UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

PEDAGOGICKÁ FAKULTA

Katedra hudební výchovy

Disertační práce

Mgr. Petr Vrána

Instrumentální adaptace vybraných děl George Gershwina

Olomouc 2023

Doktorský studijní program: Hudební teorie a pedagogika

Školitel: prof. MgA. Petr Planý

PALACKÝ UNIVESITY IN OLOMOUC

FACULTY OF EDUCATION

Department of Music Education

Dissertation

Mgr. Petr Vrána

Instrumental adaptations of selected works by George Gershwin

Olomouc 2023

The Doctoral Study Programme: Music Theory and Pedagogy

Supervisor: prof. MgA. Petr Planý

Anotace

Disertační práce teoreticky reflektuje umělecké úsilí autora práce v oblasti tvorby transkripčních přepisů/aranžmá dvou vybraných hudebních děl Geroge Gershwina pro smyčcové kvarteto a to nejen z pohledu hudebně teoretického a hudebně pedagogického. Problematika tvorby autoritativních (oficiálně publikovaných) instrumentálních adaptací hudby se zde v širších souvislostech zaměřuje jednak na vážnou hudbu 20. století ovlivněnou jazzem a úzce pak souvisí nejen s muzikologií a jejími vědními subdisciplinami (jako jsou hudební teorie, teorie a dějiny populární hudby, historiografie, pedagogika, psychologie, etnomuzikologie a folkloristika, organologie, estetika či hudební sémiotika), ale též s právní vědou, konkrétně pak s právním odvětvím zaměřeným na duševní vlastnictví a v užším slova smyslu s tzv. autorským právem. Poněkud široká, hudebně teoretická problematika instrumentálních adaptací vybraných děl George Gershwina (ať už ve smyslu invenčně umírněných transkripčních přepisů či poněkud odvážnějších aranžmá) je v tomto případě úzce zaměřena na nová instrumentální přepracování dvou významných partitur, kterými jsou malý klavírní cyklus *Three Preludes for piano* (z roku 1926) a orchestrální rapsodie *An American In Paris* (z roku 1928). Práce je koncepčně členěna na čtyři tematické okruhy, které současně plní funkci hlavních (numericky odlišených) kapitol. Tematika tvorby instrumentálních adaptací (dvou) vybraných děl George Gershwina je teoreticky pojednána z hledisek různých (zdánlivě nepříbuzných) vědních oblastí (zejména muzikologie a právní vědy specializované na autorské právo) formou odborných teoretických pojednání, reflexí či komplexních hudebních analýz.

Jednotlivé podkapitoly první tematické oblasti jsou věnovány aktuální diskurzní tématice, která úzce souvisí s osobností a tvůrčím potenciálem George Gershwina v kontextu artificiální (klasické/vážné) a nonartificiální (populární) hudební sféry a jeho vlivem na rozvoj v oblastech hudební kompozice a interpretace hudby 20. století.

Druhá tematická oblast se podrobně zabývá problematikou legitimních hudebních aranžmá a transkripcí z pohledu autorského práva a jeho ochrany, jak jsou uplatňovány napříč právními kulturami a systémy v Evropě a ve Spojených státech amerických. Úžeji je tato část zaměřena na nezbytné úkony a postupy související s řádnou administrací hudebních úprav u příslušných lokálních (regionálních) kolektivních správců (tj. zmocněných ochranných svazů a společností) a patřičný prostor je zde věnován vybraným klíčovým aspektům, od nichž je uspokojivé vypořádání nezbytných autorskoprávních náležitostí (jak ve vztahu k originálním hudebním předlohám, tak k jejich původním autorům) přímo odvislé. V kontextu veřejného provozování a vydávání hudebních úprav v podobě notových edic a zvukových záznamů, zde bude zvlášť pojednáno o tzv. *autorizaci* (neboli *svolení k aranžmá/coververzi*), dále pak standardizovaných

typech licenčních ujednání (typu *Compulsory Mechanical License* nebo *Sub-Out License Agreement*) a s nimi souvisejících institutech autorského práva, jak jsou definovány příslušnými územně právními předpisy (zákony či vyhláškami) a mezinárodními smlouvami, jak v rámci anglosaského tzv. *common law* právního systému, tak v rámci evropského (potažmo středoevropského) kontinentálního práva. Teoretická pojednání založená na poznatcích z odborné literatury a odpovídajících legislativních dokumentů budou doplněna o vlastní empirické zkušenosti autora práce, nabyté jak během realizace praktických výstupů tvůrčí umělecké činnosti, tak i během veškerých dosavadních upravovatelských aktivit autora práce a s nimi související autorskoprávní náležitostí od roku 2009.

Empiricko-teoreticky koncipovaná třetí část je pak s hlavním titulem práce spjata nejtěsněji. Soubor (zde obsažených) teoretických textů zahrnuje jednak komplexní hudebně-teoretické analýzy instrumentálních adaptací dvou vybraných hudebních titulů George Gershwina (*Three Preludes for piano* a *An American in Paris*) a také analytická a deskriptivní pojednání o realizaci přiložených praktických výstupů disertace, realizovaných formou celkem čtyř oficiálně vydaných/distribuovaných notových edic a také ekvivalentních digitálních zvukových nahrávek zaznamenaných na pevném hudebním CD nosiči ve formě hudebního alba, které je současně praktickým výstupem grantového projektu č. DSGC-2021-0031 autora práce (řešeného v rámci Doktorské studentské grantové soutěže na Univerzitě Palackého v Olomouci v průběhu kalendářního roku 2022). Komplexní analýzy jednotlivých skladeb obsahují detailní rozbory z hlediska hudebních forem, harmonie, kontrapunktu a tektonické výstavby jednotlivých skladebných celků s využitím (účelově vytvořených) harmonických schémat, extrahovaných notových příkladů, přehledových a komparativních tabulek, které jsou obsaženy v hlavním textu práce a přímo odkazují na volně vložený přílohový materiál umístěný v samostatné záložce pevné vazby (zahrnující celkem čtyři samostatně publikovaná ediční vydání partitur dvou vybraných děl George Gershwina spolu s jejich zvukovým ztvárněním v podobě zvukového CD alba). Použité analytické a komparativní metody odpovídají jak tradičním, tak i moderním (aktualizovaným) a vědecky relevantním poznatkům a postupům z oblasti současné komplexní hudební analýzy.

Závěrečná čtvrtá část pak v rámci tří tematicky zacílených podkapitol monitoruje aktuální význam, pozici, funkci a uplatnění Gershwinovy hudby v současném muzikologickém výzkumu, hudebně-vzdělávací praxi a hudebně-vydavatelské sféře a současně nastiňuje uplatnitelný potenciál nově vytvořených adaptací dvou vybraných děl George Gershwina (pro smyčcové kvarteto) v rámci hudební edukace zaměřené na odbornou praktickou přípravu budoucích hudebních profesionálů a hudebních pedagogů.

Shrnutí veškerých dosažených výsledků je pak obsahem tematicky strukturovaných závěrů,

situovaných na samotném konci práce.

Klíčová slova

aranžmá; An American In Paris; George Gershwin; instrumentální adaptace; klavírní cyklus; zvukové CD album; notová edice; smyčcové kvarteto; symfonický jazz; symfonická báseň; Preludes for piano; transkripce

Annotation

The dissertation theoretically reflects the artistic efforts of the author of the thesis in the field of creating transcriptions/arrangements of two selected musical works by Geroge Gershwin for string quartet, not only from the music theoretical and music pedagogical point of view. The issue of the creation of authoritative (officially published) instrumental adaptations of music is focused here in a broader context, on the one hand, on classical music of the 1920s. century influenced by jazz, and is closely related not only to musicology and its sub-disciplines (such as music theory, theory and history of popular music, historiography, pedagogy, psychology, ethnomusicology and folklore studies, organology, aesthetics or musical semiotics), but also to legal science, specifically to the legal field of intellectual property and, in a narrower sense, to copyright law. The rather broad, music-theoretical issue of instrumental adaptations of selected works by George Gershwin (whether in the sense of inventively restrained transcriptions or somewhat more daring arrangements) is in this case closely focused on new instrumental reworkings of two important scores, the small piano cycle *Three Preludes* for piano (from 1926) and the orchestral rhapsody *An American In Paris* (from 1928). The thesis is conceptually divided into four thematic areas, which also serve as the main (numerically distinct) chapters. The topic of creating instrumental adaptations of (two) selected works by George Gershwin is theoretically discussed from the perspectives of various (seemingly unrelated) scientific fields (especially musicology and legal science specialised in copyright law) in the form of expert theoretical treatises, reflections or complex musical analyses.

The individual subchapters of the first thematic area are devoted to current discourse topics closely related to the personality and creative potential of George Gershwin in the context of the artistic (classical/serious) and non-artistic (semi-serious) musical spheres and his influence on developments in the fields of 20th century music composition and performance.

The second thematic area deals in detail with the issue of legitimate musical arrangements and transcriptions from the perspective of copyright law and its protection as applied across legal cultures and systems in Europe and the United States. More narrowly, this section focuses on the necessary acts and procedures related to the proper administration of musical arrangements by the relevant local (regional) collective administrators (i.e., authorized collecting societies and societies), with due space devoted to selected key aspects on which the satisfactory settlement of the necessary copyright requisites (both in relation to the original musical subject matter and to its original authors) is directly dependent. In the context of the public performance and publication of musical arrangements in the form of sheet music

editions and sound recordings, a special discussion will be made here of the so-called music editions. This will be discussed in particular in the context of authorization (or *permission to arrange*), standardized types of licensing arrangements (such as *Compulsory Mechanical License* or *Sub-Out License Agreement*) and related copyright institutes, as defined by the relevant territorial legislation (laws or decrees) and international treaties, both within the Anglo-Saxon *common law* legal system and within the European (or Central European) continental law. The theoretical treatises based on knowledge from professional literature and relevant legislative documents will be supplemented by the author's own empirical experience gained during the realization of practical outputs of creative artistic activity, as well as during all previous editing activities of the author of the thesis and the related copyright requirements since 2009.

The empirically and theoretically conceived third part is the most closely related to the main title of the thesis. The set of theoretical texts (contained here) includes both comprehensive music-theoretical analyses of instrumental adaptations of two selected musical titles by George Gershwin (*Three Preludes for piano* and *An American in Paris*) and analytical and descriptive treatises on the realization of the attached practical outputs of the dissertation, realized in the form of a total of four officially published/distributed sheet music editions as well as equivalent digital sound recordings recorded on a solid music CD in the form of a music album, which is also a practical output of the grant project no. DSGC-2021-0031 of the author of the thesis (solved within the Doctoral Student Grant Competition at Palacký University in Olomouc during the calendar year 2022). Comprehensive analyses of individual compositions include detailed analyses in terms of musical forms, harmony, counterpoint and tectonic construction of individual compositional units using (purposefully created) harmonic schemes, extracted note examples, overview and comparative tables, which are included in the main text of the thesis and directly refer to the loosely inserted appendix material located in a separate hardcover tab (including a total of four separately published editions of the scores of two selected works by George Gershwin, together with their audio representation in the form of a CD sound album). The analytical and comparative methods used correspond to both traditional and modern (updated) and scientifically relevant knowledge and practices in the field of contemporary complex music analysis.

The fourth and final part of the book deals with the current significance, position, function and application of Gershwin's music in contemporary musicological research in three thematically focused subchapters, music education practice and music publishing, and at the same time outlines the applicable potential of newly created adaptations of two selected works by George Gershwin (for string quartet) in music education aimed at practical training of future

music professionals and music educators.

The summary of all the results is then the content of thematically structured conclusions, situated at the very end of the thesis.

Keywords

arrangement; An American In Paris; George Gershwin; instrumental adaptations; piano cycle; audio CD album; sheet music edition; string quartet; symphonic jazz; a tone poem for orchestra; Preludes for piano; transcription

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že veškerý textový a související mediální obsah této práce je výsledkem plně samostatné teoretické a výzkumné činnosti autora, realizované pod odborným dohledem a vedením školitele prof. MgA. Petra Planého a v souladu se zásadami vědecké a publikační etiky. Veškeré (za tímto účelem) využité informační a bibliografické zdroje jsou zde řádně uvedeny v příslušných typologicky odlišených seznamech.

V Olomouci, dne 29. 11. 2023 ……

Poděkování

Vřelé poděkování za veskrze aktivní a vstřícný lidský přístup, vysoce fundované odborné zázemí a za nespočet cenných rad a podnětů směřujících k efektivnímu naplnění proponovaných cílů práce, patří školiteli prof. MgA. Petru Planému.

Zvláštní poděkování patří též autorům odborných recenzí, obsažených v bookletu přílohového CD alba, kterými jsou, prof. Mgr. Belo Felix, PhD., emeritní profesor Univerzity Mateje Bela v Banské Bystrici ze Slovenska a prof. Graziano Semeraro z Conservatorio di Musica „Nino Rota“ - Monopoli v Itálii.

Obsah

Anotace ... 3

Klíčová slova ... 5

Annotation ... 6

Keywords ... 8

Čestné prohlášení ... 9

Poděkování ... 10

Úvod ... 14

Téma práce a hlavní předmět odborného zájmu ... 14

Obecné teoretické a konkrétní praktické cíle práce ... 15

Použité prameny a související odborná literatura ... 17

Metodologický přístup ... 18

Aktuální stav zkoumání řešené problematiky ... 19

Výzkumné otázky a hypotézy ... 20

Normy a zpracování bibliografických citací ... 20

Plánované využití proponovaných teoretických výsledků a praktických výstupů v teorii a praxi oboru hudební teorie a pedagogika ... 21

1. Osobnost a tvorba George Gershwina v kontextu artificiální a nonartificiální hudební sféry ... 22

1.1 Úvodem ... 22

1.2 George Gershwin a dvě tváře amerického modernismu ... 22

1.3 Gershwinova specifická hudební řeč pohledem dobové kritiky ... 28

1.4 Gershwinova stylová fúze jako pravděpodobná předzvěst Třetího proudu ... 32

1.5 Gershwinovy tvůrčí podněty a přínos v oblasti symfonického jazzu ... 36

1.6 Gershwinova hudební řeč coby silný inspirační zdroj středoevropské avantgardy a jazzového hnutí ... 43

1.7 Závěr kapitoly. Klavírní cyklus Preludes for piano a symfonická báseň An American In Paris v kontextu Gershwinovy kompoziční progrese a komplexu skladatelovy tvorby 51

2. Aranžérské úpravy/zásahy v kontextu autorského práva a aktuálně platných mezinárodních smluvních vztahů ... 68

2. 1 Vymezení pojmů aranžmá a transkripce (adaptace) ... 68

2. 2 Obecně k autorskoprávní stránce aranžmá a transkripčních přepisů původních hudebních děl ... 91

2. 2. 1 Úvodem k otázkám legitimity a transparentnosti hudebních úprav ... 91

2. 2. 2 Autorské právo v kontextu českého, evropského kontinentálního a anglosaského právního sytému a příslušných mezinárodních smluvních vztahů ... 96

2. 2. 3 Mechanické licencování coby prostředek oprávněného pořizování veřejného šíření,

distribuce a prodeje zvukových záznamů zpracovaných hudebních děl 100

2. 2. 4 Princip licencování práv k tisku, publikování, distribuci a prodeji odvozených hudebních děl formou tištěných fyzických a digitálních edicí 109

2. 2. 5 Význam a dosah působnosti Úřadu pro autorská práva Spojených států amerických z pohledu tvůrce instrumentálních adaptací 117

2. 2. 6 Mezinárodně užívané kodifikační systémy a standardní identifikátory IPI, ISWC a ISRC pro účely evidence hudebních děl a jejich tvůrců 125

2. 2. 7 Aranžérské úpravy děl George Gershwina v kontextu ochrany autorského práva, doktríny public domain a dalších výjimek z ochrany dle autorského práva 129

2. 2. 8 Závěr 141

3. Instrumentální adaptace vybraných děl George Gershwina 147

3. 1 Monitoring komerčně dostupných aranžmá či transkripcí dvou vybraných děl George Gershwina ve zpracování ostatních autorů 147

3. 2 O realizaci notových edic vybraných děl George Gershwina v adaptaci pro smyčcové kvarteto 150

3. 3 O realizaci studiových zvukových záznamů adaptací klavírního cyklu Preludes a symfonické básně An American In Paris 161

3. 4 Komplexní analýza cyklu skladeb Preludes for piano (1926) 169

3. 4. 1 Úvod 169

3. 4. 2 Schéma hudební formy, tonální plán, tematický a motivický materiál, tektonická stavba, harmonický průběh a kontrapunktické zpracování adaptace Prelude 1:Arrangement for string quartet (Arranger: Petr Vrána) 171

3. 4. 3 Schéma hudební formy, tonální plán, tematický a motivický materiál, tektonická stavba, harmonický průběh a kontrapunktické zpracování adaptace Prelude 2zArrangement for string quartet (Arranger: Petr Vrána) 181

3. 4. 4 Schéma hudební formy, tonální plán, tematický a motivický materiál, tektonická stavba, harmonický průběh a kontrapunktické zpracování adaptace Prelude 3:Arrangement for string quartet (Arranger: Petr Vrána) 187

3. 4. 5 Závěr 195

3. 5 Komplexní analýza skladby An American In Paris (1928) 197

3. 5. 1 Úvod 197

3. 5. 2 Schéma hudební formy, tonální plán, tematický a motivický materiál, tektonická stavba, harmonický průběh a kontrapunktické zpracování adaptace An American In Paris: Arrangement for string quartet (Arranger: Petr Vrána) 199

3. 5. 3 Závěr 234

4. Gershwinova hudba v současné hudební edukaci, muzikologickém výzkumu a hudebně-publikační sféře 237

4. 1 Gershwinova hudba coby předmět autoritativního zájmu současného muzikologického výzkumu a hudebně-vydavatelské produkce 237

4. 2 Funkce a uplatnění Gershwinovy hudby v současné hudebně vzdělávací oblasti 239

4. 3 Uplatnitelný potenciál adaptací dvou vybraných děl George Gershwina pro smyčcové

kvarteto v současné hudebně-edukační praxi 244
5. Závěr a shrnutí dosažených výsledků práce 250
Seznam použité literatury a informačních zdrojů 259
Bibiografie 259
Fotografie/grafická díla 262
Hudebniny 263
Mikroformy vládních dokumentů 264
Legislativní dokumenty 265
Normy 268
Audio záznamy 268
Audiovizuální dokumenty - filmy, televizní vysílání, video záznamy 269
Weby, webové stránky a příspěvky na webových stránkách 269
Disertační práce 273
Archivní dokumenty, katalogové záznamy, sbírky 273
Seznam vázaných příloh 275
Vázané přílohy 277
Seznam volně vložených příloh 296
ODBORNÁ A PUBLIKAČNÍ ČINNOST AUTORA 297
Seznam publikovaných prací a uměleckých výstupů autora disertační prác 297
Přehled konferenčních vystoupení autora disertační práce 298

Úvod

Téma práce a hlavní předmět odborného zájmu

Samotné téma a zásadní podněty tohoto pojednání poměrně úzce souvisí s profesním zaměřením a odborným vzděláním autora této práce (coby výkonného umělce a hudebního pedagoga v jedné osobě) a také s jeho dlouhodobým aktivním zájmem o komorní hudbu pro smyčcové nástroje, zvláště pak o hudební díla pro smyčcové kvarteto. Předmětem mnohaletého a neutuchajícího zájmu autora jsou v této souvislosti nejen původní díla české a světové artificiální hudební sféry, ale též úpravy děl nejrůznějších „hudebně-stylových žánrů a typů nonartificiální hudby“[1] napříč hudební historií a samotná volba tématu práce je tak přirozeným důsledkem autorova intenzivního a konzistentního zájmu o hlubší pochopení specifických strukturálních principů Gershwinovy svérázné a stylově ambivalentní hudební řeči. V případě této práce však bude hlavní pozornost soustředěna poněkud úzkoprofilově, a to konkrétně na dvě vybraná původní instrumentální hudební díla *Three Preludes for Piano* (z roku 1926) a *An American In paris* (z roku 1928) amerického skladatele George Gershwina (1898 - 1937), která reprezentují jednak oblast *klasické hudby ovlivněné jazzem* a v jednom z případů též na stylově-žánrový fenomén, rutinně označovaný jako tzv. *symfonický jazz*. V popředí jak teoretického, tak i praktického zájmu autora zde, coby *hlavní předmět práce*, stojí *tvorba hudebních úprav pro smyčcové kvarteto*, ať už ve smyslu konzervativních (či více méně věrných) *transkripčních přepisů* nebo kreativněji koncipovaných hudebních *aranžmá* (s vyšší mírou uplatnění vlastní tvůrčí invence, svobody či fantazie upravovatele/aranžéra) a jejich praktická realizace formou oficiálně publikovaných notových edic a (dokumentačních) studiových zvukových záznamů se zvláštním zaměřením na dvě vybraná díla George Gershwina.

Problematika hudebních úprav, ať ve smyslu *transkripcí* nebo *aranžmá*, je zde (v rámci druhé a třetí hlavní kapitoly) teoreticky nahlížena a pojednána nejen z hlediska *muzikologického* (tj. *hudebně-teoretického* či *historiografického*), nýbrž (konkrétně v případě druhého hlavního okruhu) též pohledem právní vědy zaměřené na oblast tzv. *autorského práva* a *public domain* děl, která je s fenoménem hudebních úprav (obojího typu) historicky spjata více než těsně. Mimo jiné proto je i této značně sofistikované, rozvětvené a zároveň interdisciplinárně přesažné problematice hudebních úprav a jejímu intenzivnímu vymezení z hlediska jednotlivých (dílčích) pojmových oblastí (*aranžmá* a *transkripce*) věnován v rámci

[1] MATZNER et al., *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. [Díl 1]. Část věcná*, 1980, s. 293-304.

obsahové struktury a koncepce práce patřičný (velkorysý) prostor v podobě samostatné podkapitoly *2.1 Vymezení pojmů aranžmá a transkripce (adaptace)*, kde jsou oba pojmy zvlášť zaostřeně nahlíženy a definovány také v kontextu vývojově-historických, stylově-funkčních a žánrových odlišností *artificiální* a *jazzové* hudby. Klíčovým autorskoprávním aspektům hudebních úprav je tudíž věnován celý druhý tematický okruh, koncipovaný jak ryze teoreticky, tak i částečně empiricky a prakticky (v podobě vázaného přílohového materiálu, jehož seznam a obsah jsou umístěny v zadní části práce). Jelikož hudební díla George Gershwina, i navzdory dávno uplynuté standardní expirační lhůtě, režimu autorskoprávní ochrany (v některých zemích světa, exemplárně ve Spojených státech či Mexiku) dosud i nadále podléhají, je přirozeně nezbytné se při konfrontaci s problematikou autorskoprávních aspektů hudebních úprav (zvlášť v kontextu výše uvedených Gershwinových děl) zaměřit pozornost zejména na oblast právní kultury zemí severoamerické provenience a (v užším slova smyslu též) zdánlivě senzitivní specifika tamního *common law* právního systému a od něj se odvíjejících rozdílů při výkonu některých typů autorských práv, proti *právnímu prostředí evropskému* (kontinentálnímu). Hlavním stimulem pro zpracování této problematiky je (dle subjektivního mínění a zkušeností autora) obecně a dlouhodobě panující nedostatek základního povědomí, osvěty a také gramotnosti v otázkách uplatňování a ochrany autorských práv napříč českými hudebně-kulturními a hudebně-pedagogickými provozy a komunitami.

Obecné teoretické a konkrétní praktické cíle práce

Hlavní teoretické cíle práce spočívají v tematicky autonomních odborných teoretických analýzách a reflexích, které jsou rozděleny do celkem čtyř hlavních tematických okruhů (kapitol), z nichž první a čtvrtý jsou koncipovány ryze teoreticky, přičemž druhý a zejména třetí okruh reflektují dosažené výsledky praktického rázu (viz následující odstavec níže). Primární teoretické cíle práce úzce souvisí s přípravou a tvorbou ediční (notační) podoby smyčcových adaptací dvou vybraných děl George Gershwina a jejich legitimního autorskoprávního ošetření (jak na úrovni tuzemské, tak mezinárodní), přičemž hlavní úkol zde spočívá v jejich uspokojivé reflexi (potažmo explanaci a deskripci) a komplexních (hudebně-teoretických) analýzách výsledných (publikovaných) edičních verzí (obsažených ve druhé a třetí kapitole práce). Teoretickým úkolem druhé kapitoly, která je věnována značně stratifikované problematice autorskoprávních determinantů veřejně a legálně publikovaných hudebních úprav, je především poukázat na související pojmové oblasti teorie práva a standardizované administrativní mechanismy/postupy (od nichž je uspokojivé vypořádání autorskoprávních náležitostí a výkon majetkových práv za účelem úpravy a publikování

autorskoprávně chráněných děl jak českých, tak zahraničních autorů přímo odvislé) v poněkud širších souvislostech a o těchto pak na základě informací a znalostí (čerpaných z relevantních zdrojů) adekvátně pojednat z pohledu tvůrce hudebních úprav, výkonného umělce a současně též hudebního pedagoga. Dílčím teoretickým cílem pak je kontextuálně a uceleně pojednat o vybraných dílech George Gershwina v kontextu skladatelova tvůrčího/kompozičního vývoje a komplexu skladatelovy tvorby na pozadí obousměrných vazeb evropské artificiální a jazzové hudby (v období 20. – 30. let minulého století) a charakteristických znaků Gershwinovy hudební řeči, pokud možno v nových nebo obecně méně známých souvislostech v rámci (celkem sedmi podkapitol) prvého tematického okruhu.

Samotná realizace ediční podoby nově vytvořených adaptací vybraných Gershwinových děl je pak *hlavním praktickým cílem* tohoto disertačního úkolu a zároveň i výstupem umělecké tvůrčí činnosti autora práce (v rámci plnění příslušných povinností v návaznosti na individuální studijní plán autora práce v rámci studijního programu/oboru hudební teorie a pedagogika) a ekvivalentní zvuková ztvárnění globálně publikovaného a distribuovaného edičního materiálu formou audio nahrávek (obsažených na přiloženém zvukovém CD albu) pak v kontextu práce a stanovených cílů teoretických mají plnit funkci spíše *parciální* a *dokumentační*. Konkrétním cílem těchto tvůrčích aktivit je především prohloubit a prakticky prokázat dosavadní odborné (oborové) znalosti a praktické zkušenosti doktoranda (autora práce) v oblastech hudební teorie, interpretačního umění a v užším slova smyslu pak tvorby hudebních úprav/aranžmá a fonografické produkce prostřednictvím praktických a explicitně doložitelných výstupů, které z hlediska uplatnitelnosti v rámci oborové praxe mohou skýtat využitelný rozvojový potenciál také pro oblast hudební pedagogiky úzce specializované na odbornou přípravu budoucích hudebních profesionálů a pedagogů na úrovni konzervatoří, akademií múzických umění či ostatních vysokých škol s uměleckým zaměřením jak u nás, tak i v zahraničí. Tomu pak odpovídá i strategie praktického naplnění onoho cíle, která spočívá v tvorbě profesionálních edičních/notačních materiálů, způsobilých k publikování a distribuci v globálním (mezinárodním) měřítku. Zvuková podoba čtyř samostatně publikovaných notových edic (partitur) ztvárněná v podobě zvukového CD alba je zároveň praktickým (dílčím) výstupem individuálního výzkumného grantového projektu s názvem *Realization of studio audio recordings of four sheet music editions by Petr Vrána published by Universal Edition (Vienna, Austria) in 2021* (reg. č. DSGC-2021-0031), který byl řešen v rámci Doktorské studentské grantové soutěže na Univerzitě Palackého v Olomouci (financované z prostředků Operačního programu Výzkum, vývoj a vzdělávání v rámci mateřského projektu „Zkvalitnění schémat Doktorské studentské grantové soutěže a jejich pilotní implementace“, reg. č. CZ.02.2.69/0.0/0.0/19_073/0016713), a na jehož celkovém řešení se autor práce aktivně

podílel z pozice hlavního řešitele v období 1. ledna do 31. prosince roku 2022 pod odborným metodickým dohledem mentora, kterým byl prof. MgA. Petr Planý. Výsledné zvukové album pak v kontextu práce plní účel volně vložené přílohy č. 5.

Použité prameny a související odborná literatura

Coby relevantního *pramenného materiálu* bylo pro účely editace a spartace transkripčního přepisu díla *An American in Paris* použito jeho vůbec prvního oficiálního vydání skladby z roku 1930 u vydavatelské/nakladatelské společnosti New World Music Corp., New York, které v mnoha ohledech odpovídá (rozsahem, obsahem i grafickým pojetím) totožnému obnovenému vydání Capmbell-Watsonovy instrumentační revize díla americké vydavatelské společnosti Alfred Music **(s** autorskoprávní příslušností © 1929 WB MUSIC CORP. (Renewed), This arrangement © 1930 WB MUSIC CORP.), na jehož základě pak byla nově vytvořená smyčcová adaptace adekvátně licencována. Ačkoliv jsme zde odkázáni na práci s „a priori" sekundárním pramenným materiálem, jehož notační podoba se od originálního autorova manuskriptu liší výhradně instrumentačními úpravami, obsahově a věcně tímto náš tvůrčí záměr nijak zásadně limitován není. Stejně tak i v případě malého (třívětého) klavírního cyklu *Preludes for piano* pak pracujeme s obnoveným vydáním (z ediční řady Alfred's Classic Editions (© 1927 WB MUSIC CORP. (Renewed)) jediné publikované dobové verze newyorského nakladatele New York: New World Music Co. (Plate N. W. 50-11) z roku 1927, která je objektivně považována za autonomní finální tvar původně mnohem rozsáhlejšího a pravděpodobně pouze zamýšleného, nedokončeného a nikdy nepublikovaného cyklu klavírních preludií (dle Debussyho vzoru), který se dochoval pouze v podobě neucelených rukopisných fragmentů. Veškeré dobové údaje o autorských právech k oběma hudebním předlohám ve formě kompilačních indexovaných záznamů o registraci práv (obsažené v podkapitole č. 1.7) jsou díky empatii uživatelského online servisu a pokročilým digitálním možnostem Úřadu Spojených států pro autorská práva (United States Copyright Office) a partnersky spřízněného internetového archivu (Internet Archive) čerpány z autoritativních zdrojů, které představují mikroformy vládních dokumentů Spojených států v podobě (digitalizovaných) ročníkových katalogů záznamů o autorských právech k hudebním dílům z let 1927, 1929 a 1930 (v původním znění titulované jako: *Catalog of Copyright Entries, Music For the Year 1927, New Series, Vol 22, Part 3*; *Catalog of Copyright Entries, Music For the Year 1929, New Series, Vol 24, Part 3*; *Catalog of Copyright Entries, Musical Compositions For the Year 1930, New Series, Vol 25, Part 3*).

Nezbytné teoretické zázemí pro účely zpracování autorskoprávně zaměřených textů druhé

kapitoly je čerpáno z odborných monografií a periodik teorie práva a formálních pramenů práva, tj. klíčových legislativních dokumentů (zákonů, vyhlášek, směrnic, vládních oběžníků) jak českých, tak i zahraničních (amerických a evropských), které přímo či v návaznosti přísluší právním oblastem občanského práva, duševního vlastnictví, autorských práv a práv souvisejících s právem autorským, správního práva, informatiky, mezinárodního práva, mezinárodního práva soukromého, duševního vlastnictví v mezinárodním právu, práva Evropské unie a mezinárodních smluv. Vzhledem k nesporným benefitům současného online prostoru, zvláště pak institucionálního servisu poskytovaného Knihovnou Univerzity Palackého v Olomouci prostřednictvím otevřeného/vzdáleného přístupu k elektronickým zdrojům a disponibilním webovým rozcestníků EBSCOhost a Shibboleth, je pak považlivá část citovaných elektronických odborných textů čerpána z odborně zaměřených databází a JSTOR nebo Art Index Retrospective.

Metodologický přístup

Textový obsah prvé hlavní kapitoly je z hlediska uplatněné metodologie pojednán formou tematicky odstíněných teoretických reflexí, vytvořených na základě rešerší anglicky psané monografické literatury či historiografických, hudebně psychologických a hudebně sociologických studií, nejen české, ale rovněž převážně angloamerické provenience. Mnohá citovaná fakta v rámci (veskrze) teoreticky koncipované kapitoly jsou zde doplněna o empirické komentáře autora práce, jejichž obsah vychází z autorskoprávní administrační praxe úzce spjaté s přípravou/tvorbou, publikováním a distribucí legitimních úprav dvou Gershwinových děl. Legitimitu užitého hudebního obsahu nových edičních vydání a zvukových záznamů adaptací pak průkazně dokládá soubor vázaných příloh, jehož obsah tvoří autorskoprávně numericky kodifikované certifikáty (vystavené úřadem) U. S. Copyright Office. Obsahem i rozsahem podstatnou část třetí (prakticky koncipované) kapitoly pak tvoří *komplexní analýzy* jednotlivých transkribovaných verzí Gershwinova klavírního cyklu *Three Preludes for piano* a orchestrální rapsodie *An American in Paris*, jejichž účelem je detailně postihnout a systematicky vyjádřit detailní strukturu jednotlivých hudebních forem z hlediska základních hudebních složek melodiky, tonálního plánu, harmonického zpracování, polyfonie, faktury a kinetiky). Detailní struktura konkrétních hudebních forem a jednotlivých stavebných prvků či hudebních složek je zde vyjádřena pomocí speciálně vytvořených (kontingenčních) přehledových tabulek, extrahovaných notových příkladů nebo komparačních tabulek (jako je tomu exemplárně v případě srovnávací tabulky určené k explicitnímu vyjádření korelace metrických změn uplatněných v adaptaci původní předlohy *An American In Paris*, použité v

podkapitole č. 3.1. V rámci podkapitol č. 3.3 a 3.4, věnovaných hudebně-teoretickým komplexním analýzám, je pak za účelem jednoznačného odlišení některých kolizně shodných a standartně užívaných schematických/parametrických zkratek upřednostňována tzv. vědecká metoda zápisu výšky tónů (dle anglo-americké nomenklatury) před poměrně rozšířeným a tradičně užívaným notačním systémem Hermanna von Helmholtze (1821 1821 - 1894). Závěrečná čtvrtá kapitola pak v rozsahu tří podkapitol monitoruje pozoruhodné badatelské úsilí a kritickou ediční činnost (za účelem podpory autentické interpretace Gershwinových děl) hudebně-vzdělávacího centra Gershwin Initiative na půdě University of Michigan, dále pak funkční využití Gershwinovy hudby v současné hudebně-edukační sféře a současně nastiňuje možné perspektivy účelného uplatnění nové transkripčí podoby dvou vybraných Gershwinových děl (v úpravě autora práce) v rámci úzce specializované hudební edukace, na základě dosavadních odborných ohlasů a konstruktivní zpětné vazby (v tomto smyslu).

Aktuální stav zkoumání řešené problematiky

Na základě série vlastních (či asistovaných) podrobných rešeršních průzkumů dostupných fyzických a elektronických (online) zdrojů podniknutých od počátku akademického roku 2019/2020 lze s velkou pravděpodobností usuzovat, že proponovaná tematika týkající se instrumentálních úprav vybraných děl George Gershwina (se zvláštním zřetelem na hudební úpravy pro smyčcové kvarteto) dosud jak teoreticky, tak prakticky komplexně ani parciálně zpracována nebyla. Především současná angloamerická publikační sféra však skýtá nezanedbatelný arzenál autoritativních prací (v podobě teoreticko-vědeckých textů či publikovaných notových vydání), které s takto cílenou tématikou/problematikou (jak po stránce teoretické či praktické) alespoň částečně souvisí a z něhož (za předpokladu uvážlivého odborně-kritického výběru) mnohé zajímavé a relevantní podněty spolehlivě čerpat rozhodně lze. Nejrůznějším vybraným hudebně teoretickým, ale též estetickým, psychologickým, sociologickým a historickým aspektům Gershwinovy hudby se takříkajíc izolovaně (ať už více méně kauzálně či poněkud obecněji) věnuje celá řada akademických a kvalifikačních (zejména disertačních) prací nebo monografické či periodické literatury z publikační produkce prestižních amerických a britských univerzit, z nichž ostatně jednotlivé texty takřka všech hlavních kapitol této práce vycházejí nebo na ně v poněkud neobvyklých souvislostech navazují. Z hlediska praktického ztvárnění původní hudební materie obou vybraných Gershwinových děl, pak zejména trh s tištěnými hudebninami (mimo jiné též díky masivní a stále rostoucí oblibě tzv. digitálních edic) skýtá více než velkorysé a jen stěží postihnutelné spektrum rozmanitých transkripčních a aranžérských verzí. V tomto smyslu je pak účelné

zaměřit se na monitoring relevantních a široce dostupných smyčcových úprav obou vybraných děl z produkce renomovaných zahraničních hudebních nakladatelství, která se na publikování hudebnin určených k veřejnému koncertnímu provozování nebo za účelem funkčního uplatnění v rámci hudebně-edukační praxe záměrně a dlouhodobě specializují. Selektivní výběr z antologie současných autoritativních a virtuálně distribuovaných edičních podob transkripcí/aranžmá obou Gershwinových titulů pak nabízí obsah podkapitoly č. 3. 1.

Výzkumné otázky a hypotézy

Vzhledem k faktu, že předložené původní výsledky/praktické výstupy této disertace (v podobě notových edic a zvukových záznamů) mají v této fázi charakter více méně iniciační a na své plnohodnotné uplatnění v rámci hudební edukace či veřejného koncertního provozu teprve čekají, jeví se v této souvislosti jakákoliv kvantitativní či kvalitativní klasifikace či vyhodnocení v současnosti jako takřka bezpředmětná a předčasná, a případnou efektivitu teoreticky deklarovaných záměrů a prakticky realizovaných tvůrčích/uměleckých výstupů prověří teprve čas. Ostatně, i navzdory dosud nepotvrzené existenci jiné plnorozsahové kvartetní verze skladby *An American In Paris* na současném trhu, pak jakýkoliv rozvojový nebo inspirovaně rozvojový, významně přínosný či zásadně objevný potenciál transkripčního přepisu autora práce i nadále zůstává úvahou prozatím pouze domnělou, nepotvrzenou, a objektivně vzato takřka pouze hypotetickou. Odtud pak (mimo jiné) plyne absence jakýchkoliv cíleně formulovaných výzkumných otázek a hypotéz.
Vzhledem k celkové koncepci a (explanační, deskriptivní a částečně též empirické) povaze textu není (na základě doporučení zkušební komise pro státní doktorskou zkoušku) formulace výzkumných otázek a hypotéz v tomto případě vyžadována.

Normy a zpracování bibliografických citací

Veškeré přímé a nepřímé citace české a zahraniční odborné literatury a ostatních informačních zdrojů (uvedené v příslušných seznamech) jsou konzistentně odkazovány metodou průběžných poznámek (pod čarou) příslušným pořadovým číslem (ve tvaru horního indexu) přímo v hlavním textu a v souladu s pravidly pro tvorbu bibliografických citací dle české verze normy ČSN ISO 690: 2022 (01 0197) mezinárodní normy ISO 690:2021 a dle doporučení uvedených v publikovaném Výkladu ČSN ISO 690:2022 (01 0197), přičemž pouze

v případě citování zahraničních legislativních předpisů (zákonů USA) je uplatněna obvyklá standardizovaná citační praxe právní vědy dle systému ASA[2].

Plánované využití proponovaných teoretických výsledků a praktických výstupů v teorii a praxi oboru hudební teorie a pedagogika

Tato práce, jakožto komplex teroretických textů a praktických výstupů, je intencionálně určena pro cílovou skupinu hudebních pedagogů a studentů konzervatoří, hudebních gymnázií, akademií múzických umění nebo ostatních vysokých škol s uměleckým zaměřením, jakožto teoreticky a prakticky využitelný materiál v rámci výukových praxí (kurzů) zaměřených na odbornou přípravu budoucích hudebních profesionálů a pedagogů v rámci studijních programů a oborů hudba nebo hudební umění. Pokud jde o samotný praktický výstup v podobě zvukového CD alba, jako další variantní možnost se zde intuitivně nabízí i jeho případné praktické uplatnění např. v rámci receptivních aktivních činností (ve smyslu poslechových aktivit) při výuce předmětů hudební výchova a hudební nauka na úrovních základního a základního uměleckého vzdělávání, stejně tak jako jeho obdobné využití v rámci hudebně esteticky či hudebně historicky zaměřených aktivitách či kurzech na vyšších vzdělávacích stupních.

[2] KRATOCHVÍL et al., *Jak citovat: citační styly: ASA – American Sociological Association*, © 2022.

1. Osobnost a tvorba George Gershwina v kontextu artificiální a nonartificiální hudební sféry

1.1 Úvodem

Období nejintenzivnějšího tvůrčího zrání amerického skladatele George Gershwina (1898 – 1937) úzce souvisí s obdobím počínajícího jazzového věku (tzv. *jazz age*) ve 20. letech minulého století. Spojování umělecké osobnosti George Gershwina se sférami artificiální a nonartificiální hudby v minulosti působila a dodnes stále působí řadě hudebních vědců nemalé starosti a nejen odbornou veřejnost podněcuje ke spoustě nevyřčených a nezodpovězených otázek. Zatímco pro mnohé z nich je i dnes neodmyslitelně spjat s oblastí jazzem ovlivněné populární hudby (vzhledem k jeho profesní spjatosti s newyorským hudebně-nakladatelským centrem *Tin Pan Alley*), u jiných ještě stále vyvolává konotace spíše seriózní (ve vztahu k artificiální hudbě). Obecně platný český výklad problematiky založené na dialektické polaritě obousměrných vazeb jazzové a artificiální hudby 20. století od Lubomíra Dorůžky nám může o skladateli a jeho tvůrčí cestě napříč oběma sférami hudby jistě mnohé objasnit či napovědět.[3] Hledáme-li však ucelenější, zcela nezaujatý a vědecky aktualizovaný obraz Gershwinovy umělecké a tvůrčí identity, nutně se musíme vydat směrem na západ a sledovat vývoj příslušných vědeckých (a to nejen muzikologických) diskurzů jak v západní Evropě a Velké Británii, tak především ve Spojených státech, kde je Gershwinovo ještě stále předmětem poměrně širokého a aktivního odborného zájmu, nepostrádajícího kýžený interdisciplinární přesah. Bohaté odborně-teoretické zázemí nám zde nabízejí impaktované práce mnohých respektovaných muzikologických kapacit minulosti i současnosti, publikované v prestižních muzikologicky a sociologicky zaměřených periodikách nebo příslušné odborné literatuře. Následující řádky pokusí nastínit některé opomíjené souvislosti, vnější vlivy a také dosud nevyřčené otázky týkající se tvorby a produkce Gershwinových děl na pozadí obou hudebních sfér.

1.2 George Gershwin a dvě tváře amerického modernismu

[3] MATZNER et al., *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. [Díl 1]. Část věcná*, 1980, s. 191–201.

Zásadní vliv na Gershwinův umělecký a profesní růst mělo nepochybně americké kulturně společenské klima přelomu 19. a 20. století, stejně tak jako sociální situace na tamním trhu práce. Dalším významným a do značné míry určujícím faktorem společenského a profesního uplatnění příslušníků cizích etnik byla nepochybně i zahraniční a migrační politika liberální a otevřené americké společnosti. V této době americká společnost masivní přistěhovalecké vlně převážně sociálně motivovaných příslušníku různých národů takřka ze všech kontinentů světa a stávala se tak logicky i dějištěm rozmanitých kulturních i náboženských střetů. Zejména období tzv. „progresivní éry" (mezi lety 1890-1930) sebou přineslo celou řadu zásadních celospolečenských změn, jejichž dopady (ať už přímo či okrajově) zasáhly také oblast artificiální hudební sféry. Zvlášť dynamickým vývojem procházela v období 20. - 30. let minulého století americká hudební moderna, z jejíž snahy o nalezení a zprostředkování tzv. *ideálu národní identity* povstala v uměleckých kruzích mnohá ideologická nedorozumění a spory.

Kulturně-společenský obraz autorů židovského původu byl v Americe na přelomu 20. a 30. let značně determinován rozporuplnými teoretickými pracemi některých evropských autorů, zejména Arthura de Gobineaua, Houstona Stewarta Chamberlaina a především Richarda Wagnera[4], jejichž články o rase a identitě byly (v překladech Theodora Bakera) pravidelně publikovány v prestižním odborném časopise The Musical Quarterly. Podobně zaujaté protižidovské texty však přinášel také týdeník The Dearborn Independent Henryho Forda z roku 1920, kde byla ventilována různá nařčení na adresu židů, například, že: „Židé používají jazz k hanobení americké hudby", nebo jiný: „Jazz a hudební divadlo jsou sférami židovské hudební korupce v Americe." Názorovou opozici těmto explicitním protižidovským útokům tvořily některé práce Gdala Saleskiho[5], Curta Sachse, nebo Abrahama Indelsohna, kteří svou pozornost upírali k základním hudebním atributům (melodii a polyfonii), které židovská hudební tradice (díky orientálním melodickým stylům nebo židovské polyfonii) dokázala udržet při životě či dokonce obohatit. Mnohem méně zaujaté návrhy historiografických přehledů a taxonomických kategorizací amerického modernismu nám pak skýtají některé starší, ale i novější texty autorů Hugh Wileyho Hitchcocka, Richarda Crawforda, Donalda Jaye Grouta, Charlese Hamma, Howarda McKinneyho, David Nichollse nebo Gilberta Chase. Gershwinovo jméno je v kontextu stylově mnohotvárné a stěží kvantifikovatelné tzv. „americké hudby" spojováno s poněkud tradičnějším chápáním americké hudební identity a Gershwin je tudíž některými odborníky (zejména díky jeho

[4] Zde máme na mysli Wagnerovu polemickou stať Das Judenthum in der Musik (1850).
[5] Práce G. Saleskiho z roku 1927 Slavní hudebníci putující rasy, později vydaná v roce 1949 pod názvem Slavní hudebníci židovského původu v roce 1949.

familiárnímu vztahu k blues, ragtimu, hudebnímu divadlu a písňové produkci Tin Pan Alley) řazen častěji mezi tzv. amerikanisty, zatímco Ruggles a Varèse spíše do kategorie odvážnějších inovátorů a experimentátorů.

Vrozená houževnatost, adaptabilita, odolnost a konkurenceschopnost velkého procenta skladatelů cizího (zejména židovského) původu situaci uvnitř artificiální hudební komunity nikterak neusnadňovala, což se v průběhu vymezeného desetiletí citelně projevilo zejména při pokusech o zformování organizovaných skladatelských skupin a nadnárodních korporací, specificky orientovaných především na podporu a provozování soudobé avantgardní tvorby. Postupně zde vzniklo několik nově vzniklých skladatelských skupin a sdružení, které byly vlivem různých okolností - mimo jiné i korelací mezi vznikem League of Composers/ISMC (překlad autora)[6] a znatelným úbytkem členské základny International Composers' Guild (překlad autora)[7] v roce 1923 - odsouzeny pouze k dočasné působnosti. Těmito organizacemi myslíme společnosti Pro-Musica (1920-44), dále Henry Cowell's New Music Society (1925-36), a organizaci Pan-American Association of Composers (překlad autora)[8], s dobou působnosti mezi 1928–34. Pro další progresivní vývoj a emancipaci modernistických stylů na mezikontinentální úrovni se pak klíčovými staly zejména International Composers' Guild (1921 – 27) a League of Composers (1923 – 54), která byla v roce 1954 sloučena s The International Society for Contemporary Music (překlad autora)[9], založenou v roce 1922. Právě na pozadí vzájemné koexistence Ligy /ISMC a ICG se nám dnes obraz Gershwinovy tvůrčí osobnosti může jevit o mnoho zřetelnější a ucelenější. V souvislosti s historickým a sociologický průzkumem amerického modernismu je Gershwinovo jméno čím dál častěji spojováno s mýtem některých vědců o dvou soupeřících frakcích americké hudební avantgardy a jejich tradovaných ideových sporech. Více než devadesátiletá publikační historie přinesla řadu vědeckých studií a analýz z daleké či poměrně nedávné historie, které poukazují na fakta dokazující silný rasový podtext těchto ideových sporů mezi Ligou/ISMC a ICG. Zde vycházíme z prací současných amerických a britských sociologů a muzikologů[10], publikovaných prostřednictvím prestižních odborně zaměřených periodik nebo příslušných univerzitních edicí[11], které se problematice židovských autorů a jejich vztahu k americkému modernismu cíleně a soustavněji věnují. Zvláště cenné jsou aktualizované počiny vědců, kteří

[6] Překlad autora: Liga skladatelů (dále jen ve zkratce ISCM).
[7] Překlad autora: Mezinárodní cech skladatelů (dále jen ve zkratce ICG).
[8] Překlad autora: Panamerická asociace skladatelů. (dále jen ve zkratce PAAC).
[9] Nejstarší mezinárodní organizace sdružující a podporující autory tzv. nové hudby z padesáti zemí světa, která vznikla z iniciativy skladatelů druhé vídeňské školy se sídlem v Londýně. V německy mluvících zemích se uvádí pod názvem Internationale Gesellschaft für Neue Musik nebo zkratkou IGNM.
[10] Carol J. Oja, Howard Pollack, Olivia Mattis, David Metzer, Rachel Mundy, Jed Rasula. Julia J. Chybowski.
[11] American Music in JAMS, Musical Quarterly, The Journal of Musicology, The Cambridge Companion to American Modernism, Journal of the American Musicological Society.

se věnují Gershwinově biografii nebo tvorbě v širším socio-funkčním kontextu, zejména práce Howarda Pollacka[12], Waltera Rimlera[13], a Wayna Schneidera[14]. Onen rasový podtext je v současných výzkumech čím dál častěji zmiňován právě v souvislosti s dobovou recepcí Gerswinových děl v oficiálních akademických kruzích, u nichž jeho tvorba vzbuzovala mnohé kontroverze. Nejednou byla jeho díla nařknuta z přílišné inklinace ke komercionalismu – odkazujíce na jeho profesní spojení s Tin Pan Alley - nebo kritizována pro přemíru jazzových a černošských idiomů, tektonickou nekoncepčnost či dokonce obsahovou fádnost. Jindy byl kupříkladu označen za židovského autora přílišně ponořeného do newyorské tradice, jehož tvorba dostatečně nekonvenuje s uměleckou evolucí amerického modernismu, reprezentovaného Edgarem Varèsem a jeho hnutím ICG. Ovšem pravé důvody těchto zpochybnění nespočívaly pouze v samotné podstatě kritizovaného hudebního obsahu, ale do značné míry také v zákulisní politice předních členů skladatelských svazů a jejich ideologii (Edgara Varèseho a ICG), která zaváněla proti-přistěhovaleckými a antisemitskými tendencemi. Dokazují to některé zaznamenané výpovědi nebo korespondence mezi Edgarem Varèsem a Carlem Rugglesem, poukazující na ideál rasové čistoty a potenciální nebezpečí plynoucí z nezadržitelné implementace hybridních židovských a jazzových prvků do současné americké hudby. Edgar Varèse se proti užití jazzových prvků v tehdejší americké hudebě velmi příkře vymezil například v tradovaném rozhovoru pro francouzský list Le Figaro (z 25. července roku 1928), kdy zcela odmítl spojovat jazzové prvky s americkou národní hudbou, nýbrž výhradně s černošským původem a asimilovanou židovskou hudební komunitou[15]. Ačkoliv Varèse nakonec umožnil uvedení některých jazzových experimentů v rámci autorských koncertních programů ICG (např. George Antheil: Jazz Sonata, Louis Gruenberg: The Daniel Jazz, Nicolas Slonimsky: Studies in Black and White), přesto se nezdráhal veřejně otevírat ideově motivovanou a rasově choulostivou řečnickou otázku, kdo a jakým způsobem má mít právo reprezentovat americkou hudební kulturu? Zvláštní ironií však bylo, že oba hlavní obhájci tzv. americké národní hudební identity – jak Edgar Varèse ,tak Carlos Salzedo byli sami evropskými (francouzskými) přistěhovalci.

A tak, v rámci metafory historicky tradovaného mýtu o dvou různých tvářích amerického modernismu Edgar Varèse, Carlos Salzedo a Carl Ruggles pomyslně hájí barvy tzv. autentického a výrazně amerického stylu (založeného na kombinaci původní indiánské hudby, domnělé národní čistotě a modernistických abstrakcích) proti údajným hybridním a komerčním

[12] POLLACK, *George Gershwin: His Life and Work*, 2006.
[13] RIMLER, *George Gershwin: An Intimate Portrait*,2009.
[14] SCHNEIDER, *The Gershwin style: New looks at the music of George Gershwin*, 1999.
[15] MUNDY, *The 'League of Jewish Composers' and American Music*, 2013, s. 66–67.

jazzovým derivátům hudby George Gershwina nebo Arona Coplanda[16]. Tato dichotomická propast mezi oběma tábory americké avantgardy se dále prohlubovala s rostoucí popularitou Gershwinovy hudby na Broadwayi, zejména pak po uvedení jeho symfonických partitur (Rhapsody in Blue v roce 1924 nebo Američana v Paříži v roce 1928). Provokující a bezprecedentní spontaneita Gershwinova nekonvenčního hudebního jazyka, okořeněná o rozmanité taneční a jazzové prvky, spolu s živelností černošského a jihoamerického folkloru, pravděpodobně dohánělyvedení svazu ICG (Edgara Varèseho, Carlose Salzeda a Carla Rugglese) k veškerým nepřiměřeným a zaujatým útokům, neboť potenciální atraktivita či úspěch této hudby pro ně představovaly nežádoucí a snadno predikovatelnou konkurenční hrozbu. Jedinou preventivní obranou pak pro ně byly implicitně podsouvané, domnělé hrozby o možné ztrátě národní hudební autenticity následkem škodlivého vlivu komerční estetiky hudebního divadla, lidových a jazzových idiomů nebo neoklasicistních prvků. Ochotné pomocníky ve snaze o židovskou kulturní eliminaci však nenacházeli pouze v odborných kruzích, ale též ve zcela odlišných společenských sférách (politice, medicíně, průmyslu či obecné žurnalistice)[17]. Ovšem zatímco Varèse, Salzedo a Ruggles byli plně zaměstnání propagováním a střežením jejich domnělé národní autenticity a sběrem kompromitujících argumentů proti druhé straně, (zejména) Gershwinova popularita u rozšiřující se posluchačské základny, podpořená enormním tvůrčím úsilím a houževnatostí, strmě rostla.

Analyticky koncipované teoretické práce angloamerické provenience z poměrně nedávné minulosti (z 90. let minulého století), které můžeme čerpat a využívat prostřednictvím sdílených elektronických výzkumných databází napříč mezinárodní sítí univerzitních knihoven, nám skýtají možnost vytvářet si vlastní, ucelenější a objektivnější obraz o vzájemné korelaci jazzové hudební scény a avantgardního hudebního umění amerického kontinentu během společensky turbulentního období 20.–30. let minulého století a současně přinášejí i nezanedbatelné množství podnětných a (na první dojem) překvapivých souvislostí mezi tvorbou a přístupem některých (zdánlivě zcela odlišných) hudebních tvůrců. V digitalizovaných zdrojích se tak můžeme setkat například se zajímavými analytickými komparacemi tvůrčích přístupů Charlese Ivese, George Gershwina a Aarona Coplanda nebo Gershwina nebo např. s úvahami o uměleckých a osobních vazbách mezi Gershwinem a Albanem Bergem. Podle studie Larryho Starra, hudebního historika z Washingtonské univerzity v Seattlu, je však význam některých osobností, které formovaly moderní dějiny hudby amerického kontinentu (zejména Charlese Ivese, George Gershwina, Aarona Coplanda)

[16] MUNDY, *The 'League of Jewish Composers' and American Music*, 2013, s. 65.
[17] V týdeníku The Dearborn Independent slavného průmyslníka Henryryho Forda byla v roce 1920 publikován čtyřdílný antisemitský spis s názvem The International Jew: The World's Problem, který se úzce zabýval problematikou židovství v rámci budování americké národní hudby.

dodnes některými kritickými intelektuálními kruhy ve Spojených státech stále poněkud nedoceněn, neboť veškerá publikační pozornost věnovaná těmto autorům je zaměřena především na demonstraci individuálních kvalit a atributů jednotlivců, místo nacházení společných znaků jejich tvorby, které jsou opodstatněním jejich symbolické úlohy v rámci americké národní hudby.[18] Zde je však nutno zdůraznit, že z hlediska ryze experimentálního přístupu a nalézání nových kompozičních praktik a neotřelých způsobů hudebního vyjádření je historicky největší význam po zásluze přikládán tvorbě Charlese Ivese, coby předního, vysoce respektovaného (a již tehdy patřičně odborně doceňovaného) představitele seriózní americké hudební scény z přelomu 19. a 20. století, jehož inovativní přínos na poli polytonality, multirytmiky a volné atonality je zcela nezpochybnitelný a jeho pozice v novodobé americké hudbě zcela neotřesitelná. Úkoly související s hledáním nového, svébytného a typicky amerického hudebního výrazu, před nimiž stáli oba, jak Ives tak později i Gershwin (coby zdánlivě nesrovnatelné tvůrčí osobnosti), však byly podle Larryho Starra mnohem komplikovanější, než by se na první pohled mohlo zdát. Přestože oba ve své tvorbě navazovali na obecně respektovanou a uznávanou kompoziční tradici evropskou, z níž ostatně také mnohé podnětně čerpali, hodnotový ideál americké umělé hudby nemohl být pouhou odvozeninou cizí kultury, a tudíž museli oba tyto načerpané inspirace či praktiky zcela radikálně přetransformovat ve vlastní a zcela osobitý hudební jazyk[19]. Ačkoliv se nám dnes charakteristika „americká národní hudba“ může zdát až příliš všeobecná a v případě tak rozsáhlého geopolitického celku, jakým jsou právě Spojené státy, může postrádat konotaci širokého spektra jednotlivých regionálních kultur či etnik a s nimi souvisejících autentických společenských prvků, atributů, symbolů a kořenů; zejména v době probíhající druhé světové války a v přímé souvislosti s ideovým a filozofickým poselstvím Porgy a Bess a etnickou příslušností samotného George Gershwina je pak toto označení zcela přiléhavé a opodstatněné. Nakolik byl filozofický a rasový podtext Porgy and Bess chápán coby symbol sounáležitosti uvědomělých Američanů s perzekuovanou židovskou komunitou v Evropě, příznačně dosvědčuje úryvek dochované korespondence Kay Swiftové ze dne 29. září 1942 adresované přítelkyni Mary Laskerové, který Walter Rimler použil coby uvozující text (moto) své prozaicky koncipované, aktualizované a vědecky přínosné monografie o Gershwinově životě a díle z roku 2009 (jejíž text vzhledem k dobové stylistice uvádíme pro jistotu v původním anglickém znění):

“Just seven years tomorrow (my birthday) since George wrote “Plenty O’ Nuttin’” and I

[18] STARR, *Ives, Gershwin, and Copland: Reflections on the Strange History of American Art Music*, 1994, s. 167.
[19] STARR, *Ives, Gershwin, and Copland: Reflections on the Strange History of American Art Music*, 1994, s. 168.

took it down as he played it. My "Porgy" lecture honestly wowed the people last night—the music is absolutely sure-fire in any group whatsoever. The whole audience left feeling proud that so important a work has been done in this country. And I left with a ghastly sense of the grayness of a world without George, a profound personal and universal sense of loss. For I believe his music is a force for strong Americanism, in the best sense, that it strikes a powerful blow against the evils that besiege us by giving people a magic lift and a strengthening touch. No wonder Hitler hates it so! It's so positive and confident—a people that hear that rhythm in their ears can't be licked."[20]

Melancholie Kay Swiftové, ukrytá v textu tohoto publikovaného citátu, pak vyvrací jakákoliv podezření o možné trivialitě či nevýmluvnosti charakteristiky „americká národní hudba" na níž ve své studii poukazuje Larry Starr[21]. Při hlubším zamyšlení nad směsicí různých okolností a faktorů, které proces Gershwinova tvůrčího růstu determinovaly, nesmíme opomenout také fakt, že Gershwinův hudební jazyk vyrostl na vědomém studiu a transformaci kompozičních praktik (byť odlišné) v Americe respektovaném hudebním odkazu a kompoziční praxi evropských velikánů.

1.3 Gershwinova specifická hudební řeč pohledem dobové kritiky

Snad jako u všech přelomových tvůrců napříč slohovými epochami (za všechny např. u J. S. Bacha nebo J. Brahmse), stejně tak i u Gershwina čelí autorova nebývalá tvůrčí invence spíše mnohým předsudkům než nepochopení, za něž se apriorně odmítavá tendence některých dobových kritiků jeho díla ráda schovává. Nejednou se totiž při komplexním teoretickém nazírání a posuzování významných děl minulosti citelně projevilo nedocenění hudebně-psychologického, estetického a sémantického hlediska pojmu styl, jakožto neoddělitelného poznávacího a klasifikačního měřítka nejrůznějších teoretických, historiografických nebo etnomuzikologických hodnocení. Výstižná a přiléhavá definice tzv. stylu (iniciovaná v meziválečném období Vladimírem Helfertem a později dotvořena mezinárodním poválečným muzikologickým fórem), jakožto adekvátního způsobu hudebního vyjádření ducha doby a životní pravdy, je zejména při kritickém nazírání veškerých Gershwinových partitur v podstatě nezbytná[22]. Jinak lze jen stěží, s odstupem více než dvaadevadesáti let od premiéry symfonické poemy Američan v Paříži (dne 13. prosince 1928 v), usuzovat či domýšlet, nakolik podléhaly

[20] RIMLER, *George Gershwin: An Intimate Portrait*, 2009, s. 8.
[21] STARR, *Ives, Gershwin, and Copland: Reflections on the Strange History of American Art Music*, 1994, s. 168.
[22] VYSLOUŽIL, *O potřebnosti pojmu „styl" v hudbě*, 1983.

příkře odmítavé dobové recenze Ocara Thompsona a Herberta Francise Peysera přemíře subjektivního hudebního vkusu nebo osobní předpojatosti vůči typově nesnadno zařaditelnému autorovi židovského původu a jeho imaginárně koncipované symfonické novince, která už programově naznačovala, že půjde o vykreslení obrazu zcela cizí kultury. Patrně je to z části způsobeno také znatelným vývojovým posunem kritického myšlení a určité publicistické etiky od roku 1928, přesto v nás dnes některé dochované (a tradované) kritické výpovědi, jakými byla Thompsonova kritika ze 14. prosince 1928 publikovaná v New York Evening Post nebo jiný simultánně publikovaný (a značně nevybíravý) Peyserův odsudek premiéry díla v New York Telegram z téhož data, mohou dnes vyvolávat doslova nechápavý údiv, neboť v současnosti obecně respektované Gershwinovo dílo zde bylo označováno za nudné, zdlouhavé nebo dokonce spojováno s kompoziční a instrumentační neobratností, nevkusem a dalšími příkrými pejorativy[23]. Naproti tomu se však objevila i pozitivní přijetí a hodnocení (jako tomu bylo např. v případě recenzního komentáře Olina Downse publikovaného v listu The New York Times dne 14. prosince 1928 s názvem „Gershwin's New Score Acclaimed"), jejichž obsah dokázal naopak poukazát spíše na přednosti Gershwinova řemeslného kompozičního přístupu, jak z hlediska instrumentace, tak z hlediska neotřelé hudební formy[24]. Kromě toho si pak tentýž kritik dovolil na adresu komponisty vyjádřit určitou domněnku, že pro Gershwnina je lépe nové hudební myšlenky spíše komponovat (generovat) než je variačně rozvíjet[25]. K dalším veskrze příznivým ohlasům pak patřilo například hodnocení Leonarda Lieblinga v časopise American nebo kritika zveřejněná v týdeníku The Musical Courier a v některých případech byla hudba Gershwinovy symfonické básně srovnávána s konkrétními tituly Svendsenovými, Berliozovými, Chabrierovými[26]. Nakolik pak odpovídá stylistika a dikce příkrých odsudků Herberta F. Peysera a dalších Gershwinových odpůrců dobovému publicistickému žargonu nebo běžným standardům dobové žurnalistické etiky, a do jaké míry alespoň z části reflektuje míru muzikologické erudice tehdejších kritiků, si dnes můžeme pouze domýšlet, přesto nás obsah některých vybraných bezskrupulózních statí nutí k hlubšímu zamyšlení nad jejich obsahem. Pravděpodobné důvody často nevybíravé kritiky Gershwinových děl patrně pramení z tábora tzv. odpůrců jazzu a jejich instinktivního strachu z postupné implementace jazzových prvků do tehdejší vážné hudby, jejichž symptomy se v tvorbě amerických autorů ve 20. letech čím dál častěji objevovaly. Tehdejší publicistika a kritika se pomyslně rozdělila na tábory příznivců a odpůrců jazzu, přičemž zejména druhý z táborů se z patrně preventivních důvodů vrhnul do bezprecedentní ofenzivy proti čemukoliv,

[23] KUHN a SLONIMSKY, *Music since 1900: 1894-1995*, 2001, s. 238–239.
[24] CAMPBELL, *The Musical Scores of George Gershwin*, 1954, s. 129.
[25] RIMLER, *George Gershwin: An Intimate Portrait*, 2009, s. 35.
[26] RIMLER, *George Gershwin: An Intimate Portrait*, 2009, s. 34.

co byť jen částečně podobné tendence připomínalo. Tudíž ani Gershwinovy tvůrčí počiny na poli vážné hudby nemohly zůstat ušetřeny před bezprecedentními publikovanými útoky v podobě titulků typu „Vyhánění jazzu“, „Zakázaný jazz“, „Prokletý jazz“[27] (překlad autora) nebo jinými formami zesměšnění, znevážení či karikaturami, o nichž referuje v dobové studii Frank C. Campbell[28] (překlad autora). Gershwinova tvorba však byla tu a tam pomyslným trnem v oku i takzvaným jazzovým puristům z řad hudební kritiky (dokonce v době po Gershwinově smrti), jakými byli Rudi Blesh, Sidney Finkelstein, nebo Barry Ulanov, kteří sice dokázali ocenit Gershwinovu invenci, ale vytýkali mu nekorektní (nečisté) pojetí jazzu, hybriditu a vytlačovali jeho tvorbu někam na pomezí hudby vážné a jazzové[29]. Po prvních komerčních úspěších nebylo jméno George Gershwina rozhodně neznámým pojmem ani v komunitě evropských skladatelů. Zejména reakce na Gershwinovu seriózní tvorbu tak byly mnohdy protichůdné nebo dokonce značně proměnlivé, což dokresluje např. Prokofjevovo poměrně příkré odsouzení evropské premiéry *Concerta in F* v kontrastu s naprosto opačným hodnocením opery *Porgy and Bess* týmž ruským skladatelem o několik let později[30]. Z poměrně širokého okruhu evropských skladatelů, s nimiž se měl Gershwin příležitost (ať už v Paříži nebo v Londýně či ve Vídni) osobně setkat k němu s respektem přistupovali např. Francis Poulenc, poněkud relativně či dočasně též Kurt Weill, dále skladatelé William Walton a John Ireland nebo snad trochu překvapivě až nečekaně také Alban Berg, s nímž dokonce později udržoval poněkud přátelský kolegiální vztah založený na upřímném vzájemném respektu[31]. Konkrétně pak pařížské pobyty Gershwinovi poskytly možnosti cenných osobních setkání a také tvůrčích konfrontací s celou řadou dalších významných skladatelských osobností (o nichž se v prozaicky zpracované biografii zmiňuje Walter Rimler), především s uctívaným vzorem Mauricem Ravelem (1875 – 1937), Igorem Stravinským (1882 – 1971), dále Jacquesem Ibertem (1890 – 1962), Edgardem Varèsem (1883 – 1965), Ernestem Lecuonou (1896 – 1963) nebo s příslušníky skladatelské skupiny Les Six, tedy s Dariusem Milhaudem (1892 –1974), Francisem Poulencem (1899 – 1963) nebo Arthurem Honeggerem (1892 – 1955)[32]. Do okruhu odborníků a autorů kritických esejí, kteří byli Gershwinově tvorbě spíše nakloněni, určitě patřili Pul Whiteman, Isaac Goldberg, Eva Gauthier, Sergej Rachmaninov, Sergej Kusevickij, Beryl Rubinstein, Arnold Schönberg, Igor Stravinskij; poněkud umírněnějšími ve svých výpovědích byli Otto Kahn nebo Gilbert Seldes, Herbert Peyser, Howard Taubman, Lawrence Gilman, Pitts Sanborn, velmi korektními a objektivními byli W.

[27] Překlad autora z původního anglického znění: Driving out Jazz, Jazz under Ban, Accursed Jazz.
[28] CAMPBELL, *The Musical Scores of George Gershwin*, 1954, s. 130.
[29] CAMPBELL, *The Musical Scores of George Gershwin*, 1954, s. 130.
[30] RIMLER, *George Gershwin: An Intimate Portrait*, 2009, s. 31.
[31] RIMLER, *George Gershwin: An Intimate Portrait*, 2009, s. 31–32.
[32] RIMLER, *George Gershwin: An Intimate Portrait*, 2009, s. 31.

J. Henderson a Olin Downes, zatímco instinktivně zaujatý byl vůči jakýmkoliv Gershwinovým skladbám Samuel Chotzinoff[33]. Právě v nedostatečném tehdejším povědomí a teoretickém uchopení tzv. *stylu* (původně souvisejícího pouze s artificiálními hudebními projevy), coby vztahu *hudebního myšlení* k *mimohudební sféře,* dnes můžeme shledávat příčinu našeho údivu nad slovy obou těchto dochovaných kritických výpovědí. Ostatně, teprve až „*po Gershwinově smrti došlo ve Spojených státech k přesvědčivějším pokusům teoreticky vymezit přesnější hranice tzv. autentického jazzu, populární písně a hudební komedie a to především zásluhou publikovaných prací (knih) autorů Cecila Smithe nebo Sigmunda Spaetha*“[34] (překlad autora).[35] Zmiňujeme-li zde Gershwinův tvůrčí odkaz v souvislosti s tehdejšími simultánně probíhajícími muzikologickými snahami V. Helferta o vytvoření metodologie nauky o hudebním *stylu*, poukazujeme tím zejména na období 20. - 30. let minulého století, kdy se artificiální sféra americké hudby výrazněji emancipovala a vymanila se tak z dosud převažující závislosti na hudbě evropské. Zároveň hovoříme o době, kdy si mnozí američtí skladatelé plněji uvědomili nutkavou potřebu hledat a čerpat tvůrčí inspirace z vlastních kulturních kořenů (tedy hlavně z jihoamerického a černošského folkloru a také z velmi silně bujícího jazzu) a pro své evropské protějšky se tak postupně a nezadržitelně začali stávat mnohem atraktivnějším a rovnocennějším partnerem vzájemné akulturace. Helfertovy nepochybně oprávněné snahy o reakci na dosavadní adlerovský *stylový historismus* z meziválečného období sice (toho času) okamžitý efekt nepřinesly, staly se však zásadním podnětem k pokračovatelským snahám ostatních muzikologů (J. Burjanka, H. H. Eggebrechta, J. Kresánka, M. Michajlova), kteří definici *stylu* (pojímanou jako způsob vyjádření *hudebního myšlení*) posunuli dále a vědecky uspokojivě se tak vypořádali ještě se vztahem onoho *hudebního myšlení* a *mimohudebních vlivů* za pomoci poznatků hudební psychologie. S odstupem mnoha desetiletí se také zřetelně ukazuje, nakolik byly teoretické snahy v oblasti hudební sémiotiky a estetiky přínosné, zejména pro odborný a kritický pohled na artificiální hudební artefakty z oblasti natolik problematické a specifické, jakou představuje právě *symfonický jazz*. V případě natolik obsahově a stylově specifického hudebního díla, jakým je právě Gershwinova symfonická poema An American In Paris, se však i navzdory obvyklostem neubráníme otázce, zda je dichotomicky míněná příslušnost ke konkrétní hudební sféře (v tomto případě artificiální hudbě) skutečně adekvátní a teoreticky vyhovující.

[33] CAMPBELL, *The Musical Scores of George Gershwin*, 1954, s. 130.
[34] CAMPBELL, *The Musical Scores of George Gershwin*, 1954, s. 130.
[35] Překlad autora z původního anglického znění: It was years after his death before the studies and books by Sigmund Spaeth (A History of Popular Music in America) and Cecil Smith (Musical Comedy in America) on peripheral fields drew the lines more clearly demarcating "pure" jazz, the popular song, and the musical comedy.

1.4 Gershwinova stylová fúze jako pravděpodobná předzvěst Třetího proudu

Na historickém pozadí vývoje jazzu a moderní artificiální hudby 20. století se nám dnes nabízí otázka, zda právě Gershwin (ve své době často kritizovaný za poskvrnění a dehonestaci americké vážné hudby jazzovými prvky) nebyl jedním z klíčových vizionářů (kromě M. Ravela, C. Debussyho nebo I. Stravinského) svébytné hudební syntézy známé jako tzv. „*třetí proud* (překlad autora).*“*[36]

Tento termín, pocházející od amerického skladatele Gunthera Schullera (1925 – 2015), původně označoval jeden ze stylů soudobé hudby, jehož finální podoba měla být určitou fúzí progresivního jazzového stylu, založeného na kombinaci bebopových a free-jazzových výbojů Johna Coltranea, Erica Dolphyho a Ornetta Colemana a ryze artificiální seriální technice, uplatněné po vzoru Arnolda Schönberga a ostatních představitelů druhé vídeňské školy. Tento poněkud neurčitý termín byl tedy v iniciační fázi konstituován na základě fúze obou vzájemně se ovlivňujících sfér (klasické a jazzové hudby) v období tzv. jazz age (20. - 30. let minulého století), kdy na jazzovou scénu pronikaly kompoziční a instrumentační praktiky přejaté z klasické hudby, a to především zásluhou Dukea Ellingtona, Fletchera Hendersona, Bena Pollocka, Bennie Motena nebo Bixe Beiderbecka, kteří byli (více či méně) pozitivně inspirováni zejména zvukovou šíří orchestrálních kompozic Igora Stravinského nebo estetikou imperessionistů Maurice Ravela a Claudea Debussyho a v neposlední řadě i seriózní tvorbou komerčně úspěšného George Gershwina[37]. Artificiální hudební scéna byla zase naopak obohacena pozoruhodnými a posluchačsky vděčnými tituly (ovlivněnými bluesovou melodikou a polytonální koncepcí doprovodu, jak bylo patrno např. ve Stravinského *Ebony-Concertu* (z roku 1945) pro klarinet a orchestr, *Příběhu vojáka* (z roku 1918), *Ragtimemu* pro 11 nástrojů z téhož roku, dále Milhaudově baletu *La Création du Monde* (z roku 1923), jeho suitě *Trois Chansons de Négresse* (z let 1935-1936), Ravelově *Concertu in G* (z roku 1931) a *Houslové sonátě* (z roku 1923) nebo ve skladbě *Music For The Theater* (z roku 1925) Aarona Coplanda (1900-1990)[38]. Hranice obou hudebních sfér však prokazatelně častěji a s menšími rozpaky přepračovali právě tvůrci z oblasti tzv. klasické hudby. V tomto ohledu je za nadčasového tvůrce považován Charles Ives, který ve své vážné hudební tvorbě anticipoval pokročilé polyrytmické a metrorytmické struktury (tzv. mezirázovost a pokročilý off beatový

[36] Překlad autora z původního anglického znění: Third Stream Music.
[37] EHLE a EHLE, *Jazz Classics or Classical Jazz: The Story of Third Stream Jazz*, 1972, s. 22.
[38] EHLE a EHLE, *Jazz Classics or Classical Jazz: The Story of Third Stream Jazz*, 1972, s. 22.

princip, dále též polytonality, aleatoriky, mikrointervaliky, klastrového principu, nebo předzvěst Messianových řad či Blacherova variabilního metra), které se v (jazzem inspirovaných) dílech ostatních současníků projevily až povážlivě později[39]. Představy o odvážnějších počinech jazzmanů na poli třetího proudu dnes intuitivně spojujeme s meinstreamovými odchylkami od tradiční jazzové podstaty blues. Obecně můžeme konstatovat, že čím více se oba světy sbližovaly a jednotliví autoři postupně ztráceli ostych pomyslně „lovit v cizích vodách“, tím spíše byl (poněkud paradoxně) kladen důraz na střežení oněch orientačních stylově-žánrových kategorií a v důsledku toho pak zejména méně vyhranění autoři, kteří se nezdráhali odvážněji oscilovat na pomezí obou sfér, byli vystavováni nebezpečí vyčlenění jednou či druhou domovskou komunitou. Právě George Gershwin zde může sloužit jako určitý vzorový příklad, jehož vážný a cílevědomý zájem o orchestrální a operní tvorbu vzbuzovala u mnohých elit z řad artificiálního hudebního světa a dobové kritiky vzbuzoval okázalé pohoršení, neřkuli též pro některé i zjevně nežádoucí konkurenci.

Kromě tzv. mainstreamových jazzmanů, kteří v průběhu desetiletí pozvolna přejímali některé instrumentační a kompoziční prvky vážné hudby (inspirované zejména francouzskými impresionisty), se na konstituci třetího proudu významně podílela jednak nekonformní cool-jazzová orchestrální produkce Stana Kentona (a jeho losangeleského orchestru) a o nic méně neotřelý a instrumentálně progresivní styl be-bopových legend, saxofonisty Charlieho Parkera a trumpetisty Dizzyho Gillespiho. Z podstaty racionální a zcela netaneční bebopová hudba s novými až přelomovými strukturálními a modálními prvky záhy přilákala řadu dalších výjimečných instrumentalistů a současně i tvůrců (jakými byli John Lewis, Teo Macero, Thelonious Monk, Oscar Pettiford, Charles Mingus, Horace Silver, Bill Holman, Jimmy Giuffre, Jim Hall, Chico Hamilton, Shorty Rogers, a v neposlední řadě též Bill Russo), kteří po vzoru Parkera a Gillespiho posouvali hranice tohoto extemporálně orientovaného, metrorytmicky a kineticky členitého, melodicky progresivního a více méně intelektuálního jazzového stylu, do něhož se v pozdějších dekádách (zejména v 50. letech) významně propisovaly i avantgadní vlivy dodekafonie a seriality[40]. Z plejády pozoruhodných tvůrců se kompozičně nejvýrazněji vyprofiloval klasicky hudebně vzdělaný a bachovským kontrapunktem ovlivněný Dave Brubeck (autor kantáty The Light in the Wilderness pro sóla, sbor, varhany a jazzové trio), dále Bill (vlastním jménem William) Russo a barokní (concerto grossovou) tradicí ovlivnění autoři přelomových skladeb pro jazzové kombo a orchestr Howard Brubeck (bratr Davea Brubecka) a Rolf Lieberman. Mnohdy hraniční interpretační nároky skladatelů přirozeně vedly ke zvýšené nahrávací produkci a ke vzniku mnoha kvalitativně ultimátních a

[39] MATZNER et al., *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. [Díl 1]. Část věcná*, 1980, s. 192.
[40] EHLE a EHLE, *Jazz Classics or Classical Jazz: The Story of Third Stream Jazz*, 1972, s. 23.

různě početných souborů. Mnohá další vrcholová díla pak vznikala v tvůrčích jazzových dílnách autorů z východního a západního pobřeží, konkrétně Schullerova blízkého spolupracovníka Johna Lewise, dále Thelonia Monka, Davea Brubecka, Hectora Brubecka tak také v oblasti artificiální hudby, kde významně zasáhli především Milton Babbitt (1916 -2011) a Harold Shapero (1920 – 2013), Leonard Bernstein (1918 – 1990) v Evropě pak zejména francouz André Hodeir (2001-2011) a švýcarský skladatel Rolf Liebermann (1910-1999). Do historie tohoto progresivního hnutí se v českém prostředí významně zapsal skladatel Pavel Blatný (1931-2021) svým triptychem (*Passacaglia* z roku 1960, *Modely* z roku 1963, *Rytmy a témbry z roku* 1964), který ve svých kompozicích využíval skladebných technik Nové hudby a Alexej Fried (1922-2011) svým *Jazzovým koncertem pro symfonický orchestr* nebo velko-orchestrálními jazzovými skladbami Sidonia, *Moravská svatba* a dvojkoncertem pro dva bigbandy *Slunovrat*)[41].

Tento experimentální hudební styl kulminoval na přelomu 50. a 60. let 20. století zejména v díle Gunthera Schullera, významného profesionálního hudebníka (profesionálního hráče na lesní roh), skladatele, vysoce respektovaného hudebního teoretika a současně iniciátora syntetizujících snah na poli jazzu a nekonvenční klasické hudby. Symbolickým dílem, v němž se odrážejí principy Webernova punktualismu, dodekafonie spolu s hojně uplatňovanou jazzovou improvizací, je bezesporu opera *Visitation*, zkomponovaná podle románové předlohy Franze Kafky (Proces). V obdobném vizonářském duchu jsou vytvořeny i další Schullerovy skladby s názvy *Transformation* (z roku 1957), *Coversation* (z roku 1959) *Jazz Abstraction* (z roku 1960) nebo *Concertino for Jazz Quartet & Orchestr* (z roku 1959)[42]. Poněkud senzitivní se v souvislosti s třetím proudem jeví otázka mnohdy sofistikovaného a přesného způsobu hudební notace, která mohla některým interpretům Schullerových skladeb činit těžkosti, neboť tito byli zpravidla rekrutování z jazzové komunity a tudíž ne vždy dokázali (s ohledem na schematickou jazzovou notační praxi, mnohdy pouze s uplatněním akordických značek a vypsanou melodií) dostát reprodukčním nárokům explicitní (úplné) notace používané u děl klasických[43]. Možným potížím při interpretaci svých zásadních kompozic (např. v případě Abstraction) proto Schuller předcházel, tak že zejména stěžejním sólovým úlohám poskytl volnost improvizace formou volného náslechu (fixně vykomponovaného a explicitně vypsaného) atonálního hudebního podkladu, na jehož základě pak angažovaní jazzoví hudebníci vytvářeli svá improvizovaná sóla[44]. Gunther Schuller je také autorem obsáhlé a širokospektrální sbírky odborných esejů známé pod názvem *Musings: The Musical Worlds Of*

[41] MATZNER et al., *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. [Díl 1]. Část věcná*, 1980, s. 353.
[42] MATZNER et al., *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. [Díl 1]. Část věcná*, 1980, s. 353.
[43] EHLE a EHLE, *Jazz Classics or Classical Jazz: The Story of Third Stream Jazz*, 1972, s. 24.
[44] EHLE a EHLE, *Jazz Classics or Classical Jazz: The Story of Third Stream Jazz*, 1972, s. 31.

Gunther Schuller, v níž jsou chronologicky a souhrnně vyjádřeny nejen veškeré autorovy zásadní poznatky a zkušenosti z oblasti třetího proudu, jazzu a soudobé hudby, ale též např. přínosná metodická pojednání o novém pojetí a zefektivnivnění dirigentské praxe nebo odborné reflexe zabývající se vztahem hudební formy a estetiky ve 20. století nebo též koexistencí formy, obsahu a symbolu v soudobé hudební kompozici, či budoucností hudební formy v jazzové hudbě a mnohými dalšími, dodnes aktuálními tématy[45]. Není divu, že Gunther Schuller coby sám renomovaný hudebník (někdejší sólo hornista orchestr), vysoce respektovaný hudební teoretik a ideový vůdce třetí proudu v hudbě se při realizaci svých (převážně nahrávacích studiových) projektů záměrně obklopoval výhradně elitními jazzovými interprety a předními komorními a orchestrálními hráči své doby, mezi něž patřily fenomenální individuality typu Erica Dolphyho a Ornetta Colemana, Billa Evanse, Jima Halla, kontrabasista (Rocco) Scotta La Fara nebo prestižní jazzové soubory a kvarteta orientovaná na klasickou hudby, jako The Modern Jazz Quartet, Bakers String Quartet nebo Beaux Arts Quartet[46].

Ačkoliv Gershwin nebyl rozhodně jediným, kdo výrazněji implementoval prvky jazzového mainstreamu (blues) hudby do hudebních struktur a forem příslušejících výhradně oblasti vážné hudby, rozhodně však byl jedním z prvních. Přestože se terminologie pojmu *třetí proud* ustálila až v následujících desetiletích po Gershwinově smrti, konrétně v roce 1948, byl to právě on a někteří jeho další současníci (např. Maurice Ravel, Claude Debussy, Igor Stravinskij), kdo vnesli do kompozic klasického rozsahu příhodnou jazzovou vitalitu a prvek mnohokrát odborně formulovaného a zmiňovaného *experimentu*. Stejně tak i někteří jazzoví rezidenti (navzdory právě probíhající a komerčně efektivní tzv. swingové éře) hojně využívali artificiálních kompozičních metod při tvorbě svých závažnějších jazzových orchestrací v oblasti progresivního jazzu (jako Duke Ellington, Stan Kenton, Claude Thornhill, Woody Herman nebo Boyd Raeburn za aranžérského přispění George Handyho). Zvláštní pozornost si ovšem zaslouží i sólové klavírní skladby některých legend z období tradičního jazzu, které byly silně ovlivněny francouzským impresionismem. Zvlášť působivou a sugestivní atmosféru zde skýtají především klavírní skladby multiinstrumentalisty Bixe Beiderbeckeho (1903-1931)[47], jejichž koexistence vedle klavírních skladeb některých současníků (v tomto konkrétním případě *Preludes* George Gershwina) by zde také jistě zasluhovala zvláštní pozornost a prostor.

Všichni tito a mnozí další skladatelé stáli u zrodu nového do značné míry svébytného hudebního trendu, kterému trvalo půlstoletí, než si zasloužil být evidován a studován jako samostatný styl soudobé hudby, a i přestože existuje mnoho různých odrůd děl, které mají

[45] SCHULLER, *Musings: The Musical Worlds of Gunther Schuller*, 1986.
[46] MATZNER et al., *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. [Díl 1]. Část věcná*, 1980, s. 353.
[47] Například skladby Bixe Beiderbecka Candlelights (z roku 1930) nebo Flashes (z roku1931).

některé vlastnosti uvažovaného typu, dokonalý příklad tohoto typu bohužel neexistuje.[48] Odtud také plyne terminologická problematičnost Schullerovy účelové definice *třetího proudu*, která skladatele typu G. Gershwina (a dalších) rázem vytěsňuje, nebo je pohříchu opomíjí. Ať už jedni (skladatelé artificiální hudby) nebo druzí (jazzoví tvůrci) díky tomuto stále, a zjevně neprávem, zůstávají pouze uvažovanými průkopníky tohoto progresivního hudebního hnutí.

1.5 Gershwinovy tvůrčí podněty a přínos v oblasti symfonického jazzu

V současné době je pojem symfonický jazz většinou spojován s představou jakéhosi hybridního stylu uplatňovaného při aranžmá skladeb populární hudby pro velká orchestrální obsazení, která jsou zpravidla provozována v prostředí koncertních síní navštěvovaných posluchači převážně klasické hudby[49]. Podle některých fundovaných definic je tento hudební styl založen na prolnutí diametrálně odlišných kulturních světů, tedy afroamerického jazzu produkovaného v prostředí harlemských klubů na jedné straně a bělošské kultury orientované na spotřebitelskou skupinu návštěvníků symfonické koncertní produkce (domněle kultivované) klasické hudby na straně druhé. Na expozici tohoto hudebního stylu se kromě dvou hlavních reprezentantů Paula Whitemana a George Gershwina v době 20. – 40. let minulého století pozoruhodnými a rozsáhlými symfonickými počiny podíleli také (jazzový vizionář) Duke Ellington (coby jazzový vizionář) a James P. Johnson (původně hlavní představitel jazzového stylu zvaného „harlem stride piano" a tvůrce populární broadwayské písňové produkce), jehož zásadní (původně klavírní) díla jako *Yamekraw* (z roku 1927) nebo jeho orchestrace *Symphonic Dance: Carolina Shout* byly inspirovány právě Gershwinovým příkladem Rhapsody in Blue. „Široké kulturní spektrum (zahrnující koncertní pódia, jazzové, taneční a rozhlasové orchestry, vydavatelské centrum Tin Pan Alley, Broadway a Hollywood) a veškeré gramatické asociace idiomu „symfonický jazz" jsou v současnosti teoretickým východiskem hned několika (historických a kulturních) diskurzů, souvisejících jednak s otázkami rasy, modernity, městského životního stylu, hudebního umění, zábavy nebo společenských kulturních procesů či proměn. Tyto proměny se pak do značné míry symbolicky zrcadlí (odrážejí) i v příznačném hudebním díle, které je s tímto stylovým fenoménem (idiomem) tradičně spojováno, tedy v *Rhapsody in Blue*"[50]. Skladbu zkomponovanou pro sólový klavír a jazzový orchestr v aranžmá Ferde Grofého, jejíž první veřejné provedení je spojováno s hudebně popularizačním nebo

[48] EHLE a EHLE, *Jazz Classics or Classical Jazz: The Story of Third Stream Jazz*, 1972, s. 22.
[49] HOWLAND, *Jazz Rhapsodies in Black and White: James P. Johnson's "Yamekraw"*, 2006, s. 445–446.
[50] HOWLAND, *Jazz Rhapsodies in Black and White: James P. Johnson's "Yamekraw"*, 2006, s. 446.

hudebně edukativním podtextem, konkrétně s prezentací nové podoby tzv. populární hudby, poprvé provedl Paul Whiteman se svým orchestrem a samotným autorem (coby interpretem sólového partu) v rámci koncertního programu s názvem *Experiment in Modern Music* konaném v newyorské Aeolian Hall dne 12. února 1924[51]. Skladba s autentickým černošským příznakem, v podobě vstupního klarinetového sóla s efektním pozvolným glissandem (které je interpretačním experimentem klarinetisty Rosse Gormana), vzbudila mimořádný ohlas publika a odborné kritiky hned při svém prvním uvedení[52]. Jednalo se o podnět k další oboustranně přínosné kontinuální spolupráci mezi oběma hlavními protagonisty (Whitemanem a Gershwinem), která dále pokračovala řadou dalších repríz uskutečněných ještě téhož roku 1924 (konkrétně 7. března opět v Aeolian Hall, 21. dubna v newyorské Carnegie Hall, dále pak během květnového turné počínaje vystoupením 15. května v Rochestru NY, dále v Pittsburghu, Clevelandu, Indianapolis a konče 21. května v St. Louis, dále pak ještě 15. listopadu znovu v Carnegie Hall a 27. listopadu na Academy of Music ve Philadelphii)[53]. Pravými důvody, proč Gershwin za účelem orchestrace *Rhapsody in Blue* využil raději služeb již zkušeného aranžéra, můžeme spatřovat jednak v kulminující pracovní zátěži, které byl v období mezi léty 1924 – 1925 vystaven a také v určité zdrženlivosti před úkolem tohoto typu, neboť dílo vůbec první velkou Gershwinovou partiturou určenou pro tzv. klasická koncertní pódia. Od samotných počátků symfonický jazz také souvisel s hojnou produkcí hudebních adaptací nebo přepracování) různého druhu a rozsahu) pro účely komerčního užití (zejména v rámci tvorby nových rozhlasových či televizních pořadů) a tato běžná praxe se nevyhnula ani Gershwinovu nejslavnějšímu dílu (svého druhu), přičemž některé z verzí Rhapsody in Blue byly vytvořeny dokonce samotným autorem, jednak v rámci rozhlasových pořadů společnosti CBS v roce 1934, dále též v rámci divadelní inscenace *George White's Scandals* z roku 1926 nebo v podobě sborové verze v rámci broadwayských revue s názvem *Blackbirds* z let 1933 a 1939 a pro účely revuálních projektů *Rhapsody in Black revues* z let 1931-32 a 1941. Dílo bylo dále upraveno do podoby baletního prologu Radio City Music Hall v letech 1933-1937 nebo použito v hollywoodském filmu (coby ústřední téma Gershwinovy původní hudby k filmu *Delicious* z roku 1931 nebo ve filmu Paula Whitemana *King of Jazz* z roku 1930. Za (svého druhu) vůbec první Gershwinův závažnější (vlastnoruční) počin v oblasti instrumentace velkých tzv. „klasických" orchestrálních partitur pak nutno podle slov obsažených ve studii Franka C. Campbella z roku 1954, považovat *Concerto in F*, vzniklé v pokročilé fázi skladatelova intenzivního teoretického studia orchestrace, konkrétně v období mezi červencem

[51] CAMPBELL, *The Musical Scores of George Gershwin*, 1954, s. 128.
[52] RIMLER, *George Gershwin: An Intimate Portrait*, 2009, s. 5.
[53] NEIMOYER, *After the Rhapsody: George Gershwin in the Spring of 1924*, 2014, s. 92.

a zářím 1925[54]. Podnět k jeho kompozici vzešel od Waltera Damrosche (tehdejšího ředitele a dirigenta New York Symphony Orchestra), který si premiéru díla (z pozice ředitele a současně dirigenta New York Symphony Orchestra) vyžádal a společně s Gershwinem coby sólistou premiéroval dne 3. prosince 1925 v rámci koncertu tamní filharmonické společnosti (New York Symphony Society[55])[56]. O tom, že Gershwin svou kompoziční obratnost a především tektonickou a instrumentační stránku svých orchestrálních partitur neustále cizeloval a průběžně revidoval, o čemž svědčí řada zaznamenaných drobných změn (které se týkaly jednak úplnosti akordických tvarů nebo zdvojených tónů) v autografu díla a nepřímo též kritických ohlasů nebo komentářů obou děl (Rhapsody in Blue, Concerto in F), v nichž zpravidla lépe obstála spíše stránka kompoziční a strukturální před poněkud neskromnými očekáváními kritiků po stránce stavebné. Nesporně výrazný a progresivní posun právě z hlediska hudební formy později zaznamenalo následující symfonické dílo (reflektující dojmy z evropského turné a zejména inspirace hudbou francouzského impresionismu) *An American In Paris* (premiérované právě výše zmíněným Walterem 13. prosince 1928**).** Jakkoliv je toto dílo (objektivně vzato) odrazem a výsledkem Gershwinova progresivního tvůrčího zrání, jeho přijetí nebylo přesto o nic méně diverzifikované než v případě dvou předchozích skladeb a kromě nadšených reakcí zaznamenalo i určitá zpochybnění nejen ze strany odborné kritiky (jak o tom bylo pojednáno v předchozí podkapitole), ale dokonce také samotných interpretů. Dle dobových svědectví Winthropa Sargeanta (obsažených v Pollackově komprehenzivní biografii o Gershwinovi) pak možná překvapí i zdánlivě nepodstatná okolnost, že komunita newyorských filharmoniků při přípravě premiéry An American In Paris (v roce 1928) ke Gershwinovi přistupovala s takřka „instinktivním odporem" a to i navzdory faktu, že provedení skladby řídil jinak respektovaný ředitel New York Symphony Society Walter Damrosch [57]. Z toho můžeme usuzovat, že zatímco byl symfonický jazz (ustavený kapelníkem Paulem Whitemanem) obecně koncipován jako módní (a do určité míry jako snobská) forma koncertní hudby (obohacená o tehdy poměrně atraktivní jazzové prvky) s cílem vyvolávat sugestivní dojmy; konzervativním a tradičně školeným filharmonikům tento hudební styl však patrně příliš konvenovat nemusel. Takto vyhrocené kulturní prostředí a klima, v němž bylo nutno vyhovět nejvyšším očekáváním náročného a tzv. klasicky orientovaného velkoměstského publika a současně nesnadným požadavkům ze strany produkčního zázemí (včetně objednavatelů, dirigentů nebo hudebníků) vyvíjelo na mladého skladatele nepochybně enormní

[54] CAMPBELL, *The Musical Scores of George Gershwin*, 1954, s. 128.
[55] V New Yorku ve 20. letech souběžně působily dvě společnosti tzv. New York Symphony Society (v čele s Walterem Damroschem) a tzv. New York Philharmonic Society (vedená Willem Mengelbergem, Willemem van Hoogstratenem a Arturem Toscaninim), k jejichž spojení došlo v roce 1929.
[56] CAMPBELL, *The Musical Scores of George Gershwin*, 1954, s. 128.
[57] POLLACK, *George Gershwin: His Life and Work*, 2006, s. 124.

tlak, kterému George Gershwin čelil nadprůměrnou cílevědomostí a sebereflexí. Následující orchestrální dílo, kterým je *Second Rhapsody for orchestra with piano* (z roku 1931), pak vzniklo během společné práce obou bratrů na filmovém projektu *Delicious* v Hollywoodu a z hudby k tomuto snímku také obsahově vychází. Posledním velkým ryze orchestrálním dílem je pak *Cuban Overture* (z roku 1932), kde Gershwin výrazně rozšířil uplatněný instrumentář o celou řadu příznačných perkusních nástrojů (bonga, maracas, tykve nebo kubánské paličky) a nové rytmické idiomy inspirované kubánským kulturním prostředím a tamní tradiční hudbou.

Ačkoliv Gershwinova hudební tvorba do obecného koncepčního rámce lineárních a progresivních dějin hudby (respektovaného mnoha západními hudebními odborníky a vědci) zapadala ve své době (mimo jiné i díky schizmatu jeho rostoucí popularity ve sféře hudebního divadla) jen velmi stěží, její jedinečný kulturní význam a dopad na vývoj americké umělecké hudby (a to zejména díky počinům v oblasti symfonického jazzu a jazzové opery Porgy a Bess) patřičného docenění a uznání i odbornými kruhy (žel až po Gershwinově smrti) nakonec došel. V relativně nedávné minulosti však Charles Hamm v odborné eseji (z roku 1999) důrazně poukázal na „nedostatek disciplinované teorie věnované Gershwinovi navzdory nepřebernému množství dosud vydaného publicistického materiálu, který je však povětšině teoreticky a metodicky nevyhovující“[58], a simultánně tak parafrázoval úvodní slova popisu kompletní sbírky esejí Wayna Schneidera (v níž je obsažena), totiž že „George Gershwin (1898-1937) zůstává jedním z nejpopulárnějších, ale nejméně doceněných amerických skladatelů“[59]. Není tedy divu, že např. jeho klavírní *Koncert in F* (z roku 1925), formově a tonálně inspirovaný ideálem největších romantických vzorů, byl již v době svého vzniku nadšeně přijímán pouze u publika, zatímco kritika dílo častovala nemístnou ironií a jízlivými odsudky. V dobových souvislostech je pak nutno také rozlišovat „co všechno“, „kým“ „kde“, „pro koho“ a také „kdy“ bylo vlastně veřejně prezentováno a považováno za jazz. Stratifikaci jazzové hudby, jak byla provozována ve 20. letech, uvádí ve své analytické studii právě Charles Hamm, který přísně rozlišuje mezi autentickým jazzem provozovaným autonomní afroamerickou (černošskou) komunitou a fonograficky produkovaným pouze v omezených nákladech, dále jazzem (nebo též blues) provozovaným na přelomu 20. a 30. let v prostředí tzv. bělošské komunity za účasti obou etnik (vydávaný velkými nahrávacími labely a částečně komercionalizovaný prostřednictvím rozhlasových vln) a konečně komerčním jazzem provozovaným výhradně v uzavřené bělošské komunitě, který pak tvořil většinu fonografické a rozhlasové produkce populární hudby (s rozšířeným dosahem napříč celým americkým

[58] HAMM, *Towards a new reading of Gershwin*, 1999, s. 3–4.
[59] SCHNEIDER, *The Gershwin style: New looks at the music of George Gershwin*, 1999. Popis knihy.

kontinentem) v období 20. – 30. let minulého století[60]. Tato vědecky podložená stratifikace nám může leccos napovědět jednak o rasové diverzifikaci tehdejší (americké) jazzové scény, ale též o celkovém stavu americké společnosti ve zmíněném časovém rozmezí. Paula Whitemana coby zakladatele symfonického jazzu spolu s Georgem Gershwinem bychom pak intuitivně spojovali s třetí z těchto kategorií spolu s dalšími lídry bělošských koncertních jazzových kapel, jakými byli Roger Wolfe Kahn, Ben Selvin, Ben Pollack, Ted Lewis, Sam Lanin, Vincent Lopez nebo Jimmy Durante[61]. Právě příslušníci třetí kategorie pomyslně rozepsali novou kapitolu jazzové historie, která se však již obešla bez účasti a asistence černošských hudebníků. V důsledku rostoucí komercializace hudby se tento nový (a posluchačky atraktivní) hudební styl záhy rozmohl také v Evropě (nejprve ve Francii), kde byl budován takřka zprostředkovaně a zcela nezávisle na afroamerických kořenech, zatímco Gershwin v houževnatém čerpání jazzových podnětů a inspirací přímo v autentickém prostředí harlemských klubů (zejména v proslulém Cotton Clubu) naopak neustal. To se patrně nejvýrazněji projevilo právě v případě Rhapsody in Blue, v níž lze příklon k harlemskému pojetí jazzu zrcadlí asi nejprůkazněji, o čemž částečně svědčí i proměnlivá aranžérská a provozovací praxe díla, které za Gershwinova života prošlo mnoha dílčími úpravami. Kromě dnes obecně známé orchestrální verze a Whitemanova bigbandového ztvárnění není podle Howlanda[62] nikterak vyloučeno, že existovala zkrácená verze rapsodie (zaznamenaná na gramofonové nahrávce společnosti RCA Victor z 23. února 1928) v podání orchestru Leroy Smithe, jejíž instrumentace byla přizpůsobena konkrétní nástrojové sestavě a podmínkám proslulého harlemského ansámblu, který od roku 1926 pravidelně vystupoval v harlemském nočním klubu s názvem Connie's Inn. Právě hluboký zájem a úsilí věnované studiu afroamerického jazzu jej pak činilo imunním proti mnohým nekorektním výpadům ze strany zaujaté (a v tomto ohledu i často zaostalé málo vzdělané) odborné kritiky, jíž pak v zoufalé snaze nezbývalo, než se při hodnocení jazzových prvků uchylovat k cyklickému varírování pejorativních adjektiv, v nichž pozitiva typu „hybridní“, „korupční“ nebo „židovský“ zpravidla nechyběla.

Zvláště symfonická báseň An American In Paris je pak vzorovým příkladem díla, v němž se typicky americké či evropské rytmicko-metrické, melodické a formální struktury, instrumentační prvky a harmonické postupy tvoří jeden tektonicky celistvý, organický (ačkoliv současně neobyčejně členitý) hudební celek evokující sugestivní atmosféru a scény kosmopolitní evropské metropole, která byla v době 20. let minulého století vyhledávaným

[60] HAMM, *Towards a new reading of Gershwin*, 1999, s. 6.
[61] HAMM, *Towards a new reading of Gershwin*, 1999, s. 6.
[62] HOWLAND, *Jazz Rhapsodies in Black and White: James P. Johnson's "Yamekraw"*, 2006, s. 467–468.

centrem mezikontinentálního kulturního dění a veškeré umělecké tvorby. Zatímco *Rhapsody in Blue* je i s velkým časovým odstupem (a jistě pochopitelně) obecně nejznámějším a snad i nejčastěji uváděným dílem symfonického jazzu, řada hudebně-teoretických analýz minulosti i současnosti potvrdila, že z hlediska Gershwinova tvůrčího vývoje lze za koncepčně vyzrálejší symfonickou partituru považovat orchestrální rapsodii *An American In Paris*. Právě v případě tohoto díla Gershwin zcela vědomě usiloval a nesporně též dokázal (silně inspirován tvorbou impresionistů, zejména Ravela) synteticky a vkusně propojit onou evropskou tradici s afroamerickými jazzovými idiomy (konkrétně s blues nebo charlestonem), ale též s prvky tradiční židovské melodiky a pentatoniky v jeden esteticky homogenní a skutečně sugestivní celek, který může současně konvenovat se záměry relativně mladé vědní disciplíny hudební (zvukové) geografie, coby věrný a sugestivní odraz dobového sociokulturního prostředí jak evropského tak amerického. Přesto že si skladba An American svými nespornými kvalitami své adekvátní místo jak na koncertních pódiích, tak v hudební publicistice a nakonec i v rámci širokého expertního a kritického fóra vydobyla, z hlediska pozornosti a zájmu hudebních teoretiků a historiků za slavnějším a citelně propagovanějším dílem (svého druhu) Rhapsody in Blue dlouhou dobu přece jen poněkud zaostávala.

Světové jazzové hnutí, jak bylo odstartováno na severoamerickém území ve 20. letech minulého století, nesporně představovalo také jeden ze zásadních stimulů iniciace nových (do té doby neuplatněných) kompozičních přístupů a trendů v oblasti tehdejší seriózní hudební sféry. Velmi citelně tak hudba tzv. jazzového věku zasáhla a ovlivnila hudební tvorbu nejen americké, ale též evropské hudební avantgardy, za jejíž klíčové centrum lze bez pochyby považovat francouzskou metropoli Paříž, která se stala pomyslnou cílovou metou jak komerčního, tak seriózního umění v nejširším slova smyslu. Není divu, že v poměrně turbulentní kulturní éře 20. let byl jazz signifikantem moderního životního stylu a do určité míry symbolem „nového“ a „inovativního“ dění a dynamických procesů v rámci obou kulturních sfér. Infiltrací jazzu do tvůrčích plodů evropské a americké hudební avantgardy oné doby se ve své studii s podivuhodným názvem „*Jazzbandism*“[63] chronologicky a strukturovaně zabývá Jed Rasula, který uplatnění tohoto stylově-žánrového typu kategorizuje dle příznačných diskurzních hesel a pojmů, které jsou jak pro jazz a období jazzového věku, tak pro nekonformní umění doby mezi léty 1913 – 1931 naprosto určující a typické[64]. Setkáváme se zde s poteticky vyjádřenou a zároveň historicko-esteticky pojatou reflexí americké a evropské hudební kultury období tzv. jazzového věku v kontextu hudební „*řeči*

[63] Výraz pocházející od španělského spisovatele Ramóna Gómeze de la Serny a použitý jako jedno z hlavních hesel jeho knihy s názvem Ismos (vydané v roce 1931).
[64] RASULA, *Jazzbandism: The Creation of the World (1923)*, 2006.

ragtimu (1924)“[65], dobového tanečního fenoménu zvaného „*foxtrot*“[66], dále pak též s tematikou modernismu v kontextu jazzové hudby, tzv. „*hříšných synkop*“[67], rovněž s charakteristikou socio-kulturního prostředí Paříže 20. let minulého století (a s některými vybranými dobovým skladbami a uměleckými formacemi, jako např. s jazzovou skupinou „*Cabaret Voltaire (1916)*“[68], „*Pařížským jazzbandem Jeana Cocteaua*“[69] či Milhaudovým baletem „*La Création du monde*“[70]) a dalšími specificky zacílenými tématy, které úzce souvisí s legendárním „*Experimentem v moderní hudbě (1924)*“[71] Paula Whitemana, Anthielovou hudbou k experimentálnímu kubistickému filmovému projektu (Fernanda Legera) „*Ballet Mécanique (1925)*“[72], populární hudbou z produkce newyorského komerčního vydavatelského centra „*Tin Pan Alley (1924)*“[73] a v neposlední řadě s černošskou hudbou coby opozicí ryze americké hudební avantgardy[74]. Zatímco v Evropě jazz představoval životaschopný prostředek poválečné revitalizace evropské společnosti, na území Spojených států byl naopak oficiálně považován za jakýsi dočasný módní výstřelek ryze komerční hudební produkce a v konfrontaci s hudebním modernismem vzbuzoval spíše řadu kontroverzí a vlnu příkře odmítavých postojů ze strany početného tábora konzervativně orientovaných odpůrců, který jej coby novou tzv. „uměleckou“ formu (stejně tak jako film, komiks, vaudevill a další výdobytky rádoby populární zábavy), neřku-li dokonce prostředek či integrovanou součást autentického vyjádření původní americké hudební tvorby, nebyl ochoten programově akceptovat a přijmout. V souvislosti s jazzem tak tehdejší (zejména americká) seriózní hudební scéna čelila spoustě axiologicky a dichotomně koncipovaným diskurzům, jimž vévodila konfrontační témata a hesla související jednak s hudební materií lidového původu (a jejím využitím jak v komerční, tak seriózní hudební produkci), dále pak s tématikou tzv. primitivismu v kontextu ultramoderních vyjadřovacích prostředků (uplatňovaných Stravinským, Auricem, Poulencem a dalšími evropskými skladateli), nebo s tematikou rasově neposkvrněné a ryze americké hudební kultury (kterou v období rozkvětu jazzového věku takřka vzorově zosobňoval Charles Ives). Za příklady vskutku odvážné infiltrace jazzových idiomů do ryze avantgardní hudební tvorby pak můžeme považovat jak *Ballet Mécanique* George Antheila, tak do určité míry i Coplandův neadresně zamýšlený hudební titul *Music For the Theater* z téhož roku (1925).

Za zásadní a svého druhu prvotní počin v oblasti „symfonického jazzu“ a současně i

[65] RASULA, *Jazzbandism: The Creation of the World (1923)*, 2006, s. 92–95.
[66] RASULA, *Jazzbandism: The Creation of the World (1923)*, 2006, s. 64–65.
[67] RASULA, *Jazzbandism: The Creation of the World (1923)*, 2006, s. 77–78.
[68] RASULA, *Jazzbandism: The Creation of the World (1923)*, 2006, s. 65–66.
[69] RASULA, *Jazzbandism: The Creation of the World (1923)*, 2006, s. 72–73.
[70] RASULA, *Jazzbandism: The Creation of the World (1923)*, 2006, s. 87.
[71] RASULA, *Jazzbandism: The Creation of the World (1923)*, 2006, s. 88–89.
[72] RASULA, *Jazzbandism: The Creation of the World (1923)*, 2006, s. 103–104.
[73] RASULA, *Jazzbandism: The Creation of the World (1923)*, 2006, s. 90.
[74] RASULA, *Jazzbandism: The Creation of the World (1923)*, 2006, s. 105–110.

nekonformního modernismu v prostředí české hudebně-kulturní provenience pak můžeme nesporně považovat absolventskou skladbu Jaroslava Ježka, kterou je *Koncert pro klavír a orchestr* (vydaný tiskem v roce 1928), jehož sólového partu se (za spolupráce České filharmonie pod taktovkou ježkova lektora kompozice Karla Boleslava Jiráka) dne 23. června 1927 zhostil tehdy jedenadvacetiletý autor coby student kompoziční školy na (dnešní) Pražské konzervatoři. Jedná se o zcela nekonvenční koncertní dílo o třech částech (*I. Tempo Di Foxtrot. Adagio Quasi Andante. Foxtrot - Tempo., II. Tango. Andante Quasi Moderato., III. Charleston. Allegro Vivace.*) zkomponované v modernistickém duchu se stylizací jazzových a tanečních prvků.[75] Svým způsobem šlo o první Ježkův vážnější skladatelský počin navazující na ultimátní kompoziční kvality skladby pro identické instrumentální obsazení *Rhapsody in Blue* jeho amerického vzoru George Gershwina, jehož hudební tvorbou byl takřka bezmezně fascinován a po zbytek životní a tvůrčí dráhy zcela zásadně ovlivněn. Právě Gershwinův příklad pak byl pro Ježka pohnutkou a důvodem k explicitnímu odmítání veškerých akademických předsudků spojených s rozlišováním hudby na tzv. vážnou a populární (neřkuli pokleslou), s nimiž byl během studijních let často konfrontován. Tento (takříkajíc prvotní) tvůrčí počin pak vyústil v další pozoruhodná Ježkova díla (snad ještě výrazněji) překračující (v té době) poněkud střežené hranice poněkud přísně polarizovaného hudebního světa. O tom však pojednáme blíže ještě v následující podkapitole.

