

**AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Praha 2016

Lucie Bogišová

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební teorie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

ÚVOD DO STUDIA JAZZOVÉ HARMONIE

Lucie Bogišová

Vedoucí práce : MgA. Tomáš Krejča, Ph.D.

Oponent práce:

Datum obhajoby: 1. 6. 2016

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Music theory

BACHELOR'S THESIS

INTRODUCTION TO THE STUDY OF JAZZ MUSIC

Lucie Bogišová

Thesis advisor: MgA. Tomáš Krejča, Ph.D.

Examiner:

Date of thesis defence: 1. 6. 2016

Academic title granted: BcA.

Prague, 2016

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma Úvod do studia jazzové harmonie vypracovala 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 bakalářská práce se zabývá terminologií a základními harmonickými jevy v oblasti jazzové harmonie. Její snahou je stručný a názorný vhled do harmonické stránky hudby, se kterou se čím dál častěji setkáváme, samostatně i napříč hudebními žánry, „vážnou“ hudbu nevyjímaje. Jejím hlavním cílem je osvětlit interpretům „klasické“ hudby základní jevy charakteristické pro jazzovou harmonii. Práce je členěna celkem do čtyř kapitol (*Akord, Zápis skladeb, Základní stavební materiál a Harmonická věta*). Přínosem práce je zejména srovnání konkrétních harmonických jevů jazzové hudby se shodnými (příbuznými) jevy oblasti klasicko-romantické harmonie. Práce je pro názornost doplněna množstvím praktických notových ukázek.

Abstract

This bachelor's thesis is deals with the terminology and basic harmonic phenomenons in the area of jazz harmony. It's target is a brief and outlining insight into the harmonic part of music, which we come across more often every time, meeting harmony by itself but also across all musical genres, „classical“ music included. It's main goal is to show to the artists of „classical“ music the basic phenomenons that are characteristic for jazz harmony. The work is divided into four chapters (The chord, Writing of compositions, Basic building material and the Harmonic movement). The benefit of this work is especially the comparison of specific harmonical phenomenons of jazz music with identical (related) phenomenons in classical-romantic harmony. The work is for a good overview replenished with some practical note examples.

Klíčová slova: harmonie, jazz, akord, notace, stupnice, harmonická progrese

Keywords: harmony, jazz, chord, notation, scale, harmonic progression

Obsah

Úvod.....	1
1 Akord.....	3
1.1 Základní harmonické jednotky.....	3
1.2 Akordické značky a jejich principy značení.....	5
2 Zápis skladeb.....	9
2.1. Improvizace jako jeden z pilířů jazzové interpretace.....	9
2.2 „Nota po notě“.....	13
3 Základní stavební materiál.....	13
3.1 Tónina dur.....	13
3.2 Mollové tóniny.....	15
3.3 Druhy akordických stupnic.....	17
4 Harmonická věta.....	28
4.1 Spojování akordů („voicings“)......	28
4.2 Základní harmonická progresie (II-V-I).....	29
4.3 Jiné podoby základní harmonické progresie.....	31
4.4 „Kolečko“ („houpačka“)......	33
4.5. Sekvence.....	36
5 Závěr.....	38
5.1 Poděkování.....	39
6 Literatura.....	40
7 Příloha.....	41

Úvod

Tématem mé bakalářské práce je úvod do studia a základní vhled do oblasti rozsáhlého a fascinujícího světa jazzové harmonie. Jazzová hudba vznikla na přelomu 19. a 20. století. Její harmonické myšlení, včetně současné podoby moderního jazzu, reflektuje klíčové znaky jednotlivých epoch evropské hudební tradice. V rámci svého textu se zabývám výkladem základních pojmů a principů uplatňovaných v jazzové harmonii, týkajících se jak harmonických jednotek samotných a jejich značení, tak vzájemných vazeb mezi nimi. Tyto principy dále srovnávám s podobnými (příbuznými) jevy používanými v klasické harmonii. Oporou v této snaze mi při tom jsou skladby vzniklé v širokém časovém rozmezí - od období baroka až po 20. století.

Cílem této práce je popsat základní jevy charakteristické pro jazzovou harmonii s ohledem na společné rysy s harmonií klasickou. Motivací ke vzniku této práce mi byla snaha přiblížit hudebně teoretickými prostředky harmonickou stránku jazzové hudby, která historicky vychází a čerpá z evropské hudební tradice, a která vlivem prolínání hudebních žánrů a stylů patrného již cca od 70. let 20. století stále častěji proniká i do hudby „vážné“, čímž dochází k opětovnému vzájemnému ovlivňování. Byť pro jazzmana tento text může představovat čtení již mnohokrát zažitého, věřím, že i jemu může být prospěšný. A to právě srovnáním s podobnými, příbuznými často výchozími jevy z oblasti klasicko-romantické harmonie.

Potřebu vytvořit tuto práci ve mně vyvolala i skutečnost, že není k dispozici dostatek česky psané literatury zabývající se jazzovou harmonií. Nejvýznamnějším počinem v této oblasti se stala teprve nedávno vyšlá publikace Milana Svobody *Praktická jazzová harmonie*¹, která se pro mě stala hlavním opěrným bodem. Další spisy jsou již méně rozsáhlé a spíše popularizačního charakteru. Lze mezi ně zařadit např. *Jazzová praktika*² Karla Velebného, *Tajemství akordových značek*³ Milana

¹ Milan Svoboda. *Praktická jazzová harmonie*. Jc-Audio: Netolice, 2013.

² Karel Velebný. *Jazzová praktika 1*. Praha: Panton, 1967.

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

³ Milan Šolc. *Tajemství akordových značek*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1964.

Šolce, *Harmonii a akordové značky*⁴ Jaroslava Laudy nebo knihu Luboše Andršta *Jazz, Rock, Blues: Organizace hudebního materiálu*.⁵

Práce je členěna do čtyř výkladových kapitol. První s názvem *Akord* se zabývá základní souzvukovou jednotkou, základním prvkem pro stavbu harmonických vět. Představuje seznámení s jednotlivými druhy septakordů a následně i s jejich značením pomocí akordických značek. Na ni navazuje druhá kapitola pojmenovaná *Zápis skladeb*, ve které se poukazuje na formu notového zápisu jazzových standardů „lead sheets“, v němž jsou tyto akordické značky obsaženy. V pořadí třetí kapitola *Základní stavební materiál* pojednává o akordických stupnicích, které poskytují materiál pro jazzovou improvizaci. Všechny tyto kapitoly představují opěrný můstek pro kapitolu čtvrtou s názvem *Harmonická věta*, v níž se zabývám akordickými spoji charakteristickými pro jazzovou hudbu.

⁴ Jaroslav Lauda. *Harmonie a akordové značky*. Praha: J. Lauda, 2003.

⁵ Luboš Andršt. *Jazz, rock, blues. Vol. 1, Organizace hudebního materiálu*. Praha: Muzikus, 1995.

1 Akord

Základní harmonickou jednotkou a základem pro stavbu harmonické věty je *akord*.⁶ V klasické i jazzové harmonii lze charakterizovat jako souzvuky tvořené nejméně třemi různými tóny, které nesou jednu z harmonických funkcí (tónickou, subdominantní či dominantní), a to za předpokladu, že se pohybujeme v tonálním systému. Podle počtu tónů podílejících se na stavbě akordu rozlišujeme souzvukové třídy. Akord nejnázorněji reprezentuje základní tvar⁷, u něhož kromě zmíněné úpravy dle počtu hlasů rozlišujeme také polohu a rozlohu. Přeskupením základního tónu akordu vzniká jeho obrat. Všechny tyto skutečnosti jsou shodné pro základní stavební materiál jak jazzové, tak „klasické“ hudby.

1.1 Základní harmonické jednotky

Klasicko-romantická harmonie vychází z trojzvuků, jejichž základním tvarem je *kvintakord*. Oproti tomu základní souzvukovou jednotku pro stavbu harmonických vět v jazzové hudbě představují *septakordy*. Z toho vyplývá jejich odlišná úloha v obou žánrech. V klasicko-romantické harmonii vnáší septima do akordu prvek disonantnosti⁸. Proto se její nástup i rozvod řídí pevně danými pravidly. Podle nich má septima nastupovat buď jako připravená předcházejícím akordem, či jako průchodná stupňovitě postupující z oktávy na septimu, nebo jako následná, postupující obkrokem (či skokem) z jiného akordického tónu. Nebo může nastoupit také volně, tj. protipohybem.⁹ V klasické hudbě platí, že při autentickém rozvodu septima klesá, při plagálním stoupá a kombinovaný rozvod je spojení obou. V jazzu představuje septima organickou součást základní harmonické jednotky, tudíž ji nelze vnímat jako prvek napětí. Z toho důvodu výše uvedená pravidla logicky odpadají.

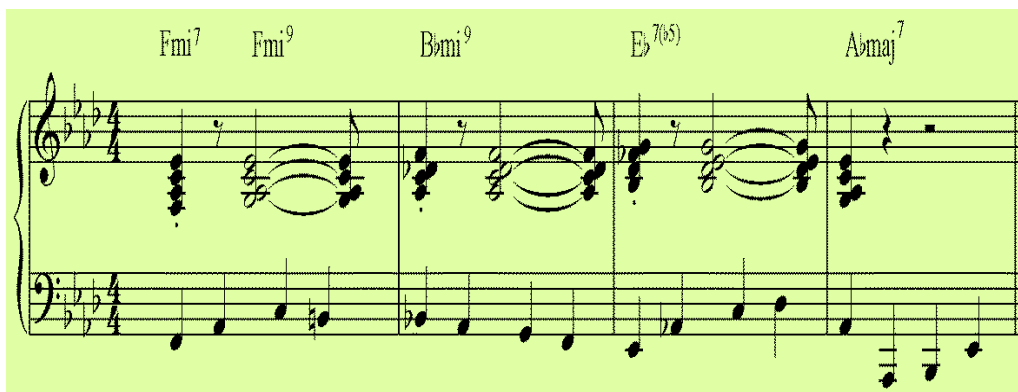
⁶ K. Janeček definoval akord jako: „...je to harmonicky srozumitelný, v poměru k tónově chudším útvarům nadřazený a v poměru ke svému harmonickému okolí samostatný souzvuk.“ K. Janeček. *Základy moderní harmonie*, s. 67.

⁷ V. Tichý. *Harmonicky myslet a slyšet*, s. 27.

⁸ Disonantnost je zde třeba chápat ne jako „tradičně“ pojímanou nelibozvučnost, ale zejména jako prvek vnášející určité napětí, které přináší potřebu rozvodu akordu.

⁹ V. Tichý. *Harmonicky myslet a slyšet*, s. 115.

