

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra muzikologie

MARCEL PASTIRČÁK

Diplomová práce



**ARANŽOVÁNÍ MODERNÍ POPULÁRNÍ HUDBY SE ZAMĚŘENÍM NA
SOUBORY NA ZÁKLADNÍCH UMĚLECKÝCH ŠKOLÁCH**

Arranging of Modern Popular Music with Focus on Primary Art School Bands

Vedoucí práce: doc. Jana Spáčilová, Ph.D.

Olomouc 2019

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma *Aranžování moderní populární hudby se zaměřením na soubory na základních uměleckých školách* vypracoval samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury.

Souhlasím, aby tato práce byla uložena a zpřístupněna ke studijním účelům na Univerzitě Palackého v Olomouci.

Dále prohlašuji, že tato diplomová práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Olomouci dne.....

Podpis.....

Na tomto místě bych rád poděkoval doc. Janě Spáčilové, Ph.D, za trpělivost, systematické detailní vedení při psaní mé diplomové práce. Dík patří i mým blízkým, kteří mne během psaní práce podporovali.

OBSAH

OBSAH	4
ÚVOD.....	6
1 DOSAVADNÍ LITERATURA ZABÝVAJÍCÍ SE ARANŽOVÁNÍM POPULÁRNÍ HUDBY	8
2 VYMEZENÍ POJMU MODERNÍ POPULÁRNÍ HUDBA	20
3 ARANŽMÁ A JEHO DÍLČÍ DISCIPLÍNY.....	23
3.1 Aranžmá	23
3.2 Instrumentace	26
3.3 Transkripce.....	27
3.4 Zásah do uměleckého díla z pohledu OSA	28
4 VÝVOJ ARANŽMÁ V MODERNÍ POPULÁRNÍ HUDBĚ.....	32
5 CHARAKTERISTIKA OBECNÝCH ARANŽÉRSKÝCH PRINCIPŮ	38
5.1 Tektonika a forma	39
5.2 Harmonické úvahy.....	40
5.3 Voicing.....	41
5.4 Vedení hlasů	44
6 ARANŽÉRSKÁ PRÁCE PRO ZUŠ.....	46
6.1 Důležitost souborové hry na ZUŠ z pohledu RVP a ŠVP	46
6.2 Specifika žakovských souborů a jejich vliv na aranžmá.....	48
6.3 Vliv aranžmá na pozornost a motivaci	50
6.4 Vedení hlasů při práci pro studenty	57
6.5 Vliv aranžmá na rozvoj harmonického a polyfonního cítění	60
6.6 Aranžování skladeb pro sólové nástroje	62
6.7 Aranžmá pro nejmladší žáky	65
6.8 Příklady instrumentace pro nejmenší žáky	70
6.9 Aranžmá pro starší žáky	76
6.10 Možnosti grafického zápisu pro edukaci žáků.....	79
ZÁVĚR	84
RESUMÉ.....	85
SUMMARY	86
ZUSAMMENFASSUNG	87
ANOTACE.....	88
SEZNAM ZDROJŮ	89
Literatura.....	89
Internetové zdroje.....	93
SEZNAM UKÁZEK	95

SEZNAM TABULEK	96
SEZNAM ZKRATEK	96

ÚVOD

Práce se zabývá aranžováním moderní populární hudby se zaměřením na soubory na základních uměleckých školách. Věnuje se nalézání korelací mezi kompozičními principy procházejícími napříč hudebními žánry a aranžmá skladeb, ale zejména hledání odlišností mezi aranžérskou prací pro běžná hudební tělesa a projekty s převahou žáků zapojených do edukativního procesu. Cílem je tyto dva odlišné principy srovnat a nastínit přístup, jakým je možno pracovat s aranžmá skladeb pro žáky na ZUŠ. Při výběru tématu jsem zohlednil fakt, že se touto tematikou aktivně zabývám více než 20 let jak v teoretické, tak i v praktické rovině. Zvolené téma v současné době získává na aktuálnosti a důležitosti z toho důvodu, že všechny instituce základního uměleckého vzdělávání v ČR musí pomocí svých školních vzdělávacích programů plnit povinné výstupy vycházející z celostátně platného rámcového vzdělávacího programu, v němž je pevně začleněna hudební praxe, pro kterou se však zoufale nedostává notový materiál.

Metodologicky práce postupuje především komparativní metodou, která je použita v textech i demonstrována na notových ukázkách. Text přináší analýzu aranžérských principů popisovaných v běžně dostupné literatuře zabývající se touto problematikou a poukázání na nutnost odlišných kompozičních postupů vzhledem ke zvolené cílové skupině. Notový materiál je z velké části vytvořen autorem této práce a odráží dlouholetou praxi s aranžováním pro ZUŠ.

Strukturálně je práce řazena do šesti kapitol. V prvním, poměrně rozsáhlém textu, jsou kriticky zhodnoceny publikace zabývající se přímo problematikou aranžování populární hudby nebo alespoň reflektující nějakou hudebně-teoretickou disciplínu související s touto problematikou. Cílem je detailněji představit především ty publikace, které se svou koncepcí jistým způsobem odlišují od ostatních materiálů. Kniha zabývající se touto tematikou je zejména v zahraničí celá řada, proto se text snaží selektovat a vzít v potaz i chronologické hledisko. Kromě bližšího popisu několika zahraničních i domácích titulů je část materiálu rozčleněna dle reflektovaných témat, jejichž přehled lze najít v sumarizační tabulce.

Pro lepší uchopení celé problematiky je nutno v textu vymezit a nastínit některé základní oblasti, s nimiž je dále pracováno. Samostatně je řešen pojem moderní populární hudba, kde je možno v třetí až páté kapitole nalézt nejen genezi tohoto termínu, ale i jeho

zasazení do dobového kontextu, včetně nastínění dílčích souvisejících disciplín s krátkým popisem vývoje moderní populární hudby.

Hlavní tělo práce tvoří kapitoly pátá a šestá, které se dotýkají nejen klíčových oblastí shodných pro aranžérskou práci pro hudební tělesa všeobecně, ale i pro projekty složené především ze žáků na ZUŠ. Věnují se části aranžérských principů procházejících napříč spektrem hudebních žánrů, jako jsou tektonika, forma, instrumentace, harmonie atd. Aranžérská práce pro ZUŠ je kapitolou s největší výtěžností vzhledem ke zvolenému tématu. Postupně prochází klíčové oblasti aranžmá, které přímo reflektují odlišné principy vycházející například z atypického nástrojového složení souborů na ZUŠ nebo rozdílnou hráčskou úroveň a motivaci studentů. Kromě témat souvisejících s hudební psychologií a sociologií se kapitola zabývá i konkrétními doporučeními, jak při aranžmá skladeb postupovat, což je dokládáno poměrně častým zařazováním notových ukázek.

1 DOSAVADNÍ LITERATURA ZABÝVAJÍCÍ SE ARANŽOVÁNÍM POPULÁRNÍ HUDBY

Pro člověka, který nemá samostatné zkušenosti s aranžováním hudby a chtěl by se o toto téma zajímat, je dozajista složité vybrat pouze jednu komplexní publikaci, která by ho bezpečně provedla celou problematikou aranžování moderní populární hudby. Dnes již klasické a dobře zavedené hudebně-teoretické publikace,¹ ze kterých jsou pedagogy na hudebních školách plošně vyučovány hudebně-teoretické předměty, jsou sice psány systematicky a koncepčně, avšak pro oblast aranžování moderní populární hudby jsou málo vhodné, jelikož sice detailně popisují jednotlivé jevy, ale nezabývají se aplikací probíraných jevů na hudební praxi.² Notové ukázky jsou vždy pečlivě zpracovány, k dispozici je i dostatek cvičných příkladů, avšak koncepce je podřízena výhradně procvičování jednotlivých jevů, nikoli jejich praktickému uplatnění. I sebelepší znalost všech harmonických spojů nezajistí, že student bude schopen své znalosti používat, a přesto že se naučí například čtyřhlasně zharmonizovat lidovou píseň, je vysoce nepravděpodobné, že bez dalších znalostí získaných z jiné literatury bude schopen tento čtyřhlas nějak zajímavě instrumentovat nebo tvůrčím způsobem vytvořit byť drobné aranžmá skladby.

Velmi častým argumentem hudebníků bývá, že při pokusech o vlastní aranžérskou práci, kdy se rozhodnou dát své myšlence konkrétní hudební podobu, vlastně ani nevědí, jak by měli postupovat, a to i navzdory patřičným hudebním znalostem získaným v různých hudebních institucích. Je tedy nezbytné, aby adept, který se začne zabývat aranžováním moderní populární hudby, měl nejen zcela bezpečně zvládnuty základní hudebně-teoretické disciplíny, ale aktivně se zajímal i o publikace, které by jeho vědomosti mohly rozšířit, zejména o ty, které jsou svou koncepcí zaměřeny na využití probíraných jevů v praxi.

Fakt, že neexistuje jednotná publikace věnující se souhrnně aranžmá jednotlivých žánrů, není překvapující, jelikož by musela svou koncepcí obsáhnout odlišnosti všech hudebních stylů, které musí hudební aranžér respektovat, a svým rozsahem by byla pro čtenáře zcela neúnosná. Z tohoto důvodu lze naopak najít řadu samostatných publikací věnujících se především jednotlivým hudebně-teoretickým disciplínám, které se následně aplikují v jednotlivých hudebních stylech spadajících pod pojem moderní populární hudba.

¹ Například publikace: KOFROŇ, Jaroslav. *Učebnice harmonie*. Páté, nezměněné vydání. Praha: Supraphon, 1978 nebo HŮLA, Zdeněk. *Nauka o kontrapunktu*. Praha: Supraphon, 1985.

² Jako zajímavou publikaci pro studium harmonie kombinující přístup teoretika s praktickými příklady lze doporučit knihu: JANEČEK, Karel. *Harmonie rozborem*. Praha: Supraphon, 1982. V publikaci jsou jednotlivé harmonické jevy vysvětlovány na notových příkladech konkrétních kompozic předních skladatelů.

Jakousi nejvýše postavenou laťkou pro aranžmá populární hudby je hudba jazzová, pro kterou vzniká nejvíce publikací zaměřených na aranžování. Disciplína aranžování populární hudby však není otázkou pouze jazzu, ale je to otázka napříč hudbou všeobecně. Předpokládá se, že po prostudování publikací týkajících se jazzové tvorby jsou nabyté znalosti přenositelné i do jiných hudebních žánrů, kde se však nekladou obdobně vysoké nároky na hudební znalosti a dovednosti na hráče ani na hudební aranžéry.

V následujícím textu bude věnován prostor zmapování několika zásadních publikací, které se zabývají problematikou aranžování moderní populární hudby nebo alespoň tematicky reflektují jednotlivé disciplíny nutné pro tuto oblast. Cílem tohoto průřezu je jednak dosavadní literaturu kriticky zhodnotit, jednak usnadnit cestu případným zájemcům o studijní materiály.

Z řady zahraničních titulů lze označit za nejkompexnější materiál dílo *Arranging by examples* s podtitulem *The practical guide to jazz and pop orchestra arranging* od Franse Absila.³ Kniha je výborným studijním materiálem věnující se všem klíčovým tématům. Je potřeba vyzdvihnout část o instrumentaci, kde lze nalézt nejen rozsahy i méně používaných hudebních nástrojů, ale především praktické informace věnující se práci s nástrojovými sekcemi, popisu jejich základních zvukových charakteristik a možných barevných kombinací. Patříčná péče je věnována také harmonickým úvahám a problematice práce s neakordickými tóny. Text je zpracován velmi zevrubně s nástinem různých možných řešení a s dostatečným množstvím notových ukázek. Detailně je řešena problematika „voicing“⁴ pro různý počet nástrojů a také to, jak sazbu řešit v různých nástrojových sekcích včetně jejich instrumentace. Posledním řešeným tématem je problematika aranžmá z celkového pohledu. Zde lze nalézt doporučení o stavbě aranžmá, která by měla zastřešovat dílčí disciplíny, jako je harmonie, dynamika, instrumentace, délka skladby a tempo. Dotýká se i bluesové a folkové písně, ukazuje formotvorné elementární prvky, ze kterých lze píseň vybudovat (intro, coda, bridge) a které je následně při větší intencionalitě autora možno řadit do větších formových struktur. Publikaci lze hodnotit jako výborný systematicky zpracovaný edukativní materiál, který je obsahově vyčerpávající s dostatečným množstvím notových ukázek, přičemž snaha tomuto textu cokoli vytknout by byla zcela zbytečná.

³ ABSIL, Frans. *Arranging by Examples: The Practical Guide to Jazz and Pop Orchestra Arranging* [online]. Third Edition. 2005 [cit. 2018-07-24]. Dostupné z: <https://www.fransabsil.nl/archpdf/arrbook.pdf>

⁴ Termínem „voicing“ se rozumí systém vertikálního řazení konkrétních tónů do různých hudebních struktur.

Rovněž publikace *Jazz arranging and composing: a linear approach*⁵ od Billa Dobbinse je určena pro poučené čtenáře s předpokladem dobrých znalostí hudebně-teoretických předmětů. Autor probírané jevy představuje na dvou vlastních melodiích, které protkávají celou publikaci, což je pro čtenáře velmi výhodné, jelikož si tyto melodie záhy osvojí, dobře se v nich orientuje a probírané jevy může snadněji dohledat a lépe uchopit. Základem tohoto materiálu je snaha zohlednit především lineární způsob vedení jednotlivých hlasů, čímž se tato publikace odlišuje od jiných koncepcí. Text se zabývá tím, jak harmonizovat a vést hlasy od melodie ve dvojhlasu až po práci v sekcích, přičemž předestírá, že práce se dvěma hlasy může být v některých ohledech komplikovanější, zejména z pohledu jejich lineárního vedení.⁶ Praktickou rovinou tohoto materiálu je to, že není pouze jednostranně zaměřen na přijímání informací, ale vybízí k samostatné práci pomocí průběžně zadávaných dílčích úkolů, přičemž následně nabídne možné řešení daného zadání. Publikace je řešena systematicky a lze ji zařadit mezi základní doporučenou literaturu pro zájemce o aranžování moderní populární hudby. Nezabředává příliš hluboko do dílčích aspektů, ale snaží se co nejjednodušším způsobem předat zájemcům potřebné informace použitelné v praxi. Jako přednost lze uvést koncepčně řešené notové příklady demonstrovány na stejné skladbě, což čtenáři značně ulehčuje orientaci.

Tematicky obdobně rozsáhlou je publikace *Arranging for large jazz ensemble*⁷ autorů Dicka Lowella a Kena Pulliga. Za přednost lze označit fakt, že celá kniha je podložena audio ukázkami probíraných jevů a zčásti je pojata jako cvičebnice. Cenné informace lze načerpat v kapitole o nástrojích, přičemž je pečlivě řešena i problematika dynamiky, barvy a znělosti nástrojů v jednotlivých polohách, včetně praktických doporučení, jakými technickými a hráčskými omezeními či přednostmi daný nástroj disponuje, což jsou pro hudebního aranžéra zcela zásadní informace. Praktickou rovinou publikace je zadávání dílčích úkolů, kdy je čtenář například vyzván, aby si poslechl svou oblíbenou nahrávku a pokusil se ji analyzovat nejdříve z formálního hlediska, následně vytvořil alespoň grafický zápis nahrávky, kde už bude schopen zanést další dílčí informace, jako je tónina, melodie, harmonie, vrchol skladby atd. Cílem takovýchto úkolů je snaha o to, aby si aranžér uměl představit, jaké nástroje je vhodné pro daný účel kombinovat, v jakých polohách používat

⁵ DOBBINS, Bill. *Jazz arranging and composing: a linear approach*. [Überarb. Ausg.]. Rottenburg, West Germany: Advance Music, 1986. ISBN 9783892210061.

⁶ Tamtéž, s. 19-34.

⁷ LOWELL, Dick a Ken PULLIG. *Arranging For Large Jazz Ensemble*. WI: Berklee Press, 2003. ISBN 0634036564.

konkrétní melodické postupy při vlastní aranžérské práci. Ve stati o aranžmá lze nalézt doporučení, jak zacházet se skladbou a aranžmá jako s celkem.⁸ Přestože je materiál koncipován tematicky dosti obsáhle, jednotlivě řešená témata neztrácejí na kvalitě zpracování. Je určen zejména erudovanému čtenáři, jelikož bez dobré znalosti základních hudebně-teoretických disciplín je orientace v textu značně komplikovaná.

Publikace s mírně provokujícím názvem *The complete idiot's guide to arranging and orchestration*⁹ od Michaela Millera řeší obecný náhled základních struktur v oblasti instrumentace a aranžmá obecně. Zabývá se elementární problematikou harmonizace akordů a jejich úpravy, notace, užití voicing v běžných kadencích, harmonizace melodie, ale také formální stránkou grafické úpravy partitury. V publikaci autor seznamuje čtenáře se základní problematikou užití jednotlivých nástrojů, nástrojových skupin, jejich kombinací a orchestrů. Detailně řeší a udává příklady práce s rytmickou sekcí v různých hudebních stylech a nástrojových kombinacích. V publikaci je na rozdíl od jiných řešena zásadní problematika výběru a užití notačních programů, jejich výhody i nevýhody. I přes kontroverzní název vede autor čtenáře k postupným rozhodnutím a doporučuje jim návody, které dokládá srozumitelnými notovými ukázkami včetně hudebních ukázek na CD nosiči, jakým způsobem lze skladby aranžovat. Publikaci obohacuje zajímavý poznámkový aparát - graficky řazený přímo do textu formou vsuvek "Tip" a "Note", které vycházejí z autorových osobních zkušeností v řešení dané problematiky. Celou publikací se tak nese snaha o nadhled a popularizačním způsobem čtenáře provést celkovou problematikou aranžování populární hudby.

První českou knihou, kterou je nutno představit v této kapitole, je poměrně rozšířený titul *Jazzová praktika 1* od Karla Velebného.¹⁰ Rozsahově zásadním oddílem publikace jsou kapitoly týkající se harmonizace.¹¹ V knize čtenář najde i řadu praktických rad, jak postupovat při tvorbě voicing či jak pracovat s neakordickými tóny. Tato kapitola by však zasloužila větší pozornost i větší počet notových ukázek. Zdařile je koncipována část textu věnující se jednotlivým hudebním nástrojům, kde autor věnuje každému nástroji dostatečný prostor. Kromě konkrétních návodů, jak nástroj zapsat do not, jsou cenné zejména rady

⁸ LOWELL, Dick a Ken PULLIG. *Arranging For Large Jazz Ensemble*. WI: Berklee Press, 2003, 32-48. ISBN 0634036564.

⁹ MILLER, Michael. *The complete idiot's guide to arranging and orchestration*. New York: Alpha Books, 2007. ISBN 9781592576265.

¹⁰ VELEBNÝ, Karel. *Jazzová praktika 1*. 2. rozšířené vydání. Praha: Panton, 1983.

¹¹ Tamtéž, s. 23-43.

o stylizaci daných nástrojů v hudebních tělesech. Publikace svým rozsahem patří spíš k užitečným studijním materiálům, nicméně obsahuje řadu velmi cenných informací zčásti cílených na hudební praxi. Zcela však chybí souvislejší text o aranžmá hudby z celkového hlediska.

Navazujícím titulem Karla Velebného jsou jeho *Jazzová praktika 2*,¹² která se z velké části věnuje improvizaci, ale i zde lze najít cenné informace, které by mohl hudební aranžér při své práci využít. V prvních statích je viditelná snaha o definici jakéhosi komunikačního jazyka, který by měl systematicky nahradit dlouhá názvosloví, přičemž nechybí krátké pojednání o akordových značkách. Zpočátku jsou představovány různé stupnice s komentářem, jak s nimi při improvizaci pracovat, jejichž ovládnutí je pro hudebního aranžéra nezbytně nutné. Kapitoly autor uzavírá pojednáním o symetrii, která je z celé publikace pro hudebního aranžéra informačně zřejmě nejzajímavější, jelikož zde lze najít kromě užití stupnic i harmonické úvahy, ukázky vertikální sazby a práci se septakordy v poměrně zajímavých hudebních strukturách.¹³ Další kapitoly jsou z pohledu hudebního aranžéra už informačně poměrně málo vyčerpávací, jelikož se zabývají praktickými postupy, jak k improvizaci přistoupit. Významnou předností *Jazzových praktik 2* je fakt, že je kniha částečně pojímána jako cvičebnice, kdy sice čtenář nedostane konkrétní notové příklady, ale v závěru každé kapitoly je vždy vyzván, aby si dané téma pomocí několika tematických úkolů samostatně procvičil. Kniha končí poměrně údernou kapitolou, kdy bez jakéhokoli komentáře autor sepisuje kritéria jazzového hudebníka, kterými celou publikaci vtipně uzavře.

Jako výborně zacílenou literaturu pro hudební aranžéry lze označit publikaci *Základy aranžování moderní populární hudby* od Vlastimila Hály.¹⁴ Tato kniha je zásadní literaturou z českého prostředí, která svou stručnou praktičností a s nadhledem systematicky provede čtenáře klíčovými oblastmi, o které by se měl hudební aranžér zajímat. Materiál se věnuje jednotlivým nástrojům, kde lze najít zejména praktické informace o nejvhodnějších polohách, technických i hráčských možnostech, jejich stylizaci včetně aranžérských problémů, které mohou nastat při jejich nesprávném použití. Pozitivem této kapitoly je, že autor neopomněl ani méně často používané nástroje.¹⁵ Informačně dobře vyčerpávací částí

¹² VELEBNÝ, Karel. *Jazzová praktika 2*. Praha: Panton, 1978.

¹³ Tamtéž, s. 41-47.

¹⁴ HÁLA, Vlastimil. *Základy aranžování moderní populární hudby*. Praha: Panton, 1980.

¹⁵ V případě dalšího zájmu o instrumentaci lze doporučit knihu: RYCHLÍK, Jan. *Moderní instrumentace: vyšší orchestrační, technika jednotlivých hudebních nástrojů*. Praha: Panton, 1968.

publikace je oddíl věnující se různým fakturám při aranžmá od práce s dvojhlasem až po voicing v pětihlase včetně různých nadstaveb.¹⁶ Na poměrně malé ploše tak čtenář získá přehledná doporučení, jak ovlivní sazbu a vedení hlasů, například tempo či charakter skladby, jak pracovat s vnitřními hlasy, čemu se při konkrétní sazbě hlasů vyvarovat, včetně ukázek, jak se aranžérská práce proměňuje z hlediska stylizace. Publikace rovněž vybočuje z řady českých materiálů v tom, že se věnuje všeobecným otázkám aranžmá, kde s nadhledem poukazuje na fakt, jak tvůrčí proces je aranžování moderní populární hudby a nad čím vším by se měl hudební aranžér při své práci zamyslet kromě toho, že bezpodmínečně zvládá dílčí hudebně-teoretické disciplíny.¹⁷

V opozici k předchozímu titulu stojí spis s názvem *Aranžérské kompendium taneční a jazzové hudby* od Miroslava Kaducha.¹⁸ Přestože je publikace z roku 1981, je psána na psacím stroji a i notové ukázky jsou vypracovány rukopisně, což do značné míry ztěžuje čitelnost celého materiálu. Rovněž i poznámkový aparát je řazen vždy až za celou kapitolou textu, což čtenáři zásadně znesnadňuje okamžitý přístup k doplňujícím informacím. Text provádí problematikou základních hudebních struktur, které se často objevují v jazzové hudbě, a postupně přechází k akordům zahuštěným, stavbě pěti a vícezvuků, tvorbě alterací či septakordů ve formě polychordů i složitějších struktur. V knize je řešena rovněž instrumentace, spíše však z pohledu výčtu možných nástrojových kombinací a rozsahů nástrojů. Chybí zde informace o charakteristice jednotlivých nástrojů. Přestože v textu lze nalézt relevantní informace, s knihou se pracuje poměrně složitě.