1.6 Gershwinova hudební řeč coby silný inspirační zdroj středoevropské avantgardy a jazzového hnutí

Navzdory veškerým sociopolitickým a kulturně-ideovým nesnázím, překážkám a frontálním útokům ze strany různých kulturně-ideových a rasově zaujatých tendenčních uměleckých hnutí, kterým musela Gershwinova hudební tvorba čelit a odolávat v rámci avantgardního umění 20. a 30. let minulého století na území severní Ameriky, aby nakonec jednoznačně prokázala svůj nenahraditelný inovativní potenciál (kompetence) a nalezla tak (či doslova vybojovala) své adekvátní místo v oblasti svébytného a progresivního původního moderního umění své doby, se nakonec stala silným inspiračním vzorem také pro některé významné středoevropské hudební tvůrce a současníky. Výměna tvůrčích myšlenek v duchu společných nebo podobných humanitních ideálů a snahy o určité přehodnocení funkcí hudby (bez ohledu na ideologický, geopolitický či estetický původ jednotlivých autorů) byla totiž

[75] HNÁTOVÁ, *Kateřina. Jaroslav Ježek: Co-creator of the Czech inter-war modern movement*, 2007, s. 28.

zejména v období mezi dvěma světovými válkami společnou motivací jak evropské, tak americké avantgardní hudební scény, ačkoliv typické národní a kulturní idiomy zde zůstaly i nadále zachovány[76]. Tato obecná tendence pak (v mnoha konkrétních případech tvůrců a děl) platila i v době (30. - 40. let), kdy tlak na společensko-politické funkce hudby jak na území Spojených států, tak především v Evropě (zvláště pak následkem politického dění v Německu) enormně zesílil a konkrétně české avantgardní hnutí pak spojujeme především s obdobím tzv. první republiky, které následovalo po vzniku samostatného československého státu v roce 1918. Na jeho poněkud umírněné, přesto však zjevné polarizaci se podílely především dvě zásadní skupiny ideově spřízněných a konzistentních hudebních tvůrců, kterými bylo jednak umělecké sdružení „Mánes" (včetně exilově distancovaného, přesto sympatizujícího Bohuslava Martinů) a dále pak značně progresivní a revoluční hudební hnutí „Přítomnost", iniciované roku 1924 pokrokovým skladatelem a významným hudebním teoretikem Aloisem Hábou (1893 – 1973), jehož praktický (skladatelský), teoretický a vědecký impakt v oblasti mikro-intervalové hudby (založené na uplatnění čvrttónového, pětinotónového a šestinotónového dělení celotónové jednotky) a moderního (až revolučního) pojetí harmonických a tonálních vztahů daleko přesáhl hranice tehdejší tuzemské hudebně-teoretické publikační produkce a hudební scény. Zejména v Hábově teoretickém a pedagogickém působení pak můžeme spatřovat počátek hlubokého zájmu o avantgardní a neotřelou hudební tvorbu (jednoho z jeho studentů) skladatele Jaroslava Ježka (1906 – 1942) na poli vážné hudby, která tvoří poněkud příkrý kontrast k jeho tvorbě populární. Ačkoliv Ježek (coby frekventant volně přístupného kursu pro čvrttónovou hudbu[77]) sice plně nerozvíjel Hábou konstituovaný nový kompoziční sloh (založený na absenci jak tematické práce, tak hierarchizace užitého motivického materiálu nebo hojném využití mikro-intervalů), vliv jeho učitele se do Ježkových děl z oblasti tzv. seriózní tvorby identifikovatelně, i když značně redukovaně, přece jen propsal[78]. Zde máme na mysli zejména kompozičně progresivní a výrazově neotřelá Ježkova klavírní díla, jako jsou *Bagatelly* a *Etuda* (z roku 1933), *Rapsodie* (z roku 1938), *Toccata* (z roku 1939) a *Sonáta* (z roku 1941), dále pak *Sonáta pro housle a klavír* (z roku 1933), *Dva smyčcové kvartety* (z let 1932 a 1941), *Duo pro dvoje housle* (z roku 1934), *Dechový kvartet* a *Koncert pro housle a dechový orchestr* (z roku 1931) nebo *Symfonická báseň* (z roku 1936), pro něž jsou koncentrovaná architektura hudebních celků a tonální uvolnění harmonických vztahů po Hábově vzoru poměrně příznačné. Zřetelné jazzové inspirace jsou pak velmi patrné zejména

[76] BEK, Josef, *Die tschechische Musik-Avantgarde*, 1983, s. 79–81.
[77] HONS, Miloš, *Kritická činnost vůdčích osobností české moderní hudební teorie (Alois Hába, Otakar Šín, Karel Janeček)*, 2012, s. 20.
[78] HONS, Miloš, *Kritická činnost vůdčích osobností české moderní hudební teorie (Alois Hába, Otakar Šín, Karel Janeček)*, 2012, s. 21–23.

v seriózní Ježkově tvorbě pro klavír a orchestr, kterou reprezentují (jednak výše zmíněný) *Koncert* (z roku 1928) a *Fantazie* (z roku 1930). Zásadní vliv na formování Ježkovy kompoziční techniky v oblasti modernistických děl však bezesporu mělo pedagogické působení Karla Boleslava Jiráka (1891-1972), který se mimo jiné aktivně zasadil o prosazování a uvádění jak vážných, tak populárních Ježkových děl na koncertních pódiích a v rozhlase[79]. Navzdory nesporně záslužnému vlivu Ježkových tuzemských kompozičních lektorů sehrála v Ježkově profesní kariéře klíčovou úlohu právě fascinace hudbou George Gershwina, v níž nacházel ideál vrcholného hudebního umění překračujícího hranice žánrů a stylů. Dalším z představitelů meziválečné avantgardy a současně významným průkopníkem implementace jazzových prvků do symfonických partitur, byl v českém prostředí nesporně Bohuslav Martinů (1890 – 1959), jehož nekonformní a svébytná hudební tvorba absorbovala nejen vlivy příslušníků pařížské Šestky, Igora Stravinského, ale především Alberta Roussela, (coby jeho dočasného lektora kompozice během studijního pobytu v Paříži během roku 1923). Poněkud masivní jazzová módní vlna, která již dříve dočasně zasáhla nebo více méně pohltila mnohé francouzské skladatele v čele s Claudem Debussym (již v roce 1908), se v plné síle nevyhnula ani tvorbě Bohuslava Martinů. Ve skutečnosti šlo opojení rafinovanými synkopickými strukturami založenými na přejatých černošských tanečních imitacích cake-walk, foxtrotu a charlestonu a samozřejmě též blues. Ačkoliv první použití foxtrotu a shimmy identifikujeme již v baletní hudbě s názvem *Kdo je na světě nejmocnější* (z roku 1923), plnohodnotné uplatnění jazzových prvků lze vysledovat až v případě baletu zkomponovaném podle předlohy Jarmily Kröschlové *Kuchyňská revue* (z roku 1927), jejíž hudební zpracování věrně vystihuje charakteristika Jaroslava Mihuleho v profilové monografii věnované životu a dílu Bohuslava Martinů následovně: „Moderní a taneční prvky v hudbě jsou organicky zasazeny do apartní nálady rozverného divertimenta a spoluutvářejí výsledný vtip celého dílka. Všeho je zde s mírou a bystrá, mladá hudba – místy blízká dixielandu – upoutává i v koncertním provedení baletní suity (Prolog, Tango, Charleston, Finále). S minimem nástrojů (klarinet, fagot, trubka, housle, violoncello a klavír) je dosaženo maxima účinku; zejména v charlestonu“[80]. Za pouhý symbolický náznak jazzové orientace lze považovat orchestrální skladbu s rafinovaným použitím komorní vokální skupiny a příznačným názvem *Le Jazz* (z roku 1928), kterou však nelze s pojetím tzv. symfonického jazzu Paula Whitemana nebo George Gershwina jakkoliv vážněji spojovat či srovnávat. Vůbec prvním klavírním dílem vážně reflektujícím podstatu foxtrotu nebo blues je nesporně cyklus *Osm Preludií* (z roku 1929). Pozoruhodnými díly tohoto druhu jsou jistě též *Jazzová suita*, další balety *Podivuhodný let* a *Natáčí se* nebo pětivětý

[79] CINGER, *Šťastné blues: aneb Z deníku Jaroslava Ježka*, 2018, s. 13.
[80] MIHULE, *Bohuslav Martinů: profil života a díla*, 1974, s. 51.

Sextet pro dechy a klavír (z roku 1929), který mimo jiné zaujme poměrně neotřelou instrumentací s použitím flétny, hoboje, klarinetu, dvou fagotů a klavíru. Ačkoliv jsou tyto jazzové inspirace širokým muzikologickým fórem pokládány spíše za nepodstatnou epizodu skladatelova tvůrčího zrání (vymezenou léty 1926 -1930) a dokonce sám skladatel toto tvůrčí období považoval do jisté míry za přechodné, určitý význam přítomnosti jazzové hudby na klasických pódiích přece jen přiznal prostřednictvím zaznamenaných výpovědí. Pro představu zde citujeme alespoň jednu z mnoha autorových výpovědí, která nám o jeho přehodnoceném vztahu a postoji k jazzu, coby kompozičnímu prostředku, může leccos napovědět: „Myslím často na úžasně pregnantní rytmus našich slovanských písní, na písně slovenské, na jejich charakteristický doprovod nástrojový, a zdá se mi, že není nám třeba se uchylovat k jazzu. Ale nicméně nemohu popřít jeho úlohu v celkovém proudu, kterým se bere život, jenž si diktuje vše, co potřebuje k svému výrazu“[81] Tato slova z roku 1930 (tedy z doby, kdy již zřejmě rekapituloval své tzv. jazzové období) pak ještě doplňme o citát z roku 1923 (z doby čerstvě po jeho příjezdu do Paříže a po prvním kontaktu s tzv. poevropštěným jazzem na tamním území: „Objev jazzu v poválečné době je jedním z kritérií určujících aspirace současné doby“[82]. Hudba Bohuslava Martinů však nebyla známa pouze v Evropě, díky jeho dočasnému pobytu ve Spojených státech v roce 1941, zanechala pozitivní ohlasy i na tamním kontinentálním území, kde jej dobový tisk charakterizoval jako trojici současných umělců, který spolu s Ježkem a Jaromírem Weinbergerem (1896 - 1967) jako „reprezentanty české hudby na západní polokouli“ (překlad autora), a konkrétně Martinů pak jako importéra čehosi umělecky „nového a vysoce osobitého“ (překlad autora)[83].

Jazzovou hudbou byla nepochybně zasažena také tvorba ideologicky pronásledovaných tzv. „Terezínských skladatelů“. Za všechny zde nelze opominout alespoň pozoruhodnou komorní kompozici Pavla Haase (1899 – 1944) nesoucí titul *Smyčcový kvartet č. 2 "Z Opičích hor" op. 7*, jejíž vůbec první kritické vydání (s bicími nástroji ad libitum) před nedávnem uvedla na trh česká dceřiná společnost mezinárodní nakladatelské skupiny Bärenreiter se sídlem v Německu (v Kasselu) Bärenreiter Praha v roce 2020. V této premiérové verzi Haasova kvartetu (variantně též kvintetu) z roku 1926 se zrcadlí vliv Janáčkova kompozičního stylu v kombinaci s dobovou jazzovou hudbou. Jedním z mnoha autorů pozoruhodných (žel ideologicky potlačovaných) děl, na něž bylo v době hitlerovské okupace uvaleno schizma tzv. Entartete Musik (degenerované hudby), je skladatel a klavírní virtuos židovského původu Erwin Schulhoff (1894 – 1942). Jakožto představitel německy mluvící pražské židovské komunity, zanícený sympatizant a propagátor Hábova kompozičního slohu a jeho mikro-

[81] MIHULE, *Bohuslav Martinů: profil života a díla*, 1974, s. 52.
[82] RASULA, *Jazzbandism: The Creation of the World (1923)*, 2006, s. 88.
[83] LOWENBACH, *Czechoslovak Composers and Musicians in America*,1943, s. 328.

intervalových děl a současně též reprezentant české levicové umělecké avantgardy, si v soukolí demografických a politických okolností „vysloužil“ pozici silně nevyhovujícího autora, perzekuovaného hned dvěma ideologickými systémy. Jeho skladatelská tvorba byla kromě revolučních výbojů po Hábově vzoru silně ovlivněna také impresionismem, neoklasicismem, ale také jazzem. Mezi jeho pozoruhodná díla ovlivněná jazzovou estetikou patří řada klavírních skladeb (cyklů), jako *Pět grotesek* (z roku 1917), *Pět pitoresek* (1919), *Jazzové skici* nebo *Pět jazzových etud* (z téhož roku 1926), *Taneční jazzová suita* (z roku 1931) nebo sonáty z let 1918, 1924, 1926 a 1927, dále pak komorní díla zastoupená dvěma smyčcovými kvartety z let 1924 a 1925, *Koncertem pro smyčcové kvarteto a dechový orchestr* (z roku 1930) nebo *Hot sonátou pro altový saxofon a klavír* (1930) a v neposlední řadě také jazzovým oratoriem *HMS Royal Oak* (1930).

České avantgardní umění rozvíjené v prostředí hudebního divadla za mnohé vděčí především všestranné a excentrické osobnosti (divadelního a filmového scénáristy, režiséra, herce, hudebního skladatele, ale též kulturně politického komentátora) Emila Františka Buriana (1904 – 1959), jehož význam pro vývoj českého divadla a hudby je nesporný i navzdory jeho poválečné příslušnosti k značně kontroverzní kulturně-politické levici. Jazzové inspirace a prvky jsou patrné v jeho pozoruhodném (v pořadí čtvrtém) operním díle *Bubu z Montparnassu* (vytvořené v roce 1927), jehož vůbec prvního uvedení se zhostila Státní opera Praha v režii Jiřího Nekvasila teprve v roce 1999 (konkrétně 20. března). Zatímco v operní adaptaci stejnojmenného románu Charlese Louise Philippa uplatnil Burian svůj vytříbený smysl pro neobvyklé instrumentační prvky (s využitím jazzového soundu a pro něj typických nástrojů banja a saxofonu), za nejvýznamnější z jeho oper je považován titul *Maryša* z roku 1930. Své novátorské a nezřídka protiválečně namířené divadelní i hudební počiny nejprůkazněji realizoval v rámci vlastního divadelního ansámblu s názvem D 34, nekonformního sborově-recitačního ansámblu Voice band nebo na poli scénické divadelní a filmové hudby. V oblasti divadelní scénografie pak na sebe výrazně upozornil počinem zásadního a objevného významu, za něž je obecně považován vynález tzv. theatrografu (coby organické fúze promítaných obrazů s hereckou akcí), který byl později Alfredem Radokem a Josefem Svobodou přiveden k dokonalosti v podobě unikátní a mezinárodně uznávané Laterny magiky. Burianovy vizionářské počiny na poli avantgardního hudebního umění inspirovaného jazzovou estetikou nezůstávají bez publikačních ohlasů také v zahraničí a některé z Burianových děl, jako *Bubu z Montparnassu* nebo *Jazzové Requiem pro voiceband, soprán, bas, klavír, harmonium, saxofon a bicí nástroje* (z roku 1928), zmiňuje ve své studii kupříkladu Jad Rasula právě v kontextu evropské dobové hudební avantgardy a tehdejšího publikačního zájmu spjatého s

fenoménem jazzu[84].

Vliv americké jazzové hudby, do českého prostředí zprostředkovaně přenesený nejprve z Paříže, se nepochybně odrazil též v tvorbě skladatelů sdružovaných v hudební skupině „Mánesa“, kterou ve 30. letech tvořili kromě Františka Bartoše (1905- 1973), Václava Holzknechta (1904 – 1988), Pavla Bořkovce (1894 – 1972) a Iši Krejčího (1904 – 1968), především pak v hudební tvorbě ke scénickým hrám autorské dvojice Jiřího Voskovce (původně Wachsmanna) a Jana Wericha (inscenovaným na půdě protifašisticky orientovaného tzv. Osvobozeného divadla) dříve zmíněného Jaroslava Ježka.
S odstupem času nelze jinak, než jako poněkud trpký osudový paradox, vnímat fakt, že Jaroslav Ježek byl s autentickou a nijak nezkreslenou podobou jemu blízkého (amerického) jazzu konfrontován až díky nedobrovolnému a poměrně krátkému (tříletému) pobytu v exilu na území Spojených států před svým skonem roce 1942. Kromě pozoruhodných Ježkových tvůrčích počinů v oblasti tzv. seriózní nebo vážné hudby, které se dočkaly velkorysého uznání dokonce od největších uměleckých autorit (Karla Boleslava Jiráka nebo Josefa Suka) se masivní oblibě komerčněji orientovaného publika těšila především díla z oblasti písňové tvorby nebo instrumentální hudby určené pro účely hudebního a činoherního Osvobozeného divadla (v období mezi léty 1927 – 1938), která byla výrazně ovlivněna tanečními formami (původně severoamerické provenience) foxtrotu nebo charlestonu (jako např. proslulá instrumentální předehra pro klavír a orchestr *Bugatti Step* ke hře *Don Juan & Comp.* z roku 1931 nebo brilantní instrumentální swing-foxtrot *Happy Go Lucky (Bezstarostně)* ze hry *Pěst na oko* z roku 1938), ale naproti tomu také některé zlidovělé bluesové písně (zde za všechny jmenujme alespoň legendární písně *Tmavomodrý svět* nebo *Klobouk ve křoví*)[85]. Během působení v Osvobozeném divadle byl Ježek vystaven doslova hektickému tvůrčímu a pracovnímu tempu Voskovce a Wericha a kumulovaně zde obstarával funkce dirigenta (kapelníka), skladatele a také interpreta. Za vrcholy spolupráce této legendární tvůrčí trojice na půdě Osvobozeného divadla jsou obecně považovány hry Fata Morgana (z roku 1929), Ostrov Dynamit (z roku 1930), Golem (z roku 1931), dále hry César, Robin a Zbojník (z roku 1932), dále pak hry Svět za mřížemi nebo protifašisticky zacílená inscenace Osel a stín (z roku 1933), Slaměný klobouk a Kat a blázen (z roku 1934), Vždy s úsměvem, Panoptikum a Balada z hadrů (z roku 1935), Nebe na zemi a Rub a líc (z roku 1936), Těžká Barbora (1937) nebo Pěst na oko (z roku 1938). Více než plodné období na půdě Osvobozeného divadla bylo ukončeno vynuceným odchodem Voskovce, Wericha a Ježka do exilu v roce 1939. Mimořádný význam duchaplné a aktualizované politické satiry provozované na prknech Osvobozeného

[84] RASULA, *Jazzbandism: The Creation of the World (1923)*, 2006, s. 110–111.
[85] HNÁTOVÁ, *Kateřina. Jaroslav Ježek: Co-creator of the Czech inter-war modern movement*, 2007, s. 26–27.

divadla po jeho nuceném ukončení činnosti rozhodně neupadl v zapomnění a jména hlavních tvůrců (Jiřího Voskovce, Jana Wericha a Jaroslava Ježka) naopak rezonovala jak v americkém rozhlase, tak i v odborném tisku, který konkrétně Ježkovi nezanedbatelnou publicitu nesporně věnoval. Z dobových zmínek publikovaných v prestižním americkém periodiku The Musical Quarterly (z roku 1943) se například můžeme dozvědět, že coby komponista byl Ježek v publicistickou a odbornou muzikologickou komunitou označován přezdívkou „straightforward" nebo považován za tzv. „Offenbacha Československé republiky" (překlad autora) a charakterizován také jako „tvůrce promyšlené strategie jak efektivně transformovat rytmické a instrumentální rysy jazzové hudby v prostředí zcela odlišných hudebních tradic a české melodiky" (překlad autora)[86]. O Ježkově hudbě malých forem (písních, pochodech, nebo scénické hudbě) bylo (dle téže dobové studie) pochvalně referováno i některými velkými osobnostmi tehdejšího hudebního světa (Igorem Stravinským nebo Kurtem Weilem) a Ježkova hudební čísla z revuálních projektů Osvobozeného divadla byla též přirovnána např. k Busoniho komické opeře *Arlecchino*. Mnohé podnětné tvůrčí inspirace Ježek načerpal během půlročního pobytu v Paříži během roku 1928, kde se setkal s baletní hudbou Igora Stravinkého, Sergeje Prokofjeva, pařížské Šestky (konkrétně Arthura Honnegera), Bohuslava Martinů a s estetikou a zvukomalebným koloritem francouzských impresionistů, konkrétně s klavírním dílem Claudea Debussyho, o nichž později pojednal i publikačně[87]. Z publikované korespondence adresované blízkému příteli a spolupracovníkovi Vítězslavu Nezvalovi z roku 1931 je však patrné Ježkovo rozčarování nad určitými konvencemi a snobismem pařížského uměleckého prostředí: „Paříž byla a bude snobistická. O slávě a popularitě nerozhoduje, co umíte, nýbrž spíše jak se dovedete společensky chovat, oblékat, bavit se a bavit společnost pana nebo paní X, kteří vás pozvou na čaj o páté, kde se vyrábějí mondénní úspěchy. Tyto five o'clocky znamenají ztracený čas, ale tímhle nutným zlem musí projít každý, kdo chce něco znamenat, třeba na jiném poli, protože snobistické kruhy mají v rukou umělecký život a tudíž i hudbu skladatele s výkonnými umělci. Proto se v Paříži hraje poměrně hodně moderní hudby, ačkoli hlavní zásluhu o to mají hostující dirigenti a především vedoucí dirigent symfonického orchestru pařížského Pierre Monteux"[88].

V jiné textové pasáži téhož dopisu se pak pozastavuje také nad funkčními poměry tamního koncertního provozu v konkrétní souvislosti zážitku ze symfonického večera, na němž v Paříži vyslechl hudbu Stravinského baletu *Svěcení jara*:

„Tento záviděníhodný program trpí ovšem reprodukcí. Hudebníci jsou dobře organizováni

[86] LOWENBACH, *Czechoslovak Composers and Musicians in America*, 1943, s. 324–325.
[87] HNÁTOVÁ, *Kateřina. Jaroslav Ježek: Co-creator of the Czech inter-war modern movement*, 2007, s. 29.
[88] CINGER, *Šťastné blues: aneb Z deníku Jaroslava Ježka*, 2018, s. 45.

a dirigenti jsou bezmocní proti jejich zvůli. Sežene-li si některý hudebník na večer výhodněji placené hraní, pošle za sebe na koncert nebo do divadla náhradu. Stalo se třeba, že Ansermet přišel dirigovat, na pódiu se obrátil k obecenstvu a omluvil se, že neručí za výsledek, protože před sebou vidí jiné hráče než na zkoušce. Za těchto okolností je každý dirigent rád, skončí-li bez mimořádné pohromy. Ansermetův případ mluví za ostatní tím spíše, že se tak stalo při Sacre du printemps“[89].

Značně limitující chronické a vleklé zdravotní hendikepy (spočívající ve značně omezeném zraku i sluchu) v kombinaci s odborným hudebním vzděláním pak Ježka paradoxně činily odolnějším jednak při studiu poměrně náročných harmonických jazzových postupů a praktik tehdejší zámořské jazzové produkce, na základě poslechu gramofonových nahrávek a současně mohly být také zdrojem jeho mimořádných improvizačních dispozic, které plně uplatňoval v rámci svých velmi úspěšných a tradovaných improvizačních výstupů na divadle nebo na večírcích v uzavřených společnostech. Navzdory tomu se však Ježkova hudební tvorba ne vždy setkávala s patřičným pochopením konzervativců z řad české hudební avantgardy. Není divu, že někteří Ježkovi současníci patrně nedokázali vůbec uvěřit, že tentýž hudební tvůrce může dosahovat mimořádných invenčních výsledků a těšit se široké popularitě na poli tzv. hitové populární produkce a současně vytvářet zcela osobitá, nekonvenční a konkurence schopná díla, nad jejichž řemeslnou a uměleckou kvalitou povážlivě zpozorní i některé nejváženější akademické autority své doby (jako byl např. Josef Suk nebo Karel Boleslav Jirák), neboť podobné případy tvůrčí univerzality a rozpolcenosti, jakou v hudební tvorbě uplatňoval právě Jaroslav Ježek, budeme v hudební historii do dnešních dnů hledat jen velmi těžko. Jistě ne náhodou je i v současné mezinárodní muzikologické a hudebně historiografické publikační rovině hudební tvorba (potažmo „hudební jazyk“ nebo „řeč“) Jaroslava Ježka adekvátně spojována s pojmem tzv. „bilingvismu“ nebo použita coby modelový příklad metafory „hudební jazyk/řeč“ v rámci obhajoby diskutované analogie mezi „hudbou“ a „jazykem/ řečí“ (v závislosti na míře vágnosti překladu autora)[90]. Beckermanova studie (na níž se v této souvislosti odkazujeme) zajímavým způsobem rozlišuje (na jedné straně) mezi tzv. „hudebními dialekty“ (s nimiž v historii pracovali velikáni evropské hudby, např. Antonín Dvořák inspirován dojmy z amerického kontinentu, Gustav Mahler klezmerem nebo Béla Bartók maďarskými lidovými písněmi) které tvoří celistvý komplex jednoho hudebního jazyka/řeči a (na druhé straně) skutečně ojedinělými případy dvojice radikálně odlišných hudebních řečí (disponujících vlastní syntaxí, gramatikou a tradicí), které mohou sloužit coby

[89] CINGER, *Šťastné blues: aneb Z deníku Jaroslava Ježka*, 2018, s. 45.
[90] BECKERMAN, *Ježek and musical bilingualism*, 2022, s. 32–33.

vzorové příklady onoho bilingvismu[91]. Coby jeho vzorové reprezentanty zde pak kromě George Gershwina uvádí příznačně jméno Jaroslava Ježka (coby tzv. „českého Gershwina“), dále Leonarda Bernsteina, André Previna, Duke Ellingtona a Billy Strayhorna, včetně demonstrativních příkladů z tvorby těchto autorů a konkrétně v Ježkově případě pak nachází pozoruhodnou analogii mezi evergreenem *Život je jen náhoda* a polkou ze *Sonáty pro klavír* (zkomponované roku 1941)[92]. Životaschopná syntéza vzorové avantgardní abstrakce a jazzu ukrytá v útrobách nástroje, jemuž Ježek své sonátové dílo (zkomponované pouhý rok před svou smrtí) propůjčil, nás podle Beckermanových slov může podnítit k hlubšímu zamyšlení nad identitou autora, který usiloval nejen o nalezení vlastní pozice v americkém kulturním životě, ale též životní stability a jeho základního smyslu[93].

Závěrem lze konstatovat, že pokud jde výhradně o tzv. populární Ježkovu tvorbu, zde dokázal praktiky špičkových světových jazzmanů a band-leaderů mistrně přetavit v invenčně svébytné a řemeslně pozoruhodné tvary (jak po stránce tektonické, harmonické, tak instrumentační), které byly nepochybně způsobilé obstát v konkurenci nejvěhlasnějších zahraničních tvůrců své doby, jakými byli zejména Duke Ellington nebo Benny Goodman. Jistě ne náhodou se Ježkovi (žel až po jeho smrti) dostalo pocty a zprostředkovaného uznání od jednoho z těchto velikánů prostřednictvím Jana Wericha, který byl v newyorském studiu, krátce po Ježkově smrti, prozaicky „přistižen“ při soukromém poslechu nahrávek orchestru Osvobozeného divadla právě jazzovým velikánem Bennym Goodmanem. Odtud pak pochází onen tradovaný (a mnohokrát citovaný rozhovor obou účastníků setkání),[94] při němž „Král swingu“ neskrýval upřímný obdiv nejen k hráčské úrovni orchestru, který zněl právě z reproduktorů, ale především k Jaroslavu Ježkovi samotnému[95].

1.7 Závěr kapitoly. Klavírní cyklus Preludes for piano a symfonická báseň An American In Paris v kontextu Gershwinovy kompoziční progrese a komplexu skladatelovy tvorby

Malý klavírní cyklus Three Preludes for piano (z roku 1926) je opředen tajuplným až záhadným příběhem, který byl od doby prvního publikování třívětého celku předmět

[91] Tamtéž, s. 33.
[92] Tamtéž, s. 33–34.
[93] BECKERMAN, *Ježek and musical bilingualism*, 2022, s. 36.
[94] Užito s písemným souhlasem redakce Literatura Umění Kultura: Týdeník unie českých spisovatelů, z.s.; se sídlem: Politických vězňů 9, 110 00 Praha 1.
[95] SEDLÁK, *Neúplná vzpomínka na Jaroslava Ježka*, 2016.

masivního badatelského zájmu a detailního historiografického výzkumu. Oficiální tištěná dobová verze z roku 1927 vydaná New World Music Corporation (z níž jsme, coby hodnověrného pramenného materiálu při tvorbě našich smyčcových/kvartetních adaptací vycházeli) je však ve skutečnosti pouhou antologií (původně mnohem) širšího cyklu skladeb (identického typu preludií), který George Gershwin zamýšlel vytvořit po vzoru ostatních velikánů minulosti i současnosti (Johanna Sebastiana Bacha, Fryderyka Chopina, Sergeje Rachmaninova nebo Claude Debussyho) a jehož výsledná realizace je dodnes spojena s mnoha nevyjasněnými otázkami souvisejícími jednak s rozsahem původně zamýšleného cyklu a především s poněkud rozptýleným rukopisným pramenným materiálem. Na základě souboru potvrzených svědectví a dobových (většinou však nekompletních či jinak vágních) dobových důkazů pracuje současné muzikologické a historiografické fórum s poznatkem o celkovém počtu sedmi zkomponovaných preludií. Unikátnost tohoto třídílného kompozičního celku a současně i záhada celého příběhu (s ním spojeného) spočívá v tom, že skladba je jediným dílem pro sólový klavír vydaným ještě za skladatelova života, z čehož pak lze usuzovat, že k redukci původního rozsahu díla (pokud k ní opravdu došlo) muselo patrně dojít se souhlasem nebo s vědomím jeho tvůrce. Určitý vhled do této rozporuplné historie nám skýtá historická studie Roberta Wyatta z roku 1989, která laboruje právě s variantou potenciální existence oněch sedmi preludií.[96] Wyatt zde pracuje s (částečně) dochovanými informacemi jednak o prvním veřejném provedení vícedílného cyklu (v rámci pěveckého recitálu Marguerite d'Alvarezové konaného dne 4. prosince 1926 v newyorském hotelu Roosevelt) nebo se zprostředkovanými svědectvími v podobě dochované dobové kritiky (především z publikovaného arzenálu významného kritického esejisty New York Times Carla Van Vechtena) či korespondence s Gershwinovou milenkou Kay Swiftovou a některými dalšími aktéry (svědky) tohoto podivuhodného příběhu[97]. Z poměrně zamlženého, kusého obsahu a nedostatečného rozsahu korespondence mezi Gershwinem a Carlem Van Vechtenem lze usuzovat, že ani Gershwinovi nakloněnému hudebnímu publicistovi nebyla situace kolem údajné existence obsáhlejšího cyklu preludií a případných publikačních plánů vůbec jasná, ačkoliv z doslechu věděl o celkem šestnácti dalších skicách s neurčitým názvem "March and April, 1924", kterými se Gershwin vybavil za účelem své cesty do Anglie. V Gershwinově biografii z roku 1931 se pak její autor Issac Goldberg zamýšlel nad důvody, proč nechal skladatel vydat tiskem pouze sérii tří skladeb a současně též Goldberg (coby očitý svědek/účastník akce) potvrdil, že skladeb tohoto typu zaznělo v rámci pěveckého recitálu kontra-altistky Marguerite d'Alvarezové rozhodně více, s upřesněním, že pouze dvě nebo tři

[96] WYATT, *The Seven Jazz Preludes of George Gershwin: A Historical Narrative*, 1989, s. 68.
[97] WYATT, *The Seven Jazz Preludes of George Gershwin: A Historical Narrative*, 1989, s. 68–85.

z nich neobsahovaly již dříve povědomou hudbu a působily zcela nově. Také informace obsažené v krátké tiskové anonci (z 28. 11. 1926 zveřejněné v New York Times), kde je avizován počet šesti preludií, se rozchází s údaji uvedenými na tištěném programu koncertu, kde poněkud závazněji figuruje redukovaný počet pouze pěti konkrétně nespecifikovaných skladeb[98]. Z tohoto údaje pak vychází při filtraci značně neurčitého a protichůdného obsahu několika publikovaných recenzí koncertní premiéry a z veškerých dostupných informací (včetně svědectví Kate Swiftové, která se na notaci jednoho z preludií aktivně spolupodílela) pak skládá mozaiku pravděpodobné podoby veřejně provedeného pětidílného cyklu. To však za předpokladu, že spektrum zamýšlených a premiérovaných skladeb obsahuje dokonce celkem sedm pravděpodobných možností. Zcela hypoteticky zde mohly figurovat i klavírní skladby *Sleepless Night* (z roku 1924, která měla být původně součástí *Concerta in F*), *Novelette in G major – Rubato* (z roku 1923) a *Novelette in Fourths in E-flat major – Tempo Rubato* (nespecifikovaného data), přičemž písemná zmínka z dochovaného diáře Carl Van Vechtena poskytuje pouze kusou informaci o celkovém počtu pěti premiérovaných skladeb a konkrétnější nejsou ani výpovědi dalších účastníků koncertu z řad odborné kritiky[99]. Některé z publikovaných kritik odůvodňovaly nedostatek přesnějších údajů existencí (potažmo nedostupností) pouze rukopisné podoby děl a odkazovaly dokonce na plánovaný cyklus s názvem *Melting Pot*. Ačkoliv Robert Wyatt pracuje, co do počtu skladeb, s několika možnými variantami (pětidílnou, šestidílnou nebo sedmidílnou), na základě doložených zjištění lze považovat za průkazné, že skladeb, které (dle tištěného koncertního programu) typově odpovídaly anoncovanému titulu „*Five Piano Preludes*“[100], je celkem sedm. O která další (kromě trojice oficiálně publikovaných *Preludes for piano*) se ve skutečnosti jednalo, však zůstává dodnes zahaleno tajemstvím a to i navzdory veškerým (dnes velmi cenným) záslužným a velkorysým donátorským snahám Gershwinových nejbližších (tj. jeho matky Rose a bratra Iry Gershwinových nebo Ferde Grofého) v zájmu o uchování rukopisů skladatelových zásadních prací v Library of Congress nedlouho po Georgeově smrti. Z iniciativy Rose Gershwinové tak byly v roce 1952 v tamních sbírkách bezpečně uchovány manuskripty zásadního koncertního repertoáru (včetně klavírních náčrtů *Rhapsody in Blue* nebo instrumentální partitury k opeře *Porgy and Bess*), k nimž o rok později Ira Gershwin přidal partituru Grofého verze *Rhapsody in Blue* pro klavír a symfonický orchestr, ačkoliv partituru téhož díla v aranžmá pro sólový klavír a jazzový orchestr již dříve (v roce 1946) instituci věnoval právě samotný Ferde Grofé[101].

[98] WYATT, *The Seven Jazz Preludes of George Gershwin: A Historical Narrative*, 1989, s. 74.
[99] WYATT, *The Seven Jazz Preludes of George Gershwin: A Historical Narrative*, 1989, s. 78.
[100] WYATT, *The Seven Jazz Preludes of George Gershwin: A Historical Narrative*, 1989, s. 80.
[101] CAMPBELL, *The Musical Scores of George Gershwin*, 1954, s. 127.

Součástí dochovaného souboru rukopisných artefaktů George Gershwina je *Preludes, Jan. 1925* (uložené v *Library of Congress* ve Washingtonu coby součást *The Gershwin Collection, Box 8, Item 2*, na níž odkazuje Robert Wyatt[102]) je také 11taktový extrakt prvního z preludií s dočasným názvem *Jan. 1925*, který spolu s dalšími stranami rukopisu záhadně zmizel a ve finální verzi (vydané *New World Music, Harms Inc., [1927]*) tudíž nakonec nefiguroval[103]. Z hlediska hudebního obsahu tento náčrt odkazoval na *Rumbu* z pozdější *Cuban Overture* (z roku 1932) a původně měl být také obsahem zamýšleného klavírní skladby *Concerto in F*[104]. Přestože jednotlivé části výsledného třídílného cyklu *Preludes for piano* nejsou opatřeny daty vzniku, na základě archivních indicií se však obecně předpokládá, že mohly být zkomponovány ještě před datem jejich prvního veřejného provedení 4. prosince 1926.

Dochované holografické rukopisy tří publikovaných preludií (*New World Music, Harms Inc., [1927]*) s názvem *Preludes*, které jsou rovněž součástí komprehenzivní sbírky *George and Ira Gershwin Collection, (bulk 1920-1960)*[105] uložené ve washingtonské *Library of Congress*, navíc obsahují dvojí verzi *Prelude III*. přičemž žádná ze skladeb údaj o datu jejich vzniku bohužel neobsahuje. Další součástí této kolekce jsou i kopie k témuž původnímu vydání pocházející ze skladu *Warner Brothers* v Secaucusu ve státě New Jersey, které jsou unikátní díky rukopisným (tužkou psaným) poznámkám či drobným opravám, které zde skladatel provedl[106]. Žádný z těchto původních materiálů však údaj o datu jejich vzniku bohužel neobsahuje. V případech pozdějších vydání a nejrůznějších novodobých transkripcí cyklu *Preludes* se patrně proto setkáváme nejčastěji s dvěma různými variantami datování tohoto cyklu, jednak s údajem „1926“ coby datem prvního veřejného provedení nebo s letopočtem „1927“, jakožto nezpochybnitelným datem prvního oficiálního vydání. Jednotlivá vydání bývají také různě titulována (např. *Preludes, Preludes for piano, Three Preludes, Three Preludes for piano*, nebo ve variantách doplněných o letopočet apod.), to patrně v závislosti na publikačních pravidlech konkrétních vydavatelů nebo registračních podmínkách příslušných kolektivních správců. Rok 1926 se tak běžně objevuje v edičních zpracováních z pozdějších dekád jakožto údaj spojený se vznikem kompozice tohoto (početně redukovaného) třívětého cyklu. Příslušný (dobový) indexovaný záznam o autorských právech k titulu (cyklu) *Preludes* (vydaného společností *New World Music, Harms Inc., [1927]*) lze v současnosti fyzicky nahlížet buďto prostřednictvím lístkového katalogu v Čítárně veřejných záznamů o autorských

[102] WYATT, *The Seven Jazz Preludes of George Gershwin: A Historical Narrative*, 1989, s. 84.
[103] WYATT, *The Seven Jazz Preludes of George Gershwin: A Historical Narrative*, s. 72.
[104] WYATT, *The Seven Jazz Preludes of George Gershwin: A Historical Narrative*, s. 72.
[105] GERSHWIN, George, et al., *George and Ira Gershwin collection*, 1895, ML31 .G38.
[106] WYATT, *The Seven Jazz Preludes of George Gershwin: A Historical Narrative*, 1989, s. 73.

právech[107] přímo v Úřadu pro autorská práva[108] nebo prostřednictvím tamní virtuální sady svazků Kongresové knihovny[109] a USCO, jejíž součástí je sbírka digitalizovaných ročníkových Katalogů záznamů o autorských právech[110] evidovaných mezi léty 1891 - 1977 (spravovaná neziskovou organizací s názvem Internetový archiv[111]). Přesná lokace záznamu titulu *Preludes* pak konkrétně odpovídá digitalizovanému ročníkovému svazku s názvem *Catalog of Copyright Entries, 1927 Music For the Year 1927 New Series Vol 22 Part 3*[112], jehož uživatelsky přívětivé prostředí pak navíc skýtá i možnosti snadnější a rychlejší orientace v obsáhlém dokumentu, zejména díky několika praktickým interaktivním funkcím (tj. ikonám pro pokročilé vyhledávání, sdílení, stahování a vizuální úpravu nebo generování záložky). Původní podoba tohoto (kompilačního) záznam v příslušném ročníkovém katalogu pak má následující: „*Gershwin (George) Preludes; pf. © Sept. 9, 1927; 2 c. Sept. 12; E 673829; New world music Corp., New York. • 18718*.“[113] Numerický kód na konci záznamu pak odkazuje na rejstřík autorů, který nabízí souhrnný přehled o veškerých řádně evidovaných registracích nebo prolongacích (obnoveních) autorských práv autora s platností (datem účinnosti) od příslušného kalendářního roku (případně konkrétního data) uvedeného v záznamu příslušného ročníkového svazku (katalogu). Díky této systematické evidenci pak získáváme zaručené a skutečně relevantní informace o aktuální Gershwinově tvorbě ve vymezeném časovém období (v tomto konkrétním případě o jeho tvorbě v roce 1927). Vznik oficiálně publikovaného malého klavírního cyklu *Preludes* si můžeme spolehlivě zasadit do kontextu tehdejší další Gershwinovy tvorby, která (na základě zde čerpaných informací) v konkrétním roce 1927 obsahovala výčet ostatních písňových a instrumentálních děl (včetně numerické rejstříkové identifikace jednotlivých položek v rámci odpovídajícího ročníkového katalogu):

"*Babbitt and the bromide. 24192, 26635 (187)*; *Beautiful gypsy. 24217*; *Concerto in F. 20406*; *Dance alone with you. 24470*; *Funny face. 24731, 26635 (218)*; *He loves and she loves. 24858, 26635 (226)*; *High hat. 24887, 26635 (227)*; *How long has this been going on. 20792*; *Lady be good. 3192*; *Let's kiss and make up. 21062, 26635 (243)*; *Man I love. 26635 (250)*; *Military dancing drill. 19249*; *My one and*

[107] Překlad autora z původního anglického znění (čerpaného z webu úřadu USCO): Copyright Public Records Reading Room. (Sídlo čítárny: 101 Independence Avenue, SE James Madison Memorial Building, LM 404 Washington, DC 20540-4680).
[108] Překlad autora z původního anglického znění (čerpaného z webu příslušného úřadu): United States Copyright Office. Dále jen ve zkratce USCO nebo variantně též pomocí zkráceného názvu U. S. Copyright Office.
[109] Překlad autora z původního anglického znění (čerpaného z webu úřadu USCO): "The Library of Congress," se sídlem 101 Independence Ave, S E Washington, DC 20540.
[110] Překlad autora z původního anglického znění (čerpaného z webu úřadu USCO): Catalogs of Copyright Entries.
[111] Překlad autora z původního anglického znění (čerpaného z webu úřadu USCO): The Internet Archive.
[112] LIBRARY OF CONGRESS, COPYRIGHT OFFICE, *Catalog of Copyright Entries, 1927 Music For the Year 1927 New Series Vol 22 Part 3,* 1927.
[113] LIBRARY OF CONGRESS, COPYRIGHT OFFICE, *Gershwin (George) Preludes; pf. © Sept. 9, 1927; 2 c. Sept. 12; E 673829; New world music Corp., New York. • 18718*, 1927, s. 972.

only. 26635 (262); *Oh, Kay. 1295, 21415. 25681*; *Rhapsody in blue. 19549, 25911*; *Rosalie. 25936*; *'S wonderful. 21621, 26635 (274)*; *Seventeen and twenty-one. 19629; Strike up the band. 19743*; *Tip-toes. 1842, 6690*; *What am I gonna do. 22022*; *World is mine. 22100*; *Yankee Doodle rhythm. 20079.*"[114]

Do značné míry unikátní a zaručeně relevantní obraz dobové interpretace oficiálně publikovaného třívětého cyklu *Preludes for piano*[115] nám pak skýtá dochovaný zvukový záznam autorského provedení díla v podání samotného George Gershwina, obsažený na kompilačním CD albu *Gershwin plays Gershwin*[116] (společnosti Naxos) a pocházející z roku 1928, který může v kontextu bohaté (a po dlouhá desetiletí budované) interpertační tradice pomyslně bořit některé zažité mýty a po destiletí budované interpretační stereotypy mnoha renomovaných interpretů z doby (těsně) předcházející přelomu nového milénia, zejména pak, pokud jde o (více než) obvyklou a často až nepřiměřeně pomalou volbu tempa bluesové ukolébavky *Prelude II (Blue Lullaby) (Andante con moto e poco rubato*) nezřídka evokující spíše charakter "Largo, quasi marcia funebre", jak na toto interpretační klišé poukazuje Larry Starr[117] ve své recenzi věnované reedicím Gershwinových originálních nahrávek z let 1919 až 1931 pro hudební magazín American Music, publikované v roce 2003.

Má-li být pojednáno o evropských vlivech, které zásadně determinovaly vznik neobvyklé symfonické rapsodie *An American In Paris* (ekvivalentně označované též jako poema), rozhodně nelze opominout či nezmínit některé důležité osobnosti, které ať už explicitně či zdálivě latentně, přesto však zásadně formovaly nebo směrovaly Gershwinův skladatelský růst, který postupně kulminoval a vykrystalizoval tvůrčími snahami o komponononování velkých orchestrálních partitur po vzoru kompozičních veličin tehdejší evropské (zvláště pak francouzské) artificiální hudební sféry. Za vůbec první zprostředkované setkání s hudební tvorbou velikána evropské hudby Maurice Ravela vděčil Gershwin především svému učiteli Charlesovi Hambitzerovi[118], který v něm nadšený zájem studovat hudbu evropských tvůrců a především francouzských impressionistů zásadně podnítil. Cestu k hlubšímu poznání hudební teorie (hudebních forem, harmonie a kontrapunktu a instrumentace) a kompozičních praktik pak Gershwinovi po Hambitzerově smrti ukázali Edward Kilenyi a Rubin Goldmark, hudebníci

[114] LIBRARY OF CONGRESS, COPYRIGHT OFFICE, *Babbitt and the bromide*; *Beautiful gypsy*; *Concerto in F*; *Dance alone with you*; *Funny face*; *He loves and she loves*; *High hat*; *How long has this been going on*; *Lady be good*; *Let's kiss and make up*; *Man I love*; *Military dancing drill*; *My one and only*; *Oh, Kay*; *Rhapsody in blue*; *Rosalie*; *'S wonderful*; *Seventeen and twenty-one; Strike up the band*; *Tip-toes*; *What am I gonna do*; *World is mine*; *Yankee Doodle rhythm*, 1927, s. 1599 – 1600.

[115] GERSHWIN, *Preludes for piano*, 1927.

[116] GERSHWIN, Prelude No. 1, Prelude No. 2, Prelude No. 3. In: *Gershwin plays Gershwin*, 2000.

[117] STARR, *Review*, 2003, s. 539.

[118] Charles Hambitzer (1878 nebo též 1881 - 1918) byl americký skladatel, pianista a majitel hudební školy na Upper West Side na Manhattanu v New Yorku. Je označován za prvního zásadního Gershwinova učitele hudební teorie a hry na klavír, který dokázal včas detekovat nesporný talent desetiletého zvídavého a hudbou fascinovaného skladatele.

odchovaní spíše bohatou evropskou operní tradicí, kteří nadějnému skladateli odtajnili jednak svět hudebního divadla (ve smyslu bohaté evropské operní tradice, americkému publiku dosud ne tolik vlastní), tak i sféru tehdejší populární hudby a jazzu, k níž mladý hudebník přirozeně tíhl. V tomto směru představovalo hlavní zdroj Gershwinova vzdělání především prostředí harlemských nočních klubů a umění jazzových pianistů té doby, mezi něž patřili především (Luckey Roberts, Jamese P. Johnson nebo Eubie Blake) nebo kompoziční tvorba již zavedených autorů populární hudby, jakými byli Irving Berlin and Jerome Kern a posléze též vlastní angažmá v roli tzv. song pluggera u hudebního nakladatelství Jerome H. Remick & Company119 v produkčním centru Tin Pan Alley na manhattanské 28. západní ulici v New Yorku mezi léty 1914 až 1917. Mezi zásadní až osudová setkání, která Gershwinovu tvorbu nasměrovala přímo k symfonickému jazzu, pak můžeme považovat spolupráci s textařem Irvingem Caesarem (na první komerčně úspěšné písni Swanee), s divadelním a filmovým producentem Georgem Whiteem (na broadwayském projektu George White's Scandals), dále s aranžérem Ferdem Grofé a zejména pak s Paulem Whitemanem, který byl shodou okolností dirigentem Gershwinovy operní prvotiny s názvem *Blue Monday, Opera a la Afro-American* a iniciátorem prvního Gershwinova (takřka „stylotvorného") počinu svého druhu, která nakonec dostala název ***Rhapsody in Blue***[120]. Zcela zásadní vliv na pozdější výsledek v podobě symfonické poemy z roku 1828 měl dopad několika skladatelových pobytů v Paříži, z nichž první absolvoval již v roce 1925. Zde se také intuitivně zrodila idea zkomponovat dílo reflektující magické kouzlo metropole přezdívané „město světla", která byla tehdejším útočištěm a cílovou stanicí mnohých umělců jak z východu, tak i ze zámoří (za všechny jmenujme alespoň Sergeje Ďagileva, Pabla Picassa, Ernesta Hemingwaye, Jamese Joyce, Roye Harrise, Aarona Coplanda, Georgea Antheila nebo Marca Blitzsteina). Z dlouhé řady evropských skladatelských vzorů, s jejichž hudbou se během svých opakovaných pobytů v Paříži mohl George Gershwin setkat, jej bezesporu nejzásadněji zasáhla tvorba Maurice Ravela. Sympatie a respekt však byly oboustranné, což dokazoval i tradovaný a vážně míněný Ravelův zájem setkat se s Gershwinem osobně během jeho koncertního turné po Spojených státech a Kanadě v březnu roku 1928, ačkoliv k prvnímu společnému setkání a vzájemnému seznámení došlo již mnohem dříve, během jedné z Gershwinových návštěv Paříže[121]. Pocta, které se Gershwinovi od Ravela dostalo v podobě velkoryse formulovaného doporučujícího dopisu vysoce respektované pařížské lektorce kompozice Nadii Boulangerové s žádostí o

[119] Jerome Hosmer Remick (1867 - 1931) je plné jméno zakladatele významného hudebního nakladatelství s původním sídlem v Detroitu.
[120] RIMLER, *George Gershwin: An Intimate Portrait*, 2009, s. 3–5.
[121] RIMLER, *George Gershwin: An Intimate Portrait*, 2009, s. 28–29.

poskytnutí několika lekcí kompoziční techniky velmi nadanému americkému skladateli[122]. Paříž byla pro Gershwina nejen silným uměleckým inspiračním zdrojem, ale také nalezištěm charakteristických reálií v podobě sbírky čítající přibližně dvacet taxi klaksonů (nebo-li tzv. „taxi horns"), kterými skladatel odjel vybaven do domovské země, aby zde experimentoval s jejich témbrovými a relativními intonačními dispozicemi a mohl tak seriózně zvažovat jejich efektivní uplatnění v rámci nově komponované symfonické rapsodie (básně) coby autentické evokace dopravního ruchu na pařížském náměstí Place de la Concorde. Jak později dosvědčili i Gershwinovi pařížští hostitelé manželé Schirmerovi nebo dvojice zaujatých pianistů (Jacques Fray a Mario Braggiotti) při návštěvě Gershwinova pařížského hotelového pokoje, takřka bezmezná skladatelova fascinace specifickým zvukem pařížských taxi klaksonů údajně mohla hraničit až s posedlostí[123].

Na základě úryvků a torz z Gershwinovy korespondence je patrno, že skladba *An American In Paris* nevznikla nikterak kvapně a skladatel své pařížské inspirační podněty vstřebával velmi pozvolna a jasnější představa o finálním kompozičním tvaru vznikala (podle všeho) až v jeho domovském newyorském prostředí v období mezi léty 1926 až 1828. V jedné z dochovaných písemných korespondencí přítelkyni Rosamondě Wallingové ostatně přiznal, že nápad ústředního bluesového tématu v něm vyvolal stesk po pohledu na milovanou řeku Hudson a veškeré příjemné asociace a vzpomínky s ní spojené[124]. Finalizaci orchestrální poemy se pak Gershwin věnoval souběžně s prací na další kompozicí, kterou byla v pořadí druhá *Rapsodie pro klavír a orchestr*, během svého dalšího tříměsíčního pobytu v Evropě, kde navázal nové podnětné profesní a přátelské vztahy s Vernonem Dukem (1903 – 1969) a nakladatelem Richardem Simonem (1899 – 1960)[125]. Jak populární, tak seriózní Gershwinova tvorba zcela zásadně ovlivnila hudbu intencionálně rozpolceného Vernona Dukea, coby skladatele, který své seriózní kompozice vydával pod svým rodným jménem (Vladimir Dukelsky), zatímco jazzové populární evergreeny (typu *April in Paris, I Can't Get Started* nebo *Autumn in New York*) nesly jméno Vernon Duke[126]. To ostatně dokazuje i Dukeova výpověď pod dojmem poslechu Gershwinova úspěšného revuálního šlágru s názvem *Swanee*, v níž se na Gershwinovu adresu vyjádřil v tom smyslu, že spíše než autentický neworleanský jazz 20. let a pravověrné blues na něj zapůsobily muzikalita a invenční síla Gershwinovy hudby (spočívající v neotřelé melodice a synkopických rytmech).[127] Co se týče produkční stránky, zájem o Gershwinovo zamýšlené symfonické dílo (*An American In Paris*) však nebyl

[122] RIMLER, *George Gershwin: An Intimate Portrait*, 2009, s. 29.
[123] POLLACK, *George Gershwin: His Life and Work*, 2006, s. 432.
[124] POLLACK, *George Gershwin: His Life and Work*, 2006, s. 431.
[125] Spoluzakladatel newyorského knižního nakladatelství Simon & Schuster.
[126] DUKE, *Excerpts from Passport to Paris*, 2013, s. 140.
[127] DUKE, *Excerpts from Passport to Paris*, 2013, s. 142–143.

zrovna zanedbatelný a kromě Waltera Damrosche, jemuž bylo první uvedení díla přislíbeno, se o něj v době Gershwinova jarního pobytu v Paříži (1928) vážně zajímaly i další prestižní osobnosti jako např. Leopold Stokowski (1882 - 1977) nebo zavedený a uznávaný Sergej Ďagilev, kterým však premiérové uvedení nakonec muselo být ve prospěch Damrosche a jeho nově ustavené (sloučené) newyorské filharmonie odepřeno[128]. Současně to však znamenalo nemalá očekávání ze strany odborníků, tak odborné kritiky, která byla dychtivá, jak se Gershwin coby autor šlágrové produkce vyrovná s překvapivě rozsáhlým symfonickým formátem, jaký v jeho dosavadní tvorbě neměl obdoby. V souvislosti s chystanou premiérou onoho tzv. rapsodického baletu[129] byla Gershwinovi věnována i patřičná tisková a rozhlasová publicita, díky níž se nám dochovaly autorovy vlastní autentické výpovědi, z nichž můžeme o tvůrčích a koncepčních záměrech tohoto díla leccos vyčíst nebo blíže pochopit. Hrubý nástin výsledné instrumentace obsahovala již skica kompletní partitury pro dva klavíry, dokončená 1. srpna 1928 a finální podoba orchestrální partitury pak byla (dle údaje uvedeného v manuskriptu díla) dokončena 28. listopadu. Z hlediska koncepčně volné hudební formy se (navzdory zkušenostem s Rhapsody in Blue) i v tomto případě opakovaně vydal poněkud méně pohodlnou cestou a vystavil se nebezpečí nařčení z formální nekoncepčnosti a neobratnosti ze strany méně nakloněného tábora hudebních kritiků. V případě symfonické poemy však Gershwin již (ani zdaleka tolik) nespoléhal na pomyslné benefity kolektivní, dynamické (a do značné míry) proměnlivé aranžérské praxe, která byla typická pro big-bandovou jazzovou produkci nebo prostředí hudebního divadla a ubíral a již od počátku směřoval své tvůrčí síly a nemalé (povětšině samostatné) studijní úsilí směrem k vytvoření fixní (neměnné) podoby ryze vlastní symfonické partitury, která jakoukoliv aranžérskou adaptabilitu a improvizační volnost běžné jazzové praxe (proti rapsodii) takřka zcela vylučuje. I přes nesporný kompoziční progres, který Gershwinova hudební řeč od roku 1924 zaznamenala, bylo i tento nový a koncepčně odlišný symfonický obraz některými Gershwinovými odpůrci (do jisté míry) neopodstatněně a zaujatě spojován s tzv. epizodickou formou symfonického jazzu (ve stylu *Rhapsody in Blue*), jak o ní pojednává v rámci komparační analýzy idylického jazzového obrazu s názvem Yamekraw Jamese P. Johnsona John Howland[130]. Gershwinův smysl pro melodickou asymetrii, rafinované a posluchačsky atraktivní polyrytmické a synkopické rytmické struktury inspirované afroamerickými a latinskoamerickými vlivy a populární hudební produkcí Tin Pan Alley, pak spolu s evropskou romantickou tradicí a avantgardní tvorbou evropských protějšků, spoluutvářely skladatelův fascinující a bohatý kompoziční arsenál, který jej však tentokrát opravňoval k tvorbě symfonického obrazu natolik

[128] POLLACK, *George Gershwin: His Life and Work*, 2006, s. 432–433.
[129] POLLACK, *George Gershwin: His Life and Work*, 2006, s. 433.
[130] HOWLAND, *Jazz Rhapsodies in Black and White: James P. Johnson's "Yamekraw"*, 2006, s. 466–473.

sugestivního, který byli schopni docenit jak příznivci černošského jazzu, tak i nejzatvrzelejší puritáni a zastánci extravagantních počinů tzv. seriózní hudební sféry. Nebývalé projekční možnosti Gershwinova hudebního vyjádření spočívají v nebývalé obrazotvornosti (jak harmonické, tak instrumentační) a kinetické energičnosti, zde významu symfonického jazzu coby stylu (a současně i komponentu) moderní městské kultury (často spojovaného spíše s Rhapsody in Blue), dodávají zcela nové dimenze. Adaptací latinskoamerických a afroamerických rytmických prvků, umně kombinovaných s charakteristickými dobovými reáliemi (potažmo ambientními zvuky pařížských taxi klaksonů) potvrdil, že dominantní hudební složkou zde bude (i navzdory mnohým pozoruhodným melodickým prvkům) zejména neotřelá instrumentace spolu s nápaditou polyfonií a rytmikou. Tato (nesporně) organická složka se do Gershwinovy orchestrace propisuje z jeho klavírních děl a pro něj typického, zároveň však osobitého a svébytného, klavírního stylu, o němž ve svých publikovaných textech zvlášť pochvalně referoval Gershwinův blízký přítel a obdivovatel Vernon Duke, který na Gershwinově hře zvlášť oceňoval fascinující obratnost levé ruky při demonstraci prozíravě vedených a kontrapunktických hlasů a neobvyklých harmonických postupů a spojů[131]. Duke měl na mysli Gershwinův specifický styl, který se průkazně zrcadlil jak v původních sólových klavírních skladbách (preludiích[132]), tak i v dalších dílech nebo klavírních verzích (úpravách)[133] populárních písní nebo divadelních čísel, které spolu s bratrem Irou Gershwinem a dalšími textaři[134] vytvořil pro účely hudebního divadla.

Nejtypičtějším jazzovým idiomem (prvkem), v němž Gershwin coby skladatel pozoruhodných a osobitých symfonických děl nebo populární písňové tvorby nalezl oblibu a inspiraci a který se výraznou měrou podílí na utváření nadčasových múzických hodnot jeho děl (ať už *Rhapsody in Blue* nebo *An American In Paris*) je nepochybně blues. Ačkoliv partitura díla *An American In Paris* představovala z hlediska formy a kompozičního přístupu (do té doby) nejodvážnější Gershwinův počin na poli moderního umění (přímo ovlivněný hudbou francouzských současníků, ať už z řad impresionistů nebo Le Six), v kontextu rasově

[131] DUKE, *Excerpts from Passport to Paris*, 2013, s. 143.
[132] Jednotlivé originální názvy cyklu v původním anglickém znění: *Prelude I (Allegro Ben Ritmato e Deciso), Prelude II (Blue Lullaby) (Andante Con Moto e Poco Rubato), Prelude III (Spanish Prelude).*
[133] Mezi něž patří tyto tituly (s originálními názvy v původním anglickém znění): *Jazzbo Brown Blues, Merry Andrew, Three-Quarter Blues, Promenade (Walking the Dog), Prelude (Rubato - 1923), I Got Rhythm, Strike Up the Band! (from "Strike Up the Band*"), 'S Wonderful (from "Funny Face"), *My One and Only, Liza (All the Clouds'll Roll Away), Who Cares? (So Long As You Care for Me) (from "Of Thee I Sing*"), Rialto Ripples, *Nobody but You (from "La La Lucille"), Swanee, Do It Again, I'll Build a Stairway to Paradise, Clap Yo' Hands (from "Oh, Kay!"), Do-Do-Do (from "Oh, Kay!"), Fascinating Rhythm, The Man I Love (from "Strike Up the Band*"), Oh, Lady Be Good!, *Rhapsody in Blue, Somebody Loves Me, Sweet and Low Down, Swiss Miss (The Cab-Horse Trot) (Piano Solo), That Certain Feeling, Impromptu in Two Keys ("East Is West"), Two Waltzes in C, Prelude (Novelette in Fourths), Prelude (Melody No. 17), Prelude (Fragment - January 1925).*
[134] Konkrétně s Dubosem Heywardem, Dorothy Heywardovou, Gusem Kahnem, Arthurem Jacksonem, Irvingem Caesarem, Buddym DeSylvou, Ballardem MacDonaldem a Willem Donaldsonem.

diverzifikovaného amerického publika a tamního hudebního trhu (v němž se i někteří komerčně úspěšní afroameričtí hudebníci stavěli k explicitním reminiscencím autentického blues spíše vyhýbavě nebo přinejmenším velmi zdráhavě) se může použití svébytného formotvorného myšlenkového materiálů *Blues Theme*, coby ústřední melodie této poemy, jevit jako socio-kulturně kontroverzní (a vzhledem k slibnému a rostoucímu Gershwinovu renomé) pak dokonce jako značně riskantní krok. S odstupem doby se zřejmě nelze ani podivovat nad nechápavým údivem a bezradností některých dobových kritiků, které mnohostrannost, sugestivita a neotřelost Gershwinova uplatnění bluesového tématu a dalších jazzových prvků (zejména pulzujících synkopických modelů nebo různých tanečních jazzových idiomů) uplatněných v této symfonické poemě dokonce vyprovokovala k podezření z hudebního plagiátu či výpůjček od jiných skladatelů. Gershwinův specifický způsob strukturálního a formálního uchopení bluesového tématu v průběhu *An American In Paris* tak mohl v některých tematických zněních (ať už blues nebo walking theme) evokovat např. dojem impresionistické reminiscence dle vzoru Maurice Ravela, nebo chromatických disonantních akordických sledů a postupů podobných gradacím Richarda Strausse nebo Albana Berga, zatímco např. tolik typické kvílivé klarinetové glissando na počátku *Rhapsody in Blue* se neslo v duchu autentického černošského jazzu a atmosféře harlemských klubů. Přestože v případě symfonické poemy *An American In Paris* použil Gershwin volnější typ hudební formy, přesto dílo nepostrádá přehledné třídílné členění a tektonickou celistvost. Použitý tematický (a motivický) materiál je zde na rozdíl od *Rhapsody in blue* ve valné většině (až na výjimku v podobě citátu dobového šlágru *La Sorella*[135]) povětšině původní. Z hlediska tematické práce, integrace motivického a tematického materiálu a celistvosti formy je dnes tato symfonická báseň obecně považována za konstrukčně pozoruhodné a důmyslné dílo, coby nezpochybnitelný důkaz skladatelova pevného zakotvení v oblasti koncertní hudby pro symfonický orchestr, přičemž dílo jako celek zobrazuje (verbálně) jen stěží postihnutelné aspekty americké národní identity na pomyslném plátně utkaném z evropských (přesněji francouzských) stylů, forem a tradičních či modernistických kompozičních tendencí.

Vůbec první oficiální zmínku o registraci symfonické básně *American In Paris* lze v současnosti nalézt (prostřednictvím výše zmiňovaného Internetového archivu) mezi kompilačními indexovanými záznamy o registraci autorských práv, obsaženými v digitalizovaném, ročníkovém svazku (katalogu), vydaném vládní tiskárnou Spojených států amerických[136] z roku 1929, kde je o partituře skladby, coby dosud nepublikovaném díle, veden dobový záznam k datu 15. února v následujícím znění: „ *American (An) in Paris; tone poem,*

[135] GERSHWIN, *An American In Paris: Arrangement for string quartet*, 2022, s. 13-14, takty 53–62.
[136] Překlad autora z původního anglického znění: United States Government Printing Office.

by G. Gershwin; orch. sc. [Photo- stat] © 1 c. Feb. 15, 1929; E unp. 3839; George Gershwin, New York. 2633.“[137] Záznam obsahuje tzv. číslo autorských práv (překlad autora)[138], které je dle dřívější indexační praxe USCO vyjádřeno šestimístným kódem, počínajícím kapitálkou „E“ (označující hudební dílo) a numerickým kódem konkrétní položky (záznamu) v příslušném svazku, umístěným na konci záznamu. Ještě z téhož roku (konkrétně ze dne 12. července 1929) pak pochází indexovaný záznam o významném dobovém klavírním transkripčním přepisu editora Williama Dalyho (1887 - 1936) v témže svazku, který je v seznamu skladeb (u nichž došlo k obnovení/aktualizaci práv) uveden následovně: „*American (An) in Paris; orchestral tone poem, by George Gershwin, transcribed for pf. by William Daly. © July 10, 1929; 2 c. July 12; E pub. 7627; New world music corp., New York. 15034.*“[139] Právě autorovi této transkripce Williamu Dalymu[140] bylo v roce 1927 dedikováno oficiální (výše pojednané) vydání klavírního cyklu *Preludes*. S vydavatelem prvního publikovaného vydání orchestrální partitury (společností *New world music Corp., New York*) je pak spjat záznam z roku 1930 v následujícím znění: „*American (An) in Paris; by George Gershwin; orch. Sc. © Sept. 2, 1930; 2 c. Sept. 4; E pub. 17600; New world music Corp., New York.*“[141] Jedná se o jedinou široce známou a tradovanou edici, jejíž hudební obsah můžeme považovat za výchozí a takřka kompletní materiál, který ještě nebyl dotčen zásadními Gershwinovými poznámkami, sekčními škrty ani instrumentačními zásahy či úpravami jiných autorů (zejména F. Campbella-Watsona) a mimo jiné též s ohledem na pokročilé datum jejího vzniku se nedá předpokládat, že toto vydání patrně bylo připravováno pod dohledem nebo za spoluúčasti skladatele. Současně je to verze díla, z níž jsme při tvorbě našeho vlastního aranžmá (o němž bude pojednáno v následujících kapitolách) obsahově a rozsahově vycházeli. Dle relevantního informačního výčtu Gershwinových děl, obsaženého v ročníkovém svazku (katalogu) z roku 1930, pak můžeme Gershwinovo ikonické orchestrální dílo spolehlivě zasadit do kontextu ostatních skladeb registrovaných v tomtéž roce 1930, kdy byla symfonická báseň respektovanou newyorskou nakladatelskou společností (viz výše) poprvé oficiálně vydána tiskem. Orchestrální rapsodie *An American In Paris* se zde vyskytuje vedle následujících titulů:

---

[137] LIBRARY OF CONGRESS, COPYRIGHT OFFICE, *American (An) in Paris; tone poem, by G. Gershwin; orch. sc. [Photo- stat] © 1 c. Feb. 15, 1929; E unp. 3839; George Gershwin, New York*, 1929, s. 141.
[138] Překlad autora z původního anglického znění: Copyright Number.
[139] LIBRARY OF CONGRESS, COPYRIGHT OFFICE, *American (An) in Paris; orchestral tone poem, by George Gershwin, transcribed for pf. by William Daly. © July 10, 1929; 2 c. July 12; E pub. 7627; New world music corp., New York. 15034*, 1929, s. 800.
[140] Koncertní pianista, aranžér, dirigent a blízký spolupracovník a přítel George a Iry Gershwinových.
[141] LIBRARY OF CONGRESS, COPYRIGHT OFFICE, *American (An) in Paris; by George Gershwin; orch. Sc. © Sept. 2, 1930; 2 c. Sept. 4; E pub. 17600; New world music Corp., New York*, 1930, s. 1207.

"American in Paris. 23436; Bidin' my time. 25942, 25943; Boy, what love has done to me. 23579, 25971; But not for me. 23595, 25995; Could you use me. 23693, 26127; Embraceable you. 23817, 26308; Girl crazy. 28927, 31476; Hangin' around with you. 984; I got rhythm. 24103, 26603; I mean to say. 1217; I've got a crush on you. 6897; I want to be a war bride. 4105; In the mandarin' s orchid garden. 6977; Mademoiselle in New Rochelle. 4434; Sam and Delilah. 27615, 27616; Soon. 2582; Strike up the band. 11414, 17517; Tip-toes. 17729."[142]

Patrně nikdo z Gershwinova bezprostředního okolí, dokonce ani autor sám, nemohl v době práce na partituře tohoto rapsodického baletu tušit, kolik otazníků bude zápis oněch čtyř mytizovaných pařížských klaksonů (označených zakroužkovanými písmeny „A“, „B“, „C“, „D“) vyvolávat ještě více než osm dekád po Gershwinově smrti. Tyto specifické nástroje, jejichž typickým zvukem byl Gershwin natolik fascinován, že je zařadil do svého zásadního orchestrálního díla, se záhy staly integrovanou součástí standardního instrumentáře takřka všech světových symfonických orchestrů (a tím pádem i atraktivním obchodním artiklem mnoha světových výrobců hudebních nástrojů) a zároveň i předmětem širokého a dodnes probíhajícího muzikologického diskurzu. V tomto ohledu Gershwin navázal na současníky, kteří podobně neotřelé a atraktivní instrumentační prvky použili již dříve, jako např. Eric Satie (který psací stroj nebo výstřely použil již v roce 1917) nebo Frederick Converse z roku 1927, který uplatnil zvuk automobilových klaksonů o rok dříve než Gershwin tzv. taxi-horn efekt, konkrétně ve skladbě Flivver Ten Million z roku 1927[143]. Mnozí hudební badatelé a dirigenti se totiž ani v současné době nehodlají spokojit s interpretační tradicí, započatou předním dirigentem Arturem Toscaninim v roce 1945 se symfonických orchestrem NBC, který skladbu s využitím příslušného spektra tónů[144] *A4*, *H4*, *C5*, *D5*, zaznamenal na památné gramofonové nahrávce z 18. května 1945[145]. Tatáž verze pak byla následně využívána většinou orchestrů po celém světě a objevila se také např. ve stejnojmenném proslulém filmovém muzikálu z roku 1951 nebo v broadwayské adaptaci Christophera Wheeldona[146]. Po léta následovaná (potažmo respektovaná) Toscanineho provozovací tradice je v současnosti konfrontována s tezí expertního muzikologického týmu *The Gershwin Initiative* z michiganské univerzity (vedeného Markem Claguem), který v nedávné době dokončil první kritické vydání symfonické básně *An*

[142] LIBRARY OF CONGRESS, COPYRIGHT OFFICE, *American in Paris*; *Bidin' my time*; *Boy, what love has done to me*; *But not for me*; *Could you use me*; *Embraceable you*; *Girl crazy*; *Hangin' around with you*; *I got rhythm*; *I mean to say*; *I've got a crush on you*; *I want to be a war bride*; *In the mandarin' s orchid garden*; *Mademoiselle in New Rochelle*; *Sam and Delilah*; *Soon; Strike up the band*; *Tip-toes*, 1930, s. 1964.
[143] COOPER, *Gershwin's ABC's Might Not Be What They Seem: [The Arts/Cultural Desk]*, 2016, s. C. 1.
[144] dle vědecké metody (nebo amerického sytému) značení výšky tónů.
[145] GERSHWIN, George. *An American In Paris*. Zvukový záznam na LP. Conductor Arturo Toscanini, NBC Symphony Orchestra. New York City: RCA Victor, 1945.
[146] COOPER, Gershwin's ABC's Might Not Be What They Seem: [The Arts/Cultural Desk], 2016, s. C. 1.

American In Paris). Tato vůbec první vědecky podložená verze díla se od dosavadní interpretační tradice zásadně liší právě laděním oněch charakteristických taxi klaksonů, čímž ve výsledku veškeré dosavadní poznatky a povědomí o podobě a provozování Gershwinova ikonického díla zcela zásadně zpochybňuje. Expertní tým pod vedením hlavního editora *The Gershwin Critical Edition* Marka Claguea (docenta hudební vědy a ředitele výzkumu zaměřeného na tvorbu komplexní kritické edice díla George and Ira Gershwinových na *University of Michigan*[147]) tak na základě iniciativy Todda Gershwina a následně uzavřeného partnerství mezi rodinami Gershwinových a U-M od roku 2013 kontinuálně usiluje o vytvoření kompletního a vědecky podloženého hudebního (notového) materiálu (na základě explanačních poznámek, studií a prohlášení o ediční politice směřujících k hlubšímu pochopení autorské tvorby a autoritativnějšímu přístupu při veřejném provozování děl bratrů George a Iry Gershwinových), který má být následně souborně vydán jak knižně, tak elektronicky prostřednictvím European American Music a Schott International během roku 2023[148]. Tato kritická edice Marka Claguea teoreticky vychází z nahrávky pořízené společností Victor Record[149] v roce 1929, která byla pořízena za přítomnosti skladatele a na níž bylo použito poněkud sugestivnějšího (a více disonujícího) tónového spektra *Ab4, Hb4, D5, A3*[150]. Zakroužkovaná velká písmena abecedy („A“, „B“, „C“, „D“) zde podle Claguea sloužila spíše k jednoznačné identifikaci a odlišení jednotlivých klaksonů a nikoliv k označení výšky konkrétních znějících tónů, což muzikolog vysvětluje a zároveň dokládá v článku (zveřejněném na webu The Gershwin Initiative) dobovou fotografií (z archivu Iry a Leonore Gershwinových), na níž George Gershwin pózuje společně s perkusistou Cincinnati Symphony Orchestra Jamesem Rosenbergem, držíce společně dřevěnou konzoli s připevněnou soupravou čtyř taxi klaksonů, přičemž velikost jednotlivých nástrojů a pořadí neodpovídá po léta zažité provozovací praxi a dosvědčuje spíše Clagueovu tezi spojenou s (výše zmíněnou) dobovou nahrávkou společnosti Victor Record z roku 1929.[151] Na extrahovaném detailu (zvětšenině) taxi-hornové soupravy z téže fotografie Clague popisně označuje a současně barevně odlišuje jednotlivé klaksony jednak dle spektra uvedeného v Gershwinově manuskriptu (písmeny modré barvy: „A“, „B“, „C“, „D“) a červeně pak spektrum znějících tónů (*Ab4*, *Hb4*, *D5*, *A3*) dle jeho podložené domněnky. Dobové fotografii (pořízené během provedení díla ve dnech 1. a 2. května 1929) tak přikládá zásadní význam a používá ji coby doklad svého tvrzení, že

[147] Dále jen ve zkratce U-M.
[148] KENDALL, *About The Gershwin Initiative*, 2013.
[149] GERSHWIN, George. *An American In Paris*. Zvukový záznam na LP. Conductor Nathaniel Shilkret, Victor Symphony Orchestra. Camden, N. J., United States: RCA Victor Record, 35963, 1929.
[150] COOPER, Gershwin's ABC's Might Not Be What They Seem: [The Arts/Cultural Desk], 2016, s. C. 1.
[151] CLAGUE, *1929 Gershwin Taxi Horn Photo Clarifies Mystery*, 2016.

vyobrazené nástroje „*potvrzují pořadí výšek tónů, které zazněly na nahrávce z roku 1929*“[152], čímž současně jednoznačně popírá možnost, že by abecední písmena použitá v autorově rukopisu mohla indikovat konkrétní určení výšky znějících tónů. V opozici proti této Clagueově tezi však stále stojí dochovaná svědectví dobového pamětníka, kterým byl majitel chicagské půjčovny bicích nástrojů nástrojů Russ Knutson, který naopak hájil spíše původní verzi onoho tónového postupu (*A4, H4, C5, D5*). Celá problematika takzvaného taxi-horn efektu je tudíž poměrně zásadně determinována odpovědí na hypotetickou otázku, která aktuálně rezonuje v současném muzikologickém diskurzu (zejména ve Spojených státech), totiž, zda George Gershwin sám chápal tento instrumentační prostředek pouze témbrově nebo (na základě Clagueovy analýzy) též striktně melodicky a harmonicky? Z tohoto pohledu i nadále zůstává (a možná ještě dlouho zůstane) toto symfonické dílo i nadále obestřeno podivuhodným a (patrně uspokojivě nezodpovězeným) tajemstvím a expertní tým *The Gershwin Initiative* a *Gershwin Critical Edition* vedený Markem Claguem tak aktuálně projevuje svého druhu neprogresivnější vědecké snahy a úsilí.

V průběhu postupujících desetiletí, zvláště pak po Gershwinově smrti, zaznamenala partitura díla zásluhou aranžérů, dirigentů či koncertních umělců také některé (více či méně) zásadní proměny po stránce instrumentační, z nichž některé sledovaly cíle spíše praktické (provozovací) jako tomu bylo v případě často veřejně provozované revize Franka Campbell-Watsona (1898 - 1980)[153] vydané (pravděpodobně) roku 1943; zatímco ostatní spíše reagovaly na již existující, dříve či později učiněné zásahy do Gershwinova původního instrumentáře souvisejícího s dochovanou rukopisnou partiturou. Do této druhé kategorie pak můžeme spolu s mnoha historickými počiny řadit také významnější a muzikologicky podložená aktuální zpracování z nedávné doby, mezi něž nesporně patří jednak restaurovaná verze renomovaného pianisty Jacka Gibbonse (*1962) z roku 2020, založená na obnově instrumentálního obsazení dle původního Gershwinova rukopisu, ale především významově esenciální, rozsahově obsáhlý a na dekády plánovaný ediční projekt výše zmíněného Marka Claguea na půdě University of Michigan. Jednadvacetičlenný expertní tým editorů se při přípravě kritického vydání (coby materiálu pro účely veřejného koncertního provozu) zaměřil na zachování celkem pěti škrtů v celkovém rozsahu 112 taktů, které jsou patrné z kompletní Gershwinovy holografické (rukopisné) partitury, z níž Clague v prvním svazku a současně i první (z celkem deseti plánovaných) řad proponovaného komprehenzivního edičního projektu s názvem *The*

[152] CLAGUE, *1929 Gershwin Taxi Horn Photo Clarifies Mystery*, 2016.
[153] GERSHWIN, George. *An American in Paris*. An orchestral study score. Frank CAMPBELL-WATSON (eds.). Van Nuys, California: Alfred Music (WB Music Corp.), 1930.

George and Ira Critical Edition heuristicky vychází (čemuž odpovídá i citelně redukovaná durata (16′), deklarovaná v produktovém popisu vydavatele). Gershwinův plnohodnotný (104stránkový) rukopisný materiál (ML31.G38, bound), který je součástí sbírky Gershwin Collection uložené v Library of Congress ve Washingtonu (od 18. června 1953), porovnal Mark Clague s úpravami zřejmými z fotostatické kopie téhož rukopisu z 15. února roku 1929, kdy bylo dílo registrováno u tamního Úřadu pro autorská práva, a na základě zjištěných rozdílů mezi oběma materiály pak postupoval při tvorbě kritické edice Gershwinovy partitury (viz pojednání o copyrightových záznamech USCO dále). Při tvorbě vědecky podložené edice však využil celou řadu dalších archivních a publikovaných zdrojů, jejichž výčet a související komentáře nalezneme na konci obou kritických verzí z let 2017 a 2019, mezi nimiž nechybí ani výše zmíněná revize Franka Campbell-Watsona. V pořadí první položka 1. řady zamýšlené kompletní sbírky kritických vydání děl obou bratrů Gershwinových (věnované výhradně orchestrálním kompozicím) byla dokončena v roce 2017 a od roku 2023 je široce dostupná prostřednictvím německého vydavatelství *Schott Music Group* a to rovnou ve dvou verzích, přičemž první z nich *An American in Paris / a tone poem for orchestra (1928) based on the George and Ira Gershwin Critical Edition* / *Edited by Mark Clague* respektuje Gershwinem nastíněné škrty (realizované na studiové nahrávce z roku 1929), zatímco druhá *An American in Paris / a tone poem for orchestra (1928) UNCUT based on the George and Ira Gershwin Critical Edition* / *Edited by Mark Clague* představuje kompletní (nikterak krácený) kompoziční materiál (obsah). Obě tyto verze vyžadují shodně specifikovanou instrumentační výbavu, která odpovídá dobové studiové nahrávce z roku 1929 (na níž společně participovali dirigent Nathaniel Shilkret a Victor Symphony Orchestra):

„3 flétny (3. dublovaná pikolou); 2 hoboje; 1 anglický roh; 2 klarinety v in B; 1 basklarinet v in B; 2 fagoty; 3 hráči na saxofon: 1) sopránový sax. in B, altový sax. in Es; 2) sopránový sax. in B, altový sax. in Es, tenor sax. in B; 3) sopránový sax. in B, altový sax. in Es, baryton sax. in Es; 4 lesní rohy in F, 3 trubky in B; 3 trombony; 1 tuba; tympány; 4 hráči na perkuse: 1) malý buben, wood block (ozvučná dřívka); 2) Závěsný činel, Souprava 4 taxi – klaksonů [variantně též crash činely]; Bass drum, triangl, wood block (ozvučná dřívka); tom-tomy (malé/velké); 4) řehtačka, zvonkohra, xylofon, [variantně též crash činely]; celesta; skupina 1. houslí, skupina 2. houslí, skupina viol, skupina violoncell, skupina kontrabasů (překlad autora).“[154]

[154] GERSHWIN, George. *An American in Paris: a tone poem for orchestra (1928) based on the George and Ira Gershwin Critical Edition*, 2017, s. xxiv.

Na základě zjištění čerpaných z dobových pramenných zdrojů zde editor Mark Clague v poznámkách uvádí konkrétní poměr instrumentálních sil v rámci smyčcové sekce, kterým Gershwin Gershwin při realizaci tohoto studiového projektu disponoval (1. housle – 10 hráčů, 2. housle – 6 hráčů, violy – 4 hráči, kontrabasy – 3 hráči) a dále zde editor nastiňuje též možnosti případných instrumentálních a personálních alternací (konkrétně taxi klaksonů nebo celesty), dále možné provedení s vynechanými saxofonovými nástroji nebo variantní realizaci předepsaných saxofonových partů, podmíněnou jejich úpravou pro altový, tenorový a barytonový nástrojový typ[155]. Kompletní hudební obsah celkem pěti průběžných sekčních škrtů, které kompletní rukopisná verze díla zaznamenala v období mezi prvním veřejným (živým) provedením (dne 18. prosince 1828) a realizací první studiové nahrávky (ze 4. února 1929), je explicitně uveden a následně okomentován ve zvláštním doplňkovém souboru, zařazeném za kritickým poznámkovým aparátem první z verzí této kritické edice z roku 2017, kde Clague heuristicky fundovaně vysvětluje opodstatněné důvody nezařazení některých (nikoliv však všech) sporných úseků díla do této nově předložené a publikované kritické ediční verze[156]. Zvukové nahrávky jak krácené, tak nekrácené verze této kritické edice díla (pořízené v roce 2019) jsou spolu s díly *Amériques* (original, 1922) Edgara Varèseho a *Symphony In C* Igora Stravinského zaznamenány na zvukovém dvojalbu (v současnosti dostupném též prostřednictvím platformy Spotify) s názvem Transatlantic v podání Cincinnati Symphony Orchestra, řízeného dirigentem Louisem Langrée[157].

Ačkoliv široce oblíbená a historicky nejčastěji provozovaná Campbell-Watsonova revize, založená na (více méně) na poměrně citlivých proměnách (úpravách) orchestrace, která vedla ke zúčelnění a usnadnění (do té doby) poměrně náročných hráčských požadavků, kladených zejména na hráče skupiny saxofonových nástrojů a v době svého vzniku (a dlouho poté) odpovídala standardním dobovým estetickým a řemeslným (instrumentačním) konvencím a z hlediska praktičnosti a účelnosti provozovací praxe se záhy po svém vzniku zažila jako účelně přetlumočená verze odrážející původní Gershwinův rukopis, na základě aktualizovaných Clagueových poznatků získaných při tvorbě kritické edice, však může (ve srovnání s premiérovou nahrávkou z roku 1929) obstát jen velmi stěží. Ve skutečnosti je Campbell-Watsonova revize vlastně transkripčním přepracováním (či standardizovanou úpravou) jiné oficiálně publikované a široce známé verze skladby z téhož roku 1930, vydané New York: New World Music Corporation (Harms Incorporated Sole Selling Agent), která

[155] GERSHWIN, George. *An American in Paris: a tone poem for orchestra (1928) based on the George and Ira Gershwin Critical Edition*, 2017, s. xxiv.
[156] GERSHWIN, George. *An American in Paris: a tone poem for orchestra (1928) based on the George and Ira Gershwin Critical Edition*, 2017, s. 149–169.
[157] GERSHWIN, George; VARÈSE, Edgar; STRAVINSKY, Igor. *TRANSATLANTIC*. Zvukový záznam na CD. Cincinnati Symphony Orchestra/Louis Langrée. Cincinnati: Fanfare Cincinnati - FC-016, ©2019.

výše uvedené Gershwinovy rukopisné návrhy ani praktické instrumentační úpravy Campbell-Watsona ještě neobsahuje a jistě ne náhodou jsou jak grafická úprava, tak rozvržení stran obou vydání až nápadně podobné či takřka identické. Navzdory tomu však Clague neupírá Campbell-Watsonově revidované partituře jisté nesporné kvality (zejména praktickou redukci saxofonových hlasů, dále praktičnost, účelnost nebo estetickou účinnost tohoto po dekády s oblibou provozovaného a celosvětově rozšířeného materiálu), dává ji do úzké souvislosti s nahrávkou díla „*Arturem Toscaninim a orchestrem „NBC Symphony Orchestra z roku 1943*“[158] a současně připouští, že mnozí současní interpreti mají právo i nadále upřednostňovat velmi tradiční a instrumentačně poněkud masivnější Campbell-Watsonovu orchestraci (obohacenou o charakteristický tympánový vír v t. 656) před autentičtější verzí Shilkretovou (potažmo kriticky korektní Clagueovou)[159].

2. Aranžérské úpravy/zásahy v kontextu autorského práva a aktuálně platných mezinárodních smluvních vztahů

2. 1 Vymezení pojmů aranžmá a transkripce (adaptace)

Hudební pojmy *aranžmá* a *transkripce* v současnosti představují ne zcela snadno uchopitelný fenomén, který v historii zaznamenal výrazných proměn, a to nejen z hlediska hudební praxe, tak také z hlediska různě orientovaných teoretických výkladů. Navzdory historicky tradované a opodstatněné diskrepanci obou termínů pak mohou díky rozmanitému uplatnění zejména dnes dokonce oba splývat v jedno. Jak mohou napovídat některé encyklopedické výklady, chápání pojmu *aranžmá* (ve smyslu úpravy či zpracování původní hudební materie) bylo v historii úzce spjato se zachováním rámcového (základního) charakteru původní předlohy a s mírou tvůrčí svobody upravovatele a termín *transkripce* pak v hudební praxi úzce souvisel s instrumentální stylizací hudebního obsahu, která byla často poplatná virtuozitě, technickým či jiným interpretačním dispozicím konkrétního nástroje či nástrojové skupiny. Pokud se hodláme hlouběji a skutečně odborně zabývat problematikou a významem obou slov *aranžmá*, t*ranskripce* nebo *coververze*, pak je nutno na ně nahlížet minimálně ze dvou různých hledisek nebo jinak řečeno optikou zdánlivě nepříbuzných vědních disciplín,

[158] GERSHWIN, George. *An American In Paris*. Zvukový záznam na LP. Conductor Arturo Toscanini, NBC Symphony Orchestra. New York City: RCA Victor, 1945.
[159] GERSHWIN, George. *An American in Paris: a tone poem for orchestra (1928) based on the George and Ira Gershwin Critical Edition*. Full Score. Eds. Mark CLAGUE. Gershwin Critical Editio, Performance material, Series I, Volume 1. Mainz: Schott Music, 2017, s. xiv.

zejm. muzikologie (a jejich vědních subkategorií historiografie, estetiky apod.) a autorského práva (či zákona). Vzhledem k časově rozsáhlému a dynamickému vývoji hudby tedy není divu, že fenomén hudebních úprav (dnes implicitně chápán a souhrnně označován výrazem *aranžmá*) zaznamenal v průběhu uplynulých staletí mnoho procesních proměn a vzbuzoval různé konotace a významová zabarvení. V našem případě se bude teoretické hledisko opírat jednak o definice či výklady respektovaných zahraničních či domácích muzikologických osobností, jakými jsou Malcolm Boyd, Gunther Schuller, Myron Schwager, Jean-Pierre Grivois, Antonín Matzner, Ivan Poledňák nebo Igor Wasserberger; dále pak o poznatky ze související právnické literatury (autora Pavla Koukala) a v neposlední řadě také o aktuální znění příslušného právního předpisu (autorského zákona) České republiky. Za ekvivalentní zde považujme výrazy *aranžmá* a *úprava*, *aranžér* a *zpracovatel* (nebo variantně *upravovatel*), dále *adaptace* a *transkripce*/*přepis*, *verze* a *parafráze*, *hudební obsah* a *hudební materie*, *aranžérská úprava* a *aranžérský zásah*, dále pak *intabulace* (ve smyslu uplatnění v klávesové literatuře) a *tabulatura* (ve smyslu loutnové notace a interpretační praxe).

Široce dostupná definice z respektovaného elektronického zdroje (Grove Music Online, 2001), která uvozuje komprehensivní výklad onoho termínu v příznačném odborném článku britského muzikologa Malcolma Boyda (2001, s. 1), uvádí o hudebním *aranžmá* toto: "The reworking of a musical composition, usually for a different medium from that of the original" a v samotném textu dále (v rámci vymezení a rozsahu hesla) pak genezi tohoto výrazu rozvádí tentýž autor M. Boyd (2001) následovně:

"The word ‘arrangement’ might be applied to any piece of music based on or incorporating pre-existing material: variation form, the contrafactum, the parody mass, the pasticcio, and liturgical works based on a cantus firmus all involve some measure of arrangement. In the sense in which it is commonly used among musicians, however, the word may be taken to mean either the transference of a composition from one medium to another or the elaboration (or simplification) of a piece, with or without a change of medium. In either case some degree of recomposition is usually involved, and the result may vary from a straightforward, almost literal, transcription to a paraphrase which is more the work of the arranger than of the original composer. It should be added, though, that the distinction implicit here between an arrangement and a Transcription is by no means universally accepted."[160]

Úpravy hudby sledující nejrůznější cíle a vytvořené pro nejrůznější účely nejsou v hudební historii ničím neobvyklým a takřka běžně postihovaly díla skladatelů všech

[160] BOYD, *Arrangement (Ger. Bearbeitung)*, 2001, s. 1.

vývojových epoch od středověku až po současnost a samotná aranžérská činnost nebyla rozhodně cizí ani těm nejvěhlasnějším tvůrcům původních hudebních děl minulosti, jakými byli zejména Johann Sebastian Bach (1685 – 1750), Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) nebo o mnoho později např. Nikolaj Rimskij-Korsakov (1844 – 1908), Igor Stravinskij (1882 – 1971), Maurice Ravel (1875 – 1937), Alban Berg (1885 – 1935) a mnozí další. V minulosti tedy nebylo ničím výjimečným, že někteří zavedení tvůrci s oblibou upravovali např. koncertantní skladby jiných autorů, jako tomu bylo například u Johanna Sebastiana Bacha a jeho varhanních verzí některých houslových koncertů Antonia Vivaldiho (1678 – 1741), které byly později dokonce tiskem vydány pod Bachovým jménem. Obdobných příkladů s implicitním autorskoprávním podtextem z období baroka a klasicismu bychom nalezli a mohli jmenovat jistě celou řadu. V novějších dobách je zvýšený zájem o nové verze známých a posluchačsky osvědčených hudebních děl připisován nejrůznějším vnějším vlivům, které jej zásadně podněcovaly. Jedním z nich byl nesporně rozvoj vydavatelského hudebního průmyslu na přelomu 19. a 20. století, který se kromě jiného postupně přizpůsoboval specifickým požadavkům interpretační praxe a programově tak začal být publikován nespočet tištěného notačního materiálu, který odpovídal různým úrovním technické vyspělosti hráčů a zároveň vyhovoval nejrůznějším účelům jak koncertním, tak edukačním. Notová nakladatelství tak vyšla vstříc mnohým předním interpretům a sehrála tím klíčovou úlohu v rozvoji nástrojové a ansámblové literatury všeho druhu a všech vývojových etap od renesance až po 20. století. Nezanedbatelnou úlohu při detailním zpracování výsledných aranžmá zde kromě aranžérů a interpretů (mnohdy v jedné osobě) sehrávají nově také editoři a redaktoři jednotlivých edicí. Vzhledem k nezměrnému objemu světové hudby podléhající jakémukoliv zásahu upravovatelů se dosavadní snahy muzikologů o kategorizaci hudebních aranžmá omezují především na stanovení/určení případného tvůrčího uměleckého podílu jednotlivých zpracovatelů a tato tendence pak zejména v současné době velmi citelně a úzce souvisí také s otázkou právní (tj. s uplatňováním autorského práva/zákona). V nespočtu nejrůznějších dostupných úprav je dnes zcela obvyklé a zároveň nutno, jak uvádí Malcolm Boyd, pokud možno objektivně posuzovat míru vlastní kreativity jednotlivých zpracovatelů a rozlišovat tedy mezi tzv. praktickými úpravami (ve smyslu mechanických přepisů pro jiné instrumentální obsazení či hudební nástroj) a kreativnějšími verzemi, které disponují tvůrčí invencí aranžéra a v nichž je hudební materiál původní předlohy do značné míry filtrován vlastní hudební představivostí upravovatele.[161]

Pohlédneme-li hlouběji do historie, zjistíme, že aranžmá hudby se stalo samozřejmou součástí hudby a její entity již v nejstarších etapách jejího vývoje a je úzce spjato s neobyčejně

[161] BOYD, *Arrangement (Ger. Bearbeitung)*, 2001, s. 2.

významnou hudebně kompoziční praxí tzv. *intabulací*. Jedny z prvních aranžérských zásahů tohoto typu nalezneme již v nejstarších dochovaných rukopisech loutnových *intabulací* ze 14. století, např. v notových přepisech (adaptacích) původní vokální polyfonie skladatelů Francesca Landiniho (1325 – 1397), Gillauma de Machauta (1300 – 1377) nebo Jacopa da Bologni (1340 – 1386) pro klávesové nástroje, které jsou pramenně spojovány s existencí tzv. *Faenzského kodexu 117*[162] pocházejícího ze severu Itálie. Mezi vůbec první památky tohoto typu pak nepochybně patří i některé britské a německé sbírky, jako např. tzv. *Robertsbridgeský rukopis* původem z Británie počátku 14. století, dále pak varhanní kniha *Buxheimer Orgelbuch*[163] (z r. 1470) nebo *Fundamentum organisandi*[164] Conrada Paumanna z 15. století. Míra kreativity všech těchto nejstarších instrumentálních stylizací z období tzv. polymelodického slohu není rozhodně zanedbatelná a zpracování zejména horních hlasů nepostrádá kýženou nezávislost a invenční svobodu, zatímco spodní hlasy (přejaté buďto z vokální monodie, rané polyfonie nebo v případě Robertsbrigeského kodexu též z italské formy *estampie*) zde plní zpravidla funkci obligátního cantu firmu. Kontrapunktické hlasy jsou také mnohdy nápaditě melodicky kolorovány (ve smyslu melodického zdobení) či varírovány (ve smyslu variantní rytmizace) a nezřídka obsahují též prvky zárodečné ornamentiky. Již v těchto nejstarších instrumentálních úpravách tedy můžeme spatřovat znaky svébytné kreativity a značnou míru překomponování (původní předlohy) ve smyslu výše uvedené Boydovy definice a vymezení slova *arrangement*.[165] Zejména v 16. století se zvláštní pozornosti těšily zejména *loutnové tabulatury,* které velmi úzce souvisely s obecným rozvojem loutnové hry a s rostoucí poptávkou odpovídající nástrojové literatury, která měla univerzálně vyhovovat interpretačním potřebám hráčů, kteří se rekrutovali takřka ze všech vrstev tehdejší členitě strukturované společnosti (od řemeslníků přes měšťany, učence až po vrcholové reprezentanty aristokracie). V běžné hudební praxi plnily tabulatury vlastně mnemotechnickou funkci a standartní linkovou notaci tak nahrazovaly tzv. *hmatovou notací*, která byla původně odvozena z *tabuly compositury*, tehdy užívané primárně ke kompozičním účelům. Na základě rozdílného grafického zpracování tedy historicky rozlišujeme tabulatury románského nebo germánského typu. Zásadní rozdíl zde spočíval ve způsobu značení znějících prázdných strun, pro něž základní pěti sborový (pětistrunný) německý typ používal běžného číselného označení (1, 2, 3, 4, 5), přičemž každé z hmatových pozic (tedy každému znějícímu tónu) příslušelo konkrétní písmeno abecedy řazené podle vertikálního pořadí strun od nejnižší po nejvyšší. Původ německé tabulatury je připisován výše zmíněnému varhaníkovi a

[162] PLAMENAC, Dragan (ed.), *Keyboard Music of the Late Middle Ages in Codex Faenza 117*, 2019.
[163] BOYD, *Arrangement (Ger. Bearbeitung)*, 2001, s. 3.
[164] BOYD, *Arrangement (Ger. Bearbeitung)*, 2001, s. 3.
[165] BOYD, *Arrangement (Ger. Bearbeitung)*, 2001, s. 2–4.

multiinstrumentalistovi Conradu Paumannovi (1410 – 1473) a datován do roku 1470. Ačkoliv Paumannovu německému funkčnímu systému nelze upřít jistý iniciační význam, postupem doby a zejména vlivem extenzivní proměny rozsahových dispozic loutnového nástroje, byl nakonec poněkud přežit a pozvolna vytlačen typem *románským* (francouzským) dokonce i v německy mluvících zemích. *Románské tabulatury* (tj. francouzské, italské, neapolské a španělské provenience) byly naopak opatřeny zpravidla šesti různě řazenými linkami podle konkrétního nástrojového ustrojení a množství použitých sborů (prázdných strun), které byly nezřídka odlišeny také barevně. Právě v onom lineárním principu románských tabulatur pak spočívaly hlavní výhody tohoto systému, tedy zvýšená čitelnost, přehlednost, praktičnost a prostorová úspornost. Proti německému typu zde totiž figuroval značně omezený počet použitých symbolů, který hráčům umožňoval snadnější orientaci v předivu prolínajících se polyfonních hlasů. Pro zápis rytmu pak bylo po vzoru dříve známé *mensurální notace* užíváno konvenčních znaků (*maxima, longa, brevis, semi-brevis, minima, semi-minima, fusa, semi-fusa*) umístěných nad notovou osnovou. Nejrozšířenějším románským typem byla pěti až šestilinková tabulatura francouzská, často spojovaná s Pierrem Attaingnantem (1494 – 1551) a jeho pařížskou sbírkou *Dixhuits basses danses garnies de Recoupes et Tordions* z roku 1529. Italská forma tabulatur dochovaných v památkách tiskaře/nakladatele Ottaviana Petrucciho (1466 – 1539) je založena na šestilinkovém principu s nejvýše znějící strunou umístěnou dole a rytmem vyjádřeným mensurálně nad osnovou. Jako příhodný a specifický dobový příklad španělské loutnové tabulatury můžeme uvést sbírku Luise de Milána (1500 – 1561) z r. 1536, v níž je tento typ tabulatury využit též k zápisu písňové tvorby s doprovodem, přičemž vokální linie je zde od ostatních hlasů odlišena barevně. Autorem pozoruhodných tabulatur italského typu pro vihuelu obsažených v obsáhlé sbírce *Los seys libros del Delphin de música de cifras para tañer vihuela* je paradoxně španělský tvůrce Luis de Narváez (1526 – 1549). Zmiňme zde také, že pro účely elementárního rozlišení hmatové notace tabulatur od standartních notových zápisů (s využitím partitur) se v dobové evropské terminologii setkáme s pojmy *griffschrift* a *tonschrift.* Z dnešního pohledu tak představuje vývoj interpretační praxe spjaté s loutnovými tabulaturami dlouhodobý, typově a geograficky diverzifikovaný proces s velmi dynamickým vývojem od středověku až po vrcholnou renesanci, který i nadále zůstává atraktivním a podnětným inspiračním zdrojem aktivního zájmu a rozsáhlé publikační aktivity také mnohých současných interpretů a badatelů. Ostatně, loutnové tabulatury mnohých renesančních autorů skýtaly podnětný a nikoliv zanedbatelný zdroj také pro některé přelomové skladatele 20. století, kteří se při své tvůrčí práci s oblibou ohlíželi do historie a zde nacházeli podnětný inspirační zdroj nejen pro svá původní díla, nýbrž i pro mnohá pozoruhodná aranžmá. Jako modelový příklad zde uvádíme italského skladatele a muzikologa Ottorina Respighiho (1879 –

1936), který se nikterak netajil svou fascinací staršími epochami jak v rovině teoretické a publikační, tak především v jeho nápaditém kompoziční tvorbě, kterou nejprůkazněji reprezentuje trojice impozantních symfonických obrazů *Trilogia Romana* (*Fontane di Roma* z roku 1917, *Pini di Roma* z roku 1924, *Feste romane* z roku 1928). Zejména pak jeho volné přepisy loutnové tvorby z 16. až 18. století zformované do tří suit pro orchestr s názvem *Antiche danze et arie per liuto, Suite No. 1 – 3* lze považovat za invenčně nezávislé rekompozice umělé hudby některých adresně známých renesančních a borokních tvůrců (mezi nimiž se objevují např. jména jako Simone Molinaro (1570 – 1636), Vincenzo Galilei (1520 - 1591), Fabrizio Caroso (1526 – 1605), Giovanni Battista Besardo (1567-1617), Mersenne Marin (1588 – 1648), Lodovico Roncalli (1654 – 1713) nebo Bernardo Gianoncelli (? - 1650) známy též jako Bernardello) či dobových anonymů, anebo také skladeb, jejichž autorství je pouze domnělé a ne zcela prokázáno. Tyto suity pro různá nástrojová obsazení odpovídají chronologii jejich vzniku (tedy letům 1917, 1923 a 1932) a zároveň dobové příslušnosti jednotlivých původních předloh. Zvláště pak smyčcová verze (v pořadí) 3. loutnové suity bývá v současné koncertní praxi často prováděna samostatně a postupem let si získala takřka celosvětovou oblibu nejen publika, ale též mnohých renomovaných interpretů nebo orchestrálních a komorních těles. Atraktivitu a nepolevující popularitu této 3. smyčcové suity dnes přisuzujeme zejména uplatnění optimálních technických a interpretačních nároků, a také využití kompletní témbrové škály smyčcového instrumentáře ve prospěch invenčně neotřelého neoklasicistního výrazu. Respighiho osobité pojetí jakoby příkladně poukazovalo na neomezené limity transkripčního zpracování staré hudby mnohými dalšími (výše zmíněnými) skladateli 20. století a příklad tzv. intabulací či tabulatur (ať už klávesových či loutnových) tak jasně ukazuje, že uplatnění aranžérských praktik a vývoj hudební notace spolu historicky úzce souvisí a pomyslně tak spolu kráčí ruku v ruce napříč epochami vývoje hudby od nejstarších dob.

Rozhodně zde nelze pominout nebo upřít zásluhy o dochování velkého množství dobových skladeb/aranžmá zejména prvním notovým nakladatelům a tvůrcům nototisku, v jejichž čele pomyslně stojí zejména (již výše zmíněný) italský průkopník Ottaviano dei Petrucci (1466 - 1539), považovaný za vynálezce tzv. *typografického nototisku* a jehož zásluhou byla v roce 1507 vydána vůbec první dvousvazková sbírka tištěných loutnových tabulatur *Intabolatura de lauto libro primo/secondo* skladatele Francesca Spinaccina (1485 – 1507) nebo díla slavných skladatelů franko-vlámské školy Jeana Okeghema (1410 – 1497) nebo Josquina des Preze (1450 – 1521). Jméno onoho slavného inovátora nototisku Ottaviana dei Petrucciho je i dnes velmi aktuální a povědomé, neboť je úzce svázáno s názvem unikátního projektu virtuální knihovny historických partitur *International Music Score Library*

Project (IMSLP) / Petrucci Music Library, která je v současnosti jedním z nerozšířenějších veřejně a bezplatně přístupných hudebních portálů s tištěnými hudebninami na světě a díky své velkorysé publikační a distribuční politice vyvolává na světovém hudebním vydavatelském trhu mnohé kontroverze a značnou míru nevole zejména ze strany renomovaných hudebních vydavatelských a nakladatelských společností jak evropských (*Universal Edition*, Rakousko), tak i zámořských (zejména kanadských). O co méně úsilí totiž musel tento velkorysý a rozsáhlý hudební zdroj vynaložit, aby získal masivní oblibu svých uživatelů krátce po jeho založení v roce 2006, o to intenzivněji pak musel záhy čelit autorsko-právním námitkám některých komerčně fungujících nakladatelských společností. A tak, zatímco dnes vyvolává jméno Ottaviana Petrucciho (v přímé souvislosti s projektem *IMSLP*) konotace veskrze pozitivní, záslužné až donátorské, zobecňující a historický pohled je však značně odlišný a nejstarší vydavatelské počiny do značné míry spojuje s komerčními zájmy. Ostatně, podobnou pejorativní příznačnost můžeme vysledovat i z Boydovy zmínky o Petruccim a jeho pokračovatelích (obsažené v jeho definici pojmu Arrangement (Ger. Bearbeitung)), podle níž jsou první nakladatelské počiny motivovány určitým komerčním profitem a jejich tvůrci pak dokonce označeni adjektivním syntagmatem „oportunističtí vydavatelé“.[166] Do této početné skupiny tvůrců historicky cenných tištěných hudebnin, kteří na Petrucciho dřevořezový a typografický nototisk navázali, by pak nepochybně patřili také němečtí tiskaři z přelomu 15. a 16. století Erhard Oeglin (? - 1520) z Augsburgu a Peter Schöffer (1425 – 1503) z Mohuče, francouzi Pierre Haultin (1510 – 1587) z Paříže (později z Lyonu) a výše zmíněný Pierre Attaingnant z Paříže nebo vůbec první italský nakladatel využívající techniky mědirytu a ocelorytu Simone Verovio (1575 – 1607) z Říma. V 18. století pak londýnský nakladatel John Walsh (1665 – 1736) coby vynálezce ražby do hlubotiskové měděné formy, dále pak dva další významní němečtí mistři písmolijectví a knihtisku otec Bernhard Christoph Breitkopf (1695 – 1777) a syn Johann Gottlob Immanuel Breitkopf (1719 – 1794) z Lipska, a opomenut by zde neměl být ani slavný pražský rodák a konstruktér tzv. litografického lisu Alois Senefelder (1771 – 1834) působící ve Vídni a v Mnichově. Jak se později, zcela markantně ukázalo během 18. a 19. století ukázalo, zde jmenovaní iniciátoři nototisku stáli u zrodu progresivně se vyvíjejícího a životaschopného průmyslu s tištěnými hudebninami po celém světě a napříč všemi kontinenty. Pouze odhlédneme-li od často akcentované komerční podstaty vydavatelského a nakladatelského průmyslu, doceníme dostatečně jeho celospolečenský význam a jednoznačně pozitivní vliv na rozvoj lidské hudebnosti zejména v dobách, které předcházely vynálezu prvních zvukových gramofonových záznamů.

Posuzování závažnosti a míry jednotlivých aranžérských úprav či zásahů dnes velmi

[166] BOYD, *Arrangement (Ger. Bearbeitung)*, 2001, s. 1.

znesnadňuje také obrovské množství dochovaných skladeb z období baroka, pro jehož počátek je příznačný dosud přetrvávající trend zpracovávání instrumentálních verzí původně vokálních děl. Výjimky potvrzující pravidlo ovšem nepředstavují ani některé úpravy Bachových vokálních skladeb z pozdějšího období barokní epochy, jako např. pět (samotným Bachem autorizovaných) kantát, které byly vydány v roce 1747 ve varhanní sbírce *Šesti chorálů BWV 645-50* jeho obdivovatele Johanna Georga Schüblera (1720 – 1755) a na něž ostatně také exemplárně odkazuje právě Malcolm Boyd.[167] Patrný vliv na činnost upravovatelů v době barokní nesporně sehrál prudký rozvoj instrumentální hudby a zejména pak konstituce rozmanitých typů instrumentální melodiky, která zde úzce souvisí jak s technologickým vývojem hudebních nástrojů a rozšířením jejich zvukových, rozsahových a technických dispozic, tak s rostoucí hráčskou technikou a s ní souvisejícími a podmiňujícími faktory, zejm. ornamentikou, různými improvizačními praktikami, nástrojovými idiomy a styly, ale na druhé straně také s konstrukčními a zvukovými limity některých (zejm. klávesových) nástrojů. Nepopiratelný rozvoj instrumentální hudby v době baroka však s sebou nesl také aspekt společenský a s ním související nároky a preference publika, které z dnešního pohledu vzbuzují mnohé hudebně-estetické kontroverze z hlediska kompozičního a interpretačního ztvárnění tehdy provozované hudby, kdy zásluhou pokročilé ornamentiky nezřídka docházelo k zjevnému upozadění transparentní (základní) melodiky ve prospěch dobově žádaných virtuózních melismat. Nová přepracování původních děl byla často inspirována nejen změnou nástrojového obsazení, ale také postupnou implementací různých typů hudebních skladeb odvislých buďto od konkrétní geografické či národní příslušnosti nebo konkrétního typu hudební faktury (polyfonní či homofonní). Instrumentální hudba se tak postupně vymanila z dosud tradiční závislosti na vokální polyfonii a nacházela vlastní formotvorné postupy, mnohdy blízké variačnímu způsobu zpracování *soggetta*, tedy tomu způsobu, který byl aranžérům vlastní nebo důvěrně známý odjakživa. V hudbě, která v sobě čím dál více mísila prvky polyfonie a homofonie se pak v součinnosti s generálbasovou praxí z původních italských forem *ricercar, canzona, fantasia, tiento, bergamasca, romanesca, ruggiero* nebo *folia* v průběhu 16. a 17. století vyvinuly jednak pokročilejší variační formy jako *cacciona* a *passacaglia*, ale především *fuga* jakožto vrcholná kontrapunktická forma. Pozoruhodný zájem o úpravy pro klávesové a smyčcové nástroje však vyvolaly především skladby koncertantní, především tedy *concerta grossa* a z nich posléze odvozené koncerty pro jednotlivé sólové nástroje nejrůznějšího druhu a typu. Na tvorbu italských iniciátorů koncertantního stylu Antonia Vivaldiho, Arcangella Corelliho (1653 – 1713), Giuseppe Torelliho (1658 – 1709), Alessandra Stradelly (1643 – 1682) svými aranžérskými počiny reagovali dokonce svébytní

[167] BOYD, *Arrangement (Ger. Bearbeitung)*, 2001, s. 5.

tvůrci z jiných evropských zemí, jakým byl v Německu především Johann Sebastian Bach, který pro cembalo nebo varhany transkriboval celkem 13 Vivaldiho houslových koncertů. Míra aranžérských zásahů (ve smyslu lokálních harmonických a kontrapunktických změn) však byly u jednotlivých skladeb různé a některé z Bachových transkripcí mají povahu pouhých mechanických přepisů. Za typickou součást a běžnou praxi Bachovy kompoziční tvorby ovšem považujeme mnohé případy opětovného a často pouze latentního využití vlastního, dříve zkomponovaného hudebního materiálu při tvorbě nových děl. Jedná se o určitou aranžérskou praktiku, označovanou jako tzv. *parodie,* kterou tento velikán bohatě uplatnil ve svých nejproslulejších a vokálních dílech (mších, oratoriích, pašijích nebo kantátách). Na současném odborném muzikologickém fóru je tomuto fenoménu věnován patřičný prostor v podobě dostupných a detailně zpracovaných přehledových analýz, které míru jednotlivých úprav posuzují podle přesně specifikovaných kritérií a typů použitých hudebních fragmentů. Prostřednictvím dostupné digitální knihovny *JSTOR* se lze seznámit např. s chronologicky a faktograficky koncipovanou studií Bachových parodií, které jsou zde přehledně tříděny podle konkrétních výskytů jednotlivých adaptací (ať už árií, duetů nebo sborů) kompatibilně se Schmiederovým katalogem *BWV*[168] a tato námi odkazovaná studie poukazuje celkem na 140 zjištěných parodií, které komplex Bachovy vokální tvorby obsahuje.[169] Ačkoliv pro ilustraci uvádíme pouze příklad Bachův, princip parodií nebyl rozhodně cizí ani mnohým dalším barokním skladatelům v čele s Georgem Friedrichem Händelem (1685 – 1759), který (kromě jiného) proslul tím, že mistrným způsobem přetvářel a implementoval vypůjčená témata jiných autorů do svých vlastních a svébytných kompozičních celků. Existují dokonce vědecky podložené domněnky o vzájemných kompozičních výpůjčkách obou těchto dvou (výše jmenovaných) velikánů vrcholného baroka, z nichž první pocházejí z roku 1875 a předmětem aktuálního diskurzu jsou takřka dodnes. V muzikologických kruzích tak např. stále rezonují úvahy o vlivu Händelovy hudby na kantátovou tvorbu Bachovu, nebo též parodická spřízněnost Händelova *Rinalda* s dříve zkomponovanou *Almirou* a mnoho dalších relevantních komparací publikovaných a zaštiťovaných respektovanými odborníky minulosti i současnosti (v čele s Johnem Eliotem Gardinerem, Alfredem Mannem, Hansem Lennebergem, Percym M. Youngem a mnohými dalšími). Nejen hudbu ostatních současníků (zejm. Corelliho), ale i vlastní skladby pro jiné nástroje zdařile transkriboval např. Francesco Geminiani (1687 – 1762) a mnozí další autoři barokní éry.

Tvorbu transkripcí v období klasicismu zásadně ovlivnila absence fungujícího autorského zákona a poměrně prudký rozvoj hudebních vydavatelství, což mělo za následek masivní

[168] Zkratka plného názvu v německém původním znění: Thematisch–systematisches Verzeichnis der Werke Johann Sebastian Bachs.
[169] GRIVOIS, *Parodies in Johann-Sebastian Bach vocal works*, 2019, s. 3–32.

vydávání neautorizovaných úprav, jemuž tvůrci úrovně Wolfganga Amadea Mozarta a Ludwiga van Beethovena (1770 – 1827) nebo Josepha Haydna (1732 – 1809) takřka nemohli zabránit. Tyto a ostatní okolnosti, které do značné míry podmiňovaly veškeré aranžérské úpravy děl Ludwiga van Beethovena, poodkrývá stať Myrona Schwagera.[170] Příznačný dobový narativ se zde váže k zamýšlenému vydání Mozartova klavírního výtahu opery *Entführung aus dem Serail*, jehož neautorizovaná úprava byla v Augsburgu vydána dokonce dříve než Mozart vytvořil svou vlastní. Ačkoliv se ve Vídni této vydavatelské úlohy v roce 1769 ujala pobočka zavedené mohučské společnosti Artaria, veškerá publikační činnost (zvlášť v případě oper) byla i nadále úzce svázána s tvorbou aranžovaných či instrumentačně redukovaných verzí a to z důvodů jakési umělé autorské ochrany děl samotnými autory. Nebylo také neobvyklým jevem, že v jednotlivých případech funkci hudebních nakladatelství suplovali dokonce sami skladatelé, jako např. Franz Anton Hoffmeister (1754 – 1812) ve Vídni, Muzio Clementi (1752 – 1832) v Londýně, Ignaz Pleyel (1757 – 1831) v Paříži nebo Johann Nepomuk Hummel (1778 – 1837) v Berlíně a Amsterodamu). Tento scénář však Beethovena nepotkal a byl tudíž částečně odkázán na pomoc ostatních vydavatelů a nakladatelů. Odtud patrně plynula nutná existence jeho vlastních redukcí či transkripcí a důvod, proč např. souběžně s originální verzí *houslového koncertu D dur* vznikla také její adaptace pro sólový klavír. Vytvořil však také klavírní přepisy svých symfonií, předeher, baletů nebo komorní hudby. Tradovaným avšak neuskutečněným záměrem, kerý stojí za zmínku je i zamýšlené vytvoření a capellové verze *Missy Solemnis*, jejíž vznik u Beethovana údajně poptával Carl Friedrich Zelter (1758 – 1832). Transkripce některých zásadních skladeb vytvořil Beethoven i v roce svého skonu (1827), jako např. úpravu kvartetní *Grosse fuge* pro čtyřruční klavír nebo sólovou verzi 3. věty klavírního koncertu c moll. Výhradní svolení a důvěru transkribovat jeho díla však měli i někteří ostatní skladatelé jako Anton Diabelli (1781 – 1858), Ignaz Moscheles (1794 – 1870) a především Carl Czerny (1791 – 1857), který dokonce získal výsadu a svolení publikovat úpravy Beethovenových děl pod svým jménem u společnosti Bernhard Schott's Söhne. Okolnosti uvedené v tomto odstavci, které do značné míry podmiňovaly veškeré aranžérské úpravy děl Ludwiga van Beethovena, objasňuje výše zmíněná stať Myrona Schwagera.[171]

Pakliže je naše pozornost podprahově upínána především k přelomovým transkripcím pro smyčcové nástroje, za doslova unikátní a výsostně autentický příklad variantní instrumentální verze vytvořené samotným skladatelem pak v období klasicismu považujeme zejména *Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* pro smyčcové kvarteto Josepha Haydna. Již samotné kompoziční ztvárnění obsahově a textově závažné látky odkazující na poslední slova Kristova

[170] SCHWAGER, *Some Observations on Beethoven as an Arranger*, 1974, s. 80–93.
[171] SCHWAGER, *Some Observations on Beethoven as an Arranger*, 1974, s. 80–93.

na kříži (z Lukášova Evangelia) do podoby takřka kontemplativní hudby zde muselo nutně (i pro skladatele Haydnovy velikosti a významu) nepochybně představovat úkol doslova ultimátní náročnosti, a tím spíše pak její přetvoření či stylizace pro nástrojové obsazení natolik specifické (a z aranžérského hlediska sofistikované), jakým je právě smyčcové kvarteto. Neobyčejný Haydnův tvůrčí potenciál ovšem plně doceníme až tehdy, uvážíme-li, že kromě kvartetní verze vytvořil sám autor ještě další tři kvalitativně ekvivalentní adaptace, z nichž vůbec první byla orchestrální, další pak klavírní a nejčastěji uváděno bývá ono dílo v podobě oratoria. Ačkoliv toto instrumentální pašijové dílo z roku 1787 svým výrazem a hudební náplní referuje spíše do barokní minulosti, využívá k tomu atraktivní dobové prostředky, tedy sonátovou formu a instrumentální formát smyčcového kvarteta.

