

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Hudební umění

Skladba

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**Žestová sekce z pohledu orchestrální a big bandové  
instrumentace**

**Tomáš Borl**

Vedoucí práce: MgA. Michal Nejtek, Ph.D.

Oponenti práce: MgA. Jan Dušek, Ph.D.; MgA. Jan Hála, Ph.D.

Datum obhajoby: 18. června 2021

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC AND DANCE FACULTY**

Music Art

Composition

**BACHELOR THESIS**

**Brass section as a subject of orchestral and big band instrumentation**

**Tomáš Borl**

Leader: MgA. Michal Nejtek, Ph.D.

Examiners: MgA. Jan Dušek, Ph.D.; MgA. Jan Hála, Ph.D.

Date of Graduate: 18<sup>th</sup> of June 2021

Academic Degree: BcA.

Prague, 2021

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

Žesťová sekce z pohledu orchestrální a big bandové instrumentace

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....  
podpis diplomanta

## **Upozornění**

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.



## **Abstrakt**

Tato práce pojednává o charakteristikách hry a sazby žesťové sekce v symfonickém orchestru a big bandu. Hlavním účelem je shrnutí významu použití této sekce v daném uskupení, což se opírá o vysvětlení nástrojových možností, metodik hry i zvukových charakteristik. Z těchto hledisek je dále vycházeno při instrumentační analýze vybraných příkladů, které rozšiřují již představené možnosti využití této sekce.

Cílem této práce je tak přiblížení dané problematiky a to jak z pohledu skladatele (čerpajícího z instrumentačních analýz, vlastních poznatků a odborné literatury), tak i z pohledu interpreta (čerpajícího z vlastních zkušeností získaných hrou v obou uskupeních). Oba pohledy přitom v práci nejsou rozděleny, ale jen přirozeně doplňují nasbírané poznatky.

## **Abstract**

Characteristics of instrumentation and playing the brass instruments are the main theme of this bachelor thesis. I will clarify the connotation of this section in symphony orchestra and big band which relates to the instrument possibilities, methodology of playing and tone characteristics. These aspects are used to the instrumentation analysis of chosen examples which extends mentioned descriptions.

The introduction of this subject matter is the main goal of this thesis. The composer view will be comprised as well as the brass player view. The instrumentation analysis, specialised literature and my own composer-view and player-view experiences are the main sources which I have drawn from. Both kinds of views aren't divided but rather interconnected.

## **Poděkování**

Mé poděkování patří MgA. Michalu Nejtkovi, Ph.D. za odborné vedení, trpělivost a ochotu, kterou mi v průběhu zpracování bakalářské práce věnoval.

## Obsah

Úvod.....	9
1 Historický vývoj žesťové sekce .....	10
2 Charakteristika hry a sazby v různých instrumentačních uskupeních.....	12
2.1 Žesťová sekce v symfonickém orchestru .....	12
2.1.1 Rysy používaných nástrojů a nátrubků .....	12
2.1.2 Tvorba tónu a rozsah .....	15
2.1.3 Artikulace a frázování.....	17
2.1.4 Rozšířené techniky hry a dusítka .....	18
2.1.5 Funkce celé sekce.....	23
2.2 Žesťová sekce v big bandu.....	27
2.2.1 Rysy používaných nástrojů a nátrubků .....	27
2.2.2 Tvorba tónu a rozsah .....	28
2.2.3 Artikulace a frázování.....	29
2.2.4 Rozšířené techniky hry a dusítka .....	32
2.2.5 Funkce celé sekce.....	35
3 Příklady využití žesťové sekce .....	39
3.1 Analýza orchestrální skladby .....	39
3.1.1 Xenakis: Empreintes .....	39
3.1.2 Lutoslawski: Chain 3 .....	43
3.2 Analýza big bandové skladby .....	51
3.2.1 Jim McNeely: Don 't Even Ask.....	51
3.2.2 Mantler: Jazz Composer 's orchestra - Update Six.....	58
Závěr.....	62
Seznam použitých pramenů a literatury .....	64
Seznam obrazových příloh.....	65
Obrazové přílohy.....	66
Seznam zvukových příloh: .....	80



## Úvod

Cílem této práce je vymezení charakteristik hry a sazby žesťové sekce v symfonickém orchestru a big bandu. Toto téma jsem si zvolil z důvodu dlouhodobého zájmu o problematiku instrumentace a námět mi též vyplynul z projektu big bandové skladby pro Jazz Dock Orchestra a z bakalářské skladby pro symfonický orchestr. Na obě skladby budu odkazovat v obrazových přílohách.

V první kapitole velmi stručně shrnu význam použití žesťové sekce v průběhu historických období.

Ve druhé kapitole vysvětlím, jaké nástroje se v daném instrumentačním uskupení vyskytují, jak znějí, jak se na žesťové nástroje v takovém uskupení zpravidla hraje, jaké mají možnosti (ať už elementární, či rozšířené) a v konečném součtu jak dané uskupení zvukově obohacují, jaký je tedy jejich význam použití.

Z hlediska hry v orchestru představím standardní obsazení i méně běžné nástroje, vysvětlím zvukové charakteristiky jednotlivých nástrojů i celé sekce. To má zároveň souvislost s typologií nástrojů, nátrubků i metodikou hry v symfonickém orchestru (tvorba tónu, artikulace apod.). Zmíním další možnosti, jak zvuk nástroje ozvláštnit (dusítka, rozšířené techniky hry). Na závěr dané podkapitoly pojednám o různých úhlech pohledu, ze kterých se dá význam použití sekce představit (specifikum sekce: barva zvuku, dynamika, průraznost nasazování tónu; role sekce v orchestru, role nástrojových skupin v samotné sekci).

Z hlediska hry v big bandu popíšu technické rozdíly v nástrojích i nátrubcích, které znamenají mírně odlišnou zvukovou charakteristiku nástroje i metodiku hry (odlišnosti v tvorbě tónu i ve způsobu frázování). Převeru tak specifikum této sekce do big bandové sazby a popíšu i jiné rozložení nástrojových rolí v big bandu, což má vliv např. i na různorodější použití dusítek a méně tradičních nástrojů.

Příklady ve třetí kapitole vyberu ze současné tvorby a budou tak demonstrací, že zvukové charakteristiky (popsané v předchozí kapitole na spíše tradičnějších ukázkách) platí napříč různými kompozičními styly i záměry. Tato kapitola tak bude rozšířením teze představené v předchozí kapitole (případně jejím dovysvětlením).

## 1 Historický vývoj žesťové sekce

Role žesťové sekce v různých instrumentačních uskupeních se v průběhu historie zásadně odvíjela podle konstrukčního vývoje žesťových nástrojů. Dlouhou dobu byly totiž tyto nástroje používány pouze pro signální účely, ať už ve starověku v podobě zvířecího rohu, či v renesanci v podobě nástrojů, které se svým konstrukčním tvarem už vzdáleně blížily nástrojům dnešním. Přestože tak tyto nástroje patří k jedněm z nejstarších, jejich rozsáhlejší vývoj (umožňující plné odkrytí zvukového potenciálu) byl od doby renesance oproti smyčcovým nástrojům značně opožděn.

V této době už také nebyly jediným uplatněním pouze slavnostní příležitosti či vojenské akce, ale nástroje začaly pomalu pronikat také do chrámové hudby<sup>1</sup> (což mělo pozitivní dopad na jejich další vývoj). V době baroka se také již některé nástroje začaly prosazovat v tehdejších orchestru – konkrétně trubka-klarina, která se kromě podpůrné role uplatnila i v sólových koncertech<sup>2</sup>. Z důvodu absence dnešního strojiva byly pro kratší vzdálenosti<sup>3</sup> mezi harmonickými tóny tyto koncerty psány ve vysokých polohách, kterých hráč na klarinu neměl problém dosáhnout. To byl zároveň důvod, proč zbylé žesťové nástroje (neschopné tak vysoké polohy) hrály v orchestru pouze zvukově podporující roli. Velmi ojediněle byla tato sekce psána ve větším obsazení<sup>4</sup> a počet nástrojů se tak velmi často určoval podle účelu použití skladby (což se odvíjelo od velikosti prostoru a jeho akustiky). Z důvodu menší kultivovanosti dynamicky výraznějšího tónu tak tyto nástroje často pouze zdvojovaly ostatní nástroje orchestru, či později společně s tympány zastávaly signální funkci. Kromě toho např. hráči na lesní rohy, které se v 17. století též začaly do orchestru zavádět, používali výměnné trubice různých velikostí pro přeladování nástrojů. Z toho důvodu se tak zpravidla používaly i několikataktové pomlky k výměně trubic. Výše zmíněné technické nedokonalosti tak zapříčinily spíše ozdobné použití této sekce.

---

<sup>1</sup> Zpravidla ve funkci podporující sbor, což byl častý případ trombonů z důvodu zvukové podobnosti s lidským hlasem. V roce 1597 pak vznikla první skladba přímo určená komornímu souboru žesťových nástrojů - Sonate pianoforte (3 trubky, 3 trombony).

<sup>2</sup> Např. J. S. Bacha, nebo G. P. Telemanna.

<sup>3</sup> Zajišťující přirozenější vedení melodie.

<sup>4</sup> A pokud byla, zpravidla se nástroje střídaly tak, aby každá nástrojová skupina hrála např. v jiné větě. Důvod lze nalézt v odlišnosti zvuku i nástrojové polohy klarin a trombonů.

Tento trend víceméně pokračoval i v období klasicismu, kdy např. trombony (až do pozdní doby) nebyly fixní součástí orchestru. Postupem času se však stále častěji uplatňoval princip použití sekce k dynamické gradaci a instrumentační funkce žesťů tak postupně začínala nabývat na důležitosti. Tento vývoj se pak začátkem 19. století výrazně urychlil s vynálezem strojiva, které umožnilo přesun od hry harmonických tónů ke chromaticce.

To mimo jiné vyústilo k ustálení obsazení žesťové sekce v období romantismu, což ve výsledku umožnilo použít souzvuk až o 10 tónech (pokud by žádný tón čtyř lesních rohů, tří trubek, tří trombonů a tuby nebyl zdvojen). Žesťová sekce se tak v průběhu tohoto století stala plně rovnocennou součástí symfonického orchestru a nesloužila tedy jen k dynamickému zvýraznění hudební plochy<sup>5</sup>.

Od 20. století pak lze sledovat trend uvažovat o celé sekci i jako o zcela samostatném segmentu, který může působit jako zvukový kontrast ke zbylé části orchestru. Naopak lepší pojivosti žesťových nástrojů s orchestrem dopomohl vývoj dusítek ve 20. století, který tak výrazně rozšířil rozmanitost možných instrumentačních funkcí této sekce. Nelze pak nezmínit i oblast jazzové hudby, která tomuto jevu výrazně pomohla.

---

<sup>5</sup> Mnohem častěji zde začala být např. exponována melodie, ostinátní rytmus apod. Držené noty a ostré „fanfárové“ artikulace tak přestaly být nutnou výsadou této sekce.

## **2 Charakteristika hry a sazby v různých instrumentačních uskupeních**

### **2.1 Žestová sekce v symfonickém orchestru**

#### **2.1.1 Rysy používaných nástrojů a nátrubků**

Standardní obsazení žestové sekce v symfonickém orchestru tvoří 4 lesní rohy, 3 trubky, 2 tenorové trombony, bastrombon a tuba. V orchestru se nicméně vyskytují i méně běžné nástroje.

Jedním z příkladů může být křídlovka, která má temnější tón a snazší ozev než trubka. To je kromě konstrukce nástroje zapříčiněno také užitím „nálevkovitého“ tvaru nátrubku (více o tom později) a z toho důvodu je přirovnávána až k mezistupni mezi lesním rohem a trubkou. Díky výše zmíněné barvě tónu se dobře pojí a je zvukově univerzálnější než trubka, nicméně její horní rejstřík je na hru obtížnější. Nástroj až na výjimky (např. ve Stravinského tvorbě) nemá předepsané určení a je používán hráči spíše individuálně (nebo např. na zvláštní vyžádání dirigenta).

Podobným příkladem může být také kornet, který je konstrukčně velmi podobný křídlovce, nicméně díky použití konvenčnějšího „kotlíkového“ nátrubku má nástroj jasnější zvuk (ale stále měkčí než trubka).

Nástrojem trubkového typu s odlišnou tónovou kulturou je pak piccolo trubka s rozsahem o kvintu vyšším než u běžné trubky in B. Tón nástroje je mnohem užší a dynamicky jemnější, proto se kromě jasného předpisu v notách užívá i při dlouhých nátiskově vysilujících a dynamicky jemnějších frázích.

Samozřejmě existují i trubky jiného ladění a zde platí, že čím „vyšší“ písmeno, tím kratší hlavní trubice a pronikavější tón (není to však zásadní zvukový rozdíl).

Příkladem z rodiny hlubokých žestů může pak být eufonium (baskřídlovka), které je konstrukčně podobné tubě a má tudíž velmi měkký zvuk. Tato charakteristika ho spolu s rozsahem řadí mezi lesní rohy a tubu a kromě barevného ozvláštňení může být použito právě jako chybějící stupeň mezi těmito dvěma nástroji.

Posledním příkladem méně běžných žestových nástrojů je cimbasso. Zvuk tohoto nástroje by se dal charakterizovat jako zvuková výplň mezi bastrombonem a tubou, a to z důvodu větší zvukové průraznosti ve spodním

rejstříku tuby a mnohem větší mobility ve spodním rejstříku bastrombonu. Nástroj je navíc v celém svém rozsahu zvukově velmi homogenní (nemá příliš velké odchylky v barvě tónu, ani dynamice).

Z hlediska základních rysů lze začít u nátrubků, které jsou v orchestru používány ve dvou podobách (a samozřejmě i „mezipodobách“). Hráči na lesní rohy používají tzv. „nálevkovité“ nátrubky, jejichž vnitřní tvar velmi plynule zmenšuje průměr a připomíná tvar kuželu. Tento vnitřní tvar způsobuje tónovou měkkost a zastřenost.

Oproti tomu hráči trubek, trombonů a tuby používají tzv. „kotlíkovité“ nátrubky, jejichž vnitřní tvar připomíná tvar kotlíku. Tento tvar tón naopak „rozsvěcuje“ a dodává mu větší průraznost.



Kromě vnitřního tvaru nátrubku je nutné také zmínit jeho velikost a hloubku, která bývá odlišovacím znakem „symfonického“ nástroje od „big bandového“. Obecně lze říct, že trubky a trombony v orchestru mívají širší vrtání vnitřní trubice a používané nátrubky bývají větší a hlubší pro mohutnější tón. Rozsah nástroje v horní poloze je tím sice znatelně omezen, nicméně větší dynamické možnosti (zejména v horním dynamickém rozsahu) dokážou tuto nevýhodu vyvážit.

Dalším faktorem je také váha nástroje a nátrubku. Byť nejsou rozdíly mezi různými specifikacemi téhož nástroje příliš postřehnutelné, obecně platí, že těžší nástroj je zvukově stabilnější ve vysokých dynamikách a dodává tónu mohutnost. U nátrubků pak ze stejných důvodů nejsou neobvyklé různé doplňky, či přímo jejich zvláštní (váhově těžší) specifikace<sup>6</sup>.

V orchestru pak bývá pravidlem, že hráč 1. partu daného nástroje volí kompromis mezi šířkou tónu a rozsahem. Nižší party už nemají takové nároky na běžně používaný rozsah, proto hráči volí hlubší nátrubek. Ten zajistí širší tón pro

<sup>6</sup> Rychle artikulovat je pro hráče sice náročnější, nicméně pokud je např. konkrétní part psán permanentně ve vysoké dynamice s jinak nízkými technickými nároky, je možné si touto kombinací nepatrně ulehčit hraní.

snadnější zvukovou pojivost (s vyšším i nižším partem) a způsobí tím bohatší zvukovou celistvost sekce. Nástrojem, který je pak ve svém principu vlastně názorným příkladem tohoto přirozeného jevu, je bastrombon. Ten by se dal považovat za pojící element mezi oběma tenorovými trombony a tubou, a to právě z důvodu podstatnějšího rozdílu v rozměrech nástroje (především ve vrtání vnitřní trubice a šířce korpusu) i nátrubku určeného pro bastrombon vůči tenorovému trombonu.

Důležitým faktorem u všech nástrojů žesťové sekce je v neposlední řadě také druh (ve výsledku barva) použitého materiálu. Běžně nejpoužívanějším typem je žlutá mosaz pro svou zvukovou i rezonanční univerzálnost – tón je široký a nástroj při rychlejších artikulacích nebo nátiskově vysilujících frázích neklade příliš velký odpor. Do symfonického orchestru je proto v obecné rovině považován za ideální.

Oproti tomu červená mosaz způsobuje nepatrně temnější barvu tónu, artikulace jsou jemnější a nástroj je vhodnější spíše do slabší dynamiky. Díky této charakteristice se hodí spíše do komorní hry<sup>7</sup>.

Typem materiálu s úplně opačnou charakteristikou je pak stříbro – rozlišuje se několik sloučenin a výrobních postupů, nicméně stříbrný nástroj je obecně zvukově velmi stabilní ve vysokých dynamikách, má průraznější a zpěvnější tón, ale také citelně větší odpor při jakýchkoliv náročnějších frázích s rychlejší artikulací. V individuálních případech některých nástrojů může být tento materiál také výrazně náročnější na hráčův nátisk.

V případě trubek je výskyt stříbrných nástrojů docela častý, u trombonů už méně – většinou jen u prvního partu (důvodem může být, že větší plocha nástroje způsobuje až příliš velký rozdíl technické charakteristiky). V případě všech nástrojů žesťové sekce pak obecně převažuje žlutá mosaz, nicméně i u lesních rohů a tuby není neobvyklé setkat se s červenou mosazí (případně zlatou, která má danou charakteristiku mezi žlutou a červenou).

Tedy přes obecně známou a dalo by se říct poměrně ustálenou zvukovou podobou žesťové sekce mají všechny výše zmíněné nástrojové rysy významný vliv na charakter zvuku celého orchestru. Když se navíc zohlední i určitá metodická kultura (pedagogické zásady) dané oblasti, lze mluvit o již slyšitelných rozdílech napříč orchestry.<sup>8</sup>

---

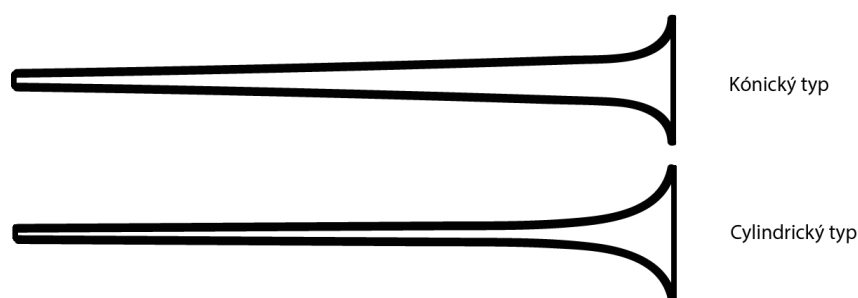
<sup>7</sup> Kromě hry v klasickém kvintetu může být ale dobrým příkladem i užití např. v malém jazzovém uskupení hrajícím na malém prostoru.

<sup>8</sup> Např. kultura temného širokého tónu v Anglii, smysl pro artikulační přesnost a průraznost v Německu, nebo cit pro jemnost zvuku ve Francii.

## 2.1.2 Tvorba tónu a rozsah

Princip hry na žesťový nástroj je (více než u jakéhokoliv jiného nástroje) založen na práci s alikvótní řadou, která má zásadní vliv na barvu jednotlivých tónů a snadnost jejich ozevu. A samozřejmě i zde je důležitým faktorem ovlivňujícím danou charakteristiku stavba samotného nástroje a nátrubku. Z tohoto pohledu lze totiž žesťové nástroje dělit různými způsoby podle šířky a sklonu rozšiřování vrtání vnitřní trubice, podle schopnosti dosáhnout přirozeným způsobem fundamentálního tónu a jak už bylo zmíněno dříve, i podle vnitřního tvaru nátrubku. Všechna tato dělicí kritéria se podílejí na výsledné zvukové podobě daného nástroje.

Lesní roh je kombinací nástroje s kónickým úzkým vrtáním a nálevkovitým nátrubkem. To dává nástroji velmi měkký zvuk, možnost jemného nasazování tónů a díky tomu je lesní roh nejpřizpůsobivějším nástrojem žesťové sekce. Optimálně zní v rozsahu od znějícího velkého F až po B1, výše už tón ztrácí zřetelnost, ostrost a dynamika nástroje klesá. Níže je naopak pro hráče obtížné povolit nátisk při použití tak malého nátrubku – tón přichází o jeho kulatost, šíří a jakákoliv rychlejší manipulace zde není příliš doporučována.



