

základy džezovej interpretácie

**ivan horváth
igor wasserberger**

OPUS 9

základy džezovej interpretácie

**ivan horváth
igor wasserberger**

**editio opus
Bratislava
1972**

© Ivan Horváth and Igor Wasserberger 1972

Úvod

Džezová hudba je natoľko rozrôznená, že len ľahko môžeme určiť spoločné jadro, z ktorého by sme si odvodili všeobecnú normu základných vedomostí. Tažisko vývoja je v moderných inštrumentálnych skupinách, ktoré prinášajú až neprehľadne rozdielne podnety, a v posledných rokoch sa objavilo mnoho dôležitých osobností, ktorých tvorba prináša negáciu zásad, ktoré sa ešte v nedávnej minulosti pokladali za nemenné.

Na rozdiel od comb sú však požiadavky na hudobníka vo veľkom orchesteri už druhé desaťročie prakticky ustálené, i keď, samozrejme, u špičkových telies badať zvyšovanie technickej a výrazovej kvality prejavu.

Z tejto situácie vyplýva, že džezová pedagogika je stavaná predovšetkým z hľadiska potrieb big bandu. Vo väčšine svetových stredísk džezovej výuky vytyčujú študentom za cieľ zvládnutie vedomostí potrebných pre hráčov v špičkových orchestroch. Tieto schopnosti sa považujú za seriózny základ. Na dosiahnutie úrovne vyspelého džezového sólistu je však navyše potrebná i väčšia miera talentu a individuálneho prístupu.

Naše popredné orchestre, ako aj väčšina zahraničných, si nemôžu dovoliť úzku špecializáciu, a tak zahrňujú do svojho repertoáru v rôznych proporcích populárnu i džezovú hudbu a tiež takzvaný tretí prúd, ktorý kladie interpretačné nároky obdobné súčasnej európskej hudbe. Z toho vyplýva, že od každého hudobníka sa tu vyžadujú jednak všeobecné hudobné znalosti, všeestranné ovládanie nástroja a samozrejme zvládnutie špecifických i technických požiadavok hudby džezovej oblasti v celej šírke.

Táto kniha je určená predovšetkým hudobníkom, ktorí už aktívne hrajú v začínajúcich, alebo v menej vyspelých amatérskych formáciách — čiže individuálne zvládli základy hrania na svojom nástroji a základy hudobnej teórie (asi v rozsahu učebnej látky Ľudových škôl umenia a pod.) a v súčasnosti sa snažia zdokonaliť sa v remesle, ak to možno tak označiť, všeestranne platného hráča v sekcií. Z povahy veci vyplýva, že látka spracovaná v jednotlivých kapitolách má platnosť tak pre džezovú, ako i tanečnú hudbu.

Prvá časť knihy (frázovanie a techniky jednotlivých nástrojov) sa zameriava na systém poznatkov, ktoré sú potrebné na správne interpretovanie orchestrálneho partu. Samotné partitúry však počítajú i s tým, že hudobníci ovládajú aspoň základy umenia improvizácie. Materiály druhej časti (melodika a forma, harmónia, transkripcie improvizácií) by preto mali záujemcom napomôcť k zdokonaleniu sa v tejto oblasti džezovej interpretácie.

Ako podklad na spracovanie tejto tematiky nám slúžili predovšetkým publikácie, ktoré vydala bostonská Berklee School of Music. V tejto škole dosiahli najprieraznejšie úspechy v džezovej výuke a tak jej učebný postup možno pokladať za dostatočne overený. Pravda, dôkladné štúdium tejto knihy a vôbec sebalepšie ovládanie teórie sa v praxi odrazí iba vtedy, ak sa spája s pravidelným cvičením. Pri dostatočnej dávke správne zamieranej usilovnosti môže sa však i priemerne nadaný hudobník vypracovať na dobrého sekciového hráča. No a nemôžeme tiež dosť zdôrazňovať dôležitosť kritického a analytického počúvania nahrávok vyspelých orchestrov. Budeme preto radi, ak táto kniha pomôže čitateľom k tomu, aby mali tak z hrania, ako i z počúvania väčší pôžitok.

Bratislava, október 1967.

Autori

Frázovanie

Frázovanie v bežnej hudobnej terminológii chápeme ako správnu interpretáciu samostatného melodického úseku. V džeze a v tanečnej hudbe pod frázovaním rozumieme okrem toho aj interpretáciu každého tónu zvlášť, determinovanú vzájomnými vzťahmi v rámci frázy.

Džezovo cítené frázovanie je jedným z najdôležitejších momentov, ktoré zásadne ovplyvňujú interpretáciu v tejto hudobnej oblasti. Veď predovšetkým charakteristickým frázovaním sa odlišuje džezový hudobník od klasického. Preto pri nácvikoch orchestrov sa venuje tomuto prvku zvláštna pozornosť. Musíme však upozorniť, že nie je možné celkom presne popísané správne džezové frázovanie, slovný výklad len približuje jednotlivé prvky, vo svojej celosti však musí byť predovšetkým cítené. Z tohto dôvodu je nevyhnutné, aby hudobníci využili každú príležitosť na štúdium a počúvanie nahrávok najvýznamnejších profesionálnych telies. I keď cítenie je u správneho frázovania prvoradé, je nutné systematicky naštudovať niekoľko zásad.

Všimnime si nasledujúce momenty, ktoré patria k základom džezového frázovania:

Osminové noty. Pre klasicky orientovaného hudobníka je veľkým problémom džezové frázovanie osminových nôt.

Skôr, než sa začneme zaoberať pravidlami ich džezovej interpretácie, všimnime si niekoľko príkladov, v ktorých sú použité osminové hodnoty.



Musical score page 6, measures 3-4. The key signature changes to two sharps (G#). Measure 3 starts with a quarter note followed by an eighth-note pattern: G-F#-E-D-C-B-A. Measure 4 starts with a quarter note followed by an eighth-note pattern: F#-E-D-C-B-A-G.

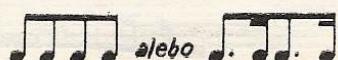
Musical score page 6, measures 5-6. The key signature changes to one sharp (F#). Measure 5 starts with a quarter note followed by an eighth-note pattern: B-A-G-F#-E-D-C-B. Measure 6 starts with a quarter note followed by an eighth-note pattern: A-G-F#-E-D-C-B.

Musical score page 6, measures 7-8. The key signature changes to two sharps (G#). Measure 7 starts with a quarter note followed by an eighth-note pattern: G-F#-E-D-C-B-A. Measure 8 starts with a quarter note followed by an eighth-note pattern: F#-E-D-C-B-A-G.

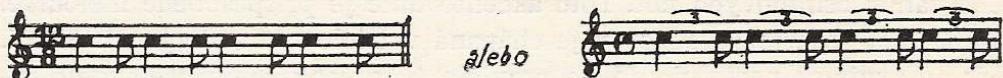
Musical score page 6, measure 9. The key signature changes to one sharp (F#). The measure consists of a single eighth-note pattern: B-A-G-F#-E-D-C-B.



Kým v klasickej hudbe sa razí zásada čo najpravidelnejšieho rozdelenia osminových not v takte, v džaze sa táto zásada spravidla nedodržuje. Základom tu je čítanie osminových nôt vo swingovom štýle. Najviac ťažkostí spôsobuje



že uvedený príklad sa hrá prakticky rovnako a vždy odlišne od klasickej interpretácie. Jednotlivé doby nedelíme pravidelne, delenie sa najviac približuje k 12/8 čítaniu, alebo k rozdeleniu štvrtovej noty na triolu.



Hned' sa však musíme zmieniť o rôznych výnimkach z tohto všeobecného pravidla. Osminové noty delíme pravidelne, vo všetkých skladbách, ktoré sa zakladajú na juhoamerických rytmoch.



V baladách často osminové noty frázujeme pravidelnejšie, ako v skladbách rýchlejšieho tempa. Pasáže po sebe idúcich osminových nôt, smerujúcich ku klimaxu, alebo melódie, ktoré sú označené s „*marcato*”, akcentami, frázujeme tak isto pravidelne. Aj mnohé bopom inšpirované, alebo iné moderné sóla, ako i orchesterálne pasáže frázujeme pravidelne.



V štýle orchestrov ako je napr. orchester Stana Kentona, sa swingové cítenie nechápe doslova triolovým delením základného rytmu, ale skôr ho ponímajú v double time. Treba však upozorniť, že týmto spôsobom hudbu chápnu, ale nie dôsledne predvádzajú. Takt sa týmto spôsobom mentálne rozdelí na osem, viac-menej rovnakých dôb. Swingové cítenie vzniká akcentovaním osminových nôt. Toto akcentovanie je prispôsobené melodike. Väčšia časť repertoáru súborov je chápána v triolovom swingovom cítení. Triolový rytmus nastoľuje ďalšie pravidlo týkajúce sa interpretovania osminových nôt. V tanečnej, alebo džezovej hudbe si musíme legato vysvetliť skôr ako značku pre frázovanie, ktorá interpretovi napovie, že jednotlivé tóny frázy nemá hrať oddelené. To však neznamená, že všetky noty má viazať klasickým spôsobom. Avšak ani v situácii, ak fráza nie je označená legatom, nemusíme jednotlivé tóny nasadzovať jazykom. Osminové pasáže musíme artikulovať tak, že výraznejšiu alebo dlhšiu notu nasadzujeme legatovým spôsobom a nasledujúcu notu tzv. polovičným jazykom, alebo ako čiastočne „prehlnutú“. Tento malý akcentovaný efekt je dobré previesť nepatrným dychovým nárazom na tónoch, ktoré chceme zvýrazniť. Tvrdo (ostro) nasadzované noty, bývajú pravidelne ponechávané pre menej časté situácie. Všeobecne sa tvrdí, že veľká väčšina (asi 90 %) tanečnej a džezovej hudby je nasadzovaná legato (mäkko) s použitím slabiky „da“, v protiklade

k tvrdému nasadzovaniu „ta“. Uvedený spôsob má pre hráčov na dychové nástroje veľký význam, pretože označuje tiež spôsob artikulovania jednotlivých tónov. Ako správne konštatujú Miroslav Heřmanský a Ludvík Šereda (článok Aranžérské úlomky, Melodie 1964, č. 4) u nás sa stalo bežným používať pri predspievanej jednotlivých fráz, vždy na začiatku frázy slabiku *ta* a v nasledujúcich tónoch slabiku *da*. Ak za sebou nasleduje niekoľko odadených nôt použijeme slabiku *ta*.



Ďalšou podmienkou správneho frázovania je dynamické odtieňovanie vo vnútri frázy. Vrchol je spravidla zdôraznený a pohyb smerom k nemu prebieha v crescende, na rozdiel od pohybu dole. Tento štýl frázovania môžeme aplikovať na nasledujúci príklad:



V tomto prípade akcenty na 1. a 3. dobe hráme s nepatrne ostrejším legato nasadením. Tento prvak patrí k základom swingového štýlu frázovania, ktorý orchestre všeobecne používajú.

Akcenty. V súčasnosti nie je zjednotené ponímanie akcentových znakov a často sa tiež stáva, že v partitúrach nie sú, alebo sú uvedené len čiastočne. Napriek tomu však z doterajšej praxe môžeme odvodíť niektoré pravidlá.

1. Všetky noty označené akcentovými znakmi sa hrajú kratšie. Výnimku tvoria noty označené znakmi: tenuto spojené s niektorým akcentom, ak sa nad frázou vyskytuje legatový oblúk, alebo ak sa akcent vyskytuje na štvrtovej note s bodkou (prípadne i na note väčšej hodnoty). V týchto zásadách sa swingový štýl zásadne odlišuje od klasického frázovania.

2. Akcent marcato (^) je najdôraznejší z používaných akcentov. Trvanie noty je kratšie od plnej hodnoty a ešte sa kráti ak je znak spojený s označením staccato (^)

3. Akcent (>) je menej dôrazný ako marcato a hodnota noty je len nepatrne kratšia.

4. Ak sa fráza končí osminovou notou, táto musí byť akcentovaná a zvlášť nasadená. Toto nasadenie zbežne sprevádzame nárazom vzduchu.

Spomínaná rôznosť ponímania platí najmä na vysvetlenie doteraz uvedených pravidiel. V americkej literatúre nájdeme na začiatku a na konci fráz akcent marcato. Táto skutočnosť vychádza zo zásady, že iné akcenty nemajú natoľko dôrazný význam a preto nie sú vhodné na jasné ukončenie frázy. Naproti tomu u nás je zaužívaná dosť svojbytná zásada v zmysle ktorej akcent marcato nasadzujeme slabikou *ta* a akcent > nasadzujeme slabikou *da*. Z tohto dôvodu sa u nás môže stať, že marcato akcent sa nad notou vyskytne spolu s tenutom, a to je z hľadiska bežného medzinárodného ponímania nelogické. To zapričinuje, že koniec frázy označujeme >, zatiaľ čo v zahraničí sa označuje (^). Z tohto vyplýva, že aranžér musí orchester oboznámiť s významom značiek, ktoré používa.

5. Nasledujúce príklady sa hrajú s akcentom na druhej note:



Hudobník musí mať na zreteli, že nesmie predčasne nasadiť druhú notu, ale má sa snažiť dodržať správne swingové rozdelenie.



Dalej je potrebné zamerať sa na to, aby prvá nota nebola príliš odľahčená. Svojou intenzitou má sa takmer rovnať druhej.

6. Najvyššia nota frázy je akcentovaná a pasáž smerujúcu k nej hráme pomocou crescenda.
7. Po sebe idúce osminové noty rovnakej výšky hráme s nepatrnným crescendom. V tomto prípade je akcent na prvej a poslednej note.



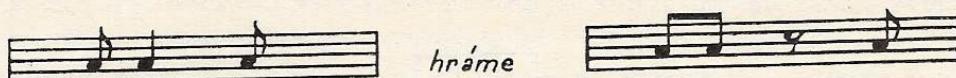
Ak sled osminových nôt začína na druhej alebo štvrtnej dobe taktu, akcenty sa bežne dodržiavajú takto:

8. Často sa vyskytujú „of beatové” akcenty:



V takomto prípade akcenty netvoríme nasadením pomocou jazyka (alebo len nepatrne), bežne sa tu používa akcentovanie dychovým nárazom (pomocou bránice).

Synkopácia. 1. Adekvátne predvedenie synkopy je jedným z najzávažnejších problémov štýlovej interpretácie. V nasledujúcom modeli štvrtovú, alebo synkopovanú notu hráme krátko.



V praxi sa často stretneme s problémom, že hudobník, ktorý sa snaží docieľiť správnu swingovú interpretáciu, pri hraní synkopy často zanedbáva zásady štýlového hrania a synkopovanú notu nasadí prenáhlene (v hudobníckom slangu sa tento spôsob hrania označuje ako „sokolský“). Uvedený príklad interpretujeme nasledovne:



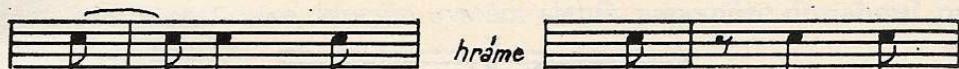
V mnohých prípadoch je synkopa označená:



Synkopovaná nota je vždy skrátená, a to i vtedy, ak po sebe nasleduje viac synkopovaných not. I tu je veľmi dôležité správne swingové zadelenie.



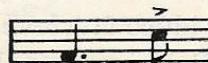
2. Aj v tom prípade, ak synkopovaná nota prechádza cez taktovú čiaru, hráme ju krátko.



V dvoch prípadoch sa však synkopovaná nota neskracuje:

- ak hodnota noty je väčšia ako štvrtová nota,
- ak synkopovaná štvrtová nota je označená tenuto.

3. Obdoby ďalšieho pripojeného príkladu sa často vyskytujú i v partiíach pre menej vyspelé orchestre a ich interpretovanie spravidla znamená značné ťažkosti. Uvedomme si, že akcent je na osminovej note, ktorá zaznie s určitým oneskorením v duchu swingového cítenia (druhú dobu v tomto prípade zadelíme v cítení 6/8 taktu).



4. V tzv. „charlestonovej figúre“ je druhá doba nasadená obdobne (6/8 cítenie)



Umiestnenie anticipovaného akcentu (predrazenej doby) je dôležitou súčasťou správneho frázovania. Jeho zlá interpretácia poruší celkové vyznenie skladby. Pri skladbách pomalého tempa má tento akcent tendenciu oneskorenia často až k tretej dobe. V rýchlejších tempách (s výrazným driveom) sa akcent zasa posúva nepatrne dopredu, umiestníme ho tesne po polovici druhej doby a tak získame strhujúce rytmické napätie.

5. Ďalším variantom synkopizácie je predrazený úder, tzv. kick beat. V tomto dodržujeme pôvodnú hodnotu a nasadzujeme ho s akcentom.



I tu je potrebné tretiu dobu rozdeliť v zmysle swingového cítenia. Nedodržanie tejto zásady narušuje súhru celého orchestra. Ak majú byť synkopové akcenty správne interpretované, je potrebné sústavne pestovať cítenie beatu.

Z uvedených zásad interpretácie synkopových akcentov vyplýva, že prvoradou podmienkou štýlovej hry je upevnenie cítenia a vylúčenie momentov, ktoré môžu správnu štýlovosť narušiť. No i okrem synkopovaných akcentov sú mnohé ďalšie miesta, kde môže dôjsť k nesprávnej interpretácii. Takýmto miestom sú i po sebe idúce štvrtové noty (najmä pri ich krátkom hrani). V takomto prípade je dôležité neprenáhliť ich interpretáciu a zvláštny dôraz kladieme na uvoľnenosť. Noty hráme presne na dobe, alebo ich umiestňujeme s rovnomenrným nepatrnným oneskorením. Pri nácviku týchto pasáží sa osvedčilo nasadzovať prvú dobu taktu presne a ostatné oneskorovať. Toto cvičenie je dosť náročné, lebo základný rytmický pulz sa nezmie zmeniť. Keďže u týchto pasáží nie je nebezpečenstvo oneskorenia, ale naopak zrýchlovania, cvičením získame čít pre presné hranie nôt na príslušných dobách. Ďalším problémom je správna interpretácia osminových triol.



Pre dosiahnutie jednotného a presného frázovania v orchestri spracoval americký pedagóg George Wiskirchen systém slabík na predspievanie jednotlivých frazeologickej modelov. Tento systém je vhodný najmä pre menej vyspelé orchestre, ktorým systém slabík napomôže dosiahnuť predstavu o znení fráz.

1. Príklad pre frázu z osminových nôt



Saxofonová sekcia v tomto prípade používa „half tongue“ (polovičný jazyk), čo dosiahne pomocou slabík *dad-n* a *dap-m*. Tieto utvárajú ústnu dutinu hornou časťou jazyka. Ak je vo fráze zahrnutý poltonový intervalový krok, slabiku môžeme pozmeniť na *da-i*.

2. Synkopácie:

Ak synkopovaná nota je viazaná s notou väčšej hodnoty, potom miesto slabík *bap*, alebo *dap* používame slabiky *ba*, *da*, *va*.

du - va — du - ba —
 du - bi - du - bi du - bi - di du - bi du - bi - du - bi du - bi - di du - bi du - bap bap du
 bap - bi du - bi - dap du - bap du ——— bap
 du - bi - du - bi du - bi - du - bap du - bi du - bi - du - bi dap du - bi dap du - bap
 bi du - bi - du - bi dap du - bi dap du - bap bi du - bi du - bi
 du bap - bi - bap bi - du - bi du - bi - du - bap ——— dap - bi - dap
 bi - du - bi - di du - ba ——— dap ——— dap dap dap dap
 du - bi - du - va ——— du - va ——— du - ba ——— dap ———
 dap - dap - dap du bi du va ——— du va ———

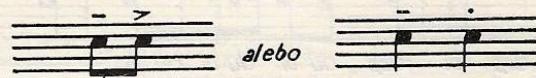
du du bi du ba — dap bi dap du bi du bap du
 — bap bi bap-n du ba — bi du bi du ba — dap
 du — bap bi dap-n du bap du bap du — bi du ba
 — dap bi dap du bi du bi du ba — dap bi
 dap-n du ba — bi du bi du ba — dap du bi dap-n du bi du ba
 du ba — du va — bi du bi du ba — du
 bi dubi di bi du bi du bi dap du bap — ba — du ba
 — dap du ba — bi du ba —
 — dap bi dap du bi du bi du ba —
 du du va — bi du bi du bap — bi du ba — dap-n du bi du bap

Nasadzovanie (attack):

a) Pri dlhej note používame slabiku *da*.

b) Pri krátkej note používame slabiky *dap*, *bap*.

Snažíme sa o čo najkratšie vyznenie. Slabikou *bap* interpretujeme najmä ostré akcenty:



Špeciálne efekty ako: gliss, flip, shake, tvorime variáciou a prispôsobením uvedených slabík.

Frázovanie v najdôležitejších štýloch. Tanečné i džezové orchestre spravidla interpretujú hudbu rôzneho štýlového zamerania, preto je potrebné vniknúť do špecifických znakov každého z nich.

Veľkú väčšinu repertoáru big bandov zaraďujeme do oblasti swingu. Slovnu swing džezoví muzikológovia pripisujú dva významy. V prvom rade sa ním označuje špecifická rytmická intenzita, hlavný element džezovej hudby" (J. E. Berendt). Po tejto stránke neexistuje jeho presná, jednoznačná definícia. Ďalej sa týmto pojmom označuje i džezový sloh tridsiatych rokov. O zásadách swingového frázovania sme hovorili v predchádzajúcej časti. Z uvedených zásad vyplýva, že v orchestri existujú určité konvencie pri interpretácii notového záznamu.

Tieto konvencie vznikli preto, že nie je možné v notách detailne vyznačiť off beat, ako synkopované rytmizovanie, predrazené a oneskorené noty a pod. Preto aranžéri píšu čo najjednoduchšie a u interpretov vopred predpokladajú swingové cítenie. Štýlové zásady orche-

strálnej hry vznikli prevažne v období swingu, no v podstate sú v hre big bandov dodnes platné. (To sa nevzťahuje pre hru moderných comb, ktorým prevaha improvizovaných pasáží poskytuje širšie možnosti.) Ak o hre orchestra hovoríme, že „nie je v nej swing“, to znamená nedostatok vnútorného napäťa kontrastu medzi beatom a off beatom. O dôležitosti tohto prvkmu Benny Carter povedal: „Pre mňa je džez to, čo hrám a swing zasa ten pocit, ktorý je v mojej hre vždy prítomný. Tieto dve veci nemožno oddeliť“.

Pre úplnosť ešte môžeme uviesť, že v minulosti v tanečných orchestroch termín swing znamenal i skladbu v určitom charakteristickom tempe.

V súčasnej praxi existujú rozdiely v interpretácii swingovo cítených skladieb stredného a rýchleho tempa a skladieb pomalého tempa. U rýchlych dominuje strhujúci „drive“ (i pri udržaní pravidelného tempa vzniká pocit tlaku dopredu). U pomalých, tzv. baladických skladieb je frázovanie uhladenejšie a u osminových nôt pravidelnejšie. Tieto skladby hráme s väčším vibrátom.

Na rozdiel od rýchlych skladieb, v baladických dosiahneme správne vyznenie hraním nepatrne za beatom (pocit oneskorovania). I v tomto prípade je veľmi dôležité hrať uvoľnene, čo však neznamená, že by bolo možné počas skladby spomaľovať.

V orchesterálnych skladbách experimentálnych prúdov moderného džezu sa pravidlá frázovania podriaďujú koncepcii skladateľa-aranžéra, alebo dirigenta. V mnohých prípadoch tieto skladby musíme ponímať tak, že rozdelíme takt (v mysli) na osem dôb, z toho nám vyplýva pravidelné frázovanie osminových nôt. V tanečnej hudbe ju h o - a m e r i c k e j o b l a s t i nachádzame viac odlišností od frázovania swingovo cítenej hudby. V týchto skladbách osminové hodnoty frázujeme pravidelne a presne dodržujeme všetky akcenty. Staccatované noty hráme čo najkratšie (najmä v plechovej sekcií). Dôležité je tiež, aby rytmická sekcia dôsledne dodržiavala príslušné rytmické modely. Niektorí hráči na bicie nástroje však nedostatočne rozlišujú jednotlivé rytmické formuly a tempá (pozri príslušné kapitoly práce Pavla Zelenaya: Ako hrať do tanca, ŠHV Bratislava 1963).

Pri interpretovaní dixielandu platia všeobecné zásady swingového frázovania. Rytmická sekcia udržiava pravidelný two beat (akcentovanie druhej a štvrtnej doby v takte).

Určenie správneho tempa je prvkom, ktorý niekedy robí ľažkosti najmä amatérskym súborom. Pritom správne tempo je nepostrádateľnou zložkou tak tanecnej hudby, kde je späť s tým-ktorým tancom, ako i džezovej hudby, kde zasa správny výraz a odľahčenosť vynikne len v určitom tempe. Ak nie sú označené metronomické údaje, vedúci orchestra sa spoľahlie na svoj vku, pričom niekedy nesmie váhať preskúšať skladbu vo viacerých tempiach. Vyžaduje to, pravda, dôkladnú znalosť reprezentatívnych nahrávok jednotlivých štýlov.

Technické problémy sekcií

Saxofónová sekcia. Základným technickým problémom hry na saxofóne a tým i saxofónovej sekcie je dosiahnutie adekvátneho tónu a vibráta. Estetický ideál týchto prvkov počas vývoja podliehal zmenám. Saxofónový zvuk v dnešnom slova zmysle vznikol v druhej polovici dvadsiatych rokov, v orchestoch raného swingu (napr. Fletcher Henderson, Ben Pollack, Mc Kinney's Cotton Pickers a ī.). Ideál hry saxofónovej sekcie bol jasný od samého počiatku — išlo a ide o to, aby štyri— päť saxofónov znelo tak, akoby to bol jeden nástroj. Zvuk swingových saxofónových sekcií bol spevňý a prenikavý. Postupne sa však menil, a to hlavne pod vplyvom významných sólistov ako boli Coleman Hawkins, Lester Young a Charlie Parker.

Medzi jednotlivými individualistami sú však rozdiely a dalo by sa povedať, že každý má svoj osobitý prístup. Po určitom zovšeobecnení ich však môžeme podľa zvuku (sound) rozdeliť na dve základné školy — east coast a west coast.

East coastový zvuk sa vyvíja od štyridsiatych rokov vďaka činnosti sólistov, ktorí priamo nadväzujú na bop a Charlieho Parkera. Ich tón môžeme charakterizať ako ostrý a plný, s rýchlym vibrátom (najvýznamnejší predstaviteľia: Julian Cannonball Adderley, John Coltrane, Sonny Stitt a ī.).

Protikladom je west coastový, alebo coolový zvuk. Tento zvuk je vzdušný a jemný. Dosahuje sa uvoľneným nátkom, sprevádza ho pomalé, neintenzívne vibráto a väčšia práca jazyka (napr. Lester Young, Stan Getz, Paul Desmond).

Bežne používaný zvuk sekcií môžeme charakterizovať ako strednú cestu medzi týmito dvoma smermi. Zvuk saxofónovej sekcie má obsiahnuť plnosť a vibráto east coastového zvuku, no často býva zjemňovaný vzdušnosťou west coastového. Pri porovnávaní súčasnej sekcie so sekciou z doby swingu konštatujeme, že dnešný zvuk je plnší a používa sa menej vibráta.

Na *kvalitu saxofónového tónu* pôsobí viacej prvkov. Prvý komplex problémov sa dotýka nástroja. Saxofóny sa vyrábajú z rôznych materiálov a rôznymi systémami, každý hudobník si musí vybrať nástroj, ktorý vyhovuje jeho zvukovým predstavám. Taktiež individuálnosť vokusu sa prejavuje vo výbere z rôznych typov hubičiek a plátkov ako aj ich kombinácií. U našich amatérskych orchestrov treba však počítať s dostupnými štandardnými nástrojmi, hubičkami a plátkami. Z tohto dôvodu do popredia vystupujú predošetkým prvky závisiace na individuálnych hráčskych kvalitách.