Pokud se však hodláme zabývat významem *aranžmá* v kontextu hudby *jazzové*, nabývá toto označení poněkud specifických a zvláštních významů. Terminologicky zde vycházíme z relevantní definice Gunthera Schullera, jejíž základní znění se od Boydovy formulace kupodivu nijak povážlivě neliší, ba spíše podobá a podstatu pojmu vystihuje následovně: "The reworking or recomposing of a musical composition or some part of it (such as the melody) for a medium or ensemble other than that of the original; also the resulting version of the piece."[172] Na základě této definice Gunthera Schullera lze konstatovat, že pojem *aranžmá* ve spojení s jazzovou hudební praxí nachází ještě častější a četnější uplatnění než je tomu v oblasti vážné hudby, neboť *aranžmá* zde ve většině skladeb neodmyslitelně koreluje s jazzovou interpretací a s její nejvýrazněji uplatňovanou praktikou, obecně nazývanou improvizace.[173] Jakožto specifický jazzový fenomén, představuje improvizace nejčastější způsob reference (realizace či konkrétního provedení) původního notového zápisu, která je tradičně uplatňována zejména při interpretačním ztvárnění či živém pódiovém provedení populárních jazzových *standardů*, přičemž tento základní notový zápis obvykle podléhá častým variačním proměnám, modifikacím původního formového útvaru či různé míře překomponování. Takto ztvárněná základní hudební materie se pak v rukou interpretů pomyslně stává zcela novou a dosud neexistující verzí původní skladby, která staví především na spontánním, mnohdy technicistně a exhibičně koncipovaném a emocionálně exaltovaném projevu interpretů. V hudební praxi termín aranžmá úzce souvisí s takřka veškerou jazzovou interpretací a s každým novým provedením konkrétní skladby, tedy genezí mnohých jedinečných a stylově autonomních verzí, jejichž míra překomponování, variačních podob či extemporizace může být velmi rozmanitá. Mimo jiné proto lze konkrétní jazzové aranžmá (potažmo provedení) původní hudební

[172] SCHULLER, *Arrangement (jazz)*, 2002, s. 1.
[173] SCHULLER, *Arrangement (jazz)*, 2002, s. 1.

předlohy terminologicky chápat jako výslednou verzi hudebního díla.[174] Rozmanité aranžérské praktiky jsou do značné míry determinovány i způsobem notového zápisu, který se v jazzu liší takříkajíc případ od případu a je přímo závislý na konkrétní instrumentaci či použitém médiu. Zásadně koncepčně rozdílné jsou kupříkladu vypracované a instrumentálně velkorysé orchestrální partitury Duka Ellingtona (1899 – 1974), Bennyho Goodmana (1909 – 1986) nebo např. Glenna Millera (1904 – 1944) proti značně redukovaným schématickým náčrtům kompozic pro komorní jazzová uskupení (nejčastěji tria, kvartety nebo kvintety) Gerryho Mulligana (1927 – 1996), Buda Shanka (1926 – 2009) nebo např. Chica Hamiltona (1921 – 2013) nebo Woodyho Hermana (1913 – 1987). Formy oficiálně vydávaných jazzových notačních úprav se pak odvíjely od jednotlivých instrumentačních typů (od skladeb pro malé jazzové ansámbly, bigbandy nebo velká orchestrální tělesa) a konkrétních publikačních záměrů a účelů (od technicky nenáročných, často edukativně cílených verzí jazzových standardů až po sofistikovaná vydání určená pro koncertní provoz) a v neposlední řadě též míry originality a vlastní invence konkrétních tvůrců hudebního aranžmá. Zvláště v jazzové hudbě je tedy stylotvorná funkce aranžmá naprosto klíčová a je často určujícím faktorem optimální interpretace v rámci konkrétního stylově-žánrového typu (tradičního jazzu, swing music, moderního jazzu, třetího proudu, jazz rocku) dle kategorizace Antonína Matznera a jeho kolektivu.[175] Jednotlivé vývojové fáze jazzové hudby dnes spojujeme s některými charakteristickými dobovými instrumentačními typy a standardizovanými aranžérskými praktikami, které byly do jazzové interpretační praxe postupně implementovány, od tzv. „New Orleans style“, přes tříhlasý „dixieland“, „head arrangement“, „skeleton arrangement“, „four brothers sound“, „konduktovou“, „blokovou“ nebo „mixturovou sazbu“, „light sound“nebo tzv. „overdubbing“.[176] Výše uvedený *head arrangement* chápejme raději jako zobecňující pojem pro formu grafického záznamu spontánní hudební tvorby realizované na základě momentální představy, která souvisí spíše se způsobem notového zápisu a slouží jako denotát spontánně interpretované skladby (aranžmá) než s aranžérskou technikou v pravém slova smyslu, a která kromě jazzu nalezla uplatnění i v moderní populární hudbě (zejm. v hudbě rockové, popové a dalších stylově-žánrových druzích). Tento způsob aranžmá je obvykle kolektivním dílem hráčů a souborem jejich spontánních a inovativních (ať už různých instrumentačních nebo technicko-interpretačních) návrhů v průběhu kolektivních zkoušek kapel a bigbandů. Ačkoliv byla tato aranžérská praxe typická zejm. pro malá jazzová uskupení či rockové bandy, přesto nebyla ani zdaleka cizí mnohým bigbandovým nebo orchestrálním kolektivům, v jejichž čele stanuly jazzové legendy typu (výše uvedeného) Dukea Ellingtona

[174] SCHULLER, *Arrangement (jazz)*, 2002, s. 1.
[175] MATZNER et al., *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. [Díl 1]. Část věcná*, 1980, s. 296–297.
[176] MATZNER et al., *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. [Díl 1]. Část věcná*, 1980, s. 25–38.

nebo Counta Basieho (1904 – 1984). Jedná se tedy o způsob, kdy jsou notačně zaznamenávány pouze některé úryvky (ať už melodií, doprovodných či improvizovaných figur nebo harmonických schémat), které jsou dílem mentálního procesu či hudební imaginace jednotlivců (instrumentalistů nebo pěvců) a celkový kompoziční tvar pak vzniká na základě vzájemného konsensu všech participujících hudebníků nebo resultátu tzv. band-leadera (popř. frontmana). Mnohdy tak byla u nejmenších ansámblů zapisována pouze hlava tématu a pořadí jednotlivých instrumentálních sól, přičemž rytmická skupina vytvářela doprovod zcela improvizovaně. Nahlédneme-li například do některých široce dostupných rukopisů komorních partitur Johna Coltranea (1926 – 1967), zjistíme, že jím uplatňovaný head arrangement se případ od případu poněkud lišil, patrně v závislosti na strukturálních a interpretačních požadavcích konkrétních skladeb nebo zaběhlých improvizačních idiomech ostatních spoluhráčů. V některých intuitivně koncipovaných partiturách jde pouze o skicovitý náčrt hlavní melodické linie s přesně rytmizovanou strukturou doprovodu a zapsaným basem; to vše pak opatřeno příznačnými transpozičními, frázovacími, výrazovými textovými pokyny a vysvětlivkami heslovitého charakteru. Tento exemplární popis koresponduje s partiturou Coltraneovy programní suity *A Love Supreme*, která je typická svým zjevným transcendentálním podtextem, vyjádřeným textovou dedikací "*All paths lead to God.*" Hlavní melodie opatřená pouhými akordickými značkami je pak dalším poněkud zaběhlým způsobem notového zápisu jazzových standardů užívaným zejména v notových edicích, které jsou určeny k popularizačním a edukativním účelům. Nutno však také podotknout, že výsledná podoba mnohých jazzových aranžmá byla značně determinována běžnou nahrávací praxí, známou jako tzv. *overdubbing*, tedy vrstevnatým záznamem a monitoringem separovaně pořízených zvukových stop. Tento způsob se ukázal jako ideální zejména při přípravě sólových hudebních alb nebo autorských demo záznamů. Zatímco v období raného jazzu souvisel *head arrangement* s takovouto improvizační praxí (mimo jiné proto, že většina hudebníků takřka neznala noty a tudíž většina tehdejší hudební produkce vznikala na spontánní improvizační bázi), s rostoucí notační gramotností hráčů a flagrantní extenzí bigbandových souborů se přesně zapsaná aranžmá postupně stala určitou nutností a posléze i zavedenou tradicí. Přesně notovaná aranžmá tak přelomovým jazzovým osobnostem (typu Dona Redmana (1900 – 1964), Johna Nesbitta (1910 – 1960), Billa Challise (1904 – 1994) nebo Dukea Ellingtona) nabízela způsob jak převádět improvizační styly do osobitých ansámblových koncepcí a zároveň docílit osobité tvůrčí a zvukové autenticity jejich hudebních výsledů (jak kompozičních, tak aranžérských).

V této textové pasáži (odstavci) si dovolíme čerpat a parafrázovat z encyklopedického sumáře kolektivu autorů a redaktorů kolem Antonína Matznera, Ivana Poledňáka a Igora Wasserbergera, který fundovaně mapuje stěžejní aranžérské postupy a metody v závislosti na

nejdůležitějších vývojových fázích vývoje světového jazzu. Jednotlivé stylové proměny jazzu jsou v průběhu 20. století spojovány s názvy přelomových kapel a se jmény inovativních aranžérů, mezi něž náleží zejm. *New Orleans Rhythm Kings* Elmera Schoebela (1896 – 1970), chicagský *Creole Jazz Band* a *Savannah Syncoparors* Joe Joe "King" Olivera (1885 – 1938) Olivera (1885 – 1938), dále *Dixie Syncopators* téhož kapelníka (Joe "King" Olivera) později Luise Russella (1902 – 1963), *Sam Morgan's Jazz Band*, *Red Hot Peppers* pianisty Jelly Roll Mortona (1890 – 1941) nebo orchestr Fletchera Hendersona (1897 – 1952). V rámci sféry dobové populární hudby pak v čele vlastních orchestrů stáli Jean Goldkette (1893 – 1962), Roger Wolfe Kahn (1907 – 1962), Arthur Hickmann (1886 – 1930) a především Paul Whiteman (1890 – 1967) s kolektivem aranžérů, který tvořili Ferde Grofé (1892 – 1972), Arthur Lange (1889 – 1956) a Ben Bernie (1891 – 1943). Evropskou linii vývoje jazzu pak v Anglii reprezentuje Ramon Newton (1892-1962), nebo Jack Hylton (1892 – 1965) a pozoruhodné interpretační kvality ve své době vykazuje i český orchestr *Melody Boys* Rudolfa Antonína Dvorského (1899 – 1966). Iniciační zásluhy při uskutečňování prvních jazzových ansámblových aranžmá v době, kdy obliba ragtimu zaznamenává svůj vrchol (přelomu 10. a 20. let 20. století), si mohou nárokovat hudební autoři, aranžéři nebo band-lídři, jakými byli již výše uvedení Jelly Roll Morton, Ferde Grofé, Arthur Hickman, nebo též Sammy Stewart (1890 – 1960), Isham Jones (1894 – 1956) nebo James Rees Europe (1881 – 1919). Formát prvních tanečních kapel a orchestrů pak na více než tři dekády předurčilo nástrojového obsazení orchestru Paula Whitemana, jehož platformu tvořil ansámbl složený ze tří sekcí, dřevěných dechových nástrojů (s klarinety a saxofony), žesťových nástrojů a rytmické sekce (tvořené klavírem, dobově redukovanou bicí soupravou, bendžem nebo kytarou, kontrabasem nebo tubou). Určitý přelom ve vývoji jazzového aranžmá bezesporu znamenalo rozšíření orchestru do podoby dnes tradičního *bigbandu*, které ve 30. letech významně předznamenal nejen Fletcher Henderson se svým prvním ansámblem (o třech trumpetách, třech saxofonech, jednom trombónu a rytmické skupině), ale také další tvůrčí aranžérské osobnosti, jako Bennett Carter (1907 – 2003) nebo Don Redman, kteří zásadně ovlivnili působení formace *Cotton Pickers* Williama McKinneyho (1895 – 1969). Jejich pojetí orchestrálního aranžmá pak výrazně napomohlo jednak rozšíření (do té doby úsporných) hudebních forem, dále pak uplatnění progresivní akordiky nebo zavedení tzv. *konduktové sazby*.[177] V období tzv. předswingové éry o sobě dalo v Čechách výrazněji vědět *Traditional Jazz Studio* a to zejména zásluhou Pavla Smetáčka (1940 – 2022) a Antonína Bílého (1939 – 2021). Další rozšíření swingového orchestru a jeho saxofonové sexce na celkem pět nástrojů (2 altové, 2, tenorové, a 1 barytonový) s sebou přináší novou, takřka

[177] MATZNER et al., *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. [Díl 1]. Část věcná*, 1980, s. 26–27.

idiomatickou aranžérskou praktiku v podobě tzv. blokové harmonie, v rámci níž jsou pětihlasé paralelní postupy uplatňovány zcela programově a harmonie bývá obohacena o hojně užívanou chromatiku a pokročilé akordické deriváty (ať už v podobě nónových pětizvuků nebo typické čtyřhlasé varianty s přidanou sextou) a swingový instrumentář Dona Redmana se tak v průběhu 30. let potupně stává jakousi standardizovanou normou pro většinu bigbandových kapel své doby.[178] Ovšem tím, kdo zásadně obohatil harmonickou složku velkokapelového aranžmá, byl Duke Ellington, který se kromě jiného nechal inspirovat hudebním výrazivem (zejm. paralelními zhuštěnými akordickými postupy) a zvukomalebnou koncepcí širokospektrální faktury francouzských impresionistů. Nespočet typických a pro swing příznačných příkladů uplatnění tzv. *riffové techniky* nebo (ve swingu často užívaných) doprovodných *štosů* nebo tzv. *mixturové sazby* pak nalezneme např. ve skladbách Counta Basieho, Neila Heftiho (1922 – 2008) nebo Thelonia Monka (1917 – 1982).[179] Coby dalšího osobitého tvůrce svébytných orchestrálních skladeb nelze opomenout (výše zmíněného) Glenna Millera, jehož nezaměnitelný zvuk saxofonové sekce lze považovat za jeden z nejprůkaznějších archetypů velkokapelového jazzového soundu. Zvlášť v 50. letech nabyl barevný zvukový účinek čtyř saxofonů (především zásluhou aranžérů Sy Olivera (1910 – 1988), Gena Rolanda (1921 – 1982), Ralpha Burnse (1922 – 2001) a Jimmyho Giufffreho (1921 – 2008)) takové obliby a atraktivity, že se pro něj v hudební branži pozvolna vžil termín *four brothers sound*, obvykle spojovaný s produkcí orchestru (výše uvedeného) Woodyho Hermana, kterým se stal inspirací některým ostatním tvůrcům a tělesům, zejména pak orchestru Billyho Maye (1916 – 2004).[180] V souvislosti s *four brothers sound* však nesmíme opomenout i významné české inspirace, jejichž prvenství zde rozhodně náleží nahrávkám Orchestru osvobozeného divadla pod vedením Jaroslava Ježka (1906 – 1942), které zásadně podnítily aranžérské práce progresivních jazzmanů následujících generací.[181] Za všechny zde připomeňme pozoruhodná a nekonformní aranžmá právě Ježkových skladeb z tvorby českého saxofonisty a neochvějného protirežimního bojovníka Karla Krautgartnera (1922 – 1982), který dokázal jazzovou instrumentační praxi *four brothers sound* přetavit ve zcela novou zvukovou dimenzi a ve spolupráci s orchestry Gustava Broma (1921 – 1995), Karla Vlacha (1911 – 1986), jazzovou formací *Quick Band* a *Tanečním orchestrem Československého rozhlasu* (*TOČR*) vytvořil řadu aktualizovaných a nesporně sugestivních verzí nejen Ježkových děl, ale i mnohých (tehdejší cenzurou zapovězených) skladeb ze zámoří. Velkou škodou a trpkým osudovým paradoxem spojeným

[178] MATZNER et al., *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. [Díl 1]. Část věcná*, 1980, s. 27–28.
[179] MATZNER et al., *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. [Díl 1]. Část věcná*, 1980, s. 28.
[180] MATZNER et al., *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. [Díl 1]. Část věcná*, 1980, s. 30.
[181] MATZNER et al., *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. [Díl 1]. Část věcná*, 1980, s. 30.

s touto mimořádnou osobností českého jazzu patrně navždy zůstane skutečnost, že Krautgartner bohužel nemohl naplno kreativně vytěžit exkluzivní pozici (a s ní související produkční podmínky) v čele nově zřízeného rozhlasového orchestru také po roce 1968 a jeho vizionářská díla na poli *moderního jazzu* a tzv. *třetího proudu* tak byla z rozhlasových archivů po jeho odchodu do exilu většinově vymazána a nenávratně ztracena. Některé legendární orchestry, jejichž aranžmá využívalo, přejímalo nebo kombinovalo prvky předchozích vývojových stádií s novými kreativními přístupy (např. způsobem diferentního uvádění hlasově omezeného dixielandu proti zvukově bohatému plénu swingového orchestru nebo později obohacením tradičního střídání nástrojových sekcí o nové, do té doby nepraktikované a zdánlivě neslučitelné barevné nástrojové kombinace) pak příkladně reprezentují aranžérské počiny orchestrů Boba Crosbyho (1913 – 1993), Dukea Ellingtona ve spolupráci s Billym Strayhornem (1915 – 1967), Counta Basieho spolu s Busterem Hardingem (1917 – 1965), Bennyho Goodmana s novátorským aranžérským přispěním Eddieho Sautera (1914 – 1981) nebo Fletchera Hendersona z přelomu 30. a 40. let.[182] Právě na počátku 50. let, kdy vrcholí éra bigbandů, nabývá úloha aranžérů vrcholného docenění a významu a nezřídka se právě oni stávají stylotvornými určovateli typického zvuku orchestrů. Pro další vývoj jazzových stylů zde však vyvstává potenciální problém, který spočívá v možném upozadění improvizace (coby přirozeného prostředku jazzové spontaneity) na úkor fixních šablon některých až nepřiměřeně svazujících aranžmá. Uplatněním neobvyklých nástrojových témbrů (zejm. dřevěných dechových nástrojů a smyčcové sekce) a realizací některých (do té doby) neobvyklých harmonických a rytmických experimentů po vzoru francouzských impresionistů, zejména Daria Milhauda (1892 - 1974) vynikaly díla aranžérů sdružených kolem orchestru Stana Kentona (1911 – 1979), přičemž k nejčastěji odkazovaným jménům tohoto tvůrčího centra nepochybně patří Pete Rugolo (1915 – 2011) a Bill Russo (1928 – 2003).[183] Na zjevné infiltraci interpretačních prvků *bebopu* a improvizačních manýr Charlieho Parkera (1920 – 1955) a Dizzy Gillespiho (1917 – 1933) do kompozic pro swingový orchestr jsou pak založeny aranžérské počiny Quincyho Jonese (*****1933) pro orchestr Lionela Hamptona (1908 – 2002). Padesátá léta pak nejprůkazněji charakterizuje dynamický proces hledání nových výrazových a zvukových možností *moderního jazzu* a lze jej zároveň považovat za nejprogresivnější období ve vývoji tohoto stylově-žánrového druhu. Nejvýraznějším hledačem onoho „zvukového ideálu“ je bezesporu Miles Davis (1926 – 1991) za výrazné pomoci jeho blízkých spolupracovníků (aranžérů) Gerryho Mulligana (1927 – 1996), Johna Lewise (1920 -2001), Johnnyho Carisiho (1922 – 1992) a v neposlední řadě Gila Evanse (1912 – 1988), kteří pro

[182] MATZNER et al., *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. [Díl 1]. Část věcná*, 1980, s. 30.
[183] MATZNER et al., *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. [Díl 1]. Část věcná*, 1980, s. 30.

Capitol Orchestra vytvářeli neotřelá aranžmá, která ve své době znamenala určitou opozici okázalým velkokapelovým kompozicím bigbandu Stana Kentona.[184] V komorněji pojatých aranžmá Gila Evanse, která převážně obsahovala pouze šest žesťových nástrojů, se pak setkáváme s redukovanou a současně inovovanou skupinou žesťových nástrojů disponující novými instrumentálními barvami tuby a lesního rohu. Jakožto exemplární a tematicky přiléhavou ukázku zde uveďme Evansova aranžmá Gershwinových skladeb pro studiové album s názvem *Miles Davis - Porgy And Bess* (vydané společností Columbia pod katalogovým označením CL 1274 v roce 1959). Nejen toto album je jedním z praktických příkladů Evansovy proklamované idey tzv. *light soundu*, kterým se později v českém jazzovém prostředí nechal inspirovat zejm. legendární orchestr Gustava Broma.[185] Pozdější Evansovy práce určené pro velký orchestr (obsažené na albech *Miles Ahead* z roku 1957 nebo *Sketches of Spain* z roku 1960) již absorbují silné vlivy artificiální sféry a jejích vzorových instrumentačních praktik, uplatněných jak v dílech dříve evropských romantiků Nikolaje Rimského-Korsakova a Modesta Petroviče Musorgského (1839 – 1881) nebo v partiturách tzv. klasiků moderny, Igora Stravinského, Sergeje Prokofjeva (1891 – 1953) či Ernsta Blocha (1885 – 1977).[186] Dynamický vývoj a velké množství zajímavých aranžérských počinů však skýtá i komorní jazzová scéna, která se profiluje prostřednictvím malých jazzových uskupení nazvaných *combos,* a kde tvůrčí podíl aranžérů a komponistů často není tak explicitně patrný jako ve sféře swingové a obě úlohy tak často splývají v jedno.[187] Ačkoliv tyto různě početné formace (nejčastěji jazzová tria nebo kvintety) tu a tam nesporně staví na osvědčených aranžérských zkušenostech přejatých z bigbandové provozovací praxe, přesto se při hledání sugestivního výrazu a optimálního zvukového účinku vydávají poněkud odlišnými cestami. Není tedy ničím překvapivým, že někteří světoví protagonisté komorní jazzové produkce se při hledání inspirace nezřídka utíkají poněkud hlouběji do historie evropské vážné hudby, mnohdy dokonce až k ikonám výrazově vzrušeného baroka. Mezi jazzové osobnosti, které ztělesňovaly vliv jazzového hnutí zvaného *West Coast Movement* neodmyslitelně patřil Dave Brubeck (1920 – 2012) se svými polytonálními a polyrytmickými experimenty inspirovanými francouzským impresionismem. Na lineárním principu a polyfonní platformě pak prosluly *cool jazzové* soubory Gerryho Mulligana, Chico Hamiltona, Charlese Minguse (1922 – 1979), Buda Shanka, Ornetta Colemana (1930 – 2015), Johna Coltranea, Milese Davise a především *Modern Jazz Quartet*[188], z jejichž vlivu pak čerpali inspiraci pro své zásadní studiové projekty

[184] MATZNER et al., *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. [Díl 1]. Část věcná*, 1980, s. 31.
[185] MATZNER et al., *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. [Díl 1]. Část věcná*, 1980, s. 31.
[186] MATZNER et al., *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. [Díl 1]. Část věcná*, 1980, s. 31–32.
[187] MATZNER et al., *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. [Díl 1]. Část věcná*, 1980, s. 32.
[188] Dále jen ve zkratce MJQ. Americká jazzová skupina založená v roce 1945. Personální složení: John Lewis - klavír, Milt Jackson - vibrafon, Percy Heath - kontrabas, Connie Kay - bicí nástroje.

i někteří čeští jazzmani. Za všechny zde jmenujme alespoň Karla Velebného (1931 – 1989), Jana Konopáska (1931 – 2020), Luďka Hulana (1929 – 1979), Vladimíra Tomka (1923 – 1984), Ivana Dominák a (1935 – 2013), coby členy hudební formace (založené v roce 1958), která se v Čechách zasloužila o popularizaci a prosazení moderního jazzu pod názvem *Studio 5*. Melodika výše zmíněného *cool jazzu* (jehož název koresponduje se zvukovým ideálem rovně tvořeného nástrojového zvuku s absencí vibratových manýr, jak jej inicioval tenor saxofonista Lester Young (1909 – 1959)) je proti převážně unisonové profilaci *bopu* založena na diatonice a kontinuální (mnohdy senkvencové) výstavbě tematických frází. Zvláště pak cool jazzové deriváty MJQ často inklinují také k uplatnění imitační techniky a fugového principu podle Bachova vzoru. Výjimečnou a zpočátku kontroverzní osobností cool jazzového proudu je jistě Leonard Tristano (1919 – 1978), jehož neotřelá melodika se naopak zakládá na harmonicky rozostřených vztazích s využitím četných alterací a nezřídka i celotónových škál. Mezi obecné znaky cool jazzu však nutno považovat výrazné oslabení funkční harmonie a posíleném významu tritonů, mimotonálních funkcí, polyharmonických akordických spojů či dokonce občasně užívané bitonality. Specifické interpretační přístupy a do značné míry lineární tendence zaznamenává též cool jazzová rytmika. Souhrnně vyjádřeno, takřka všemi hudebními prostředky reaguje *cool jazz* na technicistní a ekvilibristické výboje souběžně pěstovaného *bebopu* 40. let.

Některé obsáhlejší formy skladeb *jazzrockových*, které považujeme za fúzi jazzu a moderní populární hudby ze 70. let, však alespoň částečný podíl aranžmá nutně vyžadovaly, o čemž mimo jiné svědčí stopáže téměř zlidovělých a ve své době nesmírně populárních kompozic klávesisty Joe Zawinula (1932 – 2007) a jeho kapely *Weather Report,* Herbieho Hancocka (*****1940), Chicka Corey (1941 – 2021), dále skladby Milese Davise nebo např. zvukově a instrumentálně okázalá díla *Mahavishnu Orchestra* kytaristy Johna McLaughlina (*****1942). Rocková rytmika a elektronické nástroje (syntezátory) jsou tedy novinkami, které jazz dosud v širší míře nepoužíval a jazzová hudba jako taková zde získává nové publikum a částečně tak těží z komerčně úspěšnějšího rocku.

Prolínání jazzových technik a klasických forem je příznačné pro tvorbu respektovaného skladatele, muzikologa, jazzmana a také renomovaného interpreta klasické hudby (hornisty) Gunthera Schullera (1925 – 2015), iniciátora hudebního stylu zvaného *třetí proud*. Jednou z oblíbených kompozičních forem bylo *concerto grosso*, založené na střídání pevně daného orchestrálního tutti s improvizovaným jazzovým concertinem. Další možností pak je hojné využití jazzových prvků v rámci kompozic pro obvyklá obsazení užívaná v klasické hudbě nebo naopak implementace hudebních forem artificiální sféry do skladeb pro různá jazzová uskupení. K profilaci tohoto stylu kromě Schullera kompozičně přispěli i další autoři, jakými

byli John Lewis (1920 – 2001), David Baker (1931 – 2016) nebo William Russo (1928 – 2003).

Zatímco v jazzu se potřeba a nevyhnutelnost aranžérského řemesla se zánikem swingu a s nástupem experimentálních a kontrastních stylů, které ztělesňuje zejm. zcela nekonvenční a improvizovaný free jazz 50. a 60. let, takřka vytrácí a o to významněji se role aranžérů uplatňuje zejména v oblastech muzikálu, hudebního divadla nebo expanzivní filmové a televizní tvorbě druhé poloviny 20. století, která z jazzové hudby rovněž bohatě čerpá. K průkopníkům symfonických úprav populárních písní z 1. poloviny minulého století patří určitě Morton Gould (1913 – 1996), David Rose (1910 – 1990), Michel Legrand (1932 – 2019), Jeremy Lubbock (1931 – 2021), Billy May (1916 – 2004), Nelson Riddle (1921 – 1985) nebo Henry Mancini (1924 – 1994).

Pokud se zaměříme konkrétně na jazzová aranžmá pro smyčcové nástroje, jistě bychom neměli opomenout osobnost francouzského houslisty Stéphana Grappelliho (1908 – 1997) a jeho takřka stylotvorný způsob interpretace mnohých jazzových standardů, jejichž nahrávky byly zaznamenány na celé řadě alb realizovaných ve spolupráci s některými dalšími fenomenálními instrumentalisty, především s kytaristou a skladatelem Jeanem Reinhardtem (1910 – 1953)[189] nebo pianistou Oscarem Petersonem (1925 – 2007). Právě spolu s legendárním Reinhardtem založili v roce 1934 slavnou jazzovou skupinu Quintette du Hot Club de France. Opomenut by zde rozhodně neměl být ani další francouzský houslista Jean-Luc Ponty (*1942), který se soustřeďuje především na vlastí původní tvorbu interpretovanou na elektrifikované housle. Za unikátní pak můžeme považovat nahrávací projekt z roku 1979, který podnikl Ponty společně s Grappellim pod názvem *Jean-Luc Ponty, Stephane Grappelli - Violin Summit* (vydané společností Everest Records Archive Of Folk & Jazz Music s katalogovým číslem FS-355 v roce 1979). Ve sféře komorních smyčcových souborů pak nesporně vyniká aktuálně nejprogresivnější soubor svého typu Turtle Island String Quartet,[190] který od roku 1985 s úspěchem boří veškeré mýty spojené s uplatněním smyčcového kvarteta na poli jazzu, populární hudby nebo soudobé vážné hudby. Jednak zásluhou svého rezidenčního skladatele, aranžéra a houslisty (v jedné osobě) Davida Balakrishnana (*1954) a jeho nekonformních a inovativních aranžmá skladeb Johna Coltrana, Milese Davise, Wayna Shortera (1933 – 2023), Thelonia Monka nebo Jimi Hendrixe (1942 – 1970) významně

[189] Běžně známým pod familierní romskou přezdívkou Django.

[190] Dále jen ve zkratce "TISQ." Americké smyčcové kvarteto s proměnlivým personálním obsazením v současnosti veřejně vystupuje v aktuálním složení: David Balakrishnan - housle, Gabriel Terracciano - housle, Benjamin von Gutzeit – viola, Naseem Alatrash – violoncello. Dřívější členové (chronologie od r. 1985): TISQ: Darol Anger – housle, Mark Summer – violoncello, Laurie Moore – viola, Irene Sazer – viola, Katrina Wreed – viola, Jeremy Cohen – housle, Danny Seidenberg – viola, Tracy Silverman – housle, Evan Price- housle, Mads Tolling – housle, Jeremy Kittel – viola, Mateusz Smoczynski – housle, Malcolm Parson – violoncello, Alex Hargreaves – housle.

posunul stylové a interpretační limity tohoto typu instrumentálního média. S výrazným interpretačním přispěním ostatních spoluzakladatelů houslisty Darola Angera (*1953) a violoncellisty Marka Summera (*1958) záhy dospěl k naplnění svého postulátu z dob univerzitních studií, který spočíval v ustavení smyčcového kvarteta s důrazem na multistylovou integritu a příslušnou technickou způsobilost hráčů. Po prvotních studiových experimentech s využitím tzv. barytonových houslí založil v roce 1985 smyčcové kvarteto pozoruhodných kvalit, s nímž během následujících desetiletí natočil a vydal celkem18 programově koncipovaných alb. Za všechny zde uveďme alespoň album s názvem *A love Supreme of John Coltrane* (vydané společností TELARC v roce 2007), které v roce vydání získalo ocenění Grammy Award za crossoverové album v kategorii klasická hudba. Dalším významným hudebním tělesem této kategorie je o 12 let starší, ikonická formace *Kronos Quartet*[191] se sídlem v San Franciscu, jejíž přesah do ostatních hudebních sfér a hudebních žánrů je ve srovnání s TISQ mnohem širší. S velkým úspěchem se setkaly zejm. smyčcové verze skladeb Thelonia Monka a Dukea Ellingtona, které KQ v rozšířeném aranžmá pro smyčcový kvintet (s hostujícím kontrabasistou Ronem Carterem (*1937) uvedl na albu s názvem *Kronos Quartet Plays Music Of Thelonious Monk - Monk Suite* (vydaném společností Savoy v roce 2004). Obdobné kvality pak skýtá i další album *Music Of Bill Evans* (vydané týmž vydavatelstvím Savoy v roce 2004) se skladbami Billa Evanse (1929 – 1980) v aranžmá Toma Dartera ve verzích pro smyčcový kvintet s využitím kontrabasu nebo kytary.

V prostředí současné globalizované společnosti a expanzivního hudebního vydavatelského průmyslu je naprostou samozřejmostí, aby otázka právní legitimity úprav či aranžmá původních hudebních děl, jejich publikování, veřejného šíření nebo provozování, byla brána na zřetel se zvýšenou intenzitou a pozorností. Zvlášť pokud se hodláme zabývat otázkou hudebních aranžmá korektně, je zapotřebí dokonce zvýšené ostražitosti, neboť nakládání s tímto typem hudebních děl obvykle představuje komplex specifických mandatorních úkonů, mnohdy dokonce procesně náročnějších než je tomu v případě původních hudebních děl. Pro bližší osvětlení podmínek pro naplnění právní podstaty hudebních úprav či aranžmá si zde pomozme několika odkazy na slova příslušného zákona. Jak už tedy bylo implicitně naznačeno, z hlediska dikce aktuálního znění českého autorského zákona[192] se v případě *aranžmá* jedná o díla vzniklá tvůrčím zpracováním díla jiného a jsou tudíž předmětem tohoto zákona.[193] Pakliže tvůrce hudebního aranžmá splňuje zákonnou domněnku autorství, pak je z pohledu zákona považován za autora a může tudíž k onomu dílu uplatňovat jak *výlučná*

[191] Dále jen ve zkratce KQ. Americké smyčcové kvarteto vystupuje ve složení: David Harrington – housle, John Sherba – housle, Hank Dutt – viola, Sunny Yang – violoncello.
[192] Dále jen ve zkratce AZ.
[193] ČESKO, *Zákon č. 121/2000 Sb. autorský zákon - znění od 05. 01. 2023*, 2023.

práva osobnostní, tak i *výlučná práva majetková*. S uplatněním autorských práv pak úzce souvisí i otázka jejich ochrany. K jejímu zajištění jsou ve většině zemí napříč kontinenty oprávněny tzv. *organizace kolektivní správy*. V souvislosti s díly hudebními, výkony umělců a výrobci zvukových záznamů tuto funkci v České republice zastávají dvě klíčové organizace *OSA – Ochranný svaz autorský pro práva k dílům hudebním, z.s.* a *INTERGRAM – Nezávislá společnost výkonných umělců a výrobců zvukových a zvukově obrazových záznamů, z.s*. Problematiky legitimních *aranžmá* nebo *transkripcí* se velmi úzce dotýkají právě výše zmíněná *výlučná práva osobnostní*, konkrétně pak právo na nedotknutelnost autorského díla pojednané v § 11, odst. 3 zákona č. 121/2000 Sb.,[194] z něhož pro tvůrce nových aranžmá vyplývá povinnost získat svolení k jakékoli změně či zásahu do díla přímo od původního autora nebo právně zmocněného výhradního poskytovatele jeho práv v případě, že je tento autor již po smrti a majetková práva k jeho dílu ještě nepřekročila stanovenou časovou lhůtu. Pro kolektivně zastupované tvůrce nových aranžmá to v praxi představuje povinnost žádat o tato svolení původní autory a to zprostředkovaně, prostřednictvím příslušné organizace kolektivní správy, jejíž povinností pak je postoupení těchto žádostí příslušným nositelům práv tak, aby jejich občanská identita či osobní údaje zůstaly ochráněny. Zvlášť v případě skladeb českých autorů pak kolektivní správce (typu OSA nebo Intergram) supluje funkci jakéhosi kvalifikovaného mediátora, který jednotlivé role žadatelů (aranžérů) na jedné straně a nositelů (původních autorů) na straně druhé, od sebe do jisté míry izoluje a brání tak jejich přímé konfrontaci v zájmu zachování určité autonomie obou stran. Vlastní proces schvalování žádostí o svolení k úpravám (v českém prostředí někdy též nazývaný *autorizace*) českých a zahraničních původních skladeb je však v principu odlišný. Zatímco v případě zahraničních děl se předpokládá, že úprava je již vytvořena a míra jejího tvůrčího zpracování je posuzována na základě předloženého zvukového (popř. notového) záznamu, v případě původních skladeb českých se jedná o pouhý předpoklad k jejímu vytvoření a povaha žádosti je tudíž hypotetická a více méně formální. Bez ohledu na hudební formu nebo žánr původního díla se pak za účelem získání svolení k aranžmá v zahraničí používá standardizovaných formulářů typu *Cover version request form* (běžně předkládaných prostřednictvím *OSA*), *Musical Arrangement/Adaptation Licence* nebo *Arrangement/ Creation of a new version of an existing composition,* zejména pokud jde o přímá podání u výhradních poskytovatelů v Evropě nebo v USA. Svolení k aranžmá (autorizace) sama o sobě však ještě nabyvatele neopravňuje k nárokování kteréhokoliv z typů výlučných majetkových práv, nezbytných pro účely tisku, publikování, distribuce a prodeje tištěných fyzických či digitálních notových vydání nebo pořízení zvukového záznamu a jeho veřejného šíření, distribuce nebo prodeje. Právě *Svolení*

[194] ČESKO, *§ 11 odst. 3 zákona č. 121/2000 Sb. autorský zákon - znění od 05. 01. 2023*, 2023.

k aranžmá je však prvním a nezbytným krokem každé relevantní notové edice (ať už v tištěné nebo digitální podobě) a jakožto nezbytný procedurální úkon je tato povinnost zakotvena ve všech právních úpravách AZ jak u nás, tak v zahraničí. Podoba konkrétních žádostí (formulářů) související s konkrétními hudebními tituly pak může být v závislosti na teritoriální příslušnosti a příslušném (národním, popř. federálním) předpisu, podle něhož je AZ na konkrétním území upravován, více či méně odlišná (např. v jiná v USA než v Evropě). Pro účely legalizace nových notových edic se na území Spojených států amerických využívá licenčních žádostí typu *Sub-Out (Selling your original arrangement of an existing composition)*, zatímco v Evropě bývají někdy tzv. *tisková práva* řešena společně se svolením k aranžmá žádostí typu *Print Licence (including arrangements)*. Formální stránka této licenční procedury se však co do rozsahu požadovaných údajů a předložených materiálů může v závislosti na kontinentální příslušnosti či dokonce konkrétním poskytovateli poměrně zásadně lišit. Míru uplatněného tvůrčího přístupu pak posuzují copyrightoví manažeři nebo obchodní zástupci jednotlivých výhradních poskytovatelů (nositelů) práv a každé dílo je tudíž posuzováno jednotlivě. K zajištění nezbytných práv pro účely pořizování zvukových záznamů (nahrávání) a ostatních s nimi souvisejících účelů (stahování, zaznamenávání na vinylové desky nebo CD nosiče všechna ostatní pevná média) je pak standardizovaným prostředkem tzv. *povinná mechanická licence* (v zahraničí známa jako *Compulsory Mechanical License*). V případech, kdy je nově publikována nebo jakkoliv jinak veřejně šířena pouze zvuková podoba nového aranžmá, pak povinnost získat svolení k aranžmá zde mandatorně vyžadováno není, což může v praxi proces získávání mechanických licencí na území USA činit plynulejším a mnohem méně komplikovaným než jak je tomu zejm. v případě tzv. tiskových práv. Dalším standardizovanou licencí opravňující nabyvatele k vytvoření či veřejnému (popř. komerčnímu) šíření audiovizuální podoby nových aranžmá je tzv. *sychronizační licence,* v zahraničí často označovaná jako *Audio Visual (Synchronisation) Licence*.

Je obecně známo, že licencování hudby může v některých případech představovat procedurálně nevyzpytatelný a časově vleklý proces, který nezřídka může tvůrcům (aranžérům) a hudebním producentům plynulost jejich produkce ve svém důsledku povážlivě znesnadňovat. V praxi to znamená, že vlivem různých faktorů si může zpracování konkrétních licenčních žádostí, v závislosti na konkrétním hudebním titulu či daném typu práv, vyžádat čekací lhůtu dokonce několika let. Ačkoliv objektivní důvody této mnohdy zdlouhavé administrace zobecňovat rozhodně nelze, můžeme se domnívat, že problém v mnoha případech tkví právě v oné nedotknutelnosti autorského díla, z níž mimo jiné vyplývá, že souhlas nebo jakékoliv vyjádření k žádosti od původního autora si nelze podle zákona jakkoliv nárokovat či dokonce jakkoli vynucovat a autor jako takový má tudíž plné právo předkládané licenční

žádosti zcela negovat. Až na výjimky (např. území Kanady a další) je obvyklá doba trvání majetkových práv v souladu s mezinárodními úmluvami a předpisy stanovena na 70 let po smrti původního autora. Ačkoliv práva osobnostní smrtí autora zanikají, přesto platí povinnost uvádět jeho autorství při každém užití jeho díla a ochrany této autorovy identity se podle zákona může domáhat buďto osoba jemu blízká nebo právnická osoba sdružující autory anebo též organizace kolektivní správy.

Závěrem je potřeba zmínit také případy hudebních děl, která svolení k aranžmá nevyžadují a z pohledu AZ jsou již z důvodu považována za díla tzv. *volná* nebo *public domain*. V českém právním systému se toto označení se může týkat jednak hudebních děl, která jsou buďto výtvory tradiční lidové kultury či díly neznámých (anonymních) autorů anebo děl adresných autorů, jejichž majetková práva k dílům již vypršela. Jak se však jeví, sama problematika public domain děl je však v běžné hudební praxi a kulturním životě dotčenými komunitami velmi často nazírána a vnímána poněkud polarizovaně (potažmo černobíle) až extremisticky, ve smyslu zlidovělého rčení: „Co není zakázáno, to je vlastně povoleno"; a jakoby opomíjí stránku práv osobnostních, ačkoliv právě jejich roli lze v rámci evropského kontinentálního (potažmo českého) právního systému (ve srovnání s anglosakým protějškem) shledávat (dle konkrétních procedurálních nástrojů a praktik výkonu práv) jako poněkud dominantnější. V praxi to pak konkrétně může znamenat, že se hudební zpracovatelé a interpreti při aranžérském či transkripčním zpracování/úpravě díla (či interpretaci takové úpravy) prvoplánově spokojí s pomyslnou nálepkou (kategorizací) *public domain* díla pro výkon souvisejících práv na území České republiky a dál se již příliš nezajímají o to, zda originál nepodléhá autorskoprávní ochraně či prolongaci standardizované ochranné lhůty (majetkových a osobnostních práv) např. v zemi původního autora nebo na území ostatních světových destinací. Ve skutečnosti totiž svět práva (dle charakteristiky Pavla Koukala) uplatňuje poněkud širší chápání a rozlišování děl z oblasti tzv. „obecného fondu" (coby českého terminologického ekvivalentu „*public domain*" pocházejícího od Karla Knapa) a posuzuje „*autorskoprávně volnou složku díla*" jak z hlediska „*objektového*" (tedy těch prvků skladeb, které právně autorsko-právně chráněny nejsou), tak z hlediska „*právně-regulačního*", kdy díla nesou některé zjevné znaky právní individuality, ačkoliv za předmět autorskoprávní ochrany z různých důvodů považovány nejsou.[195] V návaznosti na V mezinárodním kontextu pak představují volná díla autorskoprávní fenomén, který podléhá také celé řadě exemplárních výjimek, z nichž pak z jednotlivých kontinentálních právních úprav plynou (pro aranžéry a nakladatele) zcela různé

[195] KOUKAL, *Autorské právo, public domain a lidská práva*, 2019, s. 22–23.

podmínky a povinnosti. Právě takovými výjimkami, kdy jsou díla podle evropského kontinentálního práva považována za tzv. volná, zatímco v zemi svého původu (ve Spojených státech) a v mnoha dalších zemích světa i nadále podléhají intenzivní autorskoprávní ochraně (v plném rozsahu), jsou díla George Gershwina. O tom však detailněji pojednáme v následujících podkapitolách.

2. 2 Obecně k autorskoprávní stránce aranžmá a transkripčních přepisů původních hudebních děl

2. 2. 1 Úvodem k otázkám legitimity a transparentnosti hudebních úprav

Je obecně známou skutečností, že jakékoliv legitimní užití původních hudebních děl (ať už s textem nebo bez textu), která podléhají autorsko-právní ochraně podle rozsahu a působnosti jejich užití, pro hudební zpracovatele středoevropské provenience zcela automaticky předpokládá odpovídající autorskoprávní ošetření a vypořádání právních nároků v souladu s platnými regionálními (národními) předpisy, ústavními nebo jinými zákony a ratifikovanými primárními předpisy (v podobě smluv, dohod, paktů nebo listin bilaterálního či multilaterálního rozsahu) a nařízeními či směrnicemi jak na úrovni Evropské unie nebo na mezikontinentální úrovni, rovněž pak také s některými zahraničními právními předpisy, zejména v případech konkrétního užití (ať už původních nebo zpracovaných) hudebních děl na území cizího státu (ve smyslu vydávání děl u zahraničních vydavatelských/nakladatelských domů). Jakkoliv může tato (obsahově poněkud koncentrovaná) teze na první dojem působit komisně, neúprosně a stroze, neradno (a vlastně nelze) ji v případě vážnějších snah o zveřejnění nebo publikování relevantních a plně legitimních notových či zvukových záznamů původních hudebních děl jakkoliv relativizovat nebo dokonce opomíjet. Pakliže se v rámci našich seriózních upravovatelských záměrů (ať už formou transkripce, aranžmá či editorských zásahů) hodláme vyhnout jakémukoliv neoprávněnému jednání a užití děl ve vztahu k dílům jiných autorů, pak je alespoň elementární autorskoprávní povědomí zcela na místě. Zvlášť v současné době, kdy jsou tradiční tištěná média (v podobě notových edic) nekompromisně vytlačována digitálními produkty (jejichž produkčnímu a distribučnímu tempu nemohou stačit ani konkurovat) a vydavatelský a nakladatelský průmysl se v tomto důsledku progresivně globalizuje a ubírá cestou neomezené teritoriální distribuce, jeví se základní právní

autorskoprávní gramotnost o to nezbytnější. Ovšem v poměrně komplikovaném světě současného práva bohužel neexistuje žádná unifikovaná (univerzální) forma tzv. „mezinárodního autorského práva“ a legální zpracování hudební materie jiného autora se tak už z principu stává potenciálně složitým úkolem a určitá míra právní zainteresovanosti, odpovědnosti a také ostražitosti je tudíž ze strany potenciálních tvůrců hudebních úprav nejrůznějšího typu implicitně a automaticky očekávána. Řadu zcela mylných nebo zavádějících představ o legálním provozování či opatřování nově aranžovaných děl, plynoucích z absence základního autorskoprávního povědomí o povinnostech, která z těchto užití vyplývají, po hříchu skýtá nejen současná profesionální hudební scéna, ale také sféra hudebně-edukační. Symptomy tohoto negativního jevu lze detekovat jak na straně pořadatelů kulturních akcí, kteří obvykle své zákonem stanovené povinnosti spojené s vypořádáním autorských práv formou autorských poplatků často zlehčují, přezírají nebo dokonce zcela ignorují (zejména pokud jde o koncerty regionálního či místního významu); stejně tak ovšem i na straně samotných interpretů, kteří se v záležitostech užití legálního hudebního obsahu v rámci realizovaných dramaturgických koncepcí naopak alibisticky a zjevně nekorektně odkazují/spoléhají pouze na povinnosti samotných pořadatelů akcí (koncertů), což zejména při veřejném provozování nových neregistrovaných nebo jinak autorskoprávně neošetřených aranžmá původních děl jiných autorů samo osobě rozhodně nestačí. Ostatně též sami upravovatelé/aranžéři jsou nezřídka těmi, kdo kýžený (a z právního hlediska dokonce nezbytný) aspekt legitimity vlastních tvůrčích výsledků (ať už vědomě či nevědomě) považlivě nedoceňují či zcela opomíjejí. Tímto konstatováním (krom jiného) implicitně cílíme a poukazujeme jednak na citelnou nedostatečnost autorskoprávní gramotnosti a současně též osvěty v rámci (jinak poměrně produktivního a svébytného) českého profesionálního hudebně-kulturního prostředí a s ním úzce spjaté hudebně-pedagogické sféry. Ostatně, stejně tak jako v kterékoliv jiné oblasti lidského konání je i zde podle nás zcela na místě řídit se oním zavedeným (a v právním diskurzu velmi frekventovaným) mýtem, který praví, že: „neznalost zákona neomlouvá“. To pak (víc než příznačně) platí v obou extrémních (potenciálních) situacích, ať už je tendence spíše se vyhnout pomyslnému ramenu spravedlnosti, nebo se k jeho svrchované autoritě s důvěrou naopak spíše utíkat. Mimo jiné proto je v rámci našeho disertačního pojednání této problematice věnován nezbytný prostor, a to i na vzdory faktu, že v oblasti autorského či jiného práva postrádáme jakékoliv relevantní institucionalizované právní vzdělání.

Vycházet zde proto hodláme především z dosud načerpaných (a nám známých) poznatků a znalostí z odborně zaměřené literatury, veřejně přístupných legislativních dokumentů či právních výkladů, které s problematikou autorského práva, potažmo s problematikou legitimních hudebních úprav, úzce souvisí. Tyto poznatky pak hodláme doplnit o naše vlastní

praktické zkušenosti nabyté z dosud podniknutých procesních úkonů, spojených se zajištěním legitimity a transparentnosti hudebního obsahu celkem 72 námi zpracovaných (aranžovaných, popř. transkribovaných) hudebních titulů, které jsou řádně registrovány u příslušné společnosti kolektivní správy OSA, z.s.[196] coby *zpracovaná díla* pod občanským jménem autora této práce. Své vlastní zkušenosti s řádnou administrací (registrací a autorizací) aranžmá českých a zahraničních skladeb zde budeme reflektovat pouze na některých vybraných exemplárních případech skladeb, které jsou s tematikou a předmětným obsahem této práce (tedy vybranými adaptacemi děl George Gershwina) kontextuálně spjaty a to z hlediska příslušného typu či formy autorsko-právní administrace (nebo-li *registrace*) a jim odpovídajícímu *původu, povaze, kategorii* či *žánru,* jak jsou specifikovány či kategorizovány ochranným svazem/spolkem *OSA, z. s.* v rámci jím provozovaného elektronického evidenčního systému *INFOSA.* Ačkoliv zde v závislosti na zjevných koncepčních a procedurálních odchylkách evropského kontinentálního práva a anglosaského (common law) právního systému hodláme upřednostňovat, využívat a citovat vybrané klíčové právní pojmy a definice primárně z příslušné odborné literatury, přesto v některých výjimečných případech, zejména pokud se jedná o názorný popis konkrétních autorskoprávních procesních úkonů či formálních náležitostí spojených s řádnou administrací nově zpracovaných děl (úprav) využijeme vlastního překladu cizojazyčných (anglických, popř. německých) ekvivalentních pojmů, který se bude opírat především o naši vlastní logickou denotaci popisovaných praktik na základě našich získaných zkušeností s administrací tohoto druhu.

Za ekvivalentní zde považujeme pojmy anglosaský právní systém (soustava), angloamerické právo, anglosaské právo, common law, precedenční právo; autorské právo, copyright law; autorský zákon, copyright act; vlastník práv, nositel práv, držitel práv; nabyvatel, žadatel, předkladatel licence; hudební úprava (v obecném slova smyslu), zpracované dílo, derivative work; konvence, mezinárodní smlouva (v širším nebo obecném slova smyslu); obecný fond, public domain, strukturální public domain; úmluva, dohoda, pakt; hudební zpracovatel, upravovatel, autor transkripce hudebního díla, autor hudebního aranžmá; autor, poskytovatel licence; autorskoprávně volná složka díla, inclusive negative commons; společné statky, commons.

Pakliže se zaměřujeme na problematiku legitimity nejrůznějších hudebních úprav (ať už ve smyslu hudebních *aranžmá, transkripcí, parafrází* nebo např. *coververzí* typu tzv. medley, samplů či remixů nebo jakýchkoliv ostatních běžně užívaných forem hudebního zpracování),

[196] OCHRANNÝ SVAZ AUTORSKÝ PRO PRÁVA K DÍLŮM HUDEBNÍM [OSA]. Ochranný svaz autorský pro práva k dílům hudebním, © 2011.

je nezbytné nejprve jednoznačně rozlišit, jakou konkrétní podobu nebo způsob úpravy máme na mysli, tedy zda se má jednat o zpracování původního díla formou zvukového, audiovizuálního nebo notového záznamu (ať už v tištěného nebo digitálního). Jak v rámci evropského kontinentálního, tak v rámci angloamerického precedenčního práva obecně platí, že před použitím autorsky chráněného díla jiného autora, ať už v původní či upravené/ aranžované/ transkribované podobě, je nejprve zapotřebí získat souhlas vlastníka autorských práv k danému dílu. Jednotlivým účelům užití původních hudebních děl (jak u nás, tak v zahraničí) pak odpovídají standardizované formální úkony směřující k řádnému vypořádání autorsko-právních náležitostí a závazků ve vztahu k původnímu dílu (potažmo jeho autorovi), které se v závislosti na konkrétním způsobu zpracování skladeb či jejich výsledném médiu (grafickém či zvukovém) typově liší. V závislosti na konkrétním rozsahu a způsobu nakládání s originálním hudebním dílem se pak může jednat buď o tzv. *volné užití* nebo jiné *výjimky a omezení autorského práva (*dle českého *AZ),* tzv. *zákonné licence* (uplatňované v rámci common law právního systému na území USA) nebo také o *užití na základě výhradní nebo nevýhradní licenční smlouvy*, které jsou zcela standardizovanými procedurálními nástroji jak českého, tak mezinárodní (evropského kontinentálního a anglosaského *common law*) právního systému. Ačkoliv oba právní systémy mají z hlediska formálních stránky autorskoprávního zajištění a administrace hudebních úprav (obecně) mnoho společného, některé zjevné procesuální odlišnosti zde napříč oběma systémy přece jen existují, ačkoliv jsou mnohdy rázu více či méně oficiálního a s dosahem či působností pouze lokální či regionální (v rámci konkrétní země/státu). Jeden zcela zásadní a procesně markantní rozdíl, který by mohl méně nezkušené české tvůrce hudebních úprav velmi zaskočit, spočívá ve značně rozdílném přístupu k problematice tzv. *autorizace*, u nás též perifrasticky označované jako tzv. *souhlas se zpracováním původního hudebního díla (aranže).* Zatímco naše zkušenost s podněty vznesenými v zahraničí se jeví jako určitá rutinní praktika, při níž jsou nositelé práv (zpravidla nakladatelé nebo subnakladatelé) kontaktováni individuálními žadateli prostřednictvím standardizovaného formuláře (*Cover Version Request Form*) takříkajíc napřímo, domácí (čeští) držitelé práv (popř. vykonavatelé jejich práv v případě již nežijících autorů) jsou poptáváni pouze zprostředkovaně a přímá komunikace mezi oběma stranami je možná pouze za výjimečných okolností (kdy žádaná strana projeví dobrou vůli a udělí adresné svolení poskytnout své kontaktní informace protější straně). V tomto (modelovém) případě je jediným oprávněným a relevantním mediátorem komunikace (korespondence) mezi oběma stranami pouze odpovědný zástupce *Oddělení domácí tvorby OSA*. Zatímco většina zahraničních nositelů práv (dle našich zkušeností) automaticky předpokládá, že nová verze skladby (aranžmá/transkripce) je již vytvořena a zpravidla vítá, pokud žadatelé spolu se

standardizovaným formulářem předloží také zvukovou a grafickou (notovou) podobu nové verze, v případě české tvorby naopak podobná domněnka existence nové verze/aranžmá v zásadě neplatí a (dle našich zjištění) se nezřídka může jevit dokonce jako neefektivní až zbytečné jakékoliv materiály za účelem žádostí tohoto typu s předstihem připravovat. Takto modelovanou praxi však nelze zcela generalizovat nebo zobecňovat a nutno ji chápat s jistou rezervou, neboť nejsou zcela vyloučeny ani případy, kdy si i český nositel (popř. vykonavatel) práv výslednou podobu skladby pro účely zvážení poptávky autorských práv naopak vyžádá. Konkrétní účel a rozsah užití původního díla je v případě úspěšné intervence žádosti o autorizaci zpravidla obsahem písemného vyjádření ať už ve fyzické či digitální podobě (nezřídka v podobě emailové zprávy), kdy je nositelem práv konkrétně specifikováno a vymezeno, zda se jedná o svolení pouze k veřejnému provozování (zejm. koncertním účelům) nebo někdy (a to spíše výjimečně) dokonce také k pořizování zvukových záznamů za účelem komerčního nebo nekomerčního užití. Autorizace je většině případů poskytována bezúplatně a obecně chápána jako základní úroveň legalizace hudebních úprav nejrůznějšího typu (např. aranžmá nebo transkripcí), pro něž se jak u nás tak v zahraničí běžně používá poněkud univerzálního označení, které je v Česku běžně nahrazováno anglicismem *cover verze*[197] (překlad autora). Zamyslíme-li se hlouběji nad zdánlivě relativním denotativním významem pojmu *Cover version* a důvody jeho uplatnění v rámci odborného právního žargonu a globální administrace autorských práv, shledáme jeho použití jako opodstatněné, účelné a logické, neboť právě onen poněkud zastřešující pojem v konečném důsledku podněcuje a zavazuje příslušné nositele nebo výhradní poskytovatele práv (a jejich copyright manažery či obchodní zástupce) pohlížet na konkrétní podněty a předkládané (zvukové či notové) materiály ze strany žadatelů zcela individuálně a posuzovat je dle konkrétní formy, způsobu a míry tvůrčí individuality předkládaných zpracování (úprav). Při posuzování minimální míry onoho originálního tvůrčího projevu je (v právním žargonu) kreativně nedostatečný (či nevyhovující) stav obvykle vyjadřován latinským „de minimis“. Zde však v zájmu korektnosti (i na vzdory více než sedmi desítkám vlastních nabytých zkušeností) raději vylučujeme poměrně logickou (hypotetickou) otázku, nakolik (či do jaké míry) zásadní a determinující úlohu může při expertním posuzování (mnohdy velkého množství) předkládaných individuálních podnětů či žádostí o autorizaci sehrávat na straně autorskoprávně zmocněných posuzovatelů (tj. copyright manažerů či obchdodních zástupců) sehrávat (všudypřítomný a do jisté míry nevyzpytatelný) lidský faktor.

[197] Odvozeno z původního anglického výrazu Cover version.

2. 2. 2 Autorské právo v kontextu českého, evropského kontinentálního a anglosaského právního sytému a příslušných mezinárodních smluvních vztahů

Jak již bylo naznačeno, naše problematika také velmi úzce souvisí s aktuální situací na mezinárodním právním poli a jsou-li centrem našeho zájmu (našich aranžérských záměrů) původní díla George Gershwina, pak svou pozornost logicky upínáme směrem k právnímu systému Spojených států amerických, tedy k tzv. *anglosaskému právu*, jinak též nazývanému *common law*, kde jsou díla obou bratrů George a Iry Gershwinových (stejně tak jako v mnoha dalších zemích světa, včetně některých latinskoamerických nebo asijských zemí) v zájmu péče o uchování kulturního dědictví a současně „*práva přístupu ke kulturním (uměleckým) statkům a vědeckým výsledkům*"[198] (ve smyslu kolektivně vlastněných statků "*cultural heritage*"[199] či "*cultural property*"[200]) dosud autorskoprávně důsledně střežena (chráněna), zatímco v České republice a většiny evropských zemí podléhají tato díla zcela odlišné koncepci (uplatňované v rámci režimu tzv. „*public domain*"[201] děl). Fakticky vzato tak platí, že zatímco na většinu děl George a Iry Gershwinových (zejména těch, které jsou součástí sbírky *George and Ira Gershwin* Collection[202] uchované v repozitáři Library of Congress pod signaturou ML31 .G38.) je na území USA (a příslušného okruhu dalších zemí) uplatňována koncepce omezeného přístupu ("*exclusive positive community*"[203]) k dílům v režimu „*kulturního bohatství*"[204] závislá na souhlasu oprávněné komunity (zastoupené buďto přímými dědici nebo jinými oprávněnými nositeli majetkových práv); u nás a ve většině ostatních evropských zemí jsou tato díla přístupná na právní bázi tzv. „*obecné svobody jednání*,"[205] která je od takové zákonné schvalovací povinnosti (až na výjimky) osvobozuje.

Ačkoliv se *evropský kontinentální právní systém* v hrubých obrysech tomu anglosaskému modelu velmi podobá, výše uvedený příklad (bratrů Gershwinových) jasně naznačuje, že patrné rozdíly v uplatňování konkrétních typů práv (v návaznosti na konkrétní autory a tituly) lze v mnoha jednotlivých případech předpokládat. Signifikantní třecí plochy obou těchto právních kultur pak spatřujeme v uplatňování jak *osobnostních práv,* tak *výlučných*

[198] KOUKAL, *Autorské právo, public domain a lidská práva*, 2019, s. 435.
[199] KOUKAL, *Autorské právo, public domain a lidská práva*, 2019, s. 435.
[200] KOUKAL, *Autorské právo, public domain a lidská práva*, 2019, s. 435.
[201] KOUKAL, *Autorské právo, public domain a lidská práva*, 2019, s. 435.
[202] GERSHWIN et al. *George and Ira Gershwin collection*, 1895, ML31 .G38.
[203] KOUKAL, *Autorské právo, public domain a lidská práva*, 2019, s. 435.
[204] KOUKAL, *Autorské právo, public domain a lidská práva*, 2019, s. 435.
[205] KOUKAL, *Autorské právo, public domain a lidská práva*, 2019, s. 434–435.

majetkových práv, zahrnujících jak práva provozovací, tak práva mechanická. Aktuálnost tohoto diskurzu jen potvrzuje článek z nedávné doby publikovaný v časopise Autor in: magazín OSA nejen pro autory (číslo: 4/2022), který rozdílnost obou systémů (ač stručně, tak velmi strukturovaně, komplexně a aktualizovaně) osvětluje podle diferenčních aspektů (registračního principu, převoditelnosti autorských práv, zákonného licencování, výjimek z práv, dále pak z hlediska provozovacích a mechanických práv v rámci on-line užití) a nabízí tak souhrn klíčových rozdílů obou právních kultur (angloamerické a evropské kontinentální) nejen pro autorům, interpretům, ale též běžným hudební uživatelům (posluchačům).[206] Vzhledem k poslání a funkci OSA coby oprávněného kolektivního správce (na základě rozhodnutí Ministerstva kultury ČR (č.j. 4449/2001 ze dne 28.2.2001 a č.j. 1306/2003 ze dne 30.1.2003), považujeme výše uvedený článek Roberta Sliwky (dostupný prostřednictvím webu OSA, z.s) za fundovaný a relevantní informační zdroj, i přes obecně sdělnou povahu jeho textu. Podmínky, na nichž je ochrana děl zahraničních autorů v jednotlivých zemích či kontinentech světa poskytována, jsou odvislé od konkrétních typů a účelů hromadně nebo tandemově uzavíraných multilaterálních nebo bilaterálních mezinárodních smluv, kterými jsou systémy evropského kontinentálního a anglosaského precedenčního práva vzájemně provázány a na jejichž základě spolu (i navzdory senzitivním odlišnostem některých administračních postupů či praktik) funkčně interagují.

Jak Česká republika, tak USA jsou s ostatními státy smluvně vázány celou řadou mezinárodních konvencí a dle způsobu, jakým jsou tyto dokumenty konkrétním vnitrostátním systémem přebírány, pak detailně rozlišujeme mezi jejich transformací, adaptací, inkorporací nebo adopcí. Svého druhu a významu zásadní multilaterální smlouvou, která zavazuje zúčastněné strany k akceptaci autorských práv k dílům a autorům, kteří jsou státními příslušníky ostatních smluvních partnerů Unie pro ochranu práv autorů k jejich literárním a uměleckým dílům, je tzv. *Bernská úmluva o ochraně literárních a uměleckých děl ze dne 9. září 1886*, jejíž znění je obsaženo v příslušném předpisu/vyhlášce stejnopisu Sbírky zákonů a Sbírky mezinárodních smluv dostupné prostřednictvím stejnojmenné aplikace, která je zpřístupněna na webových stránkách Ministerstvo vnitra České republiky.[207] Obsah jednotlivých článků této úmluvy (vyhotovený ve třech jazykových verzích, francouzské, anglické a španělské) poskytuje zúčastněným stranám základní a jednotný právní rámec ochrany duševního vlastnictví a vymezuje všechny s ní související podstatné aspekty a pojmy, které jsou součástí mezinárodně používané právní terminologie. Ostatně i český překlad Bernské úmluvy, z něhož zde citujeme, byl vydán a obsažen v příslušné *Vyhlášce č. 133/1980*

[206] SLIWKA, *Copyright ve Spojených státech a v Evropě: základní rozdíly*, 2022, s. 6-7.
[207] ČESKO, *Vyhláška č. 133/1980 Sb. o Bernské úmluvě o ochraně literárních a uměleckých děl – znění od 11. 4. 1980*, 1980, s. 604–619.

Sb., která spektrum dotčených děl typologicky vymezuje v Článku 2, bodě (1) následovně:

„Výraz „literární a umělecká díla“ zahrnuje všechny výtvory z literární, vědecké a umělecké oblasti, bez ohledu na způsob nebo formu jejich vyjádření jako: knihy, brožury a jiná díla písemná; přednášky, proslovy, kázání a jiná díla téže povahy; dramatická nebo hudebně dramatická díla; choreografická díla a pantomimy; hudební skladby s textem nebo bez textu; filmová díla, jimž jsou postavena na roveň díla vyjádřená způsobem obdobným filmu; díla kreslířská, malířská, architektonická, sochařská, rytecká, litografická; fotografická díla, jimž jsou postavena na roveň díla vyjádřená způsobem obdobným fotografii; díla užitého umění; ilustrace, zeměpisné mapy; plány, náčrty a plastická díla zeměpisná, místopisná, architektonická nebo vědecká.“[208]

Za rovněž nutné zde považujeme ocitovat, jak tato Bernská úmluva definuje fenomén hudebních úprav v Článku 2, bodu (3), kde o nich stojí, že „Překlady, úpravy, hudební úpravy a jiná zpracování literárního nebo uměleckého díla jsou chráněny jako díla původní bez újmy autorského práva k původnímu dílu.“[209] Obecně vzato lze Bernskou úmluvu z globálního hlediska vnímat jako esenciální a respektovaný dokument svého druhu. Bernská úmluva je však aktuálně pouze jednou z celkem třinácti multilaterálních paktů, které se ochrany duševního vlastnictví týkají a jimiž je ochrana zahraničních děl do vnitrostátního práva ČR implementována a v jeho rámci pak také uskutečňována. Určitá potenciální usnadnění při vymáhání autorských práv napříč světovými kontinenty skýtá také mnohostranná „*Dohoda o obchodních aspektech práv k duševnímu vlastnictví (TRIPS)*“[210] (překlad autora) spravovaná *Světovou obchodní organizací (WTO)*[211] (překlad autora), jejíž ustanovení k výkonu práv shodně využívá jak anglosaská common law judikatura, tak evropská kontinentální právní soustava (včetně České republiky). Text této dohody vznikl coby součást obsáhlého komplexu mnohostranných dohod uzavřených v Marakeši dne 15. dubna 1994 a současně spolu s *Dohodou o zřízení Světové obchodní organizace (WTO)*. Dohoda vznikla za účelem usnadnění oprávněného mezinárodního obchodu při zachování a dodržování stanovených práv k duševnímu vlastnictví a posílení vztahu a spolupráce WTO se *Světovou organizací duševního*

[208] ČESKO, *Vyhláška č. 133/1980 Sb. o Bernské úmluvě o ochraně literárních a uměleckých děl – znění od 11. 4. 1980*, 1980, s. 604–605.
[209] ČESKO, *Vyhláška č. 133/1980 Sb. o Bernské úmluvě o ochraně literárních a uměleckých děl – znění od 11. 4. 1980*, 1980, s. 605.
[210] Překlad autora z původního anglického znění: Agreement on Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights.
[211] Překlad autora z původního anglického znění: World Trade Organization.

vlastnictví (WIPO)[212] (překlad autora) a její obsah je součástí níže odkazovaného zdroje s názvem *Sdělení Ministerstva zahraničních věcí o sjednání Dohody o zřízení světové obchodní organizace (WTO),* který je dostupný prostřednictvím aplikace Sbírky zákonů a Sbírky mezinárodních smluv na webu Ministerstva vnitra ČR. Obsah jednotlivých článků mateřského dokumentu (pojednávajícím o zřízení WTO) vymezuje základní ustavující atributy (především oblast působnosti organizace, strukturu, vztahy k ostatním organizacím, rozpočtová a příspěvková pravidla, status, členskou základnu nebo další různá ustanovení) této nově vzniklé organizace, jejíž hlavní funkce spočívá zejména v poskytování institucionální základny pro sjednávání a implementaci veškerých obchodních vztahů mezi jednotlivými členy (zúčastněnými zeměmi). Součástí této dohody je též detailní seznam veškerých tzv. mnohostranných obchodních dohod a právních nástrojů uvedených v jednotlivých přílohách (1 – 4). Článek 14 Dohody o obchodních aspektech práv k duševnímu vlastnictví (TRIPS) pak obsahuje bližší specifikaci ochrany práv výkonných umělců, výrobců zvukových záznamů a rozhlasových a televizních organizací. Vymezuje rozsah ochrany pro zaznamenávání, reprodukci, pořizování záznamů výkonů těchto umělců, dále pak bezdrátového vysílání a veřejného provozování těchto výkonů. Stejně tak specifikuje rozsah ochrany práv výrobců, pravidla pronajímání zvukových záznamů a v neposlední řadě také rozsah a dobu trvání jejich výlučných reprodukčních práv (která byla konkrétně pro výkonné umělce a výrobce fonogramů stanovena na 50 let od konce kalendářního roku, v jehož průběhu byl záznam pořízen).[213] Jiným zásadním, ačkoliv více méně rámcovým předpisem, jehož funkce spočívá zejména v zavádění či upravování mezinárodních smluv do českého (potažmo dobového československého) vnitrostátního práva je tzv. *Vídeňská úmluva o smluvním právu*, jejíž tištěná verze v podobě *Vyhlášky ministra zahraničních věcí o Vídeňské úmluvě o smluvním právu* je zpřístupněna pomocí (uživatelsky přívětivé) online aplikace *Sbírka zákonů a Sbírka mezinárodních smluv*, veřejně dostupné na webu Ministerstva České republiky a pro základní obeznámení s terminologií mezinárodních smluvních vztahů z pohledu českého práva ji zde záměrně zmiňujeme. Zdánlivě formální obsah a dikce (české verze) této úmluvy (vydané 26. února 1988) vymezuje základní pojmy a hesla z právní terminologie ve smyslu mezinárodního práva (jako jsou smlouva, ratifikace, plná moc, výhrada, stát zúčastnivší se jednání, smluvní stát, třetí stát, mezinárodní organizace) a přesně specifikuje procedurální aspekty a podmínky (týkající se zejm. přijetí, ověřování, potvrzování smluvních textů nebo také platnosti, dodržování, provádění, změn, úpravy, výkladu, atd.), které s problematikou mezinárodních

[212] Překlad autora z původního anglického znění: World Intellectual Property Organization.
[213] ČESKO, Sdělení č. 191/1995 Sb. dohoda o zřízení Světové obchodní organizace (WTO) - znění od 15. 04. 1994, 1995, s. 2345–2792.

smluv a jejich sjednáváním (uzavírání) úzce souvisí.[214] Dle zavedené hierarchie a typologie českého vnitrostátního práva evidujeme v České republice jednak smlouvy typu tzv. *prezidentského* (jejichž sjednávání a ratifikace je výhradní pravomocí prezidenta republiky v součinnosti a se souhlasem s obou parlamentních komor), dále pak dle míry podřízenosti také typy smluv tzv. *vládních* a *rezortních*, u nichž součinnost parlamentních komor nevyhnutelná není a prezident může na základě ústavního zmocnění svou pravomoc přenášet na vládní činitele (zejm. ministry jednotlivých rezortů), jak se ostatně v minulosti (konkrétně 28. dubna 1993) stalo. Pokud nás má zajímat ucelený přehled aktuálně platných smluvních vztahů zaměřených na bilaterální kulturní spolupráci České republiky s ostatními zeměmi světa, pak lze coby relevantní informační zdroj využít komprehensivní seznam (aktualizovaný dne 8. září 2022) zveřejněný na webu *Ministerstva kultury* ČR pod názvem *Mezinárodní smlouvy: Bilaterální smlouvy v oblasti kultury*, a který odkazuje na úplná znění těchto dokumentů obsažená buďto ve Sbírce zákonů nebo Sbírce mezinárodních smluv. Zmiňovaný seznam je typologicky a barevně členěn na kulturní dohody, prováděcí dokumenty ke kulturním dohodám a další bilaterální smlouvy týkající se bezprostředně kulturní oblasti.[215] Existuje také nepočet případů, kdy jednotliví kolektivní správci přejímají kompletní repertoárové katalogy svých zahraničních partnerů za účelem ochrany práv jejich děl na svém domovském území. V takových případech hovoříme o poměrně obvyklém typu bilaterálního smluvního vztahu sjednaného na základě tzv. reciproční smlouvy. Kompletní seznam aktuálně platných recipročních smluv, kterými je OSA, z. s. se zahraničními kolektivními vázán, je pak dostupný prostřednictvím webových stránek příslušné organizace (svazu OSA, z.s.).

2. 2. 3 Mechanické licencování coby prostředek oprávněného pořizování veřejného šíření, distribuce a prodeje zvukových záznamů zpracovaných hudebních děl

Licencování představuje v současném hudebním průmyslu standardizovaný, univerzální procedurální nástroj efektivního vypořádání autorskoprávních nároků a smluvních vztahů mezi autory a potenciálními nabyvateli oprávnění k výkonu práva užít původní dílo v rozsahu a k účelu, které jsou příslušným typem takového ujednání striktně stanoveny a vymezeny. Ono oprávnění k výkonu majetkových práv konkrétní dílo užít je na území České republiky

[214] ČESKO, Vyhláška č. 15/1988 Sb. vídeňská úmluva o smluvním právu - znění od 20. 02. 2014, 1988, s. 44–58.
[215] MINISTERSTVO KULTURY ČR, *Mezinárodní smlouvy: Bilaterální smlouvy v oblasti kultury*, 2022, s. 1–15.

poskytováno zpravidla na základě „výhradního“ nebo „nevýhradního“ typu „licenční smlouvy“, a dále pak též na základě jistého omezení autorského práva plynoucího z tzv. „bezúplatné zákonné licence“ nebo tzv. „volných užití“ stanovených v § 28 - §39 a v § 46 - § 57 příslušného právního předpisu (AZ).[216] Tentýž autorský zákon pak dále zvlášť stanovuje také podmínky pro podlicenční nebo nakladatelskou smlouvu a některé další účely (jako zaměstnanecké dílo, kolektivní dílo, školní dílo, dílo vytvořené na objednávku a soutěžní dílo, dále pak díla audiovizuálně užitá a počítačové programy). Aranžmá či transkripční přepisy pak definuje AZ v §2 odst. 4, kde o úpravách původních hudebních děl pojednává následovně: „Předmětem autorského práva je také dílo vzniklé tvůrčím zpracováním díla jiného, včetně překladu do jiného jazyka. Tím není dotčeno právo autora zpracovaného nebo přeloženého díla.“[217] V kontextu řádného vypořádáním autorských práv za účelem tvorby hudebních úprav se tedy zaměříme především na dva základní typy smluvního vztahu, tedy licence výhradní a nevýhradní. Licenční smlouvou obecně je vymezován zejména rozsah a forma či způsoby povoleného užití původního díla, zpravidla též doba, po kterou lze dílo na základě smlouvy mezi původním autorem (popřípadě jeho oprávněným nástupcem) a nabyvatelem tohoto oprávnění užívat. Jak lze usuzovat z návodných instrukcí valné většiny webů zaměřených na licencování hudby, ačkoliv je písemná forma ze zákona explicitně vyžadována pouze u smluv výhradního typu, lze považovat za zcela běžné, že většina výhradních poskytovatelů práv preferuje (ať už za účelem transparentnosti, prokazatelnosti nebo případné soudní uplatnitelnosti) převážně písemnou smluvní podobu i v případech smluv nevýhradních. Zejména v případech, kdy z jednotlivých ustanovení smlouvy není zcela zřejmé, o jaký konkrétní typ licenční smlouvy se jedná, automaticky se (podle slov § 47 odst. 1 autorského zákona) předpokládá, „*že jde o licenci nevýhradní*.“[218] Můžeme konstatovat, že při sjednávání či uzavírání (ať už jednoho nebo druhého typu) licenční smlouvy je fakticky vymezován způsob a rozsah (podle množství, místa nebo území, času účinnosti) povoleného užití duševního vlastnictví (tedy autorských práv) autora/poskytovatele jinému subjektu (osobě), ať už se jedná o právo na úpravu/adaptaci, veřejné provozování, právo na zveřejnění, právo na pořizování a komerční distribuci rozmnoženin (fyzických či digitálních) nebo právo na šíření díla atd. Podle konkrétního typu smlouvy a míry poskytnutých práv pak může, ale též nutně nemusí dojít k omezení práv na straně samotného poskytovatele licence a tudíž je zpravidla na jeho vůli, jaký typ (ať už výhradní nebo nevýhradní) licence bude u konkrétní smluvní nabídky uplatněn či preferován.

Právě ono omezení práv je zásadním a determinujícím specifikem zejména licence

[216] § 28 - §39, § 46 - § 57 zákona č. 121/2000 Sb. autorský zákon - znění od 05. 01. 2023, 2023.
[217] §2 odst. 4 zákona č. 121/2000 Sb. autorský zákon - znění od 05. 01. 2023.
[218] § 47 odst. 1 zákona č. 121/2000 Sb. autorský zákon - znění od 05. 01. 2023.

výhradního typu, neboť právo užít dílo (popř. tvůrčím způsobem zpracovat, odvozovat či vytvářet jiné deriváty jeho originální podoby) v rozsahu a způsobem, jakým je v takové smlouvě vymezeno, má již pouze nabyvatel (žadatel) licence a nikoliv její poskytovatel či jakákoliv jiná třetí osoba. Z toho logicky vyplývá, že případy, kdy je autor ochoten vzdát se (byť za úplatu) svých výhradních práv na užití díla ve prospěch nabyvatele jsou (obecně vzato) spíše výjimkou než pravidlem. Podle § 47 odst. 4 AZ pak lze výhradní licenci poskytnout i navzdory již dříve uzavřené licenční smlouvy, pakliže tomu nijak nebrání konkrétní smluvní podmínky a okolnosti obsažené v již platném nevýhradním licenčním ujednání.[219] Poskytnutí výhradní licence třetí osobě k užití v témže rozsahu, v jakém již byla dříve poskytnuta jinému nabyvateli, je pak možné pouze se souhlasem původního nabyvatele výhradní licence.

Licence nevýhradního typu autora naopak nezbavují oprávnění k užití díla v rozsahu uvedeném v takovém typu smlouvy a zároveň umožňují poskytování dalších licencí třetím stranám. Taková oprávnění třetím osobám však nemusí být v kompetenci pouze poskytovatele, nýbrž i nabyvatele, pakliže to z ustanovení konkrétní vyplývá. V takových případech pak hovoříme o tzv. podlicenční smlouvě, přičemž podmínky a rozsah užití jsou i zde plně podřízeny vůli poskytovatele původní licence. V souvislosti s hudebními úpravami nejrůznějšího druhu je nevýhradní licence používána jako efektivní a nejčastěji užívaný prostředek opravňující nabyvatele k užití původních hudebních děl jiných autorů a to jak v rámci evropského kontinentálního, tak angloamerického (common law) právního systému. Jednotlivé procedury spojené s administrací licenčních žádostí se pak dál konkrétně liší v závislosti na tom, zda se jedná o zvukové nebo grafické (notové) nebo audiovizuální ztvárnění původního hudebního díla. Vzhledem k tematice a zaměření práce, zde upíráme pozornost jednak na licence opravňující k tvorbě, publikování, prodeji a distribuci aranžmá v podobě tištěných a digitálních edicí, a také na licence opravňující k tvorbě a rozmnožování zvukových záznamů na CD nosičích nebo jibých digitálních zvukových formátů.

Pro účely reprodukce a distribuce nového zvukového ztvárnění původního hudebního díla je standardně využívána tzv. mechanická licence, která je v rámci common law systému, konkrétně na území Spojených států uplatňována v podobně tzv. povinné mechanické licence[220] *(překlad autora)*. Ona (explicitně vyjádřená) zákonná „povinnost" licencovat existující hudební materiál se zde nevztahuje pouze na nabyvatele, nýbrž zásadně cílí především na potenciální poskytovatele licencí. Smyslem a cílem specifického pojetí amerického autorského práva pomocí povinného licencování je uměle podněcovat nezávislou uměleckou (hudební) kreativitu a umožnit tak širokému spektru autorů, aranžérů a interpretů

[219] § 47 odst. 4 zákona č. 121/2000 Sb. autorský zákon - znění od 05. 01. 2023, 2023.
[220] Překlad autora z původního anglického znění: Compulsory Mechanical License.

vytvářet nové verze populárních písní z oblasti moderní populární hudby (zejm. pop music a rock music),[221] čímž jsou ovšem (proti středoevropské praxi) považlivě oslabena výlučná práva osobnostní a do popředí vystupuje zájem společenský ve službách obecného kulturního rozvoje. Od toho se pak poměrně logicky odvíjí i předpoklad flexibilnější a časově méně náročné administrace mechanických licencí, než jak je tomu u práv tiskových a s nimi souvisejících kumulativních licenčních variant (podlicenčního) typu, jako je *Sub-Out licence* za účelem svolení k tvorbě, publikování, prodeji a distribuci hudebních aranžmá ve formě tištěných nebo digitálních notových edicí (jak ji za účelem licencování používá výhradní poskytovatel tiskových práv k dílům George Gershwina pro území USA a Kanady, společnost Alfred Music). Ono citelné oslabení osobnostních práv v rámci angloamerického autorského práva je totiž (do jisté míry latentně) vyjádřeno již definicí klíčového autorskoprávního institutu (tj. autorského díla) v odstavci 101. Definitions prvé kapitoly (Chapter 1 – Subject matter and scope of copyright) tamního obecně platného zákonného předpisu (tj. zákona o autorských právech [Copyright Act of 1976], Pub. L. No. 94-553, 90 Stat. 2541[222] [223] z 19. října 1976 coby základního rámce současného autorského práva a všech souvisejících zákonů obsažených v příslušné Hlavě 17 Zákoníku Spojených států amerických[224] (překlad autora)), který existenci autorsky chráněného díla (na rozdíl od českého či evropského kontinentálního pojetí) determinuje jeho materializací (zhmotněním), což může ochranu duševního vlastnictví jako takovou a nedotknutelnost osobnostních práv (dle středoevropského pojetí a zakotvení v české legislativě) citelně relativizovat. Jinými slovy, pro vznik chráněného autorského díla je pouhé veřejné provedení díla nedostačující a pro účely autorskoprávní ochrany je dle tamního zákona nezbytná jakákoliv forma fixace (fyzického ztvárnění) díla, ať už v podobě notového (tištěného či digitálního), zvukového (analogového či digitálního) nebo audiovizuálního záznamu, bez ohledu na konkrétní použitý formát či médium. Přesné znění této definice obsažené v odstavci *§101* příslušného zákona, si zde pro úplnost dovolíme citovat v původním anglickém znění:

"A work is “created” when it is fixed in a copy or phonorecord for the first time; where a work is prepared over a period of time, the portion of it that has been fixed at any particular time constitutes the work as of that time, and where the work has been prepared in different

[221] MATZNER et al., *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. [Díl 1]. Část věcná*, 1980, s. 296-297.
[222] Srov. UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE [U.S. Copyright Office], *Chapter 1 Subject Matter and Scope of Copyright: §101 · Definitions*. Online, 2022, s. 3.
[223] UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE [U.S. Copyright Office], *Preface: Statutory Enactments Contained in Title 17 of the United States Code*, 2022, s. VIII - XV.
[224] Z původního anglického znění: Tıtle 17 of the United States Code.

versions, each version constitutes a separate work."[225]

Hlavní rozdíl obou legislativních pojetí vzniku autorského práva pak postihuje formulace českého znění obsažená v *§9, odst. 1 zákona č. 121/2000 Sb.*, kde stojí, že: „Právo autorské vzniká okamžikem, kdy je dílo vyjádřeno v jakékoli objektivně vnímatelné podobě“[226]. Zaměříme-li se dále na výčet výlučných práv autora, zjistíme, že *práva majetková*, jak jsou deklarována v obou zákonných úpravách, se nijak zásadně neliší a vlastně vyjadřují totéž. Pokud bychom však chtěli porovnat jednotlivé přístupy k otázce tzv. výlučných práv osobnostních (jak jsou zakotveny v §11 českého předpisu), bohužel výrazně neuspějeme, neboť zjistíme, že v autorském právu Spojených států amerických, konkrétně v odstavci § 106A · Rights of certain authors to attribution and integrity[227] téže prvé kapitoly (autorského) zákona, v souvislosti hudebními díly takřka zcela absentují, neboť jsou zde tato práva (coby více či méně věrné ekvivalenty českého znění) explicitně delegována zejména dílům výtvarným. Jelikož se jedná o rozdíl poměrně zásadní, dovolíme si zde výčet těchto osobnostních práv, jak jsou české právní úpravě zakotveny, připomenout:

„(1) Autor má právo rozhodnout o zveřejnění svého díla; (2) Autor má právo osobovat si autorství, včetně práva rozhodnout, zda a jakým způsobem má být jeho autorství uvedeno při zveřejnění a dalším užití jeho díla, je-li uvedení autorství při takovém užití obvyklé; (3) Autor má právo na nedotknutelnost svého díla, zejména právo udělit svolení k jakékoli změně nebo jinému zásahu do svého díla, nestanoví-li tento zákon jinak. Je-li dílo užíváno jinou osobou, nesmí se tak dít způsobem snižujícím hodnotu díla. Autor má právo na dohled nad plněním této povinnosti jinou osobou (autorský dohled), nevyplývá-li z povahy díla nebo jeho užití jinak, anebo nelze-li po uživateli spravedlivě požadovat, aby autorovi výkon práva na autorský dohled umožnil; (4) Osobnostních práv se autor nemůže vzdát; tato práva jsou nepřevoditelná a smrtí autora zanikají. Ustanovení odstavce 5 tím není dotčeno; (5) Po smrti autora si nikdo nesmí osobovat jeho autorství k dílu. Dílo smí být užito jen způsobem nesnižujícím hodnotu díla. Je-li to obvyklé a nejde-li o dílo anonymní, musí být při jeho užití uveden autor. Ochrany se může domáhat i po zániku majetkových práv osoba autorovi blízká, právnická osoba sdružující autory nebo příslušný kolektivní správce.“[228]

[225] UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE [U.S. Copyright Office], *Chapter 1 Subject Matter and Scope of Copyright: §101 · Definitions*. Online, 2022, s. 3.
[226] §9 odst. 1 zákona č. 121/2000 Sb. autorský zákon - znění od 05. 01. 2023, 2023.
[227] UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE [U.S. Copyright Office], *Chapter 1 Subject Matter and Scope of Copyright: §106A· Rights of certain authors to attribution and integrity*, 2022, s. 18–19.
[228] §11 ods. 1 – 5 zákona č. 121/2000 Sb. autorský zákon - znění od 05. 01. 2023, 2023.

Princip tzv. *povinných mechanických licencí,* jak je uplatňován ve Spojených státech a v Kanadě, se může vzdáleně podobat (u nás platným) tzv. bezúplatným zákonným licencím (dle *§31 - §39 AZ*) nebo odpovídat klasifikaci některých děl z kategorie public domain (dle *§30 AZ*). Určitým specifikem výkonu práv v zemích severoamerické provenience je (proti evropskému/českému pojetí) řešení poptávky mechanických licencí prostřednictvím některé z mnoha oprávněných licenčních zprostředkovatelských agentur (jakými jsou *Legacy Productions Inc. d/b/a Easy Song*, *Songfile* nebo *Harry Fox Agency*) které disponují příslušnými kompetencemi, odborností a administravitivním zázemím pro poskytování optimálního klientského servisu za účelem licencování coververzí nebo zvukových záznamů autorskoprávně chráněných hudebních děl, určených k výrobě, šíření a distribuci na územích Spojených států a Kanady. Zejména pro žadatele se státní příslušností mimo USA (navíc obvykle nepříliš znalých amerického právního millieu), skýtá tato cesta velmi efektivní, přímočarý a spolehlivý způsob vypořádání mechanických práv. Za předpokladu, že licencované dílo nepodléhá níže popsaným omezením a žadatel využije zákaznického servisu některého z licenčních agentů (zprostředkovatelských společností), představuje povinná licence zákonem garantovanou jistotu zisku příslušného oprávnění. Jedná se o tradiční a zaběhlý způsob licencování hudebních děl v USA, který je založen na principu v duchu tzv. *notice of intention* (viz níže), kdy jsou nositelé práv konfrontování s žádostmi nabyvatelů nikoliv přímo prostřednictvím *Copyright Royalty Board*, nýbrž prostřednictvím zprostředkovatelských licenčních agentur a výplata autorských honorářů (poplatků) probíhá toutéž cestou za sjednanou odměnu. Ačkoliv ani opačný způsob, tedy oslovení držitelů práv takříkajíc napřímo angloamerický právní systém nevylučuje, v takovém případě však je výše autorských poplatků navrhována (stanovována) nositelem práv individuálně, což může v konečném důsledku nést určitá rizika (ať už) v podobě nepřiměřeně vysokých odměn nebo dokonce zamítnutí žádosti. Z toho vyplývá, že v americké právní kultuře je role autorů (potažmo nositelů práv) ze zákona poněkud posílena stejně tak, jako péž rávo autora na nedoktknutelnost díla (ve smyslu *§11 odst. 3 zákona č. 121/2000 Sb*.). Jakkoliv se může potenciálním nabyvatelům práv tento západní způsob vypořádání mechanických práv s využitím oprávněné licenční agentury jevit v mnohém přístupnější a flexibilnější než evropský, ve skutečnosti se však jedná o proces poměrně administrativně sofistikovaný, který vyžaduje dodržení patřičných (zákonem daných) požadavků a standardizovaných postupů dle „*Sbírky federálních předpisů*“[229] (překlad autora). Jednotlivé administrativní procedurální fáze zahrnují oznamovací povinnost ve vztahu k držiteli práv a dále pak standardizovaný postup pro úhradu příslušných autorských poplatků. Využití některé z licenčních agentur proto může (zejména méně nezkušeným žadatelům)

[229] Z původního anglického znění: Electronic Code of Federal Regulations.

pomoci eliminovat jistá potenciální nebezpečí a komplikace plynoucí z případného nedodržení korektního procedurálního postupu. V prvotní fázi licenční poptávky jde především o fomální „Oznámení o vydavatelském záměru“[230] (překlad autora),[231] které má být adresováno nositeli práv dle zákonného ustanovení obsaženého v odstavci (sekci) 115(b) Hlavy 17 Zákoníku Spojených států (dle stylu ASA standardně citovaného jako U.S.C. 115(b)) a má obsahovat nezbytné informace o plánovaném vydání alba či singlu (včetně titulu alba, jména interpreta, předpokládaného data vydání a také nákladu alba), na něž pak zpravidla navazuje výměr a pokyny k platbě příslušných autorských odměn/poplatků. V rámci plnění smluvních licenčních podmínek jsou pak poskytovatelům v určených časových intervalech (kvartálně nebo pololetně) předkládány úředně ověřená roční vyúčtování o zisku z prodeje distribuovaných nahrávek (nosičů). Nutno však upozornit také na jistá omezení, kterým povinné mechanické licence podléhají dle *Zákoníku Spojených států amerických*[232] (překlad autora)[233]. Dle příslušného zákona USA lze povinné mechanické licence za účelem výroby a distribuce zvukových záznamů získat pouze ke skladbám, jejichž zvuková podoba již byla dříve oficiálně vydána a která jsou na území Spojených států autorskoprávně chráněna. Tento typ licence se však nevztahuje na původní studiový master autorskoprávně chráněné nahrávky skladby, neboť výsadou prvního zvukového vydání původní díla disponuje pouze nositel práv (původní autor díla). Pokud jde o zvukovou podobu hudebního aranžmá, určité dílčí aranžérské zásahy zde v omezeném rozsahu umožněny jsou, jak vyplývá z citátu z textu *Kapitoly 1 Oddílu 115 Hlavy 17 Zákoníku Spojených států amerických,* konkrétně z části 17 U.S.C §115(a)(2),[234] kde je rozsah potenciálních aranžérských úprav vymezen následovně:

„Povinná licence zahrnuje oprávnění provést hudební aranžmá díla v rozsahu nezbytném pro jeho přizpůsobení stylu nebo způsobu interpretace daného provedení, avšak toto aranžmá nesmí měnit základní melodii nebo základní charakter díla a nesmí podléhat ochraně jako odvozené dílo podle této hlavy, s výjimkou výslovného souhlasu držitele autorských práv.“[235] [236]

[230] UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE [U.S. Copyright Office], *§115 (b) Procedures To Obtain a Compulsory License,* 2022, s. 69–70.
[231] Překlad autora z původního anglického znění: Notice of Intention.
[232] Dále jen ve zkratce U.S.C.
[233] Překlad autora z původního anglického znění: United States Code.
[234] Standardizovaná podoba odkazu konkrétního ustanovení zákona dle citačního stylu ASA (American Sociological Association), jak je rutinně užívána v angloamerickém publikačním prostředí.
[235] UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE [U.S. Copyright Office], *Chapter 1 Subject Matter and Scope of Copyright: § 115 · Scope of exclusive rights in nondramatic musical works: Compulsory license for making and distributing phonorecords*, 2022, s. 69.
[236] Překlad autora z původního anglického znění: A compulsory license includes the privilege of making a musical arrangement of the work to the extent necessary to conform it to the style or manner of interpretation of the performance involved, but the arrangement shall not change the basic melody or fundamental character of the

Povinné licencování také nelze uplatnit v případech skladeb, které nejsou autorsky chráněny na území USA a také v případě, že je album nebo skladby vydána za účelem veřejného provozování nebo karaoke. V tomto smyslu jsou tedy nahrávky skladeb opatřené povinnou (zákonnou) licencí určeny k soukromému poslechu koncových uživatelů, což současně vysvětluje zásadně odlišnou kategorizaci k tzv. digital downloads v USA, kde tato digitální stažení na rozdíl od Evropy vyžadují vypořádání pouze mechanických práv a nikoliv práv provozovacích. Za účelem transparentnosti licencovaného hudebního obsahu lze jednotlivá vydání (alba či jednotlivé hudební nahrávky) opatřit autentizačním prvkem v podobě licenční pečeti, která bývá zpravidla viditelně umisťována na obalech nebo vnitřních součástech přebalů různých typů fyzických hudebních médií (např. kompaktních disků nebo dlouhohrajících vinylových desek). Jedná se o prvky, jejichž prostřednictvím mohou koncoví uživatelé/zákazníci identifikovat a ověřovat pravost konkrétního licencovaného hudebního obsahu pomocí unikátních identifikačních a referenčních (většinou numerických) kódů, které jsou v nich explicitně zobrazeny v příslušné databázi licencované hudby. Ačkoliv se nejedná o prvek za zákona povinný, jeho účel spočívá především v transparentnosti a veřejné prokazatelnosti legálního vydavatelského postupu a také v posílení důvěryhodnosti konkrétního projektu (např. hudebního alba nebo singlu) u široké uživatelské obce. Praktická využitelnost takových licenční pečetí je však poměrně široká a těmito prvky lze opatřovat nejen samotná média (hudební nosiče), ale také nejrůznější typy propagačních materiálů nebo též obsahy webových stránek. Coby modelový příklad zde uvádíme „*Pečeť pravosti Mezinárodní databáze licencované hudby*“[237] (překlad autora), jejíž funkce je na příslušném webovém zdroji charakterizována následovně:

„Mezinárodní databáze licencované hudby (IDBLM) je iniciativa zaměřená na podporu transparentnosti při udělování hudebních licencí. Naším posláním je přidat hodnotu legální hudbě poskytováním rychlého, snadného a účinného mechanismu pro ověření každého legálního hudebního vydání. Databáze poskytuje veřejný záznam licencovaných děl a zobrazuje doklad o získané licenci ke každému z vydání. Pokud umělci používají hudební obsah z vlastnictví kohokoliv jiného, musí získat povolení od držitele autorských práv, známé také jako hudební licence. Kdykoliv to vyžaduje zákon, legitimní umělci získávají hudební licence. Až dosud neměli k dispozici žádné veřejné fórum, kde by mohli zobrazovat doklad o získání licence a nyní mohou své licence předkládat k zařazení do IDBLM. Na základě

work, and shall not be subject to protection as a derivative work under this title, except with the express consent of the copyright owner.

[237] Překlad autora z původního anglického znění: IDBLM Seal of Authenticity.

registrace mohou držitelé autorských práv, vydavatelé, fanoušci a kolegové doložit legitimitu každého vydání. V IDBLM může zdarma vyhledávat kdokoli a registrace není vyžadována.“[238]

Vlastní komentář (autora):

Za účelem řádného licencování námi pořízených audio záznamů obsažených na CD albu *A Tribute To George Gershwin & the String Quartet* (coby samostané příloze disertační práce) jsme byli nuceni postupovat v souladu s podmínkami pro vydávání zvukových záznamů dle příslušného právního předpisu platného na území USA a Kanady, kterým je výše zmíněný *Copyright Act of 1976, Oct. 19, 1976*. Za tímto účelem jsme využili služeb jedné ze zprostředkovatelských společností, která na území USA a Kanady plní funkci oprávněné autorizované licenční agentury. Námi oslovenou společností byla Legacy Productions Inc. d/b/a Easy Song (se sídlem Whitewater Drive, Suite 275, Minnetonka, MN 55343, USA), která nezbytná svolení vlastníka práv (společnosti WC MUSIC CORP/WARNER CHAPPELL MUSIC INC, se sídlem 777 S. SANTA FE, LOS ANGELES, CA 90021) a příslušné licenční certifikáty pro veškerý hudební obsah CD alba (tj. skladby George Gershwina s názvy *An American In Paris, Prelude I: Allegro Ben Ritmato E Deciso, Prelude II: Andante Con Moto E Poco Rubato, Prelude III: Allegro Ben Ritmato E Deciso*) právoplatně zprostředkovala dne 18. října 2022. Bylo tak učiněno za účelem případné distribuce hudebního obsahu CD alba s právním dosahem a validitou zejména pro ta území (USA a Kanady), kde obsažená Gershwinova díla dosud podléhají invazivní autorskoprávní ochraně, ačkoliv pro vydání v České republice tento postup nezbytně vyžadován není, neboť obsažené tituly na našem území v současnosti podléhají autorskoprávnímu statusu (režimu) public domain děl a k prodloužení ochranné lhůty (70 let) pro výkon majetkových práv po smrti autora (na rozdíl od USA, Kanady nebo nově též Japonska) zde zatím nedošlo. Oba vystavené dokumenty (s názvy Proof of Licensing for Petr Vrána, 300 Compact Discs a Proof of Licensing for Petr Vrána, 25 Digital Downloads) jsou opatřeny jedinečnými ID výsledných vydání (alba) a to zvlášť pro jednotlivé způsoby užití (distribuce) dle použitých médií (ID: LPL1227687 pro CD nosiče, ID: LPL1227688 pro digitální stahování) odpovídají zákonným standardům s právní validitou na výše uvedených autorskoprávně chráněných územích. Každý z dokumentů tak obsahuje nezbytné identifikační údaje o užitém typu média (formátu), povoleném množství vyrobených kopií, titulu alba, výkonném umělci/umělcích a nabyvateli licence. Nabytá licenční potvrzení jsou průkazně evidována a identifikovatelná ve výše zmíněné online databázi IDBLM

[238] IDBLM [International Database of Licensed Music], *International Database of Licensed Music*, [2021?].

[International Database of Licensed Music] buďto prostřednictvím hypertextového odkazu[239] nebo pomocí unikátního numerického (ID) kódu 433296 v téže databázi, který je transparentně zobrazenou součástí tzv. pečeti autenticity, viditelně umístěné na vnějších i vnitřních komponentech (tj. zadní straně obalu a uvnitř brožury) výsledného CD alba s názvem *A Tribute To George Gershwin & the String Quartet*. Obě získaná licenční potvrzení nás tak (coby nabyvatele licencí) opravňují k veřejné komerční distribuci a prodeji stanoveného množství fyzických či digitálních kopií zvukových záznamů na území USA a Kanady. Tyto licence se však nevztahují na jakákoliv synchronizovaná užití v rámci audiovizuální produkce, tištěná notová vydání nebo užití dříve existujících audio záznamů skladeb. Tato oprávnění nelze uplatnit pro případná další vydání, verze či jiné způsoby užití skladeb uvedených v dokumentech a týkají se pouze hudebních položek opatřených jedním unikátním ID konkrétního hudebního alba dle příslušného typu a množství kopií použitého média (viz Příloha 3/2 – 3/3 a Příloha 4/2 – 4/3 na konci práce).

2. 2. 4 Princip licencování práv k tisku, publikování, distribuci a prodeji odvozených hudebních děl formou tištěných fyzických a digitálních edicí

Princip tzv. povinných licencí coby efektivní a legitimní prostředek za účelem vypořádání mechanických práv užitého a zákonem chráněného hudebního obsahu (jak je uplatňován v rámci severoamerické právní doktríny) se však nevztahuje na tzv. práva k tisku notového zápisu nebo notová vydání (v angloamerickém právním prostředí nejčastěji označovaná termíny „printed music“ nebo „print rights“). Toto všeobecné označení pro legální užití nehmotné výchozí hudební materie, vyjádřené a hmotně zachycené v podobě notového zápisu, v sobě zahrnuje soubor dílčích účelů a způsobů užití v rámci hudebního průmyslu, a jak v českém, tak v angloamerickém autorském právu, je tradičně velmi úzce spjat zejména s výlučnými autorskými právy majetkovými a v administrační praxi pak standardně s licencemi nevýhradního typu. Ohlédneme-li se do minulosti, můžeme licencování tištěné hudby implicitně spojovat jednak s tradicí domácího muzicírování v dobách předcházejících vynálezu fonogramu (coby záznamového a reprodukčního zvukového zařízení) v roce 1877,

[239] VRÁNA, *Licensed Content on Album: A Tribute to George Gershwin & the String Quartet*, 2022.

kdy nákup tištěných not představoval pro příslušníky tehdejší střední společenské třídy nejpřímější a vlastně i jedinou cestu k bližšímu poznávání a poslechu tehdejší populární hudební produkce, dále pak též s houževnatostí vydavatelů tištěných hudebnin newyorského centra Tin Pan Alley v 19. století, a to i navzdory někdejšímu zpřísnění zákonů za účelem zvýšené ochrany zájmů původních autorů. Po komerčním útlumu notového vydavatelského průmyslu v důsledku invazivního vlivu rozhlasového, televizního vysílání a také masivní obliby tzv. on demand streamingu a digitálního stahování zvukových záznamů v průběhu nového milénia, tak zejména digitální notové edice (díky své uživatelské a technologické flexibilitě) mohou současným tvůrcům skýtat naději na alespoň relativní materiální návratnost nebo (v lepším případě) dokonce komerční profit.

Licenční smlouvy pro práva k tisku (nebo též „tisková práva“) jsou (stejně jako v případě mechanických práv) standardně uzavírány mezi výhradním vlastníkem (potažmo poskytovatelem) a nabyvatelem autorských práv. Poskytování tiskových práv (jak jsou licence pro tisk často nazývány) je výsadou tzv. výhradních poskytovatelů tiskových práv, kterých je ve srovnání s poskytovateli práv mechanických podstatně méně. Konkrétně ve Spojených státech tímto oprávněním a funkcí zmocněni pouze tři významní sekulárně zaměření vydavatelé tištěných hudebnin, do jejichž kompetencí mimo jiné spadá též agenturní činnost spojená s výkonem práv pro mnohá ostatní menší hudební nakladatelství na tamním území, kterými jsou *Alfred Music* (plným názvem *ALFRED PUBLISHING LLC dba ALFRED MUSIC*) společně s *Hal Leonard* a společností *Music Sales*, zajišťují výkon základě Společnost *Alfred Music* (plným názvem *ALFRED PUBLISHING LLC dba ALFRED MUSIC*) je společně s *Hal Leonard* a *Music Sales* jednou ze tří hlavních vydavatelských společností hudebnin na území v USA, do jejichž kompetencí mimo jiné spadá agenturní činnost a zprostředkovatelský servis spojený s funkcí výhradního poskytovatele tiskových práv pro mnohé společnosti a ostatní (méně významné) nakladatele na území USA a Kanady.

Výhradním poskytovatelem velmi často bývá oprávněná hudební vydavatelská či nakladatelská společnost (zastupovaná jejím obchodním zástupcem nebo copyrightovým manažerem), která většinou disponuje stoprocentní administrativní kontrolou nad výkonem autorských práv konkrétních hudebních děl na území příslušného regionu či kontinentu (jako je tomu např. v případě amerického hudebního nakladatelství Alfred Music, které zajišťuje výkon tiskových práv současného vlastníka práv (společnosti WC MUSIC CORP (WARNER CHAPPELL MUSIC INC) k orchestrální rapsodii An American In Paris George Gershwina kromě Evropy celosvětově, přičemž administrativní kontrola tiskových práv pro území Evropy pak přísluší britské nakladatelské společnosti Faber Music. Ve většině případů slouží tento druh licence jednak k udělování svolení k úpravě (aranžmá/transkripce) takřka veškerých

hudebních děl s textem nebo bez textu (vyjma těch děl, která spadají do kategie tzv. výjimkové public domain nebo je na ně v rámci severoamerické doktríny uplatněn princip fair use ve smyslu nekomerčního a omezeného užití chráněných děl v zájmu zachování kontinuity nebo rozvoje vědecky, příp. též společensky, prospěšné diskuse, jak je toto omezení výlučných práv definováno v odstavci *§ 107* tamního autorského zákona *17 U.S. Code § 107*)[240], dále pak k tisku nebo digitálnímu zobrazování totožné notové materie konkrétních hudebních děl nebo textu písní (pokud jej obsahují) a ve smluvně ošetřených případech pak také k publikování, prodeji a distribuci v tištěné a digitální podobě. Konkrétní podoba a expirační lhůta jednotlivých typů licenčních smluv (které se týkají hudebních aranžmá/adaptací; fotokopií a knihovních licencí; ekvivalentních foliantů zvukových alb či různých antologií z oblasti hitové produkce; edukačních materiálů a učebnic; disertačních prací; textových publikací; časopisů, novin nebo obsahů webových stránek) se pak může na základě vyžadovaných podkladových informací, zamýšleného rozsahu užití a předkládaných doprovodných materiálů (zejm. notových partitur, popř. někdy též zvukových demo záznamů) značně lišit. Ačkoliv se způsob či technologie podávání žádostí může v závislosti na konkrétním výhradním poskytovateli práv v některých jednotlivostech mírně lišit, v současné praxi lze fyzickou (papírovou) formu žádostí pokládat za takřka přežitou a poskytovatelé svorně preferují spíše elektronický způsob podání, nejčastěji v podobě různých intuitivně koncipovaných (a uživatelsky komfortních) webových aplikací nebo online formulářů. Nezbytné informační podklady pro jednotlivá podání jsou zpravidla seskupovány do separovaných (a z velké části) předdefinovaných informačních paketů, do nichž mají žadatelé za úkol vkládat nezbytné podrobné (a pokud možno přesné) informace o: (1) konkrétním (vybraném) typu licenční žádosti, (2) způsobu zamýšleného užití tištěného materiálu, (3) požadovaného termínu vydání licence, (4) komerčním či nekomerčním užití licencovaného titulu, (5) předpokládaném nákladu tištěných/digitálních výtisků, (6) předpokládaném datu vydání (publikování) edice, (7) územním (teritoriálním) dosahu zamýšleného užití a distribuce, (8) typu použitého média (v případě edicí šířených prostřednictvím digitálniho tisku nebo fyzických tišněných vydání), (9) konkrétním titulu (názvu) licencovaného hudebního díla, (10) původním autorovi (skladateli/textaři), (11) verzi užitého hudebního/textového obsahu (původní nebo aranžované), (12) použité složce díla (textu či hudby), (13) rozsahu hudebně-zpracované (aranžované) hudební materie (celku nebo části skladby), (14) použité hudební formě (pokud je odlišná od původní verze), (15) závažnosti aranžérského zásahu z hlediska hudebně-strukturálního (úpravě melodie či doprovodné složky), (16) použitém médiu (konkrétním instrumentálním

[240] UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE [U.S. Copyright Office], *§ 107 · Limitations on exclusive rights: Fair use*, 2022, s. 19–20.

obsazení). Licenční formuláře též obvykle skýtají rozsahově omezený prostor pro stručný popis míry aranžérského zásahu či výčet podstatných odlišností nové (adaptované) verze díla od původní předlohy. Kromě formuláře žádosti pak bývá zpravidla vyžadováno též předložení elektronické/digitální verze zvukové nebo grafické podoby aranžmá (eventálně obou, v závislosti na konkrétním poskytovateli práv a jím specifikovaném požadavku).

Obecně platí, že proces zpracování licenčních žádostí pro práva k tisku může být (ve srovnání s mechanickými právy) časově o mnoho náročnější a proto je potenciálním nabyvatelům práv doporučováno podávat žádosti za účelem zamýšlených notových vydání s dostatečným předstihem. Ačkoliv se paušálně garantovaná lhůta pro posouzení licenčních žádostí pohybuje okolo 45 pracovních dnů, sami poskytovatelé prostřednictvím svých licenčních webových portálů své žadatele na možné průtahy při zpracovávání jednotlivých žádostí důrazně upozorňují. V samotné praxi pak nezřídka dochází k situacím, že mnozí nabyvatelé práv se zadostiučinění v podobě potvrzujícího stanoviska ze strany poskytovatelů práv dočkají teprve dávno po avizovaném datu vydání svých prací a výjimkou dokonce nemusí být ani varianta, že se odpovídajícího vyřešení žádostí nedočkají vůbec. Důvody takovýchto časových prodlev pak mohou spočívat buďto v nadprůměrné poptávce práv nebo v samotném přepisu copyrightových katalogů (jehož časová lhůta se může v závislosti na konkrétních hudebních titulech zásadně lišit) nebo též v nedostatečné, neúplné nebo nejednoznačné dokumentaci publikačních a distribučních záměrů obsažených v licenčních žádostech.

Platnost licencí pro distribuci a prodej tištěných a digitálních notových kopií bývá v jednotlivých případech determinována buďto expirační časovou lhůtou (jejíž délka se standartně pohybuje v rozmezí 3 až 5 let) nebo limitním počtem prodaných tištěných/digitáních kopií, přičemž současné komerční praxi a vydavatelskému trendu tzv. *print on demand* tisku (na vyžádání) odpovídá spíše (prve zmíněná) expirační lhůta. V zájmu prodeje již vyrobených (zbytkových) skladových zásob pak mohou licenční smlouvy nezřídka obsahovat podmínky pro případné prodloužení původní časové lhůty (většinou v 6měsíčním až 12měsíčním rozsahu). V souvislosti s digitální podobou notových edicí se nezřídka setkáme s pojmem „digitální tisk“, který je většinou výrobců a speciálně pak výhradními poskytovateli tiskových práv obecně pokládán za tištěnou formu hudby, přičemž odlišnost proti tradičním papírovým edicím spočívá pouze v technologii zobrazování a zpřístupnění notového obsahu prostřednictvím speciálně uzpůsobených elektronických aplikací či webových stránek (obdobně, jako je tomu v případě webové online platformy pařížské společnosti *Newzik* ve službách rakouského hudebního nakladatele Universal Edition). Navzdory prostředkům a povaze onoho zobrazování jsou však digitální notové produkty většinou jejich uživatelů a producentů, ale též expertů na autorské právo oficiálně považovány za tištěnou formu tvůrčího

vyjádření hudebního díla. V důsledku globálně nejednotného přístupu jednotlivých nakladatelů (popř. externích prodejců či distributorů) k nastavení poměru tržní ceny u tištěných a digitálních notových vydání, je pak zcela na rozhodnutí výhradního poskytovatele práv, jak plnění smluvních podmínek případnému nepoměru tržní ceny či aktuálním globálním cenovým trendům přizpůsobí či nikoliv. Cenové podmínky těchto úplatných licencí jsou v jednotlivých smlouvách přesně specifikovány a mohou být řešeny formou vratné zálohy, vypočtené na základě předpokládaného celkového nákladu a ceny jednotlivých (tištěných a digitálních) produktů uvedených v licenční žádosti. Uzavírané nevýhradní smlouvy, které se vztahují k aranžmá/adaptaci licencovaného díla pak vždy obsahují vymezení podílu autorských práv a zmocnění osob, které mohou takovou úpravu vytvořit, přičemž tato výsada se pak většinou týká identity samotného žadatele (aranžéra/tvůrce adaptace) nebo jeho zaměstnance, najímaného za účelem tvorby takové verze díla na zakázku. Standardní součástí nevýhradních smluv tohoto druhu je i jistý ochranný prvek v podobě ustanovení předcházejícího nepřiměřenému finančnímu profitu z licencovaného díla v případě jeho vydání ostatními vydavateli/nakladateli. Za určité specifikum zde můžeme pokládat, že na rozdíl od principu mechanického licencování nepodléhají tisková práva (jak u nás, tak ve světě) jakýmkoliv standardizovaným (zákonným) normativům z hlediska konkrétní výše licenčních poplatků a je tudíž zcela na poskytovateli, za jakých finančních podmínek je ochoten příslušné oprávnění poskytnout a takovouto výši částky do předběžného návrhu nevýhradní smlouvy zahrnout. Cenová výše se pak zpravidla odvíjí jednak od (pokud možno) přesně specifikovaného údaje o předpokládané ceně jednotlivého tištěného produktu (včetně jeho ekvivalentní digitální verze) a dále pak od (rovněž přesného) údaje o předpokládaném nákladu (a to i v případě distribuce formou „print on demand“), které jsou závazně uváděny v licenčních žádostech.