V případě trubky pak její téměř konstantní (cylindrický) úzký průměr vnitřní trubice způsobuje nejpronikavější zvuk z celé žesťové sekce, nicméně konstrukce nástroje nedovoluje zahrát fundamentální tón bez zvukových omezení. Z toho důvodu zní nejspodnější rozsah docela zastřeně (až „dutě“) a technické možnosti jsou zde omezené. Přesto v kombinaci s hlubším nátrubkem a silnější psanou dynamikou lze i tento nízký rejstřík dobře použít. V rozsahu od znějícího C1 po G2 je nástroj zvukově nejměkčí, výše pak začíná být zvuk mnohem pronikavější až ostřejší a taktéž narůstá minimální dynamika potřebná k ozevu tónu. Díky malému nátrubku není až takový problém v přesunech mezi různými rejstříky. Nicméně kvůli úzkému vnitřnímu průměru trubic je obecně pro hráče obtížnější hrát v příliš slabých dynamikách bez ztráty zvukové kontroly nad tónem.

Poměrně odlišná praxe je v případě trombonu, který díky širšímu vnitřnímu průměru umožňuje snadnější dynamickou kontrolu. Nástroj je pak někdy zvukově přirovnáván k mezistupni mezi lesním rohem a trubkou v „nižším“ provedení – tón je mohutnější, nicméně se stále zřetelným „attackem“<sup>9</sup>. Navíc technicky zde není problém s hrou fundamentálních tónů. Nástroj je pak ve svém rozsahu nejstabilnější od velkého A do F1. V tomto rejstříku se dokáže v závislosti na dynamice buď lépe pojit s ostatními nástroji, nebo naopak více zvýraznit svítivější trubky. Ve vyšším rejstříku se pak kromě artikulační zřetelnosti vytrácí především šíře tónu a spodní rejstřík tento jev jen několikanásobně více umocňuje.

Bastrombon se oproti tenorovému trombonu odlišuje více širokým vnitřním průměrem trubice a větším ozvučником, který posiluje zvukovou i artikulační jistotu v oblasti od velkého B dolů. Nástroj je zde tak o mnoho mobilnější a tón příliš neztrácí na své bohatosti. Naopak oproti tomu není příliš moudré nástroj často využívat v poloze od C1 výše, kromě výše popsaných zvukových důsledků i z důvodu většího nátrubku, který výrazně umocňuje nátiskovou náročnost hry ve vyšším rejstříku.

Posledním zmíněným nástrojem žesťové sekce je tuba. Široký kónický tvar její vnitřní trubice spolu s největším ozvučником a největším nátrubkem zaručuje mohutný a široký, ale také velmi měkký tón. Oproti všem ostatním žesťovým nástrojům její konstrukce navíc umožňuje naprosto bezproblémovou a přirozenou hru v oblasti pedálových tónů (u trombonu to přeci jen není příliš přirozené). Ideálním rejstříkem tuby je rozsah od velkého C po malé F, v němž zní nástroj nejjemněji (dalo by říct, že až podobně lesnímu rohu) a je zde až překvapivě pohyblivý. V orchestru je pak spodní rejstřík spíše častěji využívaným – tón jen nepatrně ztrácí svou šířku a mobilita nástroje zde také příliš netrpí. Ve vyšším rejstříku od malého F nahoru tuba naopak pozvolna ztrácí svou kulatost a zpěvnost a platí zde podobné doporučení jako v případě bastrombonu. Nutno ještě dodat, že dynamické možnosti jsou ve všech rejstřících obrovské a nástroj tak dokáže hrát jak roli pojivou, tak i zvukově výraznější.

Z obecného hlediska orchestrální hry žesťových nástrojů je pak kladen vysoký důraz na šíři a mohutnost tónu – nutnost pojivosti i s ostatními méně výraznými nástroji v orchestru (užší, pronikavější zvuk zde není příliš žádoucí a

---

<sup>9</sup> Tónový „attack“ by se dal definovat jako začátek znění konkrétní noty, prvotní ozev zvuku vycházejícího z nástroje, přičemž zřetelnost vyjadřuje rychlost onoho ozevu.



byl by naopak až zbytečně výrazný – široký tón splňuje roli pojící, podpůrnou) i s ohledem na dynamické možnosti sekce.

### **2.1.3 Artikulace a frázování**

Nasazení tónu probíhá v drtivé většině na souhlásku ,T' a je obecně zřetelné (ne však příliš výrazné, spíše měkčí). Pokud není v zápisu předepsáno jinak (cresc/decrec...), tón se většinou udržuje v konstantní dynamické hladině. Veškerá dynamická označení včetně např. akcentů a forte-pian se pak hrají spíše plynule. Až na výjimky jsou totiž tyto dynamické prvky užity jen jako zvukové zvýraznění či pozadí k ději v jiné sekci.

Podobná teorie pak platí v případě hry staccat - obecně je kladen velký důraz na znělost, zvučnost – nemělo by být příliš krátké. Pro lepší představu se v nástrojových metodikách občas objevuje příklad pizzicata spodních smyčců – při onom „brnknutí“ je začátek tónu zcela zřetelný, ale tělem nástroje ještě nepatrně dlouhou chvíli poté doznívá zahraný tón. Při pohledu na žesťový nástroj tedy nota nekončí okamžitě v plné síle, ale nepatrně dlouhou dobu po „attacku“ se postupně zeslabuje. Veškerý dozvuk je sice v řádech desetin sekundy, nicméně na poslech je rozdíl oproti big bandovému pojetí už poměrně výrazný.

V orchestrálním prostředí se pak používají i rychlejší varianty, kterými jsou násobná staccata. Obecně se rozlišují dva druhy rychlosti – dvojité staccato (souhlásky TK) a trojitě (TKT/TTK). Ve slabší dynamice s použitím menšího počtu not dokáže takový druh cílovou notu ve výsledku spíše zjemnit (např. 3 šestnáctinové noty v lesním rohu znějí méně nápadně než jedna důraznější osmina). Při silnější dynamice s použitím 3 a více not ale už dokáže být staccato naopak velice průrazné (viz Obrázek č. 1 v přílohách).

Znělost a zřetelnost vyslovovaných staccat pak samozřejmě opět souvisí se stavbou jednotlivých nástrojů. Zde má trubka díky malému kotlíkovému nátrubku nejrychlejší artikulace (nejmenší odpor) a nepatrně hůře je na tom trombon (s širším vrtáním a delším vedením trubice). V případě lesních rohů je pak velmi rychlá artikulace méně zřetelná (navíc v kombinaci s vedením korpusů jiným směrem než napřímo není tolik zřejmý samotný „attack“ tónu) a nejinak je tomu u tuby.

Při hře legat je obecně kladen důraz na hladkost a zpěvnost spojů mezi notami. Tato charakteristika hry je docílena použitím mohutného konstantního

výdechu, kdy není neobvyklé i lehké zesílení směrem k následující spojované notě v případě pomalejšího tempa.

Z hlediska technických odlišností ve způsobu hry legat by se dalo o frázování více mluvit vlastně jen v případě trombonu. Oproti ostatním nástrojům, které využívají k přechodu mezi dvěma tóny strojivo, není přechod pomocí snížce přirozeně tak rychlý jako právě s použitím strojiva. Je tak potřeba měkké artikulace, která vytvoří onen jemný zvukový přechod, čímž zároveň mírně zahladí pomalejší rychlost mezi přesuny. V obecné rovině celé sekce pak neprobíhá žádné specifické zvýrazňování vybraných not (pokud není předepsáno). Za lehkou výjimku by se dala považovat jen kombinace legata s tenutem, která přenáší trombonovou praxi (tedy měkké artikulování tenutovaných not s jedním velkým výdechem) do celé žesťové sekce. Toto rytmické frázování je pak až na výjimky rovné.

#### **2.1.4 Rozšířené techniky hry a dusítka**

Co se týče rozšířených nástrojových technik, v orchestrální literatuře běžného typu jich není použito příliš, nicméně některé z nich stojí za zmínku:

Glissanda - nejčastěji se vyskytují v trombotech z důvodu jednoduchosti provedení, méně často také v trubkách a ojediněle i v lesních rozích. V posledních dvou zmíněných nástrojích jsou glissanda psána povětšinou směrem nahoru<sup>10</sup> a spíše ve vyšší poloze, kdy jsou tóny harmonické řady blíže u sebe, a tudíž přechod mezi nimi pomocí vychylování nátisku není tak obtížný. V případě lesního rohu je navíc možné drobně tón vychylovat pomocí ruky umístěné v korpusu (otevírání/zavírání), což umožňuje také hru čtvrttónů. V případě trombonu je pak efekt glissanda způsoben vysouváním snížce, největší vzdálenost možného glissanda však z technických důvodů nepřekračuje triton. Co se týče použití tohoto efektu v orchestru, je často využit jako rytmický motiv, kdy např. konec glissanda je umístěn na těžké době, čímž slouží jako zvukový „náběh“ a zvýraznění konečné noty na těžkou dobu<sup>11</sup>. Samozřejmě kromě toho bývají glissanda používána i jako element ovlivňující tónbr konkrétní orchestrální plochy. V takových případech je obvyklé např. pomalé intonační vychylování tónu (zpravidla ne větší než vzdálenost čtvrttónu), které probíhá až krátkou chvíli po

---

<sup>10</sup> Jednodušší na provedení než směrem dolů – viz technika „Half Valve“.

<sup>11</sup> Samozřejmě ani na lehkých dobách nejsou glissanda neobvyklá, povětšinou ale v kratším trvání.

„attacku“<sup>12</sup>. Neobvyklá však není ani mnohem větší vzdálenost mezi dvěma tóny, kdy v případě delšího trvání hráč „moduluje“ použití dechu (spolu s manipulací se strojivem/snižcem), čímž zásadně ovlivňuje intonaci nástroje.

Flutter tongue (frullato) – technika známá spíše z prostředí big bandu - nicméně v orchestrální hře je dnes již zcela běžná. Je způsobena „roztřepotáním“ jazyka do podoby „rrrrr“ při hře konkrétního tónu, který se díky těmto neustálým nárazům jazyka stane mnohem výraznějším a pronikavějším. Tato technika je používána spíše v trubkách a trombonech pro větší zvukový rozdíl, ten se však při použití krajních nástrojových poloh postupně vytrácí. Význam použití může být jak v plochách se středně-nížší dynamikou (spolu se zvukově výraznějšími nástroji), tak i v plném tutti, kde tímto nástroj dokáže zvukově prosadit konkrétní tón, který např. může hrát důležitou roli v dané kompoziční ploše.

Výdech do nástroje bez utvoření tónu – technika zvaná „air sound“ - díky principu hry (použití dechu) na žesťový nástroj dobře použitelná. Nicméně oproti nástrojům dřevěné sekce je zvuk vycházející z nástroje méně „syčivý“ (obsahuje méně vrchních shorků) a stejně jako u zmíněné sekce není ani dynamicky příliš výrazný. Toto lze ale částečně napravit vysunutím nátrubku a upravením jeho sklonu, případně otočením směru nátrubku (kdy hráč fouká do zadní trubice nátrubku původně vedoucí do nástroje), čímž se dramaticky zvýší poměr vrchních shorků ve zvuku výdechu a ten se v důsledku toho stává pronikavějším. Sluší se ještě zmínit kombinaci rychlé artikulace jazyka spolu s výdechem do nástroje, což společně tvoří efekt někdy přezdívaný jako „helikopter“.

Zpěv do nástroje – místo výdechu s uspořádaným hracím ústrojím lze do nástroje vydechovat a používat přitom hlasivky. Oproti konvenčnějšímu způsobu zpěvu zní tento způsob tlumeně<sup>13</sup>, z pohledu harmonického spektra zní pouze střední frekvenční pásmo tónu a jeho zřetelnost navíc úplně zaniká. V kombinaci zpěvu do nástroje a hry konkrétního tónu pak vzniká multifonik<sup>14</sup>. Znějící tón však při této technice významně ztrácí svou barvu a pro běžného hráče symfonického orchestru to není technika úplně běžná, ani jednoduchá.

Half valve – v principu napůl stisknuté píсты ve strojivu nástroje, v případě trombonu lze tohoto dosáhnout polovičním stiskem páčky vedoucí ke kvartové

---

<sup>12</sup> Oproti tomu při použití glissanda jako rytmického prvku se intonace vychyluje většinou během „attacku“ nebo hned bezprostředně po něm.

<sup>13</sup> Nicméně platí, že čím větší průměr vnitřní trubice (nástrojové vrtání), tím méně tlumeně zvuk zní.

<sup>14</sup> Zvukově výraznější v nástrojích s větším nátrubkem.

zápojce. Intonační vychylování pomocí změny nátisku je zde mnohem snadnější (viz výše zmíněná glissanda), tón nástroje je ale při použití této techniky poměrně zdeformovaný a to z důvodu mnohem většího šumu vzduchu pronikajícího skrz nástroj. Význam použití pak lze nalézt např. při potřebě „grotesknějšího“ momentu v ploše skladby scénické hudby.

Náraz dlaně o nátrubek – vytváří jemný perkusivní efekt, u kterého lze navíc libovolně měnit intonaci stejným způsobem jako při běžné hře (v případě trombonů by ale byla manipulace s nástrojem o mnoho těžší a doporučuje se tedy jen zmáčknutí zápojky).

„Kiss“ – lehce výraznější perkusivní efekt vytvořený podtlakem, kdy je pomocí specifického pohybu rtů do nátrubku (jak napovídá název) z nástroje vzduch na drobnou chvíli naopak vdechnut. Lépe se provádí a zní na menších nátrubcích (trubka).

Co se týče použití dusítka v žesťové sekci, toto závisí na potřebě daný nástroj buď zvukově zvýraznit, nebo utlumit - tzn. přiblížit spíše k nástrojům s průraznějším, nebo měkčím tónem. Dynamika nástroje se pak použitím dusítka ve všech případech zeslabuje. To nicméně může být ku prospěchu věci např. s použitím „měkčího“ dusítka, kdy se žesťový nástroj stává pojivějším<sup>15</sup> v důsledku kulatějšího tónu i menšího dynamického rozpětí. Nabízí se tak použití nástroje spíše jako zvukového pedálu<sup>16</sup>, nebo zvukového obohacení dané fráze (o tom v následující podkapitole).

V případě spíše „ostřejšího“ dusítka tón dokáže proniknout napříč celým orchestrem, nicméně za cenu většího úsilí hráče daného žesťového nástroje, protože dynamické vlastnosti jeho nástroje zůstávají podobně utlumené jako v případě dusítek měkčích. Nabízí se tak možnost použít nástroj jako „štiplavou mixturu“, která dokáže ostřejším zvukem „rozsvítit“<sup>17</sup> danou frázi (v kombinaci s nástroji pronikavějšího tónu), či jako perkusivní efekt (průraznost nasazení zůstává na rozdíl od měkkých dusítek zachována a to navíc v kombinaci s užší barvou tónu, což dohromady na poslech způsobuje nepatrně méně zřetelnou výšku tónu – jsou slyšet spíše vrchní shorky).

---

<sup>15</sup> Pojivějším pouze s nástroji stejné barvy tónu (měkčí). V případě zdvojování ostatních nástrojů s ostřejším tónem způsobí dusítka spíše jen zvukovou nevýraznost – což ale může být také záměr (např. „neslyšitelný pedál“ pod technickou pasáží).

<sup>16</sup> Zvukově podpůrný element, který např. drženými notami ve slabé dynamice zvukově obohacuje hlavní instrumentační vrstvu.

<sup>17</sup> Záleží zde na použité dynamice – v případě pianissima bude barva tónu spíše jen užší, než průraznější a nástroj se tím tak např. v kombinaci s dvouplátkovými nástroji stane naopak více pojivějším.

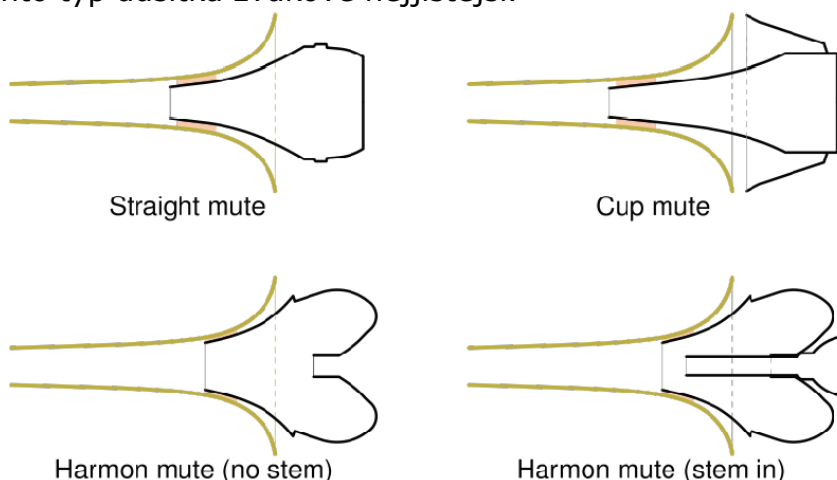
Výše zmíněné příklady byly uvedeny v souvislosti s rolí podpůrnou, pojivou. Nicméně použití dusítka lze využít i v roli zcela samostatné (nezávislé) např. jako barevné ozvláštňení určité hudební plochy namísto užití tradičnějšího zvuku žesťů. Nutno ještě zmínit, že zajímavého efektu lze také dosáhnout osazením celé žesťové sekce dusítky, která v případně prolínání s ostatními sekcemi orchestru může vytvářet jakousi zvukově „zdeformovanou“ ozvěnu (viz Obrázek č. 2).

Co se týče použití dusítka v konkrétních nástrojích, nejčastěji jsou jimi osazeny trubky a trombony. V případě lesních rohů se dusítka též používá (povětšinou jen jeden druh přímo určený), ale díky charakteristice držení nástroje, kdy je pravá ruka umístěna na korpusu, se z důvodu lepší mobility někdy využívá spíše tlumení rukou (tzv. bouché/stopped). S tubovým dusítkem (výhradně „straight“) se pak lze v partituře setkat jen velice ojediněle. Dynamika nástroje se tím sice o dost zjemní, nicméně velmi měkký tón tuby se zvukově až nepřírozně zúží a manipulace s dusítkem je navíc v některých případech příliš zdoluhavá. Význam použití by měl být tedy zvukově zcela opodstatněný (např. „ozvěna“ k ostatním žesťům s dusítky nebo spodním dřevěným nástrojům).

Jak už tedy bylo zmíněno dříve, lesní rohy v zásadě používají dva druhy tlumení. V případě tlumení pomocí ruky (bouché) je tón ve slabé dynamice velmi měkký, dynamicky až „udušený“, nevýrazný. Ve spodní dynamické hranici toto tlumení posouvá lesní roh výrazně dál, téměř až k „neslyšitelnému“ pianissimu klarinetů (viz Obrázek č. 3). S narůstající dynamikou ale tón prudce nabývá na ostrosti, čímž se nástroj stává zvukově snad i ještě průraznějším než za běžného stavu (např. při použití ‚sfz‘ s tímto tlumením). Nevýhodou tlumení pomocí ruky je však drobné intonační vychýlení. S tímto se hráči většinou vypořádávají různými nastavováními ruky v korpusu, čímž tento efekt v podstatě „modulují“ – to tedy naopak přináší výhodu oproti konvenčnějšímu dusítku, protože lze mezi běžným a tlumeným stavem i zcela plynule přecházet či používat různé ‚mezitypy‘. Nicméně z tohoto pohledu se stává lehce diskutabilní vypsání předpisu v notách, protože princip „modulování“ intonace, barvy tónu a tím i dynamiky pomocí ruky je v podstatě zakořeněn v základu hry na lesní roh a hráči toto v nejlepším úmyslu někdy rozhodují i sami bez vědomí skladatele. Někdy se používá i tzv. „stopper“ (neboli „stopping mute“, malé kovové dusítka), kdy je tón pak ještě ostřejší ve zvuku a ztrácí onu „plnost“, která je charakteristická pro lesní roh. Zvukově se tak naopak více připodobňuje k „tvrdším“ žesťům, čili trubkám a trombonům (rozhodně ale ne dynamicky). Výhodou tohoto typu

tlumení je, že umožňuje hráčům pohybovat se pohodlně i v nižší poloze než při tlumení rukou a především není zásadním způsobem ovlivněna intonace. Nicméně v případě např. zmenšeného čtyřzvuku s dvěma citlivými tóny budou lesní rohy s dusítky intonačně více nejisté, protože hráči nebudou mít možnost svůj tón intonačně nijak dorovnat.

Při použití klasického dusítka (typ „straight“, většinou dřevěné) je zvukový charakter někde na pomezí běžného stavu a tlumení „stopperem“. Tón je zvukově daleko měkčí než v případě „stopping mute“, ale dynamicky tlumenější než za běžného stavu (rozhodně však nedorovnává „bouché“). Ve spodní poloze je pak tento typ dusítka zvukově nejjistější.



V případě trubek a trombonů<sup>18</sup> je v orchestru rozhodně nejpoužívanějším typem dusítka tzv. „straight“. To sice nástroj dynamicky příliš neztlumí, ale spíše potlačí onu „mohutnost“<sup>19</sup> tónu, který se tím stává průraznějším, ostřejším. Avšak ohledně barvy tónu velmi záleží na použité dynamice, jelikož v případě trubek bude ve slabé dynamice tón spíše úzký, nevýrazný, kdežto v silné dynamice ostrý, až „řezavý“ (v této dynamice trubka rozhodně nemá problém zvukově proniknout skrze celý orchestr). V případě trombonů je pak celá charakteristika proměny zvuku o stupeň měkčí<sup>20</sup>.