Tón vzniká pomocou vzduchového stĺpca, ktorý rozochveje plátok, a tak dýchanie je veľmi dôležitým prvkom pri získaní kvalitného tónu. Ak nesprávne narábame dychom, výsledný tón je nezvučný a distonujúci. Ak však hráč dýcha správne – *bránicou*, získa stále vzduchové prúdenie (s príslušnou rezervou) a dôsledkom je plný a voľný tón. Týmto spôsobom sa da jú vyrovnať i neladiace tóny nástroja.

Nemenej dôležité problémy sú spojené s *nátkom*. Medzi nátkom na klarinet a saxofón sú určité rozdiely. Niektorí hudobníci si to neuvedomujú a hrajú na saxofón klarinetovým nátkom. Nedosiahnu potom plný a zvučný tón (majú príliš pevný nátek a rozozvučia len malú časť plátku). Zlepšenie sa dostaví akonáhle hráč uvoľní nátek a použije pri hre väčšiu plochu z hubičky. Ak však tieto prvky interpret preexponuje (príliš voľný nátek a príliš veľká plocha hubičky v ústach), stratí kontrolu nad tónom a dochádza k intonačnému kazom.

I stiahnutie svalstva hrtanu zapríčinuje nesprávny tón. Zmenšuje sa tak zvukový prúd, ktorý rozochvieva plátok a má to tiež nesprávny vplyv na nátek.

Na dosiahnutie správneho saxofónového tónu je potrebné:

– Cvičiť vydržované noty v celom rozsahu nástroja, a to v rôznych dyna-

mických stupňoch, s použitím crescenda a decrescenda. Pri tomto cvičení sa hudobník musí sústrediť na hlboké bránicové dýchanie a na kontrolu tónu.

— Hrať oktávové postupy v celom rozsahu. Tažkosti sú väčšinou s dosiahnutím správneho tónu vo vysokých polohách. Niektorí sa snažia tieto tažkosti odstrániť tým, že potrebnú rýchlosť vzduchového stĺpca získavajú stiahnutím svalov bránice a úst. Správne je však koncentrovať sa na bránicové dýchanie. Treba sa však venovať i spodnému registru nástroja, aby nedošlo k nekultivovanému vytváraniu tónu. Nápravu získavame po nepatrnom uvoľnení nátku a čeluste.

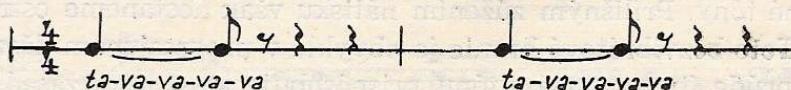
Saxofónové vibráto. Spomenuli sme už dôležitosť vibráta. V tanečnej a džezovej hudbe sa tvorí obdobne ako v hudbe klasickej: 1. rýchlym stahovaním bránice, 2. pohybom čeluste. Druhý spôsob je dnes najpoužívanejší. Čelustové vibráto dosiahneme nasledovne:

— Cvičíme pohyb čeluste za nezmeneného tlaku nátku. Opakováním tohto pohybu získame tón so stúpajúcou a klesajúcou výškou. Dalo by sa to znázorniť vlnovkou:

Je známe, že sluch v tomto prípade sa sústredí na najvyšší bod vlnovky. Ak je tento bod totožný s výškou tónu, ktorý chceme dosiahnuť, vibráto je správne. Ak vlnovka klesá pod, alebo stúpa nad daný tón, sluch túto skutočnosť pocituje ako chybu v ladení.

— Vibráto môžeme dobre vytvoriť použitím slabík *ja* alebo *va*, čím dosiahneme pri pohyboch čeluste otvorený hrtan.

— Prvé vibrátové cvičenia musíme robiť až prehnane dôsledne. Začíname v pomalom tempe a určité frázy čo najčastejšie opakujeme. Po dosiahnutí perfektného vibráta môžeme tempo zrýchliť.



Rýchlosť a veľkosť vibráta je závislá od štýlu skladby, od druhu tónu a od vkušu a cítenia interpreta. Zo súčasnej tvorby môžeme však vyabstrahovať niekoľko spôsobov vibráta a rozdiely sú samozrejme i vo vibráte v sekciách jednotlivých orchestrov. Pre orchestre, v ktorých prevládajú belošskí hudobníci (napr. Woody Herman, Les Brown) je charakteristické mierne vibráto. Prejavuje sa to vo veľkosti a rýchlosti vlnenia, ako i v menej častom použití vibráta. Niektoré z nich používajú len malé, prirodzené vibráto a s normálnym vibrátom pracujú len v exponovaných miestach. Intenzívnejšie vibráto používajú černošské orchestre (Duke Ellington, Count Basie). Ak by sme ich vibráto znázornili graficky, tak vlnovka by bola širšia. Takéto vibráto používajú skoro konštantne. Samozrejme i tu sa viazuje rýchlosť a veľkosť vibráta podľa toho, ako si to situácia vyžaduje.

Správne prevedenie vibráta môže veľmi napomôcť k želateľnému vyzneniu skladby. Zvýrazňuje vrcholné miesta kompozície alebo frázy, obohacuje a podčiarkuje vyznenie niektorých akcentovaných miest.



Musíme sa vyhýbať príliš častému a intenzívному použitiu vibráta, ako i použitiu stereotypnej veľkosti a rýchlosťi. Vibráto môžeme diferencovať pomocou rôznych slabík. Použitím *ja* alebo *va* získame široké a otvorené vibráto a pomocou slabiky *vi* dostaneme menšie a uzatvorené vibráto.

V niektorých smeroch moderného džezu je tendencia nepoužívať vibráto, alebo používať len prirodzené vibráto na označených miestach.

V partitúrach sa stretávame s označením „no vibrato“. Túto inštrukciu môžeme previesť dvoma spôsobmi:

— Ak vibráto vôbec nepoužijeme. Nepatrým stiahnutím nátsku vytvárame rovné tóny. Prílišným zúžením nátsku však dostaneme ostrý skreslený tón. Toto bezvibrátové hranie je obvyklé v progresívnom džaze, alebo v treťom prúde (tu sa tvorba tónu prispôsobuje klasickým zásadám).

— Značku si môžeme vysvetliť ako návod pre minimálne vibráto, ktoré dáva tónu určitú vrúcnosť. Toto vibráto môže byť obdobné s prirodzeným vibrátom. Týmto spôsobom sa v súčasnosti najčastejšie interpretuje označenie *no vibrato*. Uvedený spôsob sa veľmi často vyskytuje pri hraní back groundu pod sólom trúbky alebo trombónu.

Špeciálne efekty. Prvoradou úlohou džezového hudobníka je zvládnuť všeobecne platné zásady hrania, ktoré sú často zhodné i s princípmi techniky klasickej hudby. Po ich nadobudnutí sa môže zamerať i na osvojenie špecifických prvkov, ktoré sa používajú v tanečnej a džezovej hudbe. Všimnime si preto popis a notáciu najpoužívanejších špeciálnych saxofónových efektov.

S h a k e je vlastne obmenou trilku. Základný tón sa strieda s iným tónom, položeným vyššie. V notovom zápise ho označuje vlnovka nad príslušnou notou.



Veľkosť a rýchlosť vlny (horizontálne, alebo vertikálne) nie je týmto znamením vyznačená. Uskutočnenie tohto efektu je závislé na predstave aranžéra alebo dirigenta.

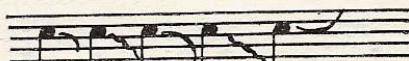
Shake na saxofóne možno hrať dvoma spôsobmi. Niekoľko sa tvorí len činnosťou perí. V tomto prípade jeho rýchle, široké znenie dosiahneme otváraním a zatváraním čeľustí. Avšak najčastejšie shake tvoríme pomocou pomalého prstového trilku, ktorý je odlišný od klasického trilku prevažne v rýchlosti. Väčšina interpretov používa trilky v rozpätí malej tercie. Často však musíme hrať pomocou náhradného prstokladu a to v tom prípade, ak sa zvukove chceme prispôsobiť hraniu tohto efektu v plechovej sekcií. Výber spôsobu určuje štýl skladby a postavenie príslušnej noty v nej. Spôsob hrania „shake“ sa tiež mení podľa toho, či saxofónová sekcia hrá sólove, alebo spolu s plechmi. Pri nácviku treba dbať na pomalý spôsob hrania prstového trilku a na to, aby vyššie položená nota neznala čisto.

Glissando. Označuje sa skratkou gliss a znamená plynulé skĺznutie či už smerom hore alebo dole od základného tónu. Vyskytuje sa v troch variantoch:

1. Glissando k note.



2. Glissando od noty smerom nadol, tzv. spôsob „fall-off“ (čiže klesnutie).



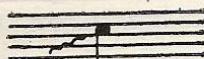
3. Glissando medzi tónmi:



A handwritten musical score consisting of two staves. The top staff uses a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains six measures of music, ending with a fermata over the final note. The bottom staff uses a bass clef and a key signature of one sharp (F-sharp). It also contains six measures of music, ending with a fermata over the final note. The music includes various note heads, stems, and bar lines, with some markings like 'p' (piano) and 'ff' (fortissimo).

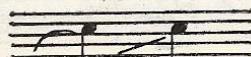
Výber glissanda je ovplyvnený individuálnym výkonom interpreta, charakterom skladby, tempom a dynamikou.

Glissando k note môžeme v zásade previesť dvoma spôsobmi. Ak je označené:



tvorí sa vyznením tónov diatonickej stupnice od tercie, kvarty alebo kvinty, zdola k danému tónu. Určenie východiskového intervalu závisí od prstokladu určeného daným tónom. V tomto type glissanda sa obyčajne nepoužíva zmena registra (oktávová klapka).

Glissando k note môže byť tiež tvorené pomocou sfáhovania nátsku, s pomocou alebo bez pomoci prstokladu, alebo s nepatrnným odchylovaním klapky. Tento spôsob sa značí nasledovne:



Pri prvom spôsobe počujeme všetky tóny v celom rozsahu, no pri druhom je medzi nimi prechod plynulý a nedefinovateľný.

Taktiež glissando od noty „fall off“, tvoríme dvoma spôsobmi, ktoré odlišujeme i v notácii. Je to tzv. krátky fall off a dlhý fall off. Ak sa v partitúre vyskytne označenie:



znamená to krátky fall off. Dlhý fall off sa v partitúre buď vypíše: „long fall off“, alebo sa označí dlhšou glissandovou linkou (niekedy táto linka precháduje taktovú čiaru).

Zúbkovaná linka spravidla znamená extrémne rýchly chromatický pohyb nadol. Glissando dosiahneme chromatickým prstokladom, avšak nie je potrebné, aby vyzneli všetky tóny. Rýchlosť glissanda závisí od potrebného rozsahu a dĺžky. Pri interpretácii long fall off je pokles pomalší a ovplyvňuje sa i pomocou nátsku (tým sa líši od krátkeho fall off).

Ak partitúra nepredpisuje „long fall off“ a ak je glissando vyznačené krátkou zahnutou linkou, vtedy tvoríme krátky pokles rýchlym znížením tónu pomocou nátsku.



I vtedy, ak štýl skladby vyžaduje rýchly zostup, môžeme použiť horeuvedené označenie.

Glissando medzi notami tvoríme podobným spôsobom ako fall off:



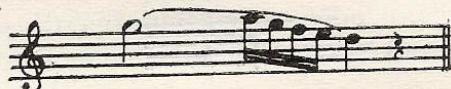
Ak rozsah glissanda ho nedovoľuje previesť pomocou nátsku, použijeme chromatický prstoklad. V tomto prípade jednotlivé chromatické tóny viacej zdôrazníme, než ako tomu bolo v prípade fall off. Akcent je obyčajne na písanej note. V súčasnej praxi nahradzujeme glissando medzi notami efektom „flip“; zmienime sa o ňom neskôr.

Menej používané glissando v saxofónovej sekcií je glissando smerom nahor. Obyčajne sa v tomto prípade vyžaduje imitovanie efektu prevedeného plechovými nástrojmi. Tvorí sa použitím príslušnej diatonickej stupnice. Dĺžka je závislá obyčajne na dĺžke efektu prevedenia plechových nástrojov.

Musíme zdôrazniť, že pri každom druhu glissanda sa interpret musí vynúť priliš rýchlemu a zbrklému prevedeniu. Ak má hudobník pochybnosti

pri výbere medzi chromatickou a diatonickou stupnicou riadi sa podľa pravidla: pri malom intervale (tercia, kvarta) používame chromatickú stupnicu, no ak je interval väčší používame diatonickú stupnicu.

Flip je ďalší špeciálny efekt používaný v saxofónovej sekcií; vznikol z klasického „grupetta“. Po prvej písanej note hráme tón položený o sekundu vyššie, vrátime sa k pôvodnému tónu a glissandom sklzneme ku druhému písanému tónu. Môžeme to znázorniť nasledovne:



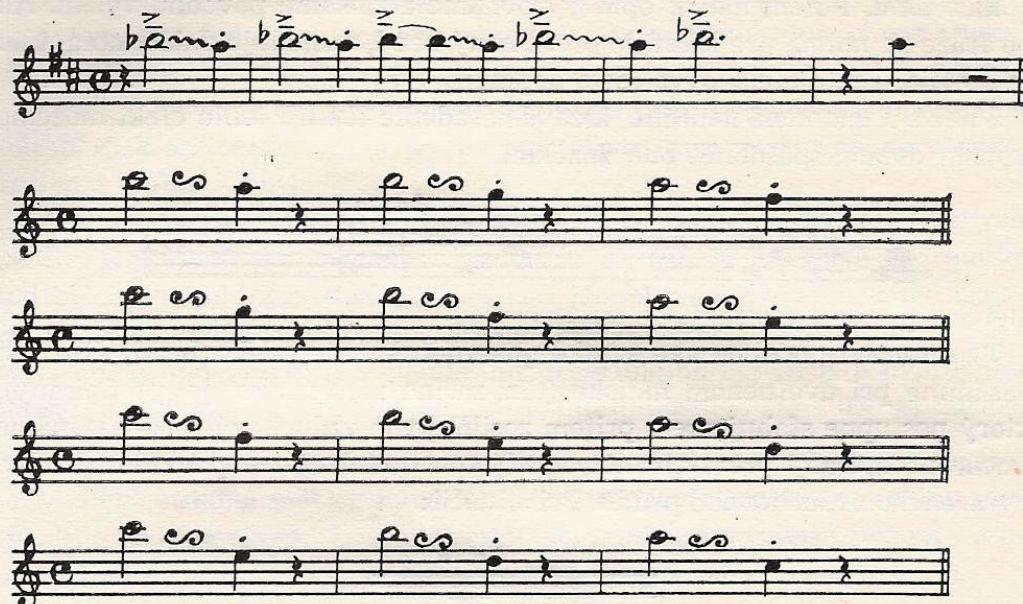
Flip môžeme rozlične označiť. Predovšetkým ho označujeme znakom ~, eho variáciou môže byť znak: ^ . Flip môžeme tiež označiť pomocou „ozdobných nôt“:



Bez ohľadu na spôsob označenia, prevedenie flipu závisí od vkusu interpretov. Spravidla ním nahradzajú glissando medzi notami smerom nadol. Flip v niektorých úpravách znie ako zaujímavá vsuvka, no pri príliš častom používaní stráca pôsobivosť.

Two musical examples on staves. The top example shows a sequence of notes with small decorative notes above them, connected by vertical lines, indicating a flip between the main notes. The bottom example shows a similar sequence of notes, but the decorative notes are placed directly above the main notes without connecting lines, suggesting a different interpretation or style of the flip.

Všimnime si cvičenia, ktoré nám môžu pomôcť pri osvojení tohto efektu. Flip musíme previesť čo najplynulejšie.



Značka ~ môže mať dvojaký význam. V určitom kontexte znamená len sklžnutie k note, no takáto interpretácia je dosť zriedkavá. Častejšie ju chápeme ako „mordent“ v zmysle terminológie klasickej hudby. Využíva sa najmä vo fast tempe, keďže tu nie je čas na precízne prevedenie. Samozrejme i tu, tak ako u ostatných efektov, spôsob prevedenia závisí od vkusu dirigenta, alebo interpreta.

Bend je efekt, v ktorom dochádza k prechodnému poklesu výšky tónu, v rámci zachovania jeho predpísanej dĺžky trvania. Označujeme ho buď znamienkom



alebo vypísaním slova „bend“ nad príslušnú notu.

Tvoríme ho nasledovným spôsobom:

Tón nasadíme obvyklým spôsobom, vzápäť uvoľníme nátlak a tak vznikne pokles tónu. Potom nátlak opäť vyrovňame a získame pôvodnú výšku. Ak vo fráze za notou, pre ktorú je predpísaný bend, nasleduje ďalšia nota, táto je kratšia. Tento efekt býva často doplnený crescendom.

S m e a r znamená neurčité, klzavé nasadenie tónu. I tento efekt môžeme označiť dvoma spôsobmi: buď značkou



alebo vypísaním „smear“.

Tvoríme ho podobne ako krátke glissando k note, alebo bend; čiže tón nasadíme pri uvoľnenom nátku (tón začína nižšie ako je predpísaný), ktorý postupne sfahujeme a pritom zosilňujeme vzduchový tlak. Ak máme smear predpísaný pre sériu nót, každý tón nasadzujeme pomocou prudko vyrazeného vzduchového prúdu. Pri situácii:



kde nota, pre ktorú je efekt predpísaný je vzdialená od predchádzajúcej o väčší interval, tvoríme smear tak, že sklzneme pod výšku druhej noty a postupne (pri použití crescenda) dosahujeme pôvodnú výšku.

Lip slur je efekt príbuzný bendu. V partitúre je vyznačený nad notami spojenými s legatovým oblúkom.



Pri správnom prevedení tohto efektu klesneme k nižšej note bez toho, že by sme ju jasne artikulovali. Obdobne ako u bendu toto dosiahneme uvoľnením čeľuste.

Pri cvičení efektov, ktoré vznikajú pomocou obmeňovania výšky tónu musíme zamerať pozornosť predovšetkým na rozvinutie ohybnosti a poddajnosti nátsku. Obmeňovanie tónu pomocou nátsku cvičíme na jednotlivých vydržovaných tónoch (najlepšie na každom tóne chromatickej stupnice).

H o n k uvádzame len pre úplnosť. Obvykle sa totiž používa len v hudbe oblasti rock and rollu. Ak je vyznačený v partitúre, príslušné noty nasadujeme krátko a tvrdo.

S u b – t o n e (subtón) je označenie, ktoré často nájdeme v rôznych partitúrach. Efekt používame vo všetkých súvislostiach: pri backrounde pod plechy, v sólových pasážach sekcie i jednotlivcov. Má len jedno označenie a to sa vypíše do partitúry slovom. Pri jeho interpretovaní ide o mäkký, vzdušný tón prevažne v pianissime. Tvoríme ho nepatrnlým uvoľnením nátsku za pomoci väčšieho objemu vzduchu umiestneného v ústnej dutine.

Práca jazyka – tonguing. Hru saxofónovej sekcie charakterizuje legovaný, alebo stredne mäkký tonguing. „Ostrý“ jazyk používame jedine vtedy, ak je na note akcent (najmarkantnejšia odlišnosť od nasadzovania v klasickej hudbe je častejšie používanie mäkkého spôsobu nasadzovania).

H a l f t o n g u e (polovičný jazyk). Termínom označujeme artikuláciu nejasne nasadených tónov. Vyskytujú sa najmä v stupnicových a arpeggiovaných pasážach, utváraných spravidla zo sledu osminových not. V takýchto prípadoch pomocou „polovičného jazyka“ dosahujeme i správne frázovanie.

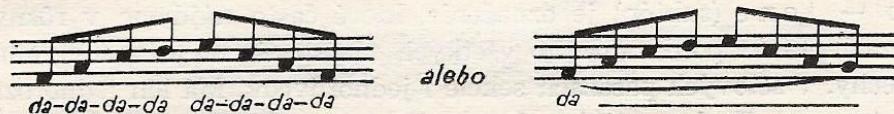


Uvedenú pasáž interpretujeme so swingovým (triolovým) cítením a predlžením nepárnych osmín získame legatovanú artikuláciu. Off beatové osminy artikulujeme pomocou half tongue.

Frázovanie označme foneticky:



Half tongue tvoríme čiastočným uzavretím, alebo aspoň zúžením ústnej dutiny pomocou hornej časti jazyka. Zvuk nie je jasne artikulovaný. Musíme sa vyvarovať artikulácie typu:

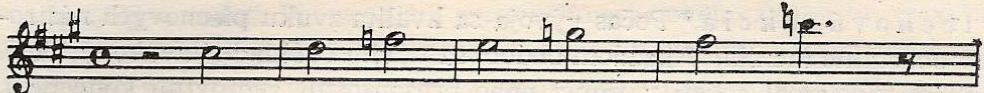


V takomto prípade nemôžeme dosiahnuť swingové frázovanie. Half tongue odporúčame cvičiť na pasážach typu:



Artikulácia pomocou dychu (Breath articulation) sa tvorí využitím vzduchového prúdu pomocou bránice, pričom jazyk ostáva nehybný. Tento spôsob sa najčastejšie používa pri backgrounde saxofónovej sekcie, v ktorom prevažujú vydržované tóny (polové noty viazané legato-vým oblúkom). Artikulácia, pri ktorej každý tón je zvlášť nasadený dychom, veľmi dobre napomáha k zvýrazneniu beatu.

Príklady backgroundu pod trúbkové sóla:



Špecifické techniky barytónsaxofónu. Barytónsaxofón ako jediný saxofón znie dobre v celom rozsahu. Najmarkantnejšie sa to prejavuje pri tónoch dolného registra, ktoré na barytónsaxofóne znejú veľmi dobre, no u ostatných saxofónov sú spojené s určitými problémami. Barytónsaxofonista musí počítať s tým, že spravidla nevedie sekcie, čiže sa musí prispôsobiť leadovi. Funkciu barytónsaxofónu môžeme zhrnúť do štyroch bodov:

1. Najčastejšie pôsobí ako člen saxofónovej sekcie, v ktorej hrá spodný hlas. Prispôsobuje sa leadu prvého altsaxofonistu vo frázovaní a dynamike. V prípade sóla saxofónovej sekcie jeho zvuk musí byť mäkší ako v pasážach celého orchestra.
2. V pasážach celého orchestra nasleduje lead prvej trúbky. V tomto prípade hrá basovú líniu (celého orchestra). Zvukove sa prispôsobuje celému orchestru (hrá hlasnejšie, než akoby hral len so saxofónovou sekciou).
3. Môže sa stať i členom trombónovej sekcie a vtedy samozrejme nasleduje lead prvého trombónu. Hrá tu najmä pedálové tóny a pasáže v spodnom registri. Pozornosť musí venovať zvukovému vyrovnaniu s trombónmi.
4. Často podporuje prácu rytmickej sekcie. Vtedy opúšťa líniu ostatných melodických nástrojov, musí sa zamerať najmä na rytmickú intenzitu výrazu a vcítiť sa do swingovania rytmiky. Výrazne musí spolucítiť najmä s hráčom na kontrabase.

Barytónsaxofonista sa zameriava predovšetkým na zvládnutie spodného registra; je to v zhode s jeho funkciou. Cvičenia musí zamerať tak, aby tóny tohto registra zneli mäkko, staccato a aby dosiahol plynulosť prstokladu.

Glissando nebýva pre barytónsaxofón písané tak často ako pre ostatné saxofóny, no i tak sa hráč musí naučiť správne ho používať. Pri jeho použití však musí dbať na to, aby sa nedostal do rozporu s hornými hlasmi. Glissando nesmie použiť vtedy, ak nasledujúca nota má vyznieť čisto a rytmicky presne.

Plechová sekcia.* Počas vývoja sa kvalita zvuku plechových nástrojov podstatne menila. V každom období sa vyvinul základný zvukový ideál, pričom významní sólisti v rámci neho prezentovali svojbytnú koncepciu. V dixielandových formáciách prevažuje plný, expresívny až neuuhladený zvuk. Vo swingových orchestroch u sólistov nebadať podstatnú zmenu, vychádzajú zo zvukového ideálu dixielandu, no v sekciach, prevažuje kultivovanejší, ľubivý zvuk. Štyridsiate roky priniesli v džaze všestranné podstatné zmeny a nové idey bopu a coolu sa odrazili i v spôsobe hry na trúbku. Vtedy vznikli dva základné smery: 1. prierazný, brilantný zvuk, reprezentovaný predovšetkým Dizzym Gillespiem, 2. extrémne vzdušný, subtilný tón, ktorý niekedy až stráca charakter trúbkového zvuku (Miles Davis, Art Farmer). V súčasnosti trúbkári vychádzajú z obidvoch spomenných smerov. V ensemblej hre však prevláda tzv. „big sound“, t. j. prierazný zvuk, ktorý vychádza zo swingového spôsobu, no je prispôsobený požiadavkám moderného výrazu. Tento bude stredobodom nášho záujmu. Tu treba ešte zdôrazniť, že hudobníci, ktorí sa snažia dosiahnuť „sound“ a la Davis, Farmer a pod., nemôžu tento zvuk uplatniť v sekcií (alebo len veľmi zriedka) a musia svoj výraz prispôsobiť požiadavkám ensemblej hry. Pre získanie predstavy ideálneho zvuku plechovej sekcie je bezpodmienečne nutné čo najčastejšie počúvať popredné svetové orchestre ako Counta Basieho, Duka Ellingtona, Quincyho Jonesa, Olivera Nelsona a ī.

Výsledný zvuk je ovplyvnený komplexom faktorov, ktoré môžeme zadeľiť do dvoch základných skupín: materiálne vybavenie a individuálne danosti. Pod materiálnym vybavením v tomto prípade rozumieme nástroj a nátrubok. Ich správny výber a kombinácia je veľmi dôležitá. K druhej skupine patria ústa, zuby, nátlisk, dýchacie ústrojenstvo.

* Z plechových nástrojov používaných v džaze a tanečnej ľudbe je najdôležitejšia trúbka. Preto budeme vychádzat konkrétnie z problémov tohto nástroja, no tieto majú platnosť i na ostatné nástrojové sekcie. O odlišnostiach, ktoré sa vyskytujú u trombónu, sa zmienime v podkapitole.

Tvorba „big soundu”. Pri rozvíjani správneho sekciového zvuku by vhodný nástroj a nátrubok mali byť samozrejmosťou. Hudobník sa predovšetkým zameria na rozvíjanie individuálnych daností. Už u saxofónovej sekcie sme spomenuli dôležitosť správneho dýchania pomocou bránice – to isté platí aj u plechových nástrojov. Zvlášť markantne sa funkcia dýchania prejaví pri tvorení vysokých tónov, kde okrem zmeny nátsku je najdôležitejší vzduchový tlak a vzduchové prúdenie, ktoré dosiahneme len pomocou bránicového dýchania. Technicky nie dosť zdatní hudobníci sa často snažia kompenzovať nedostatky v dýchaní a nátsku pomocou krčovito stiahnutého hrtana a ústnej dutiny. Tón je potom nezvučný a stiesnený. Hrtan, jazyk, ústna dutina musia byť uvoľnené a zuby pootvorené, aby potrebný vzduchový prúd mohol voľne prechádzať; okrem toho jazyk nesmie byť príliš vysoko a ani príliš vzadu. Dôležité je dbať na tieto zásady:

1. Krčné svaly musia byť voľné (podobný pocit ako pri zívaní). K tomuto napomáha rovné držanie tela.
 2. Taktiež jazyk musí byť uvoľnený a musí byť v spodnej časti ústnej dutiny. Cvičme viazanie s uvoľneným jazykom, po každom tóne ho vrátim do pôvodnej polohy.
 3. Brušné svaly nesmú byť príliš stiahnuté, zapríčinilo by to tiež sfahovanie hrtanu. Uvoľnený hrtan musíme zachovať pri všetkých dynamických stupňoch. U začínajúcich trúbkárov je najdôležitejšie zamerať sa na tieto úlohy:
 - a) Upevnenie regisra, v ktorom tóny správne znejú. Rozsah regisra rozširujeme v obidvoch smeroch pravidelným cvičením stupnicových pasáží.
 - b) Kvalitu tónu získavame najmä cvičením vydržovaných tónov. Každý tón musí dobre znieť vo všetkých dynamických odtieňoch.
- Po týchto cvičeniach hráč pristupuje k nácviku všetkých ostatných technických problémov. Veľkú pozornosť musí venovať najmä správnej intonácii a to zvlášť u tzv. citlivých tónov. V moderných partoch 1. trúbky a trombónu sa často vyskytujú pasáže písane vo vysokých polohách, tieto sú veľmi náročné z hľadiska intonácie. Distonovanie odstráníme, ak pri nacvičovaní tvorby tónu nadobudneme správne návyky.