(Pozn.: Na základě vlastních zkušeností si dovolujeme usuzovat, že zejména údaj o předpokládaném vydavatelském nákladu může být významným faktorem, který může úspěšnost řešení licenčních žádostí a výši konkrétní cenové nabídky zásadně ovlivnit. Současně s tím je vhodné upozornit, že je jakékoliv případné spekulativní tendence ze strany nabyvatelů, např. pomocí záměrného uvádění minimálního akceptovatelného nákladu, nemusí nutně vést k nabytí licence za výhodnějších finančních podmínek, ba naopak spíše k pravděpodobnému a nevratnému zamítnutí licenčních žádosti. Stejně tak i rámcově stanovená časová lhůta pro zpracování licenčních žádostí není pro poskytovatele nikterak závazná (přičemž její dodržení je spíše odrazem dobrých mravů) a její zkrácení nelze (ba dokonce neradno) z pozice žadatele/nabyvatele jakkoliv uměle vynutit. Rovněž časté urgence u poskytovatelů práv také nutně nemusí představovat záruku promptního a uspokojivého řešení licenčních žádostí). Výsledné licenční dokumenty (smlouvy) pak bývají zpravidla opatřeny

certifikovanými (právoplatnými) elektronickými podpisy a auditem (výpisem) časových razítek monitorované emailové komunikace zúčastněných stran, což může být jedním z důvodů někdy zdánlivě rezervovaného až takřka telegrafického způsobu komunikace jednotlivých copyrightových manažerů či obchodních zástupců, jimž totiž jakákoliv forma právního poradenství či asistence z podstaty nepřísluší a proto na případné dotazy a intervence ze strany nabyvatelů obvykle reagují záměrně odtažitě nebo dokonce zcela vůbec. Navíc též vzhledem k obecné „nedotknutelnosti" autorského práva (dle středoevropského, tak i angloamerického pojetí), mají poskytovatelé právo bez udání důvodu licenční žádost zamítnout nebo ji ponechat zcela bez reakce.

V hudebním průmyslu se licence pro tisková práva tradičně týkají jak samostatných nebo souborných notových vydání skladeb z oblasti klasické hudby, tak i např. nejrůznějších foliantů či zpěvníků (zejm. populárních písní) opatřených texty písní a akordickými značkami, které jsou s oblibou často vydávány paralelně s jejich zvukovými záznamy (alby). V rámci administrace licenčních žádostí pak bývají partitury děl zejména v západním (anglosaském) hudebním průmyslu typově rozlišovány dle jednotlivých žánrů na partitury určené pro operu, balet, divadelní (činoherní) představení, muzikál, televizní pořady, film nebo jiné typy produkce. Velmi často se zde můžeme setkat s poněkud dvojznačným označením „Score", které může být v určitých kolizních případech významově zaměnitelné a může postihovat buďto samostatné partitury děl nebo notové záznamy v širším (obecnějším) smyslu.

Vlastní komentář (autora):

Na základě vlastních praktických zkušeností můžeme konstatovat, že procesní stránka licenčních žádostí pro tisk se může v závislosti na jejich teritoriálním uplatnění a konkrétních poskytovatelích (ačkoliv zdánlivě neznatelně, o to však povážlivěji) lišit. To platí zejména pro některé výhradní poskytovatelé angloamerické provenience na území Velké Británie a USA. Zatímco někteří evropští výhradní poskytovatelé řeší otázku tiskových práv pro účely vydání aranžmá/adaptací takříkajíc kumulativně, tedy společným formulářem jak pro svolení k aranžmá, tak současně též pro práva tisková (jako je tomu např. v případě Faber Music, evropského výhradního poskytovatele tiskových licencí pro *Warner/Chappell Music*, který umožňuje podávání žádostí pomocí licenčního online nástroje *Print Licence (including arrangements)*), jiní zámořští (severoameričtí) poskytovatelé poskytují tiskové licence (typu tzv. Sub-Out License Agreement) teprve na základě dříve získaných svolení k tvorbě nových aranžmá pro účely veřejného provozování (jako je běžnou praxí hudebního vydavatelství *ALFRED PUBLISHING LLC dba ALFRED MUSIC*).

Za účelem vydání a neomezené mezinárodní distribuce námi vytvořených adaptací vybraných skladeb George Gershwina, v podobě celkem čtyř tištěných (a ekvivalentně též digitálních) edicí u nakladatelství Universal Edition, bylo nutno postupovat v souladu s publikačními, distribučními a autorskoprávními zásadami a požadavky rakouského vydavatele. Pro splnění esenciální podmínky územně neomezené (globální) distribuce veškerých děl z katalogu tohoto rakouského vydavatele/nakladatele bylo proto nezbytné postupovat dle instrukcí a doporučení právního oddělení Universal Edition a potažmo též v souladu s příslušnými rakouskými právními předpisy a mezinárodně platnými dohodami. Na základě výzvy právního oddělení Universal Edition z února 20222 jsme byli instruováni k přehodnocení autorskoprávních náležitostí k editovaným adaptacím skladeb George Gershwina za účelem jejich neomezené distribuce (zejména pro ta území, kde jsou díla doposud autorsky chráněna) a díla původně vydaná již v roce 2021 tak byla (v tomto smyslu) přepracována a z kraje roku 2023 pak následně republikována; čímž budiž vysvětlena též zjevná dispkrepance mezi datem copyrightu (© 2022) uvedeným v tištěných/digitálních notových edicích nebo v doprovodných informačních textech a informativních náhledech (označovaných jako tzv. Sample pages) jednotlivých adaptací z cyklu *Preludes* na webu nakladatele (exemplárně náhled partitury *Prelude 1: Arrangement for string quartet*[241]) a údaji obsaženými jak na profilové stránce skladatele/aranžéra[242], kde je u jednotlivých děl uvedeno naopak původní datum vydání (tedy rok 2021). Ve vztahu k původním dílům George Gershwina tak bylo nutno zajistit nezbytná práva pro území Spojených států amerických, kde původní Gershwinova instrumentální díla (s originálními názvy *PRELUDE I (ALLEGRO BEN RITMATO E DECISO), PRELUDE II (BLUE LULLABY) (ANDANTE CON MOTO E POCO RUBATO), PRELUDE III (SPANISH PRELUDE)* a *AN AMERICAN IN PARIS*) dodnes podléhají autorskoprávní ochraně. Náš postup směřující k uspokojivému vypořádání nezbytných autorskoprávních náležitostí na území Spojených států a Kanady tudíž vyžadoval striktní zohlednění územně-právních limitů hned několika stran zároveň. Abychom takovému úkolu mohli uspokojivě dostát, bylo proto nezbytné potupovat s nejvyšší mírou právní odpovědnosti, obezřetnosti a plně transparentně. Také nezbytná míra základní autorskoprávní gramotnosti, administrativní pečlivosti, ale též koordinované komunikace na poněkud rozvětvené mezinárodní (mezikontinentální) úrovni, a to za účasti právního oddělení rakouského nakladatele *Universal Edition*, severoamerického vlastníka práv *WC MUSIC CORP.* (*WARNER/CHAPPELL MUSIC INC.*), výhradního amerického poskytovatele tiskových práv (k dílům George Gershwina) *ALFRED PUBLISHING LLC dba ALFRED*

[241] UNIVERSAL EDITION, *George Gershwin: Prelude 1: Arrangement for string quartet (Arranger: Petr Vrána): Sample pages*, © 2022.
[242] UNIVERSAL EDITION, *Petr Vrána*, © 2023.

MUSIC (se sídlem ve Van Nuys v Kalifornii (USA)) a evropského výhradního poskytovatele tiskových práv *Faber Music* (se sídlem ve Velké Británii), zde byly zcela nasnadě. Do výčtu dispozic bychom též mohli zahrnout také nezanedbatelnou míru administrativní samostatnosti, neboť řešení autorskoprávních náležitostí týkajících se původních děl George Gershwina (u nichž autorskoprávní ochranná lhůta na českém území již vypršela) v tomto případě bohužel spadaly zcela mimo dosah působnosti OSA, z.s. a v tomto ohledu jsme tudíž byli odkázáni postupovat a jednat plně samostatně a bez jakkékoliv přímé asistence příslušného tuzemského kolektivního správce. S využitím virtuálního kontaktního portálu amerického kolektivního správce ASCAP a klientského/poradenského servisu Oddělení zahraniční dokumentace OSA, z.s. nám v průběhu února 2022 byly zpřístupněny kontaktní údaje amerického držitele/nositele práv kterým je *WC MUSIC CORP.*[243] (Název vydavatelské společnosti, coby dceřiná vydavatelská společnosti WARNER CHAPPELL MUSIC, dříve též známa pod názvem WB MUSIC CORP.), s jehož zástupci jsme (v souvislosti s poptávkou jak tiskových, tak mechanických práv) byli záhy na to konfrontováni. Původní reference nositele práv tak směřovaly k oprávněným poskytovatelům tiskových práv na území Spojených států a Evropy, konkrétně k hudebním nakladatelstvím *ALFRED PUBLISHING LLC dba ALFRED MUSIC* (zkráceně též *Alfred Music*, se sídlem v Kalifornii (USA)) a *Faber Music* (se sídlem ve Velké Británii). Oba poskytovatelé pak obdrželi příslušné podněty v podobě licenčních žádostí v průběhu března 2022. V důsledku řetězce několikastranné komunikace (mezi námi, oběma poskytovateli licencí, samotným vlastníkem práv a právním oddělením nakladatele), která souvisela s tehdy nevyjasněnou situací kolem kolektivní správy tiskových práv k původním hudebním titulům George Gershwina napříč jednotlivými kontinenty, se nakonec britský poskytovatel (*Faber Music*) od vlastnictví tiskových práv k námi zamýšleným Gerhwinovým skladbám v červenci 2022 zcela distancoval a řešení tiskových, publikačních, distribučních a práv tak zůstalo pouze v kompetenci americké strany (*ALFRED PUBLISHING LLC dba ALFRED MUSIC*). Na základě řádného posouzení a zpracování námi vznesených licenčních podnětů pak (31. října 2022 a 9. února 2023) proběhla administrace dvou výsledných licenčních potvrzení, opravňujících k užití (tj. k vytvoření, tisku, publikování, distribuci a prodeji tištěných a digitálních vydání) chráněných autorských děl George Gershwina (viz jejich výčet výše) v úpravě/aranžmá pro smyčcové kvarteto, s právní platností na přesně specifikovaných územích, po stanoveno dobu platnosti, za přesně stanovených finančních podmínek včetně podmínek plnění a dalších doplňujících ustavení, které jsou obsahem celkem

[243] WC MUSIC CORP., jakožto dceřiná vydavatelská společnosti WARNER CHAPPELL MUSIC (dříve též známa pod názvem WB MUSIC CORP.) se v klauzulích o autorských právech našich výsledných notových edicí vyskytuje v různých podobách (WB MUSIC CORP., WC MUSIC CORP. nebo CHAPPELL & CO., INC.) a v závislosti na jednotlivých autorskoprávně kontrolovaných územích.

dvou subdodavatelských licenčních smluv (*SUB-OUT LICENSE AGREEMENT: Re: Prelude I (1208529), Prelude II (1208198), Prelude III (1208528) – SO221020-2002* a *SUB-OUT LICENSE AGREEMENT: Re: An American In Paris (1208044) – SO230208-2002*). V obou případech se jedná o licence nevýhradního typu s přesně specifikovanými podmínkami plnění, jejichž kopie byly následně řádně evidovány, indexovány, certifikovány a opatřeny unikátním registračním kódem Úřadu pro autorská práva (viz pojednání o záznamovém systému USCO dále). Print screen obou licenčních dokumentů spolu s příslušnými certifikáty *USCO* jsou obsaženy v přílohách práce pod čísly 1/2 - 1/7 a 2/2 – 2/7. Pro alespoň základní představu o současném severoamerickém trhu s autorskými tiskovými právy je třeba poukázat na skutečnost, že: „společnost ALFRED PUBLISHING LLC dba ALFRED MUSIC (obvykle zkráceně uváděná jako Alfred Music) společně s Hal Leonard a Music Sales patří v současnosti mezi trojici hlavních nakladatelů/vydavatelů (sekulárních tištěných hudebnin) na celém území Spojených států,"[244] do jejichž kompetencí spadá (mimo jiné právě) kolektivní správa a výkon tiskových práv, které na tamním území (včetně Kanady) vykonávají jménem ostatních smluvně spřízněných vydavatelů/nakladatelů. Od roku 2005 je pak tato společnost výhradním americkým poskytovatelem tiskových licencí též pro *WC MUSIC CORP. (Warner Chappell Music)*, jakožto vlastníka mechanických a tiskových práv námi adaptovaných titulů George Gershwina.

2. 2. 5 Význam a dosah působnosti Úřadu pro autorská práva Spojených států amerických z pohledu tvůrce instrumentálních adaptací

Mezinárodně uznávanou a současně nejvyšší oficiální autoritou z hlediska průkaznosti autorského práva je pro většinu zemí světa „Úřad pro autorská práva Spojených států amerických"[245] [246] se sídlem U.S. Copyright Office, 101 Independence Ave., S.E., Washington, D.C. 20559-6000, (202) 707-3000. Hlavní úloha tohoto úřadu spočívá jednak v registraci autorských děl za účelem zajištění průkaznosti autorských práv k těmto dílům a také ve vytváření oficiálních záznamů o obsahu (přesně určeného spektra) dokumentů, které úzce souvisí s výkonem autorských práv nebo jejich vlastnictvím, dále pak ve zpřístupnění těchto záznamů veřejnosti prostřednictvím oficiálního webu úřadu nebo digitalizovaných katalogů,

[244] EXPLORATION, *What are Print Rights: Critical Relationship: Royalty Collection*, © 2023.
[245] Překlad autora z původního anglického znění: United States Copyright Office.
[246] Dále jen ve zkratce USCO.

které jsou součástí celkem pěti různě zaměřených a rozsáhlých online sbírek dostupných na „Portálu veřejných záznamů o autorských právech“[247] (překlad autora) v souladu se zákonem o autorském právu z roku 1976 a všech následných změn změny Hlavy 17 zákoníku Spojených států (Copyright.gov: U.S. Copyright Office, [2023]). Jakožto federální úřad a zároveň též součást „Kongresové knihovny“[248] je tato instituce veřejně přístupným a nanejvýš respektovaným administrativně právním a expertním centrem nejen pro badatele z různých vědních oblastí, jejichž aktivity nebo zájem jsou s autorským právem jakkoliv spjaty, ale též odbornou či laickou veřejnost. Na bohaté historii tohoto úřadu od roku 1870, naplňování ústavního mandátu autorského práva Spojených států a správě autorských práv se dosud podílely již tisíce odborně vyškolených zaměstnanců. „Úřad Spojených států pro autorská práva spravuje národní zákony o autorských právech pro podporu veřejného blaha, nabízí služby a podporu autorům a uživatelům tvůrčích děl a poskytuje odbornou nestrannou pomoc Kongresu, soudům a výkonným orgánům v otázkách autorského práva a politiky.“[249] [250]

Mezinárodně nejvýše respektovanou a uznávanou oficiální formou zveřejňování relevantních informací o vlastnictví či nárokování autorských práv je tzv. „veřejný záznam“[251] (překlad autora) v rejstříku USCO, který se může týkat dvou samostatných (na sobě nezávislých) procesních postupů, tedy buďto registrace nároků na autorská práva či evidence vlastnických převodů autorských práv, eventuálně též dokumentů, které s autorskými právy specificky souvisí. Zatímco v případě tzv. registrace jde o expertní přezkum předloženého materiálu za účelem zjištění, zda se jedná o předmět ochrany autorského práva, v případě evidence pak o úřední ověřování a následné indexované veřejné zaznamenávání úplných a signovaných dokumentů, potvrzujících převod nebo jinou souvislost s autorskými právy (včetně licenčních smluv). Podněty pro veřejné záznamy o registraci autorských práv nebo veřejné záznamy dokumentů související s vlastnictvím autorských práv lze úřadu předkládat (dle jasně vymezené typologie dokumentů a v souladu se striktními postupy) jak v tištěné, tak v digitální podobě a žadateli o transparentní zveřejnění záznamů jednoho či druhého typu mohou být jak fyzické osoby, tak organizace (nejčastěji nakladatelé nebo vydavatelé) zastupované jedním odpovědným předkladatelem/žadatelem. Pod pečetí USCO je žadatelům dle účelu na základě řádného evidenčního procesu vystaveno buď Osvědčení o registraci[252]

[247] Překlad autora z původního anglického znění: Search Copyright Records: Copyright Public Records Portal.
[248] Překlad autora z původního anglického znění: Library of Congress.
[249] LIBRARY OF CONGRESS, *Copyright Office*, [2023?].
[250] Překlad autora z původního anglického znění: The U.S. Copyright Office administers the Nation’s copyright laws for the advancement of the public good, offers services and support to authors and users of creative works, and provides expert impartial assistance to Congress, the courts and executive branch agencies on questions of copyright law and policy.
[251] Překlad autora z původního anglického znění: Public Record.
[252] Překlad autora z původního anglického znění: Certificate of Registration.

(překlad autora) nebo Osvědčení o záznamu[253] opatřené datem záznamu, evidenčním číslem svazku a dokumentu, dle nichž je pak záznam identifikovatelný a dohledatelný nejen v pevných (fyzických) sbírkách na adrese úřadu, ale též prostřednictvím online „databáze zveřejněné na internetových stránkách USCO, která obsahuje jak záznamy týkající se registrace autorských práv, tak veřejné záznamy úředně evidovaných dokumentů, které se autorských práv bezprostředně týkají. Veřejný katalog autorských práv od roku 1978 do současnosti"[254] [255] (spolu s aktualizovanou pilotní verzí Copyright Public Records System (CPRS), obohacenou o další a pokročilejší vyhledávací funkce a filtry) tak skýtá svého druhu nanejvýš kvalifikovaný, věrohodný, obecně respektovaný, právně směrodatný a současně i uživatelsky snadno dostupný zdroj relevantních informací v oblasti autorských práv v současném online prostoru. Obě výše uvedené formy osvědčení (jinak též certifikáty) pak představují z hlediska úřední věrohodnosti takřka jediné závazné typy úředních potvrzení o vlastnictví či transferech/převodech autorských práv, které a jsou uplatnitelné ve správních nebo soudních řízeních za účelem ochrany autorských práv (a to nejen v rámci angloamerické a evropské jurisdikce, nýbrž) takřka celosvětově. Žádosti, které se týkají registrace původních hudebních děl nebo jejich nových aranžmá pak mohou podávat buďto samotní tvůrci (vlastníci práv), případně jejich oprávnění nástupci, často ztělesněni oprávněnými obchodními zástupci či copyright manažery jednotlivých výhradních poskytovatelů daného typu práv (tiskových, publikačních a distribučních, mechanických a synchronizačních a dalších).

Komentář: V našem případě a v konkrétní souvislosti s adaptacemi hudby George Gershwina pak tato výsada náleží přímo vlastníkovi práv, tedy přímo vydavatelství WC MUSIC CORP (WARNER CHAPPELL MUSIC INC), jak nám bylo sděleno obchodním zástupcem poskytovatele licence (ALFRED PUBLISHING LLC dba ALFRED MUSIC[256]).

V případě žádostí o úřední evidenci/záznam[257] a následnou certifikaci dokumentů administrativního rázu (zejm. řádně sjednaných a uzavřených licenčních smluv výhradního nebo nevýhradního typu) mohou své podněty za tímto účelem předkládat též nabyvatelé (žadatelé) práv, potažmo autoři hudebních úprav (aranžmá, transkripcí či jiných forem grafického nebo zvukového zpracování), jak tomu bylo ostatně i v případě námi opatřených licencí k adaptacím obou děl George Gershwina. K podávání žádostí o veřejný záznam pak v současné praxi slouží (uživatelsky dostupný a flexibilní) virtuální záznamový systém USCO[258], který je efektivním prostředkem pro elektronická podání a evidenci různých typů

[253] Překlad autora z původního anglického znění: Certificate of Recordation.
[254] UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE, *Public Catalog: Copyright Catalog (1978 to present*).
[255] Překlad autora z původního anglického znění: Public Catalog: Copyright Catalog (1978 to present).
[256] Dále jen jako Alfred Music.
[257] Překlad autora z původního anglického znění: Recordation.
[258] Překlad autora z původního anglického znění: Recordation System.

autorskoprávních dokumentů, jako jsou převody autorských práv, výhradní a nevýhradní licence, soudní příkazy, závěti, čestná nebo jiná prohlášení, osvědčení a další. Prostředí tohoto záznamového systému je uživatelům zpřístupňováno pomocí osobních účtů v rámci systému Enterprise Copyright System (ECS) prostřednictvím internetového portálu Login.gov. Proti dříve standardně používanému fyzickému podání (v papírové podobě) skýtá tento systém mnoho užitečných samoobslužných funkcionalit, a do značné míry atraktivní a komplexní servis, a ačkoliv se jedná o službu standardně zpoplatněnou, dle dosavadních praktických zkušeností jej můžeme pokládat za spolehlivě funkční a komplexní administrační servis s možnostmi efektivní zpětné vazby. Ačkoliv je příjem žádostí obstaráván takříkajíc strojově, samotné zpracování podnětů je obstaráváno kompetentními odborníky tamního Oddělení záznamů[259], kteří za účelem optimální administrace poskytují případně též konstruktivní poradenství či instruktáž. V jejich kompetenci je tedy vytvářet tzv. indexované veřejné (online) záznamy, jejichž obsahem je souhrn relevantních informací o úředně akceptovaném a řádně evidovaném dokumentu. Tyto indexované záznamy zpravidla obsahují soubor informací o konkrétním typu dokumentu (např. licenci), přiděleném identifikačním čísle dokumentu (licence), datu řádné evidence dokumentu, identifikaci zúčastněných stran (např. poskytovatele a nabyvatele licence), názvech děl uvedených v dokumentu včetně registračních čísel z rejstříku USCO (pokud jsou úřadem přidělena). Výsledná znění (včetně specificky generovaného názvu) indexovaných záznamů jsou vytvářena na základě předložených podkladů kompetentními odborníky evidenční služby USCO, tak aby byla jednoznačně identifikovatelná a nezaměnitelná. Takto učiněné (způsobilé) veřejné záznamy pak mohou plnit funkci právní fikce (domněnky), tj. konkludentního (právního) oznámení[260] (uplatňovaného zejména v soudních sporech v rámci angloamerického common law práva) založené na předpokladu, že fyzická nebo právnická osoba byly s plánovaným (popř. podniknutým) právním úkonem řádně obeznámeny prostřednictvím zveřejněných záznamů v některém z veřejně přístupných rejstříků, jaký v této konkrétní souvislosti představuje právě výše zmíněný Public Catalog: Copyright Catalog (1978 to present). Napříč oběma právními systémy nabývá řádná registrace a evidence práv u USCO na hlubším opodstatnění zejména v souvislosti s právním důkazem typu „prima facie“ a jeho praktické uplatnitelnosti v soudních sporech. Původním autorům skýtá prima facie určitou výhodu v občanskoprávních řízeních, iniciovaných následkem porušení práv k jejich dílům, kdy má protistrana (tj. obžalovaná strana) povinnost prokázat, že dílo, které považuje za vlastní, není dílem původního autora a nese tak tzv. důkazní břemeno. Právě v těchto případech pak v rámci soudních sporů plní

[259] Překlad autora z původního anglického znění: The Recordation Section.
[260] Překlad autora z původního anglického znění: Constructive Notice.

prokázaná registrace (či evidence) práv u Library of Congress (potažmo přímo u USCO) funkci důkazu prima facie a staví tak protistranu do „a priori“ defenzivní pozice. Strana nezatížená důkazním břemenem pak může doklady o certifikaci autorských práv či autorskoprávních právních dokumentů u USCO efektivně využívat v rámci tzv. „speciální vysvětlovací povinnosti (jinak též sekundárního břemena tvrzení)“[261], která jí konkrétně v rámci českého právního systému legislativně přísluší od roku 2011.

Obvyklou součástí finálního osvědčení o záznamu je pak také tzv. číslovaný dokument opatřený přiděleným alfanumerickým kódem, jehož jedinečný a fixně generovaný tvar složený z čísla svazku, čísla dokumentu a konkrétní strany dokumentu pak v rámci veřejného vyhledávacího rejstříku USCO (Public Catalog: Copyright Catalog (1978 to present)) odpovídá ekvivalentním identifikátorům typu Recordation Number (DOCN), Reg Number (REGS) a Copyright Number. Konkrétní svazek[262] bývá v dokumentech zpravidla označován numerickou kombinací uváděnou za kapitálkou V, obdobně pak i samotný (licenční) dokument[263] písmenem D a příslušná strana[264] textu pak písmenem P (příklad: V15014 D052 P1). V rámci vyhledávání indexovaných záznamů ve veřejném (online) katalogu USCO je pak evidenční kód autorských práv zadáván bez identifikace konkrétní strany (příklad: v15014 d052). Námi opatřené nevýhradní licence k výkonu práv vybraných skladeb George Gershwina za účelem tisku, publikování, distribuci, prodej digitálních a tištěných edicí na území světa (s výjimkou Evropy) pod 100% administrativní kontrolou výhradního poskytovatele (společnosti) ALFRED PUBLISHING LLC dba ALFRED MUSIC a také doklady o mechanických licencích získaných pro účely digitálního stahování[265], vydání a distribuce na fyzických CD zvukových nosičích od držitele práv WC MUSIC CORP (WARNER/CHAPPELL MUSIC INC), se sídlem 777 S. SANTA FE, LOS ANGELES, CA 90021) prostřednictvím (zákonem USA zmocněné) licenční agentury Legacy Productions Inc. d/b/a Easy Song (se sídlem Whitewater Drive, Suite 275, Minnetonka, MN 55343, USA), byly Úřadem pro autorská práva Spojených států dle výše uvedeného postupu řádně indexovány a certifikovány, a záznamy o těchto dokumentech byly úřadem zveřejněny ve dnech 23. ledna a 27. března 2023, 27. března 2023. V online katalogu jsou tyto záznamy identifikovatelné pod přidělenými registračními (copyrightovými) čísly a názvy: V15012 D568 PRELUDE I (ALLEGRO BEN RITMATO E DECISO) & 2 other titles; Musical work, sheet music edition (s poznámkou: SUB-OUT LICENSE AGREEMENT, a non-exclusive license agreement between ALFRED PUBLISHING LLC and PETR VRANA

[261] BALARIN, *Míra důkazu a důkazní břemeno v kontextu hodnocení důkazů v soudní praxi*, 2019.
[262] Překlad autora z původního anglického znění: Volume.
[263] Překlad autora z původního anglického znění: Document.
[264] Překlad autora z původního anglického znění: Page.
[265] Překlad autora z původního anglického znění: Digital Downloads.

for the non-exclusive right to print, publish, distribute and sell George Gershwin's Preludes for Piano arranged for string quartet); V15014 D040 An American In Paris & 1 other titles; Musical work, sheet music edition (s poznámkou: SUB-OUT LICENSE AGREEMENT, Re: An American In Paris (1208044) - SO230208-2002); V15014D050 An American In Paris & 3 other titles; Sound recordings (s poznámkou: PROOF OF MECHANICAL MUSIC LICENSING, Title: A Tribute to George Gershwin & the String Quartet, Format: 300 Compact Discs); V15014D052 An American In Paris & 3 other titles; Sound recordings (s poznámkou: PROOF OF MECHANICAL MUSIC LICENSING, Title: A Tribute to George Gershwin & the String Quartet, Format: 25 Digital Downloads). Obdržená osvědčení (certifikáty) USCO spolu s jejich přílohami (číslovanými/evidovanými dokumenty) pro úplnost uvádíme v seznamu příloh na konci práce pod čísly 1/1 – 1/7, 2/1 - 2/6, 3/1 – 3/3, 4/1 – 4/3. Svrchovaná legitimita a transparentnost těchto veřejných úředních záznamů je uznávána především na územích států, s nimiž jsou Spojené státy za tímto účelem smluvně svázány, ať už na základě mezinárodních úmluv či jiných bilaterálních svazků (včetně České republiky).

Kompletní přehled těchto zemí je uveden a zveřejněn v Oběžníku 38A USCO s názvem Mezinárodní autorskoprávní vztahy Spojených států[266] včetně klíčových údajů (o typech, datech účinnosti, případně dalších zúčastněných stranách), na jejichž základě jsou konvence různého typu uzavírány. Prostřednictvím tohoto široce dostupného přehledu smluvních vztahů je pak možné ověřit též status aktuálně platných „smluvních vztahů mezi USA a Českou republikou"[267] Na základě telegraficky (zkratkovitě) koncipovaného výčtu smluvních partnerů zde zjistíme, že obě země jsou smluvně vázány jednak: (1) výše zmíněnou Bernskou úmluvou o ochraně literárních a uměleckých děl[268] [269] s účinností od 1. ledna 1993[270], k níž USA přistoupily již dříve 1. března 1989[271]; (2) Úmluvou o ochraně výrobců zvukových záznamů před neoprávněným užitím rozmnožováním jejich zvukových záznamů, sjednanou v Ženevě 29. října 1971[272] [273] obsaženou ve Vyhlášce 32/1985 Sb., ministra zahraničních věcí o Úmluvě o ochraně výrobců zvukových záznamů proti nedovolenému rozmnožování jejich zvukových

[266] Překlad autora z původního anglického znění: International Copyright Relations of the United States.
[267] UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE, *International Copyright Relations of the United States*, 2023, s. 6.
[268] Překlad autora z původního anglického znění: Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works.
[269] UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE, *International Copyright Relations of the United States*. 2023, s. 6.
[270] ČESKO, *Vyhláška č. 133/1980 Sb., ministra zahraničních věcí o Bernské úmluvě o ochraně literárních a uměleckých děl ze dne 9. září 1889, doplněné v Paříži dne 4. května 1896, revidované v Berlíně dne 13. listopadu 1908, doplněné v Bernu dne 20. března 1914 a revidované v Římě dne 2. června 1928, v Bruselu dne 26. června 1948, ve Stockholmu dne 14. července 1967 a v Paříži dne 24. července 1971*, 1980, s. 604-619.
[271] UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE, International Copyright Relations of the United States, 2023, s. 2.
[272] Překlad autora z původního anglického znění: Convention for the Protection of Producers of Phonograms Against Unauthorized Duplication of Their Phonograms, Geneva, 1971.
[273] UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE, International Copyright Relations of the United States, 2023, s. 3-6.

záznamů[274] s účinností 15. ledna 1985, která v USA nabyla účinnosti 10. března 1974; (3) Všeobecnou úmluvou o autorském právu ze dne 6. září 1952, uzavřenou v Ženevě 1952[275] [276], k níž Spojené státy přistoupily 16. září 1955, a která je obsahem Vyhlášky č. 2/1960 Sb. Vyhláška ministra zahraničních věcí o Všeobecné úmluvě o autorském právu[277]; (4) Všeobecnou úmluvou o autorském právu ve znění z Paříže z roku 1971[278] [279] obsaženou ve Vyhlášce č. 134/1980 Sb., ministra zahraničních věcí o Všeobecné úmluvě o autorském právu revidované v Paříži dne 24. července 1971[280], k níž USA přistoupily 10. července 1974; (5) Dohodou o obchodních aspektech práv k duševnímu vlastnictví (TRIPS)[281][282], k níž USA přistoupily 1. ledna 1995) a do české legislativy byla zakotvena v podobě Sdělení č. 191/1995 Sb., Ministerstva zahraničních věcí o sjednání Dohody o zřízení Světové obchodní organizace (WTO)[283] spolu s celou řadou dalších mnohostranných mezinárodních dohod, s datem účinnosti dne 15. dubna 1994; (6) Smlouvou Světové organizace duševního vlastnictví (WIPO) o autorských právech, uzavřenou v Ženevě, 1996[284] [285], s datem účinnosti 6. března 2002 pro území USA, která je v ČR součástí Sdělení č. 33/2002 Sb. m. s., Ministerstva zahraničních věcí o přístupu České republiky ke Smlouvě Světové organizace duševního vlastnictví o právu autorském[286] [287] ze dne 20. prosince 1996; (7) Smlouvou WIPO o výkonech výkonných umělců a zvukových záznamech[288] [289] (obsaženou ve Sdělení č. 48/2002 Sb. m. s., Ministerstva zahraničních věcí o přístupu České republiky ke Smlouvě Světové organizace duševního

[274] ČESKO, *Vyhláška č. 32/1985 Sb., ministra zahraničních věcí o Úmluvě o ochraně výrobců zvukových záznamů proti nedovolenému rozmnožování jejich zvukových záznamů - znění od 15. 1. 1985*, 2010–2023.
[275] Překlad autora z původního anglického znění: Universal Copyright Convention, Geneva, 1952.
[276] UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE, International Copyright Relations of the United States, 2023, s. 3-6.
[277] ČESKO, *Vyhláška č. 2/1960 Sb., ministra zahraničních věcí o Všeobecné úmluvě o autorském právu - znění od 18. 4. 1980*, 2010–2023.
[278] Překlad autora z původního anglického znění: Universal Copyright Convention as revised at Paris, 1971.
[279] UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE, *International Copyright Relations of the United States*, 2023, s. 3-6.
[280] ČESKO, *Vyhláška č. 134/1980 Sb., ministra zahraničních věcí o Všeobecné úmluvě o autorském právu revidované v Paříži dne 24. července 1971 - znění od 18. 4. 1980*, 2010–2023.
[281] Překlad autora z původního anglického znění: The Agreement on Trade-Related Aspects of Intellectual Property Rights (TRIPS).
[282] UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE, *International Copyright Relations of the United States*. 2023, s. 3-6.
[283] ČESKO, *Sdělení č. 191/1995 Sb., Ministerstva zahraničních věcí o sjednání Dohody o zřízení Světové obchodní organizace (WTO) - znění od 15. 4. 1994*, 2010–2023.
[284] Překlad autora z původního anglického znění: World Intellectual Property Organization (WIPO) Copyright Treaty, Geneva, 1996.
[285] UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE, *International Copyright Relations of the United States*. 2023, s. 3-6.
[286] ČESKO, *Sdělení č. 33/2002 Sb. m. s., Ministerstva zahraničních věcí o přístupu České republiky ke Smlouvě Světové organizace duševního vlastnictví o právu autorském - znění od 6. 3. 2002*, 2010–2023.
[287] V rámci českého předpisu je Světová organizace duševního vlastnictví uváděna pod zkratkou SODV.
[288] Překlad autora z původního anglického znění: WIPO Performances and Phonograms Treaty, Geneva, 1996.
[289] UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE, *International Copyright Relations of the United States*. 2023, s. 3-6.

vlastnictví o výkonech výkonných umělců a o zvukových záznamech[290], která na území USA vstoupila v platnost dne 20. květen 2002; (8) dále též tzv. Marrákešská smlouva o usnadnění přístupu k publikovaným dílům nevidomým a zrakově postiženým osobám[291] [292], která je prováděna dvěma předpisy obsaženými v Úředním věstníku Evropské unie, C 125 (ze dne 21. dubna 2017) pod následujícími názvy: (1) Nařízení Evropského parlamentu a Rady (EU) 2017/1563 ze dne 13. září 2017 o přeshraniční výměně formátově přístupných rozmnoženin některých děl a jiných předmětů chráněných autorským právem a právy s ním souvisejícími mezi Unií a třetími zeměmi ve prospěch osob nevidomých, osob se zrakovým postižením nebo osob s jinými poruchami čtení[293]; Směrnice Evropského parlamentu a Rady (EU) 2017/1564 ze dne 13. září 2017 o některých povolených způsobech užití některých děl a jiných předmětů chráněných autorským právem a právy s ním souvisejícími ve prospěch osob nevidomých, osob se zrakovým postižením nebo osob s jinými poruchami čtení a o změně směrnice 2001/29/ES o harmonizaci určitých aspektů autorského práva a práv s ním souvisejících v informační společnosti[294] z téhož data 13. října 2017. Marrákešská smlouva vstoupila v platnost dne 30. září 2016 a na území USA je platná s datem účinnosti 8. května 2019. Výše zmíněný a odkazovaný *Oběžník 38A USCO* (aktualizovaný v prosinci 2022) je pak součástí komplexního *Sborníku postupů USCO* rovněž veřejně dostupného na webu úřadu (*Circular 38A: International Copyright Relations of the United States*, 2022). Působnost USCO však není neomezena pouze výše uvedenými kompetencemi (registrací a evisencí autorských práv), nýbrž je mnohem širší. Významná je mimo jiné také jeho konzultační činnost poskytovaná mezinárodně subjektům a institucím nejrůznějšího typu (zejm. advokátním kancelářím, knihovnám, podnikům a dalším) nebo též jeho záslužná osvětová činnost a pomoc ve sféře duševního vlastnictví, zejména při vytváření účinné legislativy v rozvojových zemích. K těmto a dalším podpůrným a poradenským účelům úřad zřídil a provozuje také zvláštní divizi s

[290] ČESKO, *Sdělení č. 48/2002 Sb. m. s., Ministerstva zahraničních věcí o přístupu České republiky ke Smlouvě Světové organizace duševního vlastnictví o výkonech výkonných umělců a o zvukových záznamech - znění od 20. 5. 2002*, 2010–2023.

[291] Překlad autora z původního anglického znění: The Marrakesh Treaty to Facilitate Access to Published Works for Persons Who Are Blind, Visually Impaired, or Otherwise Print Disabled.

[292] UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE, *International Copyright Relations of the United States*, 2023, s. 3-6.

[293] EVROPSKÝ PARLAMENT, RADA EVROPSKÉ UNIE, *32017R1563 Nařízení Evropského parlamentu a Rady (EU) 2017/1563 ze dne 13. září 2017 o přeshraniční výměně formátově přístupných rozmnoženin některých děl a jiných předmětů chráněných autorským právem a právy s ním souvisejícími mezi Unií a třetími zeměmi ve prospěch osob nevidomých, osob se zrakovým postižením nebo osob s jinými poruchami čtení*, 2017.

[294] EVROPSKÝ PARLAMENT, RADA EVROPSKÉ UNIE, *32017L1564 Směrnice Evropského parlamentu a Rady (EU) 2017/1564 ze dne 13. září 2017 o některých povolených způsobech užití některých děl a jiných předmětů chráněných autorským právem a právy s ním souvisejícími ve prospěch osob nevidomých, osob se zrakovým postižením nebo osob s jinými poruchami čtení a o změně směrnice 2001/29/ES o harmonizaci určitých aspektů autorského práva a práv s ním souvisejících v informační společnosti*, 2017.

názvem Mezinárodní institut pro autorské právo[295] [296].

2. 2. 6 Mezinárodně úžívané kodifikační systémy a standardní identifikátory IPI, ISWC a ISRC pro účely evidence hudebních děl a jejich tvůrců

Pro účely evidence, výměny či sdílení a informací a dat koexistuje v rozmanitém hudebním světě na mezinárodní úrovni celá řada účelově konstituovaných kodifikačních systémů, které (ať více či méně) funkčně a velmi úzce souvisí s výkonem a administrací jednotlivých typů autorských práv a jsou standardně využívány jak v hudebním průmyslu tak celou řadou oprávněných národních i nadnárodních organizací kolektivní správy práv. Pro základní orientaci v komplexu různě tříděných entit a rolí zde nabízíme základní výčet a základní charakteristiku globálně nejrozšířenějších systémů administrovaných příslušnými organizacemi (spolky či agenturami), bez nichž si řádnou a transparentní evidenci, produkcí, distribuci, prodej, ale též legitimní autorskoprávní administrací hudebních děl, zvláště pak v dynamickém prostředí současného komerčního hudebního průmyslu, nelze takřka vůbec prakticky představit.

Identifikátor IPI „Informačního systému zainteresovaných stran“[297] [298] slouží k jednoznačné identifikaci autorskoprávně zainteresovaných fyzických nebo právnických osob, tj. hudebních skladatelů, aranžérů nebo vydavatelů. Tento kodifikační systém slouží k výměně dat, administraci a rozdělování autorských odměn mezi jednotlivými členskými společnostmi Mezinárodní konfederace autorských a skladatelských organizací (CISAC)[299], které jsou na tento celosvětový IPI systém napojeny. Tento identifikační systém však kromě CISAC standardně využívají např. i zámořské organizace zastupující autory, interprety a vydavatele, jako např. Americká společnost skladatelů, autorů a vydavatelů (ASCAP)[300], Hudební vysílací společnost (BMI)[301], Společnost evropských autorů a skladatelů (SESAC)[302] , což má

[295] Překlad autora z původního anglického znění: International Copyright Institute.
[296] UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE [U.S. Copyright Office], *International Copyright Institute (2022)*.

[297] CISAC, *IPI,* © 2023.
[298] Překlad autora z původního anglického znění: Interested Party Information systém.
[299] Překlad autora z původního anglického znění: CISAC – the International Confederation of Societies of Authors and Composers. Dále jen ve zkratce: CISAC.
[300] Překlad autora z původního anglického znění: American Society of Composers, Authors, and Publishers. Dále jen ve zkratce: ASCAP.
[301] Překlad autora z původního anglického znění: Broadcast Music, Inc. Dále jen ve zkratce: BMI.

v důsledku nesporně efektivní dopad zejména na oblast licencování hudby napříč vzdálenými kontinenty. Pro účely evidence a správy autorských práv přiděluje Identifikační systém zainteresovaných stran jednotlivým skladatelům, aranžérům, vydavatelům prostřednictvím společností kolektivní správy globální dvanáctimístný číselný IP Name (Number). Kromě nezbytných údajů o příslušných nositelích práv/výhradních poskytovatelích práv jsou v rámci IPI centra shromažďovány též informace o dílech tzv. obecného fondu (mezinárodně a unifikovaně označované jako public domain). „Systém a databázi IPI spravuje švýcarská společnost pro autorská práva SUISA[303] v souladu s pokyny a standardy CIS[304] stanovenými CISAC a BIEM“[305] [306]. Tento systém je jednotně používán všemi členskými organizacemi konfederace CISAC a společností Bureau International de l'Edition Mécanique (BIEM)[307]. Identifikátor IPI Name (Number) je běžně využíván k identifikaci vlastníků práv v rámci integrovaných databází a informačních systémů takřka všemi jednotlivými kolektivními správci po celém světě, obdobně jako je tomu v případě českého informačního a evidenčního elektronického systému INFOSA, provozovaného ochranným svazem autorským OSA, z.s., který je určen výhradně registrovaným/zastupovaným autorům a vydavatelům a zpřístupněn prostřednictvím webu téže ochranné společnosti[308].

Pro identifikaci konkrétních chráněných autorských děl (výhradně nehmotné podstaty) je celosvětově užíván Mezinárodní standardní kód hudebního díla (ISWC)[309], který je spolu IPI Name (Number) a níže popsaným ISRC kódem součástí takřka všech národních a mezinárodních sítí nebo databází určených k administraci záznamů o autorských právech. V případě ISWC kódu se jedná se o referenční numerický kód neměnné povahy s mezinárodní platností, který slouží k jednoznačné identifikaci děl v širším (obecném) slova smyslu a je budován v návaznosti na normu ISO 15707 z roku 2001, podle níž pak dílo v obecném smyslu definováno jako „výrazný, abstraktní intelektuální výtvor, jehož existence se projevuje prostřednictvím jednoho nebo více vyjádření (např. rukopisem partitury skladatele nebo provedení díla nějakým orchestrem) nebo konkrétního projevu (např. nějakým objektem, tj. záznamem koncertu na kompaktním disku opatřeným kódem ISRC, publikovanou partiturou a

[302] Překlad autora z původního anglického znění: Society of European Stage Authors and Composers. Dále jen ve zkratce: SESAC.
[303] Swiss Society for the Rights of Authors of Musical Works.
[304] Překlad autora z původního anglického znění: Common Information Systém. Dále jen ve zkratce: CIS.
[305] CISAC, *IPI*, © 2023.
[306] Překlad autora z původního anglického znění: The IPI system and database are administered by the Swiss copyright society SUISA in accordance with the CIS guidelines and standards established by CISAC and BIEM.
[307] Někdy je též společnost variantně nazývána Bureau International des Sociétés Gérant les Droits d'Enregistrement et de Reproduction Mécanique. Dále jen ve zkratce: BIEM.
[308] Za účelem průkaznosti a transparentnosti námi deklarovaných vlastních tvůrčích prací evidovaných databázi IPI zde v této souvislosti uvádíme konkrétní podobu IPI Name (Number) autora této práce (Petra Vrány): 00664921914.
[309] International Standard Musical Work Code (angl.) (dále jako „ISWC“).

číslem ISMN)“[310] [311] a hudební dílo je pak definováno jako „dílo složené z kombinace zvuků včetně /nebo bez textu”[312] [313]. V rámci komunit specializovaných na autorská práva je běžně spojován s normou ISO 15707:2001. Přidělování identifikátorů ISWC podléhá specifickým standardům Registrační agentury ISWC[314] a také registračním požadavkům jednotlivých kolektivních správců. Přidělováním ISWC kódů je na území České republiky zmocněn ochranný svaz OSA, z. s., coby řádný člen nadnárodní konfederace kolektivních správců CISAC. Tento ISWC kód má formálně stanovenou strukturu a jeho syntaxi tvoří „prefix“ v podobě písmena „T“, dále jedinečný „numerický identifikátor“ skladby (díla) vyjádřený kombinací celkem devíti znaků (číslic) a celistvou strukturu kódu uzavírá (zpravidla pomlčkou oddělený) „kontrolní numerický znak“[315] (příklad syntaxe ISWC kódu existujícího díla autora práce: ISWC: T-931.637.770-5). Tento mezinárodní identifikátor není určen k explicitnímu zobrazování přímo na autorských dílech samotných, nýbrž ke korespondenčním a dokumentačním účelům, které souvisejí s výkonem příslušných autorských práv. Za účelem takovéto dokumentace by v tištěné podobě měla být spolu s ISWC kódem uváděna též klausule o autorských právech. Dle charakteristiky zveřejněné na webu ISWC Network, by meta data přidělovaných identifikátorů měla obsahovat soubor těchto minimálních deskriptivních údajů: 1) nejméně jeden název díla včetně přiděleného kódu/kódů a uvedení konkrétního typu kódu/kódů (např. ISWC kód nebo OSA kód), 2) výčet všech autorských rolí (skladatel/ aranžér/ textař/ výkonný umělec aj.) včetně identifikátorů IPI Name (Number) a specifikací rolí (skladatel/zpracovatel hudby aj.), 3) Povaha díla (původní/zpracované dílo) a přesnější specifikace odvozeného díla (např. aranžmá), 4) Kategorie, do níž bylo dílo zařazeno, vyjádřena přiřazenou numerickou hodnotou (např. Kategorie: 8).[316] ISWC kódy konkrétních hudebních děl (popř. aranžmá) lze vyhledávat prostřednictvím online portálu ISWC Net System, na webu ISWC Network. Uživatelské prostředí této online databáze je uzpůsobeno k vyhledávání konkrétních děl (popř. hudebních titulů) pomocí variabilních filtrů (v rámci záložky/funkce „search“[317]), určených k identifikaci buď podle ISWC kódu, kódu konkrétní organizace kolektivní správy nebo agentury zastupující autory, názvu díla, nebo podle IPI

[310] TECHNICAL COMMITTEE ISO/TC 46. ISO 15707:2001 (en), *Information and documentation — International Standard Musical Work Code (ISWC)*, 2001-11.
[311] Překlad autora z původního anglického znění: distinct, abstract creation of the mind whose existence is revealed through one or more expressions (e. g. a performance) or manifestations (e. g. an object).
[312] TECHNICAL COMMITTEE ISO/TC 46. ISO 15707:2001 (en), *Information and documentation — International Standard Musical Work Code (ISWC)*, 2001-11.
[313] Překlad autora z původního anglického znění: work composed of a combination of sounds, with or without accompanying text.
[314] Překlad autora z původního anglického znění: ISWC Registration Authority.
[315] BRATKOVÁ, Tvůrčí díla, systémy informací o nich a nová mezinárodní standardní čísla a kódy, 2000.
[316] BRATKOVÁ, Tvůrčí díla, systémy informací o nich a nová mezinárodní standardní čísla a kódy, 2000.
[317] ISWC NETWORK, *ISWC Network.*, [2023?].

Name Number tvůrce hudebního titulu. Hudebním úpravám je tento (z podstaty mezinárodní) identifikátor jednotlivými kolektivními správci přidělován podle rozsahu povoleného oprávněného užití získaného buďto na základě tzv. svolení k úpravě nebo licenční smlouvy (výhradního či nevýhradní typu). Zpravidla proto jsou ne všechna aranžmá tímto ISWC kódem opatřována, zejména v případech skladeb, kterým bylo na základě autorizace uděleno svolení k veřejnému provozování nebo užití pouze v rámci domovského regionu (rezidenční země žadatele). V takových nebo jiných podobných případech pak není z logiky věci a z účelové podstaty (této mezinárodní identifikace) nezbytné takovéto verze skladeb (ať už v podobě aranžmá nebo adaptací) ISWC kódem opatřovat a pro účely registrace tudíž bývá zpravidla použit pouze lokální identifikátor příslušného kolektivní správce. V českém prostředí k tomuto lokálnímu účelu slouží numerický kód OSA. (Pozn.: Z celkového objemu námi řádně registrovaných 72 hudebních úprav pak (z tohoto důvodu) téměř polovina (37) ISW kódy opatřena není a tato díla jsou tudíž identifikovatelná pouze v rámci veřejně přístupné databáze děl na webu OSA (nikoliv však v online rešeršních nástrojích IPI systému nebo agentury ISWC (viz výše)).

Nejen v rámci výkonu autorských práv výkonných umělců a výrobců zvukových a audiovizuálních záznamů má nezastupitelný význam tzv. Mezinárodní standardní kód nahrávky (ISRC)[318], variantně též označovaný jako tzv. nahrávací protokol. Tento alfanumerický kód slouží výhradně k jednoznačné identifikaci konkrétních hudebních nahrávek nebo audiovizuálních hudebních záznamů evidovaných v mezinárodní databázi International ISRC database[319], která je spravována Mezinárodní federací gramofonového průmyslu (IFPI)[320]. Unikátní dvanáctimístný alfanumerický kód má čtyřdílnou syntaxi, která standardně obsahuje tyto prvky: (1) kód státu/země (podle normy ISO 3901), (2) kód výrobce nahrávky, jakožto kód prvního vlastníka ISRC pro zvukové snímky (část zpravidla přidělovaná a spravovaná společností kolektivní správy Intergram, z.s.), (3) kód roku (část generovaná a spravovaná výrobcem), (4) kód nahrávky (část generovaná a spravovaná výrobcem). V hudebním průmyslu ISRC slouží jako efektivní prostředek pro účely výběru (zákonem stanovených) autorských poplatků (a jejich podílů) pro interprety a výrobce hudebních zvukových a audiovizuálních záznamů. Nespornou praktickou výhodou ISRC je jednak jeho neměnnost i v případech obnovených nebo nových vydání téhož záznamu (ve smyslu původního studiového masteru skladby) u jiného vydavatele/vydavatelské společnosti a naopak

[318] Překlad autoraz původního anglického znění: International Standard Recording Code. Dále jen ve zkratce: ISRC.
[319] IFPI [INTERNATIONAL FEDERATION OF THE PHONOGRAPHIC INDUSTRY], *International ISRC database*, [2023?].
[320] International Federation of the Phonographic Industry. Dále jen ve zkratce: IFPI.

umožňuje přesnou identifikaci každé nové coververze původního díla (ve smyslu zvukového ztvárnění). Coby příklad vzorové syntaxe ISRC kódu zde poslouží identifikace nahrávky naámi vytvořené adaptace Gershwinovy díla *An American In Paris: Arrangement for string quartet (Arranger: Petr Vrána)* : CZF302233334). ISRC kódy jednotlivých nahrávek lze také vyhledávat (podle jmen interpretů, jednotlivých názvů nahrávek/skladeb nebo názvu konkrétního alba) v online Katalogu nahrávek[321] na webu společnosti Intergram, z.s.umístěném rovněž kódy jsou rovněž identifikovatelné Nahrávací protokol současně slouží k ohlašování nových verzí skladeb u kolektivního správce (Intergram, z. s.).

2. 2. 7 Aranžérské úpravy děl George Gershwina v kontextu ochrany autorského práva, doktríny public domain a dalších výjimek z ochrany dle autorského práva

Vzhledem k tomu, že na našem území doba trvání výlučných majetkových práv pro vybraná Gershwinova díla již uplynula, vztahuje se na tato díla jedna z výjimek AZ a díla jsou tak považována za tzv. *volná a* jejich užití je (dle dikce příslušného zákona) možné pouze způsobem nesnižujícím hodnotu původního díla a za stejné podmínky též i zásah do těchto děl formou úpravy (aranžmá). Zde vycházíme jednak z aktuálního znění AZ, ale také z pokynů a instrukcí poskytnutých odpovědnými zástupci oddělení dokumentace, oddělení vysílání, online médií a mechaniky, autorského oddělení a odboru pro záležitosti nakladatelů a zahraniční dokumentace OSA, z. s., s nimiž byly procesní otázky administrace za účelem publikování zvukové a grafické (notové) podoby transkripcí v zahraničí, v průběhu jara 2021) ústně a korespondenčně konzultovány.

V souvislosti s díly tzv. *volnými* a *volným užitím* však narážíme na mnohdy relativizovanou, ve skutečnosti však poněkud sofistikovanou a vnitřně strukturovanou teoretickou problematiku tzv. „public domain hudebních děl[322], v oblasti teorie práva považovaných za součást tzv. „obecného fondu“ ve službách tzv. „obecného zájmu“ pro účely individuální autorské, vědecké a jiné tvorby, potažmo uplatnění motivační funkce autorského práva (jak o ní podrobně analyticky pojednává Koukal[323]). V souvislosti s tímto fenoménem (public domain) pak v rámci evropského, tak anglosaského (common law) sytému v obecné

[321] INTERGRAM, *ISRC: Katalog nahrávek,* [2023?].
[322] Variantně též jako „domaine public“ a v německém znění pak: Gemeinfreiheit.
[323] KOUKAL, *Autorské právo, public domain a lidská práva*, 2019.

rovině narážíme na pojem „autorskoprávně volné složky“ děl, která je (podle Koukala[324]) obecně platným kritériem pro posuzování míry tvůrčí individuality a v konečném důsledku finálního rozlišení děl autorských od děl public domain, a to napříč oběma právními systémy. Charakteristikou, vymezením, typologií oněch statků určených k obecnému užití nebo jinak „statků obecných“[325], které jsou obecně považovány za díla tzv. public domain, stejně tak „objektovému“ a „právně-regulačnímu“ hledisku posuzování autorskoprávně volné složky díla se tento autor[326] věnuje v širších historických souvislostech a napříč jednotlivými právními systémy či kulturami. Jak lze vyvodit z Koukalova[327] pojednání o historii tzv. obecných statků, rozdíly některých současných výjimkových úprav západního pojetí (zejm. americké doktríny *fair use*) od toho evropského pramení v hluboké historii, potažmo v nekompromisních politicko-filozofických názorech o ochraně majetku Johna Lockeho (1632 – 1704), prezentovaných v duchu tamní a dodnes uplatňované doktríny „skill and labour“ *a* jím iniciované a konstituované „investiční teorie“[328] ve smyslu vlastnického práva, která vychází z přesvědčení, že „existence práv duševního vlastnictví je založená na potřebě ochrany investice“ a ve své podstatě se jedná o teorii, která se zásadně distancuje od tehdejší filozofické a teologické negace **„**soukromých statků**“** a je mimo jiné založena na nutnosti dílčího přivlastnění tzv. „společných statků“[329] jednotlivcem. Koukalova monografie je způsobem svého zpracování užitečným informačním zdrojem jak pro odborníky, tak i mnohé laiky, kteří o senzitivní a metodologicky komplikovanou problematiku autorskoprávní ochrany, public domain a lidských práv, jeví jakýkoliv hlubší zájem. Ačkoliv se autor explicitně (a zároveň s lehkou nadsázkou) nechává koncepčně inspirovat přístupem fiktivní filosofické teorie „negativního externismu**“**[330] (univerzálního českého génia Járy Cimrmana) a sémanticky zde vymezuje problematiku autorskoprávně volné složky díla a tzv. public domain pohledem takříkajíc z druhé strany, může tato Koukalova strategie negativního nazírání problému (ve smyslu toho co vlastně není, než za co bývá obvykle považován) představovat poměrně efektivní cestu k bližšímu pochopení značně strukturované problematiky obojího.[331]

Na národní i nadnárodní úrovni evropského současného unijního práva a judikatury, reprezentované Soudním dvorem Evropské unie (SDEU)[332], je při posuzování autorství kladen značný důraz na pojmové znaky autorského díla, konkrétně pak na kritérium tzv. *originality*

[324] KOUKAL, *Autorské právo, public domain a lidská práva*, 2019, s. 22–29.
[325] Překlad P. Koukala z původního anglického znění: Commons.
[326] KOUKAL, *Autorské právo, public domain a lidská práva*, 2019, s. 103–147.
[327] KOUKAL, *Autorské právo, public domain a lidská práva*, 2019, s. 107.
[328] Překlad P. Koukala z původního anglického znění: Investment-based intellectual property.
[329] Překlad P. Koukala z původního anglického znění: Positive commons.
[330] KOUKAL, *Autorské právo, public domain a lidská práva*, 2019, s. 21.
[331] KOUKAL, *Autorské právo, public domain a lidská práva*, 2019, s. 22–29.
[332] Překlad autora z původního anglického znění: Court of Justice of the European Union (CJEU). Dále jen ve zkratce: SDEU.

autorského díla, které je v závislosti na konkrétních jazykových modifikacích (překladech a s nimi souvisejících senzitivních sémantických proměnách) více či méně suplováno nebo ztotožňováno s kritérii původnosti *a* jedinečnosti. Jak jsou ony pojmové znaky autorského díla zakotveny v české legislativě, se pak můžeme přesvědčit v § 2 odst. 1 (českého) zákona č. 121/2000 Sb.[333], kde se za zákonná kritéria považují jednak „tvůrčí činnost" (jinak kreativita), dále „jedinečnost" díla a „vyjádření díla v jakékoliv vnímatelné podobě" včetně výštu jednotlivých forem onoho vyjádření konkrétního vědeckého, uměleckého nebo literárního díla. V širším mezinárodním kontextu se pak v jednotlivých vnitrostátních pojetích můžeme setkat se zdánlivě ekvivalentními kritérii tzv. neopakovatelnosti, či tzv. zhmotnění (chceme-li materializace) onoho výsledku mentální činnosti. To vše pak v návaznosti na ustanovení Bernské úmluvy, která vznik autorského díla determinuje sepjetím duševního (mentálního) výtvoru s jeho původcem (autorem). Při posuzování autorského díla (jakožto nehmotného výsledku lidské tvůrčí činnosti) z hlediska usnesení unijního práva (jak se promítá do české vnitrostátní úpravy) je pak podle Zibnera[334] kladen zvláštní důraz na jeho „originalitu" vujádřenou českým slovem „původnost". Jakožto společný obecný znak výsledků duševní činnosti je pak podle Koukala[335] jeho „novost" (tedy jeho dosavadní neexistenci), jejíž míra je podle Knapova vymezení charakterizována buďto jako „absolutní" (tj. platná celosvětově) nebo „relativní" (tj. omezená hranicemi konkrétního, většinou správního území), „objektivní" (tj. uznávána a platná celospolečensky) nebo „subjektivní" (tj. platná pouze pro samotného původce díla). Na základě takto filtrovaného kritéria novosti pak lze věrohodněji a přesněji specifikovat, zda se jedná o výsledky duševní tvůrčí činnosti typu objevů, vynálezů nebo děl zcela nových (založených na bytostném sepjetí autora s jeho výtvorem) nebo zda se jedná o mentální výtvory, u nichž lze v konkrétních případech uplatnit spíše právo autorské nebo právo průmyslové. Odtud se pak logicky odvíjí i znatelně rozdílná standardní časová lhůta ochrany „průmyslových práv" (zejména v případech „subjektivně – relativně" nebo „subjektivně – absolutně" nových tvůrčích výsledků tzv. „průmyslově-vzorových"[336]) a „práv autorských" (v případech děl „absolutně- objektivně" nových[337]). Pojem „originality", jakožto klíčového „(…) požadavku vlastního duševního výtvoru autora ve vztahu k výslednému dílu, (…)"[338], jak je uplatňován evropským právem, pak podle Zibnera[339] čelí nebezpečí poněkud zavádějících národních překladů a poukazuje tak na český terminologický ekvivalent

[333] §2 odst. 1 zákona č. 121/2000 Sb. autorský zákon - znění od 05. 01. 2023, 2023.
[334] ZIBNER, *Originalita v pojetí práva Evropské unie*, 2017, s. 251.
[335] KOUKAL, *Autorské právo, public domain a lidská práva*, 2019, s. 119–120.
[336] KOUKAL, *Autorské právo, public domain a lidská práva*, 2019, s. 119.
[337] KOUKAL, *Autorské právo, public domain a lidská práva*, 2019, s. 119–120.
[338] ZIBNER, *Originalita v pojetí práva Evropské unie*, 2017, s. 251.
[339] ZIBNER, *Originalita v pojetí práva Evropské unie*, 2017, s. 251–252 .

„jedinečnost“ coby „přísnější kritérium“ autorského díla vedle (rovněž užívané) „původnosti“ a současně též osvětluje „kvalitativně-kvantitativní“ pojetí originality na úrovni Soudního dvora Evropské unie (SDEU) podle toho, zda je při posuzování autorskoprávní ochrany konkrétního díla podstatná spíše „originalita“ jako taková nebo spíše kvantitativní hledisko jejího „naplnění“[340].

Na počátku hlubší úvahy o fenoménu public domain stojí stanoviska Alexandra Peukerta a závěry angloamerické doktríny, jež poukazují na nutnost oddělovat kolektivní statky, které nejsou ve vlastnictví nikoho, od statků obecných, které naopak patří všem příslušníkům komunity (společnosti).[341] Z toho logicky vyplývá, že, podstata obecných statků spočívá výhradně v naplňování individuálních potřeb. Problematika institutu public domain je poměrně rozmanitá a obecné statky se obecně dělí do čtyř kategorií: (1) strukturální public domain, (2) časově vymezenou public domain, (3) autonomní public domain, (4) výjimkovou public domain. O dílech z kategorie tzv. strukturálních public domain hovoříme v takových případech, kdy jsou legislativním rámcem jasně vymezeny určité „pojmové znaky“, jinak též objektivní objektivní legální kritéria, která jsou určena k obecnému užití a vlastně nikomu nepřísluší právo si je vlastnicky nárokovat, což v reálném světě mohou být např. určité prvky běžné komunikace (jako zprávy, informační a propagační brožury) nebo též specifické vyjadřovací prostředky (jako jsou slepecké písmo nebo znaková řeč), dále též některé atributy základní epistemické výbavy (obecné znalosti, návyky, dovednosti, pravidla, zvyky, tradice) a ve světě hudby jsou pak takovými aspekty např. formy uměleckého projevu, hudební styly či žánry nebo obecné strukturální složky hudebních děl (jakými jsou zejm. rytmus, melodie, harmonie nebo hudební forma). Spolu dohromady pak všechny tyto prvky spoluutvářejí reakční (manipulační) prostor k uspokojování nejrůznějších individuálních potřeb. Při posuzování autorskoprávně chráněných a autorskoprávně volných prvků díla jsou ve světě práva užívány tři metodologické přístupy (o nichž pojednává v závěru své monografie Pavel Koukal, kde pojednává jednak o tzv. „metodě vážení kolidujících zájmů“ (soukromoprávní výkladové metodě odlišující autorskoprávně volné prvky od prvků chráněných), která je založena na právně chráněných zájmech autorů, prostředníků (vydavatelů, producentů), zájmy uživatelů a zájmy společnosti[342]; dále pak o „metodě rozlišování individualizovaných a neindividualizovaných částí díla“ s využitím myšlenkových postupů tzv. „abstrakce-konkretizace“ (uplatnitelné zejména v případě posuzování děl z kategorie strukturálních public domain)[343]; rovněž o metodě tzv. „poměřování základních práv a svobod“ (potažmo o „testu

[340] ZIBNER, *Originalita v pojetí práva Evropské unie*, 2017, s. 252.
[341] KOUKAL, *Autorské právo, public domain a lidská práva*, 2019, s. 117–138.
[342] KOUKAL, *Autorské právo, public domain a lidská práva*, 2019, s. 443–444.
[343] KOUKAL, *Autorské právo, public domain a lidská práva*, 2019, s. 444–446.

proporcionality“ a „praktické konkordanci“)[344]; které by měly být v případech potenciálních soudních řízení vzájemně zohledňovány. Dle Koukalovy[345] charakteristiky je v českém a středoevropském právním prostředí za účelem rozlišení „individualizovaných a neidividualizovaných částí díla“ obou těchto složek užíváno metody založené na dichotomii „dichotomii formy a obsahu“ (dle německé doktríny „Form und Inhalt“), zatímco na území Spojených států je (od poloviny 19. století) uplatňován spíše princip „idea-expression dichotomy“[346], který je založen na principu tří dílčích metodologických testů, konkrétně tzv. „abstractions test“[347] (odlišujícího plagiáty či neautorizované kopie od autorskoprávně přípustných adaptací/imitací na základě posuzování konkrétních prvků dle „úrovně“ uplatněné „abstrakce“), „merger doctrine“[348] (filtrující elementy, které nemají být považovány za výplody tvůrčího ducha a jejichž povaha a význam je více méně technicistní), „scènes à faire“[349] (k vyloučení prvků typických pro konkrétní druh díla nebo žánr)[350]. Autor zde poukazuje na odlišné právně filozofické základy české a angloamerické doktríny a apeluje na přehodnocení tradičně uplatňovaného dogmatu, které je (dle principu mechanicky přejatého z angloamerické doktríny) založeno na tezi, že předmětem autorskoprávní ochrany není samotná myšlenka, nýbrž její tvůrčí vyjádření (zachycení či ztvárnění).[351] Na základě historického exkurzu a příkladech z německé i anglosaské dokríny zde autor osvětluje (ačkoliv mnohdy jemné, přesto) signifikantní rozdíly v teoretických přístupech k otázkám posuzování tzv. „vnější“ formy díla (vnímané zejména smylově nebo vizuálně), „vnitřní“ formy díla (působící na rozumovou ricipienta skrze smyslové vjemy) a samotného „obsahu“ díla, který pak může být v některých případech zaměnitelný s vnitřní formou díla[352]. V tomto smyslu se jedná o určitou stratifikaci díla (ať už literárního, hudebního či jiného), jehož jednotlivé vrstvy jsou projevem buďto intenzivní či spíše relativní individuality. V tomto ohledu jsou pak v rámci konkrétní formy a obsahu rozlišovány jak prvky „individualizované“ (např. nově zkomponovaný hudební motiv či téma nebo např. nová interpretační technika), tak prvky „neidividualizované“ (v hudbě například určitý typ stupnice, akordického tvaru nebo charakteristického harmonického postupu nebo např. běžný typ hudební formy apod.) stupnice, jakožto součást obecného fondu (public domain)[353].

[344] KOUKAL, *Autorské právo, public domain a lidská práva*, 2019, s. 446–447.
[345] KOUKAL, *Autorské právo, public domain a lidská práva*, 2019, s. 201–210.
[346] KOUKAL, *Autorské právo, public domain a lidská práva*, 2019, s. 211–219.
[347] KOUKAL, *Autorské právo, public domain a lidská práva*, 2019, s. 219–221.
[348] KOUKAL, *Autorské právo, public domain a lidská práva*, 2019, s. 221–224.
[349] KOUKAL, *Autorské právo, public domain a lidská práva*, 2019, s. 224–230.
[350] KOUKAL, *Autorské právo, public domain a lidská práva*, 2019, s. 210–211.
[351] Srov. KOUKAL, *Autorské právo, public domain a lidská práva*, 2019.
[352] KOUKAL, *Autorské právo, public domain a lidská práva*, 2019, s. 207–210.
[353] KOUKAL, *Autorské právo, public domain a lidská práva*, 2019, s. 208.

V souvislosti s *časově omezeným* typem *public domain* děl narážíme na historicky nekonzistentní přístup obou právních systémů (jak evropského kontinentálního, tak angloamerického) a jednotlivých národních právních úprav k otázce výkonu autorských práv v závislosti na rozdílné délce trvání ochrany osobnostních a majetkových práv. Časově omezený typ public domain velmi úzce souvisí s postmortální ochranou majetkových autorských práv, jejíž časová lhůta byla následkem legislativních úprav jak na úrovni Evropského společenství (v roce 1993), tak ve Spojených státech (v roce 1998) koncem minulého století shodně uzákoněna na 70 let od smrti autora. Problematika časového omezení se však dotýká nejen samotné praxe výkonu (majetkových a osobnostních práv), ale má také přesah filozofický (potažmo morální, etický) a sociologický. Právě onen filozofický aspekt byl v historii předmětem mnoha protichůdných, za to však velmi podnětných expertních argumentací Denise Diderota, Issaca Le Chapeliera, Nicolose de Condorceta a v novodobé historii Josefa Kohlera, Karla Knapa a mnohých dalších reprezentantů a autorit jednotlivých evropských vnitrostátních doktrín. Jak ostatně naznačuje Koukal[354] v kapitole s názvem „Vymezení Gemeinfreiheit (public domain) dle Peukerta“, otázky spojené s poněkud mytizovaným okamžikem oné proměny autorského díla ve statek obecný a dále pak také otázky zabývající se adekvátním vyvážením zájmů společnosti a autorů (nositelů práv) prostřednictvím přiměřeně stanovené ochranné lhůty (doby), jsou dodnes aktuálními a dosud neuzavřenými tématy současného autorsko-právního diskurzu. Zásadním (a pro někoho možná překvapivým) poznatkem z hlediska „časové omezenosti autorských práv“ může být fakt na nějž poukazuje Koukal, totiž že součástí veřejného fondu (potažmo „fondu kultury“) se chráněné autorské dílo (např. dle české právní úpravy) stává již v okamžiku jeho zveřejnění (tedy již za života autora), z čehož vyplývá, že dílo lze na základě „volného užití“ či „bezúplatných zákonných licencí“ užít již za života autora a nikoliv až po uplynutí stanovené ochranné lhůty (70 let) majetkových práv (Koukal, 2019, s. 132)[355]. Časové omezení autorských práv zde takto pomyslně koliduje s výjimkami danými odpovídajícím českým předpisem (tj. výše uvedeného zákona č. 121/2000 Sb). V této souvislosti je pak také důležité upozornit na existenci (výše zmíněné) postmortální ochrany zakotvené v § 11 odst. 5 české podoby autorského zákona č. 121/2000 Sb., která klade určitá omezení i na díla tzv. volná a v textu příslušného právního předpisu je explicitně vyjádřena následovně:

„Po smrti autora si nikdo nesmí osobovat jeho autorství k dílu. Dílo smí být užito jen způsobem nesnižujícím hodnotu díla. Je-li to obvyklé a nejde-li o dílo anonymní, musí být při

[354] KOUKAL, *Autorské právo, public domain a lidská práva*, 2019, s. 117–138.
[355] KOUKAL, *Autorské právo, public domain a lidská práva*, 2019, s. 132.

jeho užití uveden autor. Ochrany se může domáhat i po zániku majetkových práv osoba autorovi blízká, právnická osoba sdružující autory nebo příslušný kolektivní správce.“[356]

Zde citované omezení volného užití lze implicitně chápat spíše jako ochranu obecného fondu (public domain nebo tzv. kulturního fondu), než zájmy původního autora či jeho oprávněných nástupců jak jsou definováni zákonem (viz výše). V kontextu časově vymezené public domain rozhodně nelze opomenout historický význam snah o posílení autorsko-právních nároků knižních (potažmo notových) nakladatelů, jejichž iniciátorem a klíčovým propagátorem byl Nicolas de Condorcet, jehož iniciativy (datované do roku 1776) se do historického vývoje a dnes uplatňované podoby public domain nesporně zásadně propsaly. Právě ve Francii roku 1793 byla zásluhou Issaca Le Chapeliera a Nicolase de Condorceta zákonně uplatněna časová limitace osobnostních a majetkových práv spolu s principem public domain. Z francouzské provenience též pochází i zakotvení (dnes zcela rutinní) zákonné povinnosti týkající se ukládání tzv. povinných výtisků nových vydání do příslušných vědeckých a národních knihoven.

O dílech nehmotné povahy, která naleží do kategorie tzv. *autonomní public domain* můžeme hovořit zejména v případě tzv. zveřejněných (technických) vynálezů, kdy autor nedodržel zákonnou podmínku povinné registrace u příslušného úřadu a na základě tzv. privátní autonomie (jinak též autonomie vůle) se tak vzdal majetkových práv průmyslového vlastnictví a nové technické řešení se tak oficiálně stává pouhou „technikou“ ve smyslu public domain a v tomto smyslu je o ní veden veřejný záznam v rejstříku průmyslově-právní ochrany. Vzhledem k tomu, že majetková práv se nelze převádět ani se jich vzdát, jedinou možností jak lze autorské dílo v rámci soukromého práva poskytnout k veřejnému, časově nelimitovanému a bezúplatnému užití právě na základě oné privátní autonomie (dle čl. 2 odst. 4 Ústavy ČR, čl. 2 odst. 3 Listiny základních práv a svobod), je forma tzv. veřejných (volných) licencí (variantně označovaných jako tzv. protideliktní souhlas) a potenciální uživatel díla jej pak užívá na základě obecné svobody jednání, která je soukromým právem (dle § 3 odst. 1 Občanského zákoníku) chráněna.

Poslední typ tzv. *výjimková public domain* se pak vztahuje k dílům, která lze za určitých podmínek užít k nekomerčním, vzdělávacím, experimentálním či výzkumným účelům zcela bezplatně a bez jakéhokoliv smluvního závazku či oznamovací povinnosti k jejich tvůrci (nositeli práv). I zde se fakticky jedná o jisté potlačení výhradních autorských práv v zájmu obecné svobody jednání, jak bylo naznačeno výše. Proti výše uvedeným typů podléhají díla kategorie výjimkové public domain poněkud striktnějším omezením, která jsou dána zejména

[356] § 11 odst. 5 zákona č. 121/2000 Sb. autorský zákon - znění od 05. 01. 2023, 2023.

podmínkami tzv. volného užití a tzv. bezúplatných zákonných licencí (dle § 30 a § 31 Zákona č. 121/2000 Sb.), za předpokladu dodržení tzv. tříkrokového testu daného § 29 téhož (autorského) zákona.[357] Onen (v autorskoprávním diskurzu často odkazovaný) tříkrokový test fakticky znamená, že „výjimka je stanovena zákonem, dílo není užito v rozporu s běžným způsobem užití a užitím nejsou jakkoliv nepřiměřeně dotčeny oprávněné zájmy autora“[358] (Sliwka, 2022, s. 7).

Za určité specifikum a zároveň odlišnost angloamerického *common law* právního systému od evropského kontinentálního pojetí lze považovat doktrínu tzv. „spravedlivého užití“[359] („překlad autora“) s více než 185letou tradicí, která je americkými federálními soudy aplikována na jednotlivé typy děl a kategorie jejich užití (pro počítačové programy, film a audiovizuální tvorbu, konverzi digitálních médií a formátů, internet a digitalizaci, hudbu, zpravodajství, malbu/kresbu/grafiku, parodická/satirická díla, fotografická díla, recenze/komentáře, sochařská díla, textová díla, nezveřejněná díla, obsahy a díla vládních jednání sborníků, dále pak díla ostatních kategorií nebo typů). Výhodami tohoto angloamerického autorskoprávního fenoménu je nenárokované legální užití děl zejm. pro potřeby odborné kritiky, edukace nebo výzkumné činnosti. Ve své podstatě lze tzv. fair use považovat za velkorysejší formu bezúplatné zákonné licence (dle § 31 zákona 121/2000 Sb.[360]), jak je uplatňována v českém právním systému. Právě výjimka tohoto typu je v současnosti velmi silnou inspirací a intencionálním podnětem též pro některé evropské země, který však dosud do evropského kontinentálního práva úspěšně implementován nebyl (U.S. Copyright Office Fair Use Index: search cases, [2013]). Poznámka: Ostatně s touto specialitou common law systému jsme byli přímo konfrontováni také my, právě v souvislosti s přípravou legitimního grafického obsahu bookletu našeho CD alba "A Tribute To George Gershwin & the String Quartet" (umístěného v záložce na konci práce) s cílem legitimního užití v portrétní fotografie skladatele George Gershwina pořízené dobovým kritikem Carl van Vechtenem, z jehož digitalizované kolekce fotografických děl lze na základě právě této zákonné výjimky čerpat z Library of Congress. Nutno přiznat, že potenciálním vydavatelský záměr (ve smyslu publikování a distribuce alba též na území USA) byl tímto citelně usnadněn.

Jak bylo naznačeno výše, kolektivní správou autorských práv, oprávněným právním poradenstvím, asistenčním servisem a do jisté míry určitou mediační rolí za účelem vypořádání autorskoprávních závazků souvisejících s legitimním užitím chráněných hudebních titulů (jak českých, tak zahraničních) je v našem (českém) veřejném prostoru a právním

[357] KOUKAL, *Autorské právo, public domain a lidská práva*, 2019, s. 140.
[358] SLIWKA, *Copyright ve Spojených státech a v Evropě: základní rozdíly*, 2022, s. 7.
[359] Překlad autora z původního anglického znění: Fair use.
[360] § 31 odst. 5 zákona č. 121/2000 Sb. autorský zákon - znění od 05. 01. 2023, 2023.

prostředí (Ministerstvem kultury ČR) zmocněn již dříve zmiňovaný ochranný svaz OSA, z. s., jehož působnost je orientována výhradně na tzv. autorská majetková práva. Oprávněné poskytování výše uvedených služeb a podpory ze strany OSA je však podmíněno smluvním vztahem, buďto členstvím ve svazu nebo méně exkluzivní, zato však frekventovanější, formou tzv. Smlouvy o zastupování autorských majetkových práv. Zastupovaným a takto registrovaným autorům je pak k dispozici široký klientský servis včetně poskytování právního poradenství nebo agenturní činnosti spolku v oblasti licencování děl svých členů nebo zastupovaných autorů. Posláním OSA je pak také napomáhat a usnadňovat autorům legální užití právě ve smyslu tzv. zpracování (tj. přepracování nebo úpravy) chráněných původních děl jak českých, tak zahraničních autorů, ať už např. formou aranžmá nebo transkripce. Využití asistenčních služeb oddělení pro záležitosti autorů, právního nebo mezinárodního oddělení tak pro mnohé autory představuje nejméně komplikovanou cestu, jak získat nezbytná svolení pro nová aranžmá (jinak nazývané autorizace) či jiným účelům užití původních děl na základě licenčních dohod nebo smluv. Za tímto účelem je svaz oprávněn poskytovat nebo zprostředkovat relevantní informace o identitě konkrétních nositelů (tj. držitelů) práv a kontaktní informace jejich odpovědných zástupců. Nutno ovšem upozornit, že akční rádius OSA není v tomto ohledu zcela neomezený, stejně tak jako počet domácích (českých) a zahraničních nositelů práv, jejichž majetková autorská práva tento spolek v současnosti spravuje. Naopak existuje spousta původních zahraničních autorů (včetně George Gershwina), k jejichž dílům a správě příslušných práv tento český ochranný svaz pověřením či jakýmkoliv smluvním oprávněním nedisponuje a tudíž i možnosti pomoci z jeho strany jsou v tomto ohledu velmi omezeny. Možnost zisku příslušných svolení či licencí od držitelů práv je v těchto případech značně ztížena a tvůrci nových hudebních úprav jsou tudíž odkázáni do jisté míry zjišťovat autorskoprávní status původních děl (v závislosti na aktuálních nositelích práv, zejména pak v případech již nežijících autorů) zcela samostatně a nezávisle, tedy bez jakéhokoliv oficiálního zastoupení či zprostředkovatelského servisu. Podle obdobného scénáře se pak v roce 2021 pomyslně odvíjel i narativ (administrativní postup) spjatý s vybranými tituly George Gerhwina a naším aranžérským a publikačním záměrem roce 2021.

Námi zamýšlené (komerční) vydání v podobě notových edic a zvukových záznamů bylo totiž od samého počátku motivováno jejich případným mezinárodním publikováním (a pokud možno i) teritoriálně neomezenou distribucí. Správa majetkových práv k dílům amerického hudebního skladatele George Gershwina totiž i dnes, tedy dávno po vypršení standardní lhůty 70 let od smrti autora, podléhá (zejména na územích severní a jižní Ameriky) určitým právním výjimkám nebo úpravám smluvních vztahů (z hlediska expirace výkonu práv) na mezinárodní (popř. mezikontinentální) úrovni a následkem toho se pak mohou podmínky výkonu práv

(v závislosti na příslušných národních, popř. nadnárodních úrovních kolektivní správy autorských práv) poněkud lišit. V této souvislosti nelze opomenout významnou okolnost, že rozsah uplatňovaných práv skladatele George Gershwina se také zásadně liší podle toho, zda jsou předmětem výkonu práv pouze díla bez textu nebo naopak s textem, u nichž je pak standardně zohledňován také spoluautorský podíl Georgeova staršího bratra Iry Gershwina (6. 12. 1896 – 17. 8. 1983) a na základě doporučení amerického kolektivního správce autorských práv (společnosti ASCAP) byl výkon práv vybraného okruhu společných děl (obou bratrů) v některých partnerských zemích světa obnoven nebo prolongován. Onen rozdílný přístup ke správě výlučných majetkových na jednotlivých regionálních (národních) a kontinentálních územích pak potenciální (legitimní) užití Gershwinových děl značně komplikuje, zvláště pak pokud jde o jejich globální /územně neomezené vydávání či distribuci. Na základě námi ověřených informací od právního oddělení OSA (z jara 2021) jsme došli ujištění, že pokud jde o ryze instrumentální díla George Gershwina (bez textu), podléhají tato na území České republiky principu tzv. *volného užití* a spadají tak do kategorie děl obecně a mezinárodně označovaných příznakem *public domain* (tzv. *volných děl*). Od toho se pak, zásadně rozdílně od zahraničí (zejm. území USA, Kanady nebo některých zemí Latinské Ameriky, konkrétně Mexika) odvíjely i značně rozdílné (příznivější) podmínky pro případná autonomní užití (vydání a distribuci) na území České republiky, jakož i na území většiny evropských států. O zcela odlišnou situaci se ovšem jedná v případech publikování těchto tzv. *volných děl* v mezinárodním, natož globálním (geograficky neomezeném) rozsahu, jako je tomu právě v případě našeho publikačního (ditribučního) záměru realizovaného prostřednictvím hudebního nakladatelství Universal Edition (Vídeň, Rakousko). Zde platí, že pokud jsou díla (u nás sice považována za tzv. *volná*) publikovaná u vydavatele/nakladatele mimo Českou republiku, pak je na tyto díla pohlíženo dle autorského zákona domovské země onoho vydavatele (v našem případě Rakouska) a to bez zvláštního zřetele na státní příslušnost autora úpravy nebo jeho příslušnost ke společnosti domovské kolektivní správy, kterou je zastupován. Pro potenciálního nabyvatele/žadatele práv (viz náš případ) to pak mnohdy představuje nutnost vyhovět hned několika strukturálně a procesně odlišným lokálním (národním) autorskoprávním regulím současně, což automaticky předpokládá potřebnou míru právní odpovědnosti, administrativní obezřetnosti a v neposlední řadě též velkou dávku trpělivosti při součinné kooperaci se všemi zúčastněnými stranami (nositeli práv a výhradními poskytovateli jednotlivých typů práv, oddělením práv a právních záležitostí nakladatele, domovským kolektivním správcem, v zájmu nejvyšší stupně legitimity pak též s United States Copyright Office).

Náš realizační záměr s cílem vytvořit a následně publikovat (distribuovat) plně legitimní smyčcové transkripce obou vybraných titulů *Preludes for piano* (někdy též variantně

označovaných a vadávaných jako *Three Preludes for piano*) a *An American In Paris* George Gershwina v podobě tištěných notových edic, tedy nejprve předpokládal průzkum existence jakýchkoliv autorsko-právních nároků a jejich uplatnění či správy v závislosti na geografickém rozsahu užití obou těchto původních hudebních děl. Zároveň jsme byli nuceni vyhovět pokynům a požadavkům Oddělení práv a právních záležitostí[361] (překlad autora) nakladatele *Universal Edition AG* a zajistit tak příslušná práva nezbytná pro neomezenou celosvětovou distribuci obou námi zpracovaných Gershwinových děl (tj. svolení k aranžmá, svolení k tisku, souhlas se zveřejněním a prodejem v podobě fyzických tištěných a digitálních edicí), zejména pak pro území Spojených států amerických, Kanady a Mexika, kde jsou obě díla George Gershwina (na rozdíl od ČR nebo většiny evropských zemí) dosud chráněna. Příklady obou Gershwinových děl exemplárně potvrzují již výše zmíněné, totiž že standartní lhůta trvání autorských práv ne všude vyprší automaticky po 70 letech a v jednotlivých zemích se může lišit a dosah působnosti příslušného kolektivního správce (*OSA*) může být v obdobných případech značně omezena a autoři jsou nuceni zajišťovat potřebná práva pro jejich nová aranžmá zcela samostatně. I v těchto případech, kdy je o konkrétní typy práv nutno žádat přímo jejich zahraniční držitele, lze za účelem zjištění identity těchto nositelů práv využít asistenční servis *Oddělení zahraniční dokumentace OSA*, jehož zástupci jsou plně kompetentní zjišťovat, poskytovat informace o těchto nositelích práv z příslušných mezinárodních uzlových databází v rámci celosvětové sítě CIS-Net network či jiných zdrojů, jako např. ISWC Network (International Standard Musical Work Code), BIEM (Bureau International des sociétés gérant les droits d' enregistrement et de reproduction mécanique), ISAN (International Standard Audiovisual Number) nebo IDA (International Documentation on Audiovisual works). V jakémkoliv jiném případě či situaci, kdy kupříkladu nakladatel (nebo vydavatel) v rámci své publikační strategie (nebo klientského servisu) z různých důvodů jakýkoliv asistenční či poradenský servis za účelem získání příslušných práv svým autorům běžně neposkytuje, se jako další možnost nabízí vznést podnět přímo u Mezinárodní konfederace společností autorů a skladatelů (CISAC)[362] a v případě amerických rezidenčních autorů Americkou společnost skladatelů, autorů a vydavatelů ASCAP[363] prostřednictvím virtuálně dostupných kontaktních portálů těchto organizací. V případech, kdy se kterýkoliv z těchto informačních kanálů z jakékoliv příčiny zklame, coby další a nanejvýš relevantní informační zdroj se jeví online katalog Úřadu pro autorská práva Spojených států amerických

[361] Překlad autora z původního anglického znění: Rights and Legal Department.
[362] Překlad autora z původního anglického znění: CISAC – the International Confederation of Societies of Authors and Composers.
[363] Překlad autora z původního anglického znění: ASCAP – American Society of Composers Authors and Publishers.

(USCO) (dostupné z: http://cocatalog.loc.gov.), v němž lze vyhledávat jak záznamy o registracích autorských děl, tak záznamy o dokumentech potvrzujících vlastnictví autorských práv, provedené před rokem 1978. Záznamy o registracích provedených před rokem 1978 se v online databázi úřadu bohužel nenacházejí a lze je vyhledávat fyzicky v lístkovém katalogu na adrese Úřadu pro autorská práva nebo v souboru vázaných svazků nazvaném Katalog záznamů o autorských právech, dostupných tamtéž. Tyto svazky pak lze nalézt ve federálních depozitních knihovnách na území USA. Některé z organizací však již některé z nich digitalizovaly a jsou tudíž dostupné také online, jako je tomu kupříkladu v případě Pensylvánské univerzity (dostupné z: http://onlinebooks.library.upenn.edu/cce/).

Vlastní komentář (autora):

Jakkoliv se může tento postup zdánlivě jevit až příliš formalizovaný, naše vlastní zkušenost jasně potvrzuje, že se v obou případech jedná o zaručeně relevantní a efektivní informační a komunikační kanály, jejichž využití může individuálním nabyvatelům/žadatelům při adresném směrování různých typů žádostí a jejich výsledné administraci nezřídka efektivně pomoci.

V souvislosti s administrací různých typů práv nutno také neopomenout, že svět současného autorského práva je také dějištěm mnoha transakčních převodů majetkových práv (zejména mezi vůdčími komerčními vydavatelskými značkami typu Sony Music Entertainment, Warner Music Group nebo Universal Music Group a mnoha dalšími) a v některých případech tak i předmětem poměrně vleklých procesů, které kromě jiného často souvisí s přepisem katalogů, v jejichž důsledku se pak čekací lhůty na jednotlivá schválení či licence k některým konkrétním hudebním titulům mohou povážlivě prodlužovat.

Vlastní komentář (autora):

O tomto jsme se ostatně sami prakticky přesvědčili v souvislosti s žádostí o autorizaci námi vytvořené adaptace skladby *Endless Sacrifice* (autorů hudby a textu: John Myung, John Petrucci, Michael Portnoy, Jordan Rudes) z repertoáru současné americké progresivně-metalové formace Dream Theater, pro smyčcové kvarteto, kdy jsme se zpětné vazby v podobě potvrzujícího stanoviska dočkali (déle než) po pěti letech po vznesení oficiálního podnětu (žádosti) o svolení k aranžmá, tedy v době, kdy jsme se již zcela vzdali jakýchkoliv nadějí na její uspokojivé projednání, natož pak na finální registraci zamýšleného titulu (bez níž nově zpracovanou verzi nelze legálně nahrávat ani veřejně provozovat). Vysvětlující zdůvodnění (komentář) výhradního nositele (sub-nakladatele) k akceptované žádosti tehdy potvrdil výše uvedené.

2. 2. 8 Závěr

Při bližším zkoumání značně senzitivní a zároveň velmi široké problematiky hudebních úprav (v obecném slova smyslu), jak je pojímána jednotlivými právními systémy a kulturami (evropským kontinentálním či angloamerickým common law a právem) je nutno zohledňovat a brát do úvahy jak hledisko právně teoretické, tak také (v závislosti na konkrétní geografické příslušnosti) hledisko kulturně-historické. Fenomén hudebních úprav, ať už ve smyslu inovativních aranžmá, či (více či méně) mechanických transkripčních přepisů, tzv. cover verzí či parafrází (v českém právním žargonu souhrnně označovaných jako díla tzv. „odvozená“ nebo „zpracovaná“, jimž pak v angloamerickém prostředí odpovídá ekvivalentní označení "derivative works") a konkrétní míra upravovatelského (aranžérského) zásahu jsou z pohledu autorského práva a lidských práv zpravidla posuzovány jejich vztahem k původní předloze, tedy autorskému dílu, coby jednomu z klíčových institutů autorského práva (jak je chápáno a uplatňováno napříč jednotlivými právními systémy). Legitimita hudebních úprav nejrůznějšího typu pak (nejen v českém právním prostředí) závisí na posuzování míry onoho „…tvůrčího přepracování díla jiného, …“[364] (dle §2 odst. 4 zákona č. 121/2000 Sb.), které (takto vyjádřeno) může samo o sobě představovat velmi komplikovaný úkol, vyžadující striktně individuální (exemplární) přístup takřka na všech úrovních řešení (to jak např. v rámci autorizační/licenční poptávky nebo případných správních/soudních řízeních). Značně stratifikovaná problematika hudebních děl z oblasti „public domain“ (jak ji podrobně analyzuje např. Koukal[365]) pak v této souvislosti rozhodně nemusí představovat jakoukoliv fatální komplikaci či pomyslnou třecí plochu (jak by se mohlo na první dojem zdát), nýbrž spíše účelný a (napříč právními systémy) právně zakotvený nástroj k oprávněnému posuzování či klasifikaci konkrétních aranžérských počinů (upravovatelských zásahů). Za účelem rozlišování a poměřování mnohdy (stěží detekovatelných rozdílů) mezi původní a tzv. odvozenou verzí díla nám může velmi účelně posloužit alespoň základní povědomí o metodologických nástrojích a pojmovém arzenálu z oblasti teorie práva. V souvislosti s neoprávněným užitím autorského díla je obecně spojován pojem „autorskoprávně-volná složka díla“, coby kontrapoziční varianta tohoto klíčového institutu autorského práva (autorského díla), která je zpravidla zkoumána na základě pozitivně či negativně vymezených „pojmových znaků“ autorského díla jak z hlediska „právně-regulačního“ (ve smyslu volného užití děl ve veřejném či obecném zájmu, které jinak splňují kritérium „autorskoprávní individuality“), tak i

[364] §2 odst. 4 zákona č. 121/2000 Sb. autorský zákon - znění od 05. 01. 2023, 2023.
[365] KOUKAL, *Autorské právo, public domain a lidská práva*, 2019.

z hlediska „objektového“ (ve smyslu vymezení pojmových znaků, které takové ochraně nepodléhají).[366] Zdánlivě jemné nuance v pojetí institutu autorského díla dle jednotlivých právních kultur jsou totiž nezřídka značně determinovány (ani ne tak) samotným kontinentálním či vnitrostátním pojetím práva, než spíše jeho mnohdy ne příliš šťastným (vyhovujícím) překladem, což lze přiléhavě ilustrovat na příkladu zákonem (konkrétně §2 odst. 1 zákona č. 121/2000 Sb.) stanoveného kritéria „jedinečnosti“[367], které nabývá dle Zibnera[368] mnohem silnějšího vyznění než požadavek „originality“ vyplývající z výkladu práva dle SDEU, tudíž se při volbě ekvivalentního českého výrazu jako mnohem vyhovující jeví spíše použití imperativu „původnost“. Kýžená originalita autorského díla je pak (dle Koukala[369]) ještě podrobněji testována kritériem „novosti“, jejíž míra může být v závislosti na socio-demografickém dopadu „objektivní“ či „subjektivní“ a dle socio-geografického rozsahu „absolutní“ či „relativní.“ V některých vnitrostátních úpravách (zejm. německé) do autorskoprávní ochrany spadají také tzv. „abstraktní výsledky tvůrčí duševní činnosti“[370], které se v hudbě mohou konkrétně týkat např. obecně známých typů stupnic, základních rytmických hodnot či elementárních rytmizačních vzorů a melodických postupů, obecně známých harmonických rozvodů a spojů, zavedených instrumentačních praktik, ale též pouhých transpozičních změn nebo dokonce celistvých motivů, které však charakterově nikterak nevybočují z okruhu obecně zavedených postupů. Svébytnější melodické myšlenky, motivy, témata či rytmizační modely, nestandardní harmonické postupy či podstatně modifikované hudební formy, které jsou plodem autorovy vlastní kreativity, fantazie či invence, pak dle téže koncepce (doktríny) odpovídají spíše tzv. „individuálnímu tvůrčímu vyjádření“[371]. V samotné výkonné právní praxi je pak každý z ucelených upravovatelských (zpracovatelských/aranžérských/transkripčních) počinů chápán a posuzován buďto jakožto oprávněné nebo neoprávněné omezení výlučných práv autora (případně nositele práv). Na základě výše uvedeného je současná podoba českého předpisu (č. 121/2000 Sb.), založeného na dualistickém pojetí autorského práva, podstatněji ovlivněna spíše německou autorskoprávní doktrínou než modelem precedenčního práva, který je tradičně uplatňován na území USA.

Zásadní rozdíl českého autorského a angloamerického práva pak můžeme (v obecné rovině) spatřovat v především v citelném oslabení osobnostních práv na území USA, které je způsobeno (a v tamním legislativním předpisu zakotveno) díky (u nás zcela absentující) převoditelnosti (zjevně dominujících majetkových) práv. Výlučná práva osobnostní, jak jsou

[366] KOUKAL, *Autorské právo, public domain a lidská práva*, 2019, s. 22.
[367] §2 odst. 1 zákona č. 121/2000 Sb. autorský zákon - znění od 05. 01. 2023, 2023.
[368] ZIBNER, *Originalita v pojetí práva Evropské unie*, 2017, s. 252.
[369] KOUKAL, *Autorské právo, public domain a lidská práva*, 2019, s. 119–120.
[370] KOUKAL, *Autorské právo, public domain a lidská práva*, 2019, s. 60–61.
[371] KOUKAL, *Autorské právo, public domain a lidská práva*, 2019, s. 60–61.

obsažena v českém v §11 odst. 1 až 5 zákona č. 121/2000 Sb.)[372] sice v právní úpravě USA zcela neabsentují, ovšem delegovány jsou zde speciálně dílům z oblasti výtvarného umění. Coby exemplární ukázka odlišného konceptu tzv. výjimkové public domain (a současně též jistého omezení výlučných práv autora) zde může posloužit povážlivě liberálnější či méně svazující specifikum amerického práva v podobě tzv. spravedlivého užití chráněných děl (v anglickém znění fair use), které potenciální uživatele chráněných děl (v závislosti na ustanovení článku 9 Bernské úmluvy[373] a při dodržení kritérií tzv. třístupňového testu) opravňuje k užití v poněkud širším rozsahu (a to pro potřeby kritiky, komentáře, parodie, novinářského zpravodajství, edukace nebo vědeckého výzkumu (při splnění zákonem daných podmínek), jak se ostatně stalo i v našem případě při použití portrétní fotografie George Gershwina (z kolekce veřejně přístupných fotografií autora Carla van Vechtena[374] Kongresové knihovny ve Washingtonu) umístěné na obálce a uvnitř brožury námi produkovaného CD alba *A tribute to George Gershwin & the String Quartet*[375] (viz také samostatná CD příloha na konci práce). Onen zmíněný tzv. třístupňový test je pak také standardně zakotven do jednotlivých vnitrostátních autorskoprávních úprav zemí Evropské unie, které obdobné výjimky a parciální omezení autorských práv (ač v poněkud omezenějším rozsahu) uplatňují také. V samotné terénní (výkonné) právní praxi pak mohou být (zejména méně znalí nebo zkušení) čeští tvůrci hudebních úprav (v rámci poptávky odpovídajících licencí nebo autorizací) být velmi pravděpodobně konfrontováni s poněkud specifickou (a pro některé možná překvapivou až paradoxní) praktikou, kdy je předložení výsledné (notační/zvukové) podoby aranžmá vyžadováno pouze v případech zpracování děl zahraničních autorů (popř. nositelů práv), zatímco v případě českých tvůrců tomu tak obvykle není. Jak ostatně vyplývá z početné řady našich vlastních zkušeností, o svolení k úpravě chráněných děl českých autorů se jako (intuitivně) efektivnější jeví, žádat příslušné nositele práv raději před samotným započetím práce. V takových případech jsou tuzemští nositelé práv (nebo původní autoři) konfrontováni s požadavky nabyvatelů výhradně zprostředkovaně, a to prostřednictvím pověřených zástupců kolektivního správce (OSA, z.s.).

V rámci licencování zvukových záznamů na území USA se jako poměrně efektivní jeví poptávání mechanických práv prostřednictvím některé z oprávněných zprostředkovatelských

[372] §11 odst. 1–5 zákona č. 121/2000 Sb. autorský zákon - znění od 05. 01. 2023, 2023.
[373] ČESKO, *Vyhláška č. 133/1980 Sb., ministra zahraničních věcí o Bernské úmluvě o ochraně literárních a uměleckých děl ze dne 9. září 1889, doplněné v Paříži dne 4. května 1896, revidované v Berlíně dne 13. listopadu 1908, doplněné v Bernu dne 20. března 1914 a revidované v Římě dne 2. června 1928, v Bruselu dne 26. června 1948, ve Stockholmu dne 14. července 1967 a v Paříži dne 24. července 1971*, 1980, s. 607.
[374] VAN VECHTEN, *Portrait of George Gershwin*, 1937.
[375] GERSHWIN, George, *A tribute to George Gershwin & the String Quartet*, ©2022.

licenčních agentur[376], jejichž uživatelsky přívětivé online nástroje a klientský servis mohou zejména zahraničním (evropským) žadatelům skýtat citelná usnadnění v (jinak poměrně) sofistikovaném administrativním postupu (mechanismu). Využitím služeb licenčních agentur lze současně předejít nebo dokonce zcela eliminovat případná dilemata spojená s volbou odpovídajícího typu licence, který se dle konkrétního žánru a míry deklarovaného užití (potažmo též aranžérského zásahu do) hudebního obsahu může typově[377] a procedurálně lišit a v případě povinné mechanické licence tak zároveň odpadá i zákonná povinnost kontaktovat původního autora za účelem „Oznámení o vydavatelském záměru“ ("Notice of Intention") dle tamního předpisu 17 U.S.C. §115(a)(1). Za účelem transparentnosti a prokazatelnosti licencovaného obsahu se pak (sice jako nepovinný, nicméně účelný prostředek) jeví doplňková služba společnosti Legacy Productions Inc. d/b/a Easy Song v podobě tzv. Pečeti pravosti ("Seal of Authenticity") (opatřené jedinečným šesticiferným identifikačním kódem), jejímž prostřednictvím pak lze informaci o legálním užití hudebního obsahu transparentně zveřejňovat prostřednictvím online databáze IDBLM [International Database of Licensed Music] a kýženou kredibilitu takto označeného produktu (hudebního nosiče nebo singlu) tak potenciálně ještě umocnit. Tato autentizační pečeť (opatřená jedinečným numerickým kódem: 433396) je transparentně umístěna na zadní straně výše zmíněného CD alba *A tribute to George Gershwin & the String Quartet*[378]. Nutno zdůraznit, že tento princip (mechanického) licencování neopravňuje nabyvatele použít licencovanou skladbu v synchronizaci s jakoukoliv produkcí audiovizuálního typu, k tisku textu písně nebo k užití dříve vytvořených (a již existujících) zvukových záznamů či verzí skladby. Jakýkoliv případný další aranžérský zásah do díla je standardně umožňován (v závislosti na konkrétních smluvních ustanoveních) pouze za předpokladu, že takovou úpravou nebude dotčen text skladby (pokud jej obsahuje), její základní melodický materiál a ani základní charakter.

Neustále sílící trend takřka neomezené (teritoriální) distribuce a prodeje tištěných hudebnin napříč současným online prostorem sebou přináší stále masivnější oblibu tištěných hudebnin (mezinárodně běžně nazývaných "printed music"), které jsou zobrazovány a šířeny technologií tzv. digitálního tisku (mezinárodně označovaného jako "digital printing" nebo též "digital product"). Tisková práva na rozdíl od práv mechanických na území USA jakékoliv zákonné sazbě ani jiným taxativním či normativním omezením nepodléhají a jsou z tohoto úhlu pohledu takříkajíc zákonně nevymahatelná a velmi nápadně tak korespondují s právem na

[376] V našem případě s asistencí společnosti Legacy Productions Inc. d/b/a Easy Song.
[377] Ve smyslu běžné licence (Custom Licence) nebo povinné mechanické licence (Compulsory Mechanical Licence).
[378] GERSHWIN, George, *A tribute to George Gershwin & the String Quartet*, ©2022.

nedotknutelnost autorského díla, jak jej stanovuje odst. 3 §11 zákona č. 121/2000 Sb.[379] Práva k tisku se tak obecně vztahují pouze k podkladové skladbě (v anglosaském prostředí "underlying composition") ve smyslu hudebního obsahu a textu a nikoliv tedy k jejímu ztvárnění např. formou zvukového záznamu, což je chápáno a vykládáno napříč rozdílnostem obou právních kultur takříkajíc shodně. Za nejfrekventovanější formu poskytovaných oprávnění k užití díla v podobě nově vytvořeného aranžmá lze obecně považovat smlouvu nevýhradního nebo též tzv. pod-licenčního (nebo též subdodavatelského) typu, na základě níž je nabyvatel oprávněn chráněné dílo tisknout, publikovat, distribuovat a prodávat chráněné dílo prostřednictvím digitálních a tištěných fyzických edicí v rámci přesně vymezeného území a dalších podrobně specifikovaných podmínek (včetně exaktně stanovených práv k aranžmá). V případě publikačních záměrů realizovaných v zahraničí je pak nanejvýš vhodné kompatibilně a takřka simultánně komunikovat autorskoprávní náležitosti spojené s publikovanými tituly jak s právním oddělením (zahraničního) vydavatele, tak s kolektivním správcem v domovské zemi, s příslušným nositelem (vlastníkem) práv a následně pak s výhradním poskytovatelem tiskových práv, obdobně, jako tomu bylo v našem případě v souvislosti s adaptacemi vybraných děl George Gershwina (viz podrobný popis v podkapitole 2. 2. 4).

Za účelem jednoznačné prokazatelnosti a legitimity vlastnictví práv k dílu nebo oprávněného užití původního díla formou úpravy (aranžmá, transkripce, cover verze apod.) je pak (zejména pro účely případných správních či soudních řízení) nanejvýš vhodné vlastní autorské dílo řádně zaregistrovat a dílo zpracované pak úředně zaevidovat, certifikovat a příslušný doklad o licenci zpřístupnit formou tzv. veřejného záznamu u Úřadu pro autorská práva Spojených států (U.S. Copyright Office) prostřednictvím online Veřejného katalogu záznamů o autorských právech (Public Catalog: Copyright Catalog (1978 to present)[380]), spravovaného touto obecně respektovanou a (z hlediska autorských práv) nanejvýš svrchovanou světovou institucí (viz kompletní print screeny námi obdržených certifikátů – angl. Certificate of Recordations - od USCO včetně tzv. číslovaných dokumentů – angl. Numbered documents – s čísly 1/1 až 4/3 v Seznamu příloh).

Na základě našich vlastních empirických poznatků (praktických zkušeností) nabytých během procesu tvorby několika desítek aranžmá/transkripčních přepisů docházíme k přesvědčení, že rozhodně nelze pokládat za zbytečně vynaloženou energii, pokud potenciální upravovatel podnikne (někdy ne zcela přímočarý a bezproblémový) rešerní průzkum autorskoprávního statusu zpracovávané látky ještě před samotným započetím aranžérské práce a to bez ohledu na to, zda jde o ryze soukromou tvůrčí, potažmo interpretační aktivitu, nebo

[379] §11 odst. 3 zákona č. 121/2000 Sb. autorský zákon - znění od 05. 01. 2023, 2023.
[380] UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE, *Public Catalog: Copyright Catalog (1978 to present*).

zda jsou takovým úkolem pověřeni v rámci režimu tzv. zaměstananeckého díla či díla objednaného/vytvořeného na zakázku, jak je pro něj v západním světě zavedeno označení "work made for hire", neboť jedině tak lze předejít případným průtahům či (v horším případě dokonce komplikacím či neúspěchu) při případné poptávce tzv. autorizace (jinak též formálního „svolení k úpravě“ či tzv. Cover version request form) za účelem legitimního veřejného provozování nové verze (úpravy) autorskoprávně chráněného díla nebo licencování díla za účelem realizace vydavatelského záměru ať už v podobě zvukové nahrávky (zaznamenané a šířené na fyzickém nosiči či formou lineárního/nelineárního streamingu) nebo v podobě tištěných grafických notových záznamů (včetně obvyklých fyzických kartonových vydání nebo aktuálně též hojně využívaných tištěných edicí s uplatněním technologie digitálního tisku). V rámci uspokojivého vypořádání veškerých autorskoprávních náležitostí ve vztahu k původním hudebním tvůrcům a s tím souvisejícího nezbytného a (verifikovaného) informačního zázemí se jako efektivní jeví využití klientského servisu (autorského, nakladatelského, či mezinárodního oddělení a dalších podřízených organizačních struktur) svazu OSA, z.s., jehož prostřednictvím je zastupovaným autorům (skladatelům nebo aranžérům) umožněn zprostředkovaný přístup k základním podkladovým informacím o původních autorech či aktuálních nositelích (držitelích) autorských práv (jak českých, tak zahraničních), jejichž práva je tento ochranný autorský svaz (na základě platných mezinárodních smluvních vztahů) na území České republiky oprávněněn vykonávat. Ačkoliv v některých specifických případech děl, autorů či konkrétního typu práv však nemusí být ani kompetence a působnost tohoto českého kolektivního správce nutně neomezená, přesto lze (z pozice zastupovaného tvůrce nebo člena spolku) prostřednictvím jednotlivých zástupců specializovaných oddělení využívat alespoň základní odborný poradenský servis. Zejména v případech publikování děl zahraničních autorů mimo území České republiky lze považovat za statisticky velmi pravděpodobné, že ačkoliv konkrétní dílo, které na našem území podléhá autorskoprávnímu režimu public domain (volného užití), může být stále chráněno kdekoliv jinde v zahraničí. V takových případech, a zvlášť pokud se jedná o publikační záměr realizovaný v zahraničí, pokládáme za nanejvýš vhodné konzultovat nejprve otázky výkonu a rozsahu autorských práv k dotčeným (původním) dílům nejprve s příslušným právním (popř. obchodním) oddělením nakladatele. Ačkoliv právním oddělením vydavatelů zpravidla nepřísluší poskytování služeb jakéhokoliv právního poradenství (co do výkonu práv publikovaných děl nebo poskytování informací o nositelích práv a jejich kontaktních údajích), v případě teritoriálně neomezené distribuce však ale například mohou být nápomocni alespoň ve smylu detekce konkrétních zemí, kde zamýšlená díla autroskoprávní ochraně dosud podléhají. Poskytováním informací o držitelích práv jsou pak primárně zmocněni jednotliví

kolektivní správci (autorské tvorby ochranný svaz OSA, z. s., a dále pak Intergram, z.s., zastupující výkonné umělce a výrobce zvukových záznamů) na něž se zahraniční vydyvatelé zpravidla odkazují.

Nezřídka kdy je také publikování grafické podoby adaptací u zahraničních nakladatelských/vydavatelských domů podmíněno členstvím či smlouvou o zastupování u příslušného kolektivního správce práv k hudebním dílům v domovské zemi autora/aranžéra, jako tomu ostatně bylo i v našem případě v souvislosti s publikovanými notovými edicemi čtyř adaptací vybraných děl George Gershwina (*An American In Paris*[381], *Prelude 1*[382], *Prelude 2*[383], *Prelude 3*[384]) prostřednictvím publikační služby Scodo pod značkou renomovaného rakouského nakladatele Universal Edition (viz Seznam volně vložených příloh umístěný na konci práce).

3. Instrumentální adaptace vybraných děl George Gershwina pro smyčcové kvarteto

3. 1 Monitoring komerčně dostupných aranžmá či transkripcí dvou vybraných děl George Gershwina ve zpracování ostatních autorů

Ačkoliv účelově efektivních a instruktivně přínosných úprav a verzí Geshwinových *Preludes for piano* s instrumentálním zastoupením smyčcových nástrojů (např. ve variantách pro smyčcové trio, klavírní trio nebo duo pro housle a klavír, popř. violoncello a klavír a jiných nástrojových kombinacích) v současnosti nabízí řada zahraničních hudebních nakladatelství a virtuálních poskytovatelů (jak evropských, tak amerických), celkový rozsah nabídky ryze kvartetních verzí je až překvapivě úzký a ve valné většině případů se dokonce jedná pouze o vyňaté úpravy pouze samostatných skladeb/částí cyklu, nejčastěji pak druhého z preludií s názvem *Prelude II (Blue Lullaby) (Andante Con Moto e Poco Rubato)*. Přesto však stojí za to některé z profesionálně zpracovaných a kvalitativně odpovídajících tištěných (popř. digitálních) edic, které (ať už) účelům edukativním nebo účelům veřejných koncertních provedení vyhovují, alespoň ve stručnosti uvést.

Transpozičně upravenou a instruktivně usnadněnou verzi druhé části cyklu *Andante con moto*

[381] GERSHWIN, *An American In Paris: Arrangement for string quartet*, 2023.
[382] GERSHWIN, *Prelude 1: Arrangement for string quartet*, 2023.
[383] GERSHWIN, *Prelude 2: Arrangement for string quartet*, 2023.
[384] GERSHWIN, *Prelude 3: Arrangement for string quartet*, 2023.

e poco rubato v aranžmá Richarda E Browna[385] nabízí soukromé vydavatelství Dacker Music (prostřednictvím online distributora J. W. Pepper & Son®, Inc.) pod názvem *Gershwin's Prelude: for String Quartet.* Proti původní předloze (v tóninách c# moll / F# dur) je tato poklidná bluesová ukolébavka (v podobě druhého z preludií) tonálně situována do mnohem přívětivější tóniny základní tóniny d moll (ve středním díle pak G dur), přičemž z hlediska interpretačních nároků plní tento materiál funkci spíše účelného žákovského materiálu (střední technické úrovně náročnosti). Naproti tomu jiná verze téhož (separovaného) druhého preludia s názvem *Prelude No 2 from 3 Preludes for Piano* v aranžmá Geoffrey Boyda[386] využívá interpretačně komfortnější transpozice do tóniny o půl tón nižší (c moll) a z hlediska komplexního pojetí či deklarované pokročilé náročnosti již skýtá ediční koncept uplatnitelný na profesionálních koncertních pódiích. V případě tohoto aranžmá je zvlášť pozoruhodná důslednost grafického zpracování partitury a instrumentálních partů především po stránce dynamické. Další samostatná verze druhého preludia (s publikovaným názvem názvem *3 Preludes for Piano: Prelude No. 2 für Streichquartett*) v aranžmá Wilhelma Kaiser-Lindemanna[387] je z tohoto výčtu jedinou, která která původní tóninu c# moll respektuje. Tentýž upravovatel je pak tvůrcem dvou dalších instrumentálních úprav téže skladby pro poněkud netradiční obsazení celkem dvanácti violoncell nebo verze pro smyčcový orchestr. Obsahem poměrně věrnou (ačkoliv též transpozičně upravenou) podobu kompletního klavírního cyklu *Three Preludes* skýtá verze Austina Ralphsona[388] z roku 2023, distribuovaná prostřednictvím společnosti Sheet Music Plus.