Méně používaným typem dusítka v orchestru je pak tzv. „cup“. Dynamicky nástroj více utlumí, ten se nicméně stává zvukově stabilnějším, tzn. barva tónu se tolik nemění v závislosti na dynamice. Zvuk samotný by se dal pak definovat jako měkký<sup>21</sup>, tlumený až „udušený“, znějící z dálky. Dusítko více zachovává

<sup>18</sup> Přesto, že dynamický rozdíl při použití dusítek není ani zdaleka na úrovni bouché lesních rohů, se však trubky a trombony výrazně přibližují variabilitě rolí lesních rohů. Při použití obou nástrojů v jednom kompozičním pásmu např. s spolu melodickými bicími nástroji pak nástroje dokážou zastávat podpůrnou roli (i z důvodu konkrétnějšího „attacku“ melodických bicích nástrojů).

<sup>19</sup> Dalo by se říct, že potlačí spodní frekvenční pásmo zvuku, přičemž to horní naopak zvýrazní.

<sup>20</sup> Tzn. ve slabé dynamice je tón nevýrazně měkký a v silné naopak ostrý, ale ne příliš „řezavý“.

<sup>21</sup> Zvýrazní spodní pásmo, potlačí střední a nepatrně zvýrazní vrchní pásmo.

šířku tónu nástroje a zároveň nezpůsobuje přílišnou ostrost, čímž není nástroj tolik pronikavý jako v případě typu „straight“ (je tím ale zvukově lépe použitelný ve slabší dynamice). Nicméně oproti tomuto typu se technicky liší tím, že lze s částí (ve tvaru hrnku - odtud název) drobně manipulovat směrem k ozvučnicku, či naopak, což však znatelně mění barvu tónu. Vysunutím směrem ven se nástroj více připodobňuje běžnému stavu, tzn. stává se hlasitějším a průraznějším. A naopak vsunutím dovnitř až k ozvučnicku se nástroj více ztlumí a barva tónu zatemní.

Typ dusítka, které dokáže charakter zvuku měnit ještě daleko více, je pak tzv. „harmon“. Bez „stem“ trubičky (případně značeno „wah-wah“) by se dal jeho zvuk popsat jako „mezityp“<sup>22</sup> mezi „straight“ a „cup“ (včetně zvukové stability). Šířka tónu v případě trubky zůstává zachována, zvuk je i lehce mohutnější, ale spolu s tím i trochu ostřejší, „štiplavější“ - což ovšem neplatí ve slabé dynamice. V té je tón velmi tlumený (v pianissimu až „udušený“ a zvukově lehce podobný tlumení rukou u lesního rohu) a s narůstající dynamikou je pak čím dál víc pronikavější, ale ne příliš ostrý (vhodné i např. na výše zmíněnou „mixture“). V případě trombonu je vše ještě mohutnější a měkčí.

Se zasunutou „stem“ trubičkou se zvuk nástroje ale dramaticky mění. Vzdáleně by se dal přirovnat ke „straight“ typu tišší verze, nicméně ostrost<sup>23</sup> tónu není tak „řezavá“ a zároveň ani tak „štiplavá“ jako v případě tohoto dusítka bez „stem“ trubičky. Dynamicky je tedy tón tlumenější, barevně sice není tak ostře průrazný, ale spíše znatelně užší, a tudíž se o jeho šířce nebo mohutnosti zde nedá příliš hovořit. Přesto je však napříč orchestrem docela pronikavý a v případě trubek dobře rozpoznatelný. Díky této charakteristice je tedy tento typ dusítka s touto konfigurací zřejmě nejméně pojivý a používá se spíše do např. grotesknějších míst v dané hudební ploše. Zvuková pojivost je pak znatelně výhodnější v případě trombonů, kdy tón není tak nezvykle úzký.

### **2.1.5 Funkce celé sekce**

Funkce žesťové sekce z pohledu orchestrální instrumentace dokáže být velmi proměnlivá. Oproti ostatním orchestrálním sekcím je totiž dynamicky

---

<sup>22</sup> Spodní pásmo je ještě výraznější a spolu s ním je výraznější i pásmo horní.

<sup>23</sup> Spodní pásmo je zcela utlumené, oproti tomu střední je výraznější než u všech předchozích typů dusítek.

nejprůraznější a z pohledu barvy tónu i nejvariabilnější<sup>24</sup>. A obě specifika jsou přirozeně velmi úzce propojena. Sluší se jen zmínit, že ohledně funkce bude dále hovořeno spíše z hlediska celé sekce. Rozdíly mezi nástroji byly totiž již probrány a bude tak zde mluveno o charakteristikách, které jsou platné pro všechny nástroje a váží se tudíž na celou sekci.

Při popisech barevných odlišností se sice barva tónu oproti např. dřevěné sekci tolik nemění v závislosti na poloze nástroje, nicméně změna zvukového charakteru může být ve výsledku provedena ve větší míře a navíc v celém rozsahu nástroje díky výše zmíněným dusítkům. Navíc kromě změny barevného spektra dusítko zároveň i potlačí dynamiku a zásadně tím mění funkci nástroje. Avšak i bez použití dusítek se barva tónu (a tím i funkce) významně mění v závislosti na použité dynamice.

Co se týče dynamické charakteristiky, je pak třeba brát v potaz (jak už bylo naznačeno), že bez použití dusítka jsou dynamické možnosti ve spodní hranici (*pianissimo*) poměrně omezené. Místo používání *tutti* této sekce se tak v dané hudební ploše častěji pracuje jen s nástrojovým výběrem, který lze se smyčci a dřevy zvukově dobře vyvážit<sup>25</sup>. Zvuk žesťových nástrojů je totiž v jakékoliv dynamice stále „plnější“ a „mohutnější“, než v případě ostatních sekcí a zakomponování žesťové sekce tak ve výsledku dokáže formovat i celkový zvuk orchestru<sup>26</sup> (viz Obrázek č. 4). Této charakteristiky se dá ale naopak také dobře využít např. v plochách, kdy z celého orchestru zní právě pouze žesťová sekce, která ve výsledku dokáže být více homogenní než například dřeva (ale méně než smyčce). Jako příklad lze uvést známý úvod žesťového „chorálu“ v Obrázcích z výstavy od M. Mussorgského (verze instrumentována M. Ravelem).

Při použití nižší dynamiky bývá nasazení tónu i zvuk žesťových nástrojů měkčí a může se tak jednat o pojící prvek mezi dřevy a smyčci (harmonický pedál<sup>27</sup>, zvuková podpora - zdvojování nástrojů apod.). Nicméně kromě zvukového obohacení či spojení i zde dokáže sekce dodat celému orchestru

<sup>24</sup> Především co se týče změn barvy tónu v celém dynamickém spektru. Např. *sul tasto* a *sul ponticello* smyčců je v silnější možné dynamice při orchestrálním *tutti* méně rozeznatelné než např. skupina trubek s dusítky, či bez. A není to též myšleno z pohledu změn technických (např. *pizz.*).

<sup>25</sup> Toto platí především při podpůrné roli této sekce v nižších dynamikách, kdy může docházet k dynamické nevyváženosti celkového zvuku orchestru.

<sup>26</sup> Na tuto charakteristiku navazují některé učebnice instrumentace, které radí v případě orchestrálního *tutti* v silné dynamice nezapomenout žádný důležitý harmonický tón do žesťů zapsat. Definují tak žesťovou sekci jako zvukový „základ“, na který se nabalují ostatní harmonické tóny (v různých oktávách), rytmický pohyb a vše ostatní. V dnešní době by se však takové myšlení dalo brát jen jako jeden úhel pohledu a mnohdy tomu bývá právě naopak – žesť jen zvukově obohacují okolní dění v orchestru. Dalo by se tedy konstatovat, že v první řadě záleží na hudebním kontextu dané kompoziční plochy, který definuje výsledný zvuk, a tudíž i instrumentaci.

<sup>27</sup> Podpůrný element, kdy nástroje zvukově obohacující „děj“ v ostatních nástrojích mají vzájemnou harmonickou vazbu ve formě např. zadržování konkrétních tónů, které se v onom „ději“ vyskytují.



„mohutnější rozměr“<sup>28</sup>, nejsou-li použita dusítka (viz Obrázek č. 5). S přibývajícím dynamikou naopak narůstá průraznost a ostrost zvuku, který v extrémní míře dokáže úplně překrýt smyčce se dřevy<sup>29</sup>.

Ovšem bylo by nesprávné mluvit pouze o dynamických či zvukově barevných charakteristikách. Je nutné zmínit, že podobný jev nastává i s přibývajícím tempem, kdy se přirozeně notové hodnoty stávají kratšími s ostřejším „attackem“, čímž se vyostřuje i zvuk žesťů. Vzniká tím artikulační průraznost, která by se, díky kombinaci pronikavějšího tónu se zcela jeho konkrétním začátkem, dala označit za další specifikum žesťové sekce oproti zbytku orchestru (viz Obrázek č. 6 a 7). Ovšem na rozdíl např. od smyčcové skupiny je poloha nástroje zcela klíčová na znělost i rychlost.

Za specifikum by se do jisté míry dala považovat i schopnost rapidní zvukově-dynamické proměny, což pomáhá flexibilnějšímu použití celé sekce (tato charakteristika je přitom paradoxně mnohem více využívána v prostředí big bandu – vysvětleno v dalších podkapitolách). Je tedy proveditelná rychlá změna funkce např. ze zvukového pedálu - který pouze podporuje ostatní nástroje (tedy z instrumentačního pásma<sup>30</sup> na pozadí) - na výrazné harmonické těžiště dané kompoziční plochy, které obohacují naopak ostatní nástroje (na pásmo v popředí - viz Obrázek č. 8).

Tedy díky poměrně velkým dynamickým možnostem, které tak zároveň mají významný vliv na barvu i průraznost tónu, lze pak celou sekci velmi snadno rozdělit podle daných rolí (které se navzájem ani nemusí ovlivňovat) – výrazné popředí (melodie, protimelodie), či pozadí (ostinátní pohyb, zvukový pedál, harmonie, bas). Tyto role pak v případech plnější sazby někdy mohou být odrazem okolního děje v orchestru (viz Obrázek č. 9) – žesťová sekce podle zvukové potřeby může zvýrazňovat (podporovat) role ostatních nástrojů a v této sekci se tak může v jeden čas „potkat“ např. melodie (lesní rohy) s ostinátním rytmem (trubky) doplněný harmonickým pedálem (trombony a tuba). Nicméně z důvodu odlišností dynamiky i artikulací jednotlivých pásem tak nehrozí, že by se nástroje zvukově „střetávaly“ či „rušily“ (viz Obrázek č. 10 a 11). Avšak nejen zde ale často i v homogennější sazbě bývají tyto role místo doslovné citace

---

<sup>28</sup> Toto samozřejmě platí v závislosti na počtu použitých nástrojů této sekce, ale i v sólových plochách bez užití žádného jiného nástroje orchestru bývá této charakteristiky využíváno – žesťový nástroj zde dokáže znít zvukově zcela samostatně a nezávisle.

<sup>29</sup> Role podpurná může ale být i zde např. ve formě zvýraznění různých pásem při tutti – jakýsi odraz „děje“ orchestru v žesťové sekci (vysvětleno v posledním odstavci této strany).

<sup>30</sup> Zde myšleno jako jedna z instrumentačních vrstev vzniklých výsledkem rozdělení dané sazby – např. orchestrálního tutti – do menších nástrojových výběrů podle shodných funkcí či jednotného zvukového charakteru.

trochu poupraveny<sup>31</sup>, aby více splňovaly představu výsledného zvuku orchestru v dané frázi - např. harmonický pedál rytmizovaný (vylehčený), místo ostinátního rytmu jen výběr nejdůležitějších dob z dané fráze, protimelodie místy prolínána s melodií nebo doplněna frázemi onoho ostinátního rytmu<sup>32</sup> (viz Obrázek č. 12).

Na obou těchto příkladech by se pak daly trochu detailněji vysvětlit zvukové vztahy uvnitř sekce. Z pohledu zvukové homogenity sekce se dá konstatovat, že kromě spojení trubek a tuby (průrazný, užší tón spolu s měkkým, mohutnějším není nejpoživější kombinace) se na sebe zvukově váží všechny nástroje v této sekci. Podle kontextu hudební plochy lze pak sekci zvukově „modulovat“ nejen použitou dynamikou, ale také použitými nástroji, kdy např. lesní rohy a tuba dokážou i v silnější dynamice změkčit zvuk trubek a trombonů. Poslední dva jmenované nástroje jsou pak naopak těmi nejprůraznějšími (barvou tónu i ostrotí artikulací) a v případě potřeby dokážou povětšinou zvukově vyniknout i s melodií, či protimelodií (nebo i např. rytmickým patternem) proti zbylým nástrojům orchestru a představovat tak zcela samostatné pásmo (viz Obrázek č. 13). Naopak ve slabé dynamice dokážou s použitím dusítek jen částečně dorovnat zvukovou přizpůsobivost a pojivost lesních rohů (a tuby, je-li psána v optimální poloze), které bývají i častěji používány ve vztahu k jiné sekci<sup>33</sup>.

Vzhledem k výše popsaným zvukovým možnostem této sekce je navíc velmi časté i unisono různých nástrojových kombinací (dle již zmíněných popisů barev jednotlivých nástrojů), které dokážou danou kompoziční plochu obohatit i bez použití polyfonní sazby. Funkce této sekce tak může být velice proměnlivá a zcela závisí na dílčích aspektech instrumentačního záměru (průraznost a mohutnost celkového zvuku orchestru, výsledná dynamika, hybnost i komplikovanost sazby - jednoznačnost/komplementárnost<sup>34</sup>, počet a funkce kompozičních pásem apod.).

---

<sup>31</sup> Toto se netýká jen tutti, pro větší „vzdušnost“ hrají žesťové nástroje v roli zvukové podpory docela často jen výběr důležitých not (či průchodů) z dané fráze. Když se poté přidá více nástrojů z této sekce, přičemž ty „nejdřívější“ místo výběru začnou hrát doslovné unisono, dá se pak mluvit o jednom z příkladů zdařilé instrumentační gradace.

<sup>32</sup> Nicméně komplementárnost je jen jedním z druhů instrumentační sazby, kterou tato sekce díky svému charakteru zvuku umožňuje. Spíše častější způsob uvažování skladatele je práce s žesťovou sekcí jako s prostředkem, jenž navazuje na danou hudební frázi, které dodává mohutnější zvuk a odlišnou barvu zvuku či větší průraznost podle užitých nástrojů.

<sup>33</sup> Tzn. méně často zastávají samostatné pásmo (i z důvodu menší průraznosti zvuku), ale naopak o to častěji slouží např. jako zvukové posílení dřevěné skupiny (oproti zbylým nástrojům žesťové sekce).

<sup>34</sup> Zde i dále myšleno ve formě vzájemného doplňování nástrojů pomocí specifického druhu sazby - např. překrývání notových délek jednotlivých hlasů, rytmické doplňování napříč hlasy, melodické

## 2.2 Žesťová sekce v big bandu

### 2.2.1 Rysy používaných nástrojů a nátrubků

Standardní obsazení žesťové sekce v big bandu tvoří 4 trubky a 4 trombony (často v rozložení 3 tenorové trombony a 1 bastrombon). Nicméně i v tomto uskupení se občas objeví nástroj známý spíše z orchestrálního prostředí.

Jedním z takových může být křídlovka, která je velmi často použita jako sólový nástroj. Výborně se také pojí se saxofony, nicméně její použití v rámci tutti nemá až takový smysl – měkčí barva tónu se oproti čtyřem trubkám in B moc neprojeví a spíše tak křídlovka zvukově zanikne.

Dalším příkladem může být lesní roh. Ten je pojivý s trombony i tenor-saxofony a může tudíž zastávat funkci výplně mezi oběma sekcemi nebo ho lze použít také při potřebě dalšího hlasu. Kromě toho dokáže vytvořit mírné „zakulacení“ zvuku žesťové sekce (jak při zdvojování nebo slabém tutti zajistí bohatší zvuk) a může být použit i při potřebě dalších zvukových barev - v pianu je slabší než trombon, ve forte je tón naopak ostřejší (ale ne dynamicky silnější)

Posledním příkladem je pak tuba, která je velmi přizpůsobivá v závislosti na požadované roli. Může plnit funkci basu jako zvuková podpora trombonů (nicméně proti celé sekci má příliš měkký zvuk, vhodné zdvojovat s bastrombonem má-li být průrazná), či jako podpora rytmiky (např. barevné doplnění baskytary). Je taktéž nepochybně pěkným barevným odlišením (její „netradiční“ zvuk lze v big bandu dobře prezentovat, ale i naopak „zainstrumentovat“ v kombinaci s řidší sazbou nebo méně běžnými nástroji) a v neposlední řadě se štěstím na zkušeného hráče může být efektně využita i jako sólový nástroj použitý při improvizaci.

Všechny tři výše zmíněné nástroje pak z důvodu měkkého tónu lze použít např. i jako zvukový pedál, při zakomponování je však vhodné myslet na celkové dynamické vyvážení big bandu – např. měkký, ale zároveň dynamicky výrazný tón tuby může způsobit až nežádoucí zvýraznění určitého frekvenčního spektra (např. při použití spodní polohy baskytary, barytonsaxofonu, bastrombonu a spodní oktávy klavíru současně).

Z hlediska odlišností používaných nástrojů a nátrubků lze v první řadě mluvit o užším nástrojovém vrtání a mělčím (a obecně menším) nátrubku. To společně umožňuje mnohem vyšší rozsah na úkor mohutnosti („kvality“) tónu –

---

„ozvěny“ vytvářející dojem zvukové neuspořádanosti („chaosu“), vzájemné doplňování funkcí jednotlivých kompozičních pásem (komplementárnost pásem) apod.

„symfonický“ široký tón zde není potřeba z důvodu lepší pojivosti (i dynamické vyváženosti) se saxofony, které mají lehce ostřejší a celkově pronikavější zvuk než kupříkladu smyčce.

V neposlední řadě je taktéž vhodné zmínit, že i zde hraje roli váha nástroje. Kromě šíře tónu má významný vliv na pocitovou „tuhost“ a odpor nástroje, který např. při rychlejší frázování i techničtějším plochách (či improvizacích) není vítán. Proto v častých případech je nástroj odlehčen použitím slabší vrstvy plechu a není neobvyklé vidět i užití plastů (ještě častější je tento jev v případě nátrubků). U trombonů je pak zcela běžná nepotřeba kvartové zápojky (s výjimkou basového partu).

Modelový příklad je velmi často viděn u první trubky. Ta je v mnoha případech „leadem“ celého big bandu – je to nejvyšší hlas a tudíž je nutnost zvukově prorazit oproti dalším sedmi žesťovým nástrojům i dvěma altsaxofonům. Tedy průrazný tón a vysoký rozsah je proto podmínkou ke hře takového partu.

Oproti orchestrálnímu hraní je zde však ještě jeden obecnější rozdíl, a to možnost amplifikace. Big bandová uskupení totiž velice často využívají přizvučení konkrétních nástrojů k dynamickému zvýraznění dané melodie, sóla, či specifického instrumentačního záměru. A nezřídka kdy bývá pak přizvučen i celý big band kvůli možnosti lepšího frekvenčního vyvážení (se kterým se pracuje i v průběhu skladeb).

S ohledem pak na výše zmíněné nástrojové rysy a probírané téma kombinací tloušťky a barvy plechu (v podkapitole 2.1.1) se zde nedá mluvit o až tak výrazných zvukových rozdílech napříč jednotlivými big bandy. Nicméně těžiště poznávacích znaků různých kultur bude probráno vzápětí.

### **2.2.2 Tvorba tónu a rozsah**

Vzhledem k výše popsaným nástrojovým rysům se tedy kromě vyššího rozsahu dá očekávat i průraznější tón, který v kombinaci s vylehčením výdechu hráče dává onen rozdílný zvuk oproti orchestrálnímu pojetí (kde se naopak často uplatňuje mohutný konstantní výdech).

Při hře v big bandu je totiž kladen mnohem větší důraz na lehkost a pohyblivost hry (vylehčením hry se navzájem mezi sekcemi přibližuje i technická zdatnost, zejména v případě trombonů). To jde ruku v ruce i s poněkud „náhlejšími“ dynamickými rozdíly při hře (především směrem do nižší dynamiky

– vysvětleno později), které jsou nutné kvůli poměru počtu žesťových nástrojů, jakožto nejhlučnějších, proti zbytku big bandu (saxofony, rytmika).

