je pomocí ligatury.
- pokud nejsou tóny sousedních akordů společné, postupujeme pokud možno *protipohybem vůči basu a nejkratším způsobem* k nejbližšímu tónu dalšího akordu.

Na příkladu dole můžete vidět spoj příbuzných (I-IV) a nepříbuzných (I-II) akordů. V prvním případě můžeme zadržet společný tón c, ve druhém jdeme všemi hlasy protipohybem.

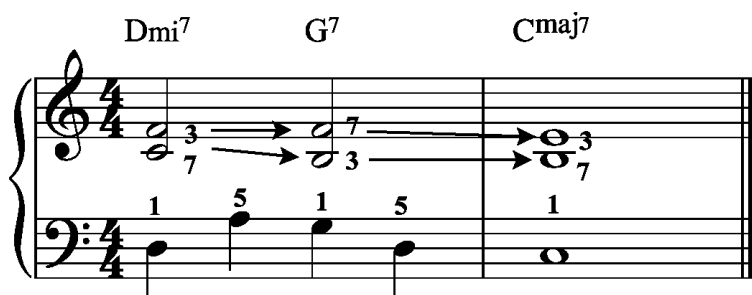
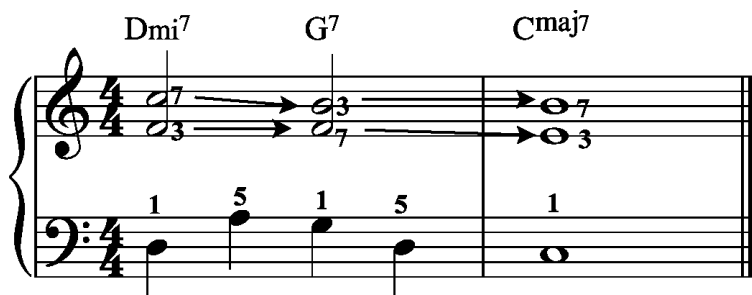


U akordů vzdálených od sebe malou nebo velkou sekundu často nepoužíváme protipohyb vrchních hlasů vůči basu, místo toho vedeme hlasy **paralelně** (stejným směrem):



* Paralelní pohyb hlasů v kvintách a oktávách je v klasické harmonii zakázán, ale v harmonii jazzové se používá běžně.

Specifický způsob stavění akordů a vedení hlasů se používá v jazzu. Je to proto, že jazz často využívá způsob basového doprovodu nazývaný "**kráčeující bas**" (*walking bass*). V něm basa často využívá střídání primy a kvinty akordu. Aby se tyto tóny v harmonii příliš nezdujovaly (tj. *lépe zněly*), staví se akordy tak, že **spodním tónem akordu je vždy jeho tercie nebo septima**. Na obrázku dole si všimněte, že basa střídá vždy primu a kvintu daného akordu, zatímco akordy jsou postaveny buďto na tercii nebo na septimě:



* Můžete si všimnout, že v tomto posledním příkladu je tón "f" u akordu Dmi7 *tercií*, ale v následujícím akordu G7 se stává *septimou*. Rozvádí se opět do *tercie* v akord Cmaj. Je to tedy pravidelné střídání. V předchozím příkladu je to naopak (místo tercie septimy)...

Toto pravidlo stavění akordů na tercii nebo septimě v jazzu dodržujeme, i když používáme čtyřhlasé, pětihlasé aj. složitější akordy.

* Je důležité si uvědomit, že tento způsob stavění akordů má významnou souvislost právě se způsobem basového doprovodu. Proto nemusí dobře fungovat v jiných stylech, které jsou založeny na jiném způsobu basového doprovodu. Např. v rocku a popu basa často opakuje jen jeden tón, proto tam mohou fungovat pro harmonii lépe "klasické" spoje uvedené výše.

5.4 Jednoduché spoje v rámci tóniny

Nejpoužívanějšími harmonickými spoji jsou spoje akordů v rámci tóniny - těm také říkáme **doškálné** (v rámci jedné škály - stupnice). Jejich často využívaným typem je tzv. "**kolečko**" (nebo také "**houpačka**"), tedy spoj akordů, který můžeme opakovat pořád dokola, protože je harmonicky neuzavřený. V angličtině se tento postup často nazývá *circle progression* (= spoj do kruhu). Takové spoje můžeme najít v mnoha skladbách populární hudby (zejména 50.-60.let), ale i skladbách jazzových. Nejčastější varianty jsou pravděpodobně tyto:

* Můžeme je najít např. v těchto populárních písních: "Diana" (Paul Anka), "Every Breath You Take" (Sting/The Police), "I Will Always Love You" (Dolly Parton/Whitney Houston), "Oliver Twist" (Eva Pilarová), "Pramínek vlasů" (J.Suchý), "Klára" (Chinaski) aj., z jazzových standardů např. "Blue Moon", "I Got Rhythm", "Polkadots And Moonbeams" aj.

Takováto "kolečka" mívají obvykle tři nebo čtyři akordy, ale můžeme najít i delší postupy:

Dmi⁷ G⁷ Cmaj⁷ Fmaj⁷ B^{b7} E⁷ Ami⁷

IV. VII. III. VI. II. V. I.

5.5 Sekvence

Velmi důležitým stavebním prvkem harmonie jazzových skladeb jsou kromě doškálných spojů také různé druhy **sekvencí** (*progressions*). Popišme si podrobněji jejich princip:

Sekvence je založena na určité základní části (**model**), která je potom přenášena (transponována) jinam, a to buď v rámci tóniny (doškálně) nebo mimo tóninu - zde se používá transpozice o půltón, celý tón aj.

Typickým příkladem je např. začátek jazzového standardu "How High The Moon":

D⁷ Gmaj⁷ Gm⁷ C⁷ Fmaj⁷ Fm⁷ B^b

model

transpozice

Je to sekvence s modelem, který má 4 takty a je transponován *o celý tón dolů* (z G dur do F dur). Všimněte si, že se v této transpozici využívá také spoj II-V-I (Gmi⁷-C⁷-Fmaj). Naproti tomu se např. v jazzovém standardu "Ecaroh" model transponuje *o půltón výše*:

B^{b7}(#⁹) E^{b7}(#⁹) B⁷(#⁹) E⁷(#⁹)

model

transpozice

5.6 Jak cvičit II-V-I a sekvence

Jak již bylo řečeno, sekvence a spoje II-V-I jsou v jazzové hudbě velmi důležité. Měli byste je proto hodně procvičovat. Zde Vám nabídneme jeden z možných postupů:

Jako základ si můžete napsat (nebo ještě lépe: pouze zapamatovat) základní model, který má určitou sazbu hlasů (*voicing*). Ten může vypadat např. takto:

The image shows a musical score for a piano in 4/4 time, illustrating a II-V-I sequence. The sequence is Dmi9 - G13 - Cmaj9, repeated. The notation shows the piano part with fingerings and voicings for each chord. The first system shows the chords Dmi9, G13, and Cmaj9. The second system shows the same sequence. The voicings are as follows:

Chord	Fingering (Right Hand)	Voicing (Right Hand)	Bass (Left Hand)
Dmi9	9, 7, 5, 3	9, 7, 5, 3	T
G13	13, 3, 9, 7	13, 3, 9, 7	T
Cmaj9	9, 7, 5, 3	9, 7, 5, 3	T

Tento model je třeba procvičovat dvěma základními způsoby:

1. levá ruka hraje bas a pravá harmonii (čili jak je to napsáno v příkladu výše).
2. levá ruka hraje harmonii, pravá nehraje vůbec, případně improvizuje.