Typickou úpravou s vnesením harmonického pohybu do harmonizace a do spojení dvou či více akordů užívanou v jazzu je tzv. *walking bass* (kráčeující bas). Tímto označením se myslí basová linka, která postupuje v pravidelných rytmických intervalech. Děje se tak buď po akordických tónech, či stupňovitě pomocí průchodů¹⁰:



Obr. 1

S kráčeující basem se lze setkat i v klasické hudbě, jak dokazuje ukázka z 2. věty - *Larga* ze *Symfonie č. 9 op. 95 „Novosvětská“* Antonína Dvořáka:

The image shows a page of a musical score for the second movement of Antonín Dvořák's Symphony No. 9, "Novosvětská". The tempo is marked "Poco meno mosso" with a metronome marking of 55-66. The score includes parts for Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet I, II, and A, Violin I and II, Viola, Cello, and Double Bass. The bass line is marked "pp" and "pizz.". The score is written in 4/4 time and features a walking bass line in the double bass part.

Obr. 2

¹⁰ Walking bass. In: *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*, s. 364.

1.2 Akordické značky a jejich principy značení

Vývojový předstupeň akordického značení představuje notace *číslovaného basu*¹¹, která je založena na vypsání basové lince, na jejíchž tónech se postaví celý kvintakord. Jestliže bylo třeba zahrát jeho obraty, či složitější akord, pod touto basovou notou byly napsány číslice (či posuvky). Počátkem 19. století napsal Gottfried Weber spis „*Pokus o uspořádání teorie v hudební kompozici*“¹², v němž jako první použil pro označení akordů latinská písmena a z čísel ponechal sedmičku, která představovala septimu. Zmenšenou kvintu vyjadřoval kolečkem. Z této notace vychází akordický zápis jazzové hudby. Ke značení akordů se používají jednak *písmena*, ať už samotná, či ve spojení s *posuvkami*, jednak *čísllice*, také *symbols* a *zkratky*.¹³ Na následujících příkladech osvětlíme několik základních principů tohoto značení, přičemž za lomítkem se vyskytují alternativy značení těchto akordů.

Stejně jako samotné noty v generálbasu, tak i velká tiskací písmena vyjadřují základní tóny a na nich vybudované kvintakordy:



Obr. 3

Pro mollové akordy se používá znaménko mínus nebo také často „*m (mi)*“:



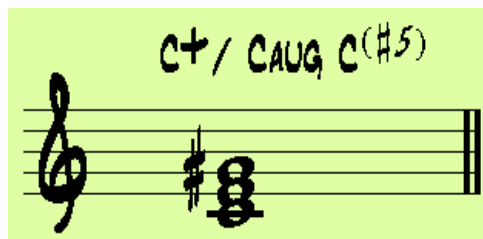
Obr. 4

¹¹ Viz kapitola 2. 1 *Improvizace jako jeden z pilířů jazzové interpretace*.

¹² Gottfried Weber. *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*. Mainz: B. Schott, 1817-1821.

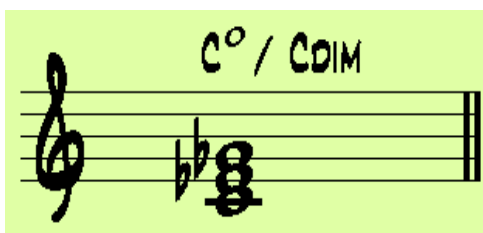
¹³ Milan Šolc. *Tajemství akordových značek*, s. 55-77.

Zvětšený kvintakord se často značí znaménkem plus nebo také zkratkou „*aug*“ (*augmented* – zvětšený):



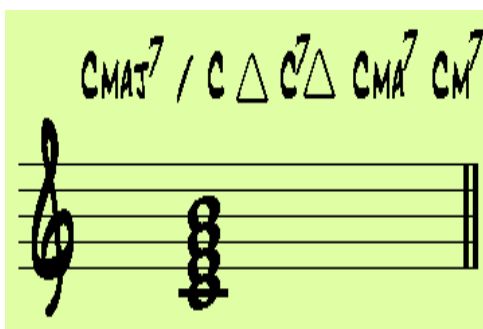
Obr. 5

Pro zmenšený kvintakord se v praxi používá symbol s kolečkem. Také se může použít varianta se zkratkou „*dim*“ (*diminished* – zmenšený):



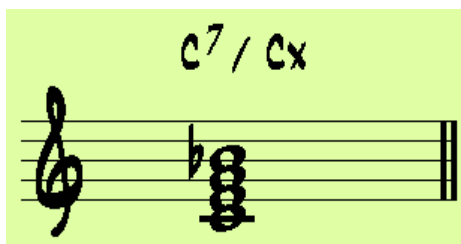
Obr. 6

Tvrdě velký septakord obsahuje velkou septimu, proto se značí jako *maj*⁷. Všechny septakordy s velkou septimou ve svém značení zkratku *maj*⁷ obsahují, pokud není vyjádřena symbolem. Tvrdě velký septakord lze také zapsat pomocí trojúhelníku:



Obr. 7

Tvrdě malý septakord běžně obsahuje ve značení sedmičku, která vyjadřuje malou septimu od základního tónu:



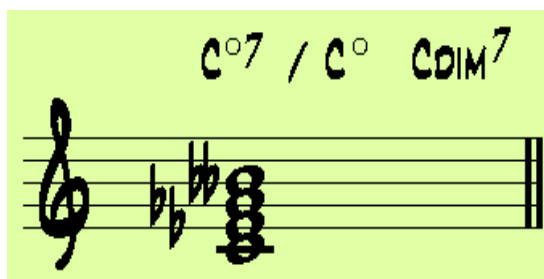
Obr. 8

Ve značení zmenšeně malého septakordu se může použít symbol průměru:



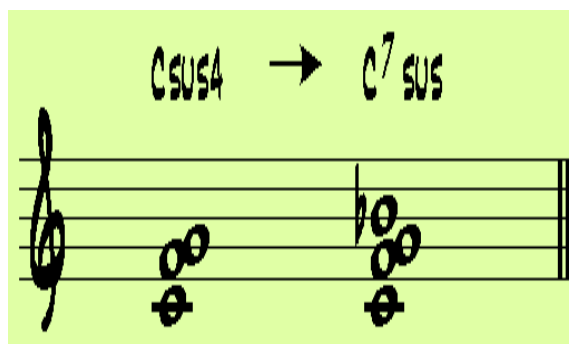
Obr. 9

Značení zmenšeně zmenšeného septakordu je charakteristické svým kolečkem:



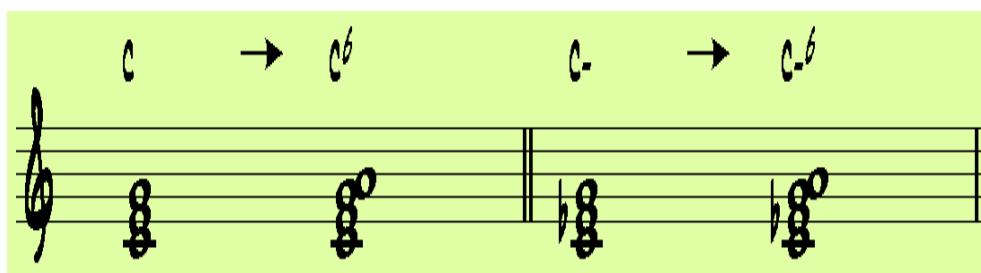
Obr. 10

C⁷sus se v praxi hojně používá, zkratka *sus* je odvozena z anglického *suspended* (průtažný, pozastaven):



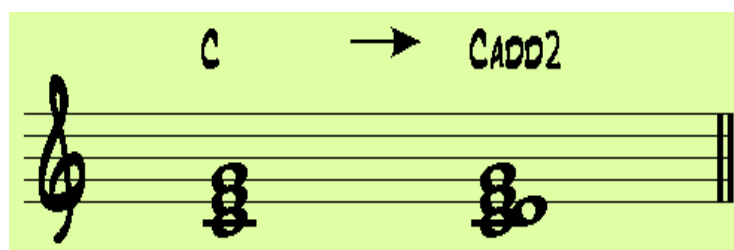
Obr. 11

Akord s přidanou sextou se vnímá jako zahuštěný kvintakord. Následující obrázek ukazuje durovou i mollovou variantu:



Obr. 12

Kvintakord obohacený o velkou sekundu se opět může chápat jako zahuštěný kvintakord. Jeho zkratka *add* je z anglického *additional* (přidaný):



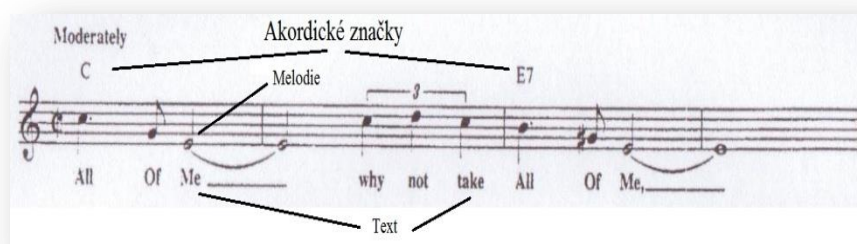
Obr. 13

2 Zápis skladeb

Notový zápis, krátce „notace“¹⁴, slouží skladatelům jako nástroj k zachycení jejich myšlenek. Evropská hudební tradice vychází z fixace autorova záměru pomocí notového zápisu, což mj. umožňuje rozvoj větších ploch a složitějších struktur. V klasické hudbě se interpretační praxe tomuto záměru snaží co nejvíce přiblížit, a tak notová předloha představuje pro umělcovo provedení hlavní východisko. Takto zprostředkovaná vize se postupně stala jedním z hlavních znaků evropské hudební kultury. Naopak jazzová hudba na tuto tradici navazuje jen částečně, protože daleko důležitější je pro ni improvizace.

2.1 Improvizace jako jeden z pilířů jazzové interpretace

Improvizace¹⁵ je jedním z pilířů jazzové interpretace a jazzové hudby vůbec. Vedle vlastní originální tvorby pracuje jazzová hudba s tzv. *standards*¹⁶, které bývají zapsány v podobě tzv. *lead sheets*. Hudba takto zapsaná je obměňována po stránce melodické, harmonické, rytmické a často po všech stránkách dohromady. Tento způsob notace zachycuje melodickou linku, která je opatřena textem a akordickými značkami¹⁷:



Obr. 14

¹⁴ Výraz notace souvisí s latinským slovem *nota* (= znamení, značka, známka, písmeno), které již Quintilianus a Boëthius ve starověkém Řecku začali používat pro označení znaků k zápisu hudby. *Notace*. In: *Slovník české hudební kultury*, s. 620.

¹⁵ V jazzu se také uplatňuje tzv. „*free improvizace*“, tedy improvizace bez předlohy. K. Velebný. *Jazzová praktika*, s. 57.

