



evropský
sociální
fond v ČR



EVROPSKÁ UNIE



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY



OP Vzdělávání
pro konkurenceschopnost

INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

Univerzita Palackého v Olomouci

Sborník příspěvků z doktorandské konference

**K současným otázkám
interdisciplinárního výzkumu
hudební kultury**

Olomouc
Umělecké centrum UP – Konvikt,
9. 12. 2010

Jiří Luska (ed.)

Olomouc 2012



evropský
sociální
fond v ČR



EVROPSKÁ UNIE



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY



OP Vzdělávání
pro konkurenceschopnost

INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

1. vydání

Ed. © Jiří Luska, 2012

© Univerzita Palackého v Olomouci, 2012

Neoprávněné užití tohoto díla je porušením autorských práv a může zakládat občanskoprávní, správněprávní, popř. trestněprávní odpovědnost.

ISBN 978-80-244-3122-2

Obsah

Gabriela Všeticková

Minimalismus a kreativní procesy v hudební výchově 13

Filip Krejčí

Analýza: Supper's Ready: 1. část „Lover's Leap“

(Genesis, album Foxtrot, 1972) 18

Martin Vávra

Tvorba, záznam a editace zvuku pomocí softwaru Ableton Live..... 49

Lukáš Mareček

Autorské kompozice z oblasti NAH z hlediska jejich apercepce..... 64

Lenka Kružíková

Komparace muzikoterapeutických pojetí z hlediska hudebního,

terapeutického a pedagogického 71

Vítězslav Kružík, Lenka Kružíková

Tvorba hudební metodiky – projekt „Vyhledávání a podpora talentů

z řad sociokulturně znevýhodněných žáků“ 80

Martin Celhoffer

René Descartes: *Compendium Musicae* a problém hexachordů..... 85

Recenze

Filip Krejčí

HOLM-HUDSON, K. (ed.) Progressive Rock Reconsidered.

New York: Routledge, 2002. 94

Martin Vávra

HAYER, D., GALIC, M. Akoustik Piano. [software]. Německo:

Native Instruments GmbH., 2006. 97

Martin Vávra

Behles, G., Roggendorf, B., Bohl, J. Ableton Live Suite 8. [software].

Německo: Ableton AG., 2009. 100

Předmluva

Sborník představuje soubor příspěvků, které přednesli studenti doktorského studia Hudební teorie a pedagogika a Muzikologie na konferenci Aktuální otázky interdisciplinárního výzkumu hudební kultury, která se konala 9. 12. 2010 v prostorách olomouckého univerzitního Uměleckého centra dne 9. 12. 2010.

Název konference Aktuální otázky interdisciplinárního výzkumu hudební kultury se shoduje se zkráceným pracovním označením projektu, jenž je pod košatějším označením Systémové aspekty v rozvoji lidských zdrojů a jejich flexibility jako podpora interdisciplinárního výzkumu vybraných oblastí hudební kultury řešen na Katedře hudební výchovy v letech 2009–2012 a který je financován z prostředků Evropských sociálních fondů.

Do sborníku přispělo sedm autorů, kteří svými příspěvky pokryli přibližně čtyři pracovní tematické sektory. Tři příspěvky se se orientují do oblasti hudební pedagogiky s přesahy do hudební kompozice a hudební psychologie (G. Všeticková, L. Kružíková a V. Kružík). Dva příspěvky (F. Krejčí a L. Mareček) zasahují do oblasti teorie nonartificiální hudby s přesahy do hudební teorie a hudební sociologie. Příspěvek M. Vávry leží v oblasti průsečíku informačních technologií, respektive hudebně softwarových aplikací v hudební edukaci. Studie M. Celhofferova pak leží v oblasti hudebně teoretické a historiografické. Jakýmsi appendixem jsou recenze F. Krejčího a M. Vávry, které tematicky souvisejí s jejich příspěvky.

Mohu s potěšením konstatovat, že záměr organizátorů konference, poskytnout mladým badatelům příležitost k setkání a prezentaci jejich aktuálních vědeckých projektů, jejichž společným předmětem je hudba viděná v mnohostranném spektru pohledů, se podařilo realizovat, o čemž svědčí i obsah předkládaného sborníku.

prof. PaedDr. Jiří Lusa, CSc.
hlavní řešitel projektu

Systémové aspekty v rozvoji lidských zdrojů a jejich flexibility jako podpora interdisciplinárního výzkumu vybraných oblastí hudební kultury

Program konference

K současným otázkám interdisciplinárního výzkumu hudební kultury

**Pedagogická fakulta UP v Olomouci, Katedra hudební výchovy, Umělecké centrum-
Konvikt, čtvrtek 9.12.2010.**

8,00–9,00 Prezence účastníků

9,00–9,15 Zahájení konference, aktuality projektu IVHK (prof. Luska)

9,15–10,45 Dopolední jednací blok 1. část (chairman prof. J. Luska)

1. Mgr. Gabriela Všeťáková Minimalismus a kreativní procesy v hudební výchově
2. Mgr. Filip Krejčí Cítění tóniny v nejednoznačném tonálním prostředí
3. prof. PhDr. Pavel Klapil, CSc. Hudební akustika a mezioborové vazby

10,45–11,00 Coffee break

11,00–12,30 Dopolední jednací blok 2. část (chairman prof. P. Klapil)

4. Mgr. Martin Vávra Tvorba, záznam a editace zvuku pomocí softwaru Ableton Live
5. Mgr. Martin Celhoffér Proporčně vymezený hexachord v Kompendium musicae (1618) – možnosti analýzy
6. Mgr. Lenka Zitová Komparace muzikoterapeutických pojetí z hlediska hudebního, terapeutického a pedagogického

12,30–13,30 Oběd

13,30–15,00 Odpolední jednací blok (chairman doc. P. Planý)

7. Mgr. Lukáš Mareček Autorské kompozice z oblasti NAH z hlediska jejich percepcí.
8. Mgr. Lenka Zitová, Mgr. Vítězslav Kružík Tvorba hudební metodiky – projekt vyhledávání a podpora talentů u dětí se socio-kulturním znevýhodněním

15,00–15,15 Coffee break

15,15–16,15 Generální diskuse a závěry

Tento projekt je spolufinancován Evropským sociálním fondem a státním rozpočtem České republiky.



INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

Systémové aspekty v rozvoji lidských zdrojů a jejich flexibility jako podpora interdisciplinárního výzkumu vybraných oblastí hudební kultury

PEDAGOGICKÁ FAKULTA UNIVERZITY PALACKÉHO V OLOMOUCI

KATEDRA HUDEBNÍ VÝCHOVY

OBOROVÁ RADA DOKTORSKÉHO STUDIJNÍHO OBORU

HUDEBNÍ TEORIE A PEDAGOGIKA

Pozvánka

na konferenci

K současným otázkám interdisciplinárního výzkumu hudební kultury

Cílem konference je vytvoření platformy pro prezentaci vědeckých sdělení zaměřených na výzkum hudební kultury s interdisciplinárními přesahy do pedagogických, psychologických, přírodovědných, lékařských a ICT oborů. Konference představuje příležitosti k prezentaci ucelených či dílčích závěrů rozsáhlejších výzkumných projektů nebo výzkumných zpráv disertačních či diplomových prací. Konference je určena studentům i akademickým pracovníkům pedagogických, filozofických, lékařských a přírodovědeckých fakult a vysokých uměleckých škol, v jejichž pracích je řešena hudební percepce, apercepce, analýza, produkce, interpretace a aplikace ICT z pohledu akustického, kognitivně psychologického, behaviorálního, pedagogického, neurofyzilogického, matematického, kompozičního atd.

Předpokládaná doba pro prezentaci příspěvku je 15 – 20 minut. Rozsah písemného příspěvku maximálně 10 normostran včetně české a anglické anotace a klíčových slov. Z konference bude vydán recenzovaný sborník s ISBN.

Datum konání konference : 9. 12. 2010 (čtvrtek)

Místo jednání: Katedra hudební výchovy Pedagogické fakulty UP v Olomouci,

Umělecké centrum UP - Konvikt, Univerzitní ul. 3-5, Komorní sál 112, 2. patro

EVROPSKÁ UNIE

Projekt je financován z prostředků ESF

Program konference – čtvrtek 9. 12. 2010

8:00 – 9:00	Prezence účastníků
9:00 – 9:15	Zahájení konference, aktuality projektu Interdisciplinární výzkum hudební kultury (prof. Luska)
9:15 – 10:45	Dopolední jednací blok – 1.část
10: 45-11:00	Coffee break
11:00 – 12:30	Dopolední jednací blok – 2. část
12:30 – 13:30	Oběd
13:30 – 15:00	Odpolední jednací blok
15:00-15:15	Coffee break
15:15 -16:15	Generální diskuse a závěry

Důležité termíny

3. 12. 2010 Poslední termín odeslání přihlášky na adresu: lenka.hejlova@upol.cz

10. 2. 2011 Poslední termín pro odeslání elektronické verze příspěvku v MS Word

Jízdné, stravné, nocležné

Jízdné (vlak 2. třídy s výjimkou EC Pendolino, autobus a MHD) v rámci ČR bude účastníkům plně hrazeno po předložení jízdenek. Podmínkou proplacení jízdného je trvalé bydliště a pracoviště (vysoká škola) účastníka semináře v České republice. Bezplatné celodenní stravování včetně občerstvení během konference je kompletně zajištěno. Konferenční poplatek není vyžadován. Účastníkům konference, kteří se zúčastní současně i semináře dne 8.12., bude uhrazeno ubytování v maximální výši 1200,- Kč na osobu a noc.

Jízdné, stravné a nocležné nelze uhradit účastníkům z vysokoškolských institucí sídlících v Praze.

Kontaktní osoba Lenka Hejlová

e-mail: lenka.hejlova@upol.cz

tel.: +420 58 563 5251 mobil: 776596752

Poštovní adresa:

Katedra hudební výchovy
Pedagogická fakulta UP
Žižkovo nám. 5
771 40 Olomouc

EVROPSKÁ UNIE

Projekt je financován z prostředků ESF

Místo konání konference:

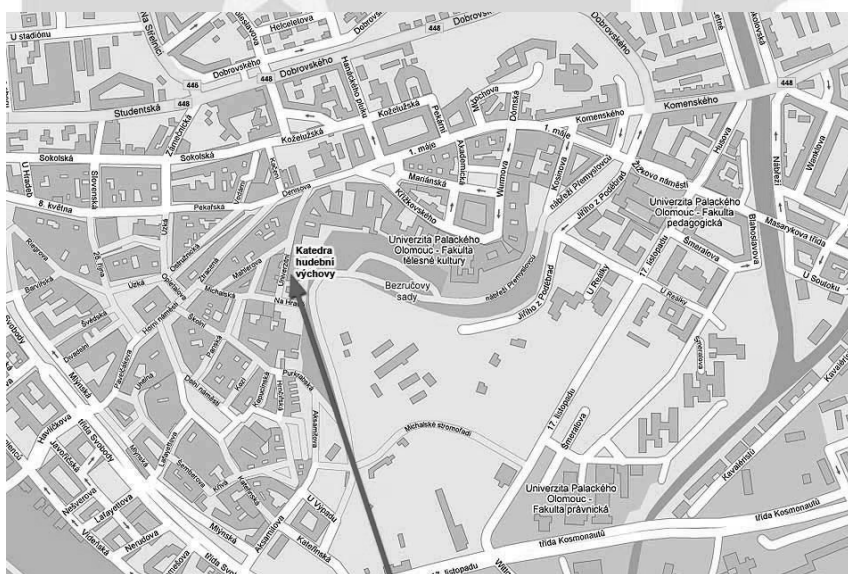
Katedra hudební výchovy PdF UP

Umělecké centrum Univerzity Palackého v Olomouci - Konvikt

Univerzitní 3-5

Olomouc

<http://khv.upol.cz/images/mapa-big.jpg>



EVROPSKÁ UNIE

Projekt je financován z prostředků ESF

Minimalismus a kreativní procesy v hudební výchově

Gabriela Všetická

Anotace

V příspěvku představuji výsledky svého bádání v rámci své disertační práce, ve které jsem se zabývala otázkou zpřístupňování soudobé hudby (konkrétně hudebního minimalismu) dětem formou nejrůznějších tvořivých aktivit, především formou tzv. elementárního komponování.

Klíčová slova

Elementární komponování, hudební minimalismus, kreativita.

Komponování je valnou většinou veřejnosti vnímáno jako činnost, kterou mohou vykonávat pouze mimořádně nadaní jedinci – géniové – mnohdy s nadpřirozenými až magickými schopnostmi danými přímo od Boha (předobraz Mozarta jako „zázračného dítěte“). Vedle toho existuje také hluboce zakořeněná představa, že je potřeba si nejprve osvojit velké množství teoretických znalostí (spojovaných s tradiční notací a hudebním jazykem) a praktických dovedností, než je možné vůbec začít komponovat. Opak je pravdou. Každé dítě a každý člověk se může stát hudebním skladatelem, dostane-li k tomu příležitost. A tuto příležitost poskytuje tzv. elementární (nebo též dětské) komponování.

Pod tímto pojmem rozumíme vytváření jednoduchých kompozic prostřednictvím jednoduchých hudebních prvků a jednoduchých kompozičních postupů, které nám v hojné míře nabízí hudba 20. století a zejména jeho druhá polovina. V této souvislosti je potřeba vyzdvihnout osobnost amerického hudebního skladatele Johna Cage, který rozšířil pojem hudba na vše, co zní – hudba je to, co se skládá ze zvuku a ticha. Takového pojetí hudby tudíž poskytuje nekonečný prostor pro nejrůznější hry se zvuky.

Projekty, které pracují s dětským komponováním, se začínají objevovat od poloviny 60. let 20. století ve Spojených státech (*Contemporary Music Project*), ve Velké Británii (*Creative Music Project* Johna Payntera a Petera Astona), posléze se o elementární komponování začínají zajímat i přední profesionální hudební tělesa (London Symphony Orchestra, London Sinfonietta, Berliner Philharmoniker) a soustředí se na vytváření vlastních

projektů zaměřených na zpřístupňování soudobé hudby dětem (například projekt *Response*).

V rámci kreativního procesu děti experimentují se zvukem a tichem, důraz je kladen také na rozvoj aktivního vnímání, komunikace a kooperace. Zdrojem zvuku může být vše okolo nás – vlastní tělo, tradiční nástroje, na které lze hrát netradičními způsoby, věci denní potřeby (jako jsou sklenice, kelímky, papír) nebo nástroje nově vytvořené. Pro fixování použitých zvuků se používají nejrůznější grafické symboly, slovní pokyny apod. Použití těchto prostředků ve svém důsledku umožňuje do tvůrčího procesu aktivně zapojit všechny děti bez ohledu na jejich předchozí hudební zkušenosti či dovednosti. Lze tedy hovořit o tzv. bezbariérové hudební výchově. Tvar výsledné kompozice není zase až tak podstatný – tím nejdůležitějším je vlastní kompoziční proces, který dětem přináší zcela nové zkušenosti a zážitky.

Ve své disertační práci jsem propojila téma elementárního komponování s hudebním minimalismem, neboť právě tento směr se v průběhu uplynulých třiceti let stal zdrojem nebo objektem mnohých hudebně edukačních projektů. Minimalismus je pojem velice široký a setkáváme se s ním prakticky ve všech uměleckých odvětvích – výtvarném umění, literatuře, či filmu. Jeho hlavním znakem je jistá úspornost vyjadřovacích prostředků. Hudební minimalismus (označovaný také termíny jako *minimal music*, *repetitive*, *pulse*, *trance* nebo *systemic music*) má své kořeny v Americe 60. let, kdy se začal formovat v úzké vazbě na tehdejší výtvarnou scénu, zejména na hnutí *Fluxus*. Vyznačuje se několika charakteristickými kompozičními principy. V první řadě k nim patří časté užívání *repetice* (především kratších hudebních vzorců, tzv. *patternů*), které vytváří pocit jisté statičnosti hudby – hudby, která se nevyvíjí a nikam nesměruje. Dále je to tzv. princip *fázového posunu*. Ten vzniká překrýváním dvou shodných hlasů, přičemž první se odvíjí jiným tempem než druhý (nebo je vždy o dobu krácen či prodlužován). Dochází tak k neustálému vzájemnému posouvání obou hlasů, které se po určité době opět dostanou do společné výchozí podoby. Častými metodami práce jsou dále *adice*, *subtrakce* a *substituce*, tedy postupné přidávání, odebírání tónů nebo nahrazování pomlčkou tóny a naopak, a důležitou roli hraje také práce s rytmem. Všechny tyto principy ve svém důsledku přispívají k odlišnému vnímání času v hudbě a vytváření tzv. *psychoakustických jevů*, kdy posluchač vnímá zvuky, které však nejsou součástí partitury a které vznikly vzájemnou interakcí jednotlivých zvukových vrstev. Znakem minimalismu je také redukce výchozího

hudebního materiálu, ať již po stránce melodické, harmonické nebo rytmické. Hudební minimalismus se v současné době zásluhou skladatelů jako je Philip Glass, Steve Reich, Terry Riley či Michael Nyman těší značné oblibě. Příčinu můžeme spatřovat ve skutečnosti, že minimalismus stojí svým charakterem velice blízko populární hudbě.

Výše zmíněné kompoziční principy a postavení minimalismu na průsečíku vážné a populární hudby vytváří předpoklad k jeho možnému využití pro nejrozumnější tvořivé aktivity v rámci hudební výchovy ve školách, především pro elementární komponování dětí.

Projekty, které se minimalismem zabývají, je možno dle jejich určení rozdělit do dvou základních skupin – všeobecně-vzdělávací instituce (projekty určené pro práci ve třídách, jejichž autory jsou hudební pedagogové a učitelé) a hudební instituce (projekty vytvořené předními hudebními institucemi v rámci jejich animačních programů – ty se zaměřují vždy na konkrétní referenční skladbu ze svého repertoáru). Jednotlivé projekty jsou velice různého charakteru – rozsáhlé i stručné, některé využívají počítače a nahrávací techniku, mnohé pro názornost pracují s textem a mluveným slovem.

Pokud bychom jednotlivé projekty analyzovali z pohledu využitých kompozičních postupů, zcela jednoznačně se nejčastěji objevuje princip fázového posunu. Tato metoda přitom nepatří k technicky nejsnadnějším a její správné použití vyžaduje značné úsilí. Zároveň však je velice atraktivní a přináší s sebou neobvyklé zvukové zážitky. V mnoha projektech je fázový posun vázán na konkrétní skladby Steva Reicha a jejich provedení (nejčastěji je to *Clapping Music* a *Music for Pieces of Wood*). S ohledem na okolnosti vzniku tohoto kompozičního principu pak nepřekvapí jeho návaznost na použití nahrávací techniky, která může přístup k minimalismu a soudobé hudbě obecně značně usnadnit.

Vedle vztahu ke kompozicím Steva Reicha se v projektech velice často objevuje kompoziční princip použitý Terry Rileyem ve slavné skladbě *In C* z roku 1964. Tato skladba je určena pro libovolný počet nástrojů, přičemž čím více, tím lepší zvukový efekt je dosažen. Obsahuje celkem 53 patternů podložených stabilním pulsem. Každý hráč postupuje od prvního k 53. s tím, že si u každého patternu sám určuje počet repetice. Skladba končí, až dohraje poslední hráč. Na tomto principu pak v rámci projektů vznikaly buďto zjednodušené verze blízké tomuto originálu nebo kompozice postavené na zcela novém hudebním základě. Časté použití tohoto principu lze chápat jako srozumitelnost a snadnou přístupnost a jeho možným

zpracováním nejrůznějšími způsoby (rytmicky, melodicky, harmonicky, ve více vrstvách, ve spojení s dalšími principy a podobně). Mohou tak vzniknout skladby velice jednoduché, ale i komplexní.

Další projekty se zaměřily například na redukci materiálu na pouhý jeden tón nebo na práci se slovy a hlasem. Právě použití slov se jeví jako jednoduchá a názorná varianta čistě instrumentálních cvičení, vhodná zejména pro menší děti. Z dalších kompozičních metod se pravidelně objevuje práce s patterny, rytmy, ostinatem a kánonem, které se mezi sebou mnohdy prolínají a vzájemně kombinují. Nelze zapomenout ani na stěžejní principy adice, subtrakce a substituce, se kterými se ale setkáváme méně často, než by se dalo předpokládat.

Budeme-li u jednotlivých projektů posuzovat míru tvořivých činností, zcela jednoznačně nám vyplynou dva základní přístupy. Prvním je přístup interpretační (reprodukční), tedy nastudování předem připravených skladeb (ať již původních nebo zjednodušených) nebo postup podle přesně daného schématu. Při použití tohoto přístupu je kreativní vyjádření dětí poněkud omezeno a usměrňováno pouze jedním směrem. Ve druhém případě je důraz kladen na vytváření vlastních skladeb, kde mají děti dostatek prostoru pro vlastní nápady a experimenty.

Společným znakem všech projektů je jejich návaznost na použití tradiční notace (odhlédneme-li samozřejmě od slovních pokynů). Je to dáno charakterem hudebního minimalismu a jeho kompozičních postupů, které prakticky vylučují (i když ne zcela) znázornění skladeb grafickou notací. Ta v tomto případě není dostatečně přesná a výstižná, aby dokázala veškeré procesy zachytit. Pro interpretaci jsou pak velkou výhodou předchozí hudební zkušenosti a dovednosti, především hra na hudební nástroj, které poskytují dostatečnou rytmickou průpravu.

Z výše uvedených skutečností lze usoudit, že počáteční předpoklad o vhodnosti hudebního minimalismu k elementárně kompoziční práci dětí byl potvrzen, ale se zmíněnými výhradami. Kompoziční principy tohoto směru jsou mnohdy značně náročné k napodobení (zejména pro menší děti). Jde zde patrný jistý nesoulad mezi prvotním očekáváním a skutečnými výsledky. Minimalistické techniky jsou autory veskrze popisovány jako elementární, jednoduché, snadno přístupné a napodobitelné, při jejich aplikaci v praxi se ovšem ukazuje, že s sebou přinášejí také mnohé obtíže (zejména v souvislosti s komplikovaným rytmem, pravidelným pulsem, a s používáním tradiční notace) a určitá omezení (přesně stanovené postupy práce).

V každém případě ale stojí za to s dětmi tvořit, ať již zcela volně nebo s pomocí konkrétních technik soudobé hudby, neboť „*It is better to make a piece of music than to perform one, better to perform one than to listen to one, better to listen to one than to misuse it as a means of distraction, entertainment, or acquisition of ‘culture’.*“¹

Příspěvek vznikl s podporou projektu GAČR 408/09/0121 a studentského grantu č. PdF_2010_030.

Mgr. Gabriela Všetická (gabriela.vsetickova@tiscali.cz, 605 217 606)
Na Letné 31, 772 00 Olomouc

¹ CAGE, John: *Silence. Lectures and writings*, Middletown 1979, s. 64.

Analýza: Supper's Ready:

1. část „Lover's Leap“

(Genesis, album Foxtrot, 1972)

Filip Krejčí

Anotace

Obsahem studie je komplexní analýza první ze sedmi částí skladby *Supper's Ready* s názvem *Lover's Leap*, jejíž autorem i interpretem je hudební skupina *Genesis*. Analýza zahrnuje jak širší aspekty, jako pozadí vzniku, žánrové zařazení či obsah textu, tak užší, čistě hudební aspekty, jako je tektonika, tonalita, harmonie, melodika, rytmika, instrumentace a další relevantní složky, které by neměla žádná komplexní analýza postrádat.

Klíčová slova

Komplexní analýza, Genesis, progresivní rock.

Úvod

Poznámka k původu not

Partitura, která je zdrojem a přílohou této analýzy, byla vytvořena za pomoci volně dostupných MIDI souborů¹ a dalších pramenů.^{2,3} Výstupní soubor je dostupný ve formátu pdf na uvedené internetové adrese.⁴ Pro přehlednou orientaci v obsahu analýzy doporučuji čtenářům tento soubor uložit a otevřít společně s textem analýzy.

¹ *MIDI Music Collection* [online]. 2011 [cit. 2011-04-07]. Genesis. Dostupné z WWW: <<http://www.midi-karaoke.info/20e6533d.html>>.

² Genesis. *Foxtrot* [CD]. Atlantic: 1972.

³ *Guitar Tab Library* [online]. 2010 [cit. 2011-04-06]. Tablibrary.com. Dostupné z WWW: <<http://www.tablibrary.com>>.

⁴ *Katedra hudební výchovy PdF UP Olomouc* [online]. 2006 [cit. 2011-04-06]. Mgr. Filip Krejčí.