První způsob je důležitý pro sólové hraní nebo doprovázení zpěváka či instrumentalisty bez basy (levá ruka plní funkci basisty). Druhý způsob se naopak používá tehdy, když hraje také basista, tím se uvolní levá ruka pro harmonii a pravá hraje téma, případně improvizuje.

Čím dříve si zvyknete na zvuk jednotlivých akordů bez potřeby slyšet bas, tím lépe. Naučte se tyto zvuky poznávat stejně pohotově, jako rozeznáváte zvuky durových a mollových akordů. Cvičte harmonickou progresi ve všech transpozicích po různých intervalech, jak je to uvedeno na obrázku dole, pravou i levou rukou. Zkuste si odvodit ostatní tvary akordů (čili stavěné na tercii/septimě) jen v duchu bez nástroje. Orientujte se pokud možno jenom podle akordických značek.

KLESAJÍCÍ PŮLTÓN

Fmi⁹ B^b13 E^bmaj⁹ Emi⁹ A¹³ Dmaj⁹ E^bmi⁹ A^b13 D^bmaj⁹

atd.

STOUPAJÍCÍ MALÁ TERCIE

Gmi⁹ C¹³ Fmaj⁹ B^bmi⁹ E^b13 A^bmaj⁹ C[#]mi⁹ F[#]13 Bmaj⁹

atd.

KLESAJÍCÍ CELÝ TÓN

A^bmi⁹ D¹³ Gmaj⁹ Gmi⁹ C¹³ Fmaj⁹ Fmi⁹ B^b13 E^bmaj⁹

atd.

Velmi užitečná variace je cvičit stejným způsobem jenom spojení subdominanty a dominanty (spoj II-V):

KLESAJÍCÍ PŮLTÓN	KLESAJÍCÍ CELÝ TÓN
Fmi ⁹ B ^b 13 Emi ⁹ A ¹³ E ^b mi ⁹ A ^b 13	A ^b mi ⁹ D ¹³ Gmi ⁹ C ¹³ Fmi ⁹ B ^b 13

atd. atd.

5.7 Shrnutí o harmonii

- klasická harmonie používá jako svůj základ trojzvuky, zatímco harmonie jazzová čtyřzvuky.
- pokud postavíme na jednotlivých stupních durové či mollové tóniny trojzvuky/čtyřzvuky, dostaneme doškálné akordy (tonální). Všechny ostatní akordy jsou pak z hlediska této tóniny mimotonální.
- doškálné akordy mají různé harmonické funkce, které dělíme na hlavní a vedlejší. Hlavními harmonickými funkcemi jsou tónika (I.stupeň), dominantanta (V.stupeň) a subdominantanta (IV.stupeň). Na ostatních stupních jsou vedlejší harmonické funkce.

Důležitý je VII. stupeň - tzv. citlivý tón, který rozvádíme směrem nahoru do tóniky.

- klasická harmonie používá čtyřhlasou úpravu akordů, ve které některý tón třízvuku zdvojujeme. V jazzové harmonii používáme specifickou úpravu akordů - stavíme akordy na tercii nebo septimě, tóny akordu pokud možno nezdvojujeme.
- akordy se snažíme spojovat tak, že jejich společné tóny ve stejném hlase zadržujeme a postupujeme co nejkratším způsobem k tónům dalšího akordu, pokud možno protipohybem k basu. V jazzové harmonii používáme běžně také paralelní pohyb všech hlasů.
- často používanými harmonickými spoji jsou tzv. kolečka (houpačky) - doškálné spoje, dále II-V a II-V-I (dominantní jádro) a sekvence, které vznikají transpozicí základní části - modelu.

6. HUDEBNÍ FORMA

Hudební skladba se skládá z několika více či méně odlišných formálních částí, které určují její strukturu během času. To, jaké části se používají a jak jsou uspořádány, není samozřejmě náhodné. Má to svou logiku, která velmi úzce souvisí s obsahem skladby a také pojetím hudebního stylu - *každý hudební styl preferuje jiný typ hudební formy*. Různé styly mají jiný výrazový a myšlenkový charakter, lidově řečeno: "jsou o něčem jiném". Platí, že **hudební forma by měla být v co nejlepším souladu se zamýšleným myšlenkovým obsahem díla**.

* Např. písnička s vtipným textem, který je vypointovaný ve čtyřech slokách, nemusí mít délku půl hodiny a čtyři různé věty jako symfonie - to by bylo zbytečné (forma by neodpovídala obsahu). Naproti tomu, pokud chceme vyjádřit závažnější témata, budeme na to pravděpodobně potřebovat rozsáhlejší formu a obecně delší skladbu.

6.1 Vztah formy a hudebního stylu

Některé hudební styly berou formu jako něco pevného, neměnného, u některých je naopak forma hodně proměnlivá a počítá také s "volnějším" přístupem ze strany interpretů.

V evropské vážné hudbě (a většině stylů populární hudby - pop, rock, country, folk) se pod pojmem forma většinou chápe pevný tvar skladby, který může být zapsán do not a měl by se hrát buď pokaždé stejně, nebo s minimálními změnami (skladba nebo píseň má tedy vždy stejný nebo podobný počet taktů). V zásadě zde platí, že *formu určuje předem skladatel*.

Naproti tomu, hudba jazzová zachází s formou volněji - zejména proto, že se v této hudbě počítá s *větším podílem interpreta, který také formu může přímo ovlivňovat*. To znamená, že je běžné, že si hudebníci sami určují délku skladby např. podle toho, jak dlouhá hrají improvizovaná sóla.

* Dalo by se říci, že jazzová hudba pro formu vlastně vymezuje jen určitý *širší rámeček* (což je hlavně téma skladby, na které se pak improvizuje), ve kterém se pak hudebníci pohybují volněji, podle svého vkusu, momentální nálady a inspirace. Je to dokonce jeden z nejcharakterističtějších rysů této hudby. Snad nejtypičtější ukázkou tohoto přístupu jsou úpravy a aranžmá tzv. jazzových standardů od různých interpretů. Pokud si porovnáte několik úprav jedné a téže písně od několika známých interpretů, můžete zjistit, že se mohou od sebe dost lišit i formálně.

Cvičení #1: Zkuste mezi sebou porovnat několik Vašich oblíbených skladeb (písní) odlišných hudebních stylů po stránce jejich délky. Myslíte si, že jejich délka odpovídá

"závažnosti" myšlenky? Zkuste si odpovědět, proč to tak je.

6.2 Vztah formy, aranžmá a interpretace

Důležitým prvkem hudebních forem (stejně jako hudby jako takové) obecně je **kontrast** - aby hudba nebyla "nudná". Po stránce formy toho dosahujeme vhodným uspořádáním a střídáním formálních částí, které nejsou všechny stejně "závažné", ale mají určité pořadí důležitosti.

* Je zřejmé, že po dlouhé době vývoje hudby nám dnes hudební formy už nabízejí množství schémat, jejichž platnost a vyváženost je prověřena mnohaletou zkušeností a praxí. Na druhé straně, je velmi zajímavé s formou experimentovat, i drobná změna formy může hudbu zajímavě oživit...