¹⁶ Mezi nejznámější sborníky jazzových témat patří *The Real Book – volume 1* a *The Real Book – volume 2*. M. Svoboda. *Praktická jazzová harmonie*, s. 6.

¹⁷ Viz kapitola 1.2 *Akordické značky*, s. 5.

Jak je patrné z příkladu, jedná se o stručný a výstižný způsob notového zápisu.¹⁸ Jeho podoba umožňuje jazzovým hráčům na rozdíl od podrobného vypsání partu běžnou notací snadnou a přehlednou orientaci v harmonickém průběhu skladby, což výrazně podporuje hudebníkovy improvizační možnosti. Stylizace skladby, vedení hlasů i postup basové linky tak zcela záleží na uvážení jazzového hráče.

V klasické hudbě poskytuje jistou interpretační volnost zápis *generálbasu* (označovaného též jako *číslovaný bas*). Tento způsob notace charakteristický pro období baroka byl určen všem akordickým nástrojům (např. cembalu, varhanám, loutně). Základem je vypsaná basová linka, pod níž jsou číslicemi, či posuvkami stanoveny tóny akordu. Pevně daný je tedy pouze nejspodnější z hlasů. Vedení ostatních hlasů se řídí pravidly klasické harmonie, nicméně i zde se nachází prostor pro uplatnění interpretovy tvořivosti. Jednotlivé akordy většinou nabízejí volbu mezi více možnostmi jejich spojení. Pokud akordy nejsou skladatelem přesně rozepsané, záleží na interpretovi, jakou polohu, či rozlohu souzvuku zvolí. Tyto skutečnosti můžeme doložit na dvou ukázkách vypracovaného generálbasu, které vycházejí z totožné generálbasové linky. Na následujícím obrázku začíná číslovaný bas v oktávové poloze a úzké rozloze:

Obr. 15 (vypracováno dle příkladu z: Vladimír Tichý. *Harmonicky myslet a slyšet*. Praha: Akademie múzických umění, 2011.)

¹⁸ M. Svoboda. *Praktická jazzová harmonie*, s. 7.

Na další ukázce je počáteční akord generálbasu v terciové poloze a široké rozloze:

D: T -2 S₅⁶ D₅⁶ VII⁷ T S⁷ D⁸ -7

Obr. 16 (vypracováno dle příkladu z: Vladimír Tichý. *Harmonicky myslet a slyšet*. Praha: Akademie múzických umění, 2011.)

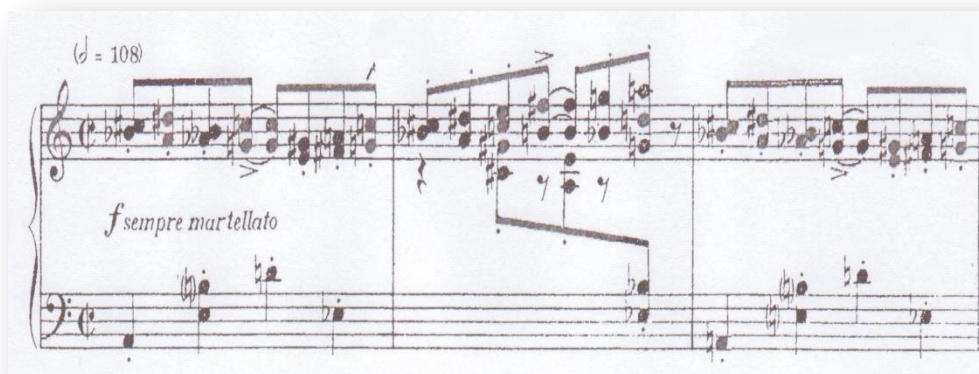
V klasické hudbě 20. století se používá kompoziční způsob zvaný *aleatorika* (z lat. slova *alea*, kostka). Tento styl vznikl jako reakce na serialismus¹⁹, tedy jako protipól k pečlivě organizované struktuře. Notační způsob dává jen základní pokyny k provedení, které je tak v rámci konečného znění je plně v kompetenci interpreta. Jak může vypadat zápis aleatoriky, nám dokladuje ukázka skladby Petra Ebena *Okna pro trubku a varhany* (1. věta – *Modré okno*):

Obr. 17

¹⁹ Aleatorika. In: *Hudební slovník pro každého: Díl první, věcná část*, s. 18.

2.2 „Nota po notě“

V rámci jazzu se pochopitelně také setkáváme s klasicky vypsányi skladbami. Uvedme zde dvě ukázky, nejprve *Charleston* z *Jazzových etud* (5 Études de jazz) Ervína Schulhoffa (obr. 23) nebo *Bluesovou etudu* Emila Viklického (obr. 24):



Obr. 18

A musical score for a piece titled 'Blues' by Emil Viklický. The score is written for piano and features a bluesy melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The tempo is marked as quarter note = 94-104. The dynamic marking is 'p' (piano) in the first measure and 'mf' (mezzo-forte) in the third measure. The score is in 2/4 time and consists of three measures shown.

:

Obr. 19

Často se v těchto případech jedná o skladby určené ke koncertnímu provedení, nezřídka takového zápisu využívají zejména skladatelé, kteří svůj zájem věnovali jak jazzu, tak i vážné hudbě. Tato notace se používá také v mnoha jazzových cvičeních a etudách (jako příklad uvedme skladby Emila Hradeckého či Milana Dvořáka).

3 Základní stavební materiál

Základním stavebním materiálem pro jazzovou improvizaci jsou *akordické stupnice*, které vznikají kombinací *akordických* a *nadstavbových tónů*. Akordické tóny jsou součástí daného septakordu vyjádřeného základní akordickou značkou neobsahující údaj o tenzích. Akordickými tóny jsou tedy základní tón, tercie, kvinta a septima. Nadstavbové tóny vytváří interval nóny (9), undecimy (11) a tercdecimy (13) k tónu základnímu. Akordická stupnice vzniká vzestupným uspořádáním těchto tónů, avšak některé nadstavbové tóny fungují jako tzv. *avoidy*, což jsou tóny, které se nedoporučuje pro improvizaci v dané harmonické situaci použít.

Avoid je nadstavbový tón, který svírá s jedním z akordických tónů interval, který je v dané harmonické funkci nežádoucí. Tím bývá nejčastěji interval malé nóny, jehož výskyt je možný pouze u dominantního septakordu, kde zvyšuje jeho napětí a zintenzivňuje tak jeho funkci. Například v durovém tónickém septakordu je avoidem 11, která svírá malou nónu s tercií (konkrétně např. tón *f* v C dur). Nicméně avoidem se může stát i interval velké tercdecimy, pokud je jím narušována funkční zřetelnost (např. v septakordu druhého stupně *d moll*⁷ *d f a c* bude avoidem tón *h* (13), který svírá s tercií akordu (tón *f*) interval zv. 4, který je charakteristický pro dominantní funkci). Jestliže se pohybujeme ve funkčně harmonickém systému, obsahují všechny mody od základního tónu, kromě lydického, avoid(y). Výjimku však tvoří jazzové skladby, kde se pracuje s modálně-harmonickým systémem²⁰, kde jsou naopak avoidy pro daný modus charakteristické. V jazzové improvizaci v rámci dur-mollového systému smějí tyto avoidy být součástí melodické linky, nemohou však být součástí znějícího akordu v harmonickém nástroji nebo dechové sekci big bandu.

3.1 Tónina dur

Harmonické myšlení, které je tradičně spojováno s nástupem baroka, respektive „objevením“ akordu Giuseppe Zarlinem (1558), konstituuje své vztahy v rámci durových a mollových stupnic. Durový systém je v jazzu tvořen systémem modů odvozených rotací od jónské stupnice (charakterem se shodují s církevními

²⁰ Výklad se vzhledem k možnostem práce orientuje pouze na dur-mollový systém.

mody užívanými ve středověku). Mollový systém je pak kombinací aiolské a mollové harmonické stupnice. Zvláštním případem je potom užití mollové melodické stupnice, které je v jazzové harmonii velmi časté a kterou lze použít i v rámci durového systému.

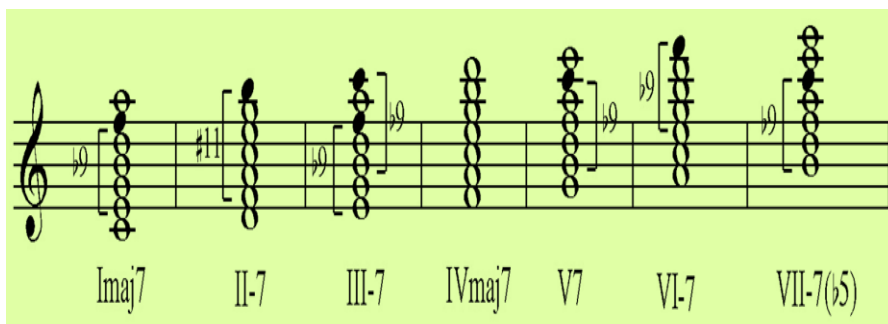
Na každém stupni jónské stupnice se nachází septakord, kterému můžeme přisoudit příslušnost k některé z harmonických funkcí, přičemž příslušnost k této funkci mimo jiné ovlivňuje, který z nadstavbových tónů bude fungovat jako tenze nebo jako avoid. Každému tomuto septakordu přísluší akordická stupnice, která je zároveň odvozeným modem z jónské stupnice, k němuž se dospěje pomocí její rotace.

Na prvním stupni *durové stupnice* lze postavit tvrdě velký septakord, jehož nóna (dále jen 9) a tercdecima (dále jen 13) fungují jako tenze, zatímco undecima (11) je avoidem, poněvadž svírá s tercií interval malé nóny a zároveň je septimou z dominantního akordu. Druhému stupni durové stupnice, na kterém leží měkce malý septakord, odpovídá *dórský modus*. Tenzemi zde budou 9 a 11, avoidem pak 13, jelikož se jedná o tercii z dominanty, která je pro zástupce subdominantní funkce nežádoucí, protože svírá s tercií interval tritonu, což je charakteristická disonance pro dominantní funkci. Třetímu stupni durové stupnice, na níž zní opět měkce malý septakord, odpovídá *frygický modus*. Zde je pouze jedna tenze 11, jelikož 9 a 13 jsou snižené a svírají nežádoucí intervaly s akordickými tóny. Na čtvrtém stupni durové stupnice se nachází stejně jako v případě prvního stupně, tvrdě velký septakord, jemuž odpovídá *lydická stupnice*, v níž se od základního tónu žádný avoid nevyskytuje. Tenzemi zde budou 9, zvětšená 11 i 13. Pátému stupni durové stupnice, na kterém lze vytvořit tvrdě malý septakord, odpovídá *mixolydická stupnice*. Tenzemi v tomto případě budou 9 a 13, protože 11 svírá s tercií interval malé nóny a zároveň je základním tónem tónického akordu, což je pro dominantní zvuk vyloučené. Šestému stupni durové stupnice, na němž lze vytvořit opět měkce malý septakord, odpovídá *aiolská stupnice*. Tenzemi zde budou 9 a 11. 13 bude avoidem, jelikož svírá interval malé nóny s kvintou. A na posledním sedmém stupni zní zmenšeně malý septakord, jemuž odpovídá *lokrický modus*. Vzhledem k tomu, že může fungovat jako náhrada za dominantu, bude zde avoidem tentýž tón jako u dominanty, zde tedy nóna – tón c. A tenzemi pak budou 11 a malá 13.