Pokud pak jde o autoritativní adaptace symfonické poemy *An American in Paris*, mezi dostupnými edicemi se lze setkávat s různými modifikacemi, ať už z hlediska zpracovávaného rozsahu původního díla, potažmo hudební formy nebo druhového určení hudební skladby, což má konkrétně v případě této orchestrální kompozice za následek buďto poněkud obvyklá a oblíbená zpracování v podobě efektních a rozsahově úsporných hudebních koláží či směsí (typu medley nebo potpourri) nebo poněkud odlišný způsob transformace původní hudební materie a (kombinované) formy do cyklické podoby suity, jako je tomu konkrétně v případě transkripce *An American in Paris: Bearbeitung für Streichquartett* pocházející z produkce magdeburského nakladatelství Edition Walhall z roku 2010, jejímž editorem je Ernst Thilo Kalke[389]. Formát suity (v jejímž rámci je selektivně vyčleněný tematický materiál separovaně zpracován do podoby samostatných uzavřených hudebních čísel v rámci integrovaného

[385] GERSHWIN, *Gershwin's Prelude: for String Quartet*, 2022.
[386] GERSHWIN, *Prelude No 2 from 3 Preludes for Piano*, 2013.
[387] GERSHWIN, *3 Preludes for Piano: Prelude No. 2 für Streichquartett*, 2012.
[388] GERSHWIN, *Three Preludes*, 2023.
[389] GERSHWIN, *An American in Paris: Bearbeitung für Streichquartett*, 2010.

tektonického celku) pak využívá také značně zkrácená verze s názvem *Ein Amerikaner in Paris: Suite für Streichquartett* Alexandera Grafa[390], publikovaná prostřednictvím rakouského nakladatelství Doblinger v roce 2009). Celou sérii nepochybně podnětných instrumentálních řešení (využitelných zejména v hudebně-edukační praxi např. ve vyšších ročnících konzervatoře) pak obsahuje též kompilační album skladeb *Classical Gershwin: Contemporary Music Arranged for the Modern String Quartet* z produkce edukativně zaměřeného amerického vydavatele Alfred Publishing, které např. kromě kvartetní úpravy *Prelude II* a ostatních (výhradně) instrumentálních Gershwinových titulů obsahuje též extrahovanou verzi tzv. bluesového tématu orchestrální rapsódie (titulovanou jako *An American in Paris* (*Blues Theme*)) v aranžmá Tony Esposita[391].

Nesporné kvality a smysl pro citlivý přenos fakturálních proměn Gershwinovy symfonické poemy *An American in Paris* do úsporněji koncipované partitury pro komorní orchestr o sedmnácti hráčích nabízí úprava Iaina Farringtona[392], jejíž ediční podoba (vydaná v roce 2011) je součástí aktuální produktové nabídky privátního nakladatelství Aria Editions. Instrumentační základnu tohoto aranžmá tvoří (kromě kompletní smyčcové sekce) poměrně početná skupina blanozvučných a samozvučných bicích nástrojů (včetně dvou tympánů, xylofonu, trianglu, wood blocku, bicí soupravy a celkem čtyř charakteristických taxi klaksonů), standartně pak žesťové a dřevěné dechové nástroje (včetně altového saxofonu) a poněkud netradičně také klavír, který zde pomyslně alternuje původně obsaženou celestu. Jakkoliv lze tuto komorně koncipovanou a svého druhu ojedinělou verzi díla intuitivně pokládat za instrumentační koncept odpovídající spíše studiovým (či nahrávacím) účelům, především jde o jednu z mála široce (komerčně) dostupných úprav, která (shodně s naší adaptací díla) zpracovává hudební obsah Gershwinovy předlohy v plném a nikterak redukovaném (kráceném) rozsahu. Nejen v tom, nýbrž i v senzitivním aranžérském přístupu, smyslu pro dílčí fakturální proměny a celkovou tektonickou koncepci původní předlohy díla, lze spatřovat hlavní benefity tohoto transkripčního přepracování, o jehož audiovizuálním ztvárnění bude zmínka ještě dále v kapitole č. 4. 2, konkrétně v souvislosti s uplatněním Gershwinovy hudby v hudebně-vzdělávací praxi.

Z této stručné rešerše aktuální internetové nabídky poměrně jasně vyplývá zcela zjevná absence plnorozsahové verze díla *An American in Paris* pro smyčcový kvartet, což deklarované (praktické) cíle a ambici spojenou s tímto disertačním záměrem (ve smyslu kredibilní aranžérské/editorské tvorby) poměrně zásadně a pozitivně podněcuje. Výsledná

[390] GERSHWIN, *Ein Amerikaner in Paris: Suite für Streichquartett*, 2009.
[391] GERSHWIN, *Classical Gershwin: Contemporary Music Arranged for the Modern String Quartet*, 1988.
[392] GERSHWIN, *Gershwin - An American in Paris (score): Arranged for chamber ensemble (17 players)*, © 2011.

detekce takto vytvořené verze *An American In Paris: Arrangement for string quartet*[393], coby dalšího generovaného výsledku vyhledávání internetovými prohlížeči, pak může v tomto ohledu představovat jisté účelové opodstatnění a z pohledu tvůrce adaptace (autora práce) pak alespoň dílčí zadostiučinění.

3. 2 O realizaci notových edic vybraných děl George Gershwina v adaptaci pro smyčcové kvarteto

Veškeré mezinárodně distribuované publikační příspěvky (autorskoprávně) registrovaných skladatelů, editorů nebo hudebních aranžérů Universal Edition AG (Vídeň, Rakousko)[394] prochází přísným procesem kontroly kvality, kterou zajišťuje Umělecká komise publikační platformy Scodo. Proces kontroly předkládaných notačních materiálů zde probíhá na základě přísných kvalitativních kritérií, kterými jsou definovány přesné specifikace jak z hlediska obsahu, tak z hlediska technických a formálních požadavků vydavatele. Komise složená z členů představenstva UE, oddělení propagace a marketingu, redakčního týmu a oddělení produktového vývoje velmi pečlivě posuzuje každý autorský příspěvek určený k publikování a distribuci (v tištěné či digitální podobě) prostřednictvím webu (UE). Registrovaní hudební skladatelé a aranžéři, jejichž díla jsou vybrána k publikování, zde mohou těžit z vydavatelského know-how jednoho z nejzkušenějších a nejvýznamnějších vydavatelských domů ve světě a z bohaté tradice a vysokého renomé, které jsou budovány déle než 120 let. Autoři z oblasti artificiální hudební sféry tak mohou plně využívat všech výhod profesionálního nakladatelství a za tímto účelem je jim poskytována komplexní infrastruktura, která zahrnuje jak výrobu a logistiku výsledných analogových (tištěných) a digitálních produktů, tak jejich licencování, fakturaci nebo pronájem. Vydavatelství UE tak i navzdory dosavadním bohatým zkušenostem a tradici, projevuje svoji otevřenost soudobým trendům a ochotu zkoumat nové možnosti a rozšiřovat hranice vydávání „klasické“ hudby pomocí inovativních produktů a služeb v duchu firemního motta: „we shape the future of music“.[395]

Základní předpoklad výsledné realizace tištěné ediční podoby (námi vytvořených) adaptací dvou vybraných děl George Gershwina (prostřednictvím publikačního servisu onoho rakouského nakladatele) spočíval především v adekvátní přípravě grafického notového obsahu, dle striktně stanovených požadavků edičního manuálu "Quality Guidelines"[396] umělecké

[393] GERSHWIN, *An American In Paris: Arrangement for string quartet*, 2023.
[394] Dále jen ve zkratce UE.
[395] UNIVERSAL EDITION [UE], *UE: Universal Edition: We shape the future of music*, © 2023.
[396] UNIVERSAL EDITION [UE]: SCODO, *Quality Guidelines*, © 2023.

komise publikační služby *Scodo*[397], který zahrnuje jak požadavky obecného rázu (týkající se určitých žánrových omezení, autorskoprávních náležitostí publikovaných děl a kvality notačního zpracování publikovaných materiálů), tak určitá základní pravidla formální (týkající se stránkování, srozumitelnosti, čitelnosti a praktičnosti notového obsahu za účelem jeho veřejného provedení, dále pak povinného informačního obsahu uváděného na úvodních stranách partitur (včetně povinných údajů o instrumentaci, transpozicích, délce trvání díla či případných specifických hudebních symbolech) a také pravidla technického rázu (týkající se akceptovatelného typu digitálního souboru, typů písma, formátu stran, tisknutelné plochy a okrajů, barevného grafického rozlišení, jakož i procedurálního postupu řádného elektronického podání výsledných prací určených k publikování).

Při samotné editaci notového textu pak bylo (na základě obecných doporučení a referencí nakladatele) postupováno dle pokynů a zaručených notačních postupů, obsažených v komprehenzivní a široce odborně respektované příručce "Behind Bars: The Definitive Guide to Music Notation" (coby vysoce autoritativním a teoreticky respektovaném a spolehlivém referenčním zdroji) britské autorky a elitní hudební redaktorky Alaine Gouldové[398]. Výsledné notační ztvárnění dvou vybraných instrumentálních titulů George Gershwina tak (v souladu s technickými publikačními požadavky nakladatele) získalo podobu čtyř samostatných (oddělených) edicí s názvy *Prelude 1: Arrangement for string quartet, Prelude 2: Arrangement for string quartet* a *Prelude 3: Arrangement for string quartet, An American In Paris: Arrangement for string quartet* (viz Seznam volně vložených příloh, přílohy 1-4), jejichž výchozí obsahová (notová) materie byla vytvořena pomocí široce flexibilního notačního software *Finale v27.0* společnosti *Make Music* v souladu s „všeobecnými publikačními zvyklostmi“[399] (pro zápis metra, akordů, arpeggií, tečkovaných rytmů, ligatur, legat, artikulačních znamének, posuvek, předznamenání tónin, dynamiky nebo veškerých metrických a repetičních značení) a také s pravidly pro „idiomatický zápis“[400] partitur a jejich „vizuálního rozložení“[401] dle výše citovaného notačního manuálu.

Ačkoliv v případě klavírních *Preludes* jsou původní tempová označení[402], metrické členění a výchozí předznamenání tónin originální reedice *Preludes for piano*[403] principiálně zachovány, zásadní změnu a (doslovně míněnou) aranžérskou licenci zde představuje především transpozice třetí části *Prelude 3: Arrangement for string quartet* o půltón výše,

[397] Překlad autora z původního anglického znění: Scodo Artistic Committee.
[398] GOULD, *Behind Bars: The Definitive Guide To Music Notation*, 2011.
[399] GOULD, *Behind Bars: The Definitive Guide To Music Notation*, 2011, s. 3–242.
[400] GOULD, *Behind Bars: The Definitive Guide To Music Notation*, 2011, s. 391–430.
[401] GOULD, *Behind Bars: The Definitive Guide To Music Notation*, 2011, s. 499–554.
[402] vyjádřená pomocí italského hudebního názvosloví a ekvivalentních metronomických ukazatelů.
[403] GERSHWIN, *Preludes for piano*, 1927.

konkrétně do tóniny *e moll* místo (rezonančně, intonačně, ale též technicky problematické a nekomfortní) původní tóniny *es moll*. Další (a více méně lokální) úprava předznamenání se pak týká středního dílu (*Largamente con moto*) bluesové ukolébavky *Prelude 2*, který je tonálně situován do dominantní tóniny *Fis dur*, přičemž transkripční podoba původní změnu předznamenání[404] nereflektuje a celá skladba, včetně sousedních/krajních dílů, je tudíž jednotně notována v základní tónině *cis moll*). Při tvorbě této transkripční verze bylo uplatněno nejen zažitých a osvědčených postupů smyčcové spartační praxe, nýbrž též přísně dbáno na to, aby nikterak neutrpěl Gershwinův osobitý a zcela nezaměnitelný klavírní styl, založený na výjimečné tvůrčí invenci**,** improvizačních a variačních schopnostech (v nichž se kumulativně mísí jednak bohaté zkušenosti nabyté z dobové populární hudby komerčního centa Tin Pan Alley a silné inspirace klavírní tvorbou evropské avantgardy, zejména příznačné sbírky Debussyho *24 Preludií*) a také na bezprecedentním a jedinečném interpretačním mistrovství, zvlášť pokud jde o mimořádné technické a manuální dispozice jeho levé ruky, které se do autentického stylu Gershwinových klavírních kompozic zcela průkazně propsaly. Za účelem stylově a esteticky věrné transformace některých typicky klavírních prvků/atributů[405] do (témbrově odlišného a harmonicky střídmějšího millieu) smyčcového kvarteta je v rámci transkripčních přepisů (vyjma střední části) poněkud koncentovaně uplatněna dvojhmatová technika[406], dále též poměrně časté střídání technik hry *pizzicato* a *arco* a důsledně je zde dbáno na balančně vyváženou distribuci základního tematického (popř. motivického) materiálu a vůdčí melodické úlohy napříč jednotlivými hlasy značně proměnlivé kvartetní faktury, což může v důsledku naznačovat relativní popření výsadní/dominantní úlohy primového partu coby hlavního nositele melodie (jak je v běžné provozovací praxi smyčcových kvartet zcela rutinně chápána, neřkuli dle *Haydnova* příkladu takřka historicky pevně uzákoněna) a nutno dodat, že tato editační/spartační strategie byla od samého počátku vedena snahou o vyvolání maximálně plastického a realistického (trojdimenziálního[407]) zvukového efektu a dojmu, ať už za účelem poslechu výsledných stereofonních audio záznamů či živých koncertních provedení těchto adaptací. Ačkoliv transkripční přepis Gershwinův původní rytmický zápis po většině důsledně ctí, jedinou citelnou odlišnost a výjimku (v tomto ohledu) představuje (obecně problematický a v souvislosti s mnoha notačními/edičními pojetími též často diskutovaný až kontroverzní) způsob rytmizace vstupního tématu tzv. bluesové ukolébavky *Prelude 2: Arrangement for string quartet*[408] (v t. 4 – 12) s uplatněním

[404] o šesti ♯.
[405] Zejména asynchronních synkopických harmonických výplní nebo tzv. stride basových postupů kombinovaných s invenčním kontrapunktem či protimelodiemi.
[406] zahrnující obligátní terciové, sextové a oktávové dvojhmaty.
[407] Ve smyslu zvukové frekvence, panoramy a hloubky.
[408] GERSHWIN, *Prelude 2: Arrangement for string quartet*, 2022, s. 3–4.

tečkovaného rytmu (proti stejnosměrným osminovovým hodnotám Gershwinovy oficiálně publikované předlohy). Jelikož je konkrétní zvolený způsob rytmického zápisu tohoto tématu zásadně determinován nejen interpretační tradicí (konkrétně autentickým Gershwinovým dobovým pojetím), tak i považlivě rozmanitou provozovací a nahrávací praxí z pozdějších dob, jež mají za následek poněkud dichotomní přístup k notaci této tematické myšlenky, a to buďto pomocí (poněkud strohého a takříkajíc) rovného osminového rytmu (s využitím stejnosměrných osminových hodnot) nebo (příkře kontrastního) tečkovaného rytmu (coby opačného extrému). Zcela intuitivně a logicky se zde nabízí i (do jisté míry) kompromisní řešení rytmizace tématu pomocí triol, které (jak se ostatně prakticky ukázalo během iniciační/zkušební fáze pilotní verze notačního materiálu při takříkajíc ověřovacích zkouškách smyčcového kvarteta) není nikterak samospasitelná a v praxi dokonce může svádět (zvláště pak v případě provedení klasicky školenými hudebníky a soubory) k nežádoucímu rutinnímu frázování a pulzaci (ve smyslu klasicistních figurativních klišé), což ve výsledku kýžený frázovací, stylový a hudebně-estetický efekt výsledného provedení spolehlivě nezaručuje. Po patřičném zvážení možných způsobů rytmizace tohoto tzv. stylizovaného blues, se pro účely jak provozovací, tak i nahrávací praxe poměrně účelně osvědčilo právě uplatnění tečkovaného rytmu. Stylově adekvátní provedení tohoto zápisu pak ovšem předpokládá jistou míru teoretického povědomí o swingovém frázování tohoto (do jisté míry zavádějícího) rytmického modelu, který podle Jacka Gibbonse[409] (mezinárodně uznávaného tvůrce trankripčních přepisů Gershwinových děl pro klavír) může nezřídka svádět k nežádoucí (až přílišně) afektované interpretaci tečkovaného rytmu, zatímco Gershwinovo swingování jednotlivých dob bylo (dle dochovaných autentických dobových audio záznamů) v tomto ohledu mnohem zdrženlivější a podobno spíše triolovému rytmu (zápisu). Ostatně, na obdobný rozpor či diverzitu mezi notační a provozovací praxí pak můžeme analogicky a nikterak zřídka narazit také v kontextu rozmanité ediční produkce či různých interpretačních pojetí tématického materiálu tzv. *Blues Theme* nebo *Charleston Theme* symfonické poemy *An American In Paris.*

Způsob notačního zápisu jednotlivých dynamických značek pak v obou případech (*Preludes* i *An American In Paris*) rámcově koresponduje s Gershwinovou předlohou a s jejím (vnitřním) „hudebním formováním“ a „tektonickou výstavbou“ (ve smyslu „obecného principu strukturace hudební kompozice“)[410], přičemž některé (spíše výjimečné) odchylky v zápisu konkrétních dynamických značek zde zpravidla vyhovují specifickým zvukovým a témbrovým limitům uplatněných smyčcových technik (jako tomu např. v případě hry *umělých kvartových*

---

[409] GIBBONS,*“Happy at the piano”: A look at the extraordinary life and unique keyboard style of George Gershwin ('Piano Magazine' article by Jack Gibbons, November 2002)*, © 2002.
[410] KREJČA, *Tektonika. Koncepce a reflexe v českém prostředí*, 2018, s. 47.

flažoletů nebo některých saltatových druhů smyků typu *ricochet* či *staccato volant*). Ediční podoba všech partitur a příslušných instrumentálních partů je dále opatřena návrhy smyků a artikulačními znaménky, dále pak výrazovými pokyny (v italském hudebním názvosloví), zatímco jakákoliv prstokladová řešení zde (vzhledem k ryze individualizované až subjektivitní povaze jejich tvoření) zcela záměrně absentují.

Výsledná ediční podoba transkripce *An American In Paris: Arrangement for string quartet* je koncipována jako plnorozsahová verze Gershwinovy původní předlohy (partitury) a výchozím pramenným (edičním) materiálem je (v tomto smyslu) vůbec první oficiálně vydaná edice *An American In Paris*[411], publikovaná společností New York: New World Music Corp., N. Y. v roce 1930, jejíž celkový rozsah i obsah výchozí hudební materie takřka ekvivalentně odpovídá (po dlouhá desetiletí provozované) revidované orchestraci Franka Campbella-Watsona[412] (vydané nakladatelstvím Alfred Music (WB Music Corp. téhož roku 1930), a na jejímž základě pak byla tištěná podoba tohoto nového smyčcové přepracování licencována. Na první pohled patrným specifikem či modifikací tohoto notačního zpracování (ve srovnání s originální předlohou) je zápis partitury *in C* (bez předznamenání, jinak též *keyless score*), kdy veškeré změny tónin jsou vyjádřeny pomocí explicitně vypsaných posuvek přímo u konkrétních notových znaků, což má ve výsledku umožnit interpretačně flexibilnější orientaci v tonálně, metricky a tempově členité Gershwinově partituře a zároveň s tím pak též i usnadnit provedení technicky exponovaných instrumentálních partů za citelně ztížených podmínek, které vyplývají z absence dirigenta (coby pomyslné záruky tempové stability, rytmické souhry a veskrze stmelujícího činitele výsledného provedení). Z technicko-interpretačních důvodů jsou zde jednotlivá původní tempová označení (vyjádřená italským hudebním názvoslovím) nahrazena pouze metronomickými ukazateli[413], což se zvlášť účelně a prakticky osvědčilo jak v rámci přípravné fáze (zkouškových frenkvencí smyčcového kvarteta), tak při samotném studiovém nahrávání. Celou řadu prakticky (interpretačně) míněných a opodstatněných dílčích změn však zaznamenalo i vniřní metrické členění/uspořádání (ve smyslu přerozdělení/přetaktování některých sudých - nejčastěji 2/4, 4/4, 6/4 - struktur [414] - nebo lichých - 3/4 nebo např. též 5/4 - metrik[415]) ve prospěch intuitivně přirozenějšího (a z hlediska souhry rovněž příznivějšího) frázování veškerého hudebního materiálu (tematického, introdukčního, spojovacího nebo kodového typu) při provedení příslušným komorním

[411] GERSHWIN, *An American In Paris*, 1930.
[412] GERSHWIN, *An American in Paris*, CAMPBELL-WATSON (ed)., 1930.
[413] např. předpis *Allegretto grazioso* z úvodu skladby je v adaptaci nahrazen ekvivalentním metronomickým údajem ♩ = 120.

[414] Jako je tomu exemplárně v úsecích počínajících t. 1, 19 nebo v t. 54 a v mnoha dalších jednotlivých případech v celém průběhu transkribované verze.
[415] Jako v případě metricky komprimovaného t. 105 transkripce.

ansámblem. Dílem tohoto se pak i celkový taktový sumář původní (681) a transkribované (551) verze zásadně liší. Kterak konkrétně se veškeré učiněné metrické změny původní předlohy promítají do výsledné notační podoby adaptace, pak detailně objasňuje komparační tabulka níže.

Tab. č. [1]:

Komparace metrického členění a použitých tempových označení původní a transkribované verze skladby *An American In Paris* (paralelní znázornění)[416]

Tempový předpis původní předlohy (partitury)	**Číslo výchozí meze/taktu původní předlohy**	**Metrum původní předlohy (partitury)**	**Tempový předpis transkripce**	**Číslo výchozí meze transkripce**	**Metrum transkripce**
Allegretto grazioso	1	**2/4**	**♩ = 120**	1	**4/4**
|	7	|	|	4	**2/4**
|	12	|	|	9	**4/4**
Vigoroso	24	|	|	15	**2/4**
Giocoso	28	|	|	19	**4/4**
|	60	|	**♩ = 130**	35	|
rit.	70	|	**♩ = 80**	40	|
|	71	|			(Obsahuje diminuci taktů 71 – 72 původní předlohy)
𝄐	72	|	𝄐		

[416] Svislou čarou zde značíme přetrvávající platnost údaje z předchozího pole tabulky.

a tempo	73	**2/4**	**♩ = 120**	41	|
|	77	|	|	43	**3/4**
|	78	**2/8**			
Grazioso	79	**2/4**	|	44	**4/4**
|	99	|	|	54	**6/4**
|	102	|	|	55 - 56	**4/4**
|	106	|	**♩ = 95**	57 - 58	|
un poco rit.	109	|			
Con umore a tempo	110	|	**♩ = 120**	59	|
|	112	|	|	60	**6/4**
|	115	|	|	61	**4/4**
|	125	|	|	66	**2/4**
|	126	|	|	67	**4/4**
Con brio	136	|			
|	142	|	|	75	**6/4**
|	148	|	|	77	**4/4**
Molto meno mosso	166	|	**♩ = 90**	86	|

|	170	|	♩= **130**	88	|
Subito animato a tempo	174	|			
|	188	|	|	97	**6/4**
	191	|		98	**4/4**
Con fuoco	195	|			
rit.	201	|			
𝄐	203	|	𝄐	104	| (augmentace 2/4 taktu původní předlohy)
Calmato	204	|	♩= **70**	105	| (Úprava: prolongace 3/4 taktu 211 původní předlohy)
|	208	**3/4**			
|	209	**5/4**			
|	210	**4/4**			
|	211	**3/4**			
|	212	**2/4**			
|	216	**3/4**			
|	217	**5/4**			
|	218	**4/4**			
|	219	**2/4**			
Piú mosso	221	|	♩= **120**	117	|
|	225	|	|	119	**3/4** (metrické rozšíření)
Con moto	226	|	|	120	**4/4**
|	234	|			
|	238	|	|	126	**2/4**
Tranquillo	239	|	♩= **100**	127	|
ritard.	246	|			
|	248	|	𝄐	136	|
Subito con brio	249	|	♩= **140**	137	**4/4**
|	255	|	|	140	**2/4**
|	256		|	141	**4/4**

|	264	|	|	145	**2/4**
|	265	|	|	146	**4/4**
Vigoroso	283	|			
|	291	|	|	159	**2/4**
|	311	**3/4**	|	179	**3/4**
|	312	**2/4**	|	180	**2/4**
|	321	**3/4**	|	189	**3/4**
Deciso	322	**2/4**	|	190	**2/4**
|	326	**1/4**	|	194	**1/4**
|	327	**2/4**	|	195	**2/4**
|	331	**1/4**	|	199	**1/4**
Con fuoco	332	**2/4**	|	200	**2/4**
			G.P.	206	| (Nevyhnutelná ediční úprava: přidaný takt)
Piú moderato. Subito scherzando	338	|	♩ **= 90**	207	|
a tempo	343	|	♩ **= 130**	212	|
Deciso	346	|			
|	354	|	♩ **= 100**	223	|
pochissimo rit.	355	|			
Calmato	358	|	♩ **= 70**	227	| (Takt 257 odpovídá komprimovanému obsahu taktů 388 – 389 původní předlohy)
Assai moderato	369	|			
poco rit.	376	|			
Piú mosso e rubato	381	|			

|	390	|	𝄐 **G.P.**	259	| (Obsahuje diminuci taktů 390 – 391 původní předlohy)
Andante ma con ritmo deciso	392	**4/4**	**♩ = 80** („Bluesové téma*“)*	260	**4/4**
Poco rubato	404	|			
a tempo	409	|			
poco rit.	411	|			
Piú mosso e meno	412	|			
a tempo	414	|			
Poco meno	422	|			
poco accel.	425	|			
a tempo	427	|			
poco rit.	430	|			
a tempo - con moto	431	|			
poco meno	438	|			
Deciso ma legato	439	|			
Con moto poco a poco stringendo	443	|	**♩ = 110**	311	|
rit.	451	|			
a tempo	452	|			
stringendo	457	|			
Agitato	459	|			
Grandioso	461	|			
rit.	463	|			
molto rit.	464	|			
a tempo	465	|			
|	468	|	| **♩ = 80**	336 339 – 3. doba t. 344	|
Calmato	471	|			

|	477	|	♩ = 60	4. doba taktu 344	|
|	481	|	𝄐	349	|
Allegro	482	|	♩ = 130	350	|
rit.	515	|			
a tempo	516	|			
poco rit.	539	|			
a tempo	541	|			
poco a poco rall.	561	|			
|	563	**4/8**	|	431	**2/4**
Grandioso	564	**4/4**	♩ = 70	432	**4/4**
Largo	572	|			
a tempo	575	|			
Allegretto	583	**2/4**	♩ = 120	451	**2/4**
Adagio	590	**4/4**	♩ = 60	458	|
Moderato con grazia	592	**2/4**	♩ = 90	462	|
Allegretto giocoso	597	|	♩ = 120	467	|
Meno mosso	664	**3/4**	♩ = 70	534	**3/4**
Grandioso	665	**4/4**	|	535	**4/4**
Presto	669	**2/4**	♩ = 130	539	**2/4**
Largo	675	|	♩ = 60	545	|
Piú mosso	677	|			
riten.	679	|			

(Zdroj: Vlastní zpracování, 2023)

3. 3 O realizaci studiových zvukových záznamů adaptací klavírního cyklu Preludes a symfonické básně An American In Paris

Vhodnou příležitost a takřka přímou cestu k efektivnímu dosažení jednoho z celkem pěti praktických cílů/výstupů této disertace, tj. zvukového ztvárnění (námi vytvořených a publikovaných) notových edic v podobě profesionálních studiových audio záznamů (nahrávek), představovala možnost aktivní participace v nově vyhlášené grantové soutěži konané na Univerzitě Palackého na podzim roku 2021. Studiové nahrávání tak mohlo být realizováno v důsledku pozitivních a inovativních snah vědeckých panelů a fakultních orgánů Univerzity Palackého v Olomouci s cílem umožnit studentům doktorských studijních programů akreditovaných na UP realizaci jednoletých výzkumných grantů za účelem zvýšení úrovně znalostí a dovedností nezbytných pro jejich budoucí profesní uplatnění ve sféře výzkumu a vývoje, a to prostřednictvím možné účasti na interní celouniverzitní „Doktorské studentské grantové soutěži (DSGS) 2021"[417] (oficiálně deklarované též v anglickém znění jako Doctoral Student Grant Competition (DSGC) 2021418) jinak uváděné též jako tzv. Igráček, která probíhala ve stanoveném soutěžním a hodnotícím období (mezi 15. 9.2021 do 2. 12. 2021) v celkem třech vědních oblastech. O účast v soutěži mohly ucházet týmové a individuální výzkumné grantové návrhy doktorandů z oblastí přírodních, lékařských, zdravotnických, společenských, humanitních věd a umění. Každý z akceptovaných grantových návrhů pak představoval ucelený a mandatorně stanovený komplex plánovaných a následně realizovaných odborných/výzkumných aktivit, jejichž plnění probíhalo v jasně vymezeném časovému rámci (od 1. 1.2022 do 31. 12. 2022) s metodickou podporou mentora/mentorů a v souladu se „Základními pravidly DSGS"[419], řízenými „Vnitřní normou Univerzity Palackého v Olomouci č. R-B-21/08"[420]. Grantové návrhy byly předkládány výhradně v anglickém jazyce, a to včetně povinných příloh (anotace, souhrnu výzkumných/vzdělávacích cílů, návrhu rozpočtové struktury a časového harmonogramu grantu, profesních/akademických životopisů zainteresovaných řešitelů a mentorů, souhrnu plánovaných vzdělávacích/výzkumných činností, jakož i povinných aktivit realizovaných v zahraničí a v cizím světovém anglickém/německém/francouzském jazyce) a ostatních nezbytných náležitostí a dokumentace v průběhu samotné implementace grantů (tj. pravidelných měsíčních reportů a závěrečné

[417] PROJEKTOVÝ SERVIS UNIVERZITY PALACKÉHO V OLOMOUCI [PSUP], *Doktorská studentská grantová soutěž (DSGS) 2021*, [2021].
[418] Dále buďto jako DSGS nebo také jako DSGC, dle konkrétního užití českého nebo anglického akronymu.
[419] PROJEKTOVÝ SERVIS UNIVERZITY PALACKÉHO V OLOMOUCI [PSUP], *Pravidla DSGS*, 2021.
[420] UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI, *Vnitřní norma UP R-B-21/08: Zásady Doktorské studentské grantové soutěže na Univerzitě Palackého v Olomouci*, 2021.

zprávy). Vstupní výběr a hodnocení návrhů probíhaly dvoufázově, jednak na základě splněných formálních kritérií (posuzovaných odborníky DSGC) a následně pak formou bodovaných oponentských posudků, které byly zpracovány dvěma nezávislými odborníky na základě pověření daného příslušnými hodnotícími (vědními) panely DSGC, jimž také příslušelo finální vyhodnocení úspěšnosti grantů na základě získaných bodových hodnot. Oponentské posudky byly posuzovány z hlediska čtyř unifikovaně stanovených kritérií, jednak tedy z hlediska významu a aktuálnosti plánovaného výzkumu a jeho očekávaných výsledků, dále dle kvality složení řešitelského týmu, předloženého harmonogramu řešení a také z hlediska přiměřenosti a účelnosti použití finančních prostředků. Kompletní administrace akceptovaných grantů DSGS pak byla na centrální úrovni koordinována Projektovým servisem Univerzity Palackého (dále jen ve zkratce PSUP) a probíhala pod kontrolou (k tomu určených) kompetentních pracovníků. (Základní pravidla řešení grantů Doktorské studentské grantové soutěže na Univerzitě Palackého v Olomouci, [2021]).

Autor této práce se o grantovou podporu ucházel z pozice individuálního žadatele a současně hlavního řešitele (dále jen „hlavní řešitel“) s mandatorně stanovenou výší pracovní kapacity 0.5 úvazku a veškeré závazně stanovené plánované aktivity řádně plnil a vykazoval formou pravidelných měsíčních zpráv o činnosti (Activity report) a jedné závěrečné zprávy (Final activity report) na konci řešitelského období (v průběhu ledna 2023). Veškeré aktivity spjaté s implementací grantu s názvem Realization of studio audio recordings of four sheet music editions by Petr Vrána published by Universal Edition (Vienna, Austria) in 2021 a s reg. č. DSGC-2021-0031 plnil hlavní řešitel s metodickou podporou a za odborného dohledu mentora prof. MgA. Petra Planého. Role mentora zde byla nezastupitelná nejen z hlediska zajištění adekvátního odborného teoretického zázemí (zejména v oblasti hudební teorie), ale též sdílení vlastních praktických zkušeností z oblasti výkonného umění, interpretace hudby 20. století nebo zvukové a fonografické produkce, formou pravidelných konzultací. Kromě jiného se mentor též autorsky podílel na textovém obsahu brožury (bookletu) výsledného zvukového CD alba.

S řádným splněním podmínek studentského grantu souvisela též povinnost realizace alespoň jedné vzdělávací/výzkumné aktivity v zahraničí a v cizím (anglickém) jazyce, která byla plněna formou aktivní účasti na konferenci s názvem EDUCA XVII.: Vzdelanie – cesta pre všetkých, pořádané společně Katedrou pedagogiky Pedagogické fakulty Univerzity Konstantina Filozofa v Nitře (Slovensko) a Katedrou preprimární a primární pedagogiky Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy v Praze, která se konala dne 5. května 2022. Hlavní řešitel zde přednesl konferenční referát, v němž reflektoval stanovené a očekávané cíle, tak průběžné a dílčí výsledky implementace grantu za časově vymezené období mezi 1. lednem a

5. květnem 2022. Zvláštní prostor zde byl věnován zejména reflexi procesu přípravy hlavního výstupu v podobě studiových zvukových nahrávek zaznamenaných na hudebním CD albu s názvem *A Tribute To George Gershwin & the String Quartet*[421] (viz Seznam publikovaných prací autora disertační práce). Detailně pojednáno zde bylo jednak o zamýšleném hudebním obsahu výsledného zvukového nosiče, dále pak o textovém (informačním) obsahu bookletu a obalu CD a v neposlední řadě také o produkčním zázemí CD alba. Specifikován zde byl rovněž i potenciální edukativní a umělecký přínos či dopad nahrávacího projektu v oblastech hudebního výkonného umění a hudební edukace zaměřené na přípravu budoucích hudebních profesionálů a pedagogů. Psaná podoba konferenčního referátu s názvem "Studio audio project by music arranger Petr Vrána as a tribute to George Gershwin and also tribute to the string quartet"[422] pak byla v listopadu 2022 následně publikována ve sborníku s názvem „EDUCA XVII: Vzdelanie – cesta pre všetkých. Zborník príspevkov zo XVII. vedeckej konferencie doktorandov s medzinárodnou účasťou“ (viz Seznam publikovaných prací autora disertační práce).

Cílem našeho nahrávacího záměru již od počátku byla realizace zvukového alba, coby tematicky a koncepčně autonomního celku s názvem *A Tribute To George Gershwin & the String Quartet* (s celkovou stopáží dvacet pět minut a čtyřicet sedm sekund), který obsahuje celkem čtyři samostatné CD-audio soubory (opatřené anglickými názvy *3 Preludes, Arrangement for string quartet*: *Prelude 1, Prelude 2, Prelude 3* a *An American In Paris*: *Arrangement for string quartet*), jejichž adaptovaná podoba koresponduje s hudebním obsahem dvou vybraných původních titulů George Gershwina (*Preludes for piano*[423] a *An American In Paris*[424]).[425] Zvukové ztvárnění čtyř publikovaných notových edicí tak mělo (jak v rámci grantu, tak i proponované disertace) za cíl prokázat a prohloubit odborné znalosti a zkušenosti autora práce v oblasti hudební teorie, interpretačního umění a dalších muzikologických subdisciplín a tyto pak přetavit v praktické výstupy tvůrčí činnosti realizované formou uměleckých výkonů a výstupů zaznamenaných na zvukovém CD nosiči. Tento praktický výstup v podobě CD alba pak má spolu s notovými edicemi tvořit soubor celkem pěti volně vložených příloh výsledné disertační práce. Hlavním produkčním a uměleckým záměrem zde bylo vytvořit technicky profesionální a umělecky hodnotné zvukové nahrávky, kvalitativně srovnatelné s obdobnými projekty v oblasti komorní hudby jak u nás, tak i ve světě. V ideové rovině má reprezentovat současné středoevropské tvůrčí umělecké úsilí

[421] GERSHWIN, *A Tribute To George Gershwin & the String Quartet*, ©2022.
[422] VRÁNA, *Studio audio project by music arranger Petr Vrána as a tribute to George Gershwin and also tribute to the string quartet*, 2022, s. 58 – 65.
[423] GERSHWIN, *Preludes for piano,* 1927.
[424] GERSHWIN, George. *An American In Paris,* 1930.
[425] GERSHWIN, *A Tribute To George Gershwin & the String Quartet*, ©2022.

v oblasti aranžování a provozování hudby zaměřené na interpretaci instrumentálních skladeb George Gershwina a přispět tak alespoň částečně k obohacení repertoáru světové komorní hudby pro smyčcové nástroje, dílčím způsobem pak také rozšířit obecné znalosti a povědomí o artificiální hudbě ovlivněné jazzem a prokazatelně též přispět k aktualizaci tvůrčího odkazu a zároveň i k poctě tohoto světově proslulého skladatele.

S realizací a výslednou podobou námi realizovaných studiových zvukových záznamů úzce souvisí také adekvátní interpretační přístup a kvalita provedení výkonnými umělci, která pak výslednou podobu a kvality finálního zvukového zpracování a jeho vnějších dopadů v podobě umělecko-estetického účinku na recipienty (posluchače) nesporně zásadně determinuje. Z tohoto důvodu bylo nutno k tomuto poměrně specifickému úkolu přizvat interprety z řad hudebních profesionálů, kteří disponují adekvátní interpretační úrovní a odpovídající technickou erudicí a komplexní způsobilostí dostát (mnohdy až) limitním požadavkům jednotlivých instrumentálních partů. Esenciálním předpokladem uspokojivé interpretace zde nejsou tedy pouze odpovídající technické a interpretační dispozice individuální, nýbrž především též kolektivní, založené na spolehlivé ansámblové souhře a pokročilé schopnosti vzájemného ztotožnění z hlediska intonace, rytmu, artikulace, tempa, dynamiky, agogiky, témbru, výrazu a v neposlední řadě též stylu.
Účelům studiového nahrávání tak mohl nejlépe vyhovovat některý z aktivně činných, zavedených nebo etablovaných tuzemských souborů příslušného typu (smyčcového kvarteta), který disponuje dostatečnými interpretačními (v lepším případě i nahrávacími) zkušenostmi nejen v oblasti hudby vážné, ale též s hudbou různých stylově-žánrových druhů a typů z okruhu moderní populární hudby či hudby jazzového okruhu[426], a který by v tomto smyslu alespoň relativně splňoval kritérium určité multižánrové způsobilosti a flexibilty. Vzhledem k výše uvedenému a také s ohledem na úspornost a omezené limity ekonomické, se pak jako efektivní jevilo, přizvat ke spolupráci na realizaci studiových audio nahrávek tři ostatní členy smyčcové formace Corvus Quartet[427], která je od roku 2004 domovským (či takříkajíc rezidenčním) souborem autora práce a současně interpretem převážné většiny z celkového počtu jeho 76 registrovaných či autorizovaných aranžérských a transkripčních prací (u společnosti kolektivní správy OSA, z.s.[428]). Kromě autora práce, který zde kumulativně zastával role interpreta (houslisty), aranžéra, uměleckého vedoucího a výkonného producenta, se tak na přípravě a výsledné podobě CD alba interpretačně podíleli houslista Libor Ježek, violista Petr Klas a violoncellista David Matoušek, jejichž podrobnější individuální profesní

[426] MATZNER et al., *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. [Díl 1]. Část věcná*, 1980, s. 296.
[427] CORVUS QUARTET, *Corvus Quartet: O nás*, [2009].
[428] OCHRANNÝ SVAZ AUTORSKÝ PRO PRÁVA K DÍLŮM HUDEBNÍM [OSA]. Ochranný svaz autorský pro práva k dílům hudebním, © 2011.

profily jsou obsahem výše odkazované webové stránky smyčcové formace Corvus Quartet[429].

Kvalitativní úroveň výsledných zvukových záznamů pak byla přirozeně odvislá od odpovídajícího profesionálního zvukově-technického zázemí, které zajišťovala společnost Chorus – audiovizuální služby[430]; v odborné a praktické rovině pak především od klíčových rolí zvukového mistra a hudebního režiséra, které personálně zastávali Vít Janata (coby mistr zvuku a šéf studia v jedné osobě) a Sarah Jedličková, do jejíž kompetence pak spadaly, jak tvorba návrhů funkčních strategií efektivního interpretačního (uměleckého) ztvárnění a selektivní náběr základního (a kvalitativně optimálního) zvukového materiálu v průběhu nahrávací fáze, tak i hudebně-estetická stylizace a kvalifikovaná postprodukce výsledných zvukových návrhů (za koordinované spolupráce se zvukovým mistrem). S ohledem na limitní interpretační náročnost a senzitivitu projektu (konkrétně pak skladby An American In Paris) pak bylo personální obsazení role hudebního režiséra podmíněno také patřičným odborným zázemím a empirickými zkušenostmi a praxí v oblastech instrumentální a komorní hry a (s tím související) odbornou znalostí interpretačních specifik či úskalí příslušných smyčcových nástrojů (obsazení smyčcového kvarteta, popř. komorního smyčcového orchestru), které Sarah Jedličková (coby diplomovaná violoncellistka a současně kvalifikovaná hudební režisérka v jedné osobě) splňovala takřka bezvýhradně. Jelikož (námi učiněný) průzkum trhu napříč rozmanitou nabídkou tuzemského zvukového servisu byl omezen pouze na zvuková studia specializovaná na produkci nahrávek z oblasti vážné/klasické hudby, z poněkud úzkého okruhu takto zaměřených poskytovatelů (a při zohlednění pokročilých uměleckých a ekonomických kritérií) se pro účely našeho nahrávacího záměru jako optimálně vyhovující jevil komplexní produkční servis výše zmíněného audiovizuálního Studia Chorus[431], virtuálně profilovaného jako tzv. „volné sdružení „technicko – hudebně – uměleckých profesí“. Odpovídající kvalita výsledných zvukových záznamů pak byla zásadně determinována také volbou odpovídajícího a akusticky vyhovujícího nahrávacího prostoru, jehož selektivní výběr zde vycházel především z osobních referencí a doporučení zvukového mistra Víta Janaty a jeho bohatých terénních zkušeností s účelově vyhovujícími disponibilními prostorami (zejména) na území hlavního města Prahy. V důsledku vzájemného konsensu, a po zvážení jasně vymezených akustických a provozně-technických kritérií, byl pro účely pořízení nahrávek jako vyhovující vybrán prostor kostel Farního sboru Českobratrské církve evangelické v Praze na Vinohradech (na adrese Korunní 60, 120 00 Praha 2, Vinohrady), který disponuje nadprůměrnými akustickými

[429] CORVUS QUARTET, *Corvus Quartet: O nás*, [2009].
[430] STUDIO CHORUS — VÍT JANATA. *Chorus, audiovizuální služby: Naše služby*. Online. Chorus, audiovizuální služby [2023]. Dostupné z: https://studio-chorus.cz/audiovizualni-sluzby/nase-sluzby [cit. 2023-09-22].
[431] STUDIO CHORUS — VÍT JANATA. *Chorus, audiovizuální služby: O nás*. Online. Chorus, audiovizuální služby [2023]. Dostupné z: https://studio-chorus.cz/audiovizualni-sluzby/o-nas [cit. 2023-09-22].

vlastnostmi a účelově příznivou dobou dozvuku (podobnou střední doporučené hodnotě délky optimální doby dozvuku *RT60 = 1,6 TO [s]* v závislosti na jednotkovém objemu *5-10 V [m^3]* pro kulturní prostory typu „Sály s převažující komorní hudbou“, jak je definována grafem obsaženým v „Obrázku A. 1“ příslušné normy ČSN 73 0527[432]), bez nutnosti speciálních technických úprav konkrétní prostorové akustiky (za účelem nahrávání) ani jakýchkoliv následných postprodukčních (studiových) zásahů v tomto smyslu.

Koordinovaná organizační, umělecká a produkční příprava nahrávacího projektu spočívala především v zajištění odpovídajícího a kvalitativně vyhovujícího zkušebního a nahrávacího prostoru a pevně stanoveném a realizovaném plánu celkem šesti zkoušek (realizovaných v období mezi 1. a 3. březnem 2022 v Domě hudby v Pardubicích) a celkem osmi (čtyřhodinových) nahrávacích frekvencí (realizovaných ve dnech od 4. - 5. a 25. - 26. března 2022 v kostele Farního sboru Českobratrské církve evangelické na Vinohradech v Praze 2). Samotný nahrávací proces pak probíhal formou živých (střihových) záznamů ansámblového provedení, za primárního využití/zachování přirozených akustických poměrů a kvalit reálného nahrávacího prostoru a s použitím odpovídající záznamové techniky a výbavy (tj. multistopého digitálního rekordéru *Zoom F8n* a související mikrofonní výbavy, která pak obsahovala sadu celkem pěti kondenzátorových mikrofonů typu *sE 8* a *sE 4* značky *sE Electronics* a jeden bodový mikrofon *Oktava MK-012* s širokým frekvenčním rozsahem pro snímání zvuku violoncella). Pro účely pořízení a zpracování pořízených zvukových záznamů pak bylo využito komplexní softwarové sady nástrojů *ProTools* společnosti *Avid Technology*. Jednotlivé přípravné a postprodukční fáze zvukové realizace pak byly průběžně konzultovány a prováděny pouze s vědomím a výslovným souhlasem zadavatele zakázky (tj. autora práce).

Informační obsah bookletu (o devatenácti stranách) je tvořen souborem celkem 12 separovaných textů doprovázených kolekcí celkem devíti obrazových příloh, z toho osmi portrétních nebo reportážních (momentních) fotografií a jedné grafické vizualizace (v podobě pečeti autenticity databáze IDBLM). Tematicky orientované texty (na nečíslovaných stranách) CD brožury plní funkci buďto ryze informativní, odborně-sdělnou nebo též odborně kritickou a zcela standardně tak obsahují: (1) obligátní seznam jednotlivých zaznamenaných skladeb (CD tracků), (2) stručné pojednání o interpretech, (3) kapitolu věnovanou hudebnímu obsahu CD alba a souvisejícím notovým edicím**,** (4) text osvětlující intencionální hledisko konkrétní volby ztvárněných titulů v kontextu Gershwinova významu pro rozvoj artificiální hudby ovlivněné jazzem během období tzv. jazzového věku (a to jak ve světě, tak v rámci hudebně-kulturního klimatu středoevropského) se zvláštním zřetelem na analogické souvislosti a charakteristické

[432] ÚŘAD PRO TECHNICKOU NORMALIZACI, METROLOGII A STÁTNÍ ZKUŠEBNICTVÍ [ÚNMZ], ČSN 73 0527, *Akustika - Projektování v oboru prostorové akustiky - Prostory pro kulturní účely - Prostory ve školách - Prostory pro veřejné účely*, 2023, s. 18.

atributy (jak čistě populární, tak ryze seriózní a současně příkře kontrastní) avantgardní tvorby Gershwinova českého protějšku Jaroslava Ježka, (5) dále pak umělecký a odborný profil autora hudebního aranžmá (autora práce), (6) texty dvou autorizovaných odborných recenzí z pera dvou mezinárodně respektovaných zahraničních akademických osobností, (7) stručné profesní a odborné profily hudební režisérky a zvukového mistra**,** (8) souhrn základních technických údajů souvisejících s pořízenými a postprodukčně zpracovanými zvukovými záznamy, (9) tiráž obsahující souhrn veškerého produkčního a autorského zázemí výsledného CD alba, a na úplný závěr pak také (10) dedikaci zdroji financování, s jehož grantovou podporou byl výsledný CD projekt komplexně realizován. Z úsporných ekonomických důvodů a za účelem případné distribuce zvukového alba v zahraničí, je veškerý vnější i vnitřní textový obsah fyzické i digitální verze výsledného přebalu koncipován jednojazyčně a uveden tudíž pouze v anglickém znění (v překladu Milana Duspivy). Na zadní straně CD jsou zobrazeny, jednak povinná dedikace zdroji financování, dále loga jednotlivých participujících organizací a institucí (Evropské unie; Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy; ochranného svazu OSA, z.s.; Univerzity Palackého v Olomouci a souboru Corvus Quartet), dále pak nezbytné vydavatelské údaje a také pečeť autenticity databáze IDBLM (prokazující legitimní užití autorskoprávně chráněného hudebního obsahu). Zpracování komplexního grafického návrhu výsledného digipacku (včetně bookletu, přebalu a potisku CD nosiče) je profesionálním tvůrčím počinem Petra Zíky, majitele reklamní (grafické) firmy REKLAMA KV s.r.o.[433] a samotné lisování fyzických CD nosičů včetně finální výroby limitovaného nákladu 300 kusů (ekologicky šetrných) tištěných kartonových přebalů pak byly v kompetenci společnosti Tree Frog s.r.o.[434] (se sídlem Poděbradská 777/9a, Vysočany, 190 00 Praha 9).

Za účelem zvýšení či posílení odborné kredibility plánovaného nahrávacího počinu bylo již od počátku našim dílčím záměrem, vytvořit tzv. recenzované CD album[435], opatřené nejméně dvěma odbornými recenzemi otištěnými v CD brožuře. Za tímto účelem byly osloveny celkem čtyři nezaujaté a nestranné renomované akademické autority z řad hudebních pedagogů nebo výkonných umělců aktivně pedagogicky, výzkumně či jinak činných v oblastech hudební edukace, muzikologie nebo výkonného hudebního umění z afiliací k institucím typu konzervatoře, akademie múzických (hudebních) umění nebo hudebně-pedagogicky či umělecky zaměřených ústavů a pracovišť zahraničních vysokých škol na území Spojených států amerických, západní, střední a jižní kontinentální Evropy (tj. Německa, Slovenska, Itálie), přičemž dvě z těchto osobností naši výzvu vyslyšely a zamýšlenému účelu velkoryse vyhověly. Autory dvou recenzí obsažených v tištěné (a digitální) verzi CD brožury

[433] REKLAMA KV, *Reklama KV, My vyrábíme reklamu od roku 1994*, [2023].
[434] TREE FROG, *Tree Frog*, © 2023.
[435] Jehož přebal je na zadní straně označen štítkem "REVIEWED CD".

tak jsou, jednak emeritní profesor Mgr. Belo Felix, PhD., z Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici ze Slovenska a také Prof. Graziano Semeraro z Conservatorio di Musica „Nino Rota“ - Monopoli[436], z Itálie, kteří výsledné studiové nahrávky, jak z hlediska aranžérského zpracování, tak po stránce interpretační, fundovaně kriticky posoudili a k publikování (potažmo též k opatření/zajištění cizojazyčného překladu[437]) jimi vytvořených a předložených textů také poskytli nezbytný výslovný (písemný) souhlas.

S finalizací nahrávacího projektu rovněž souvisely také některé (z podstaty) formální a legislativně stanovené mandatorní povinnosti, které se týkaly (jednak) předložení/odevzdání tzv. povinných výtisků neperiodických publikací jejich oprávněným příjemcům (tj. celkem čtyřem zákonem stanoveným fondům vědeckých a krajských knihoven na území České republiky) a dále tzv. nabídkové povinnosti, která se dle příslušného zákona vztahuje k okruhu celkem sedmnácti dalších přesně určených českých knihovních institucí, kterým je přednostní právo zisku nových (tuzemských) publikací (v tomto smyslu) přednostně delegováno (nabízeno). Povinné výtisky (archivní exempláře CD alba [438]) tak byly (dle příslušného Zákona č. 37/1995 Sb., o neperiodických publikacích[439]; Článku 22 zákona č. 320/2002 Sb., o změně a zrušení některých zákonů v souvislosti s ukončením činnosti okresních úřadů[440]; Vyhlášky č. 252/1995 Sb., Ministerstva kultury, kterou se provádí některá ustanovení zákona č. 37/1995 Sb., o neperiodických publikacích[441]; a také dle Vyhlášky č. 156/2003 Sb., kterou se mění vyhláška č. 252/1995 Sb., kterou se provádí některá ustanovení zákona č. 37/1995 Sb., o neperiodických publikacích[442]) zaslány příslušným příjemcům povinných výtisků (tj. Národní knihovně České republiky, Moravské zemské knihovně v Brně, Vědecké knihovně v Olomouci a Krajské knihovně v Pardubicích) v zákonem stanovené časové lhůtě (v průběhu měsíce ledna 2023) a totéž výsledné CD album bylo současně nabídnuto sedmnácti ostatním českým knihovnám (jejichž kompletní výčet je obsažen v hlavním textu kapitoly 5. Závěr a shrnutí dosažených výsledků práce).

[436] Jedna z partnerských institucí Katedry hudební výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci v rámci programu Erasmus+.
[437] To se týkalo pouze textu Prof. Mgr. Belo Felixe, PhD., který byl poskytnut ve slovenském znění a následně opatřen anglickým překladem Milana Duspivy.
[438] GERSHWIN, *A Tribute To George Gershwin & the String Quartet*, ©2022.
[439] ČESKO, *Zákon č. 37/1995 Sb., o neperiodických publikacích - znění od 1. 7. 2017*, 2010–2023.
[440] ČESKO, *Čl. 22 zákona č. 320/2002 Sb., o změně a zrušení některých zákonů v souvislosti s ukončením činnosti okresních úřadů - znění od 1. 7. 2022*, 2010–2023.
[441] ČESKO, *Vyhláška č. 252/1995 Sb., Ministerstva kultury, kterou se provádí některá ustanovení zákona č. 37/1995 Sb., o neperiodických publikacích - znění od 3. 6. 2003*, 2010–2023.
[442] ČESKO, *Vyhláška č. 156/2003 Sb., kterou se mění vyhláška č. 252/1995 Sb., kterou se provádí některá ustanovení zákona č. 37/1995 Sb., o neperiodických publikacích - znění od 3. 6. 2003*, 2010–2023.

3. 4 Komplexní analýza cyklu skladeb Preludes for piano (1926)

3. 4. 1 Úvod

Toto pojednání je zaměřeno jednak na úkoly spojené s formovým rozborem jednotlivých skladeb cyklu a určení jejich formálních schémat na základě proporčních poměrů jednotlivých skladebných dílů, dále pak na pokročilejší stupeň jejich analytického zkoumání. Všímat si zde budeme především použitého motivického a tematického materiálu, podoby jejich hudebního zpracování a následného uplatnění v rámci vyšších tektonických celků. Pro srozumitelnost a přehlednost pojednávaných formových útvarů nebo melodických a harmonických progresí je zde použito tabulkových schémat nebo extrahovaných notových ukázek z citovaných děl. Hudebně teoretický výklad doprovázený notačními příklady předpokládá schopnost jeho adekvátního chápání a transformace v rámci hojně uplatňovaných enharmonických záměn. Předmětem těchto analýz bude výhradně naše vlasní transkripční podoba (pro smyčcové kvarteto) původního Gershwinova cyklu tří skladeb pod názvem Preludes for piano (z roku 1927). Základní informační zázemí o obou verzích Gershwinova klavírního cyklu (včetně oficiálních/publikovaných názvů a souvisejících kluzulí o autorských právech) nabízí detailní výčet jednotlivých dílčích částí níže.

Prelude 1: Arrangement for string quartet
(Arranger: Petr Vrána)

Vytvořeno na základě původní hudební předlohy/autorskoprávně registrovaného titulu:

PRELUDE I (ALLEGRO BEN RITMATO E DECISO)
By GEORGE GERSHWIN
© 1927 (Renewed) WB MUSIC CORP. in the U.S.
Rights throughout the World excluding the U.S. and British Reversionary Territories
Controlled by NEW WORLD MUSIC
COMPANY (LTD.) and Administered by WC MUSIC CORP.
Rights throughout the British Reversionary Territories Controlled by CHAPPELL & CO., INC.
This Arrangement © 2022 WC MUSIC CORP.
All Rights Reserved
Used by Permission of ALFRED MUSIC)

Prelude 2: Arrangement for string quartet
(Arranger: Petr Vrána)

Vytvořeno na základě původní hudební předlohy/autorskoprávně registrovaného titulu:

PRELUDE II (BLUE LULLABY) (ANDANTE CON MOTO E POCO RUBATO)
By GEORGE GERSHWIN
© 1927 (Renewed) WB MUSIC CORP. in the U.S.
Rights throughout the World excluding the U.S. and British Reversionary Territories
Controlled by NEW WORLD MUSIC
COMPANY (LTD.) and Administered by WC MUSIC CORP.
Rights throughout the British Reversionary Territories Controlled by CHAPPELL & CO., INC.
This Arrangement © 2022 WC MUSIC CORP.
All Rights Reserved
Used by Permission of ALFRED MUSIC)

Prelude 3: Arrangement for string quartet
(Arranger: Petr Vrána)

Vytvořeno na základě původní hudební předlohy/autorskoprávně registrovaného titulu:

PRELUDE III (SPANISH PRELUDE)
By GEORGE GERSHWIN
© 1927 (Renewed) WB MUSIC CORP. in the U.S.
Rights throughout the World excluding the U.S. and British Reversionary Territories
Controlled by NEW WORLD MUSIC
COMPANY (LTD.) and Administered by WC MUSIC CORP.
Rights throughout the British Reversionary Territories Controlled by CHAPPELL & CO., INC.
This Arrangement © 2022 WC MUSIC CORP.
All Rights Reserved
Used by Permission of ALFRED MUSIC)

Pro přehlednost jsou zde v příslušných tabulkách jednotlivé díly hudební formy schematicky vyjádřeny pomocí (malých) písmen abecedy (např. „a“, „b“, „c“, „i“, „k“ nebo „m“) a harmonický průběh vybraných hudebních excerptů pomocí tradičního funkčního značení. Z důvodu úspornosti je obsah některých exemplárních akordických tvarů (souzvuků) vyjádřen pomocí standardizovaných akordických značek a jednotlivé tóniny jsou v těle textu uváděny plnými názvy s využitím malých a velkých znaků české hudební abecedy (v podobě: C - D - E - F - G - A - H) bez jakéhokoliv typografického zvýraznění. Pro určení konkrétních výšek tónů však v těle textu užíváme tzv. vědeckou metodu zápisu a tudíž i odpovídající hudební abecedu (C - D – E – F – G – A - B) dle anglo-americké nomenklatury (běžně užívané nejen v západním hudebním světě, která během minulém století povážlivě expandovala též do české

jazzové hudební teorie a provozovací praxe). Činíme tak zejména proto, abychom předešli případným textovým konfuzím, které by mohly vyplývat ze shodného způsobu identifikace konkrétní oktávové polohy tónů dle Helmholtzova systému (např. v podobě a/a', b/b', c/c') a standardizovaného (tradičního) značení některých malých dílů hudební formy. Odkazované hudební úseky jednotlivých skladeb (částí) adaptovaného cyklu (s názvy *Prelude 1, Prelude 2, Prelude 3*: *Arrangement for string quartet*), jejichž tištěné edice jsou obsahem volně vložených Příloh č. 1-3 (viz Seznam volně vložených příloh na konci práce), jsou v hlavním v textu, schematických vyobrazeních (tabulkách) či vložených notových excerptech uvozovány čísly taktů a odpovídající zkratkou „t.“.

3. 4. 2 Schéma hudební formy, tonální plán, tematický a motivický materiál, tektonická stavba, harmonický průběh a kontrapunktické zpracování adaptace Prelude 1: Arrangement for string quartet (Arranger: Petr Vrána)

Impulsivní charakter a rytmická pulzace této skladby evokuje silnou inspiraci latinskoamerickými tanci, zejména tangem. Za podstatný, nejen kompoziční, ale i hudebně hudebně-sémantický atribut této skladby proto považujeme právě její metrorytmické zpracování.

Tab. č. [1]:

Formové schéma adaptace *Prelude 1: Arrangement for string quartet*

Díly:	***i***	***a***	***b***	***b'***	***c***	***c'***	***m***	***a'***	***k***
Rozsah taktů:	1	7	15	24	31	36	41	49	60

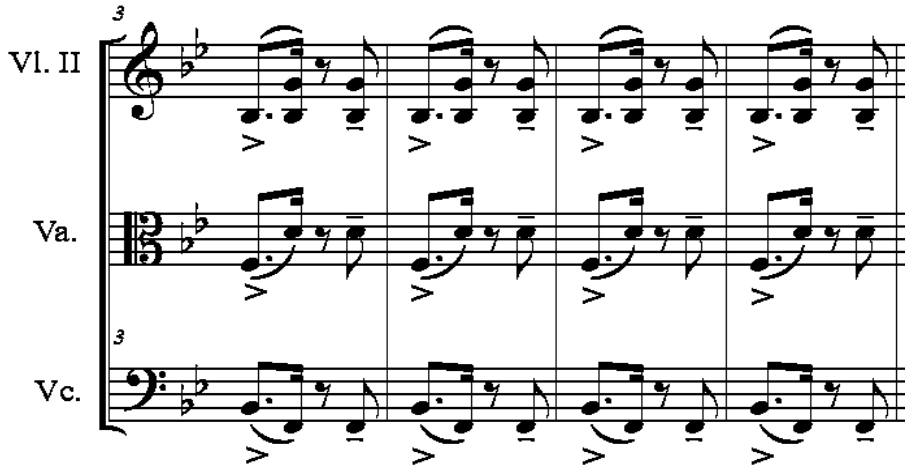
(Zdroj: Vlastní zpracování, 2023)

Na základě výše uvedeného schématu splňuje *Prelude 1* formální znaky rozšířené malé

třídílné formy *a b c a*, jejíž jádro je rozšířeno o 6taktovou introdukci (*i*)[443], evoluční tematickou mezivětu (*m*) a krátkou netematickou kódu (*k*). Transpoziční opakování dílů *b* v tónině B dur a *c* v C dur je schematicky vyjádřeno označením *b'* a *c'* (viz tabulka 3.1.1 výše). Tematická introdukce (*i*) je rozdělena na 2 nesouměrné části (poměrem 2+4 t.) a v podstatě předznamenává motivický a tematický materiál pozdějšího dílu *a*, přičemž obě hudební složky, hlavní melodie a její doprovod, zde zaznívají zpočátku separovaně. Metricky volný vstup sólových Vl. I[444] leccos napovídá o improvizační povaze skladby. V průběhu 1. a 2. taktu nejdříve zaznívá jednohlasý a metricky uvolněný úryvek hlavního tématu v nejvyšším hlase, který je posléze vystřídán charakteristickou (taneční) figurou ostatních doprovodných hlasů.

Příklad č. [1]:

Introdukce (i): doprovodná ostinátní figura



(Zdroj: Vlastní zpracování, 2023)

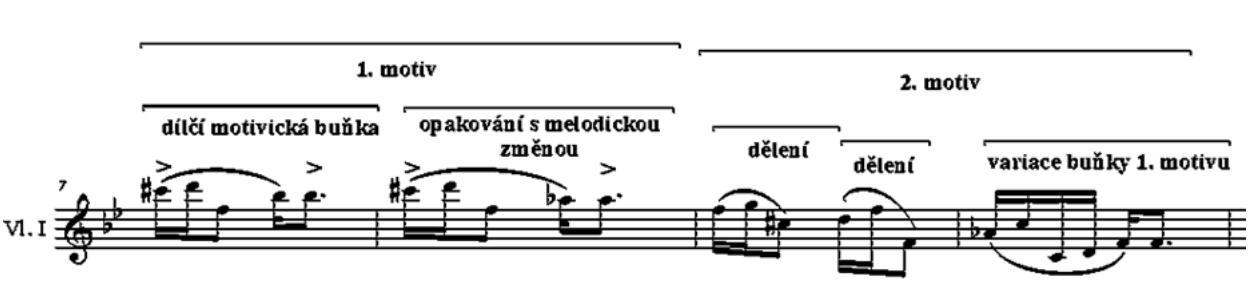
Díl *a* se vyznačuje pravidelnou periodickou větnou stavbou (4+4t.) s postupným motivickým vývojem tématu v sólových hlasech (Vl. I a později Vl. II). Výrazně strukturované téma v 1. a 2. houslích vyniká výrazným motivickým materiálem a jeho nápaditým použitím (viz příklady 1a 2 níže). Charakteristickým rysem tematické myšlenky je především vlnitá klesající melodická linka s členitým a bohatým metrorytmickým průběhem. Ačkoliv předvětí vychází z téhož motivického materiálu, podoba jeho zpracování ve 2. dvoutaktí je natolik invenční a nápaditá, že působí dojmem svébytného motivického útvaru (viz vyobrazení níže).

[443] Ačkoliv je zřetelně členěna na 2 dílčí části (2+4 takty), vzhledem k jejich proporční nevyváženosti a nároku na celistvost formy, je pokládána za jeden malý formový útvar. Přehlednosti by zde napomohla scházející dvojitá taktová čára na konci 6. taktu, kterou Gershwinův klavírní originál obsahuje.

[444] Z úsporných důvodů jsou dále názvy jednotlivých nástrojů uváděny zkratkami partitury, tedy Vl. I – první housle, Vl. II – 2. housle, Va. – viola, Vc. – violoncello.

Příklad č. [2]:

Předvětí dílu *a: 1. a 2. motiv*

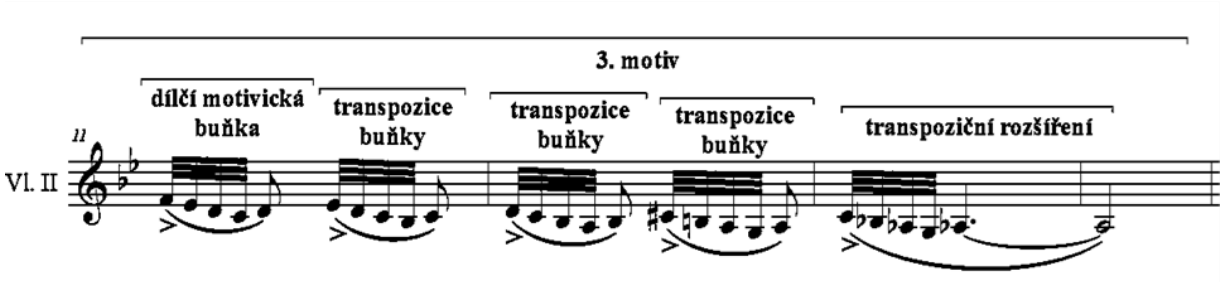


(Zdroj: Vlastní zpracování, 2023)

V tematickém závětí dílu *a* je vůdčí hlas (Vl. II) ozvláštněn sekvenčním sledem sestupných ostinátních figur s charakterově odlišným motivickým materiálem, který zde plní funci svébytného motivického a současně formotvorného prvku (viz příklad níže).

Příklad č. [3]:

Závětí dílu *a: 3. motiv* (sekvence)



(Zdroj: Vlastní zpracování, 2023)

Výchozí 2taktový motiv je v průběhu prvního 4taktí nejprve opakován, posléze dělen a melodicky obměňován za stálého doprovodu ostinátní synkopické figury v basu a ostatních doprovodných hlasech. Jedná se vlastně o transpoziční znění motivu (v oktávě) z počátku introdukce. Harmonický průběh předvětí dílu *a* je schematicky vyjádřen v tabulce níže. Funkční značení je zde závislé na detailní metrorytmické strukturaci doprovodu plynoucího v tečkovaném rytmu, kdy ke změně harmonie nebo (vnitroharmonické proměně) dochází zpravidla během jediné doby v taktu[445].

[445] Z tohoto důvodu jsou některé funkční značky od sebe odděleny lomítkem.

Tab. č. [2]:

Předvětí dílu *a*: schéma harmonického průběhu

Číslo taktu:	7		8		9		10	
Doba 2/4 taktu:	1	2	1	2	1	2	1	2
Harmonická funkce:	T_{-3}/ VI^{2}	VI^{2}	T/D^{7}	$S^{9}{}_{5\flat}$	T_{-3}/ VI^{2}	VI^{2}	$VII^{\flat 6}{}_{4}$ /II^{7}	$II^{9}{}_{-7}$

(Zdroj: Vlastní zpracování, 2023)

Tab. č. [3]:

Závětí dílu *a*: schéma harmonického průběhu

Číslo taktu:	11		12		13		14	
Doba 2/4 taktu:	1	2	1	2	1	2	1	2
Harmonická funkce:[446]	$T/T^{6}{}_{4}$	$D_{\flat}$	$VI^{6}/VI^{6}{}_{4}$	$D^{\varnothing}$	$T^{9}{}_{7\flat}$	_	$T^{9}{}_{7\flat}$	_

(Zdroj: Vlastní zpracování, 2023)

Zvláštním a zpestřujícím prvkem evolučně zpracovaných dílů *b*, *b'*, *c*, *c'* je využití smíšené dur-mollové a alterovaně chromatické tonality, kdy identický ostinátní bas převzatý z dílu *a* plní funkci (výchozího) tonálního určovatele.

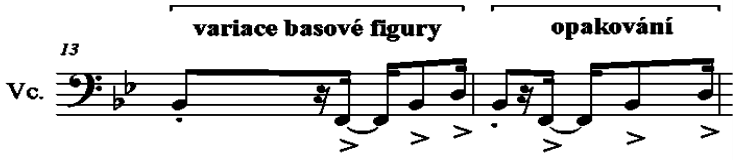
Neperiodický díl *b* je vnitřně členěn nepravidelně na 3 větné celky (4+ 3 + 2t.), přičemž 3. věta je s předchozí 2. větou přepojena v t. 21 osminovým předtaktím. Účinným metrorytmickým pojítkem jinak ostře kontrastních dílů *a* a *b* je přenesený basový riff (motiv) Vc. z konce dílu a (13. a 14. t.) Jedná se o rytmicky a melodicky pozměněnou podobu doprovodné basové figury z introdukce, která se zde objevuje nově a proti ostatním hlasům tak vytváří v dílu *b* dojem nezávislého rytmického pásma (či samostatného motivu). Vzhledem k odstředivému účinku tohoto basového elementu na další hudební průběh *b* a *b'* zde můžeme hovořit o takřka učebnicovém příkladu přerodu (původně doprovodné) ostinátní figury ve svébytný motivický prvek za pomoci rytmického (synkopického) varírování a melodického rozšíření téhož figurativního prvku (viz vyobrazení níže).

[446] $D^{\varnothing}$ – zvětšený kvintakord.

Příklad č. [4]:

Introdukce (i):

Motivická práce založená na rytmickém varírování a melodickém rozšíření doprovodné ostinátní figury

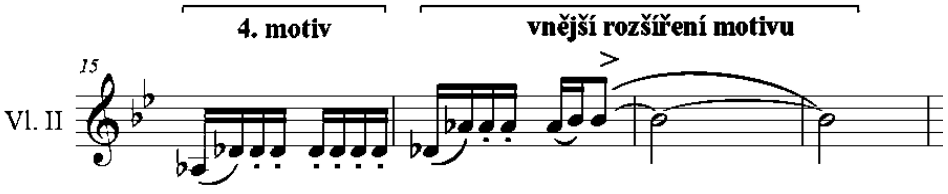


(Zdroj: Vlastní zpracování, 2023)

Nositeli nového motivického a tematického materiálu dílu *b* jsou střídavě Vl. II a Vl. I. Horní hlasy (zejména Vl. II) přinášejí v taktech 15 a 23 zcela nový evoluční motivický a tematický materiál modulující z výchozí tóniny B dur (akordickým souzvukem $B♭^{7)}$ do cílové Cdur (ve tvaru C^7). Téma Vln. II v 15 - 23 t. obsahuje nový kontrastní motivický materiál, jako po rytmické, tak po melodické stránce. Členitá instrumentální melodika vstupního motivu s počátkem na tónické septimě (as) je založena na rytmicky rafinovaných kvartových a kvintových skocích. Spolu se synkopicky rytmizovaným basem (viz Příklad č. [4] výše) pak obě složky spoluutvářejí chvilkový dojem dvou téměř asynchronních rytmických pásem.

Příklad č. [5]:

Téma dílu *b* (1. větná část)

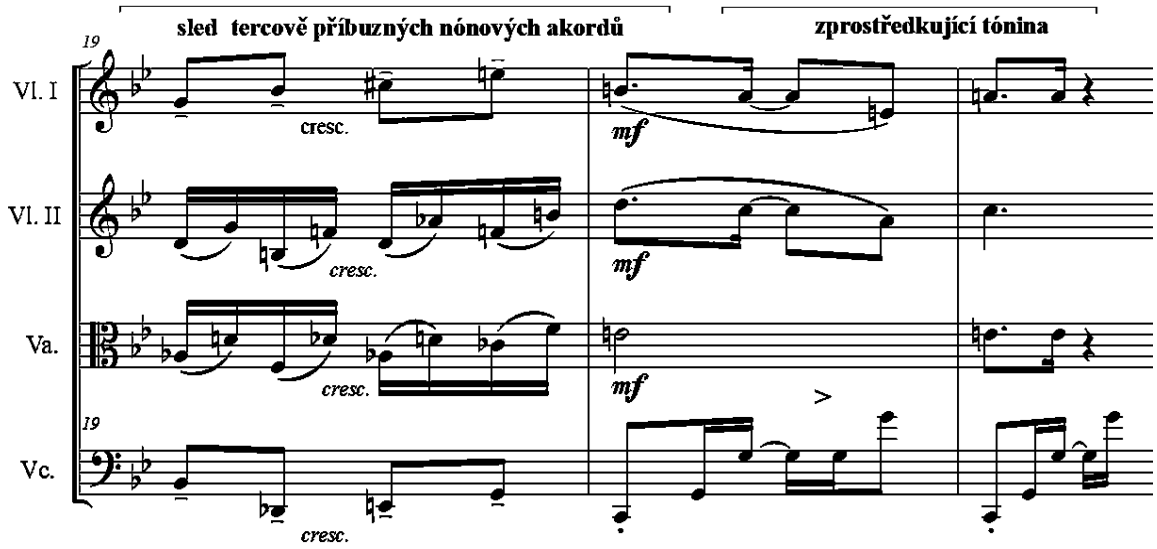


(Zdroj: Vlastní zpracování, 2023)

Po úvodním 4taktí následuje v 19. t. modulační sled nónových akordů $Gmi^{9♭}$, *B♭mi* , $C♯mi^{9♭}$, $Emi^{9♭}$ do tóniny *C dur*. Vzestupná sekvence z tercově příbuzných nónových akordů je utvořena na latentně harmonickém rozkladu zm. 7 akordu (*G dim*) sopránové melodie (Vl. I) a ve 20. taktu eskaluje rozvodem nóny a septimy II. stupně do zprostředkujícího lydického souzvuku Ami^7. Tercová spřízněnost lydického Ami^7 s cílovým C^7 v třetím větném úvaru v 22. t. je pak už nasnadě. Výsledkem je harmonicky účinná modulační gradace, která je zároveň přípravou pro opakování téhož tématu v nové tónině (C dur) dílu *b'*.

Příklad č. [6]:

Téma dílu *b* (2. větná část)

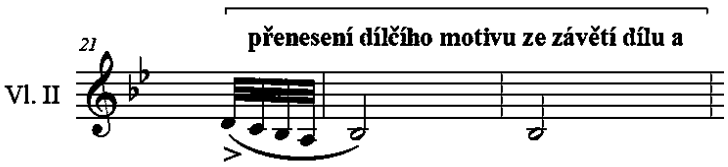


(Zdroj: Vlastní zpracování, 2023)

Celé téma dílu b pak uspokojivě uzavírá přenesený dílčí motiv ze závětí dílu a, transpozičně přizpůsobený tónině C dur. Přesto, že melodická linie tohoto dílu využívá několika skoků, lze ji díky centrálnímu melodickému vrcholu v 19. taktu považovat za rámcově klenutou. V rámci melodických skoků je užito výhradně zpěvných intervalů (čisté 4 a 5 nebo malé 7). Veškeré nezpěvné a méně zpěvné intervaly (zvětšené kvarty a zmenšené kvinty) jsou obsaženy pouze ve vnitřních harmonických hlasech. Tato věta je metricky nejkratší částí neperiodického celku *b*.

Příklad č. [7]:

Téma dílu *b* (3. větná část)



(Zdroj: Vlastní zpracování, 2023)

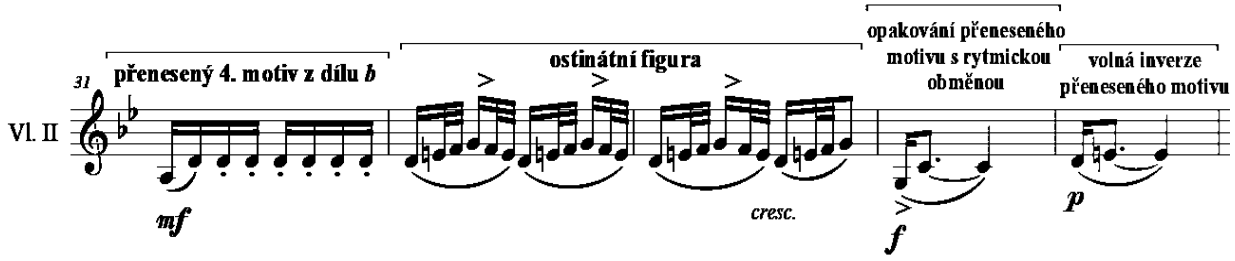
Obdobným modulačním transferem (tentokrát z tóniny C dur do h moll) pak prochází i díl *b'*, přičemž harmonicko-funkční a tonální vztahy předchozího *b* jsou zde přeneseny a zachovány takřka identicky. Postřehnutelný rozdíl proti předchozímu dílu ovšem spočívá v melodické simplifikaci 2 nejvyšších hlasů 29. taktu a v celkové redukci tematické plochy na

pouhé 2 větné útvary. Při kompletním vypuštění 3. větného úseku tak dochází ke zkrácení tematické oblasti *b'* celkem o 2 takty. Takže celý díl vyúsťuje harmonicky otevřeně akordickými souzvuky *Bmi*^{7} a *Bmi*[447].

Díl *c* se odehrává v tercově příbuzné tónině d moll. Stejně jako jeho transpoziční varianta *c'* je tento díl vzhledem k jeho omezenému rozsahu charakteristický především koncentrovaným až progresivním rytmickým zpracováním. Tuto neperiodickou a vnitřně nesymetrickou třídílnou větu o celkem pěti taktech lze chápat jako další svébytnou a evolučně pojatou tematickou myšlenku skladby, přestože použitý motivický a harmonicko-rytmický (doprovodný) materiál je z převážné většiny znám již z dílů předchozích (*a, b*). Kromě zpracování přeneseného 4. motivu z dílu *b* se zde ovšem výrazně uplatňuje jakožto nový mikrostrukturální prvek *ostinátní figura* (viz níže), která pomyslný rytmický arzenál skladby obohacuje o 32tinové hodnoty. Pohyb této figury je založen na hybných vzestupných a sestupných diatonických postupech v rozsahu čisté kvarty (*D4 – G4*).

Příklad č. [8]:

Motivické zpracování tematické myšlenky dílu *c*



(Zdroj: Vlastní zpracování, 2023)

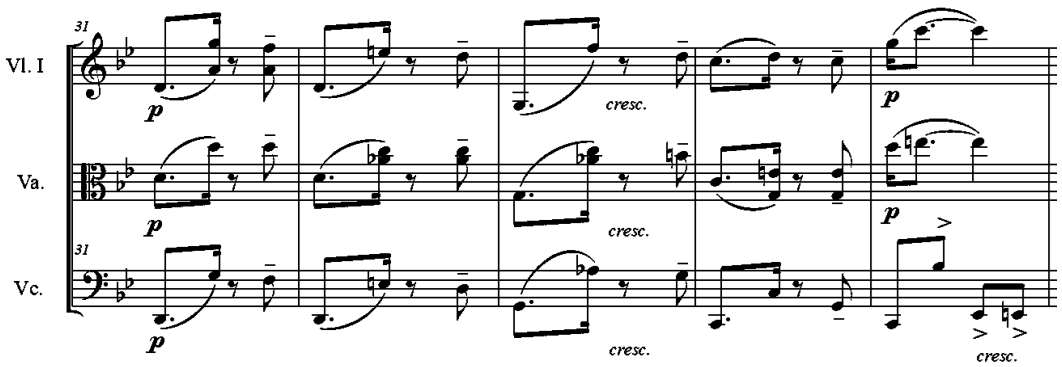
O co omezenější je zde tónový rozsah hlavního motivického materiálu v partu Vl. II (G3 – G4), o to širší je mezní distance doprovodných hlasů Vl. I a Vc., které kulminuje v t. 35 tóny *E♭2 – C6*[448]. Evoluční charakter doprovodu pak spočívá především v rozšířené faktuře, kdy se vedoucí hlas (Vl II) náhle ocitá uprostřed spektra vnitřních hlasů a ačkoliv dynamicky nikterak nezaniká, do popředí nenápadně proniká syrrytmicky profilovaná a paralelně postupující tříhlasá doprovodná figura z introdukce (*i*).

[447] Dle vědecké metody (anglo-americké nomenklatury) pro označování konkrétní výšky tónů, která standartně pracuje s tónovou abecedou: *C, D, E, F, G, A, B*. Za účelem jednoznačné identifikace konkrétních tónů (a jejich výšky) nahrazujeme zpravidls tón *H* literou *B* a v rámci půltónové aglomerace pak označujeme tón Hes jako *B♭.*

[448] Dle vědecké (tzv. americké) metody pro označování výšky tónů.

Příklad č. [9]:

Podoba charakteristické (taneční) figury doprovodných hlasů (Vc., Va., Vl. I) v díle *c*



(Zdroj: Vlastní zpracování, 2023)

Harmonický průběh dílu *c* pak probíhá v terciově příbuzné tónině d moll a lze jej schematicky vyjádřit následovně.

Tab. č. [4]:

Díl *c*: schéma funkčního harmonického průběhu

Č. taktu:	31		32		33		34		35	
Doby t.:	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2
Harm. funkce:	T/T4	T3	T/ $D\flat^{7}_{5\natural}$	$T^{7}_{5\flat}$	$S^{7\natural}$/$III^{\natural\,9}_{7\natural}$	$S^{\natural}$	$VII^{\flat}$/$VII^{9}_{7\natural}$	T^{6}_{4}	VII^{9}/$VII^{2}_{7\flat}$	VII/$VII^{\natural}$

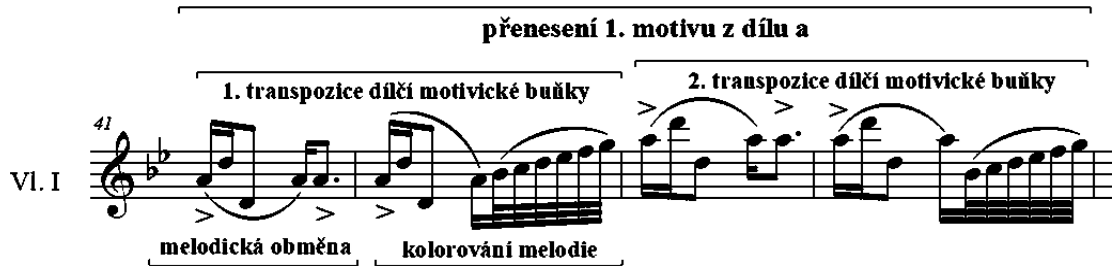
(Zdroj: Vlastní zpracování, 2023)

Plynule navazující díl c' je pak identickou transpozicí předchozího c v tónině c moll a s následující mezivětou (*m*) v tónině d moll je svým posledním akordem B^7 chromaticky terciově spřízněn.

Tematická mezivěta (m) variačně zpracovává hudební materiál 1. a 2. motivu tématu dílu a. Z tektonického a formotvorného hlediska tento formový útvar vyznačuje nezpochybnitelnou odstředivou tendencí. Za jiných proporčních okolností by se tento díl dal přesvědčivě pokládat také za provedení (např. za velký formový díl X_a). S oběma motivickými fragmenty se zde pracuje separovaně v rámci gradačně a evolučně koncipované 8taktové plochy a v případě 1. motivu (v t. 41 – 44) jde o nenásilnou obměnu výhradně melodickou (viz vyobrazení níže).

Příklad č. [10]:

Mezivěta *(*m*)* = periodické předvětí

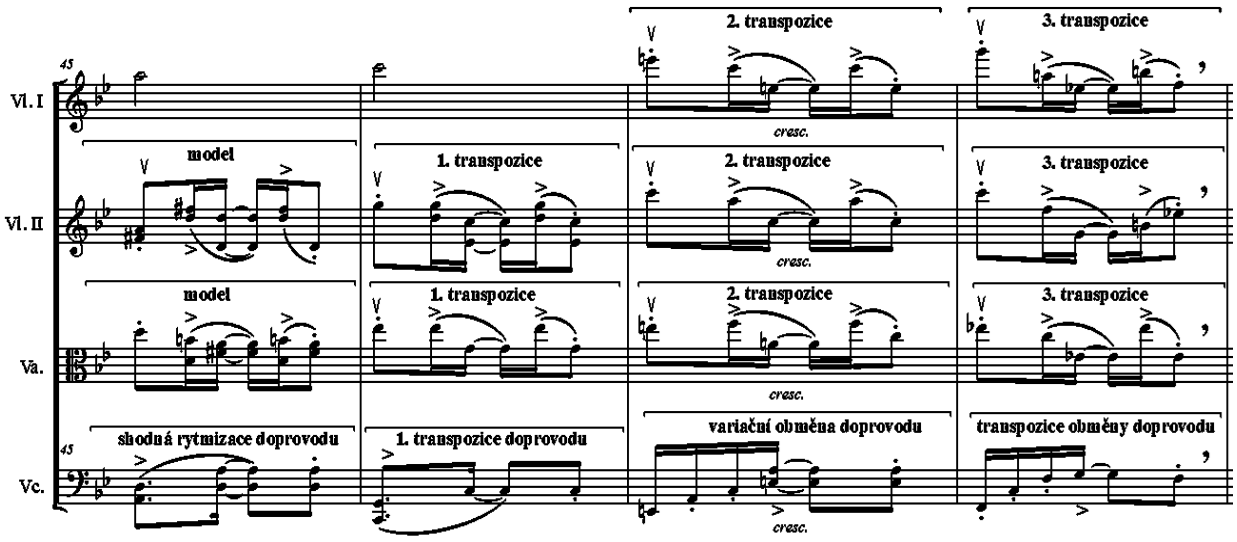


(Zdroj: Vlastní zpracování, 2023)

V případě 2. motivu (v t. 45 - 48) je pak zásadně pozměna nejen melodie, ale především jeho rytmická podoba (viz Příklad 11). Za povšimnutí zde stojí především metrorytmické oživení v podobě rytmické variace 2. motivu z dílu *a*. Tento motiv je postupně všemi hlasy zpracován do podoby harmonické sekvence, která z tektonického hlediska plní primárně gradační funkci. Přenesený rytmický model ♬ ♪ je v kombinaci s račím postupem, ligaturou a akcentací nepřízvučných dob přetvořen ve zdánlivě ordinérní metrorytmický synkopický model ♪♬‿♬ ♪, který však v kombinaci s progresivní harmonizací v taktech 45 – 48 spoluutváří nejúčinnější gradační vrchol celé skladby (viz Příklad č. [11] a Tab. č. [5] níže). Tuto podobu zpracování *2. motivu* dílu *a* zde proto schematicky označujeme jako *model* (viz níže).

Příklad č. [11]:

Mezivěta (*m*) = periodické závětí



(Zdroj: Vlastní zpracování, 2023)

Tuto gradační periodu tedy chápeme jako pravidelně členěný celek (4+4 t.), kde je předvětí melodicky, harmonicky i charakterově kontrastnímu závětí zjevně podřazeno (viz Příklady č. [10] a č. [11] a Tab. č. [5]). Rozdíly však nespatřujeme pouze v odlišné strukturaci hlavního motivického materiálu (Vl. I) nýbrž také v odlišném zpracování některých doprovodných hlasů (Vl. I a Va.). Pevné soudržnosti obou periodických vět pak výrazně prospívá také stabilní (takřka neměnná) rytmizace basové linky (Vc.).

Tab. č. [5]:

Mezivěta (*m*): schéma funkčního harmonického průběhu v tónině *d moll*

Číslo taktu:	41		42		43		44	
Doba 2/4 taktu:	1	2	1	2	1	2	1	2
Harmonická funkce:	$T/D^{2\sharp 7\sharp}{}_{5\sharp 3\sharp}$	_/T♯	$T/II^{4}{}_{3}$	$II^{4}{}_{3}$	$T/D^{2\sharp 7\sharp}{}_{5\sharp 3\sharp}$	_/T♯	$T/II^{4}{}_{3}$	$II^{4}{}_{3}$

Číslo taktu:	45		46		47		48	
Doba 2/4 taktu:	1	2	1	2	1	2	1	2
Harmonická funkce:	$VI^{4}{}_{3}/VI^{7}{}_{5\sharp}$	$VI^{7}{}_{5\sharp}/VI^{4}{}_{3}$	$VII^{9}{}_{-7}$	–	$T^{9\natural}{}_{-3}/D^{6}{}_{4\natural}$	$D^{6}{}_{4\natural}/T^{9\natural}{}_{-3}$	III^{9}	_ /II^{9} (D^{9}) / (S^{9})

(Zdroj: Vlastní zpracování, 2023)

Mezivěta je s návratem tematického materiálu *a'* propojena chromatickou modulací alterovaným nónovým akordem S^{+9} (E^{b} - *G* - *H* - *D* - *F*) tóniny *d moll*, který lze současně chápat také jako mimotonální subdominantu (S^{9}) vypůjčenou z hlavní tóniny *B dur*. Návrat tematické myšlenky a' (Vl. I) se proti původnímu uvedení zásadně neliší a vrací se v téže poloze i tónině. Jedinou změnou v repríze tématu je přejímání melodie mezi dvěma vrchními hlasy (Vl. I a Vl. 2) v taktu 51. Postřehnutelnější změny se však vyskytují v doprovodu středních hlasů, kde dochází k mělnění nejdrobnějších rytmických hodnot (na 16tiny) a varírování doprovodné figury novými rytmickými útvary přiznávkového typu v taktech 49 -50. Podobnou, více méně kosmetickou, rytmickou úpravou pak prochází i part Vc. v taktech 53 a 54. Jediným skutečně výraznějším zásahem do sémantické koncepce tohoto typicky reprízového dílu je připojení reminiscence augmentované motivické buňky z 13. t. dílu a, čímž dochází k proporčnímu rozšíření dílu a' o celkem 3 takty. Pozměněný návrat a' je od závěrečné 2taktové kódy v t. 60 - 61 zřetelně oddělen cesurou. Netematická koda (k) je založena na brilantní hybnosti paralelně postupující vzestupné pasáže stupnice *A♭ dur*, plynoucí ve

stejnosměrných dvaatřicetinových hodnotách syrymicky ve všech hlasech (vyjma Vc., které se k pasážím ostatních hlasů připojuje až v průběhu). Vertikální souzvukový efekt jinak lineárních hlasových linek je obstarán nástupem jednotlivých hlasů na rozdílných stupních diatonické škály a to tak, že part Vl. I začíná nezvykle na septimě (*G*) zatímco Vl. II na kvintě (*D♭*), part Va. rovněž na kvintě a konečně Vc. opět na septimě. Tato syrrytmicky koncipovaná pasáž vrcholí společným akordickým souzvukem tóniky B dur v terciové poloze, tedy melodicky a harmonicky zeslabeným celým závěrem na druhé době závěrečného taktu.

3. 4. 3 Schéma hudební formy, tonální plán, tematický a motivický materiál, tektonická stavba, harmonický průběh a kontrapunktické zpracování adaptace Prelude 2: Arrangement for string quartet (Arranger: Petr Vrána)

V poklidném jazzovém módu se nese smyčcová transkripce stylizované bluesové ukolébavky *Prelude 2*. V případě tohoto skladebného celku se jedná spíše o expoziční typ hudby a z hlediska stavebného o malou třídílnou formu s reprízou, rozšířenou ještě o introdukci a krátkou kódu (viz formové schéma v Tab. č. [6] níže). Stavebná koncepce a charakter *Prelude 2* se od ostatních částí cyklu zásadně liší. Určitým specifikem obou hlavních formových dílů (*a, b*) Za určité specifikum obou hlavních dílů *a* i *b* je jejich neperiodičnost spočívající v postrojném dělení každého z tematických celků na 3 dílčí větné části. Motivický a tematický materiál je s předchozí hudbou zpravidla přepojen předtaktím, které numericky přísluší vždy taktu následujícímu. Zatímco vnitřní (metrorytmické) členění neperiodického tématu dílu *a* se vyznačuje pravidelností a proporční symetrií (4+4+4 t.), díl *b* je členěn značně nepravidelně (8 + 4 + 2 t.). Výchozí a cílovou tóninou zároveň je zde originální netransponovaná *c# moll*. Tonální plán skladby odpovídá blízké příbuznosti vyšších tónin, kdy díl *a* včetně jeho variant (*a'*, *a''*) a přilehlých součástí (*i*, *i*', *i''*, *k*) probíhá v hlavní tónině *c# moll* a díl *b* pak pokračuje v subdominantní durové tónině. Plynulý přechod do *F# dur* a posléze i návrat do tóniny hlavní (*c# moll*) je modulačně připraven. Přesnější proporce jednotlivých formových dílů jsou schematicky vyjádřeny v tabulce níže.

Tab. č. [6]:

Formové schéma: *Prelude 2: Arrangement for string quartet*

Díly:	***i***	***a***	***i'***	***a'***	***b***	***i''***	***a''***	***k***
Rozsah taktů:	1	5	17	19	31	45	47	59

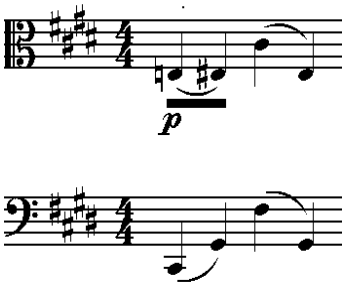
(Zdroj: Vlastní zpracování, 2023)

Zásadní odlišnost centrální skladby cyklu vůči okolním částem spočívá zejména v kinetické složce hudby. Hybnost je zde značně zredukovaná a přizpůsobena tempovému předpisu a charakteru skladby[449]. Nejzřetelněji se to projevuje v rytmizaci doprovodu pomocí čtvrťových a půlových rytmických hodnot, který dává příležitost vyniknout výraznějším rytmickým skupinám a útvarům (tečkovanému rytmu, synkopám nebo triolám) obsažených v melodických hlasech. Syrrytmický pohyb spodních hlasů (vc. a va.) plynoucí ve stejnoměrných čtvrťových hodnotách příznačně umocňuje sugestivní atmosféru centrální skladby tohoto malého cyklu. Frázovací těžiště situované na 3. době 4/4 taktu a konvenuje s pohybovou linií doprovodných hlasů. Signifikantní chromatický postup *E - E# - F# - E#* obsažený v dvojhlasu spodních hlasů Va. a Vc. (viz part Va. v Příkladu č. [13]**)** je základním určovatelem úvodního harmonického sledu (T^{7}_{-5}, $T^{6\sharp}_{-4}$, S_{-3}, $T^{6\sharp}_{-4}$) monotónní a témbrově potemnělé dvojhlasé introdukce (*i*), která je vystavěna na zdánlivě jednoduchém, ovšem působivém harmonickém sledu vyjádřeném čtyřmi intervalovými souzvuky malé decimy, velké sexty, čisté kvinty a znovu téže velké sexty (viz Příklad č. [12] níže). Typická dualita dur/mollové bluesové škály zde spočívá v chromatickém postupu tónů *E - E♯*, který působí dojmem tzv. blue note.

[449] Andante con moto e poco rubato z italského hudebního názvosloví ve významu: rychlejším krokem a poněkud nepravidelně, uvolněně.

Příklad č. [12]:

Chromatický postup z počátku introdukce (i): „*Blue note*“ efekt

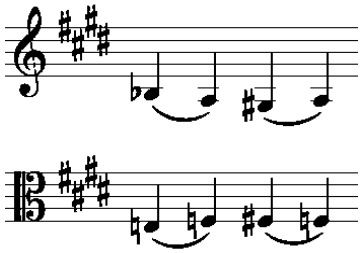


(Zdroj: Vlastní zpracování, 2023)

Tyto zdánlivě nenápadné a latentní chromatické kroky jsou nejen zásadním lineárním prvkem smíšené faktury dílu *a,* ale zároveň jsou i nositelem zvláštního harmonického a výrazového napětí této skladebné části. Tohoto charakteristického (chromatického) postupu je zde užíváno zpravidla ve vnitřních hlasech (Vl. II nebo Va.), ať už v původní nebo motivicky modifikované (inverzní) podobě (jak se vyskytuje např. v t. 11 - 12 nebo 25 - 26).

Příklad č. [13]:

Původní a *inverzní* podoba chromatického postupu v partech *Va.* a *Vl. II*



(Zdroj: Vlastní zpracování, 2023)

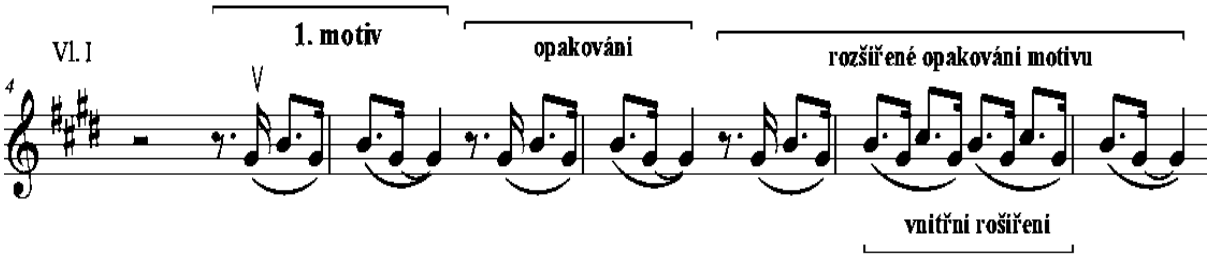
Melodika 1. a 3. věty tématu vychází ze základní bluesové pentatonické řady *C♯ - E - F♯ - G♯ - B,*[450] která je ve 2. větě rozšířena ještě o další půltóny kroky do tvaru *C♯ - D♯ - E - E♯* (*F*) *- F♯ - G - G♯ - A♯* tak, aby vyhovovala subdominantní harmonizaci ve F♯ dur. Takto rozšířená melodická základna dává vyniknout intervalu velké sexty, který zde dominuje buď jakožto melodický vrchol (*A♯5*) nebo také jako melodický skok (*D♯5*). Přestože je existencí velké sexty

[450] Dle vědecké metody zápisu odpovídá tón *B* českému ekvivalentu *H*.

(*C#4* - *A#4*) bluesový charakter přerušen, celkové melodické gradaci tón *A#4* spíše prospívá a slouží zde zároveň jako neotřelý melodický vrchol. V závěru 3. věty je naopak obsažen melodický důl (*C#4*), který vnitřně nevyváženou a plynule klenutou linii uspokojivě uzavírá. Detailní vizualizaci a popis motivického zpracování tohoto tématu skýtají následující Příklady č. [14] - [16] .

Příklad č. [14]:

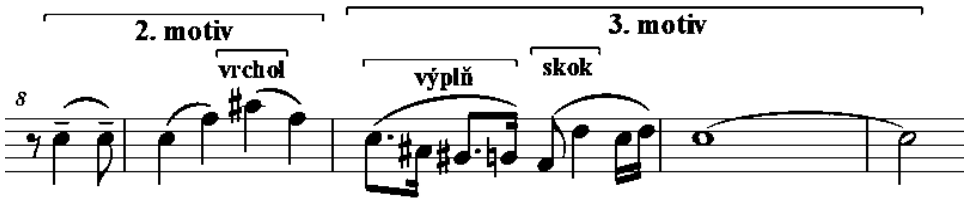
Téma dílu *a*: 1. větná část



(Zdroj: Vlastní zpracování, 2023)

Příklad č. [15]:

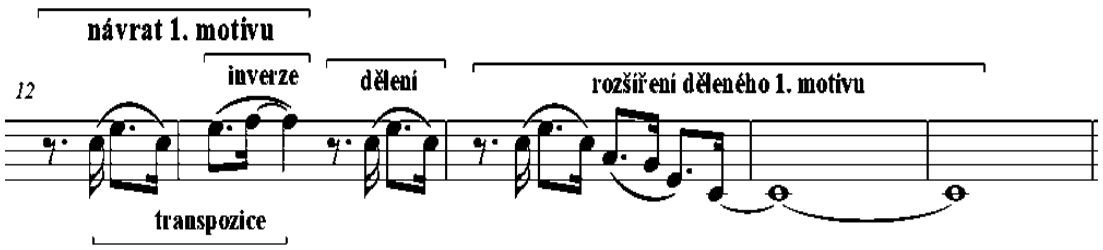
Téma dílu *a*: 2. větná část



(Zdroj: Vlastní zpracování, 2023)

Příklad č. [16]:

Téma dílu *a*: 3. větná část



(Zdroj: Vlastní zpracování, 2023)

Harmonický průběh 1. věty tématu dílu *a* je založen na prostém opakování jednotaktového harmonického modelu z introdukce v hlavní tónině (c♯ moll). Zdánlivá harmonická

jednotvárnost zde dává vyniknout motivickému vývoji melodické složky.

Tab. č. [6]:

Téma dílu *a:* Schéma harmonických funkcí 1. větné části

Celkový rozsah uplatnění (v taktech):	5 – 8			
Doba 4/4 taktu:	1	2	3	4
Harmonická funkce:	T^{7}_{-5}	$T^{6\sharp}_{-4}$	S_{-3}	$T^{6\sharp}_{-4}$

(Zdroj: Vlastní zpracování, 2023)

Subdominantně transformovaný chromatický postup spodních hlasů (Va. a Vc.) z introdukce, tentokrát ve tvaru *A♯ - B - C (B♯) - B*, předurčuje směr harmonického průběhu 2. věty dílu *a*, který lze schematicky vyjádřit následovně.

Tab. č. [7]:

Téma dílu *a:* Schéma harmonických funkcí 2. větné části

Číslo taktu:	9				10				11				12			
Doba 4/4 taktu:	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Harmonická funkce:	S	VII♮	$VII^{♮7\sharp}$	VII♮	S	D♮	D♯	$D♯^{7}$	$VI♯^{7♭}$	VI♮	T_4	VI♮	$VI♯^{7♭}$	VI♮	T^4	VI♮

(Zdroj: Vlastní zpracování, 2023)

Stejně tak i harmonický progres 3. věty je směrován permanentním chromatickým pohybem uvnitř stylizovaného pletiva středních hlasů (Vl. II a Va.). Oscilace durové a mollové subdominanty je zde zahuštěna dalšími akordickými nadstavbami v podobě nónových souzvuků nebo některých alterovaných funkcí.

Tab. č. [8]:

Téma dílu *a:* Schéma harmonických funkcí 3. větné části

Číslo taktu:	13				14				15				16			
Doba 4/4 taktu:	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Harmonická funkce:	$S^{9}_{3\sharp}$	$S_{3♮}$	$S^{9}_{3\sharp}$	_	$S\times^{9♮}_{3♮}$	_	$D^{7}_{3♮}$	D^{7}_{4}	T^{6}	_	_	$S_{3\sharp}$	T^{+11}	_	T^{+10}	II

(Zdroj: Vlastní zpracování, 2023)

Plynulý přechod na krátkou introdukční spojku *i'* je připraven polovičním závěrem. Pozměněný závěr dílu *a'* (jinak identického s původním *a*) je harmonicky a tonálně otevřený a zároveň slouží jako modulační příprava nástupu dílu *b* v tónině F# dur (s uplatněním mimotonální dominanty na 4. době 30. taktu). Harmonický průběh onoho 30. taktu je pak schematicky vyjádřen následovně *T - T^6_4 - T - ($D^7_{3\#}$)*.

Díl *b* se pak vyznačuje znatelnou instrumentační a zvukovou proměnou hlasů, která spočívá především v přenesení hlavní melodie do basu (Vc.) a co nejefektivnějším využití jeho témbrového a rozsahového potenciálu. Příkrou odlišnost spatřujeme především ve způsobu metrorytmického zpracování sóla a doprovodu. Proti fádní pravidelné pulzaci čtvrťových pizzicat doprovodu (VI, Vl. II, Va.) takřka nezávisle plyne rytmicky členitá instrumentální melodika sólového hlasu (Vc.). Rytmizace vůdčího hlasu je zde založena na nezávislosti melodie na neúprosné, syrytmické pulzaci pizzicatových akordických souzvuků v ostatních (třech) doprovodných hlasech. Melodie zde staví na členitějších a nepravidelných rytmických útvarech (velkých triolách nebo synkopách), jejichž (typicky bluesový) ráz je zesílen použitými frázovacími prostředky (zejm. akcentací nepřízvučných dob nebo příkrým artikulačním kontrastem legata a staccata). Faktura je v dílu *b* znatelně zhuštěna a má ryze homofonní charakter, přičemž trojice vrchních hlasů (Vl. I, Vl. II, Va.) zde plní úlohu výhradně doprovodnou a do jisté míry i zvukomalebnou (která je založena na témbrovém kontrastu a kombinaci interpretačních praktik/technik pizzicato a arco). Pro snadnější představu a přehlednost zde funkční harmonické schéma dílu *b* (obsažené v Tab. č. [9] níže) uvádíme v tónině *F# dur*, odpovídající Gershwinově oficiálně publikované předloze/edici, a nikoliv dle naší transkripce, která tuto změnu předznamenání (z prakticko-interpretačních důvodů) neobsahuje a je tudíž v celém rozsahu notována ve výchozí tónině c# moll.

Tab. č. [9]:

Díl *b*: Schéma harmonických funkcí (v tónině *F# dur*)

Číslo taktu:	31				32				33				34			
Doba 4/4 taktu:	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Harm. funkce:	T♯^{6}	T♯^{6}	T♮^{6}	T♮^{6}	D^7	D^7	D^7	D^7	T♮	T♮	T♯	VII	$T^{7♮}$	$T^{7♮}$	$T^{7♮}$	$T^{7♮}$

Číslo taktu:	35				36				37				38			
Doba 4/4 taktu:	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Harm. funkce:	S^6_4	_	_	_	S^6_4	_	VII^6	_	T^6	_	_	_	III♯^{7}	_	_	III♯$^{7♮}_4$

Číslo taktu:	39	40	41	42
Doba 4/4 taktu:	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4	1 2 3 4
Harm. funkce:	S♯$^{2♮}$ _ _ S♯$^{2♯}$	III♯$^{6}_{4}$ _ III♯$^{5♯\,6}_{4}$ D^{7}	T7 _ D^{6}_{4} _	T _ _ _

Číslo taktu:	43	44
Doba 4/4 taktu:	1 2 3 4	1 2 3 4
Harmonická funkce:	VII$^{7}_{5♯}$ _ II$^{7}_{5♮}$ _	T^{6}_{4} _ ($D^{2}_{5♯}$) _

(Zdroj: Vlastní zpracování, 2023)

Velmi zajímavý harmonický moment výše uvedeného schématu představují takty 43 a 44, kdy je dočasná tónika orámována septakordy akordy lydické a frygické podstaty.

Závěrečná 3taktová coda (*k*) je založena na děleném motivu z 9. taktu dílu *a*, přesněji na melodickém skoku 1. a 2. doby sopránového hlasu. Melodicky upravený a rozšířený kvartový interval se zde objevuje v témže hlase nejprve v podobě kvinty *C♯4* - *G♯4* a následně ještě dvou po sobě následujících oktávových skoků (*G♯5* a *G♯6*). Z harmonického hlediska toto 3taktí slouží jako uspokojivý návrat k tónickému základu výchozí c# moll, tentokrát však v podobě durového rozkladu v osminových hodnotách, který je komplementárně přechází od basového *C♯2* po altové *C♯5*. Sazebně rozšířený souzvuk kvart-septimové tónické harmonie *C♯2* - C♯5 - *D♯6* - *G♯6* skladbu uzavírá.

3. 4. 4 Schéma hudební formy, tonální plán, tematický a motivický materiál, tektonická stavba, harmonický průběh a kontrapunktické zpracování adaptace Prelude 3: Arrangement for string quartet (Arranger: Petr Vrána)

Skladba je jedinou transpozičně upravenou částí cyklu a původní Gershwinova tónina es moll zde zaznamenává posun o půl tónu výše. Hlavním důvodem transpozičního posunu původní tóniny es moll do stávající e moll je eliminace možných interpretačních (ať už intonačních nebo rezonančních) rizik či úskalí, které pro smyčcové nástroje z původního předznamenání (tóniny es moll o šesti ♭) přirozeně vyplývají.

Tanečnímu charakteru a energickému spádu skladby odpovídá použití základních pohybových prvků, zejména pravidelného metra (2/4 taktu) a poměrně rychlého tempa

vyjádřeného originálním tempovým a metronomickým předpisem[451]. Improvizační povaze skladby odpovídá i použití kinetických prvků, zejména zvýšené hybnosti nejdrobnějších (16tinových a 32tinových) rytmických hodnot a metrorytmických útvarů (synkop, 16tinových triol nebo 32tinových sextol). Členité polyrytmické zpracování hlasů pak spolu progresivní a rafinovanou metrorytmikou, pulsací a tempem skladby spoluutváří dojem svižného tance, typově připomínajícího nejspíše charleston.

Zjevné znaky, jakými jsou např. rozdílnost periodické stavby dílů *a, b* v kontrastu s postrojně děleným oddílem *c* nebo výrazový a tempový spád skladby nejspíše nasvědčují variačnímu typu malého ronda se změnou doprovodu v dílu a při jeho první (*a'*) a druhé (*a''*) repríze. Explicitně kontrastní a motivicky nezávislé díly *b* a *c* zde účelně zesilují účinek a charakter hlavní myšlenky (*a*). Volný motivický vývoj evolučně koncipované 6taktové spojky m (v partu 2. houslí) připravuje plynulý a logický přechod mezi dílem *c* s dalším návratem tématu *a''* (s rytmickou obměnou doprovodu).

Hudební miniaturu *Prelude 3* by ovšem bylo možné alternativně chápat také jako malou třídílnou formu - *a b c* - s dvojí obměnou doprovodu dílu *a*, rozšířenou ještě o introdukci (*i*) a krátkou mezivětu (*m*), což dokazuje určitou nejednoznačnost tohoto formového útvaru. Ačkoliv formové schéma *i a b a' c m a''* může vyhovovat oběma uvedeným popisům, vzhledem k úspornému rozsahu použité hudební materie a zkratkovitému vyznění skladby se zde přikláníme spíše k první z nastíněných možností (viz Tab. č. [10] níže).

Tab. č. [10]:

Formové schéma: *Prelude 3: Arrangement for string quartet*

Díly:	***i***	***a***	***b***	***a'***	***c***	***m***	***a''***
Rozsah taktů:	1	5	13	21	29	45	51

(Zdroj: Vlastní zpracování, 2023)

Tonální průběh (plán) skladby lze shrnout následovně. Introdukce (*i*) a malý díl *a* probíhají

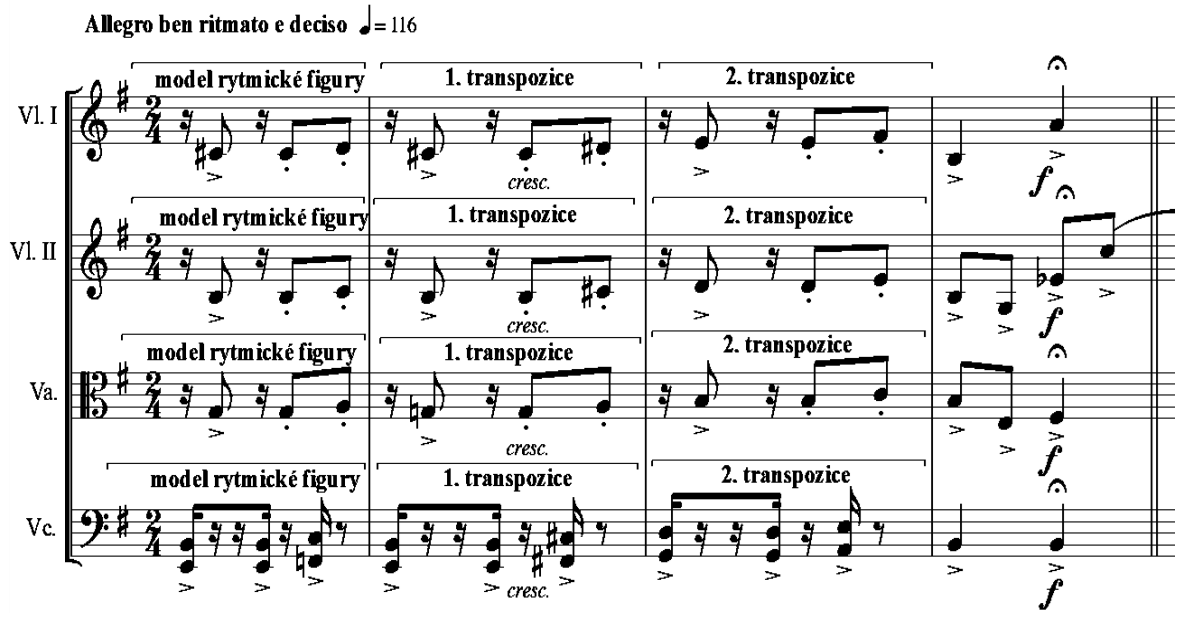
[451] Allegro ben ritmato e deciso M.M. ♩ = 116.

shodně v hlavní tónině *e moll*, přičemž díl *a* ve svém závěru náhle přechází do *E dur*. Díl *b* nastupuje v E dur a pomocí harmonického spoje akordických souzvuků *E - A dim* se vrací zpět do tóniny původní (e moll). Díl *a'* opět zachovává výchozí tóninu (e moll) a v závěru přechází do *a moll*, v níž se odehrává díl *c*. Mezivěta (*m*) pak navazuje v c moll a díl *a''* symbolizuje návrat do domovské tóniny e moll.