Dostupné z WWW: <<http://khv.upol.cz/pedagogove/Filip-Krejci>>.

Informace k autorům (skupina *Genesis*)

Londýnská skupina *Genesis* vznikla v roce 1967 a řadí se spolu se skupinami *Yes*, *Jethro Tull*, *Pink Floyd*, *ELP*, *Rush*, *King Crimson* aj. mezi přední a světově nejúspěšnější protagonisty žánru progresivního rocku. Z výše jmenovaných patří právě *Genesis* zároveň mezi nejtypičtější představitele tohoto žánru. Jejich tvorba v období první poloviny sedmdesátých let splňuje veškeré náležitosti, které bývají v souvislosti s charakteristikou progresivního rocku zmiňovány. Z významového hlediska (z hlediska obsahu textu) jsou to: „... *avoidance of love songs and with tales redolent of science fiction* (*Return of the Giant Hogweed*, *Watcher of the Skies*), *surrealism* (*Supper's Ready* and much of the album *Selling England by the Pound*) and *allegory* (the concept album *The Lamb Lies Down on Broadway*).“⁵ Z hlediska hudebních prostředků jsou to mimo jiné tyto náležitosti: neobvyklá délka skladeb, prokomponované instrumentální pasáže, vyhýbání se tradičním tektonickým klišé populární hudby, čerpání, odkazy a citace z klasické hudby a další.⁶

Základní informace k dílu

Skladba *Supper's Ready* zaujímala na původní vinylové desce *Foxtrot*, která vyšla r. 1972 pod vydavatelstvími *Charisma*, *Virgin* a *Atlantic*,⁷ téměř celou druhou stranu. Bez mála 23minutový opus *Supper's Ready* je, pokud ne opus magnum celého žánru progresivního rocku, tak nepochybně opus magnum skupiny *Genesis*. Skladba vznikla v době a místě největšího rozkvětu progresivního rocku, tj. začátkem sedmdesátých let v Londýně, a splňuje všechna podstatná kritéria progresivní rockové tvorby (viz výše).

Prodejní úspěch desky *Foxtrot* by mohl být diskutabilní⁸, ale význam skladby zůstává především pro progresivní rock, a z něho vycházející žánry, nezanedbatelný. Například úspěšná progresivní metalová skupina *Dream Theater* vytvořila a vydala v roce 1995 skladbu *A Change Of Seasons*, která čerpá ze *Supper's Ready* nejen podobným textovým obsahem a hloubkou, ale také podobnou hudební formou – také se dělí na sedm zvlášť pojmenovaných částí, ve kterých se témata a motivy skladby

⁵ MOORE, Allan F. Progressive rock. In *Groove Music Online* [online]. Oxford : Oxford University Press, 2007 [cit. 2011-04-07]. Dostupné z WWW: <<http://www.oxfordmusiconline.com>>.

⁶ Tamtéž.

⁷ *Wikipedia : the free encyclopedia* [online]. 2001 [cit. 2011-04-07]. *Supper's Ready*. Dostupné z WWW: <http://en.wikipedia.org/wiki/Supper%27s_R Ready>.

⁸ *Wikipedia : the free encyclopedia* [online]. 2001 [cit. 2011-04-07]. *Foxtrot* (album). Dostupné z WWW: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Foxtrot_\(album\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Foxtrot_(album))>.

s menšími či většími obměnami citují. Skladba je také téměř srovnatelně časově rozsáhlá. Podobnost jistě není náhodná už jen proto, že členové *Dream Theater* se k ovlivnění progresivním rockem a skupinou *Genesis* (mimo jiné) otevřeně hlásili.

Význam a zdroj námětu

Peter Gabriel čerpal při práci na textu z autentického zážitku se svou tehdejší ženou Jill. Událost se stala v bytě Petera Gabriela, kde při noční konverzaci s tehdejším producentem skupiny *Genesis*, Anthonym Philipsem, začala Jill údajně mluvit zcela jinou barvou hlasu než obvykle. Gabriel vzal do rukou provizorně vyrobený kříž ze svícnu, načež Jill zareagovala agresivně. Philips s Gabrielem ji následně zklidnili a počkali, až usne. Tento zážitek se podle Gabriela stal inspirací pro vznik *Supper's Ready*, a z tohoto důvodu má také text na určitých místech skladby lehký nádech nadpřirozena.⁹

Sám Peter Gabriel o významu skladby *Supper's Ready* neuvedl mnoho: „*It's a personal journey which ends up walking through scenes from Revelations in the Bible.*“¹⁰

Bible byla tedy důležitým pramenem pro práci na textu *Supper's Ready*. Odkazy a Zjevenými z Bible je skladba téměř protkána. Například číslo 666, jako odkaz k číslu šelmy v sedmé části *Apocalypse in 9/8*, dále například zmínka o Armagedonu v téže části a konečně po Armagedonu následující druhý příchod Ježíše Krista a citace ze Zjevení 19:17: „...*A viděl jsem jednoho anděla, jak stojí na slunci a volá mocným hlasem na všechny ptáky letící středem nebes: „Pojďte, slétněte se k veliké hostině Boží!“*“¹¹ Originální text Petera Gabriela je doslovným anglickým ekvivalentem: „*There's an angel standing in the sun, and he's crying with a loud voice, „This is the supper of the mighty one“*“

Analýza

Celá 23minutová skladba *Supper's Ready* začíná bez jediného taktu introdukce. Krátkým předvojem bychom však mohli chápat předcházející skladbu *Horizons*, která otvírá druhou stranu původní vinylové desky *Foxtrot*

⁹ Wikipedia : the free encyclopedia [online]. 2001 [cit. 2011-04-07]. Supper's Ready. Dostupné z WWW: <http://en.wikipedia.org/wiki/Supper%27s_R Ready>.

¹⁰ Tamtéž.

¹¹ Info-Bible.cz [online]. 2009 [cit. 2011-04-07]. Zjevení Janovo.

Dostupné z WWW: <http://www.info-bible.cz/bible_zjeveni_janovo>.

a předchází tak *Supper's Ready*, a ve které interpret a autor Steve Hackett nejprve cituje téma první věty Bachovy *suity G dur pro violoncello, BWV 1007*, a poté jej sám zpracuje.

Celkem je skladba *Supper's Ready* rozdělena na sedm částí:

- 1) *Lover's Leap*,
- 2) *Guaranteed Eternal Sanctuary Man*,
- 3) *Ikhnaton And Itsacon And Their Band Of Merry Men*,
- 4) *How Dare I Be So Beautiful?*,
- 5) *The Willow Farm*,
- 6) *Apocalypse in 9/8*,
- 7) *As Sure As Eggs Is Eggs*.¹²

Následující analýza je zaměřená na první část skladby z celkových sedmi; *Lover's Leap*.

Instrumentace

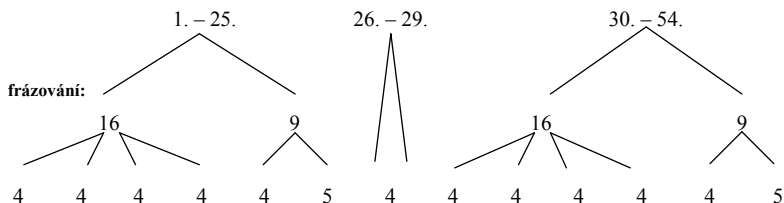
Doprovod pro vokál je realizován dvěma akustickými dvanáctistrunnými kytarami, které tvoří arpeggiovanými akordy harmonii. Bas je nejprve zastoupen analogovými varhanami *Mellotron* s violoncellovým rejstříkem, hraným klávesistou Tonym Banksem, a až v taktu 116 nastupuje basová kytara (Mike Rutherford). V 75. taktu se objevují doprovodné vokály vedené v paralelních kvartách, zpívané Philem Collinsem, a ve 105. taktu také mírně zkreslená elektrická kytara, hraná speciální ozvěnovou technikou kytaristou Stevem Hackettem. Peter Gabriel se kromě sólového zpěvu prezentuje také příčnou flétnou, která má v taktech 117–123 být jen doprovodnou, zabarvující, nikoliv sólovou funkci. Dalším (perkusivním) nástrojem jsou prstové činelky (takty 9, 17, 30, 38 aj.). Bicí nástroje v této části skladby nejsou zastoupeny. Nutno zmínit, že v díle **D** (viz níže) není nositelem hudební myšlenky vokál, ale většinou analogové elektronické varhany *Mellotron* s perkusovým rejstříkem, případně elektrická kytara.

¹² Wikipedia : the free encyclopedia [online]. 2001 [cit. 2011-04-07]. *Supper's Ready*. Dostupné z WWW: <http://en.wikipedia.org/wiki/Supper%27s_Redy>.

Harmonie, tektonika

Schéma tonálního a tektonického průběhu:

takt:



tonální průběh:

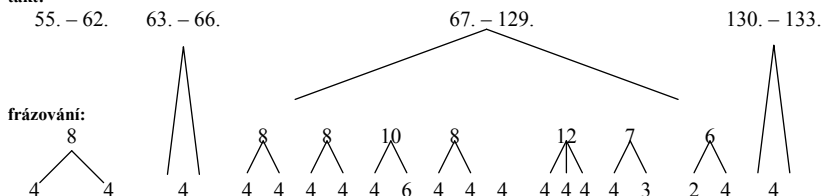
E (h) E B g A E (h) E B g

tektonika:

a b a' c d d' (m) a² b² a² c² d² d'

A | **B** | m | **A²** | **B²**

takt:



tonální průběh:

g G a(dór.) d(dór.) d=d(dór.) g a(dór.)

tektonika:

e f (m²) g g' g'' g² g²' g³ g⁴ h (m²)

C | m² | **D** | m²' |

V případě analýzy tektoniky hudebního materiálu rockové, respektive progrockové hudby zřejmě nelze vždy užívat zaběhlou Janečkovu¹³ terminologii (věta, perioda, dvojperioda, motiv, téma atd.) tak, jako v případě

¹³ JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. Praha : SNKLHU, 1955.

většiny hudebního materiálu klasické hudby. Na druhou stranu, pokud to charakter zkoumaného materiálu dovoluje, není důvod se této terminologii vyhýbat.¹⁴

Pokud však z důvodu nesplnění klíčových kritérií nelze přistoupit k užití všeobecně zavedených termínů nebo pokud se k místům ve skladbě odkazuje pouze jako k „celku“, tj. k několika jakýmkoliv způsobem uceleným taktům, a nikoliv k hudební myšlence jako takové, jsou v následující analýze použity zástupné univerzální termíny jako „díl“ pro celky většího rozsahu či závažnosti a „úsek“ pro celky menšího rozsahu či závažnosti, dále pak „osmitaktí“, „čtyřtaktí“ atd.

Právě v takových případech, kdy nemůžeme aplikovat Janečkovu terminologii, lze však i tehdy hovořit o podobných principech, které (nejen) Janeček popsal – o vztazích jednotlivých hudebních myšlenek, o logice jejich frázování, čili stavby (tektoniky) a o tom, zda se hudební materiál vyvíjí periodicky či neperiodicky a zda jsou jednotlivé části symetrické či nesymetrické. Stejná analogie platí např. při aplikaci termínu „téma“, jehož paradigma je pochopitelně v rámci analýzy materiálu progresivní rockové hudby poněkud posunuto do jiné roviny. Pokud však skutečně odkazujeme k ucelené hudební myšlence vysoké závažnosti, se kterou se později ve skladbě pracuje, je toto označení nasnadě a bylo by zřejmě kontraproduktivní, a především časově příliš náročné, definovat novou terminologii.

Popis tonálního a tektonického průběhu

První a druhý takt začíná na mollové subdominantě a moll výchozí tóniny E dur s přidanou Rameauovskou sextou. Tento (rozložený) souzvuk nemůžeme považovat za tóniku, protože právě velká sexta *fis* tvoří s tónem *c* triton, který navozuje tenzi a touhu po rozvedení.

Subdominanta je poté sice skutečně rozvedena ve třetím taktu do tóniky E dur, zabarvenou ještě druhým stupněm *fis*, ovšem v obratu kvartsextakordu; tento souzvuk je v podstatě průtažným kvartsextakordem dominanty, takže z tonálního průběhu zatím posluchač nemá pocit harmonického uklidnění a ustálení, naopak logicky navazuje dominanta (v obratu kvintakordu). Pokud se podíváme pouze do doprovodných kytar (takty 3 a 4) a nebereme v úvahu *gis* ve vokálu (takt 3), jedná se spíše o průtažný akord H

¹⁴ Např. pokud je v osmitaktí splněna podmínka symetričnosti, polovičního závěru v předvětí a celého závěru v motivicky spřízněném závětí, jedná se tedy nepochybně o periodu, a toto osmitaktí by tedy mělo být takto i označeno.

sus⁴, který je považován v podstatě za dominantu s průtahem třetího stupně na stupeň čtvrtý (*e*), následně rozvedený zpět na stupeň třetí do (*dis*).

♩ = 129

Vocal

Wal king a - cross the sit - ting room, I

Acoustic Guitar 1

Acoustic Guitar 2

Analog Organ (Cello)

3

Vocal

turn the te - le - vi - sion off

Acoustic Guitar 1

Acoustic Guitar 2

Analog Organ (Cello)

Obr. 1

Existují tedy dvě možnosti interpretace harmonie. Buďto se jedná o průtažný kvartsextakord od *h*, tedy tóniku, nebo se jedná o dominantu od *h* s průtahem třetího stupně (*dis*) na čtvrtý (*e*). Je ale zbytečné přiklánět se k jakékoliv variantě, protože obě *de facto* popisují stejný princip, a to průtah citlivého tónu na tón základní a jeho rozvedení zpět na citlivý.

Tónika je tedy v třetím taktu přítomna, ale vzhledem k tomu, že se jedná pouze o průtažný kvartsextakord, tak posluchač stále nemá pocit ustálení tonálního centra.

V basu od začátku vidíme minimální pohyb, jedná se pouze o sekundový krok z tónu *a* na tón *h*. Na tomto *h* potom bas zůstává celé tři takty, což vytváří jisté napětí, zvlášť když nad ním pomocí chromatického spoje *dis* => *d* dochází k modulaci z E dur do h moll pro motiv **b**.

5 **b**

Vocal

Sit ting be - side you,

Acoustic Guitar 1

Acoustic Guitar 2

Analog Organ (Cello)

7

Vocal

look in - to your eyes

Acoustic Guitar 1

Acoustic Guitar 2

Analog Organ (Cello)

Obr. 2

Vývoj harmonie v dalším čtyřtaktí se zdá být podobný jako v motivu **a**, tedy mollová subdominanta (tentokrát ale *h* moll) rozvedená do tóniky (Fis dur). Je zde ale několik aspektů, díky kterým se přikláním spíše k označení tóniny jako *h* moll, kde souzvuk *h* moll je tónikou a Fis dur dominantou. Subdominanta je v tomto případě prostá, bez přidání Rameauovské sexty, narozdíl od prvního taktu. V pátém taktu se naopak ve vokálu objevuje *g*. To od *h* tvoří malou sextu (Rameauovská sexta ale musí být vždy velká), a přestože jde pouze o střídavý tón, tak navozuje mollový charakter znějícího hudebního materiálu. Pokud bychom trvali na tom, že se jedná analogicky o stejný harmonický vývoj jako v motivu **a** (s obměnami transponovaný o tón výš), museli bychom zde mít tón *gis*, který by také, pokud by byl součástí harmonie, tvořil rameauovskou sextu – tak, jak je tomu v prvních dvou taktech.

Dalším aspektem hovořícím ve prospěch tóniny *h moll* je rostoucí *bas* v šestém taktu, který stoupá po tónech *cis*, *d*, *e*, *fis*, a který zakotví v taktu sedmém právě na tónu *h*. Konkrétně se jedná o vybočení do *h moll* melodické, přestože náznak sekvenčního harmonického postupu mezi motivy **a** a **b** zde je (*a moll*¹⁵ -> *E dur*; *h moll* -> *Fis dur*). Vokál i *bas* nakonec vystoupí sekundovými kroky až na citlivý tón *a**is*, vzápětí však chromaticky sestupují na tón *a* a začíná motiv **a'**.¹⁵

Osmitaktí **a-b** a **a'-c** jsou symetrickými, motivicky spřízněnými periodami – ty jsou tvořené dvěma symetrickými větami – předvětím **a** (resp. **a'**) a závětím **b** (resp. **c**). Motivy **a** a **a'** můžeme považovat za předvětí, protože končí na dominantě. Motiv **b** potom nekončí sice na tónice, ale také na dominantě, nicméně **c**, které uzavírá díl **A**, na tónice již končí, avšak nikoliv na tónice výchozí, nýbrž cílové tóniny *B dur* (k této modulaci dochází v úseku **c**, viz níže).

Díl **A** je tedy dvojperiodou a vzhledem ke své závažnosti (nejen v rámci části *Lover's Leap*, ale také v rámci celé skladby *Supper's Ready*) jej budu považovat za téma. Stejná analogie platí samozřejmě pro díl **A**².

Za povšimnutí stojí, že v motivech **a**, **b** se vyskytují dvě různé dominanty (*H dur* a *Fis dur*) a ani jedna z nich není rozvedená do tóniky, nýbrž chromatickým spojem moduluje do jiné tóniny. To vyvolává pocit nezakončenosti – jakoby proud hudby plynul stále dál bez jakékoliv známky ustálení, konečnosti. Tato myšlenka má své opodstatnění. Opakuje se totiž ještě znovu v motivu **a'** a když pak až teprve zcela nový motiv **c** v taktu 14 znovu moduluje pomocí mimotonální subdominanty a dominanty (*es moll* => *F dur*⁷) do tóniny *B dur* a potom v taktu 15 konečně usedne do tóniky, pocit uvolnění napětí a ustálení domácí tóniny je jejím oddálením umocněn.¹⁶

¹⁵ Návrat k původnímu motivu **a** je jak v díle **A**, tak i **A**² jasně zvýrazněn čtvrtvými délkami not v doprovodných kytarách na konci taktů 8 a 37, ale především také prstovými činelky na první době taktů 9 a 38. Stejně tak jsou jasně označeny nástupy dílů **B**, **A**² a **B**².

¹⁶ Je nezbytné zdůraznit, že napětí a uvolnění, o kterém je řeč, není napětím, které by bylo tvořeno výrazovými, ale kompozičními prostředky. Nemluvíme tedy o interpretaci a dynamice projevu, ale čistě o práci autorů s harmonií a melodií.

13

Vocal

swear I saw your face change It

Acoustic Guitar 1

Acoustic Guitar 2

Analog Organ (Cello)

15

Vocal

did - n't seem quite right and it's

Acoustic Guitar 1

Acoustic Guitar 2

Analog Organ (Cello)

Obr. 3

Nástup tématu **B** je následně umocněn znovu, a to subdominantou Es dur na jeho začátku. Všechny subdominanty byly do té doby pouze mollové (a moll⁽⁶⁾, es moll a případně h moll). Začátek druhého tématu **B** proto v kontextu celku harmonicky „září“ nad zbytkem a jeho závažnost a kontrast oproti tématu **A** jsou na první poslech zřejmé. Zpěv již není oktavově zdvojen.

Tónina B dur je uchu posluchače nabídnuta bez sebemenších vybočení po celou dobu trvání tématu **B**, a až na konci (v taktu 23) obvyklým chromatickým zdvihem na pátém stupni moduluje do paralelní tóniny g moll.

Téma **B** je tedy v mnohých aspektech (včetně melodiky, viz níže) kontrastní hudební myšlenkou. Pokud bychom byli nuceni najít v celé *Supper's Ready* díl, který bychom museli nazvat refrémem, bylo by to právě téma **B**.

Od taktu 26 následuje mezivěta v A dur, ta je realizovaná pouze arpeggiováním doprovodem dvanáctistrunných kytar, které mají za úkol

přivést tóninu zpět do výchozí E dur. Dochází k tomu dalším chromatickým spojením. Motiv **a**² totiž, stejně jako motiv **a**, začíná subdominantou a moll s přidanou Rameauovskou sextou, a tak mezi mezivětou a vracejícím se tématem **A** dochází pouze k chromatické změně z *cis* na *c*.

Celý výše zmíněný postup (v tématech **A** a **B**) se opakuje ještě jednou v téměř nezměněné podobě (**A**² a **B**²). K veškerým obměnám dochází pouze z důvodu jiného textu. Změní se tedy sólistovo frázování a tím dojde i k obměně melodie. Právě z tohoto důvodu jsou označeny i všechny motivy v rámci **A**² a **B**² horním indexem ². Motiv **d'** v tématu **B**² je jediný, který se opakuje ve zcela nezměněné podobě, nedostal proto index ².

Narozdíl od tématu **A** (**A**²) je téma **B** (**B**²) nesymetrickou periodou, rozšířenou ve svém závěti o jeden takt. Předvětí **d** navíc nekončí polovičním závěrem, ale celým, na tónice B dur (takt 20) a závětí **d'** v závěru moduluje do paralelní tóniny g moll (takt 24).

Oba ucelené díly **A** i **B** jsou označeny jako témata, protože jsou nositelem závažné nejen hudební, ale také obsahové myšlenky.

Stejně tak následující díl **C**, je označen jako (třetí) téma z důvodu své závažnosti. Tento díl se vrací spolu s dílem **B** na samém konci skladby *Supper's Ready* jako velký oblouk. Ten nespočívá jen v návratu hudební myšlenky, ale má také velký význam jako ritornel myšlenky textové. Text „*I've been so far from here, far from your warm arms. It's good to feel you again, it's been a long long time...*“ a zejména pak zašeptaný tázací dovětek „*Hasn't it?*“ jakoby inklinoval (hudební materiál v dórsském módu tomu také nasvědčuje, viz níže) k vzpomínání či vyprávění, jehož lehce snovým obsahem by mohl být následující průběh skladby *Supper's Ready*. V poslední (neanalyzované) části *As Sure As Eggs Is Eggs* se potom navrácí jak hudební, tak textová myšlenka dílů **B** a především **C**: „*I've been so far from here, far from your loving arms. Now I'm back again...*“, kde se Gabriel zřejmě ocitá zpátky v přítomnosti. Z hlediska textu se jedná tedy s největší pravděpodobností o retrospektivu, čemuž odpovídá i ritornel z hlediska hudební formy.

55 e

Vocal

I've been so far from here, far from your

Acoustic Guitar 1

Acoustic Guitar 2

58

Vocal

wa - arm arms

Acoustic Guitar 1

Acoustic Guitar 2

Obr. 4

Díl C je tedy třetím, závěrečným tématem zkoumané části *Lover's Leap* a je tvořen symetrickým osmitaktím, které však obsahuje dvě motivicky nespřízněné věty **e** a **f**. Na jejich přelomu navíc dochází k modulaci; nejen že tedy nejsou motivicky spřízněné, ale navíc jsou v rozdílných (ač stejnojmenných) tóninách g moll a G dur. Bylo by proto sporné považovat díl C za periodu. Spíše se jedná o prosté spojení dvou symetrických, motivicky nespřízněných vět.

V motivu **e** druhá doprovodná kytara přesně opisuje melodii vokálu, zatímco kytara první postupuje v paralelních sextách od g až po nedošálání e, které posluchače lehce připraví na následující modulaci. Motiv **f** potom začíná rovnou v G dur – tato skoková změna je velice znatelná. V tématu C se tedy jedná o dvě rozdílné hudební myšlenky vyskytující se v paralelních tóninách, jednoduše zařazené za sebou.

59 **f**

Vocal: it's good to feel you a-gain

Acoustic Guitar 1

Acoustic Guitar 2

62 **mf**

Vocal: It's been a long long time

Acoustic Guitar 1

Acoustic Guitar 2

Percussive Organ

Obr. 5

Následující modulace již tolik razantní není. Vzhledem k tomu, že mezivěta **m²** je v dórsském módu od *a*, má tedy stejné předznamenaní jako G dur. Nástup dalšího velkého dílu **D** je zvýrazněn další, skokovou změnou tóniny na d dórskou a náhlým zrychlením metra na přibližně 145 úderů za minutu.

Zatímco témata **A**, **B** a **C** nejsou z hlediska standardů progrockové hudby zcela typické; poměrně periodická tektonika, obvyklá instrumentace, strohá rytmika (viz níže) atd., tak pro nadcházející díl **D** platí zcela opačná analogie.