Jednou z nejstarších publikací týkající se problematiky aranžování moderní populární hudby je titul *Aranžování pro moderní taneční orchestr* od Zdeňka Krotily.¹⁹ Po úvodním rozčlenění hudebních nástrojů do jednotlivých sekcí, včetně nejčastěji užívaných počtů a kombinací, následuje přehledný výčet o transpozicích, ladění, charakteru a užití jednotlivých nástrojů. Jako první sekci se autor věnuje saxofonům, kde až zbytečně obsírně popisuje všechny možné kombinace saxofonů. Nezměrně dlouho tak trvá, než se dostane k nejvíce používané sazbě pro saxofony, jíž je pětihlas, který je zde ale řešen především z pohledu instrumentace a výčtu barevných kombinací. Obdobným nedostatkem trpí

¹⁶ Nadstavbou je myšleno přidání dalších tónů nad základní strukturu septakordu, aniž by se zásadně změnil charakter akordu.

¹⁷ HÁLA, Vlastimil. *Základy aranžování moderní populární hudby*. Praha: Panton, 1980, s. 81-86.

¹⁸ KADUCH, Miroslav. *Aranžérské kompendium taneční a jazzové hudby*. Ostrava: Městské kulturní středisko, 1981.

¹⁹ KROTIL, Zdeněk. *Aranžování pro moderní taneční orchestr*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963.

i kapitoly o jiných nástrojových sekcích. Přestože kniha obsahuje v názvu termín aranžmá, zcela je zde opominut základní formotvorný prvek při aranžmá, čímž harmonie jednoznačně je. Rovněž i v kapitole o rozvržení aranžmá lze najít spíše všeobecně známé informace a přínos je tak oproti jiným výše popsaným publikacím podstatně menší.

Jakoby na opačném pólu stojí jedna z nejnovějších publikací vydaných u nás, *Praktická jazzová harmonie* od Milana Svobody.²⁰ Jak už samotný název materiálu napovídá, těžištěm obsahu jsou harmonické jevy nejčastěji používané v jazzu. Velkou předností tohoto výukového materiálu je, že je koncipován ne pouze jako pasivní text, ale i jako aktivní cvičebnice se 32 testy vždy konkrétně souvisejícími s probíranou kapitolou. Co však je vzhledem k naší produkci knih zcela výjimečné, je to, že autor v knize odkazuje na zvukové ukázky probíraných jevů. Tuto velkorysou nabídku neváhá ještě posunout a čtenáři umožňuje si tyto příklady prohlédnout ve formátu PDF, a dokonce i ve formátu pro notační software Sibelius, což je pro studium naprosto nedocenitelná možnost. Jako velmi praktickou myšlenku lze označit i to, že jednotlivě probírané harmonické jevy autor vysvětluje nejen pomocí notových příkladů, ale dokládá je i na známých jazzových standardech. Student tak má možnost hledat korelace mezi skladbou, kterou dobře zná, a aktuálně probíraným tématem, což je základem pro to, aby informace pouze pasivně nepřijímal, ale vytvořil si pevné vazby mezi teoreticky řešeným jevem a konkrétní zvukovou strukturou.

Publikace začíná elementární problematikou stavby akordů a systému zápisu akordových značek a ihned přechází k septakordům a harmonickým úvahám o nadstavbách²¹ v jednotlivých dur a moll tóninách, včetně jejich úprav do čtyřhlasu. Následuje poměrně rozsáhlý oddíl věnovaný chromaticce, kde přichází na řadu témata jako mimotonální akordy a jejich progrese, rozšířená diatonika, substituční vazby, reharmonizace, modulace atd. Vše je pečlivě dokládáno pomocí notových ukázek leadsheet i ve čtyřhlasé sazbě. Rozsahově menší prostor publikace nechává modalitě, jak autor tuto oblast nazývá „ne-tonalitě“.²² Posledním tematickým oddílem je problematika voicing, které autor věnuje dostatečnou

²⁰ SVOBODA, Milan. *Praktická jazzová harmonie*. 2. vydání. Praha: Jc-Audio, Netolice, 2014. ISBN 9788087132265.

²¹ Autor používá modernější výraz tenze (extensions, upper structure).

²² „Ne-tonalitu“ autor vysvětluje jako určité postupy, které nelze vysvětlit ani tonálně nebo modálně, přičemž tyto postupy ještě nespádají do oblasti hudby atonální. Pro tyto případy je užíván termín „ne-funkční harmonie“ (non-functional harmony). SVOBODA, Milan. *Praktická jazzová harmonie*. 2. vydání. Praha: Jc-Audio, Netolice, 2014, s. 196. ISBN 9788087132265.

pozornost. Kapitola je uzavřena přehledným soupisem doporučení pro vytváření voicing a několika sumarizačními tabulkami, kde lze najít shrnutí celé problematiky. Vzhledem k tomu, že autor již v názvu vymezil, jakému tématu se bude věnovat, nenajdeme v textu téměř žádné informace o přístupu k aranžmá a instrumentaci.

Posledním, mezi hudebníky všeobecně známým titulem zabývajícím se tématem aranžmá, je poměrně útlý svazek s názvem *O instrumentaci tanečního a jazzového orchestru* od Karla Krautgartnera.²³ Kniha se detailně věnuje především instrumentaci a užití nástrojů v praxi, kde lze vylézt cenné informace nejen o rozsazích, ale i o tom, jak se dané nástroje zvukově chovají v různých polohách a jaká je jejich nejvhodnější sazba. Autor kromě doporučení, jak s nástroji zacházet, nezapomíná přiblížit i jejich technické nedokonalosti a zmiňuje, jakým postupům se raději vyhnout a jak vzniklé situace vhodně řešit.²⁴ V druhé části textu se autor pečlivě věnuje nástrojovým kombinacím a na velkém množství ukávek konkrétních skladeb popisuje jejich instrumentaci. V textu tak lze najít řadu praktických návodů, jak s danou nástrojovou sekcí či kombinací pracovat a jakých zvukových možností lze dosáhnout. Tato část publikace je velmi přínosná vzhledem k tomu, s jakou detailností autor rozebírá zvukové účinky i drobných změn v jejich sazbě.

V následující tabulce lze najít průřez částí titulů zabývajících se tématy souvisejícími s aranžováním hudby, kterých v zahraniční produkci existuje mnohonásobně více než u nás. Cílem bylo vytvořit alespoň z vybraných publikací chronologický přehled.

²³ KRAUTGARTNER, Karel. *O instrumentaci tanečního a jazzového orchestru*. Praha: Panton, 1961.

²⁴ K dalšímu studiu instrumentace například dechových nástrojů lze doporučit publikaci zabývající se velmi detailně nejen technickými přednostmi a nedokonalostmi jednotlivých nástrojů, ale i hrou speciálních hráčských technik a efektů: HYBLER, Martin. *Dechové nástroje moderního symfonického orchestru: (se zřetelem k jejich novým technickým možnostem)*. Praha: Triga pro Akademii múzických umění v Praze, 2008. ISBN 9788090426665.

Název publikace	Rok	Řešená témata						
		Instrumentace	Užití nástrojů	Harmonie	Formy	Voicing	Zpěv	CD
School and amateur orchestras ²⁵	1966	•	•	•		•		
Arranging concepts complete ²⁶	1972	•	•	•				
Music arranging and orchestration ²⁷	1975	•	•	•				
The contemporary arranger ²⁸	1975	•	•			•	•	
Orchestral technique: a manual for students ²⁹	1982	•	•	•	•	•		
Composing music: a new approach ³⁰	1983		•	•		•		
Arranging for the concert band ³¹	1983	•	•		•			
Jazz arranging and composing: a linear approach ³²	1986	•	•	•	•	•		
David Baker's arranging & composing: for the small ensemble, jazz, R & B, jazz-rock ³³	1988	•	•		•	•		
Essential dictionary of orchestration: ranges, general characteristics, technical considerations, scoring tips ³⁴	1998	•	•			•	•	
Modern jazz voicing ³⁵	2001	•				•		•
Reharmonization techniques ³⁶	2002	•	•	•		•		
Arranging for large jazz ensemble ³⁷	2003	•	•	•	•	•		•

²⁵ DALBY, John B. *School and amateur orchestras*. Oxford: Pergamon Press, 1966. ISBN 9781483116464.

²⁶ GROVE, Dick. *Arranging concepts complete*. Los Angeles: Alfred publishing, c1972. ISBN 0882844849.

²⁷ CACAVAS, John. *Music arranging and orchestration*. Miami: Warner Bros. Publication, 1975. ISBN 079257720.

²⁸ SEBESKY, Don. *The contemporary arranger*. New York: Alfred Pub. Co., c1975. ISBN 0882840320.

²⁹ JACOB, Gordon. *Orchestral technique: a manual for students*. 3rd ed. New York: Oxford University Press, 1982. ISBN 0193182041.

³⁰ RUSSO, William, Jeffrey AINIS a David STEVENSON. *Composing music: a new approach*. Chicago and London: The university of Chicago press, 1983. ISBN 0226732169.

³¹ ERICKSON, Frank. *Arranging for the Concert Band*. Belwin-Mills publishing, 1983. ISBN 9780769257709.

³² DOBBINS, Bill. *Jazz arranging and composing: a linear approach*. [Überarb. Ausg.]. Rottenburg, West Germany: Advance Music, 1986. ISBN 978-3892210061.

³³ BAKER, David. *David Baker's arranging & composing: for the small ensemble, jazz, R & B, jazz-rock*. Rev. ed. Van Nuys, CA: Alfred Pub. Co., c1988. ISBN 0882844695.

³⁴ BLACK, Dave a Tom GEROU. *Essential dictionary of orchestration: ranges, general characteristics, technical considerations, scoring tips : the most practical and comprehensive resource for composers, arrangers & orchestrators*. Los Angeles: Alfred Pub. Co., c1998. ISBN 0739000217.

³⁵ PEASE, Ted a Ken PULLING. *Modern jazz voicing: arranging for small and medium ensembles*. Boston: Berklee Press, 2001. ISBN 9780634014437.

³⁶ FELTS, Randy. *Reharmonization techniques*. Boston, Mass.: Distributed by H. Leonard, c2002. ISBN 0634015850.

³⁷ LOWELL, Dick a Ken PULLIG. *Arranging For Large Jazz Ensemble*. WI: Berklee Press, 2003. ISBN 0634036564.

Manual of practical instrumentation ³⁸	2005	•	•	•	•	•		
Arranging by Examples: The Practical Guide to Jazz and Pop Orchestra Arranging ³⁹	2005	•	•	•	•	•		
Arranging songs: How to put the parts together ⁴⁰	2007	•	•					•
The complete idiot's guide to arranging and orchestration ⁴¹	2007	•	•	•	•	•	•	•
Jazz composition and arranging in the digital age ⁴²	2012	•		•	•	•		
Basics in jazz arranging ⁴³	2013	•	•	•		•	•	•
The Berklee book of jazz harmony ⁴⁴	2013			•		•		•
Creative jazz composing and arranging ⁴⁵	2014				•			
Arranging for horns ⁴⁶	2015	•	•			•	•	•

Tabulka 1: přehled zahraniční literatury řešící aranžování hudby

Název publikace	Rok	Řešená témata						
		Instrumentace	Užití nástrojů	Harmonie	Formy	Voicing	Zpěv	CD
O instrumentaci tanečního a jazzového orchestru ⁴⁷	1961	•	•				•	
Aranžování pro moderní taneční orchestr ⁴⁸	1963	•			•			
Jazzová praktika 2 ⁴⁹	1978			•				
Základy aranžování moderní populární hudby ⁵⁰	1980	•	•	•	•	•	•	

³⁸ WIDOR, Charles-Marie. *Manual of practical instrumentation*. Mineola, N.Y.: Dover Publications, 2005. ISBN 0486442691.

³⁹ ABSIL, Frans. *Arranging by Examples: The Practical Guide to Jazz and Pop Orchestra Arranging* [online]. Third Edition. 2005 [cit. 2018-07-24]. Dostupné z: <https://www.fransabsil.nl/archpdf/arrbook.pdf>

⁴⁰ ROOKSBY, Rikky. *Arranging songs: How to put the parts together*. New York: Backbeat books, 2007. ISBN 9780879308964.

⁴¹ MILLER, Michael. *The complete idiot's guide to arranging and orchestration*. New York: Alpha Books, 2007. ISBN 9781592576265.

⁴² SUSSMAN, Richard a Mike ABENE. *Jazz composition and arranging in the digital age*. New York: Oxford University Press, c2012. ISBN 9780195380996.

⁴³ RUTHERFORD, Paris. *Basics in jazz arranging*. Cheltenham: Hal Leonard corporation, 2013. ISBN 9781480358997.

⁴⁴ MULHOLLAND, Joe a Tom HOJNACKI. *The Berklee book of jazz harmony*. Boston: Berklee Press, 2013. ISBN 9780876391426.

⁴⁵ BERGER, David. *Creative jazz composing and arranging*. Second edition. Such sweet thunder publishing, c2014. ISBN 9780692557129.

⁴⁶ GATES, Jerry. *Arranging for Horns*. Boston: Berklee Press, 2015. ISBN 9780876391457.

⁴⁷ KRAUTGARTNER, Karel. *O instrumentaci tanečního a jazzového orchestru*. Praha: Panton, 1961.

⁴⁸ KROTIL, Zdeněk. *Aranžování pro moderní taneční orchestr*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963.

⁴⁹ VELEBNÝ, Karel. *Jazzová praktika 2*. Praha: Panton, 1978.

⁵⁰ HÁLA, Vlastimil. *Základy aranžování moderní populární hudby*. Praha: Panton, 1980.

Aranžérské kompendium taneční a jazzové hudby ⁵¹	1981	•		•		•		
Jazzová praktika 1 ⁵²	1983	•	•	•		•		
Praktická jazzová harmonie ⁵³	2014	•		•	•			•

Tabulka 2: přehled tuzemské literatury řešící aranžmá hudby

Z množství prostudovaných zahraničních publikací je možno dojít k několika dílčím závěrům. Všechny materiály jsou velmi naplňující z hlediska obecného pojetí aranžérské praxe, pojednání o hudebních nástrojích, různých nástrojových kombinacích a seskupení především z oblasti jazzu, ale i populární hudby. Knihy se shodují v tématech, jako jsou harmonie, melodie a práce s nimi, obecná doporučení pro práci v oblasti voicing, s přesahem k tématům, jako jsou grafické úpravy partitury, úpravy textu a v několika případech rovněž doporučení k používání notačních systémů, práci ve studiu. Ve všech publikacích je použito dostatečné množství notových ukázek, přičemž některé z nich jsou podpořeny zvukovou přílohou na CD, což oceňuji jako velmi přínosnou část pro posluchače, kteří nemají s aranžmá četné zkušenosti. Publikace spojuje i fakt, že zcela opomíjejí kontrapunktickou práci s výjimkou těch, které se zabývají linearitou vedení hlasů. V chronologické posloupnosti lze však vyzorovat několik odlišností především v řešení elementárních otázek v oblasti harmonie a forem. Autoři novějších publikací spoléhají na značnou spoluúčasť čtenáře a předpokládají znalosti základů klasické harmonie a hudebních forem. Naopak ve starších publikacích jsou tato témata značně rozvíjena, tvoří většinou podstatnou část textu na úkor problematiky instrumentace a aranžmá.

Společným bodem české i zahraniční literatury je, že na jedné straně lze nalézt texty svou strukturou dnes již překonané a na straně druhé naopak zcela moderní a koncepční. Co však obě provenience zásadně rozděluje je, že zahraničních titulů existuje podstatně více a v drtivé většině svým rozsahem a kvalitou přesahují publikace vycházející u nás. Jedná se především o větší detailnost probíraných jevů, což je u českých publikací dosažitelné jen stěží, především vzhledem k jejich rozsahu. Rovněž i tematické zaměření zahraniční literatury nabízí širší paletu, kdy je možno vybírat buď tituly reflektující jak

⁵¹ KADUCH, Miroslav. *Aranžérské kompendium taneční a jazzové hudby*. Ostrava: Městské kulturní středisko, 1981.

⁵² VELEBNÝ, Karel. *Jazzová praktika 1*. 2. rozšířené vydání. Praha: Panton, 1983.

⁵³ SVOBODA, Milan. *Praktická jazzová harmonie*. 2. vydání. Praha: Jc-Audio, Netolice, 2014. ISBN 9788087132265.

celkový přístup k aranžmá včetně jednotlivých souvisejících disciplín, nebo pouze publikace řešící konkrétní obory.

2 VYMEZENÍ POJMU MODERNÍ POPULÁRNÍ HUDBA

Přestože se hlavní tělo práce bude zabývat principy platícími napříč hudebními žánry a text se místy dotkne i oblasti hudby klasické (například pro lepší demonstraci popisovaného fenoménu), největší množství popisovaných jevů bude řešeno na příkladech spadajících do oblasti moderní populární hudby. Z tohoto důvodu je zcela nezbytné tento pojem vymezit. Pro správné pochopení pojmu moderní hudba je potřeba si uvědomit, že tento termín označoval v historickém kontextu různé druhy hudby, především však produkci, která svou charakteristikou vybočovala z dobového skladatelského paradigmatu hudby běžně provozované.⁵⁴

V každé vývojové epoše hudební kultury byla provozována hudba, kterou bylo možné v dané době chápat jako klasickou, populární či moderní. Samozřejmě za použití jiné terminologie, než jakou bychom užili v dnešní době. Je třeba si uvědomit, že termín „moderní“ je časově přenositelný a nelze ho spojovat výhradně s tím, jak jej vnímáme dnes, jelikož se v horizontu následujícího století dozajista bude používat pro zcela jiný druh hudby. Jde o uvědomění si rozdílu mezi „starým“ a „novým“. Hledání těchto hranic je přirozeným fenoménem nejen v hudbě, ale v každém umění.

Lze tedy zjednodušeně říci, že slovo moderní lze vnímat jako antonymum termínu starý či zastaralý? Jistý problém totiž může nastat v okamžiku, kdy bychom chtěli stanovit míru modernosti v hudbě, ať už pochází z kterékoli doby, jelikož to, co v jednom případě můžeme vnímat jako moderní, může působit v případě jiném naopak zastarale či nevhodně. Příkladem může být například užívání paralelismů, o jejichž modernosti často rozhoduje ani ne tak časová osa, ale druh hudby, ve kterém jsou použity. To, jak moderně znějí paralelismy v jazzové hudbě, je zcela odlišné například od toho, jak nemoderně by mohly znít obdobné postupy v lidové hudbě i za předpokladu, že by obě kompozice vznikly ve stejné době. Často tedy o modernosti rozhoduje aplikace daného fenoménu v konkrétním kontextu.

V teoretických pojednáních, které se snaží o vymezení moderní populární hudby, je často operováno s výrazem „nonartificiální“. Tento pojem vznikl v české muzikologii 70. let 20. století jako zastřešující pro hudbu, která není řazena do kategorie hudby „vážné“. Toto dichotomické rozlišení se opírá o odvození z termínu artificiální hudba. Pod pojmem artificiální je možno si představit takový druh hudby, který zapadá do jisté vývojové linie,

⁵⁴ VYSLOUŽIL, Jiří. Moderní hudba. In: MACEK, Petr, ed. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Supraphon, 1997, s. 561-562, zde na s. 561. ISBN 8070584629.

je umělecky autonomní a vzniká intencionálně. Na druhé straně stojí pojem hudba nonartificiální, který je v přesné opozici ve smyslu, že nezapadá do časového kontinua, vzniká spontánně ve svých vlastních kontextech. Zjednodušeně lze napsat, že co nespadá do kategorie hudby artificiální, je řazeno do okruhu hudby nonartificiální. Tato bipolárnost má ale tendenci k zjednodušování celé problematiky a nesprávné kategorizaci hudby na hudbu umělecky hodnotnou (klasická hudba) a méně hodnotnou, což je samozřejmě v rozporu s původní myšlenkou autorů tohoto termínu, jelikož i hudba nonartificiální dosahuje vysokých uměleckých hodnot. Otázkou zůstává, zda je toto obecné vymezení dostatečně aktuální pro dnešní dobu a zda lze takto obsáhlou problematiku vůbec shrnout do textu,⁵⁵ nebo spíše uvažovat o bodovém výčtu všeobecně srozumitelných stylově-žánrových typů, které by pojem moderní populární hudba jednoznačně definovaly,⁵⁶ na rozdíl od tradiční populární hudby.⁵⁷

Dlouhou dobu se pojmem moderní populární hudba označovala především hudba jazzová nebo nějak s jazzem spřízněná. V dnešním chápání už moderní populární hudba nemá tak silné a důsledné vazby výhradně na jazzovou oblast, nýbrž je do velké míry ovlivněna hudebním průmyslem, zejména v oblasti její recepční přístupnosti, nehledě na to, jak silnou vazbu postupem času získala v sociokulturní oblasti. Synonymem pojmu moderní populární hudba bývá termín „hudba jazzového okruhu“ (případně hudba jazzové oblasti) označující hudební produkci související s jazzem, který prosazovali muzikologové zabývající se studiem nonartificiální hudby.⁵⁸ Označení vzniklo především z potřeby najít hranici mezi hudbou historicky starší (jazzem ještě neovlivněnou) a nonartificiální hudbou spjatou právě s jazzem. Výsledkem snahy o vymezení je rozlišení do tří základních směrů:

⁵⁵ POLEDŇÁK, Ivan. Moderní populární hudba. In: MATZNER, Antonín, Ivan POLEDŇÁK a Igor WASSERBERGER a kol. Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: Část věcná. Praha: Supraphon, 1980, s. 233-283. Zde se autor hesla vymezení pojmu moderní populární hudba věnuje poměrně zevrubně a v rozsáhlém textu samostatně popisuje situaci z hlediska nejen historického či estetického, ale samostatně se věnuje problematice v USA, Evropě i tehdejší Československu.

⁵⁶ KOTEK, Josef, Jiří VYSLOUŽIL. Moderní populární hudba. In: MACEK, Petr, ed. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Supraphon, 1997, s. 563-564, zde na s. 563. ISBN 8070584629. Kromě dovysvětlujícího textu jsou zde uvedeny i konkrétnější ukázky stylů hudby, které dle jeho definice lze zahrnout pod pojem moderní populární hudba (jazz, swing, blues, spirituál, country and western, šansony, vyšší populár a řadu dalších) a které do jisté míry ovlivnil afroamerický folklor.

⁵⁷ Pod pojem tradiční populární hudba lze zařadit například operety, stylizované tance a podobně, které naopak podléhaly idiomům a estetickým normám hudby „vážné“. V anglicky mluvících zemích není běžné rozdělení na moderní či tradiční hudba. Je používán všezahrnující pojem „popular music“. Vzhledem k zaměření svého tématu nechávám při terminologickém vymezení stranou německou jazykovou oblast, i když jsem si vědom, že může nabízet další roviny výkladu.

⁵⁸ FUKAČ, Jiří. Hudba jazzového okruhu. In: MACEK, Petr, ed. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Supraphon, 1997, s. 286. ISBN 8070584629.

folklor, tradiční a moderní populární hudba.⁵⁹ Jistým dokladem tohoto rozdělení je i fakt, že již na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let minulého století muzikologové u nás řešili obdobné dilema, což vyústilo v publikaci s názvem *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*, kde jsou tyto dva okruhy již v názvu jednoznačně odděleny.

⁵⁹ FUKAČ, Jiří. Hudba jazzového okruhu. In: MACEK, Petr, ed. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Supraphon, 1997, s. 286. ISBN 8070584629.

3 ARANŽMÁ A JEHO DÍLČÍ DISCIPLÍNY

3.1 Aranžmá

Výklad pojmu aranžmá nabízí poměrně široký prostor, jak tento termín uchopit, jelikož neexistuje žádná „norma“ pro to, jak zásadní by měl být zásah aranžéra, abychom novou kompozici mohli označit za aranžmá. Z jiného pohledu budou tuto hranici definovat hudební aranžéři či skladatelé a jinak interpreti konkrétního aranžmá, kteří nemusí vždy vnímat korelace mezi původním materiálem a aranžérským zpracováním skladby. Nabízí se tedy myšlenka, že není možné nastavit jednoznačné parametry pro přesné vymezení tohoto pojmu, jelikož rozlišení často závisí na hudebním vnímání hudebníka či posluchače.