Odporúčané cvičenia:

- Dobrou predprípravou k hre v sekcií je cvičenie bežných etud v dvojici, a to buď unisono, alebo ak je to možné tak v oktávach.
- K správnej intonácii (zvlášť vysokých tónov) pomôže cvičenie jednotlivých tónov alternatívnymi prstokladmi.
- Hudobník nesmie zanedbať tiež sluchové cvičenia, jeho cieľom je dosiahnuť to, aby počul svoj part v kontexte so znením svojej sekcie a celého orchestra.

Cvičenia hry vo vysokom registri. Predovšetkým je potrebné si uvedomiť, že vysoké tóny nie je možné hrať pri násilnom tlaku perí na nátrubok. Jednotlivé tóny musia byť „vyfúknuté“ pomocou vzduchového tlaku a každý tón vyžaduje príslušné kvantum vzduchu a rýchlosť prúdenia.

Odporúčané cvičenia:

1. Hrať jednotlivé cvičenia len pomocou nátrubku. Tým sa rozvíja nátlisk a bránicové dýchanie.
2. Naučiť sa usmerňovať vzduchový prúd pomocou zadnej časti jazyka.
3. Klásť dôraz na cvičenia zamerané na zvyšovanie poddajnosti pier, ako i rozšírenie rozsahu.

S podný regis ter. Často sa stáva, že hudobník sa zameriava na zvládnutie hry vo vysokom registri a zanedbá nízke tóny, ktoré mu potom neznejú správne. Chyby sú zapríčinené prílišným stiahnutím hrtanu, jazyka, ústnej dutiny, čiže nesprávnou tvorbou „big soundu“.

Odporúčané cvičenia:

1. Oktávové cvičenia sú potrebné zvlášť vtedy, ak hudobníkovi znejú lepšie tóny vo vysokých polohách. Zmena vytvárania tónu z vysokého na nízky, alebo opačne, vzniká pomocou pribúdania, alebo ubúdania rýchlosťi vzduchového prúdenia (cez nátlisk, od bránice). Samozrejmým predpokladom je uvoľnenosť hrtana. Ak horné tóny nie sú správne tvorené, nedostatky sa prenášajú i na dolné tóny.

2. Aj tu je dôležitý nácvik uvoľnenosti a poddajnosti pier.
3. Cvičenia so samotným nátrubkom.

Pri hre na plechové nástroje je okrem cvičenia správneho dýchania a usúšenia nátsku nevyhnutné zamerať sa na systematické udržiavanie telesnej kondície. Veď hra na tieto nástroje je spojená s mimoriadnym fyzickým zaťažením, na ktoré musí byť telo pripravené. Ak hudobník prichádza do orchestra vyčerpaný inou fyzickou prácou, alebo neúmerne dlhým hraním najmä v nočných hodinách (dochádza k tomu najmä u trúbkárov a trombonistov, ktorí sú viazaní k viacerým formáciám), nemôže podať v sekcií želateľný výkon.

Dôležité je tiež správne odhadnutie vlastných síl. Hudobník musí venovať veľkú pozornosť nátsku, ak cíti, že je presilený, treba urobiť prestávku. K nadobudnutiu vytrvalosti pomôže hra so samotným nátrubkom. Pri hre musí hudobník využiť každú príležitosť k tomu, aby oddialil nátrubok od pier, ktoré si tak odpočinú.

Vibráto. Vibráto je u plechovej sekcie veľmi dôležité. Bez neho je zvuk sekcie úzky a plochý, nemá charakteristickú šírku a plnosť. Poznáme pomerne veľké množstvo variantov vibráta: od nepatrného až po široké vibráto, ktoré sa približuje až k efektu „shake“. Samozrejme v sólovej hre je týchto možností viac, ako v sekcií. Pri určení charakteru vibráta si všímame dve zložky: veľkosť a rýchlosť kolísania.

Vibráto na trúbku môže byť tvorené trojako: *pohybom ruky, pomocou pier alebo čeluste, rýchlym stahovaním vzduchového prúdu bránicou*. Najbežnejšie je používané vibráto pomocou ruky. Dá sa ľahko kontrolovať i pomocou sledovania pohybu ruky. Naproti tomu škodlivé je tzv. perné vibráto. Ti, ktorí si naň zvykli, nedokážu hrať „no vibrato“, všetko hrajú s vibrátom.

Vibráto *tvorené rukou* vzniká nepatrným chvením ruky, ktorá drží nástroj. Tento pohyb nesmie smerovať zo strany na stranu, ale dopredu a dozadu. Pri tomto vibráte sú ľahko identifikateľné i prípadné nedostatky v nátsku. Hudobník musí presne vedieť určiť začiatok a koniec

vibráta ako i jeho zrýchlenie alebo spomalenie. Ďalej musí dbať na to, aby ho neprehnal do nevkusnej extrémnosti.

Veľkosť a rýchlosť vibráta nemôžeme určiť všeobecnými a nemennými pravidlami; tieto prvky závisia od hudobného kontextu a vôbec od vokusu hráča. Prevedenie vibráta závisí predovšetkým od štýlu skladby. Napr. skladba hraná starším swingovým cítením obvyčajne vyžaduje rýchlejšie a menšie vibráto ako súčasný štýl Basieho alebo Hermana. V rýchlych skladbách bopového charakteru vlastne vôbec nedochádza k vibrátu.

I napriek spomenutým okolnostiam môžeme z praxe vyeliminovať niektoré zásady: Vyššie položené noty hráme s rýchlejším vibrátom a naopak, nižšie položené s pomalším. Žiadny tón nezačína hneď s vibrátom, až keď je tón stabilizovaný, pomaly prechádzame do vibráta, ktoré postupne pri-vedieme na potrebnú intenzitu.

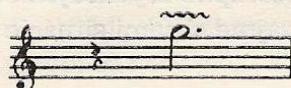
Špeciálne efekty. Okrem základných prvkov (kvalita tónu, vibráto, zvládnutie požadovaného rozsahu, vytrvalosť) stretáva sa hudobník vo svojich partoch aj s určitými špeciálnymi efektmi, ktoré tiež musí bezchybne ovládať. Pri porovnaní partitúr sa často stretneme s rôznorodou notáciou; my sa budeme snažiť pri viacerých možnostiach vybrať vždy najčastejšie používané vyznačenie.

S h a k e. Tento efekt sa používa veľmi často. Pomocou neho môžeme zdôrazniť tóny vo vrcholoch skladby, takto skladba dosiahne napätie. Jeho precízne prevedenie je veľmi náročné. V partoch sa najčastejšie označuje vlnovkou nad príslušnou notou.

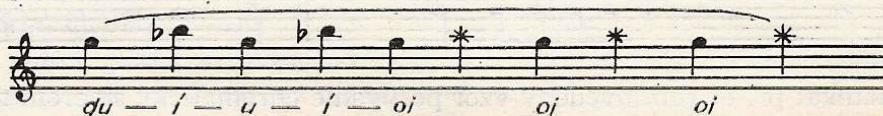




Shake v posledných rokoch prebral charakter lip trilu. V minulosti, najmä vo swingovej ére sa shake vyskytoval i na krátkych notách, dnes však ho používame len na dostatočne dlhých tónoch. Tvoríme ho trilkovaním k najbližšiemu hornému intervalu bez zmeny prstokladu. Treba však podotknúť, že shake sa nemá zamieňať s jednoduchým lip trilom, okrem jeho použitia extremne pomalým spôsobom na koncových tónoch skladby. Shake sice začíname tvoriť ako lip tril, avšak v ďalšej fáze hudobník smeruje k tónu medzi použitým intervalom; dosiahne to uzavretím, alebo zúžením ústnej dutiny. Ak v parte napr. nájdeme



Lip tril, má zmysel otvoreného alikvoutu, čiže ak v parte je tón *g*, interval bude malá tercia, čiže *b* a tón ku ktorému smerujeme je *a*.



Pri hraní pomáha používanie vyznačených slabík; hudobník tak dosiahne správne zúženie ústnej dutiny.

Pri shakeu používame najčastejšie základný prstoklad, niekedy však môžeme kvôli jeho uľahčeniu použiť i alternatívny. Avšak nesmieme zabudnúť, že pri hraní stredovej noty intervalu (základný tón – príslušný alikvotný) je potrebné príliš často použiť alternatívny prstoklad, pretože príslušná nota v strede je vzdialená o sekundu. Začiatočníkovi môže používanie základného intervalu na niektorých tónoch robiť fažkostí. Shake

tvorený na *g*, ako ukazuje uvedený príklad, získame ľahšie, ak stlačíme 1. a 3. piest (namiesto hrания bez použitia piestov), avšak pri použití alternatívnych prstokladov niekedy dochádza k chybám v intonácii. Tento problém môžeme vyriešiť tak, že uvedený tón hráme základným prstokladom (kvôli intonácii) a potom tvoríme shake pomocou vhodného prechodu k alternatívному prstokladu. Pri hrani shakeu sa spravidla snažíme použiť čo najmenší interval. V niektorých prípadoch (najmä ak končíme skladbu tonikou), použijeme v 1. trúbke interval tercie. Tento koncový shake preberá charakter perného viazania.

Na nižšie položených tónoch spravidla part nevyžaduje shake, a to kvôli tomu, že pre veľký rozsah alikvotných tónov nástroja je ich tvorenie nepraktické. Ak sa však toto označenie v partitúre predsa vyskytuje, je v tom prípade najlepšie ho nahradie širokým perným vibrátom. Shake spravidla začíname tvoriť pomaly a postupne zrýchľujeme.

Pri cvičení shakeu vytvárajme si sami situácie podľa vzoru:



Poznámka: pri cvičení uvedený vzor posúvame chromaticky smerom nahor alebo nadol.

G l i s s a n d o, používame ho pred príslušnou notou, za ňou, alebo spájame ním dva tóny. V partoch najčastejšie stretávame tieto označenia:
Gliss k note



Gliss od noty
(Fall off)



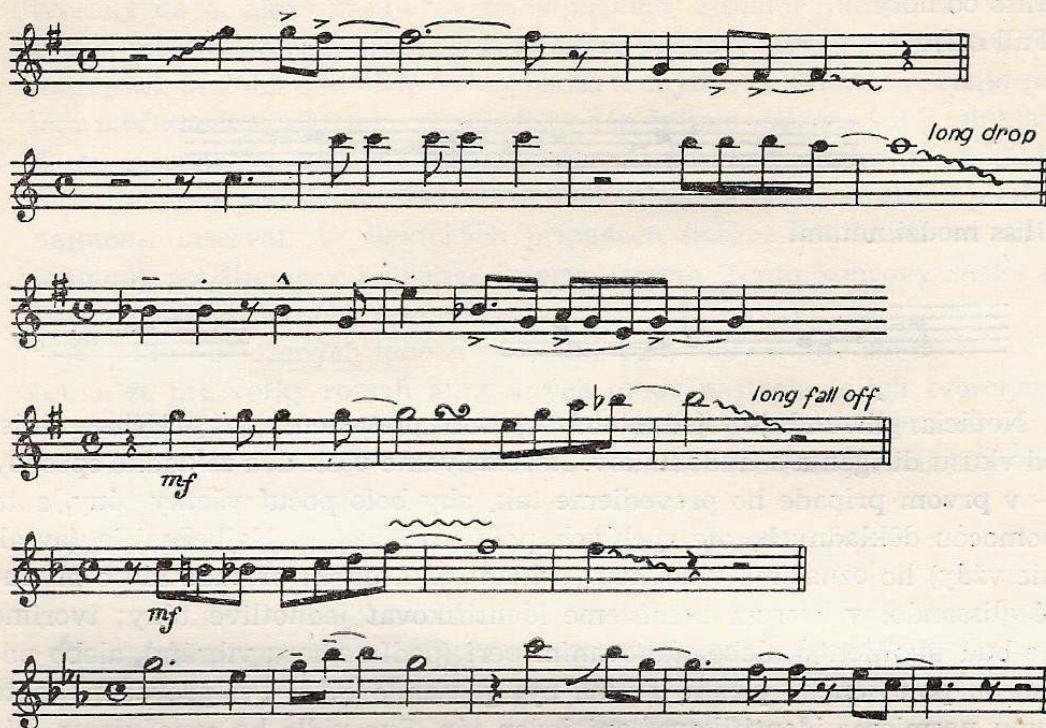
Gliss medzi notami



Notácia glissand je zjednotená, spôsob prevedenia vo väčšine závisí od výkusu dirigenta a hudobníkov. Rozoznávame však dva základné spôsoby – v prvom prípade ho prevedieme tak, aby bolo počuť všetky tóny, a to pomocou dôkladných, ale rýchlych pohybov piestov. Najbežnejšie (avšak nie vždy) ho označíme vlnovkou; príklad). V druhom prípade ide o plynulé glissando, v ktorom nemôžeme identifikovať jednotlivé tóny; tvoríme ho buď uvoľnením alebo sťahovaním perí (podľa smeru vibráta), alebo pomocou polovičného piestu, ak má byť glissando dlhé. Pri prevedení tohto typu nesmieme identifikovať ani jeden tón. Spravidla ho označujeme (nie vždy) hladkou čiarou /.

Dĺžka glissanda závisí od viacerých činiteľov: od rýchlosťi skladby, od notácie (ak je vyznačená dĺžka) a od výkusu interpreta. V partoch sa stretávame s označeniami „long fall off“, alebo „long drop“. Často i dĺžka vlnovky naznačuje dĺžku trvania glissanda.

Two musical staves. The top staff shows a glissando starting from a note on the top line, descending through several notes on the middle lines, and ending on a note on the bottom line. The bottom staff shows a glissando passing between two notes, one on the top line and one on the second line.



Pri glissande medzi dvoma notami závisí dĺžka od hodnoty noty, z ktorej glissando tvoríme. Ak je táto nota krátka, začíname s glissandom čo najskôr. Niekedy glissando medzi dvoma notami začneme i týmto spôsobom:



Pomocné noty v tomto prípade značia, že posledné tóny glissanda musíme artikulovať jasne.

Existuje viac efektov, ktoré majú úzku súvislosť s glissandom a ktoré sú tvorené s podobnou technikou:

D o i t alebo D o i k. Doit je glissando smerom nahor, hrané vždy po note. Označujeme ho dvoma spôsobmi:



alebo vyznačíme slovom „doit“, nad notou. Pomenovanie vzniklo podľa fonetickej paralely s výsledným zvukom. V partitúrach je najčastejšie nad notami krátkej hodnoty. Prevedenie „doit“ má viac spoločných prvkov s „long fall off“; tvoríme ho nasledovne: po zahraní noty vytlačíme pomocou bránice a nátkusu tón glissandovým pohybom smerom hore, pritom používame i techniku do polovice stlačených ventilov. Táto technika je podobná ako po prevedení fall off, samozrejme rozdiel je v smerovaní a tiež v tom, že toto glissando je vždy hladké. Dĺžka je závislá od rýchlosťi skladby, od vkusu hudobníka a od nátkových kvalít.

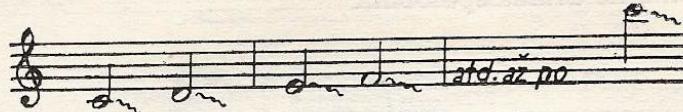
R i p alebo F l a r e. Tento efekt je vyznačený buď slovom, alebo tou istou značkou ako „glissando k note“. Tvorí sa podobným spôsobom ako glissando a smeruje väčšinou zdola nahor, k note. Začína s výrazným akcentom. Niekedy označenie nájdeme pred glissandom, toto však neurčuje celkom presne výšku tónu, i keď je umiestnené v notovej osnote. Efekt tvoríme obvykle s použitím polovičného ventila. Zhrňujúc: ak sa v parte stretнем s uvedeným znakom v spojitosti s glissandom, to znamená, že sa tu vyžaduje glissando k note, s použitím polovičného ventilu od neurčitej výšky tónu.

Pre všetky dosiaľ spomenuté efekty je potrebná flexibilita pier.

K osvojeniu návykov potrebných k dobrému prevedeniu fall off slúžia cvičenia:



používa sa krátky, hladko prevedený fall off



použijeme krátky, vyhranený, fall off



cvičme hladké fall off rôznych dĺžok



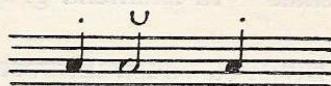
cvičme vyhrané fall off rozličných dĺžok (posledné dva príklady transponujme od rôznych stupníc).

Lip slurs (perné legato). V partoch sa vyskytuje zriedkakedy, nemá označenia, čiže vždy je vypísané slovami. Nezodpovedá legatu v klasicom zmysle, ale skôr zníženiu tónu. Tvoríme ho použitím pier a pomocou nich znížime tón o polstupeň, alebo použijeme polovičný piest.

Bend. Efekt veľmi podobný lip sluru. V partitúrach môže byť vyznačený:



Poznáme zníženie tónu s rýchlym návratom do pôvodnej výšky. Ak sa však nachádza vo fráze, ktorá smeruje nadol, v tom prípade nie je potrebné dodadenie, ale pokračujeme v melodickej linke dole. Tvoríme ho uvoľnením náťisku a premysleným sploštením tónu. Pri cvičení tohto efektu môžeme používať obdobné rytmické modely:



S m e a r. Môžeme ho opísať ako krátke, tvrdé glissando k note (lipping smerom k note zdola). Odlišuje sa od glissanda k note svojou dĺžkou, pretože neprekročí vzdialenosť celého stupňa. V partitúrach býva vyznačený dvojako:

Smear

Tvoríme ho pomocou pier, alebo použitím polovičného piesta.

F l i p. Tento efekt je veľmi často používaný v džaze i v tanecnej hudbe. I keď má niekoľko spoločných čít s klasickým gruppettom, umiestňujeme ho medzi vyššiu notu rôznej rytmickej hodnoty a nasledujúcu notu. Keď ho máme označiť (často sa i neoznačuje, použijeme znak klasického gruppetta ~, alebo jeho variácie. \wedge^{\wedge} , \wedge .

Tvoríme ho nasadením prvej noty, pokračujeme na najbližší vyššie položený tón stupnice, glissandom pokračujeme k nasledujúcemu nižšie položenému tónu, ktorý je v parte vypísaný. Pritom prstoklad ostáva nezmeneňný od prvej noty. Ak sa v partitúre vyskytnú pomocné noty, chápeme ich ako pomôcku pre bližšie vysvetlenie žiadaneho efektu. Nachádzame ich v takýchto prípadoch, ak znak \sim tu znamená gruppetto prevedené klasickým spôsobom.

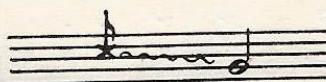
Samozrejme prevedenie závisí od vkusu interpretov, všeobecne však môžeme povedať, že znak \sim znamená použitie flipu obvyklým spôsobom.

Aj keď flip nie je vyznačený, môžeme ho i tak podľa vkusu použiť. Obyčajne tak robíme pri výrazných rytmických pasážach, napr.



V súčasnej praxi sa flip používa ako náhrada pre glissando medzi notami, avšak nesmieme tento efekt zneužívať.

U trombónov (menej často u trúbiek) na začiatku fráz sa používa pozmenená obdoba flipu. Je to stupnicový skok k note, pri ktorom chýba prvá nota z bežného prevedenia flipu. Obyčajne sa tento efekt nevyznačuje, ak ho však aranžér predsa vyznačí, použije tento spôsob:



D u — w a h. Názov efektu je zvukomalebný; veľmi rozšírený bol najmä v štyridsiatych rokoch, dnes už menej. Vyznačujeme ho slovami, alebo ešte častejšie sa označuje týmto spôsobom:



(+ uzavorenie korpusu o otvorenie korpusu)

Na jeho tvorenie slúži zvláštny druh dusítka, tzv. plunger. Dusítko musí uzavoriť celý korpus, pretože ináč stráca hudobník kontrolu nad tónom. Ak nie sú k dispozícii dusítka „plunger“, použijeme tzv. klobúky. Ruku môžeme na otvorenie a zatvorenie korpusu použiť len výnimco, tento spôsob narúša tón a zapríčinuje intonačné problémy.

Klamný, alebo falosný prstoklad (False Fingerings). Použijeme ho v prípade, ak chceme dosiahnuť pri opakovaných notách variaciu výšky tónu a jeho akustickej kvality. Ak sa použije v sekcií, prstoklady musia byť vyznačené, ako uvádzame v príklade:



Half — Valve (polovičný ventil). Využívame ho najmä v sólovej hre, no ani v sekcií ho netreba obchádzať. Cieľom efektu je získať odlišnú kvalitu tónu. Používame ho najmä ako súčasť prevedenia iných efektov, o ktorých sme sa už zmienili. Ak je v partitúre špeciálne vyznačený, snažíme sa použiť dva, alebo ak je možné, až tri piesty. Ak máme zahrať tón, pri ktorom použijeme len jeden ventil, snažíme sa využiť alternatívny prstoklad, pretože čiastočným stlačením len jedného ventila strácamo kontrolu nad tónom.

X nota. Toto označenie obyčajne znamená tón neurčitej výšky, znejúci len približne vo vyznačenej polohe. Bežne ho tvoríme použitím half valve.

Vyskytuje sa i v určitej obmene, ako ukazujú nasledujúce príklady. V týchto situáciách ho nazývame tzv. „zahodenou notou“. Pri hraní snažíme sa tieto tóny umiestniť čo najbližšie k nasledujúcim notám.



Práca jazykom. Ako sme už spomenuli, práca jazykom v džeze je odlišná od bežných zásad klasickej hudby. Hudobník sa nesmie striktne držať zápisu, ale interpretovanie svojho partu musí prispôsobiť pravidlám, o ktorých sme hovorili v kapitole o frázovaní. Jedine tak dosiahne správny, štýlovým požiadavkám zodpovedajúci výsledok.

Dvom veciam musíme venovať špeciálnu pozornosť:

1. Marcatový akcent (^) sa často neinterpretuje správne. Tón musí byť krátke, ale nie príliš. Žiadaný efekt dostaneme pomocou slabiky *dap*.
2. Ďalším problémom je správne interpretovanie po sebe opakovanych tónov:



Vyhýbajme sa klasickému spôsobu prevedenia. Správny legatovaný jazyk musíme tvoriť bez prerušenia vzduchového prúdu. Jazyk používame minimálne a koncentrujeme sa na to, aby vzduchový prúd bol neprerušovaný a stály. Ak je študent príliš závislý na klasickom prevedení, môže si pomôcť tým spôsobom, že si frázu predstaví s legatovým oblúkom:



Skutočný legatový jazyk rozvíjame nasledujúcim spôsobom: Vychádzame z cvičenia vydržovaných tónov, ktoré rozdelíme na polovičné hodnoty legatovou artikuláciou (*da*), ale s dôrazom na dôslednom dodržaní hodnôt. Takýmto istým spôsobom ďalej delíme polové noty na štvrtové noty.



Zreteľnejšou artikuláciou získame striedením slabík *du-bi-du-bi*. Tieto používame pri crescendovaných a opakovaných pasážach.





Trombóny. Doteraz spomenuté zásady platia pre celú plechovú sekciu, no interpretovanie jednotlivých efektov musíme prispôsobiť odlišnej technike hry (hlavne použitie snižca).

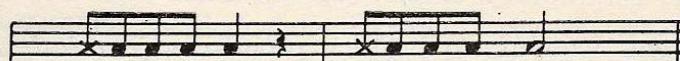
Vibráto môže byť dvojaké: 1. perné, 2. s použitím snižca. Druhý spôsob je najobvyklejší. Tak isto ako u trúbky nasadíme vyrovnaný tón a postupne vibráto zväčšujeme pomocou stále intenzívnejšieho pohybu snižca.

Problémom je zvládnutie vibráta tónov prvej polohy. V tomto prípade je viac možností – ak chceme vibráto utvoriť pomocou snižca hráme tieto tóny v alternatívnej polohe. Tento spôsob je v pomalých tempách spojený s najmenšími fažkostami, v ostatných tempách použitie závisí od technickej vyspelosti hudobníka. Ďalšou možnosťou je použiť v prvej polohe perné vibráto. Tretí spôsob je najnáročnejší – snižec je o poltón vyššie od pôvodnej polohy, hudobník dodačuje náťiskom a vzniká tak možnosť pohybu snižcom. Tento spôsob vyžaduje rozvinutý zmysel pre intonáciu, preto ho používajú len pokročilí, vyspelí hudobníci.

Glissando. Krátke, hladké glissando od noty tvoríme plynulým pohybom snižca smerom von, v súlade s klasickým spôsobom. Zároveň zmenšíme množstvo vzduchu. Vyhrané vibráto typu fall off tvoríme sklzom po alikvotných tónoch polohy. Ak množstvo vyznených tónov má byť väčšie, použijeme alternatívnu polohu. Dlhé glissando, alebo dlhé fall off glissando prináša ďalší problém, lebo trombonisti nemôžu použiť polovičný ventil. Ak je pre celú plechovú sekciu predpísaný „long fall off“, trúbkári to hrajú bežným spôsobom, zatiaľ čo trombóny zahrajú sklz po alikvotných tónoch, alebo pohybom snižca zachytia viacej tónov už uvedeným spôsobom. Pri tomto odporučame uplatniť diminuendo, a to preto, že trombóny nemôžu previesť také dlhé glissando ako trúbky a práve toto diminuendo dodá glissandu celej sekcie jednotnosť.

Glissando k note tvoríme pohybom snižca smerom dnu. V tomto prípade sa však vyhýbajme klasickému spôsobu glissanda. Začiatočné tóny nemajú tak jasne vyznieť a postupne pristúpi crescendo.

~~X~~ nota. Pretože trombonista v tomto prípade nemôže použiť polovičný piešť:



musí pre uvedený efekt voliť niektorú z dvoch možností: začiatok figúry hrať čo najtichšie, potom použiť široké crescendo. Ak prvý tón nemusí byť výrazne počuteľný, stačí ak efekt predvedú len trúbky. Ak hudobník má dobre rozvinutý nátlisk, môže efekt polovičného ventilu dosiahnuť na trombóne stlačením nátlisku.

Alternatívny prstoklad. Používa sa v rýchlych alteráciách s normálnym prstokladom na vytvorenie rýchlych opakovanych nôt s rozrôznenou kvalitou tónu. Okrem trombónu s F klapkou, tento efekt môžeme použiť len v hornom registri.

Intonácia. Hudobník musí byť oboznámený s tým, ktoré tóny na jeho nástroji neladia. Nedostatok môže odstrániť predovšetkým použitím alternatívnych polôh. Prvoradou podmienkou je systematicky si zdokonaľovať sluch. V ideálnom prípade hudobník má predstavu presného vyznenia tónu ešte skôr, než ho zahrá. Určité problémy nastávajú pri hraní v spodnom registri a pri tzv. pedálových tónoch. Tieto fažnosti majú viac príčin. Najzákladnejším nedostatkom je zle vyvinutý sluch; napr. hudobník si musí vedieť predstaviť dolné C (6. poloha) vo vzťahu k tónu B (1. poloha). Inou príčinou je nedostatočná zručnosť v používaní snižca. Tieto nedostatky sa prejavujú najmä pri použití 6. a 7. polohy. Menej vyspelí hudobníci už vopred pocitujú neistotu pred týmito polohami. Dobrou metódou na zistenie príčiny zlej intonácie je hranie zostupnej stupnice na samotný nátrubok. Takto zistíme či nedostatok je v slchu, alebo v nástroji.