Netematická introdukce (*i*) představuje evoluční a zároveň otevřený typ úvodu skladby. Po stránce harmonické jde o otevřený typ introdukce zakončený polovičním závěrem ($T^6{}_4 - D^7{}_\sharp$) ve 4. taktu. Zároveň je jediným formovým dílem, kde je základní metrický řád skladby výrazně ozvláštněn komplementárně zpracovanými synkopickými figurami a záhy narušen fermatou (na konci 4. taktu). Velmi zajímavý je tento 4taktový úvod také svým progresivním harmonicko-rytmickým zpracováním a vůči hlavní tematické myšlence zaujímá příkře kontrastní a současně přípravnou pozici. Melodicko-harmonický průběh introdukce je tvořen harmonickou sekvencí komplementárně upraveného rytmického modelu, jehož podstata je takřka amelodická.

Příklad č. [17]:

Introdukce (*i*): Motivické zpracování



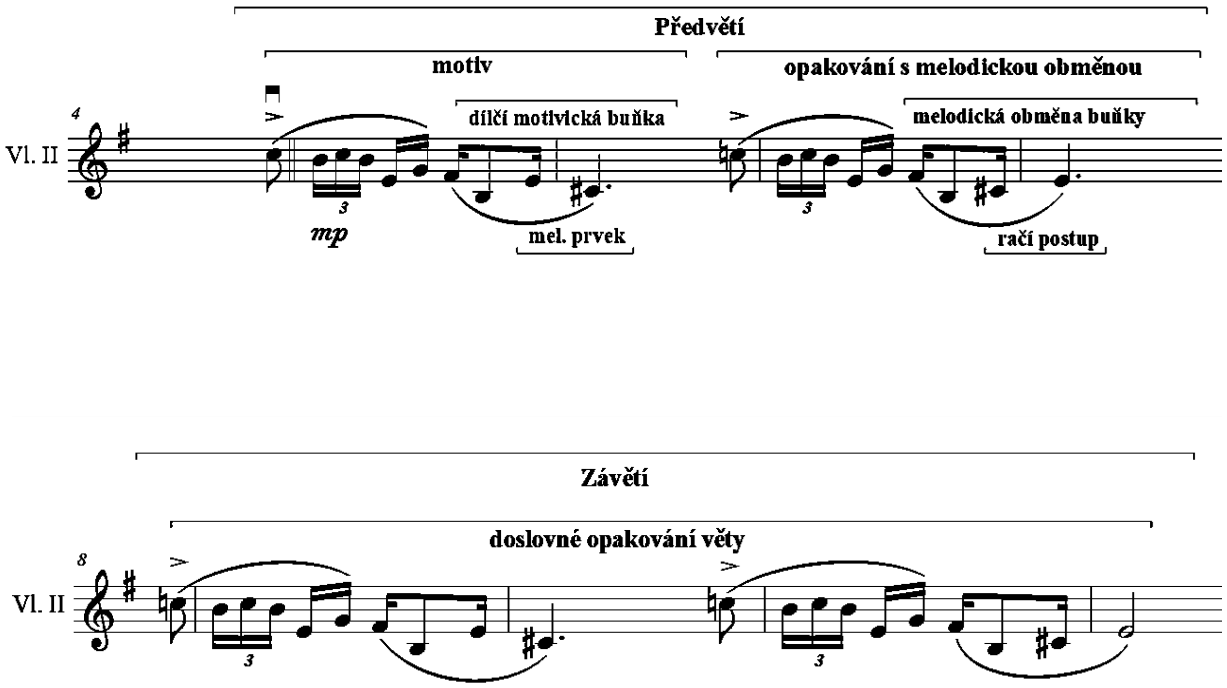
(Zdroj: Vlastní zpracování, 2023)

Téma dílu *a* je utvořeno na jednoduchém principu melodické obměny při opakování téhož motivického materiálu a periodicita tematického celku pak spočívá v doslovném opakování téže věty. Melodika zde vychází ze zvláštní uměle vytvořené škály (*B - C - C♯ - E - F♯ - G*) evokující rozšířenou bluesovou pentatoniku. Nástup hlavní melodie dílu *a* včetně jeho variant (*a', a''*) je vždy přepojen osminovým nebo šestnáctinovým předtaktím z předchozího taktu

s nezvyklým melodickým počátkem na VI. stupni tóniny. V kontextu výše naznačené formy budeme tuto melodii považovat za hlavní rondové téma.

Příklad č. [18]:

Téma dílu *a*: Motivická práce



(Zdroj: Vlastní zpracování, 2023)

Zdánlivě banální ráz tohoto tématu ozvláštňuje harmonizace doprovodné složky. Zde se v rámci běžné funkční kadence neočekávaně vyskytuje neotřele použitý VI. stupeň a následně pak durová tónika (e moll) vždy v závěru obou periodických vět. Hlavní melodie Vl. II je doprovázena přiznávkovými a synkopickými rytmy ostatních nástrojů. Zvláštní pozornost upoutá také zdánlivě banální melodická obměna základního motivu (viz vyobrazení výše) nebo melodicko-harmonická dualita tónů *C* a *C♯*, které zde jednak zatraktivňují melodiku tématu *a* zároveň do jisté míry deformují funkční charakteristiku (jinak neměnných) harmonických (doprovodných) hlasů (viz tabulka níže).

Tab. č. [11]:

Díl *a*: Schéma harmonického průběhu (v tónině *e moll*)

Číslo taktu:	5	6	7	8
Doba 2/4 taktu:	1 2	1 2	1 2	1 2
Harmonická funkce:	T D^{7}_{4}	VI♯ _/VI♮	T $D^{9♯}_{4}$	T♯ _/ VI♮

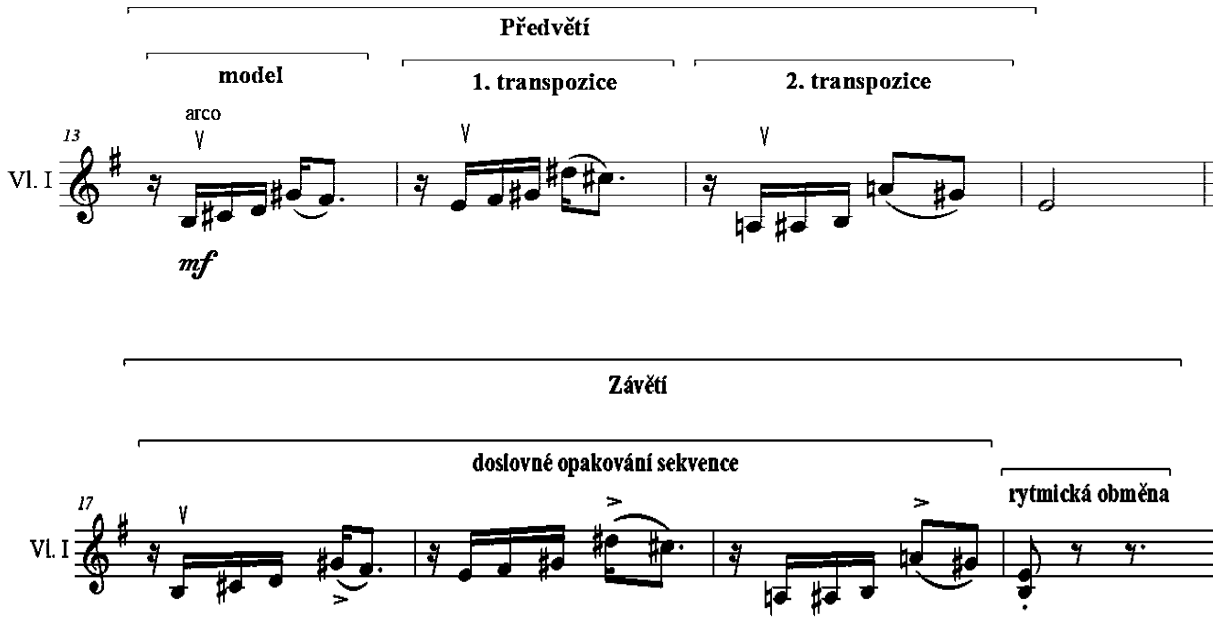
Číslo taktu:	9	10	11	12
Doba 2/4 taktu:	1 2	1 2	1 2	1 2
Harmonická funkce:	T $D^{7}{}_{4}$	VI♯ _/VI♮	T $D^{9\sharp}{}_{4}$	T♯ _

(Zdroj: Vlastní zpracování, 2023)

Nástup dílu *b* přirozeně navazuje na durovou alternativu závěrečné harmonie předchozího dílu *a*, tedy tóninu E dur. Zatímco melodika dílu *a* vzešla z principu klesající melodie, vůdčí linie tohoto dílu a její motivický materiál má charakteristiku zcela opačnou. Melodická linka začíná na V. stupni a kombinuje princip postupných kroků s náhlými skoky v intervalech zvětšené kvarty, čisté kvinty a malé septimy. Harmonicko-rytmické zpracování se opírá o rytmicky pravidelný kráčející bas plynoucí ve stejnosměrných osminových hodnotách, zatímco střední hlasy tvoří doprovodnou přiznávkovou výplň s uplatněním zvukomalebného/témbrového kontrastu hry pizzicato a arco. Harmonické schéma tohoto dílu má podobnou strukturu jako díl předešlý. Je rovněž založen na takřka doslovném opakování větného úseku (vyjma rozdílných harmonických vystění v posledních taktech jednotlivých větných částí) a jeho stavba je tudíž periodická a pravidelně členěná. Harmonicko-rytmický průběh je zde spoluurčován sekvencovými postupy.

Příklad č. [19]:

Díl *b*: Motivické zpracování



(Zdroj: Vlastní zpracování, 2023)

Tab. č. [12]:

Díl *b*: Schéma harmonického průběhu (v tónině *e moll*)

Číslo taktu:	13		14		15		16	
Doba 2/4 taktu:	1	2	1	2	1	2	1	2
Harm. funkce:	T♯	$D^{7♯}{}_{65♯}$/$D^{7♮}$	T♯	III♯$^{9♯}{}_{75♯}$/III♮$^{9♯}{}_{75♯}$	D	S/D	T7	$T/S^{6}{}_{4}$

Číslo taktu:	17		18		19		20	
Doba 2/4 taktu:	1	2	1	2	1	2	1	2
Harm. funkce:	T♯	$D^{7♯}{}_{65♯}$/ $D^{7♮}$	T♯	III♯$^{9♯}{}_{75♯}$ / ♮III$^{9♯}{}_{75♯}$	D	S/D	T/ $S^{7♭}{}_{5♭}$	_

(Zdroj: Vlastní zpracování, 2023)

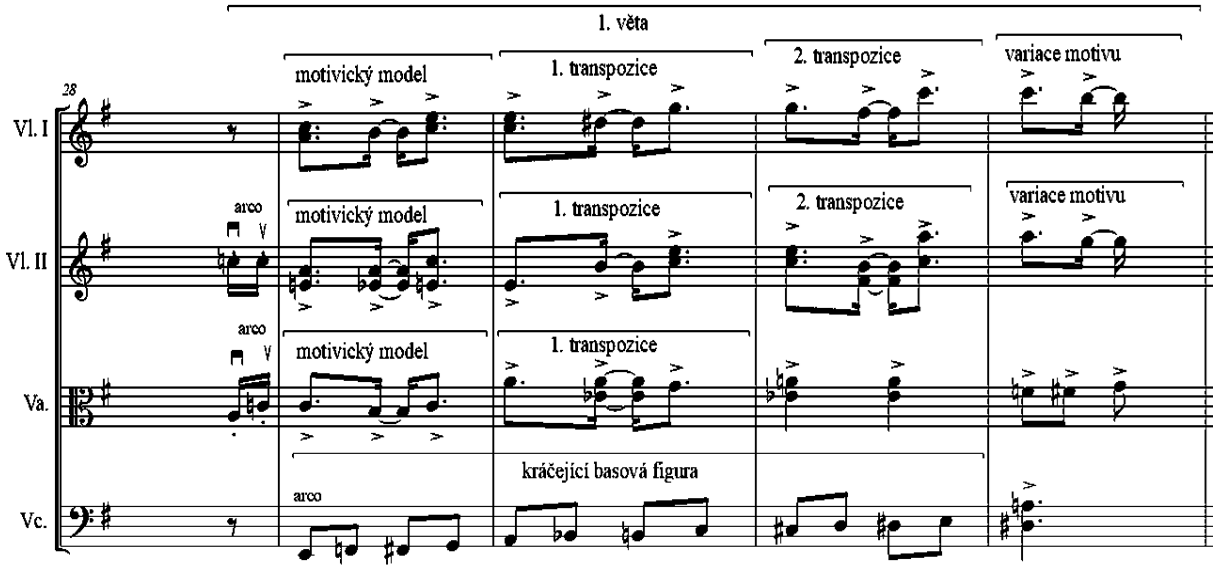
Rondový návrat *a''* výraznějších harmonicko-rytmických změn nezaznamenává a předvětí je zde zcela identické s původním dílem *a*. V závětí je pak sopránová melodie transponována o oktávu výš a zřetelnější rytmické či instrumentační změny postihují zejména doprovodnou složku. Dochází zde rytmické simplifikaci a instrumentačnímu ozvláštnění doprovodu pomocí syrytmických pizzicat. Zjednodušený rytmus zde po dobu 4 taktů plyne ve stejnosměrných osminových hodnotách ozvláštněných akcentovanou staccatovou artikulací pizzicat. Rondový díl uzavírá náhlý přechod spojem ($D♯^{4}{}_{3}$) s *T* subdominantní tóniny *a moll*, v níž další z kupletů ronda pokračuje.

Díl *c* je proporčně nejrozsáhlejší částí malého ronda a jako jediná není periodická ani vnitřně pravidelná. Jedná se tedy o třívětý homogenní celek složený z charakterově sice kontrastních, ale zároveň úzce spjatých a vzájemně přesazených částí. Ačkoliv členitou a vnitřně nesouměrnou 16taktovou plochu lze takřka geometricky rozdělit na dva symetrické a doslovně shodné díly, za vyšší formotvorný a tektonický celek jej přesto považovat nemůžeme. V kontextu skladebného celku zde ovšem nacházíme výrazové těžiště a současně též nejvýraznější gradační plochu tohoto rozsahem úsporného díla. Rytmicko-melodická stránka dílu přináší nápaditá řešení v podobě různě dlouhých a do sebe zapadajících motivických článků (4+2+2 t.). Na ploše pouhých osmi taktů se tak rozprostírá třívětá koláž melodicky nápaditých, rytmicky oživených a motivicky kontrastních myšlenek. Téma dílu *c* uvozuje dublovaný 16tinový zdvih tónické tercie (*C5*) na poslední osmině t. 28 v partu Vl. II. První z větných tematických částí vzniká z výrazného stejnosměrného synkopického útvaru,

jehož rytmus se skládá výhradně z tečkovaných osminových hodnot. S pomocí ostatních vrchních hlasů nabývá vůdčí motiv na účinnosti. Tento jednotaktový motivický prvek Vl. II je melodicky založen na terasovitém vzestupu tónů rozloženého tónického trojzvuku *a moll*, a to nejprve obkrokem k tónické tercii, poté kvintě a na závěr oktávě.[452] Rozložení nástrojových pozic v rámci smíšené instrumentální faktury kopíruje snahu o docílení kýžené dynamické gradace s vrcholem v taktu 32. Zde uplatněná polyrytmika mezi kráčejícím basem (postupujícím v pravidelných osminách) a stejnosměrnou synkopickou sekvencí v ostatních hlasech plynulosti a účinnosti gradace rozhodně prospívá.

Příklad č. [20]:

Téma dílu *c*: 1. větná část (motivické zpracování)



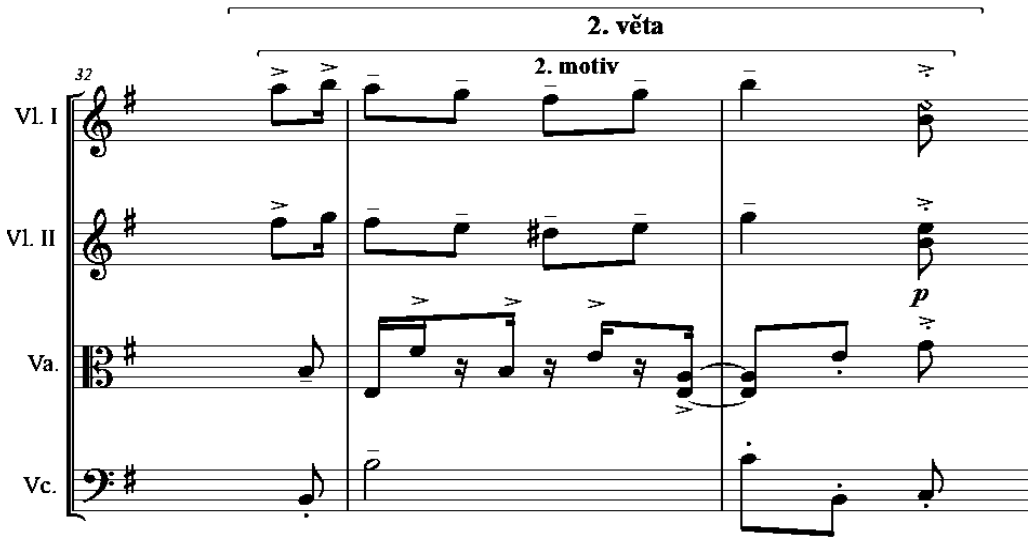
(Zdroj: Vlastní zpracování, 2023)

K přepojení na 2. větu ucelené tematické fráze dochází na 3. synkopě taktu 32. Tuto synkopu lze považovat za pomyslný frázovací nádech před očekávaným melodickým rozuzlením a kantabilním rozšířením závěru fráze.

[452] Zdánlivá nelogičnost spočívající v rozložení instrumentálních úloh mezi party Vl. II a Vl. I budiž odůvodněna interpretačními a technickými nástrojovými hendikepy při hře dvojhmatů ve velmi rychlém tempu. Rozdělení úlohy mezi dva hráče zde vyhovuje nároku na zachování tempové kontinuity a plynulosti v rámci kolektivní souhry.

Příklad č. [21]:

Téma dílu *c*: 2. větná část (motivické zpracování)

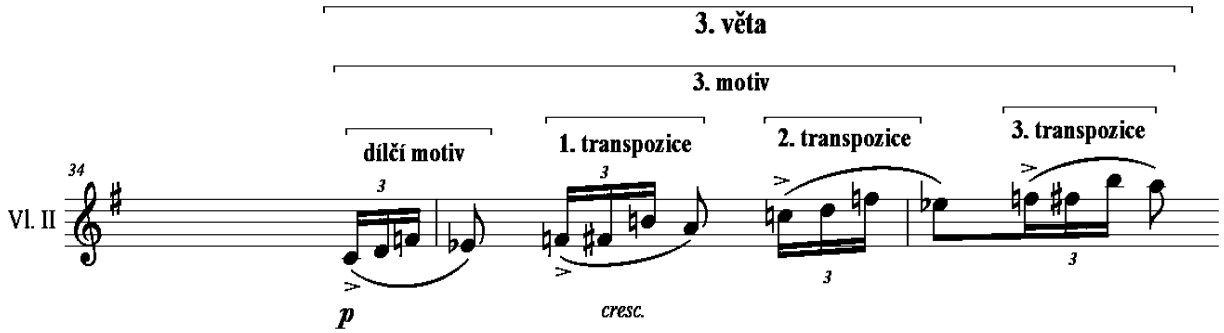


(Zdroj: Vlastní zpracování, 2023)

O to překvapivěji pak působí syrytmický akordický souzvuk všech kvartetních hlasů na lehké době 34. taktu, který alikvótní resonanci vrchních hlasů (Vl. I a Vl. II) nečekaně přerušuje. Řetězec brilantních triolových figur Vl. II pak vrhá dojem oživené improvizační sekvence (viz obr. níže) či dokonce charakteristické figury typově podobné tzv. sčasovce.

Příklad č. [22]:

Téma dílu *c*: 3. větná část (motivické zpracování)



(Zdroj: Vlastní zpracování, 2023)

Tento krátký a velmi účinný scelovací prvek pak účinně připravuje identické opakování dílu *c*.

Tab. č. [13]:

Díl *c*: Schéma harmonického průběhu (v tónině a moll)

Číslo taktu:	29		30		31		32	
Doba 2/4 taktu:	1	2	1	2	1	2	1	2
Harmonická funkce:	T	II♯^{7} III	T	II♯ III	T$^{11♯}$	II♯^{7} T	S♮/S♯	VII$_{5♯}$/S+$^{8}_{6}{}^{7}_{5}{}^{8}_{6}$

Číslo taktu:	33		34		35		36	
Doba 2/4 taktu:	1	2	1	2	1	2	1	2
Harmonická funkce:	II$^{7}_{5}{}^{6}_{4}{}^{5}_{3♯}{}^{6}_{4}$		T^{9}/D III		II♯^{7}	VI$^{♭2}$	S♯+^{7}	VI$^{♭2}$

(Zdroj: Vlastní zpracování, 2023)

Šestitaktová mezihra (*m*) motivicky navazuje na triolový motiv 3. věty dílu *c*. Rytmus triol nahrazuje ostinátním a ostře artikulovaným kvartolovým modelem Vl. II v tříčárkované oktávě. Několikrát repetovaný melodický model *F - E♭ - C - D* zde připomíná drobné instrumentální jazzové sólo v tónině c moll a návrat dílu *a''* do hlavní v tóniny e moll je připraven harmonickým spojem (*D*^{7}) – *T*.

Poslední návrat ronda *a''* je neobvyklý výraznou změnou rytmizace doprovodu, zatímco hlavní melodie zůstává nezměněna a faktuře takříkajíc melodicky vévodí v dvoučárkované oktávě. Hybnost doprovodných hlasů a je zde proti předchozím verzím ronda překvapivě omezenější. Původní přiznávkový rytmus je nahrazen rovnými čtvr´tovými hodnotami a synkopické útvary jsou zde nahrazeny tradiční kombinací osmin a šestnáctin. Poslední takt skladby je instrumentačně upraven tak, aby závěrečný tónický akord E dur zazněl v široké harmonii a oktávové poloze.

3. 4. 5 Závěr

Navzdory veškerým kontroverzím, které jsou historicky spojovány s žánrovým a stylovým zařazením či dobovou recepcí Gershwinovy hudební tvorby, pohlížíme na tento třídílný cyklus klavírních miniatur jako na pozoruhodný (a do jisté míry) autonomní příklad klasicky orientované skladby, do níž se vliv a estetické kvality jazzové hudby období jazzového věku na americkém kontinetu ve 20. – 30. let minulého století explicitně a nezpochybnitelně propsal.

V chronologickém kontextu Gershwinova souborného díla lze uvažovat o trojici klavírních preludií (ve smyslu skladebného druhu) jako o díle reprezentujícím skladatelův zcela specifický, takřka nezaměnitelný kompoziční rukopis a současně též (jak interpretačně, tak posluchačsky) prověřený, tradovaný a dodnes široce atraktivní klavírní styl, s nímž pak poměrně úzce souvisí i náš pohled analytický. Při identifikaci jednotlivých hudebních forem jsme se tudíž snažili nalézat souvislosti mezi standardizovanými formovými archetypy, typickými pro oblast klasické hudby a kompozičními či aranžérskými praktikami uplaňovanými v dobové jazzové hudbě.

Strukturální pravidelnost a přehlednost lze považovat klíčové rysy hudební formy rytmicky temperamentní melodicky neotřelé, tempově a charakterově zemité prvé části cyklu v tónině B dur, jejíž formové schéma odpovídá rozšířené podobě malé třídílné formy (*i a b b' c, c' m a' k*). Ryze expoziční způsob hudebního vyjádření (dílů *a, a'*) je zde konfrontován se značně kontrastním, melodicky a fakturálně extenzivním a metro-rytmicky progresivním obsahem prostředních dílů *b* a *c*. Na platformě jasně identifikovatelné klasicistní formy s uplatněním reprízového principu tak vyniká živelná vitalita latinskoamerického tanečního metrorytmického riffu, který je stylizací tradičního brazilského tance baião (vzdáleně připomínajícího charakter a rytmickou dikci tanga). Zjevně patrný vliv jazzové hudby prozrazuje již sólový vstup partu Vl. I v úvodním dvoutaktí tematické introdukce (*i*), která anticipuje hlavní hudební myšlenku celé skladby, přičemž různorodost jejího dalšího ztvárnění (vyznění) za účasti ostatních hlasů nepochybně také odráží leccos z tehdejší aranžérské praxe, uplatňované dobovými jazzovými ansámbly a obdobné inspirace pak může evokovat „stop - time" efekt v podobě vložené cesury před závěrečnou netematickou kódou (*k*) před samotným závěrem úvodního preludia.

Citelný výrazový a tempový kontrast skýtá v pořadí druhá z částí cyklu, stylizovaná bluesová ukolébavka v tónině C♯ moll s původním programním podtitulem *Prelude II (Blue Lullaby) (Anadante con moto e poco rubato)*. Jednotlivé díly malé třídílné rozšířené formy s reprízou s (*i a i' a' b i'' a'' k*) jsou od sebe melodicky, tonálně, tempově a agogicky odlišeny. Příznačný kontrast dílu b zde spočívá především v uplatnění ryze instrumentální melodiky, změně tóniny (F♯ dur), dále pak v lokální úpravě tempového předpisu (Largamente con moto) a současně též v náhlém zhuštění faktury a přehodnocení vůdčí melodické úlohy, která je zde svěřena basové lince (partu Vc.). Právě v tembrové proměně metrorytmicky emancipované melodie basu pak nachází poněkud monotónně koncipovaná melodika dílu a (včetně jeho reprízových znění a', a''), vystavěná na bluesové pentatonice (C♯ - E - F♯ - G♯ - B), kineticky a charakterově účinný protějšek. Atraktivitu vyznění reprízového dílu a'' pak velmi účinně zesiluje jeho vyústění do durové tóniky (C♯ dur) v závěrečné kódě (k) zakončené sugestivním

nónovým souzvukem $T^{93\sharp-7}$.

Trojici preludií a tím i celý cyklus uzavírá skladba s programním podtitulem *Prelude III (Spanish Prelude)*, která je v naší adaptaci (na základě řádné licenční procedury) z provozně-praktických důvodů proti Gershwinově původní klavírni verzi (z roku 1927) v tónině es moll transpozičně upravena půltónovým posunem do (interpretačně přívětivější) tóniny e moll. Improvizační a evoluční charakter, tempová vitalita, pravidelné 2/4 metrum, metro-rytmicky členitá a synkopicky rytmizovaná instrumentální melodika, progresivní metro-rytmické zpracování doprovodných hlasů, uplatnění polyrytmiky, ale též zjevná dualita hudební formy, jsou typickými znaky této ryze instrumentálně koncipované miniatury, u níž lze detekovat následující formové schéma *i a b a′ c m a″*. To nám, na základě tonálního plánu (*i, a* - e moll, *b* - E dur, *a′* - e moll, *c* - a moll, *m* – c moll, *a″* - e moll) a harmonického průběhu jednotlivých dílů, umožňuje hned dvojí uspokojivý (pravděpodobný) výklad tohoto (na první pohled) nejednoznačného formového celku, který lze chápat jednak jako malou třídílnou formu *a b c* s dvojí obměnou doprovodu v dílu *a*, rozšířenou o introdukci (*i*) a mezivětu (*m*); nebo jako malé variační rondo s rytmickou obměnou doprovodu v reprízových v dílech *a′ a a″*. Vzhledem k charakteru a rozsahu jednotlivých dílů se v tomto případě přikláníme spíše k druhé z uvedených variant.

Nutno však přiznat, že zásadní hudebně-estetické a produkční úskalí však může v případě čtyřhlasých smyčcových úprav tohoto typu představovat především optimální redistribuce hudebního materiálu, potažmo kvalitativně a esteticky odpovídající/vyhovující adaptace Gershwinova specifického klavírního stylu (který navazuje rutinní stride pianovou a ragtimovou interpretační praxi), mezi čtyři samostatné smyčcové nástroje.

3. 5 Komplexní analýza skladby An American In Paris (1928)

3. 5. 1 Úvod

Obdobný analytický postup použitý v předchozí podkapitole bude uplatněn i v případě tohoto textu, tudíž i tato analýza se bude vztahovat výhradně k aranžované/upravené verzi původně symfonického díla pro smyčcové kvarteto[453]. Plné tituly a autorskoprávní původ obou verzí díla (jak aranžmá, tak oficiálně vydané orchestrální předlohy) vystihuje následující popis a související klauzule o autorských právech níže.

[453] GERSHWIN, *An American In Paris: Arrangement for string quartet.* Score. Petr VRÁNA (eds.), 2022.

An American In Paris: Arrangement for string quartet
(Arranger: Petr Vrána)

Vytvořeno na základě původní hudební předlohy/autorskoprávně registrovaného titulu:

AN AMERICAN IN PARIS
Composed by GEORGE GERSHWIN
© 1929 (Renewed) WC MUSIC CORP
This Arrangement © 2023 WC MUSIC CORP.
All Rights Reserved
Used by Permission of ALFRED MUSIC)

Tento symfonický kus je tradičně spojován s několika různými definicemi, které ve snaze postihnout jeho tektonickou koncepci, charakterizují dílo jako celek mnohdy nejednoznačně až protichůdně. Zejména v anglosaském světě se dílo v minulosti setkalo s nejrozmanitějšími charakteristikami, jako např. *symphonic poem, tone poem* nebo dokonce *rhapsodic ballet,* jak jej neoficiálně nazýval dokonce George Gershwin sám. Některé z těchto označení explicitní definici tohoto konkrétního hudebního tvaru mnohdy znesnadňují. Zvláště pak, pokud je toto dílo v zásadě symfonické, vedeno reprodukčním záměrem natolik neobvyklým a kontrastním, jako je tomu právě v tomto případě (instrumentálního aranžmá pro smyčcové kvarteto). Také s ohledem na syntaxi skladebného celku se pak zde jako nejpřiléhavější jeví formální označení rapsodie. S ohledem na uspokojivou stylistiku podkapitoly zde využíváme s variantní (synonymní) výrazivo pro smyčcové kvartetní zpracování původního díla, a to v podobě lingvistických obratů „smyčcová adaptace" nebo „smyčcové aranžmá".

Tato komorní verze důsledně respektuje základní formový tvar orchestrální předlohy a zachovává rámec poněkud volné 3dílné formy vyjádřené schématem ***A B Coda,*** kterou lze variantně a poměrně přesvědčivě schematicky vyjádřit též jako ***A B A '***, tato aranžovaná verze a její způsob notace (tzv. keyless score[454]) však nejspíše odpovídá prvému řešení. Výsledkem vzájemného prolnutí zdánlivě autonomních, zároveň však vzájemně podřízených hlavních dílů, je zde celistvý formální celek s plynulým a vnitřně progresivním hudebním průběhem, jehož rámcový mimohudební program má za cíl pouze iniciovat posluchačovu vlastní a silně individualizovanou představivost při dedukci konkrétních hudebních dějů a scén. Struktura formy a rámcová koncepce kompozičního zpracování nachází silnou inspiraci v instrumentálních skladbách předních evropských impresionistů, zejména pak v symfonických

[454] Běžně zavedený a užívaný anglický výraz při práci s profesionálním notačním softwarem Finale, který odpovídá českému překladu „bez předznamenání." V notační praxi to znamená, že veškerý tonální obsah je notován *in C* (v tónině C dur) a konkrétní tóniny či jejich změny jsou v celém průběhu skladby vyjadřovány (označovány) pomocí explicitně vypisovaných posuvek u každého z notových znaků.

dílech Maurice Ravela, Daria Milhauda nebo Igora Stravinského. Tematický materiál hlavního dílu *A* obsahuje celkem 5 signifikantních tematických oblastí (pilířů), které zde uvádíme a schematicky vyjadřujeme zkratkami *W 1* (včetně *BM, RM, x*), *TH, LS, W2, LB*. Díl *B* pak obsahuje další 2 charakterově odlišná témata *BT* a *CHT*. Závěrečná *Coda (zkratka C)* pak spojuje melodickou materii obou tematicky autonomních předchozích dílů v jeden souvislý, myšlenkově svébytný monolit a přirozeně gradující hudební proud. Nezanedbatelný rozsah spolu a evolučním zpracováním tematického a motivického materiálu zesilují formotvorný účinek a tektonický význam tohoto dílu. Při detailní analýze jednotlivých tematických oblastí zde budeme vycházet z dostupných a nedávno publikovaných hudebně-analytických kvalifikačních prací Jacoba Alexandera Adamse[455], Andrey Lynn Fowlerové[456] nebo Spencera Matthewa Reese[457] z nedávné minulosti, které lze v tomto ohledu pokládat za zdroj vědecky relevantních, podnětných, i když v mnohém též specificky různorodých, řešení.

Stejně jako v předchozích analýzách, jsou i zde lokální hudební úseky adaptovaného díla konkretizovány a uvozovány zkratkou „t.“ odkazující na obsah příslušné Přílohy č. 4 (volně vložené hudebniny).

3. 5. 2 Schéma hudební formy, tonální plán, tematický a motivický materiál, tektonická stavba, harmonický průběh a kontrapunktické zpracování adaptace An American In Paris: Arrangement for string quartet (Arranger: Petr Vrána)

Oddíl pojednávající o struktuře hudební formy do jisté míry kombinuje poznatky všech tří zmíněných autorů. Proporce hlavních formových dílů smyčcové adaptace spolu s obsaženým tematickým materiálem lze efektivně a přehledně vyjádřit pomocí následujícího schématu níže.

[455] ADAMS, *Counterpoint and linearity as manifested in the music of George Gershwin*, 2013.
[456] FOWLER, *Reconsidering George Gershwin and An American in Paris as an Extension of the Romantic Traditio*, © 2014.
[457] REESE, *Music in Motion: Interpreting Musical Structure through Choreography in Gershwin's "An American in Paris"*, 2019.

Tab. č. [1]:

Nástin formového schématu (proporční rozvrh hlavních tematických oblastí) smyčcové adaptace *„An American In Paris: Arrangement for string quartet (Arranger: Petr Vrána)“*

Díl	**Lokace počátku dané tematické oblasti v taktech**	**Název tematické oblasti (včetně motivického obsahu)** **popř. dílčí formální celek**	**Zkratka**
A	1	***First Walking Theme*** *(1. Walking Motive, Base Motive, Counter-Motive, Running Motive, 3.m)* *integrovaná forma:* ***W1 | m | W1| m***	***W1*** *(WM, BM, CM, RM, m)*
	[19 // 27] 35	***Taxi Horn Theme*** *(Taxi Motive, Sestupný motiv)* [α / β / α′/ *m* // α / β / α′/ *m*] m	***TH*** *(TM)*
	53	*citát* ***„La Sorella“***	***LS***
	63	***Second Walking Theme***	***W2***
	137	***Left Bank Theme***	***LB***
B	260	***Blues Theme***	***BT***
	350	***Charleston Theme***	***CHT***
	432	***Blues Theme + Charleston Theme***	***BT + CHT***
Coda	462	***Syntéza (evoluční zpracování) všech hlavních témat a motivů***	***W1, hsl. sólo, LB, TH, W2, BT***

(Zdroj: Vlastní zpracování, 2023)

Abychom předešli možným lingvistickým a překladatelským konfuzím, uvádíme zde tradiční programní názvy jednotlivých motivických a tematických segmentů v původním (anglickém) znění. Příznačně k prostředí, s nímž je děj skladby programově spjat, podléhají dle některých analytických přístupů 3 z výše uvedených melodických motivů (*Walking Motive*, *Counter-Motive*, *Running Motive* a *Taxi Motive*) vyššímu tematickému celku, rámcově označovanému jako tzv. *Paris Theme*. V rámci celkové stavebné kompoziční struktury jsou

zde kombinovány (sice dílčí, ale přesto zjevně identifikovatelné) prvky formy variační a rondové. Základní motivický a tematický materiál je v průběhu skladby patřičně exponován, evolučně zpracován a reprízován v souladu s hudebním obsahem orchestrální předlohy a očekávané notační odchylky mezi smyčcovou verzí a orchestrální předlohou jsou pak v textu zvlášť exemplárně komentovány či vysvětleny. Níže uvedený nástin tonálního průběhu (obsažený v Tab. č. [2] na následující straně) poslouží jako základní orientační vodítko pro podrobnou deskriptivní identifikaci a analýzu hlavních tematických pilířů z hlediska hudební formy (tj. jejich motivického obsahu a detailního složení), harmonického a kontrapunktického zpracování a jejich funkční koexistence v rámci tektonické stavby kompozičního celku. Pro snadnější orientaci v komprehenzivním a členitém formovém útvaru jsou zde jednotlivé hlavní funkční a pomocné segmenty (typy) hudební formy (tj. dílčí temata, motivy, mezivěty, spojky, introdukce či kody) uváděny příslušnými zkratkami (na něž je pak dále odkazováno v těle popisného textu) a jejich větné (popř. periodické) členění konkretizováno pomocí standardizovaných schémat (ohraničených hranatými závorkami), které jsou umístěny v tabulkách (pod zkratkou „Tab." s příslušným číselným označením). Označení tónin a v těle textu a v tabulkách odpovídá běžně užívané české terminologii a je vypisováno buďto explicitně foneticky pomocí velkých a malých písmen české hudební abecedy bez zvláštního typografického zvýraznění (např. „H dur", „B dur" nebo „h moll", „b moll") nebo (z důvodu úspornosti textu především v hranatých závorkách) též standardizovanými zkratkami pro rozlišení durového a mollové tónorodu s využitím velkých a malých písmen v kombinaci s příslušnými posuvkami (např. v podobě „F♯", „E♭", „H" pro durové tóniny nebo „f", „e♭", „h" pro varianty mollové). Pro zachování téže (předcházející) tóniny pak v tabulkách užíváme svislou čáru. Za účelem vyjádření a popisu exemplárních harmonických jevů či vztahů pak v některých specifických případech užíváme kromě standardizovaného fukčního harmonického značení variantně též alternativ v podobě akordických značek (zvýrazněných kurzívou). Pro textové vyjádření konkrétní výšky tónů zde opět (a ze stejných důvodů jako v předchozí analýze/podkapitole 3. 1) upřednostňujeme tzv. vědeckou metodu zápisu (dle anglo-americké nomenklatury) před tradiční Helmholtzovou metodou a takto specifikovaný tónový materiál zvýrazňujeme kurzívou, stejně jako jednotlivé díly hudební formy, programní názvy jednotlivých témat (popř. tematických oblastí) či dílčího charakteristického motivického obsahu. Na exemplární hudební úseky analyzované skladby/edice,[458] která slouží jako samostatná (externí) příloha disertační práce, pak v hlavním textu odkazujeme zkratkou „t." a příslušným číslem.

[458] GERSHWIN, *An American In Paris: Arrangement for string quartet.* Score. Petr VRÁNA (eds.), 2022.

Tab. č. [2]:

Detailní tonální plán smyčcové adaptace *„An American In Paris: Arrangement for string quartet“*

Díl	*Tematická oblast* *Téma*	*Tónina*	*Rozsah taktů*
A	***W1*** ***m*** ***(h)***	F dur (tóninové vybočení do A dur a zpět v t. 11-13)	1 15
	TH: [α / β / α´/ *m* // α / β / α´/ *m*] ***m*** ***W1*** ***m***	[D♭ // D] chromatika F dur Fis dur	[19 // 27] 35 44 48
	LS ***m*** ***(WM)***	- (Fis dur) F dur	53 - 56 57 – 58
	i ***W2*** *(expozice)* ***m*** ***W2*** *(X - provedení)* ***m*** ***W2*** *(repríza)* ***m*** ***W1*** ***m*** ***(FM)*** ***W2 1*** ***Epizoda*** *(předzvěst blues)* ***RM*** **[1]** ***RM*** **[2]** ***Sekvence (kontrapunktická)***	B dur | chromatika Des dur chromatika B dur | D | modulace E dur | As dur (sekvence) Ces dur (sekv. 124) |	59 63 70 72 77 79 82 86 88 100 105 117 120 127
	i ***LB:*** [α / α´// β / β´ // α´´/ α´´´] ***m*** | | | [α / β // γ / β´][459] ***Coda:*** ***WM*** **[1]** ***m*** ***epizoda hsl. sóla (sekvence)***	E dur [E // A // E] E C (sekvence) E dur As dur [A♭ / D♭ // A♭/ A♭] F | | |	137 [138 // 148 // 155] 169 190 195 200 [207 / 212 // 215 / 219] 223 227 231 237

[459] Schéma zahrnuje též *frygický motiv (FM)*, který je obsažen ve větné části [γ] a v následujícím průběhu skladby je dále uplatněn a zpracováván.

		(modulace)	
	epizoda hsl. sóla[1]	A dur	241
	epizoda hsl. sóla[2]	G dur	248
	Sekvence[1]	F dur	250
	(kontrapunktická)		
	(identická s t. 127 – 136)		
B	***BT:***		
	i	B dur	260
	blues theme (1. znění)**:**		
	a		
	[α / α´ // β]	|	[264 / 268 // 272]
	i *(Interludium)*	b moll (chromatika)	277 (řetězení)
	a´	B dur	282
	m	g moll	295 (řetězení)
	blues theme (2. znění)**:**		
	a		
	[α / α´ // β]	G dur	[299 / 303 // 307]
	SMF + osc. motiv *(sekvence)*	D dur	311
	|	F dur	314
	Sólo Va. a Vc. *(včetně BTM)*	As dur	317
	SMF + OM *(sekvence)*	H dur	320
	|	D dur	323
	|	c moll	326
	BTM *(sekvence)*	F dur – f moll	329
	|	Es - es	330
	|	Cis - H	331
	|	A dur - D dur	332
	mixolydický modus	G dur	333
	bt	A dur	336
	(reminiscence)		
	k	|	339
	(SMF + EM)		
	CHT:		
	i *(BTM)*	|	344 (řetězení, 4. d.)
	cht (a)		
	[α / β / α´]	D dur	350
	cht[1] (a[1])		
	[α / β / α´]	|	362
	EP - Vl. II (b)	h moll	372
	$\mathbf{m_{cht}}$ **(*a*[2])**	G dur	376
	cht[2] **(*c*$_a$)**		
	[α / β / α´]	[D / D / E♭]	[384 / 392 /399]
	cht[3](a[3])	D dur	409
	k_{cht} **(*k*$_a$)**	|	417

	CHT + BT: ***bt*** [α / α´/ β] m_{bt+W2}	 C dur |	 432 443
Coda	***W1*** ***epizoda hsl. sóla*** ***LB:*** *díl a'* [α´´] ***stretta*** $_{LB}$ ***W1*** ***TH*** ***W1 + W2*** *(sekvence)* ***m*** *(modulující sekvence)* ***W1 (WM)*** ***stretta*** $_{LB}$*´ (sekvence)* ***m*** $_{(h)}$*'* ***i*** $_{(bt)}$ ***bt (BTM)*** ***m*** $_{(h)}$*''* ***bt (BTM)'***	A dur | C dur | | | | | *(chromatika)* F dur | | | | | |	462 474 482 486 497 499 505 511 515 519 525 532 535 539 545

(Zdroj: Vlastní zpracování, 2023)

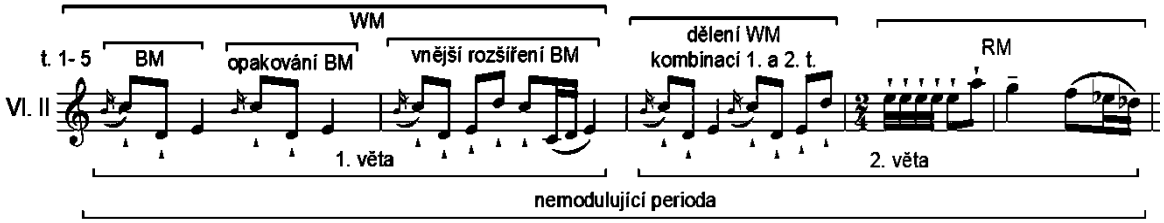
Výrazně rytmicky a melodicky strukturované vstupní téma *First Walking theme*[460] je nejčastěji frekventovanou a variačně zpracovávanou myšlenkou celého díla, jehož formální struktura je založena na výstavbě tematických celků ze zdánlivě nenápadných, drobných a zároveň kontrastních motivů. Tato 18taktová tematická oblast *W1* má podobu malé 3dílné formy *a b a* schematicky vyjádřené tezí: *W1* | *m* | *W1* | *m* (viz Tabulka č. [2] výše), a jednotlivé její díly odpovídají následujícím proporcím: *W1* (t. 1 – 5) | *m* (t. 6 – 8) | *W1* (t. 9 – 14) | *m* (t. 15 – 18). Způsobem a frekvencí jeho cyklických návratů vytváří 5titaktový tematický prvek *W1* dojem jakéhosi integrovaného rondového tématu, které vyššímu makro-tektonickému celku velké třídílné (kombinované) formy nikterak neodporuje, ačkoliv je mu zcela zjevně podřízeno. Typickým znakem níže vyobrazeného tématu *W1* je jistá asymetrie použitých motivických buněk, přičemž první z nich (*BM*) je během 3 úvodních taktů systematicky modifikována (opakováním, rozšířením nebo dělením), zatímco druhá (*RM*) je pouze základně exponována. Rafinovanost melodické struktury *BM* spočívá v poměrně jednoduchém melodickém postupu tónů *C4, D4, E4,* jehož zdánlivá fádnost je eliminována častými oktávovými skoky. Podrobnější charakteristiku a popis motivického obsahu základní tematické myšlenky dílu *W1,* jakož i nástin její periodické struktury, poskytuje grafické vyobrazení níže.

[460] Dále jen ve zkratce *W 1*.

Příklad č. [1]:

Díl A: *First Walking Theme (W1)*

Motivický obsah a jeho zpracování

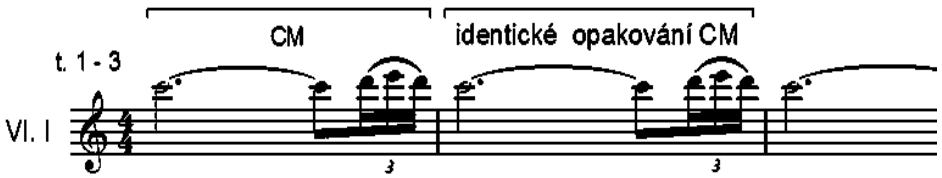


(Zdroj: Vlastní zpracování, 2023)

První uvedení tematické myšlenky *W1*, jejíž konstituce též podle Reese implikuje pravidelnou nemodulační periodu o dvou větách (4+4 t.), je ozvláštněno ještě protimelodií *Counter-Motive* (Vl. I) vytvořenou na tomtéž melodickém postupu (*C5*, *D5*, *E5*) ve vrchní oktávě (viz Příklad č. [2] níže)[461]. Tento krátký motiv je v průběhu skladby uváděn vždy v závislosti na *W1*, což jeho samostatný variační rozvoj a formotvornou funkci zásadně limituje.

Příklad č. [2]:

Díl A: *Counter - Motiv (CM)*



(Zdroj: Vlastní zpracování, 2023)

Krátká vsuvka *m* v t. 6 - 8 motivicky vychází z *RM*, přesněji z jeho 2. taktu. Dělený motivický

[461] REESE, *Music in Motion: Interpreting Musical Structure through Choreography in Gershwin's "An American in Paris"*, 2019, s. 43.

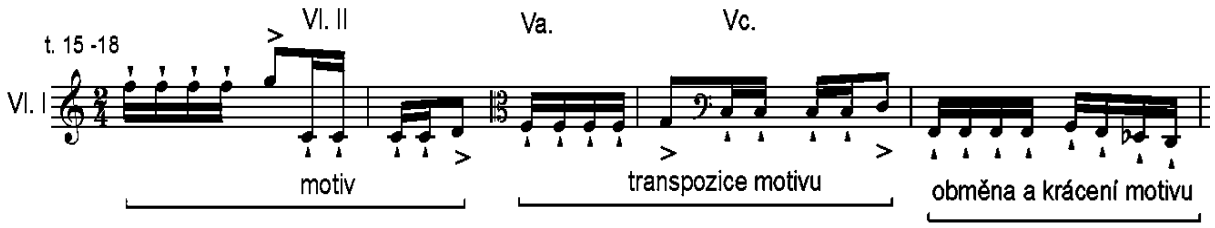
dovětek 2. houslí je zde přísně imitován v podobě sestupné figury procházející nejprve altem, následně pak i basem. Repetitivní charakter vsuvky *m* tak částečně vyvolává dojem jakési melodické ozvěny, která je zároveň uspokojivou přípravou pro spontánní akordické údery 2 typických synkopických akcentů v t. 8. Ačkoliv se melodický obsah návratu dílu *W1* v taktech 9 - 14 s prvním uvedením dílu takřka shoduje, výrazně pozměněny jsou zde především doprovodné hlasy přinášející nový harmonický a kontrapunktický obsah v podobě chromatické sekvence, kterou zde z hlediska formy pokládáme spíše za výraznou obměnu středních a spodních hlasů a současně vítaný kontrast vůči identickému návratu *WM* a *BM*, než výraznou změnu motivickou. Proto i zde zachováváme formové označení *W1*. Harmonie v t. 11 moduluje (vybočuje) z výchozí tóniny F dur pomocí akordického sledu D^7, $F\sharp^7$, E^7, Emi^7, $E^{7/5-/3-}$ do tóniny A dur na 2. době 12. taktu,[462] odkud se záhy postupně navrací zpět do výchozí tóniny (F dur) sestupným chromatickým postupem *A, A♭, G, G♭, F, G♭, F* v průběhu t. 12 -13[463]. Melodicky a rytmicky obměněný model RM v diskantu je v průběhu t. 13 - 14 postupně přejímán a imitován všemi ostatními hlasy (Vl. II., Va,, Vc.) až nakonec vyústí do 4taktové spojky *m*, která bezprostředně předchází následující tematický oddíl *TH* v t. 15 -18. Rytmicky výrazná spojka *m* přináší kontrastní motivický materiál a celkové oživení rytmické pulzace. Jedná se o hemiolu založenou na určité kontroverzi plynulého sudého (2/4) metra a nepravidelné akcentaci každé třetí osminy členitě rytmizovaného modelu 1. a 2. houslí, který je postupně přejímán ostatními hlasy Va. a Vc. (viz příklad níže). Také doprovodná složka svým syrytmickým zpracováním účinně přispívá ke zvýraznění ostrých kontur této synkopické metrorytmické struktury.

[462] Akordy na přízvučných dobách (D^7 a E^7) zde dočasně pokládáme za mimotonální funkce (S^+) a (D) z tóniny A dur (na 2. době t. 12) a akordy na lehkých dobách za jejich tercově příbuzné deriváty nebo nebo akordy vypůjčené ze stejnojmenné tóniny. Spolu s diskantovými tóny Vl. I pak vzniká v průběhu 11. t. sled septimových souzvuků (S^{+7}) – ($VI^{\#\ 7/5+/3+}$) - ($D^{7/5+/3+}$) - ($D^{7/5-/3-}$), jejichž výsledkem je neotřelá harmonická progrese založená na kombinaci mimotonálních funkcí s akordy terciové příbuznosti a chromatickou modulací.

[463] Akord $E^{7/5-/3-}$ podléhá určité aranžérské licenci a harmonické úpravě původního akordu B dur (ve spodních hlasech), který je zde nahrazen znějícím souzvukem G^b + a při teoretické analýze je zde nutno počítat s enharmonickou záměnou tónu fis1 za ges1. Tento zvětšený kvintakord G^b + spolu s diskantovým tónem e3 odpovídá variantě alterovaného dvojzmenšeně malého septakordu na VII. stupni $E^{7/5-/3-}$ (e, ges, hes, d), který lze ve vztahu k následujícímu rozvodnému akordu A (na 2. době t. 12) funkčně pokládat za jeho alterovanou mimotonální dominantu ($D^{7/5-/3-}$). Extenzivní účinek a vyznění septimového souzvuku zde má (zejm. v případě 4hlasé úpravy) přispět ke zvýraznění poněkud potemnělé atmosféry tohoto harmonického momentu. Za reálný počátek následujícího chromatického akordického sledu pak logicky považujeme výše uvedený akord Adur.

Příklad č. [3]:

Spojka *m*: hemiola



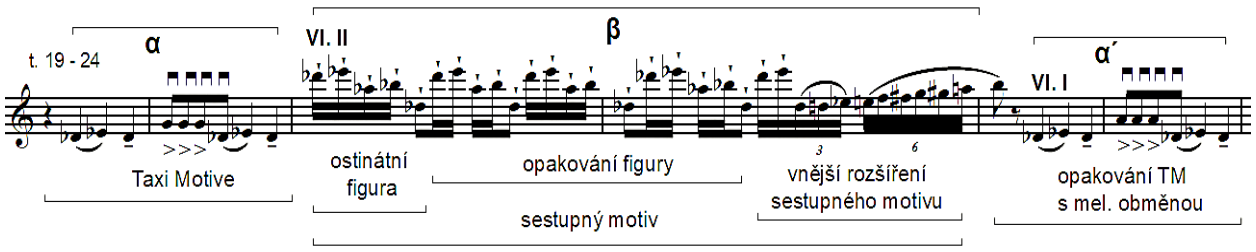
(Zdroj: Vlastní zpracování, 2023)

Poněkud obsáhlejší tematická oblast *Taxi Horn Theme*[464] nastupuje tóninovým skokem do Des dur bez významnější modulační přípravy. Základní podoba tématu *TH* v t. 19 -24 má v tomto zpracování rozsah a podobu 6taktové postrojně členěné periodické věty [α / β / α´] a je příznačně pojmenována podle typických pařížských taxi klaksonů, o které G. Gershwin rozšířil svůj běžně užívaný orchestrální instrumentář. Motivické jádro větné části [α] tohoto v pravdě příznačného motivu [α] (nazývaného též *Taxi Motive*[465]) tvoří trojice repetovaných disonantních souzvuků *G4/A♭* v t. 20 a *A4/H4* v t. 24. Tyto pronikavé signální tóny původních taxi horns jsou zde alternovány party 1. a 2. houslí v harmonicky zhuštěné podobě a jejich příkrý témrový chrakter je zde suplován předepsanou technicistní praktikou tzv. repetovaného smyku u žabky. Doprovodnou složku *TM* dotváří přiznávkový osminový rytmus violy s lehkými důrazy na lehkých dobách a pedálová basová prodleva *D♭*. Zcela kontrastní motivický materiál a rytmickou vitalitu nabízí prostřední větná část [β] v t. 21 – 22, která je založena na motivaci hybné ostinátní figury 2. houslí a jejím dalším využitím. Zdánlivě stereotypní, ostinátně repetovaný melodický sestup (*D♭6, E♭6, A♭5, B♭5, D♭5*) 2. houslí postupně (i když poněkud paradoxně) nabývá na mikro-tektonickém opodstatnění také díky tomu, že tonální obsah houslového motivu zaznívá současně v augmentované podobě v basu (Vc.). Členitosti a komplementaritě celkové rytmické struktury části [β] účinně napomáhá i chromatika, uplatněná v rámci akordického riffu středních hlasů (Vl. I a Vc.). Kromě melodické obměny oněch signálních tónů taxi horns, probíhá návrat větné části [α´] v t. 23 – 24 takřka identicky.

[464] Dále jen ve zkratce "*TH*."
[465] Dále jen ve zkratce "*TM*."

Příklad č. [4]:

Taxi Horn Theme (TH): První výskyt tématu (postrojné členění periodické věty, distribuce motivického materiálu v partech Vl. I a Vl. II)



(Zdroj: Vlastní zpracování, 2023)

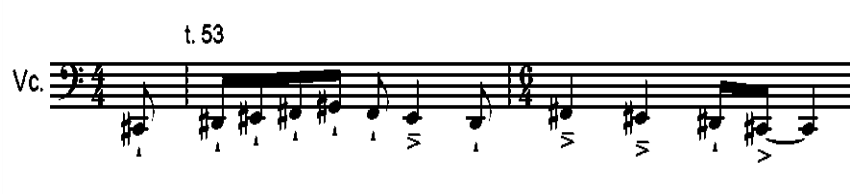
Navazující spojka m v t. 25 -26 je kombinací motivických prvků taxi horns a [β]. Současně však slouží též jako modulační mezivěta připravující přechod do tóniny D dur v t. 27, v níž pak probíhá takřka identické opakování téhož hudebního děje - [α / β / α´] *m* - v podobě modulující sekvence takřka identicky. Celý tematický úsek pak nabývá dílčího formálního tvaru [α / β / α´/ *m* // α / β / α´/ *m*]. Na sekvenčních chromatických postupech a motivických variacích *TM* (v partu Vl. 1) je založen evolučně pojatý spojovací gradační úsek t. 35 - 39, směřující k prvému dílčímu tektonickému vrcholu skladby, tedy parafrázi *RM* zdůrazněného fermatou na basové prodlevě *A♭* v t. 40. Sekvenční způsob záhy střídá 3taktová imitační *stretta* v t. 41 – 43 založená na koncentrovaném vrstvení a překrývání inverzního tvaru *RM* na tónech nónového souzvuku E^9 (střídavě na intervalech *7, 3, 7, 9, 7, 3*). Svým poněkud hektickým vyzněním je *stretta* jedním z nejpůsobivějších přechodových či spojovacích prvků formálního celku a také dokladem progresivní motivické práce, kdy je určitý dílčí melodický prvek z tematického kontextu vyňat a zpracováván samostatně, bez potřeby jakéhokoliv doprovodu či textury. Slouží také jako účinná spojka pro návrat *W 1* (v t. 44 – 47) v tónině F dur, které zde vyvolává dojem návratu rondového tématu s obměnou vnitřních hlasů postavenou na chromatických postupech. Na něj navazující spojka *m* (v t. 48 – 52) v tónině Fis dur přináší vítané oživení nejen z hlediska celkové textury hlasů, motivického materiálu (Vl. II), ale též instrumentace.[466] Navazující tematická myšlenka v t. 53 -56 obsahuje (Gershwinem přiznaný) melodický citát populárního dobového šlágru *La Sorella*[467], jehož melodie má původ ve skladbě Ramóna Estellése Adriána s názvem *Machicha de Los Inocentes* (z roku 1895) a tentýž melodický materiál byl na přelomu 19. a 20. století znám také pod názvem *La Maxixe*, coby

[466] Týká se uplatnění pizzicata v t. 48 nebo témbrového kontrastu triolové předjímky v partech Vl. II a Vcl. nebo pizz. 2. houslí.
[467] Dále jen ve zkratce "*LS*."

vyriantním názvem adaptace původního titulu *La Mattchiche* Louise Galliniho (z roku 1905)[468]. Zkratkovité vyznění basové melodie je podpořeno nápaditou imitací diskantu (1. houslí) na 5. stupni tóniny Fis dur a zemitým přiznávkovým doprovodem středních hlasů. S ohledem na interpretační a frázovací specifika komorního provedení (s absencí dirigenta) se metrické uspořádání v t. 54 se od orchestrální předlohy použitím 6/4 taktu místo původní formace (3x 2/4) záměrně liší. Důvodem této úpravy je zesílení (zdůraznění) frázovacího impulsu na počátku doprovodného riffu spodních nástrojů v t. 55 – 56.

Příklad č. [5]:

Melodická citace skladby *La Sorella (LS)*: první výskyt motivu



(Zdroj: Vlastní zpracování, 2023)

Neobvyklé instrumentační a témbrové pojetí skýtá spojka *m (WM)* v podobě violoncellového návratu *WM* v t. 57 -58 v původní tónině Fdur. Poněkud reminiscenční vyznění motivu je zde podpořeno relativním poklesem (a jemu odpovídajícím předpisem) tempa[469] a zvukomalebným efektem vzestupné tremolové kaskády vrchních hlasů, vystavěné na akordických obratech F^7, který zde funkčně slouží jako vypůjčená dominantní příprava nastupující tóniny B dur v t. 59. Relativní limit této úpravy představuje absence *Counter-Motive W1* v taktech 57 -58. Komplementární rytmický motiv doprovodných hlasů v t. 59 – 62 nachází svůj protipól v diskantové protimelodii založené na klenutých modálních postupech[470] partu Vl. I. Spolu pak tvoří pomyslnou introdukci (*i*) nové tematické myšlenky *Second Walking Theme*[471]. Tento 7taktový celek (t. 63 -69) má podobu asymetrické periody s rozšířeným závětím (3 + 4 t.) a jeho metrické proporce jsou v této adaptaci záměrně nepravidelné (3x 4/4 t. + 2/4, 3x 4/4 t.). Podřízenost předvětí a závětí je dána jednak obvyklým dominantním vztahem v rámci tóniny B dur a také zdánlivě rozdílnou motivickou rétorikou obou periodických částí, jejichž rytmizace a vnitřní kinetika se však příhodně doplňují.

[468] NORTON, *18 Corn Invades Tin Pan Alley*, © 2020.

[469] ♩ = 95.

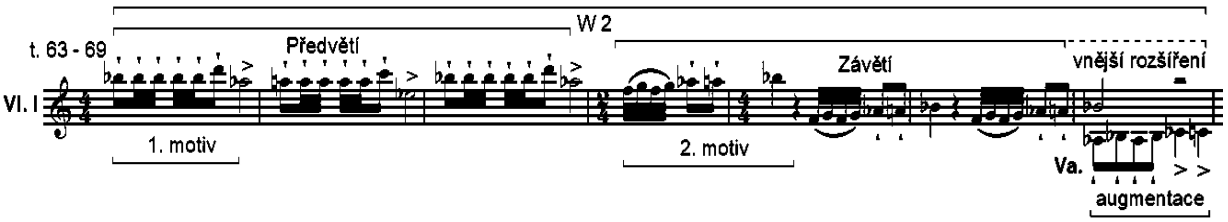
[470] Střídavě na sestupné celotónové škále *E6, D6, C6, B♭5, A♭5* a následně vzestupném lokrickém modu A5, B♭5, C6, D6, E♭6.

[471] Dále jen ve zkratce "*W2*."

Zatímco rytmicky a melodicky výmluvný *1. motiv* předvětí (Vl. I) nachází další oporu v protimelodii partu Vl. II, závětí zpracovává jediný a takřka neměnný melodický prvek, popř. jeho oktávou či septimovou transpozici v podobě augmentované tonální sekvence v partech Vl. I (v t. 67 – 68) a Va. (v t. 69). Kvůli názornosti jej můžeme nazývat jednoduše *2. motiv*. Jak bude později z logiky dílčí formy lépe patrno, lze celé toto první uvedení tématu *W2* považovat za typicky expoziční[472].

Příklad č. [6]:

Second Walking Theme (W2): členění asymetrické periody



(Zdroj: Vlastní zpracování, 2023)

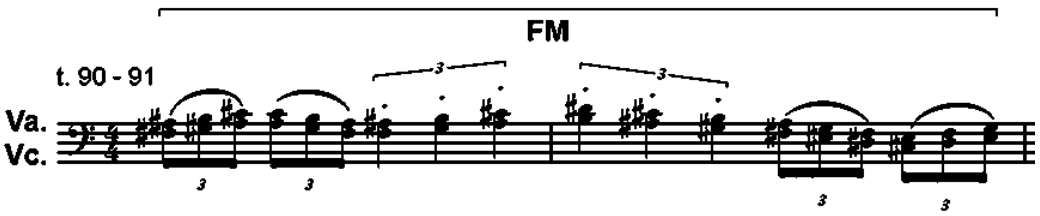
Navazující krátká modulační mezivěta *m* (v t. 70 -71) je tvořena komplementárním souběhem dříve exponovaného *TM* a melodicky krácené verze *2. motivu* závětí *W2*. V rámci čtyřhlasé (kvartetní) úpravy zde zaznamenáváme progresivnější aranžérský přístup jak z hlediska změn v distribuci motivického materiálu v rámci vnitřního hlasového uspořádání, tak i z hlediska hustoty harmonického zpracování. Rytmicko-harmonickou úlohu zde dočasně plní syrytmicky zpracovaná imitace *TM* 1. houslí a violy, jejíž harmonický směr je určován chromatickými postupy vstříc nové tónině Des dur. Mimotonálním chromaticko-terciovým vztahem je s původním zněním (v tónině B dur) spjato *provedení* tematické periody *W2*, jejíž podoba zde skýtá znatelné oživení a gradační opodstatnění jak po stránce instrumentační a zvukomalebné, tak také z hlediska harmonického průběhu a vývoje. Klíčovou úlohu v tomto ohledu sehrává harmonicko-rytmické pojetí partu 2. houslí a to zejm. díky uplatnění některých specifických a poměrně efektivních technicko-interpretačních technik, konkrétně harmonických trylků a virtuózních stupnicových běhů v tematickém předvětí a techniky *pizzicata* pak kombinovaného s hrou *arco* v jeho závětí. V t. 76 dochází k chromatickému modulačnímu posunu do tóniny D dur, odkud se harmonie postupnými chromatickými kroky během t. 77 - 78 navrací zpět do výchozí tóniny B dur. V těchto taktech dochází proti orchestrální předloze k znatelné rytmické simplifikaci modulujícího úseku, kdy je bohatě uplatněný chromatický pohyb doprovodných hlasů (Vl. II, Va., Vc.) organizován stejnosměrnými čtvrťovými hodnotami. V podstatě zde dochází zde k celkové a poněkud

[472] Ve smyslu integrovaného sonátového principu.

výrazné proměně rytmicko-harmonického pozadí a vnitro-harmonických vztahů v rámci inkriminované spojky *m* (77 -78). Elize tématu *W2* v t. 79 -81 zde plní funkci pomyslné *reprízy* založené na tematickém předvětí v tónině B dur. Jinak (tonálně a melodicky) identický motivický tvar Vl. I zaznamenává výraznější rytmickou obměnu doprovodných hlasů, kdy je harmonický pohyb středních hlasů (Vl. II, Va.) proti pravidelnému pulzu basové linky neotřele rytmizován velkými triolami. Tematická modulační mezivěta *m* v t. 82 – 85 pak motivicky čerpá střídavě z témat *W2* a *TH* a její harmonický a tonální průběh během t. 84 - 85 spěje k dominantě tóniny D dur v t. 86. (Proti orchestrální předloze zde není uplatněn motiv *W 1* v t. 83. Částečně reminiscenční charakter a vyznění pak má instrumentačně redukovaná a tempově zvrásněná citace *W 1* (konkrétně *WM*) v t. 86 – 87, jejíž vyznění má podobu smyčcového dua (Vl. I a Va.). Spojka *m (FM)* v t. 88 – 99 přináší nový svébytný motivický prvek v podobě melodicky a rytmicky výrazného (dvojhlasého) *frygického motivu (FM)* [473] nižších hlasů (Va. a Vc.) v t. 90 – 91, jehož rytmická struktura je založena na střídání malých a velkých triol (viz vyobrazení níže).

Příklad č. [7]:

Frygický motiv (FM): první výskyt



(Zdroj: Vlastní zpracování, 2023)

V průběhu spojky se pak častěji objevuje krácený a imitačně vrstvený *1. motiv* tématu *W 2*, který zde vytváří dojem efektní *stretty* (v partech Vl. I a Vl. II) vystavěné na akordických tónech sledu chromaticky terciově příbuzných akordů (v podobě *F♯, A, C♯, E, G♯, G♯mi, G♯, B*) v t. 92 – 95. Po krátkém harmonickém přerušení (*Cmi*$^{7♭}$, *E♭*^{7}, *D♭*$^{/add9}$, *B♭mi, E♭, B♭*$^{/\ add\ 11}$, *E♭*$^{/7b}$) v t. 96 – 97 pak těsna pokračuje obdobnou harmonickou progresí (*C*$^{♯}$, *E, E♯mi*$^{7♭}$, *B*), tentokrát na na diatonické bázi, do cílové tóniny Es dur na 1. době v t. 100, přičemž terciová spřízněnost trojzvuků *B* a *E♭* zde logicky předpokládá variantní enharmonickou záměnu akordu *C♭* místo psaného *B*. Lineárně pojímaná paralelní triolová figurace doprovodných hlasů (Vl. II, Va. a Vc.) od t. 96 je podpůrným evolučním prvkem nejen ryze lineárním, ale též vnitro-harmonickým, který zde gradační tendenci pozvolné harmonické progrese a zjevné rytmicko-

[473] Dále jen ve zkratce "*FM*."

fakturální proměně funkčně vyhovuje a účelně napomáhá. Uspokojivým vyvrcholením předchozího harmonického vývoje je akordicky vyplněný *1. motiv* tématu *W2* v tónině Es dur, který je prezentován syrytmií 3 vrchních hlasů vždy v prvé polovině t. 100 a 101. Kinetická energie tohoto motivického znění dále kulminuje přechodem na ostinátní šestnáctinovou figuru v t. 102, která je zakončena úsečným osminovým akordickým úderem *E♭* na 1. době v t. 103. Na fermatě *D♭4* v t. 104 se nachází další dílčí tektonický vrchol skladby, který tentokrát poukazuje na *1. motiv* tématu *W2* (stejně jako v předchozím případě) krátkým sólovým vstupem Vc., jehož hlavním účelem je upoutat pozornost k nové (kontrastní) hudební ploše a efektivně tak připravit její nástup. Zcela kontrastní hudební obsah, zvukovou profilaci a celkové zklidnění atmosféry přináší následující 12taktový úsek (od t. 105 – 116) v tónině Es dur, který má podobu 6taktové harmonické sekvence a jejího transpozičního opakování. Stupňovité harmonické postupy doprovodných hlasů (Vl. II., Va., Vc.) kráčející v pravidelných čtvrťových hodnotách nápadně evokují charakteristický metrorytmický puls či taneční ráz *blues* s (pro něj typickým) lehkým důrazem na nepřízvučných sudých dobách 4/4 taktu. Také melodika opírající se o zdánlivě monotónní a do značné míry lineární harmonický pohyb nižších hlasů má ryze kontrastní, poklidné, sugestivní až sférické vyznění, které je způsobeno dlouhými prodlevami počátečních melodických tónů a následně pak i překvapivým propadem diskantové melodie o interval malé septimy (*B♭4 – C4*). Proti předchozímu hudebnímu průběhu je tato melodie koncipována záměrně kontrastně a může dokonce budit dojem určité statičnosti, což je způsobeno jednak uplatněním dlouhých rytmických hodnot při rytmizaci výchozích melodických tónů (sekvenčního modelu a jeho transpozice) a také díky poměrně úspornému základnímu tónovému arzenálu (*B♭4, C4, D4, B♭4*). Záměrné použití nejdelších rytmických hodnot (celých not) zde poukazuje na harmonickou proměnlivost a variabilitu oněch dvou melodických východisk, tedy tónů *B♭4* (v případě sekvenčního modelu) a *F5* (v jeho transpozici). Modální harmonický pohyb a směr doprovodných hlasů v rámci smíšené faktury v t. 105 – 116 je rámcově určován mixolydickou škálou tóniny Es dur (*B♭, C, D, E♭, F, G, A♭, B♭*) na jejíž platformě jsou jednotlivé akordické tvary sekvenčního modelu Gershwinovy předlohy více či méně těsně harmonicky závislé. Naše verze však naznačený mixolydický (melodický) základ harmonizuje deriváty (akordy) terciové příbuznosti. Pozvolně klenutá linie ostatních harmonických hlasů plynoucí v pravidelném čtvrťovém rytmu tak tvoří nenásilný a fakturálně efektivní kontrapukt, přiměřeně odpovídající závažnosti hlavní melodie a dává tak vyniknout konturám impresivně pojaté harmonické progrese. Celkový harmonický průběh sekvence zde (proti Gershwinově předloze) zaznamenává nutnou redukci vnitroharmonických hlasů, kterou lze přehledně a výstižně nastínit pomocí akordických značek následovně: **t. 105:** $A\flat^{add9}$, Gmi^{7} (místo pův. $E\flat^{7}$), $A\flat^{add9}$, Gmi^{7} (místo pův. $E\flat^{7}$), **t. 106:** $A\flat^{add9}$ (místo pův. $Fmi^{11/-9}$),

Gmi (místo pův. *Gmi*^{7}), *B♭* $^{11/\ -5/\ -3}$, *Gmi* (místo pův. *E♭*^{7}), **t. 107:** *A♭*^{add9} (místo pův. *Fmi*$^{11/-\ 9}$), *Gmi*^{7}, *A♭* ^{add9} (místo pův. *A♭* ^{9}), *Cmi*^{7} (místo pův. *A♭* ^{9}), **t. 108:** *B♭*^{7}, *Cmi*^{7} (místo pův. *A♭* ^{9}), *B♭* $^{9/-5}$ (místo pův. *Gmi*$^{11/\ 9♭}$), *Cmi*^{9} (místo pův. *Cmi*), **t. 109:** *Gmi*^{7} (místo pův. *Cmi*$^{11/-3}$), *Cmi*^{9} (místo pův. *Cmi*^{11}), *B♭* ^{9} (místo pův. *Gmi*$^{11/\ 9b\ /-\ 3}$), *Cmi*^{7} (místo pův. *A♭* ^{11}), **t. 110:** prodleva *Cmi* (místo pův. *A♭* ^{7}), **t. 111:** *Fmi*$^{9/-\ 3}$ (místo pův. *Fmi*^{9}), *D♭* (místo pův. *B♭mi*^{7}), *Fmi*$^{9/\ -3}$ (místo *Fmi*^{9}), *D♭* (místo pův. *B♭mi*^{7}), **t. 112:** *E♭* $^{9/\ no\ 7}$ (místo pův. *Cmi*^{7}), *D♭* ^{7}, *Fmi*$^{9/-\ 3}$ (místo pův. *Fmi*^{9}), *B♭mi*^{7}, **t. 113:** *Cmi*^{add11}, *Bmi*^{7} (místo pův. *Dmi*^{7}), *Cmi*$^{11/-9}$ (místo pův. *Cmi*^{11}), *Gmi*^{7} (místo pův. *E♭* ^{9}), **t. 114:** *F*^{7}, *Gmi*^{7}, *F*^{9}, *Dmi*^{add11} (místo pův. *B♭* $^{9/\ 7\#}$), **t. 115:** *Dmi*^{7} (místo pův. *Dmi*$^{11/-9}$), *Gmi*^{9} (místo pův. *Gmi*$^{11/\ 9}$), *Ami*$^{\mathbf{7/5b}}$ (místo pův. *Ami*$^{\mathbf{11}/-\ 9}$), *Gmi*^{7} (místo pův. *E♭* $^{9/\ 7maj}$), **t. 116:** prodleva *Gmi*^{7} (místo pův. *E♭*^{7maj}). Tempový zlom v t. 117 startuje další krátký transpoziční a kineticky vitální sekvenční úsek, jehož model je melodicky, rytmicky (pomocí diminuce) a artikulačně (pomocí ligatury) pozměněnou variací *RM* ^{1} vstupního tématu *W1* a s předchozí myšlenkou jej pojí předivo doprovodných, lineárně vedených hlasů, které zprostředkovává nenásilnou a plynulou výměnu těchto dvou charakterově rozdílných melodických prvků. Prakticky zde dochází k poněkud méně obvyklému a o to účinnějšímu mikro-tektonickému jevu, tedy k příkře kontrastní proměně vůdčího motivického materiálu bez výraznější obměny doprovodu. Zjevná nepravidelnost metrického uspořádání (4/4, 4/4, 3/4) tohoto úseku skladby (117 – 119), způsobená neobvyklým posunem motivu RM na sudou dobu taktu, přesto nikterak neodporuje a zásadně nebrání pravidelné dvoučtvrťové pulzaci či obvyklé frázovací praktice se zdůrazněním každé z těžkých dob původního 2/4 metra. V duchu kontrastního motivického dialogu partů Vl. I a Vc. se nese tempově oživená pasáž v t. 120 – 126 v tónině Ces dur,[474] kdy sopránový hlas prezentuje melodický materiál v zásadě nový, zatímco bas navazuje na předchozí variantu *RM* ^{1} jeho další variací vzniklou jednak rozšířením motivu o nový melodický materiál (v podobě militantně rytmizované stupnicové pasáže v t. 120 a 122), dále krácením původního motivického jádra (tzn. jeho zakončením na první notě následujícího 5. taktu, viz Příklad č. [1] níže) a jeho rytmickou obměnou (tzn. uplatněním augmentace v podobě půlové hodnoty na poslední notě). Tento motivický derivát *RM* v t. 121 tedy můžeme pro přehlednost nazývat a označit jako *RM* ^{2} a to i v případě jeho následného výskytu v t. 124 - 126, kdy je jeho podoba rytmicky transformována do tvaru hemioly a hodnota jeho posledního tónu je pak redukována na polovinu. Zde se v charakteristice a analýze motivického původu *RM* ^{2} poněkud rozcházíme zejm. s řešením S. Reese, který spojuje motivickou příbuznost tohoto znění spíše s tématem *W2*. Pro nás tedy i zde zůstávají podstatnými především melos a jeho identická transpoziční podoba spolu s věrně zachovanou rytmickou dikcí. Motiv partu Vl. I zde navzdory výsadní pozici nejvyššího hlasu sehrává v t. 120 – 121 poněkud podružnou roli

[474] Enharmonicky zaměněné za původní *H dur*.

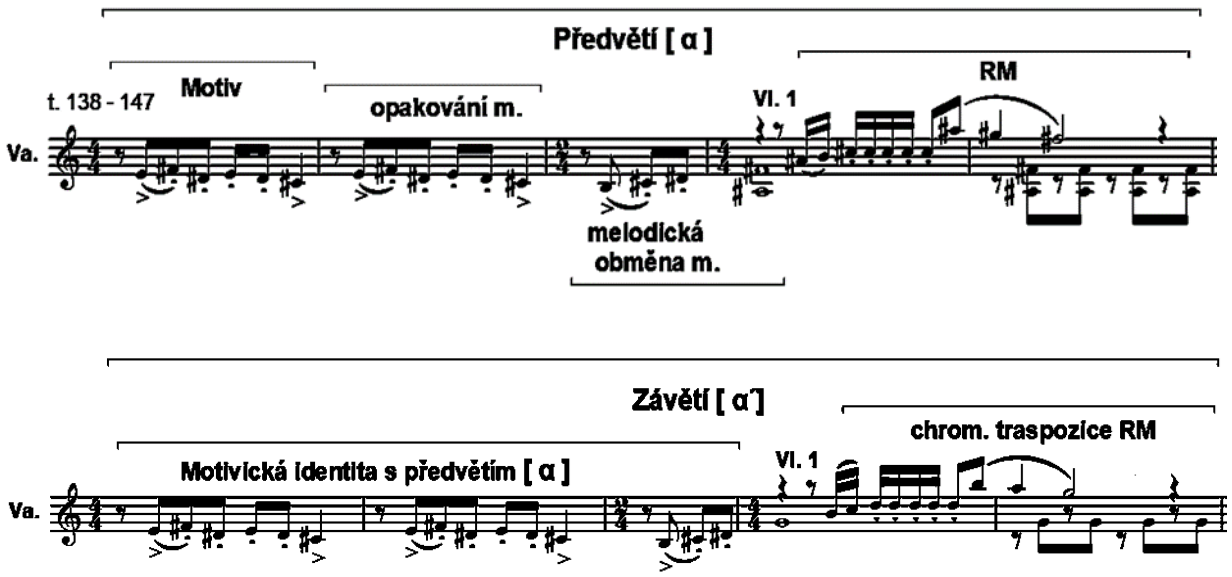
opozičního protihlasu, který obsahuje nejen prvek kantabilní a lyrický, ale též prvek kineticky a dynamicky činný. Ačkoliv motiv pokládáme za materiál v zásadě nový, mezi tónovým obsahem jeho úvodních čtvrťových postupů a ostinátní figurou *TH* můžeme spatřovat jakousi latentní podobnost, zvlášť pomineme-li její zjevnou permutační a augmentační úpravu. Výsledkem postupné dynamické gradace je pak jednotná rymizace motivu *RM* [2] všemi vrchními hlasy v t. 124 -126 s oporou odlišně koncipovaného basu, který svým sestupným pohybem směruje celkové harmonické pozadí a transpoziční průběh sekvence směrem k dvojhlasé kvartové prodlevě (*G♭2* / C♭2) v t. 127. Statičnost této harmonické prodlevy je konfrontována s kineticky vitálním kontrapunktickým předivem vrchních 3 hlasů, z nichž Vl. I a Vl. II postupují řetězcem 10 sestupných transpozičních opakování sekvenčního modelu, zatímco altový hlas až do t. 133 kontinuálně chromaticky stoupá. Princip protipohybu je uplatněn již v rámci tandemu dvou vrchních hlasů, kdy spodní hlas postupuje chromatickými kroky, zatímco horní hlas má podobu modulující sekvence (D6 - *E♭6 - G♭6, B5 - C6 - E♭6, A♭5 - A5 - C6,* atd.), jejíž jednotlivá transpoziční opakování terasovitě sestupují v intervalu malé tercie. Metrorytmický průběh vrchních 3 hlasů je zde nepravidelný a má podobu hemioly, jejíž integrovaný 3dobý (přesněji 3osminový) prvek (v partech Vl. 1 a Vl. 2) je zde proti 2dobému principu středního hlasu (Va.) v rámci 2/4 pulsu zvýrazněn také artikulačně pomocí legata. Pozvolný agogický a dynamický ústup celého sekvenčního řetězce je zakončen autentickým závěrem a statickým ustrnutím na akordické prodlevě $C♭^{7maj}$ v t. 136. Rytmická úprava taktu t. 136, která spočívá v rozdělení původní akordické prodlevy na 2 separované doby, zde podléhá striktnímu pravidlu nakladatele pro otáčení stran instrumentálních partů. Proto je zde akordický souzvuk zkrácen na polovinu a opatřen fermatou, aby po něm mohla následovat mandatorně vyžadovaná rytmická pomlka čtvr´tové hodnoty před obrátkou stran. Použití enharmonické záměny (původního zápisu dominanty H dur za C♭ dur) v úseku od t. 120 -136 je zcela záměrné a některým technicko-interpretačním specifikům smyčcových nástrojů vyhovuje v zásadě lépe. Zásadní interpretační usnadnění tato enharmonická záměna nabízí zejména při hledání optimálních prstokladových řešení v návaznosti na intonační, souzvuková a rezonanční omezení daných tónin v rámci tzv. čistého ladění. Zápis s využitím četných béčkových posuvek v tomto případě skýtá intuitivní prstokladové možnosti (kombinace či schémata), při nichž instrumentalisté, mimo jiné, obecně lépe reagují především na pokročilé nároky globální ansámblové intonace v rámci proměnlivé faktury, dále pak i na dílčí tempové a agogické změny. Proporčně nejrozsáhlejší a tematicky nejobsažnější formový díl ***A*** uzavírá tematická oblast *Left Bank Theme*[475], která se rozkládá v rozmezí t. 137 - 259. Nová tematická myšlenka, pracovně nazvaná *Left Bank Theme*, je do stejnojmenné a značně rozsáhlé tematické

[475] Dále jen ve zkratce "*LB.*"

oblasti integrována v podobě malé třídílné formy s reprízou *a b a'* coby její výchozí a základní tematický materiál. Prvé znění tématu uvozuje krátká, komplementárně rytmizovaná a ostinátně koncipovaná dílčí introdukce (*i*) v t. 137), na níž navazuje nekadenční a pravidelně členěná (5 + 5 t.) tematická perioda [α / α´], která je prezentována altovým hlasem (Va.) v t. 138 - 147. Stavba obou větných částí této jinak tonálně centralizované periody (v tónině E dur) je ozvláštněna přenesením (příznačného) motivu *RM z tématu W1* v závěru předvětí (t. 141 – 142) i závětí (v t. 146 – 147) partu Vl. 1. Motiv *RM* je podpořen též náhlou změnou jinak statické a ostinátně rytmizované harmonie, konkrétně vyústěním do akordického souzvuku *F♯* v periodickém předvětí a v závětí pak do poněkud nekonformního *G*[476]. Tento přejatý motiv je navíc provázen též znatelnou metrorytmickou a instrumentační proměnou doprovodných hlasů (s použitím statických harmonických prodlev ve středních hlasech proti rytmicky ohraničeným pizzicatovým akordickým arpeggiím v basu), což dojem periodicity a pravidelně členěné větné struktury tohoto malé dílu ještě zesiluje.

Příklad č. [8]:

Left Bank Theme (LB): díl *a*



(Zdroj: Vlastní zpracování, 2023)

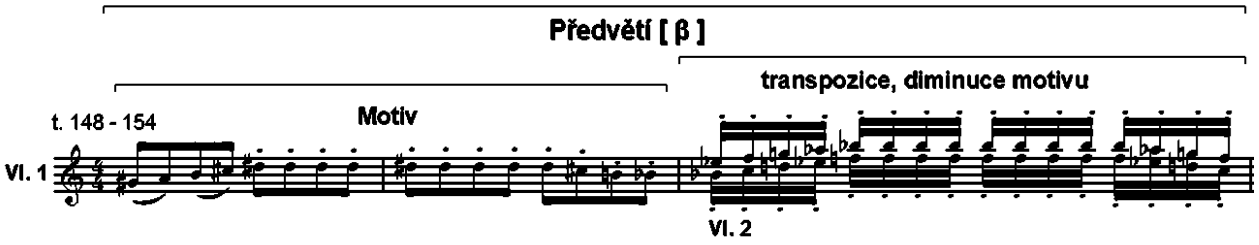
Nepřízvučnost a rytmická rozostřenost doprovodné přiznávkové hemioly vrchních doprovodných hlasů (Vl. 1 a VL. 2) exotický či orientální ráz tématu účinně podtrhuje a jeho celkovému vyznění dodává na kýžené atraktivitě.

[476] Místo původního *E*[7]. Tato harmonická úprava podléhá určité aranžérské licenci a na větnou stavbu nemá zvláštní vliv.

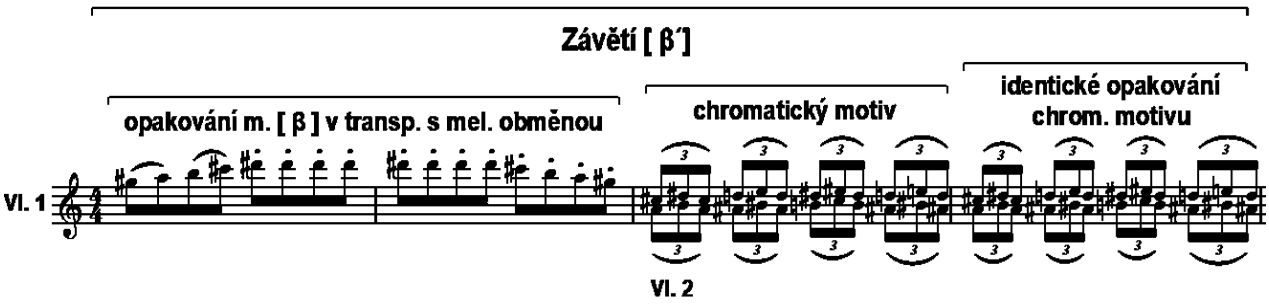
Naproti tomu díl *b* (t. 148 -154) již poukazuje na opodstatněnost přízvučných těžkých dob a jeho celková rytmická struktura tak skýtá vůči předchozímu dílu (*a*) vítaný kontrast. Přejímá ovšem i některé doprovodné rytmické textury z předchozího dílu, jako např. motiv evokující rytmus tanga v t. 150 partu Vc., tentokrát coby ozvláštňující a kontrastní prvek. Melodika této asymetrické periody [β / β´], členěné na 3 + 4 t., je v zásadě založena na klenutých škálových postupech frygického modu tóniny E dur, dále na (v našem případě enharmonicky modifikované) mixolydické Gis dur a na nápaditých chromatických transpozicích triolového motivu, který je utvořen ze střídavých melodických tónů. Motivická práce v t. 148 – 150 je založena na melodické příbuznosti klenutých stupnicových postupů v partech Vl. 1 a Vl. 2 a jejich kontrastním transpozičním[477] a rytmickém[478] zpracování v t. 150 (viz grafické vyobrazení v Příkladu 3.2.8 níže). Motivický materiál tematického předvětí je v t. 148 -150 doprovázen homofonně koncipovanou harmonií, která má podobu sestupného akordického sledu A^{7maj} - $G\sharp mi^{7}$ - $F\sharp mi^{7}$ - $A\sharp^{11/7\not/-5}$ směřujícího v pravidelných půlových hodnotách k harmonické prodlevě $G^{\sharp 9}$ v t. 150. Ačkoliv zdánlivě identické závětí (v partu Vl. 1 a v t. 151) sice čerpá z totožného melodického a akordického materiálu předvětí, harmonická progrese středních hlasů společně s basem zaznamenává v průběhu t. 151 - 152 výraznější schematické proměny (v podobě A^{7maj} - $G\sharp mi^{7}$ - $F\sharp mi^{7}$ - $C\sharp^{7}$- s finálním vyústěním do $Caug^{7}$ coby harmonické platformy *chromatického motivu* (v t. 153)[479].

Příklad č. [9]:

Left Bank Theme (LB): díl *b*



[477] Pomocí tonální transpozice.
[478] Pomocí diminuce.
[479] Jedná se v podstatě o figuru antitetické povahy, které se v rámci tematického dílu *b* nabývá mikro-tektonického významu.

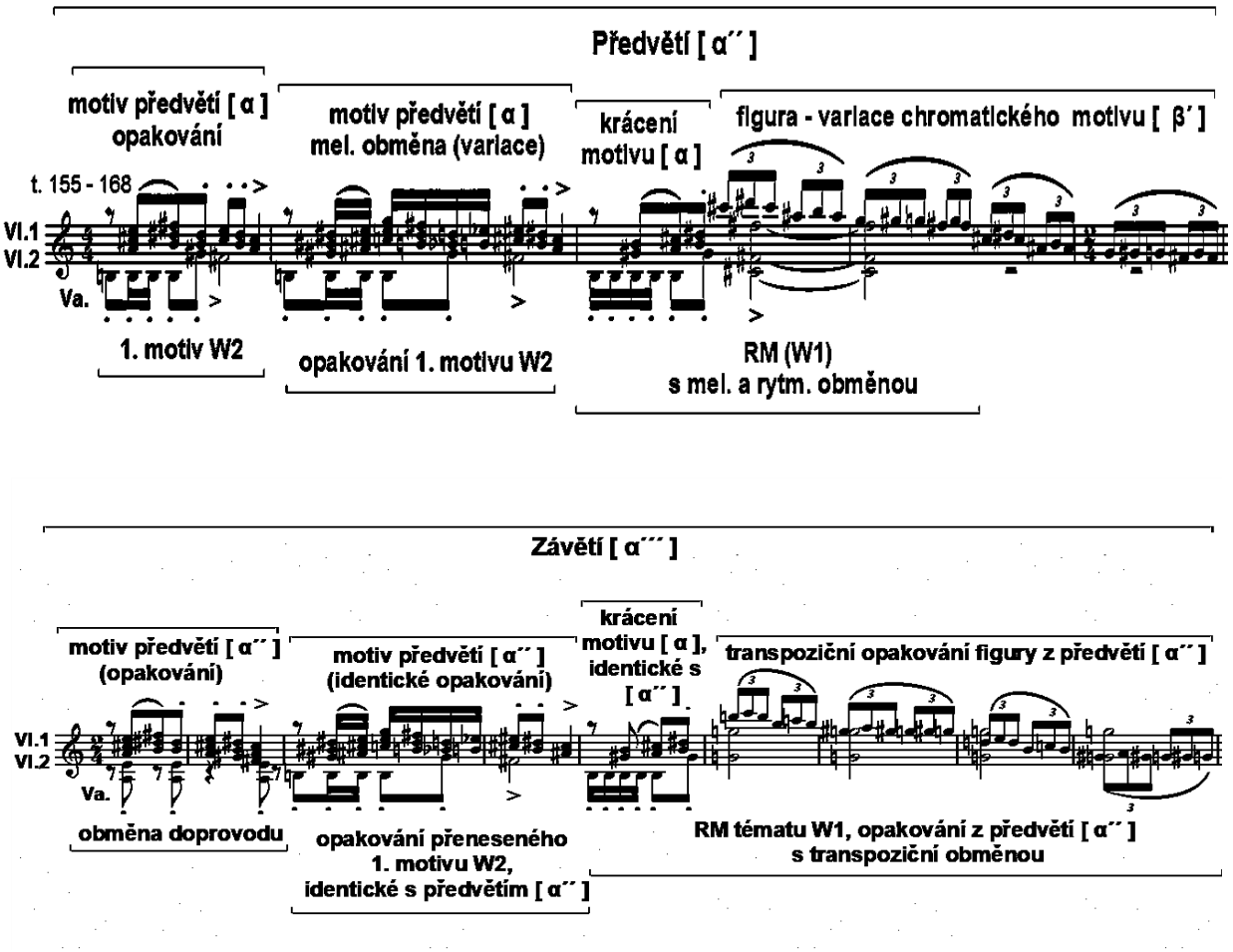


(Zdroj: Vlastní zpracování, 2023)

Reprízový díl *a'* je určen rozmezím t. 155 - 168 a rozsahově koresponduje s prvním zněním dílu (*a*) a jeho schematickým vyjádřením následovně: [α´´/ α´´´]. Do značné míry je díl zpracován evolučním způsobem s použitím různých variačních technik a nově je do něj implementována variantní podoba *1. motivu* tématu *W2* (v t. 155 – 157 a v t. 162 – 164 v partu Va.), která původní protihlas *RM* v tomto reprízovém dílu *a'* nahrazuje. Zjevnou odlišností tohoto dílu od původního znění je změna vnitřního metrického uspořádání 2/4 a 4/4 taktů, která je v tomto případě opodstatněna pouze edičními nároky na přehlednost a čitelnost (zhuštěného a koncentrovaného) textu a jeho rozložení v rámci notových osnov a stran při generování instrumentálních partů. Melodika tohoto dílu je v partech Vl. 1 a Vl. 2 proti původnímu znění (v dílu *a*) výrazně harmonizována (do podoby 2hlasu až 3 hlasu v t. 155 - 157 a 160 – 164), kolorována pomocí průtažných tónů (zejm. v t. 156 a 162) a střídavých tónů v rámci melodicky obměněné triolové figurace (v t. 157 -159 a v t. 165 – 168). Z hlediska rytmického zpracování tento díl mnoho variačních proměn neskýtá neboť výše uvedené variační úpravy melodického (motivického) materiálu původní rytmizaci tematického dílu většinově respektují. V tomto ohledu jedinou výraznější výjimku představuje repetovaný vstupní motiv v t. 156 a 162, kde rytmizace průtažných melodických postupů dvou vrchních hlasů zcela přirozeně podléhá variační dikci a původní osminový pohyb je zde tudíž nahrazen šestnáctinovými hodnotami. Výše naznačený harmonický půdorys obou znění (dílů *a, a'*) je rámcově zachován a jedinou odchylku zde představuje závěrečné vyústění dílu *a'* do blue-notově zabarveného akordického souzvuku E^7/Emi^7 v t. 165 – 166, kde jsou v rámci sopránové triolové figurace střídavých melodických tónů přímo konfrontováni zástupci obou tónorodů (pomocí tónů *G♯5* a *G5*). Určitou zvláštností naší verze, podléhající aranžérské licenci, je úplná absence protimelodie *CM* tématu *W1* v rámci dílů *a, a'*, kterou obě znění tématu *LB* obvykle obsahují. Uplatněním reminiscenčního principu, založeného na přenesení motivických prvků témat *W1* a *W2*, plní téma *LB* v kontextu rozsáhlého a tematicky obsažného formového dílu ***A*** formotvornou a do značné míry zcelující funkci.

Příklad č. [10]:

Left Bank Theme (LB): díl *a'*



(Zdroj: Vlastní zpracování, 2023)

V průběhu navazující přechodové části *m* v t. 160 – 190 je uplatněn volný motivický vývoj dvou vybraných prvků tématu *LB*. Tato evolučně a modulačně koncipovaná plocha je vystavěna na kontrastu vstupních motivů obou tematických dílů (*a, b*), kdy motiv dílu *b* zde dočasně slouží jako vrchní kontrapunktický hlas k harmonizovanému motivu dílu *a* v basu a středních hlasech v t. 175 - 179. Motivický materiál se zde vyskytuje v melodicky rozšířené, zkrácené nebo transpozičně upravené podobě. Tonální průběh této přechodové části pak směřuje k sekvenčně zpracovanému znění motivu *W2* v tónině C dur (v t. 190) a jeho následné transpozici v E dur od t. 195 (zajímavostí zde může být, že toto zjevné sekvenční zpracování charakterizuje S. Reese jako „dvě paralelní fráze“[480]). Přechodová mezivěta *m* dále pokračuje úsekem t. 200 – 205 v tónině As dur melodicky klenutou, krácenou a augmentačně upravenou verzí motivu dílu *b* téhož tématu *LB* v sopránovém hlase. Tento úsek je založen na dvojím

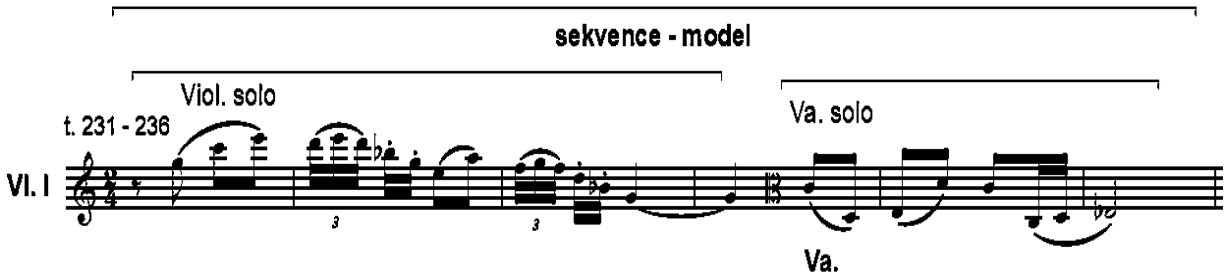
[480] REESE, *Music in Motion: Interpreting Musical Structure through Choreography in Gershwin's "An American in Paris"*, 2019, s. 51.

opakování téhož motivu s jeho melodickou a harmonickou obměnou, dále na převaze syrytmického (osminového) pohybu všech hlasů, a také na systematickém protipohybu sopránu a basu. Sestupný melodický postup motivu (*E♭6, D♭6, C6, B♭5*) pak zaznamenává v t. 203 chromatický posun (*E6, D6, C♯6, B*) a následně pak i rytmickou a melodické obměnu v t. 206 (v podobě *E6, D6, C♯6, B, B♭5*), přičemž chromatické modifikaci při druhém opakování podléhá i vzestupná část motivu (*A5, B5, C♯6, D6*). Úprava pomocí přidaného t. 206 je vynucena jednak edičním požadavkem nakladatele (Universal Edition) a také technicko – interpretačním nárokem pro praktickou spartaci jednotlivých instrumentálních partů. Takt 206 opatřený vloženou G. P. vyhovuje praktickým účelům veřejného provedení a optimálnímu rozložení textu tak, aby byla umožněna obrátka na liché straně textu ve všech instrumentálních partech současně a pokud možno v příhodném úseku skladby, kde takto (účelově) vytvořená G. P. zásadně nenaruší plynulost fráze a tektonickou koncepci hudebního celku. Tato vložená (přidaná) G. P. má navíc přispět k zesílení účinku následného tempového zlomu v t. 207 a nejen z tohoto důvodu má vložený takt představovat kompromisní řešení hned několika různých a protichůdných požadavků (problémů) současně. Následující citace tématu *LB* v t. 207 - 211 obsahuje reminiscenci dílu *a'* podpořenou znatelným poklesem původního tempa a rytmickou proměnou doprovodných hlasů v podobě synkopické textury v partech Vl. 1 a Vl. 2. Tematická citace [α] přechází v motivicky uvolněné třítaktí [β] založené na protipohybu stupnicových postupů (As dur) v basu a diskantovém hlase (Vl. 2) a tato motivická proměna dále je provázena jednak náhlým návratem hybného tempa a současně proměnou doprovodné rytmické struktury Vl. 1, která zde má podobu pravidelných osminových přiznávek. Celý tento osmitaktový celek (t. 207 – 214) tedy můžeme pokládat za nepravidelně členěnou asymetrickou periodu [5+3t.] a vzhledem k jejímu tonálnímu plánu [*A♭ / D♭*] pak též za první část souvislé gradační dvojperiody. Přenesený dvojhlasý *frygický motiv* (*FM)* v altu a basu, který byl dříve použit v t. 90 – 91, zde (v t. 215 – 218) slouží jako dílčí větná část [γ] kineticky členité a charakterově oživené periody [γ / β´]. Stejně jako v prvním případě i zde je *FM* kombinován s melodicky a harmonicky obměněným zněním *1. motivu* tématu *W 2.* Na *frygický motiv* pak navazuje v t. 219 - 222 vzestupná stupnicová pasáž (As dur) v podobě militantně rytmizovaného motivu [β´] partu Vl. 1, jehož perforovanou rytmickou strukturu komplementárně doplňuje melodicky klenutá šestnáctinová basová figura vybudovaná na terasovitém vzestupu undecimového akordického rozkladu $A♭^{11}$ spolu s rytmicky jednotným osminovým pohybem středních harmonických hlasů. Tato souvislá, pozvolná a kineticky velmi členitá gradace nakonec vyústí do identického opakování motivu *WM* ^{1} v t. 223 – 226. Tuto citaci tématu *W1* může díky lineárnímu zpracování ostatních hlasů pokládat za kontrapunktickou variaci (jinak melodicky neměnného) tématu *W1* a zároveň za počátek dílčí

a poměrně rozměrné ***Cody*** dílu ***A*** (čítající celkem 33 t.). Na tematický fragment *W1* ve výchozí tónině F dur pak navazuje harmonicky zajímavá spojka *m* (v t. 227 – 230) založená na střídání arpegiových rozkladů mimotonálních terciově příbuzných akordů $A♭^{7maj}$, *C*, $A♭^{7maj}$, *C*, C^{9}, která připravuje nástup *epizodní myšlenky* identicky přejatého *(orchestrálního) houslového sóla*, které se klene nad harmonicky statickou akordickou prodlevou C^{9} ostatních hlasů v rozsahu t. 231 – 233. Ačkoliv melodika diskantového houslového sóla zjevný arpeggiový princip spojky *m* plynule přejímá, způsob jeho uplatnění dodává nové hudební myšlence zcela odlišný, takříkajíc reminiscenční charakter. Na harmonické platformě C^{9} pak spolu s navazující motivickou citací *WM* v t. 234 – 236 v altovém hlase (Va.) oba hlasy utvářejí (vzájemně se doplňující) dialog v podobě sekvenčního modelu, který posléze zaznamená dvě další variační a transpoziční proměny.

Příklad č. [11]:

Epizoda: houslové sólo



(Zdroj: Vlastní zpracování, 2023)

První transpozici modelu uvozuje čtyřtaktová modulační spojka *m* v t. 237 – 240, která obsahuje barvitý harmonický sled alterovaných duodecimových (popř. alterovaných undecimových) akordů C^{9}, $F♯^{9♭ / add12}$, $G♯^{9b / add12}$, $B♭^{9♭ / add12}$, $F♯^{9♭ / add12}$, $B♭^{9♭/ add12}$, postupujících ve stejnosměrných čtvrťových hodnotách a efktivně tak připravuje transpoziční opakování modelu v tónině A dur. Aktuální transpoziční znění v t. 241 - 247 je pak v altovém hlase (Va.) rozšířeno ještě o reminiscenci rytmicky vitálního *1. motivu* tématu *W2*. Dvojhlasá adaptace v pořadí třetího flétnového sóla je transpozičně situována do tóniny G dur v t. 248 – 249. Odtud pak směřuje tóninovým skokem zpět do výchozí tóniny F dur v t. 250, kde dílčí *Coda* pokračuje návratem jiného (strukturálně odlišného) lineárního sekvenčního modelu, který byl dříve použit v t. 127 – 136. Rovněž tato sestupná sekvence je ve svém závěru obohacena o motivický příznak *1. motivu W2* v altu (Va.). Na fermatě akordického souzvuku F^{7maj} v t. 259 posléze detekujeme uspokojivý závěr rozsáhlého dílu ***A***, a zároveň i další z dílčích tektonických vrcholů skladebného celku. Obsah taktů 388 – 391 orchestrální předlohy je v této

verzi (z ryze praktických, takříkajíc edičních důvodů) komprimován do t. 258 a 259 s fermatou a G. P..

Zcela kontrastní atmosféru středního dílu ***B*** uvozuje 4taktová introdukce (*i* **)** v tónině B dur, založená na komplementárním a pravidelně strukturovaném doprovodném rytmu (v partech Vl. I, Vl. II a Vc.), jehož harmonické zpracování[481] spolu s tempově rozvláčným metrorytmickým uspořádáním evokuje typický houpavý taneční charakter *blues* (v t. 260 – 263). Melodii vystavěnou na bluesové škále explicitně nenuceně anticipují již vstupní tóny altového hlasu v 1. a 3. taktu introdukce (*i*), a to příznakem charakteristického intervalu zmenšené kvinty[482] obvykle označovaného jako tzv. *blue-note*[483], jehož účinek zde nabývá na intenzitě zpracováním do podoby melodického přírazu (*E*) k 1. době prodlevy (*F*). Vliv evropské (francouzské) vážné hudby převážně uplatňovaný v dílu ***A*** je zde konfrontován s jazzovou stylizací vážné hudby amerického kontinentu z prvních dvou dekád minulého (20.) století v dílu ***B***.

Za výchozí tematický materiál poměrně rozsáhlé, dílčí a tematicky autonomní oblasti *Blues Theme*[484], která se rozprostírá v rozmezí t. 264 – 350, lze považovat výrazově nosnou a tektonicky stěžejní myšlenku *blues theme*[485] v t. 264 – 277, která je zpracována do podoby malé integrované třídílné formy (*a i a´*). Poněkud neobvyklým, kontrastním, oživujícím a scelujícím prvkem této základní třídílné tematické myšlenky, na kterou se nyní blíže zaměříme, je zejména její střední díl (*i*) v podobě *Interludia* tonálně situovaného do stejnojmenné mollové tóniny b moll. Na rozdíl od Reesovy proporční charakteristiky dílu *a*, který jej identifikuje jakožto tradiční 12taktový bluesový model [4 / 4 / 4], chápeme tento tematický díl [α / α´ // β] spíše jako určitou stylizaci či rozšířenou 13taktovou podobu onoho archetypálního bluesového modelu, která má rozsah asymetrické periody [4 / 4 // 6].[486] Tato extenze celkovému vyznění dodává určitý artificiální rozměr, jehož účinek je v závěru ještě umocněn polovičním závěrem a vyústěním do stejnojmenné mollové tóniny b moll v t. 277. Základem sonorní sopránové melodie je postup tónů mixolydické bluesové škály (*F – G – B♭ – C - D♭*). Zdrojem charakteristického výrazového napětí základního *motivu bluesového tématu*[487] je tón *D♭5* na třetí době t. 265 (v partu Vl. I), který zde plní funkci melodicky

---

[481] Založeno na opakovaném akordickém sledu: *B♭ - Fmi* $^{7/5♭}$ | *F* $^{11/-3}$ - *Gmi*^{7} - *Cdim*^{7} - *E♭*$^{11\#/-5}$ (v t. 260 – 261), z něhož lze intuitivně odvodit příslušné kadenční schéma: *T* - $D^{7}_{5♭}$ | D^{11}_{-3} - VI^{7} - $II_{\sharp}^{5\sharp}$ - $S^{11\sharp}_{-5}$.

[482] V našem případě enharmonicky zaměněné za interval zvětšené kvarty ve vztahu k základnímu tónu. Pro blues typické čtvrttónové intonační zkreslení (zatemnění) tónu *F* je zde notačně vyjádřeno pomocí obvyklé půltónové aglomerace tedy tónem *E*.

[483] MATZNER et al., *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. [Díl 1]. Část věcná*, 1980, s. 54.

[484] Dále jen ve zkratce *BT*.

[485] Dále jen ve zkratce *bt*.

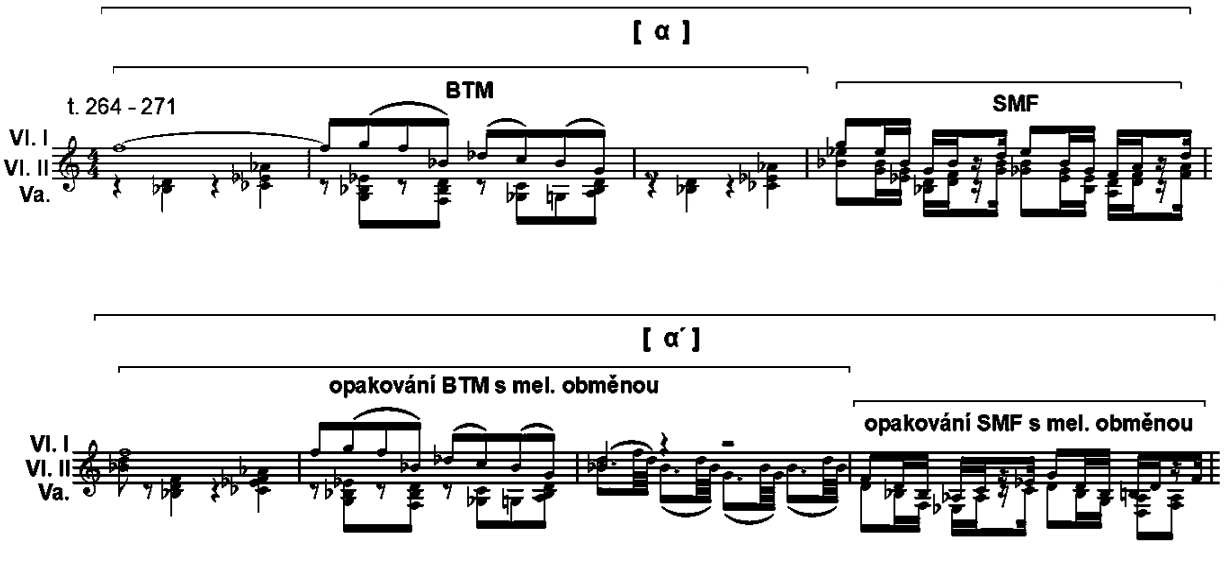
[486] REESE, pozn. 2, s. 48.

[487] Dále jen ve zkratce *BTM* (z anglického znění: *Blues Theme Motive*).

působivého, výrazově potemnělého a intonačně zkresleného tzv. *blue-note*, na jehož efektivitě se zde podpůrně podílí též rytmicko-harmonické zpracování komplementárně koncipované doprovodné složky (v hlasech Vl. II, Va. a Vc.). Jinak poklidná melodie předvětí je ve 4. a 8. t. ozvláštněna kontrastní, kineticky vitální a z podstaty melodickou *synkopickou figurou*[488].

Příklad č. [12]:

blues theme (bt): předvětí [α / α´] dílu *a*



(Zdroj: Vlastní zpracování, 2023)

Koncepce doprovodných hlasů 8taktového předvětí [α, α´] a podoba harmonické kadence v tónině B dur [*T* $^{4\sharp 5}$ - *D*$_{\flat}^{9}{}_{5\flat}^{7\flat}$ | *D*$^{8}{}_{-3}{}^{9}$ - *VI* ^{7} - *II*$_{\flat}^{7}{}_{5\flat}$ - *VI* ^{7} | T $^{4\,5}$ - D$_{\flat}^{9}{}_{5\flat}^{7\flat}$ | *II* ^{7} - *T* - *S* - *III* | + | *T* - *D*$_{3\flat}^{9}{}_{5\flat}^{7\flat}$ | *D*$^{8}{}_{-3}{}^{9}$ - *VI* ^{7} - *II*$_{3\flat}^{7}{}_{5\flat}$ - *VI* ^{7} | *T* - *VI* - *S* - *VI* | *T* - *VII*♭ - *VI* - *VI*♯$_{3\sharp}{}^{7}$] je částečně přejata z introdukce (*i*) má tudíž podobu cyklicky opakovaného dvoutaktí, které je použito vždy na začátku obou 4taktových frází [α / α´][489].

V závětí [β] je pak melodická základna poněkud rozšířena a tón *Db* nahrazen melodickou variantou *D*, čímž dochází ke znatelnému výrazovému oživení dosavadního melodického vývoje tématu. Působivě vystavěná a pozvolna klenutá melodie vrcholí skokem velké septimy (*G♭4 - F5*) v prvním taktu závětí, kde z logiky a celistvosti fráze detekujeme počátek *druhého motivu bluesového tématu*[490]. Tento výrazově činný motiv je lineárně členitý a obsahuje

[488] Dále jen ve zkratce *SMF* (z anglického znění: *Syncopated Melodic Figure*). Značně nivelizovaná a z podstaty rytmická podoba této figury je v dalším průběhu skladby uváděna zkratkou SRF odpovídající českému překladu původního anglického znění *Syncopated Rhytmic Figure*.

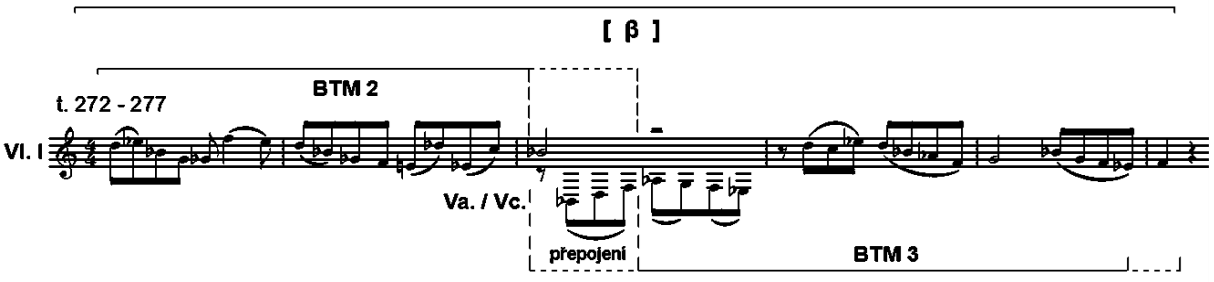
[489] V případě funkce *VI*♯$_{3\sharp}{}^{7}$ je v partu Vl. II z prakticko-interpretačních důvodů uplatněna enharmonická záměna tónu *G♯3* za *A♭3*.

[490] Dále jen ve zkratce *BTM 2*.

melodické skoky oběma směry. Za melodický důl pak považujeme počátek *třetího motivu bluesového tématu*[491], který komplementárně prochází basem, altem a sopránem a s předchozím motivem je přepojen pomocí oktávové transpozice na 1. a 2. době t. 274. K dalšímu motivickému přepojení *BTM 3*, tentokrát do následujícího *Interludia*, pak dochází na 1. době t. 277 (viz Příklad č. [13] níže)[492]. Kadenční zpracování[493] 6taktové fráze závětí [β] zde můžeme vyjádřit fukčním schématem [*S - $II^{7}{}_{5\flat 4}$ | T - $VI\flat^{7}$ - $S\natural^{7\flat}$ - VII | + | T - S^{43}- $D^{7}{}_{-5}$ | T – III^{7}- VI^{7} - $III^{5\flat}$ | S - VII^{7} - VI^{7} – D^{7}*], které odpovídá proporčnímu rozvrhu [2 + 4t.].