Aranžmá (z anglického arrangement = dohoda, úprava) má především v oblasti moderní populární hudby a jazzu zásadní význam, jelikož se významnou měrou podílí na konečném výsledku. Ovlivňuje styl, formu skladby, vtiskuje jí harmonické postupy atd. V této hudební oblasti tudíž představuje práce hudebního aranžéra natolik zásadní úlohu, která je z jistého pohledu na srovnatelné úrovni jako práce skladatelská v hudbě.⁶⁰ Jedná se o intencionální úkony, které přetaví výchozí relativně stabilizovaný hudební materiál do nové podoby.⁶¹ V nejširší rovině lze říci, že termínem aranžmá lze označit jakýkoli druh hudby, který obsahuje již existující hudební materiál, jelikož se jedná o určitý stupeň rekompozice.⁶²

Proces tvorby aranžmá může mít několik rovin. Aranžérská zakázka může vycházet z konkrétního klavírního partu, klavírního výtahu nebo z leadsheet⁶³ zápisu nebo nahrávky nějaké skladby. V krajním případě je zadáním pro aranžéra to, že dostane pouze název skladby, kterou má pro nějaké obsazení připravit, aniž by dostal jakýkoli výchozí materiál pro svou práci. Ve všech těchto rovinách se musí aranžér bezpečně orientovat, aby byl schopen nabídnout odborně zpracovanou skladbu, a to jak ve všech hudebně-teoretických

⁶⁰ MATZNER, Antonín. Aranžmá. In: MATZNER, Antonín, Ivan POLEDŇÁK a Igor WASSERBERGER a kol. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: Část věcná*. Praha: Supraphon, 1980, s. 25-39, zde na s. 25.

⁶¹ FUKAČ, Jiří. Aranžmá. In: MACEK, Petr, ed. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Supraphon, 1997, s. 43-44, zde na s. 43. ISBN 8070584629.

⁶² BOYD, Malcolm. Arrangement (Ger. Bearbeitung). *Grove music online* [online]. [cit. 2018-11-15]. Dostupné z:

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001332?rskey=7gX6PQ&result=1>

⁶³ Forma notového zápisu skladby, kdy je zaznamenána pouze melodie opatřená akordickými značkami či případně textem, pokud jej skladba obsahuje.

oblastech, tak i s citlivým rozlišením, pro jakou cílovou skupinu konkrétní skladbu zpracovává.

Aranžér musí mít na zřeteli, že pro pochopení a vnímání současných aranžérských postupů je nutné disponovat alespoň elementární posluchačskou zkušeností. Pokud totiž hráči nebo posluchači nebudou schopni přijmout „novější“ kompoziční styly, mohou vnímat některé aranžérské zásahy do skladby jako neoprávněné či za hranicí stylovosti vůči dané skladbě. Správně vnímat hudební struktury vytvořené na základě kompozičního paradigmatu, kterému jen málokdo rozumí, je ve své podstatě nemožné. Pro běžného posluchače, u kterého končí posluchačská zkušenost vnímáním klasicko-romantické harmonie, představuje pochopení kompozičního stylu 20. století nebo odvážnějších jazzových postupů, které se v aranžích nezdá vyskytují, často nepřekonatelný problém. Tento jev je patrný na principu uznání nových konsonancí a vnímání toho, co označujeme za libozvukné. Tato hranice se dnes značně rozšiřuje o mnohé nové struktury. Pokud například chápeme septakord (i s jeho alteracemi) jako jeden celek, jako homogenní zvukovou strukturu, jako konsonanci, můžeme poměrně bezpečně přijmout i zvukové kvality polytonality či atonality.

Různou mírou zásahu do původní struktury lze zásadně ovlivnit výslednou podobu nově vznikajícího díla. I pouhým instrumentováním skladby pro jiné nástroje může hudební aranžér obohatit repertoár různých nástrojů, což má značný edukativní dopad. Dokladem je, že v dnešní době existuje řada publikací zabývajících se úpravami skladeb pro konkrétní obsazení, kde jsou přepracována různá orchestrální, filmová či všeobecně známá témata s ohledem na technickou vyspělost hráče.

Na straně druhé je možno do původní skladby zasáhnout výrazněji. Míněna je kompozičně-aranžérská práce, kdy zejména po stránce harmonické, tektonické a formotvorné dochází k poměrně radikálnímu zásahu do celé struktury skladby bez ohledu na zasazení kompozice do původního kontextu. Mohou tak být zpracovány například tradiční lidové melodie přepracované do latinskoamerického stylu, lze využívat různé modalities, tonální i atonální harmonii. Ke skladbě lze tedy přistoupit zcela svobodně za předpokladu dodržení výchozí melodie. Jedná se o dílo, které je ze skladatelského hlediska

přepřacováno do takové míry, kdy už se jedná ve své podstatě o nové umělecké intencionální dílo.⁶⁴

Pregnantním příkladem je cyklus od Petra Ebena *Hájíčku zelený*, kdy autor vychází z výhradně tonálních písni lidových, ale pro svou práci zvolí harmonii na pomezí rozšířené tonality.⁶⁵ Melodie je dodržena zcela přesně, ale harmonicky jsou skladby zpracovány takovým způsobem, že se zcela vymykají stylizaci lidové písně. Do jaké kategorie tedy takováto propracovaná kompozice spadá? Je to ještě aranžmá, úprava nebo už je to spíše samostatná skladba pouze s převzatou melodií?

Zde se otevírá prostor pro hudebního aranžéra, aby při své práci reflektoval a při transformaci dané skladby uměl posluchači nabídnout možnost se v prostoru bezpečně zorientovat tím, že skladbu správně dobově „zasadí“ a zohlední právě historický i sociální kontext, pokud jeho cílem není například záměrná fúze jistých kultur či kontextů, na jejímž kompilátu své hudební aranžmá založí.

Z textu je patrné, jak klíčovou roli při práci aranžéra hraje dodržení stylových zásad při práci. Poměrně častou chybou aranžéra například bývá, že se snaží do jednoho aranžmá dostat co nejvíce hudebních postupů, které ovládá, aniž by přitom zvážil, zda dodrží charakter, náladu a stylovost skladby. Najít onu míru, kolik má autor do aranžmá vložit hudebních prvků, blízce souvisí s jeho hudební zralostí a zkušenostmi. Aranžmá tak získá vnitřní vazby, které posluchač sice nemusí konkrétně vidět, ale díky nim vnímá skladbu jako jednotný celek, který „drží pohromadě“.

Výše popisované stylovosti lze dosáhnout především zásahem do harmonické složky a vedením jednotlivých hlasů, což daný hudební styl charakterizuje daleko přesněji než práce s formou či instrumentací atd. V kapitole zhodnocující dosavadní literaturu byla řešena otázka, proč se řada publikací často uchyluje k podrobnému studiu harmonie a instrumentace a ostatní složky jakoby lehce opomíjí. Je to z důvodu, že harmonie zde hraje opravdu zásadní roli.

Z estetického hlediska nabízí každá hudební epocha svoje konkrétní kontexty. To co bylo v jedné epoše přijatelné, může se v dalším hudebním vývoji zdát zcela nevhodné

⁶⁴ Pro zevrubné prostudování kompoziční disciplíny lze doporučit publikaci: JANEČEK, Karel. *Skladatelská práce v oblasti klasické harmonie*. Praha: Academia, 1973. V případě zájmu o novější hudební struktury pak titul: RISINGER, Karel. *Nauka o harmonii XX. století*. Praha: Supraphon, 1978.

⁶⁵ EBEN, Petr. *Hájíčku zelený: Úpravy lidových písni pro klavír na čtyři ruce*. Praha: Supraphon, 1988.

a naopak. Jinak musí autor aranžmá pracovat s tématem chorálu (pokud nemá jít o záměrnou fúzi), odlišně by měl přistoupit k lidové písni, zcela jiný přístup si vyžaduje jazzová nebo popová hudba. Všechny stylizace mají své zákonitosti i historické a sociokulturní kořeny. Rozdíly v aplikaci nabytých znalostí jsou ale v aranžérských přístupech zcela zásadní, přestože potřebné znalosti hudebně-teoretických disciplín (které jsou naopak společné) procházejí napříč všemi hudebními žánry. Jiným způsobem musí aranžér přistoupit ke zpracování písně hrané lidovou muzikou, diametrálně odlišný způsob aplikace hudebně-teoretických znalostí bude aranžér používat při tvorbě pro jazzovou kapelu nebo třeba dixielandový band, což je navíc umocněno historickým a sociokulturním kontextem. Tato aranžmá je od sebe nutno odlišovat nejen harmonickými styly, ale i sazbou, fakturou, formově, instrumentačně atd. Značně se od sebe aranžérským přístupem liší i jednotlivé poddruhy jednoho hudebního žánru, například lidová píseň česká a moravská. V moravské lidové písni musí aranžér spíše než v klasické harmonii uvažovat v modálních postupech.

Práce hudebního aranžéra ovšem nekončí odevzdáním notového partu příslušného hudebního projektu. To co vypadá nadějně na notovém papíře, v praxi nebo v hudební režii mnohokrát nemusí spět k očekávanému výsledku. K dokonale vyváženému aranžmá tedy patří i znalost toho, jak se nástroje mezi sebou chovají v různých sazbách vzhledem k jejich dynamickým možnostem.⁶⁶ V modernějších stylech hudby jsou například jinde nevhodné paralelismy zcela běžné, dokonce jsou na této barvě postaveny celé fráze. Bigbandová sekce může hrát celé pasáže v paralelních kvintách či septimách a přitom dosáhne velmi moderního zvuku tělesa.

3.2 Instrumentace

Pojem instrumentace může v oblasti aranžérské práce působit zavádějícím a poměrně zjednodušeným způsobem. Nejčastější chápání tohoto termínu je, že se hudební aranžér pouze rozhodne, pro jaké nástroje bude danou skladbu instrumentovat, a rozdělí z klavírního partu jednotlivé hlasy a vrstvy dle svého uvážení mezi zvolené nástroje (např. dechový kvintet). Avšak pokud má k dispozici pouze melodickou linku a akordové značky, jak z tohoto materiálu vytvoří aranžmá pro zvolené obsazení? Zde už lze říci, že tento způsob práce je zcela odlišný od prvního případu, protože aranžér už musí přemýšlet a tvůrčím způsobem vymyslet jednotlivé hlasy pro každý nástroj, což při čisté instrumentaci

⁶⁶ BURGHAEUSER, Jarmil a Antonín ŠPELDA. *Akustické základy orchestrace*. Praha: Panton, 1967, s. 63-100.

z klavírního partu podstupovat nemusel. Ovšem i tady je nutno vzít v úvahu, jak skladatelsky náročný proces to může být, pokud do této kategorie zařadíme i instrumentace, které jsou skutečným mistrovským dílem.

Opět bychom našli dvě roviny i v této disciplíně. V prvním případě se jedná o následnou instrumentaci vlastního tématu, případně skladby zkomponované původně pro jiný nástroj. Jako příklad lze uvést Dvořákovu instrumentaci skladby *Slovanské tance*, které byly původně zkomponovány pro čtyřruční klavír, ale na základě úspěšnosti tohoto díla autor skladbu instrumentoval pro orchestr. Rovněž Nikolaj Andrejevič Rimskij-Korsakov napsal svou orchestrální skladbu *Šeherezáda* původně pro klavír. V druhém případě se jedná o případ, kdy si skladatel vybere pro orchestrální zpracování hotové dílo jiného autora. Hraniční ukázkou je skladba *Obrázky z výstavy* Modesta Petroviče Musorgského, které byly původně rovněž psány pro klavír, ovšem následně bylo dílo instrumentováno Mauricem Ravelem. V této souvislosti se dokonce často hovoří o kongeniální instrumentaci tohoto původně klavírního díla. Lze tedy opravdu říct, že tato nadčasová díla jsou pouhým přepracováním klavírního partu? Dozajista ne, jelikož ve zmíněné „instrumentaci“ najdeme řadu intencionálních prvků, které svou závažností díla posouvají do zcela jiné roviny. Přesto se pojem instrumentace v souvislosti s těmito díly spojuje daleko častěji než úprava (Bearbeitung),⁶⁷ aranžmá nebo že by dílo bylo samostatnou skladbou.

V neposlední řadě je potřeba se zamyslet, kam mezi tyto roviny zařadit například melodii Charlese Gounoda *Ave Maria* postavenou na harmonickém základu Bachova preludia C dur. Je to aranžmá Bachovy skladby a melodii chápeme jako jeden z možných horizontálně vedených hlasů, nebo se jedná o zcela novu skladbu, kde je nová melodie onou zodpovědnou vazbou ve skladbě a Bachovy harmonické progrese pouhou inspirací pro melodii?

3.3 Transkripce

Obdobné rozpory přináší i pojem transkripce, který je rovněž chápán ve více rovinách dle toho, jaké je předmětné pole zájmu. Pokud bychom termín chápali například z pohledu editora, jednalo by se spíše o převedení grafického zápisu ze staré notace do moderního

⁶⁷ Bearbeitung: termín užívaný v německy mluvících zemích.

notového písma.⁶⁸ Transkripci lze také chápat jako zaznamenání zvukového materiálu do notového zápisu. V kontextu problematiky aranžmá se ovšem dostává termín do roviny nikoli záznamu či převedení, ale spíše přetvoření díla pro jiný nástroj nebo jiná nástrojová obsazení. I zde nabízí toto odvětví především edukativní prostor. Kupříkladu transpozice skladby do jiné tóniny ani další dílčí zásahy nutné k vyřešení různých technických problémů konkrétního nástroje neudělají z původní skladby kompozici novou. Naopak je snahou intenci autora co nejvíce zachovat a se skladbou pracovat podstatně opatrněji a co s největším respektem vůči původní myšlence. Transkripce tedy spíše umožní nové provozování díla, než že by měla za úkol skladbu nějakým způsobem umělecky přetavit. Přesto že se zásahy do skladby pohybují v jistých mantinelech, může část posluchačů tyto drobné odchylky od originálu vyhodnotit jako znehodnocení skladby, a to i v případě, že jsou patřičně zachovány tónové výšky.⁶⁹

3.4 Zásah do uměleckého díla z pohledu OSA

Kromě teoretického vymezení pojmů aranžmá a jeho dílčích disciplín lze na míru zásahu do uměleckého díla nahlížet i způsobem, který má zásadní vliv na jednotlivé role podílející se na konkrétní skladbě, a to především při finančním hodnocení jednotlivých pozic při veřejném provádění dané kompozice nebo jejím rozmnožování. I zde je nutno však vyselektovat z celé řady hudebních druhů a žánrů ty skladby, které OSA⁷⁰ řadí do kategorie populární hudba, kam zjednodušeně lze řadit především populární hudbu všech žánrů, instruktivní skladby, zpracování lidových písní s různou mírou prokomponovanosti, scénickou a filmovou hudbu včetně děl komponovaných pro různé taneční orchestry atd.⁷¹ OSA respektuje systém mezinárodních zkratk a jednotlivé pozice zasahující do konkrétní skladby rozděluje takto:

⁶⁸ VELICKÁ, Eva, Sandra BERGMANNOVÁ a Lucie BERNÁ. *Rukověť hudebního editora*. Praha: Institut Bohuslava Martinů, 2008, s. 123.

⁶⁹ SCRUTON, Roger. *Hudobná estetika*. Bratislava: Hudobné centrum, 2009, s. 396. ISBN 9788089427116.

⁷⁰ Ochranný svaz autorský pro práva k dílům hudebním.

⁷¹ *Rozúčtovací řád OSA* [online]. OSA: ©2018, s. 26 [cit. 14.2.2018]. Dostupné z: http://www.osa.cz/media/145068/roz%C3%BA%C4%8Dtovac%C3%AD_%C5%99%C3%A1d_osa_2018.pdf
Zde lze dohledat detailní výčet položek spadajících do kategorie populární hudba dle OSA.

- C skladatel (compositeur)
- A textař (auteur)
- SA subtextař, upravovatel textu (sousauteur)
- AR zpracovatel (arrangeur)
- E nakladatel (éditeur)
- SE subnakladatel (sous-éditeur)⁷²

V rozúčtovacím řádu zmiňované organizace lze nalézt velmi zevrubná kritéria honorování pro širokou uměleckou činnost, přičemž pro tuto práci je relevantní především bod 2. 4., kde se však uvádí pouze to, že zpracovatel skladby (AR) je fyzická osoba, která osobitým tvůrčím způsobem zpracovala autorské hudební dílo. Dále v bodě 2. 4. 4, je definován soupis toho, co naopak pro rozúčtování nositelů práv zpracováním skladby není:

- přidání harmonických, dynamických nebo agogických označení,
- přidání frázovacích znaků, doplnění prstokladů, rejstříkování pro varhany nebo jiné klávesové nástroje,
- převedení starého notového vyjádření do dnes používaného,
- opravení starých chyb v originální předloze a podobné úpravy, transpozice (přenášení do jiné tóniny nebo hlasové polohy),
- vynechání jednotlivých hlasů, výměna nebo násobení hlasů, pouhé přidání paralelních hlasů, přidělení stávajících hlasů jiným nástrojům (jednoduché transkripce),
- zrušení či přidávání repetice, přidání melodických ozdob.⁷³

Z textu tedy jasně vyplývá, že pro zařazení do kategorie zpracování (nejbližším synonymem v terminologii používané v celé této práci je pojem aranžmá) je nutná jistá míra intencionality, která původní hudební dílo nějakým zásadnějším způsobem obohatí, umělecky posune nebo z něj vytvoří novou kompozici, což je ve shodě s úvahami v dřívějších kapitolách o aranžmá.

⁷² Rozúčtovací řád OSA [online]. OSA: ©2018, s. 28 [cit. 14.2.2018]. Dostupné z: http://www.osa.cz/media/145068/roz%C3%BA%C4%8Dtovac%C3%AD_%C5%99%C3%A1d_osa_2018.pdf

Zde lze dohledat detailní výčet položek spadajících do kategorie populární hudba dle OSA.

⁷³ Tamtéž, s. 33.

Zajímavým měřítkem toho, jak významnou roli zastává hudební aranžér, jsou následující tabulky, kde je přesně definováno, jakým poměrem (zlomkem nebo procentuálním vyjádřením) jsou výnosy z díla rozděleny mezi jednotlivé role, které do skladby zasáhly. Znatelný rozdíl lze zaznamenat v kategorii dílo autorsky chráněné (70 let) a dílo již z ochrany vyvázané, které je tak vnímáno jako „volné“.

Níže lze najít práva veřejného provozování, kterým je myšleno především koncertní i nekonzertní provedení, rozhlas, televize, produkce ve veřejných prostorách atd.⁷⁴ Tyto poměry (zde vyjádřené zlomkem) platí v případě neexistující dohody mezi jednotlivými spoluautory o jejich podílech na odměně. V případě, že je do kalkulace zařazen i nakladatel, jeho odměna je definována většinou konkrétní smlouvou mezi autory a nakladatelem. V případě práva veřejného provozování se jedná o 4/12 výnosu.⁷⁵

CHRÁNĚNÁ DÍLA	C	A	SA	AR
díla bez textu	12/12	-	-	-
zpracování díla bez textu	10/12	-	-	2/12
díla s textem	6/12	6/12	-	-
zpracování hudby u díla s textem	4,5/12	6/12	-	1,5/12
díla se subtextem	6/12	3/12	3/12	-
zpracování hudby u díla se subtextem	4,5/12	3/12	3/12	1,5/12

Tabulka 3: práva veřejného provozování chráněného díla bez rozdílu podílu nakladatele⁷⁶

VOLNÁ DÍLA (DP – domain public)	C	A	SA	AR
zpracování hudby u děl s textem nebo bez textu	DP	DP/-	-	6/12
zpracování hudby i textu	DP	DP	3/12	3/12
slovesná díla dodatečně zhudebněná	12/12	DP	-	-
zpracování nebo subtext	DP	DP	6/12	-
hudební díla dodatečně otextovaná	DP	12/12	-	-

Tabulka 4: práva veřejného provozování volného díla bez rozdílu podílu nakladatele⁷⁷

⁷⁴ Rozúčtovací řád OSA [online]. OSA: ©2018, s.9 [cit. 14.2.2018]. Dostupné z: http://www.osa.cz/media/145068/roz%C3%BA%C4%8Dtovac%C3%AD_%C5%99%C3%A1d_osa_2018.pdf

⁷⁵ Tamtéž, s. 30.

⁷⁶ Tamtéž, s. 29.

⁷⁷ Tamtéž, s. 29.

Pro srovnání výnosů uvádím následující tabulky pro mechanická práva, kterými se rozumí především rozmnožování hudebních děl již provedených a jejich rozšiřování, užití, pronájem atd.⁷⁸ Tyto poměry (zde vyjádřené procenty) rovněž platí v případě neexistující dohody mezi jednotlivými spoluautory o jejich podílech na odměně. V případě, že je do kalkulace zařazen i nakladatel, je jeho odměna rovněž definována konkrétní smlouvou mezi autory a nakladatelem. U práva mechanického se jedná o 40 %.⁷⁹

CHRÁNĚNÁ DÍLA	C	A	SA	AR
díla bez textu	100 %	-	-	-
zpracování díla bez textu	91,5 %	-	-	8,5 %
díla s textem	50 %	50 %	-	-
zpracování hudby u díla s textem	41,5 %	50 %	-	8,5 %
díla se subtextem	50 %	25 %	25 %	-
zpracování hudby u díla se subtextem	41,5 %	25 %	25 %	8,5 %

Tabulka 5: mechanická práva chráněného díla bez rozdílu podílu nakladatele⁸⁰

VOLNÁ DÍLA (DP – domain public)	C	A	SA	AR
zpracování hudby u děl s textem nebo bez textu	DP	DP/ -	-	100 %
zpracování hudby i textu	DP	DP	50 %	50 %
slovesná díla dodatečně zhudebněná	100 %	DP	-	-
zpracování nebo subtext	DP	DP	100 %	-
hudební díla dodatečně otextovaná	DP	100 %	-	-

Tabulka 6: mechanická práva volného díla bez rozdílu podílu nakladatele⁸¹

⁷⁸ Rozúčtovací řád OSA [online]. OSA: ©2018, s. 10 [cit. 14.2.2018]. Dostupné z: http://www.osa.cz/media/145068/roz%C3%BA%C4%8Dtovac%C3%AD_%C5%99%C3%A1d_osa_2018.pdf

⁷⁹ Tamtéž, s. 30.

⁸⁰ Tamtéž, s. 29.

⁸¹ Tamtéž, s. 30.

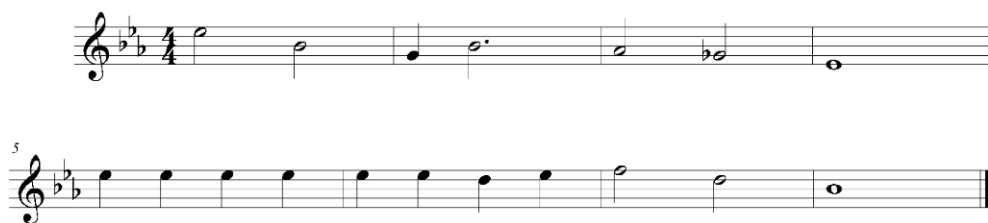
4 VÝVOJ ARANŽMÁ V MODERNÍ POPULÁRNÍ HUDBĚ

Předmětem práce není řešit historické kontexty, které utvářely aranžérský jazyk, přesto považuji za vhodné alespoň v několika bodech velmi stručně připomenout významné mezníky a osobnosti, které měly na aranžérskou práci jistý vliv. V diskusi, kam až sahá vznik pojmu aranžmá, bychom rovněž nenašli jasnou hranici. Mohli bychom se pohybovat v době, kdy relaci originál versus aranžmá definuje na přelomu 18. a 19. století fixace díla v partituru. Již v této době lze zaznamenat první konkrétní snahy o „aranžmá“. Jedná se především o interpretačně zjednodušené klavírní skladby určené pro amatérské hudebníky či transkripce známých orchestrálních děl, klavírní výtahy nebo doprovod sólových partů pomocí klavírní abstrakce celého orchestru.⁸² V rovině praktické lze zjednodušeně říci, že tato hudebně-teoretická disciplína vznikla paralelně s potřebou, či dokonce s nutností zaznamenávat improvizace vznikající skladby. Nicméně praktiky, kdy se skladatelé obraceli ke zpracovávání cizích nebo svých témat, sahají až do daleké minulosti. Pokud bychom se chtěli pohybovat na poli evropské kultury a vynechali bychom variační a improvizací principy mimoevropských kultur, musíme svou pozornost zaměřit již do doby, kdy lze vyzorovat intencionální vztah mezi originálem a aranžmá. Zárodky takovýchto počínů lze spatřovat již v motetech, v parodických technikách, tvůrčím zpracování generálbasu či variačních technikách, kde pro východisko další kompoziční práce slouží určitým způsobem fixované téma.⁸³

V oblasti populární hudby pojem aranžmá vyvstal z potřeby notačně fixovat produkci neworleanských pochodových brass bandů, nejčastěji složených z klarinetu, trubky a pozounu. Principem těchto původně improvizovaných aranžmá je sazba, kdy základní melodie tématu bývá v rytmických i melodických modifikacích přenášena mezi jednotlivé nástroje, které hlasy improvizace zdobí. Spodní hlas povětšinou obstarává funkci basové linky, přičemž byl soubor původně doprovázen na banjo, později na kytaru či klavír.