V častých případech lze u hráčů big bandu slyšet také jemné vibrato. Jeho použití se však velmi liší v závislosti na konkrétních zásadách daného stylu. Je totiž nutné rozhodnout, jaký druh vibrata (rychlejší/pomalejší, větší/menší odchylky, u trombonů je možno i snižcové, u trubek je možné i lehkým pohybem nástroje) je v konkrétním stylu přípustný a především by se mělo řešit, jakou funkci vibrato přináší – zda se jedná např. o zvýraznění jednoho partu s vibratem vůči zbytku sekce bez vibrata, zda jde jen o zvukové obohacení celého tělesa, či zda jde o autentický prvek dané jazzové kultury či dřívější doby. Jedná se tak o jeden z poznávacích znaků daného uskupení, který při přímém srovnání dvou odlišných kultur dokáže být už poměrně rozeznatelný.

### 2.2.3 Artikulace a frázování

Oproti „klasickému“ stylu hry je nasazení tónu obecně hrubší (výraznější), nicméně spolu s tím bývá zvykem tón dále dynamicky „modulovat“ – např. hráč nasadí tón a okamžitě nepatrně zeslabí (obdoba ,fp'). Je tak zachována zřetelnost výšky tónu, ale zároveň to dodá vzdušnost, plasticitu zvuku celého big bandu<sup>35</sup>.

Časté a mnohem více zřetelné to bývá při hraní delších hodnot, kdy např. saxofony hrají technicky náročnější fráze za podpory držených tónů trubek a trombonů – celá žesťová sekce by tak za normálního stavu saxofony dynamicky úplně přehlušila, proto bývá obvyklé všechny delší hodnoty po zaznění dynamicky výrazně zeslabit a podle domluvy či zápisu (např. ke konci hodnoty) notu zpět zesílit do původní či ještě výraznější dynamiky (obdoba ,sf').

Pokud je pak v zápisu nad konkrétní notou psaný akcent, je efekt ,fp' ještě více umocněn – nasazení je ostré, odlišností od klasického pojetí však zůstává větší průraznost a rychlost provedení (zeslabení noty je bezprostřední po „attacku“). V případě psaného marcata ostrost nasazení a doba znění už hraničí se staccatem, přestože definice je volnější a existuje tudíž více mezitypů (kratší „zastavované jazykem“ – o tom později, či nepatrně delší „fat“).

Rozdíl oproti klasickému pojetí hry staccata je kromě hrubšího „attacku“ především v délce trvání. Je mnohem kratší, „sekanější“ a není tudíž ani žádný čas na postupné zeslabování jako v případě orchestrálního typu (některé

---

<sup>35</sup> Tento zvyk samozřejmě neplatí za všech podmínek a dalo by se definovat, že s pomalejším tempem a řídkší sazbou toto dynamické „modulování“ ubývá na intenzitě.

nástrojové metodiky pak jdou dokonce až cestou ukončení znělosti vrácením jazyka zpět do polohy artikulační – tzn. „zastavování tónu jazykem“). Tedy díky výrazně kratšímu provedení se snižuje jeho důraznost a může např. sloužit jen jako zvýraznění určitých dob v melodii jiné sekce nebo v rytmickém patternu rytmiky (není žádoucí delším zvukem překrýt hlavní linku, nebo improvizaci jiného nástroje). Násobné staccato se pak z důvodu zvukové „strnulosti“ vyslovovaných souhlásek téměř nepoužívá.

Oproti tomu nota značená tenutem je v drtivé většině případu hrána a myšlena jako legato - tedy měla by být dodržena její plná hodnota a před následující notou by nemělo dojít k odsazení. Drobné hodnoty (např. osminové noty) se navíc většinou hrají tímto způsobem i bez artikulačního označení či oblouku.

Při hře legat (více not za sebou) je pak kladen větší důraz na pohyblivost mezi jednotlivými alikvóty (to se hodí především ve „speciálech“ a improvizacích). Také místo co nejhladších spojů je obvyklé jednotlivé tóny legata lehce zvýraznit pro lepší zřetelnost (většinou ostřejší variantou souhlásky ‚D‘ a to buď dle zápisu pomocí akcentů, nebo dle pravidel frázování – toto ustálení lze zároveň považovat za jednotící prvek celého uskupení). Zvýrazňování slabik je pak doplněno oním vylehčením dechu, které by se zde dalo zjednodušeně popsat jako „výdech jen s artikulací“ - po „attacku“ artikulace vybraného tónu totiž hráč ubere množství výdechu, čímž vzápětí automaticky dynamicky zeslabí a jsou tím pádem více slyšet jen začátky jednotlivých not, které mají být zvýrazněny (v podstatě se jedná o zrychlenou variaci ‚fp‘ popsanou výše, jen na souhlásku ‚D‘). Míra ubírání výdechu samozřejmě závisí na metodické kultuře dané oblasti, případně na společné domluvě. Existuje však extrémní případ, kdy hráč ubere natolik, že lze slyšet jen velmi jemný obrys konkrétní noty. V tomto případě se jedná o tzv. „ghost note“ (nota značena křížkem), kdy se artikulace vybrané noty zcela vynechá a zjemněný náraz tónu tedy obstará jen proud dechu. Zvukový výsledek je pak často přirovnáván ke „spolknuté“ notě.

Výše zmíněné prvky způsobu hry legat tedy vytváří onen lehký, „vzdušný“ pocit ze hry, který je v kontrastu oproti klasickému „procítěnému“ pojetí (které se opírá o konstantní výdech). Ovšem kromě již zmíněných artikulačních rysů se v big bandové sazbě často objevují i další prvky (ozdoby), které ještě více podtrhují onen zvukový rozdíl mezi klasickou a „big bandovou“ hrou:

Drop – zřejmě nejpoužívanější ozdoba, v podstatě se jedná o libovolné glissando dolů obvykle v trvání jedné doby (u trubek se provádí částečným

stisknutím strojiva a povolením nátisku, v případě trombonů se místo manipulace se strojivem vysouvá snížec)

Fall - v principu stejný jako drop, ale s rozdílem délky trvání – používá se u delších hodnot a obvykle trvá polovinu předepsané hodnoty (tzn. v případě celé noty začne tón intonačně „uvadat“ od třetí doby), nicméně přesné označení odlišné doby trvání je velmi časté pomocí jiného tvaru oblouku vedoucího z noty

Doit – opačný příklad Dropu, Fallu, tedy glissando nahoru, existují kratší i delší verze, které se opírají o stejné principy doby trvání vysvětlené výše

Flare - glissando nahoru provedené před začátkem hlavní noty („výjezd“ k předepsané notě)

Bend - v podstatě intonační „zhoupnutí“ na dané notě o půl tónu dolů a zpět nahoru v době trvání předepsané noty

Rip – legato různého trvání, při kterém hráč cestou k cílové notě přibere i další tóny, které zápis neobsahuje (v případě větší vzdálenosti je časté pomaleji měnit nátisk, čímž do legata proniknou i ostatní harmonické tóny; v případě kratší vzdálenosti hráč velmi rychle postupně stiskává všechny píсты, nebo kvartovou zápojku, čímž vytvoří podobný efekt)

Squeeze - v principu dlouhé glissando začínající bezprostředně po zaznění první noty, která může nebo nemusí být v notách označena přesnou výškou tónu, velmi často pak bývá konečná nota opatřena nějakou ostřejší artikulací, která z glissanda vytvoří dojem jakéhosi zvukového „náběhu“.

Z pohledu obecných zásad, při kombinaci už jen dvou not s rozdílnou artikulací (př.1: tenuto + akcent, př.2: akcent + staccato) vzniká frázování, při kterém je nezbytné využít při hře i dalších souhlásek – nejčastěji to bývá D + jeho různé varianty ostrosti). Styl přesného provedení se pak liší v závislosti na předepsaném stylu, kterému přísluší určité zásady.

Při swingovém frázování se veškeré osminové hodnoty hrají jako triolově cítěný tečkovaný rytmus s obráceným poměrem těžké a lehké doby - z lehké doby se tak stává těžká a hraje se s jemným akcentem (hrubost akcentu samozřejmě také závisí na dané jazzové kultuře). V big bandu se rozdíl mezi znělostí těžké a lehké doby zpravidla více projevuje u žesťových nástrojů (i s ohledem na již zmíněné dynamické „schopnosti“) a v některých případech se může (ne)znělost lehké doby přiblížit až k výše zmíněné „ghost note“. Nicméně s přibývajícím tempem se triolové dělení a akcentování zpravidla vytrácí, až v tempu od 144 BPM se rozdíl proti klasickému pojetí zcela maže. V případě notových hodnot je pak zvykem čtvrtkové noty zkracovat (nejsou-li opatřeny

tenutem či jiným označením) a osminové noty prodlužovat (nejsou-li označeny staccatem nebo pokud není bezprostředně za notou psaná pauza). Délka čtvrtové noty se obvykle pohybuje kolem dvou třetin psané hodnoty a s narůstajícím tempem je znění noty stále kratší.

V případě frázování např. latinsko-amerického jazzu se ale zpravidla hraje přesný zápis not, což znamená, že osminové noty se nepřevádí do triol a notové hodnoty se dodržují (neprobíhá zkracování, ani prodlužování). Na rozdíl od swingového frázování tak zde neprobíhá ani přesouvání těžkých a lehkých dob (pouze krátkodobě v rámci hudební fráze, je-li to vyžadováno).

Z pohledu jednotlivého tělesa ještě nelze opomenout důležitý fakt, že všechny předepsané či domluvené artikulace a způsoby frázování jsou v drtivé většině jednotné pro celý big band. Právě to ještě mnohem více než např. charakteristika tónu zvukově sjednocuje celé uskupení a je tedy tím zásadním odlišovacím prvkem různých stylů a kultur samotných big bandových uskupení.

#### **2.2.4 Rozšířené techniky hry a dusítka**

Do rozšířených nástrojových technik často používaných v big bandovém prostředí lze bez pochyb zařadit např. Lip-trill – v podstatě velmi rychlý pohyb mezi dvěma tóny harmonické řady provedený pohybem brady hráče. Někdy je pohyb brady nahrazen pohybem celého nástroje pomocí ruky (Shake), záleží ale spíše na hráčových preferencích. Velmi často je tohoto efektu užito v první trubce, která tímto zvýrazní např. držený tón žesťové sekce. Použití této techniky v celé sekci pak na sebe dokáže výrazně strhnout pozornost<sup>36</sup>.

Growl – technika „chrčení“ krkem během hraní konkrétního tónu bývá zvukově někdy přirovnávána k mezistupni mezi zpěvem do nástroje a frulatem, se kterým bývá tato technika někdy mylně zaměňována. Velmi často pak bývá použita v trubkách a především v sólovém hlasu, ve kterém bez použití ostatních žesťů v dané chvíli vynikne nejvíce.

K výčtu technik je třeba zmínit i již výše uvedený flutter tongue (frullato), který je v big bandové sazbě velmi často užívaný s glissandem, nebo „bendem“. Spolu s tím ale také bývá tato technika použita při hře s dusítkem zvaným „plunger“<sup>37</sup> (více o tom později), což dohromady vytváří zvukový element

<sup>36</sup> Navíc při delším trvání dokáže neuspořádanost rychlostí pohybů (mezi tóny) všech hráčů až lehce překrýt rytmický tep a vyvolat tak dojem „rytmického chaosu“ – občas bývá použito ke „grotesknějšímu“ účelu.

<sup>37</sup> Použití tohoto dusítka je velmi časté i během techniky „growl“.



charakteristický právě pro big band. A také tak zpěv do nástroje při hraní je zde více častý jev (např. v improvizacích, nebo instrumentačně prořídých plochách jako zvukově-barevné ozvláštňení).

Co se týče použití dusítek, mnoho již bylo řečeno v podkapitole 1.2.4. Oproti orchestrální hře lze ale uvést skutečnost, že dusítka zde bývají mnohem častěji užívána a to i v rámci sekce (např. první part bez dusítka oproti ostatním partům s dusítky, nebo různé druhy dusítek napříč sekcí) – druhů se také používá více než v orchestrálním prostředí. Je totiž potřeba upravit dynamické rozložení big bandu (např. saxofony hrají důležitější frázi než trubky s trombony, je tedy možné tyto nástroje osadit dusítky, pokud to příliš nerozhodí výsledný zvukový charakter). Avšak možná ještě častější důvod jejich použití je nutnost zvukového odlišení kompozičních pásem (a zároveň přiblížení k danému nástrojovému výběru, čímž se zvuk jednotlivých pásem více vymezí), případně jejich barevné ozvláštňení (kdy se dané pásmo naopak barevně obohacuje a celé big bandové uskupení je tím pádem zvukově bohatší, komplementárnější<sup>38</sup> - jako příklad lze uvést společné hraní trubek s „cup“ dusítky spolu s trombony bez dusítek). V neposlední řadě je nutné zmínit, že použití dusítka podstatně ulehčuje zakomponování nástroje, který jinak není příliš typický pro big bandovou hru (např. použití křídlovky společně s trombony s „plungery“).

Typ dusítka, který dosud nebyl zmíněn, je např. „hand in bell“ – tlumení pomocí dlaně ruky, která zajišťuje „odkrytí“ a „přikrytí“ korpusu (v notách značeno „O“ „+“). Tento typ tlumení je psán v případech, kdy je nutné rychlejší<sup>39</sup> střídání mezi oběma stavy krytí. Ve stavu „přikrytého“ korpusu je tón nástroje měkčí, ale dynamicky na podobné úrovni jako při „odkrytém“ stavu. Většinou je tlumení pomocí ruky psáno v nižší dynamice, což bývá i z důvodu lehkého vychýlení intonace hraného tónu při přikrytí (s přibývajícím dynamikou se tento jev násobí).



<sup>38</sup> Zvuková komplementárnost (na rozdíl od orchestru) nebývá ale přímo doménou big bandové sazby, ve které bývá upřednostňována spíše jednoznačnost pásem. Ale samozřejmě toto je jen zběžný popis jednoho z charakteristických rysů big bandu, nikoliv úplné kompoziční dogma.

<sup>39</sup> Většinou to jde ruku v ruce s psanou artikulací, kterou tímto nepatrným zvukovým rozdílem podpoří (otevření na lehkou dobu).

Z tohoto důvodu se tak používá i tzv. „plunger“, který by se dal popsat jako vypouklá gumová poklička s průměrem přesně pro daný nástroj. Tato charakteristika způsobuje tónu ještě tlumenější a hlavně daleko měkčí zvuk (až do podoby lesního rohu), což způsobuje, že zvukový rozdíl mezi „přikrytým“ a „odkrytým“ stavem je mnohem větší a efekt střídání stavů krytí je tak více patrný. Nejen výraznost, ale i rychlost přechodu je výhodou tohoto typu a je tak možné vytvořit kombinaci různých artikulačních efektů spolu s „modulujícím“ zvukem (jak už bylo zmíněno, velmi často se používá např. „flutter tongue“, „growl“, potamenta, staccata a dokonce výjimečně i násobná staccata).

Dalším typem dusítka, které umožňuje podobnou práci s tlumením, je již zmíněný „harmon“ (se „stem“ trubičkou). Efekt změny „přikrytého“ a „odkrytého“ stavu je zvukově ještě znatelnější, díky daleko užšímu a pronikavějšímu tónu. Avšak nutno zmínit, že vzhledem k dříve popsaným nástrojovým rysům, které ovlivňují zásadním způsobem barvu tónu, je charakter zvuku tohoto i dvou následujících dusítek ještě o poznání ostřejší, než v případě orchestrální hry. Když se však v partituru objeví zápis „harmon“, povětšinou jde o konfiguraci bez trubičky („stem out“), která dokáže frázi dodat příjemnou „štiplavější“ mixturu (toto dusítko si na sólové hraní oblíbil také např. Miles Davis).

Lehce méně používaným typem dusítka je „straight“, které se zde používá spíše pro utlumení zvuku žesťů než pro výraznou změnu barvy tónu, přestože se zvuk stává pronikavějším (a lehce podobnějším saxofonům).

Zřejmě nejpoužívanějším typem dusítka v prostředí big bandů je pak „cup“. Jednak z důvodu možnosti s ním drobně upravovat barvu tónu, ale především pak z důvodu zvukové univerzálnosti. Trubky a trombony totiž při jeho použití dokážou zcela zvukově splynout se saxofony a vytvořit tím homogennější celek (toto dusítko bývá i často používáno v trubkové sekci, má-li stejné hraní s trombony bez dusítek).

Posledním jmenovaným typem je tzv. „bucket“ (velvet) – zvukový charakter by se dal přirovnat k tlumenému „přikrytému plungeru“. Barva i dynamika tónu je však ještě měkčí (až „udušená“) a je tedy možné z důvodu kulatosti tónu vytvořit z nástrojů jemný pedál nebo je jen zvukově více přiblížit např. křídlovce, lesnímu rohu, či tubě. Ovšem lze se s tímto typem dusítka často setkat i v případě sólové trubky, kdy je většinou doprovod složený jen ze saxofonů ve slabé dynamice a na podporu dané atmosféry pak bubeník občas používá metličky, čímž se vytvoří jedna z dalších zvukových barev charakteristických pro big band.

## 2.2.5 Funkce celé sekce

Z hlediska využití v big bandu bývá žesťová sekce zpravidla více zapojena do "děje" než v orchestrálním hraní. Je tomu jednak z důvodu menšího počtu nástrojů, ale i z důvodu větší zvukové podobnosti (pojivosti) se saxofony<sup>40</sup> než např. se smyčci. Tato podobnost však nemusí být nutně žádoucí, a tudíž se za účelu zvukového odlišení mnohem častěji používají méně obvyklé nástroje i více druhů dusítek. Z výše zmíněných důvodů má pak změna tohoto typu daleko větší vliv na charakter zvuku než v případě orchestru, a proto tak i častěji vznikají různé kombinace nástrojů a dusítek v rámci jedné nástrojové skupiny (např. ve skupině trubek použity 2 křídlovky, trubka s cup dusítkem, trubka s harmon dusítkem).

Hned na úvod by se ale měla zmínit také důležitost přítomnosti rytmiky, která zásadním způsobem ulehčuje pojivost, zajišťuje základní složky skladby (rytmický tep, harmonie, bas) a nabízí tak žesťovým nástrojům i jiné funkce, než které mají v orchestrálním hraní. Například bicí souprava kromě zajištění rytmického tepu může fungovat i jako instrumentální prvek, který zamaskuje případné zvukové rozdíly nástrojů, pokud s rytmem soupravy rytmicky korespondují (zvýrazňují např. každý jinou dobu, doplňují se). Klavír a baskytara zase mohou naopak zcela převzít roli harmonie a basu a umožnit tedy ostatním nástrojům zastávat roli např. barveného odstínění či rytmizace.

Z obecného hlediska při porovnání orchestrálních a big bandových partitur vyplyne na první pohled dojem<sup>41</sup>, že big bandové partitury obsahují méně kompozičních pásem, která jsou si více rovnocenná a vzájemně spolu korespondují<sup>42</sup>. Velmi zjednodušeně by se dalo říct, že míra podobnosti (a

---

<sup>40</sup> Zejména ve střední nástrojové poloze s použitím středně-vyšší dynamiky jsou saxofony (a zejména tenorsaxofony) schopny pojit se s obrovským množstvím nástrojů z důvodu jejich měkčí, ale stále zvukově výraznější tónové barvy (v orchestru pak někdy bývá problém saxofon naopak dokázat zvukově prosadit).

<sup>41</sup> Šlo by zde ale samozřejmě hovořit i o dalších vlivech, jako např. styl a historické období porovnávaných příkladů. Naopak v orchestrálních příkladech zmíněných ve třetí kapitole lze spatřit tendenci žesťovou sekci více osamostatnit a tedy použít méně pásem (než např. v době pozdního romantismu). Ta však více využívají velké zvukové kontrasty mezi sekcemi a též nejsou rovnocenná.