Hudební forma nefunguje vždy sama od sebe, ale je pevně svázána s dalšími složkami hudby - zejména s **instrumentací - nástrojovým aranžmá**. I sebevyváženější forma bude působit nudně, pokud v ní budou hrát např. všechny nástroje v orchestru pořád a pořád stejně. Je dobré všimnout si spojení formy a instrumentace, protože často změna jednoho znamená i změnu druhého. To je důležité i v kontextu samotného klavíru a klávesových nástrojů, které jsou "orchestrem v jednom nástroji".

Velmi důležité pro interprety a doprovazeče (a klávesové hráče zejména, protože doprovázejí často jen sami) je umět zacházet s formou citlivě a **aranžéřsky tvořivě**, umět **přizpůsobit způsob hry a doprovodu tomu, co forma "potřebuje"**, a ctít při tom zásadní prvky, které byly zmíněny výše - **soulad formy a obsahu, stylovost, kontrast**. Právě toto je jeden z podstatných rysů vynikajících doprovazečů i sólistů.

V následujících podkapitolách se budeme zabývat základními formotvornými prvky (tedy tím, co hudební formu tvoří) a nejběžnějšími formálními útvary charakteristickými pro populární hudbu.

6.3 Motiv - nejmenší prvek hudební formy

Co tvoří hudební myšlenku? Pokud zahrajeme nahodile a neuspořádaně několik tónů za sebou, nemusí to být ještě něco, co bychom mohli nazvat hudební myšlenkou. Teprve když se objeví nějaká *struktura*, začínáme hudbu vnímat jako myšlenku.

* Můžeme zde použít analogii lidské řeči - když říkáme jednotlivá písmena nebo slabiky, nedává to smysl, ale když začneme říkat slova, která dohromady dávají smysl věty, začínáme řeči rozumět.

Nejzákladnější složky hudby - rytmus, melodie, případně harmonie a kontrapunkt jsou stavebními kameny této struktury, která vlastně představuje způsob, jakým je skladba

vytvořena.

* V české hudební terminologii se způsob vytvoření skladby nazývá **faktura**, v anglické (*musical*) *texture*. Tento široký pojem nám může pomoci popsat, na jakém stavebním principu je skladba nebo její část založena. Může to být například jednohlas, dvojhlas, homofonie (melodie doprovázená akordy), polyfonie (několik nezávislých melodických hlasů) aj.

Pokud má hudební myšlenka určitou obsahovou závažnost a vnitřní logiku (díky kterým je také zapamatovatelná), můžeme ji už zařadit do kontextu nějaké hudební formy.

Nejmenším formálním útvarem je **motiv** (*motif* nebo *motive*). Mívá pouze několik tónů a musí mít určitý rytmus. Jeho délka není pevně ohraničená, ale zpravidla bývá dlouhý 1-2 takty. Správný motiv by měl být výrazný, a ucelený (tj. měli bychom snadno rozpoznat jeho začátek a konec). Na obrázku níže můžete vidět několik známých motivů:

The image displays three musical staves, each representing a different motif. The first staff is in 4/4 time, starting with a 7-measure rest (N.C.) and then a melodic line with a Cmaj7 chord. The second staff is in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb major), featuring a melodic line with Fmi7, Eb, and Bbmi7 chords. The third staff is also in 4/4 time with a key signature of two flats, showing a melodic line with Bb and Eb chords.

* I když je motiv složen z melodie a rytmu, můžeme chápat motiv i jako pouze rytmický nebo melodický, dokonce i harmonický (melodie může obsahovat skrytou harmonii). Některé skladby mohou být dokonce postaveny pouze na jednom nebo několika málo motivech.

* Jsou to právě výrazné motivy, které často rozhodují o popularitě skladby, její zapamatovatelnosti a snadné rozpoznatelnosti. Některé skladby můžeme poznat po několika tónech (často během prvního motivu). V dnešním hudebním showbusinessu jsou samotné motivy velmi důležité, což můžeme vidět na příkladu např. reklamních znělek (jinglů) nebo filmové hudby.

6.4 Specifické druhy motivu

Motivy jsou obvykle součástí melodie skladby, ale můžeme je najít i v doprovodu. Specifickým a v hudbě jazzového okruhu velmi často užívaným druhem motivu je tzv. **ostinato**, které se častěji nazývá česky **figura** nebo **rif** (anglicky *riff*, *figure* nebo *groove*). Je to motiv, který se opakuje v jednom doprovodném hlase (opakuje ho jeden nebo více

nástrojů, např. kytara nebo baskytara). Někdy může sestávat jen z rytmu (*rhythm groove*), častěji je to však kombinace rytmu, melodie a někdy i harmonického spoje. Velmi často se objevuje v basovém nástroji - některé hudební styly (např. funky nebo boogie-woogie) jsou na tomto druhu doprovodu přímo založené.



Dizzy Gillespie: Night In Tunisia



The Beatles: Day Tripper

* Riffy a figury jsou také neodmyslitelnou součástí rockové hudby, kde jsou doménou zejména elektrické kytary a baskytary. U některých skladeb tohoto stylu můžeme dokonce ztotožnit pojmy riff a téma - riff je natolik výrazný, že vlastně tvoří hlavní hudební myšlenku skladby, která může někdy výrazově převážit i zpívané sloky a refrény.

Pokud je formální část založená na ostinátním doprovodu poněkud delší a ucelenější, nazývá se také *vamp*. Může to být například sled několika akordů, které se opakují v rytmické figuře během 2 nebo 4 taktů. Takováto formální část často slouží jako podklad pro improvizaci - rytmická skupina vamp opakuje v repetici a poskytuje tak doprovod sólistovi, který improvizuje na jeho harmonii (viz ukázka dole). V nahrávkách bývá často vamp součástí závěru písně, během které se zeslabuje hlasitost do ztracena (tzv. *fade-out*).



Weather Report: Elegant People

* V elektronické hudbě (např. hip-hopu) bychom mohli ztotožnit vamp s pojmem **smyčka** (*loop*). Je to nahraný kus hry jednoho nebo více nástrojů, dlouhý zpravidla 1-4 takty, který se opakuje delší dobu dokola. Slouží jako podklad pro další práci např. s elektronickými efekty, přidávání dalších zvuků, sóla aj.

6.5 Práce s motivem

Motiv se často ve skladbě objevuje mnohokrát. Aby nebyl pořad stejný a monotónní, rozvíjí se pomocí tzv. **motivické práce**, která může mít mnoho podob - např. dělení motivu (uvedení pouze části motivu), zjednodušování nebo komplikace motivu (přidávání/ubírání tónů nebo rytmických hodnot), různé způsoby práce s rytmem (dvojnásobně dlouhé nebo poloviční délky not), změna intervalů (převrasy intervalů motivu) apod. Tyto způsoby se mohou mezi sebou také *kombinovat*. Následující příklad ukazuje práci s jedním motivem ve formě blues (viz dále podkapitola 6.9.1):

The image shows four staves of music in treble clef, illustrating different techniques for working with a motif. Each staff has a bracketed section labeled with a technique:

- Staff 1:** Labeled **C⁷**. The first four notes are bracketed as **motiv**. The last four notes are bracketed as **zjednodušení** (simplification).
- Staff 2:** Labeled **F⁷**. The first four notes are bracketed as **komplikace** (complication). The last four notes, which include a triplet, are bracketed as **změna rytmu** (change of rhythm).
- Staff 3:** Labeled **C⁷** and **G⁷**. The first four notes are bracketed as **změna intervalů** (change of intervals). The last four notes are bracketed as **dělení** (division).
- Staff 4:** Labeled **F⁷** and **C⁷**. The entire eight-note sequence is bracketed as **rozšíření** (extension).