První, třetí a šestý stupeň fungují jako tónické funkce a mohou tak být vzájemně *substituenty*, což platí i pro druhý a čtvrtý stupeň, které mají subdominantní

charakter. Dominantní funkci v jazzové harmonii na rozdíl od harmonie klasické splňuje pouze pátý a sedmý stupeň, protože v klasické hudbě může být pátý stupeň nahrazen i třetím.

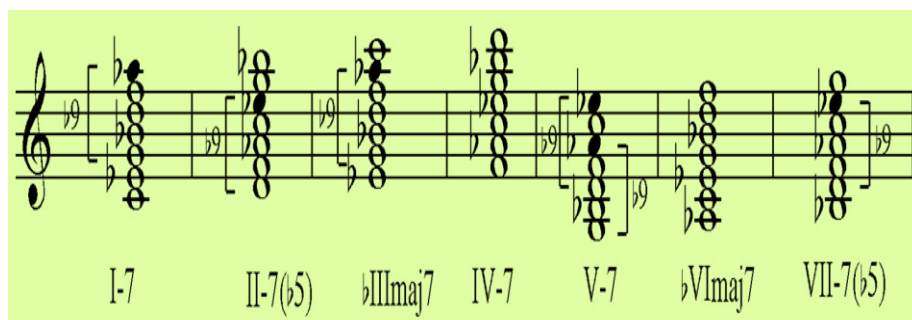
Výše uvedené skutečnosti postačí jazzovému hráči k tomu, aby byl schopen základní improvizace na hlavní i vedlejší stupně v dur a mohl tak vytvářet správné úpravy akordů obohacené o tenze.



Obr. 20: Ukázka durového systému s vyznačenými avoidy.

3.2 Mollové tóniny

Systém harmonických funkcí v mollové tónině je odvozen od kombinace akordického systému *moll harmonické* a *moll aiolské stupnice*. Z tohoto důvodu nebudeme podrobně rozebírat akordický systém moll aiolské a moll harmonické každý zvlášť. Aiolský akordický systém je shodný s akordickým systémem durové stupnice, jde ve skutečnosti pouze o rotaci téže stupnice, s tím rozdílem, že se mění pouze stupeň, na kterém daný akord leží.



Obr. 21: Mollový systém aiolský.

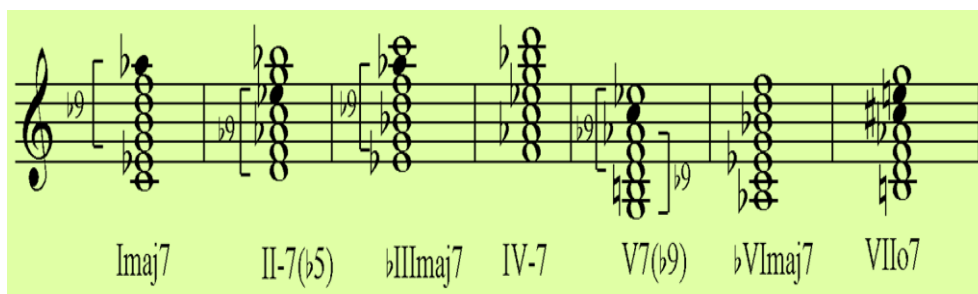
Jak jsme již uvedli výše, mollový systém užívaný v rámci jazzové harmonie kombinuje akordický materiál z aiolské stupnice (druhý, třetí, čtvrtý a šestý stupeň) a akordiku z moll harmonické stupnice (první, pátý a sedmý stupeň).

Na prvním stupni se nachází *mollová harmonická stupnice*, která se v praxi důsledně neuplatňovala, jelikož celá řada slavných jazzových interpretů mnohdy používala moll melodickou, moll aiolskou nebo dórskou stupnici. Tenzemi zde budou 9 a 11, protože 13 je zde malá a svírá interval malé nóny s kvintou. Na druhém stupni lze vytvořit zmenšeně malý septakord, jemuž odpovídá *lokrická stupnice*. Tenzemi zde budou 11 a malá 13. Nóna je zde malá a funguje tedy jako avoid. Na třetím stupni se uplatňuje princip vypůjčení z moll aiolské, čímž se nám zde objeví tvrdě velký septakord, jemuž odpovídá *jónská stupnice*. Avoidy a tenze zde budou stejné, jako kdyby se jednalo o tónický akord. Na čtvrtém stupni lze postavit měkce malý septakord, jemuž odpovídá *dórská stupnice*, přičemž v tomto případě užití dórské stupnice se nebude vyskytovat žádný avoid. 13 zde není tercií z dominanty, jako tomu bylo v případě druhého stupně v dur. Nevzniká tedy žádný konflikt dominantního a subdominantního zvuku.

Na pátém stupni vznikne díky uměle zavedenému citlivému tónu dominantní septakord, jemuž odpovídá *mixolydická stupnice*.²¹

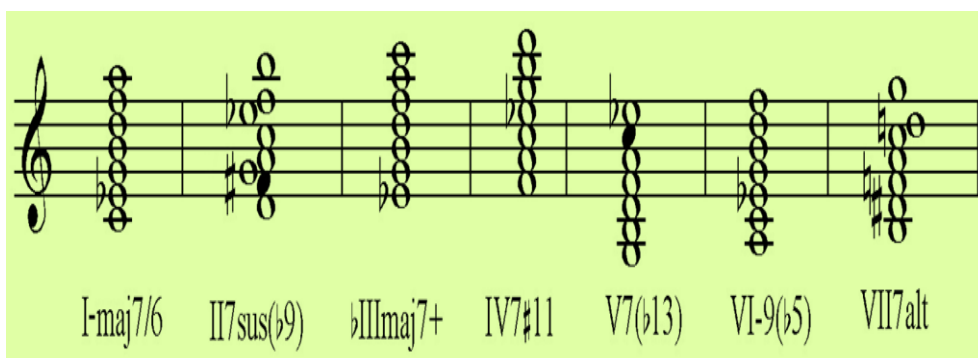
Na šestém stupni zní tvrdě velký septakord, jemuž odpovídá *lydická stupnice* neobsahující žádný avoid. A na sedmém stupni se nachází zmenšeně zmenšený septakord, jemuž odpovídá stejná stupnice, jako tomu bylo v případě dominanty. Tenzemi zde budou malá 13 a malá 7, zatímco avoidy zde budou snižená 11 a malá 9. Jedná se prakticky o tytéž tóny jako v případě dominanty, s tím rozdílem, že z malé 13 u dominanty se v případě sedmého stupně stane snižená 11, což je půltón nad akordickým tónem, a tak jak jsme již shora několikrát uvedli, půjde o avoid.(viz obr. 22).

²¹ Dominanta je specifický akord, který vzhledem ke své funkci zvyšování napětí, poskytuje více možností pro výběr akordické stupnice, jak o tom pojednáváme v následující kapitole 3.3 *Druhy akordických stupnic*. Na tomto místě je možné dominantu proložit také mixolydickou stupnicí, v níž je alterovaná nóna oběma směry a alterovaná sexta. Jedná se de facto o *moll harmonickou stupnici hranou od pátého stupně*, v níž je přidán tón – zvětšená sexta, což je zároveň zvýšená nóna dominantního septakordu. Tato stupnice bude konkrétně vypadat následovně: *g, as, b, h, c, d, es, f*. Tenzemi zde budou malá a zvětšená 9, malá 13 a avoidem zde bude 11.



Obr. 22: Mollový systém vzniká kombinací moll harmonické a aiolské.

Zvláštním případem mollového systému je akordika odvozená z moll melodické stupnice, ve které se nepracuje s téměř žádnými avoidy, jelikož nadstavbové tóny septakordů vytvořených na každém stupni, až na výjimky (septakord na II. a V. stupni), nesvírají konfliktní interval s některým z akordických tónů.



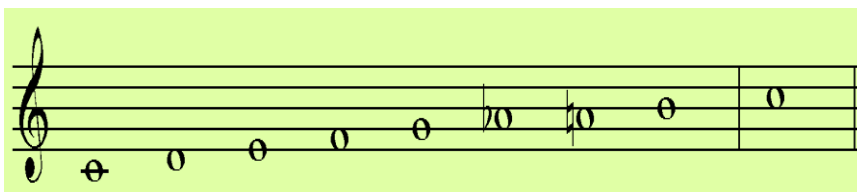
Obr. 23: Mollový systém melodické stupnice.

3.3 Druhy akordických stupnic

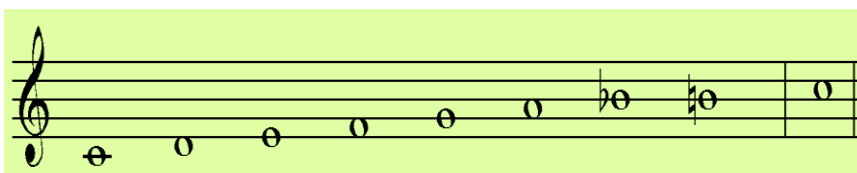
Existují tři oblasti akordických stupnic, jimiž jsou stupnice *tónické*, *subdominantní* a *dominantní*. Volba každého z těchto druhů stupnic v improvizaci se řídí analýzou harmonických funkcí. Např. u tvrdě velkého septakordu v dur je třeba provést tuto analýzu, aby bylo možné určit, zdali bude proložen jónskou v případě tónické funkce nebo lydickou stupnicí v případě funkce subdominantní.

Oblast tónických akordických stupnic se řídí systémem, ve kterém je skladba psána (dur nebo moll). Na této tónice tak lze použít zejména jónskou, moll aiolskou, moll harmonickou, moll melodickou, dórskou, mollovou pentatonickou nebo bluesovou stupnici.