Díl **D** z hlediska tektoniky hudebních myšlenek příliš ucelený není (narozdíl od dílů **A**, **B**, **C**). Obsahuje celou řadu sekvencí (takty 93–98), pasáží (takty 101–103, 126–129) a tzv. bely (takty 117–122), nemůže však být považován ani za mezivětu kvůli své délce a především závažnosti, protože paradigma instrumentální hudby je v rámci progresivně-rockového

žánru odlišné od jiných žánrů populární hudby – má větší váhu. Právě prokomponované nebo improvizované instrumentální celky jsou jedním ze signifikantních znaků progresivní rockové hudby¹⁷, jsou na srovnatelné závažnosti jako vokální části a na úroveň instrumentální kompozice a také na jejich interpretaci, často až virtuozitu, je kladen velký důraz.

Díl **D** není také označen jako téma, protože obsahuje spíše velké množství různých motivů variačně či prostě fantazijně zpracovaných, a neobsahuje zpíváný sólový vokál, který bývá většinou nositelem melodie. Nemůže však být označen ani jako zvláštní způsob provedení, protože evolučně nepracuje s žádným předchozím tématem.

Díl **D** tedy není závažný z hlediska tektoniky, ale naopak je důležitý z hlediska paradigmatu žánru progresivního rocku. Z těchto důvodů je **D** plnohodnotným uceleným dílem, označeným velkým písmenem.

Celek **D** je ohraničen dvěma téměř shodnými mezivěťmi **m**², resp. **m**^{2c} (obě v dórsském módu od *a*), které jsou motivicky spřízněné s ostinátním doprovodem dílu **D** a jednak tak navozují začátek a jednak také závěr dílu **D**. Mezivěť **m**² může být také označena jako coda, i když pouze částečná, protože skladba nekončí, ale přechází do druhé části „*Guaranteed Eternal Sanctuary Man*“.

Podkladem pro celý díl **D** jsou arpeggiované ligaturované ostinátní figury, frázované po čtyřech taktech v dórsském módu od *d* realizované opět dvěma doprovodnými akustickými kytarami. Z hlediska harmonie se jedná v podstatě o harmonicky zahuštěný rozklad tóniky.

¹⁷ MOORE, Allan F. Progressive rock. In *Groove Music Online* [online]. Oxford : Oxford University Press, 2007 [cit. 2011-04-07]. Dostupné z WWW: <<http://www.oxfordmusiconline.com>>.

$\text{♩} = 145$

67 **g**

Acoustic Guitar 1

Acoustic Guitar 2

Finger Cymbals

Percussive Organ

70

Acoustic Guitar 1

Acoustic Guitar 2

Percussive Organ

73

Acoustic Guitar 1

Acoustic Guitar 2

Backing Vocals

Percussive Organ

Obr. 6

Pokud lze chápat úsek **g** jako periodu, pak předvětí (takty 67–70) je tvořeno rozkladem tóniky s harmonickým zabarvením v první kytáře druhým stupněm (*e*), a v druhé kytáře sedmým stupněm (*c*), čtvrtým stupněm (*g*) a druhým stupněm (*e*). Závětí (71. – 74. takt) je zabarveno v první kytáře stupněm sedmým (*c*) a šestým (*h*), tedy dóorskou velkou sextou od základního *d*, a v druhé kytáře opět stupněm sedmým (*c*), čtvrtým (*g*) a druhým (*e*). V druhé kytáře je ostinátní figura neměnná po celou dobu trvání osmitaktí. Pokud tedy sečteme všechny tóny této ostinátní kytarové figurace, zjistíme, že během této periody zazní všechny stupně dóorského módu. Bas zůstává na prvním stupni *d* ve všech úsecích **g** – **g**³. (Až ve třetím čtyřtaktí úseku **g**³ (takt 113) se objevuje *a* jako základní tón dominanty.) Právě monotónní setrvání basu na prvním stupni *d* a dóorský mód, kompletně obsažen v osmitaktí ostinátního doprovodu, vytváří nádech tajemné, snové barvy hudebního materiálu dílu **D**.

Instrumentální hudba skupiny *Genesis* se (v jejich progrockovém období, tedy cca. v první polovině sedmdesátých let) jen výjimečně realizovala volnou improvizací, mnohem častěji však prokomponovanými instrumentálními pasážemi. Díl **D** není výjimkou, důkazů prokomponovanosti je zde hned několik (viz níže). Na druhou stranu je však třeba zmínit, že *Genesis* údajně při kompozici většinou vycházeli z improvizace. Vybraný hudební materiál, který během této improvizace vznikl, následně po všech možných stránkách rozpracovávali.¹⁸ V takovém případě se však jedná o určitý kompoziční postup, který pouze vycházel z improvizace. To je potřeba odlišit od improvizace, praktikované přímo na koncertě, což je tolik typické pro rockovou hudbu (ne však již tolik typické pro progresivní rockovou hudbu). *Genesis* naopak interpretovali své skladby na koncertech v téměř nezměněné podobě, a to včetně instrumentálních pasáží (zejména klávesových), ve kterých zpravidla příliš nevybočovali

¹⁸ BOWLER, Dave. *Genesis : Legenda rockové scény*. Plzeň : Mustang, 1995. 150 s.

od studiové nahrávky. Díl **D** v rámci *Lover's Leap* interpretovali obvykle rovněž bez výrazných změn.^{19, 20, 21, 22}

Jinými slovy, všechny hudební myšlenky obsažené v dílu **D** byly zaznamenány ve studiu a živá produkce obvykle přísně dodržovala původní znění, nejednalo se tedy o čistou improvizaci. Přestože určitý improvizací charakter tomuto celku nelze upřít, jsou zde jisté indicie, které dokazují určitý stupeň prokomponovanosti.

¹⁹ *YouTube : Broadcast Yourself* [online]. 2005 [cit. 2010-04-02]. Genesis – Supper's Ready (ENTIRE SONG) – Live Imperial College 1972. Dostupné z WWW: <http://www.youtube.com/watch?v=s2DKyWUy7_c>.

²⁰ *YouTube : Broadcast Yourself* [online]. 2005 [cit. 2010-04-02]. Genesis – Supper's Ready (ENTIRE SONG) – Live At Leicester, England, 1973. Dostupné z WWW: <<http://www.youtube.com/watch?v=4DSE2chFwXE>>.

²¹ *YouTube : Broadcast Yourself* [online]. 2005 [cit. 2010-04-02]. Genesis – Supper's Ready (Part I). Dostupné z WWW: <<http://www.youtube.com/watch?v=xtHClRu1DrE>>.

²² *YouTube : Broadcast Yourself* [online]. 2005 [cit. 2010-04-02]. Genesis – Supper's Ready, Bataclan – Six Hours Live. Dostupné z WWW: <<http://www.youtube.com/watch?v=wzWdCtC1IM&feature=related>>.

... a další.

89

Acoustic Guitar 1

Acoustic Guitar 2

Backing Vocals

Percussive Organ

91

Acoustic Guitar 1

Acoustic Guitar 2

Backing Vocals

Percussive Organ

Obr. 7

Takovým důkazem může být např. občasná nesymetrickost (neperiodičnost) některých úseků v rámci **D** (viz také schéma). Zmiňovaná doprovodná ostinátní figura není totiž po celou dobu symetrická. Již v taktích 91 a 92 dochází k tomu, že úsek **g**“ je o dva takty rozšířen a spolu s ním je tedy o dva takty ve svém závěti rozšířena také ostinátní figura doprovodných kytar. Podobný jev se vyskytuje taktích 115 a 116, kde se také objevuje podobný sled, o který byl v taktích 91 a 92 rozšířen úsek **g**“. Neobjevuje se již však ve vokálních paralelních kvintách a oktávách, ale

v terciích tvořených elektrickou kytarou a varhanami. Kytarová ostinátní doprovodná figura je opět rozšířena, ne však o dva takty v závěti, ale o dva nové takty na dominantě (takty 113 a 114), včetně změny basu z tónu *d* na tón *a*. Taktem 115 a 116 potom končí úsek *g*³ a také popsaná asymetrie.

The musical score is presented in two systems. The first system, labeled with measure 112, features four staves: Acoustic Guitar 1, Acoustic Guitar 2, El. Guitar, and Percussive Organ. Acoustic Guitars 1 and 2 play eighth-note patterns. The El. Guitar and Percussive Organ play sustained notes. The second system, labeled with measure 115, features six staves: Acoustic Guitar 1, Acoustic Guitar 2, El. Guitar, Bass Guitar, Finger Cymbals, and Percussive Organ. Acoustic Guitars 1 and 2 continue with eighth-note patterns. The El. Guitar plays a sustained note. The Bass Guitar, Finger Cymbals, and Percussive Organ play sustained notes. The score concludes with a double bar line.

Obr. 8

Změna basového tónu v taktech 113 a 114, změna harmonie v doprovodných kytarách z tóniky na dominantu a prstové činelky v následujícím taktu jakoby lehce nabourávaly snovou monotónnost předchozích úseků **g** – **g**³. Úsek **g**⁴ potom začíná shodně s osmitaktím popsané kytarové ostinátní figury a přidává se basová kytara. Úsek **g**⁴ se zdá být již periodický, je ale zkrácen o poslední takt, jedná se tedy o periodu zúženou o jeden takt v závěti.

Tyto popsané asymetrie v praxi znamenají, že hudebníci musí při interpretaci přesně vědět, jaká je tektonika hudebního materiálu. Nejedná se tedy o celek, kde doprovodné nástroje hrají ostinátní figuru stále v nezměněné podobě nezávisle na sólovém nástroji (v tomto případě varhany *Mellotron*) a k ukončení celku dojde pomocí smluveného gesta, př. očního kontaktu. Jak už bylo řečeno, hudební materiál je v tomto případě přesně dán studiovou nahrávkou a při živé interpretaci je dodržen.

Za zvláštní zmínku stojí sekvencový motiv ve varhanech (v taktech 117–122). Tento způsob, kdy se k jednomu tónu, který je ligaturovaný, přidávají kaskádovitě další tóny a spolu potom vytvoří nakonec trojhlasou nebo čtyřhlasou harmonii, se v populární a jazzové hudbě nazývá „bely“. Tento termín vznikl podle analogie se zvonkohrou (bell – v angličtině zvoněk), kdy zvonky vzájemně přeznívají a vzniká tedy podobný efekt vrstvení po sobě těsně jdoucích tónů. Tento kompoziční způsob si v rámci rockové hudby osvojila především skupina *Queen*, která jej používala velmi často v rámci svých charakteristických vokálních harmonií.²³



Obr. 9

Následující úsek **h** je již natolik odlišný od předchozího materiálu (poprvé se mění tónina z d dórské do g moll a také harmonie doprovodu), že již není označen jako variace úseku **g** s indexem ⁵, ale jako odlišná, motivicky nespřízněná myšlenka **h**.

²³ KREJČÍ, Filip. *Artifciální gesta v tvorbě skupiny Queen*. Olomouc, 2009. 90 s. Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Pedagogická fakulta, Katedra hudební výchovy.

Z hlediska tektoniky by se dal díl **D** shrnout následovně. Jednoduchý varhanový motiv úseku **g** se ve variaci **g'** vyskytuje v nezměněné podobě, přidávají se však paralelní kvarty v doprovodném vokále, které jsou v další variaci **g''** obohaceny o třetí hlas a krátké motivky ve varhanech. Oba úseky jsou symetrické, dělitelné po dvou čtyřtaktích. V úseku **g²** se opět ve varhanech objevuje sekvencově rozvinutý motiv a úsek **g^{2'}** je potom variací tohoto motivu v obměněné rytimizaci na tři (viz níže). Úseky **g²** resp. **g^{2'}** jsou nesymetrické, obsahují čtené pasáže a sekvence ve varhanech. Úsek **g³** je symetrickým trojvětím, jehož poslední takt (114) je v podstatě variací sekundově rostoucího motivku z taktu 90. Úsek **g⁴** je významný tím, že již nesetrvává přísně v dóřském módu, ale osciluje mezi aiolským a dóřským módem. Je dělitelný na dvě nesymetrické polověty, čtyři takty (předvětí) a tři takty (závětí), jedná se o zúženou periodu. (Viz schéma.)

h

124

Acoustic Guitar 1

Acoustic Guitar 2

Percussive Organ

126

Acoustic Guitar 1

Acoustic Guitar 2

Percussive Organ

128

Acoustic Guitar 1

Acoustic Guitar 2

Percussive Organ

Obr. 10

Následující mezivěta **m²** (má označení **m²**, protože je vlastně lehce obměněnou mezivětou **m²** z taktů 63–66) může být chápána rovněž jako částečná coda v rámci celé první části skladby *Supper's Ready*.

Všechny motivy a jejich variace v rámci dílu **D**, které jsou doprovázeny ostinátní kytarovou figurou v tónině d dórské, mají určitý společný, monotónní charakter, jsou tím pádem jistým způsobem spřízněny, a jsou proto všechny označeny písmenem **g**. Pokud se od základního úseku **g** v následujících úsecích jedná o variaci přidáním či obohacením určitého předcházejícího motivu, je užito apostrofu, a pokud se jedná o nový motiv, většinou varhanový, nebo kytarový (který je ale doprovázen stále stejnou ostinátní kytarovou figurací), je označen číslem. Naproti tomu úsek **h** je kromě shodné instrumentace poněkud odlišný (viz výše) a spíše předznamenává konec většího celku a nástup jiného. Je proto označen jiným písmenem (**h**).

Díl **D** by tedy mohl být celkově charakterizován jako jasně ohraničený instrumentální, neperiodický díl s fantazijní a variační (a zčásti zřejmě také improvizací) prací s motivy a s ostinátním doprovodem.

Melodika

Témata **A** a **B** (resp. **A²** a **B²**) by se dala označit jako hlavní a vedlejší témata celé skladby *Supper's Ready* – jsou citována ve většině ze všech sedmi částí (viz výše). Možná také proto je vokál na začátku oktávově zdvojen, i když o oktávu vyšší linka je zvukově upozaděna.

Melodická linka, kterou svému vlastnímu textu propůjčil zpěvák Peter Gabriel, není v tomto případě realizovaná pentatonikou, jak tomu často v tehdejší rockové hudbě bývalo, ale je tvořená převážně sekundovými kroky. V sedmém taktu je pak soubor sekundových vzestupných kroků ještě podpořen vzestupným basem, který tvoří s vokálem paralelní oktávy. Pokud budeme brát ohled na fakt, že vokál sám je veden v paralelních oktávách, tak v taktu sedm dochází vlastně k oktávovému ztrojení.

V taktu 3 a 4 tvoří melodie sekvenci nejprve od *gis* a poté od *dis*. Stejný postup je užit v odpovídajících motivicky spřízněných větách **a¹**, **a²**, **a²**.

Vývoj melodické linky motivu a:

-	-	-	-	„Wal – king a – cross the
-	+1	-3	-	sit – ting room, I
+1	-	+1	+1	turn the tele-
-5	-	+1	+1	-vi – sion o – off.“

$\text{♩} = 129$ **a**

Vocal

Wal king a - cross the sit - ting room, I

turn the te - le - vi - sion off

Obr. 11

Pokud tedy opomineme interval čisté primy, kdy melodie nestoupá ani neklesá, tak vyjma jedné čisté kvarty a jedné malé sexty máme zde výhradně sekundové diatonické kroky. Podstatné však je, že všechny sekundové kroky jsou rostoucí a naopak všechny ostatní kroky (4 a m6) jsou klesající. To vytváří pocit jakýchsi melodických vln – melodie postupně stoupá a poté prudce klesne. Stejným způsobem se melodie vyvíjí i v motivech **b** a **a'**. Motiv **c**, jakožto přechodový motiv mezi tématy **A** a **B**, obsahuje sekundy rostoucí i klesající.

Naproti tomu druhé téma **B** potom potvrzuje logický předpoklad, že půjde o myšlenku do jisté míry kontrastní. Kromě toho, že je narozdíl od tématu **A** v durové tónině, tak právě oproti tématu **A** melodie zpravidla postupuje sekundovými kroky dolů a naopak ostatními intervaly stoupá. Takový fakt nemusí být na první poslech postřehnutelný, ale pokud se na něj posluchač soustředí, může si všimnout, že celá vokální část *Lover's Leap* má díky tomu z hlediska melodiky i harmonie zrcadlový vývoj – v tématu **A** roste harmonické napětí (viz harmonie a tektonika) jakoby autoři záměrně oddalovali gratifikaci v podobě tóniky, a na přelomu témat **A** a **B** pak dojde ke zlomu, napětí se naopak uvolní, tónina ustálí a melodická linka se vyvíjí oproti tématu **A** opačným způsobem (nikoliv však inverzí).

Vývoj melodické linky v tématu B:motiv **d**:

-1	-	-1	-1	-1	„Hel - lo, babe, with your guar-
-	-	-1	+2	+2	dian eyes so blu - e.

Vocal 17 **B** **d**
Hel - lo babe with your
Vocal 19
guar- dian eyes so blue

Obr. 12motiv **d'**:

-1	-	+3	-4	-1	Hey, my ba - by, don't
-1	-1	-	+1	-1	you know our lo - ve
-1	-	-3	+1		is tru - e.

Vocal 50 **d'**
Hey, my ba - by don't you know
Vocal 52
our love is true

Obr. 13

Význam dílu **B** navíc podtrhuje ideálně (v rámci periody **B** přibližně ve zlatém řezu) umístěný vrchol melodie, nejvyšší tón *b*, první stupeň. Melodie poté klesá a po modulaci pomocí chromatického spoje do paralelní tóniny *g* moll končí na prvním stupni, tedy *g*.

V tématu **C** má melodie minimální pohyb, pouze sekundovými kroky klesá a kromě poslední fráze „*It's been a long long time*“, která se charakterem řadí již spíše do následující mezivěty, jsou zde vlastně výhradně sekundové klesající intervaly. Motiv **e** melodicky i rytmicky přesně opisují doprovodné kytary, úsek **f** následně moduluje do G dur, proto se v taktu 59 ve vokálu vyskytuje dosud nedoškální *fis* a *e*.

Gabrielův sólový projev v motivu **f** svou melodií, výrazem i významem působí nejprve jako zvolání („*It's good to feel you again*“), fráze „*It's been a long long time*“ potom jako pouhý povzdech, přesto stále intonovaný, a konečně tázací dovětek „*Hasn't it*“ na konci mezivěty **m**² je již pouze parlandový a uvozuje nástup instrumentálního celku.

Úsek f je tedy spíše přechodový a není motivicky ucelen, ani spřízněn s předchozím hudebním materiálem. Jednotlivé fráze nejsou melodicky výrazné, je tedy otázkou, jak tento úsek terminologicky zakotvit. Prakticky se jedná o předěl mezi vokálním a instrumentálním celkem; závažnost vokálního projevu se pozvolna ztrácí, až skončí pouze v mlhavém, parlandovém tázacím dovětku „*Hasn't it?*“ na konci následující mezivěty. Úsek f se tedy skládá ze dvou krátkých motivů, které pro svou drobnost a samostatnost nejsou z důvodu zachování přehlednosti označeny zvláštním písmenem.

Vývoj melodické linky v tématu C:

motiv e:

- - - -1 - „I’ve been so far from here
- - - - -1 - far from your wa – rm arms

55 **e**

Vocal

I've been so far from here, far from your

58

Vocal

wa - arm arms

Obr. 14

úsek f:

-	-1	-1	-1	-	-	<i>It's good to feel you a - gain,</i>
-	-	-	-3	+1		<i>It's been a long long time</i>

Vocal

59 **f**

it's good to feel you a - gain

62 **mf**

It's been a long long time

Obr. 15

Rytmika

Arpeggiované akordy akustických dvanáctistrunných kytar jsou hrány v dílech **A**, **B** a **C** v rytmezaci 3+3+2 osminy a v díle **D** dokonce 4+4 osminy. Takový pravidelný rytmus není pro skupinu *Genesis* příliš typický, ta si spíše zakládala na kulhavých rytmech – i skladba *Supper's ready* je toho důkazem; například část *Apocalypse in 9/8*, jak ostatně už její název napovídá, je celá v taktu 9/8.

Co je pro *Genesis* a progrock obecně typické, jsou hry s těžkými a lehkými dobami, polyrytmika, „matení“ posluchačova smyslu pro rytmus. Například varhanový motiv g^2 objevující se v taktech 101 až 104, který je vlastně variací předchozího motivu g^2 v taktu 93, je v rytmezaci 3/4 (proti doprovodné ostinátní kytarové figuře, která je dál ve 4/4 taktu).

The image displays three systems of musical notation, each separated by a double bar line. The instruments are Acoustic Guitar 1, Acoustic Guitar 2, Percussive Organ, and El. Guitar. The notation is in treble clef for the guitars and organ, and bass clef for the El. Guitar. The first system starts at measure 101 and ends at measure 107. The second system starts at measure 103 and ends at measure 109. The third system starts at measure 105 and ends at measure 111. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

101 g^2' 7

Acoustic Guitar 1

Acoustic Guitar 2

Percussive Organ

103

Acoustic Guitar 1

Acoustic Guitar 2

Percussive Organ

105 g^3

Acoustic Guitar 1

Acoustic Guitar 2

El. Guitar

Percussive Organ

Kromě těchto spíše ojedinělých jevů je část *Lover's Leap* rytmicky poměrně strohá.

Závěr

Analyzovaná část *Lover's Leap* lze z hlediska **makrotektoniky** a **(ne)symetričnosti** organizace hudebních myšlenek rozdělit na:

- dvě (repetovaná) témata **A-B** (resp. **A²-B²**), kde téma **A** (resp. **A²**) je **symetrické** a téma **B** (resp. **B²**) je **nesymetrické**;
- **symetrické** třetí téma **C**;
- **nesymetrický**, fantazijní, variační celek (nikoliv téma) **D**.

Z hlediska **instrumentace** lze pak zkoumaná část rozdělit na:

- **vokální** celek (**A-B-A²-B²-C**);
- **instrumentální** celek (**D**).

Díl **D** by mohl být v některých případech mylně vnímán jako pouhá coda, ale jeho délka, prokomponovanost, závažnost v rámci celé skladby *Supper's Ready* a především závažnost instrumentálních mezihér v rámci hodnot progresivní rockové hudby, tuto možnost vylučuje.

Analýza první části skladby *Supper's Ready* odhalila, že v rámci progresivního rocku a tvorby skupiny *Genesis* se jedná o ne zcela typický kus. Zejména rytmická složka je až na výjimky v díle **D** poměrně strohá. Je ale třeba zmínit, že na rytmicky bohatě prokomponovanou hudbu není ve skladbě *Supper's Ready* nouze. Kromě pro *Genesis* běžných složených lichých taktů nejsou výjimkou ani polyrytmy (části *Willow Farm*, *Apocalypse in 9/8*).

Z hlediska logiky výstavby melodické linky a doprovodné harmonie je ve vokálních tématech **A** a **B** užito opačného, zrcadlového postupu, nikoliv však inverze nebo račího postupu (viz harmonie a melodika). Analýza tedy odhalila v mnohém kontrastní charakter těchto dvou témat.

Co dále pomohla analýza objasnit, je způsob motivické práce, způsob práce s harmonií a melodií a přítomnost široké škály různých hudebních myšlenek (**a – h** různých motivů, úseků a jejich variací). Dále také velice časté modulace, vybočení a neotřelý, nečekaný sled akordů – to vše je ještě podtrženo logicky vystavěnou melodií s vysokou převahou sekundových kroků, díky tomu příjemnou a lehce „chytlavou“ s dobře načasovaným vrcholem a občasným protipohybem vůči basu, užití dórského módu,

občasná polyrytmika, časté asymetrie v do jisté míry prokomponovaném, na prvním pohled čistě improvizacním díle **D**, to vše jsou typické znaky progresivní rockové hudby, rané tvorby skupiny *Genesis* nevylučuje.

Otázkou však zůstává, zda takto vynalézavý způsob kompozice je v tomto případě výsledkem cílené práce a přemýšlení nad hudebními složkami, jež byly analyzovány, anebo spíše důsledkem přirozené kreativity autorů. S největší pravděpodobností se jedná o neznámý poměr těchto dvou možností; konečný výsledek – důkladně prokomponovaná hudba progresivního rocku – se však nemění.

Zdroje

Literatura:

BOWLER, Dave. *Genesis : Legenda rockové scény*. Plzeň : Mustang, 1995. 150 s.

Info-Bible.cz [online]. 2009 [cit. 2011-04-07]. Zjevení Janovo. Dostupné z WWW: <http://www.info-bible.cz/bible_zjeveni_janovo>.

JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. Praha : SNKLHU, 1955.

JANEČEK, Karel. *Tektonika : Nauka o stavbě skladeb*. Praha : SNKHU, 1968.

JOSEPHSON, Nors S. Bach Meets Liszt : Traditional Formal Structures and Performance Practices in Progressive Rock. *The Musical Quarterly*. 1992, 76, s. 67–92.