<sup>42</sup> Toto jde lehce proti smyslu orchestrálního dělení na např. „pohyb“ a „pedál“, kdy vzniká spíše zvuková komplementárnost. V big bandu ale vzniká více rytmická komplementárnost (zvukově rovnoprávná), která může (ale i nemusí) podporovat přítomný rytmický tep skladby – tomuto jevu nahrává i větší výraznost v nasazování not, což se samo o sobě stává rytmickým prvkem. To celé zároveň, jak už bylo naznačeno, v častých případech podporuje rytmický pattern v bicí soupravě a často i rytmizace harmonie a basu ve zbylých rytmice. Tento způsob sazby však samozřejmě neplatí vždy a existují i příklady, kdy pomalá skladba např. založená na zvukových táborech může být interpretována způsobem rubata, tedy bez zjevného metra. V takovýchto případech pak může sice vznikat lehká tendence přiblížit se k orchestrálnímu myšlení v rámci sazby, nicméně pokud není v dané ploše sólista, zvuková rovnoprávnost pásem zůstává povětšinou zachována i včetně výše zmíněné funkce rytmické sekce.

korespondence) a počet jednotlivých pásem se pak liší v závislosti na sazbě dané plochy – na počtu a rozdílnosti jednotlivých prvků v kompoziční výstavbě. Zcela obvyklé je např. úplné unisono (viz Obrázek č. 14) či jednotný rytmus s různými intervaly k hlavnímu hlasu. Často takto funguje celá jedna sekce hrající v „bloku“, napříč sekcemi se pak dá mluvit o zdvojování či přidávání různých „mixtur“. Velice často se k tomuto prvku pak např. přidávají („nabalují“) napříč sekcemi další jemu podřízené elementy, které se postupně stávají důležitějšími a vzájemně se „přetahují“ o pozornost. Mohou to být prvky jednodušší i složitější, které např. rytmicky zvýrazňují určité doby z hlavního pásma, dále ho rozvíjejí nebo s ním případně kontrastují - obvyklá praxe je skladba postavená na rozvoji dvanáctitaktové či šestnáctitaktové harmonické plochy, nebo výrazného rytmického motivu (viz Obrázek č. 15). V big bandových partiturách lze mnohdy narazit na dvě hierarchicky<sup>43</sup> si rovná pásma (současné exponování dvou motivů, případně jejich vzájemné protínání nebo střídání), která mohou být vytvořena, aby se doplňovala (např. rytmicky a vytvářejí tím spíše jednotný dojem), nebo případně kontrastovala (např. tonálně ukotvený polyrytmus), ale mají spolu přitom souvislost - tonální, rytmickou, či artikulační (viz Obrázek č. 16). Nepochybně lze ale též spatřit pásma (nebo jen samotné prvky) bez zjevné souvislosti, která jsou postavena na kontrastu. Může se např. objevit záměrný kompoziční „rozpad“ předtím dlouho probíhající plochy, který je postaven na odlišných instrumentačních ténbrech, nebo artikulačních kontrastech probíhajících v jednom čase. Může se ale také jednat např. o polyrytmus bez tonálního ukotvení a nemusí zde vůbec být ani jednotný rytmický tep (nebo alespoň zprvu slyšitelný). Příkladem tohoto typu sazby by mohla být např. později analyzovaná skladba od Michaela Mantlera, která je postavena na aproximativní aleatorice a kontrastu improvizace sólisty proti ténbrovosti celého big bandu. Ve výčtu různých druhů sazby je tedy samozřejmě nutné zmínit i využití sólových ploch a improvizací (sólista a podklad většinou jiné sekce, někdy může být podklad na podobné hierarchické úrovni a volně probíhat „pod“ sólistou, nebo se případně vzájemně střídá - může vyvolávat reminiscenci responsoria<sup>44</sup>, tedy střídání „předzpěváka“ a sboru).

Slušelo by se také alespoň stručně zmínit rozlohu a postupy jednotlivých hlasů při instrumentaci žesťové sekce. Jak už zde bylo nastíněno, častěji bývá

---

<sup>43</sup> Mající stejnou důležitost v dané kompoziční ploše.

<sup>44</sup> Způsob provozování, který byl jedním z klíčových u zrodu jazzové hudby. V různých formách pak velmi často použit např. ve spirituálech (umocnění původně recitovaného textu) nebo v bluesové formě (lehce upravená podoba - návrh, kontrast, rozřešení - forma ABA').

používána úzká rozloha harmonie (lépe zvukově oddělí nástrojovou skupinu od ostatních skupin<sup>45</sup>), častěji jsou užity paralelní postupy uvnitř nástrojových skupin ("blokovost", která je zčásti formována principy jazzové harmonie, působí také jako jednotící prvek výsledného zvuku) – v žesťových nástrojích jsou mnohem častěji použity i oktávové paralelní postupy než v orchestrálním prostředí (díky snadnější hře ve vyšší nástrojové poloze i jiné funkci žesťových nástrojů oproti orchestru – žestě jsou v big bandu rovnocenné s ostatními nástroji). Dalším rozdílem je i vyšší použitá poloha této sekce - u trubek mimo jiné z důvodu umístění vřdčího hlasu nad altsaxofony, u trombonů i z důvodu, že spodní frekvenční spektrum je již zastoupeno baskytarou, klavírem a basovým bubnem.

Z hlediska významu použití žesťových nástrojů ve výše zmíněných družích sazby pak trubky často zastávají funkci melodie či vřdčího hlasu (v krajních případech přirovnávány k „houslím big bandu“), přebírají fráze od saxofonů v momentně většího tutti (trubky svou dynamikou vrchol fráze více umocní, projasní), nebo v malé dynamice také slouží jako pedál k techničtějším frázím v saxofonech, či společně rytmizují s trombony (zvýrazňování určité rytmické fráze rytmiky). V kombinaci s dusítky se pak stávají pojivějšími jak v důsledku barvy tónu, tak především kvůli nižší dynamice – dokážou pak podporovat altsaxofony, či tenorsaxofony ve vyšších polohách nástroje. Je důležité říct, že 1. trumpetista má pak spolu s 1. altsaxofonistou podobnou vedoucí roli jako koncertní houslista v orchestru. Rozhodují tedy společně s vedoucím big bandu např. jaká artikulace, frázování, konce not apod. jsou v dané skladbě třeba. V neposlední řadě je též třeba zmínit, že není neobvyklé svěžit sólo či improvizaci hráči nižšího partu. A to nejen z důvodu odpočinku prvního trumpetisty, jehož part je náročný na rozsah, ale také protože může být např. hráč druhé trubky na improvizace často i více „specializovanější“ a rozsahově univerzálnější.

Z hlediska instrumentální funkce trombonů bývá někdy obvyklé vydělit z této skupiny bastrombon, který může mít unisono např. s barytonsaxofonem a rytmikou, kdežto zbylá žesťová sekce je např. v kontrastu naopak psána více „blokově“ - homogenně (viz Obrázek č. 17). Co se týče celé trombonové sekce (či zbylých tří hlasů), je velmi často užito rytmizování a to někdy i v kombinaci s drženými notami („dvojrole“: kombinace zvýraznění rytmu a pedálu), prodleva

---

<sup>45</sup> Široká rozloha harmonie skupinu spíše zvukově upozadí a více „rozprostře“ ve frekvenčním spektru, čímž jí zároveň ubere na zvukové homogenitě. V případě, že je v rámci jedné nástrojové skupiny použita široká rozloha, není neobvyklé spatřit chybějící tóny úzké rozlohy v jiných nástrojích podobné zvukové barvy.

k techničtějším frázím v trubkách či saxofonech a případně mohou sloužit jako zvuková podpora spodních saxofonů, se kterými se pojí (tenor., bar.). V rámci samostatnější funkce je pak v trombonech (méně často i v trubkách) někdy použito i melodické unisono celé sekce, které může mít funkci např. protimelodie, která i může být rovnocenná vůči ostatním kompozičním pásmům (viz Obrázek č. 18).

Nicméně bývá zde použito i rytmické unisono a to i v rámci obou skupin trubek a trombonů, které mají stejnou roli (užití úzké harmonie v obou sekcích zajistí větší homogenost celku, v rámci toho může např. první trombon zdvojovat čtvrtou trubku, nebo první trubku o oktávu níže, případně bastrombon zdvojuje první trombon o oktávu níže apod.). V této užití funkci jsou pak většinou žestě hlavním nositelem harmonie oproti zbytku big bandu, který plní více rytmickou (a často i melodickou) funkci. Výše zmíněná sazba ale není jediným typem, v případě kompozice založené spíše na instrumentačních ténbrech může jít např. o kombinaci unison různých nástrojů jdoucích proti sobě – v takových případech bývají použity i méně tradiční nástroje a dusítka, které mohou v kombinaci s tradičními nástroji vytvořit větší efekt spíše pečlivým zdvojováním, než-li komplikovanější sazbou.

Stejně jako v případě orchestrální sazby tak funkce této sekce opět zcela závisí na dílčích aspektech instrumentačního záměru (průraznost celkového zvuku big bandu, „mohutnost“ zvuku harmonické složky, výsledná dynamika, hybnost sazby, funkce a zvukové odstínění kompozičních pásem apod.). Rozdílem však zůstává fakt, že žestová sekce je zde mnohem více začleněna do hudebního dění a nepochybně tak více koresponduje s ostatními sekcemi big bandu, na které má přímou zvukovou vazbu.

### **3 Příklady využití žestové sekce**

#### **3.1 Analýza orchestrální skladby**

V předchozí kapitole byly shrnuty základní znaky orchestrální sazby žestové sekce. Následující dva příklady nicméně ukazují i další (poněkud současnější) způsoby práce, jenž se však stále opírají o zvukové charakteristiky, které byly ve vztahu k této sekci zmíněny. Oba příklady by tak měly pomoci dovysvětlit a případně doplnit hlavní myšlenky předchozí kapitoly.

Důvod volby následujících dvou skladeb je pak jednak jejich rozdílnost v přístupu k sazbě symfonického orchestru, stejně tak ale i určitá podobnost v konkrétních místech obou skladeb, která oba přístupy dokáže lépe porovnat.

##### **3.1.1 Xenakis: Empreintes**

Z pohledu sazby celého orchestru by se dala skladba rozdělit na třetiny. V prvních dvou třetinách skladby jsou kompoziční pásma rozdělena spíše po sekcích (žestě, smyčce), v poslední třetině se liší i v rámci jedné sekce (v každé sekci hrají určité nástroje např. rychlé artikulace a jiné nástroje zase držené noty).

Princip kompozičního přístupu je zde založen na témbrovém chápání zvuku a žestová sekce je tak v této skladbě brána spíše jako samostatná jednotka (schopná artikulačních detailů i intonačních změn), která neslouží jen jako pouhé zvýraznění dynamického obrysu. Použití instrumentačních rolí, které vytvářejí funkční souvislost mezi sekcemi, pak zde nemá příliš význam, protože hierarchie sekcí v orchestru se mění spíše v závislosti na použité dynamice. Vzhledem k častému použití všech žestových nástrojů se pak výsledný zvuk celé sekce liší dle použité sazby jednotlivých nástrojových skupin (např. držené noty, rychlé artikulace) a jejich dynamik (např. lesní rohy mají v nejsilnější dynamice jinou průraznost zvuku než trubky, o čemž již bylo hovořeno dříve).

Žestová sekce je zprvu výhradně traktována coby unisono prodleva, která je místy zpestřena komplementárností rytmických modelů a později též doplněna intonačním vychylováním či glissandy. Ke konci skladby jsou použity spíše šestnáctinové hodnoty v kombinaci s drženými tóny. Žestová sekce by se v této skladbě dala charakterizovat jako hlavní nositel změn zvukového charakteru – je

zde důraz na její průraznost i např. díky použitým sforzatom, ale taktéž se zde objevují náhlé změny dynamiky vyvedené do extrémů, při kterých se místy žestě dynamicky zcela „schovají“ pod smyčce. Neobvyklé nejsou ani rychlé artikulace a lze též slyšet i např. flutter-tongue.

V první třetině skladby tato sekce pak hraje roli jakéhosi nekonečného pedálu na jednom tónu, který se zároveň zvukově neustále obměňuje a prostupuje s glissandy smyčců – v opačných rolích těchto sekcí by smyčce neměly takovou průraznost zvuku a žestě by měly problém s větším rozpětím glissand i „neslyšitelnými“ piany. Ve druhé třetině skladby se žestě vzájemně zvukově doplňují se smyčci - obě sekce mají glissanda, měkký tón žestů (způsobený nízkou dynamikou) se se zvukem smyčců dynamicky dobře prolíná a jejich mohutnost tónu pak zvuk smyčců zakulacuje (až „obaluje“) - v případě např. výměny žestů za dřeva by byl výsledný zvuk užší, lehce ostřejší a vzájemné prolínání by bylo omezené. V poslední třetině se funkce mění uvnitř sekce (rytmus + držené tóny) pro lepší odstínění zvukových barev (artikulace zní jinak v trubkách, jinak v lesních rozích apod.) a žestě tak korespondují se dřevy - způsob nasazení tónu je v principu podobnější (čímž je zajištěna větší zvuková homogenita) než v případě záměny žestů za smyčce.

Následovat budou konkrétní příklady s notovými ukázkami:

#### Příklad č. 1: Unisono sekce

Skladba začíná unisonem žestové sekce na tónu G1. Použitá dynamika (fortissimo) i fakt, že se pro lesní rohy, trubky i trombony jedná o střední (a tudíž nejznělejší) polohu, umocňuje dynamickou průraznost a ostrost zvuku. Tento zvukový charakter pak lehce změkčuje tuba, která i s použitím takto silné dynamiky (a především nástrojové polohy) není tak zvukově průrazná jako ostatní nástroje této sekce. Jako pedál z celé sekce zůstane znít pouze lesní roh s trombonem, ke kterým se přidají ještě druhé party týchž nástrojů (lesní roh 2, trombon 2). Tato kombinace je zvukově výhodná, protože kombinuje větší



průraznost, konkrétnost zvuku trombonu s kulatým, měkkým zvukem lesního rohu.

Příklad č. 2: Jednota i komplementárnost sekce

This musical score illustrates the concept of 'unity and complementarity of the section'. It features multiple staves for brass instruments (Trumpets, Trombones, and Tubas) and woodwinds (Violins I & II, Violas, Cellos, and Contrabass). The brass parts are marked with 'Crescendo Brass Sound' and 'Tutti sand take', indicating a transition from a rhythmic unison to a more textured, 'massive' sound. Dynamic markings include *mf*, *ppp*, and *pp*. The woodwind parts are marked with *ppp* and *pp*. The score includes measures 35, 40, and 45, with a '2nd take' annotation at the beginning.

V tomto příkladu nastupuje komplementárnost rytmu jednotlivých hlasů, kdy se rytmické unisono ze třetího taktu změní spíše na zvukovou „masu“, která vzniká rytmickou neuspořádaností v taktu čtvrtém a pátém. V těchto taktech jsou také použita násobná staccata libovolné rychlosti (zpravidla nejrychlejší, jaké hráč svede), jejichž zápis na první pohled navodí dojem spíše techniky

This musical score continues the example, showing the woodwind and string parts. The woodwind parts (Violins I & II, Violas, Cellos, and Contrabass) are marked with *ppp* and *pp*. The string parts are marked with *ppp* and *pp*. The score includes measures 50, 55, and 60, with a 'Tutti sand take' annotation at the beginning. The woodwind parts are marked with 'bouché ouvert' and 'bouché fermé', indicating different playing techniques. The string parts are marked with 'ppp' and 'pp'.

„flutter tongue“. Na této stránce je také označení „cuivré“, což hráčům značí vytvořit velmi ostrý (až záměrně „nevkusný“) zvuk. Na konci stránky se pak na stejném tónu připojují smyčce, které jemným pedálem zjemní ostřejší zvuk žesťů.

#### Příklad č. 3 (výše): Zvukový vztah žesťové a smyčcové sekce

V této části skladby se žesťová sekce začíná dynamicky prolínat se smyčci, což způsobuje neustálé zvukově-barevné změny v tutti orchestru. V obou sekcích jsou použita glissanda, která se po chvíli vždy vrátí na původní tón (G1). Použití smyčců i žesťů má zde svůj význam z důvodu prolínání obou sekcí, které je zvukově výhodné (snadná „modulace“ mohutného zvuku žesťů s nepatrně užším, konkrétnějším zvukem smyčců).

#### Příklad č. 4: Artikulace rytmu v krajních nástrojových polohách

The image displays a complex musical score for Example 4, illustrating rhythmic articulation in extreme instrument positions. The score is organized into systems for various instruments: Flute 1 & 2, Horns (Hr), Clarinets (Cl), Bassoons (Fg), Trumpets (Tr), Trombones (Tbn), and Tubas (Tuba). The notation includes intricate rhythmic patterns, particularly in the lower registers of the brass and woodwind sections. Key dynamic markings include 'cuivrés', 'ouverts', 'ppp subito', and 'stacc.'. The score also features 'stacc.' markings and dynamic changes like 'ppp subito' and 'ppp subito'.

Příklad použití krajních poloh žesťových nástrojů, kdy se konkrétnost artikulací vytrácí – to spolu se vzájemným rytmickým doplňováním vytváří opět spíše zvukovou „mlhu“, která je v přímém kontrastu proti dřevěným nástrojům (pikola a anglický roh v jednotlivém užití mají daleko jasnější začátek tónu, tudíž i všechny artikulace). Sluší se zmínit, že užití trubek není náhodné, ale kromě výše popsaného kontrastu k dřevům slouží taktéž jako výplň zvukového spektra orchestru (střední poloha jako doplnění vysokých a hlubokých držených tónů).

### 3.1.2 Lutoslawski: Chain 3

Jak napovídá název, kompozičním principem je zde řetězení daného hudebního materiálu. Materiál je exponován jen v určitém výběru nástrojů, který se postupně mění a tyto skupiny různých zvukových charakterů na sebe povětšinou plynule navazují. Oproti *Empreintes* pak hudební materiál ještě více spočívá v komplementárnosti<sup>46</sup> jednotlivých nástrojů, které se však doplňují spíše melodicky (než rytmicky) a vytvářejí tak dojem ozvěny tomu druhému. Toto pak při použití např. 4 nástrojů vytváří specifickou zvukovou barvu, která je hlavním principem kompozice.

Instrumentační sazba je tak sice plně podřízena tomuto principu, avšak žesť jsou zde už méně samostatnou jednotkou a mají tudíž i větší funkční vazbu na ostatní sekce. Při připojování k určité nástrojové skupině tedy můžou např. zprvu zastávat jen zvukově podpůrnou roli (instrumentační pozadí, zvukové zvýrazňování apod.) a naopak při připojování jiné skupiny mohou působit jako maskovací prvek instrumentace při nástupu dalších nástrojů. Tomuto způsobu instrumentačního uvažování odpovídá celá první třetina skladby, která je psána formou aproximativní (řízené) aleatoriky, kdy je do skladby vnesen určitý prvek náhody (zvukové i časové). Oproti tomu druhá třetina skladby má pevné taktové označení a spolu s tím je i sazba žesťové sekce spíše tradičnější. Tudíž vyskytují se zde i běžné funkce např. dozvuk „attacků“ not jiné sekce, přidání dalšího pásma, které frekvenčně doplňuje to předchozí; či jen prosté zvýraznění důležitých dob dané fráze<sup>47</sup>. Poslední třetina skladby pak kombinuje oba výše uvedené způsoby kompozičního přístupu, což má opět přímý dopad na instrumentační sazbu.

---

<sup>46</sup> Myšleno v častějším použití vzájemného doplňování nástrojů, kdy i počet zúčastněných hlasů (nikoliv jen nástrojů, které mohou samy např. zastávat jen jeden hlas) je vyšší. Spolu s tím jsou ony doplňující se motivy nástrojů kratší a použité notové hodnoty drobnější.

<sup>47</sup> Výše zmíněné funkce budou v příkladech s notovými ukázkami zmíněny.

## Příklad č. 1: Polyfonie trubek a trombonů s dusítky

Trubky a trombony navazují na 4 violoncella (v příkladu nejsou znázorněna) hrající v podobné dynamice, ke kterým se díky použitým dusítkům dynamicky i barevně přibližují. Nejedná se však o tentýž zvukový charakter a violoncella navíc přestávají hrát už před nástupem žesťů - nedá se zde tudíž mluvit o plynulém vpojení nástrojů.

Změny poloh trombonů pak způsobují buď zvukovou pojivost s trubkami, nebo spíše inklinaci k roli zvukového pedálu (vyšší poloha trombonu je oproti trubkám měkčí, méně průrazná), na který poté navážou fagoty s podobnou barvou tónu v dané poloze. Ty pak (i z důvodu větší podobnosti zvuku) navážou na žesťové nástroje ještě daleko plynuleji, než jak tomu bylo v případě violoncell.

Příklad č. 2: Zakomponování trubek s dusítky do okolního „děje“

The musical score is a complex orchestral arrangement. It features a woodwind section with Flutes (Fl. 1, 2, 3), Oboes (ob. 1, 2, 3), Clarinets (cl. 1, 2, 3), and Bassoons (fg. 1, 2, 3). The brass section includes Trumpets (trbe 1, 2, 3). The percussion section consists of Cymbals (cel.) and Percussion (ar. 1, 2). The woodwinds and brass are playing a complex, rhythmic pattern with various dynamics like pp, mf, and f. The percussion includes cymbals and a drum set.

Trubky s dusítky (zde dodávají průraznost zvuku) v jedné nástrojové skupině s flétnami (které ve spodní poloze spíše změkčují zvuk), hoboji a fagoty (dvouplátkové nástroje jsou zvukově podobnější trubkám), klarinety (zvukový ‚mezityp‘ mezi flétnami a hoboji, který svým charakterem zvuku pomůže lepšímu vpojení trubek) a zvukovým pedálem, který se skládá z celesty, dvou harf a klavíru.

Tudíž výše zmíněný nástrojový výběr je tak zcela klíčový<sup>48</sup> na zvukové vpojení tlumených trubek do této hudební plochy (i bez ohledu na použitou sazbu).

<sup>48</sup> Zcela klíčové je nicméně i použití dusítka v trubce, díky kterému je zachována dynamická rovnováha s ostatními nástroji.