Pedálové tóny. Častejší výskyt pedálových tónov v trombónových partoch je podmienený najmä rozšírením latinskoamerickej hudby. Pri hraní týchto tónov je potrebné pery pootvoriť a uvoľniť nátisk s tým, že použijeme čo najväčšiu časť perí. Zvlášť je to potrebné pre tóny pod As. O intonačných problémoch týchto tónoch sme už hovorili.

Práca s jazykom. Jedným z najväčších problémov je získať tzv. legatový jazyk, ktorý je nepostrádateľný pri hre v tanečnom a džezovom orchestri. Často sa stretneme s názorom, podľa ktorého trúbky a ostatné ventilové nástroje sú pokladané za hodnotnejšie, ako fahové trombóny. Všeobecne sa tvrdí, že na týchto nástrojoch nie je možné dosiahnuť takú techniku hry ako na ventilové nástroje. V skutočnosti však pohyb snížca sa môže rýchlosťou priblížiť k ventilovému nástroju. Tento fakt má základný význam pre rozvinutie legatovaného jazyka. Jeho základnou technikou je rýchly pohyb tiahla. Rýchlosť tohto pohybu závisí na rýchlosti pohybu ramena. Tento pohyb musí byť voľný. Mnohí hráči pohybujú snížcom len pomocou zápästia. Táto metóda, hoci ju viacerí pedagógovia odporúčajú, prináša problémy pri dosiahnutí ľahkosti a rýchlosťi pohybu. Hudobník sa musí pri cvičení snažiť neustále znižovať čas potrebný na vystriedanie jednotlivých polôh. Ak zvládne tento problém, môže legatovaný jazyk vytvoriť bez použitia vzduchového prúdu a bez portamenta medzi notami. Potom práca jazykom je zúžená na zmenšenie vzduchového prúdu.

Dusítka. Všetky dusítka v plechovej sekcii majú jednu spoločnú črtu – menia zvukovú charakteristiku nástroja. Následkom ich použitia sa zvuk stlmí a mení sa i farba. Všetky dusítka v určitom zmysle zmenšujú možnosti nástroja – znižujú rozsah, technicky ťažké pasáže sú ešte ťažšie hraťelné a niektoré sa nedajú vôbec zahráť, narastajú intonačné problémy a tiež artikulácia je obťažnejšia. Z praxe poznáme dve základné skupiny dusítok:

- dusítka, ktoré sa vkladajú do korpusu. Sú to dusítka cup, straight, a harmon.

— dusítka, ktoré sa prikladajú k nástroju, alebo sa pripievajú okolo nástroja. Sú to dva druhy dusítkov — a, plunger: tight (úzky) a loose (voľný); b, filcový a kovový „klobúk“ (hat).

Loose plunger, filcový a kovový klobúk zo všetkých dusítok najviac alterujú zvuk nástroja. Tieto tri dusítka najviac aj zvuk nástroja „zakryjú“.

Tight plunger používame najčastejšie ako vaničiu k otvorenému tónu v kratších rytmických pasážach. Pri klobúkovom dusítku často sa používa zvukový efekt, ktorý vzniká otvorením (O) a uzavorením (+) korpusu nástroja. Takéto využitie je i v príklade:



Loose plunger je veľmi efektný, zvuk nástroja uzavráva o niečo menej ako dusítko hat. Najviac sa uplatňuje v strednom registri najmä v technicky nenáročných baladických pasážach.



Dusítko harmon sa výborne hodí pre trúbky, avšak len zriedka pre trombóny. Využívame ho najmä vo vyššom registri, pretože v spodnom je jeho použitie spojené s intonačnými problémami. Toto dusítko sa skladá z dvoch oddeliteľných častí: rod a cone. Kombináciou týchto dvoch častí môžeme získať viac jemných farebných odtieňov. Zvuk dusítku harmon je kovový a priezračný. Pri použití tohto dusítku sa sťažuje artikulácia. Vyhýbajme sa situáciám, ako ukazuje nasledujúci príklad:



Dusítko harmon sa výborne hodí na vydržované a legatované pasáže vo vyšších polohách:



Harmonové dusítko najlepšie odlišuje zvuk plechových nástrojov od iných. Výhodné využitie je napr. v situácii:



Ak chceme dosiahnuť zvuk harmonových dusítok v celej plechovej sekcií, u trombónov používame spravidla dusítká straight, no môžeme ich nahradíť i dusítkami cup. Tieto môžu trombóny použiť i vtedy, ak trúbky majú dusítká straight.

Dusítko cup je vlastne základným dusítkom. Rovnako ho využívame tak u trúbok, ako i u trombónov. Zo všetkých typov najmenej sťažuje hranie na nástroji. U tohto dusítká sa vyskytujú tri variabilné faktory: a) plstené vnútorné obloženie, b) gumové zakončenie okraju, c) úzka a uzavretá vmontovaná časť. Spojením týchto faktorov získame maximum mäkkosti vo zvuku.

Dusítko cup sa výborne hodí tak pre statické, ako i pohyblivé pasáže. S týmto dusítkom môžeme vytvoriť pianissimo, spodný register nástroja sa čiastočne zmenšuje v prospech vrchného.

Miesto dusítok vkladaných do korpusu, v jednoduchých pasážach s malým pohybom môžeme dobre použiť i filcový, alebo kovový klobúk. Citlivým prvkom je tu vzdialenosť klobúka od korpusu nástroja. Najväčšou

prednosťou týchto dusítkov je, že ujednocujú zvuk trúbok a trombónov (tímia prenikavosť trúbok); aranžéri ich preto s obľubou používajú:



Obzvlášť pre trombóny je výhodnejšie, ak sa kovový klobúk nedrží v ruke, ale je upevnený na stojane. Takto môžeme rýchlejšie strieľať otvorenie a zatvorenie korpusu.

Dusítko straight sa zhoduje v týchto bodoch s dusítkom cup. a) markantne mení farbu tónu, b) ohraničuje register, c) narába sa s ním ľahšie ako s ostatnými dusítkami. Nedosahujeme s ním taký vyrovnaný tón ako u cup dusítka a preto ho používajme radšej len v perkusívnych pasážach, a nie v pasážach, v ktorých prevažujú vydržované tóny.

Každý interpret musí cvičiť s rôznymi typmi dusítkov a tak si neustále overovať ich zvukové možnosti. Mnohí aranžéri totiž stavajú svoj výraz na použití dusítkov vo veľkej mieri. Príkladmi môžu byť najmä Duke Ellington a Gil Evans. Kombinovaním rôznych typov dusítkov vzniknú často prekvapujúce efekty. V našom príklade ich kombináciou vzniká zvuk podobný sekcie drevených nástrojov:



Rytmická sekcia

Bicie nástroje. Prvovadá podmienka pre vytvorenie adekvátej hry na bicie nástroje spočíva v tom, že si uvedomíme funkciu kontrabasu, ako základného nástroja pre udržanie metra. Kontrabas vytvára beatové napätie a prvovadou úlohou bicích nástrojov je, aby podporovali a rozrôznili základný rytmus a aby zabezpečili jednotné rytmické cítenie celého orchestra. Samozrejme beat, ktorý bubeník vytvára, musí zahrňovať swingové cítenie. Pri rýchlych tempách je veľmi dôležité, aby bicie nástroje vytvárali neustály pocit pohybu vpred. Toto cítenie zdanlivého zrýchľovania však v skutočnosti nesmie narušiť presné metrum. Uvoľnené swingové cítenie je charakteristické pre balady; bubeník tu vytvára impresiu zadržiavania, samozrejme opäť bez narušenia presného tempa. Dodržiavanie týchto zásad je u dobrého bubeníka samozrejmosťou. V praxi sa však často stretávame s ich narušovaním. V rýchlych skladbách sa niektorí bubeníci snažia vyskúsať dojem drívna nadmerne hlučnou hrou a v pomalých skladbách je zasa dosť obvyklým zjavom zrýchľovanie. V zásade môžeme konštatovať: ak je skladba prevedená v nerovnomernom tempe, môže za to predovšetkým bubeník.

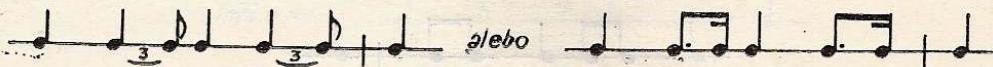
V súčasnej džezovej a tanečnej hudbe sa bubeník najčastejšie stretáva s formulou two beat a four beat. V dixielande prevláda prísne two beatové cítenie, v súčasnom poňatí sa ustálilo four beatové cítenie, ktoré je občas spestrované two beatovým.

V y b a v e n i e. Súprava bicích nástrojov pozostáva z týchto súčasti: veľký bubon (bass drum), malý bubon snare drum), malý a veľký tympan (tom-tom), nožné činely (high hat), činely (cymbals): veľký (ride), nitovaný (sizzle). (Činely na high hat nesmú byť príliš malé, ride činel je vysokého ladenia a nesmú na ňom preznievať čiastkové tóny, sizzle činel v mnohých prípadoch nahradzuje ride činel.)

Okrem vymenovaných základných bicích nástrojov sa niekedy používajú ďalšie, špecializované nástroje najmä z oblasti juhoamerickej, africkej a orientálnej hudby. Sú to o. i. bongá, conga drums, tymbales, kravské zvonce (cow bells), maracas, claves, guiro, cabaza, chocallo, quijara.

Od bubeníka v súboroch, ktoré hrajú aranžovanú hudbu sa vyžaduje, aby vedel pohotovo interpretovať svoj part. V štandardných tlačených úpravách býva spravidla vyznačená len jednoduchá swingová formula. Avšak v špeciálnych úpravách pre moderné džezové orchestre je i bubeníkov part stále náročnejší. Často je tu postavený pred úlohu prečítať viac rôznych rytmických modelov, ktoré korešpondujú s rytmickým zadelením melodických nástrojov. Dôkladné prevedenie tohto zápisu zjednocuje a posiluje rytmus celého orchestra.

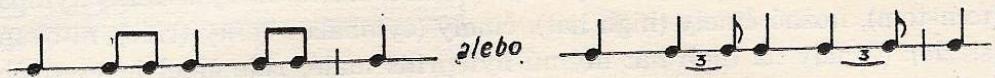
Z hľadiska doterajšej praxe sa vyvinulo niekoľko základných požiadaviek, ktorých dodržanie je v práci bubeníka bezpodmienečne nutné. Možno povedať, že najdôležitejšou požiadavkou je zvládnutie tzv. ride rhythm, nazývaný tiež „hi hat beat“:



Je to základný rytmus v tanecnom a džezovom orchestri. Táto formulka (pattern) je základom swingového cítenia rytmu a z nej vychádzajú i rôzne varianty. Tento rytmus vycitujeme v pozadí každej swingovej hudby.

U tohto patternu poznáme viac spôsobov písania a prevedenia.

Písané:



Hrané:

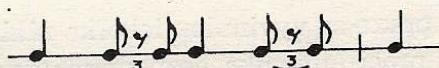
1. Extrémne ponímanie patternu sa vyskytuje v pomalých tempách:



2. V dixielandovej hudbe nict rozdielu medzi písaním a prevedením:



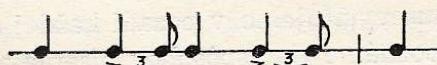
3. V modernom swingu hráme uvoľnene. Tento spôsob je najobvyklejší:



4. V modernom džeze, v rýchlych tempách sa osminové noty niekedy frážujú rovnako. Samozrejme tomu prispôsobíme i prevedenie patternu na bicih nástrojoch.



5. V two beatovej hudbe je obvyklé tzv. zadržiavanie. Samozrejme prízvukujeme 2. a 4. dobu:



6. Vo four beatovej hudbe, najmä v rýchlych tempách je potrebné dosiahnuť pocit drív zdôraznením 1. a 3. doby.



Prvoradou úlohou bubeníka je udržať centrálny beat, tomuto slúži i spoľaný ride rhythm. Rôzne rytmické výplne, zvýraznenie niektorých pasáži si nemôžeme predstaviť bez jednotného rytmického čítania celého orchestra. U našich orchestrov sú chyby tohto druhu dosť časte.

Každá zo základných súčasťí bicích nástrojov má pri interpretácii ride rhythm svoju funkciu.

Základný pattern hráme pravou rukou na činel. Súbežne s tým sa snažíme posilniť akcenty orchestra, k tomuto používame najmä malý a veľký bubon. Zvlášť dôležité je, aby bubeník starostlivo sledoval priebeh skladby a naučil sa správne vycítiť „predrazené“ doby, a aj iné rytmické varianty. Pri sprievode improvizujúceho sólistu má hráč na bicie nástroje dve krajiné možnosti: buď sa čo najvernejšie prispôsobi rytmickému členeniu improvizácie, alebo hrá nezávisle od rytmicko-melodického patternu sólistu. Samozrejme v praxi sa tieto dva spôsoby často prelínajú. Všimnime si niekoľko možností:



akcenty (malý bubon, ľavá ruka):

ľavá ruka :

Specifické problémy sú spojené so správnym znením veľkého bubna (bass drums). Nepoužívajme tlmič zvuku a vyhýbajme sa príliš silným úderom. Pomocou tvrdého zakončenia šlapky získame pregnantný zvuk i pri decentných úderoch (ak je zakončenie šlapky z mäkkej hmoty, tak sa kože dotkne najprv filc a začiatok zvuku je rozmazaný). Veľký bubon môžeme použiť aj vtedy, keď máme pevný, vypracovaný ride rhythm a pri zodpovedajúcej súhre jednotlivých nástrojov rytmickej sekcie. Neustále používanie veľkého bubna by bolo hrubou chybou; túto funkciou mal sice v arachaickom džeze, no neskôr ju prebral kontrabas. Dobre ho však môžeme využiť v tzv. tutti častiach, ďalej na podporu patternov, na rytmické medziúdery (interpunctuation) a s mierou pri bubnových sólach. I keď tento nástroj používame pomerne zriedka, neustále cvičenie je veľmi dôležité.

K základom techniky hry na bicie nástroje patrí i ovládanie dvojice činelov – hi-hat. Spravidla zvýrazňujú 2. a 4. dobu. Poznáme dva spôsoby hry: pri prvom ich otvárame rýchlo, tak získame krátke zvuky, pri druhom otvárame pomalšie a úmerne tomu je ich chvenie dlhšie.

Potrebné je tiež poznať funkciu a techniku hry na juhoamerické bicie nástroje. O ich využití v tanecnej hudbe nájdú záujemci podrobnej informácie v knihe Pavla Zelenaya: Ako hrať do tanca, ŠHV, Bratislava 1963.

Všeobecné problémy. 1. U menej vyspelých bubeníkov sa často stáva, že nedokážu udržať jednotné tempo počas celého trvania skladby. Ba dokonca aj u vyspelých profesionálnych hudobníkov dochádza k takému javu (samozrejme v menšej miere). Ako sme už spomenuli, zrýchľovanie je najčastejšie v baladických skladbách. Prvou podmienkou pre odstránenie tejto chyby je, aby si bubeník uvedomil, kedy najčastejšie dochádza k zmene tempa; spravidla totiž počas hrania si neuvedomí odchýlky. Preto sa odporúča čo najčastejšie nahrávať (i amatérsky) a získaný materiál pozorne analyzovať. Ďalej dobré cvičenie na upevnenie rytmického čítania je hra s metronómom, alebo s nahrávkou dobreho orchestra (v poslednom čase v zahraničí vychádzajú inštruktívne platne, v ktorých hra orchester bez bubeníka).

Nepochybne dôležitou súčasťou je počúvať hru popredných svetových bubeníkov, poučiť sa z ich výdobytkov a tak si utvárať štýl hry. Chybou však je zaoberať sa prevažne otázkami štýlu v období, keď hudobník nezvládol základné požiadavky hry na svojom nástroji. Pri nedodržaní tejto zásady bubeník nadobudne mnoho zlozvykov, ktoré sa v neskoršom čase ľahko odstraňujú.

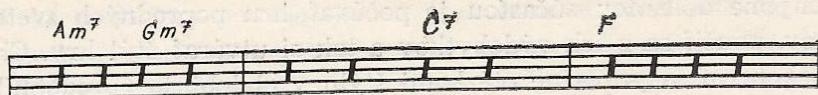
3. Veľkou chybou tiež je, ak si bubeník neuvedomí svoju funkciu v súbore. Musí si uvedomiť, že nie je sólistom (aspoň počas prevažnej väčšiny skladieb) a jeho prvoradou úlohou je držať, zjednocovať a posilňovať rytmus celého orchestra. Dosť často sme svedkami toho, že bubeník ignoruje hru orchestra a prevádzka rôzne druhy samoúčelných efektov, využíva každú príležitosť na ukázanie svojej technickej zdatnosti a z toho vyplýva, že hrá mnoho nelogických akcentov. Takýchto bubeníkov je potrebné neustále upozorňovať na to, aby sledovali hru všetkých sekcií, ako aj ostatných nástrojov rytmiky.

Klavír. Klavirista, ako člen rytmickej sekcie sa v partitúrach stretáva so špecifickými druhmi zápisu. Vyplýva to z funkcie, ktorú klavír v sekcií zastáva.

1. Kompletne vypísaný sprievod, bez použitia akordických značiek. Ten-to spôsob sa spravidla používa v populárnych ediciách tanecnej hudby, kde sa nepočíta s klaviristami dôkladne oboznámenými s harmóniou.



2. V partitúrach pre priemerne zbehlých hudobníkov, kde klavír má výlučne sprievodnú funkciu, sa zvyčajne píšu len akordické značky.

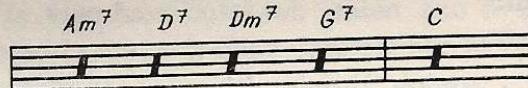


3. V serióznych aranžmánoch sa spravidla stretávame s kombinovanými partmi. Okrem harmonických značiek tu nájdeme i presne vypísané miesta (väčšinou tam, kde aranžér zveril klavíru konkrétnu nemeniteľnú úlohu):

Dôležitou požiadavkou je, aby sa klavirista v rytmickej sekcií nesnažil nevhodným spôsobom preferovať sólistické možnosti nástroja. Musí si uvedomiť, že klavír je organickou časťou tejto sekcie a že v sprievode sa zamiera na harmonické funkcie. Klavirista rozvíja harmonické dimenzie sprievodu, a tieto interpretuje rytmizovane. Klavírny sprievod na jednej strane vychádza z harmonickej linky kontrabasu a zo základného rytmu bicích; tieto dva prvky zjednocuje a rozširuje. V orchestrálnej hre sa stretávame s výnimkami z tohto pravidla v tých prípadoch, keď klavír hrá sólo, alebo keď je celá skladba stavaná na sólový klavír s orchestrálnym backgroundom.

Harmonicko-rytmický priebeh klavírneho sprievodu môžeme zaznačovať dvoma spôsobmi:

1. harmonické značky s označením základného beatu;

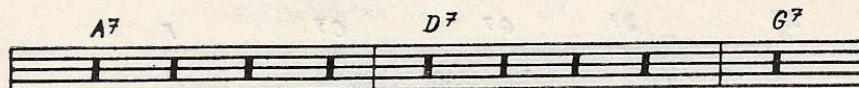


2. rytmizované označenie harmónie:



Klavirista ani v prípade, keď sa stretne s druhým druhom zápisu, nemusí mu dôsledne prispôsobiť rytmický priebeh, no bezpodmienečne nesmie meniť časovú dĺžku trvania jednotlivých akordov.

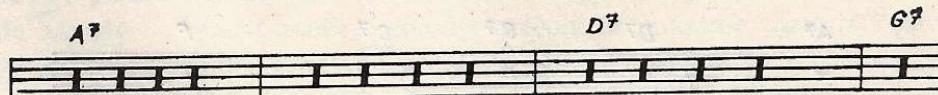
Sprievod rýchlych skladieb: 1. Akord, ktorý trvá takť a dlhšie, môžeme zopakovať o. i. podľa nasledujúcich patternov:



Uvedený príklad môžeme hrať ako jednotaktový pattern nasledovne:



ďalej:



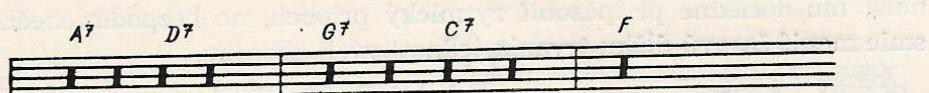
Dvojtaktový pattern:



Pre začiatočníkov je dôležité, aby toto rytmické zadelenie neustále cvičili.

2. Ak sa vyskytujú v takte dva akordy (napr. zmena na 1. a 3. dobe), horeuvedené patterny môžeme nezmenené použiť.

Napr.



môžeme hrať ako „jednotaktový pattern“:



ďalej môžeme použiť i tento spôsob:



Použitie „dvojtaktového patternu“:



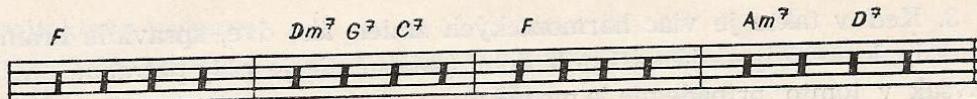
3. Keď v takte je viac harmonických zmien ako dve, spravidla hráme akordy, ktoré padajú na 1. a 3. dobu (ostatné nie je vždy potrebné hrať). Avšak v tomto prípade nie je možné uplatniť doteraz spomínané akordy, pretože akordy musíme umiestniť presne na im prislúchajúce doby (zmena musí byť v súlade so zmenou v ostatných orchestrálnych partoch):

4. V tom prípade, ak rytmické figurácie sú presne zaznačené, klavirista sa snaží čo najvernejšie tento záznam reprodukovať. Ak sa však stretne v parte so zhlukom rýchlo po sebe nasledujúcich akordov, ktoré nemôžu presne vyhrať, tak sa koncentruje na akordy, ktoré sú umiestnené na ľahkých dobách taktu. Platí tu zásada, že je lepšie zahrať čisto niekoľko dobre umiestnených akordov, ako sa snažiť o nedokonalé zvládnutie všetkých harmonických zmien:

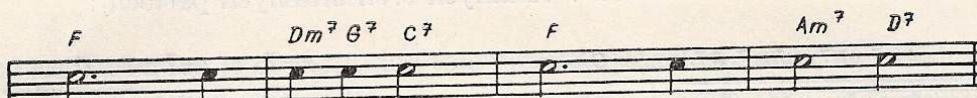
môžeme použiť nasledujúci spôsob:

V rýchlych tempách klaviristi v sprievode väčšinou nepoužívajú pedál, zvyšujú tak rytmickú intenzitu.

Sprievod pomalých skladieb. Všeobecne môžeme povedať, že sa riadime podľa zásady – vyhrajte všetky akordy, pričom sa snažíme zamedziť perkusívny zvuk pomocou použitia pedálu. Ak je v takte len jeden akord, môžeme ho zopakovať, avšak nie v rovnakých rytmických hodnotách.



hráme:



Akord, ktorý sa vyskytuje v 1. a 3. taktke, zopakujeme v oboch taktoch na 4. dobe, pred harmonickou zmenou. Akordy z 2. a 4. doby sa neopakujú. V niektorých prípadoch (akordy s dlhším trvaním) hráme arpeggio, dosiahneme tak zvukovú zmenu.

Pokročilí klaviristi sa často zaoberajú problémami tzv. klavírnej sadzby. Všeobecne zaužívaný spôsob je, že klaviristi cvičia najpoužívanejšie základné typy sadzby na všetkých dvanásťich stupňoch. Ak klavirista pravidelne cvičí týmto spôsobom, prejdú mu jednotlivé polohy „do krvi“ a získa schopnosť vlastného výberu z daných možností. Týmto spôsobom sa necvičia len jednotlivé akordy, ale i kompletne harmonické progresie. Pri cvičení týchto postupov uplatňuje i znalosti o vedení hlasov.

Po zvládnutí spomenutých základných požiadaviek sa dostáva klavirista v rytmickej sekcií pred ďalšiu úlohu — a to prispôsobiť svoju hru k ostatným nástrojom sekcie. Ak nemá v parte vyznačené vedenie kontrabasu, musí ho pozorne sledovať — dôležité je, aby v jeho vedení basov nedochádzalo napr. k unisonu.

Samozrejme, dobrí klaviristi sa neobmedzujú na mechanické odohrávanie značiek z partu, ale sa snažia harmonicky a rytmicky čo najnápaditejšie podporiť činnosť celého orchestra. Ich snaženia by sme mohli zhŕnúť do nasledujúcich bodov:

1. byť schopný improvizovať na dané harmonické podklady,
2. citlivo sprevádzať improvizácie (nehrať sprievod mechanicky),
3. okrem hrania akordov byť schopný aj vytvárať jednoduché melódie kontrapunktickým spôsobom v daných harmóniach.

Záverom ešte niekoľko zásad pre sprevádzajúcich klaviristov:

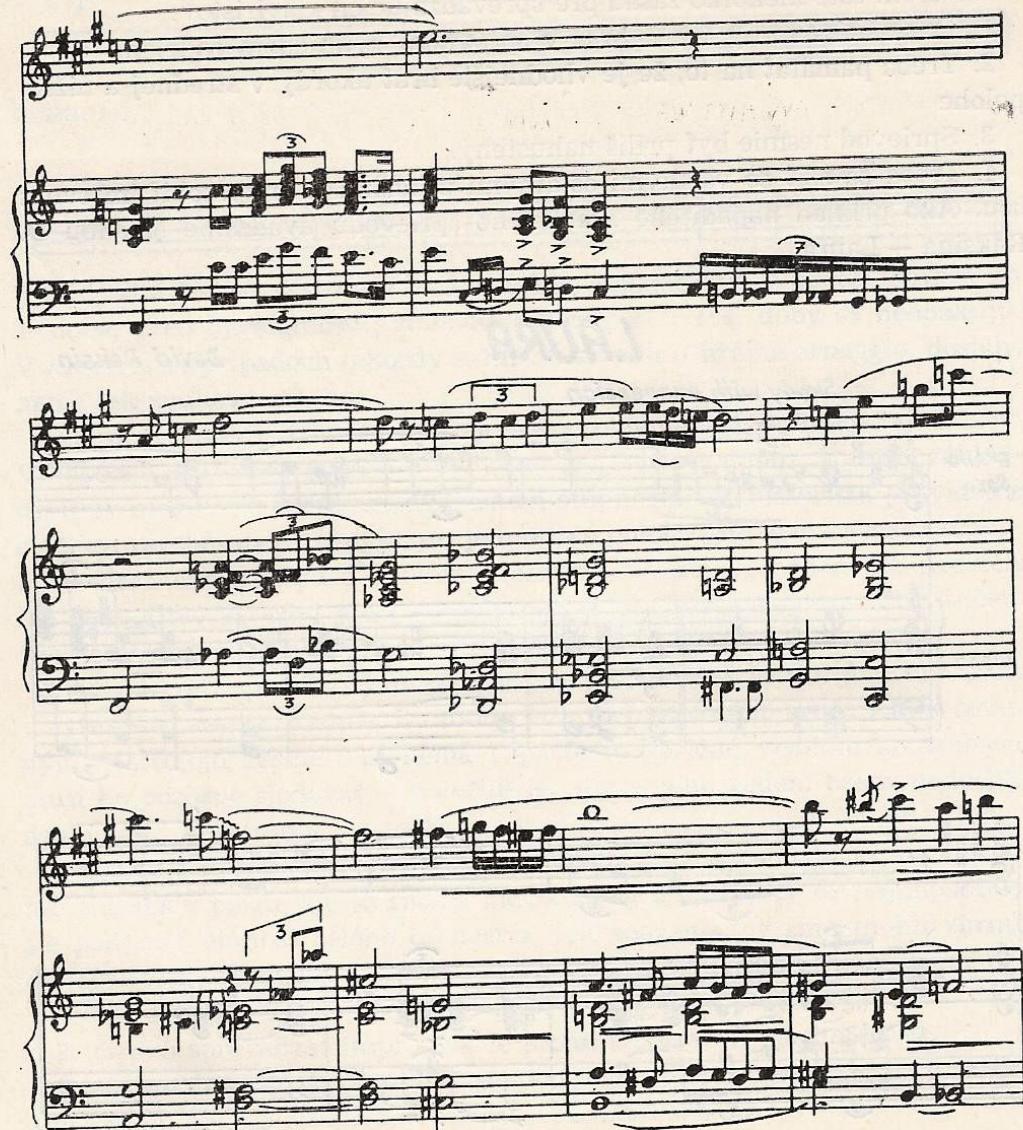
1. Príslušné akordy treba hrať v správnom rytmickom zadelení.
2. Treba pamätať na to, že je vhodnejšie hrať akordy v strednej a nižej polohe
3. Sprievod nesmie byť príliš nahostený.
4. Treba sa zžiť so všetkými ostatnými sekciami a prispôsobiť im svoju hru. Ako príklad nápaditého klavírneho sprievodu uvádzame skladbu D. Raksina — Laura.