KREJČÍ, Filip. *Artifciální gesta v tvorbě skupiny Queen*. Olomouc, 2009. 90 s. Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Pedagogická fakulta, Katedra hudební výchovy.

MOORE, Allan F. Progressive rock. In *Groove Music Online* [online]. Oxford : Oxford University Press, 2007 [cit. 2011-04-07]. Dostupné z WWW: <<http://www.oxfordmusiconline.com>>.

ŠTĚDRŮ, Miloš. *Základy mikrotektoniky : 9 analýz*. Vyd. 1. Brno : Brno : Rektorát Masarykovy univerzity, 1991. 102 s. ISBN 8021002379.

Wikipedia : the free encyclopedia [online]. 2001 [cit. 2011-04-07]. Wikipedia. Dostupné z WWW: <<http://en.wikipedia.org>>.

YouTube : Broadcast Yourself [online]. 2005 [cit. 2010-04-02]. YouTube. Dostupné z WWW: <<http://www.youtube.com>>.

Prameny:

Genesis. Foxtrot [CD]. Atlantic: 1972.

Guitar Tab Library [online]. 2010 [cit. 2011-04-06]. Tablibrary.com.

Dostupné z WWW: <<http://www.tablibrary.com>>.

MIDI Music Collection [online]. 2011 [cit. 2011-04-07]. Genesis. Dostupné

z WWW: <<http://www.midi-karaoke.info/20e6533d.html>>.

Filip Krejčí, interní doktorand Katedry hudební výchovy na Pedagogické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci. Podrobnější informace jsou k dispozici na internetové adrese uvedené v poznámce pod čarou.²⁴

²⁴ Katedra hudební výchovy PdF UP Olomouc [online]. 2006 [cit. 2011-04-06].

Mgr. Filip Krejčí. Dostupné z WWW: <<http://khv.upol.cz/pedagogove/Filip-Krejci>>.

Tvorba, záznam a editace zvuku pomocí software Ableton Live

Martin Vávra

Anotace

Príspevek pojednáva o projekte Tvorba, záznam a editace zvuku pomocí software Ableton Live a také o výsledcích výzkumu pracovních kompetencí studentů magisterského studijního oboru Učitelství hudební výchovy pro střední a základní školy a doktorského studijního oboru Hudební teorie a pedagogika Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci.

Klíčová slova

Hudební výchova, hudba a počítače, software, práce se zvukem, virtuální hudební nástroje.

Úvod do problematiky

V současnosti se stala výpočetní technika a ICT komunikace nedílnou součástí našeho každodenního života, při studiu, v zaměstnání, doma. Možnosti počítačů již dávno překonaly doby, kdy byly užívány pouze jako stroje určené ke složitým matematickým výpočtům. Jejich služeb využíváme k různým účelům, od elementárních úloh jako jsou úprava textu, práce s daty, editace fotografií, sledování filmů, tvorba webových stránek, až po složité, komplexní funkce jakými jsou například řídicí nebo kontrolní systémy v nemocnicích, bankách, dopravě, telekomunikacích atd.

Jedna z mnoha možných oblastí, v níž lze počítače použít je hudba. Existuje obrovské množství softwarových aplikací, které umožňují pomocí počítače zaznamenávat a editovat zvuk, hrát na virtuální nástroje a využít tak počítač jako hudební nástroj, vytvářet hudební CD a DVD nebo vytvořit notace hudebních děl.

Virtuální hudební nástroje¹ a další hudební software jsou po celém světě užívány profesionály v hudebních sférách, ať už skladateli, interprety, sesku-

¹ Virtuální hudební nástroj, někdy také označován jako softwarový syntezátor, je typ zvukového generátoru ve formě softwaru, který umožňuje pomocí počítače a zvukové karty vytvářet různé zvuky některou z dostupných zvukových syntéz. Veškeré

peními, nahrávacími studii, zvukaři, divadly, filmovými tvůrci či v akustice, především k tvorbě, záznamu a editaci hudebního a zvukového materiálu. Myšlenka aplikace těchto hudebních programů v oblasti hudební pedagogiky je nerozvinutá a velmi často opomíjena.

V hudebně vzdělávacích institucích, především v základních uměleckých školách, se studenti občas mohou setkat s hudebními aplikacemi, které bývají označovány jako vzdělávací či výukové. Tyto jednoduché programy jsou nejčastěji zaměřeny na naučení a procvičování určité konkrétní praktické hudební dovednosti – intonace, sluchová analýza, cvičení rytmu, čtení not, tvorba a názvosloví akordů, nauka o intervalech a další. S virtuálními hudebními nástroji, DAW (Digital Audio Workstation)² aplikacemi a podobným profesionálním softwarem nepřijdou studenti v základních uměleckých školách do styku.

Podobná situace je i na základních a středních školách, ať už s rozšířenou hudební výchovou či bez ní. Na běžných školách bez rozšířené dotace hudební výchovy se žáci i studenti často nesetkají ani s výše uvedeným výukovým softwarem, takže jejich povědomí a přehled o hudebních aplikacích a programech jsou na velmi nízké úrovni.

Oblast vysokých škol se dá rozdělit do dvou rovin – na umělecké školy zaměřené na vzdělávání budoucích profesionálních hudebníků, producentů, skladatelů či zvukových techniků a katedry hudební výchovy při pedagogických fakultách, které vzdělávají a vychovávají budoucí učitele. Zatímco některé vysoké školy připravují profesionální umělce, například zahraniční Berklee College of Music či tuzemská Janáčkova akademie múzických umění, se hudebnímu softwaru a zvukové technice věnují

operace syntezátoru jsou řízeny přímo z počítače, k němuž můžeme připojit MIDI klaviaturu, kytaru nebo bicí a hrát tak jako na klasický hudební nástroj, s jediným rozdílem, že zvuk je tvořen počítačem. Virtuální nástroje mohou fungovat jako samostatný program (tzv. stand-alone mode) nebo jako součást jiného softwaru (tzv. plug-in mode), který funguje jako hostitelská aplikace pro daný nástroj.

² Zkratka DAW (Digital Audio Workstation) software znamená softwarová digitální zvuková pracovní stanice. Jedná se o počítačovou aplikaci umožňující široké možnosti práce se zvukem (záznam, střih, míchání více zvukových stop), která velmi často obsahuje různá zařízení jako například zvukové generátory, sekvencer, nástroje pro mastering, virtuální nástroje nebo efektové jednotky. Vytvořený zvukový záznam je možné zálohovat na audio CD nebo vyexportovat do některého z běžných typů souborů (WAV, MP3). Podobně jako u virtuálních nástrojů můžeme i DAW aplikace mezi sebou propojit tak, že jedna z nich je hlavní, řídící (tzv. master application) a ostatní jsou jí podřízeny (tzv. slave application).

formou specializovaných předmětů, workshopů, seminářů a kurzů, situace na katedrách hudební výchovy při pedagogických fakultách je poněkud rozdílná a zpravidla podceňována. Předměty zaměřené na práci s hudebními programy, zvukem a zvukovou technikou jsou nabízeny nejčastěji ve formě nepovinně volitelných seminářů či cvičení nebo nejsou do nabídky předmětů zařazeny vůbec.

V následné praxi, ať už pedagogické či umělecké, chybí budoucím pedagogům základní znalosti z oblasti hudebních aplikací a zvukové techniky. Převážná většina z nich si neumí poradit s jednoduchými úkoly, jako jsou příprava hudebního podkladu pro besídky, koncerty, soutěže (záznam, střih, editace hudby), ozvučení různých kulturních akcí (zapojení mikrofonu, hudebních nástrojů, reproduktorů, práce se zvukem a technikou). Samozřejmě se mezi učiteli najdou výjimky, jedná se většinou o aktivní hudebníky, jejichž hudební činnost je na zvukové technice závislá a tudíž s ní umí více či méně pracovat.

Součástí portfolia každého absolventa katedry hudební výchovy, budoucího učitele, by měl být elementární přehled, znalosti a orientace v oblasti práce se zvukem, hudebním softwarem a potřebnou technikou. Proto je nutné se této problematice věnovat již při přípravě na vysoké škole, aby studenti nebyli odkázáni pouze na samostudium a získávání vlastních zkušeností, což může být v této hudební sféře velmi časově i finančně náročné.

Stručný popis projektu

Předmětem projektu je problematika integrace hudebních softwarových aplikací Ableton Live do uživatelského prostředí v rámci studijního magisterského oboru Učitelství hudební výchovy pro střední a základní školy a doktorského studijního oboru Hudební teorie a pedagogika.

V rámci projektu byl do učebny ICT na Katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci instalován hudební program Ableton Live. Díky zakoupení multilicencí tohoto hudebního softwaru bylo možné provést výzkum pracovních kompetencí studentů zmíněných studijních oborů formou pretestu a posttestu, dále vytvořit pilotní kurikulum předmětu Tvorba, záznam a editace zvuku pomocí software Ableton Live s jeho prioritní aplikací do oblastí umělecko pedagogických a výzkumu hudebnosti v předmětu Hudebně psychologické diagnostické praktikum.

Záměrem řešitelů je vytvořit evaluaci práce, schopností, znalostí a vzdělání studentů v oblasti hudebně informačních technologií, seznámit studenty s hudebním softwarem, naučit je s ním samostatně pracovat a rozšířit jejich elementární znalosti a dovednosti v oblasti práce s počítačem, zvukem a hudebními aplikacemi. Výsledky projektu přispějí nejen ke zkvalitnění přípravy studentů na Katedře hudební výchovy PdF UP v Olomouci, budoucích učitelů, ale také k rozvíjení jejich tvořivosti a schopnosti aplikovat získané teoretické i praktické vědomosti ve své pedagogické praxi.

Cíl výzkumného šetření

Hlavním výzkumným záměrem bylo zmapovat úroveň elementárních znalostí, schopností a dovedností studentů v oblasti práce se zvukem, počítači a hudebním softwarem.

Byly vytvořeny a zformulovány tyto výzkumné otázky:

1. Jaká je úroveň znalostí studentů v oblasti práce s audio nahrávkami?
2. Dovedou studenti pracovat s MIDI soubory a informacemi?
3. Je hudební software Ableton Live 8 vhodný k rozvíjení znalostí v oblasti práce se zvukem?

Byla stanovena tato hypotéza:

H: Po absolvování předmětu Tvorba, záznam a editace zvuku pomocí software Ableton Live se zvýší úroveň znalostí a dovedností studentů v oblasti práce se zvukem.

Metody výzkumu

Výzkumného šetření se zúčastnilo celkem 32 studentů bakalářského studijního programu Učitelství hudební výchovy pro střední a základní školy PdF UP v Olomouci, budoucích pedagogů. Z metodologického hlediska se jednalo o kvantitativní šetření. K získání potřebných informací byl použit dotazník, který byl studentům předložen před začátkem předmětu Tvorba, záznam a editace zvuku pomocí software Ableton Live (pretest) a po jeho absolvování (posttest).

Dotazník obsahoval 16 položek, jež byly sestaveny tak, aby zmapovaly elementární znalosti, schopnosti a dovednosti studentů v oblasti hudebně informačních technologií a hudebního software. Možnosti odpovědí byly označeny křížkem, u všech položek bylo možné zvolit pouze jednu

odpověď. Po vyhodnocení všech dotazníků byla získaná data převedena do procentuální podoby a pro větší názornost doplněna grafem.

Znění jednotlivých položek dotazníku bylo následující:

1. Dovedete pomocí některého hudebního softwaru vytvořit zvukový záznam a audio soubor?
 - a) dovedu vytvořit zvukový záznam a audio soubor
 - b) dovedu vytvořit pouze zvukový záznam
 - c) ne nedovedu
2. Jste schopen(a) editovat hlasitost audio souboru?
 - a) dovedu editovat hlasitost libovolné části audio souboru
 - b) dovedu editovat pouze celkovou hlasitost audio souboru
 - c) ne nedovedu
3. Dovedete kopírovat, vkládat části audio souboru?
 - a) dovedu kopírovat, vkládat libovolné části audio souboru
 - b) dovedu kopírovat, vkládat pouze celý audio soubor
 - c) ne nedovedu
4. Dovedete sloučit více audio souborů a vytvořit z nich jediný?
 - a) ano dovedu
 - b) ne nedovedu
5. Dovedete upravit audio soubor pomocí audio efektů nebo VST pluginů?
 - a) ano dovedu
 - b) ne nedovedu
6. Dovedete vytvořit záznam ve formě MIDI informací?
 - a) dovedu vytvořit záznam MIDI not a dalších MIDI zpráv
 - b) dovedu vytvořit pouze záznam MIDI not
 - c) ne nedovedu
7. Dovedete pracovat s virtuálními hudebními nástroji?
 - a) ano dovedu
 - b) ne nedovedu

8. Dovedete vytvořit z MIDI souboru audio soubor?
 - a) ano dovedu
 - b) ne nedovedu

9. Dovedete vytvořit vlastní audio smyčku (audio loop)?
 - a) ano dovedu
 - b) ne nedovedu

10. Dovedete změnit formát audio nahrávky?
 - a) dovedu z audio nahrávky vytvořit MP3 a jiné formáty
 - b) dovedu z audio nahrávky vytvořit pouze MP3
 - c) ne nedovedu

11. Dovedete vytvořit vlastní hudební doprovod pomocí virtuálních nástrojů?
 - a) dovedu vytvořit libovolný hudební či rytmický doprovod
 - b) dovedu vytvořit pouze rytmický doprovod
 - c) ne nedovedu

12. Dovedete vytvořit vlastní hudební doprovod pomocí audio samplů nebo smyček?
 - a) dovedu vytvořit vlastní hudební doprovod pomocí audio samplů nebo smyček
 - b) dovedu vytvořit vlastní hudební doprovod pouze pomocí audio smyček
 - c) ne nedovedu

13. Dovedete kvantizovat audio stopu?
 - a) ano dovedu
 - b) ne nedovedu

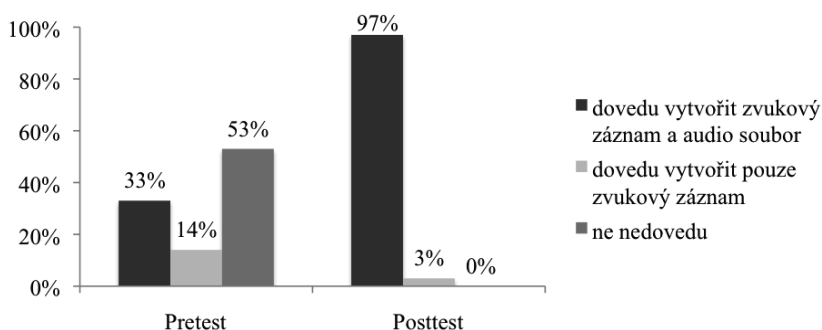
14. Dovedete kvantizovat MIDI stopu?
 - a) ano dovedu
 - b) ne nedovedu

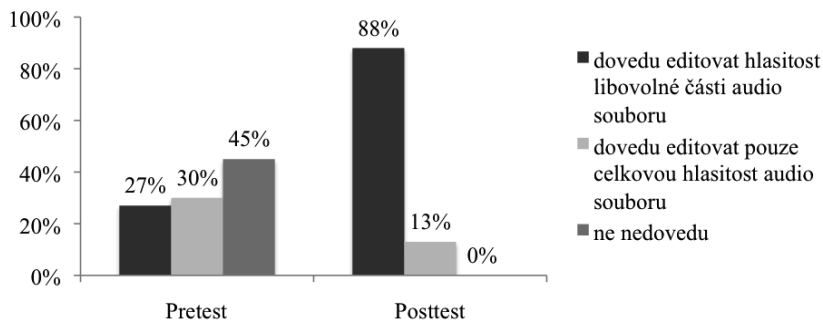
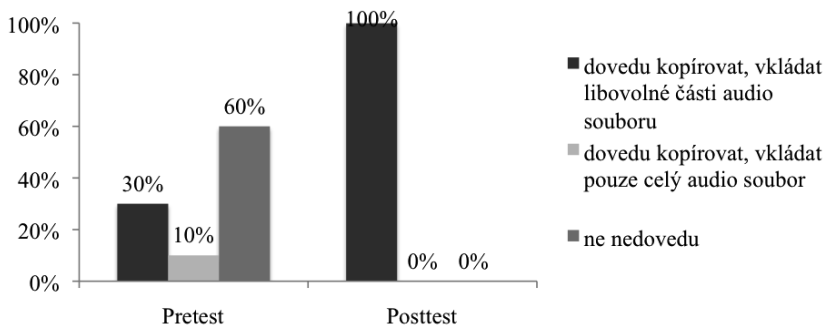
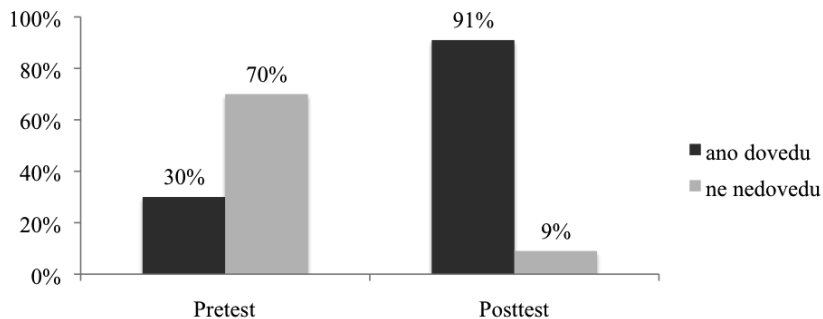
15. Dovedete nastavit automatizaci libovolného parametru audio či MIDI stopy (souboru)?
- a) dovedu automatizovat libovolný parametr audio či MIDI stopy
 - b) dovedu automatizovat pouze hlasitost audio či MIDI stopy
 - c) ne dovedu
16. Dovedete vyexportovat libovolnou audio nebo MIDI stopu?
- a) ano dovedu
 - b) ne dovedu

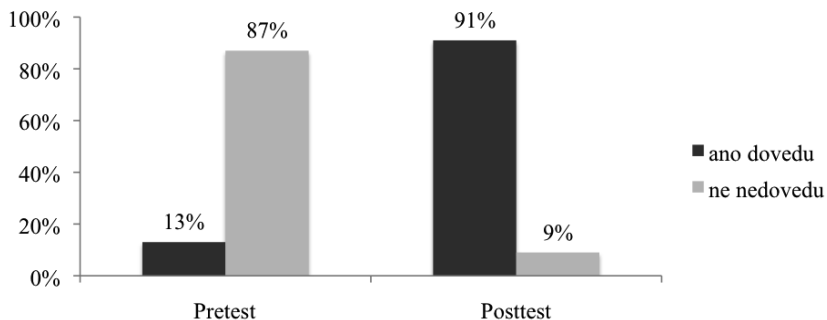
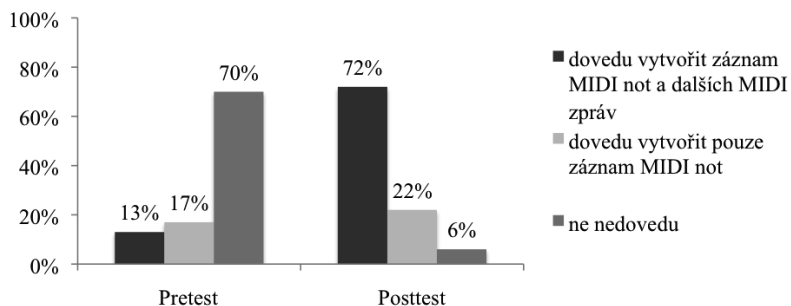
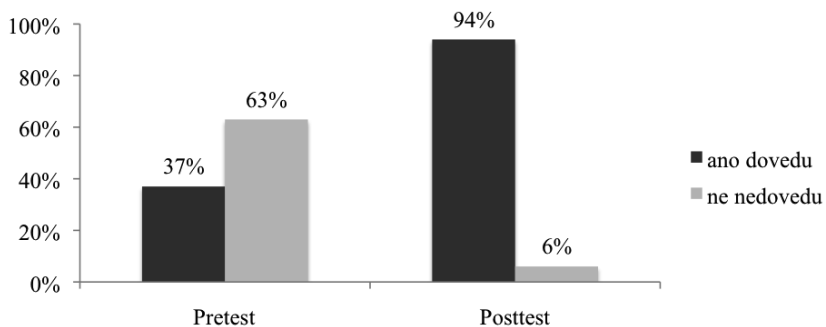
Výsledky výzkumného šetření

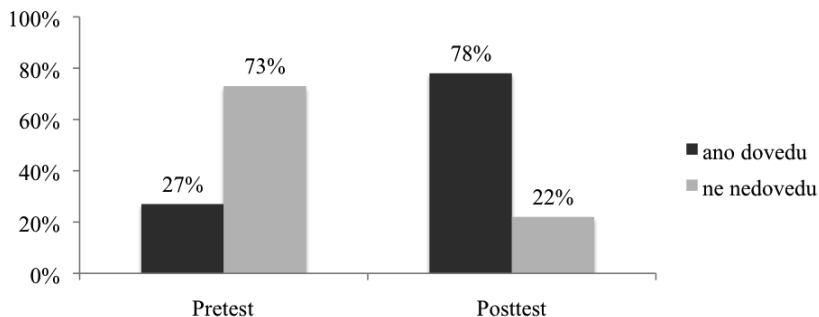
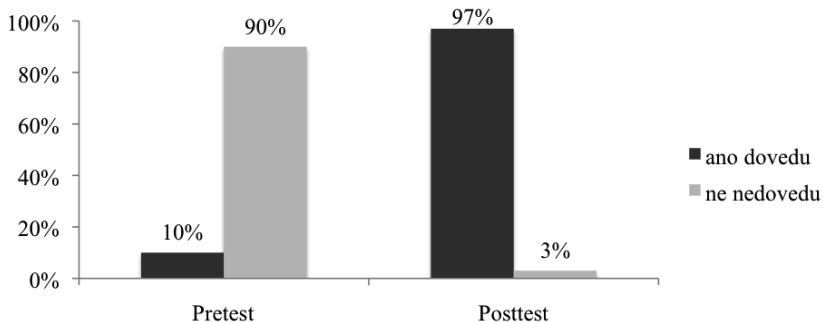
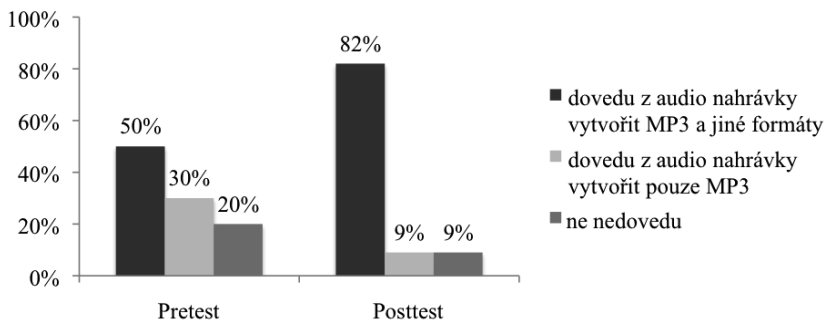
Výsledky výzkumu ukazují, že úroveň znalostí, schopností a dovedností studentů v oblasti hudebně informačních technologií a hudebního software po absolvování předmětu Tvorba, záznam a editace zvuku pomocí software Ableton Live vzrostla. Stanovená hypotéza tedy byla potvrzena.