6.6 Hudební věta, téma

Větším prvkem než motiv je tzv. **hudební věta** (*musical sentence*). Tento hudební termín má dvojí význam. Můžeme jej chápat jako část velké cyklické skladby (například první věta symfonie), anebo jako drobnější ucelený útvar, který tvoří součást celku jedné skladby. Tady je potřeba rozlišovat určitou stavební symetrii: pokud můžeme rozdělit větu na dvě polověty, hovoříme o periodické větě - **periodě** (*period*). Jejím opakem je logicky věta neperiodická - **aperioda**, kterou takto rozdělit nemůžeme.

Perioda je hudební útvar složený ze *dvou stejně dlouhých* dílů (většinou 4 takty, ale mohou to být i 3 takty). První z nich se nazývá **předvětí** (*antecedent*) a druhý **závětí** (*consequent*). Tyto periody se často liší závěrem, ale mají mezi sebou motivickou podobnost. Předvětí má často **poloviční závěr** (končící na dominantě) a závětí naopak **celý závěr** (končící na tónice). Jednotlivé části periody značíme řeckými písmenami α (alfa - předvětí) a β (beta -

závěti). Spojením dvou period, které mají spolu silnou (nedělitelnou) souvislost, vzniká **dvojperioda**. Také tady má zpravidla první perioda poloviční závěr a druhá perioda závěr celý. Někdy se pro předvětí a závětí používá také termín **fráze** (*phrase*). Pro **aperiodu** nic z výše uvedeného neplatí, je to celek, který takto charakterizovat a dělit nemůžeme.

Většimu celku složenému z několika motivů se také říká **téma**. Téma je charakteristická myšlenka skladby (většinou melodická). Obsahová závažnost je větší než u motivu, začínají zde hrát roli další stránky - kombinace motivů, jejich pořadí apod. V průběhu tématu můžeme zaznamenat jeden nebo více vrcholů a jeho charakter ovlivňují i parametry jako instrumentace (barva zvuku) a dynamika.

* Některé formy pracují s krátkými tématy jen o něco delšími než jeden motiv (například fuga), jiné jsou dlouhé třeba i několik desítek taktů. Nejčastěji pod pojmem téma rozumíme několikataktovou myšlenku, která je jasně ohraničená a pro skladbu typická. V tomto smyslu se někdy téma může shodovat s pojmem perioda (nebo neperioda). Ve větších a rozvinutějších formách (např. sonáta) se můžeme setkat i s tématem hlavním a vedlejším.

V jazzu se označením „téma“ (*theme*) myslí jedno opakování celé formy písně nebo skladby, které je prezentováno na jejím začátku a konci. Mezi úvodním a závěrečným opakováním tématu bývá jedno nebo více improvizovaných sól (zvané též chorusy), příp. další formální části.

6.7 Jiné formální části

K dalším stavebním prvkům hudebních forem patří ještě "pomocné" části, nazývané někdy výstižně **hudba menší závažnosti**. Jedná se o kratší formální díly (obecně pouze několik taktů), které propojují hlavní myšlenky, tvoří výrazový kontrast a pomáhají tak celkové stavbě skladby. Jejich zásadním rysem by mělo být, že jsou v celku méně důležité než části hlavní, což se týká zejména jejich délky (měly by být obecně kratší než hlavní části). Patří sem tyto útvary:

Introdukce, předehra (*Intro*) – úvod skladby, který předznamenává její atmosféru. Často se v něm objevuje nějaká součást hlavního tématu skladby (např. část melodie a/nebo harmonie, typického rytmu skladby apod.), ale nemusí to tak být vždy - využívají se i neutrální hudební prostředky, jako např. předehra samotných bicích nástrojů bez melodie a harmonie. V následujícím příkladu se v introdukci využívá harmonie, která se potom objeví ve sloce:

Intro

C Am Ab G

Verze

C Am Ab⁷ G⁷

Stevie Wonder: Sir Duke

Mezihra (Interlude) – myšlenka méně závažná než hlavní téma, sloužící jako přechod mezi hlavními částmi. Může to být například modulační pasáž směřující do nové tóniny, ve které bude uveden další díl skladby, nebo druhé téma.

N.C. Eb⁷ Ab⁶

Glenn Miller: In the Mood

* V hudbě jazzového okruhu existují specifické typy mezihry. Někdy se objevují vypsané mezihry na konci improvizovaného sóla každého ze sólistů - tomu se říká **speciál**. Dalším specifickým druhem mezihry je tzv. **break**, což je krátká mezihra, ve které hraje jen určitá část nástrojů nebo pouze jeden nástroj (obvykle bicí, basa nebo rytmika), aby došlo k odlehčení celkového objemu zvuku před nástupem další formální části. Někdy se break využívá i jako začátek improvizovaného sóla, ve kterém hraje pouze sólista sám - to se také nazývá **stop-time**.

Coda – přesvědčivý závěr skladby (dovětek), který může vyrůstat z hlavního tématu, nebo pracuje s novým hudebním materiálem. Může mít různou délku, často se jeho délka a struktura podobá introdukcí (což celou skladbu logicky "orámuje") - pak se mu říká anglicky někdy také *Outro* (opak slova intro) nebo *Tag*. V nahrávkách často není konec uzavřený a využívá se opakování s postupným zeslabováním do ztracena (*fade-out*).

N.C. C

Duke Ellington: Take The "A" Train

6.8 Malá a velká forma

Formy můžeme rozdělit na dvě základní kategorie podle jejich velikosti - **malé a velké formy**. Podobně jako se perioda nebo neperioda skládá z motivů, malá forma se skládá z period nebo neperiod a velká forma se skládá z malých forem.

Při analýze forem používáme pro označování jednotlivých částí malá a velká písmena abecedy. Součásti periody (předvěti, závěti) se označují malými řeckými písmeny, jednotlivé periody (příp. neperiody) malými písmeny latinkou, části velké formy písmeny velkými. Můžeme i označit počty taktů jednotlivých dílů.

Příklad:

A = velký díl A

a b = malé díly (periody) a, b

$\alpha \alpha \beta \alpha'$ = poloviny (předvěti, závěti) dílů a, b

6.9 Nejčastější schémata malých forem

V této podkapitole si ukážeme příklady často používaných formálních schémat, se kterými se budeme setkávat. Populární hudba a jazz pracují především s malými formami. Stejně jako u forem velkých je důležitá vyváženost jednotlivých částí.

6.9.1 Jednodílná forma - strofická píseň, blues

Nejjednodušší příklad jednodílné formy je tzv. **strofická píseň** (*strophic song*). Pro libovolný počet slok se používá jedna melodie. Tuto formu má např. mnoho lidových písní.