LAURA

David Rakšin

Slowly with expression

The musical score consists of two staves. The top staff is for Eb Alto Saxophone, indicated by the label "Eb ALTO SAX." to its left. The bottom staff is for Piano, indicated by the label "Piano" to its left. The music is in common time (indicated by "1 2 3 4" above the first measure). The key signature changes between measures, starting with one sharp (F#) and then alternating between two sharps (G#) and one sharp (F#). The piano part includes dynamic markings such as "mf" (mezzo-forte) and "p" (pianissimo). Measure 1 starts with a single note on the first beat, followed by a sixteenth-note pattern on the second beat. Measure 2 begins with a sustained note. Measures 3 and 4 show more complex harmonic progressions with multiple chords per measure. Measures 5 and 6 continue this pattern, with measure 6 ending on a sustained note. Measures 7 and 8 show further harmonic complexity. Measures 9 and 10 conclude the section, with measure 10 ending on a sustained note. Measure 11 begins with a sustained note, followed by a sixteenth-note pattern on the second beat. Measures 12 and 13 show more complex harmonic progressions. Measures 14 and 15 conclude the section, with measure 15 ending on a sustained note. Measure 16 begins with a sustained note, followed by a sixteenth-note pattern on the second beat. Measures 17 and 18 show more complex harmonic progressions. Measures 19 and 20 conclude the section, with measure 20 ending on a sustained note. Measure 21 begins with a sustained note, followed by a sixteenth-note pattern on the second beat. Measures 22 and 23 show more complex harmonic progressions. Measures 24 and 25 conclude the section, with measure 25 ending on a sustained note. Measure 26 begins with a sustained note, followed by a sixteenth-note pattern on the second beat. Measures 27 and 28 show more complex harmonic progressions. Measures 29 and 30 conclude the section, with measure 30 ending on a sustained note. Measure 31 begins with a sustained note, followed by a sixteenth-note pattern on the second beat. Measures 32 and 33 show more complex harmonic progressions. Measures 34 and 35 conclude the section, with measure 35 ending on a sustained note. Measure 36 begins with a sustained note, followed by a sixteenth-note pattern on the second beat. Measures 37 and 38 show more complex harmonic progressions. Measures 39 and 40 conclude the section, with measure 40 ending on a sustained note. Measure 41 begins with a sustained note, followed by a sixteenth-note pattern on the second beat. Measures 42 and 43 show more complex harmonic progressions. Measures 44 and 45 conclude the section, with measure 45 ending on a sustained note. Measure 46 begins with a sustained note, followed by a sixteenth-note pattern on the second beat. Measures 47 and 48 show more complex harmonic progressions. Measures 49 and 50 conclude the section, with measure 50 ending on a sustained note. Measure 51 begins with a sustained note, followed by a sixteenth-note pattern on the second beat. Measures 52 and 53 show more complex harmonic progressions. Measures 54 and 55 conclude the section, with measure 55 ending on a sustained note. Measure 56 begins with a sustained note, followed by a sixteenth-note pattern on the second beat. Measures 57 and 58 show more complex harmonic progressions. Measures 59 and 60 conclude the section, with measure 60 ending on a sustained note. Measure 61 begins with a sustained note, followed by a sixteenth-note pattern on the second beat. Measures 62 and 63 show more complex harmonic progressions. Measures 64 and 65 conclude the section, with measure 65 ending on a sustained note. Measure 66 begins with a sustained note, followed by a sixteenth-note pattern on the second beat. Measures 67 and 68 show more complex harmonic progressions. Measures 69 and 70 conclude the section, with measure 70 ending on a sustained note. Measure 71 begins with a sustained note, followed by a sixteenth-note pattern on the second beat. Measures 72 and 73 show more complex harmonic progressions. Measures 74 and 75 conclude the section, with measure 75 ending on a sustained note. Measure 76 begins with a sustained note, followed by a sixteenth-note pattern on the second beat. Measures 77 and 78 show more complex harmonic progressions. Measures 79 and 80 conclude the section, with measure 80 ending on a sustained note. Measure 81 begins with a sustained note, followed by a sixteenth-note pattern on the second beat. Measures 82 and 83 show more complex harmonic progressions. Measures 84 and 85 conclude the section, with measure 85 ending on a sustained note. Measure 86 begins with a sustained note, followed by a sixteenth-note pattern on the second beat. Measures 87 and 88 show more complex harmonic progressions. Measures 89 and 90 conclude the section, with measure 90 ending on a sustained note. Measure 91 begins with a sustained note, followed by a sixteenth-note pattern on the second beat. Measures 92 and 93 show more complex harmonic progressions. Measures 94 and 95 conclude the section, with measure 95 ending on a sustained note. Measure 96 begins with a sustained note, followed by a sixteenth-note pattern on the second beat. Measures 97 and 98 show more complex harmonic progressions. Measures 99 and 100 conclude the section, with measure 100 ending on a sustained note.





rit. e dim.

rit. e dim.

p

p

Kontrabas. Kontrabas je najdôležitejším a najnepostrádateľnejším nástrojom rytmickej sekcie. Splňa tu dve rovnocenné úlohy:

1. Vytváranie beatu, alebo pulzácie, hudobného prúdenia. V tejto úlohe musí byť kontrabas čo najdokonalejší v súlade s ostatnými nástrojmi rytmiky. Má veľký podiel pri vytváraní pocitu „pohybu vpred“ v rýchlych tempách.
2. Zaobstarávanie basovej harmonickej linky v ensemblových i sólistických pasážach. V oboch prípadoch musí hráč basista čisto a harmonicky správne.

V interpretačnej praxi sa kontrabasista stretáva s dvoma základnými druhmi zápisu partu (tieto sa často prelínajú):

1. V materiáloch vydávaných tlačou sa najčastejšie stretneme s detailne vypracovaným notovým zápisom. Interpretovanie partu tohto typu nemá bežne pripravenému hudobníkovi robiť problémy.
2. V náročnejších úpravách býva línia kontrabasu naznačená pomocou akordických značiek (tak isto u klavíru). Tento spôsob zápisu predpokladá v prvom rade perfektnú znalosť značiek.

Všimnime si teraz najdôležitejšie prvky individuálneho nácviku kontrabasistu:

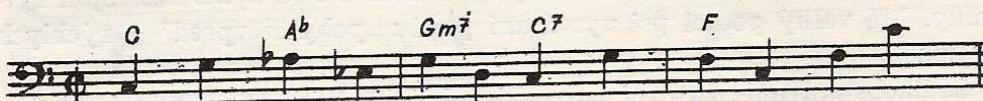
1. Suverénna znalosť všetkých durových a molových stupnič, ako aj rôznych, v súčasnosti bežne používaných špeciálnych stupnič.
2. Ovládanie všetkých akordov na každom stupni chromatickej stupnice.
3. Veľmi dôležité sú tiež sluchové cvičenia a intonovanie rôznych druhov akordov od udaného tónu.
4. Rôzne druhy kadencií na všetkých stupňoch chromatickej stupnice.

Na kontrabase sa v tanečnej a džezovej hudbe len pomerne zriedka využíva hra slákom (arco), väčšinou sa hrá „pizzicato“. Takto je pri údere hlas tvrdý a zvučný, čo vhodne kontrastuje s pomerne mäkkým a tvárnym, prirodzeným zvukom nástroja; táto okolnosť je veľmi dôležitá pri vytváraní beatu.

Interpretačná technika kontrabasu sa uspôsobuje podľa druhu temp. V rýchlych skladbách (fast) hrá kontrabasista linku utvorenú z pravidel-

ných štvrtových nôt daných akordov (walking bass). Pri výbere tónov tu rozlišujeme štyri základné prístupy:

1. základný tón a kvinta daného akordu:



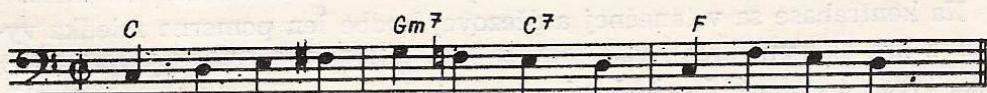
2. základný tón, kvinta a príležitostné použitie melodických tónov:



3. základný tón, tercia, kvinta a v menšej miere ostatné tóny akordu, ako i všetky druhy melodických tónov:



4. všetky možné tóny akordu (pridané, alterované) a neakordické tóny (tieto sa uplatňujú najmä na 2. a 4. dobe):



V skladbách hraných v strednom tempe (medium) sa často v basovej linke používajú okrem pravidelných terciových alebo sekundových pohybov i väčšie intervalové skoky. Najčastejšie využívame základný tón a kvintu

akordu, tieto občas vystriedame pohybom osminových nôt (v tomto sú za- stúpené akordické a aj neakordické tóny). Posledná osminová nota má nad- viazať na ďalšiu štvrtkovú notu:



V pomalých tempách v zásade využívame všetky možnosti vedenia básovej línie, ktoré sme spomínali. V písaných partoch sa veľmi často stretávame len s používaním základného tónu a kvinty toho-ktorého akordu.

V pomalých tempách často pozorujeme aj prenesenie dôrazu z rytmickej funkcie na melodickú.

Okrem striedania tónov v partoch často nájdeme i opakovane tóny. Tie- to používame v tých prípadoch, ak akord má dlhšie trvanie, alebo ak je tendencia zdôrazniť niektoré z harmonických funkcií. Ak je harmonický po- hyb rýchlejší, tóny spravidla neopakujeme. Samozrejme v praxi sa tieto možnosti často prelínajú, závisí to od harmonických progresií a od ten- den- cie rôznych tónov.

Vedenie basovej linky tvoríme zásadne s prihliadnutím na melódiu (1. hlas). Najčastejšie sa basová linka viedie v protipohybe, alebo v postrannom pohybe vo vzťahu k melódii. Paralelný pohyb v oktávach a kvintách, ako i v sextách a terciách používame zriedka. Pohyb vo veľkých sekundách, malých septimách a zväčsených kvartách vyžaduje tiež citlivý prístup.

I keď sme spomenuli, že hra „arco“ sa vyskytuje pomerne zriedka, predsa jej treba venovať pozornosť.

V orchesterálnych partoch hru „arco“ nájdeme vyznačenú najmä v týchto prípadoch:

1. tzv. organový bod :

2. unisono s nástrojom, ktorý hrá tiež basový hlas (najmä v tutti pasážach):

3. ako pridaný basový hlas ku skupine nástrojov, ktoré sú vedené v širokej harmónii:



Hra slákom sa najčastejšie používa v pomalých tempách, a to najmä v prípadoch, keď rytmická funkcia nie je prvoradá.

Znaky vyspelosti džezového orchestra

V tejto kapitole si preberieme niektoré prvky, rozvíjaním ktorých tanečné a džezové orchestre získajú znaky vyspelého súboru. Samozrejme v ko- nečnom štádiu nemožno tieto prvky chápať oddelene, pretože len v jednotnosti vytvárajú profesionálnu úroveň súboru.

Precíznosť v nástupoch a frázovaní. U svetoznámych orchestrov sa stretávame s takmer absolútou presnosťou nástupov a frázovania. Tento vyspelý cit pre precíznosť nemožno dosiahnuť uprenim sa na vyfukávanie rytmu nohou, alebo pozorovaním dirigentových gest. Skutočnú jednotu a precíznosť hry si môžu hudobníci vypestovať len sústredením sa na rozvoj spo- ločného cítenia (feeling) a sústavnou spoločnou prácou, tak v rámci jedno- tlivých sekcií, ako i v celom orchestri.

Pri rozvíjaní a vykonávaní tohto dôležitého bodu treba dávať pozor, aby sa snahy po precíznosti nezmenili na mechanické chápanie rytmu a výra- zu. Preto dátavajme pozor na pocit uvoľnenia pri hre, ktorý je taký dôležitý pre nastolenie správnej atmosféry výrazu a pre swingovanie. Spomínané faktory sa nemožno naučiť mechanicky, získavame ich intuitívne a pomocou dlhodobej spoločnej práce. Niekedy nie je od veci, ak vedúci pripomenie hudobníkom otázky spoločného cítenia. Často pomáha i malá skúška jed- notlivých nástupov.

Hráči sa musia v každom prípade naučiť nasledovať leadera. Dôležité je to najmä pri upresnení predvedenia niektorých špeciálnych efektov (shake,

fall — off, atď.). Preto hráči saxofónovej sekcie musia bezpodmienečne sledovať spôsob hry 1. altsaxafonistu; pri hre celého orchestra sledujú hráči 1. trúbkára.

U menej vyspelých orchestrov sa stretávame aj s nedodržiavaním hodnôt niektorých nôt. Tu musíme mať pred očami zásadu, že hranie celej noty sa končí na prvej dobe nasledujúceho taktu, a preto vzduchový prúd nesmieme prerušíť na štvrtnej dobe. Toto pravidlo však neplatí vtedy, ak si frázovanie vyžaduje v tomto mieste nadýchnutie. V takomto prípade musí celý orchester (alebo celá sekcia) zahrať určené miesto rovnako.

Zvuková vyrovnanosť je ďalším dôležitým prvkom, na ktorý sa treba zamerať. Platí tu zásada, že každý hlas musí byť jasne počuť. Aby sme to dosiahli, musíme sa predovšetkým sústrediť na perfektný zvuk leadera. Melodická linka prvého hlasu prevláda, ostatní sa jej prispôsobujú. (V niektorých prípadoch lead saxofónovej sekcie býva zverený aj inému nástroju, ako altsaxofónu.)

Tým, že ostatné nástroje sa musia podriadiť leadu, sme nechceli povedať, že nie sú dôležité. V modernom ponímaní orkestrálneho zvuku je každý hlas dôležitý, ale nesmie prekrývať lead. Preto ostatné nástroje hrajú v takej intenzite ako lead. Zreteľnosť hlasov je dôležitá tiež v modulačných častiach.

Povinnosťou leadera je, aby ujednotil vo svojej sekcií štýl, kvalitu a kvantitu vibráta. Ak je sekcia v predvedení vibráta nejednotná, stráca vyváženosť jednotlivých akordov a pasáži. Táto skutočnosť sa nevzťahuje len na vibráto, ale aj na kvalitu tónov všetkých členov orchestra.

Nástroje, ktoré hrajú v nižších polohách, musia hrať o dynamický stupeň hlasnejšie, aby vznikla správna vyrovnanosť. Pri hre celého orchestra to platí najmä o trombónovej sekcií.

Už sme spomenuli dôležitosť toho, aby sa členovia naučili počúvať hru sekcie a orchestra. Odporuča sa preto, aby na skúškach saxofóny sedeli oproti plechom.

Samořejme na vystúpení sedí orchester tradičným spôsobom: prvý rad

tvoria saxofóny, potom trumbóny a za nimi trúbky. Po pravej alebo ľavej strane je rytmická sekcia. Používa sa i ten spôsob usadenia, že saxofóny sedia na jednej strane V a plechy na druhej. V každom prípade však musí prvý hráč sekcie sedieť uprostred sekcie.

Intonácia – tvorí dôležitý problém vo väčšine orchestrov. Tu konštatujeme, že vzájomné počúvanie nehrá dôležitú úlohu len pri dosiahnutí vyrovnanosti, ale i pri kontrole intonácie. Jednotliví hudobníci splňajú dve úlohy. Prvou je hranie partu ako samostatnej melodickej linky. Potom si musia uvedomiť, že ich hlas tvorí súčasť harmónie (určitej akordickej štruktúry). Preto musia počúvať harmonické zloženie sledu akordov a vedieť sa pri-spôsobiť rôznym situáciám.

Dalej musí každý hudobník dokonale poznať svoj nástroj a tóny, ktoré na ňom neladia. Musí poznať alternatívny prstoklad, ktorým si môže vypomôcť. Tak isto musí poznať vlastnosti nástroja pri hre crescendo alebo diminuendo.

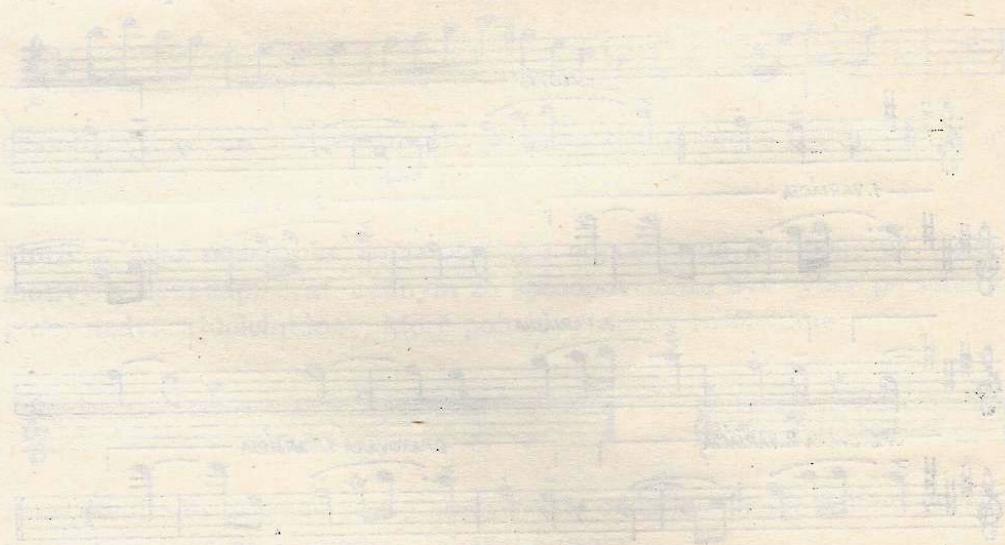
Určité problémy prinášajú najmä tieto situácie:

1. Oktávy v plechovej sekcií.
2. Unisona v plechovej a saxofónovej sekcií.
3. Crescendá a diminuendá plechovej a saxofónovej sekcie.
4. Niektoré kombinácie nástrojov najmä vo vyšších registroch.
5. Fortissimá sekcií, ako aj „ťažké“ akcenty. Tu treba pamätať predo-všetkým na správne bránicové dýchanie.
6. Pedálové tóny v trumbónoch.
7. Extrémne mäkké piano – pasáže v plechovej sekcií, ktoré zvádzajú k nesprávnemu tvoreniu tónu.

Dynamika. V niektorých orchestroch je zvykom hrať skladby v mezzoforte bez väčších dynamických kontrastov. Správnu predstavu o uplatňovaní dynamiky získame počúvaním na hrávok najlepších džezových orchestrov. Pri hraní (najmä na skúškach) musíme venovať zvýšenú pozornosť všetkým dynamickým znamienkam. Toto sa týka celého orchestra vrátane rytmických znamienok.

mickej sekcie. Na skúškach si tak isto vyznačme všetky akcenty a sforzan-dá.

Pri skúškach si musíme uvedomiť drobné dynamické rozdiely (a je dobre dynamické rozdiely „preháňať“), crescendá a diminuendá v sekciách a celom orchestri.



Niekoľko poznámok k melodike tém a improvizácii

Prvky melodiky. Melódiu džezovej témy ale aj improvizácie môžeme rozdeliť na menšie časti: periody, frázy, motívy. Nasledujúci príklad je bluesový chórus, ktorý má 6 melodických fragmentov, symetricky usporiadaných:



Ostatné fragmenty vychádzajú z prvého. Tento nazývame motívom. Pretože ďalšie fragmenty sú nepatrne odlišné, nazývame ich variáciami. Taký-

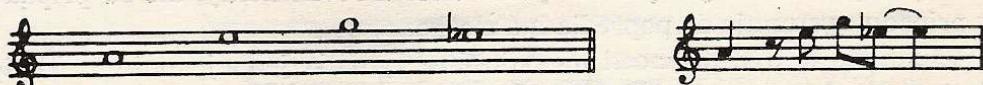
to postup je najjednoduchším základom improvizácie. Mnohí hudobníci spontánne využívajú tento princíp variovania motív.

Niekteré džezové sóla charakterizuje prúd osminových nôt, ktoré sú rozdelené na nepravidelné členené frázy, oddelené pomlkkami. Niekoľko analyzovať takéto sólo z hľadiska motivickej konštrukcie, hodnotíme ho skôr z hľadiska kontinuity, kontúr, výberu nôt, ako aj umiestnenia rytmických akcentov. Vidíme to na príklade:



Obdobné, lineárne sóla môžu, ale nemusia byť formovo symetrické a ich melodika nemusí byť založená na variačnej forme.

Motív a jeho rozvíjanie. Začiatočníkom odporúčame komponovať vlastné motívy a tieto zapisovať. Jedným zo spôsobov môže byť výber po sebe logicky nadväzujúcich tónov, ktoré potom rytmicky rozčleníme:



Po opísaní sóla snažme sa ho analyzovať: oddelme motív a jeho variácie a podčiarkneme pozoruhodné melodické úseky.

Získanú motivickú „zásobu“ je potrebné neustále rozvíjať. Jednotlivé motívy transponujme a hrajme v rôznych stupniach a skúmajme tiež možnosti ich použitia na rôzne typy akordov.

Pri vytváraní motívu musíme počítať najmä s troma faktormi: kontúrou, rytmickým priebehom a tónmi s centrálnou dôležitosťou.



Z týchto prvkov si všímame i dôležité intervaly, harmonický podklad, ar-tikuláciu, frázovanie a tzv. „mood“ (náladu, atmosféru). V jednotlivých motívoch pritom nie je význam týchto zložiek rovnomerný, ale od prípadu k prípadu vystupuje do popredia iná zložka.

Všimnime si dve možnosti melodického využitia jednej kontúry. Takto dostaneme dva motívy, ktoré majú spoločnú kontúru, ale lišia sa melódiou a rytmickým členením.

Pravda, nielen kontúra nám môže slúžiť ako základ na vytvorenie no-vých motívov. Týmto spôsobom môžeme využiť tiež rytmické členenie mo-tívu. V tomto prípade nás nebudú zaujímať kontúra a centrálné tóny pred-chádzajúceho motívu.

Motív

Rytmus

a.)

b.)

Najzložitejšie je vytváranie nových motívov na princípe rozvíjania centrálnych tónov. Musíme si uvedomiť, že tieto tóny sú vo väčšine prípadov spojené so zmenou akordu, a tak ku vytváraniu nových motívov môžeme pristúpiť len vtedy, ak je harmonická kostra nezmenená. Musíme tiež dbať na to, aby sa nezoslabilala funkcia centrálnych tónov. Preto doplňujúce tóny nesmú zvýšiť tónový rozsah motívu, nesmú byť akcentované, alebo umiestnené na ľahkých dobách taktu, nesmú byť opakované a nesmú mať väčšiu hodnotu, ako centrálné tóny. Nasledujúci príklad ukazuje dve možnosti rozvíjania motívu podľa centrálnych tónov.

Motív

Základné tóny

Zásady vedenia melódie v džeze (či už v témach alebo v improvizáciach) nevybočujú z rámca pravidiel zaužívaných v európskej hudbe. I tu sa uplatňuje väčšinou zásada, že po väčšom intervalovom skoku (či nahor alebo nadol) nasleduje stupnicovitá pasáž opačným smerom,

alebo naopak, po stupnicovitej pasáži je tendencia uplatniť väčší interval:

Klimax, v našom prípade melodický vrchol témy, alebo improvizácie, sa nachádza v jej 2/3, alebo 3/4, alebo 4/5.
Horný a spodný melodický vrchol sa má v téme vyskytovať iba raz. V improvizácii chápeme klimax ako vyvrcholenie výrazovej expresivity, a v rámci improvizácie jedného sólistu má dôjsť spravidla k jednému takému vrcholu.

Džezové témy. Melodika pôvodného amerického songu nadväzuje na európske tradície. Väčšinou ide o osemtaktovú melódiu, ktorá sa skladá zo štyroch, prípadne dvoch motivických častí:



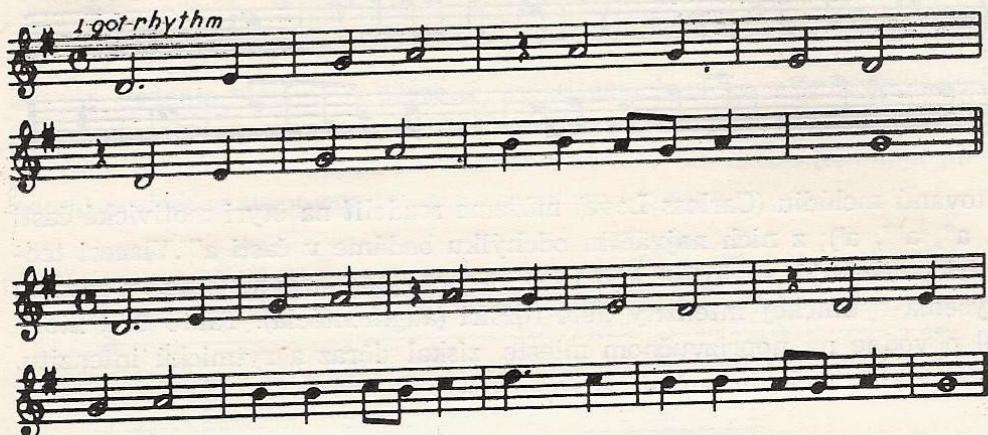
Citovanú melódiu (Carless Love) môžeme rozdeliť na štyri motivické časti a', a'', a''', a'''); z nich najväčšiu odchýlku badáme v časti a'''. Viacerí teoretici poukazujú na to, že keď džez preberá podobné melódie, v záujme zvýšenia rytmickej intenzity tieto rozšíri (augmentácia). Taktový tón, ktorý bol pôvodne na neprízvučnom mieste, získal dôraz a rytmickú intenzitu. Počet taktov melódie sa často zdvojnásobí:



Je známe, že na vytvorení tematickej zásoby neworleanského džazu sa podielal afroamerický folklór a európska zábavná i ľudová hudba. Slávne neworleanske témy (napr. High Society, Riverside Blues, Tiger Rag atď.) charakterizuje spevnosť, ktorá sa prejavuje i v melodike polyfonických improvizácií.

Po formálnej stránke majú v klasickom džaze témy tieto štruktúry: AB = 32 taktov (Sweet Georgia Brown); a¹, a², a³, a⁴ = 8 taktov (Careless Love); A, Avar. = 16 taktov (At The Jazz Band Ball); ďalej klasické bleus: AAB; AAvar.B; ABC = 12 taktov; výnimocne i ABAB = 16 taktov.