⁸² FUKAČ, Jiří. Aranžmá. In: MACEK, Petr, ed. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Supraphon, 1997, s. 43-44, zde na s. 43. ISBN 8070584629.

⁸³ Tamtéž, s. 43.



ukázka 1: téma J. Ježka: Fullhand⁸⁴

ukázka 2: Fullhand v aranžmá Pražského dixielandu⁸⁵

Jistou kombinací dixielandového způsobu hraní a postupně přicházející homofonní sazby je například těleso *King Oliver's Creole Jazz Band* hrající skladbu *Sobbin' Blues*.⁸⁶ Případně kompozice Duka Ellingtona *I'm Beginning To See The Light*, kde můžeme v průběhu skladby slyšet jak improvizované „cifry“,⁸⁷ tak i práci v sekcích.⁸⁸ Postupem času tedy začala přecházet aranžmá od spontánně tvořené polyfonie v neworleánském stylu spíše

⁸⁴ MATZNER, Antonín. Aranžmá. In: MATZNER, Antonín, Ivan POLEDŇÁK a Igor WASSERBERGER a kol. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: Část věcná*. Praha: Supraphon, 1980, s. 25-39, zde na s. 25.

⁸⁵ Tamtéž, s. 25.

⁸⁶ *King Oliver's Creole Jazz Band* (Gennett, April 5-6, 1923 Session) [online]. Youtube, 2013 [cit. 2018-07-22]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=ONDr4zau53c>

⁸⁷ Cifrování melodie (embellishment) se děje převážně ve svrchních hlasech obsazení u pohyblivějších nástrojů, kdy pomocí variační techniky a melodických tónů hráč zdobí melodii vycházející z tématu nebo zcela volně vyjadřuje harmonii rytmičtější a rozklady akordů.

⁸⁸ *I'm Beginning To See The Light - Louis Armstrong & Duke Ellington* [online]. Youtube, 2010 [cit. 2018-07-22]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=dT8yz9ILxHK>

k homofonní sazbě, která v éře swingu postupně vyústila až v typický voicing – slangově označovaný jako harmonie v blocích, přičemž tento způsob sazby zásadně ovlivnil vývoj aranžmá moderní populární hudby. Výstižným příkladem je nahrávka skladby *Lullaby Of Birdland*, kde po krátké klavírní předehře zní tento způsob voicing v celých dlouhých pasážích.⁸⁹

Postupným zvětšením obsazení orchestru došlo k rozdělení tělesa na jednotlivé nástrojové sekce, což vyústilo do dnes běžně užívané sazby, která zásadně ovlivnila aranžérskou práci. Tento typ hudebního tělesa se začal utvářet v druhé polovině 20. let, přičemž vrcholil ve 30. až 40. letech v éře swingu. Obsazení se dělilo na dřeva (5 saxofonů, nejčastěji se zdvojeným prvním hlasem), žestě (4 trubky, 4 trombony) a rytmickou skupinu (bicí, basa, kytara, klavír), případně další navíc přidané sekce (smyčce, zpěvy). V oblasti aranžmá toto umožňuje pracovat s celou skupinou nástrojů jako s jedním nástrojem. Každá nástrojová sekce se však může pohybovat nezávisle na sobě ve své blokové harmonii. Jedná se o jakýsi nadhled, kdy celkový počet hlasů je tímto způsobem uvažování zredukován pouze na několik samostatných jednotek (dechy, smyčce, rytmika, zpěvy), které ale zapadají do jednoho celku.⁹⁰ Příkladem aranžérské práce využívajícího sekce je orchestr Bennyho Goodmanna v aranžmá Kennetha Hendersona.⁹¹

I přes osvědčenou sazbu a obsazení měli aranžéři přirozenou snahu o vybočení ze standardní sazby a barvy. Některým skladatelům se tak podařilo být drobnými změnami dosáhnout působivých zvukových efektů. Typickou sazbu v blokové harmonii lze najít např. u orchestru Glenna Millera, který nahradil saxofon klarinetem, čímž získal zajímavou „měkkou barvu“ například ve skladbě *Moonlight Serenade*.⁹²

⁸⁹ *Count Basie 1958 - Lullaby Of Birdland* [online]. Youtube, 2014 [cit. 2018-07-22]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=CNlc_rXM1No

⁹⁰ Významnými aranžérskými osobnostmi bigbandového aranžmá byli Fletcher Henderson, Paul Whiteman, Ben Bernie, Don Redmann, Benny Carter. MATZNER, Antonín, Ivan POLEDŇÁK a Igor WASSERBERGER a kol. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: Část věcná*. Praha: Supraphon, 1980, s. 26.

⁹¹ Tamtéž, s. 30.

⁹² *Glenn Miller & His Orchestra - Moonlight Serenade* (Audio) [online]. Youtube, 2016 [cit. 2018-07-22]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=8TB_8H23EDI

ukázka 3: typická barva sekce orchestru Glenna Millera⁹³

Hledáním nových zvukových barev by mohla být i sazba Jimmyho Giuffrea, který nahradil jeden tenorsaxofon barytonsaxofonem ve skladbě *Four Brothers*, čímž získal novou hutnější barvu, která se později ujala jako „Four Brothers sound“.⁹⁴

ukázka 4: záměna tenorsaxofonu za barytonsaxofon při použití paralelismů⁹⁵

⁹³ MATZNER, Antonín. Aranžmá. In: MATZNER, Antonín, Ivan POLEDŇÁK a Igor WASSERBERGER a kol. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: Část věcná*. Praha: Supraphon, 1980, s. 25-39, zde na s. 29.

⁹⁴ Jimmy Giuffre Sextet - *Four Brothers* [online]. Youtube, 2011 [cit. 2018-07-22]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=B4BAiE9Vd9g>

⁹⁵ MATZNER, Antonín. Aranžmá. In: MATZNER, Antonín, Ivan POLEDŇÁK a Igor WASSERBERGER a kol. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: Část věcná*. Praha: Supraphon, 1980, s. 25-39, zde na s. 30.

Našli bychom řadu orchestrů a jejich aranžérů, kteří dosáhli vrcholu aranžérského umu i svého typického zvuku (Glenn Miller,⁹⁶ Gil Evans,⁹⁷ Duke Ellington,⁹⁸ Quincy Jones,⁹⁹ Georg Shearing,¹⁰⁰ u nás Gustav Brom¹⁰¹ či Karel Kraugautner).¹⁰²

Tyto zavedené a léty osvědčené způsoby aranžování se používají dodnes a mnoho aranžérů na nich staví svůj rukopis. Nicméně postupným ústupem swingové éry a nástupem rockového zvuku a zmenšením hudebních těles a jejich transformace spíše do hudebních skupin se do popředí zájmu posluchačů dostává vokální složka. Zvukově všechna aranžmá zásadně ovlivnila elektrická kytara a především její zkreslený zvuk a typicky kytarové riffy, čemuž jsou dobová aranžmá podřízena. Do zvukového ideálu aranžmá se rovněž pozvolna implementují smyčcové nástroje, které nahrazují dříve často užívané dechové sekce. Z dechových nástrojů se nejčastěji používá tenorsaxofon pro svou měkkou barvu, která se dobře pojí s většinou nástrojů beatových skupin. Jako příklad lze uvést přelomovou skladbu Billa Haleyho & His Comets *Rock Around The Clock* z roku 1955.¹⁰³ Obdobně zásadní skladbou byla píseň Paula McCartneyho *Yesterday* z roku 1965, kde byl kromě akustické kytary využit i smyčcový kvartet.¹⁰⁴

Právě v padesátých a šedesátých letech dochází ke značnému zlomu ve zvukovém ideálu aranžování hudby, zejména té populární, kdy se nástrojové obsazení beatové skupiny usadilo nejčastěji na složení basová kytara, elektrická kytara, bicí, klávesové nástroje

⁹⁶ Glenn Miller - *In The Mood* [online]. Youtube, 2007 [cit. 2018-07-22]. Dostupné z:

<https://www.youtube.com/watch?v=xPXwkWVEIlw>

⁹⁷ Gil Evans Orchestra Plays Jimi Hendrix (1974) full album ca jazz fusion/big band [online]. Youtube, 2018 [cit. 2018-07-22]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=2fb3TDU2G94>

⁹⁸ Duke Ellington, "Take the A Train" [online]. Youtube, 2008 [cit. 2018-07-22]. Dostupné z:

<https://www.youtube.com/watch?v=cb2w2m1JmCY>

⁹⁹ The Best of Quincy Jones [online]. Youtube, 2017 [cit. 2018-07-22]. Dostupné z:

https://www.youtube.com/watch?v=1cMoaxEPJ_Y

¹⁰⁰ Shearing dosáhl revolučního soundu se svým kvintetem, kde se součástí jeho zvuku staly melodické bicí nástroje, konkrétně vibrafon. George Shearing Quintet - Move [online]. Youtube, 2008 [cit. 2018-07-22]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=a4tG7929O3I>

¹⁰¹ Gustav Brom orchestr, M Ferguson tp, Praha palác Lucerna - 1968 [online]. Youtube, 2016 [cit. 2018-07-22]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=4CPzpoqT_8s

¹⁰² MATZNER, Antonín, Ivan POLEDŇÁK a Igor WASSERBERGER a kol. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: Část věčná*. Praha: Supraphon, 1980, s. 25.

¹⁰³ Bill Haley & His Comets - *Rock Around The Clock (1955) HD* [online]. Youtube, 2013 [cit. 2018-07-22]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=ZgdufzXvjgw>

MATZNER, Antonín, Ivan POLEDŇÁK a Igor WASSERBERGER a kol. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: Část věčná*. Praha: Supraphon, 1980, s. 32.

¹⁰⁴ Yesterday | The Beatles (LYRICS ON SCREEN / ORIGINAL) [online]. Youtube, 2018 [cit. 2018-07-22]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=WSuVCyT63II>

(často Fender piano či Hammondovy varhany) a zpěv, ke kterým aranžéři dle své zvukové představy připojovali další zvukové vrstvy (dechy, smyčce, sbory, syntezátory).

Významnou kapitolou v současné aranžéřské práci jsou fúze různých hudebních stylů. Vznikají tak například menší projekty na regionální úrovni, ale i velkolepá spojení hudby klasické s projekty moderní populární hudby, kdy například sólistu nebo beatovou kapelu doprovází symfonický orchestr.¹⁰⁵ Zde je role hudebního aranžéra neoddiskutovatelná, jelikož obě tělesa by společně nemohla koexistovat bez dokonale zpracovaného notového zápisu.

¹⁰⁵ *Sting - Live in Viña del Mar (Full Concert HD) 2011* [online]. Youtube, 2012 [cit. 2018-07-22]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=u1QAbdlEicw>, případně *Iva Bittová Zvon Ostrava Gong 05 05 2014* [online]. Youtube, 2016 [cit. 2018-07-22]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=uf8_4DM2GkE

5 CHARAKTERISTIKA OBECNÝCH ARANŽÉRSKÝCH PRINCIPŮ

Aranžování moderní populární hudby je hudební disciplína s poměrně velkým polem působnosti vzhledem k tomu, jak široce je definovaná samotná moderní populární hudba. Každý hudební žánr spadající do této oblasti má svá specifika, charakteristické postupy, často i nástrojové složení atd. Žádný hudební styl se však neubrání jistým stereotypům, které se mohou projevat například v harmonických postupech, melodice, rytmické složce nebo nástrojovém složení, které tvoří typickou zvukovou strukturu příslušného stylu.

Pro hudebního aranžéra je naprosto nezbytné umět se v jednotlivých žánrech alespoň okrajově orientovat, aby při své práci vystihl charakter daného hudebního žánru a vždy našel zodpovědnou vazbu, která vystihuje podstatu nejen hudebního stylu, ale i samotné písně. Bez tohoto respektu ke skladbě či písni může aranžér snadno zabřednout do neustále stejných, opakujících se postupů, které sice fungují vždy, v aranžmá nepůsobí nijak rušivě, avšak na druhé straně nijak nevystihují charakter skladby, naopak podporují jistou zvukovou uniformitu. Jedná se především o dobré znalosti hudebně-teoretických disciplín (harmonie, kontrapunkt, tektonika, hudební formy, instrumentace atd.). Progresivní hudební aranžér si tyto dovednosti musí neustále nejen udržovat, ale měl by se kontinuálně vzdělávat, jelikož by měl být schopen sledovat, respektovat, ale hlavně reflektovat vývoj moderní populární hudby.

Ve všeobecné rovině je pak důležité zajistit zvukovou a formální vyrovnanost celé skladby, umět rozlišit, co je v daném okamžiku podstatné, najít jednotící prvky, se kterými se bude ve skladbě pracovat, aby působila celistvě. Rovněž i rozvržení klíčových motivů či jinak výrazných momentů do celé partitury má zásadní vliv na soudržnost skladby. Z hlediska tektoniky je potřeba skladbu správně vystavět a správnou instrumentací lze tektonický vývoj podpořit. Neméně důležitou součástí dobrého aranžmá je i jeho úspornost, kdy je vhodné mít jasnou představu o každé použité pasáži a znát její konkrétní význam v dané skladbě, přičemž je často nutné vzdát se své původní představy v případě, že zamýšlený záměr nevedl ke kýženému účelu, a je naopak pro skladbu přítěží.

Umění dobré představivosti je pro aranžéra zcela zásadní dovedností, jelikož musí umět odhadnout, kolik zvukových vjemů může posluchač v daném okamžiku najednou obsáhnout. Každopádně i hudební struktury, které v daném okamžiku nejsou pro posluchače zcela prioritní, musí být zpracovány pečlivě právě z důvodu, aby svou přítomností nenarušovaly ty procesy, které by měly být vnímány nejintenzivněji. Tato doporučení lze

shrnout do myšlenky, že pokud aranžér již v partituře nezajistí dobrou vyrovnanost a pestrost aranžmá, posluchači při provozování nevhodně zpracované skladby poměrně rychle ztratí pozornost nebo se naopak v toku hudby ztratí.¹⁰⁶

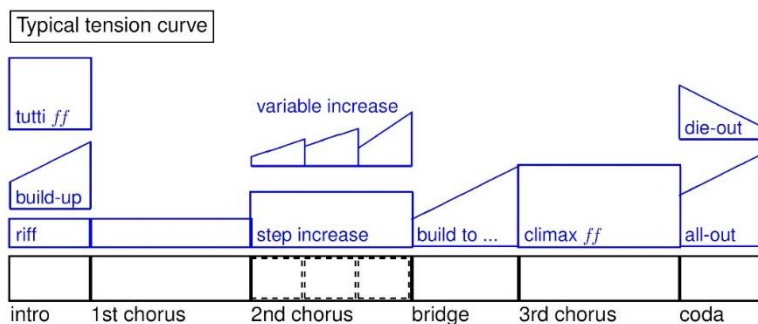
K dobrému výsledku naopak vede, pokud se autor úpravy skladbu snaží respektovat. V tom případě nastane požadovaný stav, kdy i nápady při aranžování skladby budou v korelaci s danou skladbou, budou vycházet nejen z jejích hlavních motivů, harmonického spoje nebo jen výrazného intervalu charakteristického pro část melodie, které je následně možno využít pro intra, outra, mezihry, protimelodie atd. Aranžmá by mělo být na jedné straně dostatečně homogenní, ale na straně druhé je třeba pamatovat na zákonitosti kontrastu, a to nejen v jednotlivých částech skladby, ale i mezi jednotlivými sekcemi nebo nástroji plnícími v daný okamžik svou roli vůči melodické lince. Tyto podpůrné sekce by měly být koncipovány tak, aby svým kontrastním řešením melodickou linku podpořily.

5.1 Tektonika a forma

Po těchto všeobecných úvahách je na místě alespoň v krátkosti charakterizovat některé konkrétní základní principy platné jak pro běžná tělesa, tak i aranžérskou práci pro žáky na ZUŠ. Záměrem tohoto textu není systematicky se věnovat celému spektru disciplín potřebných k aranžérské práci, spíše v bodech vyzdvihnout ty aspekty, které prakticky doplňují úvahy o aranžmá ve všeobecné rovině. Podrobnější výklad lze nalézt ve výše citovaných odborných publikacích zabývajících se aranžováním populární hudby.

Velmi důležitou složkou práce s jakoukoli skladbou je její celková stavba. Tektonické zákonitosti platí pro hudbu napříč žánrovým spektrem, od hudby klasické až po současnou populární hudbu. Lze ji pokládat za nejsvrchnější vrstvu, která formuje skladbu. Pokud v aranžmá tyto principy nebudou respektovány, nepomůže ani to, že zbylé formotvorné složky budou zpracovány na vysoké úrovni. V moderní populární hudbě se pracuje s poměrně malými časovými plochami, tudíž stavba písně musí být řešena velmi pečlivě nejen z pohledu formy, ale i na harmonické bázi, kdy poměrně značnou roli ve vývoji skladby mohou hrát obraty akordů, volba voicing (úzká nebo široká sazba, kombinace sál a tutti), ale i znalost problematiky užití specifických poloh jednotlivých sekcí a nástrojů.

¹⁰⁶ HÁLA, Vlastimil. *Základy aranžování moderní populární hudby*. Praha: Panton, 1980, s. 81-82.



ukázka 5: návrh řešení struktury písně¹⁰⁷

5.2 Harmonické úvahy

Prvkem, který aranžmá zásadně ovlivňuje, je bezesporu harmonická složka. Konkrétní fenomén, se kterým se během aranžování skladeb lze často setkat, je zacházení s neakordickými tóny. V následující ukázce jsou představeny některé z možností, jak s neakordickými tóny pracovat. Jedná se o různé typy septakordů (značeno *) s popisem, o jaký typ akordu se jedná v daném okamžiku vůči celkové harmonii, která je vepsána na posledním řádku (označeno H).

Chord labels: G7, C°, B°, B°, B°, B°, G#m7, Am7, G#m7, Am7, C°, B°.

Staff labels: H.

ukázka 6: příklad harmonizace neakordických tónů¹⁰⁸

¹⁰⁷ ABSIL, Frans. *Arranging by Examples: The Practical Guide to Jazz and Pop Orchestra Arranging* [online]. Third Edition. 2005, s. 184 [cit. 2018-07-24]. Dostupné z: <https://www.fransabsil.nl/archpdf/arrbook.pdf>

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 46.

Níže lze vidět několik dalších řešení použití septakordů. Zmenšeně malý septakord, paralelní pohyb stejným septakordem, přísný chromatický posun vybranou vertikální strukturou, doškálným septakordem. Možností, jak s neakordickými tóny pracovat, je celá řada a často dokáží prozradit svébytný rukopis aranžéra.

ukázka 7: různé možnosti řešení neakordických tónů¹⁰⁹

5.3 Voicing

Následným krokem po vyřešení výše popsanych situací je sazba pro konkrétní obsazení (voicing). Proto si představíme alespoň základní princip sdružování tónů do vertikálních struktur. Principem je řazení základnějších intervalů akordu do spodních poloh a naopak různých nadstaveb a tenzí do poloh vyšších. Běžným jevem jsou rovněž různá zahuštění akordů včetně tóniky.¹¹⁰

ukázka 8: voicing s nadstavbami k septakordům¹¹¹

¹⁰⁹ LOWELL, Dick a Ken PULLIG. *Arranging For Large Jazz Ensemble*. WI: Berklee Press, 2003, s. 12. ISBN 0634036564.

¹¹⁰ RISINGER, Karel. *Základní harmonické funkce v soudobé hudbě*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958, s. 30-36.

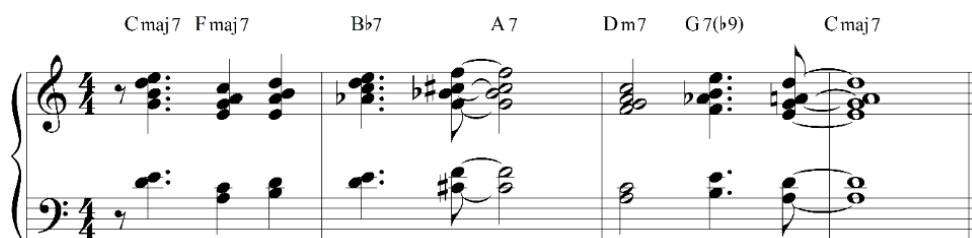
¹¹¹ HÁLA, Vlastimil. *Základy aranžování moderní populární hudby*. Praha: Panton, 1980, s. 109.

Obdobně platí i systém, že o čím vyšší nadstavbu v horní poloze se jedná, tím užší sazbu a disonance snese.



ukázka 9: principiální ukázka práce s disonancemi¹¹²

Nejčastěji se tato sazba používá ve čtyřhlas. Pokud při instrumentaci volíme pětihlas, spodní nástroj oktavově nejčastěji zdvojuje melodickou linku, čímž vznikne jakási melodická kontura, mezi níž jsou jednotlivé hlasy vedeny převážně v syrytmii. U více než pětihlasů se postupně další hlasy oktavově zdvojují a oktavově transponují.



ukázka 10: voicing v šestihlase s oktavovou transpozicí druhého hlasu¹¹³

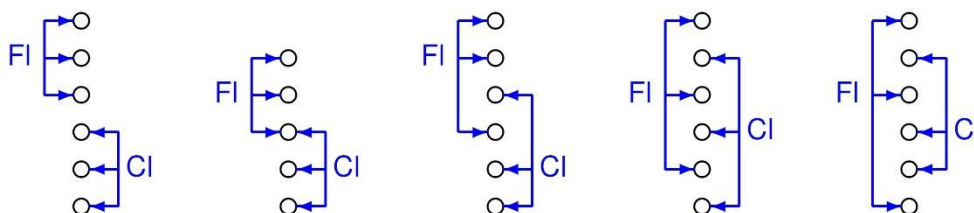
Takto vzniklý pohyb všech hlasů lze v aranžmá chápat jako jeden samostatný hlas, který je veden zcela nezávisle vůči basové lince a často i celkové harmonii skladby. Vzniklé souzvučky tak nelze chápat vertikálně v daném čase, ale spíše horizontálně, kdy celé čtyřzvuky mají funkci samostatného melodického tónu vůči basu a harmonii ve skladbě. V ukázce lze dobře sledovat rozdílnost okamžitých vertikálních struktur vůči horizontální harmonii.

¹¹² LOWELL, Dick a Ken PULLIG. *Arranging For Large Jazz Ensemble*. WI: Berklee Press, 2003, s. 65.

¹¹³ SVOBODA, Milan. *Praktická jazzová harmonie*. 2. vydání. Praha: Jc-Audio, Netolice, 2014, s. 238. ISBN 9788087132265.

ukázka 11: příklad voicing¹¹⁴

Voicing však neznamená jen principiální neutrální sazbu do vertikálních struktur. Vždy je potřeba vyřešit i konkrétní instrumentaci pro nástroje. I zde má aranžér velkou svobodu v tom, jakých barevných kombinací lze dosáhnout. V následující ukázce lze vidět nástin možností pro sekci šesti dřevěných dechových nástrojů. Samozřejmě čím více sekcí se kombinuje, tím více barev lze v aranžmá vytvořit.