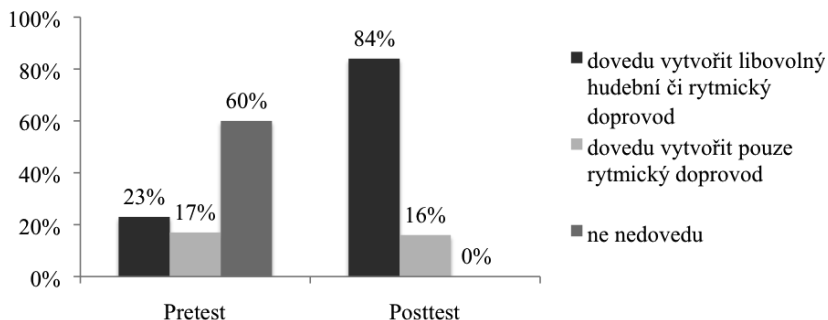
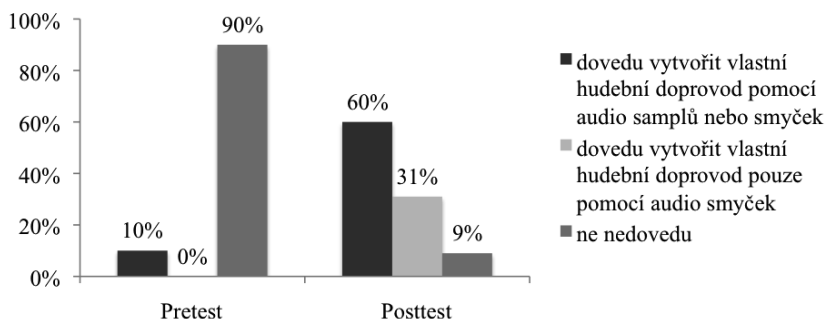
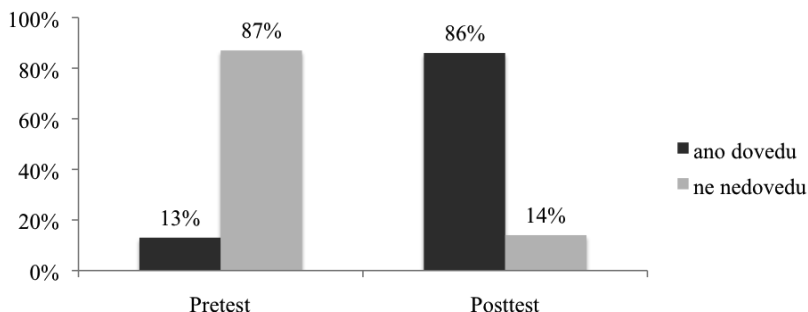
Graf 1: Vytvoření zvukového záznamu a audio souboru.

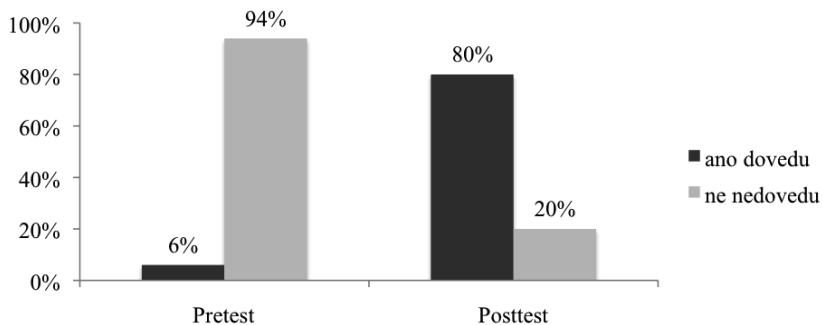
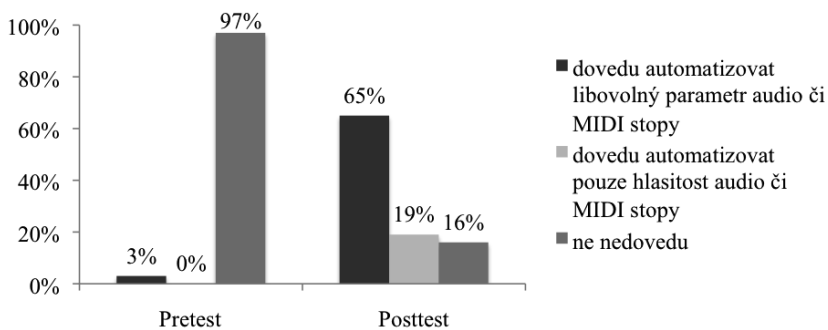
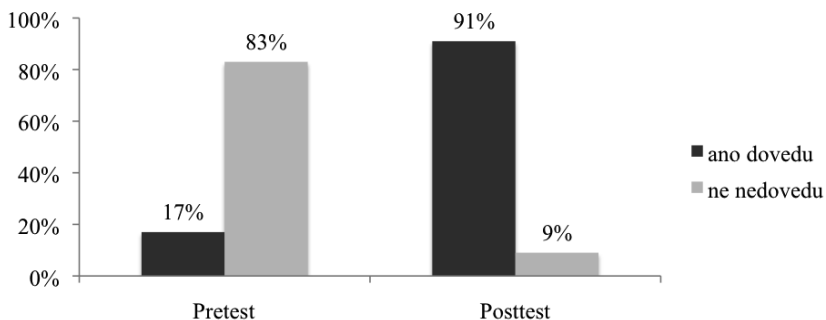


Graf 2: Editace hlasitosti audio souboru.**Graf 3:** Kopírování, vkládání části audio souboru.**Graf 4:** Sloučení více audio souborů do jednoho souboru.

Graf 5: Úprava audio souboru pomocí audio efektů nebo VST plug-inů.**Graf 6:** Vytvoření záznamu ve formě MIDI informací.**Graf 7:** Práce s virtuálními hudebními nástroji.

Graf 8: Tvorba audia z MIDI souboru.**Graf 9:** Tvorba audio smyčky.**Graf 10:** Změna formátu audio nahrávky.

Graf 11: Tvorba hudebního doprovodu pomocí virtuálních nástrojů.**Graf 12:** Tvorba hudebního doprovodu pomocí audio samplů nebo smyček.**Graf 13:** Kvantizace audio stopy.

Graf 14: Kvantizace MIDI stopy.**Graf 15:** Nastavení automatizace libovolného parametru audio či MIDI stopy.**Graf 16:** Export libovolné audio nebo MIDI stopy.

Diskuze

Z výsledků pretestu vyplývá, že více než polovina respondentů nemá zkušenosti s prací s hudebním softwarem (**Graf 1**), což je patrné i v dalších výsledcích. Znalost elementárních dovedností, mezi které patří úprava hlasitosti audio souboru (**Graf 2**) nebo střih, kopírování a vložení části audio souboru (**Graf 3**), není u dané skupiny respondentů také na vysoké úrovni. Složitější dovednosti a schopnosti, jako jsou sloučení více audio souborů (**Graf 4**) či užití audio efektů a VST plug-inů k editaci zvuku (**Graf 5**), jsou rovněž v minoritním zastoupení.

Ze srovnání výsledků získaných pomocí pretestu a posttestu lze dále vyčíst, že práce s audio soubory dosahuje u respondentů lepších výsledků než práce s MIDI soubory. Na tuto skutečnost má bezpochyby vliv to, že se studenti mnohem častěji setkají se zvukovými soubory ve formě audio nahrávek (audio a video přehrávače, CD, DVD apod.) než MIDI záznamu.

Pozitivní nárůst výsledných hodnot, které se objevují v posttestu bylo možné, na základě výše uvedené hypotézy, do jisté míry očekávat. Nejvíce patrné změny je možné zaznamenat především v práci s MIDI soubory (**Graf 6 a Graf 8**) a virtuálními hudebními nástroji (**Graf 7 a Graf 11**). V případě ostatních úkonů, které byly předmětem zkoumání je rozdíl mezi výsledky pretestu a posttestu opět velmi patrný, což je způsobeno zejména specifickým charakterem daných dovedností.

Závěr

Výzkumné šetření, přestože bylo provedeno na malém vzorku repondentů, poukazuje na současnou situaci znalostí, schopností, dovedností a vědomostí studentů bakalářského studijního programu Učitelství hudební výchovy pro střední a základní školy PdF UP v Olomouci v oblasti tvorby a editace zvuku pomocí počítače a hudebního software.

Výsledky výzkumu potvrzují stanovenou hypotézu a ukazují, že po absolvování předmětu Tvorba, záznam a editace zvuku pomocí software Ableton Live se úroveň znalostí, schopností a dovedností studentů v oblasti hudebně informačních technologií a hudebního software zvýšila.

Literatura

- GUÉRIN, R. *Velká kniha MIDI – standardy, hardware, software*. Brno : Computer Press, 2005. 344 s. ISBN 80-722-6985-2.
- FORRÓ, D. *MIDI, komunikace v hudbě*. Praha : Grada, 1993. 267 s. ISBN 80-85623-56-0.
- FORRÓ, D. *Počítače a hudba*. Praha : Grada, 1994. 310 s. ISBN 80-85623-57-9.
- FORRÓ, D. *Svět MIDI*. Praha : Grada, 1997. 375 s. ISBN 80-7169-412-6.
- GRACE, R. *Hudba a zvuk na počítači*. Praha : Grada, 1999. 288 s. ISBN 80-7169-519-X.
- JIRSÁK, M.; MAIXNER, L.; JIRSÁKOVÁ, Š. *Slovník MIDI* [online]. 2010 [cit. 2010-06-27]. Softwarový Syntezátor. Dostupné z WWW: <<http://slovníkmidi.info/vyklad/325/>>.
- JELÍNEK, M. Virtuální hudební nástroje. *Muzikus* [online]. 11. 12. 2001, č. 11, [cit. 2010-06-27]. Dostupný z WWW: <<http://www.muzikus.cz/pro-muzikanty-clanky/Virtualni-hudebni-nastroje~11~prosinec~2001/>>.
- JIRSÁK, M. Vintage studio v počítači. *Muzikus* [online]. 21. 3. 2007, č. 6, [cit. 2010-06-27]. Dostupný z WWW: <<http://www.muzikus.cz/pro-muzikanty-clanky/Vintage-studio-v-pocitaci-tema-mesice~21~brezen~2007/>>.
- JIRSÁK, M. Hostitelská aplikace a HW pro plug-iny. *Music Store* [online]. 2007, č. 3, [cit. 2010-06-27]. Dostupný z WWW: <<http://www.music-store.cz/testy2.asp?ID=1472>>.
- FRIEDMAN, M. *Vintage Synth Explorer* [online]. 2010 [cit. 2010-06-30]. MIDI Set-Up Guides. Dostupné z WWW: <<http://www.vintagesynth.com/archives/setups.php#>>.
- ANDERTON, G. Using Virtual Instruments In Ableton Live. *Sound On Sound* [online]. 2005, n. 6, [cit. 2010-06-27]. Dostupný z WWW: <http://www.soundonsound.com/sos/jul06/articles/livetechn_0706.htm>.

Mgr. Martin Vávra
Univerzita Palackého v Olomouci
Pedagogická fakulta
Katedra hudební výchovy
Žižkovo nám. 5, 771 40 Olomouc
email: vavramartin@centrum.cz

Príspevek vznikl za finanční podpory specifického vysokoškolského výzkumu studentské grantové soutěže na Univerzitě Palackého v Olomouci, v rámci projektu číslo PdF_2010_038.

Autorské kompoziční výstupy v oblasti populární hudby a jejich apercce

Lukáš Mareček

Anotace

Příspěvek si klade za cíl zpřístupnění průběžných výsledků výzkumu v oblasti apercce vybraných hudebních žánrových podskupin populární hudby 20. století. Výzkum byl realizován v rámci grantového projektu „Autorské kompoziční výstupy populární hudby a jejich apercce“. Jeho úkolem je zmapování orientaci studentů UP v oblasti hudebních žánrů populární hudby 20. století a jejich hudebně vyjadřovacích složek.

Klíčová slova

Hudební žánry, apercce, empirický výzkum, populární hudba.

Předmět, cíle a metody výzkumu

Předmětem studie je zjištění kvality znalostí studentů v oblasti vybraných hudebních žánrů (soul, neo soul, jazz, rock) populární (nonartificiální) hudby a průběhu jejich apercce. Cílem je zjistit, zda má „hlavní“ hudební nástroj koresponduje s určitým hudebně výrazovým prostředkem, respektive zdali hudebníci preferují určitý hudebně výrazový prostředek při určování hudebních žánrů.

Ve výzkumu jsme zvolili metodu kvalitativně orientovaného empirického výzkumu, ve kterém byl použit zvukový dotazník. Výsledky byly kvantifikovány z hlediska relativních četností a graficky vyjádřeny ve sloupcovitých a plošných grafech.

Hypotézy

1. Délka hudebního studia pozitivně ovlivňuje orientaci studentů v hudebních žánrech populární hudby.
2. Kytaristé a klavíristé se při určování hudebních žánrů orientují především podle harmonické struktury.
3. Houslisté se při určování hudebních žánrů orientují především podle struktury melodické linie.
4. Hráči na bicí nástroje se při určování hudebních žánrů orientují především podle struktury rytmické složky.

Průběh výzkumu

První část dotazníkového šetření se zaměřila na určování populárních hudebních žánrů. Respondenty byli studenti 1. a 2. ročníku magisterského studia (dále jen MS), oboru „Učitelství hudební výchovy pro střední školy a 2.stupeň základních škol“ Katedry hudební výchovy na Pedagogické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci. Jejich celkový počet činil 16 osob.

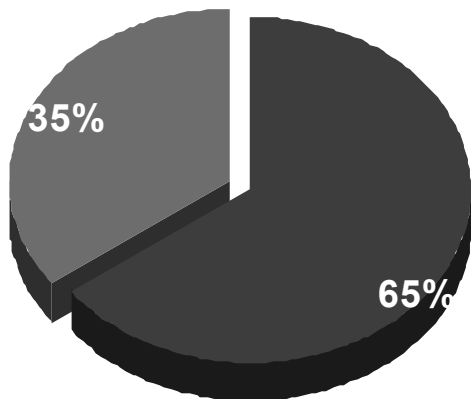
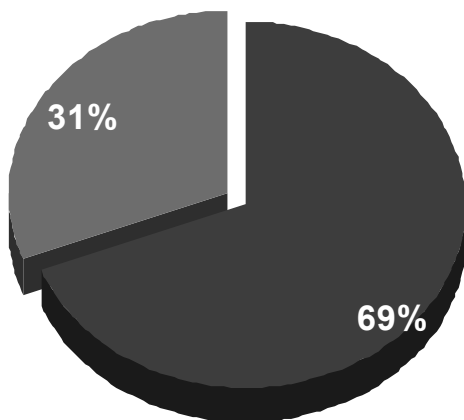
V úvodu výzkumu byly studentům poskytnuty informace o všech hudebních žánrech populární hudby, které budou předmětem šetření, a také byli seznámeni s hlavními představiteli těchto žánrů. Pak byl respondentům předložen zvukový dotazník obsahující devět hudebních ukázek. Čtyři z nich, tzv. autorské, pocházely z tvůrčí dílny autora tohoto příspěvku. Respondenti měli za úkol přiřadit ukázky ke konkrétním hudebním žánrům a specifikovat hudebně výrazový prostředek, který se jim při žánrové specifikaci jevil jako signifikantní.

Druhá část šetření se týkala apercce hudebních žánrů a zkoumání preferencí hudebně výrazových prostředků při určování hudebních žánrů. Složení výzkumného vzorku z hlediska jejich nástrojové profilace bylo následující: 10 klavíristů, 3 houslisté, 2 kytaristé a jeden hráč na bicí nástroje.

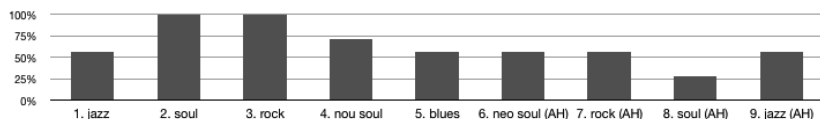
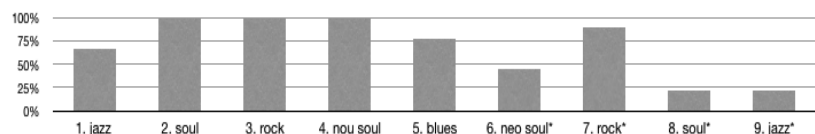
Studenti byli na začátku tázáni na hudební nástroj, který považují za svůj „hlavní“. V několika případech, zejména u hráčů na bicí nástroje nebo housle, se studovaný nástroj na vysoké škole neshodoval s předchozí nástrojovou orientací. Dále měli respondenti za úkol u každé ukázky zvolit, který hudebně výrazový prostředek považují za dominantní. Jako hudebně výrazové prostředky byly uvedeny čtyři možnosti: harmonie, rytmus, melodika a instrumentace.

Výsledky výzkumu

Z grafu č. 1 a č. 2, který znázorňuje úspěšnost respondentů, lze usoudit, že studenti 1. ročníku správně určili žánr v 65%. U studentů 2. ročníku je patrné zlepšení správných odpovědí o 4% na 69%.

Graf 1 Kompletní výsledky studentů 1. roč. MS**Graf 2** Kompletní výsledky studentů 2. roč. MS

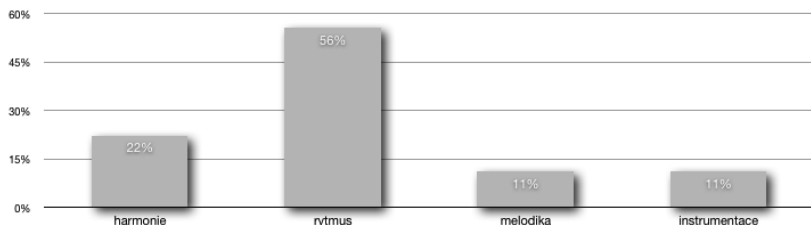
Z výsledků zobrazených v grafu č. 3 a č. 4 je zřejmé následující skutečnosti. Položka 1 – jazz je zvýšení o 10%. V položce 2 a 3 (soul a rock), dosáhli studenti 1. i 2. ročníku stoprocentní úspěšnosti. Nejvyšší zvýšení je patrné u žánru č. 4 a č. 5 – neosoul a blues, kdy se zvýšila úspěšnost o 29% a 21%. U autorských položek zvukového dotazníku (č. 6–9) je patrný pokles v určování žánrové specifikace.

Graf 3 Průměrné výsledky dotazníkového šetření pro 1. ročník**Graf 4** Průměrné výsledky dotazníkového šetření pro 2. ročník

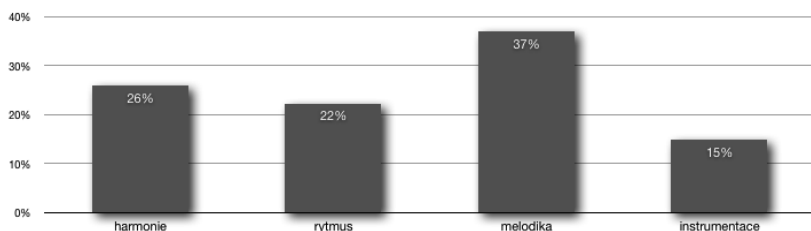
Právě kvůli rozdílnosti skóre při určování hudebních stylů tzv. autor-ských a neautorských, zařazujeme graf č. 5, který jednotlivé výsledky kon-frontuje.

Graf 5 Úspěšnost respondentů při určování hudebních žánrů – odděleně

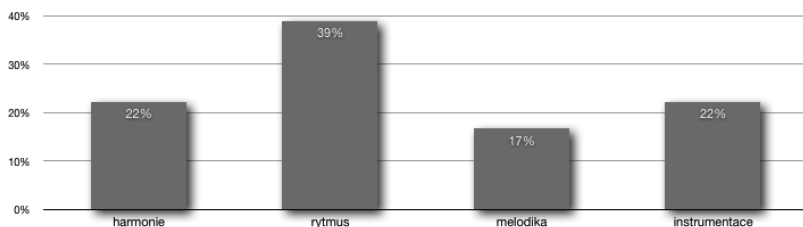
Z výsledků druhé části šetření zobrazených v grafech č. 6 až č. 9 je patrné, že „hlavní“ hudební nástroj ovlivňuje preferenci určitého hudebně výrazového prostředku při určování hudebního žánru. Nejpatrnější je to u hráče na bicí nástroje. Jsme si samozřejmě vědomi, že vzhledem k jedi-nému případu nelze tento fakt považovat za zobecnitelný.

Graf 6 Preference hudebně výrazových složek – hráč na bicí nástroje

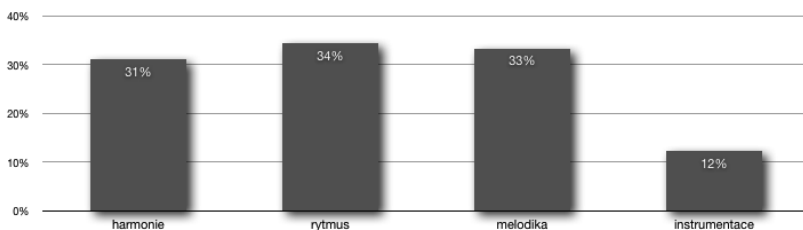
U houslistů se projevuje tendence premelodickou linií skladby, neboť 37% respondentů ji považuje za dominantní hudební prostředek.

Graf 7 Preference hudebně výrazových prostředků – houslisté

Oproti tomu výsledky kytaristů ukazují, že pro ně zásadní roli při apercpci hudby hraje rytmus. Tento výsledek však také není možné považovat za průkazný, jelikož počet respondentů je velmi malý. Dále platí, že výsledky jsou zkresleny respondentem, který v dotazníku uvedl coby svůj preferovaný hudební žánr rock, protože u pěti z devíti ukázek označil za dominantní hudebně výrazový prostředek právě rytmus.

Graf 8 Preference hudebně výrazových prostředků – kytaristé

U klavíristů jsou výsledky nejvyrovnanější. Nejnižší preference má instrumentace. Vzhledem ke komplexnosti tohoto hudebního nástroje, je možné, že hráči na tento hudební nástroj při určování hudebního žánru na tento hudebně vyjadřovací prostředek nekladou tak velký důraz.

Graf 9 Preference hudebně výrazových prostředků – klavíristé

Závěry a diskuse

V průzkumu se ukázalo, že hypotéza č.1 se potvrdila zejména u skladeb, které byly žánrově vyhraněné a které spadají do kategorie tzv. neautorských. Je patrné, že v případě tzv. neautorských žánrů studenti dokázali hudební ukázky žánrově specifikovat a současně je po dvou letech studia lépe identifikovat. Lze spekulovat o tom, zdali je to ovlivněno studiem studijního oboru s disciplínou Teorie a praxe nonartificiální hudby, nebo zdali je to dáno spíše výraznějšími hudebně kulturními aktivitami souvisejícími se studentským stylem života. Hypotéza č. 1 se nepotvrdila v případě autorských položek zvukového dotazníku.

Hypotézy č. 2–4 se nepotvrdily. Ukázalo se, že jejich formulace byly zřejmě příliš spekulativní a neměly oporu v jak v hudebně teoretické, tak hudebně psychologické rovině. V dalším výzkumu se zaměřím na preferenci hudebně vyjadřovacích prvků na základě nikoli „hlavního“ hudebního nástroje, ale preferovaného hudebního žánru. Výsledky pak budou zahrnuty do mé disertační práce.

Mgr. Lukáš Mareček (lukas@hudebniinstitut.cz),
Katedra hudební výchovy, Pedagogická fakulta UP
Žižkovo nám. 5, 779 00, Olomouc, Česká republika

Komparace muzikoterapeutických pojetí z hlediska hudebního, terapeutického a pedagogického

Lenka Kružíková

Anotace

Předmětem příspěvku je komparace dvou významných muzikoterapeutických pojetí: švédské muzikoterapeutické hudební metody FMT a edukačního přístupu systemické muzikoterapie Zdeňka Šimanovského. Komparace je analyzována z hlediska: 1. hudebního, 2. terapeutického, 3. pedagogického. Komparace muzikoterapeutických přístupů je součástí projektu Studentské grantové soutěže Univerzity Palackého v Olomouci.

Klíčová slova

Muzikoterapie, Zdeněk Šimanovský, systemická muzikoterapie, hudební konstelace, Katarína Grochalová, metoda FMT.

1 Úvod

Již z pradávných dob je známo, že hudba může mít na člověka ozdravný vliv. Muzikoterapii (z řec. *therapeia*, z řec. *moisika*, lat. *musica*), v doslovném překladu léčbu, pomoc hudbou, vnímáme jako systematickou aplikaci hudby řízenou terapeutem, která pomáhá jedinci v rozvíjení jeho celkového potenciálu a přispívá k jeho větší sociální přizpůsobivosti. Dle americké asociace AMTA (= American Music Therapy Association) je muzikoterapie použití hudby k terapeutickým cílům: znovuoobnovení, udržení a zlepšení mentálního a fyzického zdraví. (<http://musictherapy.org>)

Svou terapeutickou funkci prokazuje hudba v mnoha rovinách – speciální pedagogika, psychoterapie, psychologie, medicína, školství, atd. V závislosti na cílové skupině klientů se tedy utváří odlišné muzikoterapeutické metody a přístupy. Česká republika v mnohém čerpá ze zahraničních poznatků a výzkumů, inspiruje se zahraničními standardy, muzikoterapeutickými metodikami a osobnostmi světové hudební terapie. Z toho si pak utváří svou vlastní českou muzikoterapeutickou identitu, která je charakteristická nejen svou hudební tradicí. Díky tomu je u nás mnoho

muzikoterapeutických modelů, které se ve svém pojetí liší hudebně, terapeuticky i edukačně. Tato práce se zabývá nástinem některých vybraných muzikoterapeutických modelů, které jsou analyzovány v rámci projektu Studentské grantové soutěže Univerzity Palackého v Olomouci.