Džezové skupiny a orchestre v období swingu väčšinou preberajú dobové šlágre, no niektorí významní hudobníci uvádzajú i vlastné témy. Veľká väčšina skladieb má štruktúru AABA = 32 taktov. Nezriedka býva posledná časť rozšírená kódou o 2 alebo 4 takty. V Gershwinovej skladbe I Got Rhythm sa posledná časť rozširuje nasledovne:



V skladbe Coctails for Two si zasa všimneme pre swing charakteristicky „bôdkovaný“ rytmus a jednoduchú harmóniu (časté striedanie toniky a dominanty):

The image shows two staves of musical notation for a single instrument. The top staff is labeled "Coctails for two" and "Medium". The bottom staff has lyrics. Below the notes, harmonic labels are written: "Dm⁷", "C⁹", "G⁷", "C⁹", "G⁷", "C⁹", "E", "E♭", "Dm⁷", and "G⁷". These labels indicate changes between different chords throughout the piece.

V skladbe Sy Olivera Opus 1, sú typické harmonické patterny a v melodike riffová technika:



V tejto skladbe má riffové jadro 2 takty, no môže byť i štvortaktové (napr. Lester Young: Lester Leaps Inn). I v 12 taktových témach sa často stretneme s riffovou technikou (napr. Ellington: C Jam Blues).

Okrem štruktúry AABA a štruktúr spomínaných u klasického džezu, nájdeme v období swingu i prípady: $A^1, A^2, A^3, A^4, B^1, B^2 = 64 + 32$ takto (napr. Begin the Beguine); $A^{16}, A^{16}, b^8, a^8 = 48$ takto (napr. Night and Day); ABC = 32 takto (napr. Autumn In New York).

Tematický materiál moderného džezu je veľmi rozmanitý. Mnoho tém je prebraných z predchádzajúcich období, predovšetkým ide o skladby skladateľov evergreenov dvadsiatych a tridsiatych rokov, (napr. Berlin, Kern, Gershwin, Porter, Carmichael, Ellington a ī.). Môžeme však pozorovať, že na jednej strane nie všetky evergreeny sa tešia oblube hudobníkov a na druhej strane je niekoľko štandardných tém, ktoré neschádzajú z repertoáru. Frekvencia výskytu jednotlivých tém iste nie je náhodná. Hlavným kritériom je spôsobilosť a inšpiratívnosť harmonickej kostry skladby na improvizáciu. Pri rýchlych tempách sú vyhľadávané skladby s jednoduchou melodickou a harmonickou stavbou (napr. Perdido, Undecided, Crazy Rhythm). Z pomalých skladieb sa preferujú balady s bohatým, často komplikovaným harmonickým podkladom a s výraznou melodickou myšlienkovou (Sophisticated Lady, Body and Soul, My Funny Valentine a pod.).

K interpretácii starších tém pristupujeme z hľadiska požiadaviek príslušného smeru moderného džezu, čiže dochádza k prispôsobeniu harmónie, k zmenám vo frázovaní atď. Všimnime si napr. časť témy Cola Portera – Night and Day – v origináli a potom v tzv. afro-kubánskom poňatí.

Night and day

Téma

Klavír

Vo vyhranenejších slohoch, alebo u vyhranenejších osobností dôležitú funkciu majú nové témy, ktoré priamo vychádzajú z konkrétnego interpretačného ideálu, a tiež modifikácie starších skladieb sú natoľko zásadné, že produkt, ktorý vznikne môžeme považovať za samostatný. Jasne to vyplýva i z témy Charlieho Parkera – Omithology, – ktorá je parafrázou evergreenu How High The Moon.

Ornithology

523

Ornithology

Fast A

E E m7

E m7 A7 D

D m7 G7 C

B7 E m7 B7 E G7

C F7 E

E m7 E m7 D

D m7 G7

C B7 E

F# m7 B7 E G7 F# m7

B Improvisaz. ad lib. F7

E F# m7 B7 E

E F# m7 B7 E

E Em7 A7

V repertoári najvýznamnejších predstaviteľov bopu prevažovali vlastné témy, ktoré v sebe nesú štýlotvorné znaky tohto smeru. V téme Dizzyho Gillespieho – Bebop – si môžeme všimnúť typické bopové frázovanie, melodické rozpätie, intervaly, harmonické a rytmické čítanie.

BE-BOP
Fast

The score consists of six staves of handwritten musical notation for a single instrument. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature varies between common time and 3/4. Chords indicated include Fm⁷, E⁰⁷, Fm, G^{b7}, Fm, G⁰⁷, Fm, G⁰⁷, Fm, C^{7(b9)}Fm, E⁰⁷, Fm, G^{b7}, Fm, G⁰⁷, Fm, G⁰⁷, Fm, C^{7(b9)}Fm⁹, E⁹, E^{b maj7(9)}, E^{b maj7(9)E^{b6}}, E^{b m9}, D⁹, D^{b maj9}, G^{7(b9)}, C⁷⁽⁾, Fm, E⁰⁷, Fm, G^{b7}, Fm, G⁰⁷.



Len veľmi letmo si pripomeňme niektoré charakteristické témy z ďalších slohov moderného džezu. V období coolu sa najpopulárnejšou stala melódia Georga Shearinga — Lullaby Birdland (je to zriedkavý príklad džezovej témy, ktorá prenikla do populárnej hudby). V prvej polovici päťdesiatych rokov vynikli westcoastové témy Gerryho Mullingana (napr. Walkin' Shoes) a Shortyho Rogersa (Short Stop, Morpo atď.). Témy Horaca Silvera (napr. Doodlin, Preacher), boli zasa typickým produktom vznikajúceho hard bopu.

Od polovice päťdesiatych rokov, v zhode s celkovým vývojom začína sa neprehľadne diferencovať a individualizovať i tematický materiál. Spomeňme preto len dve najpopulárnejšie tendencie:

— Zrušila sa doména 4/4 metra a najmä kvarteto Dava Brubecka spopularizovalo témy v nepárnodobých metrách. Najznámejšie skladby tohto druhu sú Take Five od Paula Desmonda a Blue Rondo a la Turk Dava Brubecka. Metricky i melodicky sú tieto témy tiež odrazom čoraz intenzívnejšieho záujmu o orientálnu hudbu:

TAKE FIVE
Medium



— Pomocou modálneho harmonického cítenia dosahujú zvláštnu atmosféru témy Milesa Davisa (a iných autorov). O ich všeobecnej rozšírenosti (napr. So What, All Blues) svedčí ich častý výskyt na jam sessions.

Významné osobnosti súčasnej avantgardy si vo veľkej väčšine vybudovali repertoár z vlastných tém a táto tendencia nadobúda čoraz väčšiu podobu (napr. Ornette Coleman nahral v rokoch 1959–65 na platne, ktoré vyšli pod jeho menom, len jedinú tému iného skladateľa).

Harmónia

I keď džezová harmónia sa v podstate neodlišuje od harmónie európskej hudby, používa sa tu iná terminológia a spôsoby zápisu. S týmito špecifickami sa musí každý hudočník džezovej oblasti oboznámiť.

Všimnime si predovšetkým systém takzvaných akordických značiek, ktoré sú v podstate akordické symboly a znamenajú vždy označenie akordu v jeho základnej polohe (obraty akordov sa nevyznačujú).

Prvé miesto značky znamená základný tón, na ktorom je akord vybudovaný. Ak je toto písmeno veľké, znamená to, že akord je vybudovaný na podklade durového kvintakordu. Ak je k tomuto písmenu pripojené **m** alebo **mi**, znamená to, že akord je stavaný na molovom kvintakorde. Číslo 7 označuje septimu od základného tónu, ktorá je pridaná základnému trojzvuaku a tvorí s ním tzv. septakord. Podrobny prehľad akordických značiek bol uviedený vo viacerých prístupných publikáciách.

Najčastejšie sa stretнемe s týmito druhmi septakordov:

Cmaj 7 = c, e, g, h

C m7 = c, es, g, b

C7 = c, e, g, b

Všimnime si teraz prehľad základných harmonických postupov. Ak vychádzame z C dur

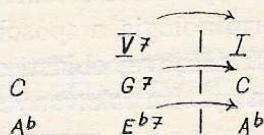


a utvoríme na každom tóne septakord, dostaneme:

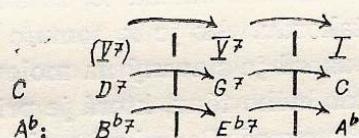


Podľa tohto systému môžeme kontrolovať a porovnávať ďalšie poučky, pri ktorých uvádzame len akordické značky.

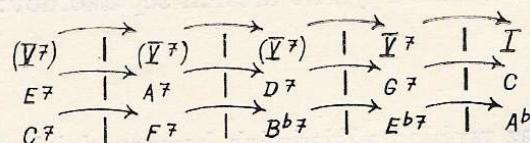
Dominantný septakord rozvádzame predovšetkým do toniky (tento rozvod prebieha cez taktovú čiaru).



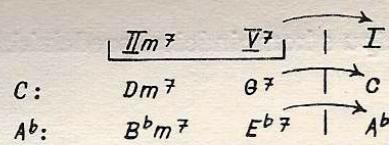
Pred každý dominantný septakord môžeme umiestniť mimotonálnu dominantu (rozvod tak isto prebieha vo väčšine cez taktovú čiaru).



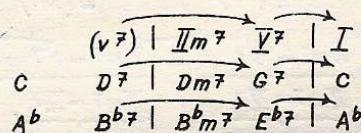
Tento spoj môžeme rozšíriť:



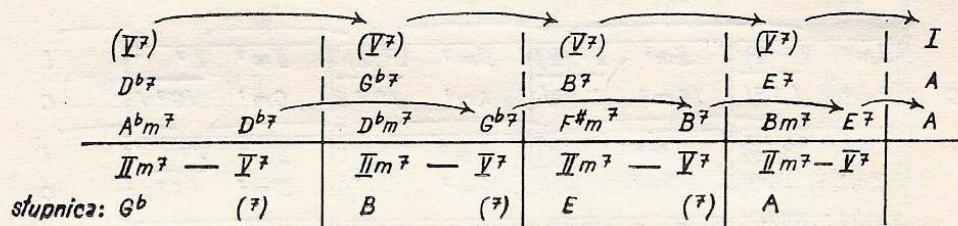
Pred dominantný septakord môžeme umiestniť septakord postavený na druhom stupni; takto rozšírime základnú dominantnú kadenciu. Spoj septakord na druhom stupni a dominantný septakord použijeme spravidla v rámci jedného taktu.



Takýmto istým spôsobom môžeme doplniť sled mimotonálnych dominantných septakordov:

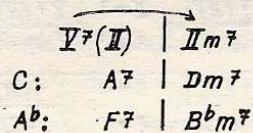


V prípade, že výsledným akordom je A, tento spoj bude nasledovný:



(enharmonická zámena je prípustná, avšak nie v rámci jedného taktu).

Pred každým septakordom druhého stupňa môžeme použiť jeho mimo-tonálny dominantný septakord. Tento rozvod obvyčajne prechádza cez tak-tovú čiaru.



Plné využitie tohto princípu s kombináciou predchádzajúcich postupov ukazuje príklad:

	$\overbrace{(Im^7) \text{ } V^7(II)}^{\text{C}}$	$\overbrace{(Im^7) \text{ } V^7(II)}^{\text{C}}$	$\overbrace{(Im^7) \text{ } V^7(II)}^{\text{C}}$	$\overbrace{(Im^7) \text{ } V^7}^{\text{C}}$	$\overbrace{\text{I}}^{\text{C}}$
$C:$	$\overbrace{Abm^7 - D^7}^{\text{C}}$	$\overbrace{F^7 \# m^7 - B^7}^{\text{C}}$	$\overbrace{Em^7 - A^7}^{\text{C}}$	$\overbrace{Dm^7 - G^7}^{\text{C}}$	\overbrace{C}^{C}
	$\overbrace{Im^7 - V^7}^{\text{C}}$	$\overbrace{Im^7 - V^7}^{\text{C}}$	$\overbrace{Im^7 - V^7}^{\text{C}}$	$\overbrace{Im^7 - V^7}^{\text{C}}$	\overbrace{I}^{C}
	$F^7(m^7)$	$E(m^7)$	$D(m^7)$	C	
$A^b:$	$\overbrace{Em^7 - A^7}^{\text{C}}$	$\overbrace{Dm^7 - G^7}^{\text{C}}$	$\overbrace{Cm^7 - F^7}^{\text{C}}$	$\overbrace{B^b m^7 - E^b 7}^{\text{C}}$	$\overbrace{Ab}^{\text{C}}$
	$\overbrace{Im^7 - V^7}^{\text{C}}$	$\overbrace{Im^7 - V^7}^{\text{C}}$	$\overbrace{Im^7 - V^7}^{\text{C}}$	$\overbrace{Im^7 - V^7}^{\text{C}}$	\overbrace{I}^{C}
	$D(m^7)$	$G(m^7)$	$B^b(m^7)$	A^b	

Všetky doterajšie zásady môžeme použiť nasledovne:

$\text{II}m^2$	$V^2(\text{V})$	$\text{II}m^2$	$V^2(\text{V})$	$\text{II}m^2$	$V^2(\text{V})$	$\text{II}m^2$	$V^2(\text{V})$
Bm^2	$/ E^2 /$	Em^2	$/ A^2 /$	Am^2	$/ D^2 /$	Dm^2	$/ G^2 /$
I	C	I	C	I	C	I	C
$\text{II}m^2$	$V^2(\text{II})$	$\text{II}m^2$	$V^2(\text{II})$	$\text{II}m^2$	$V^2(\text{II})$	$\text{II}m^2$	V^2
$A^b m^2$	$/ D^b /$	$F^{\#}m^2$	$/ B^2 /$	Em^2	$/ A^2 /$	Dm^2	$/ G^2 /$
I	C	I	C	I	C	I	C
$\text{II}m^2$	$V^2(\text{V})$	$\text{II}m^2$	$V^2(\text{X})$	$\text{II}m^2$	$V^2(\text{II})$	$\text{II}m^2$	V^2
$F^{\#}m^2$	$/ B^2 /$	Bm^2	$/ E^2 /$	Em^2	$/ A^2 /$	Dm^2	$/ G^2 /$
I	C	I	C	I	C	I	C
$\text{II}m^2$	$V^2(\text{V})$	$\text{II}m^2$	$V^2(\text{II})$	$\text{II}m^2$	$V^2(\text{V})$	$\text{II}m^2$	V^2
$F^{\#}m^2$	$/ B^2 /$	Bm^2	$/ E^2 /$	Am^2	$/ D^2 /$	Dm^2	$/ G^2 /$
I	C	I	C	I	C	I	C
$\text{II}m^2$	$V^2(\text{II})$	$\text{II}m^2$	$V^2(\text{V})$	$\text{II}m^2$	$V^2(\text{V})$	$\text{II}m^2$	V^2
$F^{\#}m^2$	$/ B^2 /$	Em^2	$/ A^2 /$	Am^2	$/ D^2 /$	Dm^2	$/ G^2 /$
I	C	I	C	I	C	I	C
$\text{II}m^2$	$V^2(\text{V})$	$\text{II}m^2$	$V^2(\text{II})$	$\text{II}m^2$	$V^2(\text{V})$	$\text{II}m^2$	V^2
$C^{\#}m^2$	$/ F^{\#} /$	Bm^2	$/ E^2 /$	Am^2	$/ D^2 /$	Dm^2	$/ G^2 /$
I	C	I	C	I	C	I	C
$\text{II}m^2$	$V^2(\text{II})$	$\text{II}m^2$	$V^2(\text{V})$	$\text{II}m^2$	$V^2(\text{II})$	$\text{II}m^2$	V^2
$C^{\#}m^2$	$/ C^{\#} /$	Bm^2	$/ E^2 /$	Em^2	$/ A^2 /$	Dm^2	$/ G^2 /$
I	C	I	C	I	C	I	C

Akordické patterny (acords patterns). Analýzou štandardných tém zistíme niektoré, často sa vyskytujúce patterny. Improvizátorovi veľmi pomáha, ak tieto základné patterny má „v uchu“. Samozrejme nesmie to viesť k zjednodušujúcemu, mechanickému prístupu. Oboznámenosť s týmito patternami však umožňuje zapamätať si pomocou sluchu harmonickú stavbu stavaných tém.

Všimnime si niekoľko základných patternov v stupnici C dur:

PATTERN 1.	I.	VI ^m ⁷	II ^m ⁷	V⁷
C:	C	A ^m ⁷	D ^m ⁷	G⁷
A ^b :	A ^b	F ^m ⁷	B ^b _m ⁷	E ^b ⁷
PATTERN 2.	I.	#I ^{dim}	II ^m ⁷	V⁷
C:	C	C ^{#dim}	D ^m ⁷	G⁷
A ^b :	A ^b	A dim	B ^b _m ⁷	E ^b ⁷
PATTERN 3.	I.	^b III ^{dim}	II ^m ⁷	V⁷
C:	C	E ^b dim	D ^m ⁷	G⁷
A ^b :	A ^b	B dim	B ^b _m ⁷	E ^b ⁷
PATTERN 4.	V⁷(V)	II ^m ⁷ V⁷	I.	
C:	D⁷	D ^m ⁷ G⁷	C	
A ^b :	B ^b ⁷	B ^b _m ⁷ E ^b ⁷	A ^b	
PATTERN 5.	V⁷ (II ^{9b})	II ^m ⁷ V⁷	I.	
C:	A⁷ (9 ^b)	D ^m ⁷ G⁷	C	
A ^b :	F⁷ (9 ^b)	B ^b _m ⁷ E ^b ⁷	A ^b	
PATTERN 6.	I. V⁷ (IV)	IV	IV ^m	I.
C:	C C⁷	F	F ^m	C
A ^b :	A ^b A ^b ⁷	D ^b	D ^b _m	A ^b

V nasledujúcich 8-taktových príkladoch sú zachované doteraz spomenu-
té zásady:

#1

#2

#6

#4

(b)

C

C

#2

#6

#3

#5

V skladbe môže nastať i vybočenie do inej tóniny, než v akej je písaná. Odôvodníme to tým, že po tonickom akorde môže nasledovať hocijaký a-kord. Dobrým príkladom je akordická štruktúra skladby What's New?

A^b

II⁷ I II⁷(5^b) V⁷ I II⁷(5^b) V⁷

I C m II⁷(5^b) V⁷ I II⁷(V) V⁷ I

Náhradné akordy (Substitute chords). Používame ich len v niektorých prípadoch, keď chceme dosiahnuť moderné harmonické vyznenie. Ich použitie sa nesmie preexponovať. V praxi sa s nimi stretneme najčastejšie v týchto situáciach:

1. Ako náhradný akord za akord na I. stupni môžeme použiť molový septakord III. stupňa. Vzťah III^{m7} k akordu I. stupňa vidíme na príklade:

C maj⁹ E m⁷

I maj⁹ III m⁷

Aplikujeme túto zásadu:

C: Dm⁷ G⁷ (C) Em⁷ A^{7(9b)} Dm⁷ G⁷ C

A: A⁷ A dim B^{b7} E^{b7} (A⁷) C m⁷ F^{7(9b)} B^{b7} E^{b7} A⁷

Táto náhrada akordu I. stupňa je účinná len v strede harmonickej štruktúry a nemôžeme ju použiť vo finálnej kadencii, kde akordom na I. stupni určujeme tóninu celej skladby. Treba tiež poznamenať, že po tomto náhradnom akorde často nasleduje určitá forma mimotonálneho dominantného septakordu II. stupňa.

2. Za akord „IV m“ použijeme ako náhradný akord b VII7. Všimnime si odvodenie tohto akordu:

Fm⁶ *B^{b7}(⁹)*

IVm⁷ *bVII⁷*

Aplikácia:

3. Akord V7 môžeme nahradiť akordom bII7. V tomto prípade sa tercia a septima, ktoré určujú dominantný akord, nemenia.

G⁷ *D^{b7}*

V⁷ *bII⁷*

Aplikácia tohto princípu:

C: C (A^7)
 E^b7 $Dm7$ (G^7)
 D^b7 C

 Subst. \overline{V}^7 (II) B^b E^7 E^b E^bm B^b
 Subst. \overline{V}

 B b : Subst. \overline{V}^7 (IV)

Tabuľka troch druhov náhradných akordov vo všetkých stupniach:

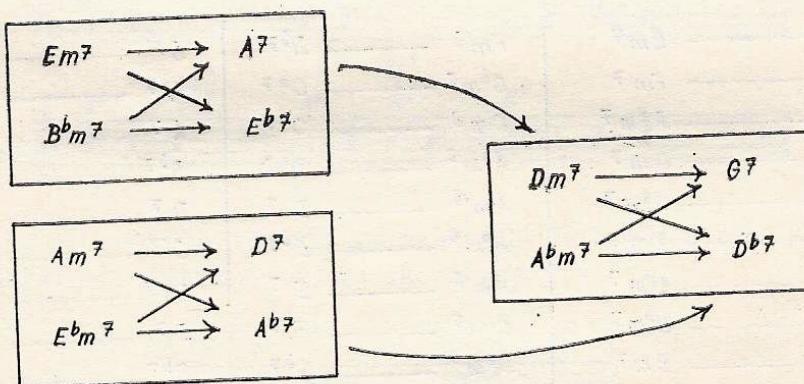
<i>subst. I</i> (III m ⁷)	<i>subst. IV m</i> (^b VII ⁷)	<i>subst. V</i> (^b II ⁷)
C _____ Em ⁷	Fm ⁶ _____ B ^{b7}	G ⁷ _____ D ^{b7}
D ^b _____ Fm ⁷	G ^b m ⁶ _____ C ^{b7}	A ^{b7} _____ D ⁷
D _____ F#m ⁷	Gm ⁶ _____ C ⁷	A ⁷ _____ E ^{b7}
E ^b _____ Gm ⁷	A ^b m ⁶ _____ D ^{b7}	B ^{b7} _____ E ⁷
E _____ G#m ⁷	Am ⁶ _____ D ⁷	B ⁷ _____ F ⁷
F _____ Am ⁷	B ^b m ⁶ _____ E ^{b7}	C ⁷ _____ G ^{b7}
F# _____ A#m ⁷	Bm ⁶ _____ E ⁷	D ^{b7} _____ G ⁷
G ^b _____ B ^b m ⁷	Cm ⁶ _____ F ⁷	D ⁷ _____ A ^{b7}
G _____ Bm ⁷	D ^b m ⁶ _____ G ^{b7}	E ^{b7} _____ A ⁷
A ^b _____ Cm ⁷	Dm ⁶ _____ G ⁷	E ⁷ _____ B ^{b7}
A _____ C#m ⁷	E ^b m ⁶ _____ A ^{b7}	F ⁷ _____ B ⁷
B ^b _____ Dmi ⁷	Em ⁶ _____ A ⁷	G ^{b7} _____ C ⁷
B _____ D#m ⁷		

Začlenením náhradných akordov do kadencie II^m7 – V7 dostaneme tieto variácie:

(C dur)

$\text{II } m^7$	$\text{V } 7$	I
Dm^7	G^7	$C (G^b)$
Dm^7	D^b7	$C (G^b)$
$A^b m^7$	D^b7	$C (G^b)$
$A^b m^7$	G^7	$C (G^b)$

Ak rozšírime túto kadenciu o ďalšie dva akordy, pri spomínamej technike dostaneme tieto možnosti:



Ďalšie príklady zahrňujú praktické využitie substitúcií. Princíp náhradného dominantného akordu si ľahšie zapamätáme, ak si uvedomíme, že V7 sa rozvádzá kvintovým krokom smerom nadol a náhradný akord V7 (b II7) rozvádzame dole krokom malej sekundy.

Kadencie. Termín kadencia používame na označenie návratu harmonickej progresie k východiskovému bodu (obyčajne je to akord I. stupňa). Typ kadencie je determinovaný charakterom akordov, smerujúcich k východiskovému bodu. V našej oblasti sa stretneme s týmito druhmi kadencií:

- subdominantná kadencia
- subdominantná molová kadencia
- dominantná kadencia

I. Subdominantná kadencia sa vyskytuje v troch variantoch:

IV — I
II^m7 — I
IV7 — I

(Posledný prípad je častý najmä v bluesovej štruktúre a je nositeľom bluesovej atmosféry.)

V stupnici C dur z uvedeného vyplývajú tieto postupy:

F – C
Dm7 – C
F7 – C

II. Subdominantná molová kadencia sa taktiež vyskytuje v troch variantoch:

IVm – I
IIm7 (b5) – I
bVII7 – I

V stupnici C dur:

Fm – C
Dm7 (b5) – C
Bb – C

III. Dominantná kadencia je najtypickejšou kadenciou. Vyskytuje sa v týchto formách:

V7 – I
bII7 – I

C dur:

G7 – C
Db7 – C

Okrem uvedených základných subdominantných a subdominantných molových kadencií, ktoré sa často používajú, poznáme aj iné, zriedkavejšie varianty týchto kadencií, ktoré môžeme účinne aplikovať pri reharmonizovaní, alebo pri tvorení nových skladieb.

a) Variant subdominantnej kadencie

~~VII7 – I~~

C dur:

B7 – C (niekedy sa označuje H7 – C).

b) Varianty subdominantnej molovej kadencie:

bVIMaj7 – I
bVI7 – I
bII Maj7 – I

C dur:

Ab maj7 – C
Ab7 – C
Db maj7 – C

Pri používaní rôznych kombinácií zachovávajme tento poriadok: subdominanta, molová subdominanta, dominanta, tonika.

Prehľad rôznych možností foriem kadencií:

1. subdominanta tonika
2. molová subdominanta tonika
3. dominanta tonika
4. subdominanta, subdominanta molová tonika
5. subdominanta dominanta tonika
6. molová subdominanta, dominanta tonika
7. subdominanta, molová subdominanta, dominanta tonika

Pri zachovaní postupu subdominanta – molová subdominanta – tonika, dostaneme o. i. tieto spoje:

IV IVm I
alebo II^m7 II^m7 (b5) I
alebo II^m7 bVII7 I
atd.

Pomocou postupu subdominanta, molová subdominanta, dominanta, tonika, vzniknú ďalšie možné variácie:

	IIm7	IIIm7 (b5)	V7	I
alebo	IV	IIIm7 (b5)	V7	I
alebo	IV	bVII7	V6	IIIIm7
alebo	IIm7	b VII7	bII7	I

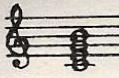
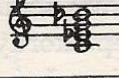
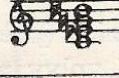
Podobným spôsobom môžeme utvoriť mnoho rôznych kadencií. Viaceré sú použité v základných harmonických štruktúrach známych tém. Všetky typy kadencií však môžeme dobre využiť pri reharmonizácii.

Typy akordov. Okrem doteraz spomenutých typov akordov (durový septakord, molový septakord, dominantný septakord), hudebníci v praxi využívajú i rôzne iné akordy. Napríklad miesto durového septakordu môžeme použiť aj durový sextakord. Tvoríme ho podobne ako durový septakord, ale k základnému kvintakordu miesto septimy pridáme sextu durovej stupnice. Tak C6 sa skladá z tónov c, e, g, a. Ak podklad k improvizácii tvorí molová stupnica, v takom prípade ide o tonický molový akord, ktorý sa lísi od molového septakordu. V tomto prípade používame dve základné formy tonického molového akordu, a to molový sextakord a molový kvintakord s pridanou veľkou septimou. Tak napríklad v c mol tento sextakord sa označuje ako Cm6 (molové akordy môžu byť i s malým písmenom) a skladá sa z tónov c, es, g, a, a spomínaný septakord, ktorý označíme Cm7 sa skladá z tónov c, es, g, h. Niekoľko molových septakordov môže byť nahradený zmenšenomalým septakordom ($\emptyset 7$), ktorý sa lísi od molového septakordu jedine zmenšenou kvintou. To znamená, že v c mol sa bude skladať z c, es, ges, b.