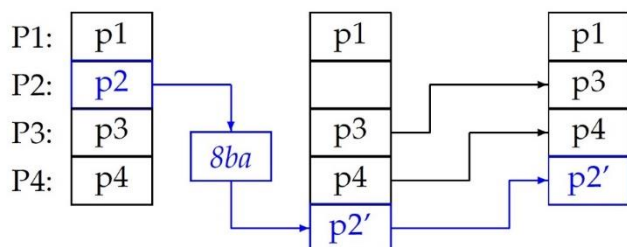


ukázka 12: voicing pro dřevěné dechové nástroje¹¹⁵

¹¹⁴ ABSIL, Frans. *Arranging by Examples: The Practical Guide to Jazz and Pop Orchestra Arranging* [online]. Third Edition. 2005, s. 97 [cit. 2018-07-24]. Dostupné z: <https://www.fransabsil.nl/archpdf/arrbook.pdf>

¹¹⁵ ABSIL, Frans. *Arranging by Examples: The Practical Guide to Jazz and Pop Orchestra Arranging* [online]. Third Edition. 2005, s. 128 [cit. 2018-07-24]. Dostupné z: <https://www.fransabsil.nl/archpdf/arrbook.pdf>

V případě potřeby změny sazby nebo většího počtu sekcí lze užívat i různé přesouvání jednotlivých hlasů vycházejících z původně vytvořeného voicing. Na ukázce lze vidět principiální řešení sazby drop 2.¹¹⁶ Obdobně by byla řešena sazba například drop 3 atd.



ukázka 13: princip sazby drop 2¹¹⁷

5.4 Vedení hlasů

Vedení jednotlivých hlasů je však více slyšitelné, pokud se nepohybují v nějaké početnější sazbě, ale mají naopak samostatnější prostor. Zde je potřeba se jejich vedení pečlivě věnovat z důvodu jejich větší samostatnosti a tím pádem i slyšitelnosti. To, co se skryje v pětihlase, není možno tolerovat například při vedení dvojhlasu. Zde je třeba brát na zřetel především linearitu jednotlivých hlasů. Níže si principiálně představíme několik možných řešení stejné situace. První možností je v podstatě paralelní pohyb, kdy je vedení hlasu zcela podřízeno celkové harmonii i melodii. Řešení dvojhlasu nijak nevybočí z definované harmonie.



ukázka 14: vedení dvojhlasu s přísným ohledem na harmonii¹¹⁸

Druhou možností je rovněž homofonní sazba, kde je sice definovaná harmonie plně respektovaná, nicméně vedení hlasů je podstatně samostatnější, přičemž vznikají i různé nové struktury zavedením řady neakordických tónů, které by v případě tříhlasu už vytvářely posluchačsky známé i neznámé vertikální struktury diskutované v dřívějších kapitolách.

¹¹⁶ Drop 2 znamená přesunutí druhého hlasu o oktávu níže.

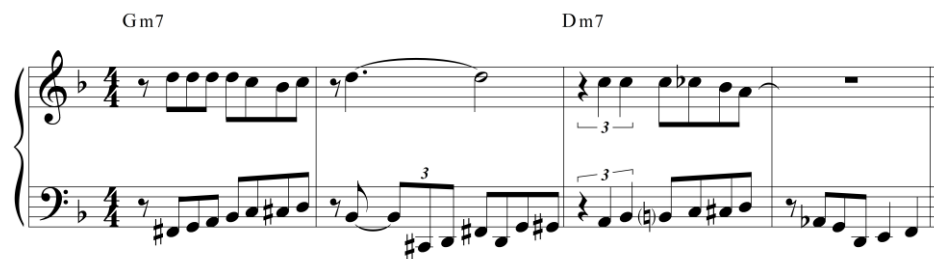
¹¹⁷ Tamtéž, s. 60.

¹¹⁸ DOBBINS, Bill. *Jazz arranging and composing: a linear approach*. [Überarb. Ausg.]. Rottenburg, West Germany: Advance Music, 1986, s. 21. ISBN 9783892210061.



ukázka 15: samostatněji vedený dvojhlas¹¹⁹

Třetím způsobem práce se dvěma hlasy je kontrapunktické zpracování, které vede hlasy zcela nezávisle na sobě. Samozřejmostí je respektování harmonických funkcí.



ukázka 16: zcela samostatně vedený dvojhlas¹²⁰

Z výše nastíněných základních principů aranžérské práce je patrné, jak široké a v podstatě neomezené možnosti nabízí aranžmá skladeb pro tělesa, která pracují se zralými hráči. V následujících textech bude naopak poukazováno na to, jak se aranžérské principy liší při práci s dětmi na různých stupních edukačního procesu.

¹¹⁹ DOBBINS, Bill. *Jazz arranging and composing: a linear approach*. [Überarb. Ausg.]. Rottenburg, West Germany: Advance Music, 1986, s. 23. ISBN 9783892210061.

¹²⁰ Tamtéž, s. 25.

6 ARANŽÉRSKÁ PRÁCE PRO ZUŠ

6.1 Důležitost souborové hry na ZUŠ z pohledu RVP a ŠVP

Cílem této kapitoly je poukázat na aktuálnost tématu aranžérské práce pro dnešní systém vzdělávání na ZUŠ. V dobách dřívějších byla role hudebních souborů na tehdejších Lidových školách umění zcela jiná, než je tomu v dnešní době. Uvedením v platnost rámcového vzdělávacího programu (RVP) základního uměleckého vzdělávání (ZUV), týkajícího se především základních uměleckých škol (ZUŠ), se stalo povinností vyučovat předmět hudební praxe, který je nejčastěji realizován právě formou provozování různých komorních nebo jiných hudebních těles.

Dle RVP je cílem základního uměleckého vzdělávání:

- utvářet a rozvíjet klíčové kompetence žáků, kultivovat tím jejich osobnost po stránce umělecké a motivovat je k celoživotnímu učení,
- poskytnout žákům základy vzdělání ve zvoleném uměleckém oboru s ohledem na jejich potřeby a možnosti,
- připravit žáky po odborné stránce pro vzdělávání ve středních a vyšších odborných školách uměleckého nebo pedagogického zaměření a na konzervatořích, případně pro studium na vysokých školách s uměleckým nebo pedagogickým zaměřením,
- motivovat žáky k učení a spolupráci vytvořením příznivého sociálního, emocionálního a pracovního klimatu.¹²¹

Zavedením rámcového vzdělávacího programu, který byl vytvořen na státní úrovni, musely základní umělecké školy tuto změnu reflektovat a na školní úrovni si každá škola musela vytvořit svůj vlastní školní vzdělávací plán (ŠVP), pomocí kterého by realizovala naplnění RVP.¹²² Pokud tedy základní umělecká škola zavádí nový studijní obor, studijní zaměření nebo vyučuje jakýkoli předmět, měl by být v souladu s principy rámcově vzdělávacího programu. Zároveň tato pozice nabízí organizovat výuku dle potřeb školy jako celku, ale především reflektovat potřeby jednotlivých žáků, což nejen umožňuje jistou autonomitu každé škole a jejich lepší profilaci a zaměření, ale také nabízí velký manipulační prostor pro práci s hudebními tělesy. Výstižně je tato myšlenka vyjádřena přímo v textu RVP: „Smyslem základního uměleckého vzdělávání je nejen poskytnutí základů

¹²¹ BOŘEK, Lubor. *Rámcový vzdělávací program pro základní umělecké vzdělávání*. Praha: Výzkumný ústav pedagogický v Praze, 2010, s. 13. ISBN 9788087000373.

¹²² Tamtéž, s. 9.

uměleckého vzdělání v jednotlivých uměleckých oborech, ale především pěstování potřebných vlastností a žádoucích životních postojů žáků prostřednictvím vlastní tvorby a setkávání se s uměním".¹²³

V rámcově vzdělávacím programu je rovněž uvedeno, že žáci musí plnit jisté očekávané výstupy, kterých dosáhnou pomocí školou stanoveného školního vzdělávacího plánu, přičemž napříč všemi studijními zaměřeními je požadováno aktivní zapojení do souborové hry. Ta samozřejmě může mít řadu různých forem od čtyřruční hry přes hudební tělesa různého obsazení až po zapojení do velkých orchestrů.

Z následující tabulky je patrné, jak musí být řešena individuální a kolektivní výuka na ZUŠ v základním studiu prvního cyklu, přičemž každá škola kromě minimálních jednohodinových dotací v individuální výuce musí v rámci devítihodinové dotace žákům zajistit a koncepčně rozdělit poměr hodinové investice v kolektivní výuce mezi hudební interpretaci a tvorbu, recepci a reflexi hudby. Je zde zřejmé, že v každém případě musí žák vzdělávaný v jakémkoli studijním zaměření hudebního oboru absolvovat během svého sedmiletého studia jistý počet hodin kolektivní výuky v oblasti hudební interpretace a tvorby.

		Týdenní minimální hodinová dotace							Minimální disponibilní dotace
		1. r.	2. r.	3. r.	4. r.	5. r.	6. r.	7. r.	
Hudební interpretace a tvorba	Individuální výuka	1	1	1	1	1	1	1	9
	Kolektivní výuka	←.....→							
Recepce a reflexe hudby	Kolektivní výuka	←.....→							

Tabulka 7: hodinová dotace základního studia prvního stupně hudebního oboru¹²⁴

Obdobná situace nastává i v druhém stupni studia, kdy sice není striktně určeno, že hodinová dotace musí být plněna formou hudební interpretace a tvorby. Praxe však ukazuje, že většina škol využívá pro nižší ročníky studijní zaměření na recepci a reflexi

¹²³ BOŘEK, Lubor. *Rámcový vzdělávací program pro základní umělecké vzdělávání*. Praha: Výzkumný ústav pedagogický v Praze, 2010, s. 10. ISBN 9788087000373.

¹²⁴ Tamtéž, s. 32.

hudby, které plní například formou hudebních nauk či různých jiných především teoreticky zaměřených seminářů a hodinové dotace ve vyšších ročnících studijního zaměření investuje právě směrem k hudební praxi.

		1. r.	2. r.	3. r.	4. r.	Minimální disponibilní dotace
Hudební interpretace a tvorba	Individuální a kolektivní výuka	←-----→				8
Recepce a reflexe hudby						

Tabulka 8: hodinová dotace základního studia druhého stupně hudebního oboru¹²⁵

Z výše uvedeného textu je tedy patrné, že každá základní umělecká škola v dnešní době stojí před otázkou, jakou formou bude svým studentům zajišťovat hudební praxi, zda se vydá spíše cestou investice individuálně vyučovaných předmětů, nebo svou profilaci bude zaměřovat právě na hudební soubory. Otázkou však je, jak vhodně řešit notový materiál pro tato hudební tělesa, aby byl esteticky hodnotný, pro žáky zajímavý, zábavný a zároveň edukativní jak v rovině jejich individuálního vývoje hry na hudební nástroje, tak i v rovině získání dovedností hrát v nějakém hudebním tělese. Zde vyvstává jasná úvaha o potřebnosti zkušeného hudebního aranžéra, který umí se zvolenými skladbami profesionálně zacházet, ale i reflektovat individuální možnosti a potřeby zapojených žáků do kolektivního hudebního vzdělávání.

6.2 Specifika žakovských souborů a jejich vliv na aranžmá

Pro úspěšné zvládnutí pozice hudebního aranžéra působícího na ZUŠ je nutno respektovat individualitu jednotlivých souborů a především potřeby jednotlivých hráčů. Pro žáky je potřeba aranžovat atraktivní hudbu, která reflektuje současnou hudební paletu, vede žáky od jim známým, a tím blízkým hudebním druhům, k interpretaci závažnějších a umělecky významnějších forem hudby. Cílem je příprava takového materiálu, který by respektoval

¹²⁵ BOŘEK, Lubor. *Rámcový vzdělávací program pro základní umělecké vzdělávání*. Praha: Výzkumný ústav pedagogický v Praze, 2010, s. 33. ISBN 9788087000373.

technickou i psychologickou úroveň jednotlivých členů souboru, zaujal žáky tak, aby předkládanou hudbu hráli rádi a se zájmem.

Je třeba si uvědomit, jak atypické složení mívají hudební projekty na základních uměleckých školách. Poměrně snadnou variantou vzniku hudebního souboru je kombinace žáků hrajících na stejné nástroje, kde odpadá nutnost řešit nástrojové odlišnosti. Navíc žáci většinou studují u stejného pedagoga, je tedy nepoměrně jednodušší pracovat s takto homogenní skupinou studentů. Tato situace také nabízí mnohem širší notový materiál, přičemž počty hráčů na jeden part lze velmi snadno upravovat bez větších znalostí v oblasti aranžování hudby.

Diametrálně odlišná je situace v případech, kdy má vzniknout hudební projekt kombinující různé nástroje. Tento stav je do velké míry spjat s konkrétní situací v každé ZUŠ. V případě, že škola nespolupracuje s nějakým skladatelem nebo hudebním aranžérem, jsou pedagogové v podstatě odkázáni na standardně dostupný hudební materiál, který ale často neřeší nástrojové obsazení jejich souboru.

Základním problémem je, že žáci ZUŠ mají vzhledem ke svému edukativnímu procesu, který je kontinuální, řadu různých omezení. Každý žák je jinak vybaven technicky, disponuje jinou úrovní celkové hudebnosti a má i jiné sociální a rodinné zázemí, které může jeho vývoj zásadně ovlivňovat. Různé možnosti a omezení skýtá už samotný nástroj, na který žák hraje. Jedná se především o transponující nástroje a tím pádem i tóniny, ve kterých daný nástroj nejen dobře zní, ale ve kterých se žákům i pohodlně hraje.

Dalším limitujícím faktorem pro aranžéra může být konkrétní rozsah nástrojů, na které daní žáci hrají. Musí být pečlivě seznámen s tím, kteří žáci na tyto nástroje budou hrát a jaké jsou jejich rozsahové limity a vůbec celkové technické možnosti. Důležité je pochopit, že jde o to žáky motivovat, aby byli schopni se svým partem aktivně pracovat. Ideální stav je najít onu tenkou hranici mezi tím, co je pro daného žáka na jeho nástroj hratelné s naprostým přehledem a kde začíná technická úroveň hlasu, která žáka posune dopředu a na které se naučí novým věcem. Aranžér navíc při své práci musí respektovat i počty žáků v daných sekcích, protože i ty vycházejí z možností konkrétní školy.

Z pohledu aranžéra bývají soubory v ZUŠ často nejbizarnějšími projekty, se kterými se během své aktivní práce setká. Často by si sám takovéto kombinace nástrojů v příslušných počtech dozajista nevybral, což definuje celkovou strukturu aranžmá. Aranžér s těmito informacemi musí citlivě pracovat a nepsat „neutrální“ aranžmá, které by mohlo uspět

v případě „standardního“ složení tělesa, nikoli však v ZUŠ, která má pro své žáky atypické potřeby. Často se tak může stát, že vytvořená kompozice bude využitelná pouze v jednom konkrétním případě daného tělesa, jelikož bude velmi dobře zacílena na individuální potřeby souboru. Je nutno ale poznamenat, že tento fakt má dvě roviny. Čím detailněji je aranžmá pro daný soubor vytvořeno, tím větší má edukativní význam pro konkrétní těleso, nicméně tím klesá jeho použitelnost pro jiné projekty. Vhodně napsané aranžmá může zásadním způsobem ovlivnit nejen průběh nastudování skladeb, ale i to, zda bude daný hudební projekt úspěšný či nikoli.

6.3 Vliv aranžmá na pozornost a motivaci

Dobré aranžmá jednoznačně musí udržet pozornost jak posluchače, tak i samotných hráčů. Vnímání jakýchkoli podnětů, tedy i hudby (potažmo zvuku), představuje příjem informací, který přímo souvisí s pozorností upínající se na konkrétní jevy. V našem případě se jedná o hudební struktury, které vnímáme v daném čase nejzřetelněji, přičemž jevy, které nejsou v popředí pozornosti, jsou vnímány méně intenzivně. Hudební pedagog a psycholog Milan Holas rozděluje pozornost na bezděčnou, kdy k upoutání pozornosti vede jistý neočekávaný vzruch (v aranžmá pro žáky ZUŠ to mohou být například různé výkřiky, šepoty, tleskání či jiné ruchy vhodně zakomponované do aranžmá skladby), a úmyslnou, kde je pozornost udržována naopak jednotlivými vnitřními vazbami (správně zvolená tektonika, harmonické pnutí atd.).¹²⁶ V podstatě identicky o bezděčné pozornosti hovoří i Marek Franěk, kde bezděčnou pozornost označuje jako protipól pozornostní koncentraci a zaměřené pozornosti.¹²⁷ Operuje rovněž s pojmem fluktuace pozornosti. Popisuje, jak například skladatelé musí pracovat se zákony o kontrastu ve skladbě, střídat tempa, tóniny, volit kontrastní témata atd.¹²⁸

V následující ukázce lze vidět možné řešení, jak tohoto faktu využít. Část skladby je možno ve velmi nízké dynamice pouze šeptat zcela bez intonace, následující frázi naopak nechat zpívat jako intonované noty. Zde je ovšem potřeba pamatovat i na to, že zpěváci potřebují pro přesné nasazení tónu jistou oporu. Vhodným řešením může být například nechat jako první tón zaznít unisono (do patřičné harmonické funkce dojít během krátké

¹²⁶ HOLAS, Milan. *Psychologie hudby v profesionální hudební výchově*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 1998, s. 8. ISBN 8085883279.

¹²⁷ FRANĚK, Marek. *Hudební psychologie*. Praha: Karolinum, 2005, s. 83. ISBN 9788024609652.

¹²⁸ Tamtéž, s. 87.

doby pomocí jednotlivých melodických postupů v hlasech), jak je tomu v ukázce. Naopak přímé nasazení nějaké horizontální struktury většinou nevede k dobrým výsledkům.

pp

1
ain't she nice look her o-ver once or twice yes i aks you ve-ry

2
ain't she nice look her o-ver once or twice yes i aks you ve-ry

3
ain't she ain't she nice look her o-ver once or once or twice yes i aks you ve-ry

4
ain't she ain't she nice look her o-ver once or once or twice yes i aks you ve-ry

6
ff
con-fi-den - tial-ly ain't she nice just can an eyes in her di - rec - tion

con-fi-den - tial-ly ain't she nice just can an eyes in her di - rec - tion

con-fi-den - tial-ly ain't she nice just can an eyes in her di - rec - tion

con-fi-den - tial-ly ain't she nice just can an eyes in her di - rec - tion

ukázka 17: *Ain't she sweet?* Od Miltona Agera s ukázkou upoutání bezděčné pozornosti¹²⁹

V ideálním případě se podaří aranžérovi ve spolupráci s pedagogem docílit stavu, kdy se u studenta podaří transformovat jeho hudební zájem na hudební potřebu. Tento posun ve vývoji žáka je nadmíru žádoucí, jelikož hudební zájem představuje subjektivně-objektivní vztahy, jejichž struktura je postupem času proměnná. Zájem o hudbu tedy spíše představuje jakýsi emocionální vztah k hudbě samotné, který následně ovlivňuje hudební potřeby jednotlivce. Přechod k hudební potřebě, která je naopak chápána jako dynamický jev

¹²⁹ Soukromý archiv autora.

přecházející od emocionální přitažlivosti hudby k vytvoření potřeby se hudbou zabývat, vrcholí cíleným zájmem o konkrétní hudební činnost.¹³⁰

Zkušený aranžér však nepracuje jen s motivací celého souboru, ale musí respektovat i nástrojové sekce, které tvoří ve standardních aranžmá spíše doprovodné funkce. V následující ukázce je patrné, jak aranžér postupoval spíše v samostatných vrstvách, kdy ponechal hlavní téma klasicky vedoucímu hlasu a zbylé hlasy tvoří doprovodnou plochu. Tato situace je zvukově sice správná volba, ale u studentů je potřeba zvážit, zda alespoň některé pasáže nepřiradit jinému nástroji.

The image displays a musical score for the main theme of Star Wars, arranged in three staves. The top staff is the vocal line, featuring a melodic line with several triplet markings. The middle and bottom staves provide instrumental accompaniment, with the bottom staff also containing triplet markings. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 5.

ukázka 18: hlavní téma z filmu *Star Wars* od Johna Williamse¹³¹

U profesionálních souborů na toto není třeba brát až tolik zřetel, avšak u žáků v ZUŠ může být opomíjení některých sekcí nebo i řazení důležitosti hlasů v jednotlivých sekcích někdy rozhodujícím faktorem v tom, zda budou studenti danou skladbu cvičit a následně i produkovat rádi či nikoli. Míra motivace jednotlivých hráčů zde hraje významnou roli, je proto potřeba často „slevit“ z ideální představy o struktuře aranžmá a velmi citlivě zacházet s důležitostmi jednotlivých sekcí i hráčů. Situace je opět nejsložitější v případech atypického

¹³⁰ HOLAS, Milan. *Psychologie hudby v profesionální hudební výchově*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 1998, s. 30-31. ISBN 8085883279.

¹³¹ STORY, Michael. *Pop trios for all*. California: Alfred music, 2008, s. 18. ISBN 9780739054390.

nástrojového složení, ať již se týká počtu, věku studentů nebo hráčských dispozic. Je pochopitelné, že je demotivační být v pozici žáka, který ve všech skladbách hraje výhradně nějaké vnitřní hlasy či plní jiné doprovodné funkce, přestože o jejich důležitosti není pochyb. Vhodně řešenou sazbu, kdy alespoň na krátké fráze přejímá hlavní melodii jiný než první hlas, demonstruje následující ukázka.

ukázka 19: píseň *Chlupatý kaktus* autora E. F. Buriana¹³²

I zde může aranžér s motivací jednotlivců velmi efektivně pracovat. Je nadmíru vhodné, aby i mladší a méně zkušené členové souboru dostali šanci vyniknout v roli sólistů nebo sekce, která v danou chvíli nese nejdůležitější myšlenku skladby. Prostředků, jak toho může aranžér dosáhnout, je celá řada, přičemž danou situaci může nástrojové sekci ještě ulehčit svým tvořivým myšlením. Může například použít halftime,¹³³ nechat zaznít pasáž v tónině, která je pro zvolenou nástrojovou sekci nejlépe hratelná, použít téma jako sólo v předejře (dohře) nebo využít bridge,¹³⁴ ve kterém zohlední všechny faktory. Situaci ale lze řešit i způsobem, kdy se v notovém zápise pravidelně opakuje nějaká výrazná fráze (opět ideálně část melodie), a právě ta je pravidelně připojována jako sekce v různých

¹³² Soukromý archiv autora.

¹³³ Jako „halftime“ lze označit hudební pasáž hranou v polovičním tempu.

¹³⁴ Jako „bridge“ označujeme střední díl skladby, která slouží jako tektonický předěl ve skladbě a má kontrastní charakter.

místech ve skladbě. Fakt, že menší děti již mají frázi dobře naučenou, je opět možno využít tak, že je vhodné nechat úsek zahrát v jiné části skladby třeba jako sólo (intro, outro).

The image shows a musical score for a jazz ensemble. The score is in 4/4 time and G major. It features parts for Trumpet in Bb 1, 2, and 3; Alto Sax; Flute; Clarinet in Bb; Violin; Piano; and Bass Guitar. The melody is introduced by the trumpets and saxophone. The piano part includes chords: Gm7, C7, F, C7, F, Cm7, D7, D7. The bass guitar part provides a rhythmic accompaniment.

ukázka 20: přidání nové sekce k hrané melodii ve skladbě *Já se vznáším* od Jaroslava Uhlíře¹³⁵

Pravidelným opakováním téhož útvaru lze i mladší žáky naučit rytmicky složitější útvary, jako například synkopu, kterou si naposlouchají a následně spojí s grafickým zápisem.¹³⁶ Je zřejmé, že takováto aranžérská rozhodnutí, i když přinášejí mnoho kompromisů, mají zásadní vliv na popularitu kompozice ve studentských souborech.