A te Réhradice (lidová)

Dm C F G Am Dm G

C Dm Am Dm

* U této formy velmi záleží na pojetí doprovodu a aranžmá. Ve své základní podobě totiž působí poněkud monotónním, "flašinetovým" dojmem, který se dá využít i pozitivně - pomáhá vnímat více text (např. píseň Milionář od Jaromíra Nohavici).

Jinou významnou jednoduchou formou je **blues**. V hudbě jazzového okruhu to je jedna ze zásadně důležitých forem, proto se jí budeme věnovat podrobněji.

Slovo blues může mít několik významů. V první řadě se jedná o specifický hudební styl, který vznikl na americkém kontinentě na konci 19. století a je silně spjat s prostředím utlačovaných černošských otroků. Později blues získalo pravidelnou 12-taktovou hudební formu a v tomto smyslu chápeme dnes toto slovo nejčastěji (tzv. "**dvanáctka**"). Jedná se o formu, jež je vázána na určitý harmonický postup: první čtyřtaktí patří tónice, druhé čtyřtaktí začíná subdominantou a vrací se k tónice a třetí čtyřtaktí začíná dominantou a vrací se k tónice.

The image shows three staves of music notation, each representing a different harmonic progression for a 12-bar blues. Each staff has a treble clef and a key signature of one flat. The notes are represented by diagonal slashes. Above each measure is a circled letter (T, S, or D) and a chord symbol below it. The first staff has four measures, all labeled 'T' with 'F7' below. The second staff has four measures: the first two are labeled 'S' with 'Bb7' below, and the last two are labeled 'T' with 'F7' below. The third staff has four measures: the first two are labeled 'D' with 'C7' below, and the last two are labeled 'T' with 'F7' below. The notation ends with a double bar line.

* Blues byla původně vokální skladba, která měla kořeny v náboženských zpěvech (spirituály, gospely). Zpracovávala společenská témata a komentovala nepříznivé životní situace. Jako doprovodný nástroj sloužila nejčastěji kytara, která je také nejtypičtější nástroj pro blues. Často se zde uplatňovala technika zvaná „call and response“ – zvolání a odpověď. V praxi to znamenalo, že zpěvák zazpíval nějakou myšlenku nebo informaci, poté ji zopakoval (buď doslova nebo s malými obměnami, pořád však říkal víceméně totéž) a nakonec tuto myšlenku doplnil o novou informaci, která dávala první myšlence rozšiřující význam. Jako ukázka je zde první sloka skladby „Texas Flood“, kterou napsal Stevie Ray Vaughan:

Well there's floodin' down in Texas
 All of the telephone lines are down
 Well there's floodin' down in Texas
 All of the telephone lines are down
 And I've been tryin' to call my baby
 Lord and I can't get a single sound

Harmonie blues používá dominantní akordy (charakteristická je velká tercie a malá septima), avšak s *nedominantní funkcí* - tady se „sedmičky“ používají jako funkce tónická a subdominantní. Často se objevuje interval zvětšené nóny (#9), díky čemuž není jednoznačný ani durový, ani mollový charakter - v praxi jsou totiž přítomny obě tercie (velká i malá, která je enharmonicky totéž co zvětšená nóna). Toto je potvrzeno i melodikou, která používá bluesovou pentatoniku s charakteristickými přechodovými tóny - tzv. „**blue notes**“. Nejednoznačnost durové nebo mollové nálady podporuje ponuru, smutnou a depresivní atmosféru, která je pro blues charakteristická.

* Bluesová dvanáctka má velké množství harmonických a rytmických variací, které budou předmětem vašeho studia.

6.9.2 Malá dvoudílná forma

Typickým příkladem jednoduché malé dvoudílné formy ab je píseň se slokou (*verse*) a refrémem (*chorus* nebo *refrain*). Sloku označujeme písmenem "a", refrém písmenem "b". Hudebně jde o dva kontrastní díly. Mohou se lišit počtem taktů, stylizací hudební textury (například doprovodu) a tóninovým charakterem. Z hlediska textu se díl refrénu opakuje, zatímco díl sloky je opatřen pokaždé novým textem.

Tráva neroste (lidová)

The image shows two staves of musical notation in 2/4 time. The first staff is for the verse (labeled 'a') and consists of 8 measures. The chords above the notes are C, G, C, Am, D7, G. The second staff is for the chorus (labeled 'b') and consists of 8 measures, enclosed in a repeat sign. The chords above the notes are G, C, G, C, G, C, G, C.

6.9.3 Malá třídílná forma

Nejčastějším příkladem je opět populární píseň. Po části "a" přichází kontrastní díl "b" a po něm přichází návrat dílu "a" (nebo jeho části), celkové schéma je tedy: a b a. Této variantě říkáme forma **reprízová**, protože se v něm díl "a" opakuje po dílu "b" (opakem je forma **bezreprízová**, např. a b c). Velmi často se první díl "a" opakuje v repetici, což můžeme napsat jako a a b a nebo [: a :] b a. V tomto případě se však stále jedná o třídílnou formu, nikoli čtyřdílnou, protože **repetice se při určení druhu formy neberou v úvahu**. Důvodem je to, že při počítání všech dílů bez repetice bychom někdy dostali neúměrné množství formálních částí (např. jazzová skladba ve formě aaba s tématem na začátku a na konci a 4 chorusy by měla 24 (6 x 4) formálních částí!).

* Formu a a b a můžeme velmi často vidět např. v jazzových standardech. Říká se jí také *da capo* (D.C.), kvůli opakování prvního dílu. Všechny díly mívají 8 taktů, první dva díly "a" bývají psány v repetici s prima voltou a sekunda voltou. Díl "b" se také někdy nazývá **střední díl** (*bridge*), což můžeme chápat jako díl "přechodový".

Pokud jsme u blues hovořili o spojení formy s harmonickými postupy, najdeme je i zde - této formě se také říká **rhythm changes**. Tento název je odvozen od pravidelného střídání harmonie po půl taktu v dílech "a", v dílu "b" se většinou objevuje modulace (sled mimotonálních dominant):

Chords for the first 'a' section (12 measures): Bb, Gm7, Cm7, F7, Bb, Gm7, Cm7, F7, Bb, Bb7.

Chords for the 'b' section (8 measures): Eb, Eo7, Dm7, Gm7, Cm7, F7, F7, Bb.

Chords for the second 'a' section (12 measures): D7, G7, C7, F7, Bb, Gm7, Cm7, F7, Bb, Bb7, Eb, Eo7, F7, Bb.

6.10 Příklady velkých forem

Stavba velké formy připomíná malou - můžeme se setkat jak s variantami reprízovými, tak bezreprízovými. Velké formy mohou být velmi rozmanité a budete je probírat v průběhu studia podrobněji. Pro názornost si ukažme některé ukázky:

6.10.1 Typický jazzový standard

A	[: X :]	A
a a b a	a a b a	a a b a
8 8 8 8	8 8 8 8	8 8 8 8

Jedná se o klasický model "téma-chorusy-téma", jak se hraje např. na *jam session*. Základem je díl "A", což je obvyklé aaba, čili úvodní téma (jedna celá malá forma). Následuje díl "X", což je označení pro variační (improvizační) díl založený na formě aaba - jsou to chorusy jednotlivých hudebníků na základě formy dílu "A". Písmeno X a repetice naznačují, že počet opakování může být neurčitý - rozhodují o něm de facto sami hudebníci podle toho, kolik chorusů budou hrát. Na konci je zopakován díl "A", čili závěrečné téma.