Příklad č. [13]:

blues theme (bt): závětí [β] dílu *a*



(Zdroj: Vlastní zpracování, 2023)

Interludium[494] v rozmezí t. 277 – 281 obsahuje kontrastní motivický materiál v tónině b moll a přináší výrazový vzruch v podobě krátké, zato efektivní melodicko-harmonické sekvence (v t. 280 -281) založené na rytmicky rafinovaném hemiolovém modelu a jeho transpozičních opakováních, kterou lze při bližším zkoumání současně považovat za účinnou chromaticko-enharmonickou modulaci z výchozí tóniny b moll do B dur v t. 282. Podobu tohoto harmonicky koncentrovaného gradačního úseku v t. 277 – 281, tvořený sledem zvukově emancipovaných (měkce zmenšených, měkce malých, zmenšeně malých, či alterovaných variant) septimových souzvuků, částečně ilustruje následující harmonické schéma [*T_{-3} - $T^{7}{}_{-3}$ | $II^{7}{}_{3\natural 5\natural}$ - $S\natural^{7}{}_{3\natural}$ - II^{7} - VI^{7} | $T^{7}{}_{3\natural}$ - $T\natural_{3\sharp}{}^{7}$ | $S\natural^{7\flat}{}_{3\sharp 5\natural}$ - $VI\sharp^{7\sharp}{}_{3\natural 5\sharp}$ - $S\natural^{7\natural}{}_{3\natural}$ - $VI\sharp^{7\sharp}{}_{3\natural 5\natural}$ - $VI\natural^{7\natural}{}_{3\natural 5\natural}$ | $III\natural^{7}{}_{3\flat 5\natural}$ - $III^{7}{}_{3\flat}$ - $D^{7}{}_{5\flat}$ - $D_{3\natural}$*], které vyústí návratem tematické myšlenky *blues*

[491] Dále jen ve zkratce *BTM 3.*

[492] Takt 277 tedy považujeme pro obě motivické části (*BTM 3 a Interludium*) za společný. Obdobná motivická přepojení (jaká jsou obsažena v t. 277 nebo např. později v t. 295 a v dalších případech) označujeme v přehledovém schematu Tab. č. [2] ekvivalentním výrazem *řetězení.*

[494] Dále jen ve zkratce *i.*

theme (*a'*) opět v durové tónině B dur, přičemž obvyklé kadenční schéma je v tomto případě (zejména díky emancipované vnitroharmonické a kontrapunktické koncepci) identifikovatelné takřka intuitivně či pouze obrysově.

Tematický celek *blues theme* pak uzavírá proporčně identická repríza malého dílu *a´*, jehož motivická práce je zde obohacena především o výraznou protimelodii v altovém hlase, výrazné uplatnění různých polyrytmických struktur (např. 8:6:4 v t. 285) s výrazným uplatněním synkop v rámci rytmicko-harmonického zpracování středních hlasů (zejm. Vl. II a Va.). Evoluční charakter této reprízy v tónině B dur pak velmi efektivně zesiluje modulační vyústění celé fráze do tóniny g moll dur v t. 295 pomocí harmonicky barvitého sledu, obsahujícího septimové, nónové a undecimové akordy a některé mimotonální funkce (dominanty, subdominanty nebo tercově příbuzné akordy). Harmonický průběh v rozmezí t. 293 – 295 s cílem v tónině g moll (v t. 295) stručně vystihuje následující funkční schéma (v tónině B dur) T^7 - S^7 - VII^9 - D^7 - $VI^{11}{}_{-3}$ - VI^7 - S^9 | VII^7 - D^7 - T^7 - $VI^{/7}$ - II^7 - (D^7) - $(D^7{}_{3\sharp})$ | **(**G dur)*:* $T – T – T^{7\sharp}$- $T^{7\sharp}$.

Cílem modulačního vyústění tematické reprízy je čtyřtaktová tematická spojka *m* (t. 295 – 298), která je s tématem motivicky přepojena společným t. 295. Jedná se o melodickou parafrázi vstupního třítaktového motivu *BTM* v sopránu s důsledně chromatickým kontrapunktem ostatních doprovodných hlasů. Navzdory progresivitě a dynamičnosti zpracování pohybu vnitřních hlasů však spojka novou tóninu neopouští a logicky připravuje zkrácený (takříkajíc epizodní) návrat tématu *bt* tentokrát v tónině G dur. Kineticky činný a vůdčí prvek doprovodné složky představuje sekvence basové linky v t. 295, jejíž model je založen na sestupných chromatických postupech a oktávových skocích violoncellových pizzicat a na jeho augmentačních a diminučních proměnách v průběhu jeho tří následujících opakování v t. 296 – 298.

Druhé znění tematické myšlenky *bt* v t. 299 - 310 má poněkud evoluční a variační ráz, který se nejzřetelněji projevuje melodickými (zejm. inverzními a permutačními) obměnami *SMF,* dále zjevnou plasticitou a instrumentační redistribucí středních hlasů a také proporční redukcí tematického závětí, které je zde proti původnímu znění o dva t. zkráceno (t. 307 - 310). Stejně jako v prvním znění je i zde vůdčím nositelem melodického materiálu *BTM* a *BTM2* part Vl. I.

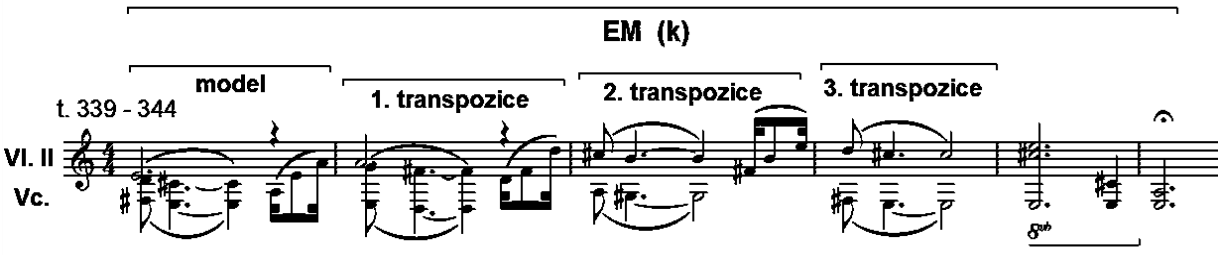
Následuje tempově oživená, tonálně členitá a evolučně koncipovaná gradační plocha, nápadně připomínající sonátové provedení. Tato poměrně rozsáhlá gradace od t. 311 je převážně vystavěna na značně nivelizované podobě *SMF*, jejíž melodika pracuje s omezeným intervalovým ambitem malé nebo velké sekundy, zatímco její původní rytmická struktura, jak ji známe již z t. 267, zůstává nedotčena. Za povšimnutí zde stojí, že proměna tohoto původně

melodického motivu v prvek z podstaty rytmický zde sémantický a gradační účinek této figury paradoxně zesiluje. Permanence synkopické figury je v průběhu celé gradační plochy občasně překryta nebo přerušena dalšími výraznými a kontrastními motivy, jako je např. transpozičně koncipovaný vstup adaptovaného saxofonového sóla v t. 317 – 319 altovým a basovým hlasem (Va. a Vc.) nebo permutačními variantami *oscilačního motivu*[495], založeného na pravidelném, ostinátním opakování a diatonické harmonizaci sekundového intervalu v kontrastním stejnosměrném šestnáctinovém nebo osminovém rytmu (použitého např. v t. 316, 322, 325 nebo v t. 326 – 328) nebo extrahovanou a sekvenčně zpracovanou citací *BTM* [496] v t. 329 – 332. Členitý harmonický průběh této sekvenčně koncipované gradace postupně prochází tóninami D dur (od t. 311), F dur (od t. 314), As dur (od t. 317), H dur (od t. 320), D dur (t. 323), c moll (t. 326) a dílčího vyvrcholení dosahuje řetězcem chromatických transpozic *BTM* od taktu 329.[497] Výrazové napětí dále kulminuje v t. 333 exoticky vyznívající klenutou pasáží Vl. II, jejíž tonální základ tvoří sedmitónový mixolydický (durový) modus se zvýšeným 4. stupněm a sníženým 7. stupněm (*G3 - A3 - B3 - C♯4 - D4 - E4 - F4*) nápadně připomínající specifický typ durové škály, tradičně a hojně užívané jak v klezmeru nebo též východoevropské lidové melodice podhalského typu[498]. Tento modální materiál je v průběhu t. 334 – 335 dále zpracován do podoby opakovaného a posléze ještě o velkou sekundu transponovaného gradačního motivu, který je provázen harmonicky statickým a disonatním kontrapunktem ostatních hlasů. Vertikálním průsečíkem kontrapunktických hlasů je pak harmonický efekt založený na tritónovém základu, tj. souzvuku *C♯4*/*F4*/*B4* (v partech Vl. I a Va. v t. 334) nebo oscilaci intervalu zvětšené kvarty v rámci opakovaného basového postupu *B2*, *A2*, *G2*, *F2* v partu Vc. během t. 334 - 335. Gradační plocha pak následně vrcholí krátkou reminiscencí *bt* v tónině A dur (v t. 336 - 338), po níž ještě následuje postupné agogické a dynamické zklidnění v podobě 6taktové *kody (k)*[499] v t. 339 - 344, která je vystavěna na postupném odeznívání chromaticky zpracované synkopické figury (*SMF*) v partu Vl. I. a novém sekvenčně koncipovaném *epizodním motivu*[500] v partu Vl. II a Vc. (v t. 339 – 344).

[495] Dále jen ve zkratce *„OM."*
[496] Taktu 265.
[497] V tóninách F dur/ f moll v t. 329, Es dur/ es moll v t. 330, Cis dur/H dur v t. 331, A dur/ D dur v t. 332.
[498] TROJAN, Jan. *Moravská lidová píseň: melodika - harmonika : o harmonické struktuře lidové písně jako rezultátu melodické složky*. 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1980, s. 43-49.
[499] Dále jen ve zkratce „*k.*"
[500] Dále jen ve zkratce „*EM.* "

Příklad č. [14]:

Epizodní motiv (EM) kody (*k*)



(Zdroj: Vlastní zpracování, 2023)

Na 4. době posledního taktu *k* (344) dochází opět k přepojení, tentokrát s *introdukcí* (*i*) [501], která sice ještě čerpá z motivického materiálu (*BTM*) doznívající tematické oblasti *BT*, zároveň však slouží jako krátká (6taktová), impresionisticky laděná předehra následujícího tematického pilíře (oblasti) dílu ***B***.

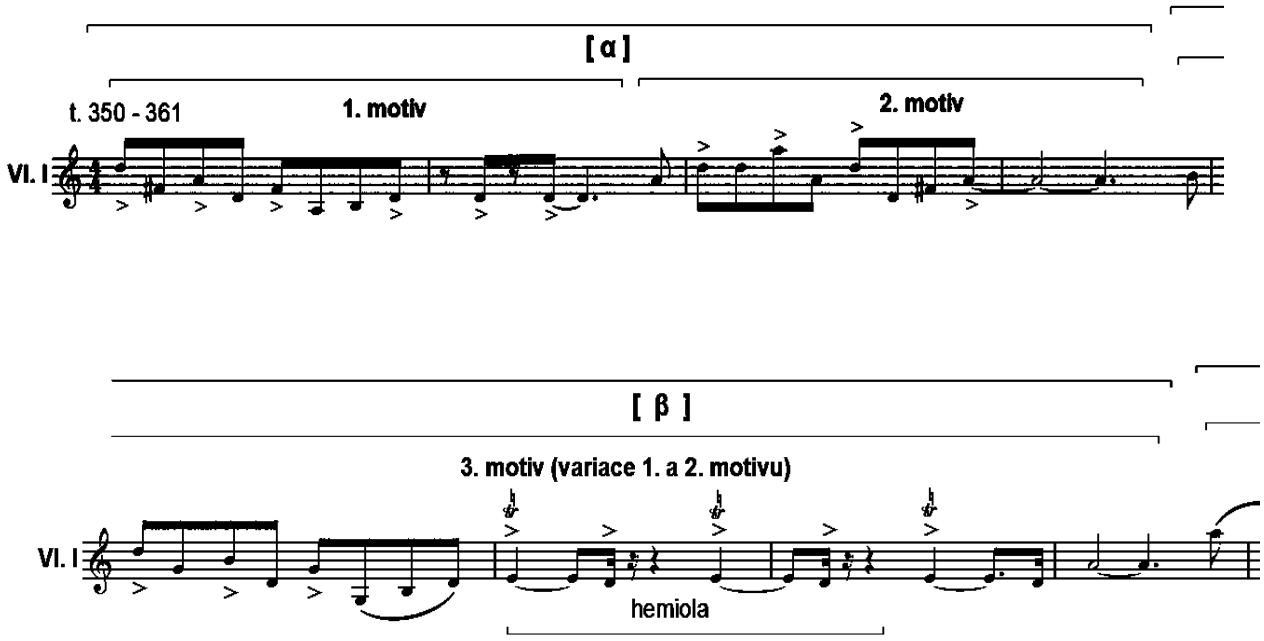
Ačkoliv tempový předpis *introdukce* (*i*) ještě dotváří a umocňuje zklidněnou atmosféru předchozí *kody* (*k*), o to účinněji pak působí ve vztahu k tempově vitální a motivicky kontrastní tematické myšlence, kterou považujeme za příznačný a svébytný hudební prvek nadcházející tematické oblasti *Charleston Theme*[502], jejíž počátek detekujeme v t. 350. Základním formotvorným útvarem je zde postrojně členěné12taktové téma *charleston theme (a)*[503] [α / β / α´] v tónině D dur s pravidelnou větnou stavbou [4 / 4 / 4] a obvyklou kadenční podobou. Příkře kontrastní synkopické instrumentální melodice Vl. I, založené na terasovitých kvintových a sextových intervalových skocích, dává vyniknout komplementární metrorytmický monolit ostatních (doprovodných) hlasů plynoucí v pravidelném ostinátním čtvrťovém a osminovém rytmu. Tempově vitální přiznávkový princip doprovodných hlasů (basu a altu) spolu s ostinátní doprovodnou figurou Vl. II a (synkopicky) rytmizovanou melodikou evokují charakter nezaměnitelného dobového tance *charleston*. Pravidelný puls a komplementární (přiznávkový) princip doprovodné složky (Vc. a Va.) je zde příhodně ozvláštněn a zahuštěn harmonickými akcenty v podobě septimových akordů na lehkých dobách taktů, které dodávají elementárním harmonickým funkcím a základní kadenční struktuře [*T – T – VI / S – III – D / D – S – III – T – III*] na kýžené atraktivitě. Sugestivita doprovodné složky je zde umocněna ostinátní figurou partu Vl. II, jež souzvukovou platformu altu a basu efektivně obohacuje o oscilující melodické (střídavé) tóny a doprovodné metrorytmické struktuře tak (do jisté míry) dodává takříkajíc komplementární vyznění. Charakteristický taneční ráz tématu *cht* značně

[501] Dále jen ve zkratce „*i (BTM)*."
[502] Dále jen ve zkratce "*CHT*."
[503] Dále jen ve zkratce „*cht (a)*". Označení „(a)" platí pro variantní rondový díl.

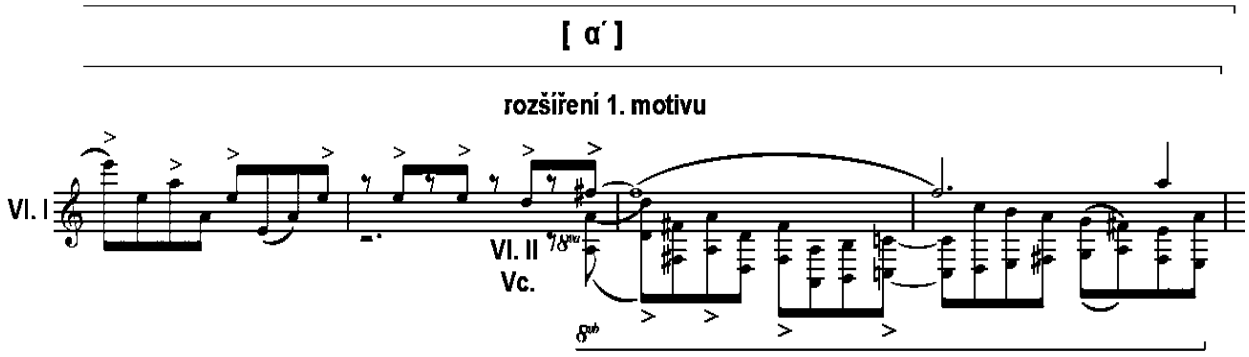
umocňuje i nivelizovaná melodika středního větného celku [β], která je rytmicky zvrásněna hemiolou utvořenou z repetovaného 6/8ového trylkového modelu v sopránovém hlase v t. 355 -356. Tematická repríza [α′/ α′] je rámcově koncipována jako rozšířené (4taktové) znění *1. motivu* [α] v sopránu, přičemž tentýž motiv je zde asynchronně imitován a v závěru (v t. 361) ještě ozvláštněn nápaditým protipohybem ostatních hlasů (Vl. a Vc.). Melodický a harmonický zdvih v podobě *III*^{7} na 4. době t. 361 podněcuje cyklické opakování této vyhraněné hudební myšlenky a zároveň tak předznamenává kinetický spád dalšího pokračování celé nadcházející tematické oblasti *CHT*. Na organickou spřízněnost *cht* s předchozím tematickým modulem *bt* (i přes jejich veškeré strukturální odlišnosti) pak poukazuje shodně použité harmonické schéma tzv. bluesové dvanáctky. Odhlédneme-li však od neúprosných pravidel a zásad klasické harmonie a zaměříme-li se spíše na stylově-interpretační hledisko tance charleston (tj. intuitivní zdůraznění nepřízvučných sudých dob), zcela logicky a opodstatněně tak zesílí i význam harmonických akcentů[504] situovaných na lehkých dobách taktů a dojem variantního tonálního centra spíše v tónině moll (h moll) je pak zde zcela nasnadě.

Příklad č. [15]:

charleston theme (cht): motivické členění a větná výstavba



[504] v podobě zahuštěných akordických variant *VI*^{7} (v t. 350), *II* (v t. 354) a III^{7} (v t. 350), *S* (v t. 358) a *D* (v t. 358) namísto původních *T*, *S* a *D*.



(Zdroj: Vlastní zpracování, 2023)

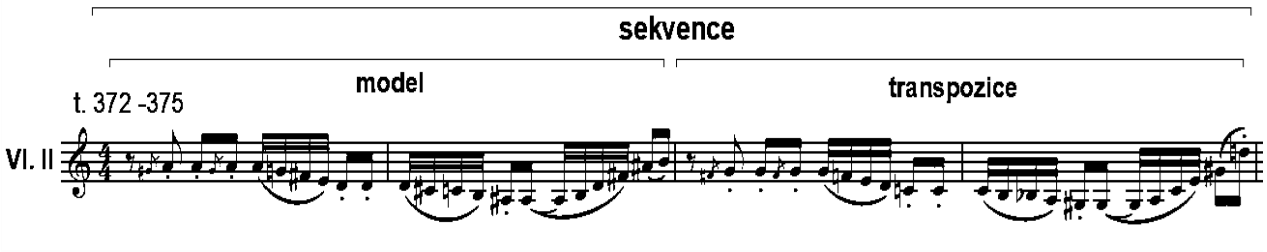
Následuje melodicky a tonálně totožná a rozsahově redukovaná, 10taktová variace tématu *cht*[1] (*a*[1]) [α / β / α´] s výraznou rytmickou obměnou doprovodných hlasů v t. 362 – 371, která nejvýrazněji postihuje zejm. ostinátní figuru Vl. II. Návrat tématu naší verze se od původní předlohy liší harmonicky zeslabeným polovičním závěrem *III - T,* kdy je v basovém hlase místo tóniky *D2* použito 5. stupně tóniny (tedy tónu *A2*).

Na tematickou variaci *cht*[1] v t. 372 bezprostředně navazuje svébytný, melodicky i rytmicky výrazně strukturovaný a sekvenčně zpracovaný *epizodní motiv*[505] druhých houslí v tónině h moll. Ačkoliv tento hudební prvek plní z hlediska formotvorného funkci spíše spojovací (ve smyslu modulační mezivěty nebo spojky), disponuje až překvapivou výrazovou kvalitou a účinností. Též vzhledem k jedinečnosti jeho výskytu na něj zvlášť poukazujeme a volíme pro něj právě toto označení (epizodní motiv). Progresivita motivické práce zde spočívá zejm. v nekonformním, melodickém a artikulačním zpracování (s využitím ornamentiky, chromatiky, staccat a ligatur) a rafinované synkopické rytmizaci vůdčího hlasu v rámci lokálně zhuštěné a smíšené faktury. Poměrně krátký čtyřtaktový úsek se tak stává určitou stylizací či nápodobou improvizovaného jazzového sóla[506], přičemž charakterově vitální, hybná a velmi pestře strukturovaná melodie je zde doprovázena kineticky umírněným a artikulačně kontrastním předivem (pohybem) vnitroharmonických hlasů.

[505] Dále jen ve zkratce „*EP - Vl. II* (*b*)."
[506] Adaptovaného z původního klarinetového, flétnového a hobojového partu.

Příklad č. [16]:

Epizodní motiv druhých houslí (EP - Vl. II)



(Zdroj: Vlastní zpracování, 2023)

Krátký 8taktový úsek od t. 376 můžeme považovat za další reminiscenci tematického materiálu a zároveň evolučně koncipovanou modulační mezivětu m_{cht} (a^2), jejímž účelem je tonální transfer hudebního děje zpět do výchozí tóniny D dur v t. 384. Tento úsek skladby je ukázkou pokročilé variační práce koncentrované na nejmenší motivické prvky. V prvém 4taktí je pozornost upřena k fragmentu *1. motivu cht* v partu Vl. II, který zpracovává pouze trojici úvodních tónů *G5, B4, D5*. Motivický úryvek je zde systematicky melodicky a rytmicky obměňován za pomoci dělení, krácení, nivelizace augmentace, diminuce nebo vnitřního rozšíření melodického materiálu a jeho metrických změn (v podobě hemioly použité v t. 388 – 389). Evoluční charakter zde výrazně podtrhuje lineární vedení ostatních hlasů (Vl. I a Va.), lokální využití chromatiky a mimotonálních fukcí v t. 376 – 379, přičemž basová linka spolu s melodií (Vl. II) zde vyvolává dojem jakéhosi autonomního tonálního pásma v tónině G dur, zatímco kontrapunkt dvou výše uvedených hlasů (Vl. I a Va.) spolu utváří příkře kontrastní, ostinátně koncipovaný a komplementárně rytmizovaný doprovodný riff, jehož harmonická struktura (vyjádřená schématem T - $III\sharp_{3\sharp}^{5\sharp}$ - $II\sharp_{3\sharp}^{-5}$) v paralelní tónině e moll, naznačuje lokální uplatnění bitonality[507]. Druhé 4taktí je pak založeno na transpozičním a rytmicky obměněném opakování vypůjčeného motivického úryvku *cht* z t. 360 a to v podobě modulující sekvence adaptované dvěma spodními hlasy (altem a basem). Dominantní napětí tohoto úseku účinně zesilují mimotonální funkce (D^7), $III\flat^{7\flat}$ a (D^7) podpořené paralelními tritónovými postupy 2 vrchních hlasů (Vl. I a Vl. II) v t. 380 – 382, které pak disonantní kontury jednotlivých harmonických funkcí považlivě zvýrazňují. Celý tento dílčí úsek uzavírá chromatický postup sólového basu v t. 383, který hudební děj odvádí znovu do tóniny D dur.

Následující úsek (díl) cht^2 svým postrojným členěním [α / β / α´], rámcovou (základní) harmonickou strukturou [*T* / *S* / *D*] a použitým motivickým materiálem (zejm. v části β) vytváří dojem evolučně pojaté a volně motivicky zpracované variace či parafráze tématu

[507] S ohledem na interpretační limity technického provedení partu Vl. I je v uvedeném rozsahu taktů opět využito enharmonických záměn.

charleston theme, kterou lze pracovně označit jako *cht*^{2} nebo (c_a). Nejpatrnější rozdíl mezi původním a současným zněním tematické fráze *cht* shledáváme zejm. v rozsahu a (s ním související) nepravidelným členěním na jednotlivé větné celky [8 / 7 / 10]. Aktuální podoba nekadenční věty od [α] původní motivický materiál (*1. a 2. motiv cht*) dočasně opomíjí a nahrazuje jej nápaditým dialogem dvou (sice kontrastních, avšak příhodně se doplňujících) rovnocenných hlasů: 1. pohyblivou a sémanticky poněkud monotónní altovou figurou (partu Va.) založenou na rozšířené bluesové škále a ostinátním stejnosměrném osminovém pohybu; 2. pozvolna klenutou melodií Vl. I, jejíž linie průběžně poukazuje spíše na tonální příslušnost k mollové tónině h moll (díky použitému akordickému rozkladu $B^{9\flat}$) a současně tak koresponduje také s dur/mollovou dualitou blues (zde prezentovanou altovým hlasem). Motivická spřízněnost s tématem *cht* je v případě větného celku [β] zcela průkazná a přejatý fragment *1. motivu cht* je zde zpracován do podoby výrazně strukturovaného a melodicky obměněného dvojhlasého modelu v partech Vl. I a Vl. II, jehož horizontální (melodické) i vertikální (harmonické) ztvárnění je (z hlediska distance a jakosti použitého tónového materiálu) poněkud striktně determinováno intervalem čisté kvinty (viz t. 392 - 398). Ve své podstatě se tento centrální větný celek zakládá na identickém opakování téhož 4taktového motivu, ovšem s absencí posledního z taktů, čímž je mimo jiné zavdána jedna z příčin oné výše zmíněné asymetrie a nepravidelnosti větné stavby. Obligátní funkční harmonický vztah S – T zde suplují pokročilé harmonické varianty $S^{13}\text{-}11^{7\sharp}$ (v t. 392 - 393) a $T^{13}\text{-}11^{7\sharp}$ (v t. 396 - 397), které vzhledem k dalšímu harmonickému vývoji fráze posilují spíše mollový subdominantní charakter, jakoby tím i záměrně předznamenávaly netradiční a překvapivé chromatické vyústění následující větné části [α´] v tónině Es dur. Vyjma proporční změny (tj. rozšíření věty na 10 t.) a uplatněné chromatické modulace alterovanými akordy v t. 405, vychází motivický obsah této reprízy takřka identicky ze své předlohy [α]. K návratu zpět do tóniny D dur pak dochází prostřednictvím obvyklého mimo-tonálního vztahu (D^{11}) - *T* v t. 408 – 409.

Velmi autentické (avšak výrazně harmonizované) znění tématu v tónině D dur, označené jako *cht3* nebo (*a3*), se tentokrát omezuje pouze na doslovnou citaci větných částí [α / β] a scházející reprízový větný úsek v tomto přípaně nahrazuje progresivně koncipovaná 15taktová tematická koda k_{cht}, pro niž se (vzhledem k ne zcela vyhraněnému a jednoznačnému formovému tvaru tematické oblasti *cht*) nabízí též variantní označení (k_a). Tato figurativně a převážně syrytmicky koncipovaná plocha celou oblast tanečního tématu *cht* (a současně i celý díl ***B***) uspokojivě uzavírá, nekonvenčně zceluje, plynule a nenuceně graduje a dalšímu hudebnímu ději, jakož i celkovému formovému tvaru a hudebnímu ději dodává expanzivní ráz. Děje se tak pozvolnou proměnou faktury, metrorytmického pozadí a užitého motivického materiálu, kdy přejatý melodický prvek (motiv) z t. 357 je nejprve důsledně citován, následně

pak systematicky krácen, nivelizován, rotačně a metro-rytmicky modifikován do podoby harmonicky neotřelé a syrytmicky strukturované hemioly s počátkem v t. 424. Syrymie a nepravidelnost melodicky nekonvenční figury v t. 424 - 428, založené na kombinaci melodických skoků s chromatickými postupy v partu Vl. I, je umocněna harmonicky barvitými souzvuky série alterovaných nónových, undecimových a septimových akordů, zakončené sledem mimotonálních dominant ($II_{3\sharp}{}^{9\natural}{}_{5\flat}$ - $D^{11}{}_{-3}{}^{9\flat}$ / $T^{9}{}_{5\flat}{}^{7\sharp}$ - $T_{3\natural}{}^{11}{}_{5\flat}{}^{-9}{}_{7\flat}$ - $III^{11\sharp}{}_{-3}$ / $\mathrm{III}\natural^{7}{}_{5\flat}$ - $II^{11\sharp}{}_{3\sharp}{}^{9\natural}$ - $(D^{7}{}_{5\flat})$ / $(D_{-3}{}^{11\sharp}{}_{7\natural}{}^{9\flat})$ – $(D^{9\flat}{}_{-5}{}^{7\natural})$ / $(D^{9\flat}{}_{-5}{}^{7\natural})$), které tonálně uvozují (připravují) další znění *blues theme* (*bt*) a současně i následujícího tematického modulu *CHT+BT* v tónině C dur (v t. 432)[508]. Poněkud perkusivní charakter této hemioly je navíc umocněn náhlou změnou polohy všech hlasů spektra a zjevným zhuštěním faktury. Poté co melodická linie a harmonický vývoj hemioly postupně ustrnou na souzvuku mimotonální dominanty v podobě $(D^{9\flat}{}_{-5}{}^{7\natural})$ v t. 428, následuje třítaktová gradace (v t. 429 – 431) coby příprava nového znění tématu *blues theme* (*bt*) v t. 432 a následujícího tematického modulu *CHT+BT*. Harmonická (souzvuková) složka je zde podřízena lineární koncepci jednotlivých hlasů, přičemž nižší hlasy postupují paralelně, vzestupně a v protipohybu k sestupné linii partu Vl. II a jednotícím prvkem všech hlasů je stupnicový postup založený na tónovém obsahu mixolydického, frygického a lokrického modu tóniny C dur. Uspokojivé harmonické vyústění tematické kody k_{cht} a celého doznívajícího tematického modulu *CHT* pak skýtá rozvod mimotonální dominantního undecimového akordu $(D^{11\natural})$ do tónického kvintakordu (C dur) na pomezí t. 431 – 432.

Počínaje taktem 432 detekujeme nový tematický modul *CHT+BT*, jehož hudební obsah je kombinací a do jisté míry i konfrontací obou dříve exponovaných myšlenek dílu ***B***. Zatímco melodie 1. houslí v t. 432 oživuje dříve zpracované téma *bt*, doprovodná složka zde kontinuálně přejímá metrorytmický charakter předchozího znění *cht*. Reminiscenčně koncipované 11taktové téma *bt*, zejména jeho v předvětí [α / α′], je současně konfrontováno jednak s výrazným hemiolovým doprovodným principem posledního znění *cht* a s progresivní proměnou basové linie, která je tentokrát založena na chromatice. Syrytmii a chromatiku uplatněnou v lineárně vedených doprovodných hlasech pak v t. 434 – 439 efektivně umocňují i rytmicky kontrastní melismata melodicky zvlněných triolových pasáží Vl. II (přejatých z původního flétnového partu). Citace tematického závětí [β] v t. 440 – 442 je transpoziční obdobou jeho původního znění bez výraznějších proměn metrorytmického a vnitro-harmonického zpracování. Melodika následující homofonně koncipované (vnitřně rozšířené a

[508] Schéma funkční harmonie zde zohledňuje enharmonické záměny některých akordických tónů, konkrétně tónu *C4* místo *B♯4* v případě $III^{11\sharp}{}_{-3}$ (v t. 425), tónu *B3* místo *C♭4* v případě $III\natural^{7}{}_{5\flat}$ (v t. 426), tónu *B♭4* místo *A♯4* v případě $II^{11\sharp}{}_{3\sharp}{}^{9\natural}$ (v témže t.), tónu *A♭* místo *G♯* v případě funkce $(D_{-3}{}^{11\sharp}{}_{7\natural}{}^{9\flat})$ v t. 427 a 428.

výrazově zklidněné) mezivěty m_{bt+W2} v t. 443 vystavěná na motivickém materiálu *BTM 3* se během t. 443 – 445 pozvolna rozplyne v kadenci sólového violoncella (adaptované z partů fagotu a tuby), jejíž hudební obsah je vlastně variační obměnou a současně augmentační a transpoziční obdobou téhož motivického materiálu (již dříve použitého v t. 317- 318). Tuto sólovou vsuvku violoncella uspokojivě uzavírá akordický souzvuk dočasné tónické prodlevy (kvartsextakordu C dur) všech hlasů v t. 449 - 450. Mezivěta dále využívá reminiscenční návrat *1. motivu W2*, který je zpracován do podoby krátké a imitačně koncipované 7taktové *stretty* s počátkem v t. 451. Na pedálové prodlevě *G2* tóniny C dur (v partu Vc.) a funkční harmonii *T* / $III_{\flat}^{7}{}_{-5}$ / $III_{\flat}^{8\ 7\ 6\ 5}$ / $D^{7}{}_{-5}$ pak v t. 458 - 461 pak zaznívá konkluzivní citace bluesového tématu (*BTM3)*, která mezivětu prodlevou na tónické dominantě $D^{7}{}_{-5}$ a zároveň i celý formový díl ***B*** uspokojivě uzavírá.

Závěrečná tematická ***Coda*** je od předchozího dílu zřetelně oddělena a její nástup charakterizuje návrat tematického materiálu *W1*, který je provázen náhlou změnou tempa a překvapivým tóninovým skokem (do tóniny A dur) a mimotonálním harmonickým vztahem na bázi tercové příbuznosti úvodního akordu v tónině C dur (tj. $III^{11}{}_{-3}{}^{9\sharp/9\natural}$) s posledním souzvukem, tj. $D^{7}{}_{-5}$ dílu předchozího. Celý tento formový díl je pak vlastně jakousi rekapitulací jak primárního, tak i sekundárního myšlenkového materiálu[509] skladby a způsob uplatnění jednotlivých, dříve použitých, tematických (popř. motivických) fragmentů je zde determinován jednak zjevnými tempovými a agogickými proměnami, novými tonálními vztahy a především rámcovou tektonickou koncepcí evolučně a obrazotvorně koncipovaného kompozičního celku. Transpoziční 12taktové opakování tématu W1 (v partech Va. a Vl. II) je tentokrát vnitřně rozšířeno o vzestupnou a kineticky hybnou triolovou pasáž v rozsahu jednoho 2/4 taktu. Rozšířená tematická citace poukazuje nejen na témbrové a rozsahové dispozice obou melodických partů (zejm. na kontrast violového partu situovaného do malé oktávy a diskantovou polohu sóla 2. houslí v tříčárkované oktávě), ale také na dosud netušený výrazový a dynamický potenciál této výchozí hudební myšlenky, jejíž aktuální znění rozhodně nepostrádá kinetický spád a spontaneitu. Značně progresivní je však vnitro-harmonické zpracování dočasných středních hlasů (1. houslí a violy), které je zde (proti předchozím tematickým výskytům *W1*) považlivě zhuštěno barvitým sledem nónových a septimových akordů. Rovněž typická basová figura, založená na repetovaném sekundovém kroku tónů *B, A,* je v tomto znění zpracována do podoby komplementárního osminového rytmu.

Na obdobné platformě doprovodných hlasů se dále odehrává i tempově modifikovaná a vnějším způsobem motivicky rozšířená reminiscence *epizody hsl. sóla* v t. 474 – 481 (na *D* téže

[509] Za primární myšlenkový materiál považujeme v rámci Cody uplatněná témata: *W1, LB, TH, W2.* Za sekundární myšlenkový materiál pak považujeme *epizodu hsl. sóla*.

tóniny A dur). Poté co 8taktová citace houslového sóla harmonicky vyústí v t. 481 do dominanty (*D*) tóniny C dur, řetězec tematických fragmentů pokračuje dále, tentokrát 4taktovou připomínkou předvětí dílu *a'* tématu *LB* v t. 482 a 11taktovou gradační *strettou* $_{LB}$ (s počátkem v t. 486) vystavěnou na diminuci, syrytmii a melodické obměně děleného tematického fragmentu *LB,* který je v závěru zpracován do podoby tonální sekvence (příslušející tónině C dur). V t. 497 dochází k motivickému přepojení doznívající těsny (*strettou* $_{LB}$) s unikátním výskytem děleného motivu *WM* tématu *W1* v basu. Takřka střihem (bez přípravy) je následně citován též melodicky pozměněný motiv taxi klaksonů (*TM*) v t. 499 - 504, jehož harmonie osciluje mezi *VI.* stupněm a *D* tóniny C dur. Motivický obsah (materiál) následujícího sekvenčního úseku se v partech Vl. nápadně podobá hudebnímu ději velkého dílu ***A*** v t. 72 -74 a pracuje s tematickým citátem předvětí *W2,* který se tentokrát opírá o (dříve několikrát použitý) extrahovaný motivický model *WM* v basovém hlase v t. 497. Na kontrapunktu a kombinaci motivických prvků *W1* a *W2* je tak v průběhu t. 505 -510 budována krátká tonální sekvence, určovaná a vedená basem od V., přes III., až k I. stupni téže tóniny C dur. Gradační účinek této sekvence též účelně zesiluje i neúprosně repetovaná série doškálných kvartsextakordů ve středních hlasech. Pozvolné gradaci a kulminaci výrazového napětí celého formového dílu pak významně napomáhá i modulační spojka *m* (v podobě chromatické sekvence) v t. 511 – 514, jejíž tonální příslušnost k tónině C dur považujeme za *(D)* cílové tóniny F dur. Melodicky klenutá a syrytmicky zpracovaná ostinátní šestnáctinová figura třech vrchních hlasů zde slouží jako harmonizovaný sekvenční model[510], který třemi postupnými chromatickými transpozičními obměnami vyústí do finálního znění *kráčejícího motivu* (*WM)* tématu *W1* v t. 515. V podstatě identické opakování *1. věty* tématu *W1* zaznívá stejně jako při jeho prvém uvedení v partu Vl. II, tentokrát však v oktávové transpozici a ve dvoučárkované oktávě. Drobné změny jinak přesného motivického opakování *WM* postihují pouze doprovodnou složku, kdy je basový hlas zcela nivelizován (prodlevou *C4*) a střední hlasy jsou redukovány pomocí nenásilného kontrapunktu repetované altové chromatické figury (*B♭4 - A4 - A♭4 - G4*). Absenci protihlasu *CM* coby součást W1 zde považujme za určitou aranžérskou licenci tohoto zpracování. Na tónické basové prodlevě (*F3*) v t. 519 – 524 je znovu připomenut motiv předvětí dílu *a* tématu *LB*, tentokrát opět evolučně zpracovaný do podoby imitační *stretty* $_{LB'}$, tedy obdobně jako v t. 486. I tato těsna má strukturu krátké tonální sekvence o třech transpozičních zněních, přičemž její model je přiměřeně harmonizován pomocí 2hlasé a 3hlasé úpravy výchozího motivu ve vrchních hlasech (Vl. I, Vl. II, Va.). Jednotlivé hraniční tóny proposty a následných imitačních citací zde společně utváří dojem rozšířeného harmonického spektra a kvartového akordického souzvuku (s tónovým obsahem: *F4, B♭4, E5, A5*).

[510] Složený z doškálných kvintakordů.

Participující motiv *RM* však v této transkripční úpravě schází. Řetězec tematických reminiscencí obsahuje i pozměněné opakováním spojky *m $_{(h)}$'*, která byla původně použita coby tematické přemostění při prvém uvedení témat *W1* a *TH* v t. 15 – 18. Spojka *m $_{(h)}$'* založená na melodicky modifikované a bohatě harmonizované hemiole v partech Vl. I a Vl. II skýtá i tomuto formovému dílu kýženou vitalitu a vítaný dramatický vzruch. Její úderný charakter je podpořen stejnosměrným osminovým pohybem zemitého doprovodného motivu (riffu) spodních hlasů (který lze pokládat za určitou stylizaci metrorytmického idiomu tanga či jiného charakteristického tance latinskoamerické provenience) a harmonicky zesílen oscilací různých funkčních variant na tónické basové prodlevě (*F2*) a tonální platformě tóniny F dur v rozmezí t. 525 – 531 (jako např. T^{11} – S^{7} / T^{9} – VI^{11}-$_{5}$ $^{-9}$ v t. 525 – 526 a obdobně dále). Průkazně evoluční gradační charakter pak mají po sobě následující rytmicky progresivní a fakturálně kontrastní stupnicové postupy mixolydického a aiolského modu[511] partů Vl. I a Va. (v t. 532 – 534), které efektivně připravují patetický reminiscenční návrat bluesového tématu *bt* (motivu *BTM*) opět v hlavní tónině F dur. Pro zřetelnější schematické odlišení od předcházející mezivěty *m $_{(h)}$'* proto označujeme tyto vzestupné stupnicové pasáže v t. 532 – 534 jako introdukci bluesového motivu *i $_{(bt)}$*. Uplatněním výrazného altového protihlasu v rámci homofonní průzračné faktury se rozsahově úsporná citace *bt (BTM)* v t. 535 stává pomyslnou apoteózou nejen celého závěrečného dílu (*Cody*), ale též celého díla. Tempově umírněný závěr *Cody* dočasně přerušují ještě ostré kontury (akcenty) tempově vitální hemioly *m $_{(h)}$''* v t. 539 (naposled použité v t. 525), která je tentokrát zvrásněna protipohybem a obohacena o račí postup v basu a 2. houslích. Tempově zklidněný závěr *Cody* od t. 545 patří už jen tonálně ukotvené a dynamicky vygradované citaci bluesového tématu *bt (BTM)'*. Závěrečný tónický souzvuk *F dur* na první době t. 551 pak chápeme jako tektonický vrchol skladby. Dynamicky kontrastní akordický apendix v podobě souzvuku F^{7maj} na lehké době posledního taktu je pak nejlépe chápat buďto jako rutinní interpretační klišé běžně používané v závěrech tzv. *jazzových standardů* nebo jako pouhou aranžérskou licenci této plnorozsahové smyčcové adaptace.

3. 5. 3 Závěr

Abychom uspokojivě, přehledně a současně i srozumitelně (a pokud možno též úsporně) vyjádřili, jak tonální plán skladby koreluje s tektonickou koncepcí díla a dílčími částmi (díly) hudební formy, použili jsme schematický přehled v podobě Tabulky č. [2], která je současně základním orientačním vodítkem pro účely bližšího pochopení souvislostí mezi

[511] Původně aiolský modus je v této verzi díla doplněn o prodlevu *C3* na těžké době t. 534 v basu. Reálně tak vzniká opět mixolydická škála.

komprehenzivním textovým obsahem této analýzy (podkapitoly) a odkazovaným přilohovým materiálem v podobě partitury díla.

Kromě identifikace hlavních formových dílů (*A, B, Cody*) a příslušných tematických oblastí (*First Walking theme, Taxi Horn Theme, La Sorella, Second Walking Theme, Left Bank Theme, Blues Theme, Charleston Theme*) poukazuje základní text této analýzy na některé jednotlivé dílčí formotvorné segmenty (tematický/motivický materiál a jeho periodickou/větnou strukturu) a konkrétní způsoby jejich kompozičního ztvárnění, o nichž námi odkazované (citované) informační zdroje takto podrobně nepojednávají nebo je případně analyzují odlišným způsobem. To se týká zejm. nejdrobnějších formotvorných celků, zejm. motivického materiáu nebo dílčího hudebního obsahu introdukčního, spojovacího nebo kodového typu (jako např. *epizody* v tematické oblasti *Second Walking Theme* v t. 105 – 116, *Interludia* (*i*) v t. 277- 281 a *epizody houslového sóla* (v t. 231) oblasti *Left Bank Theme* nebo *synkopická melodická figura* (*SMF*) a *oscilačního motivu* (*OM*) v t. 311 v rámci oblasti *Blues Theme*) a tyto jsou zde pojednány jak z hlediska detailních mikrotektonických konstrukčních parametrů a složek (větné výstavby, tonality melodiky, harmonie, polyfonie, kinetiky, faktury), tak i z hlediska jejich uplatnění v rámci makrotektonických stavebných principů (identity a kontrastu, úměrnosti jednotlivých částí v rámci vyšších celků či jejich hierarchického uspořádání v rámci kompozičního celku). Naše analytické pojednání se pak zaměřuje na výskyt specifických formotvorných melodicko-harmonických struktur (zejména tonálních a chromatických sekvencí, modulací a ostatních typů tonálních transferů), rozmanitých metrorytmických struktur (charakteristických figur nebo příznačných synkopických útvarů či riffů) nebo detekci charakteristických metrorytmických pulzačních proměn v podobě hemiolových figur, které v kontextu díla a jeho formy implikují latentní uplatnění vlivů a prvků latinskoamerické a afroamerické tradiční hudby (jak exemplárně uvádíme např. na modelu spojky (*m*) v Příkladu č. [3] nebo na příkladu větné části [β] tematického materiálu *charleston theme*, pojednaných v podkapitole 3. 2. 2), to vše pak v kontextu uplatňovaného tonálního plánu (průběhu) skladby, který je spolu s popisem výše uvedených prvků a jejich přesnou lokací vyjádřen rovněž v Tabulce č. [2] téže podkapitoly. Deskriptivní vyjádření exemplárních klíčových harmonických fukčních vztahů v podobě odpovídajících fukčních schémat je pak (z úsporných důvodů) součástí samotného základní (hlavního) textu příslušného textového oddílu.

Při klasifikaci konkrétního typu celistvé hudební formy (této poměrně obsáhlé hudební materie) navazujeme na poznatky čerpané z odborné literatury, které současně kombinujeme a komparujeme s vlastními zjištěními na základě podrobného analytického rozboru a následné syntézy jednotlivých tematických oblastí (včetně jim podřízeného tematického motivického

obsahu) a dle výše deklarovaných analytických kritérií. Ačkoliv námi využité zdroje pracují s různými rovnocenně akceptovatelnými návrhy pojetí či schematického vyjádření celistvé hudební formy díla (od takříkajíc volné formy založené na ryze variačním rozvoji základního motivického jádra *BM* a z něj rozvinutého tematického materiálu dle Schönbergova konceptu, jak je prezentováno L. Fowlerovou,[512] po diametrálně odlišné chápání třídílné formy *A B A'* podle Reese[513]), s ohledem na způsob hierarchického uspořádání dílčího tematického a motivického materiálu (jak je schematicky vyjadřen v Tab. č. [1] a [2] podkapitoly 3. 2. 2) se jednoznačně přikláníme spíše k druhé z uvedených variant, tedy formovému schématu v precizované (aktualizované) podobě ***A B Coda***. Námi navrhovaný výsledný formový tvar typově odpovídá velké trojdílné (kombinované) formě s integrovanými prvky sonátové formy (v dílu *A*), variačního ronda (v dílu *B*) a lokálně též kontrapunktických variací (v dílu *A*). Jelikož závěrečný díl lze z hlediska použitého hudebního obsahu považovat za syntézu tematického a motivického materiálu obou dílů předchozích, jeví se jeho označení *A'* v kontextu našeho textu jako nevyhovující, neřku-li dokonce zavádějící. Současně s tím však lze tematickou oblast *Charleston Theme* (*CHT*) z makro-tektonického hlediska analyticky chápat a schematicky vyjádřit dvojím způsobem, jednak jako: (1) variační cyklus - ***cht*** – ***cht*^{1}** – ***EP*** – ***Vl. II.*** – ***m*$_{cht}$** – ***cht*^{2}** – ***cht*^{3}** – ***k*$_{cht}$** (značený příslušnými zkratkami v základním textu podkapitoly 3. 2. 2); nebo jako (2) princip variačního ronda uplatněný v rámci vyššího formového nebo makro-tektonického celku ***a*** – ***a*^{1}** – ***b*** – ***a*^{2}** – ***c*$_{a}$** – ***a*^{3}** – ***k*$_{a}$**, jehož jednotlivé díly jsou značeny pomocí zkratek uvedených v závorkách (viz Tab. č. [2] podkapitoly 3. 2. 2). Zatímco ve většině dostupných formových analýz (rozborů) je tento úsek charakterizován jako formový typ téma s variacemi, s ohledem na formotvorné faktory, tektonické principy či logickou posloupnost jednotlivých hudebních myšlenek považujeme druhou z těchto variant, z hlediska organické stavebné koncepce, za přiléhavější a pravděpodobnější. Z těchto důvodu v textu podkapitoly 3. 2. 2 uvádíme a v Tab. č. [2] schematicky vyjadřujeme obě z těchto vyhovujících variant.

Závěrem bychom rádi zdůraznili fakt, že námi zvolený předmět analytického zkoumání (adaptovaná podoba původního hudebního díla) nemá na strukturu analyzované hudební formy (a to ani navzdory veškerým výše uvedeným enharmonickým záměnám či jiným aranžérským zásahům) jakýkoliv zásadní, ani parciální vliv.

[512] FOWLER, *Reconsidering George Gershwin and An American in Paris as an Extension of the Romantic Traditinon*, © 2014, s. 47.
[513] REESE, *Music in Motion: Interpreting Musical Structure through Choreography in Gershwin's "An American in Paris"*, 2019, s. 34.

4. Gershwinova hudba v současné hudební edukaci, muzikologickém výzkumu a hudebně-publikační sféře

4. 1 Gershwinova hudba coby předmět autoritativního zájmu současného muzikologického výzkumu a hudebně-vydavatelské produkce

Za pomyslné centrum rozsáhlého vzdělávacího úsilí a zájmu o aktualizaci a popularizaci tvůrčího odkazu George Gershwina lze v současnosti objektivně považovat tzv. Gershwinovu iniciativu[514] při Hudební, divadelní a taneční fakultě Michiganské univerzity[515] se sídlem v městě Ann Arbor ve státě Michigan ve Spojených státech, o jejichž výzkumných aktivitách v souvislosti s iniciací první komplexní Kritické edice bratrů George a Iry Gershwinových (v původním angl. znění The Critical Edition)[516], konrétně pak s prvním z celkem deseti plánovaných svazků[517], který obsahuje výlučně orchestrální skladby "An American in Paris (1928)", "Cuban Overture (1932)" a "Suite from Porgy and Bess ("Catfish Row," 1935–36)") již byla zmínka v prvé hlavní kapitole (konkrétně v podkapitole 1.7) této práce. Tento časově nevymezený (dlohodobý) a rozsahem unikátní ediční projekt Gershwinovy iniciativy založený na vzájemném partnerství rodiny Gershwinových (především pak zásluhou velkorysého a aktivního přístupu Todda Gershwina, tj. vnuka nejmladšího z trojice bratrů Gershwinových Arthura a současně syna Marca George Gershwina, majoritního správce hudební pozůstalosti a autorských práv k rozsáhlé sbírce děl George a Iry) a univerzitního campusu The University of Michigan School of Music, Theatre & Dance tak skýtá exkluzivní zdroj expertně ověřených poznatků získaných na základě pramenných materiálů (včetně kompletních rukopisných partitur, pracovních verzí, náčrtů nebo poznámek, předcházejících prvému veřejnému provedení některých děl) získaných z pozůstalosti rodiny Gershwinů. Komplexní zdělávací koncepce Gershwinovy iniciativy se tak programově soustřeďuje na oblast heuristického (muzikologického) výzkumu, jehož výsledky jsou určeny pro účely autoritativní interpretační praxe a (od roku 2016) průběžně prezentovány jednak prostřednictvím kritických edičních materiálů, věrně korespondujících s uměleckou vizí George (eventuálně též Iry) Gershwina a průběžně publikovaných ve spolupráci s nakladatelskými společnostmi European American Music a Schott International, nebo prostřednictvím řady ostatních podpůrných vzdělávacích či produkčních aktivit (včetně tematicky koncipovaných studentských představení a koncertů,

[514] Překlad autora z původního anglického znění: The Gershwin Initiative.
[515] Překlad autora z původního anglického znění: The University of Michigan School of Music, Theatre & Dance.
[516] THE GERSHWIN INITIATIVE, *The Critical Edition*, © 2013.
[517] THE GERSHWIN INITIATIVE, *Our Volumes*, © 2013.

kurzů či muzikologických sympozií). Na přípravě Kritické edice bratrů George a Iry Gershwinových se od roku 2013 z pozice členů redakční rady aktivně podílí (nebo dočasně podílelo) několik odpovědných editorů a vysoce erudovaných amerických muzikologických osobností (kterými jsou především Mark Clague a Jessica Getman z University of Michigan, Ryan Bañagale z Colorado College, James Kendrick z vydavatelství Schott Music Group, Loras Schissel a Wayne Shirley z Library of Congress, Michael Owen z Ira and Leonore Gershwin Family Trust, Karen Schnackenberg z Dallas Symphony) a kooperativně zainteresovaných institucí (The University of Michigan American Music Institute, Library of Congress, Detroit Symphony Orchestra, European American Music, Schott International) a úlohami edičních a redakčních asistentů jsou nezřídka poveřování také způsobilí studenti a postgraduální studenti hudební vědy, kompozice, etnomusikologie nebo hudebního umění z University of Michigan School of Music, Theatre & Dance, tak i z ostatních kooperativně zpřízněných amerických (případně též) evropských univerzit a institucí pod odborným dohledem vedoucí redaktorky Jessicy Getman. Na optimální a efektivní průběh a plnění tohoto dlouhodobého, historicky unikátního, významem pozoruhodného a nesporně náročného výzkumného projektu (založeného na širší mezioborové spolupráci a vzdělávacích aktivitách inspirovaných hudbou George a Iry Gershwinových napříč různě zaměřenými fakultními pracovišti) pak dále dohlíží i dvacetičlenný poradní panel (v původním znění Advisory board)[518], jehož členy jsou přední hudební vědci, dirigenti, interpreti a zástupci rodiny Gershwinových a fakultní rada Gershwinovy iniciativy (v původním znění Gershwin Initiative Faculty Advisory Board)[519] pod vedením šéfredaktora a současně ředitele Gershwinovy iniciativy, profesora Marka Claguea, coby hlavního arbitra veškerých výzkumných (edičních) a vzdělávacích aktivit Gershwinovy iniciativy a zároveň předsedy všech výše uvedených orgánů. Jednotlivé výstupy projektu kritické edice, v podobě editovaných partitur opatřených úvodním esejem a kritickou zprávou, jsou průběžně vydávány společností European American Music prostřednictvím nakladatele Schott Music Group, přičemž jak fyzická, tak digitální verze edice symfonické poemy *An American In Paris* (s úplným názvem *An American in Paris: a tone poem for orchestra (1928) based on the George and Ira Gershwin Critical Edition*[520]) byly v tomto smyslu (coby v pořadí vůbec první ediční počin Gershwinovy kritické edice) v roce 2017 kompletně realizovány a prostřednictvím výše uvedeného německého nakladatele také komerčně publikovány.

[518] THE GERSHWIN INITIATIVE, *Advisory Boards: George and Ira Gershwin Critical Edition: Advisory Board*, © 2013.
[519] THE GERSHWIN INITIATIVE, *Advisory Boards: Gershwin Initiative Faculty Advisory Board*, © 2013.
[520] GERSHWIN, *An American in Paris: a tone poem for orchestra (1928) based on the George and Ira Gershwin Critical Edition*, 2017.

Gershwinova iniciativa však průběžně opatřuje a zpřístupňuje také nesporně podnětný edukativní mediální obsah pro účely inspirativního rozvoje v oblasti hudebního umění, přesněji pak autoritativně cílené interpretační praxe[521] děl George a Iry Gerswinových, v podobě koncepčních audio a video zázanamů vzorových provedení Gershwinových děl předními interprety z řad studentů interpretace klasické a jazzové hudby nebo vybraných akademických autorit tamní Hudební, divadelní a taneční fakulty). Součástí tohoto mediálního obsahu (umístěného na internetovém serveru YouTube a sdíleného prostřednictvím příslušné webové stránky Gershwinovy iniciativy) je kupříkladu video záznam autenticky stylizovaného provedení klavírního cyklu *Three Preludes (1926)*[522] (realizované na dochovaném nástroji značky Steinway & Sons z pozůstalosti skladatele) v interpretaci koncertní pianistky a tamní lektorky klavírní hry Kathryn Goodson, které bylo jednou z položek dramaturgicky pestrého recitálu Geshwinových komorních děl "Gershwin On George's Piano" (konaného dne 21. listopadu 2016 v Britton Recital Hall na půdě University of Michigan School of Music, Theatre & Dance); nebo video záznamy jednotlivých vědeckých panelů, rozhovorů, sympozií nebo dokumentárních pořadů Gershwinovy iniciativy na aktuální výzkumná témata, týkající se např. vlivu bratrů Gershwinových na vývoj dobové populární písně, hudebního divadla či americké hudební avantgardy první poloviny 20. století, dále též filozofického odkazu a současných interpretačních možností a perspektiv opery *Porgy and Bess*, a v neposlední řadě též zejména klíčových iniciačních a realizačních podnětů (záměrů), jakož i pramenného arzenálu a produkčního zázemí (před nedávnem vydané) kritické edice orchestrální rapsodie *An American In Paris*.

4. 2 Funkce a uplatnění Gershwinovy hudby v současné hudebně vzdělávací oblasti

Zejména v zemích západoevropské provenience, Velké Briánii a především ve Spojených státech představuje Gershwinova hudba široce užívaný, oblíbený a současně variabilní materiál pro tvůrce a animátory hudebně-vzdělávacích pořadů a tvůrčích hudebních dílen pro děti a školní mládež různých věkových skupin. Zejména pak symfonická poema *An American In Paris* je (vyjma účelově frekventovanější *Rhapsody in Blue*) široce oblíbenou, podnětnou a inspirativní modelovou hudební materií pro tvorbu prakticky zaměřených hudebně-didaktických strategií a instruktivních projektů pro účely rozvoje sluchových a hudebně-kreativních dovedností dětí mladšího i staršího školního věku. Jako nesporně zajímavý počin

[521] Ve smyslu tzv. performing arts.
[522] GERSHWIN, *Three Preludes (1926)*, 2016.

se v tomto ohledu jeví např. kreativně zacílený animační projekt s názvem "An American in Paris' by George Gershwin – School Project" britské skladatelky a animátorky výchovně-vzdělávacích projektů (pro skupinovou hudební výchovu) Rachel Leachové[523] z pestré nabídky školních výchovně-vzdělávacích pořadů, programů a projektů London Philharmonic Orchestra, který je určen k rozvoji hudební představivosti, kreativity a elementárních kompozičních dovedností dětí s maximálním využitím hudebně-psychologických, kognitivních a také hudebně-geografických poznatků na základě poslechu skladby a praktických skupinových úkolů, které zahrnují diskuze, výtvarné úkoly, deskriptivní verbální vyjádření a hodnocení žáků, dále pak hudební imitace či varírování snadno identifikovatelných, memorovatelných, zároveň však působivých a hudebně-esteticky atraktivních, vyňatých hudebních úryvků a nápěvů (tj. motivů, krátkých témat či charakteristických rytmických modelů této široce známé Gershwinovy kompozice). Efektivita tohoto kreativně zaměřeného animačního konceptu (v podobě variabilního praktického návodu za účelem systematické tvůrčí práce s dětskými kolektivy na základních školách) spočívá nejen v komplexním rozvoji hudebních dovedností a hudebního chápání a myšlení nebo hudebně-estetické výchově dětí, ale též v určité flexibilitě odvislé od vzájemné spolupráce a sdílení konkrétních inovativních prakticko-aplikačních řešení a tvůrčích výsledků (tj. v podobě elementárních školních skupinových kompozic dle Gershwinova vzoru) mezi samotnými učiteli, a to formou mediálního obsahu sdíleného a shromažďovaného ve virtuálním úložišti Londýnského filharmonického orchestru. Nesporným benefitem výchozího konceptu (čítajícího celkem čtyři tematicky odlišené výukové lekce) je především jeho flexibilita, umožňující libovolný výběr a rozsah vlastních (optimálně vyhovujících a dostupných) fonografických, výtvarných, popř. literárních zdrojů a volbu nejrůznějších elementárních dramatických, tanečně-pohybových a hudebních aktivit (včetně říkadel, zpěvu a hry na disponibilní hudební nástroje z Orffova instrumentáře) v závislosti na průměrném věku, tvůrčích dipozicích a časových limitech (hodinových dotacích) konkrétních žákovských skupin. Obecnými cíli tohoto animačního konceptu jsou, jednak aktivace a efektivní uplatnění dětské hudební představivosti a kreativity při tvorbě elementární kolektivní (skupinové) kompozice, vytvořené po vzoru obecně známého hudebního díla slavného hudebního skladatele, jakož i aktivní zapojení širší hudebně-pedagogické komunity do participativně koncipovaného (sdíleného) a časově neomezeného (kontinuálního) projektu, realizovaného pod záštitou prestižního symfonického orchestru. Pro mnohé (zejména pak invenčně méně obdařené) učitele může tento materiál představovat podnětný, inspirativní a následováníhodný příklad optimálního prolnutí mimohudebních aktivit s metodicky koordinovaným poslechem a tvorbou jednoduchých kompozic (potažmo hudební kreativitou v

[523] LEACH, *An American in Paris' by George Gershwin – School Project*, © 2018.

širším smyslu).

Osobnosti a tvorbě George Gershwina je věnována patřičná pozornost také v osvětově koncipovaném a tematicky zacíleném výukovém materiálu pocházejícím ze severoamerické provenience, který vyhovuje především účelům jak domácí (rodinné), tak také školní (skupinové) výuky bez předpokladu jakéhokoliv předchozího záměrného hudebního vzdělání, jako je tomu konkrétně v případě extrahované (samostatné) výukové lekce věnované životu a dílu skladatele z digitální verze příslušné hudebně-edukační učebnice, distribuované pod názvem "George Gershwin" from "Conversations with Composers"[524], kdy účelně projektovaná výuková lekce (odpovídající a obsahově uzpůsobená dvěma věkovým kategoriím, buď od čtyř do osmi, nebo od osmi do dvanácti let) zahrnuje časově vyváženou část teoretickou ("Diving Deeper"), tak praktickou ("Activity Time"), přičemž samotné výuce předchází také fáze přípravná ("Setting The Stage", jejíž primární účel spočívá v seznámení dětí s probíranou učební látkou). Hlavní záměry této interaktivně koncipované lekce spočívají zejména v základním obeznámení s klíčovými aspekty Gershwinova života a díla, dále pak s pojmem zvuková krajina a také základní podobou bluesové stupnice, zvukovou a notační podobou úryvku skladby *Rhapsody in Blue* a vzájemnými vztahy klasické a populární hudební sféry na přelomu 19. a 20. století, v neposlední řadě též s nahrávkami vybraných Gershwinových děl (*An American In Paris, Rhapsody In Blue, I Got Rhythm* nebo *Someone To Watch Over Me*) a v ryze obecné rovině pak především v záměrném podněcování dětské zvědavosti či hlubšího zájmu o soustavné objevování krás a nepomíjivých hodnot rozmanitého světa hudby. Po stránce technologické je použití tohoto komerčně dostupného výukového materiálu (v podobě digitálního souboru) podmíněno uživatelským přístupem k některé z obecně rozšířených streamovacích (online) platforem typu Apple music, Spotify nebo YouTube.

Patřičné pozornosti a publicitě se George Gershwin v současnosti těší také v oblasti tvorby a distribuce nejrůznějších pracovních sešitů/listů, flexibilně vyhovujících účelům jak domácí, tak institucionální výuky hudební výchovy na úrovni základního školního vzdělávání nebo (speciálně v rámci české vzdělávací soustavy) též hudební nauky na základních uměleckých školách. Z širokého spektra zahraničních, ale též domácích (českých) webových zdrojů za zmínku nepochybně stojí např. „Pracovní list 24" (určený pro 5. ročník) z volně dostupné kolekce třiatřiceti podpůrných výukových materiálů (účelově vyhovujících též režimu online výuky) z webových stránek „Nauka o hudbě"[525] Základní umělecké školy PhDr. Zbyňka

[524] MY HOMEGROWN SYMPHONY, *"George Gershwin" from "Conversations with Composers" (Individual digital lesson)*, 2023.

[525] ZÁKLADNÍ UMĚLECKÁ ŠKOLA PHDR. ZBYŇKA MRKOSE, *Pracovní list 24*, 2020.

Mrkose (Brno), jehož intuitivní obsah je zaměřen na charakteristiku typických jazzových forem, znaků a stylově-žánrových druhů a typů (blues, swingu, soulu, ragtimu, gospelu) a v příznačných souvislostech také s hudební tvorbou a osobností George Gershwina a dalších přelomových skladatelských osobností 20. století (Maurice Ravela, Igora Stravinského nebo Bohuslava Martinů). Ověřování znalosti dříve probrané teoretické látky formou intuitivních doplňovacích textových úloh, typovacích či přiřazovacích kvízů (zacílených na základní historicko-geografické pojmy, instrumentář a typické hudební znaky jazzové hudby) zde probíhá v určité symbióze s racionálně koncipovanými poslechovými úkoly/aktivitami a následnou konfrontací (či vyhodnocením) subjektivních dojmů získaných na základě poslechu doporučených zvukových nahrávek (skladeb *Rhapsody in Blue* a *Summertime* z opery *Porgy and Bess*) v rámci žákovského kolektivu (či online výukové skupiny) pod koordinací a metodickým vedením učitele.

Podnětný mediální obsah z české televizní produkce pak nabízí veřejnoprávní portál ČT edu v podobě vzdělávacího video pořadu s názvem „George Gershwin: Porgy and Bess“[526] z cyklu „Opera nás baví“ pro účely výuky hudební výchovy na 1. stupni základních škol, jehož edukativní impakt se (mimo jiné) opírá o fundovaný (současně však bezprostřední) komentář respektovaného hudebního publicisty Antonína Matznera. Zpracovávaná tematika se zde týká původu jazzu a jeho odlišností od hudby klasické, nebo též základní chrakteristiky fenoménu tzv. jazzové opery (včetně odkazu na vůbec první evropský počin tohoto druhu, podniknutý zásluhou skladatele Ernsta Křenka v roce 1927 v podobě titulu *Jonny vyhrává*). Hudebně-dramaturgické těžiště zde pak tvoří skladby (*Summertime, Bess, You is My Woman Now, I Got Plenty o' Nuthin'*) z opery *Porgy and Bess* v poněkud netradičním (takřka) salónním aranžmá. Z téže televizní produkce (České televize) pak k obdobným účelům slouží další (spíše popularizačně koncipovaný pořad) z cyklu „Hudební perličky Pavla Šporcla“ s podtitulem „George Gershwin“[527], využívající hudební úryvky skladeb *Rhapsody in blue* a *Summertime* v aranžmá pro housle a klavír. S hudbou George Gershwnina se však mohou prostřednictvím televizní obrazovky zábavnou formou seznamovat také děti předškolního věku a to prostřednictvím cyklu krátkometrážních pořadů komplexně zaměřených na pohybové a hudební činnosti, konkrétně pak epizody s názvem „Cvičky pana Hudbičky: George Gershwin“[528] (pocházející z téhož mediálního zdroje), v jejímž scénáři je postava skladatele stylizována do role podivuhodného (zprvu anonymního či takřka neznámého) návštěvníka, který přichází dětem na pomoc rozveselit jejich posmutnělého čtyřnohého přítele pomocí

[526] *Opera nás baví: George Gershwin: Porgy and Bess*, 2021.
[527] *Hudební perličky Pavla Šporcla: George Gershwin*, 2021.
[528] *Cvičky pana Hudbičky: George Gershwin*, 2022.

přiléhavé (a svým názvem příznačné) hudební kompozice s názvem *Walking the Dog* (jinak též známé a vydané pod názvem *Promenade*).

Hudba George George sehrává nezanedbatelnou roli také ve sféře tzv. hudebního filmu, jakožto jedné z mnoha forem zvukově-obrazového vyjádření, kde právě hudební složka je oním esenciálně činným výrazovým, dramatizačním a nezřídka též obsahotvorným prostředkem výsledného (uměleckého) audiovizuálního vyjádření a účinku. V kontextu české kinematografie a televizní produkce, která výrazněji přispěla k popularizaci Gershwinovy hudby, pak nelze opominout krátkometrážní snímek *Rhapsody in Blue*[529] režiséra Vladimíra Síse z roku 1968, který vznikl ve spolupráci s baletním souborem (Státního divadla Brno) v choreografii Pavla Šmoka, coby umělecky nekonvenční a výmluvné splynutí baletu, obrazu a hudby zaznamenané v (poněkud intimní) atmosféře potemnělého filmového ateliéru. Sísova a Šmokova koncepce pojetí obou participujících složek, jak obrazu, tak baletu (s prvky moderního výrazového tance), zde (podle Musila[530]) „klade větší důraz na přímou vizualizaci hudby“ pomocí projekce symbolizujících dobových a místopisných reálií newyorského prostředí 20. let minulého století a odpovídajících dramatizačních prostředků uměleckého tanečního a pohybového vyjádření. Toto veskrze umělecky ztvárněné filmové dílo skýtá nesporný edukativní potenciál, univerzálně uplatnitelný zejména v rámci výuky obecných dějin hudby, teorie a dějin nonartificiální hudby, dějin umění, specificky pak zejména teorie a dějin filmové hudby na sekundárním či terciárním stupni vzdělávání nebo v rámci teoretické výuky a umělecké praxe v rámci jednotlivých oborových specializací (se zaměřením na filmovou tvorbu, taneční umění či tvorbu příslušných choreografických a scénografických koncepcí).

Za legendární počin z kategorie filmového muzikálu nutno poukázat také na celovečerní snímek *An American in Paris*[531] z produkce hollywoodského studia Metro-Goldwyn-Mayer Studios, Inc. v režii Vincente Minelliho z roku 1951 a Geenem Kellym, coby představitelem hlavní herecké role a současně tvůrcem (po zásluze) vysoce ceněné taneční choreografie. Jakožto široký soubor mistrně zvládnutých uměleckých disciplín bylo toto filmové zpracování (zdánlivě a snad i záměrně banálního příběhu Henry Jamese) v roce 1952 oceněno hned šesti oscary americké filmové akademie (za nejlepší fim, režii, námět a scénář, kameru, střih, výpravu, kostýmy, ale též hudební provedení). Z pohledu filmového a divadelního pojetí je tento „klasický hollywoodský muzikál“ příkladem technicky a umělecko-esteticky zdařilého přenesení „úspěšných jevištních muzikálů broadwayských divadel“ na filmové plátno, kdy „pohyb kamery, jímž se film již v počátcích odpoutal od pouhého zaznamenávání divadelních představení, se vzápětí stává součástí choreografie“ a dílem toho se pak „houfy vedlejších

[529] SÍS, *Rhapsody in Blue*, 1968.
[530] MUSIL, *Analytické přístupy k filmové hudbě na příkladu díla Vladimíra Síse*, 2019, s. 166.
[531] MINNELLI, *An American in Paris*, 1951.

postav (různé sbory) stávají tvárným materiálem živých obrazů, dokonce sousoší a vhodná pozice kamery pak choreografii mění v živý ornament.“[532] Nesporné řemeslné kvality (kromě jiného) skýtá především zpracování hudební složky (zvláště pak Gershwinovy stejnojmenné symfonické básně, coby hudební synekdochy filmového titulu, jež nezbytné aranžérské zásahy či sekční škrty Johnnyho Greena, stejně jako ostatní obsažené skladby, zcela logicky vyžadovala).

Ze stylově (a žánrově) rozmanité a rozsahem masivní produkce účelově koncipovaných online výchovně-vzdělávacích pořadů, jež kulminovala v době koronavirové pandemie (od března roku 2020), pak zvýšenou pozornost určitě zasluhuje zejména neobvyklý aranžérský počin britského aranžéra a skladatele Iaina Farringtona v podobě komorní, plnorozsahové verze Gershwinovy symfonické poemy *An American in Paris*[533] pro 17 hráčů v umělecky pozoruhodném podání kostarického profesionálního tělesa Orquesta Sinfónica de Heredia, jehož video záznam (ze dne 15. září 2020) byl v době globální odstávky prezenční školní výuky účelově pořízen a neomezeně (volně) zpřístupněn prostřednictvím platformy YouTube. Zejména zvuková složka tohoto záznamu skýtá (proti očekávání) až překvapivě efektivní a uspokojivé vyznění chrakteristických dynamických kontrastů původního díla navzdory zjevným balančním disproporcím hlavních nástrojových sekcí, které logicky vyplývají z výrazně redukovaného personálního obsazení smyčců (2 x vln. I, 2 x vln. II, 2 x vla, 2 x vcl., 2 x ctb.), přičemž nezanedbatelný podíl na výsledné zvukové podobě video záznamu nesporně sehrává též mastering a postprodukční studiové zpracování audio složky.

4. 3 Uplatnitelný potenciál adaptací dvou vybraných děl George Gershwina pro smyčcové kvarteto v současné hudebně-edukační praxi

Tvorba čtyř smyčcových úprav/adaptací *Prelude 1*, *Prelude 2*, *Prelude 3*, *An American In Paris for string quartet*, které jsou obsahem volně vložených příloh č. 1 – č. 4, byla původně zamýšlena (mimo jiné) jako ryze zájmová (dobrovolná) a současně inovativně tvůrčí aktivita autora práce ve snaze o rozšíření (potažmo obohacení) disponibilního arzenálu studijních notových materiálů pro potřeby prakticky zaměřených výukových kurzů komorní/ansámblové hry (v rámci oborové[534] specializace/zaměření hra na smyčcové nástroje), jež jsou fixní

[532] PETŘÍČEK, *Američan v Paříži čili skutečnost v muzikálu*, 2001, s. 144.
[533] GERSHWIN, *An American in Paris*, 2020.
[534] *Rámcový vzdělávací program pro obor vzdělání 82–44–M/01, Hudba82 –44–P/01 Hudba*. Online, PDF. Praha: Ministerstvo školství, mládeže a tělovýchovy, © 2022.

součástí záměrné a pravidelné (týdenní) odborné přípravy (budoucích hudebních profesionálů a výkonných umělců) zakotvené v interním (školním) kurikulu (ŠVP) oddělení strunných a bicích nástrojů Konzervatoře Evangelické akademie v Olomouci (coby domovského profesního působiště autora). Nutno zdůraznit, že transkripční pojetí obou původních předloh bylo od samého počátku koncipováno tak, aby způsobile a (takříkajíc) univerzálně vyhovovalo podmínkám, průběhu a účelům prakticky cíleného edukačního procesu jak na úrovni konzervatoří, tak i českých a zahraničních vysokých škol s hudebně-uměleckým zaměřením (odpovídajících úrovni akademií múzických umění) nebo hudebně-pedagogických kateder, ústavů a ostatních pracovišť pedagogických fakult, čemuž pak příznačně odpovídá jednak výsledná grafická podoba spartací, ale též značně pokročilá instruktivní úroveň a místy až hraniční technická náročnost jednotlivých instrumentálních partů, která by v obou těchto konkrétních případech shodně odpovídala mezinárodně užívanému stupni obtížnosti *Advanced (professional level)*[535] pro kategorii instrumentálních děl. Odtud pak (napříč instrumentálním spektrem) plynou zvýšené požadavky jednak na odpovídající průpravu a způsobilost stran brilantní pasážové techniky, arpeggiových rozkladů nebo hry přirozených a umělých (kvartových) flažoletů; speciálně u obou houslových partů (a violový part zde nevyjímaje) pak i zvýšené nároky na intonační (sluchovou) představivost a hmatovou jistotu při orientaci ve vyšších polohách či tónově (zvukově) kultivovaném provedení často uplatňovaných melodických skoků (ve smyslu tzv. skokových výměn poloh) a v neposlední řadě též optimálních motorických dispozic pro hru (jindy ordinérních) terciových, sextových a oktávových dvojhmatů v různých kombinacích a tempech. Nezanedbatelná interpretační složka artikulační je pak odvislá od pokročilého zvládnutí základního spektra standartních disciplín komplexní smyčcové techniky (včetně standartních saltatových smyků typu spiccato, sautillé, ricochet a jejich častého střídání s legaty či détaché) a výrazová či přednesová stránka kvalitativně uspokojivého provedení pak předpokládá kromě nezbytné výbavy praktického rázu (tj. rozšířené témbrové a vibratové interpretační škály přiléhavě odpovídající konkrétnímu stylu a žánru) také nezbytné zázemí teoretické (ve smyslu základního povědomí o charakteristických interpretačních, frázovacích, artikulačních a notačních praktikách dobové jazzové hudby pěstované v obdobích tzv. tradičního jazzu či tzv. swingové éry, proti zažitým konvencím provozovací praxe hudby vážné/klasické). Nejen od esenciálních a veskrze individuálních hráčských předpokladů, ale též obecných zásad komorní/ansámblové hry (ve smyslu intonační, rytmické a dynamické souhry), obohacených o kontextualizované poznatky z oblasti hudební kinetiky, se pak odvíjí též požadavek tzv. stylové interpretace Gershwinovy

[535] Ačkoliv uplatněný klasifikační systém interpretační/technické obtížnosti skladby se v závislosti na konkrétním hudebním nakladatelství nebo zemi původu zpravidla může lišit.

hudby (coby inovativní a osobité syntézy jazzu, dobové populární hudby a kompozičních postupů, inspirovaných převážně evropskou artificiální hudbou první poloviny minulého století). Nutno však podotknout, že výše uvedená interpretační a kognitivní kritéria (v závislosti na aktuální úrovni technické a výrazové zdatnosti konkrétních jednotlivců či souborů) se mohou v rámci běžné výukové praxe na konzervatoři pravděpodobně jevit jako limitní nebo dokonce zcela nepřiměřená, z čehož pak symptomaticky vyplývá, že materiál je v plné míře uplatnitelný pouze v rámci odborné (umělecké) přípravy komplexně zkušenějších a mimořádně technicky disponovaných studentů, způsobilých k plnění technicky, výrazově a stylově náročnějších kolektivních úkolů. Proponované začlenění výsledné ediční podoby obou adaptací (vydaných společností Universal Edition) do příslušného kurikulárního dokumentu (coby relativní součásti „obsahové dimenze“[536] školního vzdělávacího plánu KEA) je v tomto ohledu výhledově odvislé od jejich případného posouzení z hlediska odborné (edukativní) způsobilosti příslušnými (kompetentními) autoritami (ať už na úrovni interní/školní či externí/akademické) a jejich následného a řádného procedurálního a administrativního zapracování (vtělení) do aktuální a závazně platné verze onoho *Školního vzdělávacího programu Hudba 2021*[537]. Takto opatřené materiály by pak mohly účelně obohatit obsah vzdělávání učebních osnov předmětu *Komorní hra* v rámci odborné přípravy dle jednotlivých nástrojových zaměření (hra na housle, violu a violoncello), přičemž adekvátní úroveň jejich instruktivní obtížnosti by zde odpovídala obsahu doporučené studijní literatury pro 4. – 6. ročník. Tatáž bibliografie nebo seznam učebních pomůcek by pak mohly být příznačně doplněny o (recenzované) zvukové CD album *A Tribute To George Gershwin & the String Quartet*[538], coby související (podpůrný) studijní materiál k notovým edicím. Přesto, že jde prozatím stále o záměr (takříkajíc) výhledový, pracovní (avšak již finalizovaná) notační podoba Gershwinových *Preludes* byla v režimu (dosud) nepublikovaných public domain děl poprvé veřejně provedena kolegiem pedagogů Oddělení strunných a bicích nástrojů právě na půdě Konzervatoře Evangelické akademie dne 16. října 2021, konkrétně v rámci *Koncertu pedagogů a studentů KEA*[539] uspořádaném u příležitosti 30. výročí založení KEA (viz program koncertu, zveřejněný na příslušné webové stránce školy).

Za účelem získání konstruktivní zpětné vazby byly naše tvůrčí (transkripční/aranžérské) záměry a jejich finalizované pracovní (notační i zvukové) verze elektronickou cestou konzultovány také s jednotlivými zástupci dvou významných vědeckých a

[536] MAŇÁK et al., *Kurikulum v současné škole*, 2008, s. 25.
[537] *Školní vzdělávací program Hudba 2021*. Olomouc: Konzervatoř Evangelické akademie, 2021. Dostupné prostřednictvím Dokument je dostupný na sekretariátu nebo v kanceláři studijního oddělení KEA Olomouc.
[538] GERSHWIN, *A Tribute To George Gershwin & the String Quartet*, ©2022.
[539] KONZERVATOŘ EVANGELICKÉ AKADEMIE, *Koncert pedagogů a studentů KEA*, 2021.

hudebněvzdělávacích center v Evropě a ve Spojených státech (konkrétně se zástupcem Katedry smyčcových a strunných nástrojů Institutu komorní hudby při Univerzitě Mozarteum Salzburg[540] a členem redakční rady Kritické edice bratrů George and Iry Gershwinových při Hudební, divadelní a taneční fakultě Michiganské univerzity), jejichž nezaujaté a veskrze pozitivní reakce nás o správnosti subjektivně tvůrčího směřování (do značné míry) jen utvrdily. Coby plně adresná, závazná a současně nezaujatá kritická stanoviska či hodnocení stran interpretačního, aranžérského a stylového uchopení původní předlohy obu Gershwinových děl pak mohou účelně sloužit texty odborných recenzí (umístěných uvnitř CD brožury) z pera dvou hudebně-pedagogických zahraničních autorit (emeritního prof. Mgr. Belo Felixe, PhD. Pedagogické fakulty Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici ze Slovenska a Prof. Graziana Semerara z Conservatorio di Musica „Nino Rota" - Monopoli, z Itálie), jejichž obsah a dikce na využitelný potenciál obou adaptací v rámci oborové specializace hudební teorie a pedagogika (byť možná jen implicitně, ale přesto) také poukazují.

Digitální verze notových edicí námi vytvořených adaptací Gershwinových děl, publikovaných a distribuovaných prostřednictvím renomovaného rakouského vydavatelského domu Universal Edition, jsou součástí rozsáhlého souboru více než 1 000 smyčcových děl zpřístupněných studentům Staufferovy akademie[541] (se sídlem v Palazzo Stauffer, via S. Martino 6, Cremona) v Itálii a to prostřednictvím nedávno zpřístupněné „Nové digitální knihovny pro podporu mladých hudebníků (New digital library for the support of young musicians)"[542], jakožto výsledku „Nové spolupráce (Staufferovy akademie) s hudebním nakladatelstvím Universal Edition (New collaboration with Universal Edition)"[543] a společného strategického projektu těchto partnerských institucí, realizovaného v průběhu roku 2023 za účelem podpory hudebního vzdělávání v oblasti interpretačního umění (konkrétně v oboru hra na smyčcové nástroje). Studentům (jakékoliv národnosti do věku 35 let) a pedagogům tohoto vysoce prestižního mezinárodního akademického kampusu je veškerý obsah knihovny zpřístupňován zcela bezplatně a to jak k nahlížení, studiu či k opatřování vlastními notifikacemi (poznámkami). Digitální knihovna je tak pouze dalším z nezanedbatelných benefitů, jinak velmi rozmanité vzdělávací nabídky, kterou toto mezinárodně uznávané akademické pracoviště (Accademia Stauffer Cremona) vybraným studentům z různých zemí světa poskytuje. Kurikulárně sem spadají jednak tzv. Kurzy vysoké specializace (High

[540] Překlad autora z původního německého znění: Universität Mozarteum Salzburg / Department Streich- und Zupfinstrumente / Institut für Kammermusik.
[541] Překlad autora z původního italského znění: Accademia Stauffer Cremona.
[542] FONDAZIONE STAUFFER CREMONA; UNIVERSAL EDITION [UE], *Accademia Stauffer & Universal Edition: New digital library for the support of young musicians*, 2023.
[543] FONDAZIONE STAUFFER CREMONA, *Stauffer Center: New collaboration with Universal Edition*, 2023.

Specialization Courses[544]) v oboru hra na smyčcový nástroj nebo komorní hra, které jsou zaměřeny na pokročilé vzdělávání a profesionální přípravu výjimečně talentově disponovaných sólových hudebníků (případně komorních uskupení typu tria nebo smyčcového kvarteta) pod odborným vedením italských umělců mezinárodního (světového) renomé[545]; dále pak specializovaný Umělecký program pro koncertní mistry (Concertmaster Artist Programme[546]) zaměřený na profesní přípravu budoucích koncertních mistrů pod vedením prvních hráčů odpovídajících funkčně činných osobností s příslušností k předním evropským orchestrálním tělesům; rovněž pak i pravidelně pořádané masterclassy sólistů nejzvučnějších světových jmen[547] a další vzdělávací programy realizované ve spolupráci s některými ostatními vybranými prestižními zahraničními institucemi[548]. Díky publikačnímu a distribučnímu zázemí společnosti Universal Edition se tak digitální ediční podoba námi vytvořených adaptací dvou Gershwinových instrumentálních děl stává součástí obsáhlého a mezinárodně respektovaného autoritativního zdroje (digitálních) hudebnin, jehož hlavním smyslem je efektivně vyhovět pokročilým hudebně-edukačním účelům „akademického centra pro vysoce kvalitní vzdělávání smyčcových instrumentalistů“, jaké představuje právě Staufferova akademie (která je navíc příznačně situovaná do samotného centra historického zájmu, organologického výzkumu a současně i pomyslné kolébky světového houslařského řemeslného umění v italské Cremoně).

Ačkoliv nově publikované adaptace autora práce na své širší uplatnění, ať už v rámci v rámci umělecko-vzdělávací praxe či veřejného koncertního provozu teprve čekají a jejich skutečný hudebně-estetický přínos a edukativní impakt prokazatelně (spolehlivě) prověří teprve čas, nezpochybnitelné publikační renomé uznávaného rakouského nakladatele (Universal Edititon) může v tomto ohledu představovat predikovatelnou záruku kvalitativní způsobilosti a profesionality a účelně tak přispět k podněcování zvýšené pozornosti stran potenciálních zájemců (z řad interpretů či hudebních pedagogů) o nová autoritativní aranžmá Gerhwinových děl. Jak flexibilní uživatelské prostředí publikační služby scodo, tak i distribuční podpora a servis tohoto prestižního nakladatelského domu skýtají publikovaným materiálům (edicím) prokazatelně příznivou výchozí pozici na současném vydavatelském trhu a současně s tím i zjevnou záruku praktického rázu, která spočívá především v efektivní

[544] FONDAZIONE STAUFFER CREMONA, *High Specialization Courses*, 2023.
[545] jakými jsou: houslista Salvatore Accardo, violista Bruno Giuranna, violoncellista Rocco Filippini, kontrabasista Franco Petracchi nebo komorní soubor Quartetto di Cremona.
[546] FONDAZIONE STAUFFER CREMONA, *Concertmaster Artist Programme*, 2023.
[547] mezi něž patří např. houslovi interpreti a interpretky: Pinchas Zukerman, Gil Shaham, Vadim Repin, Michael Barenboim a Viktoria Mullova, violisté Antoine Tamestit a Lawrence Power, violoncellisté Mischa Maisky a Steven Isserlis, nebo kontrabasoví interpreti a interpretky Wies de Boevé, Alberto Bocini a Lorraine Campet.
[548] FONDAZIONE STAUFFER CREMONA. *Stauffer Academy*. Online. [2023].

preferenci virtuálně propagovaných webových produktů (na základě spolehlivé detekce flexibilně volitelných klíčových slov) pomocí nejrozšířenějšího internetového vyhledávače společnosti Google v rámci rozsáhlé konkurenční nabídky komerčně dostupných internetových produktů. V důsledku toho jsou rešerní výsledky pomocí internetového vyhledávače příznivé a publikované adaptace se tak (i navzdory masivnímu přetlaku virtuální nabídky Gershwinových děl) objevují zpravidla na marketingově upřednostňovaných a konkurenčně výhodných pozicích.

5. Závěr a shrnutí dosažených výsledků práce

K autorskoprávním otázkám a naplnění obecných teoretických cílů

Naší snahou bylo alespoň částečně vyvrátit některé mylné představy, úvahy, a mýty obecně spojované s autorskoprávními aspekty a legitimitou různých typů hudebních úprav, s nimiž jsme v rámci domácích komunit hudebních umělců nebo pedagogů (i navzdory strmému progresu obecné informační gramotnosti současné značně emancipované společnosti a vymoženostem digitalizovaného světa) stále ještě poměrně často konfrontováni. Současně s tím jsme se snažili poukázat na poněkud alarmující fakt, že jak v praxi hudebně-kulturní, tak v hudebně-pedagogické praxi je přístup mnohých profesionálů z řad interpretů, hudebních pedagogů či tvůrců nových (notových a zvukových) materiálů k problematice vypořádání autorskoprávních náležitostí užitých chráněných děl i v současnosti mnohdy až povážlivě přezíravý, stejně tak jako jsou podceňována i potenciální nebezpečí a závažnost možných negativních důsledků a dopadů podobně neodpovědného přístupu na obě zmíněné sféry a jejich sociálně-etické renomé, jakož i výkon jejich hudebně-vzdělávací funkce (úlohy), již jsou vůči společnosti zavázány rámcově a strategicky plnit. To pak chápeme jako důsledek fatálního nedostatku patřičné osvěty a v tomto smyslu i nedostatku veřejného zájmu ze strany odpovědných českých orgánů a institucí, a to navzdory nejen limitům, ale zároveň i nesporným benefitům nejrůznějších dynymicky postupujících globalizačních trendů. Pokud se už totiž prostřednictvím současných masmédií dozvídáme jakékoliv aktuality z oblasti autorského práva, pak se ve valné většině jedná o (více méně) konsekventní (ačkoliv publikačně atraktivní) reporty již probíhajících soudních sporů nebo vynesených rozsudků, jejichž edukačně-osvětový efekt je ovšem z hlediska autorskoprávní prevence více méně vágní, ne-li dokonce bezcenný. V tomto ohledu by (dle našeho ryze subjektivního vnímání) jakékoliv pozitivní snahy o rozvoj základních znalostí a gramotnosti v oblasti práv duševního vlastnictví (potažmo autorských práv) a jejich inenzivnější začlenění do zásadních kurikulárních dokumentů (typu RVP a ŠVP) formou razantní úpravy klíčových kompetencí a konkrétních obsahů vzdělávání v rámci učebních osnov a plánů na školách gymnaziálního, vyššího odborného a zejména konzervatorního typu za hlubší a seriózní úvahu (ze strany odpovědných činitelů) rozhodně stála.

Ať už za účelem tvorby či publikování nových úprav (bez ohledu na konkrétní míru či formu zásahu do původního chráněného díla) lze řádné vypořádání autorskoprávních náležitostí (ve vztahu k původním autorům a jejich autorskoprávně chráněným dílům) považovat zcela rutinní a nezbytný předpoklad. Ať už bereme do úvahy zpracování původní chráněné předlohy formou takřka mechanického transkripčního přepisu (ve smyslu pouhé

instrumentační proměny hudebního obsahu prostřednictvím jiného typu média/obsazení s takřka zanedbatelným podílem „autorskoprávní individuality“[549], coby jednoho z klíčových „normativních konceptů“[550] autorského práva) nebo kreativněji a inovativněji koncipovaná aranžmá; jakoukoliv tvůrčí iniciativu tohoto typu by měla předcházet fáze detekce oprávněných subjektů (tj. původních autorů či nositelů práv) způsobilých k poskytování svolení dílo tvůrčím způsobem upravit nebo jiným způsobem užít. Ke zpřístupňování kontaktních údajů původních autorů (nositelů práv) za účelem licencování či autorizací původních hudebních děl jsou pak zpravidla způsobilí příslušní národní kolektivní správci a konkrétně na území České republiky pak touto funkcí pověřen ochranný spolek OSA, z.s. Ve zvláštních případech (zejména v souvislosti se zahraničními autory a díly, k jejichž výkonu práv není český ochranný svaz OSA,z.s. smluvně zavázán) se pak (coby další alternativní možnost) nabízí žádat o licenční oprávnění příslušné kolektivního správce (autorské svazy) přímo v domovských zemích autorů nebo případně též nadace či kulturního fondy, které o tvůrčí odkaz některých zvlášť významných (zpravidla již nežijících) hudebních skladatelů speciálně střeží a nezřídka též výhradními právy k jejich tvorbě za účelem zvýšeného dohledu nad ochranou jejich práv oprávněně disponují. V našem konkrétním případě a v souvislosti s opatřením tiskových (včetně publikačních a distribučních práv) k adaptacím vybraných děl George Gershwina se pak jako účelově efektivní prostředek koordinované čtyřstranné (mezikontinentální) komunikace finálně osvědčil internetový portálu Gershwin Enterprises[551] (jehož prostřednictvím pak bylo možno navázat adresnou komunikaci přímo s příslušnými copyright manažery či obchodními zástupci výhradních poskytovatelů práv pro území Spojených státu, Evropy a jí spravovaných reverzních území).

Co se týče praktické poptávky autorských práv, poukazujeme zde na zjevnou procesní odlišnost v autorskoprávní administraci českých a zahraničních děl, kdy v případě českých autorů se za účelem žádosti o svolení k úpravě díla předložení zamýšlené verze (konkrétní podoby výsledného aranžmá/transkripce) nevyžaduje, v případě zahraničních původních děl je však pozice žadatele/nabyvatele licence (či autorizace) poněkud odlišná a předložení konkrétní fyzické/digitální podoby nového zpracování (ať už v podobě audio záznamu nebo notového partitury) naopak standardně vyžadováno bývá. S ohledem na to se jako nesporně efektivnější a doporučeníhodný postup jeví, iniciovat poptávku potřebných práv (ať už tiskových, mechanických, provozovacích, případně synchronizačních) v souvislosti s díly českých autorů raději před samotným započetím práce (konkrétního aranžérského úkolu).

Za účelem spravedlivého rozúčtování příslušných autorských odměn z užití

[549] KOUKAL, s. 60–61.
[550] KOUKAL, s. 59.
[551] GERSHWIN ENTERPRISES, *Gershwin Enterprises*, ©2023.

registrovaných autorských děl pak jednotliví kolektivní správci v rámci příslušných databází užívají mezinárodně unifikovaný systém standardizovaných zkratek, sloužící k jednoznačné kategorizaci podkladových (výchozích) verzí hudebních děl dle příslušnosti ke konkrétnímu hudebnímu žánru, který je spolu s duratou evidovaného audio záznamu a deklarovaným původem[552] skladby, jedním z určujícících faktorů pro finální výpočet autorských odměn dle mezinárodně optimalizovaných sazebníků pro výběr příslušných autroských poplatků a výplatu autorských odměn. Jednotlivé regionální databáze či katalogy kolektivních správců tak za účelem žánrového určení využívají následujících zkratek: zkratku SER[553] pro hudbu tzv. vážnou/klasickou (potažmo tzv. „artificiální“[554]), POP[555] pro skladby z oblasti tzv. „moderní populární hudby (stylově-žánrových druhů pop music a rock)“[556], JAZ[557] pro skladby „jazzové (včetně swing music, moderního jazzu, třetího proudu nebo jazz rocku)“[558] v užším slova smyslu a v širším smyslu pak skladby z oblasti „hudby jazzového okruhu (včetně jazzu a žánrových modifikací afroamerického folklóru)“[559], UNC[560] pro blíže nespecifikované ostatní žánry, za účelem specifikace původu děl pak variantní označení/možnosti ORIGINAL WORK nebo DERIVATIVE WORK.

Z vlastní empirické zkušenosti vyplývá následující poznatek. Z podstaty nevýhradních licencí k tzv. aranžovaným skladbám si výhradní poskytovatelé tiskových práv zpravidla ponechávají jak práva k původnímu dílu, tak k jeho aranžmá, přičemž žadatel (aranžér) nabývá nevýhradní právo (oprávnění) nové aranžmá vlastnoručně vytvořit (nebo si jej na objednávku jinou osobou nechat vytvořit), dále tisknout (v podobě fyzických nebo digitálních edicí), publikovat, distribuovat a komerčně prodávat za smluvně stanovených finančních podmínek po přesně stanovenou expirační lhůtu smluvně sjednané licence. Podstata onoho nevýhradního práva se tak v praxi projevuje především jasně specifikovaným nárokem poskytovatele na podíl ze zisku v případě uskutečněného prodeje jejich komerčně distribuovaných vydání (jednotlivých kopií výtisků). Uplatňované autorskoprávní nároky, včetně symbolu autorských práv „©“, roku prvního zveřejnění a roku konkrétního zpracování díla a příslušné role zainteresovaných stran (vlastníka a poskytovatele práv) pak bývají definovány formou vzorového prohlášení (soupisu) o autorských právech, obsaženého ve zvláštní příloze licenční smlouvy, odkud jsou pak v nezměněné podobě přenášeny do jednotlivých výtisků výsledných

[552] Dle specifikace, zda se jedná o dílo tzv. původní nebo zpracované.
[553] Zkratka anglického tvaru: Serious.
[554] MATZNER et al., *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. [Díl 1]. Část věcná*, 1980, s. 36.
[555] Popular music.
[556] MATZNER et al., *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. [Díl 1]. Část věcná*, 1980, s. 296.
[557] Jazz.
[558] MATZNER et al., *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. [Díl 1]. Část věcná*, 1980, s. 297.
[559] MATZNER et al., *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. [Díl 1]. Část věcná*, 1980, s. 296.
[560] Unspecified.

notových vydání. Identifikace konkrétní aranžované verze pak bývá v prohlášení o právech často specifikována pomocí klauzule, obsahující informace o roku vzniku díla, vlastníkovi práv k původnímu dílu a poskytovateli licenčního svolení k aranžmá (viz také samostatné přílohy práce/notové edice)[561]. Vzhledem k tomu, že poskytování licencí výhradního typu lze v současné globální vydavatelské a licenční praxi pokládat (zejména v případě individuálních žadatelů) za variantu více méně hypotetickou a zcela výjimečnou, můžeme dovozovat, že výkon výlučných práv (ve smyslu osobnostních práv v rámci komunitárního práva evropského) v souvislosti s licencováním tištěných hudebnin na území USA a Kanady, nikterak zásadním oslabením ani zde nepodléhá.

Na základě komplexu informací a poznatků načerpaných z české a zahraniční odborné právní literatury, příslušných vnitrostátních a také zahraničních legislativních dokumentů (zákonů, sbírek, vyhlášek, mezinárodních smluv a dalších) jsme tak měli možnost utvářet si a vybudovat nezbytné teoretické a metodologické zázemí pro bezprostřední konfrontaci s autorskoprávní praxí (na mezinárodní úrovni) a následně pak i efektivní a legitimní vypořádání (administraci) autorskoprávních náležitostí, úzce spjatých s tvorbou publikováním, prodejem a distribucí tištěných a digitálních notových a zvukových záznamů nově vytvořených instrumentálních adaptací dvou vybraných děl George Gershwina pro smyčcové kvarteto. Cíleným studiem vybraných autorskoprávních aspektů a mechanismů (jako jsou licencování hudby, public domain, kolektivní správa hudebních děl nebo legitimita a transparentnost užitého hudebního obsahu), které s ochranou původních hudebních a tvorbou legitimních hudebních úprav úzce souvisí, jsme pak mohli hlouběji pochopit a teoreticky postihnout podstatu některých zjevných rozdílů ve výkonu autorských práv jak na úrovni českého, evropského kontinentálního (komunitárního), tak angloamerického právního systému. V podkapitole 2. 2. 7 jsme se pokusili poukázat a zacílit na některé obecné determinující faktory a prvky oněch diferencí, které se dílčím způsobem podílejí na rozdílném vymezení a kvalifikaci institutu autorského díla nebo díla tzv. odvozeného/zpracovaného (anglicky „derivative work“[562]) v rámci obou právních doktrín, mezi něž bezesporu patří vnitřně strukturovaná problematika děl z oblasti tzv. „public domain“, s ní pak související „autorskoprávně volná složka díla“ determinovaná „pojmovými znaky autorského díla“ (jako jsou kreativita, individualita/jedinečnost, materializace/zhmotnění) a také problematika společných, potažmo „obecných“ či „kolektivních statků“[563]. Poukázáno zde bylo také na

[561] GERSHWIN, *An American In Paris: Arrangement for string quartet*, 2023.
[562] UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE [U.S. Copyright Office], *Chapter 1 Subject Matter and Scope of Copyright: §101 · Definitions*, 2022, s. 3.

[563] KOUKAL, *Autorské právo, public domain a lidská práva*, 2019, s. 22.

některá specifika, s nimiž mohou být potenciální uživatelé (potažmo tvůrci hudebních úprav) ve snaze o vypořádání autorskoprávní stránky nových tvůrčích (aranžérských) počinů na mezinárodní úrovni konfrontováni. Klíčovým pojmům aranžerská úprava/zásah, aranžmá, transkripce/ adaptace a jejich vymezení, jak z hlediska hudebně-historického (či muzikologického v širším smyslu), tak z hlediska ochrany práv duševního vlastnictví, autorského práva a lidských práv jsme věnovali patřičný prostor ve zvláštní podkapitole 2. 1. Základní charakteristiku evidenčních standardizačních norem a příslušných kodifikačních sytémů IPI, ISWC a ISRC z hlediska jejich funkce v rámci mezinárodní kolektivní správy autorských práv, obsaženou v podkapitole 2. 2. 6 pak příznačně doplňuje též pojednání o mezinárodním významu, působnosti a funkčních principech registračního a evidenčního systému Úřadu pro autorská práva (U.S. Copyright Office). Námi opatřená licenční potvrzení o tiskových právech (za účelem tvorby, publikování, prodeje a distribuce aranžmá v podobě tištěných a digitálních notových edicí) a mechanickém licencování (za účelem ztvárnění a šíření zvukových audio záznamů prostřednictvím pevných nosičů CD nebo nelineárního streamingu/digitálního stažení) byla z kraje roku 2023 předložena evidenční službě Úřadu pro autorská práva (USCO) ve Washingtonu ke zpracování a následné „indexaci“[564] (tj. pořízení veřejného záznamu, jehož obsahem jsou relevantní informace o dokumentu, který byl úředně evidován úřadem U.S. Copyright Office). Na základě řádného schválení předložených licenčních dokumentů byly úřadem vystaveny celkem čtyři certifikáty (v podobě tzv. Osvědčení o záznamu dokumentu[565]) včetně plnotextových příloh opatřených tzv. registračním číslem autorských práv[566], které byly následně zaznamenány do veřejných rejstříků úřadu a informace o záznamech takto legitimizovaných dokumentů jsou aktuálně identifikovatelné a široce veřejně přístupné jednak prostřednictvím virtuálního katalogu Public Public Catalog: Copyright Catalog (1978 to present)[567] nebo paralelně též prostřednictvím pilotního online systému Copyright Public Records System (CPRS)[568], jehož obsah je průběžně doplňován o související metadata (pod copyrightovými čísly: V15014 D052 P1-3, V15014 D040 P1-5, V15014 D050 P1-3, V15012 D568 P1-6). Takto opatřené veřejné záznamy pak plní účel tzv. konstruktivního oznámení, coby právní fikce efektivně uplatnitelné při případných soudních řízeních v zahraničí (zejména pak na území USA).

K naplnění konkrétních praktických cílů práce

[564] U.S. COPYRIGHT OFFICE, *Chapter 2300:Recordation*: *2306 Indexing*, s. 12. 2021.
[565] Překlad autora z původního anglického znění: Certificate of Recordation.
[566] Překlad autora z původního anglického znění: Copyright Registration Number.
[567] Úřední evidence a následné zveřejnění tzv. Certifikátu o záznamu.
[568] UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE, *Copyright Public Records System [CPRS]*, [2023].

Abychom plnohodnotně dostáli záměrům a vytčeným cílům z úvodu práce, je nanejvýš vhodné naše teoretické závěry doplnit o deklarované výstupy praktického rázu, které jsou dílčími výsledky námi realizované tvůrčí činnosti v rámci studia doktorského studijního programu a oboru IA18-PhD-Hudební teorie a pedagogika na Katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci a to formou uměleckých výstupů a výkonů ztvárněných v podobě notových edic a zvukových záznamů. Integrovanou součástí pevné vazby finálního výtisku disertační práce se tak stává komplex celkem pěti samostatných příloh umístěných ve speciální pošetce (záložce), která je fixována k vnitřní straně zadní části obalu pevné vazby. Obsahem této záložky jsou celkem čtyři fyzické výtisky notových edic a jedno pevné zvukové médium ve formátu kompaktního disku (CD-Audio). V souladu s všeobecnými obchodními podmínkami a publikační strategií vydavatelské a nakladatelské společnosti Universal Edition AG (se sídlem: Karlsplatz 6, Office: Bösendorferstraße 12, 1010 Wien, Austria) byly námi vytvořené adaptace původního klavírního cyklus *Preludes for piano (1926)* amerického skladatele George Gershwina vydány v podobě tří samostatných notových edic s názvy *Prelude 1: Arrangement for string quartet, Prelude 2: Arrangement for string quartet a Prelude 3: Arrangement for string quartet* a spolu s adaptací dalšího Gershwinova titulu, konkrétně symfonické rapsodie *An American In Paris: Arrangement for string quartet*, tvoří tyto verze součást komerčního produktového katalogu, zpřístupněného prostřednictvím webových stránek Universal Edition[569]. Ediční a publikační způsobilost autora (Petra Vrány) byla (v souladu s publikačními pravidly vydavatele) před prvním zveřejněním notových materiálů odborně posouzena a potvrzena Uměleckou komisí Scodo v rámci standardizované jednorázové vstupní procedury pro nové autory (one time evaluation[570]) a veškerý obsah následně publikovaného materiálu byl řádně přezkoumán i Oddělením práv a právních záležitostí téhož nakladatele (vydavatele). V důsledku razantních inovativních proměn publikační politiky a podmínek, které společnost *Universal Edition* zaznamenala v roce 2021, je každá ze čtyř publikovaných edicí distribuována celosvětově (bez jakéhokoliv teritoriálního či autorskoprávního omezení) a zpřístupněna prostřednictvím profilové stránky skladatele/aranžéra Petra Vrány[571].

Povinné mechanické licence k nahrávkám, obsaženým na zvukovém CD albu *A Tribute To George Gershwin & the String Quartet* figurují na seznamu evidovaných a zveřejněných klientských projektů s licencovaným hudebním obsahem, který je dostupný prostřednictvím Mezinárodní databáze licencované hudby (IDBLM). Tento seznam je zpřístupňován pomocí

[569] UNIVERSAL EDITION [UE], *UE: Universal Edition: We shape the future of music*, © 2023.
[570] Originální znění dle anglické webové verze UE: Universal Edition: We shape the future of music.
[571] UNIVERSAL EDITION, *Petr Vrána*, © 2023.

pečeti pravosti, která nám (coby nabyvateli licence) byla na vyžádání poskytnuta za účelem prokazatelnosti legálního užití hudebního obsahu výsledného zvukového alba pro účely distribuce a prodeje v podobě fyzických CD nosičů (Compact Discs) nebo digitálních stažení (*Digital Downloads*) prostřednictvím tzv. nelineárního online streamingu. Prostřednictvím jedinečného šestimístného numerického ID: 433296 (jímž je ona autentizační pečeť opatřena) je veřejnosti umožněno ověřit legálnost použitého hudebního obsahu CD alba ve výše zmíněné databázi IDBLM[572]. Pečeť je viditelně umístěna jak na obalu výsledného CD alba (na jeho zadní straně), tak na některých vnitřních součástech výsledného digipacku (přebalu), konkrétně na titulní straně a také uvnitř CD brožury (na str. 6). Platnost tohoto (ze zákona) nepovinného transparentního prvku je pro konkrétní vydání (daný formát/médium) časově neomezená (doživotní) a na expirační lhůtě uplatňovaných licencí zcela nezávislá, což zaručuje možnost jejího opakovaného využití (např. v případě prodloužení platnosti stávající licence apod.).

V souvislosti s realizací studiových zvukových nahrávek a produkcí hudebního CD alba (obsaženého v záložce na konci práce) mimo jiné souvisely i mandatorní povinnosti, které se na autora disertační práce (coby vydavatele a výkonného producenta) neperiodické publikace ze zákona vztahují. Zatímco na námi vytvořená a vydaná notová vydání (edice) některým zákonným podmínkám České republiky nepodléhají, neboť jsou publikována v zahraničí (Vídeň, Rakousko), v případě audio záznamů (ztvárněných v podobě zvukového CD nosiče) se jedná o zcela odlišný případ domácí české produkce, z čehož jisté mandatorní zákonné povinnosti naopak automaticky vyplývají. V souladu s proponovanými cíli a realizovanými výzkumnými/vzdělávacími aktivitami v rámci studentského grantu s názvem *Realization of studio audio recordings of four sheet music editions by Petr Vrána published by Universal Edition (Vienna, Austria) in 2021* s reg. č. DSGC-2021-0031 a také v souladu s příslušnými zákonnými předpisy a vyhláškami, byly fyzické vzorky CD médií výsledného hudebního alba s názvem *A Tribute To George Gershwin & the String Quartet*[573] (včetně vystavených dodacích listů) bezplatně poskytnuty celkem čtyřem českým příjemcům povinných výtisků neperiodických publikací (tj. vědeckým knihovnám) za účelem splnění mandatorní zákonem/zákony stanovené povinnosti spojené s odevzdáním tzv. úplného povinného výtisku (a to dle Zákona č. 37/1995 Sb. o neperiodických publikacích[574]**;** Článku 22 zákona č. 320/2002 Sb., o změně a zrušení některých zákonů v souvislosti s ukončením činnosti okresních úřadů (konkrétně zákona č. 37/1995 Sb., o neperiodických publikacích[575]**;** Vyhlášky

[572] IDBLM [INTERNATIONAL DATABASE OF LICENSED MUSIC], *International Database of Licensed Music*, [2021?].
[573] GERSHWIN, *A tribute to George Gershwin & the String Quartet*, ©2022.
[574] ČESKO, *Zákon č. 37/1995 Sb., o neperiodických publikacích - znění od 1. 7. 2017*, 2010–2023.
[575] ČESKO, *Čl. 22 zákona č. 320/2002 Sb., o změně a zrušení některých zákonů v souvislosti s ukončením činnosti okresních úřadů - znění od 1. 7. 2022*, 2010–2023.

Ministerstva kultury ČR č. 252/1995 Sb. (kterou se provádí některá ustanovení zákona č. 37/1995 Sb)[576] a Vyhlášky č. 156/2003 Sb., kterou se mění vyhláška č. 252/1995 Sb., kterou se provádí některá ustanovení zákona č. 37/1995 Sb., o neperiodických publikacích[577]). Za účelem doplňování knihovních fondů byl formou doporučených poštovních zásilek zaslán akvizičním oddělením příslušných knihoven, konkrétně Národní knihovně České republiky se sídlem Sodomkova 1146/2, 102 00 Praha 15 – Hostivař; Moravské zemské knihovně v Brně se sídlem Kounicova 65a, 601 87 Brno; Vědecké knihovně v Olomouci se sídlem Bezručova 2, 779 11 Olomouc a vědecké knihovně příslušného regionu podle sídla vydavatele, konkrétně Krajské knihovně v Pardubicích se sídlem Pernštýnské nám. 77, 530 94 Pardubice) zaslán zákonem stanovený počet povinných a regionálních povinných výtisků během v průběhu prosince 2022. Celkem dva archivní exempláře (kopie) povinných výtisků výše uvedeného hudebního CD jsou uloženy jednak v Národním konzervačním fondu a také v Audio-video knihovně pod signaturami (dle pořadí) GDA 016739 a GD 026938), coby dílčích knihovnách fondu ABA001 Národní knihovny České republiky. Oba povinné výtisky zvukového CD alba jsou virtuálně detekovatelné skrze online lokální záznamy v Databázi Národní knihovny České republiky prostřednictvím SKC Souborného katalogu České republiky (CASLIN)[578]. Rovněž tzv. regionální povinný výtisk (se signaturou ZD R 16), uložený ve fondu (PAG001) Regionální studovny Krajské knihovny Pardubice, je obdobným způsobem elektronicky dostupný prostřednictvím samostatného online lokálního záznamu Souborného katalogu České republiky[579] (a téhož trvalého odkazu do systému ALEPH). Další jednotlivé exempláře/povinné výtisky zvukového CD alba jsou pak součástí běžného fondu a sbírky multimediální studovny Vědecké knihovny v Olomouci[580] (se signaturou CD 16164) a sbírky Moravské zemské knihovny v Brně[581] (se signaturou CDR-1502.532). Dle výše uvedených signatur (GDA 016739 a GD 026938) Národní knihovny České republiky nebo jedinečného a trvalého čísla národní bibliografie (cnb003478354) je pak zvukové album identifikovatelné

[576] ČESKO, *Vyhláška č. 252/1995 Sb., Ministerstva kultury, kterou se provádí některá ustanovení zákona č. 37/1995 Sb., o neperiodických publikacích - znění od 3. 6. 2003*, 2010–2023.
[577] ČESKO, *Vyhláška č. 156/2003 Sb., kterou se mění vyhláška č. 252/1995 Sb., kterou se provádí některá ustanovení zákona č. 37/1995 Sb., o neperiodických publikacích - znění od 3. 6. 2003*, 2010–2023.
[578] GERSHWIN, George, 1898-1937. [2022]. *A tribute to George Gershwin & the string quartet / George Gershwin; arranger Petr Vrána*. Online, audiodisk. In: fond ABA001 Národní knihovna ČR (Praha), cnb003478354, sign. GDA 016739, GD 026938. Místo: Databáze Národní knihovny ČR, Souborný katalog ČR.
[579] GERSHWIN, George, 1898-1937. [2022]. *A tribute to George Gershwin & the string quartet / George Gershwin; arranger Petr Vrána*. Online, audiodisk. In: fond PAG001 Krajská knihovna Pardubice, Regionální studovna, sign. ZD R 16. Místo: Databáze Národní knihovny ČR, Souborný katalog ČR.
[580] GERSHWIN, George, 1898-1937. [2022]. *A tribute to George Gershwin & the string quartet / George Gershwin; arranger Petr Vrána*. Online, audiodisk. In: Multimediální studovna, sign. CD 16164. Místo: fond OLA001 Vědecká knihovna Olomouc.
[581] GERSHWIN, George, 1898-1937. [2022]. *A tribute to George Gershwin & the string quartet / George Gershwin; arranger Petr Vrána*. Online, audiodisk. In: Sklad, sign. CDR-1502.532. Místo: Moravská zemská knihovna (Brno).

také v rámci databáze CNB - Česká národní bibliografie, jíž evidence a zpřístupňování záznamů o povinných výtiscích neperiodických publikací přísluší.