¹³⁵ Soukromý archiv autora.

¹³⁶ Poměrně zajímavou polemiku o problému synkopy lze najít v publikaci RYCHLÍK, Jan. *Pověry a problémy jazzu*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959, s. 64-76.

The image displays a musical score for 'Mack the Knife' by Kurt Weill, specifically focusing on the rhythmic and melodic patterns. The score is written in 4/4 time and features three staves. The first staff shows a melodic line with a pattern of eighth and quarter notes. The second and third staves show a rhythmic accompaniment with a pattern of eighth and quarter notes. A bracket labeled 'první rytmicko-melodický vzorec' (first rhythmic-melodic pattern) spans across the second and third staves. A second bracket labeled 'druhý rytmicko-melodický vzorec' (second rhythmic-melodic pattern) spans across the second and third staves, and a third bracket labeled 'první rytmicko-melodický vzorec' (first rhythmic-melodic pattern) spans across the second and third staves.

ukázka 21: pravidelně opakující se synkopa ve skladbě Mack the Knife od Kurta Weilla¹³⁷

Obdobně „ohroženou“ skupinou žáků jsou ti, kteří naopak mají své party příliš snadné nebo monotónní. Zde je vhodné alespoň na malou chvíli nechat vyniknout jejich nástroj. Touto situací jsou postiženy především nástroje rytmické sekce, kam řadíme i klavír, jejichž prioritou je doprovázet nástroje zbylé a part je řešen často drženými plochami, rytmizací předepsaného akordu nebo různými příznávkami.¹³⁸ Na ukázce lze vidět, že i když celý soubor hraje v podstatě současně, klavír se striktně drží doprovodné funkce, což je v tomto případě správná volba, případně by mohl syrrytmicky rytmizovat s orchestrem.

¹³⁷ STORY, Michael. *Pop trios for all*. California: Alfred music, 2008, s. 11. ISBN 9780739054390.

¹³⁸ Detailněji je problematika klavírní stylizace řešena v publikaci ŠOLC, Milan a Jiří VERBERGER. *Piano v jazzu*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966, s. 113-134.

Trumpet in B♭ 1

Trumpet in B♭ 2

Trumpet in B♭ 3

Alto Sax

Flute

Clarinet in B♭

Violin

Piano

Bass Guitar

Chords: E^b, A^b, B^b, E^b, C^m, F^m, B^b, E^b

ukázka 22: fráze lidové skladby Gorole, kde klavír drží harmonické funkce¹³⁹

V následující frázi je ovšem vhodné nechat žáka „vyniknout“ a klavírní part naopak detailněji propracovat, případně nechat zaznít jako sólo. V ukázce je patrné odlišné řešení sazby nástroje, kdy po statickém doprovodu a harmonické skromnosti vzhledem k celkovému aranžmá skladby najdeme v klavírním partu větší hybnost a především harmonickou rozmanitost, kdy je každá doba řešena jinou funkcí.

¹³⁹ Soukromý archiv autora.

ukázka 23: fráze písně Gorole, kde je klavírní part řešen spíše sólovou sazbou¹⁴⁰

6.4 Vedení hlasů při práci pro studenty

Všeobecné úvahy o vedení hlasů byly řešeny v předchozích textech. Zde se nabízí prostor poukázat na důležitý fakt, jak vést zejména vnitřní hlasy v případě, že je aranžmá koncipováno pro studenty. Úseků, kde nějaká sekce hraje hlavní melodii, je v každé skladbě omezený počet, přičemž nejsvrchnější vrstvu hrají většinou první nástroje v dané sekci. V textu zaznělo, že je vhodné místy melodii přenechat i jiným než prvním hlasům v sekci nebo i ryze doprovodným nástrojům. Ovšem i v rámci jednotlivé sekce je vhodné, aby hlasy nebyly vedeny staticky. Naopak je žádoucí, aby v rámci zvolené harmonie měly i vnitřní hlasy samostatnou melodii, která je pokud možno vedena zajímavým způsobem. Důvod je zřejmý ze dvou rovin. Pro žáky je daleko jednodušší při nácviu hlasu cvičit poslouchatelnou melodii než statické tóny, které až v celkovém aranžmá dávají smysl. Je jasné, že ne vždy je toto možné zajistit, obzvláště v místech, kdy některé nástroje hrají background.¹⁴¹ Druhou rovinou je i grafická stránka zápisu, kdy pokud se hlas melodicky příliš nepohybuje a je často repetován na jednom tónu, opticky se v zápise žáci velmi často

¹⁴⁰ Soukromý archiv autora.

¹⁴¹ V některých skladbách se nelze vyhnout dlouhým drženým tónům, které slouží jako podklad pro jiné sekce.

ztrácejí, jelikož jejich part připomíná spíše zápis Morseovou abecedou než nějakou melodii fixovanou notami.

Ukážka 24: méně statické vedení dvojhlasu v písni František od skupiny Buty¹⁴²

ukážka 24: méně statické vedení dvojhlasu v písni František od skupiny Buty¹⁴²

V následující ukázce je patrný rozdíl ve vedení jednotlivých hlasů. Melodie skladby je pevně dána, ale ve vnitřních hlasech má aranžér značnou svobodu, jak situaci řešit.

Ukážka 25: méně statické vedení třetího hlasu v refrénu písni František od skupiny Buty¹⁴³

ukážka 25: méně statické vedení třetího hlasu v refrénu písni František od skupiny Buty¹⁴³

I když jsou hlasy vedeny v jednotlivých sekcích samostatně a krajní hlasy do velké míry stírají možnost rozpoznat samostatnost vnitřních hlasů, je potřeba na jejich vedení pamatovat i za cenu křížení hlasů v jednotlivé sekci, čímž se snadno a účinně dá vyhnout větším intervalovým skokům nebo nezpěvným intervalům. V pětihlasé sazbě spodní hlas zdvojuje melodii, přičemž třetí a čtvrtý se kříží z důvodu, aby neležely na jednom opakovaném tónu. Vhodným křížením každý získá svou vlastní melodickou linku a v rámci nástrojové sekce lze dosáhnout lepší kinetiky v hlasech.¹⁴⁴

¹⁴² Soukromý archiv autora.

¹⁴³ Soukromý archiv autora.

¹⁴⁴ HÁLA, Vlastimil. *Základy aranžování moderní populární hudby*. Praha: Panton, 1980, s. 134-136.



ukážka 26: křížení hlasů pro lepší horizontální vedení¹⁴⁵

Princip křížení hlasů pro jejich lepší melodickou logiku lze často vypořádat i v konkrétně zpracovaných skladbách v běžně dostupných notových edicích.

A musical score for a string quartet in 4/4 time, featuring a key signature of one flat. The score is arranged in four staves, labeled Violin I, Violin II, Violin III, and Violin IV. Violin I plays a melodic line with a long note and a slur. Violin II and Violin III play rhythmic patterns. Violin IV plays a more active line. Arrows indicate the crossing of lines between Violin I and Violin IV, showing how the first violin part moves into the lower register of the fourth violin part.

A continuation of the musical score for the string quartet, showing measures 5 through 8. The notation continues with the same four staves and voice crossings as in the previous block.

ukážka 27: křížení hlasů ve skladbě *The magnificent seven* od Elmera Bernsteina¹⁴⁶

¹⁴⁵ HÁLA, Vlastimil. *Základy aranžování moderní populární hudby*. Praha: Panton, 1980, s. 136.

¹⁴⁶ STORY, Michael. *Movie quartets for all*. California: Alfred music, 2009, s. 8-9. ISBN 9780739063347.

6.5 Vliv aranžmá na rozvoj harmonického a polyfonního cítění

Pokud pedagog tvořivě pracuje na rozvoji hudebních činností a drží se pouze výchozí literatury, přičemž tvrdošíjně vyžaduje memorování jednoho prvku, mohla by se výuka odklonit od pozitivního zatížení, které pomocí modifikací různých činností zajišťuje zvýšené vnímání i aktivizaci psychických procesů. Hrozí případné žákovo přetížení, které již doprovází kontraproduktivní výpadky v osvojených stereotypch, což sníží sebedůvěru žáka a dokonce může vyvrcholit až v selhání typickém svou destrukcí hudebních činností.¹⁴⁷ Je tedy výhodné, aby měl pedagog alespoň elementární dovednosti v oblasti aranžování hudby pro případ nutných zásahů do notového zápisu, ať už se jedná o individuální či kolektivní hudební výuku.

Mezi aranžmá a vlastní kompozicí je velmi tenká hranice, jelikož aranžér často pracuje s kusými notovými zápisy nebo pouze se zadanými tématy. Často je požádán o zpracování různých klavírních doprovodů ke skladbám, kde klavírní part chybí nebo je řešen nevhodně. V případech, kdy je zřejmé, že doprovod pro začínajícího žáka bude hrát jeho starší spolužák (případně učitel), si může aranžér dovolit zpracovat klavírní doprovod bohatěji. Neznamena to ovšem, že by se měl pustit do samoúčelných postupů, nýbrž to, že získává prostor pro svobodnější tvorbu. Vždy ale musí brát na zřetel stylovost skladby, její charakter a zejména edukativnost své kompozice, kterou může žáka podpořit.

Podle Holase je rozvinuté harmonické cítění základním předpokladem pro vnímání a recepci vícehlasé hudby.¹⁴⁸ Velmi důležitou rovinou hudebního vývoje žáka je jeho harmonické vnímání, které lze dlouhodobým působením pomocí vkusných harmonizací výrazně podpořit. Je zřejmé, že studenti, kteří jsou dlouhá léta doprovázeni při své hře v základních harmonických funkcích (T, S, D), které jsou ještě vyhroceny zcela základní sazbou doprovodů, přicházejí na své hudební cestě o mnoho nových zajímavých podnětů, které by jejich vnímání a růst mohly výrazně podpořit. Situace je o to složitější ve vyšších ročnících studia, kdy žáci svou technickou hrou dosahují jisté úrovně a začínají hrát složitější kompozice, které pochopitelně obsahují i výrazně bohatší doprovodné party. Ty žáka nemajícího posluchačskou zkušenost ze svých mladších let mohou zcela vyvádět z konceptu.

¹⁴⁷ HOLAS, Milan. *Psychologie hudby v profesionální hudební výchově*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 1998, s. 121. ISBN 8085883279.

¹⁴⁸ Tamtéž, s. 100.

Mnohdy je pro studenty velmi obtížné ve složitějších hudebních strukturách najít svou pozici, orientovat se v nich a nalézt v nich estetickou hodnotu.

Naopak žáci, kteří od raného věku byli pečlivě vedeni a jejich pedagog (ve spolupráci s hudebním aranžérem) jim uměl zajistit pestrost nejen v oblasti harmonické, ale i v jiných rovinách hudebního myšlení, mají díky bohaté posluchačské zkušenosti lepší předpoklady pro svůj hudební růst. V následující ukázce můžeme vidět, jak lze kupříkladu vytvořit zajímavý hudební doprovod k jednoduché písni *Mikuláš ztratil plášť*, která je hratelná i pro studenty prvních ročníků, přesto při vhodném aranžmá nabízí jak pozici edukativní, tak i rovinu estetickou.

The image shows a musical score for the song "Mikuláš ztratil plášť". It is written in 2/4 time and consists of three systems. The first system is for the student (žák) and teacher (učitel). The student part is a simple melody in the treble clef, and the teacher part is a piano accompaniment in the grand staff. The lyrics are: "Mi - ku - láš ztra - til plášť,". The second system continues the melody and accompaniment, with lyrics: "Mi - ku - láš - ka suk - ni. Hle - da - li". The third system concludes the piece with lyrics: "ne - na - šli, by - li o - ba smut - ní." The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

ukázka 28: hudební doprovod dětské písni¹⁴⁹

¹⁴⁹ Soukromý archiv autora.

Vhodným řešením je i kombinace žákovi známých zvukový struktur s akordy, se kterými se žák sluchově teprve seznamuje, jak je tomu v následujícím zápise.

ukázka 29: skladba Říkadlo od Vlastimila Lejska¹⁵⁰

6.6 Aranžování skladeb pro sólové nástroje

Mohlo by se zdát, že pozice hudebního aranžéra na ZUŠ je vhodná pouze v případě, že škola provozuje nějaká hudební tělesa, pro která je nutno připravovat notový materiál. Opak je pravdou. Zkušený aranžér může výrazným způsobem zasáhnout i do edukativního procesu žáků studujících hru na jednotlivé nástroje tím, že i jim připravuje notový materiál. Aranžér, který je zároveň i pedagog nebo s pedagogy na škole úzce spolupracuje, může zásadním způsobem pracovat zejména s motivací žáků. Cílem takovýchto aranžmá je vzbudit zájem o danou skladbu nebo etudu řešící nějaký technický problém. Z hudební praxe je obecně známo, že i pouhým mechanickým memorováním téhož sice lze dosáhnout jistých výsledků v dané oblasti, ovšem mnohem lepší cestou zejména pro nejmenší žáky je vzbudit v nich touhu se skladbě věnovat. Dobrým příkladem, jak tohoto cíle dosáhnout, je spojit konkrétní kompozici s nějakým i nehudebním prožitkem, ke kterému se bude žák rád vracet a během skladby si jej bude umět opakovaně představit.

Záměr lze demonstrovat na konkrétním aranžmá zhudebněného lidového říkadla. V tomto případě se jedná o hudební motiv hratelný na klavír v pětiprstové poloze v pravé a hraním jednoduchého dvojhlasu v ruce levé. Místo aby žák neustále přehrával identický

¹⁵⁰ LEJSEK, Vlastimil. *Duettinka*. Praha: Supraphon, 1986, s. 4-5.

postup ve stejné tónině se stejným zvukem, lze mu pomocí vhodně zaranžovaných not vytvořit hudební pohádku o tom, jak malý žáček, o kterém hraje, putuje do světa. Motoricky bude žák pravidelně pohyb pro zlepšení koordinace prstů vykonávat mnohem radostněji, jelikož bude motivován příběhem putujícího žáčka, a navíc se dozví informace o zemích, kterými prochází. Hudebně toho aranžér dosáhl tím způsobem, že vhodně „posouvá“ pravou i levou ruku po klaviatuře, přičemž stále zachovává motiv, ale zásadně se promění modalita melodie nebo mód stupnice.

- Žáček vychází z České republiky – hráno v jónském modu
- Po odchodu z domova se mu stýská – hráno v aiolském modu
- Na své cestě se zastaví v Rakousku – modifikováno jako vídeňský valčík
- Prochází přes Indii – v melodii je zařazen hiát
- Doputuje do Číny – téma zazní v pentatonické stupnici
- Vrací se do České republiky – melodie imituje lidovou hudbu pomocí lydické kvarty

Žáček vyšel z domova...

Musical notation for the first system of the piece. It consists of a treble and bass clef staff. The treble clef staff contains a melody of eighth notes, and the bass clef staff contains a simple harmonic accompaniment of chords.

5 Sice se mu stýskalo po domově, přesto se rohodl putovat dál do světa....

Musical notation for the second system. The treble clef staff features a melody of eighth notes, and the bass clef staff has a harmonic accompaniment. The key signature changes to one sharp (F#) and the time signature changes to 3/4.

9 Na svých cestách se zastavil ve Vídni...

Musical notation for the third system. The treble clef staff has a melody of quarter notes, and the bass clef staff has a harmonic accompaniment. The key signature changes to two sharps (F#, C#) and the time signature changes to 4/4.

17 Putoval přes dalekou Indii...

Musical notation for the fourth system. The treble clef staff has a melody of eighth notes, and the bass clef staff has a harmonic accompaniment. The key signature changes to three sharps (F#, C#, G#) and the time signature changes to 4/4.

21 Doputoval až do Číny!

Musical notation for the fifth system. The treble clef staff has a melody of eighth notes, and the bass clef staff has a harmonic accompaniment. The key signature changes to one flat (Bb) and the time signature changes to 4/4.

25 Všude dobře - doma nejlépe. Není nad jižní Moravu...

Musical notation for the sixth system. The treble clef staff has a melody of eighth notes, and the bass clef staff has a harmonic accompaniment. The key signature changes to two sharps (F#, C#) and the time signature changes to 4/4.

ukázka 30: aranžmá říkadla Já jsem malý žáček¹⁵¹

Primárně ve skladbě sledujeme to, aby žák daný úkol vykonal s vyšším počtem opakování. Jako sekundární hodnotu může pedagog alespoň okrajově žákovi představit různé hudební termíny (tónina, předznamenání atd.), jelikož aranžmá je koncipováno tak, aby každá země, kterou žáček prochází, byla v jiné tónině, přičemž tónina je volena s ohledem na to, aby se pětitónový motiv v pravé ruce dobře hrál. Zde končí role hudebního aranžéra, který připravil vhodné zázemí pro to, aby hudební pedagog poutavým způsobem pracoval se svým studentem, vhodně ho motivoval zajímavě vymyšleným příběhem

¹⁵¹ Soukromý archiv autora.

o putování žáčka za použití všech možných dílčích aktivit pro zvýšení zájmu o danou kompozici. Jako interdisciplinární přesah může pedagog žákovi ukázat například vlajky jednotlivých států, nechat žáka státní symboly vybarvit, popíše mu, čím je daná země typická atd.

6.7 Aranžmá pro nejmladší žáky

V následujícím textu je nutné se zamyslet, jaká je pozice nejmenších žáků v komorních souborech na ZUŠ. Bývá definována jejich školním vzdělávacím plánem, kde se obvykle počítá s komorní hrou až od vyšších ročníků. Častým argumentem je, že žák musí nejprve získat jisté motorické dovednosti a disponovat takovým hudebním nadáním, aby byl uplatnitelný v nějakém souboru. Je ale ke zvážení, zda tomu tak opravdu je. Rovněž je nutno zamyslet se nad tím, co je prostředkem a co je cílem, zda je sólové hraní opravdu hlavním či jediným měřitelným výsledkem edukativního procesu. Tento názor lze snadno rozporovat a tvrdit, že naopak individuální studium je spíše cestou k možnostem hudební zážitky sdílet ve společném projektu, kde se mohou uplatnit jak výborní instrumentalisté, tak i méně zdatní hráči, přičemž je nedílnou součástí edukativního procesu vzájemné obohacení a výměna zkušeností. Je tedy nadmíru vhodné již od raného stadia hudebního vzdělávání zapojovat žáky do všemožných uskupení, aby získali povědomí o hodnotách, které nabízí kolektivní výuka a společné sdílení hudby. Obzvláště u žáků, kteří nedisponují výjimečnými hudebními dovednostmi, které lze získat cvikem a cíleným učením,¹⁵² může být právě komorní hra cestou, jak zvýšit jejich motivaci věnovat se hudebnímu oboru. Každý jedinec má totiž vrozenou jinou míru anatomicko-fyziologických možností, kterou lze označovat jako vlohy, které mu lépe či hůře umožňují vykonávat danou činnost, v našem případě aktivitu hudebního charakteru.¹⁵³ Při správném vedení a motivaci žák získá sounáležitost s hudebním projektem, ve kterém hraje, a uvědomí si, jak je jeho role v celkové hudební struktuře důležitá, což často přináší výsledky i v individuálním studijním plánu žáka.

Správně napsané aranžmá dokáže zajistit, aby i žáci s minimálním hudebním výkonem byli součástí dobře znějící kompozice, která bude úspěšná a může být motivačním impulsem k dalšímu studiu. Níže na notové ukázce je zpracovaná lidová píseň *Káčátka se*

¹⁵² HOLAS, Milan. *Psychologie hudby v profesionální hudební výchově*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 1998, s. 43. ISBN 8085883279.

¹⁵³ Tamtéž, s. 33.

batolí pro dva klavíry (čtyři hráči), kde každý student hraje svůj individuální part pouze jednou rukou, přičemž je každý součástí výsledného zvuku, který již obsahuje jistou míru hudebního zážitku. Vrchní hlasy v obou klavírech jsou hratelné již pro žáky prvního ročníku. Je však vhodné, aby „složitější“ hlas (bas a vnitřní hlas) hrál pedagog nebo alespoň zkušenější student. Zde je aranžmá v kombinaci nejsnadnějších hlasů s hlasy mírně pokročilými vhodným řešením, jak zapojit do komorní hry studenty s různou úrovní hudebních dovedností. Bonusovým přínosem aranžmá, kde žáci hrají výhradně snadné jednohlasy, je možnost přistoupit ke skladbě polyfonním způsobem, což nabízí i v případě takto nízkého věku žáka šanci na seznámení s polyfonní sazbou.

Melodii hraje nejmladší student

Melodii v druhém klavíru je rovněž možno zadat mladšímu žákovi

1

2

ukázka 31: možnost, jak zapojit žáka hrajícího jednou rukou na klavír do souboru¹⁵⁴

Situace se zapojením začínajících studentů do komorních her bývá složitější u nástrojů, které jsou na rozdíl od nástrojů klávesových alespoň zpočátku značně omezeny volbou tóniny, potažmo volbou tónů ve vybrané tónině, které jsou či nejsou pro začínajícího studenta hratelné. Zde je naprosto nezbytné, aby aranžér dokonale komunikoval

¹⁵⁴ Soukromý archiv autora.

s pedagogem vyučujícím daný nástroj, případně aby aranžér byl s nástrojem dokonale seznámen. Příkladem jsou nástroje strunné, jejichž hratelnost je možností hmatů velice ovlivněna. Je na místě, aby aranžér přistoupil k jistým kompromisům mezi tím, jak by bylo skladbu vhodně řešit, a tím, zda by tímto „ideálním“ řešením naopak vyřadil požadovanou skladbu z úvah pro její nehratelnost.

Princip lze demonstrovat na notoricky známé písni *Jožin z bažin* autora Ivana Mládka, která si získala značnou oblibu díky své „vlezlé“ melodii s charakteristickým dvojhlasem udávajícím celkovou náladu skladby, jež podtrhuje její „pitomý“ text, jak uvádí sám autor.¹⁵⁵

G G C#dim D G

Jo-žin z ba-žin mo-čá - lcn sc plí - ží, Jo - žin z ba-žin k vcs-ni-ci sc blí - ží.

ukázka 32: ukázka charakteristického rysu skladby v originální tónině¹⁵⁶

Pokud má být píseň hratelná kupříkladu pro kytarový soubor, musí i přes výrazné rysy skladby aranžér zvolit jisté kompromisy, a to jak v tónině, kdy původní tónina skvěle vyhovuje možnostem lidského hlasu, nikoli však kytarovým hmatům, tak i ve vedení charakteristického dvojhlasu, neboť druhý hlas je pro začínající kytaristy nepřekonatelnou překážkou. V následující ukázce aranžérského zásahu do skladby jsou v druhém hlase zvoleny pouze tóny hrané buď na prázdných strunách, postupující v jednoduchém rytmu pro jednodušší hratelnost pro nejmenší kytaristy, nebo tóny hrané druhým prstem, které jsou hratelné pro žáky již v nejtětlejším věku. Problém rychlých šestnáctinových not, kterými končí fráze refrénu, je vyřešen tím, že technicky složitou pasáž žáci v druhém hlase vůbec nehrají, ale vyřukávají rytmus do kytary, což je velmi snadné na rozdíl od možnosti zahrát melodický běh v šestnáctinovém rozdělení. Toto řešení při běžném aranžmá pro jakékoli

¹⁵⁵ MLÁDEK, Ivan. *Banjo band story*. Praha: Blízká setkání, 1995, s. 87. ISBN 8090173128.

¹⁵⁶ Soukromý archiv autora.

obsazení pozbývá smyslu, ovšem v tomto konkrétním případě je kompromis klíčový pro možnost zprostředkovat žákům danou skladbu vzhledem k jejich dovednostem.