Modifikací durové stupnice je stupnice, která se vyvinula v bebopové éře (40. léta), jedná se tedy o tzv. *bebopovou durovou stupnici*. Ta pomocí alterace šestého stupně zavádí přidání půltónu mezi pátý a šestý stupeň, aby při tvorbě melodie v improvizaci vycházel na každou dobu v taktu akordický tón. Pokud se hraje durová stupnice v osminovém pohybu, vychází na čtvrtou dobu septima a na první dobu dalšího taktu nóna. A na každou další dobu tedy neakordický tón. Pokud se zavede půltón mezi pátý a šestý stupeň, získáme na čtvrté době sextu, která je od nástupu swingové éry (30. – 40. léta) považována za akordický tón a na době prvního taktu se začíná opět základním tónem. Tentýž princip se uplatňoval i u *dominantní mixolydické* zavedením půltónu mezi sedmý a osmý stupeň a také u *dórské stupnice* zavedením půltónu mezi tytéž stupně. V *moll melodické* se zavádí mezi pátý a šestý stupeň. Tyto stupnice nazýváme *dominantní bebopová*, *moll 7 bebopová* a *moll melodická bebopová*.



Obr. 24: Durová bebopová.



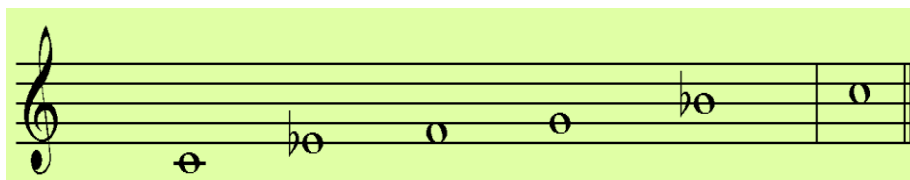
Obr. 25: Dominantní bebopová.

V mollové tónině lze použít jako stupnici *na tónice* moll aiolskou, melodickou, dórskou (jakožto prvek modalit²²), *mollovou pentatonickou* a z ní odvozenou *bluesovou*, která vznikne přidáním tzv. *blue note*.²³ Pokud akordická značka neobsahuje údaj o septimě, tzn. není zřejmé, jestli se jedná o moll 7 nebo moll maj, je použití těchto stupnic libovolné a záleží na komunikaci hráčů, kterou z daných

²² V modální oblasti jazzové harmonie. Tato oblast je mimo zaměření naší práce.

²³ Jedná se o interval, který osciluje přibližně ve čtvrttónových relacích. U moll bluesové se vyskytuje na pátém stupni a směřuje směrem ke zmenšené kvintě. Mezi nejdůležitější blue notes patří třetí a sedmý stupeň durové stupnice (oscilují mezi malou a velkou tercií a septimou). A. Matzner a kol. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*, s. 54, 55.

stupnic zvolí. Jestliže údaj v akordické značce předepíše malou septimu, lze volit mezi aiolskou, dórskou, mollovou pentatonikou a bluesovou a naopak pokud údaj předepíše velkou septimu, volíme mezi moll harmonickou nebo moll melodickou. Často se lze setkat se značkou moll 6, což opravňuje hráče k volbě moll melodické nebo dórské.



Obr. 26: Moll pentatonická.



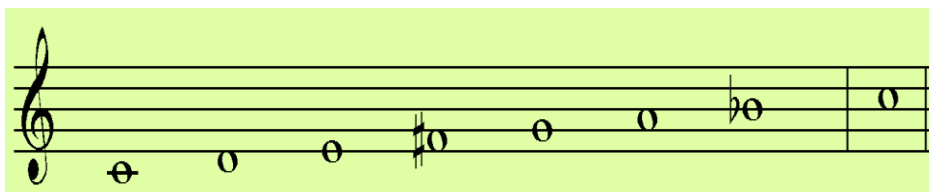
Obr. 27: Moll bluesová.

Dalším druhem jsou stupnice *subdominantních funkcí*. Na *druhém stupni* se v durové tónině používá dórská nebo výše zmíněná moll 7 bebopová. Vyskytují se však také případy, ve kterých je na druhém stupni durové stupnice předepsán zmenšeně malý septakord. To je situace, ve které se kombinuje akordický systém odvozený z moll melodické stupnice s durovým systémem. V mollové tónině by se tato situace řešila lokrickou stupnicí, kdežto v durové tónině se řeší *lokrickou stupnicí s velkou 9*. Například v tónině C dur akord d zmenšeně malý, bude v nástavbě obsahovat velkou 9 a 11. Stupnice odvozená z tohoto akordu bude vypadat následovně: *d, e, f, g, as, b, c*. Tento tvar de facto odpovídá mollové melodické stupnici hrané od šestého stupně. Použitá stupnice v durovém systému tak odpovídá šestému modu moll melodické stupnice (lokrická V9).



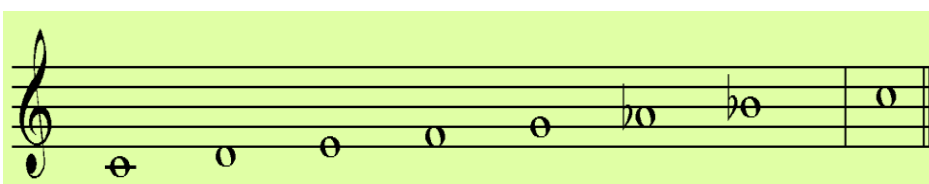
Obr. 28: Lokrická V9.

V durové tónině na *čtvrtém stupni* bude hrána lydická stupnice, neobsahující žádný avoird. V případě mollové subdominanty v durové tónině se volba stupnice řídí předpisem o septimě. Moll 7 generuje dórskou stupnici a moll Maj moll melodickou. V mollové tónině bude na čtvrtém stupni vždy dórská, pokud nedojde k zavedení moll melodické stupnice generující durovou subdominantu, již odpovídá *mixolydická stupnice se zvýšenou kvartou*, což je čtvrtý modus moll melodické stupnice a např. v c moll bude vypadat následovně: *f, g, a, h, c, d, es*, což je de facto c moll melodická hraná od čtvrtého stupně.



Obr. 29: *Mixolydická se zvýšenou kvartou.*

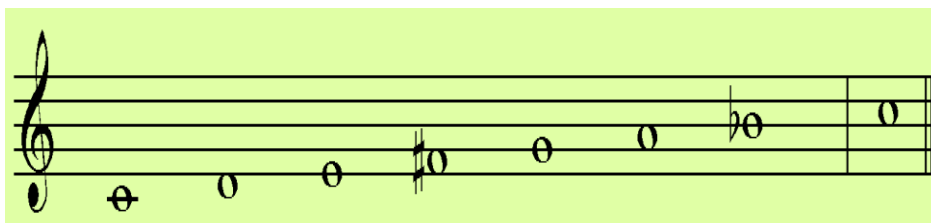
Dalším typem akordických stupnic jsou *dominantní stupnice*, jejichž podobu ovlivňují předpisy v akordických značkách vztahující se k alteracím nón, 11, 13 a kvinty. Samotná dominanta bez jakýchkoli alterací se v durové tónině řeší mixolydickou stupnicí. Jestliže zavedeme alterované tóny, získáme následujících *osm stupnic*. Nejjednodušší alterací je snížení 13, čímž se do mixolydické stupnice přidá jedno béčko a vznikne tak de facto *moll melodická stupnice hraná od pátého stupně*. A vypadá následovně: *c, d, e, f, g, as, b* a značí se $C7^{(b13)}$. Tato stupnice se používá, pokud se směřuje do mollové tóniny.



Obr. 30: *Moll melodická hraná od V. stupně.*

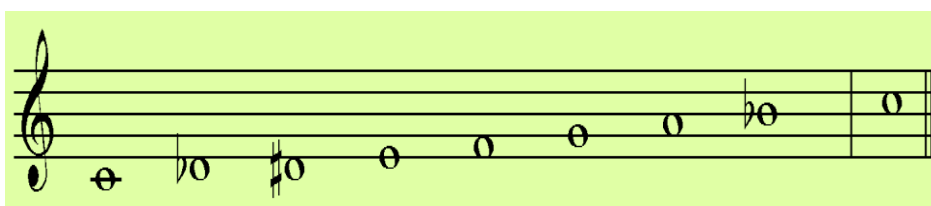
Druhou nejjednodušší alterací je zvýšení kvarty v mixolydické stupnici, čímž vznikne de facto g moll melodická hraná od čtvrtého stupně. Má podobu: *c, d, e, fis, g, a, b* a značí se $C7^{(11\#)}$ a nese název *lydická b7*. Tato stupnice se používá pro případ, kde dominantní septakord je rozveden o půltón níže, např. $Db^7(9)$ do C dur. Tento postup lze vysledovat již ve vážné hudbě, kde je znám jako dvojitá alterace tercie sedmého stupně. Konkrétně pak v C dur akord *h, d, f, as* alterován na *h, des*

(es), f, as. A jeho stupnice bude mít právě podobu výše zmíněné lydické b7, jen s tím rozdílem, že bude stavěná od des. Tento jev se v jazzu nazývá tritónová substituce dominanty a bývá řešen touto stupnicí.



Obr. 31: Intervalové složení lydické b7 je shodné se složením mixolydické se zvýšenou 4.

Další v pořadí je mixolydická stupnice, v níž alterujeme nónu oběma směry. Nese název *mixolydická b9#9*. Používá se, pokud dominanta směřuje do durové tóniny. Obsahuje avoid 11. Jedná se prakticky o dur harmonickou stupnici s přidáním zvětšenou sextou, jež je hraná od pátého stupně. Bude mít podobu: c, des, dis, e, f, g, a, b a bude značena C7^(b9). Další z alterovaných dominantních stupnic, která směřuje do durové tóniny, je mixolydická stupnice, v níž alterujeme kvintu oběma směry, přičemž zachováme velkou nónu. Alterovaná kvinta vylučuje přítomnost čisté kvarty a velké sexty v akordu. Tímto nám vznikne *celotónová*, neboli *hexatónická dominantní* stupnice, již začal používat mimo jiné skladatel Claude Debussy.²⁴ Tato stupnice bude mít podobu: c, d, e, ges, gis, b (enharmonicky c, d, e, fis, gis, ais) a její značení je C7^(#5).



Obr. 32: Mixolydická b9#9.



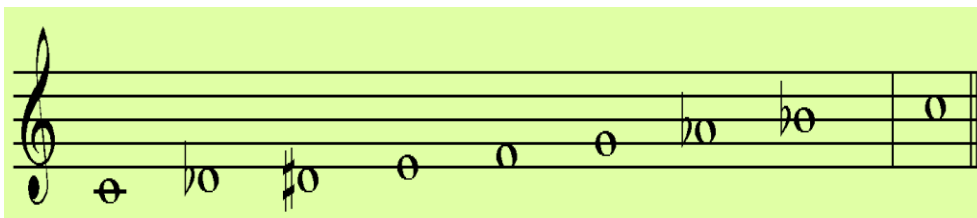
Obr. 33: Celotónová.

²⁴ Debussy ji používal jako exotický prvek, poté co byl inspirován světovou výstavou v Paříži (1889).