6.10.2 Propracovanější jazzový standard

Pokud bychom výše uvedené téma trochu více proaranžovali, dostaneme např. toto schéma:

i (intro)	A	[: X :]	A	c (coda)
	a a b a	a a b a s	a a b a	
4	8 8 8 8	8 8 8 8 4	8 8 8 8	4

Každý z instrumentalistů by měl jeden chorus, speciál (díl s) by se hrál po každém sóle jako přechod na sólo dalšího instrumentalisty nebo na závěrečné téma. Všimněte si, že díly *menší závažnosti* - intro, coda a speciál - *mají pouze po 4 taktech*. Jejich *menší důležitost se odráží i v jejich délce*.

6.10.3 Typická pop-rocková píseň

Sting: Englishman in New York

	A		B						A		
i	a	a	b	a	b	c	x(a)	m	a	a	x(b)
8	8	8	8	8	8	8	8	4	8	8	... (fade out)

Aranžmá je velmi periodické, s výraznou mezihrou v dílu "B", který obsahuje i jazzový prvek - zapracovává do formy improvizovanou pasáž "x" založenou na dílu "a". Mezihra (m) se zajímavě liší od zbytku aranžmá použitím pouze quasi-bicích zvuků. Díl "A" je vlastně malou dvojdílnou formou.

6.10.4 Méně obvyklá pop-rocková píseň

The Beatles: Something

	A			A'		
i	a	a'	b	x(a)	a	k
1	9	10	8	9	8	4

Vynikající ukázka kombinace periodických a neperiodických malých dílů, aniž by to nějak vadilo plynulosti písni. Forma je vlastně A b A. Všiměte si, že délky jednotlivých dílů nejsou nikdy za sebou stejné, což dává aranžmá velkou pestrost, i když píseň není dlouhá.

Cvičení #2: Zkuste podle uvedeného schématu rozebrat z nahrávky formu skladeb In The Mood, Day Tripper a Sir Duke, ze kterých byly uvedeny ukázky.

6.11 Shrnutí o hudebních formách

- každá skladba se obvykle skládá z několika formálních částí, které mají různou závažnost.
- formy dělíme na velké a malé. Velké formy se skládají z malých forem.
- při určování formy skladby se neberou v úvahu repetice jednotlivých částí. Pokud bychom počítali všechny díly označené repeticí zvlášť, dostali bychom někdy neúměrné množství formálních částí.
- pokud se některé části formy opakují (např. a b a), mluvíme o formě reprízové, jinak to je forma bezreprízová.
- nejmenší stavební jednotkou hudební formy je motiv, který musí mít několik tónů a určitý rytmus, bývá většinou dlouhý 1-2 takty. V hudbě jazzového okruhu se často používají motivy založené na figure (riffy).
- větším celkem je perioda, která mívá pravidelný počet taktů (většinou 8) a můžeme ji rozdělit na dvě stejně velké části: předvětí a závětí. Pokud takto periodu rozdělit nemůžeme, jedná se o aperiodu (např. 7 taktů).
- malá forma se skládá z period (příp. aperiod). Může být jednodílná (např. strofická píseň nebo blues), dvoudílná (např. a b), třídílná (např. a b a, a b c), i vícedílná (např. a b c d).
- velká forma se skládá z dílů obsahujících malé formy. Může být dvou- a vícedílná.
- hlavní formální části mohou být doplněny dalšími částmi menší závažnosti, např. introdukcí, mezihrou, codou apod.

7. STUDIJNÍ MATERIÁLY

V této kapitole najdete odkazy na další studijní materiály. Seznam samozřejmě není úplný, pouze informativní, a velmi Vám doporučujeme, abyste se sami zajímali o další zdroje informací.

Pro studenta hudby by základními zdroji informací měly být:

- nahrávky a videa
- notové materiály
- knihy a časopisy
- internet (e-magaziny, osobní stránky hudebníků, fan kluby, blogy, encyklopedie apod.)

Přestože dnes existují i dobré materiály v češtině, je nutné si uvědomit, že většina zásadně důležitých zdrojů je v angličtině, proto je zde také uvádíme.

7.1 Jak dále studovat?

Co se týče psaných textů a materiálů, obecným základem by měly být knihy (učebnice). Jejich výborným doplňkem jsou specializované časopisy. V dnešní době je také velmi zajímavé sledovat na internetu některé specializované informační servery, blogy apod. protože se jedná o cenné zdroje, mnohdy aktuálnější než knihy i časopisy.

Nejzásadnější součástí studia je však vždy **poslech hudby**. Platí doslova, že **pokud nebudete hudbu poslouchat, nebudete ji ani dobře hrát (a studovat)**. Poslouchejte co nejvíce různých stylů (nejen jazzových) a jejich různá časová období, abyste si vytvořili obecný přehled.

Je důležité říci, že takovýto cílevědomý poslech se vždy nemusí krýt s tím, co se nám *líbí poslouchat*. Seriózní student hudby by měl poslouchat hudbu nejen proto, že se mu líbí, ale také ze studijního a profesního hlediska - opět pro obecnou informovanost a všeobecný přehled o hudbě. Vyvážit mezi sebou "to, co se nám líbí poslouchat" a "to, co potřebujeme poslouchat" není lehké, ale je to možné. Platí také, že čím více hudby známe a máme naposloucháno, tím lépe můžeme najít pro sebe tu hudbu, kde se cítíme "nejvíc doma"...

Ohledně nahrávek a videí Vám velmi doporučujeme využívat server YouTube (www.youtube.com). Kromě zásoby obrovského množství videí umožňuje zejména pro nás cennou funkci *vyhledávání podle klíčových slov* - můžete si např. porovnat nahrávky jedné skladby (např. jazzového standardu) od několika různých hudebníků, nebo naopak sledovat videa jednoho hudebníka v různých skupinách apod.

S tím však souvisí také poněkud odvrácená stránka těchto skvělých možností, na kterou bychom chtěli upozornit a byli bychom rádi, kdyby se Vám povedlo se jí pokud možno vyhýbat. Je to možnost *snadného přehlčení informacemi a příliš roztržitěné pozornosti*. To se týká nejen textů, ale především nahrávek. Kvůli snadné dostupnosti nahrávek a jejich obrovské kvantitě ztrácí mnoho hudebníků *koncentraci* na to, co poslouchají, nejdou při studiu a poslechu *do hloubky*.

Zde je dobré dodržovat zásadu "méně znamená více". Není nutné slyšet všechny jazzové nahrávky, které existují. Je dobré si pro začátek vytvořit pouze malý reprezentativní výběr (např. 2-3 skladby, případně jedno album od významného interpreta) a ten postupně rozšiřovat podle Vašeho zájmu a vkusu. Zejména jako přípravu na přijímací zkoušky bychom velmi ocenili, kdybyste měli vytvořen takovýto základní přehled, který může znamenat např. poslechnout si 2-3 skladby, které hrají významní jazzoví klavíristé uvedení níže v sekci Poslech. Velmi dobrou alternativní možností jsou také specializovaná internetová rádia, např. <https://www.jazzradio.com/> . Zde si můžete zvolit kanály podle stylu (bebop, swing, latin apod.) nebo podle nástroje (trubka, saxofon, kytara, klavír apod.).