Příklad č. 3: Použití celé sekce a různé artikulační rysy užitých nástrojů

11

Fl. 1 2 3  
 ob. 1 2 3  
 cl. 1 2 3 cl 3 muta in cl. basso  
 fg. 1 2 3.  
 trbe 1 2 3  
 cor. 1 2 3 4  
 trbni 1 2 3  
 tuba  
 tmp  
 cel  
 ar. 1 2  
 pf.

vni I div. a 3  
 vni II div. a 3  
 vle div. a 3  
 vc div. a 3  
 cb

Presto  
 ♩ = ca 168

Presto  
 ♩ = ca 168

Demonstrace artikulační průraznosti<sup>49</sup> trubek (oproti flétnám s xylofonem) a příklad použití glissand<sup>50</sup> v lesních rozích, která vždy končí na tónu, který pak

<sup>49</sup> Jak už bylo hovořeno na str. 17, násobné staccato v silné dynamice dodává trubkám průraznost.

přebírá trubka. Glissanda tak působí ve větším kontextu s rychlou artikulací trubky, která však spíše působí jen jako dozvuk lesních rohů, což je důsledkem jiné zvukové průraznosti obou nástrojů v silné dynamice (i jejich nepoměru v počtu – 4 lesní rohy, 1 trubka).

Staccato na první dobu všech žestů spolu s ránou tympánu pak umocnilo kompoziční stříh a zvukově tak významně podpořilo okamžitou změnu instrumentační sazby orchestru (viz předchozí ukázka, která přesně odpovídá původní sazbě).

Příklad č. 4: Žestová sekce jako prostředek pro změnu sazby

The image displays a musical score for a woodwind and brass section. The woodwind part includes three trumpets (trbni 1, 2, 3), a flute (Fl), two oboes (ob 2, 3), and a clarinet (cl 2). The brass part includes a trumpet (trba 1), three horns (cor. 1, 2, 3), three trumpets (trbni 1, 2, 3), a tuba, a timpani (tmp.), and a xylophone (xil). The string section (vn I, vn II, vle, vc, cb) is also present. The score features various dynamics such as *ff*, *f*, *mf*, and *pp*, along with articulations like *staccato* and *senza sord.*. A circled number 16 is visible at the top of the woodwind section.

<sup>50</sup> Výsledný zvuk se liší od trombonového typu glissanda (pomocí snížce) a spíše se přibližuje technice „rip“ (viz str. 31), kdy mezi dvěma psanými tóny zní ještě další alikvótní tóny. Další často používaný způsob je první notu dechem rychle zeslabit, přičemž druhou notu zesílit – protože dech má klíčový vliv na intonaci nástroje, vznikne v kombinaci s „modulací“ dynamiky dojem glissanda.



V prvním taktu čísla 16 proběhla další významnější změna instrumentační sazby (přidání fléten, hobojů a klarinetů ve fortissimu, odebrání smyčců), nicméně až staccato žesťové sekce v druhém taktu (s pizzicaty smyčců) a následné akcenty lesních rohů spolu vytvořily větší dojem změny, než jak tomu bylo v případě prvního taktu (jak bylo zmíněno už dříve, žesť dokážou významně ovlivňovat výsledný zvuk celého orchestru).

Lesní rohy, které dále pokračují v hraní, pak přidávají další pásmo (společně s dozvukem klavíru), které frekvenčně doplňuje pásmo dřev (jejich vyšší poloha je doplněna střední polohou lesních rohů). Přes nepoměr počtu hráčů (osm dřev a xylofon proti čtyřem žesťům a klavíru) pak znějí obě skupiny dynamicky zcela vyrovnaně. Oba zmíněné rysy sazby v tomto příkladu tak podporují tezi použití žesťů jako zvukově výrazné skupiny v porovnání s dřevěnou i smyčcovou sekcí.

Příklad č. 5: Zvukový rozdíl stejného motivu s přidáním žesťových nástrojů

The image displays two musical excerpts. The first, labeled '20', shows a complex orchestral texture with multiple staves for woodwinds (flutes, oboes, clarinets, bassoons), strings (violin divisi, viola divisi, violini, violoni, contrabass divisi), and piano. The second excerpt, labeled '27', features brass instruments (trumpets, trombones, horns), woodwinds, and piano. Dynamics such as *ff*, *mf*, *dim*, and *p* are clearly marked throughout the score.

Pizzicato spodních smyčců, tóny harfy i orchestrálních zvonů má v čísle 20 (levý část příkladu) funkci jakéhosi „protirytmu“ (rytmického ozvláštnění) vůči silně expresivní melodické frázi v houslích (v příkladu není znázorněno).

Žesť, které nastoupí v čísle 27, přidají jednotlivým tónům průraznost, čímž zdůrazní výsledný zvuk i funkci tohoto rytmického motivu bez nutnosti jiné změny sazby. A zprvu zmíněné nástroje přitom slouží jako konkrétnější „attack“ not žesťové sekce, která naopak dodává tomuto rytmu dozvuk<sup>51</sup>.

<sup>51</sup> Nutno však dodat, že roli dozvuku může hrát v podstatě jakýkoliv dechový (i smyčcový) nástroj. Tato fráze ale dále pokračuje prudkými crescendy, které by dřevěná sekce tak dobře neodstínila.



### Příklad č. 6: Použití extrémního počtu rolí v rámci jedné sekce

The image displays a complex musical score for a woodwind and brass section. It consists of two main systems of staves. The first system includes staves for Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, and Clarinet 1, 2, and 3. The second system includes staves for Trumpet 1, 2, and 3; Cor 1, 2, 3, and 4; Trombone 1, 2, and 3; and Tuba. The notation is dense, with many notes and rests, indicating a highly polyphonic texture. The woodwinds play rapid, intricate passages, while the brass instruments provide a more sustained, powerful accompaniment.

Modelový příklad, kdy extrémně polyfonická sazba v rámci jedné sekce je už za hranicí zvukové rozlišitelnosti konkrétních pásem – napomáhá tomu fakt, že variabilita rolí je i v rámci jednotlivých nástrojových skupin (lesní rohy, trubky, trombony), které mají jednotnou dynamiku („sempre ff“). Je zde tak nejvíce slyšet středně vyšší poloha trubek v dané ploše (střídají se), která je v této extrémní dynamice nejprůraznější (a méně nátiskově vysilující než vrchní poloha). Také je zde slyšet tuba, jakožto samostatný nástroj svého zvukového charakteru (použití více tub by znesnadnilo identifikaci jejich konkrétních partů, ale také by zvukově až příliš „přikrylo“ celou plochu). Lesní rohy s trombony částečně splývají díky podobnosti jejich tónu, který je u obou nástrojů v této dynamice ostřejší. Lutoslawski tak onu dříve zmíněnou komplementárnost sekce (na str. 25, 26) dovedl v této skladbě do extrémního případu<sup>52</sup>, kdy se výsledný zvuk vzdaluje od původního významu<sup>53</sup> a způsobuje naopak výrazně samostatnější roli této sekce.

<sup>52</sup> I spolu s použitím aproximativní aleatoriky, která významně znesnadňuje rozlišitelnost nástrojů.

<sup>53</sup> Zvukově zvýrazňovat ostatní nástroje orchestru.

Dřevěné nástroje pak zde i přes použitou vyšší průraznější polohu a dynamiku slouží spíše jen jako zvukový pedál a doplnění vyššího frekvenčního spektra (v takto silné dynamice žesťové tutti zcela zastíní ostatní nástroje, což již bylo probráno na str. 25).

Příklad č. 7: Rozdílnost funkce i zvuku v závislosti na sazbě

Příklad zvukové rozdílnosti, kdy artikulace rytmu v jednom partu je s použitím žesťového nástroje zcela zřetelně rozlišitelná oproti zbytku orchestru. V případě použití vícero totožných nástrojů s podobnou úlohou se rozlišitelnost vytrácí a i z tak zvukově průrazné sekce se stává spíše zvuková „masa“<sup>54</sup>.

Na závěr orchestrální podkapitoly by bylo ještě vhodné zmínit rozestupy výšek tónů závěrečného akordu, které bývají jedním z výrazných rozdílů mezi orchestrální a big bandovou sazbou. Mezi devíti tóny této sekce se jednou objevuje velká sekunda, malá i velká tercie, kdežto jednou je přítomna čistá kvarta, oktáva a třikrát čistá kvinta. Tedy zřejmě i přes jiný kompoziční záměr<sup>55</sup>

<sup>54</sup> Která nemá takový funkční důraz jako např. onen rytmus v jednom nástroji.

<sup>55</sup> Který se zřejmě zabýval zasazením tónů do celého spektra alikvótních tónů jdoucích od tónu A.

jsou v žesťové sekci použity spíše širší rozestupy tónů, které tuto sekci lépe vpojí do celkového zvuku orchestru (než s použitím úzké rozlohy, jak již bylo zmíněno na str. 37).

## **3.2 Analýza big bandové skladby**

### **3.2.1 Jim McNeely: Don't Even Ask**

Tato skladba se kromě jiného typu sazby od předchozích příkladů liší také odlišným kompozičním přístupem založeným na tonálním myšlení. Hudební materiál se zde opírá o funkční harmonii, což má přímý vliv na výslednou instrumentaci. Jsou zde tak použity tradičnější složky skladby jako např. melodie, harmonie, bas. V rámci jednoho nástrojového výběru či skupiny pak nedochází k rytmické ani melodické polyfonii, ale sazba je naopak mnohem homogennější.

Jsou zde tedy použity prostředky - zmíněné v předchozí kapitole - které onu homogenost vytvářejí („blokovost“ sekce – čili rytmické unisono, paralelní harmonické postupy, úzká harmonie apod.). Tuto jednotnější sazbu pak zvukově zpestřují kombinace různých nástrojů a dusítek napříč sekcemi. Kombinují se nejen různé zvukové barvy, ale především i odlišné způsoby produkce tónu, což může např. při rytmickém unisonu vytvořit zvýraznění „attacků“ not jiného nástroje, či nepatrné prodloužení dozvuku (řeč je především o vztahu žesťů k rytmice).

Celá skladba je pak povětšinou složena z několika bloků, ve kterých jsou použita dvě souběžná pásma, která se kontrapunkticky doplňují (zvukově příliš nekontrastují) a vytváří tak spíše jednotnější dojem. Ta ale zároveň dokáží zastávat i samostatnou funkci a jsou tudíž dále rozvíjena, nebo použita jednotlivě jako podklad pod improvizaci.

Funkce žesťových nástrojů je zde až nezvykle různorodá, čemuž pomáhá i již výše zmíněné využití dusítek i méně obvyklých nástrojů. Při použití dusítek žesť povětšinou nemají příliš výraznou či samostatnou roli, ale naopak plní převážně funkci zvukového obohacení či jemného zvýraznění. Toto podporuje i použití křídlovek, které pomáhají pojivosti s ostatními nástroji. Bez použití dusítek jsou však žesť samostatnější a je plně využita průraznost jejich tónu - a to jak ve funkci zvýraznění ostatních nástrojů (či úplného zvukového převzetí jejich role), tak i jen jako prostého zvýraznění konkrétních dob rytmického modelu (nebo melodické fráze).

Před analýzou konkrétních notových ukázek je třeba zmínit, že z důvodu větších souvislostí mezi instrumentačními pásmy (a pevnější zvukové vazby<sup>56</sup> mezi žesťovou sekcí a zbývajícími nástroji big bandu) zde bude hovořeno i o pásmu, které v dané ukázce nemá na první dojem přímou souvislost s žesťovou sekcí (pokud se v daném nástrojovém výběru žádný žesťový nástroj nevyskytuje). Nicméně právě z výše zmíněných důvodů<sup>57</sup> pak při detailnějším popisu vyplyne, že funkce daného „nesouvisejícího“ pásma však ve výsledku významně ovlivňuje i sazbu žesťových nástrojů.

### Příklad č. 1: Rozvržení kompozičních pásem a dusítek v žesťových nástroj.

Na začátku skladby jsou přítomna dvě rovnocenná pásma, která se vzájemně doplňují. Zjednodušeně by se dalo popsat, že jedno pásmo má spíše harmonickou funkci, kdežto to druhé spíše melodickou. „Harmonické“ pásmo se skládá z příčné flétny, tří trubek s harmon dusítky, trombonu s cup dusítkem, klavíru a rytmických akcentů v bicí soupravě. Poslední dva jmenované nástroje jsou těmi prvními, které v první repetici hrají. Použití harmon dusítek zaručí, že nastupující trubky dynamicky nepřehluší ostatní nástroje a zvuk klavíru naopak jen lehce podpoří jemně ostřejší barvou tónu s konkrétním „attackem“. Přidání příčné flétny a použití cup dusítka v případě trombonu pak jen lehce změkčí výsledný zvuk.

<sup>56</sup> Ať už z pohledu větších zvukových podobností např. se saxofony, nebo i v již zmíněné situaci kdy např. klavír může zvýrazňovat „attacky“ not žesťových nástrojů (či naopak kdy tyto nástroje mohou sloužit jako dozvuk klavíru a basy).

<sup>57</sup> Krom zvukových souvislostí i z důvodu kontrastu pásem, který ovlivňuje charakteristiku hudebního materiálu v obou pásmech.

„Melodické“ pásmo se skládá z altsaxofonu, tenorsaxofonu, barytonsaxofonu, trombonu, kytary a baskytary, přičemž kytara a baskytara se v první repetici starají o konkrétnější „attacky“ tónů tenorsaxofonu (což v „harmonickém“ pásmu obstarávají akcenty v bicí soupravě). Při opakování pak trombon zdvojuje tenorsaxofon (čímž ho zvukově zvýrazní a barevně obohatí) a altsaxofon s barytonsaxofonem slouží jako „oktávové zdvojení“.

Žestová sekce tak zde slouží jen jako zvukové doplnění, přičemž je rozdělena podle pásem. A jejich zvukové propojení pak tedy spočívá v navzájem kontrastních sazách (které však mají tonální souvislost) a nástrojových polohách – paralelní harmonické postupy ve středně-vyšší poloze nástrojů proti melodickému dvouoktávovému unisonu ve středně-hluboké poloze.

### Příklad č. 2: Rozvržení kompozičních pásem v žestových nástrojích

The image shows a musical score for Example 2, titled 'Rozvržení kompozičních pásem v žestových nástrojích'. It consists of multiple staves of music, likely representing different instruments in a woodwind and brass section. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The instruments listed on the left side of the staves include: 1.1, 1.2, 1.3, 1.4, 1.5, 1.6, 1.7, 1.8, 1.9, 1.10, 1.11, 1.12, 1.13, 1.14, 1.15, 1.16, 1.17, 1.18, 1.19, 1.20, 1.21, 1.22, 1.23, 1.24, 1.25, 1.26, 1.27, 1.28, 1.29, 1.30, 1.31, 1.32, 1.33, 1.34, 1.35, 1.36, 1.37, 1.38, 1.39, 1.40, 1.41, 1.42, 1.43, 1.44, 1.45, 1.46, 1.47, 1.48, 1.49, 1.50, 1.51, 1.52, 1.53, 1.54, 1.55, 1.56, 1.57, 1.58, 1.59, 1.60, 1.61, 1.62, 1.63, 1.64, 1.65, 1.66, 1.67, 1.68, 1.69, 1.70, 1.71, 1.72, 1.73, 1.74, 1.75, 1.76, 1.77, 1.78, 1.79, 1.80, 1.81, 1.82, 1.83, 1.84, 1.85, 1.86, 1.87, 1.88, 1.89, 1.90, 1.91, 1.92, 1.93, 1.94, 1.95, 1.96, 1.97, 1.98, 1.99, 2.00. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a time signature of 4/4. The music is divided into measures, with bar numbers 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a time signature of 4/4. The music is divided into measures, with bar numbers 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100.

Podobná situace jako v předchozí ukázce, jen je zde více patrné rozdělení<sup>58</sup> na popředí/pozadí a též funkce nástrojových výběrů jsou méně zjevné (harmonie/melodie). První pásmo probíhá v altsaxofonu a trubce (bez dusítka) unisono, což dává velmi jednotný a relativně průrazný zvuk. Ještě výraznější je však druhé pásmo, které obstarává druhý altsaxofon, tenorsaxofon, barytonsaxofon, 3 trombony a celá rytmika. Přes použití slabší psané dynamiky i akcentu, po kterém hráč okamžitě zeslabí, se zde dá mluvit o lehkém dynamickém nepoměru a tedy zvýraznění druhého nástrojového výběru. To může zároveň sloužit jako umocnění obratu těžké a lehké doby (o čemž již bylo

<sup>58</sup> Možná jen kromě pátého, šestého a desátého taktu, kdy se obě pásma téměř srovnají do melodické funkce.

hovořeno na str. 31 při popisu swingového frázování) ve větším měřítku, kdy první dobu zastupují jen oba nástroje prvního pásma. Kombinace<sup>59</sup> saxofonů a trombonů pak způsobuje spíše mohutnější, měkčí zvuk, s čímž kontrastují tři trubky<sup>60</sup> nastupující v závěru stránky. Zde se dá spatřit příklad použití trubek jako dynamického zvýraznění altsaxofonu, na který původně navazují (což již bylo popsáno na str. 37). Nelze také nezmínit situaci v pátém až osmém taktu, kdy zprvu klavír s baskytarou a bastrombonem - který je vzápětí vyměněn třetím trombonem a barytonsaxofonem - zastávají jakousi „propojovací“ funkci obou výše zmíněných pásem. Využití průraznosti obou trombonů, které na sebe navazují spolu s barytonsaxofonem, je zde zvukově výhodné i z důvodu tónové podobnosti všech zmíněných nástrojů.

Role žesťů je tak zprvu opět jen doplňující, nicméně ke konci ukázky se tato sekce stává dominantnější (funkcí i zvukem) z důvodu úplného převzetí původních rolí saxofonů.

### Příklad č.3: Odlíšná instrumentace úvodního pásma jako podkladu pod sólo

The image displays a complex musical score for a jazz ensemble. It consists of multiple staves for different instruments, including saxophones, trombones, trumpets, and piano/bass. The score is divided into measures, with some measures containing specific performance instructions or dynamics. The notation is dense and detailed, showing the intricate interplay between the various instruments in the ensemble.

Ukázka rozvíjení „harmonického“ pásma z úvodu, které se zde objeví v pátém taktu jako podklad pod altsaxofonové sólo. Oproti úvodu je zde však použita nepatrně jiná instrumentace. Použity jsou zde totiž dvě křídlovky a plunger dusítka ve třech trombonech, což dohromady vytváří velmi měkkou

<sup>59</sup> Zde je nutné zmínit použití široké rozlohy v trombonech, která je vyplněna tóny zbývajících saxofonů. Rozestup hlasů trombonů je totiž až nezvykle velký, proto střední poloha saxofonů a především jejich „vyplňující“ tóny tento nástrojový výběr vzájemně zvukově sjednotí.

<sup>60</sup> Trubky kontrastují i v sazbě díky použitému oktávovému unisonu s altsaxofony – v tomto nástrojovém výběru tak vynikne zejména vysoká poloha první trubky.

barvu. Tuto barvu ještě doplňují altsaxofon, flétna a dvě trubky s dusítky (cup a harmon), čímž se měkký zvuk tohoto nástrojového výběru stane nepatrně pronikavějším („příjemně ostrým“). Za povšimnutí pak rozhodně stojí rozdělení hlasů do jednotlivých nástrojů, kdy trubky s dusítky hrají unisono, což sjednotí trochu rozdílný zvuk obou trubek do jedné zvukové barvy. Altsaxofon je pak zdvojen prvním trombonem, čímž se stává tento vedoucí hlas pronikavějším. Zároveň křídlovky kopírují pohyb i některé tóny z harmonie trombonů. Flétna pak zůstává ve vyšší poloze, aby zvukově nezanikla<sup>61</sup> proti ostřejším trubkám. Za zmínku pak stojí i opět relativně malé rozestupy mezi výše zmíněnými nástroji a především zakomponování tónových výšek trubek s dusítky mezi tóny křídlovek.

Nicméně zapomenout by se nemělo ani na rytmický pohyb bastrombonu a baskytary podpořené akcenty bicí soupravy. Zvukově tu vzniká velmi podobný prvek - který byl užit na začátku s tenorsaxofonem podpořeným kytarou a baskytarou - tedy „attacky“ tónů dechového nástroje podpořené nástrojem strunným. Dohromady je tak zvuk průrazný, ale zároveň s konkrétními začátky všech tónů, což je žádoucí pro tento „protirytmus“.

Počet použitých nástrojů pak tuto sekci (včetně tutti od pátého taktu) zvukově zvýrazňuje<sup>62</sup> (i s ohledem na návrat úvodního pásma), avšak stále se jedná jen o roli zvukového doplnění pod altsaxofonové sólo.

#### Příklad č. 4: Gradace fráze pomocí práce s kompozičními pásmy

The image displays a musical score for a section titled 'Příklad č. 4: Gradace fráze pomocí práce s kompozičními pásmy'. The score is arranged in a multi-staff format, with each staff representing a different instrument. The instruments include two saxophones (Sax 1 and Sax 2), a flute (Flétna), two trumpets (Tr 1 and Tr 2), two trombones (Trom 1 and Trom 2), and a double bass (Baskytara). The score is written in a complex, multi-measure format, with various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into measures, with measure numbers 150 through 159 indicated at the bottom. The notation includes various musical symbols, such as clefs, time signatures, and dynamic markings like 'p' and 'f'. The score is presented in a clear, professional layout, with each instrument's part clearly delineated.