The image shows a musical score for guitar, consisting of two staves (Guitar 1 and Guitar 2) and three systems of music. The first system (measures 1-8) features chords C, C, F#dim, G, and C. The second system (measures 9-16) features chords F, C, G7, C, F, C, G7, and C. The third system (measures 17-24) shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef with many 'x' marks indicating muted strings.

ukázka 33: zásah aranžéra do tóniny i vedení dvojhlasu charakteristického pro skladbu¹⁵⁷

Na obdobnou situaci lze principiálně poukázat u skladby Jiřího Suchého s názvem *Malé kotě*, která na originální nahrávce zaznívá v tónině Ges dur. Konkrétní nástrojové obsazení v následující ukázce nehraje roli, jedná se o zapsání melodie písně s akordovými značkami, která může být zaranžována pro jakékoli obsazení. Princip aranžérského přístupu pro žáky ZUŠ je použit pro hráče na housle, kdy i ti nejmenší již mohou hrát klidně ve velkém orchestru, přestože začínají teprve hrát prázdné struny. Pouze vhodným aranžmá je jim tato možnost podílet se na výsledném zvuku i prestižního školního tělesa zajištěna. Konkrétně se jedná o jakousi zvukomalbu mňoukání kotěte, kterou lze imitovat právě hrou na prázdné struny. Pokud se studentovi houslí stane, že se mu tón neozve nebo se ozve nějaký flažolet či alikvótní tón, nic se neděje, jde přece o zvukomalbu mňoukání. Tuto „nedokonalost“ ve hře je možno povýšit na hudební záměr, kdy například aranžér může tato místa vhodnou sazbou partitury zvýraznit tak, že tyto zvuky ve skladbě vyniknou a v daný okamžik budou hlavním akustickým jevem – lidově řečeno se „přiznají“.

¹⁵⁷ Soukromý archiv autora.

G Em Am7 D7 G Em Am7 D7

Ma - lé ko - tě, spa - lo v bo - tě,

Housle

Housle

Housle

3

A F#m Bm7 E7 A Bm7 C dim A/C#

ne - has co tě, ne - pá ne - pá - lí.

Harmonicky řešeno lépe, ale za použití držené noty

3

bú bú

ukázka 34: možnost zapojení i nejmenších hráčů na housle do souboru¹⁵⁸

Takto promyšlenými zásahy do skladby lze dosáhnout zapojení i nejmenších studentů do velkých projektů, kde získají další motivaci pro své hudební vzdělávání. Samozřejmě může nastat i situace opačná, kdy aranžér se získanými informacemi o hudebním tělese nepracuje citlivě nebo jim nevěnuje dostatečnou pozornost. V takovýchto případech může autor notového materiálu nastudování dané skladby zcela znemožnit, což vede k demotivaci studentů. V nejhorším případě, pokud se jedná o setrvalý stav, může dojít až k situaci, že to negativně ovlivní samotnou existenci hudebního tělesa, jelikož se studenti vinou aranžéra dostanou do proaktivního útlumu. Tento jev se vyskytuje v případech, kdy například vzpomínka nebo vybavená emotivní zkušenost z předchozího neúspěšného

¹⁵⁸ Soukromý archiv autora.

učícího procesu způsobí, že i nový způsob učení nebo snaha o nastudování nové kompozice se stává a priori obtížnější. Vliv je samozřejmě intenzivnější v případech, kdy jsou tyto učící procesy navzájem podobné, čemuž se při nácviku skladeb lze jen stěží zcela vyhnout. O významu pozitivního transferu pro proces formování bylo v textu hovořeno poměrně obsáhle a vyplývá z něj, že čím větší mírou vloh, zkušenostmi, dovednostmi student disponuje, tím jednodušší je pro něj získávání nových dovedností. Pokud aranžér pečlivě sleduje tento vývoj, musí zákonitě reflektovat tento stav a svou kompoziční tvorbu souběžně s růstem studentů vhodně korigovat.

6.8 Příklady instrumentace pro nejmenší žáky

Neméně důležitou součástí každé skladby je její instrumentace pro konkrétní obsazení. Kromě dosažení představovaných barevných kombinací nástrojů je nutné znát dokonale zvukové možnosti jednotlivých nástrojů, jelikož špatnou instrumentací lze velmi snadno popřít myšlenky do skladby vložené. Je praktické mít vytvořený seznam rozsahů, barev a technických možností jednotlivých nástrojů, se kterým je potřeba intenzivně pracovat, v ideálním případě si do textu zanášet své nabyté zkušenosti. To vše samozřejmě platí pro instrumentaci všeobecnou. Cílem tohoto textu není představovat v knihách snadno dostupné informace, ale naopak nabídnout praktická doporučení, jak pracovat s instrumentací nástrojů pro žáky nejmenší.

Vhodným výběrem, byť několika snadno hratelných tónů zařazených do aranžmá, je možné do souboru přizvat i nejmladší ročníky jakéhokoli studijního zaměření. Takto přiřazené tóny ani nemusí mít v celkové koncepci skladby přílišnou hudební váhu. Jejich role je spíše v tom, že se mladší žáci již od svých raných let mohou zapojit do orchestrální hry, získávat patřičné zkušenosti a kontinuálně s rozvojem jejich dovedností se stát pevnými články hudebního tělesa.

Níže lze nalézt praxí ověřená doporučení, jak s nejčastěji používanými nástroji u nejmladších žáků pracovat.

Trubka:

snadno hratelná alikvótní řada - kombinace prstů

znějící bez prstů 1. prst 2. prst 1. + 2. prst 1. + 3. prst

psáno

6 znějící

psáno bíle jsou vyznačeny bezpečně hratelné tóny

ukázka 35: instrumentace pro nejmenší žáky: trubka

- vhodné tóniny: B^b, F, C, G (plus paralelní moll)
- tóny cis¹ a d¹ hůře ladí, je nutno používat vysouvací snižec (hovorově doladovač)
- přijatelně hratelné tenuto i staccato
- obtížně hratelné rozklady akordů
- při hře je nutné respektovat potřebné pauzy pro odpočinek
- v nižších polohách nástroje je větší spotřeba dechu
- doporučeno vzhledem k nátlaku vynechat krajní polohy nástroje
- dynamika nečiní problémy od piana po forte (nižší polohy zní spíše tiše)
- intervalové skoky jsou vhodné maximálně do kvinty

Altový saxofon:

znějící

psáno

bíle jsou vyznačeny bezpečně hratelné tóny

nutno použít oktavovou klapku

ukázka 36: instrumentace pro nejmenší žáky: altový saxofon

- vhodné tóniny: C, G, D (plus paralelní moll)
- klapka gis^1 je na rozdíl od jiných běžně uzavřená, může se problematicky otevírat
- obtížně hratelné staccato
- hra legata je přijatelná za použití menších intervalů (ideálně stupnicovité postupy)
- přijatelné jsou rozklady akordů (nikoli však v legatu)
- přijatelné jsou i menší intervalové skoky (nikoli však v legatu)
- dynamicky obtížně hratelné piano v celém rozsahu nástroje
- hra vyžaduje patřičnou dechovou oporu, je nutno častěji dýchat

Klarinet:

znějící



bíle jsou vyznačeny bezpečně hratelné tóny


psáno



ukázka 37: instrumentace pro nejmenší žáky: klarinet

- vhodné tóniny: C, D, G (plus paralelní moll)
- problematické přechodové tóny: h^1 , c^2 , cis^2
- problematická je hra staccata
- obtížně hratelné rozklady akordů
- v nižších polohách nástroje je potřeba pamatovat na větší spotřebu dechu
- intonační problémy (kolísání tónu) u příliš dlouze držených tónů
- nižší polohy jsou dynamicky i barevně lépe vyrovnané
- vyšší polohy (přefukující) jsou spíše ostré a hůře ladí

Zobcová flétna:



bíle jsou vyznačeny bezpečně hratelné tóny

ukázka 38: instrumentace pro nejmenší žáky: zobcová flétna

- vhodné tóniny: C, G, D, F (plus paralelní moll)
- hůře ladí tóny: c^2 , cis^2 , d^2
- přijatelně hratelné staccato i tenuto
- rozklady akordů činí spíše problémy
- legato je bezpečně hratelné do intervalu tercie
- nižší polohy jsou dynamicky slabé, vyšší polohy naopak spíše ostré a hůře ladí
- intonační problémy (kolísání tónu) u příliš dlouze držených tónů
- dynamické rozpětí nástroje je značně omezené

Příčná flétna:

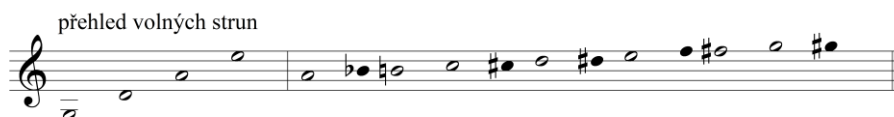


bíle jsou vyznačeny bezpečně hratelné tóny

ukázka 39: instrumentace pro nejmenší žáky: příčná flétna

- vhodné tóniny: C, G, D, F (plus paralelní moll)
- hůře ladí tóny: c^2 , cis^2 , d^2 vzhledem k nedokonalé opoře dechu a nátisku
- obtížně hratelná výměna prstů: c^2-d^2 , cis^2-d^2
- tóny od e^2 výše se tvoří přefukem, začátečník v nich nemusí mít jistotu
- nižší polohy jsou dynamicky slabší
- při hře je nutné častěji dýchat
- ideální jsou sekundové, terciové stupnicovité postupy
- při větších intervalech hrozí nebezpečí nepřesné výměny prstů

Housle:



bíle jsou vyznačeny bezpečně hratelné noty

ukázka 40: instrumentace pro nejmenší žáky: housle

- vhodné tóniny: G, D (plus paralelní moll)
- problematické tóny: hes¹, cis², dis², f², gis²
- tóny vyjma první polohy jsou náročnější na ladění
- na strunách G, D se hmaty hůře drží vzhledem k postavení levé ruky
- přechody mezi strunami činí obtíže při hře legata
- při hře smyčcem je náročnější hra delších tónů
- hra staccata je náročná
- větší intervalové skoky jsou náročné pro intonaci i pro hru smyčcem
- obtížně hratelné rozklady akordů

Kytara:

přehled volných strun

bíle jsou vyznačeny bezpečně hratelné tóny

ukázka 41: instrumentace pro nejmenší žáky: akustická kytara

- vhodné tóniny: C, D, G (plus paralelní moll)
- hratelné akordové hmaty: C, G, D, E, Am, Em, Dm
- problematické tóny: gis¹, hes¹, dis²
- při instrumentaci respektovat, že akustická kytara zní velmi tiše
- v případě zdvojení partu jsou nástroje velmi obtížné na rytmickou souhru
- nástroj má velmi krátký sustain¹⁵⁹
- pro akordickou doprovodnou hru je nezbytné vynechat hmaty typu barré¹⁶⁰
- u mladších žáků při akordické hře dochází často k prodlevám při výměně akordů
- rozklady akordů v rámci drženého hmatu jsou přijatelné
- hra basových tónů palcem je pro žáky spíše problematická

¹⁵⁹ Sustain: doba zvuku nástroje, než tón zcela zanikne.

¹⁶⁰ Barré: hmat, kdy je jedním prstem levé ruky drženo více strun současně.

Klavír:



ukázka 42: instrumentace pro nejmenší žáky: klavír

- vhodné tóniny: C, G, D (plus paralelní moll)
- problematické tóny v podstatě neexistují
- z akordových značek umí doprovázet spíše zkušenější hráči
- nejmladším studentům je nutné part vypsát do not, i kdyby se pravidelně opakoval
- akordickou sazbu předepisovat spíše do pravé ruky (v levé basový tón akordu)
- dobře hratelné je legato, staccato i rozklady akordů
- obtížně žáci zvládají polyfonii
- při akordické hře je nutno vynechat větší skoky – vznikají časté přehmaty
- při sazbě je nutno respektovat dětské rozpětí ruky (ideálně do sexty)

Bicí sada:



ukázka 43: instrumentace pro nejmenší žáky: bicí sada

- všeobecně jsou jednodušší rytmy sudé (2/4, 4/4) než liché (3/4, 3/8, 6/8)
- naprosto zásadní je spolupráce bicích s nástrojem hrajícím basovou linku
- v krajních tempech pod 60 a nad 130 činí značné problémy udržet přesný rytmus
- problémy činí breaky¹⁶¹
- obtížné je hrát v různých dynamických úrovních
- hra pomocí brush¹⁶² je velmi obtížná
- není nutné vypisovat celý part – postačí základní rytmický vzorec

¹⁶¹ Break: rozbití pravidelného rytmu pomocí libovolné rytmizace hrané na bicí sadu. Hovorově: přechod.

¹⁶² Hra s brush: hra s metličkami, kdy pomocí speciálních paliček (metličky) vzniká rotujícím pohybem po bláně malého bubnu syčivý zvuk, který vytváří rytmus.

6.9 Aranžmá pro starší žáky

V předchozím textu zaznělo, s jakou opatrností je nutno přistupovat k aranžmá skladeb a jak důležité je respektovat individuální potřeby jednotlivých hráčů v komorním souboru. Na druhé straně ovšem existují i projekty, které se nacházejí zcela v opačné pozici, kdy těleso disponuje technicky i hudebně dobře vybavenými členy. I pro zdatné hráče lze stěží zajistit běžně publikovaný notový materiál, především díky jisté atypičnosti nástrojového složení souboru. Zde je role aranžéra nezastupitelná pouze s tím rozdílem, že může pracovat podstatně svobodněji, užívat polyfonii i homofonii, zařazovat odvážnější hudební struktury, všeobecně volit komplikovanější postupy, přičemž stále musí mít na mysli principy popsané výše v textu a respektovat individualitu souboru i jednotlivých hráčů, pro které notový materiál komponuje. Většina aspektů aranžmá se v podstatě blíží k rovině práce pro profesionální soubory.

The image displays a musical score for the song "The Girl from Ipanema" by Antônio Carlos Jobim. It is presented in two systems, each containing five staves for different instruments: Trumpet in Bb, Flute, Violin, Piano, and Bass Guitar. The music is in 4/4 time and has a key signature of one flat (Bb). The first system covers measures 1 through 5. The second system covers measures 6 through 10. The piano part includes specific chord markings: F#maj7, B7, F#m9, D7, and Gm9. The bass guitar part includes fingerings 2, 3, 4, and 5. The score is a practical arrangement for a jazz ensemble.

ukázka 44: *pracované aranžmá skladby The Girl from Ipanema od A. C. Jobima*¹⁶³

Existují ale i případy, kdy není potřeba řešit aranžmá natolik individuálně, přesto je ale nutné pro žáky notový materiál zajistit, pokud se pedagog nechce omezit na notoricky známé a snadno dostupné zpěvníky. V těchto případech lze naopak vytvořit jisté „neutrální“ aranžmá, kdy se pedagogové sami rozhodnou, pro jaké nástrojové obsazení aranžmá použijí. Tento typ aranžmá je vhodný spíše pro účelové akce, kdy je jasné, že není potřeba do nácvičku investovat řadu hodin vzhledem k udržitelnosti nacvičené skladby. Příkladem může být adventní čas, kdy je vhodné pro studenty připravit notový materiál, který nebude

¹⁶³ Soukromý archiv autora.

neadekvátně složitý, přesto bude mít svou estetickou hodnotu, kterou by provedení skladby dozajista nezískalo, pokud by žáci jednotlivé hlasy improvizovali ze zpěvníku z leadsheet zápisu – tzv. „head aranžmá“.¹⁶⁴

Chords for the first system: D, Bm, Em7, Asus, D

Chords for the second system: D2, D, Em7, Asus, A

Chords for the third system: D, A/C#, Bm, E7/G#, Em7, Asus, D

Lyrics: Štěst - rej ve - čer nas - tal. ko - le - dy při - chys - tal, ko - le - dy při - chys - tal.

ukázka 45: „neutrálně“ napsané aranžmá použitelné pro různá nástrojová obsazení¹⁶⁵

Na ukázce je patrné, že takto napsané aranžmá nabízí poměrně velkou svobodu jak pro nástrojové obsazení, tak i pro formu skladby. Jistý prostor je zde ponechán i pro improvizaci žáků, kdy mohou svobodně volit, kdy do skladby svou hrou vstoupí s přihlédnutím ke strofické formě písně. Ponechání možnosti žákům do skladby „zasáhnout“ nabízí značný prostor pro jejich tvořivost, jelikož hudební improvizace je zřejmě tou nejčastěji praktikovanou a zároveň nejvíce opomíjenou a nejméně pochopenou hudební

¹⁶⁴ „Head aranžmá“: možný překlad je aranžmá z hlavy. U nás se vžil termín „hraní z kule“.

¹⁶⁵ Soukromý archiv autora.

aktivitou ze všech.¹⁶⁶ Má své nezastupitelné místo v tvůrčím procesu – a v hudbě zvláště. Rozvíjí množství schopností a dovedností: aplikaci hudební teorie, kreativitu, hudební sluch, představivost a myšlení v reálném čase, reakci na okolní hudební průběh a v určitých případech i nástrojovou techniku, tzn. jak kognitivní, tak instrumentální schopnosti.

6.10 Možnosti grafického zápisu pro edukaci žáků

Pokud je v koncepci ZUŠ zapojovat i velmi mladé studenty do komorních souborů, je nutno promyslet, jakým způsobem přistoupit k notovému zápisu. Klasické řešení je part vypracovat a samostatně žákům předat. Nabízí se ale i zajímavá alternativa, která je řešením zejména pro projekty s větším počtem členů, kde jsou jednotlivé hlasy zastoupeny vícenásobně.

Vhodnějším řešením, než jednotlivé hlasy rozdělovat do samostatných notových osnov, je zanést dvojhlas do jedné osnovy a striktně se držet grafického rozdělení, že zkušenější hráči hrají noty s nožičkami nahoru a ti méně zdatní naopak tóny s nožičkami směrem dolů. Nespornou výhodou tohoto systému je to, že mladší žáci nejsou v projektu segregováni vzhledem k jejich hráčským možnostem, ale naopak jsou maximálně zapojeni mezi zkušenější hráče. Přičemž je jasné, že obě skupiny se od sebe mohou vzájemně učit. Další možností, jak mladší studenty motivovat k jejich práci, je to, že postupem času, kdy v projektu hrají a získají k tomu patřičné kompetence, mohou mezi jednotlivými party libovolně přecházet. Zpočátku se tak děje například jen v několika taktech, na které žákům stačí jejich dovednosti, ale časem si osvojují stále delší pasáže a postupně tak mohou přejít zcela k partům pokročilejších hudebníků. V aranžmá jako takovém to nepředstavuje zásadní problém, jelikož tóny, které jsou předepsány začátečníkům, v aranžmá nehrají nijak zásadní roli (pokud s touto sazbou aranžér počítá a systematicky tak pracuje), nehledě na to, že takto uměle vytvořené tóny hrají žáci v menším počtu, jsou to většinou noty držené a spíše v polohách, kde nástroj nijak zvukově nevyniká.

Nejlépe je tato metoda využitelná ve frázích, kdy v první frázi mladší studenti například nehrají vůbec a ve frázi druhé se jednoduše přidají (zahrají několik bezpečně

¹⁶⁶ SARATH, Ed. *Improvisation and Curriculum Reform*. In: COLWELL, Richard a Carol P. RICHARDSON. *The New Handbook of Research on Music Teaching and Learning*. New York: Oxford University Press, 2002. s. 188. ISBN 9780195138849.

hratelných tónů) jak je tomu v následující ukázce. Cílem je studenty motivovat, aby se co nejčastěji přidávali ke zkušenějším hráčům a tak se po všech stránkách rozvíjeli.

ukázka 46: připojování druhého hlasu ve skladbě *Voda, voděnka* od Jaroslava Uhlíře¹⁶⁷

Takto systematicky se dá postupovat i ve větších plochách, a to i v případě, kdy daná sekce nehraje melodii, ale má roli doprovodnou. Například ve frázi první může tyto „mrtvé“ nedůležité noty předepsat zcela jednoduchým způsobem, jak tomu je v následující ukázce. Hlas je řešen tak, že mladší žáci hrají pouze dlouhé tóny, a to vždy ve stejném rytmickém rozdělení půlových not. Zde je třeba přijmout fakt, že je důležitější, aby se studentům hlas dobře hrál, a místy „přehlédnout“ drobné prohřešky vůči běžně zaužívaným postupům.

Ve frázi druhé je možné druhý hlas zpracovat odlišně nejen melodicky, ale je vhodné do hlasu zapojit i mírně složitější rytmické útvary, kdy už hlas nemusí být veden natolik přísně ve stejných rytmických hodnotách a může být v lepším souladu vůči aranžmá. Nespornou výhodou je, že tento edukativní proces probíhá během jedné skladby, kterou již mají žáci dobře vžitou a bezpečně se tak v ní orientují.

¹⁶⁷ Soukromý archiv autora.

The image displays a musical score for two systems, each consisting of a 'Dechový nástroj' (Wind instrument) and 'Housle' (Violin) part. The music is in 4/4 time and D major. The first system covers measures 1-5, the second 6-10, the third 11-15, the fourth 16-20, and the fifth 21-24. The wind part features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, while the violin part provides harmonic support with chords and moving lines.

ukážka 47: dvě verze vedení druhého hlasu v těže skladbě¹⁶⁸

Všechny tyto myšlenky mohou být podpořeny (nebo naopak setřeny) graficky vhodně řešeným notovým zápisem, jelikož i ten by měl mít svoji edukativní roli. Například studenti nemusí slepě hrát napsané noty, ale mohou se učit pracovat s harmonickými značkami, které jsou při této formě zápisu zapsány pouze písmeny. Žáci tak musí bezpečně znát jednotlivé tóny akordů i způsob jak jednotlivé akordy spojovat. Pro demonstraci lze uvést příklad zápisu lidové písně, ze kterého bezpečně mohou hrát všichni členové komorního souboru. Vedení dvojhlasu je zcela nezávislé na basové lince, přičemž z akordových značek mohou hrát všechny doprovodné nástroje (cimbál, kontry¹⁶⁹), ale

¹⁶⁸ Soukromý archiv autora.

¹⁶⁹ Pojmem kontry se rozumí hráči hrající nejčastěji na violu, kteří během skladby hrají doprovodné hlasy vyjadřující harmonii. Nejčastěji pak hrají rytmické příznávky na lehkých dobách.

i primáš.¹⁷⁰ V opačném případě, kdy soubor nebo vedoucí pedagog nedisponují potřebnými dovednostmi pro hru z takového zápisu, musí aranžér vypsát každý nástroj naprosto detailně, jelikož šablonovitě řešeným zápisem by v podstatě znemožnil nastudování dané skladby.

The image shows a musical score for a chamber ensemble consisting of Melodie (Melody), Klarinet (Clarinet), and Basa (Bass). The score is written in 4/4 time and features a melody line with lyrics in Czech. The lyrics are: "ne-pi Ja-no ne-pi vo - du vo-da ti je len na ško - du na-pi sa ty ra-čej ví - na to je do-brá me - de - cí". The score includes chord symbols (Gm, A, D, Gm, C7, F, Bb, F7, Bb, Bb, F, D7, Gm, Cm6, A, D7, Gm, C7, F) and a bass line with a figured bass (8).

ukázka 48: zjednodušený zápis pro komorní soubor, ze kterého mohou hrát všichni hráči¹⁷¹

I přes to, že soubor může mít jisté zkušenosti, je vhodné některé party vypsát, a to především basovou linku a cifru.¹⁷² V obdobné rovině musí být řešen i grafický zápis jednotlivých nástrojů, jelikož aranžér píšící pro žáky ZUŠ musí bedlivě řešit i typografii hudebního zápisu, aby se studenti ve skladbě bezpečně orientovali. Volba, kdy je možné part ponechat ve schématické rovině s jistou dávkou svobody pro interpreta či kdy už je nutno

¹⁷⁰ Jako primáš je označován houslista, který hraje prim. Tedy hlavní melodii, kterou nejčastěji improvizálně v mezihrách mezi jednotlivými slokami zdobí pomocí melodických tónů.

¹⁷¹ Soukromý archiv autora.

¹⁷² Cifrou se rozumí určitý vnitřní hlas, který přesto že bývá velmi hybný a zdobný, dobře vyjadřuje harmonii skladby.

notový zápis detailně vypracovat, záleží na dobré spolupráci aranžéra a pedagoga. Přestože ze zápisu lze vyčíst, co má hrát levá i pravá ruka, otázkou je, zda je níže uvedený part vhodně řešen pro žáka ZUŠ nebo už se pohybujeme v rovině hráčů se značnou hudební praxí.