Zkuste poslouchat nahrávky opakovaně, s určitým časovým odstupem a co nejvíce analyzujte *celek hudby* (nejen klavíristu nebo klavír). *Nezapomínejme, že poslouchat hudbu je také specifickým uměním!*

7.2 Knihy

teorie - harmonie, značky, improvizace apod.:

Karel Velebný: Jazzová praktika (díly 1 a 2)

Luboš Andršt: Jazz, rock, blues (Volume I, Volume II)

Vlastimil Hála: Základy aranžování moderní populární hudby

Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby

historie:

John Fordham: Jazz

Lubomír Dorůžka: Panorama jazzu

Panorama populární hudby 1918-1978

Fialová koule jazzu

Český jazz mezi tanky a klíči

Panorama jazzových proměn

kolektiv autorů: Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby

Ti z vás, kteří umí dobře anglicky a chtěli by studovat z cizích zdrojů, doporučujeme zejména tyto knihy:

Mark Levine: The Jazz Piano Book

The Jazz Theory Book

(www.marklevine.com)

Jamey Aebersold: How To Play Jazz & Improvise

Jazz Piano Voicings

(www.jazzbooks.com)

* Jamey Aebersold je autorem rozsáhlého vzdělávacího systému pro jazzovou hudbu, využívajícího zejména nahrávky jazzových standardů pro samostatné cvičení. S tím se při studiu jistě setkáte...

7.3 Časopisy

Muzikus, Harmonie, mGuide (www.muzikus.cz)

Rock & Pop (www.rockandpop.cz/casopis)

kulturní časopis UNI (magazinuni.cz)

v angličtině: Down Beat (www.downbeat.com)

JazzTimes (jazztimes.com)

JazzReview (www.jazzreview.com)

All About Jazz (www.allaboutjazz.com)

Rolling Stone (www.rollingstone.com)

Keyboard Magazine (www.keyboardmag.com)

7.4 Notové materiály

Jako noty pro sólový klavír na začátečnické/středně pokročilé úrovni Vám doporučujeme:

Emiko Hayashi: Etudes for Jazz Piano (Conversations Of The Hands)

Bill Dobbins: Piano Stylings Of The Great Standards

Můžete si je objednat přes webové stránky www.jazzbooks.com, sekce Piano. Z těchto materiálů můžete také vybírat skladby pro přijímací zkoušky.

7.5 Informační servery

7.5.1 Stránky v češtině

obecné:

Česká jazzová společnost (www.czechjazz.org)

Jazz Blog (www.jazzblog.cz)

Jazz Dnes (www.jazzdnes.cz)

historie jazzu, články, životopisy apod.:

<http://www.wikijazz.cz/>

Článek <http://www.wikijazz.cz/jazz.php> doporučujeme i jako základní stručný přehled o jazzové historii, který byste měli znát.

7.5.2 Stránky v angličtině

obecné:

www.wikijazz.com

<http://jazz-piano-in-tune.blogspot.com/>

www.apassion4jazz.net

[hudební teorie, encyklopedie apod.:](#)

<http://www.dolmetsch.com/theoryindex.htm>

<http://tamingthesaxophone.com/jazz-theory.html>

www.thejazzresource.com

7.6 Poslech

Nabízíme Vám výčet zřejmě nejvlivnějších jazzových klavíristů, které byste měli znát a jejichž nahrávky byste také měli poslouchat. Jmen je uvedeno poměrně dost, ale opět připomínáme, že není třeba snažit se poslouchat všechno od všech.

Tento výběr samozřejmě musí být doplněn i o hráče na jiné nástroje, abyste měli širší a obecnější přehled. Jejich seznam by byl velmi rozsáhlý, proto ho zde neuvádíme. Jména nejvýznamnějších interpretů jazzu najdete v každém dobrém historickém přehledu o jazzu (včetně toho doporučeného výše).

starší generace - ranný jazz, stride piano, swing, tzv. jazzový mainstream:

Jelly Roll Morton, Art Tatum, Earl Hines, Fats Waller, Teddy Wilson, Duke Ellington, Count Basie, Oscar Peterson, Erroll Garner, George Shearing, Nat King Cole aj.

moderní jazz: be-bop, cool jazz, west coast, hard-bop aj.:

Thelonious Monk, Bud Powell, Lennie Tristano, Dave Brubeck, Bill Evans, Horace Silver, McCoy Tyner, Cecil Taylor aj.

období od 70. let dále - jazzrock, fúze stylů, současný jazz:

Chick Corea, Herbie Hancock, Keith Jarrett, Joe Zawinul, Michel Petrucciani, Brad Mehldau, Esbjorn Svensson, Hiromi Uehara, Gonzalo Rubalcaba, Kenny Barron aj.

česká (příp. československá) scéna:

Karel Růžička, Emil Viklický, Gabriel Jonáš, Milan Svoboda, Najponk, Stanislav Mácha (také Robert Balzar Trio, Dan Bárta & Illustratosphere), Pavel Wlosok, Beata Hlavenková (také skupina Eternal Seekers), Vojtěch Procházka (také skupina Vertigo) aj.

SEZNAM DOPORUČENÝCH NAHRÁVEK K UKÁZKÁM

A te Réhradice	Vlasta Redl: Pecky téměř všechny (BMG, 2000)
Day Tripper	The Beatles: 1962-1966 (kompilace, Capitol)
Ecaroh	Art Blakey & The Jazz Messengers: The Jazz Messengers (Legacy, 1956)
Elegant People	Weather Report: Black Market (Columbia, 1976)
Englishman in New York	Sting: Nothing Like The Sun (A&M, 1987)
How High The Moon	Dave Brubeck: Dave Brubeck Trio (Fantasy, 1951)
In The Mood	Glenn Miller: Essential Glenn Miller (Bluebird RCA, 2005)
Milionář	Jaromír Nohavica: Babylon (Sony Music/Bonton, 2003)
Night In Tunisia	Dizzy Gillespie: The Very Best of Dizzy Gillespie (Legacy, 2006)
Sir Duke	Stevie Wonder: Songs In The Key Of Life (Motown, 1976)
Something	The Beatles: Abbey Road (Capitol, 1969)
Take The "A" Train	Oscar Peterson: Plays The Duke Ellington Song Book (Verve, 1999)