<sup>61</sup> Tón v této poloze zároveň není příliš ostrý, čímž by se dalo mluvit i o možné zvukové souvislosti s jemnějšími křídlovkami.

<sup>62</sup> Vzhledem k dynamickému vyvážení sóla a podkladu zde nebylo třeba použít i zbývající saxofony s výjimkou zvýraznění prvního trombonu prvním altsaxofonem (místo tenorsaxofonu je použita flétna).

Ukázka komplementárnosti kompozičních pásem jako prostředku ke gradaci. Saxofony zde přednášejí melodickou frázi pod stále probíhající sólo altsaxofonu. Trombony zvýrazňují důležité doby melodické fráze, přičemž bastrombon jde proti zbytku trombonové skupiny (takt 1) a rytmus dále obohacuje (takt 2). Dalo by se však říct, že trombony od třetího taktu přímo navazují na saxofony a do jejich drženého tónu (konec jejich fráze) vstupují se stoupajícími čtvrtovými notami, čímž v tu chvíli převezmou jejich roli. Stejným principem však vzápětí přebírají tuto roli trubky se saxofony, což ve výsledku způsobuje onu gradaci (ono přebírání rolí). Všechny zmíněné nástrojové skupiny přitom postupují v paralelních postupech (saxofony mají unisono), což zajišťuje<sup>63</sup>, že prolínání kompozičních pásem nepřipomíná orchestrální sazbu (kde jsou tyto vzájemné návaznosti více obvyklé).

Fráze pak vygraduje připomenutím rytmu z úvodního pásma v tutti sazbě (rytmické unisono jako kontrast sazby). Navíc i dále pokračuje stejně jednotnou sazbou (na ukázce již není znázorněno), což je (spolu s pronikavým vedoucím hlasem první trubky) jeden ze zcela typických rysů big bandové sazby.

Za povšimnutí stojí množství zdvojených tónů trubek trombonu o oktávu níže (např. hlavní hlas první trubky zdvojen trombonem o oktávu níže, což již bylo zmíněno na str. 38). Jakože byla role žesťů v této ukázce rovnocenná se saxofony, právě v sedmém taktu z celého big bandu zvukově nejvíce vynikne první trubka (kromě ne tak vysoké polohy altsaxofonu i z důvodů vlastností nástroje a nátrubku zmíněných na str. 28)

Příklad č. 5 (níže): Homogenita big bandu s pomocí dusítek žesťových nástrojů

Ukázka dvou odlišných přístupů k sazbě během jedné stránky. V prvních osmi taktech na sebe nástroje zvukově přímo navazují na tónu As<sub>1</sub>, přičemž homogenost celkového zvuku je dosažena pomocí cup dusítek u žesťových nástrojů<sup>64</sup>. Tyto nástroje jsou tak dynamicky slabší a barvou zvuku se přibližují saxofonům<sup>65</sup>. Rytmický motiv zde představuje kontrabas.

---

<sup>63</sup> Každá nástrojová skupina působí více „uzavřeně“ (viz str. 37), přestože lze mluvit o vzájemném doplňování (role saxofonů a trombonů ve třetím taktu, podobně v taktu pátém).

<sup>64</sup> Navíc pro trubky se jedná o střední nástrojovou polohu, která je nejsnazší pro ozev ve slabé dynamice. Pro trombony se naopak jedná o polohu, ve které už jejich tón ztrácí průraznost. Tyto zvukové charakteristiky tak přispívají k lepšímu vpojení žesťových nástrojů mezi saxofony, proti kterým nebudou působit příliš výrazně.

<sup>65</sup> Pro tyto nástroje jde o střední a středně-vyšší polohu, tudíž jsou zde nejněžnější (dynamicky nejprůraznější).



This musical score page shows a complex arrangement for a large ensemble. It includes parts for strings (Violins I & II, Violas, Cellos, Double Basses), woodwinds (Flutes, Clarinets, Bassoons, Saxophones), brass (Trumpets, Trombones, Baritone, Euphonium, Tuba), and Piano. The score is written in a standard musical notation with various dynamics (p, mf, f) and articulations (acc, stacc). The piano part is particularly prominent in the later measures, showing a rhythmic pattern that complements the other instruments.

Po repetici se role však mění a rytmický motiv naopak představují trombony s barytonsaxofonem. A to z toho důvodu, že ve stejný čas zároveň nastupuje sólo klavíru, přičemž ostřejší „attack“ trombonů spolu s daným zvukovým charakterem způsobeným cup dusítkem tento nástrojový výběr dohromady zvukově sblížuje. Trombony s barytonsaxofonem tak hrají roli rytmizované harmonie i basu, čímž zároveň uvolňují dosavadní funkci klavíru. Toto pak všechno rytmicky tmelí dohromady bicí souprava.

### Příklad č. 6: Komplementárnost sazby jednotlivých nástrojů

This musical score page illustrates the complementarity of individual instruments in a rhythmic or harmonic context. It shows a complex arrangement of parts for a large ensemble, including strings, woodwinds, brass, and piano. The score is written in a standard musical notation with various dynamics and articulations. The piano part is particularly prominent in the later measures, showing a rhythmic pattern that complements the other instruments.

Ukázka několika současně probíhajících rytmických či harmonických elementů (méně významné než samostatné kompoziční pásmo).

Za první element by se dala označit harmonie prvního a třetího trombonu s prvním tenorsaxofonem a barytonsaxofonem. To způsobuje měkký zvuk vhodný do role harmonického pozadí. Podobnou roli má i druhý tenorsaxofon s druhým trombonem, které tak korespondují s předchozími nástroji. Následující prvek je spíše rytmický a tvoří ho druhý altsaxofon se čtvrtou trubkou, což vytváří pronikavější zvuk vhodný k roli rytmické. Proti tomuto prvku hraje první altsaxofon se třetí trubkou stejnou roli a vzájemně se tak doplňují. Hlavní rytmus, který určuje tep skladby, pak představuje bastrombon s kytarou a baskytarou (podpořeno akcenty bicí soupravy). Oproti tomu se pak v pátém taktu přidává první a druhá trubka, která navazuje na trombony a zvýrazňuje jejich harmonickou roli. Výrazné rytmické korespondování altsaxofonů a trubek je tak nakonec dynamicky zastíněno oním harmonickým elementem, pomocí kterého celá plocha vygraduje do tutti připomínky rytmu z úvodního pásma.

Prvních osm taktů této ukázky tak staví všechny nástroje (kromě klavíru) do role lehce podobné na začátku předchozí ukázky – zvukově na sebe vše navazuje a žádná nástrojová skupina není v této ploše (po většinu času) tou dominantní<sup>66</sup>. Navíc touto použitou sazbou<sup>67</sup> zde vzniká zvuková komplementárnost (doplňuje se rytmus i nástrojové funkce), což je výsledkem zvukové podobnosti výše zmíněných prvků. Tento typ sazby je tak známý spíše z orchestrálního prostředí, nicméně homogennost zvuku, která tímto byla vytvořena, vhodně plní (jednotnou) funkci podkladu pod klavírní sólo.

Jako kontrast se poté opět objevuje rytmické unisono (variacie úvodního pásma), kdy bez přítomnosti trubek zde první trombon (doplněný altsaxofonem) plní roli<sup>68</sup> „leadu“. Jsou zde opět patrné paralelní postupy hlasů, přičemž tóny trombonů jsou zdvojeny či doplněny saxofony (čímž se vytváří vzájemná zvuková vazba).

### **3.2.2 Mantler: Jazz Composer´s orchestra - Update Six**

Jako protipól k předchozí rozebírané skladbě by se dala vybrat kompozice, která byla původně napsána v roce 1968 a následně „updatována“ (jak napovídá

---

<sup>66</sup> Dalo by se mluvit o rovnocennosti z hlediska funkce, avšak použité nástrojové výběry – kdy např. prvek harmonie je zvukově měkký, než prvek rytmizování – předurčují výraznost určitých prvků.

<sup>67</sup> Různé prvky sazby - např. harmonický pedál, rytmický pohyb, vylehčený bas apod. – spolu zvukově zcela souvisí a nekontrastují. Utváří se tak spíše jednotný dojem z výsledného zvuku.

<sup>68</sup> Toto je častý jev v silnější dynamice, kdy průraznost tónu trombonu zastoupí první trubka, která není v dané hudební frázi přítomna. Roli „leadu“ pak můžou zastoupit ještě altsaxofony ve vyšší poloze, kdy se jejich tón stává pronikavějším (zdvojeny tenorsaxofony, nebo prvním trombonem o oktávu níž).

název) v roce 2013. Oproti předchozímu příkladu je zde uplatněn odlišný přístup k big bandové sazbě v podobě „quasi-aleatorické polyfonie“. Tu lze zjednodušeně popsat jako řetěz hudebních fragmentů, které se odvíjí od kompozičního materiálu použitého v sólovém partu. Kompoziční princip tak spočívá v dlouhých improvizačních plochách sólisty, na které zvukově navazují ostatní nástroje big bandu. Oba subjekty (sólista + big band) působí naprosto rovnocenně, kdy i přes kontrast jejich sazby spolu mají zjevnou souvislost. Tato souvislost se v průběhu skladby mění, zpočátku vzniká dojem, že ostatní nástroje zvukově „obalují“ a podporují hru sólisty, či zvýrazňují specifické (vypsané) noty z jeho partu. Později big band tvoří spíše ostinátní rytmický pohyb (zvukový „background“), který působí též rovnocenně se sólistou. Nejen zde, ale i v předchozí sazbě<sup>69</sup> bývá „background“ doplněn o další (polyfonické) pásmo, které v danou chvíli zastoupí roli sólisty. Ve všech výše zmíněných pásmech (kromě sólového) je pak povětšinu času použito melodické unisono.

Odlišný je kromě instrumentační sazby také výběr nástrojů, který zahrnuje dva lesní rohy a tubu a naopak počítá jen s dvěma trubkami, jedním trombonem a bastrombonem. Z ostatních sekcí by se dalo zmínit použití tří kontrabasů arco namísto tradičnější baskytary. Tento nástrojový výběr pak tvoří odlišnou zvukově-barevnou paletu (a zvukově obohacuje melodická unisona).

Bohužel z důvodu nedostupnosti notového materiálu bude stručná analýza popsána bez notových ukázek.

Skladba začíná sólovou improvizací klavíru, jehož basové tóny jsou zdvojeny kontrabasy a spodními žesti (a později doplněny unisonem flétny a saxofonů). Toto basové unisono se však na rozdíl od předchozí skladby neopírá o funkční harmonii, ale vzdáleně připomíná<sup>70</sup> spíše dodekafonickou řadu, která v pomalém tempu stoupá, či klesá. Navíc v tomto případě zcela chybí zřetelný rytmický tep a kompozičně tak lze uvažovat spíše o ténbrovém myšlení, podobném jako v Xenakisově *Empreintes*. Unisono je pak později doplněno krátkým melodickým komentářem v trubkách a lesních rozích, který slouží i jako zvukový předěl mezi výměnou sólového partu, který nyní přechází do trubky. To je výhodnější z důvodu lepší dynamické rovnováhy sólisty proti oněm melodickým komentářům, které zastávají roli přidaného pásma k tomuto zvukovému základu (basovému unisonu). V této části je však drobná změna - ono přidané pásmo nyní využívá nejen podobnosti zvuku trubek a lesních rohů,

<sup>69</sup> Kdy ostatní nástroje zvýrazňují a zadržují specifické noty z partu sólisty.

<sup>70</sup> Autor zde pracuje s méně než 12-ti tóny a mezi nimi většinou přechází sekundovými postupy. Zřetelný je však obrys vznikajících řad (návrat k prvnímu tónu až po zaznění tónů zbývajících).

ale i saxofonů. To je zde demonstrováno přesouváním melodických komentářů, či držení basových tónů skrze hlasy jednotlivých nástrojů, které se tudíž prolínají a jejich role se tak mění. Tato kompoziční vrstva přitom zastupuje roli sólisty a je tak exponována současně s již zmíněným basovým pásmem (kontrabasů a spodních žesťů). Obě pásma i díky podobné unisonové sazbě (která se liší jen v délkách notových hodnot) zní spíše jako jeden celistvý zvuk, jenž je rovnocenný se sólistou<sup>71</sup>.

V polovině skladby pak nastoupí triolový rytmický pattern, ve kterém jsou těžké doby podpořeny krátkými šestnáctinami. Vzniká dojem rytmického ostinata, který jemně narušuje bicí souprava rytmicky volnějším, „neuspořádaným“ hraním. Toto celé tvoří opět jakýsi zvukový základ pro trubkové sólo. Sólo později nahrazuje melodie, která je opět vytvořena z unison žesťové sekce - zde se ukazuje význam použitých nástrojů, kdy trubky s trombony tvoří průrazné „jádro“ zvuku, které změkčují lesní rohy a ty zároveň slouží i jako zvuková výplň mezi trubkami a trombony.

V poslední třetině pak skladba obsahuje dvě kompoziční pásma (zdánlivě možná nesouvisející), jejichž role by se daly přirovnat k „melodii“ a „basu“. Toto rozdělení je dáno také polohou vybraných nástrojů, kdy „melodii“ hrají trubky a lesní rohy, kdežto „bas“ trombony, tuba a kontrabasy. Saxofony pak vytváří jakousi harmonickou výplň a mezi oběma pásmy volně „přebíhají“, jak tomu už v této skladbě jednou bylo. V úplném závěru se objeví znovu klavírní sólo spolu s rytmickým patternem v saxofonech a prodlevou spodních žesťových nástrojů a skladbu zakončí fragment „melodie“ v trubkách, které se ke všem zmíněným nástrojům přidají.

Sazba žesťové sekce je tak v této skladbě povětšinou času rozdělena do dvou instrumentačních pásem, čemuž přispívají i rozdílné nástrojové polohy. Funkci zvukové výplně mezi trubkami a mezi trombony s tubou pak zastávají lesní rohy, které tuto funkci zvládají nejen z hlediska nástrojové polohy, ale především z důvodu zvukového.

S odkazem na uplatňování přístupů, které nejsou pro big band zcela typické, by se dalo ještě stručně pojednat o syntéze spojující rysy soudobé „klasické“ hudby a jazzu. Za jednoho z mnoha představitelů této syntézy by se dal považovat Gunther Schuller, který označil hudební směr razící podobný přístup za Třetí proud. Tento směr měl tendenci vymezit se proti ustáleným

---

<sup>71</sup> Myšleno z hlediska důležitosti rolí sólisty a zbylého big bandu v dané ploše - obě big bandová pásma („přidané“ a „základ“) a sólista se totiž v této části současně vůbec „nepotkají“.

hudebním „proudům“ a pokusit se prolnout dva zcela rozdílné přístupy. Schuller tento způsob demonstroval např. v Concertinu pro jazzový kvartet a orchestr, kdy naprosto plynule přecházel mezi témbrovými plochami v symfonickém orchestru a plochami s jasnou big bandovou sazbou. Je zde tedy patrný pokus uchopit zejména žesťovou sekci orchestru po vzoru big bandu, což však zpočátku vedlo k problémům s interpretací (bylo např. stále malé povědomí o odlišnostech big bandové hry, a tak orchestrální hráči měli často problémy se swingovým frázováním). Z dnešního pohledu se tak jedná o spíše uzavřený hudební proud. Princip takové syntézy sice může fungovat i v současnosti, ale jen v drobnějším měřítku (pouhá syntéza elementů). Nedá se tak označit za výrazně jiný kompoziční přístup (vzhledem k současným instrumentačním možnostem i bohatosti na různé směry). Tímto přístupem byli tehdy dále ovlivněni např. George Russell, Don Ellis, nebo z českých představitelů Pavel Blatný. Ten byl už jako dítě fascinován jazzem a ve svých skladatelských letech zprvu inspirován Stravinským i Martinů. Posléze se uchýlil k serialismu a aleatorice, což později používal v rámci big bandové sazby. Dalo by se tak mluvit o spojení jazzu a dodekafonie, o snahu oživení tehdejší soudobé hudby swingovým frázováním i přítomností rytmiky v symfonickém orchestru.

Samozřejmě existují i ranější pokusy o syntézu klasických a jazzových prvků, ze kterých by se daly jmenovat např. Ebony Concerto<sup>72</sup> od Igora Stravinského, či ještě dřívější Kuchyňská Revue od Bohuslava Martinů. Obě skladby staví na poměrně komplikovaném rytmu, což však příliš nekoresponduje s „jazzovým“ myšlením. Ale oproti tomu např. ve druhé jmenované skladbě lze postřehnout užití lehce netypické klavírní sazby (podobné pozdějšímu užití v jazzové hudbě), časté použití dusítka v trubce či pizzicata cellového partu (které připomíná funkci kontrabasů v jazzové hudbě). Všechny výše zmíněné prvky<sup>73</sup> lze pak nalézt ještě v ranějším příkladu, a to v Rhapsody in Blue od George Gershwinu. Jako posledního z dlouhé řady představitelů, o kterých by se dalo ještě hovořit, lze zmínit Leonarda Bernsteina. Ten „*v artificiálních skladbách, v zásadě tonálních, používal latinskoamerické prvky, výrazný rytmus (synkopování, střídavé rytmy, nesouměrné metrum) a barvitou instrumentaci (časté využívání klavíru, vysoké polohy žesťů, početných, virtuózních perkusí)*“<sup>74</sup>.

<sup>72</sup> Psaný pro big band rozšířený o klarinet, basklarinet, lesní rohy, harfu a orchestrální bicí nástroje.

<sup>73</sup> A také vliv jazzové instrumentace, konkrétně zapojení dvou altsaxofonů a jednoho tenorsaxofonu do symfonické dechové sekce.

<sup>74</sup> [https://cs.wikipedia.org/wiki/Leonard\\_Bernstein](https://cs.wikipedia.org/wiki/Leonard_Bernstein)

## Závěr

I přes vyčerpávající popisy rysů i analýzy příkladů neustále zjišťuji, jak daleko obsáhleji by se o tomto tématu dalo hovořit. Tato práce pro mě byla uvědoměním si všech zmíněných poznatků spojených s touto sekcí i samotného procesu instrumentace při komponování. Nutno však také připomenout, že instrumentační proces je u každého skladatele odlišný, a tudíž zde nejsou ani zdaleka obsažena všechna hlediska. To ale nebylo cílem této práce, která měla čtenáře zavést spíše k základním rysům, o kterých je třeba uvažovat (např. v rámci přípravy na komponování orchestrální či big bandové skladby).

Ve vztahu k jednotlivým částem pak tedy první kapitola slouží jako stručný historický vhled a následně kapitola druhá slouží jako jakýsi modelový vzor obou druhů sazeb. Kdežto příklady ve třetí kapitole ukazují i způsoby sazby, které naopak tíhnou k sazbě jiného instrumentačního uskupení a zároveň se i více přibližují současnému kompozičnímu myšlení.

Výsledky této práce by se pak daly stručně shrnout takto: žesťová sekce v symfonickém orchestru je v současné době používána spíše jako segment, jenž je méně závislý na okolním „dění“ v orchestru (na sazbě zbývajících nástrojů). Je tomu tak proto, že tato sekce nemá problém s dynamickou průrazností a má tudíž schopnost i formovat „instrumentační okolí“ (při větších kompozičních souvislostech mezi ostatními sekcemi orchestru). V dávnější době žestě spíše jen zvukově podporovaly ostatní nástroje a daleko méně dynamicky přeznívaly (mimo jiné i z důvodu estetického, kdy tón hraný v silné dynamice byl obecně považován za nepřijatelný, „barbarský“). Oproti tomu je žesťová sekce v big bandu nedílnou součástí instrumentace a je tak mnohem častěji používána i z důvodu menšího počtu zúčastněných nástrojů či větší podobnosti se saxofony. To má přímý vliv na častější využití více druhů dusítek a dalších prostředků k ozvláštňení zvuku (či lepší pojivosti). Nelze tak nezmínit i fakt, že na tyto skutečnosti je myšleno při instrumentaci ve formě větší korespondence mezi kompozičními pásmy.

Zmíněných výsledků této práce jsem pak dosáhl výzkumem rozděleným do několika fází. Nejprve ve formě přípravy na big bandovou skladbu, což zahrnovalo pročítání partitur - analýzu pásem a zjišťování rysů popsanych v podkapitole 2.2. K tomu samozřejmě patří i zpětná sebereflexe s ohledem na použitou sazbu (která byla spíše méně tradiční). V další fázi práce probíhala ve

formě přípravy na symfonickou skladbu, což zahrnovalo zamýšlení se nad zvukovými charakteristikami žesťových nástrojů (jejich pojivost, dynamická výraznost apod.) a zamýšlení se nad rysy orchestrální sazby v průběhu psaní (i nad možnostmi prolnout rysy z big bandové sazby se sazbou symfonického orchestru). I zde samozřejmě proběhla zpětná sebereflexe při vytváření bakalářské práce, ovšem poslední stupeň stále chybí, a to sebereflexe po živém poslechu bakalářské skladby (jelikož zvukový výsledek bakalářské skladby uslyším až po odevzdání této práce). Všechny popsané rysy a charakteristiky tak byly výsledkem analýzy nespočtu skladeb, pochopení problematik nastíněných v odborné literatuře a uvědomění si instrumentačního procesu při komponování.