The image shows a musical score for piano in G major, 2/4 time. It consists of four staves of music. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a single line. Above the staff are the following chords: Em, Em/G, Am, A#dim, B, B7/D#, Em, A#dim, B, B7/D#, Em, Em/D. The second staff starts at measure 7 and has the following chords: C, A#dim, B, B7/D#, Em, A#dim, B, B7/D#, Em, D7/F#. The third staff starts at measure 13 and has the following chords: G, B7/D#, Em, A7/C#, D, D7/F#, G, G#dim, Am, Am, F#7. The fourth staff starts at measure 19 and has the following chords: B7, C, A#dim, B, B7/D#, Em, A#dim, B, B7/D#, Em. The score ends with a double bar line.

ukázka 49: ukázka zápisu klavírního partu na pomezí použitelnosti pro žáky na ZUŠ¹⁷³

Za samozřejmost se v dobrém aranžmá považuje i erudované grafické zpracování jednotlivých partů včetně partitury zajišťující patřičný komfort jednotlivým hráčům i dirigentovi, jako jsou tempová označení, dynamická a artikulační znaménka, frázování, rozlišení jednotlivých částí skladby.

¹⁷³ Soukromý archiv autora.

ZÁVĚR

Z úvodního textu zaměřeného na dosavadní literaturu související s tématem této práce je dobře patrné, jak široce je aranžmá skladeb v moderní populární hudbě řešeno. Nicméně odlišnostem vycházejícím z potřeb tak atypické cílové skupiny, jako jsou žáci na ZUŠ, se tyto materiály nevěnují vůbec. Z tohoto důvodu si práce vytkla za cíl prostudovat přístupy aranžérské tvorby pro běžná hudební tělesa a projekty, do kterých jsou zapojeni žáci na základních uměleckých školách. Prostudované principy jsem však chtěl nejen srovnat, ale i nastínit přístup, jak je vhodné pracovat s aranžmá skladeb pro žáky na ZUŠ. Jako klíčová se prokázala právě diametrální rozdílnost v kompozičních a aranžérských principech při práci pro běžná hudební tělesa oproti projektům, do kterých jsou zapojeni žáci vzdělávající se na ZUŠ. Lze sice vypozařovat styčné body platící pro aranžérské postupy všeobecně, nicméně reflexe individuálních potřeb nejen celého hudebního uskupení, ale i zřetel na jednotlivé hráče zapojené do vyučovacího předmětu hudební praxe prokazatelně ovlivňuje výslednou podobu aranžované skladby.

Nejedná se však o pouhé zjednodušení nároků na konkrétní hráče, ale naopak o soubor systematických kroků, které zajistí zpřístupnění zvolené skladby pro edukativní proces. V aranžérských principech pro studenty je potřeba pracovat nejen s často velmi netradičním nástrojovým složením hudebního tělesa, ale je nutno brát v potaz i zapojení hráčů s různou mírou hudebních dovedností či naopak určitými handicapy. Stabilní hudební projekt se často neobejde bez zapojení věkově odlišných skupin, významnou roli hrají i sociální vazby. Pro všechny tyto vrstvy je potřeba odlišnými aranžérskými principy zajistit motivaci k dobrému nastudování skladby i její následné prezentaci. Toho lze docílit vhodným řešením jak celkové koncepce skladby, tak i jednotlivých partů. Neméně důležitou roli v celém řetězci hraje i posluchačská skupina, která by měla i přes všechny anomálie jednoznačně prožít jistý estetický zážitek. Obdobné zásady lze dobře vypozařovat i v kompozicích či aranžmá skladeb pro sólové nástroje, které mají pro studenty značný edukativní rozměr.

Jako další směr výzkumu navazujícího na zvolené téma se nabízí například systematika zapojování souborové hry do koncepce výuky na ZUŠ dle požadavků platného rámcového vzdělávacího programu a srovnání odlišných koncepcí jednotlivých škol. Zajímavé by bylo zkoumání různorodosti forem plnění těchto požadavků v návaznosti na stanovený školní vzdělávací program. Další prostor se nabízí v detailnějším zaměření na problematiku aranžmá jednotlivých dílčích hudebních stylů.

RESUMÉ

Diplomová práce se věnuje aranžování moderní populární hudby pro žáky na základních uměleckých školách. Vymezuje termíny moderní populární hudba, aranžmá i dílčí související disciplíny. Informačně vychází především ze zahraniční literatury reflektující aranžérskou práci, kde se snaží najít vazby mezi kompozičními principy pro běžná hudební tělesa vůči hudebním projektům s převahou hráčů, kteří jsou zařazeni do nějakého stupně základního uměleckého vzdělávání. Hlavní tělo práce se zabývá hledáním těchto korelací, a to jak v rovině hudební psychologie či sociologie, tak i v notových ukázkách, které vycházejí z aranžmá konkrétně provozovaných skladeb na ZUŠ. Z textu jednoznačně vyplývá odlišnost zásad při práci pro žáky, ale i nutnost reflektovat individuální potřeby nejen hudebních těles, ale i jednotlivců. Práce rovněž nabízí konkrétní doporučení, jak při tvorbě aranžmá postupovat, aby mělo jak edukativní, tak i estetický rozměr.

SUMMARY

The diploma thesis deals with arranging of modern popular music for pupils at elementary art schools. It defines the terms as modern popular music, arrangements and partial related disciplines. Information are based primarily on foreign literature reflecting arranging work, where it tries to find links between compositional principles for ordinary musical ensembles and musical projects with a predominance of players who are included in some level of basic art education. The main body of the work deals with the search for these correlations, both in terms of musical psychology or sociology, as well as in music demonstrations that are based on arrangements of specifically performed pieces at the Primary Art School. The text clearly shows the difference in the principles of work for pupils, but also the need to reflect individual needs of not only musical bodies but also individuals. The work also offers specific recommendations on how to proceed in creating arrangements so that they have both educational and aesthetic dimensions.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Diplomarbeit beschäftigt sich mit dem Arrangieren moderner Populärmusik für Schüler an Kunstgrundschulen. Es definiert die Begriffe moderne Popmusik, Arrangements und verwandte Disziplinen. Es basiert in erster Linie auf ausländischer Literatur, die die Arrangementarbeit widerspiegelt. Hier wird versucht, Verbindungen zwischen kompositorischen Prinzipien für gewöhnliche Musikensembles und Musikprojekten mit einer Dominanz von Musikern, die sich an einer Stufe der grundlegenden Kunstausbildung befinden. Der Hauptteil der Arbeit beschäftigt sich mit der Suche nach diesen Zusammenhängen, sowohl in Bezug auf die Musikpsychologie oder Soziologie als auch auf Veranschaulichungen von Notation, die auf den Arrangements von durchgeführten Stücken auf Kunstgrundschulen beruhen. Der Text zeigt deutlich die Unterschiede in den Arbeitsprinzipien mit Schülern, aber auch die Notwendigkeit, die individuellen Bedürfnisse nicht nur der musikalischen Körper, sondern auch der Einzelnen zu berücksichtigen. Die Arbeit bietet auch konkrete Empfehlungen, wie Arrangements erstellt werden sollen, so dass sie sowohl pädagogische als auch ästhetische Dimensionen haben.

ANOTACE

Příjmení a jméno autora:	Pastirčák Marcel
Název katedry a fakulty:	Katedra muzikologie, Filozofická fakulta UP Olomouci
Název diplomové práce:	Problematika aranžování moderní populární hudby se zaměřením na soubory na základních uměleckých školách
Vedoucí bakalářské práce:	doc. Jana Spáčilová, Ph.D.
Počet znaků:	133 120
Počet stran:	96
Počet příloh:	0
Počet titulů použité literatury:	52
Klíčová slova:	Aranžmá, moderní populární hudba, základní umělecká škola, hudební praxe, instrumentace, tektonika, voicing, forma, harmonie
Key words:	Arrangements, modern popular music, primary music school, musical practice, instrumentation, tectonics, voicing, form, harmony
Charakteristika práce:	Práce se zabývá aranžováním moderní populární hudby pro žáky na ZUŠ. Srovnává kompoziční principy platné pro běžná hudební tělesa vůči souborům s převahou hráčů zapojených do edukativního procesu v základním uměleckém vzdělávání. Zároveň navrhuje doporučení, jak konkrétně postupovat při tvorbě aranžmá.
Characteristics of the work:	The thesis deals with the arrangement of modern popular music for pupils at the Primary Art School. It compares the compositional principles applicable to ordinary musical ensembles to those with a majority of players involved in the educational process in basic art education. At the same time, it suggests a recommendation on how to proceed specifically when creating arrangements.

SEZNAM ZDROJŮ

Literatura

BAKER, David. *David Baker's arranging & composing: for the small ensemble, jazz, R & B, jazz-rock*. Rev. ed. Van Nuys, CA: Alfred Pub. Co., c1988. ISBN 0882844695

BERGER, David. *Creative jazz composing and arranging*. Second edition. Such sweet thunder publishing, c2014. ISBN 9780692557129

BLACK, Dave a Tom GEROU. *Essential dictionary of orchestration: ranges, general characteristics, technical considerations, scoring tips : the most practical and comprehensive resource for composers, arrangers & orchestrators*. Los Angeles: Alfred Pub. Co., c1998. ISBN 0739000217

BOŘEK, Lubor. *Rámcový vzdělávací program pro základní umělecké vzdělávání*. Praha: Výzkumný ústav pedagogický v Praze, 2010. ISBN 9788087000373

BURGHAEUSER, Jarmil a Antonín ŠPELDA. *Akustické základy orchestrace*. Praha: Panton, 1967

CACAVAS, John. *Music arranging and orchestration*. Miami: Warner Bros. Publication, 1975. ISBN 079257720

DALBY, John B. *School and amateur orchestras*. Oxford: Pergamon Press, 1966. ISBN 9781483116464

DOBBINS, Bill. *Jazz arranging and composing: a linear approach*. [Überarb. Ausg.]. Rottenburg, West Germany: Advance Music, 1986. ISBN 9783892210061

DOBBINS, Bill. *Jazz arranging and composing: a linear approach*. [Überarb. Ausg.]. Rottenburg, West Germany: Advance Music, 1986. ISBN 978-3892210061

EBEN, Petr. *Hájičku zelený: Úpravy lidových písní pro klavír na čtyři ruce*. Praha: Supraphon, 1988

ERICKSON, Frank. *Arranging for the Concert Band*. Belwin-Mills publishing, 1983. ISBN 9780769257709

- FELTS, Randy. *Reharmonization techniques*. Boston, Mass.: Distributed by H. Leonard, c2002. ISBN 0634015850
- FRANĚK, Marek. *Hudební psychologie*. V Praze: Karolinum, 2005. ISBN 9788024609652
- GATES, Jerry. *Arranging for Horns*. Boston: Berklee Press, 2015. ISBN 9780876391457
- GROVE, Dick. *Arranging concepts complete*. Los Angeles: Alfred publishing, c1972. ISBN 0882844849
- HÁLA, Vlastimil. *Základy aranžování moderní populární hudby*. Praha: Panton, 1980
- HOLAS, Milan. *Psychologie hudby v profesionální hudební výchově*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 1998. ISBN 8085883279
- HŮLA, Zdeněk. *Nauka o kontrapunktu*. Praha: Supraphon, 1985
- HYBLER, Martin. *Dechové nástroje moderního symfonického orchestru: (se zřetelem k jejich novým technickým možnostem)*. Praha: Triga pro Akademii múzických umění v Praze, 2008. ISBN 9788090426665
- JACOB, Gordon. *Orchestral technique: a manual for students*. 3rd ed. New York: Oxford University Press, 1982. ISBN 0193182041
- JANEČEK, Karel. *Harmonie rozborem*. Praha: Supraphon, 1982
- JANEČEK, Karel. *Skladatelská práce v oblasti klasické harmonie*. Praha: Academia, 1973
- KADUCH, Miroslav. *Aranžérské kompendium taneční a jazzové hudby*. Ostrava: Městské kulturní středisko, 1981
- KOFROŇ, Jaroslav. *Učebnice harmonie*. Páté, nezměněné vydání. Praha: Supraphon, 1978
- KROTIL, Zdeněk. *Aranžování pro moderní taneční orchestr*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963

- LEJSEK, Vlastimil. *Duettinka*. Praha: Supraphon, 1986
- LOWELL, Dick a Ken PULLIG. *Arranging For Large Jazz Ensemble*. WI: Berklee Press, 2003. ISBN 0634036564
- MACEK, Petr, ed. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Supraphon, 1997. ISBN 8070584629
- MATZNER, Antonín, Ivan POLEDŇÁK a Igor WASSERBERGER a kol. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: Část věcná*. Praha: Supraphon, 1980
- MILLER, Michael. *The complete idiot's guide to arranging and orchestration*. New York: Alpha Books, 2007. ISBN 9781592576265
- MLÁDEK, Ivan. *Banjo band story*. V Praze: Blízká setkání, 1995. ISBN 8090173128
- MULHOLLAND, Joe a Tom HOJNACKI. *The Berklee book of jazz harmony*. Boston: Berklee Press, 2013. ISBN 9780876391426
- PEASE, Ted a Ken PULLING. *Modern jazz voicing: arranging for small and medium ensembles*. Boston: Berklee Press, 2001. ISBN 9780634014437
- RISINGER, Karel. *Nauka o harmonii XX. století*. Praha: Supraphon, 1978
- RISINGER, Karel. *Základní harmonické funkce v soudobé hudbě*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958
- ROOKSBY, Rikky. *Arrangin songs: How to put the parts together*. New York: Backbeat books, 2007. ISBN 9780879308964
- RUSSO, William, Jeffrey AINIS a David STEVENSON. *Composing music: a new approach*. Chicago and London: The university of Chicago press, 1983. ISBN 0226732169
- RUTHERFORD, Paris. *Basics in jazz arranging*. Cheltenham: Hal Leonard corporation, 2013. ISBN 9781480358997
- RYCHLÍK, Jan. *Moderní instrumentace: vyšší orchestrační, technika jednotlivých hudebních nástrojů*. Praha: Panton, 1968

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

SARATH, Ed. *Improvisation and Curriculum Reform*. In: COLWELL, Richard a Carol P. RICHARDSON. *The New Handbook of Research on Music Teaching and Learning*. New York: Oxford University Press, 2002. s. 188. ISBN 9780195138849

SCRUTON, Roger. *Hudobná estetika*. Bratislava: Hudobné centrum, 2009. ISBN 9788089427116

SEBESKY, Don. *The contemporary arranger*. New York: Alfred Pub. Co., c1975. ISBN 0882840320

STORY, Michael. *Movie quartets for all*. California: Alfred music, 2009. ISBN 9780739063347

STORY, Michael. *Pop trios for all*. California: Alfred music, 2008. ISBN 9780739054390

SUSSMAN, Richard a Mike ABENE. *Jazz composition and arranging in the digital age*. New York: Oxford University Press, c2012. ISBN 9780195380996

SVOBODA, Milan. *Praktická jazzová harmonie*. 2. vydání. Praha: Jc-Audio, Netolice, 2014. ISBN 9788087132265

ŠOLC, Milan a Jiří VERBERGER. *Piano v jazzu*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966

VELEBNÝ, Karel. *Jazzová praktika 1*. 2. rozšířené vydání. Praha: Panton, 1983

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

VELICKÁ, Eva, Sandra BERGMANNOVÁ a Lucie BERNÁ. *Rukověť hudebního editora*. Praha: Institut Bohuslava Martinů, 2008

WIDOR, Charles-Marie. *Manual of practical instrumentation*. Mineola, N.Y.: Dover Publications, 2005. ISBN 0486442691

Internetové zdroje

ABSIL, Frans. *Arranging by Examples: The Practical Guide to Jazz and Pop Orchestra Arranging* [online]. Third Edition. 2005 [cit. 2018-07-24]. Dostupné z:

<https://www.fransabsil.nl/archpdf/arrbook.pdf>

Bill Haley & His Comets - Rock Around The Clock (1955) HD [online]. Youtube, 2013 [cit. 2018-07-22]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=ZgdufzXvjqw>

BOYD, Malcolm. Arrangement (Ger. Bearbeitung). *Grove music online* [online]. [cit. 2018-11-15]. Dostupné z:

<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.001/omo-9781561592630-e-0000001332?rskey=7gX6PQ&result=1>

Count Basie 1958 - Lullaby Of Birdland [online]. Youtube, 2014 [cit. 2018-07-22].

Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=CNic_rXM1No

Duke Ellington, "Take the A Train" [online]. Youtube, 2008 [cit. 2018-07-22]. Dostupné z:

<https://www.youtube.com/watch?v=cb2w2m1JmCY>

George Shearing Quintet - Move [online]. Youtube, 2008 [cit. 2018-07-22]. Dostupné z:

<https://www.youtube.com/watch?v=a4tG7929O3I>

Gil Evans Orchestra Plays Jimi Hendrix (1974) full album CA jazz fusion/big band

[online]. Youtube, 2018 [cit. 2018-07-22]. Dostupné z:

<https://www.youtube.com/watch?v=2fb3TDU2G94>

Glenn Miller & His Orchestra - Moonlight Serenade (Audio) [online]. Youtube, 2016 [cit.

2018-07-22]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=8TB_8H23EDI

Gustav Brom orchestr, M Ferguson tp, Praha palác Lucerna - 1968 [online]. Youtube,

2016 [cit. 2018-07-22]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=4CPzpoqT_8s

I'm Beginning To See The Light - Louis Armstrong & Duke Ellington [online]. Youtube,

2010 [cit. 2018-07-22]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=dT8yz9ILxHk>

Jimmy Giuffre Sextet - Four Brothers [online]. Youtube, 2011 [cit. 2018-07-22]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=B4BAiE9Vd9g>

Sting - Live in Viña del Mar (Full Concert HD) 2011 [online]. Youtube, 2012 [cit. 2018-07-22]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=u1QAbdIEicw>

Yesterday | The Beatles (LYRICS ON SCREEN / ORIGINAL) [online]. Youtube, 2018 [cit. 2018-07-22]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=WSuVCyT63II>

King Oliver's Creole Jazz Band (Gennett, April 5-6, 1923 Session) [online]. Youtube, 2013 [cit. 2018-07-22]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=ONDr4zau53c>

Iva Bittova Zvon Ostrava Gong 05 05 2014 [online]. Youtube, 2016 [cit. 2018-07-22]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=uf8_4DM2GkE

Rozúčtovací řád OSA [online]. OSA: ©2018 [cit. 14.2.2018]. Dostupné z: http://www.osa.cz/media/145068/roz%C3%BA%C4%8Dtovac%C3%AD_%C5%99%C3%A1d_osa_2018.pdf

Glenn Miller - In The Mood [online]. Youtube, 2007 [cit. 2018-07-22]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=xPXwkWVEIIw>

The Best of Quincy Jones [online]. Youtube, 2017 [cit. 2018-07-22]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=1cMoaxEPJ_Y

SEZNAM UKÁZEK

ukázka 1: téma J. Ježka: Fullhand.....	33
ukázka 2: Fullhand v aranžmá Pražského dixielandu	33
ukázka 3: typická barva sekce orchestru Glenna Millera.....	35
ukázka 4: záměna tenorsaxofonu za barytonsaxofon při použití paralelismů.....	35
ukázka 5: návrh řešení struktury písně	40
ukázka 6: příklad harmonizace neakordických tónů	40
ukázka 7: různé možnosti řešení neakordických tónů	41
ukázka 8: voicing s nadstavbami k septakordům	41
ukázka 9: principiální ukázka práce s disonancemi.....	42
ukázka 10: voicing v šestihlase s oktavovou transpozicí druhého hlasu.....	42
ukázka 11: příklad voicing	43
ukázka 12: voicing pro dřevěné dechové nástroje.....	43
ukázka 13: princip sazby drop 2	44
ukázka 14: vedení dvojhlasu s přísným ohledem na harmonii	44
ukázka 15: samostatněji vedený dvojhlas.....	45
ukázka 16: zcela samostatně vedený dvojhlas.....	45
ukázka 17: Ain't she sweet? Od Milтона Agera s ukázkou upoutání bezděčné pozornosti	51
ukázka 18: hlavní téma z filmu Star Wars od Johna Williamse	52
ukázka 19: píseň Chlupatý kaktus autora E. F. Buriana.....	53
ukázka 20: přidání nové sekce k hrané melodii ve skladbě Já se vznáším od Jaroslava Uhlíře	54
ukázka 21: pravidelně opakující se synkopa ve skladbě Mack the Knife od Kurta Weilla	55
ukázka 22: fráze lidové skladby Gorole, kde klavír drží harmonické funkce.....	56
ukázka 23: fráze písně Gorole, kde je klavírní part řešen spíše sólovou sazbou	57
ukázka 24: méně statické vedení dvojhlasu v písni František od skupiny Buty	58
ukázka 25: méně statické vedení třetího hlasu v refrénu písně František od skupiny Buty	58
ukázka 26: křížení hlasů pro lepší horizontální vedení.....	59
ukázka 27: křížení hlasů ve skladbě The magnificent seven od Elmera Bernsteina.....	59
ukázka 28: hudební doprovod dětské písně	61
ukázka 29: skladba Říkadlo od Vlastimila Lejska.....	62
ukázka 30: aranžmá říkadla Já jsem malý žáček.....	64
ukázka 31: možnost, jak zapojit žáka hrajícího jednou rukou na klavír do souboru.....	66
ukázka 32: ukázka charakteristického rysu skladby v originální tónině.....	67
ukázka 33: zásah aranžéra do tóniny i vedení dvojhlasu charakteristického pro skladbu.....	68
ukázka 34: možnost zapojení i nejmenších hráčů na housle do souboru	69
ukázka 35: instrumentace pro nejmenší žáky: trubka	71
ukázka 36: instrumentace pro nejmenší žáky: altový saxofon.....	71
ukázka 37: instrumentace pro nejmenší žáky: klarinet.....	72
ukázka 38: instrumentace pro nejmenší žáky: zobcová flétna	72
ukázka 39: instrumentace pro nejmenší žáky: příčná flétna.....	73
ukázka 40: instrumentace pro nejmenší žáky: housle	73
ukázka 41: instrumentace pro nejmenší žáky: akustická kytara	74
ukázka 42: instrumentace pro nejmenší žáky: klavír	75
ukázka 43: instrumentace pro nejmenší žáky: bicí sada	75

ukázka 44: propracované aranžmá skladby The Girl from Ipanema od A. C. Jobima	77
ukázka 45: „neutrálně“ napsané aranžmá použitelné pro různá nástrojová obsazení.....	78
ukázka 46: připojování druhého hlasu ve skladbě Voda, voděnka od Jaroslava Uhlíře.....	80
ukázka 47: dvě verze vedení druhého hlasu v téže skladbě	81
ukázka 48: zjednodušený zápis pro komorní soubor, ze kterého mohou hrát všichni hráči	82
ukázka 49: ukázka zápisu klavírního partu na pomezí použitelnosti pro žáky na ZUŠ.....	83

SEZNAM TABULEK

Tabulka 1: přehled zahraniční literatury řešící aranžování hudby	17
Tabulka 2: přehled tuzemské literatury řešící aranžmá hudby	18
Tabulka 3: práva veřejného provozování chráněného díla bez rozdílu podílu nakladatele.....	30
Tabulka 4: práva veřejného provozování volného díla bez rozdílu podílu nakladatele.....	30
Tabulka 5: mechanická práva chráněného díla bez rozdílu podílu nakladatele	31
Tabulka 6: mechanická práva volného díla bez rozdílu podílu nakladatele.....	31
Tabulka 7: hodinová dotace základního studia prvního stupně hudebního oboru	47
Tabulka 8: hodinová dotace základního studia druhého stupně hudebního oboru	48

SEZNAM ZKRATEK

CD	Compact Disc (zvukový nosič)
D	dominanta
OSA	Ochranný svaz autorský pro práva k dílům hudebním
PDF	Portable Document Format (přenosný formát dokumentů)
RVP	rámcový vzdělávací program
S	subdominanta
ŠVP	školní vzdělávací program
T	tónika
ZUŠ	základní umělecká škola