2 Komparace muzikoterapeutických pojetí

Komparace muzikoterapeutických pojetí z hlediska hudebního, terapeutického a pedagogického je realizována jako projekt (PdF_2010_039) v rámci Studentské grantové soutěže Univerzity Palackého v Olomouci. Předmětem projektu je komparace dvou významných muzikoterapeutických pojetí: švédské muzikoterapeutické hudební metody FMT a edukačního přístupu muzikoterapie Zdeňka Šimanovského.

Hlavním cílem projektu je analýza teoretických a empirických dat získaných komparační výzkumnou metodou muzikoterapeutické metody FMT a edukační formy systemické muzikoterapie. Komparace je analyzována z hlediska hudebního, terapeutického a pedagogického, přičemž každé hledisko je dále podrobněji strukturováno a analyzováno.

1. hudební hledisko:
 - a) hudební styl a žánr,
 - b) hudební výrazové prostředky,
 - c) organologie,
 - d) hudební formy.
2. terapeutické hledisko:
 - a) realizace terapeutického programu,
 - b) formy muzikoterapeutického pojetí,
 - c) terapeutické cíle,
 - d) terapeutický vztah a komunikace,
 - e) struktura muzikoterapeutického pojetí.
3. pedagogické hledisko:
 - a) aplikace a využitelnost v hodinách hudební výchovy,
 - b) rozmanitost cílové skupiny,
 - c) rozšířenost ve výchovně-vzdělávacích institucích.

Dílním cílem projektu s převahou performační složky jsou muzikoterapeutické workshopy, prezentované na Katedře hudební výchovy Univerzity Palackého v Olomouci.

2.1 Realizace seminářů muzikoterapie

Jak již bylo řečeno hlavní náplní projektu je analýza dvou muzikoterapeutických přístupů. Obě metody byly prezentovány na Katedře hudební výchovy Univerzity Palackého v Olomouci. Cílovou skupinu tvořili primárně studenti hudební výchovy a speciální pedagogiky. Muzikoterapeutické semináře vedli přední osobnosti českého muzikoterapeutického pole – Katarína Grochalová, Zdeněk Šimanovský.

Dne 19. října 2010 se konal Seminář Muzikoterapie I. Lektorem byl Mgr., MgA. Zdeněk Šimanovský. Prošel řadou zaměstnání, byl sanitářem, průvodcem, ošetřovatelem, učitelem, konzultantem linky důvěry. Vystudoval dramaturgii divadla na DAMU, psychologii na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci. Absolvoval výcviky v muzikoterapii, psychoterapii, voice dialogu, v konstelacích. Nyní působí ve své soukromé psychologické praxi, vede kurzy pro pedagogy a spolupracuje s Českou televizí. Zdeněk Šimanovský je zakladatelem a vedoucím Sekce systemické muzikoterapie České psychoterapeutické společnosti při Lékařské společnosti Jana Evangelisty Purkyně a garantem jednoletého výcviku v hudebně-dramatických terapiích. Z jeho známých literárních prací jmenujme *Hry s hudbou a techniky muzikoterapie* (1998), *Hry pro zvládání agresivity* (2002), *Hry pomáhají s problémy* (1996), *Uspávkanky* (1998), *Lidové písničky a hry s nimi* (1999), *Písničky a jejich dramatizace* (2000) – oba tituly ve spolupráci s Alenou Tichou. V úvodním představování semináře si sami studenti zadali, která oblast by je v edukační muzikoterapii zajímala. Na jejich požadavky pak lektor ihned reagoval a sestavil setkání s ohledem napředstavy studentů. Seminář pak pokračoval teoretickým vysvětlením – co je muzikoterapie, kdo se muzikoterapie účastní, jaká může mít rizika, a představením odborné zahraniční i domácí literatury. Na teoretické ukotvení muzikoterapie navazoval praktický prožitkový workshop. V úvodu a závěru autor zařadil rituální zpěv písní s doprovodem kytary. Hry s rytmem apohybem, hudební hry pro rozvoj pozornosti a vnímání detailu, improvizací techniky muzikoterapie s hudebními nástroji, pohybem a hlasem, hudební konstelace, techniky provnívání a působnost rolí v sociální skupině, relaxační a masážní techniky ve skupinové práci. Studenti hudební výchovy a speciální pedagogiky na závěr specializovaného kurzu slavnostně obdrželi Osvědčení s garancí Sekce systemické muzikoterapie České psychoterapeutické společnosti při LSJEP v Praze.

Dne 5. listopadu 2010 se uskutečnil druhý seminář muzikoterapie se zaměřením na prezentaci FMT metody a na kreativní muzikoterapii v tyflopedické péči, pod vedením lektorky PhDr. Kataríny Grochalové. Vystudovala konzervatoř – obor flétna, poté hudební vědu na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně. V letech 1999–2002 vystudovala hudební terapii ve Švédsku, v Uppsalském hudebně-terapeutickém institutu, pod vedením Lasse Hjelma, zakladatele FMT-metody. Katarína Grochalová je jediným diplomovaným muzikoterapeutem FMT-metody v České republice, zároveň je také členkou FMT-terapeutické společnosti ve Švédsku – RFDM (Riksföreningen För Diplomerade Musikerapeuter Funktionsinriktad Musikterapi FMT). V současné době pracuje jako hudební terapeut v Základní škole a mateřské škole pro zrakově postižené v Brně. Seminář Muzikoterapie II. byl rozdělen na dvě prezentační části. První blok uvedla lektorka teoretickým výkladem, kde objasnila postavení muzikoterapie versus hudební pedagogiky a hudební výchovy a kompetence muzikoterapeuta. Dále následovalo představení a praktická prezentace švédské muzikoterapeutické metody FMT. Studenti si tedy mohli sami vyzkoušet pozici klienta v hudební terapii a interaktivně řešili hudební situace, které jim byly terapeutkou předkládány. Zářoveň také mohli shlédnout reálnou práci s klienty na DVD, které lektorka připravila pro doplnění teoretické a prožitkové části. Druhý blok se pak zabýval kreativní muzikoterapií s ohledem na tyflopedickou péči. Lektorka názorně předvedla muzikoterapeutickou práci s klienty se zrakovým postižením a kombinovanými vadami, přičemž zachovala strukturu muzikoterapeutického setkání (úvodní rituál, hello song, práce s pohybem a hudebními nástroji, hudební pohádka, sluchová analýza a práce s tichem, zpěv písně a závěrečný rituál) tak, jak pracuje s klienty ve speciálně pedagogickém zařízení v Brně.

3 Edukační muzikoterapie Zdeňka Šimanovského

Přístup Zdeňka Šimanovského vychází ponejprve z edukační formy muzikoterapie a muzikoterapie, jakožto alternativního prvku, který je využíván v hodinách hudební výchovy. Autorova první kniha s muzikoterapeutickou tematikou (Hry s hudbou a techniky muzikoterapie, ve výchově, sociální práci a klinické praxi, 1998) se stala vůbec prvním návodem technik a her v České republice a způsobila průlom ve vnímání muzikoterapie v hudebním, pedagogickém a především terapeutickém kontextu. V edukačním

přístupu muzikoterapie je prioritou hudba a vztah. Hudbu a rytmus ve spojení s pohybem, mluveným slovem a fantazií zastřešují techniky muzikoterapie ve spojení s příbuznými obory (dramaterapií, dramatickou a hudební výchovou, apod).

Hudba je něčím, co znali lidé od pradávna. Hudba, zpěv, pohyb a dramatické postupy neoddělitelně patří. Vždyť hudba prastarých národů a jejich iniciační obřady by dnes mohly sloužit jako vzor často diskutované polydimenzionální výchovy. U přírodních národů se lidé obřadů, rituálů se zpěvem a tancem účastnili téměř denně. Tvořivá činnost jim poté napomáhala udržovat si zdravou svěží mysl a rovnováhu (Marek, 2000). Od malička se tedy ve stylizovaných situacích učili myslet tělem, což u nás v současné době znají pouze herci, sportovci a baletní mistři. Hudba, zpěv a tanec se v obřadech prolínají s prvkem dramatickým, výtvarným a navíc i s poučením o legendách, historii kmene. Terapeutické a socioterapeutické kvality hudby byly a jsou dosud u mnohých národů pokládány za primární cíl při její tvorbě, interpretaci a percepci (Šimanovský, 1998).

Hry a techniky muzikoterapie autor rozděluje na: hry s rytmem – rytmické hry v kruhu, bubnování, hry s rytmem a pohybem, rytmus a řeč; hry s předmětem a nástroji – Orffovy nástroje, elementární nástroje; improvizaci pohybem na hudbu; hry se zpěvem; písničku jako námět dramatického děje; na hudbu jako výtvarné techniky; hudebně dramatické formy – hudební pohádky, tance a taneční hry a na poslech, fantazii a relaxaci – receptivní metody, fantazie a hudba, relaxace, relaxace za pohybu. Důležitou součástí v muzikoterapeutickém přístupu tvoří ukolébavky, které napomáhají utvářet citlivý a nežný vztah mezi rodičem a dítětem. Matka nemusí myslet na to, zda je melodie intonačně správně, nezpívá slova ani tóny, ale svoji radost, smutek, lítost, kuraž, nejistotu i něhu. Dle Šimanovského (1998) by měla naslouchat nikoli svému hlasu, ale srdci. Jen ono jí sdělí, že zpívá dobře.

Z hudebních nástrojů, které jsou využívány v tomto přístupu můžeme jmenovat Orffovo instrumentarium. Carl Orff a jeho „Schulwerk“ na rytmickém podkladě významně propojil složky verbální, vokální, instrumentální, pohybové. Přesunul tak hudební pozornost na rytmus a jeho rozvoj pomocí rytmických hudebních nástrojů. Součástí známého Orffova kufříku jsou dětské bubínky a dětské činely, prstové činelky a kastaněty, dřevěné klepače a štěrchadla, rumba koule, tamburíny a triangel. Obvykle bývá instrumentář doplněn např. o templ-bloky, dětskou zvonkohru, španělské bubínky, zvonky a další. Dále se používají určité části bicí soupravy, nejčastěji činel a jazzový buben (Kantor, Lipský, Weber a kol., 2009). Vedle

těchto hudebních nástrojů, které jsou ve velké míře využívány v hodinách hudební výchovy, se v edukačním přístupu Zdeňka Šimanovského setkáváme výrazně s etnickými a šamanskými hudebními nástroji. Netradiční laděné i neladěné nástroje různých kultur, melodické i perkusivní – šamanský buben, africké djembé, deštné hole, bambusové flétničky, šterchadla, koncovky a fujary, gongy, tibetské mísy, apod. V současné době zahrnuje Šimanovský do svého přístupu systemické pojetí, tedy celistvý, holistický obraz člověka, jeho duše i těla, a konstelace. Konstelace jsou podle Berta Hellingera (2007) skupinová psychoterapeutická metoda zabývající se harmonizací rodinného systému a usilující o tzv. systemickou rovnováhu, řád a pořádek. Šimanovský vysvětluje konstelace jako nové účinné metody, pomáhající nalézt skutečné příčiny problémů, poruch i nemocí. Umožní kladné změny ve vztahovém systému rodiny, firmy, týmu, najde příčiny i v případě zdravotních obtíží (<http://www.simanovsky.wbs.cz/Soboty-s-konstelacemi-.html>). Je tvůrcem hudebních konstelací a metody HUKON, která místo verbálního sdílení používá vyjadřování pomocí hudebních nástrojů (především lidové bezdírkové píšťaly, koncovky, bubny), tance a zpěvu. Slova jsou pouze brzdícím článkem, který člověku brání adekvátně vyjádřit to, co skutečně cítí a potřebuje (Šimanovský, rozhovor ze dne 19.11.2010, Olomouc).

4 Metoda FMT – Katarína Grochalová

FMT („Funktionsinriktad musikterapi”) znamená v překladu „Hudební terapie zaměřená na funkce lidského těla“. Byla založena Lasse Hjelmem během patnácti let jeho praxe ve Folk Bernadottehemmet, rehabilitačním centru ve švédské Uppsale (1975–1989). Dále se pak metoda rozšířila v severských zemích. (Grochalová, 2005) Dnes už ji studují zájemci z celého světa, prozatím pouze ve švédském jazyce.

Muzikoterapeutická metoda FMT vychází ve své podstatě z behaviorálního přístupu v psychoterapii. Behaviorální přístup v muzikoterapii se zaměřuje na zjevné, jasné a pozorovatelné chování. Muzikoterapeuti ovlivnění behaviorismem pozorují chování klientů a vytipovávají specifika nežádoucího jednání, které je třeba změnit. Následně se snaží vytvořit prostředí, které pozitivním způsobem odměňuje žádoucí chování. Naopak negativní a nežádoucí projevy se snaží eliminovat. Muzikoterapeut přebírá aktivní, často až direktivní roli, strukturuje prostředí, aby docílil žádoucích změn u klientů (Lipský, 2009).

Edukační možnosti metody jsou rozsáhlé stimuluje důležité smyslové funkce – zrak, sluch, hmat, aktivuje svalovou činnost, rozvíjí motoriku, koordinuje pohyby a posiluje stabilitu, zlepšuje periferní vidění a orientaci v prostoru, posiluje koncentraci, paměť a logické myšlení, pozitivně působí při poruchách spánku, vyčerpání, stresu, stavech úzkosti a depresích, je vhodná pro všechny věkové kategorie lidí (u starších zejména pro udržení dobré fyzické a psychické kondice), kteří nemusí mít hudební vzdělání. Metoda FMT tedy rozvíjí bazální reakce klienta, podporuje jeho individualitu a zahrnuje tyto komponenty – vlastní reakci bez direktivního zásahu jiných, vlastní akci bez instrukcí, vlastní myšlení beze slov a vlastní plánování bez fyzického vlivu (<http://www.fmt-metoden.se/engfmt/index.html>).

Součástí je komplexní péče o děti a dospělé s diagnózou Trisomie 21 – Downův syndrom. Hudební terapeutka FMT metody, PhDr. Katarína Grochalová (2005), uvádí, že při použití této metody bylo dosaženo velmi dobrých výsledků i u těchto typů postižení: poruchy koncentrace, poruchy chování, poruchy učení (dyslexie, dysgrafie), syndromy ADHD a ADD, autismus, zrakové vady (nevidomost, slabozrakost, zbytky zraku), sluchové postižení, tělesné postižení (DMO), další různé druhy syndromů (Aspergerův, Tourettův, Turnerův), Alzheimerova a Parkinsonova nemoc, pórakové stavy a mozkové příhody.

Tato stimulační neuromuskulární léčebná metoda spočívá v individuální práci s dítětem, či dospělým. Terapeut nedává v průběhu terapeutického sezení žádné slovní instrukce. Jedná se tedy o neverbální terapeutický, nikoliv vyučovací či relaxační proces. Terapeutické sezení spočívá v klavírní hře terapeuta, pomocí které komunikuje s dítětem hrajícím na bicí nástroje. FMT metoda využívá místo slova pacient nebo klient označení adept. Adept tedy nehraje na bicí soupravu samoučelně, ale je terapeutem veden ke konkrétní činnosti. K metodě se využívá 20 jednoduchých klavírních melodií a přibližně 30 modelů sestav bicích nástrojů, které mají různé uspořádání. Každá sestava má svou melodii, přičemž se postupuje od nejjednodušších, ažpo nejsložitější. Adept tedy začíná hrát na jeden buben. Další úrovně jsou sestavovány motoricky na levou, pravou stranu, dopředu, dozadu, do kruhu. U klientů se zrakovým postižením, u kterých byla diagnostikována nevidomost, se může muzikoterapeutické setkání realizovat i ve stoje, což slouží k lepší a zřetelnější prostorové orientaci (Zítová, 2008).

Prostřednictvím klavírní melodie adept sám přichází na to, jakým způsobem je žádoucí hrát na zvolenou sestavu bicích nástrojů. Pokud se mu žádoucí způsob hry nedaří, terapeut mu to dá najevo tím, že nepokračuje

v klavírní melodii. Pokud si je klient velmi nejistý a je demotivován tím, že nemůže přijít na žádoucí hru, terapeut ho může i slovně podpořit, či uklidnit, jak uvádí z rozhovoru Grochalová (2010). Společná hra se tedy vytváří vzájemnou interakcí muzikoterapeuta a adepta.

Terapeutické sezení je vysoce náročné na koncentraci a představuje 20–25 minut efektivního hraní. Provádí se většinou jedenkrát týdně. Samozřejmě závisí na aktuálním rozpoložení dítěte, a sezení se tak může bez problémů zkrátit i na 5 minut. Touto metodou se aktivuje mozkový systém, který je podněcován k činnosti. Hudba je zde nikoliv cílem terapie, ale cenným a pozitivním prostředkem k dialogu pomocí klavíru, bicích nástrojů a speciálních paliček na bicí nástroje.

5 Závěr

Edukační muzikoterapie Zdeňka Šimanovského a muzikoterapeutická metoda FMT Kataríny Grochalové vycházejí z adekvátní profesní připravenosti, odborné erudice, z osobnostních kompetencí, z odlišné práce s cílovou skupinou klientů, apod. Ale i přes odlišná pojetí Šimanovského a Grochalové je to právě hudba a terapeutický vztah, které jsou spojovacím mostem mezi oběmi metodami. Hudba formuje lidskou duši a je společným jmenovatelem všech muzikoterapeutických i hudebních modelů.

Literatura

- GROCHALOVÁ, K. *Co je to muzikoterapie pomocí FMT – metody*. In: Plus 21. číslo 3. Klub rodičů a přátel dětí s DS Praha, říjen 2005, s. 13 -14. ISSN 1213-1466.
- HELLINGER, B. *Rodinné konstelace*. Imperativy lásky. Praha : Triton, s. r. o., 2007. ISBN 80- 7254-848-4.
- KANTOR, J., LIPSKÝ, M., WEBER, J. *Základy muzikoterapie*. 1. vyd. Praha : Grada Publishing, a.s., 2009. ISBN 978-80-247-2846-9.
- LIPSKÝ, M.: *Muzikoterapie a psychoterapie*. In: Arteterapie, Časopis České arteterapeutické asociace se zaměřením na arteterapii, artefiletiku, muzikoterapii a dramaterapii. Praha : ČAA, září 2009, číslo 19. ISSN 1214-4460.
- MAREK, V. *Tajné dějiny hudby*. Praha : EMINENT, 2000. ISBN 80-7281-037-5.

ŠIMANOVSKÝ, Z. *Hry s hudbou a techniky muzikoterapie*. 2. vyd. Praha : Portál, 2001. ISBN 80-7178-557-1.

ŠIMANOVSKÝ, Z. *Uspávanky*. Praha : OGME, 1998. ISBN 80-901129-6-X.

ZÍTOVÁ, L. *Techniky muzikoterapie u dětí s Downovým syndromem*.

Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci, 2008. s. 21–34.

<http://musictherapy.org>

<http://www.muzikoterapie.cz/rozhovory>

<http://www.simanovsky.wbs.cz>

<http://www.fmt-metoden.se/engfmt/index.html>

GROCHALOVÁ, K.:

- rozhovor ze dne 27.10.2010, Základní škola a mateřská škola pro zrakově postižené Brno,
- workshop, 5.11.2010, KHV UP.

ŠIMANOVSKÝ, Z.:

- rozhovor ze dne 20.8.2010, Praha; 19.11.2010, Olomouc,
- workshop, 19.10.2010, KHV UP.

Mgr. Lenka KRUŽÍKOVÁ

Katedra hudební výchovy, Pedagogická fakulta

Univerzita Palackého v Olomouci

Vlkova 351/12a, Olomouc – Lazce

e-mail: lenka@kruzik.net

Tvorba hudební metodiky – projekt „Vyhledávání a podpora talentů z řad sociokulturně znevýhodněných žáků“

Vítězslav Kružík, Lenka Kružíková

Autor příspěvku, Mgr. Vítězslav Kružík, je členem řešitelského týmu projektu „Vyhledávání a podpora talentů z řad sociokulturně znevýhodněných žáků“, který reaguje na akutní potřebu cílové skupiny po podpůrných mechanismech integrace především jejich nejmladších příslušníků do majoritní společnosti. Za tímto účelem je vzdělávací program aplikován v práci s cílovou skupinou v rámci pedagogických praxí na přerovských mateřských a základních školách a v pravidelných týdenních kroužcích během školního roku 2010/2011. Spoluautorka, Mgr. Lenka Kružíková, připravuje v projektu hudební metodiku. Zejména se jedná o ověření navržené metodiky v praxi. Garantující instituce je Gymnázium Jana Blahoslava a Střední pedagogická škola v Přerově. Tímto způsobem je podpořeno 200 příslušníků cílové skupiny.

Celý projekt je rozdělen do 4 rovnocenných modulů. Modul environmentální výchovy garantuje Ing. Jarmila Kačírková, modul dramatické výchovy garantuje Mgr. Věra Mikulcová, modul výtvarné výchovy garantuje Mgr. Jitka Švajdová a modul hudební výchovy Mgr. Vítězslav Kružík. Pomocnou asistenci ve všech modulech vykonávají studenti GJB a SPgŠ Přerov.

Cílová skupina realizací projektu získává možnost podchytit svá dosud skrytá či minimálně odhalená nadání a talenty. Vše je seskupeno do pravidelných setkání a bezplatných kroužků zaměřených na hudební, pohybové a výtvarné aktivity. Žáci mají možnost seznámit se se základními pomůckami a potřebami k rozvoji svých schopností. Školy dostávají přehlednou dokumentaci ke každému žákovi, který projde vzdělávacím programem, o jeho dovednostech, talentech a speciálních vzdělávacích potřebách, která výrazně usnadní práci pedagogickým pracovníkům v jeho dalším vzdělávání. Dále školy získávají podporu ze strany pracovníků projektu a dalších aktérů ve vzdělávacím systému pro své zapojení do nepovinného vzdělávacího systému. Především je dětem předána motivace k dalšímu studiu a celoživotnímu učení.

Všechny moduly na sebe navazují pomocí tematických lekcí. Lekce obsahují těchto 8 témat: Člověk, Živočichové, Rostliny, Energie – síla přírody, Země, Roční období, Mýty a pohádky, Technika, věda a doprava.

Cílem všech setkání je obecný rozvoj osobnosti dítěte a podpora jeho individuality. Důležitým prvkem je obohacení prožitkové stránky dítěte a především rozvoj sociálních vztahů v rámci skupiny. V cílové skupině je náročné upevnit sebehodnocení dítěte a to podporou komunikace, podporou vnímání a kontrolou emocionální složky.

Cíle v hudební oblasti jsou především zaměřeny na motivaci k pozitivnímu hudebnímu citění a k motivaci ke kladnému estetickému hudebnímu prožitku. Tvůrci metodiky se snaží o podporu vnímání hudebních výrazových prostředků (dynamika, tempo, rytmus, melodie, harmonie, barvy) a tou všech sociálních i věkových skupin dětí. Cílem lekcí je také rozvoj a podpora hudební paměti, rozvoj a podpora hudební kreativity, rozvoj a podpora hudební improvizace, rozvoj kreativity v oblasti hudebně pohybové a rozvoj a podpora instrumentální složky. Hudební oblast je zaměřena na sluchovou analýzu. Velmi důležitou složkou je hudební relaxace. Velmi potřebnou dětskou oblastí je orientace ve znalostech dětských lidových písní.

Hlavním východiskem pro strukturu hudebních lekcí je muzikoterapeutické vedení. Lekce jsou nedirektivní, založené na hlavních terapeutických pravidlech: dobrovolnost, STOP!, nic není špatné. V popředí stojí vedle hudební složky vztah mezi vedoucím lekce a dětmi.

Základním stavebním kamenem a zároveň bezpečným místem pro dítě při lekcích je kruh. Každé setkání se tedy uskutečňuje v kruhovém sezení. V průběhu setkání je třeba tento tvar korigovat, aby si děti automaticky osvojily druh sezení, který má pro tyto účely i komunikační a sociální důvody.