Z hlediska návrhů možností rozšíření nebo dalšího výzkumu by se pak dalo dále pojednat o syntéze prvků z obou směrů včetně hlubší analýzy použitých rysů z orchestrální i big bandové sazby (jakou roli proti sobě zaujímají). A s tím by samozřejmě stálo za to i rozvést problematiku, kdy je v orchestru užitá big bandová sazba a naopak – jaké interpretační úskalí tato syntéza přináší. Dle mého názoru by však ještě zajímavějším tématem byla instrumentační analýza většího počtu příkladů z různých historických období. Spolu s tím by bylo i možné více zanalyzovat prostředky, které mohou výrazně obohatit, či dokonce pozměnit přístup k sazbě jiného instrumentačního uskupení (ať už např. ve formě častějšího užití více druhů dusítek v orchestru, či úplného osamostatnění trubkové a trombonové skupiny v big bandu).

## Seznam použitých pramenů a literatury

### Seznam pramenů:

<https://www.youtube.com/watch?v=euSHra2rU3w>  
<https://www.youtube.com/watch?v=WKYGKVNFSJE>  
<https://www.youtube.com/watch?v=SqmIQu23baY>  
<https://www.youtube.com/watch?v=QKT612MwU9I>  
<https://www.youtube.com/watch?v=K9F5DaxIUcQ&t=150s>  
[https://www.youtube.com/watch?v=FWuYLFTe3\\_8](https://www.youtube.com/watch?v=FWuYLFTe3_8)  
<https://www.youtube.com/watch?v=FoWp3gAWYB4>  
<https://www.youtube.com/watch?v=wS4FA26SVrs>  
<https://www.youtube.com/watch?v=vOwJQ2hjzk>

### Seznam hudebnin:

XENAKIS, Iannis. *Empreintes*. Paris: Éditions Salabert, 1987. ISMN: 979-0-048-02356-7

LUTOSLAWSKI, Witold. *Chain 3 for Orchestra*. London: Chester Music, 1988. ISBN: 9780711995079

MCNEELY, Jim. *Don't Even Ask*, rev. 2001. New Jersey: Wu Wei Music (BMI), 1994.

### Seznam odborné literatury:

ADLER, Samuel. *Study of Orchestration*, 3rd ed. New York: W. W. Norton, 2002. ISBN 0393600521

RYCHLÍK, Jan a kolektiv. *Moderní instrumentace*. Praha: Panton, 1968

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

HÁLA, Vlastimil. *Základy aranžování moderní populární hudby*. Praha: Panton, 1986. ISBN 35-001-86

### Internetové zdroje:

<https://nmbx.newmusicusa.org/jazz-and-classical-musical-cultural-listening-differences/>

<https://nafme.org/teaching-jazz-articulation-style/>

[https://en.wikipedia.org/wiki/Mute\\_\(music\)#Straight](https://en.wikipedia.org/wiki/Mute_(music)#Straight)

<http://orchestrationonline.com/product/100-orchestration-tips/>

<http://www.timusic.net/wp-content/uploads/jazz+artikulation.pdf>

[https://cs.wikipedia.org/wiki/Leonard\\_Bernstein](https://cs.wikipedia.org/wiki/Leonard_Bernstein)



## Seznam obrazových příloh

Obrázek 1: Witold Lutoslawski - Concerto For Orchestra .....	66
Obrázek 2: Tomáš Borl - Obrazy .....	66
Obrázek 3: Tomáš Borl - Obrazy .....	67
Obrázek 4: Tomáš Borl - Obrazy .....	68
Obrázek 5: Witold Lutoslawski - Concerto For Orchestra .....	69
Obrázek 6: Gustav Holst - The Planets: Neptun .....	69
Obrázek 7: Tomáš Borl - Obrazy .....	70
Obrázek 8: Tomáš Borl - Obrazy .....	71
Obrázek 9: Leonard Bernstein - Symphony No. 2 .....	72
Obrázek 10: Modest Mussorgsky - Pictures at an Exhibition .....	73
Obrázek 11: Alexander Scriabin - The Poem of Ecstasy .....	74
Obrázek 12: Tomáš Borl - Obrazy .....	74
Obrázek 13: Dmitri Shostakovich - Symphony No. 4 .....	75
Obrázek 14: Tomáš Borl - The Night Town .....	76
Obrázek 15: Louis Prima - Sing Sing Sing .....	77
Obrázek 16: Tomáš Borl - The Night Town .....	78
Obrázek 17: Jim McNeely - Don ´t Even Ask .....	78
Obrázek 18: Jim McNeely - Don ´t Even Ask .....	79

## Obrazové přílohy

Obrázek 1: Witold Lutoslawski - Concerto For Orchestra

Musical score for Witold Lutoslawski's Concerto For Orchestra. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument family. The woodwind section includes Cor (I, II, III, IV), Tr. (I, II, III, IV), Trbn. (I, II, III, IV), and Tbn. The percussion section includes Tmp. and Trnb. (una corda). The score features dynamic markings such as *poco f*, *pp*, *f*, and *ff*, along with articulation marks like accents and slurs. The tempo is indicated as *Moderato*.

Obrázek 2: Tomáš Borl - Obrazy

Musical score for Tomáš Borl's Obrazy. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument family. The woodwind section includes Fl. I, Fl. II, Cl. I, Cl. II, Hn., Tpt., Tbn., and B. Tbn. The string section includes Vin. I, Vin. II, Vla., Vc., and Db. The score features dynamic markings such as *p*, *pp*, *mf*, *mp*, *f*, and *ff*, along with articulation marks like accents and slurs. The tempo is indicated as *Moderato* with a metronome marking of  $\text{♩} = 90$ . The score includes first and second endings, marked with '1' and '12' respectively.

<sup>75</sup> S přibývajícím rychlostí artikulovaných not narůstá zvuková průraznost trubek i lesních rohů.

<sup>76</sup> Žestě se zde zvukově i dynamicky prolínají s ostatními sekcemi orchestru (dřeva, smyčce).

Obrázek 3: Tomáš Borl - Obrazy

[ 2 ] Moderato (♩ = 85)

The musical score is arranged in systems. The first system (measures 33-44) includes parts for Flutes I & II, Oboes I & II, Clarinets I & II, Bassoons I & II, Horns, Trumpets, Trombones, Timpani, Percussion, and Harp. The second system (measures 45-54) includes parts for Violins I & II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score is marked with a tempo of Moderato (♩ = 85) and includes various dynamics and performance instructions.

<sup>77</sup> Lesní rohy a klarinety v pátém taktu slouží jako jemná (téměř neslyšitelná) zvuková prodleva.

Obrázek 4: Tomáš Borl - Obrazy

The image shows a page of a musical score, page 110, for the piece 'Obrazy' by Tomáš Borl. The score is for a full orchestra and includes parts for Flutes I and II, Oboes I and II, Clarinets I and II, Bassoons I and II, Horns, Trumpets, Trombones, Bass Trombone, Timpani, Percussion I and II, Harp, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The music is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns with many triplets and dynamic markings such as p, mp, mf, and f.

<sup>78</sup> Držené tóny žesťové sekce zde formují zvuk orchestru, který byl instrumentován spíše s představou „vzdušnosti“, lehkosti. Všechna dřeva tak obsahují pohyb, který byl v předchozí frázi jedním z hlavních kompozičních prvků. Vrchní smyčce hrají další z hlavních kompozičních pásem, proti kterému stojí akcenty trubek a lesních rohů. Spodní smyčce jsou „vylehčené“, kvůli pedálu trombonů a tuby.

Obrázek 5: Gustav Holst - The Planets: Neptun

The image shows a page of a musical score for Gustav Holst's 'The Planets: Neptun'. It features multiple staves for various instruments, including strings, woodwinds, and brass. The score is written in a complex, rhythmic style characteristic of Holst's work. Key markings include 'pp' (pianissimo) and 'con sord.' (con sordina). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Obrázek 6: Witold Lutoslawski - Concerto For Orchestra

The image shows a page of a musical score for Witold Lutoslawski's 'Concerto For Orchestra'. It features multiple staves for various instruments, including strings, woodwinds, and brass. The score is written in a complex, rhythmic style characteristic of Lutoslawski's work. Key markings include 'ff' (fortissimo) and 'sempre ff e molto pesante'. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

<sup>79</sup> Postupné přidávání žesťových nástrojů (do téměř konstantní sazby) i ve slabé dynamice způsobuje „mohutnější“ výsledný zvuk celého orchestru.

<sup>80</sup> Přes nepříliš odlišnou sazbu spodních žesťů proti smyčcové sekci ve třetím taktu zde budou žesťě zvukově pronikavější a dynamicky mnohem výraznější (smyčce v tu chvíli převzou roli pozadí).

Obrázek 7: Tomáš Borl - Obyry

The image displays a page of a musical score for the work 'Obyry' by Tomáš Borl. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments included are:

- Flutes (Fl. I, Fl. II)
- Oboes (Ob. I, Ob. II)
- Clarinets (Cl. I, Cl. II)
- Bassoons (Bsn. I, Bsn. II)
- Horn (Hn.)
- Trumpets (Tpt.)
- Trombones (Tbn., B. Tbn./Tba.)
- Timpani (Timp.)
- Percussion (Perc. I, Perc. II)
- Harp (Hp.)
- Violins (Vln. I, Vln. II)
- Viola (Vla.)
- Violoncello (Vc.)
- Double Bass (Db.)

The score features various musical notations, including dynamics (e.g., *f*, *mp*, *mf*, *p*, *pp*, *mf*), articulation (e.g., *staccato*, *stacc.*, *stacc.*), and performance instructions (e.g., *stopped*, *open*, *arco*, *pizz.*, *tutti*, *divisi*, *sul pont.*, *nat.*). A box containing the number '7' is placed above the Violin I staff. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

<sup>81</sup> Trumpeta je zde i přes roli protimelodie průrazná - potřeba slabší dynamiky a dalších vrstev (artikulací a rytmických pohybů) v jiných nástrojích (housle, lesní rohy).



Obrázek 8: Tomáš Borl - Obrazy

354

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Bsn. I

Bsn. II

Hn.

Tpt.

Tbn.

B. Tbn.  
Tbn.

Timp.

Perc. I  
Sus. Cym. arco (bowed)

Tam-Tam

Perc. II

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

<sup>82</sup> Ukázka rychlého průběhu tohoto jevu (změny role), kdy se žestě na krátkou chvíli stanou "popředím skladby", než dynamicky zeslabí a pouze zvukově podpoří melodii ve smyčcích

Obrázek 9: Leonard Bernstein - Symphony No. 2

The image displays a page of a musical score for Leonard Bernstein's Symphony No. 2. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top left, a circled number '4' indicates a specific measure. The woodwind section includes Piccolo (Picc.), Flute 1 and 2 (Fl. 1.2), Oboe 1 and 2 (Ob. 1.2), English Horn (E.H.), Clarinet 1 and 2 in B-flat (Cl. 1.2 in Bb), Bass Clarinet (B.Cl.), Bassoon 1 and 2 (Bsn. 1.2), and Contrabassoon (C.Bsn.). The brass section consists of Horns in F (Hn. in F), Trumpets 1, 2, and 3 (Tr. 1.2, 3), and Tubas (Tuba). The string section includes Violins I and II (VI. I., VI. II.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). Performance instructions such as 'flutter tongue', 'pesante', 'stridente', 'div. pizz.', and 'pizz.' are present throughout the score. The score is written in a key signature of two sharps (D major) and a 4/4 time signature.

<sup>83</sup> Zvýraznění určitých rolí žesťovými nástroji – zde v případě druhého, třetího lesního rohu a třetí trubky, která zvýrazňuje melodii ve violách a violoncellech. Zbytek žesťové sekce naopak podporuje zbytek orchestru v roli harmonicko-rytmické.



Obrázek 10: Modest Mussorgsky - Pictures at an Exhibition

18

Fl. 1 2

Hrb. 4

Cl. B.

Bons 1 2

C. B<sup>on</sup>

Cors 1 2

3 4

2<sup>o</sup> Trb.

3<sup>o</sup> Trb. Tuba

Gr. C.

Harpe

82

Violons

Altos

Violas

C. B.

*p*

19.

*p*

*mf*

*tr*

*pp*

SOL

*Pizz. Div.*

*p*

*p*

*p*

<sup>84</sup> Staccata žesťové sekce jsou výraznou úpravou (výběr not z) osminového pohybu v ostatních nástrojích – žesť tak hrají pouze roli zvukové podpory (přidávají důraznost zvuku orchestru).

Obrázek 11: Alexander Scriabin - The Poem of Ecstasy

The image shows two systems of musical notation for the brass section of Alexander Scriabin's 'The Poem of Ecstasy'. The first system includes parts for Cor (Cornet), Tr. br II (Trumpet II), IV (Trumpet IV), V (Trumpet V), Tr. ni (Trombone), and Tuba. The second system includes parts for Cor, Tr. br (Trumpet), Tr. ni (Trombone), and Tuba. The score features dynamic markings such as *f cresc.* and *ff*, and includes the instruction 'Crescans in arie a8'.

Obrázek 12: Tomáš Borl - Obrazy

The image shows a system of musical notation for the brass section of Tomáš Borl's 'Obrazy'. The parts include Hn. (Horn), Tpt. (Trumpet), Tbn. (Trombone), B. Tbn. (Baritone Trombone), and Tba. (Tuba). The score is characterized by complex rhythmic patterns and dynamic markings ranging from *f* to *mp*. A specific performance instruction 'Flutter tongue' is noted for the Trombone part.

<sup>85</sup> Rozdělení sekce podle rolí v nástrojových skupinách. Lesní rohy a první trubka hrají melodii, druhá a třetí trubka hrají roli ostinátního rytmu, zatímco trombony s tubou hrají držené noty (harmonie a bas). Rozlišitelnosti zde samozřejmě výrazně pomáhají i jednotlivé nástrojové polohy (jejich zvuková rozdílnost), v nichž jsou jednotlivá pásma umístěna.

<sup>86</sup> Podobný příklad, kdy v prvních třech taktů jsou žestě opět rozděleny podle nástrojových skupin. Lesní rohy zde plní funkci zvukového pedálu, trombony s tubou jsou v roli rytmizace, kdežto trubky hrají ostinátří rytmus. Od čtvrtého taktu dále jsou trombony a lesní rohy psány naopak v jednotnější roli z důvodu změny sazby okolních nástrojů (není zde znázorněno).

Obrázek 13: Dmitri Shostakovich - Symphony No. 4

The image displays a page of a musical score for Dmitri Shostakovich's Symphony No. 4. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The woodwind section includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in E-flat (Cl. picc.), Clarinet in B-flat (Cl.), Bass Clarinet (Cl. b.), Bassoon (Fag.), Contrabassoon (C-fag.), Trumpet (Tr-tbe), Trombone (Tr-tbn), and Tuba. The string section is labeled 'Archi' and includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vcl.), Cello (Vcl. b.), and Double Bass (Cb.). The percussion section includes Timpani (Timp.), Tom-tom (T-ro), and Cassa. The score features a 'marc.' (marcato) marking in the woodwind parts. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. The woodwind parts show a melodic line with some rests, while the string parts provide a rhythmic accompaniment.

<sup>87</sup> V této ukázce jsou sice v melodickém pásmu trubky a trombony i s prvními a druhými houslemi, nicméně poslední dva zmíněné nástroje pouze změkčují výsledný zvuk žesťů a slouží tudíž jako zvuková podpora – trubky s trombony se zde zvukově plně prosadí.

Obrázek 14: Tomáš Borl - The Night Town

36

171

Alto 1  
Alto 2  
Tenor 1  
Tenor 2  
Bari  
Tpt. 1  
Tpt. 2  
Tpt. 3  
Tpt. 4  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tbn. 3  
B. Tbn.  
Tba.  
Pno.  
Bass  
Dr.

<sup>88</sup> Jedno pásmo v podobě rytmického patternu doplněné bicí soupravou.

Obrázek 15: Louis Prima - Sing Sing Sing

The image displays a musical score for the piece "Sing Sing Sing" by Louis Prima. The score is organized into three distinct sections, each marked with a circled letter 'F' and the instruction "SOLI-PLAY 3x ONLY".

- Section 1 (First Repeat):** Features the Flute (Fl.), Alto 1 and 2, Tenor 1 and 2, and Bass. The instrumentation is limited to these instruments.
- Section 2 (Second Repeat):** Adds the Trumpets (Trpt. 1-4) and Trombones (Tbn. 1-4). The instruction "TRUMPET 1 STRA" is present for the trumpets.
- Section 3 (Third Repeat):** Adds the Saxophones (Sax. 1-4) and Piano (Pno). The instruction "SAXI - UNIS" is present for the saxophones.

The score also includes parts for Drums (Dr.) and a Soloist (S. Gtr.). The key signature is B-flat major, and the time signature is 4/4. The piece concludes with a "CONT. TONS" instruction and a final measure marked with a circled 'F'.

<sup>89</sup> Ukázka výstavby kratší fráze pomocí postupného přidávání prvků. V první repetici hrají tromboni s klavírem a basou rytmus, na který se při druhé repetici přidají trubky, ke kterým se při další repetici přidají saxofony. Při poslední repetici jsou tedy současně exponována 3 rovnocenná pásma.



Obrázek 16: Tomáš Borl - The Night Town

Obrázek 17: Jim McNeely - Don't Even Ask

<sup>90</sup> V horní ukázce se jedná o polyrytmus ukotvený v tónině g-moll, kdy saxofony společně zastávají jedno pásmo, přičemž klavír s basou tvoří pásmo druhé. Rytmicky je vše podpořeno jednotlivými dobami bicí soupravy, která zároveň působí i jako tmelící prvek (konkrétní „attack“ činelu dávají zvukově do popředí tento pravidelný rytmický tep, čímž se maskuje rytmický rozdíl obou pásem).

Obrázek 18: Jim McNeely - Don't Even Ask

The image displays a musical score for the piece "Don't Even Ask" by Jim McNeely. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top, there are five staves for the trombone section, labeled AS1, AS2, TS3, TS4, and S.OL.5. Below these are four staves for the trumpet section, labeled TR.1, TR.2, TR.3, and TR.4. The next section consists of four staves for the trombone section, labeled TB.1, TB.2, TB.3, and TB.4. This is followed by a grand staff for the piano, labeled GR. and PNO., which includes a treble clef staff with chord symbols and a bass clef staff. At the bottom, there are two staves for the bass and double bass, labeled SAG. and DBA., with measure numbers 494 through 500 indicated below the DBA. staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

<sup>91</sup> Skupina trombonů v roli protihlasu k improvizaci v klavíru.

## **Seznam zvukových příloh:**

- Příloha č. 1 – Xenakis: Empreintes (celá skladba)
- Příloha č. 2 – Xenakis: Empreintes (příklad č. 1)
- Příloha č. 3 – Xenakis: Empreintes (příklad č. 2)
- Příloha č. 4 – Xenakis: Empreintes (příklad č. 3)
- Příloha č. 5 – Xenakis: Empreintes (příklad č. 4)
- Příloha č. 6 – Lutoslawski: Chain 3 (celá skladba)
- Příloha č. 7 – Lutoslawski: Chain 3 (příklad č. 1)
- Příloha č. 8 – Lutoslawski: Chain 3 (příklad č. 2 a 3)
- Příloha č. 9 – Lutoslawski: Chain 3 (příklad č. 4)
- Příloha č. 10 – Lutoslawski: Chain 3 (příklad č. 5)
- Příloha č. 11 – Lutoslawski: Chain 3 (příklad č. 6)
- Příloha č. 12 – Lutoslawski: Chain 3 (příklad č. 7)
- Příloha č. 13 – McNeely: Don 't Even Ask (celá skladba)
- Příloha č. 14 – McNeely: Don 't Even Ask (příklad č. 1)
- Příloha č. 15 – McNeely: Don 't Even Ask (příklad č. 2)
- Příloha č. 16 – McNeely: Don 't Even Ask (příklad č. 3)
- Příloha č. 17 – McNeely: Don 't Even Ask (příklad č. 4)
- Příloha č. 18 – McNeely: Don 't Even Ask (příklad č. 5)
- Příloha č. 19 – McNeely: Don 't Even Ask (příklad č. 6)
- Příloha č. 20 – Mantler: Jazz Composer 's Orch. Update Six (celá skladba)
- Příloha č. 21 – Trumpetová dusítka Straight, Cup, Harmon, Plunger
- Příloha č. 22 – Trombonová dusítka Str., Cup, Harmon, Plunger, Bucket
- Příloha č. 23 – Ukázka rozdílné artikulace při hře na trubku
- Příloha č. 24 – Ukázka rozdílné hry legat na trombon