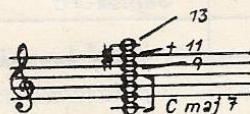
S alternatívou kvintou sa najčastejšie stretávame v type dominantného septakordu.

$$\begin{aligned} \text{Cb7 (5b)} &= \text{c, e, ges, b} \\ \text{C7 (5+)} &= \text{c, e, gis, b} \end{aligned}$$

Všetky dosiaľ uvedené typy akordov prehľadne zhrňuje tabuľka ktorú preberáme z knihy J. Cokera Improvising jazz:

PRÍKLAD	SYMBOL	NAZOV	OBSAHUJE INTERVALY
	C maj 7	durový (tonický) septakord	velká tercia čistá kvinta veľká septima
	C ⁶	durový kvintakord s pridanou sextou	velká tercia čistá kvinta veľká sexta
	Cm ⁶	molový kvintakord s pridanou sextou	malá tercia čistá kvinta veľká sexta
	Cm ^{7b5} alebo Cm ^{7#10}	molový kvintakord s pridanou veľkou septimou	malá tercia čistá kvinta veľká septima
	Cm ⁷	molový septakord	malá tercia čistá kvinta malá septima
	C ^{m7-5}	zmenšene malý septakord	malá tercia zmenšená kvinta malá septima
	C ⁷	septakord alebo dominantný septakord	veľká tercia čistá kvinta malá septima
	C ^{7 (5#)} alebo	zväčšený malý septakord	veľká tercia zväčšená kvinta malá septima
	C ^{7 (5b)}	septakord so zmenšenou kvintou	veľká tercia zmenšená kvinta malá septima

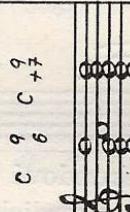
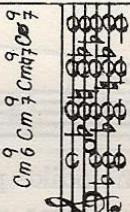
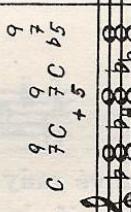
Nónové, undecimové, tercdecimové akordy tvoríme prípájaním ďalších tercií k základnému septakordu. Akord takto farebne obohacujeme bez toho, že by sa zmenila jeho funkcia. Tieto akordy sú využívané najmä v modernom džeze.



Vidíme, že nóna = sekunda + oktáva. Týmto spôsobom korešponduje undecima s kvartou (v našom prípade zväčšenou) a tercdecima so sextou tej istej stupnice. Tieto superimpozície vytvárajú väčšie možnosti pre alterácie, ako jednoduché septakordy. Ďalšia Cokerova tabuľka uvádza viaceru možností pre superimpozície na rôzne druhy septakordov používaných v džeze. (Príklad na str. 111).

V stĺpci A sú tonické durové akordy. V B tonické molové akordy (s pridanou sextou a veľkou septimou) a molové septakordy (molový septakord a polozmenšený septakord). Stĺpec C obsahuje dominantné septakordy. Okrem základných údajov v jednotlivých stĺpcach sú uvedené i možné superimpozície týchto akordov.

Dominantný septakord (C) má najviac možností superimpozícií (počítame v tom i možnosti alterácie) bez toho, že by tieto úkony mali vplyv na základnú funkciu akordu. Týchto možností je v skutočnosti 21, ak počítame všetky obmeny; 13 z nich uvádzame v tabuľke a všimnime si ešte 8 zostávajúcich:

ZÁKLADNÝ AKORD	NONAKORD	ZMENŠENÁ NÓNA	ZVÄCSEŇA' NÓNA	UNDECIMA	ZVÄCSEŇA' UNDECIMA	TERC-DECIMA
Skupina A maj ⁶ maj ⁷	C 9 6 C + ⁹ 			+11 +11 C 9 C 9 6 7	+11 +11 C 9 C 9 6 7	C 6 oddadá (6 = 73) +13 +11
Skupina B m ⁶ m ⁷ m ⁹ neto m ^{#7} Ø 7	C 9 C 9 C 9 Ø 7 C 6 C 7 C 9 Ø 7 		odpadá (m 3 = +9)	11 11 11 C 6 C 7 C 9 Ø 7 9 9 9	Ø 7 = odpadá (Ø 5 = +11)	+13 +11 9 C m Ø 7 +13 +11 9
Skupina C - 7 + 7 5 ^b	C 9 C 9 C 9 7 C 5 C 7 C 5 C 7 C 5 - 7 C 5 C 7 C 5 C 7 C 5 			b 5 = odpadá (b 5 = +11)	+7 - odpadá (+7 = +11)	+13 +11 9 C 7 C 7 C 5 +13 +11 9 C 7 C 7 C 5 +13 +11 9 C 7 C 7 C 5 +13 +11 9 C 7 C 7 C 5

Ak by sa v melodike improvizovaného chórusu vyskytli nóny, undecimy, alebo tercdecimy jednotlivých akordov nepodložené základným septakordom, dostali by sme skreslený a nelogický výsledok.

Použitím nóny, undecimy, alebo tercdecimy vzniká nový trojzvuk, ktorý znie nad základným septakordom; ide tu o polychordalizmus. Napríklad v našom prípade nad akordom C7 znejú tóny trojzvuku D dur. Tento spôsob myslenia je bežný u improvizátorov a často ho nachádzame i v partitúrach. Všimnime si niekoľko príkladov polychordalizmu v improvizoványch frázach:



Akordy a tónové rady. Kedže v melodike prevažujú sekundové kroky, je dôležité si ujasniť, ktoré tóny použijeme medzi tónmi akordickými, ako tóny melodické. Pre durový septakord to budú tóny durovej stupnice, odvodenej od základného tónu akordu, čiže ak ide o durový septakord postavený na tóne C, výsledná stupnica bude C dur. Takto okrem tónov c, e, g, h, môžeme použiť tóny d, f, a.

A musical staff in G major (one sharp) shows a sequence of notes: a dotted quarter note, an eighth note, a dotted quarter note, an eighth note, a dotted quarter note, an eighth note, and a dotted quarter note. A bracket labeled '(a)' groups the last six notes. To the right of the staff is a rectangular box divided into three vertical columns. The first column contains the chord 'Cmaj⁷' with its bass note on the bottom line. The second column contains the chord 'Dm⁷' with its bass note on the bottom line. The third column contains the chord 'G⁷' with its bass note on the bottom line.

Pri kadencii Dm7 – G7 – C vidíme, že súhrn akordických tónov všetkých troch akordov nám vlastne vytvára úplný materiál stupnice C dur. Tento využijeme pre tvorenie improvizácií. Pri improvizácii využívame stupnicovú konštrukciu začínajúcu od základného tónu, toho-ktorého akordu. Vídime, že pri akorde Dm7 bude to rad tónov, ktorý zodpovedá dórskej stupnici a pri akorde G7 to bude mixolydická. Využitie tohto faktu môžeme aplikovať na improvizáciu v bluesovej schéme.

A musical staff in G major (one sharp) shows a sequence of chords: Cmaj, F7, Cmaj⁷, C7, and F7. Below each chord is a corresponding bass line. The bass lines are identical for Cmaj and Cmaj⁷, for F7 and F7, and for C7 and G7.

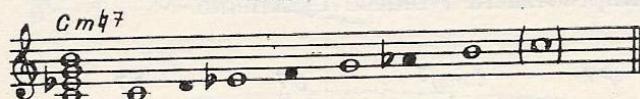
Tento akordický materiál doplníme stupnicami:

A musical staff in G major (one sharp) shows a sequence of chords: Cmaj⁷, F7, C7, and Dm⁷. Below each chord is a corresponding bass line. Above the staff, a blues scale is shown, starting from the root note G. The scale consists of the notes G, B, D, E, G, B, D.

Pri akordoch Cmaj7 a C6 používame stupnicu C dur. Pri akordoch Cm6, Cm 7, použijeme melodickú c mol (zostupnú).



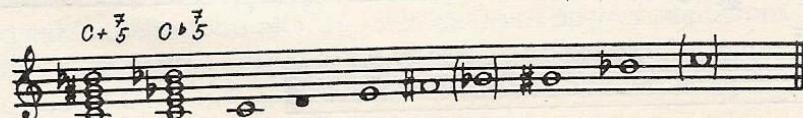
Pri samotnom akorde Cm 7 môže použiť i c mol harmonickú:



Ak sa vyskytne zmenšeno-malý septakord, napr. C Ø7, použijeme materiál stupnice Des dur, počnúc od tónu c. Tento rad zodpovedá tzv. lokrickej stupnici.



Pri dominantnom septakorde s alterovanou kvintou, použijeme celotónovú stupnicu (táto pozostáva len z intervalov veľkej sekundy).



Spomenuté rady môžeme aplikovať na bluesovú štruktúru.

The image displays six horizontal musical staves, each consisting of five lines and four spaces. The staves are arranged vertically. Above each staff, a chord name is written in capital letters with a circled number indicating its function. The chords shown are: Cm⁶, Fm⁶; Cm⁶, C+⁷; Fm⁴⁷, Fm^{b7}; Cm^{b7}, Cm^{b7}; D^{b7}, G^{b5}; and Cm^{b7}, Cm^{b7}. The notes are represented by open circles on the staff, and the rests are indicated by vertical dashes.

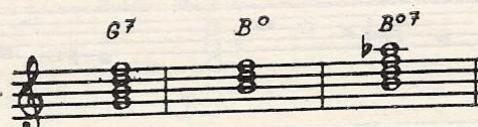
Vplyvom prevahy lineárneho myšlenia u niektorých moderných džezových hudobníkov dostala sa do popredia tzv. zmenšená stupnica (diminished scale). Je to vlastne alterovaná stupnica, ktorej konštrukcia pozostáva z pravidelného striedania veľkých a malých sekúnd:

A single horizontal musical staff is shown, starting with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (indicated by 'C'). The staff begins with a note on the first line, followed by a half note on the second space. This pattern of a note on the line and a half note on the space repeats across the staff. Above the staff, the label 'C dim' is written, where 'dim' is enclosed in parentheses.

Zmenšenú stupnicu vyvodíme zo zmenšeného septakordu.



Tento akord, ako vidíme, skladá sa len z malých tercií, ktoré mu dodávajú symetričnosť a zvukovú viacnačnosť. Môžeme ho rozvíesť takmer do všetkých akordov, vrátane iného zmenšeného septakordu. Keďže každý tón tohto akordu môže byť základným, môžeme ho charakterizovať jedine podľa zvukovosti. Najčastejšie nahradzuje dominantný septakord a tvoríme ho na siedmom stupni (vyniecháme základný tón dominantného septakordu a pridáme malú terciu).



Mnohoznačnosť zmenšeného akordu sa odzrkadluje i na zmenšenej stupnici. Táto sa skladá z dvoch zmenšených septakordov, ktorých základné tóny sú vzdielené na interval veľkej sekundy. Z tohto dôvodu je prvý interval stupnice veľká sekunda. Existujú tri zmenšené stupnice (samozrejme nepočítame s enharmonickými zámenami); sú to stupnice so základnými tónmi c, des, d. Zmenšená stupnica es už pozostáva z tých istých tónov ako stupnica na c, stupnicu od e zasa tvoria tie isté tóny ako des, atď. Okrem stupnica na c, stupnicu od e zasa tvoria tie isté tóny ako des, atď. Okrem zmenšeného septakordu, ktorý sa najcharakteristickejšie viaže na túto stupnicu, môžeme ju spájať i s akordmi $\emptyset 7$, m6 a m7. V každom prípade musíme vychádzať z toho istého základného tónu pre stupnicu i pre akord. To znamená, že napr. zmenšená stupnica od d sa môže viazať D $\emptyset 7$, zmenšená stupnica od F s Fm7 atď. V dôzaze sa však zmenšená stupnica najviac používa v súvislosti s dominantným septakordom. Ako sme už spomenuli, tento akord často obsahuje alterované tóny, ktoré nemenia funkciu akordu, ale naopak, obohacujú jeho zvukovú kvalitu. Tiež sme spomenuli, že nóny,

decimy, tercdecimy, ako aj ich alterácie bežne pridávame k základnému štvorzvuku. Pre tieto príčiny sa spomínaný akord stáva hlavným činiteľom pre dosiahnutie rozmanitosti harmonických štruktúr. Ak zoberieme za základ napríklad akord G7, alebo G7b5 a v improvizácii využijeme zmenšenú stupnicu tvorenú od tónu as, táto stupnica zahrnie nasledovné tóny akordu: základný tón, terciu, kvintu, septimu, zmenšenú nónu, zväčšenú nónu, zväčšenú undecimu a tercdecimu. Jedine dva akordické tóny (z možných desiatich), a to zväčšená kvinta a maj. nóna, nie sú v tejto stupnici zahrnuté.

Pri harmonickom základe G⁷5, použijeme celotónovú stupnicu, ak sa v dominantnom septakorde vyskytuje aj majorová nóna použijeme buď celotónovú, alebo mixolydickú stupnicu (závisí to od prítomnosti zmenšenej alebo zväčšenej kvinty). Pri G7 dávame prednosť použitiu zmenšenej stupnice od as, ako sme už uviedli v príklade, ako zmenšenej stupnici tvorenej na g.

V tabuľke na str. 118 uvádzame prehľad súvislostí medzi akordmi a sprievodnými stupnicami.

Rozbor skladby All the Things You Are. Harmonické cítenie jednotlivých interpretov je veľmi odlišné, a nájdú sa hudobníci, ktorí majú tak vyvinutý prirodzený zmysel, že spontánne vystihnu i tie najkomplikovanejšie postupy. Vo väčšine je potrebné absolvovať predprípravu k improvizácii vo forme rozboru témy. Na príklade veľmi často hranej skladby Jeroma Kerna – All the Things You Are – všimnime si možnosti takéhoto rozboru (pozri str. 119).

Téma je komponovaná v malej piesňovej forme, ktorej štruktúra je: A, A', B, A''. Prvé tri časti (A, A' B) majú po 8 taktoch, posledná časť (A''), ktorá je vlastne variáciou prvých dvoch častí, má 12 taktov.

V prvých štyroch taktoch vidíme, že ide o As dur, názorne to demonštruje kadencia prvých štyroch akordov. Prvý akord Fm7 je v As dur septakordom na šiestom stupni. Ak neberieme do úvahy nás príklad, tento

DRUH	AKORD	STUPNICE		
		1. Výber	2. Výber	3. Výber
Durové akordy	maj ⁷	durová stup.		
	maj ⁶	durová stup.		
Molové akordy	m ⁶	melodická mol.st.	zmenšená stup.	
	m [#] 7	melodická mol.st.	harmonická mol.st.	zmenšená
m 7	m 7	dorická stup.	zmenšená stup.	
	ø 7	hypofrygická sl.	zmenšená stup.	
7 dominantný septakord	7	mixolydická stup.	celotónová stup.	zmenšená (o $\frac{1}{2}$ tónu vyššie)
	+ 5 7	celotónová stup.		
	b 5 7	zmenšená stup. (o $\frac{1}{2}$ tónu vyššie)	celotónová stup.	
	ø 7 (maj ³) nad	zmenšená stup. (od základného tónu.)		

Stupnica A^bdur

A časť

Fm ⁷	B ^b m ⁷	E ^b 7	A ^b maj ⁷
Takt 1	2	3	4
C mol (b5) (b9)		G dur	
D ^b maj ⁷	Bm ⁷	G ⁷	Cmaj ⁷
5	6	7	8

A' časť
(transpozícia časti A)

Cm ⁷	Fm ⁷	B ^b 7	E ^b maj ⁷
A ^b maj ⁷	A ^b m ⁷	D ⁷	Gmaj ⁷

BRIDGE

Am ⁷	D ⁷	G
-----------------	----------------	---

G dur

F#m ⁹	B ⁹	E	C ⁷
------------------	----------------	---	----------------

E dur

A'' časť

Fm ⁷	B ^b m ⁷	E ^b 7	A ^b maj ⁷
F#dur		A ^b dur	
D ^b maj ⁷	D ^b m ⁷	E ^b 7	Cm ⁷
B ^b dur		D ^b dim.	
R ^b m ⁷	E ^b 7	A ^b maj ⁷	

A^bdur

akord môže byť v Es dur septakordom na II. stupni a v Des dur na III. stupni. Možnosti výberu sa nám zúžia po pridaní druhého akordu Bm7. Spoj Fm7–Bm7 sa vyskytuje len vo dvoch možnostiach, a to Des dur alebo As dur. Ak však k tomuto spoju pridáme tretí akord Es7, je jasné, že ide o kadenciu v As. Štvrtý akord As maj. 7 nám správnosť týchto úvah potvrdzuje.

Pri improvizácii nemôžeme jednotlivé akordy chápať oddelené, ale len v rámci celkového smerovania harmonického pohybu. Z tohto vyplýva, že najvhodnejšou stupnicou pre prvé štyri takty bude As dur. Avšak dôležité je pri každom jednotlivom takte umiestnenie akordických tónov (f, as, c, es) k ostatným tónom stupnice (b, des, g) a k pridaným alebo prechodným tónom (a, h, d, e, ges).

Ďalší príklad improvizácie na prvého frázu témy a všimneme si v nej akordické tóny (*), diatonické tóny (+) a pridané tóny (o).

A^bdur

Ďalšie štyri takty prinášajú viac problémov. V prvom takte nachádzame akord Des maj7, ktorý je vo vzťahu k As dur jeho subdominantou. Nasledujúci takt však prináša náhlu chromatickú moduláciu, čiže akord na tóne d a harmonický pohyb smeruje od Cmi. Jasne to vyplýva zo spoja Dm7b5 – G7b9. Táto harmonická zmena nie je však celkom neočakávaná, lebo vzťah medzi stupnicami As dur a Cm je dosť blízky, ich tónový materiál sa odlišuje len jedným tónom (des v As dur a d v c mol). V treťom takte je náhle prekvapenie – podľa dovtedajšieho harmonického smerovania by sme očakávali rozvod do Cm, miesto neho však príde C dur, ktorý

pôsobí neočakávane. Tu sa predpokladaný materiál dosť podstatne zmenil, miesto tónov es, as, b, dostávame e, a, h. V taktoch 5–8 nachádzame dve podstatné zmeny:

1. 5. a 6. takt spolu sú z motivického hľadiska neoddeliteľné, no v šiestom má harmónia modulačný charakter a nedá sa diatonicky začleniť do improvizácej stupnice As.

2. Medzi 6. a 7. taktom dochádza k modálnej zmene, bez zmenenia základu.

Tak isto ako u prvých štyroch taktov, i teraz si všimnime jednu z možných improvizácií:



S nasledujúcou časťou (A') nebudeme mať mnoho práce: harmonicky a melodicky je to sekvenčná repríza prvej časti (A), transponovaná o čistú kvartu nižšie.

Takty 17–24 tvoria časť B (v džezovej terminológii sa nazýva „bridge“). Prvé štyri takty tvoria kadenciu II 7 – V 7 – I, v stupnici C dur, ktorá bude zároveň aj improvizáčnou stupnicou. Ďalšie štyri takty tvoria tú istú kadenciu v E dur. Avšak posledný takt časti B prináša problémy. Akord C aug (C), ktorý tvoria tóny c, es, gis, sa stáva kľúčovým akordom. Všimnime si jeho funkciu: je ňou zabezpečenie hladkého prechodu z kadencie stupnice Es dur do As dur, ktorou začína ďalšia časť (A''). Musíme si však uvedomiť, že v témach ako je táto (AABA), vyvrcholenie napäťia nastáva na konci časti B, po ktorej nasleduje zopakovanie hlavnej myšlienky. Čiže akord C+ slúži tiež ako formový prostriedok, ktorý nám umožní návrat do známej náplne časti A. Pri určení improvizácej stupnice sa dostávame do tej situácie, že môžeme vyberať z viacerých možností:

1. V duchu enharmonickej modulácie môžeme postaviť kombinovaný rad, ktorý zjednotí tóny stupníc E dur a As dur:



2. Môžeme použiť jednoducho stupnicu f mol. V tomto prípade použijeme tón E miesto Es zo stupnice As dur.



3. Podľa iného poňatia, môžeme dva spomínané akordy považovať za „antiharmónie“. Tomuto zodpovie postavenie celotónového radu; tento bude pôsobiť neutrálne medzi oboma harmonickými funkciemi a zvýši sa i zaujímavosť improvizácie.

Ďalších 12 taktov neprináša veľké problémy. Prvé 4 takty sú zhodné so začiatkom. Takt 30 prináša zmenu, v celom takte vystačíme s akordom des mol; akord G7 je použitý na základe nám známych postupov pri substitúcii. Je to vlastne len modálna zmena subdominantného akordu. S týmto prvkom sa veľmi často stretávame v kóde skladieb. Môžeme tu hrať jednoducho des mol, ale zaujímať sa viac pôsobí kombinácia des mol s Ces dur (znížený III. stupeň As dur). Tako dostaneme vhodnú farbu pre celý harmonický úsek. S týmto postupom sa často stretneme najmä v modernom džeze. V ďalšom takte je akord Cm7, je to vlastne septakord na III. stupni As dur, preto môžeme využiť tónový materiál stupnice As dur. Takt 32 prináša špeciálny problém vo forme zmenšeného akordu (Ces dim). Tento akord obsahuje i toniku As, čiže existuje tu možnosť obratu tak, aby tonika bola základným tónom akordu. Je to zvláštny a veľmi charakteristický obrat. K akordu na tomto mieste použijeme rad:

29 30 31 32
A^bdur *C^bdur* *A^bdur*
D^bmaj *D^bm7* *G^b7* *Gm7* *B^edim*

33 34 35 36
A^bdur
B^bm7 *F^b7* *A^b* *B^b*

123

Transkripcia improvizácií

Spomenuli sme už dôležitosť štúdia transkripcí sól svetoznámych interpretov. Túto potrebu zdáaleka nepocifujú len začiatočníci; často i vynikajúci hudobníci si zapisujú sóla svojich kolegov. V súvislosti s transkripciami však musíme upozorniť na jeden jav, s ktorým sa dosť často stretáme: niektorí hudobníci preberajú totiž kompletné sóla svojich vzorov do vlastného repertoáru. Takéto počinanie je vo všeobecnosti neprípustné — platí zásada, že improvizované chórusy majú byť reprodukované len ich tvorcami. Čiastočnú výnimku tvoria „vyimprovizované“ chórusy, ktoré natol'ko prešli do všeobecného povedomia, že ich nemenná (alebo len striedmo obmeňovaná) interpretácia sa stala úzusom. K takýmto patrí slávne sólo Alphonsa Picoua v High Society, Kinga Oliviera v Dippermouth Blues, alebo Colemana Hawkinsa v Body and Soul a pod. Ďalšiu výnimku tvoria niektoré vokálne pretlmočenie inštrumentálnych improvizácií (napr. v tvorbe tria Lambert — Hendricks — Ross).

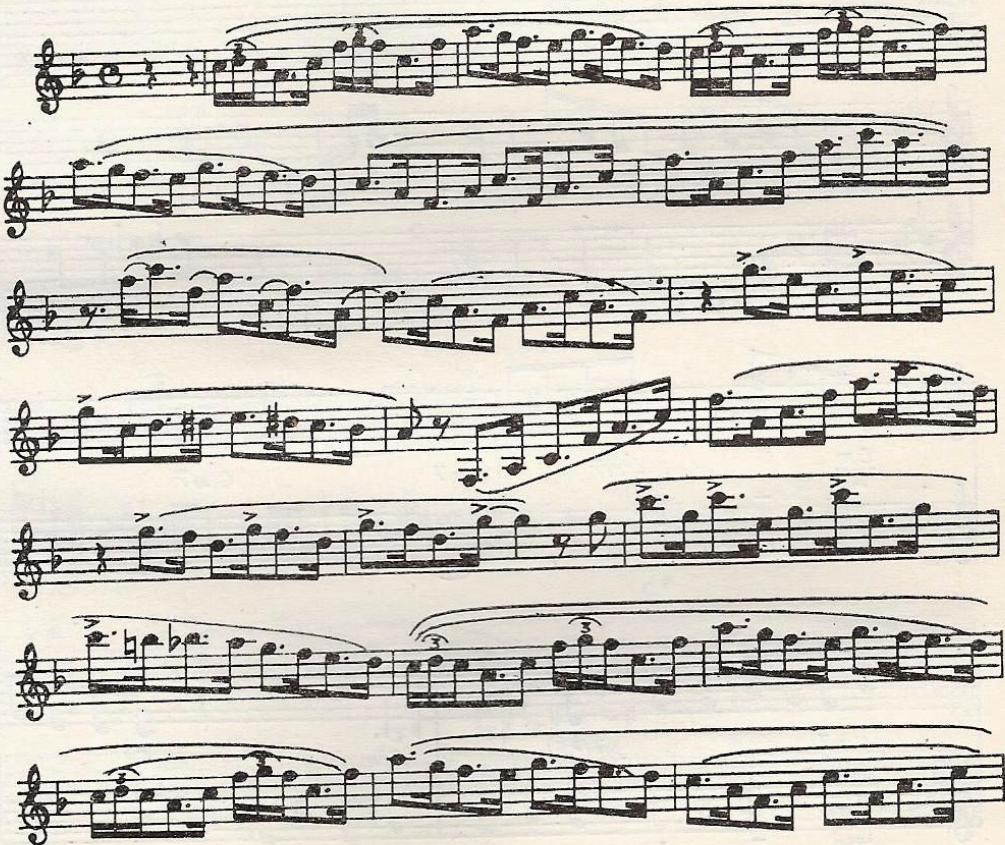
Štúdium transkripcí má priniesť výsledky v dvoch smeroch:

1. rozvíja sluch, hudobnú predstavivosť a pamäť
2. pomáha hlbšie pochopiť hudobné myšlenie jednotlivých významných improvizátorov a logiku spracovania materiálu v improvizácii.

Známym faktom je okolnosť, že v džaze notový zápis len veľmi neúplne odzrkadľuje skutočné vyznenie sóla. Odpadávajú tu totiž dôležité faktory, ako tvorba tónu, spolucítanie s rytmickou sekciou, drive a nedá sa tiež presne zachytiť frázovanie. Preto transkripcie pomôžu len záujemcom, ktorí

rí sú oboznámení i s nahrávkami uvedených a ďalších hudobníkov. Zároveň pre pochopenie týchto sôl sú potrebné znalosti o základných črtách džezových slohov (v tomto smere z prístupnej literatúry sa odvolávame aspoň na príslušné heslá vo vecnej časti Jazzového slovníka).

High Society (Alphonse Picou)



A handwritten musical score for piano, consisting of five staves of music. The music is written in common time and uses a treble clef for all staves. The score includes various musical markings such as dynamics, rests, and slurs. Chord symbols are placed below the staff to indicate harmonic progression. The chords identified are Fm⁷, Gm⁷, Cm⁷, Cm⁷/A, A^bm⁷, Gm⁷, G^bm⁷, Fm⁷, B^{7(b5)}, E^bmaj⁹, and E^b.

Fm⁷ Gm⁷ Cm⁷

Cm⁷/A A^bm⁷ Gm⁷ G^bm⁷

Fm⁷ B^{7(b5)} E^bmaj⁹ E^b

Muggles (Louis Armstrong)

A

C

B

C7 F

Fm rit. C Slow-Blues

G^o C7

D

C C7

C7 F F

110 C 3 C G7 3

C C

China Boy (Bix Beiderbecke)

Tema

Impr.