Každé téma je koncipováno strukturálně podobně. Úvod a závěr hudební lekce je vždy stejný, tvoří velmi důležitou část a navozuje pocity bezpečí a jistoty. Dítě v prvních okamžicích lekce tedy zažívá to, co je mu známé. Eliminujeme tak dezinformovanost skupiny a s tím spojený i pokles pozornosti. Rituální úvod symbolizuje zvonění na zvoneček. To je signál pro děti, že lekce začíná. Každé dítě si postupně zazvoní. Předání hudebního nástroje probíhá neverbálně. V rámci úvodní části pak následuje uvítací píseň „Jak se jmenuješ?“ a sebehodnocení „Jakou mám náladu?“ (verbálně nebo pomocí obrázků). Po rituálním úvodu přecházíme na hlavní část, která se tematicky liší, dle výše jmenovaných oblastí. Součástí hlavní oblasti jsou

techniky warming up a relaxace, na které navazuje aktivizace písničkou. Ty jsou tematicky vybírány tak, aby spadaly do jednotlivých oblastí (př. téma Živočichové – písně o zvířatech). Závěrečnou část tvoří sharing – děti sami hodnotí průběh celé hudební lekce (verbálně nebo pomocí obrázků), rituální písnička na rozloučenou a zvonění zvonečku, které symbolizuje konec setkání. Každé dítě si opět zazvoní a předá hudební nástroj neverbálně.

Popis hudební lekce – téma Člověk:

Tematická oblast „Člověk“ se nejúžeji dotýká osobnosti každého dítěte – jeho emocí, psychické a tělesné složky. Toto téma má tedy rozvíjet a podporovat tělesnou schránku dítěte, jeho fyzickou zdatnost, psychickou pohodu (pozitivní pocity – důvěra, bezpečí, jistota, láska), podporovat ho v komunikaci (sebehodnocení) a sociální adaptaci. To vše za podpory hudby.

Dílčí cíle:

- koordinace pohybů – hrubá/jemná motorika
- vnímání tělesného schématu,
- vizuomotorická koordinace,
- důraz na oční kontakt,
- rozvoj schopnosti hudební improvizace,
- vnímání rytmu,
- intonační zdatnost.

1. Úvod – rituál:

- *Sezení v kruhu* – zvonění na zvoneček, předání hudebního nástroje je neverbální

Cíle: aktivace pozornosti, reakce na podnět, manipulace s hudebním nástrojem (úchop, síla zvuku, tempo a dynamika hry), schopnost přestat hrát a předat hudební nástroj, vydržet v tichu.

- *Přivítací písnička: Jak se jmenuješ?*

Variace: dynamika (piano/forte), tempo (rychle/pomalou), emocionální nádech (smutně/vesele), využití různých hudebních stylů a žánrů (opera, hip-hop), variace tónin.

Cíle: rozvoj paměti, podpora sociálních vztahů a komunikace, počátky intonace, vnímání hudebních výrazových prostředků, podporovat jeho kreativní tvorbu, ponechat dítěti volnost v jeho hudebním projevu (intonace, text, rytmus, apod.).

- *Sebehodnocení: „Jakou mám náladu?“*

Cíle: rozvoj komunikačních schopností, schopnost vnímat zástupné symboly a přiřadit jim emoce, podpora vlastního sebehodnocení a orientace ve vnímání svého JÁ, rozvoj pozornosti.

2. Hlavní část – plnění cílů

- *Pozdrav:*

Pozdrav probíhá v kruhu v několika variacích:

- podání ruky a pohled do očí se slovy „dobrý den“,
- „kuk“ – oční kontakt,
- „baf“ – s pohybem hlavy,
- pohlazení po tváři + úsměv
- podání ruky a pohled do očí se slovy „ahoj“.

Cíle: posílení sociálních dovedností a vztahů ve skupině, udržení očního kontaktu, podpora komunikace v rámci sociální interakce, fyzický kontakt.

Vnímání tělesného schématu:

- *Píseň s ukazováním částí těla: Hlava, ramena, kolena, palce*

Cíle: rytmus, pohybová paměť, koordinace zpěvu s pohybem.

- *Píseň s ukazováním částí těla: Máme nohy, máme ruce*

Cíle: vizuomotorická koordinace – oko/ruka, vnímání tělesného schématu, intonace

- *Tep srdce: (hra na buben)*

Cíle: rytmus, sebepozorování, orientace ve vlastním/cizím tělesném schématu, rytmický úder na buben

- *Ksichtík:*

Cíle: uvědomění si svalstva, schopnost ovládat mimické svaly (zatnout, povolit), koordinace dechu s pohybem, zvuková ventilace, emoční abreakce.

3. Relaxační část:

- *Hra na miminka (zklidnění, zpěv ukolébavek za doprovodu kytary)*

Hlas je osobní a intimní prostředek, který můžeme dítěti snadno předat.

Cíle: uvolnění, zklidnění, duševní a tělesná relaxace, schopnost adekvátně přizpůsobit hru na hudební nástroj, sociální citění, vnímání rolí, vokální a nástrojová hudební improvizace.

4. Aktivizace písničkou:

Cíle: aktivizace dítěte, psychické a fyzické nastartování organismu, dechová koordinace, intonování, rytmus

5. Závěr – rituál:

- *Sdílení: „Jaké pro vás bylo naše setkání? Co se vám líbilo a nelíbilo?“*

Cíle: rozvoj komunikačních schopností, sebehodnocení, schopnost vnímat sebe i okolí, rozvoj symbolického myšlení.

- *Písnička na rozloučenou*
- *Zvonění zvonečku: závěr setkání.*

Mgr. Vítězslav Kružík
Katedra hudební výchovy
Univerzita Palackého v Olomouci
Vlkova 351/12a, Olomouc – Lazce
e-mail: vita@kruzik.net

René Descartes: *Compendium Musicae* a problém hexachordů

Martin Celhoffer

Anotace

Příspěvek je věnován problematice raného spisu René Descarta *Musicae Compendium* (1618) z hlediska soudobých souvislostí s odvozováním tónových soustav. Descartův hexachord je charakterizován jako aplikace přirozeného ladění, jsou komentovány problémy z hlediska uplatnění mutací hexachordů.

Klíčová slova

Descartes, hexachord, mutatio, syntonice comma.

René Descartes (1596–1750) se do historie dějin vědy zapsal především svou metodou, jíž se vymezoval vůči starému, tradovanému vědění, jehož se mu dostalo v tradiční jezuitské koleji La Flèche. Tato metoda¹ jej později vedla k formulování pravidel, jež se stala východiskem novověké, racionalistické vědy. Ještě Edmund Husserl, zakladatel filosofické fenomenologie, navazuje ve svém hledání nové metody na Descartův racionalismus, aby tak formuloval transcendentální redukci, jež se měla stát základem nového uvažování o fenoménech². Leibniz ve svém dopise z roku 1679 Philippovi³, podle všeho Boinenbura, syna barona J. C. Boinenbura (1622–1672), upozorňuje, že Descartova filozofie nepochybně musí vést k ateismu, i přes tuto vadu ji ale považuje za předsín pravé filozofie.

¹ Ačkoli *Discours de la Methode* publikuje Descartes poprvé až v roce 1637, naproti tomu *Regulae ad directionem ingenii* dokončuje již v roce 1628. Viz Descartes, René: *Rozprava o metodě*. Praha: Jan Laichter, 1947 a Descartes, René: *Regulae ad directionem ingenii* (*Pravidla pro vedení rozumu*). Praha: Oikoymenth, 2000.

² Husserl, Edmund: *Krise evropských věd a transcendentální fenomenologie*. Praha: Academia, 1996. Zde zvláště § 16–21, s. 95–106.

³ Duncan, George Martin (ed.): *The Philosophical Works of Leibnitz: comprising The Monadology, New System of Nature, Principles of Nature and of Grace, Letters to Clarke, Refutation of Spinoza, and his other important philosophical opuscles, together with the Abridgment of the Theodicy and extracts from the New Essays on Human Understanding*. New Haven: Tuttle, Morehouse & Taylor, 1890, s. 1.

Nicméně v Descartově vůbec prvním pojednání *Musicae Compendium* (*Compendium Musicae*), které dokončil již v roce 1618 (datování manuskriptu) a věnoval svému učiteli Isaacu Beeckmanovi (1588–1637), jen stěží nalézáme prvky „nového“ metodologického uvažování, tak příznačného pro další Descartovy spisy i celý jeho myšlenkový systém. To nás vede k problematickým úvahám o možném vlivu fyzika Beeckmana na Descartův spis o hudbě. Beeckman totiž ukázal, že základní frekvence vibrující struny je proporčně reciproční (převrácená) k proporci délky strun a k této diskusi přispěl také Marin Mersenne (1588–1648) a Galileo Galilei (1564–1642)⁴. Tento objev znamenal průlom v metodách uchopení tónové soustavy. Průlom, jenž znamenal z hlediska teorie vědy významný posun od geometrických a aritmetických analogií, jimiž po celá staletí operovala antická a středověká hudební teorie, k empiricky uchopitelnému jevu frekvence a vibrace. Obojí zůstalo přitom propojeno proporční definicí tónových vztahů. S tím rozdílem, že proporční poměry antické hudební tradice, založené na geometrické argumentaci, jsou *superparticularis*⁵, reciproční proporce, založené na empirii, jsou *subsuperparticularis*⁶. Descartes jako jeden z prvních pisatelů o hudbě uvádí ve svém *Musicae Compendium* proporce *subsuperparticularis*, můžeme tedy uvažovat o pravděpodobném vlivu Beeckmana na mladého Descartese.

Geometrické uchopení tónové soustavy odpovídá prostorovým vztahům nezávislým na počítání (mají mimotemporální platnost), empirické uchopení odpovídá veličinám v závislosti na čase⁷. Toto nové uchopení pomocí periodicity vibrací a frekvence umožňuje korelovat s myšlenkou exaktně matematicky definované rovnoměrné teploty, kterou nasto-

⁴ Walker, D. P.: Some Aspects of the Musical Theory of Vincenzo Galilei and Galileo Galilei. IN: *Proceedings of the Royal Musical Association*, Vol. 100 (1973–1974), s. 33–47, s. 46.

⁵ Tedy čitatel zlomku, který představuje délku níže znějící struny, bude větší o jedno celé číslo ve srovnání s jmenovatelem zlomku, který představuje výše znějící strunu. Například proporce oktávy 2 : 1 znamená, že struna o dvou dílech je spodní tón intervalu a struna o jednom díle je vrchní tón intervalu oktávy.

⁶ Tedy čitatel zlomku nepředstavuje délku, nýbrž počet vibrací níže znějící struny, naproti tomu jmenovatel představuje frekvenci výše znějící struny. Interval oktávy je tak definován jako 1 : 2, tj. výše znějící struna vibruje v intervalu oktávy dvojnásobnou frekvencí k níže znějící struně.

⁷ Již Platón mluví o pohybu, který je „určovaný číslem“. Platón: *Timaios, Kritias*. Praha: Oikymenh, 2003.

luje po dlouhé odmlce od Aristoxena z Tarentu (4. století př. n. l.) Marin Mersenne v *Harmonie Universelle* (1636):

$$\sqrt{\sqrt{\frac{2}{3 - \sqrt{2}}}}$$

Problém geometrické aplikace totiž spočívá v nutnosti operovat s racionálními čísly. Naopak počítání frekvence umožňuje aplikovat myšlenku rovnoměrnosti do praxe. I když Gioseffo Zarlino (1517–1590) předstihl badatele raného 17. století aplikací Eratosthenova (činný ve 3. století př. n. l. v Alexandrii) *mesolábia* na geometricky odvozené rovnoměrné ladění, jež aplikoval na nástroje s hmatníkem⁸. Nicméně metoda *mesolábia* neumožňuje definovat proporční vztahy rovnoměrné teploty a představuje tak ryze praktickou geometrickou aplikaci, jež se nezakládá na empirickém pozorování přírodních fenoménů. Tolik k základním východiskům a problémům empirického uchopování tónové soustavy začátkem 17. století.

V úvodu pojednání *Compendium Musicae* Descartes poznamenává: “*Huius obiectum est sonus. Finis, vt delectet, variosque in nobis moveat affectus*”⁹. *Obiectum* je pro Descartese pravdivou skutečností, kterou vnímáme jasně a rozlišeně: “...mohu stanovit jako všeobecné pravidlo, že pravdivé je vše, co vnímám velmi jasně a rozlišeně”¹⁰. Objektivita hudby je tedy v její zvukové podstatě, afektivita je mechanisticky subjektivní¹¹, otevírající cestu k barokní afektové teorii a hudebním figurám: “*soni affectiones duae sunt praecipuae: nempe huius differentiae, in ratione durationis vel temporis, et in ratione intensionis circa acutum aut grave*”. Jsou tedy dvě hlavní afekce zvuků: rozdílnost aritmetického poměru, počtu trvání a času a počtu napětí způsobující vysoké a hluboké tóny. Z hlediska metody Descartes

⁸ A to jak v souvislosti s pravidelným dělením syntonického komatu ve středotónovém ladění v pojednání *Le istitutioni harmoniche* (1558), tak v souvislosti s rovnoměrným laděním nástrojů s hmatníkem v pojednání *Sopplimenti musicali* (1588). Viz také Lindley, Mark: *Zarlino's 2/7-comma meantone temperament*. IN: *Music in Performance and Society: Essays in Honor of Roland Jackson, Malcolm, S. Cole – John Koegel* (eds.), Detroit monographs in musicology/Studies in music no. 20., Warren, Michigan: Harmonie Park Press, 1997.

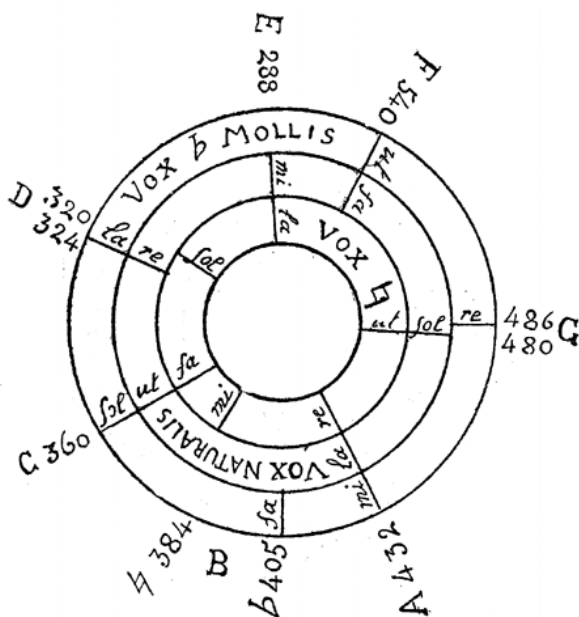
⁹ Descartes, René: *Musicae Compendium. A Facsimile of the 1650 Utrecht Edition*, New York: Broude Brothers, 1968, s. 5.

¹⁰ Descartes, René. *Meditace o první filosofii*. Praha: Oikoymenh, 2010², s. 53.

¹¹ Descartes, René. *Vášně duše*. Praha: Mladá fronta, 2002.

jednoznačně upřednostňuje aritmetické (proporční) vyjádření hudebního intervalu před geometrickým právě z důvodu jednoznačné rozlišitelnosti¹².

Pravděpodobně z těchto důvodů Descartes neuvádí komplexní geometrické dělení monochordu napříč tónovým systémem¹³, který je určený systémem solmizačních slabik (*voces*) organizačně včleněných do *guidonského gamutu* prostřednictvím tří *hexachordů*: přirozeného, tvrdého a měkkého, nýbrž definuje samotné *hexachordy* pomocí aritmetických proporcí (viz obr. 1):



Obr. 1: Aritmetické definice hexachordů (podle: Descartes, René: *Musicae Compendium. A Facsimile of the 1650 Utrecht Edition*, New York: Broude Brothers, 1968, s. 35).

¹² „*Omnes scientia est cognitio certa et evidens*“: „Veškerá věda je jisté a zřejmé poznání“ (*certus* = rozlišitelný, pravda od nepravdy), Regula II.5; Descartes, René: *Regulae ad directionem ingenii*. Praha: Oikoymenh, 2000, s.12–13.

¹³ Geometrická dělení monochordu byla základním metodologickým východiskem odvozování tónových soustav již od antiky.

Blíže k jednotlivým typům hexachordů:

Přirozený hexachord (*vox naturalis*):

Podle Descartova diagramu (obr.1) sestavíme složenou proporci pro *vox naturalis*:

$$360 : 324 : 288 : 540 : 480 : 432$$

Po úpravě požadované sestupnosti složené proporce¹⁴:

$$360 : 324 : 288 : 270 : 240 : 216$$

Dále upravíme nalezením společného dělitele pro všechny členy složené proporce, kterým je číslo šest:

$$\frac{360 : 324 : 288 : 270 : 240 : 216}{6} = 60 : 54 : 48 : 45 : 40 : 36$$

Dostaneme výslednou proporci pro přirozený hexachord 60 : 54 : 48 : 45 : 40 : 36.

Měkký hexachord (*vox ♭ mollis*):

Podobně jako u *vox naturalis* sestavíme složenou proporci i pro *vox ♭ mollis*:

$$540 : 486 : 432 : 405 : 360 : 324$$

Úprava na sestupnou řadu není nutná¹⁵. Nalezneme tedy pro všechny členy složené proporce společný dělitel, kterým je v tomto případě číslo devět:

$$\frac{540 : 486 : 432 : 405 : 360 : 324}{9} = 60 : 54 : 48 : 45 : 40 : 36$$

¹⁴ U složené proporce je nutné zachovávat sestupnou nebo vzestupnou číselnou řadu, v tomto případě je řada sestupná. V případě kruhových proporčních diagramů se setkáváme se zlomem na určitém místě, v tomto případě mezi E a F. Řadu kruhového proporčního diagramu upravíme přičtením proporce oktávy ke kvantitativně menší části složené proporce. V případě dělitelnosti číslem dva odečteme proporce oktávy od kvantitativně větší části složené proporce.

¹⁵ Kruh (viz obr.) je postaven právě na *vox mollis*, číselná řada začíná na tónu F.

Tvrký hexachord (*vox* ♮):

Stejně sestavíme dle diagramu i složenou proporci pro *vox* ♮:

480 : 432 : 384 : 360 : 320 : 288

Ani v tomto případě není nutná úprava proporce na sestupnou řadu. Nalezneme tedy pro všechny členy společný dělitel, kterým je v tomto případě číslo osm:

$$\frac{480 : 432 : 384 : 360 : 320 : 288}{9} = 60 : 54 : 48 : 45 : 40 : 36$$

Vidíme, že v případě měkkého i tvrdého hexachordu jsme po úpravě dostali identickou složenou proporci jako u přirozeného hexachordu 60 : 54 : 48 : 45 : 40 : 36. Dostáváme se tak k důležitému závěru, že všechny tři hexachordy jsou proporčně naprosto shodné. Z toho lze odvodit, že i vzájemné proporční vztahy mezi *voces* jsou rovněž konstantní. A právě tato skutečnost má za následek dvojakost proporčních hodnot na tónech D a G (viz tab. 2). Z uvedené tabulky i diagramu je zřejmé, že pro tón „D“ jsou ekvivalentní solmizační slabiky *la*, *re* a *sol*, přičemž *la*, *re* jsou proporčně shodné, *sol* však nikoli. Podobně solmizační ekvivalenty na tónu „G“ *sol*, *ut* jsou proporčně diferencované ku slabice *re*.

Pro názornost a demonstraci jednotlivých intervalových vztahů mezi *voces* upravíme proporci hexachordu definováním jednotlivých stupňů, resp. proporcí mezi jednotlivými solmizačními slabikami (tab. 1):

<i>ut</i>	<i>re</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>
60	54	48	45	40	36
60 : 54 10 : 9	54 : 48 9 : 8	48 : 45 16 : 15	45 : 40 9 : 8	40 : 36 10 : 9	

Tabulka 1: intervalové a proporční určení hexachordu

Vidíme, že hexachord je ve skutečnosti naprosto vyváženou aplikací¹⁶ *diatonického syntonického tetrachordu* v podobě *superparticularis*

¹⁶ Platí jak vzestupná, tak i sestupná řada intervalů 10 : 9 – 9 : 8 – 16 : 15, půltón *semitonus major* je uprostřed, kolem něj celý tón *tonus minor*, celý tón *tonus major* je na krajích hexachordu.

proporcí, u kterých platí $\frac{n+1}{n}$. Tento tetrachord nalezneme také u Didyma a Ptolemaia. Jednotlivé proporce hexachordu odpovídají řadě přirozených harmonických tónů.

tón	proporce	VOX MOLLIS (měkký hexachord)	VOX NATURALIS (přirozený hexachord)	VOX $\sharp$ (tvrdý hexachord)
C	360	<i>sol</i>	<i>ut</i>	<i>fa</i>
D	324	<i>la</i>	<i>re</i>	–
	320	–	–	<i>sol</i>
E	288	–	<i>mi</i>	<i>la</i>
F	540	<i>ut</i>	<i>fa</i>	–
	486	<i>re</i>	–	–
G	480	–	<i>sol</i>	<i>ut</i>
A	432	<i>mi</i>	<i>la</i>	<i>re</i>
B $\flat$	405	<i>fa</i>	–	–
$\sharp$	384	–	–	<i>mi</i>

Tabulka 2: proporční určení systému hexachordů

Při bližším zkoumání zjistíme, že descartovský hexachord má čistou proporční kvintu v poměru 3 : 2 mezi solmizačními slabikami *ut* – *sol* a *re* – *la*, čistou proporční kvartu v poměru 4 : 3 mezi *ut* – *fa* a *mi* – *la*,

imperfektní kvartu v poměru $27 : 20^{17}$ mezi *re* – *sol*, velkou tercií *ditone* v poměru $5 : 4$ mezi *ut* – *mi* a *fa* – *la*, malou tercií v poměru $6 : 5$ mezi *re* – *fa* a *mi* – *sol*. Descartovský hexachord tak dosahuje zrcadlové vyváženosti a dokonalé proporčnosti.

V takto definičně uchopeném systému hexachordů pomocí konkrétních proporcí je více pohyblivých bodů jako výlučně jen *B quadratum* a *B rotundum*. Pohyblivé body nacházíme také na tónech *D* a *G*. Jejich proporční amplitudy jsou:

Mezi *B quadratum* a *B rotundum* 405 : 384.

Na tónu *D* 324 : 320.

Na tónu *G* 486 : 480.

Avšak na rozdíl od amplitudy mezi *B quadratum* a *B rotundum*, definované proporcí 405 : 384, mají amplitudy na tónu *D* a *G* redundantní charakter. Proporci 405 : 384 lze zredukovat dělitelem, kterým je číslo tři na dále nedělitelnou proporci 135 : 128. Ta je ve skutečnosti aproximací, resp. další možnou variantou půltónu. Plně odpovídá tzv. *semitonium minor* v systému přirozeného ladění. Jelikož sestavení dvanácti takových půltónů je menší než proporce oktávy $2 : 1$ a jelikož se nalézá v chromatickém kontextu, můžeme jej považovat za obměnu *malého chromatického půltónu*¹⁸. Naproti tomu pokud zredukujeme amplitudy na tónech *D* a *G*, u *D* 324 : 320 dělitelem čtyři a u *G* 486 : 480 dělitelem šest, dostaneme v obou případech identickou proporci 81 : 80. Tato proporce je shodná s rozdílem dvou celých tónů $9 : 8$ a $10 : 9$:

$$\frac{9}{8} \div \frac{10}{9} = \frac{81}{80}$$

Jedná se tedy o tzv. *syntonické koma* definované rozdílem „velkého“ a „malého“ tónu (celého tónu) v diatonické tetrachordové specifikaci. Ovšem jak se bude descartovský hexachordový systém chovat při nutných

¹⁷ Tato kvarta je o tzv. *syntonické koma* 81 : 80 větší, než čistá proporční

kvarta o poměru $4 : 3$. Tedy musí platit, že $\frac{27}{20} \div \frac{4}{3} = \frac{81}{80}$.

¹⁸ Vedle dalších stávajících variant malého chromatického půltónu *apotomé* 2187 : 2048, dále odvozené půltóny se *syntonického* tetrachordu dělením dvou celých tónů $9 : 8$ a $10 : 9$ na čtyři půltóny 20 : 19, 19 : 18, 18 : 17 a 17 : 16.

mutacích? Ty jsou v systému hexachordů nevyhnutelné, jelikož „*cantus aut nimis ascendit, descendit, vel variatur*“¹⁹. Skutečnost precizní proporční definice hexachordu v přirozeném ladění, kde každý ze tří hexachordů bude proporčně shodný²⁰, vylučuje (v některých případech) ve středověké hudební teorii preferované mutace přes solmizační slabiky (*voces*) *re* a *sol*. Jelikož tradiční modální teorie v praxi zaznamenává v průběhu 16. století a především v raném 17. století ústup a na její místo nastupuje chápání stupnic v závislosti na charakteru III. stupně od *finalis* (*dur* a *moll*), v souvislosti s typy hexachordů mluvíme o dvou typech stupnic: *cantus durus* a *cantus mollis*²¹. *Cantus durus* je konstituován alterací tvrdého a přirozeného hexachordu, problém bude tedy v mutaci *sol* (z tvrdého hexachordu) – *re* (z přirozeného hexachordu) na tónu „D“. Podobný problém s mutací nastane i u *cantus mollis*, v alteraci měkkého a přirozeného hexachordu, opět v postupu *sol* (z přirozeného hexachordu) – *re* (z měkkého hexachordu) na tónu „G“. Z tohoto důvodu se v systému hexachordů tak, jak je definoval Descartes, musíme vyhýbat zmíněným mutacím *sol* – *re*. I přes tento nedostatek lze charakterizovat z hlediska proporcí jednotně uchopený hexachord za ideální variantu přirozeného ladění zasazeného do solmizačního systému.