ANGLICKO-ČESKÝ SLOVNÍK UŽITÝCH POJMŮ

<i>accent</i>	akcent, přízvuk
<i>accidental</i>	posuvka
<i>aeolian</i>	aiolská (stupnice)
<i>alto clef</i>	altový (violový) klíč
<i>antecedent</i>	předvětí (periody)
<i>articulation</i>	artikulace
<i>augmentation</i>	zvětšení (intervalu)
<i>augmentation dot</i>	tečka (za notou nebo pomlčkou)
<i>augmented</i>	zmenšený
<i>barline</i>	taktová čára
<i>bass clef</i>	basový klíč
<i>beam</i>	trámec (noty)
<i>beaming</i>	trámcování
<i>beat</i>	doba v taktu
<i>beats per minute, BPM</i>	označení tempa přesně podle metronomu
<i>blue note</i>	blue tón
<i>brace</i>	svorka (notových osnov)
<i>break</i>	krátká mezihra
<i>bridge</i>	střední díl skladby (obvykle díl "b")
<i>cadence</i>	kadence
<i>circle progression</i>	spoj do kruhu, harmonické "kolečko"
<i>clef</i>	klíč
<i>closed position</i>	úzká rozloha akordu
<i>compound interval</i>	složený interval
<i>consequent</i>	závětí (periody)
<i>cue notes</i>	zanášky
<i>cycle of fifths</i>	kvintový kruh
<i>cycle of fourths</i>	kvartový kruh
<i>Da Capo form</i>	forma "s opakováním", tj. "aaba"
<i>dashed barline</i>	přerušovaná taktová čára
<i>diminished</i>	zmenšený
<i>diminution</i>	zmenšení (intervalu)
<i>dominant</i>	dominanta, dominantní
<i>dorian</i>	dórská (stupnice)
<i>dotted barline</i>	přerušovaná taktová čára

<i>double barline</i>	dvojitá taktová čára
<i>double flat</i>	dvojbéčko
<i>double sharp</i>	dvojkřížek
<i>double-time</i>	změna rytmického cítění na dvojnásobné hodnoty
<i>downbeat</i>	těžká doba
<i>duplet</i>	duola
<i>dynamics</i>	dynamika
<i>eleventh</i>	undecima
<i>fade-out</i>	postupné ztišování skladby do ztracena
<i>fake book</i>	sborník často hraných jazzových standardů
<i>fifth</i>	kvinta
<i>figure</i>	figura
<i>fill in</i>	vyplňování (vyhrávky), často dle libosti interpreta
<i>final barline</i>	finální taktová čára
<i>first ending</i>	prima volta
<i>flag</i>	praporec (noty)
<i>flat</i>	béčko
<i>fourth</i>	kvarta
<i>grace note</i>	příraz
<i>groove</i>	figura (zejména v rytmice)
<i>hairpin</i>	vidlice pro označení dynamiky
<i>half-diminished</i>	polozmenšený
<i>half-time</i>	změna rytmického cítění na poloviční hodnoty
<i>half-tone</i>	půltón (malá sekunda)
<i>head</i>	hlavička (noty)
<i>chord</i>	akord
<i>chord progression</i>	harmonický spoj (obecně), sekvence
<i>chord symbol</i>	akordická značka
<i>chorus</i>	refrén, improvizované sólo
<i>church modes</i>	církevní stupnice
<i>interlude</i>	mezihra
<i>interval</i>	interval
<i>intro</i>	předehra, introdukce
<i>inversion</i>	obrat
<i>ionian</i>	jónská (stupnice)
<i>jam session</i>	hraní hudebníků "bez přípravy", tj. s využitím běžných zvyklostí jazzové hudby a obvykle na základě jazzových standardů

<i>key</i>	tónina
<i>key signature</i>	předznamenání
<i>leading tone, leading note</i>	citlivý tón
<i>leger lines</i>	pomocné linky
<i>locrian</i>	lokrická (stupnice)
<i>loop</i>	smyčka, vamp používající zejména nahraný doprovod
<i>lydian</i>	lydická (stupnice)
<i>major</i>	dur, durový
<i>major scale</i>	durová stupnice
<i>measure</i>	takt
<i>minor</i>	moll, mollový
<i>minor scale</i>	mollová stupnice
<i>mixolydian</i>	mixolydická (stupnice)
<i>mode</i>	mód (stupnice)
<i>motif, motive</i>	motiv
<i>multirest</i>	značka pro pauzu trvající více taktů
<i>natural</i>	odrážka
<i>ninth</i>	nona
<i>no chord, N.C.</i>	označení pro část skladby bez harmonie
<i>note</i>	nota
<i>note grouping</i>	polyrytmický útvar (obecně)
<i>octave</i>	oktáva
<i>open position</i>	široká rozloha akordu
<i>outro</i>	závěr skladby podobný introdukci, často založený na vampu
<i>pentatonic scale</i>	pentatonika (stupnice)
<i>perfect</i>	čistý (interval)
<i>period</i>	perioda
<i>phrase</i>	fráze
<i>phrygian</i>	frygická (stupnice)
<i>polychord</i>	kombinace dvou akordů
<i>pop-feel</i>	označení pro osminy hrané rovně (v jazzu)
<i>position</i>	rozloha akordu
<i>prime</i>	prima (interval)
<i>progression</i>	sekvence
<i>quadruplet</i>	kvartola
<i>quintuplet</i>	kvintola
<i>refrain</i>	refrén
<i>repeat</i>	opakování

<i>repeat barline</i>	označení repetice svorkami
<i>repetition</i>	repetice
<i>rest</i>	pomlka
<i>rhythm changes</i>	typ harmonicko-formálního schématu ("aaba") v jazzu
<i>riff</i>	riff, figura
<i>rock-feel</i>	označení pro osminy hrané rovně (v jazzu)
<i>root</i>	základní tón (akordu)
<i>root position</i>	základní tvar (akordu)
<i>scale</i>	stupnice
<i>second</i>	sekunda
<i>second ending</i>	seconda volta
<i>semi-open position</i>	smíšená rozloha akordu
<i>sentence (musical s.)</i>	věta (hudební)
<i>seventh</i>	septima
<i>seventh chord</i>	čtyřzvuk (terciový), septakord
<i>sharp</i>	křížek
<i>single barline</i>	jednoduchá taktová čára
<i>sixth</i>	sexta
<i>slash</i>	lomítko
<i>slash chord</i>	akordová značka s lomítkem
<i>slur</i>	oblouček
<i>staff</i>	notová osnova
<i>stem</i>	nožička (noty)
<i>stop-time</i>	sólový vstup jednoho z nástrojů
<i>straight 8ths</i>	osminy hrané rovně
<i>strophic song</i>	strofická píseň
<i>subdominant</i>	subdominanta, subdominantní
<i>suspension</i>	průtah
<i>tacet 1st time</i>	označení pro pauzu v prvním opakování
<i>tag</i>	závěr skladby podobný introdukci, často založený na vampu
<i>tenor clef</i>	tenorový klíč
<i>tension</i>	tenze, přidaný tón
<i>tenth</i>	decima
<i>tercie</i>	tercie
<i>texture (musical t.)</i>	faktura, tj. způsob vytvoření skladby
<i>theme</i>	téma (skladby)
<i>thirteenth</i>	tercdecima
<i>tie</i>	ligatura

<i>time signature</i>	metrum
<i>tonic</i>	tónika, tónický
<i>treble clef</i>	houslový klíč
<i>triad</i>	trojzvuk (terciový)
<i>triplet</i>	triola
<i>tritone</i>	tritón, zvětš.kvarta/zmenš.kvinta
<i>tuplet</i>	nepravidelné rytmické dělení (mimo základní metrum)
<i>twelfth</i>	duodecima
<i>upbeat</i>	lehká doba
<i>vamp</i>	vamp, část skladby založená na ostinátním doprovodu
<i>verse</i>	sloka
<i>voice leading</i>	vedení hlasů
<i>voicing</i>	úprava hlasů akordu
<i>walking bass</i>	kráčející bas
<i>whole-tone</i>	celý tón (velká sekunda)