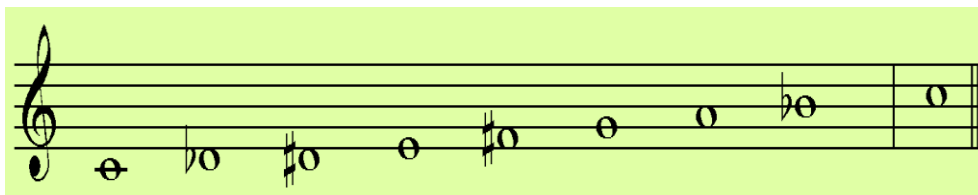
Obr. 34: Ukázka celotónové stupnice z Debussyho skladby *Voiles (Plachetnice)* z 1. knihy preludií.

Přidáním alterace sexty směrem dolů v mixolydické stupnici s alterovanými nónami, vznikne dominantní stupnice nesoucí název *mixolydická b9#9b13*. Tato stupnice směřuje do mollové tóniny a obsahuje avoid 11. Jedná se de facto o moll harmonickou stupnici s přidanou zvýšenou sextou, která je hraná od pátého stupně. Vycházíme-li z f moll harmonické s přidanou zvýšenou sextou, bude vypadat následovně: *c, des, dis, e, f, g, as, b* a má značení $C7^{(b9\#9b13)}$.



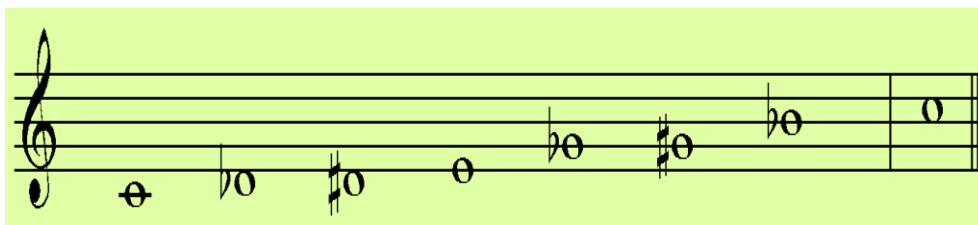
Obr. 35: *Mixolydická b9#9b13*.

Poslední z dominantních stupnic směřující do durové tóniny a obsahující alteraci nóny oběma směry a alteraci kvarty směrem nahoru je *dominantní zmenšená*. Vypadá následovně: *c, des, dis, e, fis, g, a, b* a má značení $C13^{(b9\#11)}$. Neobsahuje žádný avoid, protože se jedná o umělý modus, který je možné vysledovat již v tvorbě některých skladatelů 19. a 20. století (B. Smetana, N. R. Korsakov, C. Debussy, I. Stravinskij, B. Bartók a O. Messiaen). Jedná se vlastně o Messiaenův modus 1 2 1 2. Jiný název pro tuto stupnici může být *oktatonika*, či *DIM 1/2 stupnice*, který se užívá v jazzu. Její aplikace v dominantní funkci je záležitostí pouze jazzové harmonie.



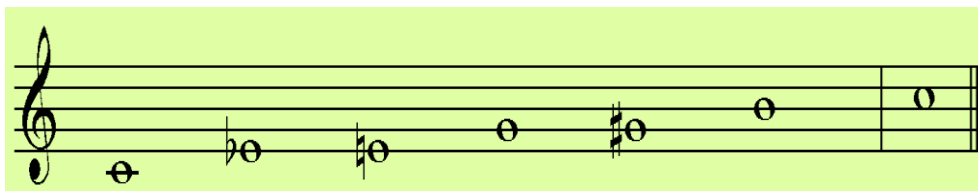
Obr. 36: Dominantní zmenšená, neboli oktatonika.

Poslední dominantní stupnice, která má nejvíce alterací, nese příznačný název *alterovaná stupnice*. Obsahuje alterované nóny a alterovanou kvintu²⁵ oběma směry. Směřuje spíše do mollové tóniny, avšak v některých závěrech u jazzových standardů může být z důvodu zvýšení napětí rozvedena do durové tóniny. Neobsahuje žádný avoid, protože se jedná o sedmý modus moll melodické stupnice. Má podobu *c, des, dis, e, ges, gis, b* a má značení $C7^{alt}$.



Obr. 37: Alterovaná.

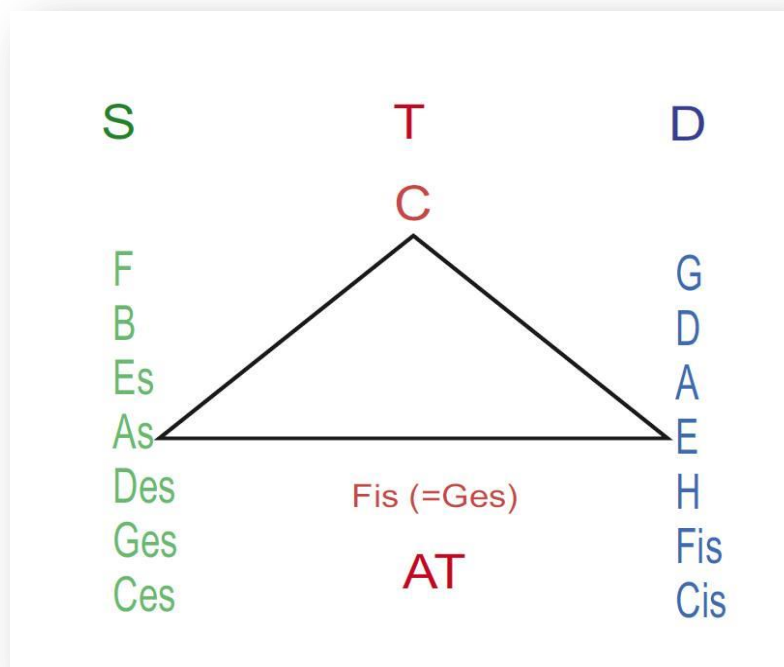
Posledním typem akordické stupnice v jazzu je zřídka používaný umělý modus obsahující ve své intervalové struktuře střídání malé tercie a půltónu. Nese název *zvětšená stupnice* a vzniká kombinací tří durových kvintakordů vzdálených od sebe o velkou tercii. Konkrétně pak *C dur, E dur* a *As dur*. Sdružení těchto kvintakordů vygeneruje stupnici následujícího tvaru *c, es, e, g, gis, h*. Tato stupnice nikterak nezapadá do funkčně harmonického systému a v jazzové improvizaci se používá pouze jako barevný prvek na tónických nebo průchodných funkcích.



Obr. 38: Zvětšená stupnice.

²⁵ Stupnice vypadá, jako kdyby měla alterovanou kvintu oběma směry, a tak se vynechává čistá kvinta. Ve skutečnosti se ale jedná o alterovanou 11, tedy $11^{\#}$ a alterovanou 13, tedy 13^b .

Zvětšená stupnice tedy představuje velmi zajímavý modus, který je složen ze všech tří funkcí (T-S-D), respektive jejich substitucí, čímž vzniká harmonická kadence. Doložme si toto tvrzení na následujícím *funkčním stromečku*:



Obr. 39

Taktéž Sergej Prokofjev v klavírním cyklu *10 skladeb z baletu Romeo a Julie*, op. 75 ve 4. části *Julie děvčátko* použil tyto akordy:



Obr. 40

Jednou oblastí jazzové teorie je stavba těchto stupnic, avšak mnohem komplikovanější problematikou je jejich volba v konkrétním harmonickém průběhu. Tuto problematiku můžeme dokladovat na kompozici od Josepha Kosmy *Autumn Leaves*:

The image shows a handwritten musical score for the jazz standard "Autumn Leaves" by Johnny Mercer. The score is written on a grand staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "MOD. SWG". The title "AUTUMN LEAVES" and the composer "JOHNNY MERCER" are written at the top. The score consists of eight staves of music, with various chords and Roman numerals written above and below the notes. The chords include A-7, D7, Gmaj7, Cmaj7, F#7 b5, B7, E-7, B7 b9, F#7 b5, B7 b9, E-7, Eb7 b9/V, D-7, Db7 b9/V, Cmaj7, B7 b9, and E-7. Roman numerals are also present, such as IV, VII, III, VI, II, V, I, and bVII. The word "FINE" is written at the end of the eighth staff. At the bottom of the page, there is a reference to "BILL EVANS - 'POETRY IN JAZZ'".

Obr. 41

Autumn leaves je jedním z nejznámějších jazzových standardů, který složil v roce 1945 skladatel Joseph Kosma a francouzský text napsal Jacques Prévert. Poprvé byla píseň zazpívána Yvesem Montandem ve filmu „Brány noci“ (Les Portes de la nuit). Americký textař Johnny Mercer opatřil píseň v roce 1949 anglickým textem a originální francouzský název změnil na dnešní „*Autumn Leaves*“.

Skladba je komponovaná v tónině e moll, přičemž melodie příznačně začíná na prvním stupni. Úvodním akordem standardu je Am^7 , který můžeme proložit dórskou stupnicí. Jedná se o IV. stupeň, který se dále rozvádí do D^7 , což je sedmý stupeň jazzového standardu a který lze proložit mixolydickou stupnicí. Poté následuje $Gmaj^7$, tedy třetí stupeň v tónině e moll, do něž jazzový hudebník může vložit jónskou stupnicí. Následující septakord $Cmaj^7$ představuje šestý stupeň a lze ho řešit lydickou stupnicí. Poté je ve standardu akord $F\#m^7\ b^5$, který je druhým stupněm a jelikož se rozvádí do akordu B^7 , tedy do pátého stupně, jedná se o tzv. *dominantní jádro*²⁶. $F\#m^7\ b^5$ lze prohrát lokrickou stupnicí a akord B^7 stupnicí mixolydickou. Následující akord Em je tónikou skladby, a tak s předchozími dvěma akordy tvoří základní harmonickou progresi.²⁷ Lze ho proložit mollovou aiolskou stupnicí jako i v následujícím taktu, v němž harmonie zůstává stejná.