A⁷

Cm Cm G

Found a New Baby (Charles Christian)

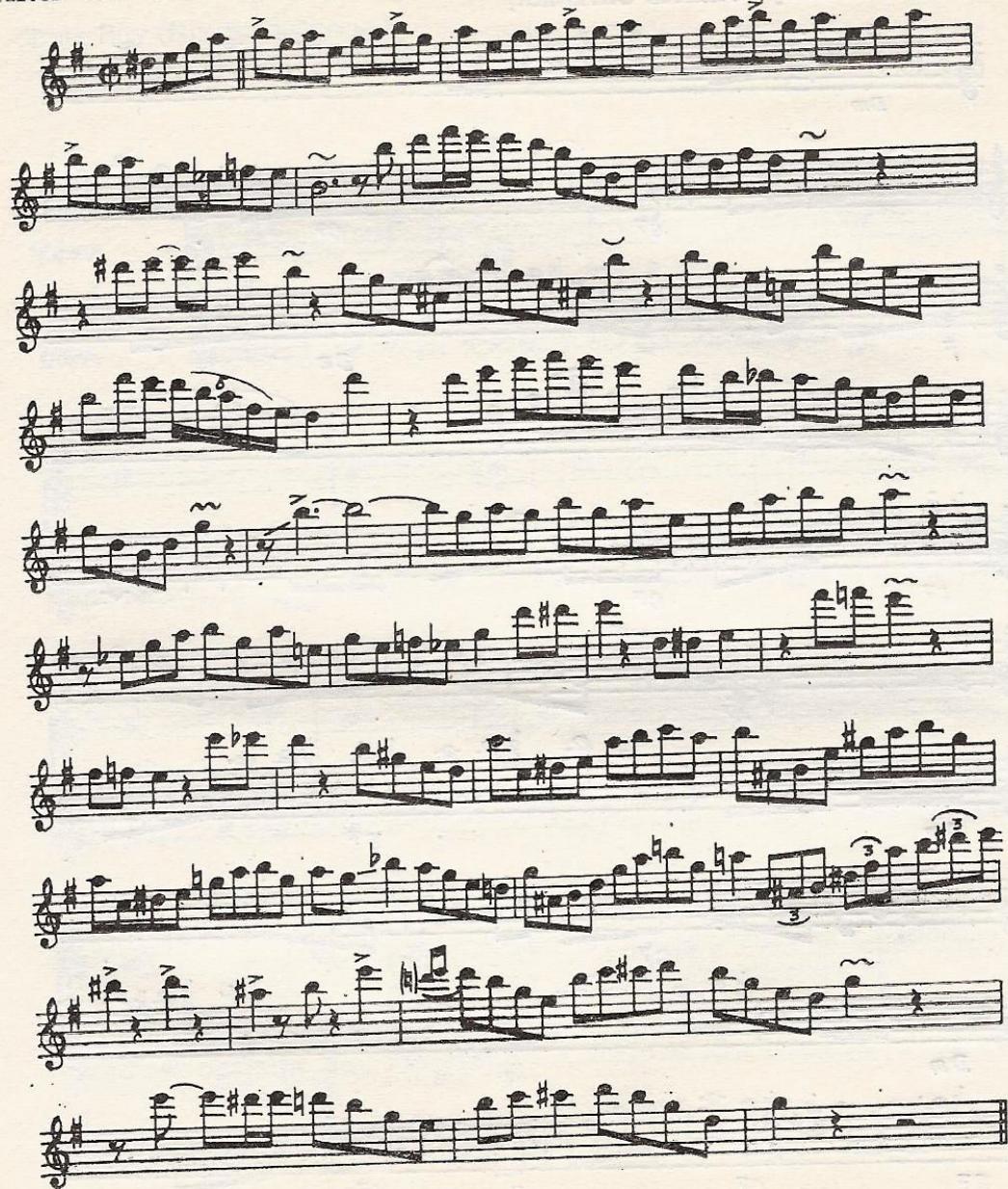
A handwritten musical score for a single melodic line, likely for a singer or instrumentalist. The score consists of ten staves of music, each with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The music is written on five-line staff paper.

The score includes the following harmonic progression indicated by Roman numerals:

- Staff 1: Dm
- Staff 2: G7
- Staff 3: C7
- Staff 4: F
- Staff 5: Dm
- Staff 6: G7
- Staff 7: C7
- Staff 8: A7
- Staff 9: Dm
- Staff 10: G7
- Staff 11: C7
- Staff 12: F
- Staff 13: A7

The music features various note heads, stems, and rests, with some notes having horizontal dashes through them. There are also several grace notes indicated by small vertical strokes above the main note heads.

After You've Gone (Benny Goodman)

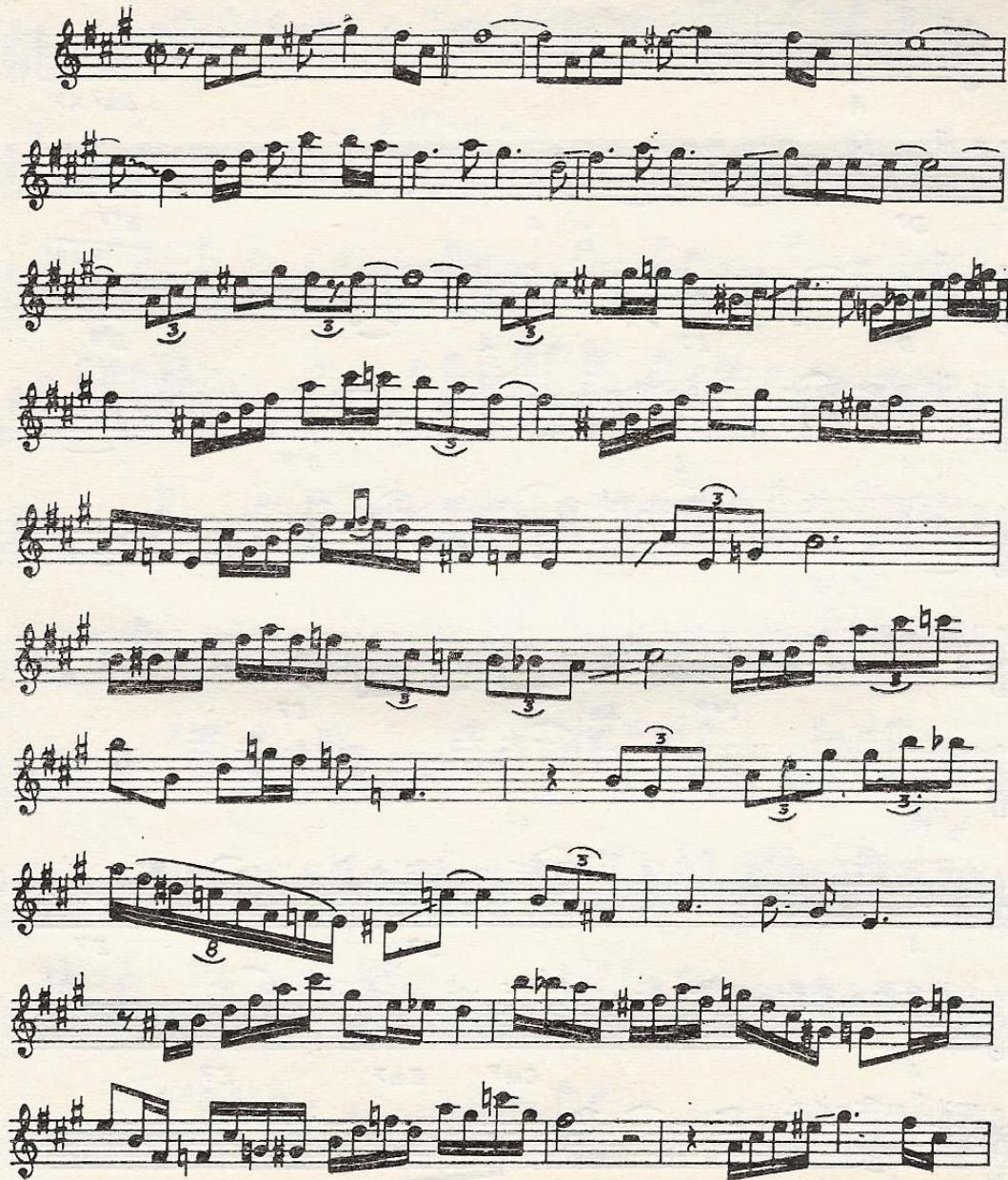


Under Cover Girl Blues (Lester Yuong)

The musical score is handwritten on ten staves. The key signature is G major (no sharps or flats). The time signature is 4/4. The chords labeled below the staves are:

- Staff 1: A, Em⁷ A⁷
- Staff 2: D⁷, A, B^{b7}
- Staff 3: D, E⁷, A, B^{b7}
- Staff 4: A, A, B^{b7}
- Staff 5: Em⁷ A⁷, D⁷, D⁷, A
- Staff 6: C^{#7}, B^{m7}, E⁷
- Staff 7: A, A⁷
- Staff 8: A, D⁷, E⁷
- Staff 9: A, C^{m7}, B^{m7}, E⁷
- Staff 10: A

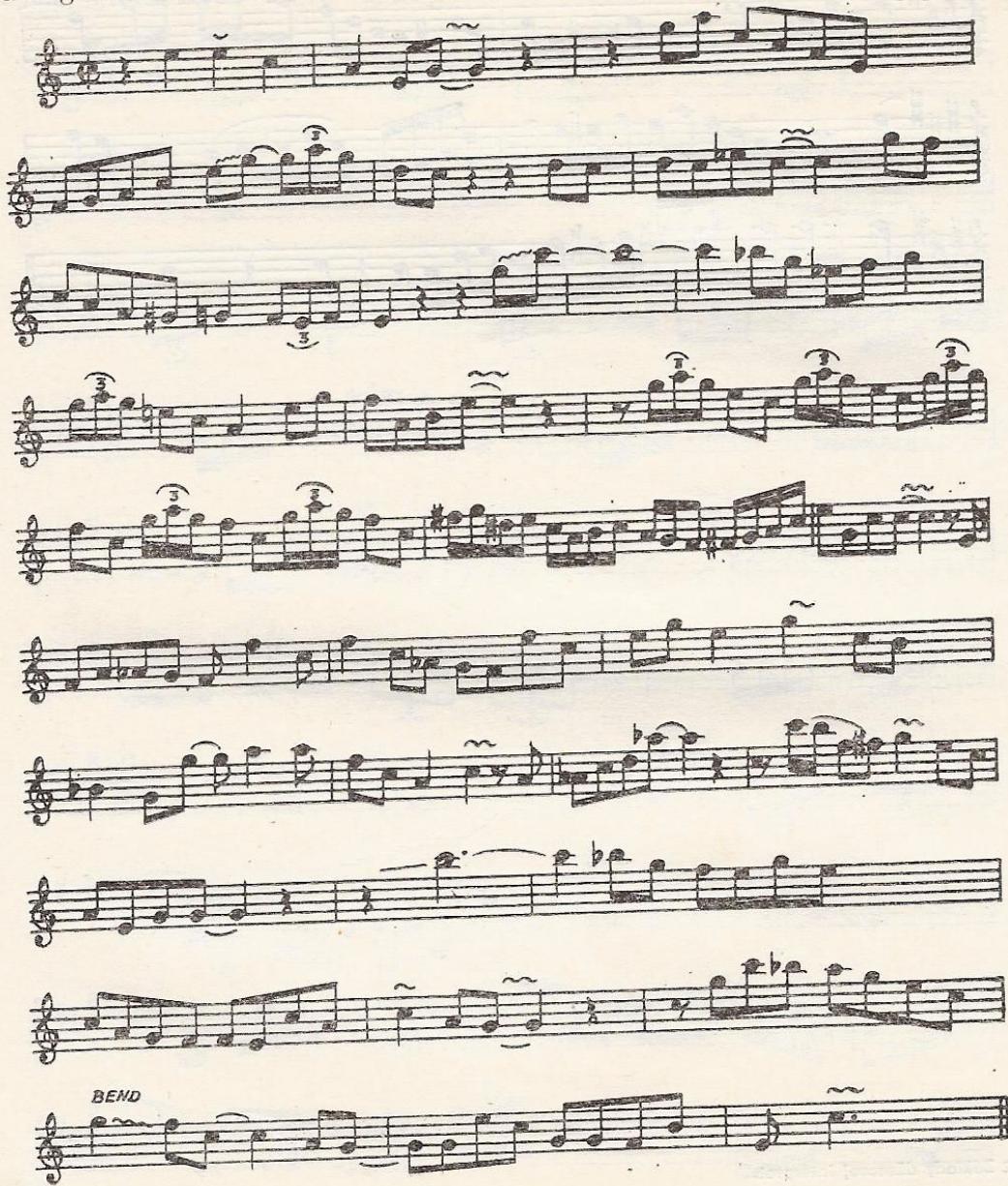
Coctails For Two (Benny Carter)





12 Základy džezovej interpret.

Going Out The Back Way (Johnny Hodges)



Platinum Love (Coleman Hawkins)

(LAZILY)

A G[#]m C[#]7(^{b5}) F[#]7

B7 Bm7 E7

A F[#]m7 Bm7 E7 A

G[#]m7 C[#]9 F[#]9

B9 Bm9 E7 A

Groovin High (Charles Parker)

Fast

A

Bb⁷

D⁷ D^{7b9} E^b

E^b C9(b5) C⁷

F⁹ F⁷ Fm⁷

E⁷ Gm⁷ F#m⁷ Fm⁷

E⁷ Eb E^b

D⁷ D⁷ E^b E^b

C9 (b5) C⁷ F⁹

F⁷ Fm⁷ Fm⁷ E⁷

Fm⁷ E E^b E⁷

B

C

Night in Tunisia (Dizzy Gillespie)

Moderately Fast

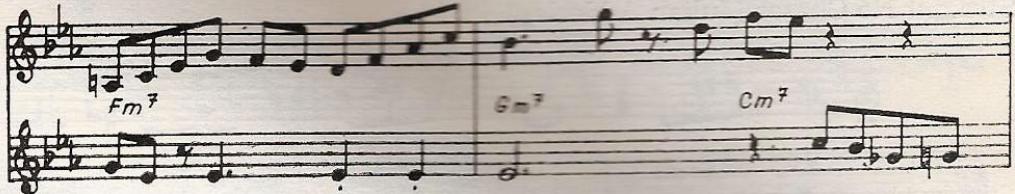
The musical score consists of ten staves of handwritten musical notation. The notation includes various note heads, stems, and rests, typical of jazz or blues solos. Chords are labeled below each staff, often with a circled '3' indicating a three-measure phrase. The chords include:
1. (F) (Measures 1-2)
2. Dm(+) E^b9(+11) E^b7 Dm⁶ Dm(+) E^b9(+11) (Measures 3-4)
3. Dm⁶ Fm⁷ Em⁷ A^{7(b9)} Dm(+) (Measures 5-6)
4. B^bm⁹ E^b7 B^bm⁹B^b9 Dm⁶ (Measures 7-8)
5. Dm^{b(9)} B^bm⁹ E^b9 Dm⁶ (Measures 9-10)
6. B^bm⁹ E^b9(+11) Dm(+) Gm^b A⁷⁽⁻¹⁾ Dm(+) Dm(+) (Measures 11-12)
7. A⁰⁷ D⁹ D^{7(b9)} Gm⁶ D^{7(b9)} Gm⁶ B^m⁹ (Measures 13-14)
8. B^bm⁶ D¹³ D^b¹³ C⁹ G^b¹³ (Measures 15-16)
9. F^b9 E^b7 A^{7(b9)} (Measures 17-18)
10. B^bm⁷ E^b9(+11) Dm E^b9 E^b9(+11) (Measures 19-20)
11. Dm⁶⁽⁹⁾ E^b9(+11) (Measures 21-22)



Eleven Four (Paul Desmond)

TÉMA

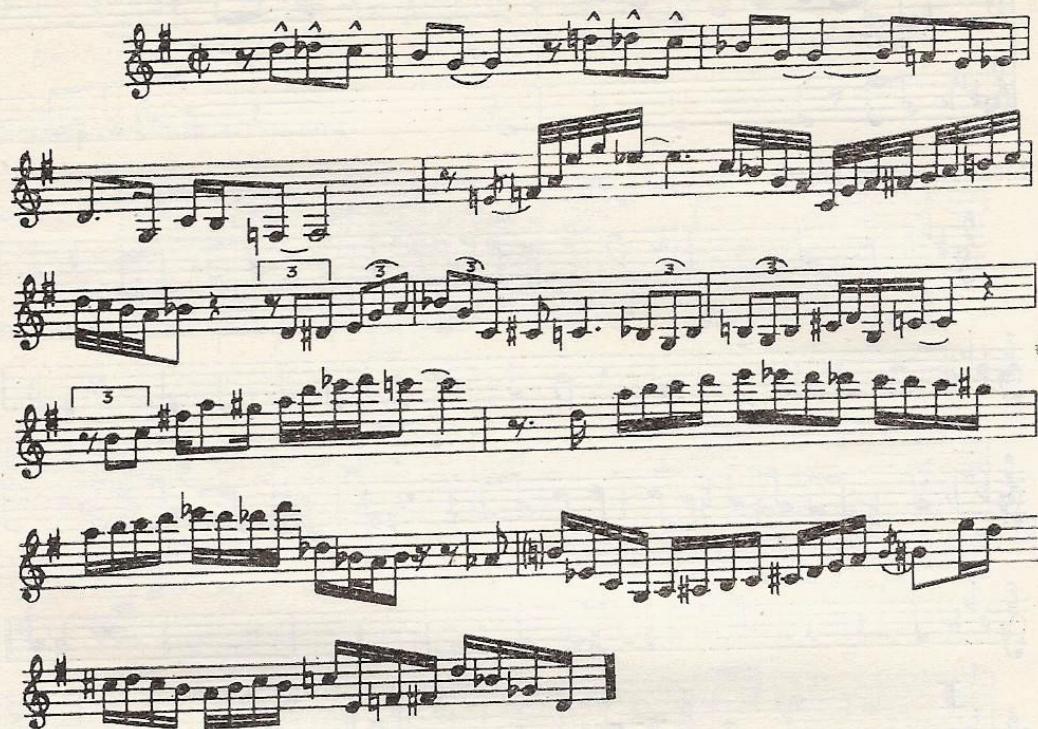
IMPROVIZACIÓN



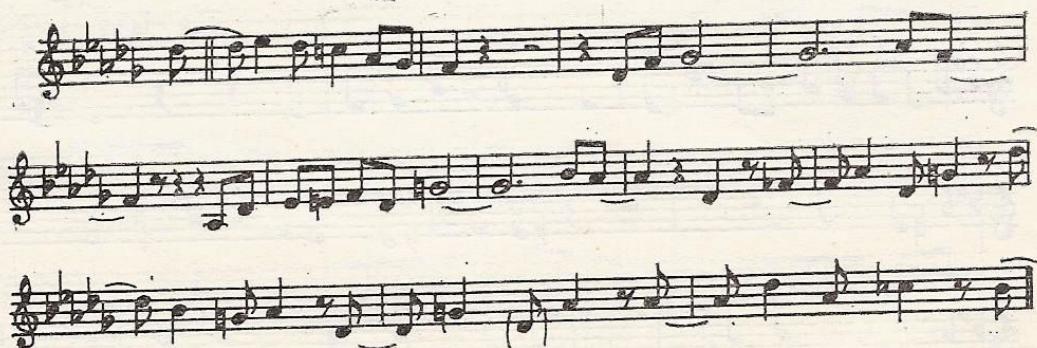
Israel (Miles Davis)

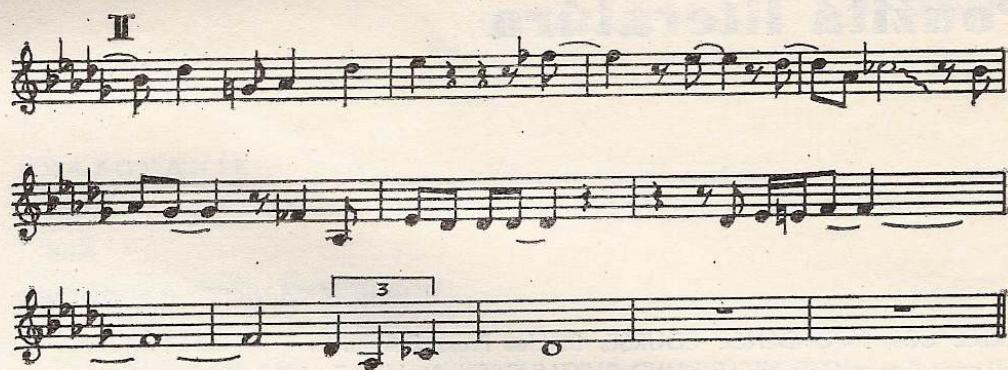
A continuation of the handwritten musical score for 'Israel' by Miles Davis. The score consists of seven staves of music. The first four staves are continuous from the previous page, showing a melodic line with various eighth-note patterns and rests. The fifth staff begins with a Roman numeral 'II' above the staff, indicating a section change. The sixth staff shows a melodic line with eighth-note patterns and rests. The seventh staff concludes the piece with the text 'ENS.' followed by a short melodic fragment.

Straight No Chaser (Julian Adderley)



Tears Inside (Ornette Coleman)





Použitá literatúra

- BERKLEE COREESPONDENCE COURSE, Berklee Press, Boston.
- Bohländer, Carlo: GESCHICHTE UND RHYTMUS, Schott, Mohuč 1960.
- Bohländer, Carlo: HARMONIELEHRE, Schott, Mohuč 1961.
- Coker, Jerry: IMPROVISING JAZZ, Prentice Hall, New York 1964.
- Dauer, Alfons M.: DER JAZZ, Erich Räth Verlag, Eisenach 1958.
- Garcia, Russ: PROFESSIONAL ARRANGER COMPOSER, Criterion Music, New York.
- Gonda, János: JAZZ, Gondolat, Budapest 1965.
- Mehegan, John: JAZZ IMPROVISATION I., III., Watson — Guptill, New York.
- Russo, Bill: COMPOSING FOR THE JAZZ ORCHESTRA, The University of Chicago Press 1961.
- Wasserberger, Igor a kolektív: JAZZOVÝ SLOVNÍK, ŠHV, Bratislava 1965.
- Williams, Martin: JAZZ PANORAMA, Crowell-Collier, Londýn 1962.
- Wiskirchen, George: DEVELOPMENTAL TECHNIQUES FOR THE SCHOOL DANCE BAND MUSICIAN, Berklee Press, Boston 1961.
- Zelenay, Pavol: AKO HRAŤ DO TANCA, ŠHV, Bratislava 1963.

Obsah

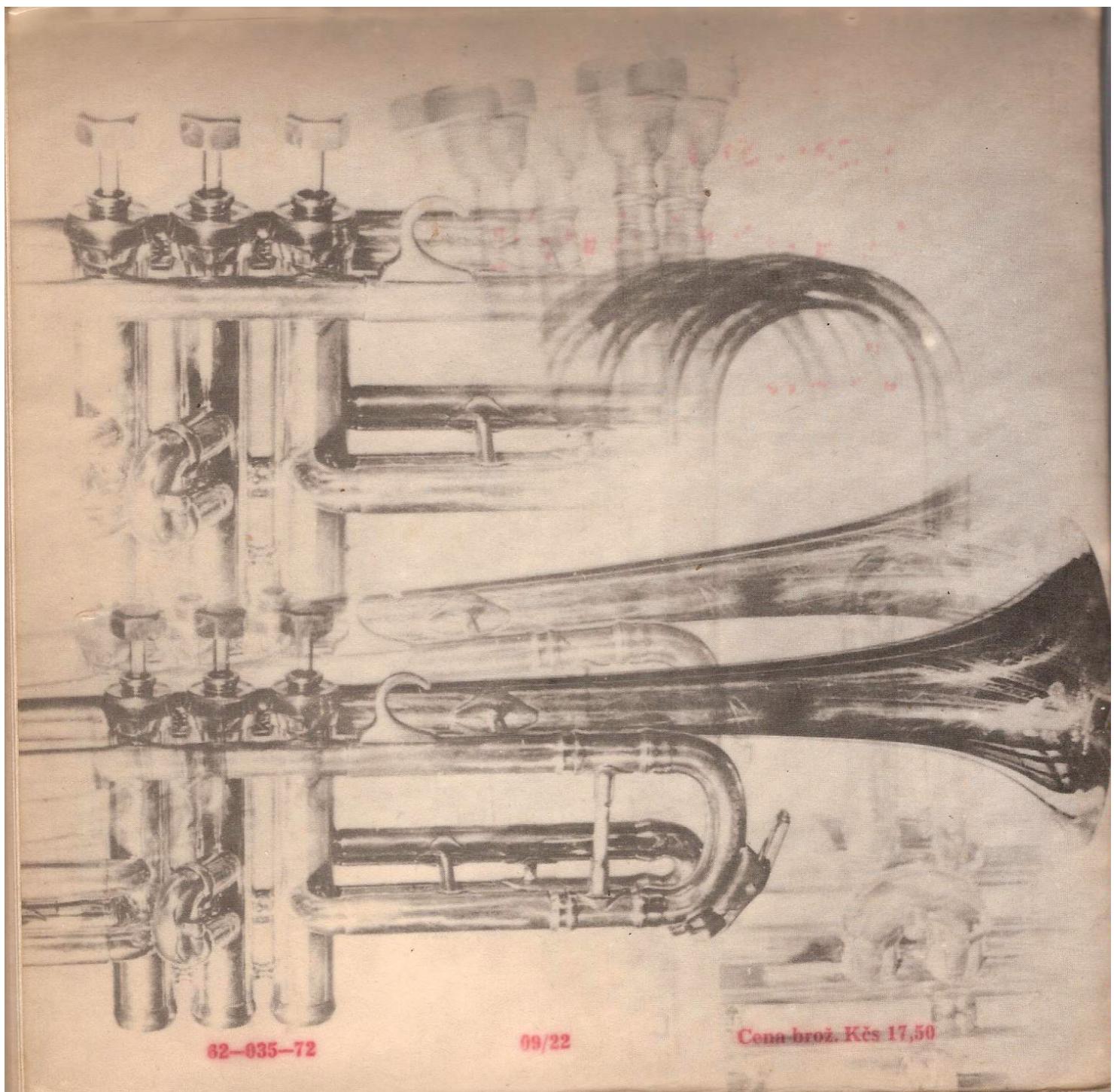
ÚVOD	3
F R Á Z O V A N I E	5
Osminové noty — Akcenty — Syncopácia — Frázovanie v najdôležitejších štýloch	
TECHNICKÉ PROBLÉMY SEKCIÍ	21
<i>Saxofónová sekcia</i>	
Saxofónové vibráto — Špeciálne efekty — Práca jazyka — Špecifické techniky barytónsaxofónu	
<i>Plechová sekcia</i>	36
Tvorba „big soundu“ — Vibráto — Špeciálne efekty — Práca jazykom — Trombóny — Intonácia — Pedálové tóny — Práca s jazykom — Dusítka	
<i>Rytimická sekcia</i>	58
Bicie nástroje — Vybavenie — Všeobecné problémy — Klavír — Sprievod rýchlych skladieb — Sprievod pomalých skladieb — Kontrabas	
ZNAKY VYSPELOSTI DŽEZOVÉHO ORCHESTRA	78
Precíznosť v nástupoch a vo frázovaní — Zvuková vyrovnanosť — Intonácia — Dynamika	
NIEKOĽKO POZNÁMOK K MELODIKE TÉM A IMPROVIZÁCIÍ	82
Prvky melodiky — Motív a jeho rozvíjanie — Zásady vedenia melódie v džaze Džezové témy	
HARMÓNIA	95
Akordické patterny — Náhradné akordy — Kadencia — Typy akordov — Akordy a tónové rady — Rozbor skladby All the Things You Are	
TRANSKRIPCIE IMPROVIZÁCIÍ	124
POUŽITÁ LITERATÚRA	142

Ivan Horváth — Igor Wasserberger
ZÁKLADY DŽEZOVEJ INTERPRETÁCIE
V roku 1972 vydal OPUS, slovenské hudobné vydavateľstvo, n. p., Bratislava Vyšlo
v Edícii knih o hudbe. Zodpovedná redaktorka Tatjana Faltinová. Technická redak-
torka Editra Kolláriková. Obálku navrhol Rastislav Majdlen.
Vytlačili Dukelské tlačiarne, n. p., Prešov. AH 3,47 — VH 8,59 — 403/22/822 — Strán
144 — Náklad 1 000 výtlačkov — 1. vydanie.

62-035-72

09/22

Cena brož. Kčs 17,50



62-035-72

09/22

Cena brož. Kčs 17,50