Mgr. Martin Celhoffer, Ph.D.
Akademie staré hudby při ÚHV
Filozofická fakulta MU
Arna Nováka 1, 602 00 Brno
celhoffer@phil.muni.cz

¹⁹ „hexachord buď příliš vystupuje, nebo sestupuje, nebo se mění“, IN: Philomathes, Václav. *Čtyři knihy o hudbě*. Martin Horyna (ed. a překlad), Praha: KLP 2003, s. 37.

²⁰ Zarlino také aplikuje přirozené ladění na hexachordový systém. Nicméně jednotlivé typy hexachordů nejsou proporčně shodné, viz Zarlino, Gioseffo: *Dimostrazioni Harmoniche*. Benátky: Francesco Senese, 1571. A v *Istitutioni harmoniche*, v souvislosti s klávesovými nástroji, celý „přirozený“ systém temperuje, výsledkem čehož je poněkud atypické středotónové ladění.

²¹ Viz problematika mutací v durové a mollové stupnici: Diruta, Girolamo: *Il Transilvano*. Benátky: Alessandro Vincenti, 1597 (první vydání prvního svazku), s. 7–8.

RECENZE

**HOLM-HUDSON, K. (ed.) *Progressive Rock Reconsidered*.
New York: Routledge, 2002.**

Moderní hudební teorie se ve světě poslední dobou začíná se stále vzrůstající měrou zabývat otázkami souvisejícími s výzkumem hudebního materiálu nonartificiální oblasti hudby, přičemž rockový žánr není výjimkou – spíše naopak se dostává postupně do popředí. Podžánrem, který se těší zřejmě největšímu zájmu ze strany rockových hudebních badatelů, je progresivní rock. Dokazují to například zahraniční publikace jako *Understanding Rock – Essays in Musical Analysis* Johna Covache a Graema M. Boona (1997), *Music of Yes – Structure And Vision In Progressive Rock* (1997) Billa Martina anebo právě recenzovaná publikace Kevina Holm-Hudsona *Progressive Rock Reconsidered*. Holm-Hudson tak navazuje na kritickou pozitivně vnímanou, rovněž hudebně analyticky zaměřenou publikaci *The Beatles as Musicians: “Revolver” through the “Anthology”* (1999).¹

Kniha je rozdělená do tří částí. První část uvádí čtenáře do hudebně estetické problematiky progresivního rocku a shromažďuje relevantní historické a kulturní kontexty. Spoluautor John J. Sheinbaum již v první kapitole podstatným způsobem čerá vody dosavadních poznatků hudební teorie, když popisuje, že v případě progresivního rocku došlo k „inverzi rockových hudebních hodnot“.² Popsaný problém nejen vážně zasahuje do oblasti společenských funkcí nonartificiální hudby, ale jde až k samé podstatě polarizace hudby na artificiální a nonartificiální. Právě taková tvrzení vytváří impulsy k tomu, aby materiál progresivního rocku dostal možnost a především důvod být analyzován.

V téže kapitole Sheinbaum také vyslovuje otázku, jestli tradiční způsob hudební notace je k analýze hudebního materiálu vhodná, a jestli je, v návaznosti na to, taková analýza z hlediska paradigmatu rockové, resp. progresivní rockové hudby dostatečně validní. Na tuto otázku ihned částečně odpovídá, že ne. Na co však odpověď nenalézá, je naskýtající se otázka

¹ STEPHENSON, Ken. Review of Kevin Holm-Hudson, *Genesis and “The Lamb Lies Down On Broadway”* (Aldershot and Burlington: Ashgate, 2008). *MTO* [online]. 2010, 16(1) [cit. 2012-01-04].

² HOLM-HUDSON, K. (ed.) *Progressive Rock Reconsidered*. New York: Routledge, 2002, strana 21

– jak tedy tento problém vyřešit? Prosté vyslovení problému je však nejlepší cestou k jeho vyřešení. Bohužel, s tímto problémem však souvisí otázka hudebně analytické metody užití na poli rockové hudby, a v tomto, bohužel, vůči podobným počínům tato publikace nikterak nevyniká.

Ačkoliv rocková hudební analýza, jak bylo řečeno v úvodu, vzkvétá, potýká se s metodikou. Problém analytické metody je společným problémem všech publikací zmíněných v prvním odstavci, včetně té recenzované. Všechny zveřejněné analýzy de facto oscilují mezi dvěma póly. Jedním takovým pólem je analýza využívající takových postupů a notových znázornění, které jsou v rámci západoevropské hudby tradiční. Druhým pólem jsou analytické postupy, které vychází z podstaty konkrétně analyzovaných rockových kusů a snaží se tak svoji metodu i grafické znázornění přizpůsobit co největší možnou měrou jedinému atributu – co nejvěrohodnější výklad konkrétního rockového kusu. Takový záměr je jistě správný, když už Karel Janeček tvrdil, že dobrá analýza představuje vždy také výklad skladby.³ Oba póly mají však i své slabé stránky. V prvním případě se díky pro rockovou hudbu nevyhovujícímu notovému zápisu nepodaří zachytit dílo v celé jeho šíři a ve všech aspektech. V druhém případě zase nedojde z důvodu zjednodušené, či zcela nepřítomné notace k plnohodnotnému a standardnímu grafickému znázornění hudebního díla. V obou případech tak dojde ke ztrátě důležitých hudebních stránek a složek už při pouhé grafické reprodukci, což je přesně problematika, o které Sheinbaum hovoří již v první kapitole.⁴

Titul *Progressive Rock Reconsidered* tak disponuje jak s tradičním notovým záznamem (str. 35, 52, 70, 131, 209, 250 a další), tak různými grafickými kompromisy (str. 69, 73, 76, 197, 225, 227 a další), jenž se snaží vhodným způsobem pojmut aspekty, které by byly při užití notové podoby ztraceny, nebo by nebyly dostatečně znázorněny.

Druhá část knihy je zaměřena na analýzu vybraných děl progresivního rocku. Každá analýza pochází z pera jiného spoluautora/spoluautorů. (*Pink Floyd* – John S. Cotner a Deena Weinstein, *Emerson, Lake & Palmer* – Kevin Holm-Hudson, *King Crimson* – Gregory Karl, *Yes* – Jennifer Rycenga a Dirk von der Horst a další analýzy – Durrell S. Bowman.) Právě v této části knihy se nejvíc ukazuje slabina rockové hudební analýzy – nedostatečně vyvinuté metodiky. Každý autor přistupuje k analyzovanému dílu zcela odlišným

³ JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. Praha: SNKLHU, 1955, 468. s.

⁴ HOLM-HUDSON, K. (ed.) *Progressive Rock Reconsidered*. New York: Routledge, 2002, strana 28

způsobem, je proto velmi obtížné, vzít si z takových analýz jakýkoliv konkrétní poznatek (závěr), který by se zároveň mohl opřít o metodicky skutečně validní analytický způsob.

V čem Kevin-Holm Hudson společně se spoluautory publikace *Progressive Rock Reconsidered* vyniká, je otázka aplikace terminologie, a to především s přihlédnutím k tradici, podle které se některé termíny vážou pouze na umělé hudbu. Obecně lze konstatovat, že angličtina (a není to jen případ Holm-Hudsona, ale dalších autorů – např. Norse S. Josephsona, Allana F. Moorea, Johna Covache a dalších zmíněných výše) se neostýchá aplikovat termíny dříve spojené výhradně s tradicí umělé hudební kultury na zcela odlišnou hudební sféru, než na kterou byly tyto termíny aplikovány původně. Kniha Kevina Holma-Hudsona tedy dokazuje nejen, že takový – v česky mluvící zemi pro někoho možná kontroverzní – postup ovšem funguje, ale taky, že má smysl jej široce uplatňovat na veškerou hudbu, která si takovou terminologii ze své kompoziční podstaty zaslouží.

Progressive Rock Reconsidered je jednou z publikací, které za pomoci jasných důkazů, ač vyvěrajících z nestandardizovaně pojaté hudební analýzy, pomáhají utvářet pohled hudebně vědecké obce na progresivní rockovou hudbu jako na z kompozičního hlediska plnohodnotný hudební materiál, který je nejen hoden teoretické reflexe, ale který minimálně otevírá debatu o dalším nahlížení na progresivní rockový materiál jako na umělecky více či méně hodnotnou hudební tvorbu.

Mgr. Filip Krejčí,

Katedra hudební výchovy, PdF UP v Olomouci

CITOVANÁ LITERATURA:

JANEČEK, Karel. *Hudební formy*. Praha: SNKLHU, 1955, 468. s.

HOLM-HUDSON, K. (ed.) *Progressive Rock Reconsidered*. New York: Routledge, 2002.

STEPHENSON, Ken. Review of Kevin Holm-Hudson, Genesis and "The Lamb Lies Down On Broadway" (Aldershot and Burlington: Ashgate, 2008). *MTO* [online]. 2010, 16(1) [cit. 2012-01-04].

RECENZE

**HAVER, D., GALIC, M. *Akoustik Piano*. [software].
Německo: Native Instruments GmbH., 2006.**

Virtuální hudební nástroje jsou v posledních letech velmi populární. Staly se standardem téměř všech profesionálních nahrávacích studií, jejich zvuky můžeme slyšet v řadě hollywoodských filmů, nahrávkách známých profesionálních hudebníků a interpretů a neposlední řadě také na koncertech především nonartificiální hudby. Virtuální hudební nástroje svou kvalitou zvuku a nekonečnými editačními možnostmi určují moderní hudební trendy a pomyslnou laťku kvality zvuku moderních hudebních nástrojů.

Na trhu je opravdu velké množství těchto nástrojů, které jsou schopny vytvořit a věrně reprodukovat většinu člověku známých existujících hudebních nástrojů. Velmi obecně bychom mohli virtuální hudební nástroje rozdělit do několika kategorií.

Syntezátory – tento druh hudebních nástrojů využívá k tvorbě zvuku nejčastěji vlnové průběhy a některou z dostupných zvukových syntéz, jako jsou například substraktivní, aditivní, frekvenčně-modulační (FM syntéza), Phase-Distortion, Wavetable syntéza nebo fyzikální modelování, jejich kombinaci nebo zcela nový způsob tvorby zvuku.

Samplery – k tvorbě zvuku využívají vzorků, tzv. samplů, které jsou zaznamenány některým z dostupných záznamových zařízení a uloženy do paměti. Způsobů vzorkování je několik. Dané vzorky nebo soubory vzorků čte z paměti zvukový generátor, který stejně jako u syntezátoru dále využívá některou z výše uvedených syntéz zvuku.

Třetí kategorii tvoří nástroje, které kombinují možnosti syntezátorů a samplerů a tvoří tak jeden celek.

Recenzovaný software *Akoustik Piano* firmy Native instruments patří do kategorie samplerů. Využívá tedy k tvorbě zvuků sadu, resp. několik sad vzorků (samplů). Jak již název napovídá, software je určen k reprodukci zvuku akustických klavírů. K dispozici jsou čtyři sady vzorů.

Concert Grand D je sada, která vznikla nasamplováním fenomenálního koncertního klavíru Steinway Model D.

Sada nesoucí název Boesendorfer 290 vznikla z originálu vídeňské klavíry Boesendorfer 290 Imperial Grand, který oproti běžnému rozsahu klavíru navíc obsahoval devět sub-basových tónů až po sub-kontra C.

Bechstein D 280 Grand je další sadou, která vznikla ze stejnojmenného originálu, který byl vyráběn v Berlíně. Společnost Bechstein má bohatou historii, její klavíry využívali například Claude Debussy, Franz Liszt, Elton John, David Bowie, Rick Wakeman nebo The Beatles.

Poslední sada je věnována pianinu firmy Steingraeber und Sohne modelu Steingraeber 130.

Uživatelské prostředí softwaru je velmi jednoduché, přehledné a intuitivní. V levé části jsou pod sebou seřazeny zobrazeny obrázky jednotlivých výše uvedených klavírů i s jejich názvy. Po kliknutí na obrázek se načte zvolený klavír do paměti počítače. Rychlost načítání závisí na konkrétním typu počítače, obecně u většiny moderních strojů trvá načtení od 3 do 7 sekund. Po načtení do paměti se zobrazí v hlavním oknu uprostřed velký obrázek daného klavíru a také prostředí v němž se nachází, které volíme podobně jako u klavíru kliknutím na obrázky, které se nacházejí naproti obrázkům pian v pravé části programu. Na výběr máme koncertní sál, katedrálu, jazz klub nebo nahrávací studio. Každý z těchto prostor slouží k reálné simulaci dozvuku a prostoru, aby zvuk klavíru zněl co nejreálněji.

Spodní část softwarového okna je rozdělena na pět sekcí pojmenovaných Input, Piano Details, Equalizer, Reverb a Position. Sekce Input slouží k nastavení parametrů, které souvisí s řídicí MIDI klaviaturou – MIDI kanál, ladění a mikroladění nástroje, dynamická křivka a nastavení frekvence komorního a. Zvuk zajímavě ovlivňuje sekce Piano details. Můžeme nastavit úroveň rezonance strun a dozvuku strun klavíru nebo otevření horní desky klavíru. Sekce Equalizer je klasický třípásmový grafický equalizér, který je možné vypnout nebo zapnout a také nastavit šířku jednotlivých pásem. Poslední dvě sekce Reverb a Position ovlivňují nastavení parametrů dozvuku místnosti a také umístění klavíru v místnosti.

Součástí uživatelského prostředí je také možné zvolit jedno ze tří možných zobrazení, nastavit počet hlasů polyfonie, celkové hlasitosti a ECO módu reverbu, který tolik nezatěžuje paměť a procesor počítače.

Zvuk Akoustik Piana je velmi věrný akustickému klavíru. Struny krásně rezonují, při sešlápnutí sustain pedálu je slyšet zvednutí a následný úder dusítek. Při hraní rozložených akordů a sešlápnutém pedálu je možné slyšet vyšší harmonické, resp. alikvótní tóny, jejichž úroveň hlasitosti můžeme libovolně upravovat. Latence při hraní je minimální a není ji možné pocítit ani při velmi rychlých bězích po klaviatuře.

Celkový dojem a pocit ze hry na tento virtuální nástroj může velmi vylepšit a nebo naopak zkazit kvalita řídicí klaviatury. Pokud využijeme

kvalitní master keyboard s kladívkovou mechanikou je hra na tento hudební nástroj opravdovým zážitkem. Při využití nekvalitní nebo polovývážené klaviatury je celkový dojem poněkud horší, hráč má pocit, že mu něco chybí.

Se softwarem nejsou žádné problémy po stránce softwarové. Poslední verze nesoucí označení 1.1.3 je velmi stabilní, nepadá ani nijak negativně neovlivňuje operační systém nebo chod počítače.

Akoustik piano nese čest svému názvu. Zvuky akustických pian, která obsahuje patří k tomu nejlepšímu co je možné na trhu sehnat. Kvalitní zvuk, slušná možnost editace, příjemné pracovní prostředí a spolehlivý provoz jsou silnými vlastnostmi tohoto softwarového hudebního nástroje. Jediná věc, která mu opravdu chybí je kvalitní řídící klaviatura s kladívkovou mechanikou.

RECENZOVAL:

Mgr. Martin Vávra,

Katedra hudební výchovy, PdF UP v Olomouci, 2012.

CITOVANÁ LITERATURA:

HAVER, D., GALIC, M. *Akoustik Piano*. [software]. Německo: Native Instruments GmbH., 2006.

RECENZE

BEHLES, G., ROGGENDORF, B., BOHL, J. *Ableton Live Suite 8*. [software]. Německo: Ableton AG., 2009.

V současnosti se stala výpočetní technika a ICT komunikace nedílnou součástí našeho každodenního života, při studiu, v zaměstnání, doma. Možnosti počítačů již dávno překonaly doby, kdy byly užívány pouze jako stroje určené ke složitým matematickým výpočtům. Jejich služeb využíváme k různým účelům, od elementárních úloh jako jsou úprava textu, práce s daty, editace fotografií, sledování filmů, tvorba webových stránek, až po složité, komplexní funkce jakými jsou například řídicí nebo kontrolní systémy v nemocnicích, bankách, dopravě, telekomunikacích atd. Jedna z mnoha možných oblastí, v níž lze počítače použít je hudba. Existuje obrovské množství softwarových aplikací, které umožňují pomocí počítače zaznamenávat a editovat zvuk, hrát na virtuální nástroje a využít tak počítač jako hudební nástroj, vytvářet hudební CD a DVD nebo vytvořit notace hudebních děl. Jednou z nich je software Ableton Live Suite 8, který získal popularitu až v posledních letech.

Ableton Live Suite 8 je hudební softwarové studio určené pro skládání, nahrávání, produkování a remixování hudby, ale také pro koncertní a živá vystoupení. Součástí softwaru je kompletní knihovna zvuků, hudebního materiálu a virtuálních hudebních nástrojů a efektových procesorů obsahující syntezátory, samplery, elektrické a akustické bicí a velké množství nasamplovaných hudebních nástrojů. Ableton Live se tak stává komplexním řešením vhodným nejen do studia, ale také na koncertní pódia.

Hudební softwarová aplikace Ableton Live je na trhu již přes deset let. Současná verze nese označení Ableton Live 8 a využívá mnoha jedinečných funkcí, které byly představeny a uvedeny v některé z předchozích verzí. Jako první DAW (Digital Audio Workstation)¹ představila firma Ableton

¹ Zkratka DAW (Digital Audio Workstation) software znamená softwarová digitální zvuková pracovní stanice. Jedná se o počítačovou aplikaci umožňující široké možnosti práce se zvukem (záznam, střih, míchání více stop), která velmi často obsahuje různá zařízení jako například zvukové generátory, sekvencer, nástroje pro mastering, virtuální nástroje nebo efektové jednotky. Vytvořený zvukový záznam je možné vypálit na audio CD nebo vyexportovat do některého z běžných typů souborů (WAV, MP3). Podobně jako u virtuálních

technologii nazvanou Advanced Warping and Real-time Time-stretching umožňující flexibilní kvantizaci audio stop. Jedinečná je také možnost práce se softwarem v reálném čase bez přerušení audio signálu či výskytu výpadků ve zvuku či originální pracovní prostředí Session View Mode vyvinuté především pro práci s audio a MIDI smyčkami.

Uživatelské prostředí softwaru nabízí dvě možnosti Session View nebo Arrangement View, které je možné libovolně přepnout dle potřeby. Graficky je software zpracován velmi jednoduše a přehledně. Pracovní plocha je rozdělena do několika částí – hlavní okno (Session nebo Arrangement View), Info View (po najetí šipkou myši na libovolný parametr softwaru zobrazí nápovědu a popis základní funkce parametru), Clip/Track View (zobrazí podrobnosti o daném Clipu nebo stopě), Help View (obsahu interaktivní nápovědu a návody pro snazší práci se softwarem) a Browser (okno určené k procházení jednotlivých destinací v počítači a k nalezení potřebného hudebního materiálu, nástrojů, efektů apod.). Všechna okna je možné libovolně zobrazit nebo skrýt dle aktuální potřeby uživatele.

Session View je především určeno pro rychlou práci s audio nebo MIDI smyčkami, záznam a přehrávání hudebních nápadů a frází. Tento režim je velmi flexibilní, vhodný pro živá vystoupení a improvizaci. Jednotlivé stopy, jejich počet není omezen (závisí na výkonu počítače), jsou v Session View rozděleny na tzv. Clipy, do nichž je možné zaznamenat či vložit audio nebo MIDI informace. Do každé stopy můžeme dále vložit libovolný počet virtuálních hudebních nástrojů, audio nebo MIDI efektů, nastavit automatizaci parametrů, směřování výstupů a mnoho dalších funkcí, podobně jako je tomu u hardwarových mixážních pultů. Novinkou je možnost vložení tzv. groovu, kterým můžeme sjednotit frázování jednotlivých stop. Groovů je v nabídce opravdu mnoho a je samozřejmě možné si naprogramovat a uložit své vlastní. Groovy lze aplikovat na libovolný parametr stopy, podobně jako je tomu u automatizace, takže můžeme ovlivnit například dynamiku, hlasitost, panoramu, frázování rytmu a další parametry. Session View je velmi oblíbeným prostředím pro všechny, kteří ho využívají v live situacích, jako jsou zvukaři, muzikanti nebo DJs.

Arrangement View se vzhledem i funkčností velmi podobá klasickým multi-trackovým hudebním DAW aplikacím jako jsou Apple Logic, Avid ProTools nebo Steinberg Cubase. V tomto módu je možné pracovat se

nástrojů můžeme i DAW aplikace mezi sebou propojit tak, že jedna z nich je hlavní, řídící (tzv. master application) a ostatní jsou jí podřízeny (tzv. slave application).

stopami horizontálně, jako je to zvyklostí u většiny hudebních softwarů. Režim Arrangement View má především dvě hlavní funkce. Slouží jako prostředí vhodné k editaci záznamu vzniklého v Session View a nebo jako záznamové vícestopé nahrávací studio vhodné k záznamu, tvorbě a přehrávání hudby tradičním způsobem, jako je tomu například u hardwarových vícestopých záznamových zařízení. Stejně jako v Session View i zde je možné vkládat do jednotlivých stop nástroje a efekty, automatizovat libovolné parametry zvuku a podobně.

Help View je výborným prostředkem jak se jednoduše, rychle a přehledně naučit pracovat s celým softwarem Ableton Live. Jednotlivé části nápovědy, resp. interaktivních tutoriálů jsou rozděleny do ucelených tematických lekcí, díky nimž je možné proniknout hlouběji do daného softwaru. Help View je aktualizováno společně s celým programem, je tedy stále aktuální a obsahuje informace a tutoriály i k novým funkcím, rozšířením, nástrojům a dalším obsaženým objektům.

Software Ableton Live Suite 8 je výborným prostředkem pro tvorbu a záznam hudby, který je možno využít v mnoha hudebních oblastech. Často je tento software oblíben i u teenagerů, kteří ho využívají jako první seznámení s hudebními aplikacemi a hudební technikou a technologiemi vůbec. Jedinečnost tohoto softwaru spočívá především v jeho intuitivním jednoduchém prostředí, které ovšem nabízí možnost velmi široké a detailní editace všech potřebných parametrů zvuku.

RECENZOVAL:

Mgr. Martin Vávra,

Katedra hudební výchovy, PdF UP v Olomouci, 2012.

CITOVANÁ LITERATURA:

BUONO, Ch., MARGULIES, J. *Your Ableton Live studio*. Boston: Cengage Learning, 2011, 317 s. Course technology PTR. ISBN 978-159-8638-196.

ANDERTON, G. Using Virtual Instruments In Ableton Live. *Sound On Sound* [online]. 2005, n. 6. Dostupný z WWW: <http://www.soundonsound.com/sos/jul06/articles/livetech_0706.htm>.

MARGULIES, J. *Ableton Live 8 Power!: The Comprehensive Guide*. Boston: Course Technology, a part of Cengage Learning, 2010. 432 s. ISBN 1-59863-975-7.

prof. PaedDr. Jiří Luska, CSc., (ed.)

**Sborník příspěvků
z doktorandské konference
K současným otázkám
interdisciplinárního výzkumu
hudební kultury**

Výkonný redaktor Mgr. Emilie Petříková
Odpovědná redaktorka RNDr. Hana Dziková
Technické zpracování Vydavatelství Univerzity Palackého
Návrh a grafické zpracování obálky Jiří K. Jurečka

Vydala a vytiskla Univerzita Palackého v Olomouci
Křížkovského 8, 771 47 Olomouc
www.vydavatelstvi.upol.cz
e-mail: vup@upol.cz
elektronický obchod: www.e-shop.upol.cz

Olomouc 2012

1. vydání

čz 2012/284

ISBN 978-80-244-3122-2

Neprodejná publikace