Po repetici, druhý díl standardu začíná akordem B^7 , tedy pátým stupněm, který lze opět proložit mixolydickou stupnicí. Po něm následuje znovu tónika trvajících dva takty, která však vzhledem k tónu dis vyskytujícímu se v melodii, generuje moll harmonickou stupnicí. Poté se rovněž nacházejí akordy s menší obměnou již zaznělé, a to $F\#m^7\ b^5$, $B^7\ b^9$ a Em , které jsou základní harmonickou progresí. V improvizaci se mohou řešit akordickými stupnicemi, které jsme u nich zmínili výše, přičemž $B^7\ b^9$ generuje stupnicí mixolydickou b^2 . Taktéž sled souzvuků Am^7 , D^7 a $Gmaj^7$ opakující se ze začátku standardu, můžeme proložit u nich uvedenými stupnicemi. Posléze následuje již potřetí vyskytující se harmonická progresie *II-V-I*, tedy akordy $F\#m^7\ b^5$, B^7 a Em^7 . V polovině taktu nastupující akord E^{b7} se dá považovat za jakoby snížený první stupeň, nicméně vzhledem k funkci alterace, v níž se tóny tóniky nealterují, představuje tento akord tzv. *tritónovou substitucí*²⁸, která se půltónově rozvádí do akordu Dm^7 . Rovněž následující akord D^{b7} je tritónovou substitucí a rozvádí se tak do $Cmaj^7$. E^{b7} , tak lze řešit alterovanou stupnicí, Dm^7

²⁶ Spoj II^7-V^7 se v jazzové hudbě nazývá *dominantní jádro* a v analýzách se značí vodorovnou svorkou.

²⁷ Viz kapitola 4.2 *Základní harmonická progresie (II-V-I)*, s. 29.

²⁸ Viz kapitola 4.3 *Jiné podoby základní harmonické progresie*, s. 31.

stupnicí dórskou, D^{b7} opět alterovanou a Cmaj⁷ lydickou. Zbývající dva akordy B^{7 b9} a Em jsou pátým a prvním stupněm. První z nich lze prohrát stupnicí mixolydickou b2 a tónický akord proložit mollovou aiolskou, jak jsme již zmínili.

4 Harmonická věta

Za harmonickou větu (harmonickou progresi) považujeme především sled kostrových akordů charakterizujících tóninu či v širším slova smyslu hudební strukturu.²⁹ Základem každé harmonické věty je spoj několika klíčových akordů, v jazzové harmonii tzv. *dominantního jádra* (II-V), což můžeme označit také jako kadenční postup.³⁰ Tato základní progresie se dá obohacovat a rozvíjet o další akordy, jejichž spojováním vzniká více či méně rozvinutá hudební struktura.³¹ V rámci harmonické věty může také dojít k vybočení nebo i k celkovému přechodu do jiné tóniny.

4.1 Spojování akordů („voicings“)

Jazzová harmonie se neřídí striktními pravidly vedení hlasů (např. zákaz postupu v paralelních kvintách), tak jak jsou známy z klasické harmonie. Jedno z mála doporučených pravidel, které v jazzové harmonii nalézáme, je vedení hlasů tak, aby žádný hlas nepostupoval v příliš velkých intervalech (postup max. o malou sextu podobně jako tomu je v klasicko-romantické harmonii). Paralelní postupy **nejsou** zakázány, neměly by se však nadužívat. Za výrazný stylotvorný prvek ve vedení hlasů se považují paralelní kvarty ve vrchních hlasech. Soprán každého akordu by měl postupovat výrazně melodicky, aby sled *voicingů* působil plasticky, zároveň je však třeba dbát toho, aby hlas nepostupoval v příliš velkých intervalech, jak už jsme naznačili výše. Pokud to harmonická progresie umožňuje, je ideální zadržet některý ze středních hlasů. Tento princip zadržování, při kterém se tercie původního akordu mění v septimu následujícího akordu, či septima původního akordu přechází do tercie následujícího akordu, se nachází v klasicko-romantické

²⁹ Pojem *harmonická progresie* v klasicko-romantické harmonii znamená spojení libovolných akordů, resp. akordů postavených v souladu s jejími pravidly na jakýchkoliv stupních dané tóniny. V jazzové harmonii se však termín *harmonic progression* častěji používá v souvislosti s kadenčním postupem (II-V-I) jako tomu je např. v knize: M. Svoboda. *Praktická jazzová harmonie*, s. 29.

³⁰ Nettles kadenční postup definuje takto: „*The term **cadence** means melodic and/or harmonic movement to a point of rest. That point of rest is the cadence*“. B. Nettles. *Harmony I* [e-book], s. 44.

³¹ *Hudební strukturou* zde míníme systém, který je založen na vzájemné propojenosti jednotlivých prvků, v našem případě akordů. Vzhledem k tomu, že prvky nejsou chápány izolovaně jako pouhý souhrn, vytváří se mezi nimi vztah založený na bázi hierarchické organizace. Tímto působením dosahuje hudební struktura své celistvosti.

harmonii pod pojmem *přísný spoj*. I když se zde nejedná o přeměnu tercie v septimu, taktéž se společný tón (společné tóny) zadržuje v témže hlase.³²

4.2 Základní harmonická progrese (II-V-I)

Harmonickou kadenci v klasické hudbě tvoří sled akordů postavených na hlavních stupních tóniny, tedy T-S-D-T. V jazzu je v kadenčním postupu subdominanta nahrazena II. stupněm, zatímco D s T zůstává, jedná se tedy o spojení II-V-I. Charakter této progrese je výrazně ovlivněn tím, že základním jazzovým materiálem jsou septakordy. V rámci základní harmonické progrese v oblasti jazzové hudby lze vysledovat jisté zásady ve vedení a zadržování hlasů. Ideálním příkladem je spoj těchto akordů (rozumí se II, V, I) upravený do trojhlasu, obsahující základní tón, tercii a septimu. Tyto tři tóny vytvářejí základní pilíř akordu a právě pro ně platí striktní pravidla. Ostatní hlasy mohou postupovat libovolně. Příkladem takové kadence v C dur bude spojení tří trojzvuků *d-f(a)-c* (II. stupeň), *g-h(d)-f* (V. stupeň) a *c-e(g)-h* (I. stupeň). Basový tón vždy odpovídá základnímu tónu daného akordu, má tedy standardizovaný postup kvinta dolů (kvarta nahoru) a kvarta nahoru (kvinta dolů). Prostřední hlas (tón *f*) tvoří v prvním trojzvuku tercii a zároveň funguje jako septima následujícího dominantního akordu, musí tedy být zadržen a do třetího trojzvuku postupovat půltónovým krokem do tercie (do tónu *e*) tónického akordu. Vrchní hlas (tón *c*) tvoří septimu v prvním trojzvuku a je do následujícího trojzvuku na dominantě rozveden půltónovým krokem směrem dolů (do tónu *h*), čímž vytvoří tercii a zůstane zadržen, jelikož v tónickém souzvuku působí jako septima. Výše popsaný postup hlasů by měl být dodržen, a to i pokud do této progrese zavedeme další hlasy (viz obr. 42).

³² V. Tichý. *Harmonicky myslet a slyšet*, s. 55.

Musical notation for Obr. 42. The treble clef shows chords D⁻⁷, G⁷, and C^{maj7}. The bass clef shows chords II⁷, V⁷, and Imaj⁷. Arrows indicate voice leading between notes of adjacent chords.

Obr. 42

Na tomto příkladě (viz obr.) je vyobrazen kadenční postup II-V-I obohacený o další hlas - kvintu. Toto akordické spojení zahrnuje tzv. *dominantní jádro*, tedy spoj akordů II^{m7}-V⁷. Basový tón, tercie i septima každé z harmonických funkcí postupuje dle popsaných pravidel, přičemž jejich kvinty se nacházejí v sopránovém hlase.

Jestliže by se kadenční postup II⁷ V⁷-Imaj⁷, příznačný pro jazzovou hudbu, použil v rámci zásad klasické harmonie, je nutné vyhnout se rozvodu V⁷ do Imaj⁷. V harmonické progresi II⁷ V⁷-Imaj⁷ by závěrečná septima na tónice zůstala nerozvedena, což v klasické harmonii není přípustné, obzvláště ne na tónice, která je vždy klidovou funkcí. Septima je v klasicko-romantické harmonii chápána jako disonantní prvek³³ tíhnoucí k rozvodu, proto musí klesat půltónově směrem dolů. Septakord na V. stupni tak budeme rozvádět do T, T⁶, či do VI. Kromě toho zde vzniká zakázané míšení rozloh.

Musical notation for Obr. 43. The treble clef shows chords D⁻⁷, G⁷, and C. The bass clef shows chords II⁷, D⁷, and I. Arrows indicate voice leading between notes of adjacent chords.

Obr. 43

³³ Viz kapitola 1 Akord, s. 3.

4.3 Jiné podoby základní harmonické progresse

Harmonická progresse II-V-I nemusí být naplňována pouze těmito stupni, ale stejně jako v klasické harmonii může dojít k jejich nahrazení - *substituci*. Zatímco obohacování harmonické věty T-S-D-T kvintakordy vedlejších stupňů může vypadat následovně:

T	-	S	-	D	-	T												
T	-	II	-	D	-	T												
T	-	VI	-	S	-	D	-	T										
T	-	VI	-	S	-	II	-	D	-	T								
T	-	VI	-	II	-	D	-	T										
T	-	VI	-	S	-	II	-	VII	-	D	-	T						
T	-	VI	-	S	-	II	-	VII	-	III	-	VI	-	II	-	D	-	T
T	-	III	-	S	-	D	-	T										
T	-	III	-	VI	-	S	-	D	-	T								
T	-	III	-	VI	-	II	-	D	-	T								
T	-	III	-	VI	-	II	-	D	-	T	-	S	-	VII	-	III	...	
T	-	D	-	VI	-	S	-	D	-	T								
T	-	D	-	VI	-	II	-	D	-	T								
T	-	D	-	VI	-	S	-	II	-	D	-	VI	...					

Obr. 44: Tabulka³⁴ vyobrazuje zavedené funkční postupy uplatňované v rámci klasické harmonie.

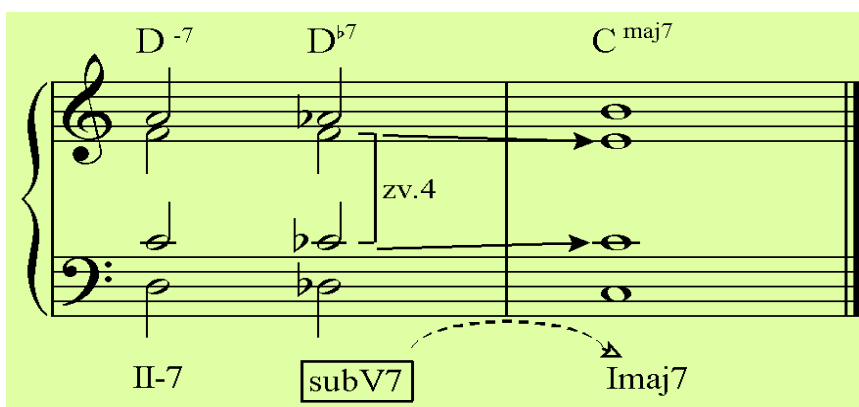
v jazzu se substitute (septakordy na II., III., VI. a VII. stupni) kadenčního postupu řídí dle tónového systému (dur či moll). V následujících řádcích uvedeme zástupce hlavních funkcí (T, IV. a V. stupně) v systému dur bez výskytu chromatických prvků.