Souběžně s touto povinností pak byla v souladu s příslušnou vyhláškou MK ČR č. 156/2003 Sb. splněna další zákonná povinnost pro vydavatele/nakladatele neperiodických publikací, tedy tzv. nabídková povinnost, v rámci níž bylo totéž hudební album písemně (formou doporučené listovní zásilky a emailové zprávy) nabídnuto k zakoupení celkem sedmnácti dalším vědeckým regionálním knihovnám určeným příslušnou vyhláškou Ministerstva Kultury. V rámci nabídkové povinnosti tak byly písemně osloveny následující české knihovny: Knihovna Akademie věd ČR se sídlem Národní třída 3, 115 22 Praha 1; Poslanecká sněmovna, Parlamentní knihovna se sídlem Sněmovní 4, 118 26 Praha 1; Národní technická knihovna se sídlem Technická 6, 160 80, Praha 6; Knihovna Národního muzea se sídlem Václavské nám. 68, 115 79 Praha 1; Knihovna Památníku národního písemnictví v Praze se sídlem Strahovské nádvoří 132, 118 38 Praha 1 - Hradčany; Středočeská vědecká knihovna v Kladně se sídlem Gen. Klapálka 1641, 272 01 Kladno; Jihočeská vědecká knihovna v Českých Budějovicích se sídlem Lidická 1, 370 59 České Budějovice; Studijní a vědecká knihovna Plzeňského kraje, p. o., se sídlem Klatovská tř. 200b, PO Box 20, 301 00 Plzeň; Severočeská vědecká knihovna se sídlem Velká Hradební 49, 400 01 Ústí nad Labem; Krajská vědecká knihovna v Liberci se sídlem Rumjancevova 1362/1, 460 01 Liberec 1; Studijní a vědecká knihovna v Hradci Králové se sídlem Hradecká 1250/2, 500 03 Hradec Králové 3; Moravskoslezská vědecká knihovna v Ostravě, příspěvková organizace se sídlem Prokešovo náměstí 1802/9, Moravská Ostrava, 702 00 Ostrava; Krajská knihovna Karlovy Vary se sídlem Závodní 378/84, 360 06 Karlovy Vary; Krajská knihovna v Pardubicích se sídlem Pernštýnské nám. 77, 530 94 Pardubice; Krajská knihovna Vysočiny se sídlem Žižkova 4344, 580 02 Havlíčkův Brod; Krajská knihovna Františka Bartoše ve Zlíně, příspěvková organizace se sídlem Vavrečkova 7040, 760 01 Zlín; Městská knihovna v Praze se sídlem Mariánské náměstí 1, 115 76 Praha 1.

Seznam použité literatury a informačních zdrojů

Bibliografie

BALARIN, Jan. Míra důkazu a důkazní břemeno v kontextu hodnocení důkazů v soudní praxi. Online. In: *Advokátní deník*. 2019. Dostupné z: https://advokatnidenik.cz/2019/03/16/mira-dukazu-a-dukazni-bremeno-v-kontextu-hodnoceni-dukazu-v-soudni-praxi/. [cit. 2023-11-27].

BECKERMAN, Michael Brim. Ježek and musical bilingualism. Online. *Czech Music Quarterly*. 2022, no. 2, 32-36. ISSN 1804-0586. Dostupné z: https://www.czechmusicquarterly.com/ [paywall]. [Citováno 2023-11-27].

BEK, Josef. Die tschechische Musik-Avantgarde. Online. *International review of the aesthetics and sociology of music*. 1983, vol. 14, no. 1, s. 79-92. ISSN 0351-5796. JSTOR. Dostupné z: https://doi.org/10.2307/836520 [paywall]. [cit. 2023-11-27].

BRATKOVÁ, Eva. Tvůrčí díla, systémy informací o nich a nová mezinárodní standardní čísla a kódy. *Národní knihovna: knihovnická revue*. 2000, Roč. 11, č. 4, s. 147-155. ISSN 1214-0678. Dostupné také z: https://full.nkp.cz/nkkr/Nkkr0004/0004147.html. [cit. 2023-11-27].

CAMPBELL, Frank C. The Musical Scores of George Gershwin. Online. *Quarterly Journal of Current Acquisitions*. 1954, vol. 11, no. 3, s. 127-139. ISSN 00900095. JSTOR. Dostupné z: https://www.jstor.org/stable/29780742 [paywall]. [Citováno 2023-11-27].

CINGER, František. *Šťastné blues: aneb Z deníku Jaroslava Ježka*. Praha: Mladá fronta, 2018. ISBN 978-80-204-4881-1.

COOPER, Michael. Gershwin's ABC's Might Not Be What They Seem: [The Arts/Cultural Desk]. Online. *New York Times, Late Edition (East Coast); New York, N.Y.* 2016, s. C. 1. ISSN 03624331. Dostupné z: https://www.proquest.com/newspapers/gershwins-abcs-might-not-be-what-they-seem/docview/1769296140/se-2?accountid=16730 [paywall]. [cit. 2023-11-27].

DOWNES, Olin. MUSIC; Gershwin's New Score Acclaimed. Online. *The New York Times*. 1928, 14 December, Section Amusements, Hotels and Restaurants, s. 39. Dostupné z: The New York Times Archives, https://www.nytimes.com/1928/12/14/archives/music-gershwins-new-score-acclaimed.html [paywall]. [cit. 2023-11-27].

DUKE, Vernon. Excerpts from Passport to Paris. Online. Daedalus. *American Academy of Arts & Sciences*. 2013, vol. 142, issue 4, s. 140–145. ISSN 1548-6192. Dostupné z: https://doi.org/10.1162/DAED_a_00247 [paywall]. [cit. 2023-11-27].

EHLE, Robert C.; E. EHLE, Robert. Jazz Classics or Classical Jazz: The Story of Third Stream Jaz. Online. *American Music Teacher*. 1972, vol. 22, no. 1, s. 22-24. JSTOR. Dostupné z: https://www.jstor.org/stable/43533895 [paywall]. [cit. 2023-11-27].

GOULD, Elaine, 2016. *Behind Bars: The Definitive Guide To Music Notation*. London: Faber Music Ltd, 2011. ISBN 0-571-51456-1.

HAMM, Charles. Towards a new reading of Gershwin. Online. *The Gershwin style: New looks at the music of George Gershwin*. Wayne, SCHNEIDER. New York: New York: Oxford University Press, 1999, 3-18. ISBN 0195090209. Dostupné z: eBook Collection (EBSCOhost)

[paywall]. [cit. 2023-11-27].

HNÁTOVÁ, Kateřina. Jaroslav Ježek: Co-creator of the Czech inter-war modern movement. Online. *Czech Music Quarterly*. 2007, no. 1, s. 26-32. ISSN 1211-0264. Dostupné z: https://www.czechmusicquarterly.com/wp-content/uploads/2018/08/Czech-Music-Quarterly-2007-1.pdf [cit. 2023-11-27].

HONS, Miloš. Kritická činnost vůdčích osobností české moderní hudební teorie (Alois Hába, Otakar Šín, Karel Janeček). Online. *Aura Musica: Časopis pro sborovou tvorbu, hudební teorii a pedagogiku.* 2012, roč. 2, 20-31. ISSN 1805-4056. Dostupné z: https://aura.ujep.cz/pdfs/aum/2012/02/03.pdf [cit. 2023-11-27].

HOWLAND, John. Jazz Rhapsodies in Black and White: James P. Johnson's "Yamekraw." Online. *American Music*. 2006, vol. 24, issue 4, s. 445–509. ISSN 07344392. Scholarly Publishing Collective. Dostupné z: https://doi.org/10.2307/25046051 [paywall]. [cit. 2023-11-27].

KOUKAL, Pavel. *Autorské právo, public domain a lidská práva*. Online. 1. vyd. Spisy Právnické fakulty Masarykovy univerzity, Edice Scientia, č. 647. Brno: Masarykova univerzita, 2019. ISBN 978-80-210-9279-2 (brož.), 978-80-210-9280-8 (online), 524 s. Dostupné z: https://doi.org/10.5817/CZ.MUNI.M210-9280-2019 [cit. 2023-11-27].

KRATOCHVÍL, Jiří; SEJK, Petr; VAŠÍČEK, Filip; PLCH, Lukáš; BAČOVSKÁ, Jana et al. *Jak citovat: citační styly: ASA – American Sociological Association*. Knihovna univerzitního kampusu, SUKB. Brno: Masarykova univerzita, © 2022.

KREJČA, Tomáš. Tektonika. Koncepce a reflexe v českém prostředí. Online. *Živá hudba*. 2018, roč. 9, s. 46–69. Dostupné z: https://ziva-hudba.info/tektonika-koncepce-a-reflexe-v-ceskem-prostredi/. [cit. 2023-11-27].

KUHN, Laura Diane a SLONIMSKY, Nicolas. *Music since 1900: 1894-1995*. Online. 6th ed. New York: Schirmer Reference/Gale Group, ©2001. ISBN 0028647874. Dostupné z: Internet Archive, https://archive.org/details/musicsince190000kuhn/page/238/mode/2up?q=Thompson+ [cit. 2023-11-27].

LOWENBACH, Jan. Czechoslovak Composers and Musicians in America. Online. *The Musical Quarterly*. Oxford: Oxford University Press, 1943, vol. 29, no. 3, s. 313–328. ISSN 1741-8399. JSTOR. Dostupné z: https://www.jstor.org/stable/739377 [paywall]. [cit. 2023-11-27].

MAŇÁK, Josef; JANÍK, Tomáš a ŠVEC, Vlastimil. *Kurikulum v současné škole*. 1. vydání, 285. publikace. Pedagogický výzkum v teorii a praxi, sv. 12. Brno: Paido, 2008. ISBN 978-80-7315-175-1.

MATZNER, Antonín; POLEDŇÁK, Ivan; WASSERBERGER, Igor et al. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. [Díl 1]. Část věcná*. Praha: Supraphon, 1980.

MIHULE, Jaroslav. *Bohuslav Martinů: profil života a díla*. Praha: Editio Supraphon, 1974.

MUNDY, Rachel. The 'League of Jewish Composers' and American Music. Online. *The Musical Quarterly*. 2013, vol. 96, no. 1, s. 50-99. JSTOR. Dostupné z: https://www.jstor.org/stable/43865480 [paywall]. [cit. 2023-11-27].

NEIMOYER, Susan. After the Rhapsody: George Gershwin in the Spring of 1924. Online. *The Journal of Musicology*. University of California Press, 2014, **31**(1), 91-138. ISSN 02779269. Dostupné z: https://doi.org/10.1525/jm.2014.31.1.91 [paywall]. [cit. 2023-11-27].

NORTON, Jack. *18 Corn Invades Tin Pan Alley*. Online, eBook. In: Cornstars: Rube Music in Swing Time: Cornstars - Rube Music in Swing Time: The Rise and Fall of Freddie Fisher and his Schnickelfritz Band…Stan Fritts and his Korn Kobblers…and the Hillbilly, Cornball, Novelty Jazz Music of the 1930s, 1940s and 1950s. © 2020 by Jack Norton and Norton Family Publishing (The Zinghoppers Group, LLC.). Dostupné z: Google Books, https://books.google.cz/books?id=eRP0DwAAQBAJ&pg=PT339&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false [paywall]. [cit. 2023-11-27].

PETŘÍČEK, Miroslav. Američan v Paříži čili skutečnost v muzikálu. Online. *Iluminace: Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu.* 2001, roč. 13, č. 1 (41), s. 144-146. Licence: CC BY 4.0. Dostupné z: https://www.iluminace.cz/contents/ilu/2001/01.pdf. [cit. 2023-11-27].

PLAMENAC, Dragan, ed. *Keyboard Music of the Late Middle Ages in Codex Faenza 117*. Online. Corpus Mensurabilis Musicae, 57. Chicago: American Institute of Musicology, 2019, 134 s. ISBN 9781595515285. Dostupné z: https://www.stretta-music.com/plamenac-keyboard-music-of-the-late-middle-ages-in-codex-faenza-117-nr-580927.html [paywall]. [Citováno 2023-11-27].

POLLACK, Howard. *George Gershwin: His Life and Work*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California, 2006. ISBN 9780520248649.

Rámcový vzdělávací program pro obor vzdělání 82–44–M/01, Hudba82 –44–P/01 Hudba. Online, PDF. Praha: Ministerstvo školství, mládeže a tělovýchovy, © 2022. Dostupné z: Edu.cz, https://www.edu.cz/rvp-ramcove-vzdelavaci-programy/ramcove-vzdelavaci-programy-stredniho-odborneho-vzdelavani-rvp-sov/konzervatore/82-umeni-a-uzite-umeni/. [cit. 2023-11-27].

RASULA, Jed. Jazzbandism: The Creation of the World (1923). *Georgia Review*. 2006, s. 61–124. ISSN 00168386. JSTOR. Dostupné z: https://www.jstor.org/stable/41402707 [paywall]. [cit. 2023-11-27].

RIMLER, Walter. *George Gershwin: An Intimate Portrait*. Online eBook. Music in American Life. Urbana: University of Illinois Press. 2009. ISBN 9780252034442. Dostupné z: eBook Collection (EBSCOhost) [paywall]. [cit. 2023-11-27].

SEDLÁK, Jaromír. Neúplná vzpomínka na Jaroslava Ježka. Online. *Literatura Umění Kultura: Týdeník unie českých spisovatelů, z.s.* 2016, č. 45. ISSN 1210-1494. Dostupné z: http://www.obrys-kmen.cz/index.php/rocnik-2016/147-45-2016-23-listopadu-2016/1501-neuplna-vzpominka-na-jaroslava-jezka [cit. 2023-11-27].

SCHNEIDER, Wayne. *The Gershwin style: New looks at the music of George Gershwin*. Online eBook. Book: collection of essays. New York: Oxford University Press, 1999, xiv + 290 s. ISBN 0195090209. Dostupné také z: eBook Collection (EBSCOhost) [paywall]. [cit. 2023-11-27].

SCHULLER, Gunther. *Musings: The Musical Worlds of Gunther Schuller*. Illustrated, reprint. Oxford: Oxford University Press, 1986. ISBN 0195037456.

SCHWAGER, Myron. Some Observations on Beethoven as an Arranger. Online. *The Musical*

Quarterly. Oxford: Oxford University Press 1974, vol. 60, no. 1, s. 80–93. Dostupné z: https://www.jstor.org/stable/741668 [paywall]. [cit. 2023-011-27].

SCHWAGER, Myron. Some Observations on Beethoven as an Arranger. Online. *The Musical Quarterly*. 1974, vol. 60, no. 1, s. 80-93. Dostupné z: https://www.jstor.org/stable/741668 [cit. 2023-11-27].

SLIWKA, Rostislav. Copyright ve Spojených státech a v Evropě: základní rozdíly. Online. *Autor in: magazín OSA nejen pro autory*. 20. 12. 2022. Roč. 2022, č. 4, s. 6-7. ISSN 2464-6598. Dostupné z: https://www.osa.cz/storage/AutorIn_AutorIn/1-2000/60_pdf_autorin-04-2022-2str-web.1671530712.pdf [cit. 2023-11-27].

STARR, Larry. Ives, Gershwin, and Copland: Reflections on the Strange History of American Art Music. Online. *American Music*. 1994, vol. 12, no. 2 (Summer, 1994), s. 167-187. JSTOR. Dostupné z: https://doi.org/10.2307/3052521. [paywall]. [cit. 2023-11-27].

STARR, Larry. Review. Online. *American Music*. 2003, vol. 21, no. 4, s. 537–541. JSTOR. Dostupné z: https://www.jstor.org/stable/3250582 [paywall]. [cit. 2023-11-27].

Školní vzdělávací program HUDBA 2021. Olomouc: Konzervatoř Evangelické akademie, 2021. Dokument je dostupný na sekretariátu nebo v kanceláři studijního oddělení KEA Olomouc.

TROJAN, Jan. *Moravská lidová píseň: melodika - harmonika : o harmonické struktuře lidové písně jako rezultátu melodické složky*. 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1980.

U.S. COPYRIGHT OFFICE. *Chapter 2300:Recordation*: *2306 Indexing*. In: Compendium of U.S. Copyright Office Practices, Third Edition, s. 12. 2021.

VYSLOUŽIL, Jiří. O potřebnosti pojmu „styl“ v hudbě. Online. *Hudební věda*. Praha, Czech Republic: Academia, 1983, roč. 20, č. 2, s. 99–105. ISSN 00187003. Dostupné z: RILM Abstracts of Music Literature with Full Text [paywall]. [cit. 2023-11-27].

WYATT, Robert. The Seven Jazz Preludes of George Gershwin: A Historical Narrative. Online. *American Music: Special Jazz Issue (Spring, 1989)*. 1989, vol. 7, no. 1, s. 68–85. ISSN 07344392. JSTOR. Dostupné z: https://doi.org/10.2307/3052050 [paywall]. [cit. 2023-11-27].

ZIBNER, Jan. Originalita v pojetí práva Evropské unie. Online. *Revue pro právo a technologie*. 2017, Roč. 8, č. 15, s. 217–260. Licence: CC BY-SA 4.0. ISSN: 1805-2797 (online). Dostupné z: MUNI Journals, https://doi.org/10.5817/RPT2017-1-8 [cit. 2023-11-27].

Fotografie/grafická díla

VAN VECHTEN, Carl (photographer). *Portrait of George Gershwin*. Online, fotografie. 1937 Mar. 28. Místo: Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. 20540 USA. Fyzické umístění: LOT 12735, no. 410 [P&P]. Digitální zástupce dostupný z: Library of Congress, https://www.loc.gov/item/2004662907/. [cit. 2023-11-27].

Hudebniny

GERSHWIN, George. *Prelude 1: Arrangement for string quartet.* Online. Score. Petr VRÁNA (ed). Printed product, UES 100 405-000. Vienna: Universal Edition, 2022. Dostupné z: https://www.universaledition.com/george-gershwin-254/works/prelude-1-30339 [paywall]. [cit. 2023-11-27].

GERSHWIN, George. *Prelude 2: Arrangement for string quartet.* Online. Score. Petr VRÁNA (ed). Printed product, UES 100 408-000. Vienna: Universal Edition, 2022. Dostupné z: https://www.universaledition.com/george-gershwin-254/works/prelude-2-30343 [paywall]. [cit. 2023-11-27].

GERSHWIN, George. *Prelude 3: Arrangement for string quartet*. Online. Score. Petr VRÁNA (ed). Printed product, UES 100 412-000. Vienna: Universal Edition, 2022. Dostupné z: https://www.universaledition.com/george-gershwin-254/works/prelude-3-30348 [paywall]. [cit. 2023-11-27].

GERSHWIN, George. *An American In Paris: Arrangement for string quartet.* Online. Score. Petr VRÁNA (ed). Printed product, UES100925-000.Vienna: Universal Edition, 2023. Dostupné z: https://www.universaledition.com/george-gershwin-254/works/an-american-in-paris-31002 [paywall]. [cit. 2023-11-27].

GERSHWIN, George. *Preludes for piano.* Online. Piano Score. Series Alfred's Classic Editions: The piano works of George Gershwin. Alfred Music/WB Music Corp. (Renewed), 1927. ISBN 10: 0-7692-6009-8, ISBN 13: 978-0-7692-6009-9. Původní vydání New York: New World Music Co., 1927. Plate N. W. 50-11. Dostupné z: https://www.alfred.com/preludes/p/00-PS0043/ [paywall]. [cit. 2023-11-27].

GERSHWIN, George. *An American In Paris*. Online. Complete Score. First edition. New York: New World Music Corp., 1930. Dostupné z: https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/440327/pm53 [cit. 2023-11-27].

GERSHWIN, George. *An American in Paris*. Study Score. Frank CAMPBELL-WATSON (ed). Van Nuys, California: Alfred Music/WB Music Corp., 1930. ISBN 10: 0-7692-3579-4, ISBN 13: 978-0-7692-3579-0. Dostupné z: https://www.alfred.com/an-american-in-paris/p/00-MO0001/ [paywall]. [cit. 2023-11-27].

GERSHWIN, George. *Classical Gershwin: Contemporary Music Arranged for the Modern String Quartet*. Online. Full Score & Parts. Tony ESPOSITO (ed.). Alfred Publishing, 1988. ISBN 10: 0-7692-3307-4, ISBN 13: 978-0-7692-3307-9. Dostupné z: Alfred Music (distributor) https://www.alfred.com/classical-gershwin/p/00-IF0325/ [paywall]. [cit. 2023-11-27].

GERSHWIN, George. *Ein Amerikaner in Paris: Suite für Streichquartett*. Online. Score and Parts. Alexander GRAF (ed.). Doblinger, 2009. ISMN: 9790012198628 (M012198628). Dostupné z: Presto Music (distributor), https://www.prestomusic.com/sheet-music/products/7228036--george-gershwin-suite-aus-ein-amerikaner-in-paris#about [paywall]. [cit. 2023-11-27].

GERSHWIN, George. *An American in Paris: Bearbeitung für Streichquartett.* Online. Set of parts. Ernst Thilo KALKE (ed.). Magdeburg: Edition Walhall, 2010. ISMN 9790500707950.

Dostupné z: Stretta Music (distributor), https://www.stretta-music.com/gershwin-an-american-in-paris-nr-561542.html [paywall]. [cit. 2023-11-27].

GERSHWIN, George. *Gershwin - An American in Paris (score): Arranged for chamber ensemble (17 players).* Online. Score. Iain FARRINGTON (ed.). Aria Editions, © 2011. Dostupné z: https://www.ariaeditions.org/store/p76/Gershwin_-_An_American_in_Paris_%28score%29.html [paywall]. [cit. 2023-11-27].

GERSHWIN, George. *3 Preludes for Piano: Prelude No. 2 für Streichquartett*. Online. Partitura. Wilhelm KAISER-LINDEMANN (ed.). Kiel: Dr. Johannes Bublitz, euthentic edition, 2012. ISMN 979-0-502-31051- 6. Dostupné z: https://euthentic.eu/31051/en [paywall]. [cit. 2023-11-27].

GERSHWIN, George. *Prelude No 2 from 3 Preludes for Piano.* Online. Score. Geoffrey BOYD (ed). Arrangements By Arrangement, 2013. Dostupné z: https://www.arrangementsbyarrangement.com/downloads/gershwin-prelude-no-2-from-3-preludes-for-pianostring-quartet/ [paywall]. [cit. 2023-11-27].

GERSHWIN, George. *An American in Paris: a tone poem for orchestra (1928) based on the George and Ira Gershwin Critical Edition*. Full Score. Mark CLAGUE (eds). Gershwin Critical Edition, Performance material, Series I, Volume 1. Mainz: Schott Music, 2017.

GERSHWIN, George. *Gershwin's Prelude: for String Quartet.* Online. Partitura. Richard E BROWN (ed). New York: Dacker Music, 2022. Dostupné z: J.W. Pepper (distributor), https://www.jwpepper.com/11388468E.item [paywall]. [cit. 2023-11-27].

GERSHWIN, George. *Three Preludes.* Online. Partitura. Austin RALPHSON (ed.). Austin Ralphson (A0.1317455), 2023. Dostupné z: Sheet Music Plus (distributor), https://www.sheetmusicplus.com/en/product/gershwin-s-three-piano-preludes-string-quartet-22617076.html [paywall]. [cit. 2023-11-27].

Mikroformy vládních dokumentů

LIBRARY OF CONGRESS, COPYRIGHT OFFICE. *Babbitt and the bromide*; *Beautiful gypsy*; *Concerto in F*; *Dance alone with you*; *Funny face*; *He loves and she loves*; *High hat*; *How long has this been going on*; *Lady be good*; *Let's kiss and make up*; *Man I love*; *Military dancing drill*; *My one and only*; *Oh, Kay*; *Rhapsody in blue*; *Rosalie*; *'S wonderful*; *Seventeen and twenty-one; Strike up the band*; *Tip-toes*; *What am I gonna do*; *World is mine*; *Yankee Doodle rhythm.* Online. Copyright Records- Musical Compositions Including List of Renewals List of Notices of User. In: Catalog of Copyright Entries, 1927 Music For the Year 1927 New Series Vol 22 Part 3. 1927, s. 1599 – 1600. Washington: U. S. Govt. Print. Off., 1927. Dostupné z: https://archive.org/details/catalogofcopyrig223libr/page/1598/mode/2up?q=Gershwin+. [cit. 2023-11-27].

LIBRARY OF CONGRESS, COPYRIGHT OFFICE. *Catalog of Copyright Entries, 1927 Music For the Year 1927 New Series Vol 22 Part 3.* Online. Copyright Records-Musical Compositions Including List of Renewals List of Notices of User. Washington: U. S. Govt. Print. Off. 1927. Dostupné z:

https://archive.org/details/catalogofcopyrig223libr/page/n9/mode/2up. [cit. 2023-11-27].

LIBRARY OF CONGRESS, COPYRIGHT OFFICE. *Gershwin (George) Preludes; pf. © Sept. 9, 1927; 2 c. Sept. 12; E 673829; New world music Corp., New York. • 18718*. Online. Copyright Records- Musical Compositions Including List of Renewals List of Notices of User. In: Catalog of Copyright Entries, 1927 Music For the Year 1927 New Series Vol 22 Part 3. 1927, s. 972. Washington: U. S. Govt. Print. Off., 1927. Dostupné z: https://archive.org/details/catalogofcopyrig223libr/page/972/mode/2up?q=Gershwin+ [cit. 2023-11-27].

LIBRARY OF CONGRESS, COPYRIGHT OFFICE. *American (An) in Paris; tone poem, by G. Gershwin; orch. sc. [Photo- stat] © 1 c. Feb. 15, 1929; E unp. 3839; George Gershwin, New York*. Online, Copyright Records-Musical Compositions. In: Catalog of Copyright Entries, 1929 Music For the Year 1929 New Series Vol 24 Part 3. Washington: U. S. Govt. Print. Off., 1929, s. 141. 1929. Dostupné z: https://archive.org/details/catalogofcopyrig243libr/page/140/mode/2up?q=Gershwin++ [cit. 2023-11-27].

LIBRARY OF CONGRESS, COPYRIGHT OFFICE. *American (An) in Paris; orchestral tone poem, by George Gershwin, transcribed for pf. by William Daly. © July 10, 1929; 2 c. July 12; E pub. 7627; New world music corp., New York. 15034.* Online, Copyright Records-Musical Compositions. In: Catalog of Copyright Entries 1929 Music For the Year 1929 New Series Vol 24 Part 3. Washington: U. S. Govt. Print. Off., 1929, s. 800. Dostupné z: https://archive.org/details/catalogofcopyrig243libr/page/800/mode/2up [cit. 2023-11-27].

LIBRARY OF CONGRESS, COPYRIGHT OFFICE. *American (An) in Paris; by George Gershwin; orch. Sc. © Sept. 2, 1930; 2 c. Sept. 4; E pub. 17600; New world music Corp., New York.*. Online, Copyright Records-Musical Compositions. In: Catalog of Copyright Entries, 1930 Musical Compositions For the Year 1930 New Series Vol 25 Part 3. Washington: U. S. Govt. Print. Off., 1930, s. 1207. Dostupné z: https://archive.org/details/catalogofcopyrig253libr/page/n5/mode/2up?q=Gershwin.. [cit. 2023-11-27].

LIBRARY OF CONGRESS, COPYRIGHT OFFICE. *American in Paris*; *Bidin' my time*; *Boy, what love has done to me*; *But not for me*; *Could you use me*; *Embraceable you*; *Girl crazy*; *Hangin' around with you*; *I got rhythm*; *I mean to say*; *I've got a crush on you*; *I want to be a war bride*; *In the mandarin' s orchid garden*; *Mademoiselle in New Rochelle*; *Sam and Delilah*; *Soon; Strike up the band*; *Tip-toes*. Online, Copyright Records- Musical Compositions. In: Catalog of Copyright Entries, 1930 Musical Compositions For the Year 1930 New Series Vol 25 Part 3. Washington: U. S. Govt. Print. Off., 1930, s. 1964. Dostupné z: https://archive.org/details/catalogofcopyrig253libr/page/n5/mode/2up?q=Gershwin.. [Citováno 2023-11-27].

Legislativní dokumenty

ČESKO. *Vyhláška č. 134/1980 Sb., ministra zahraničních věcí o Všeobecné úmluvě o autorském právu revidované v Paříži dne 24. července 1971 - znění od 18. 4. 1980*. Online. In: Zákony pro lidi.cz. © AION CS 2010–2023. Dostupné z: https://www.zakonyprolidi.cz/cs/1980-134#f2775410 [cit. 2023-11-27].

ČESKO. Vyhláška č. 133/1980 Sb., ministra zahraničních věcí o Bernské úmluvě o ochraně literárních a uměleckých děl ze dne 9. září 1889, doplněné v Paříži dne 4. května 1896, revidované v Berlíně dne 13. listopadu 1908, doplněné v Bernu dne 20. března 1914 a revidované v Římě dne 2. června 1928, v Bruselu dne 26. června 1948, ve Stockholmu dne 14. července 1967 a v Paříži dne 24. července 1971. Online. In: *Sbírka zákonů České republiky*. 1980, ročník 1980, částka 32, s. 604-619. Dostupné z: https://www.psp.cz/sqw/sbirka.sqw?cz=133&r=1980 [cit. 2023-11-27].

ČESKO. Sdělení Ministerstva zahraničních věcí o sjednání Dohody o zřízení světové obchodní organizace (WTO). Online. In: *Sbírka zákonů České republiky*. 1995, částka 51, číslo 191, s. 2345-2792. Dostupné také z: https://aplikace.mvcr.cz/sbirka-zakonu/SearchResult.aspx?q=191/1995&typeLaw=zakon&what=Cislo_zakona_smlouvy [cit. 2023-11-27].

ČESKO. *Vyhláška č. 2/1960 Sb., ministra zahraničních věcí o Všeobecné úmluvě o autorském právu - znění od 18. 4. 1980*. Online. In: Zákony pro lidi.cz. © AION CS 2010–2023. Dostupné z: In: https://www.zakonyprolidi.cz/cs/1960-2#f2670179 [cit. 2023-11-27].

ČESKO. *Vyhláška č. 32/1985 Sb., ministra zahraničních věcí o Úmluvě o ochraně výrobců zvukových záznamů proti nedovolenému rozmnožování jejich zvukových záznamů - znění od 15. 1. 1985*. Online. In: Zákony pro lidi.cz. © AION CS 2010–2023. Dostupné z: https://www.zakonyprolidi.cz/cs/1985-32#f2802554 [cit. 2023-11-27].

ČESKO. *Sdělení č. 33/2002 Sb. m. s., Ministerstva zahraničních věcí o přístupu České republiky ke Smlouvě Světové organizace duševního vlastnictví o právu autorském - znění od 6. 3. 2002*. Online. In: Zákony pro lidi.cz. © AION CS 2010–2023. Dostupné z: https://www.zakonyprolidi.cz/ms/2002-33#f5334970 [cit. 2023-11-27].

ČESKO. *Sdělení č. 48/2002 Sb. m. s., Ministerstva zahraničních věcí o přístupu České republiky ke Smlouvě Světové organizace duševního vlastnictví o výkonech výkonných umělců a o zvukových záznamech - znění od 20. 5. 2002*. Online. In: Zákony pro lidi.cz. © AION CS 2010–2023. Dostupné z: https://www.zakonyprolidi.cz/ms/2002-48#f5337078 [cit. 2023-11-27].

ČESKO. *Čl. 22 zákona č. 320/2002 Sb., o změně a zrušení některých zákonů v souvislosti s ukončením činnosti okresních úřadů - znění od 1. 7. 2022*. Online. In: Zákony pro lidi. © AION CS 2010–2023. Dostupné z: https://www.zakonyprolidi.cz/cs/2002-320#cl22 [cit. 2023-11-27].

ČESKO. *Vyhláška č. 156/2003 Sb., kterou se mění vyhláška č. 252/1995 Sb., kterou se provádí některá ustanovení zákona č. 37/1995 Sb., o neperiodických publikacích - znění od 3. 6. 2003*. Online. In: Zákony pro lidi.cz. © AION CS 2010–2023. Dostupné z: https://www.zakonyprolidi.cz/cs/2003-156#cl1 [cit. 2023-11-27].

ČESKO. *Vyhláška č. 252/1995 Sb., Ministerstva kultury, kterou se provádí některá ustanovení zákona č. 37/1995 Sb., o neperiodických publikacích - znění od 3. 6. 2003*. Online. In: Zákony pro lidi.cz. © AION CS 2010–2023. Dostupné z: https://www.zakonyprolidi.cz/cs/1995-252#p2 [cit. 2023-11-27].

ČESKO. *Vyhláška č. 15/1988 Sb., ministra zahraničních věcí o Vídeňské úmluvě o smluvním právu - znění od 20. 2. 2014*. Online. In: Zákony pro lidi.cz. © AION CS 2010–2023. Dostupné z: https://www.zakonyprolidi.cz/cs/1988-15#f2815320 [cit. 2023-11-27].

ČESKO. *Zákon č. 37/1995 Sb., o neperiodických publikacích - znění od 1. 7. 2017*. Online. In: Zákony pro lidi.cz. © AION CS 2010–2023. Dostupné z: https://www.zakonyprolidi.cz/cs/1995-37#f1591626 [cit. 2023-11-27].

ČESKO. *Zákon č. 121/2000 Sb., o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) - znění od 5. 1. 2023*. Online. In: Zákony pro lidi.cz. © AION CS 2010–2023. Dostupné také z: https://www.zakonyprolidi.cz/cs/2000-121/zneni-20230105 [cit. 2023-11-27].

EVROPSKÝ PARLAMENT, RADA EVROPSKÉ UNIE. *32017R1563 Nařízení Evropského parlamentu a Rady (EU) 2017/1563 ze dne 13. září 2017 o přeshraniční výměně formátově přístupných rozmnoženin některých děl a jiných předmětů chráněných autorským právem a právy s ním souvisejícími mezi Unií a třetími zeměmi ve prospěch osob nevidomých, osob se zrakovým postižením nebo osob s jinými poruchami čtení*. Online, tisková verze. In: Zákony pro lidi.cz. © AION CS 2010–2023. Znění účinné od 10. 10. 2017. Dostupné z: https://www.zakonyprolidi.cz/print/pravoeu/dokument?celex=32017R1563 [cit. 2023-11-27].

EVROPSKÝ PARLAMENT, RADA EVROPSKÉ UNIE. *32017L1564 Směrnice Evropského parlamentu a Rady (EU) 2017/1564 ze dne 13. září 2017 o některých povolených způsobech užití některých děl a jiných předmětů chráněných autorským právem a právy s ním souvisejícími ve prospěch osob nevidomých, osob se zrakovým postižením nebo osob s jinými poruchami čtení a o změně směrnice 2001/29/ES o harmonizaci určitých aspektů autorského práva a práv s ním souvisejících v informační společnosti.* Online, tisková verze. In: Zákony pro lidi.cz. © AION CS 2010–2023. Znění účinné od 10. 10. 2017. Dostupné z: https://www.zakonyprolidi.cz/print/pravoeu/dokument?celex=32017L1564 [cit. 2023-11-27].

UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE [U.S. Copyright Office]. *Chapter 1 Subject Matter and Scope of Copyright: §101 · Definitions*. Online, PDF Version. In: Circular 92: Copyright Law of the United States (Title 17) and Related Laws Contained in Title 17 of the United States Code. 2022, s. 3. Dostupné z: https://www.copyright.gov/title17/title17.pdf [cit. 2023-11-27].

UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE [U.S. Copyright Office]. *Chapter 1 Subject Matter and Scope of Copyright: §106A· Rights of certain authors to attribution and integrity*. Online, PDF Version. In: Circular 92: Copyright Law of the United States (Title 17) and Related Laws Contained in Title 17 of the United States Code. 2022, s. 18-19. Dostupné z: https://www.copyright.gov/title17/title17.pdf [cit. 2023-11-27].

UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE [U.S. Copyright Office]. *§ 107 · Limitations on exclusive rights: Fair use.* PDF Version. In: Circular 92: Copyright Law of the United States (Title 17) and Related Laws Contained in Title 17 of the United States Code. 2022, s. 19 – 20. Dostupné z: https://www.copyright.gov/title17/title17.pdf [cit. 2023-11-27].

UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE [U.S. Copyright Office]. *Chapter 1 Subject Matter and Scope of Copyright: § 115 · Scope of exclusive rights in nondramatic musical works: Compulsory license for making and distributing phonorecords.* Online, PDF Version. In: Circular 92: Copyright Law of the United States (Title 17) and Related Laws Contained in Title 17 of the United States Code. 2022, s. 69. Dostupné z: https://www.copyright.gov/title17/title17.pdf [cit. 2023-11-27].

UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE [U.S. Copyright Office]. *§115 (b) Procedures To Obtain a Compulsory License.* Online, PDF Version. In: Circular 92: Copyright Law of the United States (Title 17) and Related Laws Contained in Title 17 of the United States Code. 2022, s. 69 – 70. Dostupné z: https://www.copyright.gov/title17/title17.pdf [cit. 2023-11-27].

UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE [U.S. Copyright Office]. *Preface: Statutory Enactments Contained in Title 17 of the United States Code.* Online, PDF Version. In: Circular 92: Copyright Law of the United States (Title 17) and Related Laws Contained in Title 17 of the United States Code. 2022, s. VIII - XV. Dostupné z: https://www.copyright.gov/title17/title17.pdf [cit. 2023-11-27].

MINISTERSTVO KULTURY ČR. Mezinárodní smlouvy: Bilaterální smlouvy v oblasti kultury. Online. In: *Mezinárodní smlouvy*. Aktualizováno dne: 8. září 2022. Dostupné z: https://www.mkcr.cz/mezinarodni-smlouvy-cs-776 [cit. 2023-11-27].

Normy

ÚŘAD PRO TECHNICKOU NORMALIZACI, METROLOGII A STÁTNÍ ZKUŠEBNICTVÍ [ÚNMZ]. ČSN ISO 690:2022, *Informace a dokumentace - Pravidla pro bibliografické odkazy a citace informačních zdrojů*. Online. Česká agentura pro standardizaci, 2022. Dostupné z: ČAS, https://csnonline.agentura-cas.cz/vystaven.aspx?k=515901 [paywall]. [cit. 2023-11-27].

ÚŘAD PRO TECHNICKOU NORMALIZACI, METROLOGII A STÁTNÍ ZKUŠEBNICTVÍ [ÚNMZ]. ČSN 73 0527, *Akustika - Projektování v oboru prostorové akustiky - Prostory pro kulturní účely - Prostory ve školách - Prostory pro veřejné účely*. Online. Česká agentura pro standardizaci, 2023. Dostupné z: ČAS, https://csnonline.agentura-cas.cz/vystaven.aspx?k=515901 [paywall]. [cit. 2023-11-27].

FARKAŠOVÁ, Blanka; GARAMSZEGI, Tereza; JANSOVÁ, Linda; KONEČNÝ, Lukáš; KRČÁL, Martin et al. *Výklad ČSN ISO 690:2022 (01 0197) Bibliografické citace účinná od 1. prosince 2022*. Online. Brno: Citace.com. 2023. Dostupné z: https://www.citace.com/CSN-ISO-690. [cit. 2023-11-27].

TECHNICAL COMMITTEE ISO/TC 46. ISO 15707:2001 (en), *Information and documentation — International Standard Musical Work Code (ISWC)*. Online. Edition 1. ISO/TC 46/SC 9, 2001-11. Dostupné z: https://www.iso.org/obp/ui/#iso:std:iso:15707:ed-1:v1:en [paywall]. [cit. 2023-11-27].

Audio záznamy

GERSHWIN, George. *A Tribute To George Gershwin & the String Quartet*. Audiodisk. Petr VRÁNA (arranger). CORVUS QUARTET (performer). Pardubice: Petr Vrána, ©2022. Povinný výtisk dostupný z: https://aleph.nkp.cz/F/?func=direct&doc_number=009791372&local_base=SKC [cit. 2023-08-24]. [přístup pouze z Národní knihovny a dalších českých knihoven s právem povinného nebo regionálního výtisku].

GERSHWIN, George. *An American In Paris*. Zvukový záznam na LP. Nathaniel SHILKRET (dirigent), VICTOR SYMPHONY ORCHESTRA (orchestr). Camden, N. J., United States: RCA Victor Record / 35963, 1929.

GERSHWIN, George. *An American In Paris*. Zvukový záznam na LP. Arturo TOSCANINI (dirigent), NBC SYMPHONY ORCHESTRA (orchestr). New York City: RCA Victor, 1945.

GERSHWIN, George; VARÈSE, Edgar; STRAVINSKY, Igor. *TRANSATLANTIC*. Zvukový záznam na CD. Louis LANGRÉE (dirigent), CINCINNATI SYMPHONY ORCHESTRA (orchestr). Cincinnati: Fanfare Cincinnati - FC-016, ©2019.

GERSHWIN, George. Prelude No. 1, Prelude No. 2, Prelude No. 3. In: *Gershwin plays Gershwin*. Zvukový disk. Katalogové č.: 8.120510. Nostalgia Naxos, 2000, skladby 13–15.

Audiovizuální dokumenty - filmy, televizní vysílání, video záznamy

Cvičky pana Hudbičky: George Gershwin. Online, seriál. TV, ČT edu, 2022. Dostupné z: https://edu.ceskatelevize.cz/video/7921-cvicky-pana-hudbicky-george-gershwin. [cit. 2023-11-27].

Hudební perličky Pavla Šporcla: George Gershwin. Online, seriál. TV, ČT edu, 2021. Dostupné z: https://edu.ceskatelevize.cz/video/9865-hudebni-perlicky-pavla-sporcla-george-gershwin. [cit. 2023-11-27].

GERSHWIN, George. *An American in Paris*. Koncertní vystoupení. 2020-09-15. FARRINGTON, Iain (aranžér), MORA, Eddie (dirigent), ORQUESTA SINFÓNICA DE HEREDIA (orchestr). Místo: Teatro Nacional de Costa Rica, San José. Nahrávka dostupná z: YouTube (distributor), https://www.youtube.com/watch?v=A4CyKHBe0lU&t=10s [video].

GERSHWIN, George. *Three Preludes (1926).* Koncertní vystoupení. 2016-11-21. GOODSON, Kathryn (klavír). Místo: Britton Recital Hall, University of Michigan School of Music, Theatre & Dance. Nahrávka dostupná z: YouTube (distributor), https://www.youtube.com/watch?v=2AwChL3xNwg&list=PL8CFRK4E5UxIT15Op5oOgW5tQtixYP3vw [video].

MINNELLI, Vincente (režisér). *An American in Paris*. Film. Metro-Goldwyn-Mayer, 1951.

Opera nás baví: George Gershwin: Porgy and Bess. Online, seriál. TV, ČT edu, 2021. Dostupné z: https://edu.ceskatelevize.cz/video/10826-george-gershwin-porgy-a-bess. [cit. 2023-11-27].

SÍS, Vladimír (režisér). *Rhapsody in Blue*. Film. Československo, 1968.

Weby, webové stránky a příspěvky na webových stránkách

BOYD, Malcolm. *Arrangement (Ger. Bearbeitung).* Online. In: Grove Music Online. In: Grove Music Online. Published online: 2001, Published in print: 20 January 2001, Updated bibliography: 31 October 2001. Dostupné z: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01332 [paywall]. [cit. 2023-11-27].

CISAC. *IPI*. Online. © 2023. Dostupné z: https://www.cisac.org/services/information-services/ipi [cit. 2023-11-27].

CLAGUE, Mark. *1929 Gershwin Taxi Horn Photo Clarifies Mystery*. Online. In: The Gershwin Initiative. March 5, 2016. Dostupné z: https://smtd.umich.edu/ami/gershwin/?p=715 [cit. 2023-11-27].

CORVUS QUARTET. *Corvus Quartet: O nás*. Online. [2009]. Dostupné z: http://www.corvusquartet.cz/onas.html [cit. 2023-11-27].

EXPLORATION. *What are Print Rights: Critical Relationship: Royalty Collection.* Online, guide. © 2023. Dostupné z: https://exploration.io/what-are-print-rights/ [cit. 2023-11-27].

FONDAZIONE STAUFFER CREMONA. *Concertmaster Artist Programme*. Online. [2023]. Dostupné z: https://www.stauffer.org/en/courses/concertmaster-artist-programme-23-24/. [cit. 2023-11-27].

FONDAZIONE STAUFFER CREMONA. *High Specialization Courses*. Online. [2023]. Dostupné z: https://www.stauffer.org/en/courses-categories/stauffer-academy/high-specialisation-course/. [cit. 2023-11-27].

FONDAZIONE STAUFFER CREMONA. *Stauffer Academy*. Online. [2023]. Dostupné z: https://www.stauffer.org/en/stauffer-academy/. [cit. 2023-11-27].

FONDAZIONE STAUFFER CREMONA. *Stauffer Center: New collaboration with Universal Edition*. Online. [2023]. Dostupné z: https://www.stauffer.org/en/new-collaboration-with-universal-edition/#. [cit. 2023-11-27].

FONDAZIONE STAUFFER CREMONA; UNIVERSAL EDITION [UE]. *Accademia Stauffer & Universal Edition: New digital library for the support of young musicians*. Online, obrázek. In: FONDAZIONE STAUFFER CREMONA. Stauffer Center: New collaboration with Universal Edition. In: FONDAZIONE STAUFFER CREMONA. Cremona: 2023-03-23. Dostupné z: https://www.stauffer.org/en/new-collaboration-with-universal-edition/. [cit. 2023-11-27].

GERSHWIN ENTERPRISES. *Gershwin Enterprises*. Online. ©2023. Dostupné z: https://gershwin.com/licensing-rentals/ [cit. 2023-11-27].

GIBBONS, Jack. *"Happy at the piano": A look at the extraordinary life and unique keyboard style of George Gershwin ('Piano Magazine' article by Jack Gibbons, November 2002)*. Online. In: Writings: Gershwin at the Keyboard. Jack Gibbons pianist & composer, © 2002. Dostupné z: http://www.jackgibbons.com/writings.htm. [cit. 2023-11-27].

GRIVOIS, Jean-Pierre. *Parodies in Johann-Sebastian Bach vocal works*. Online. In: Bach Cantatas Website, 2019, 32. s. Dostupné z: https://www.bach-cantatas.com/Arran/Bach-Parodies.pdf [cit. 2023-11-27].

IDBLM [INTERNATIONAL DATABASE OF LICENSED MUSIC]. *International Database of Licensed Music*. Online. Minnetonka (MN 55343, USA): IDBLM c/o Easy Song, [2021?]. Dostupné z: https://idblm.org/. [cit. 2023-11-27].

IFPI [INTERNATIONAL FEDERATION OF THE PHONOGRAPHIC INDUSTRY]. *International ISRC database*. Online. [2023?]. Dostupné z: https://isrcsearch.ifpi.org/#!/search

[cit. 2023-11-22].
INTERGRAM. *ISRC: Katalog nahrávek*. Online. [2023?]. Dostupné z: https://www.isrc-intergram.cz/ [cit. 2023-11-27].

ISWC NETWORK. *ISWC Network.* Online. Neuilly sur Seine: © CISAC - International Confederation of Societies of Authors and Composers. [2023?]. Dostupné z: https://iswcnet.cisac.org/search. [cit. 2023-11-27].

KENDALL, Christopher. *About The Gershwin Initiative.* Online. U-M School of Music, Theatre & Dance, © 2013. Dostupné z: https://smtd.umich.edu/ami/gershwin/?page_id=41 [cit. 2023-11-27].

KONZERVATOŘ EVANGELICKÉ AKADEMIE. *Koncert pedagogů a studentů KEA.* Online, program koncertu. In: Akce a kurzy: Kalendář akcí. Olomouc: Konzervatoř Evangelické akademie, 2021-10-16. Dostupné z: https://www.konzervatorolomouc-kea.cz/akce/koncert-pedagogu-a-studentu-kea. [cit. 2023-11-27].

LEACH, Rachel. *An American in Paris' by George Gershwin – School Project*. Online. London Philharmonic Orchestra. London: Rachel Leach, © 2018. Dostupné z: https://lpo.org.uk/digitalresource/george-gershwin-an-american-in-paris-project/. [cit. 2023-11-27].

LIBRARY OF CONGRESS. *Copyright Office*. Online. [2023?]. Dostupné z: https://www.loc.gov/about/. [cit. 2023-11-27].

MY HOMEGROWN SYMPHONY. *"George Gershwin" from "Conversations with Composers" (Individual digital lesson)*. Online. [2023]. Dostupné z: https://myhomegrownsymphony.com/products/george-gershwin-from-conversations-with-composers-individual-digital-lesson [paywall]. [cit. 2023-11-27].

OCHRANNÝ SVAZ AUTORSKÝ PRO PRÁVA K DÍLŮM HUDEBNÍM [OSA]. Ochranný svaz autorský pro práva k dílům hudebním. Online. © 2011. Dostupné z: https://www.osa.cz/ [cit. 2023-11-27].

PROJEKTOVÝ SERVIS UNIVERZITY PALACKÉHO V OLOMOUCI [PSUP]. *Doktorská studentská grantová soutěž (DSGS) 2021*. Online. [2021]. Dostupné z: https://www.psup.cz/igracek/ [cit. 2023-11-27].

PROJEKTOVÝ SERVIS UNIVERZITY PALACKÉHO V OLOMOUCI [PSUP]. *Pravidla DSGS*. Online. Aktual. 06. 09. 2021. Dostupné z: https://www.psup.cz/upload/obrazky/Igracek_Zakladni%20pravidla_CJ_06.09.2021_1.pdf [cit. 2023-11-27].

REKLAMA KV. *Reklama KV, My vyrábíme reklamu od roku 1994*. Online. [2023]. Dostupné z: http://www.reklamakv.cz/#utm_source=firmy.cz&utm_medium=ppd&utm_campaign=firmy.cz-12730227 [cit. 2023-11-27].

SCHULLER, Gunther. *Arrangement (jazz)*. Online. In: Grove Music Online. Published online: 2003, Published in print: 20 January 2002. Dostupné z: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J015900 [paywall]. [cit. 2023-11-27].

STUDIO CHORUS — VÍT JANATA. *Chorus, audiovizuální služby: Naše služby*. Online.

Chorus, audiovizuální služby [2023]. Dostupné z: https://studio-chorus.cz/audiovizualni-sluzby/nase-sluzby [cit. 2023-11-27].

STUDIO CHORUS — VÍT JANATA. *Chorus, audiovizuální služby: O nás*. Online. Chorus, audiovizuální služby [2023]. Dostupné z: https://studio-chorus.cz/audiovizualni-sluzby/o-nas [cit. 2023-11-27].

THE GERSHWIN INITIATIVE. *Advisory Boards: George and Ira Gershwin Critical Edition: Advisory Board*. Online. The University of Michigan School of Music, Theatre & Dance, © 2013. Dostupné z: https://smtd.umich.edu/ami/gershwin/?page_id=48. [cit. 2023-11-27].

THE GERSHWIN INITIATIVE. *Advisory Boards: Gershwin Initiative Faculty Advisory Board*. Online. The University of Michigan School of Music, Theatre & Dance, © 2013. Dostupné z: https://smtd.umich.edu/ami/gershwin/?page_id=48. [cit. 2023-11-27].

THE GERSHWIN INITIATIVE. *Our Volumes*. Online. The University of Michigan School of Music, Theatre & Dance, © 2013. Dostupné z: https://smtd.umich.edu/ami/gershwin/?page_id=59. [cit. 2023-11-27].

THE GERSHWIN INITIATIVE.*The Critical Edition*. Online. The University of Michigan School of Music, Theatre & Dance, © 2013. Dostupné z: https://smtd.umich.edu/ami/gershwin/?page_id=43.[cit. 2023-11-27].

TREE FROG. *Tree Frog*. Online. © 2023. Dostupné z: https://treefrog.cz/kontakt/ [cit. 2023-11-27].

UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE [U.S. Copyright Office]. *International Copyright Institute (2022)*. Online. Dostupné z: https://copyright.gov/international-issues/ici-2022.html [cit. 2023-11-27].

UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE. Copyright Public Records System [CPRS]. Online. [2023]. Dostupné z: https://publicrecords.copyright.gov/ [cit. 2023-11-27].

UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE. *International Copyright Relations of the United States*. 2022. Online. In: Circular 38A. 2023. Dostupné z: https://www.copyright.gov/circs/circ38a.pdf. [cit. 2023-11-27].

UNITED STATES COPYRIGHT OFFICE. *Public Catalog: Copyright Catalog (1978 to present)*. Online. Dostupné z: https://cocatalog.loc.gov/cgi-bin/Pwebrecon.cgi?DB=local&PAGE=First [cit. 2023-11-27].

UNIVERSAL EDITION [UE]. *UE: Universal Edition: We shape the future of music.* Online. Vienna: © 2023. Dostupné z: https://www.universaledition.com/ [cit. 2023-11-27].

UNIVERSAL EDITION [UE]: SCODO. *Quality Guidelines*. Online. Scodo, © 2023. Dostupné z: https://app.universaledition.com/media/pdf/cb/1e/01/scodo-quality-guidelines.pdf [cit. 2023-11-27].

UNIVERSAL EDITION. *George Gershwin: Prelude 1: Arrangement for string quartet (Arranger: Petr Vrána): Sample pages.* Online. In: Universal Edition: Petr Vrána: Works. © 2023. Dostupné z: https://www.universaledition.com/petr-vrana-7900/works/prelude-1-30339 [cit. 2023-11-27].

UNIVERSAL EDITION. *Petr Vrána*. Online. © 2023. Dostupné z: https://www.universaledition.com/petr-vrana-7900 [cit. 2023-11-27].

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI. *Vnitřní norma UP R-B-21/08: Zásady Doktorské studentské grantové soutěže na Univerzitě Palackého v Olomouci*. Online. Aktual. 16. dubna 2021. Dostupné z: https://www.psup.cz/upload/obrazky/Igr%C3%A1%C4%8Dek_R-B-21-08_Sm%C4%9Brnice.pdf [cit. 2023-11-27].

ZÁKLADNÍ UMĚLECKÁ ŠKOLA PHDR. ZBYŇKA MRKOSE. *Pracovní list 24*. Online, pdf. In: 5. ročník: Pracovní listy. In: Nauka o hudbě. Brno: Základní umělecká škola PhDr. Zbyňka Mrkose, 2020. Dostupné z: https://naukazusmrkose.webnode.cz/pracovni-listy7/. [cit. 2023-11-27].

Disertační práce

ADAMS, Jacob Alexander. *Counterpoint and linearity as manifested in the music of George Gershwin*. Online, Dissertation. Urbana: University of Illinois at Urbana-Champaign, 2013. Dostupné z: https://www.proquest.com/openview/7c7aa0346cb2e5f57e26f8bf0e7a0d19/1?cbl=18750&pq-origsite=gscholar [paywall]. [cit. 2023-11-27].

FOWLER, Andrea Lynn. *Reconsidering George Gershwin and An American in Paris as an Extension of the Romantic Tradition*. Online, Thesis in Musicology. Kansas City: University of Missouri-Kansas City, Faculty, © 2014. Dostupné z: https://mospace.umsystem.edu/xmlui/bitstream/handle/10355/43561/FowlerRecGeoGer.pdf?isAllowed=y&sequence=1 [cit. 2023-11-27].

MUSIL, Ondřej. *Analytické přístupy k filmové hudbě na příkladu díla Vladimíra Síse*. Online, disertační práce. Brno: Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta, 2019. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/ye9fo/?design=m;id=192976. [cit. 2023-11-27].

REESE, Spencer. *Music in Motion: Interpreting Musical Structure through Choreography in Gershwin's "An American in Paris"*. Online, Doctoral Dissertation . Connecticut: University of Connecticut, Graduate School, 2019. Dostupné z: https://opencommons.uconn.edu/dissertations/2172/ [cit. 2023-11-27].

Archivní dokumenty, katalogové záznamy, sbírky

VRÁNA, Petr. *Licensed Content on Album: A Tribute To George Gershwin & the String Quartet.* Online, databáze. In: IDBLM [International Database of Licensed Music]. 9/6/2022. Dostupné z: https://www.idblm.org/Pages/Album.aspx?q=433296 [cit. 2023-11-27].

GERSHWIN, George, 1898-1937. [2022]. *A Tribute To George Gershwin & the String Quartet / George Gershwin; arranger Petr Vrána*. Online, audiodisk. In: fond ABA001 Národní knihovna ČR (Praha), cnb003478354, sign. GDA 016739, GD 026938. Místo: Databáze Národní knihovny ČR, Souborný katalog ČR. Digitální zástupce dostupný z: https://aleph.nkp.cz/F/?func=direct&doc_number=009791372&local_base=SKC [cit. 2023-11-27].

GERSHWIN, George, 1898-1937. [2022]. *A Tribute To George Gershwin & the String Quartet / George Gershwin; arranger Petr Vrána*. Online, audiodisk. In: fond PAG001 Krajská knihovna Pardubice, Regionální studovna, sign. ZD R 16. Místo: Databáze Národní knihovny ČR, Souborný katalog ČR. Digitální zástupce dostupný z: https://aleph.nkp.cz/F/?func=direct&doc_number=009791372&local_base=SKC [cit. 2023-11-27].

GERSHWIN, George, 1898-1937. [2022]. *A Tribute To George Gershwin & the String Quartet / George Gershwin; arranger Petr Vrána*. Online, audiodisk. In: sbírka Multimediální studovna, sign. CD 16164. Místo: fond OLA001 Vědecká knihovna Olomouc. Digitální zástupce dostupný z: https://aleph.vkol.cz:443/F?func=direct&doc_number=001411269&local_base=SVK01&format=999 [cit. 2023-11-27].

GERSHWIN, George, 1898-1937. [2022]. *A Tribute To George Gershwin & the String Quartet / George Gershwin; arranger Petr Vrána*. Online, audiodisk. In: Sklad, sign. CDR-1502.532. Místo: Moravská zemská knihovna (Brno). Digitální zástupce dostupný z: https://aleph.mzk.cz:443/F?func=direct&doc_number=001846844&local_base=MZK01&format=999 [cit. 2023-11-27].

GERSHWIN, George et al. *George and Ira Gershwin collection*. Washington, D.C.: Library of Congress Music Division, 1895, ML31 .G38. Dostupné také z: https://www.loc.gov/item/2010561028/ [cit. 2023-11-27].

Seznam vázaných příloh

Příloha 1/1: Osvědčení o záznamu dokumentu U. S. Copyright Office / Certificate of Recordation (V15012 D568): SUB-OUT LICENSE AGREEMENT: Prelude I (1208529), Prelude II (1208198), Prelude III (1208528) – SO221020-2002... s. _

Příloha 1/2: Číslovaný dokument / Numbered document (V15012 D568 P1) (příloha Osvědčení o záznamu dokumentu U.S. Copyright Office: SUB-OUT LICENSE AGREEMENT: Prelude I (1208529), Prelude II (1208198), Prelude III (1208528) – SO221020-2002))... s. __

Příloha 1/3: Číslovaný dokument / Numbered Document (V15012 D568 P2) (příloha Osvědčení o záznamu dokumentu U.S. Copyright Office: SUB-OUT LICENSE AGREEMENT: Prelude I (1208529), Prelude II (1208198), Prelude III (1208528) – SO221020-2002))... s. __

Příloha 1/4: Číslovaný dokument / Numbered Document (V15012 D568 P3) (příloha Osvědčení o záznamu dokumentu U.S. Copyright Office: SUB-OUT LICENSE AGREEMENT: Prelude I (1208529), Prelude II (1208198), Prelude III (1208528) – SO221020-2002))... s. __

Příloha 1/5: Číslovaný dokument / Numbered Document (V15012 D568 P4) (příloha Osvědčení o záznamu dokumentu U.S. Copyright Office: SUB-OUT LICENSE AGREEMENT: Prelude I (1208529), Prelude II (1208198), Prelude III (1208528) – SO221020-2002))... s. __

Příloha 1/6: Číslovaný dokument / Numbered Document (V15012 D568 P5) (příloha Osvědčení o záznamu dokumentu U.S. Copyright Office: SUB-OUT LICENSE AGREEMENT: Prelude I (1208529), Prelude II (1208198), Prelude III (1208528) – SO221020-2002))... s. __

Příloha 1/7: Číslovaný dokument / Numbered Document (V15012 D568 P6) (příloha Osvědčení o záznamu dokumentu U.S. Copyright Office: SUB-OUT LICENSE AGREEMENT: Prelude I (1208529), Prelude II (1208198), Prelude III (1208528) – SO221020-2002))... s. __

Příloha 2/1: Osvědčení o záznamu dokumentu U. S. Copyright Office / Certificate of Recordation (V15014 D040): SUB-OUT LICENSE AGREEMENT: An American In Paris (1208044) – SO230208-2002... s. _

Příloha 2/2: Číslovaný dokument / Numbered document (V15014 D040 P1) (příloha Osvědčení o záznamu dokumentu U. S. Copyright Office: SUB-OUT LICENSE AGREEMENT: An American In Paris (1208044) – SO230208-2002))... s. ___

Příloha 2/3: Číslovaný dokument / Numbered document (V15014 D040 P2)

(příloha Osvědčení o záznamu dokumentu U.S. Copyright Office: SUB-OUT LICENSE AGREEMENT: An American In Paris (1208044) – SO230208-2002))...s. ___

Příloha 2/4: Číslovaný dokument / Numbered document (V15014 D040 P3) (příloha Osvědčení o záznamu dokumentu U.S. Copyright Office: SUB-OUT LICENSE AGREEMENT: An American In Paris (1208044) – SO230208-2002))...s. __

Příloha 2/5: Číslovaný dokument / Numbered document (V15014 D040 P4) (příloha Osvědčení o záznamu dokumentu U.S. Copyright Office: SUB-OUT LICENSE AGREEMENT: An American In Paris (1208044) – SO230208-2002))...s. __

Příloha 2/6: Číslovaný dokument / Numbered document (V15014 D040 P5) (příloha Osvědčení o záznamu dokumentu U.S. Copyright Office: SUB-OUT LICENSE AGREEMENT: An American In Paris (1208044) – SO230208-2002))...s. __

Příloha 3/1:

Osvědčení o záznamu dokumentu U. S. Copyright Office / Certificate of Recordation (V15014 D050): PROOF OF MECHANICAL MUSIC LICENSING (Release ID: LPL1227687, Format: 300 Compact Discs)

Příloha 3/2:

Číslovaný dokument / Numbered document (V15014 D050 P1) (příloha Osvědčení o záznamu dokumentu: PROOF OF MECHANICAL MUSIC LICENSING (Release ID: LPL1227687, Format: 300 Compact Discs)

Příloha 3/3:

Číslovaný dokument / Numbered document (V15014 D050 P2 – P3) (příloha Osvědčení o záznamu dokumentu: PROOF OF MECHANICAL MUSIC LICENSING (Release ID: LPL1227687, formát/množství: 300 Compact Discs) ... s. _

Příloha 4/1:

Osvědčení o záznamu dokumentu U. S. Copyright Office / Certificate of Recordation (V15014 D052): PROOF OF MECHANICAL MUSIC LICENSING (Release ID: LPL1227688, Format: 25 Digital Downloads)

Příloha 4/2:

Číslovaný dokument / Numbered document (V15014 D052 P1) (příloha Osvědčení o záznamu dokumentu: PROOF OF MECHANICAL MUSIC LICENSING (Release ID: LPL1227688, Format: 25 Digital Downloads)

Příloha 4/3:

Číslovaný dokument / Numbered document (V15014 D052 P2 - P3) (příloha Osvědčení o záznamu dokumentu: PROOF OF MECHANICAL MUSIC LICENSING (Release ID: LPL1227688, Format: 25 Digital Downloads)

Vázané přílohy

Příloha 1/1:[582]

Osvědčení o záznamu dokumentu U. S. Copyright Office / Certificate of Recordation (V15012 D568): SUB-OUT LICENSE AGREEMENT: Prelude I (1208529), Prelude II (1208198), Prelude III (1208528) – SO221020-2002:

Certificate of Recordation

This is to certify that the attached document was recorded on the date and in the place shown below.

This certificate is issued under the seal of the United States Copyright Office.

Shira Perlmutter

United States Register of Copyrights and Director

January 23, 2023

Date of Recordation

15012	568
Volume	Doc.No.

[582] Číslo za lomítkem vždy odpovídá konkrétní straně dokumentu.

Příloha 1/2:

Číslovaný dokument / Numbered document (V15012 D568 P1)

(příloha Osvědčení o záznamu dokumentu U.S. Copyright Office: SUB-OUT LICENSE AGREEMENT: Prelude I (1208529), Prelude II (1208198), Prelude III (1208528) – SO221020-2002)):

V15012 D568 P1

Alfred Music
LEARN · TEACH · PLAY

SUB-OUT LICENSE AGREEMENT

June 13, 2022

Petr Vrána
Bartonova 603
Pardubice 12, Ceská Republika 53012
CZECH REPUBLIC
Phone: 420732712834
vrana.corvus.petr@gmail.com

Re: *Prelude I (1208529), Prelude II (1208198), Prelude III (1208528) – SO221020-2002*

Dear Petr,

This agreement, when signed by you and us within sixty (60) days of its issue, as indicated above, constitutes our permission to you as stated below (the "Agreement"). If not signed by both parties within sixty (60) days this offer is automatically withdrawn.

1. We grant you the non-exclusive right to print, publish, distribute and sell in digital and printed physical editions at your sole cost and expense, only in the **String Quartet** format ("Arrangement"), the copyrighted musical work(s) detailed on the attached "**Schedule A**" (the "Composition(s)"). Such rights shall be exercised in: the USA and Canada for our 100% administrative control.

2. Subject to the terms of this Agreement you shall pay ALFRED as herein provided, the following sums as royalties calculated on all copies of the Edition embodying the Composition(s) distributed by you:
(a) A pro rata share of Fifteen percent (15%) of the Price of each copy of the **PRINTED PHYSICALEDITIONS** in which the Composition shall be included based on the ratio of the Composition to the total number of copyrighted non-arrangements, royalty-bearing musical compositions contained therein.
(b) In addition, you shall have the non-exclusive right to manufacture, publish, advertise, distribute and sell **DIGITAL EDITIONS** of the Composition via any commonly exploited electronic media now known or hereafter devised, throughout the Territory. Based on ALFRED'S ownership/administrative share in each Composition(s),you shall pay you your pro-rata share of the higher amount of either Twenty-Five percent (25%) of the United States marked or suggested retail list price ("MSRP") or Fifty percent (50%) of our Gross Receipts (hereinafter defined) for such digital editions. As used herein, the term "Gross Receipts" means the gross amount of monies actually received by us, or credited to our account in respect of such sales, less any taxes, discounts, returns, and credits.
(c) You shall pay ALFRED as an advance recoupable from any and all royalties payable, a total of **ONE THOUSAND FIVE HUNDRED AND FIFTEEN DOLLARS ($1,515.00)**, payable upon the mutual signing of this Agreement. The advance paid pursuant to this Agreement shall be recoupable in its entirety from the royalties otherwise payable pursuant to this Agreement between the parties hereto. Please note: A processing fee of five dollars ($5.00) has been added to the amount due.
(d)If a higher fee is paid to any other Publisher for a similar or like usage, such higher fee shall automatically be paid to us hereunder, and this paragraph shall be deemed amended accordingly.

3. The entire cost of printing and offering for sale the Arrangement (including all preparation and production expenses for artwork, arranging, engraving, and printing costs) shall be your expense.

4. This Agreement and all of the rights granted to you by us hereunder shall be in full force and effect for a period of three (3) years from the date first written hereinabove (the "Term"). Following the expiration of the Term, you shall have the non-exclusive right to sell and distribute copies of the Arrangement on hand as of the expiration of the Term for a period of one (1) year (the "Sell-Off Right").

5. As an arrangement of the Composition(s) shall be created, you will have the arrangement made by a person connected with you as your employee-for-hire, without any payment obligation on our part, and our signature below, together with yours, shall assign to us all of our rights in the arrangement and the copyright in the arrangement, together with the sole right of registering the copyright as a work made for hire in our name or the name of our designee.

Příloha 1/3:

Číslovaný dokument / Numbered document (V15012 D568 P2)

(příloha Osvědčení o záznamu dokumentu U.S. Copyright Office: SUB-OUT LICENSE AGREEMENT: Prelude I (1208529), Prelude II (1208198), Prelude III (1208528) – SO221020-2002)):

V15012 D568 P2

Alfred Music
LEARN · TEACH · PLAY

6. You shall render a semi-annual accounting to us within forty-five (45) days following the end of each calendar period (June 30 and December 31) accompanied by appropriate remittances for all sums shown to be due to us from you thereunder. You shall keep and maintain full and complete books and records concerning the Composition(s). We shall have the right, at our expense, to examine and audit, at your offices and upon prior reasonable notice, that portion of your books and records, which relates to the Composition(s).

7. All notices required by this Agreement shall be in writing and mailed by first class or certified mail postage prepaid or delivered by hand, by telex or by courier to the parties at the addresses at the head of this Agreement or to such other addresses as either party shall advise by like notice.

8. Promptly after the printing of the Arrangement, you agree to furnish us with one (1) complimentary copy of same, to be forwarded to Alfred Publishing, LLC., Attention: Business Affairs.

9. We warrant and represent that we have the right to enter into this Agreement and to grant you all of the rights herein granted to you, and that the exercise of such rights by you in accordance with the terms and conditions of this Agreement shall not infringe upon the copyright, property, privacy, contractual or other rights of, or constitute unfair competition with, any third party.

10. Nothing contained herein is intended to constitute a partnership or joint venture between the parties hereto, it being understood that the relationship between Alfred Publishing, LLC and yourself shall be that of independent contractors and you shall have no authority to bind Alfred Publishing, LLC in any way to any third party.

11. The Agreement shall be binding upon and shall inure to the benefit of the parties hereto and its respective successors and shall not be assignable (except by us to a purchaser of all or substantially all of our assets).

12. This is the entire agreement between you and us and may only be modified or terminated by an agreement in writing signed by you and us. This Agreement shall be deemed to have been entered into, and shall be interpreted in accordance with the laws of, the State of California, and any legal action concerning this Agreement shall be heard in the State or Federal Courts located in Los Angeles County, California.

13. This Agreement may be signed in any number of counterparts, each such counterpart being deemed to be an original instrument, but all of which will constitute one document. Delivery of a signed counterpart of a signature page to this Agreement by facsimile or other electronic means will be effective as delivery of a manually executed counterpart of this Agreement.

ALFRED PUBLISHING LLC
dba ALFRED MUSIC

By:_____
Michael Worden
Manager, Business Affairs

AGREED AND ACCEPTED:

By: _____
Petr Vrána

Příloha 1/4:

Číslovaný dokument / Numbered Document (V15012 D568 P3)

(příloha Osvědčení o záznamu dokumentu U.S. Copyright Office: SUB-OUT LICENSE AGREEMENT: Prelude I (1208529), Prelude II (1208198), Prelude III (1208528) – SO221020-2002)):

V15012 D568 P3

Alfred Music
LEARN · TEACH · PLAY

"Schedule A"

To the Agreement dated October 20, 2022 between ALFRED PUBLISHING LLC dba ALFRED MUSIC and Petr Vrána:

PRELUDE I (ALLEGRO BEN RITMATO E DECISO)
By GEORGE GERSHWIN
© 1927 (Renewed) WB MUSIC CORP. in the U.S.
Rights throughout the World excluding the U.S. and British Reversionary Territories Controlled by NEW WORLD MUSIC COMPANY (LTD.) and Administered by WC MUSIC CORP.
Rights throughout the British Reversionary Territories Controlled by CHAPPELL & CO., INC.
This Arrangement © 2022 WC MUSIC CORP.
All Rights Reserved
Used by Permission of ALFRED MUSIC

PRELUDE II (BLUE LULLABY) (ANDANTE CON MOTO E POCO RUBATO)
By GEORGE GERSHWIN
© 1927 (Renewed) WB MUSIC CORP. in the U.S.
Rights throughout the World excluding the U.S. and British Reversionary Territories Controlled by NEW WORLD MUSIC COMPANY (LTD.) and Administered by WC MUSIC CORP.
Rights throughout the British Reversionary Territories Controlled by CHAPPELL & CO., INC.
This Arrangement © 2022 WC MUSIC CORP.
All Rights Reserved
Used by Permission of ALFRED MUSIC

PRELUDE III (SPANISH PRELUDE)
By GEORGE GERSHWIN
© 1927 (Renewed) WB MUSIC CORP. in the U.S.
Rights throughout the World excluding the U.S. and British Reversionary Territories Controlled by NEW WORLD MUSIC COMPANY (LTD.) and Administered by WC MUSIC CORP.
Rights throughout the British Reversionary Territories Controlled by CHAPPELL & CO., INC.
This Arrangement © 2022 WC MUSIC CORP.
All Rights Reserved
Used by Permission of ALFRED MUSIC

Louisville, CO · Cologne · London · Singapore
P.O. Box 10003 Van Nuys, CA 91410-0003 alfred.com

Příloha 1/5:

Číslovaný dokument / Numbered Document (V15012 D568 P4)

(příloha Osvědčení o záznamu dokumentu U.S. Copyright Office: SUB-OUT LICENSE AGREEMENT: Prelude I (1208529), Prelude II (1208198), Prelude III (1208528) – SO221020-2002)):

V15012 D568 P4

citrix | RightSignature

REFERENCE NUMBER
1E46CECC-FDF7-41AE-8D54-973556A2D678

SIGNATURE CERTIFICATE

TRANSACTION DETAILS	DOCUMENT DETAILS
Reference Number 1E46CECC-FDF7-41AE-8D54-973556A2D678	**Document Name** Prelude I 1208529 Prelude II 1208198 Prelude III 1208528 - So221020-2002
Transaction Type Signature Request	**Filename** prelude_i_1208529_prelude_ii_1208198_prelude_iii_1208528_-_so221020-2002.docx
Sent At 10/20/2022 11:43 EDT	**Pages** 3 pages
Executed At 10/31/2022 09:23 EDT	**Content Type** application/vnd.openxmlformats-officedocument.wordprocessingml.document
Identity Method email	**File Size** 104 KB
Distribution Method email	**Original Checksum**
Signed Checksum	
Signer Sequencing Enabled	
Document Passcode Disabled	

SIGNERS

SIGNER	E-SIGNATURE	EVENTS
Name Michael Worden	**Status** signed	**Viewed At** 10/31/2022 09:23 EDT
Email mworden@alfred.com	**Multi-factor Digital Fingerprint Checksum**	**Identity Authenticated At** 10/31/2022 09:23 EDT
Signer Sequence 1	**IP Address** 50.226.207.166	**Signed At** 10/31/2022 09:23 EDT
Components 1	**Device** Chrome via Windows	
	Drawn Signature	
	Signature Reference ID CD4C1CC9	
	Signature Biometric Count 151	
Name Petr Vrána	**Status** signed	**Viewed At** 10/25/2022 04:41 EDT
Email vrana.corvus.petr@gmail.com	**Multi-factor Digital Fingerprint Checksum**	**Identity Authenticated At** 10/22/2022 11:04 EDT
Signer Sequence 0	**IP Address** 46.254.64.133	**Signed At** 10/25/2022 05:03 EDT
Components 1	**Device** Chrome via Windows	
	Drawn Signature	
	Signature Reference ID 331C895D	
	Signature Biometric Count 564	

Příloha 1/6:

Číslovaný dokument / Numbered Document (V15012 D568 P5)

(příloha Osvědčení o záznamu dokumentu U.S. Copyright Office: SUB-OUT LICENSE AGREEMENT: Prelude I (1208529), Prelude II (1208198), Prelude III (1208528) – SO221020-2002)):

AUDITS

TIMESTAMP	AUDIT
10/20/2022 11:43 EDT	Michael Worden (mworden@alfred.com) created document 'prelude_i_1208529_prelude_ii_1208198_prelude_iii_1208528_-_so221020-2002.docx' on Chrome via Windows from 50.226.207.166.
10/20/2022 11:43 EDT	Petr Vrána (vrana.corvus.petr@gmail.com) was emailed a link to sign.
10/20/2022 14:21 EDT	Petr Vrána (vrana.corvus.petr@gmail.com) viewed the document on Chrome via Windows from 46.254.64.133.
10/21/2022 00:30 EDT	Petr Vrána (vrana.corvus.petr@gmail.com) viewed the document on Chrome via Windows from 213.235.133.38.
10/21/2022 00:42 EDT	Petr Vrána (vrana.corvus.petr@gmail.com) viewed the document on Chrome via Windows from 213.235.133.38.
10/21/2022 01:34 EDT	Petr Vrána (vrana.corvus.petr@gmail.com) viewed the document on Chrome via Windows from 213.235.133.38.
10/21/2022 01:36 EDT	Petr Vrána (vrana.corvus.petr@gmail.com) viewed the document on Chrome via Windows from 213.235.133.38.
10/21/2022 05:12 EDT	Petr Vrána (vrana.corvus.petr@gmail.com) viewed the document on Chrome via Windows from 178.165.194.197.
10/21/2022 05:23 EDT	Petr Vrána (vrana.corvus.petr@gmail.com) viewed the document on Chrome via Windows from 91.141.38.65.
10/21/2022 05:49 EDT	Petr Vrána (vrana.corvus.petr@gmail.com) viewed the document on Chrome via Windows from 91.141.38.65.
10/21/2022 06:19 EDT	Petr Vrána (vrana.corvus.petr@gmail.com) viewed the document on Chrome via Windows from 62.178.90.214.
10/21/2022 06:36 EDT	Petr Vrána (vrana.corvus.petr@gmail.com) viewed the document on Chrome via Windows from 91.141.38.65.
10/21/2022 06:38 EDT	Petr Vrána (vrana.corvus.petr@gmail.com) viewed the document on Chrome via Windows from 91.141.38.65.
10/21/2022 07:38 EDT	Petr Vrána (vrana.corvus.petr@gmail.com) viewed the document on Chrome via Windows from 62.178.90.214.
10/22/2022 06:14 EDT	Petr Vrána (vrana.corvus.petr@gmail.com) viewed the document on Chrome via Windows from 46.254.64.133.
10/22/2022 10:50 EDT	Petr Vrána (vrana.corvus.petr@gmail.com) viewed the document on Chrome via Windows from 46.254.64.133.
10/22/2022 10:52 EDT	Petr Vrána (vrana.corvus.petr@gmail.com) viewed the document on Chrome via Windows from 46.254.64.133.
10/22/2022 11:04 EDT	Petr Vrána (vrana.corvus.petr@gmail.com) authenticated via email on Chrome via Windows from 46.254.64.133.
10/22/2022 11:04 EDT	Petr Vrána (vrana.corvus.petr@gmail.com) viewed the document on Chrome via Windows from 46.254.64.133.
10/22/2022 20:51 EDT	Petr Vrána (vrana.corvus.petr@gmail.com) viewed the document on Chrome via Windows from 46.254.64.133.
10/24/2022 19:00 EDT	Petr Vrána (vrana.corvus.petr@gmail.com) was emailed a reminder.
10/25/2022 04:36 EDT	Petr Vrána (vrana.corvus.petr@gmail.com) viewed the document on Chrome via Windows from 46.254.64.133.
10/25/2022 04:41 EDT	Petr Vrána (vrana.corvus.petr@gmail.com) viewed the document on Chrome via Windows from 46.254.64.133.
10/25/2022 05:03 EDT	Petr Vrána (vrana.corvus.petr@gmail.com) signed the document on Chrome via Windows from 46.254.64.133.
10/25/2022 05:03 EDT	Michael Worden (mworden@alfred.com) was emailed a link to sign.
10/28/2022 19:04 EDT	Michael Worden (mworden@alfred.com) was emailed a reminder.

Příloha 1/7:

Číslovaný dokument / Numbered Document (V15012 D568 P6)

(příloha Osvědčení o záznamu dokumentu U.S. Copyright Office: SUB-OUT LICENSE AGREEMENT: Prelude I (1208529), Prelude II (1208198), Prelude III (1208528) – SO221020-2002)):

V15012 D568 P6

10/31/2022 09:23 EDT	Michael Worden (mworden@alfred.com) was emailed a reminder.
10/31/2022 09:23 EDT	Michael Worden (mworden@alfred.com) viewed the document on Chrome via Windows from 50.226.207.166.
10/31/2022 09:23 EDT	Michael Worden (mworden@alfred.com) authenticated via email on Chrome via Windows from 50.226.207.166.
10/31/2022 09:23 EDT	Michael Worden (mworden@alfred.com) signed the document on Chrome via Windows from 50.226.207.166.

Příloha 2/1:

Osvědčení o záznamu dokumentu U.S. Copyright Office / Certificate of Recordation (V15014 D040): SUB-OUT LICENSE AGREEMENT: An American In Paris (1208044) – SO230208-2002:

Certificate of Recordation

This is to certify that the attached document was recorded on the date and in the place shown below.

This certificate is issued under the seal of the United States Copyright Office.

United States Register of Copyrights and Director

March 27, 2023

Date of Recordation

15014	040
Volume	Doc.No.

Příloha 2/2:

Číslovaný dokument / Numbered document (V15014 D040 P1)

(příloha Osvědčení o záznamu dokumentu U.S. Copyright Office: SUB-OUT LICENSE AGREEMENT: An American In Paris (1208044) – SO230208-2002)):

V15014 D040 P1

Alfred Music
LEARN · TEACH · PLAY

SUB-OUT LICENSE AGREEMENT

February 8, 2023

Petr Vrána
Bartonova 603
Pardubice 12, Ceská Republika 53012
CZECH REPUBLIC
Phone: 420732712834
vrana.corvus.petr@gmail.com

Re: *An American In Paris (1208044) – SO230208-2002*

Dear Petr,

This agreement, when signed by you and us within sixty (60) days of its issue, as indicated above, constitutes our permission to you as stated below (the "Agreement"). If not signed by both parties within sixty (60) days this offer is automatically withdrawn.

1. We grant you the non-exclusive right to print, publish, distribute and sell in digital and printed physical editions at your sole cost and expense, only in the **STRING QUARTET** format ("Arrangement"), the copyrighted musical work(s) detailed on the attached **"Schedule A"** (the "Composition(s)"). Such rights shall be exercised in: the World– **Excluding Europe**, for our 100% administrative control.

2. Subject to the terms of this Agreement you shall pay ALFRED as herein provided, the following sums as royalties calculated on all copies of the Edition embodying the Composition(s) distributed by you:

(a) A pro rata share of Fifteen percent (15%) of the Price of each copy of the **PRINTED PHYSICALEDITIONS** in which the Composition shall be included based on the ratio of the Composition to the total number of copyrighted non-arrangements, royalty-bearing musical compositions contained therein.

(b) In addition, you shall have the non-exclusive right to manufacture, publish, advertise, distribute and sell **DIGITAL EDITIONS** of the Composition via any commonly exploited electronic media now known or hereafter devised, throughout the Territory. Based on ALFRED'S ownership/administrative share in each Composition(s),you shall pay you your pro-rata share of the higher amount of either Twenty-Five percent (25%) of the United States marked or suggested retail list price ("MSRP") or Fifty percent (50%) of our Gross Receipts (hereinafter defined) for such digital editions. As used herein, the term "Gross Receipts" means the gross amount of monies actually received by us, or credited to our account in respect of such sales, less any taxes, discounts, returns, and credits.

(c) You shall pay ALFRED as an advance recoupable from any and all royalties payable, a total of **FIVE HUNDRED AND FIVE DOLLARS ($505.00)**, payable upon the mutual signing of this Agreement. The advance paid pursuant to this Agreement shall be recoupable in its entirety from the royalties otherwise payable pursuant to this Agreement between the parties hereto. Please note: A processing fee of five dollars ($5.00) has been added to the amount due.

(d)If a higher fee is paid to any other Publisher for a similar or like usage, such higher fee shall automatically be paid to us hereunder, and this paragraph shall be deemed amended accordingly.

3. The entire cost of printing and offering for sale the Arrangement (including all preparation and production expenses for artwork, arranging, engraving, and printing costs) shall be your expense.

4. This Agreement and all of the rights granted to you by us hereunder shall be in full force and effect for a period of three (3) years from the date first written hereinabove (the "Term"). Following the expiration of the Term, you shall have the non-exclusive right to sell and distribute copies of the Arrangement on hand as of the expiration of the Term for a period of one (1) year (the "Sell-Off Right").

5. As an arrangement of the Composition(s) shall be created, you will have the arrangement made by a person connected with you as your employee-for-hire, without any payment obligation on our part, and our signature below, together with yours, shall assign to us all of our rights in the arrangement and the copyright in the arrangement, together with the sole right of registering the copyright as a work made for hire in our name or the name of our designee.

Příloha 2/3:

Číslovaný dokument / Numbered document (V15014 D040 P2)

(příloha Osvědčení o záznamu dokumentu U.S. Copyright Office: SUB-OUT LICENSE AGREEMENT: An American In Paris (1208044) – SO230208-2002)):

V15014 D040 P2

Alfred Music
LEARN · TEACH · PLAY

6. You shall render a semi-annual accounting to us within forty-five (45) days following the end of each calendar period (June 30 and December 31) accompanied by appropriate remittances for all sums shown to be due to us from you thereunder. You shall keep and maintain full and complete books and records concerning the Composition(s). We shall have the right, at our expense, to examine and audit, at your offices and upon prior reasonable notice, that portion of your books and records, which relates to the Composition(s).

7. All notices required by this Agreement shall be in writing and mailed by first class or certified mail postage prepaid or delivered by hand, by telex or by courier to the parties at the addresses at the head of this Agreement or to such other addresses as either party shall advise by like notice.

8. Promptly after the printing of the Arrangement, you agree to furnish us with one (1) complimentary copy of same, to be forwarded to Alfred Publishing, LLC., Attention: Business Affairs.

9. We warrant and represent that we have the right to enter into this Agreement and to grant you all of the rights herein granted to you, and that the exercise of such rights by you in accordance with the terms and conditions of this Agreement shall not infringe upon the copyright, property, privacy, contractual or other rights of, or constitute unfair competition with, any third party.

10. Nothing contained herein is intended to constitute a partnership or joint venture between the parties hereto, it being understood that the relationship between Alfred Publishing, LLC and yourself shall be that of independent contractors and you shall have no authority to bind Alfred Publishing, LLC in any way to any third party.

11. The Agreement shall be binding upon and shall inure to the benefit of the parties hereto and its respective successors and shall not be assignable (except by us to a purchaser of all or substantially all of our assets).

12. This is the entire agreement between you and us and may only be modified or terminated by an agreement in writing signed by you and us. This Agreement shall be deemed to have been entered into, and shall be interpreted in accordance with the laws of, the State of California, and any legal action concerning this Agreement shall be heard in the State or Federal Courts located in Los Angeles County, California.

13. This Agreement may be signed in any number of counterparts, each such counterpart being deemed to be an original instrument, but all of which will constitute one document. Delivery of a signed counterpart of a signature page to this Agreement by facsimile or other electronic means will be effective as delivery of a manually executed counterpart of this Agreement.

ALFRED PUBLISHING LLC
dba ALFRED MUSIC

By:_____
Michael Worden
Manager, Business Affairs

AGREED AND ACCEPTED:

By:_____
Petr Vrána

Příloha 2/4:

Číslovaný dokument / Numbered document (V15012 D568 P3)

(příloha Osvědčení o záznamu dokumentu: SUB-OUT LICENSE AGREEMENT:

An American In Paris (1208044) – SO230208-2002)):

V15014 D040 P3

Alfred Music

LEARN · TEACH · PLAY

"Schedule A"

To the Agreement dated February 8, 2023 between ALFRED PUBLISHING LLC dba ALFRED MUSIC and Petr Vrána:

AN AMERICAN IN PARIS
Composed by GEORGE GERSHWIN
© 1929 (Renewed) WC MUSIC CORP
This Arrangement © 2023 WC MUSIC CORP.
All Rights Reserved
Used by Permission of ALFRED MUSIC

Louisville CO Cologne · London · Singapore
PO Box 10003 Van Nuys CA 91410 0003 alfred.com

Příloha 2/5:

Číslovaný dokument / Numbered document (V15012 D568 P4)

(příloha Osvědčení o záznamu dokumentu: SUB-OUT LICENSE AGREEMENT: An American In Paris (1208044) – SO230208-2002)):

---

citrix | RightSignature

SIGNATURE CERTIFICATE

REFERENCE NUMBER
5C524CBF-E357-497E-9965-85FA0E3E7308

TRANSACTION DETAILS	DOCUMENT DETAILS
Reference Number 5C524CBF-E357-497E-9965-85FA0E3E7308	**Document Name** An American In Paris 1208044 - So230208-2002
Transaction Type Signature Request	**Filename** an_american_in_paris_1208044_-_so230208-2002.docx
Sent At 02/08/2023 10:33 EST	**Pages** 3 pages
Executed At 02/09/2023 09:42 EST	**Content Type** application/vnd.openxmlformats-officedocument.wordprocessingml.document
Identity Method email	**File Size** 103 KB
Distribution Method email	**Original Checksum**
Signed Checksum	
Signer Sequencing Enabled	
Document Passcode Disabled	

SIGNERS

SIGNER	E-SIGNATURE	EVENTS
Name Petr Vrána	**Status** signed	**Viewed At** 02/08/2023 11:03 EST
Email vrana.corvus.petr@gmail.com	**Multi-factor Digital Fingerprint Checksum**	**Identity Authenticated At** 02/08/2023 11:06 EST
Signer Sequence 0	**IP Address** 46.254.64.133	**Signed At** 02/08/2023 11:06 EST
Components 1	**Device** Chrome via Windows	
	Drawn Signature	
	Signature Reference ID C9326E6C	
	Signature Biometric Count 5	
Name Michael Worden	**Status** signed	**Viewed At** 02/09/2023 09:42 EST
Email mworden@alfred.com	**Multi-factor Digital Fingerprint Checksum**	**Identity Authenticated At** 02/09/2023 09:42 EST
Signer Sequence 1	**IP Address** 50.226.207.166	**Signed At** 02/09/2023 09:42 EST
Components 1	**Device** Chrome via Windows	
	Drawn Signature	
	Signature Reference ID 5B3A803A	
	Signature Biometric Count 4	

Příloha 2/6:

Číslovaný dokument / Numbered document (V15012 D568 P5)

(příloha Osvědčení o záznamu dokumentu: SUB-OUT LICENSE AGREEMENT: An American In Paris (1208044) – SO230208-2002)):

V15014 D040 P5

AUDITS

TIMESTAMP	AUDIT
02/08/2023 10:33 EST	Michael Worden (mworden@alfred.com) created document 'an_american_in_paris_1208044_-_so230208-2002.docx' on Chrome via Windows from 50.226.207.166.
02/08/2023 10:33 EST	Petr Vrána (vrana.corvus.petr@gmail.com) was emailed a link to sign.
02/08/2023 10:58 EST	Petr Vrána (vrana.corvus.petr@gmail.com) viewed the document on Chrome via Windows from 46.254.64.133.
02/08/2023 11:03 EST	Petr Vrána (vrana.corvus.petr@gmail.com) viewed the document on Chrome via Windows from 46.254.64.133.
02/08/2023 11:06 EST	Petr Vrána (vrana.corvus.petr@gmail.com) authenticated via email on Chrome via Windows from 46.254.64.133.
02/08/2023 11:06 EST	Petr Vrána (vrana.corvus.petr@gmail.com) signed the document on Chrome via Windows from 46.254.64.133.
02/08/2023 11:06 EST	Michael Worden (mworden@alfred.com) was emailed a link to sign.
02/09/2023 09:42 EST	Michael Worden (mworden@alfred.com) was emailed a reminder.
02/09/2023 09:42 EST	Michael Worden (mworden@alfred.com) viewed the document on Chrome via Windows from 50.226.207.166.
02/09/2023 09:42 EST	Michael Worden (mworden@alfred.com) authenticated via email on Chrome via Windows from 50.226.207.166.
02/09/2023 09:42 EST	Michael Worden (mworden@alfred.com) signed the document on Chrome via Windows from 50.226.207.166.

Příloha 3/1:

Osvědčení o záznamu dokumentu U. S. Copyright Office / Certificate of Recordation (V15014 D050): PROOF OF MECHANICAL MUSIC LICENSING (Release ID: LPL1227687, Format: 300 Compact Discs):

Certificate of Recordation

This is to certify that the attached document was recorded on the date and in the place shown below.

This certificate is issued under the seal of the United States Copyright Office.

United States Register of Copyrights and Director

March 27, 2023

Date of Recordation

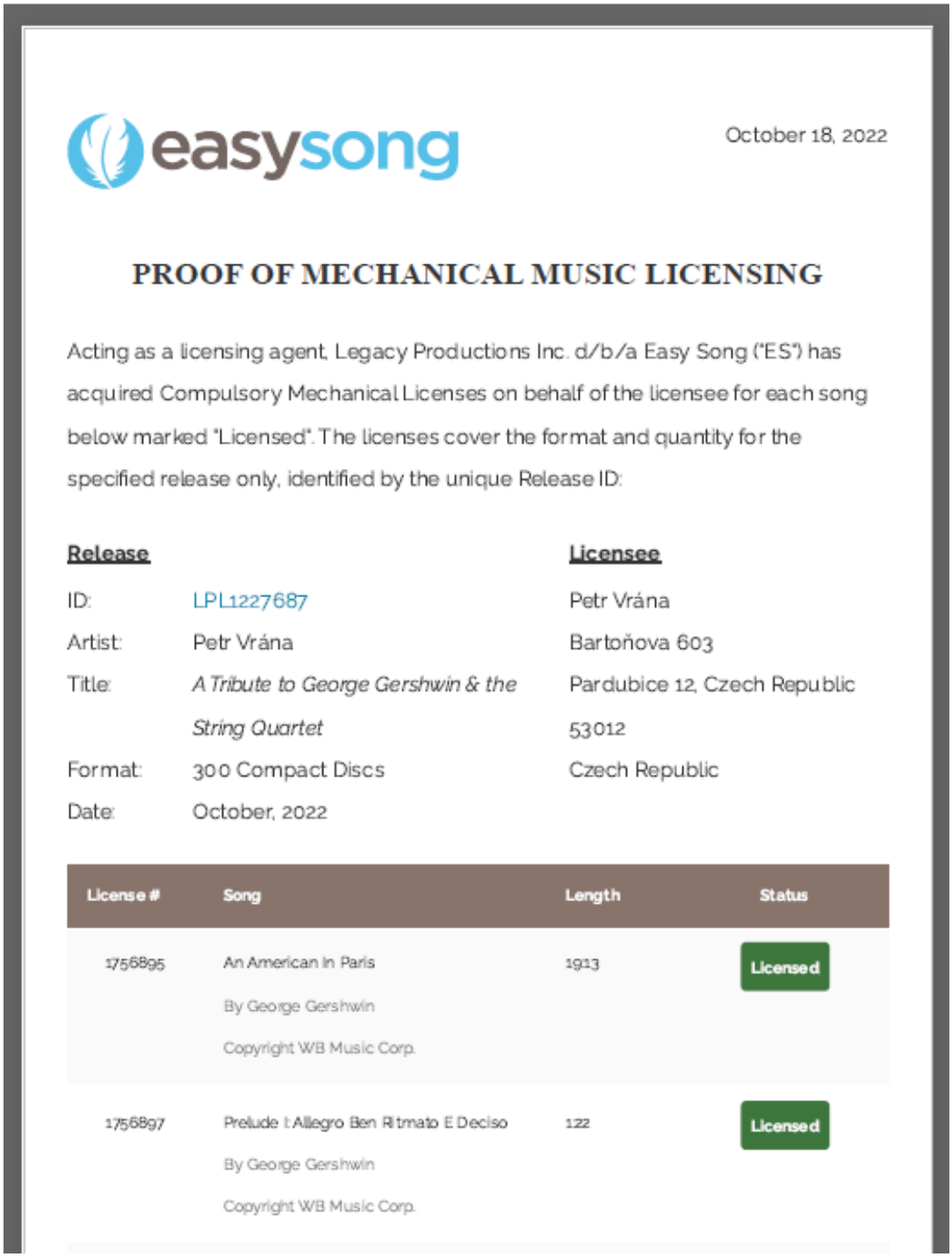
15014	050
Volume	Doc.No.

Příloha 3/2:

Číslovaný dokument / Numbered document (V15014 D050 P1)

(příloha Osvědčení o záznamu dokumentu: PROOF OF MECHANICAL MUSIC LICENSING (Release ID: LPL1227687, Format: 300 Compact Discs):

V15014 D050 P1



easysong

October 18, 2022

PROOF OF MECHANICAL MUSIC LICENSING

Acting as a licensing agent, Legacy Productions Inc. d/b/a Easy Song ("ES") has acquired Compulsory Mechanical Licenses on behalf of the licensee for each song below marked "Licensed". The licenses cover the format and quantity for the specified release only, identified by the unique Release ID:

Release		**Licensee**
ID:	LPL1227687	Petr Vrána
Artist:	Petr Vrána	Bartoňova 603
Title:	*A Tribute to George Gershwin & the String Quartet*	Pardubice 12, Czech Republic 53012
Format:	300 Compact Discs	Czech Republic
Date:	October, 2022	

License #	Song	Length	Status
1756895	An American In Paris By George Gershwin Copyright WB Music Corp.	1913	Licensed
1756897	Prelude I Allegro Ben Ritmato E Deciso By George Gershwin Copyright WB Music Corp.	122	Licensed

Příloha 3/3:

Číslovaný dokument / Numbered document (V15014 D050 P2 – P3)

(příloha Osvědčení o záznamu dokumentu: PROOF OF MECHANICAL MUSIC LICENSING

(Release ID: LPL1227687, formát/množství: 300 Compact Discs):

V15014 D050 P2

1756899	Prelude II: Andante Con Moto E Poco Rubato By George Gershwin Copyright WB Music Corp.	3:23	Licensed
1756901	Prelude III: Allegro Ben Ritmato E Deciso By George Gershwin Copyright WB Music Corp.	1:37	Licensed

ES has licensed the song(s) for the indicated project under the compulsory licensing provisions of the United States Copyright Act (the "Act"). The Act requires that copyright owners issue licenses for "Non-Dramatic Musical Works" under such provisions. The Act requires that the licensee send (i) a "Notice of Intention" prior to distribution of copies, (ii) a "Monthly Statement of Account" reporting sales together with a royalty payment no later than the 20th day of the month following the month when distribution of copies first occurs, and (iii) an annual statement of account that is audited and signed by a certified public accountant. As of the date of this letter, ES has sent the required "Notice of Intention" to the copyright holder of each song on the attached list marked "Licensed" and has assisted the licensee in acquiring the right to distribute its music to the public for private use, as contemplated in 17 U.S.C. § 115(a)(1). ES accepts the legal responsibility to follow through with every compulsory procedure in accordance with the law to the extent that the licensee may legally distribute its audio recording of each song on the attached list marked "Licensed" in the quantities and format recorded above.

Songs not marked "Licensed" have not been licensed by ES on this order. However they may have been licensed elsewhere or the songs may not require mechanical licensing. This may be true if the songs are in the Public Domain or are owned by the licensee. Manufacturers should consult the licensee for proof of licensing for songs not marked "Licensed".

Mechanical Licenses are only for distributing and selling copies of the audio recording of each song to the public. The licensee under a Mechanical License is not licensed to use the song(s) in synchronization with any audiovisual production, to print the lyrics of the song(s) or to use any pre-existing audio recordings of the song(s). Mechanical Licenses are not transferable to other projects and they are valid only for this specific project release, as indicated by the unique Release ID. The licensee may rearrange each licensed song to conform to the style of the performance involved, but the licensee may not change lyrics, the basic melody or the fundamental character of the song.

I certify that I have examined the licensing for this release and that all statements of fact contained herein are true, complete and correct to the best of my knowledge, information and belief, and are made in good faith, and that under the authority of the Act, compulsory mechanical music licensure has been granted for this project.

Samuel Foster

Sam Foster, Licensing Expert

Digitally Signed

V15014 D050 P3

9/8/2022

Příloha 4/1:

Osvědčení o záznamu dokumentu U. S. Copyright Office / Certificate of Recordation (V15014 D052): PROOF OF MECHANICAL MUSIC LICENSING (Release ID: LPL1227688, Format: 25 Digital Downloads):

Certificate of Recordation

This is to certify that the attached document was recorded on the date and in the place shown below.

This certificate is issued under the seal of the United States Copyright Office.

United States Register of Copyrights and Director

March 27, 2023

Date of Recordation

15014	052
Volume	Doc.No.

Příloha 4/2:

Číslovaný dokument / Numbered document (V15014 D052 P1)

(příloha Osvědčení o záznamu dokumentu: PROOF OF MECHANICAL MUSIC LICENSING (Release ID: LPL1227688, Format: 25 Digital Downloads):

V15014 D052 P1

easysong

October 18, 2022

PROOF OF MECHANICAL MUSIC LICENSING

Acting as a licensing agent, Legacy Productions Inc. d/b/a Easy Song ("ES") has acquired Compulsory Mechanical Licenses on behalf of the licensee for each song below marked "Licensed". The licenses cover the format and quantity for the specified release only, identified by the unique Release ID:

Release		**Licensee**
ID:	LPL1227688	Petr Vrána
Artist:	Petr Vrána	Bartoňova 603
Title:	*A Tribute to George Gershwin & the String Quartet*	Pardubice 12, Czech Republic 53012
Format:	25 Digital Downloads	Czech Republic
Date:	October, 2022	

License #	Song	Length	Status
1756896	An American In Paris By George Gershwin Copyright WB Music Corp.	1913	Licensed
1756898	Prelude I: Allegro Ben Ritmato E Deciso By George Gershwin Copyright WB Music Corp.	122	Licensed

Příloha 4/3:

Číslovaný dokument / Numbered document (V15014 D052 P2 - P3)

(příloha Osvědčení o záznamu dokumentu: PROOF OF MECHANICAL MUSIC LICENSING (Release ID: LPL1227688, Format: 25 Digital Downloads):

1756900	Prelude II: Andante Con Moto E Poco Rubato By George Gershwin Copyright WB Music Corp.	3:23	Licensed
1756902	Prelude III: Allegro Ben Ritmato E Deciso By George Gershwin Copyright WB Music Corp.	1:37	Licensed

ES has licensed the song(s) for the indicated project under the compulsory licensing provisions of the United States Copyright Act (the "Act"). The Act requires that copyright owners issue licenses for "Non-Dramatic Musical Works" under such provisions. The Act requires that the licensee send (i) a "Notice of Intention" prior to distribution of copies, (ii) a "Monthly Statement of Account" reporting sales together with a royalty payment no later than the 20th day of the month following the month when distribution of copies first occurs, and (iii) an annual statement of account that is audited and signed by a certified public accountant. As of the date of this letter, ES has sent the required "Notice of Intention" to the copyright holder of each song on the attached list marked "Licensed" and has assisted the licensee in acquiring the right to distribute its music to the public for private use, as contemplated in 17 U.S.C. §115(a)(1). ES accepts the legal responsibility to follow through with every compulsory procedure in accordance with the law to the extent that the licensee may legally distribute its audio recording of each song on the attached list marked "Licensed" in the quantities and format recorded above.

Songs not marked "Licensed" have not been licensed by ES on this order. However they may have been licensed elsewhere or the songs may not require mechanical licensing. This may be true if the songs are in the Public Domain or are owned by the licensee. Manufacturers should consult the licensee for proof of licensing for songs not marked "Licensed".

Mechanical Licenses are only for distributing and selling copies of the audio recording of each song to the public. The licensee under a Mechanical License is not licensed to use the song(s) in synchronization with any audiovisual production, to print the lyrics of the song(s), or to use any pre-existing audio recordings of the song(s). Mechanical Licenses are not transferable to other projects and they are valid only for this specific project release, as indicated by the unique Release ID. The licensee may rearrange each licensed song to conform to the style of the performance involved, but the licensee may not change lyrics, the basic melody or the fundamental character of the song.

I certify that I have examined the licensing for this release and that all statements of fact contained herein are true, complete and correct to the best of my knowledge, information and belief, and are made in good faith, and that under the authority of the Act, compulsory mechanical music licensure has been granted for this project.

Samuel Foster

Sam Foster, Licensing Expert

Digitally Signed

9/9/2022

Seznam volně vložených příloh

Volně vložená příloha č. 1 (hudebnina):

GERSHWIN, George. *Prelude 1: Arrangement for string quartet*. Score. Petr VRÁNA (ed.). Printed product, UES 100 405-000. Vienna: Universal Edition, 2022.

Volně vložená příloha č. 2 (hudebnina):

GERSHWIN, George. *Prelude 2: Arrangement for string quartet. Score*. Petr VRÁNA (ed.). Printed product, UES 100 408-000. Vienna: Universal Edition, 2022.

Volně vložená příloha č. 3 (hudebnina):

GERSHWIN, George. *Prelude 3: Arrangement for string quartet*. Score. Petr VRÁNA (ed.). Printed product, UES 100 412-000. Vienna: Universal Edition, 2022.

Volně vložená příloha č. 4 (hudebnina):

GERSHWIN, George. *An American In Paris: Arrangement for string quartet. Score*. Petr VRÁNA (ed.). Printed product, UES 100 925-000. Vienna: Universal Edition, 2023.

Volně vložená příloha č. 5 (zvukový disk CD):

GERSHWIN, George. *A Tribute To George Gershwin & the String Quartet*. Audiodisk. Petr VRÁNA (arranger), CORVUS QUARTET (performer). Pardubice: Petr Vrána, ©2022.

ODBORNÁ A PUBLIKAČNÍ ČINNOST AUTORA PRÁCE (STUDENTA DSP)

Seznam publikovaných prací a uměleckých výstupů autora disertační práce

VRÁNA, Petr. Nový pohled na G. Gershwina optikou komponisty či hudebního zpracovatele 21. století v kontextu sekundárního a terciárního sektoru hudební edukace. Online. Ružomberok, 19. 11. - 20. 11. 2019. In: PROCHÁZKOVÁ, Martina (ed.). *ARS ET EDUCATIO VI.: CD-zborník vedeckých príspevkov*. Ružomberok: VERBUM – vydavateľstvo Katolíckej univerzity v Ružomberku, 2020, s. 71–76. ISBN 978-80-561-0769-0. Štátna vedecká knižnica v Košiciach. Dostupné z: https://sclib.svkk.sk/sck01/Record/000657878 [paywall]. [cit. 2023-11-23].

VRÁNA, Petr. Vznik a realizace edukativního pořadu Hudba & Film z pohledu hudebního aranžéra. Online. *Jamusica: internetové periodikum Hudební fakulty JAMUSICA*. 2021, č. 2021, s. 56-63. Brno: Dostupné z: https://jamusica.jamu.cz/2021/vznik-a-realizace-edukativniho-poradu-hudba-film-z-pohledu-hudebniho-aranzera/ [cit. 2023-11-23].

VRÁNA, Petr. Instrumentální adaptace vybraných písní z cyklu Moravská lidová poezie v písních Leoše Janáčka pro zpěv a smyčcové kvarteto. In: KOZEL, David; STEINMETZ, Karel (ed.). *Janáčkiana 2020: Sborník z 35. ročníku mezinárodní online muzikologické konference*. Ostrava: Repronis, 2021, s. 45-52. ISBN 978-80-7599-249-9.

VRÁNA, Petr. Smyčcové adaptace jazzové a rockové hudby coby vítaná součást výuky komorní hry na uměleckých školách sekundárního stupně vzdělávání. Online. Ružomberok, 24. 11. - 25. 11. 2020. In: PROCHÁZKOVÁ, Martina; HORVÁT, Jozef (ed.). *ARS ET EDUCATIO VII.: CD-zborník vedeckých príspevkov*. Ružomberok: VERBUM – vydavateľstvo Katolíckej univerzity v Ružomberku, 2021, s. 83–87. ISBN 978-80-561-0893-2. Štátna vedecká knižnica v Košiciach. Dostupné z: https://sclib.svkk.sk/sck01/Record/000676842 [paywall]. [cit. 2023-11-23].

VRÁNA, Petr. Studio audio project by music arranger Petr Vrána as a tribute to George Gershwin and also tribute to the string quartet. In: BIELČIKOVÁ, Kristína; JANÍČEK PAVELOVÁ, Monika a ŽIDOVÁ, Monika (editoři). *EDUCA XVII : Vzdelanie – cesta pre všetkých. Zborník príspevkov zo XVII. vedeckej konferencie doktorandov s medzinárodnou účasťou*. Nitra, 05. 05. 2022. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Pedagogická fakulta, 2022, s. 58 – 65. ISBN: 978-80-558-1943-3 (online).

VRÁNA, Petr. *Petr Nekoranec opět zazářil, tentokrát s Komorní filharmonií Pardubice*. Online. Praha: Opera Plus. 2020-09-29. ISSN 1805-0433. Dostupné také z: https://operaplus.cz/petr-nekoranec-opet-zazaril-tentokrat-s-komorni-filharmonii-pardubice/. [cit. 2023-11-23]. Recenze uměleckého vystoupení: {Pardubice: Abonentní koncert Komorní filharmonie Pardubice, 2020-09-14.}.

VRÁNA, Petr (2023). *Cécile Boiffin si vysloužila spontánní potlesk vestoje ještě před přestávkou*. Online. Praha: Opera Plus. 2023-05-23. ISSN 1805-0433. Dostupné z: https://operaplus.cz/cecile-boffin-si-vyslouzila-spontanni-potlesk-vestoje-jeste-pred-prestavkou/ [cit. 2023-11-23]. Recenze uměleckého vystoupení: {Pardubice: Abonentní koncert Komorní filharmonie Pardubice, 2023-05-22.}.

VRÁNA, Petr (2023). *Roman Patkoló a KFP: Bravurní kadence a lehkost výrazu*. Online. Praha: Opera Plus. 2023-06-14. ISSN 1805-0433. Dostupné z: https://operaplus.cz/roman-patkolo-a-kfp-bravurni-kadence-a-lehkost-vyrazu/ [cit. 2023-11-23]. Recenze uměleckého vystoupení: {Pardubice: Abonentní koncert Komorní filharmonie Pardubice, 2023-06-12.}.

GERSHWIN, George. *Prelude 1: Arrangement for string quartet.* Online. Score. Petr VRÁNA (ed). Printed product, UES 100 405-000. Vienna: Universal Edition, 2022. Dostupné z: https://www.universaledition.com/george-gershwin-254/works/prelude-1-30339 [paywall]. [cit. 2023-11-22].

GERSHWIN, George. *Prelude 2: Arrangement for string quartet*. Online. Score. Petr VRÁNA (ed). Printed product, UES 100 408-000. Vienna: Universal Edition, 2022. Dostupné z: https://www.universaledition.com/george-gershwin-254/works/prelude-2-30343 [paywall]. [cit. 2023-11-22].

GERSHWIN, George. *Prelude 3: Arrangement for string quartet*. Online. Score. Petr VRÁNA (ed). Printed product, UES 100 412-000. Vienna: Universal Edition, 2022. Dostupné z: https://www.universaledition.com/george-gershwin-254/works/prelude-3-30348 [paywall]. [cit. 2023-11-22].

GERSHWIN, George. *An American In Paris: Arrangement for string quartet.* Online. Score. Petr VRÁNA (ed). Printed product, UES100925-000.Vienna: Universal Edition, 2023. Dostupné z: https://www.universaledition.com/george-gershwin-254/works/an-american-in-paris-31002 [paywall]. [cit. 2023-11-22].

GERSHWIN, George. *A Tribute To George Gershwin & the String Quartet*. Audiodisk. Petr VRÁNA (arranger). CORVUS QUARTET (performer). Pardubice: Petr Vrána, ©2022. Povinný výtisk dostupný z: https://aleph.nkp.cz/F/?func=direct&doc_number=009791372&local_base=SKC [cit. 2023-08-24]. [přístup pouze z Národní knihovny a dalších českých knihoven s právem povinného nebo regionálního výtisku].

Přehled konferenčních vystoupení autora disertační práce

Název (titul) příspěvku: Nový pohled na George Gershwina optikou komponisty či hudebního zpracovatele 21. století v kontextu sekundárního a terciárního sektoru hudební edukace.
Jazyk prezentovaného příspěvku: český
Forma účasti: aktivní/prezenční.
Název konference: ARS ET EDUCATIO VI. – vedecká konferencia s medzinárodnou účasťou
Místo konání: Ružomberok (Slovensko).
Datum zahájení: 19. 11. 2019.
Datum ukončení: 20. 11. 2019.
Organizátor: Katedra hudby, Katedra výtvarnej výchovy a Katedra predškolskej a elementárnej pedagogiky, Pedagogická fakulta, Katolícka univerzita v Ružomberku.

Název (titul) příspěvku: Vznik a realizace edukativního pořadu Hudba & Film z pohledu hudebního aranžéra.
Jazyk prezentovaného příspěvku: český
Forma účasti: aktivní/online.

Název konference: Doktorandská konference Hudební fakulty Janáčkovy akademie múzických umění v Brně.
Místo konání: Brno.
Datum konání: 29. 10. 2020.
Organizátor: Hudební fakulta Janáčkovy akademie múzických umění.

Název (titul) příspěvku: Instrumentální adaptace vybraných písní z cyklu Moravská lidová poezie v písních Leoše Janáčka pro zpěv a smyčcové kvartet
Jazyk prezentovaného příspěvku: český
Forma účasti: webová prezentace příspěvků.
Název konference: Janáčkiana 2020. 35. ročník mezinárodní online muzikologické konference
Organizátor: Pedagogická fakulta Ostravské univerzity a Mezinárodní hudební festival Leoše Janáčka.
Místo konání: Ostrava.
Datum konání: 5. 11. – 6. 11. 2020.
Organizátor: Pedagogická fakulta Ostravské univerzity a Mezinárodní hudební festival Leoše Janáčka.

Název (titul) příspěvku: Smyčcové adaptace jazzové a rockové hudby coby vítaná součást výuky komorní hry na uměleckých školách sekundárního stupně vzdělávání.
Jazyk prezentovaného příspěvku: český
Forma účasti: webová prezentace příspěvků.
Název konference: ARS ET EDUCATIO VII. – webová vedecká konferencia s medzinárodnou účasťou
Místo konání: Ružomberok (Slovensko).
Datum zahájení: 24. 11. 2020.
Datum ukončení: 25. 11. 2020.
Organizátor: Katedra hudby, Katedra výtvarnej výchovy a Katedra predškolskej a elementárnej pedagogiky, Pedagogická fakulta, Katolícka univerzita v Ružomberku.

Název (titul) příspěvku: Studio Audio Project by Music Arranger Petr Vrána as a Tribute k George Gershwin a na String Quartet.
Jazyk prezentovaného příspěvku: anglický.
Forma účasti: aktivní/online.
Název konference: XVII. vedecká konferencia doktorandov s medzinárodnou účasťou „EDUCA XVII: Vzdelanie – cesta pre všetkých“.
Místo konání: Nitra (Slovensko).
Datum konání: 05. 05. 2022.
Organizátor: Katedra pedagogiky Pedagogickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre a Katedra preprimární a primární pedagogiky Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy v Prahe.