Tóniku v durové tónině můžeme zastoupit III. a VI. stupněm, stejně jako je tomu v klasické harmonii. Subdominantu se nahrazuje pouze II. stupněm, na rozdíl od klasické harmonie, ve které ji může substituovat i VI. stupeň. Je to proto, že se tóny septakordu na VI. stupni částečně překrývají se septakordem na tónice, VI. stupeň zde postrádá subdominantní charakter. Z téhož důvodu lze dominantu bez

³⁴ V. Tichý. *Harmonicky myslet a slyšet*, s. 84.

zavedení chromatiky nahradit pouze VII. stupněm, protože III. stupeň, fungující v klasicko-romantické harmonii spolu se VII. stupněm jako zástupce dominanty, se překrývá s tóny tónického septakordu.

Jako náhradu dominanty (v praxi se to děje velmi často) lze také užit tzv. *tritónovou substituci*³⁵, při níž vzniká obměna ve výše popsaném vedení hlasů.³⁶ Taktéž se jedná o tvrdě malý septakord, ale postavený od dominantního souzvuku o zvětšenou 4 níž, čímž vlastně vzniká akord na sníženém druhém stupni v rámci dané tóniny. V tomto případě postupuje basový tón dvěma půltónovými kroky z druhého stupně přes tritónovou substituci dominanty do tóniky. (Dm⁷, D^{b7}, CMaj⁷, oproti základní harmonické progresi Dm⁷, G⁷ a CMaj⁷).



Obr. 45: Tritónovou substituci značíme v analýzách **subV7**.

V klasické harmonii se kvintakord postavený na sníženém II. stupni nazývá *frygický akord* (*des-f-as* nebo *des-fes-as*). Jeho funkčnost je však na rozdíl od tritónové substituce subdominantní.

³⁵ V anglickém jazyce se termín nazývá jako *substitute dominant*. E. Sarath. *Music Theory Through Improvisation*, s.177.

³⁶ Viz kapitola 4.2 *Základní harmonická progresie (II-V-I)*, s. 29.

4.4 „Kolečko“ („houpačka“)

V jazzové hudbě používáme tento slangový výraz pro sled akordů tóniky (případně třetího stupně), šestého stupně, druhého stupně a dominanty, který se neustále v tomto pořadí opakuje, dokud ho hráči na znamení neukončí. Tento doškálný spoj se může využívat na začátcích a na koncích jazzových standardů. I zde je možné provádět různé obměny akordů a vytvářet tak různé harmonické kombinace. V jazzovém standardu *Time After Time* od britsko-amerického skladatele Jule Styneho se tento sled vyskytuje ve své základní podobě (I-VI-II-V) počínaje jeho prvním taktem:



Obr. 46

Jak už bylo řečeno výše, tyto doškálné harmonické spoje lze nalézt v mnoha variovaných obměnách. Jako příklad může posloužit i jazzová píseň *Lady Bird* od amerického jazzového klavíristy a skladatele Tadda Damerona (viz obr. 47).



Obr. 47

I v klasické hudbě se můžeme setkat s postupem I-VI-II-V, nalezneme ho např. v první větě klavírní sonáty op. 2 č. 1 f moll Ludwiga van Beethovena:



Obr. 48

Tento harmonický postup však není opakován. Našli bychom jistě i další skladby, ale byla by to opět pouze ukázka stejného akordického sledu. Princip však zůstává nenaplněn. „Kolečko“ předpokládá improvizaci na danou harmonickou (rozšířenou) progresy, která však pro oblast klasické hudby není příliš typická, charakteristická. To však neplatí pro hudbu jazzovou, ve které je improvizace naopak zcela zásadní a přirozenou součástí interpretace.

V oblasti vážné hudby se kolečko principiálně podobá formě *passacaglie*, či tanci *La Folia*:



Obr. 49: Na této ukázce je vyobrazeno téma La Folia ze skladby C. Ph. E. Bacha, které představuje harmonický model pro následujících 12 variací („12 *Variationes über die Follie d'Espagnole*, H. 263, t. 1 – 16“).³⁷

Rovněž v *Kánonu D dur* Johanna Pachelbela napsaném kolem roku 1680 můžeme spatřovat podobnost s kolečkem:



Obr. 50

³⁷ Viz Příloha, s. 42.

4.5 Sekvence

Sekvencí se v hudbě hojně využívá již po staletí, a to bez ohledu na to, o jaký hudební druh či žánr se jedná. Je to postup, při kterém určitý úsek harmonické věty transponujeme o určitý interval výš nebo níž a to opakovaně (alespoň dvakrát), přičemž transponovaný úsek nemusí nutně harmonicky přímo navazovat na úsek předchozí. Dokumentovat to můžeme např. na jazzovém standardu Duka Ellingtona *Satin Doll* (Dm⁷, G⁷, Dm⁷, G⁷; Em⁷, A⁷, Em⁷, A⁷):

Obr. 51

či písní *Shiny Stockings* od Franka Fostera (B^bm⁷, E^{b7}; Cm⁷, F⁷; dm⁷, G⁷). V obou těchto standardech se jedná o transpozici výš. Jiným příkladem je transpozice níž, což lze vysledovat např. v písni Bronislawa Kapera *Invitation* (D^bm⁷, G^{b7}, G^{b7}(alt.), Bm⁷; Bm⁷, E⁷, E⁷(alt.), Am⁷):

Obr. 52

nebo na jazzovém standardu Thelonie Monka *Round Midnight* (Bm^7 , E^7 ; $B^b m^7$, E^{b7}).

Rovněž v dílech klasické hudby nalezneme příklady, v nichž je harmonický model transponován výš. Zde je ukázka *Balady č.1 g moll, op. 23* Fryderyka Chopina:



Obr. 53

Příklad transpozice níž ve 4. větě *Symfonie č. 9 d moll, op. 125 s Ódou na radost* Ludwiga van Beethovena:

Obr. 54

5 Závěr

Tato práce si kladla za cíl osvětlit zejména interpretům „klasické“ hudby základní jevy užívané v jazzové harmonii za pomoci srovnání s harmonií klasickou. Pro jazzovou hudbu je příznačný prvek improvizace, kterým je mj. ovlivněna jak notace jazzových standardů, tak princip akordických stupnic, ale třeba i některé spoje akordů (viz „kolečko“). I přesto se nabízí celá řada srovnatelných jevů vyskytujících se v klasické harmonii, jak na ně v rámci jednotlivých kapitol bylo poukázáno a doloženo množstvím ukázek známých děl z oblasti klasické hudby. Věřím, že má práce svého vytyčeného cíle dosáhla a hudebníkům se stane při studiu základů jazzové harmonie dobrým pomocníkem.

Značný zájem o jazzovou hudbu v řadách odborné i laické hudební veřejnosti odráží počet stávajících i nově vzniklých jazzových festivalů, soutěží, rozhlasových stanic a také nově vybudovaných klubů primárně určených k produkci tohoto žánru. Pro ukázkou zmíním některé z nejvýznamnějších institucí, jež vznikly během posledních deseti let na území České republiky. Myslím si, že se jedná o úctyhodný počín. V rámci festivalů si určitě zaslouží zmínku *Jazz open Ostrava*, *JAZZ40L* pořádaný v Olomouci, *Jihočeský jazzový festival* konaný v Českých Budějovicích a také nedávno založené festivaly probíhající v Praze - *JAZZ ON 5* a *Mladí Ladí Jazz*. Své místo v současném hudebním životě si našly rovněž nově vzniklé soutěže pro mladé jazzové interprety, jako *Czech Jazz Contest* nebo *JazzPrix*. Zejména v Praze se v posledních letech prosadilo také několik nově vybudovaných jazzových klubů. Mezi nimi zaujímají důležitou roli *Jazz Dock* a *Jazz Republic*, dále „*The Loop*“, který se nachází na Občanské plovárně, a také scéna vzniklá v rámci *Kulturního centra Vltavská*. K velmi záslužným počínům se řadí také spuštění digitální stanice Českého rozhlasu *ČRo Jazz*, která vysílá tento žánr 24 hodin denně. I díky těmto dokladům stoupajícího zájmu o jazz si myslím, že si tento hudební žánr zaslouží více pozornosti a teoretické reflexe a věřím, že má práce byla smysluplná.

5.1 Poděkování

Ráda bych na tomto místě vyjádřila poděkování všem svým vyučujícím, kteří mi při psaní práce poskytli odbornou pomoc. Zejména děkuji profesoru Vladimíru Tichému, CSc. za kreativní přístup osvětlující danou problematiku z jiného úhlu pohledu.

Speciální díky patří vedoucímu mé bakalářské práce MgA. Tomáši Krejčovi, Ph.D., kterému vděčím za jeho trpělivost a cenné rady, které mi při studiu velmi pomohly.

Rovněž patří můj dík rodině za podporu a vytvoření potřebného zázemí.

6 Literatura

Jiří Fukač – Jiří Vysloužil. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Supraphon, 1997.

Karel Janeček. *Základy moderní harmonie*, Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1965.

Antonín Matzner a kol. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Část věcná. Praha: Supraphon, 1983.

Barrie Nettles. *Harmony I* [e-book]. Boston: Berklee College of Music, 1987.

Edward Sarath. *Music Theory Through Improvisation: A New Approach to Musicianship Training*. New York: Routledge, 2010.

Milan Svoboda. *Praktická jazzová harmonie*. Jc-Audio: Netolice, 2013.

Milan Šolc. *Tajemství akordových značek*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1964.

Vladimír Tichý. *Harmonicky myslet a slyšet*. Praha: Akademie múzických umění, 2011.

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

Jiří Vysloužil. *Hudební slovník pro každého: Díl první, věcná část*. Vizovice: Lípa, 1995.

12 Variations auf die Folie d'Espagne

Carl Philipp Emanuel Bach
edited by Stefano Ligoratti

Thema

The first system of musical notation shows the beginning of the 'Thema'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The melody in the treble staff starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. The bass staff provides a simple accompaniment with quarter notes G2, Bb2, and C3.

The second system continues the 'Thema' from the first system. The treble staff continues with quarter notes D5, E5, F5, and G5. The bass staff continues with quarter notes D2, E2, and F2.

Var. 1

The third system shows the beginning of 'Var. 1'. The treble staff features a more active melody with eighth and sixteenth notes, including a sharp sign (F#) and a flat sign (Bb). The bass staff continues with a steady accompaniment.

The fourth system continues 'Var. 1'. The treble staff has a series of eighth notes and sixteenth notes, with various accidentals. The bass staff maintains the accompaniment.

The fifth system continues 'Var. 1'. The treble staff shows a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff continues with the accompaniment.