

Ako urobiť partitúru

(prevzaté z časopisov Dychová hudba)

Vážení priatelia,

v tomto metodickom liste sme sa rozhodli, na pomoc hlavne mladým začínajúcim autorom a aranžérom dychovej hudby, priniesť rady a praktické návody, ako sa v tejto špecifickej oblasti orientovať. Ponúkame Vám využitie dlhoročných teoretických a praktických poznatkov a skúseností Mgr. Adama Hudeca, známeho slovenského i európskeho skladateľa, spracovateľa, aranžéra a čestného predsedu ZDHS. Prvé kapitoly sme prevzali po jeho korektúrach z časopisu Dychová hudba a ďalšie nové Vám chceme v budúcnosti prinášať v rozšírení tohto a v ďalších podobne zameraných metodických listoch.

Nemá to byť „Škola inštrumentácie“ v pravom slova zmysle, alebo lacný návod „ako sa stať Beethovenom“, až také veľké ciele si nekladíme, ale chceli by sme tieto kapitoly formou organizovaných seminárov, či tvorivých dielní aktualizovať pre záujemcov v budúcnosti na ich vlastných dielach a inštrumentáciách.

Veríme, že tieto metodické listy a na ne nadväzujúce semináre a tvorivé dielne, ktoré obnovujeme aj na podnet novovzniknutého Združenia skladateľov dychovej hudby, sa stanú dobrými pomocníkmi pre spokojnosť s vašou vlastnou prácou a hlbším poznaním.

Predstavenstvo ZSDH a ZDHS

Úvodom

Skôr, ako si sadneme k prvým taktom partitúry, mal by každý potenciálny skladateľ alebo inštrumentátor vedieť viacero vecí, ktoré konkrétnej skladateľskej alebo aranžérskej činnosti predchádzajú. V dnešnej úvodnej kapitole sa budeme venovať prípravným aspektom vzniku partitúry pre dychovú hudbu, v ďalších kapitolách budeme postupne rozoberať konkrétne činnosti, súvisiace so vznikom dobrej skladby alebo úpravy. Tematika je veľmi široká, vyžadujúca v prvom rade talent, vlohy pre túto činnosť (nie každému sú dané), ďalej pevnú vôľu, trpezlivosť a najmä - základné hudobné vzdelanie, t. j. ovládanie základov harmónie, stupnice, intervaly, akordy a ich obraty, rozsahy nástrojov, transpozície, modulácie, základné poznatky z hudobných foriem a pod. K týmto základným a nevyhnutným znalostiam z oblasti hudobnej teórie je veľmi vítaná prax v dychovom orchestri, či už na poste dirigenta alebo hráča, no predovšetkým vzťah k tomuto žánru, ktorý je rozhodujúci. Bez lásky a úprimnosti k dychovej hudbe nie je možné dosiahnuť v tomto žánri výraznejších úspechov.

Postupne sa dostaneme k detailnému rozpracovaniu viacerých tém, súvisiacich s činnosťou hudobného skladateľa.

V ďalších pokračovaniach tejto rubriky sa budeme konkrétne zaoberať: vytvorením partitúry, harmonizáciou ľudovej piesne, výberom hudobného materiálu, jeho výrazovým stvárnením, voľbou tóniny, výstavbou melodickéj linky, vedením hlasov, proti - melódií, riešením sprievodu, tuby, zvláštnosťami spojenia rôznych farieb dychových nástrojov, inštrumentáciou pre malé, stredné a veľké obsadenia dychových hudieb, neskôr aj praktickými metodickými návodmi spätými s nácvikom a predvedením vlastnej kompozície, dramaturgiou programov, dirigovaním orchestra, organizačnou a manažérskou činnosťou (dnes veľmi dôležitou) a pod.

Všetko so všetkým súvisí a má vplyv na kvalitné vyznenie vlastnej skladby. Každá skladba má svoj vlastný život a je v našich rukách, či z nej urobíme skladbu nesmrteľnú, alebo dieťa, ktoré sa ani nenarodí.

I. Skôr, ako napíšeme prvú notu do partitúry

Hudobný skladateľ, skôr ako napíše veľkú symfonickú suitu pre dychový orchester kompletného obsadenia, musí najskôr vedieť skomponovať a inštrumentovať jednoduchú polku alebo pochod pre menšie obsadenie. Hudobný skladateľ, skôr ako napíše polku pre malé obsadenie, musí najskôr vedieť upraviť a zinštrumentovať ľudovú pieseň pre malé obsadenie. Hudobný skladateľ (upravovateľ), ktorý chce zinštrumentovať jednoduchú ľudovú pieseň pre dychovú hudbu, musí najskôr vedieť veľa vecí, ktoré tomuto konkrétnemu úkonu predchádzajú. Račím postupom sme sa teda dostali až k úplnému počiatku zrodenia novej skladby (alebo úpravy).

Počiatok zrodu skladby je etapa najdôležitejšia. Mnohí začínajúci autori sa dopúšťajú zásadnej chyby, že ju buď nedocenia, alebo jednoducho preskočia. Vhupnú rovno do písania partitúry bez náležitej prípravy a potom sa často dostávajú (už počas inštrumentácie) do neriešiteľných situácií. Ich rozrobená partitúra nikdy neuzrie svetlo sveta, alebo skončí v koši. Psychicky to potenciálneho autora znechutí a do ďalšieho pokusu o novú skladbu (alebo úpravu) sa už ani nepustí. Aby sme sa vyhli podobnej situácii, rozoberieme si v tejto kapitole etapu prípravy kompozície (úpravy) novej skladby.

Na začiatku musí byť idea, zámer čo vlastne chceme. Tento zámer vyplýva buď z vnútornej potreby niečo vypovedať, z pocitu vlastnej sebarealizácie, z hudobného nápadu alebo nejakej inšpirácie z prostredia, kde žijeme. Avšak dôvod môže byť aj oveľa prozaickejší, t. j. nutnosť niečo pre svoj orchester upraviť, napr. ľudovú pieseň zo svojho regiónu. Alebo aj preto, že vlastná kapela má účinkovať na príležitostnej slávnosti, kde je potrebné zahrať skladbu, ktorú súbor v archíve nemá. Dirigentovi nezostáva nič iné len si sadnúť a urobiť si túto skladbu sám. Najprozaickejšie dôvody k vzniku novej partitúry sú však - objednávka skladby od nejakej kultúrnej inštitúcie (rozhlas, televízia a pod.), alebo sú jednoducho pre autora hlavným stimulom peniaze, ktoré za partitúru dostane (žiaľ, u viacerých autorov bežná prax).

Keď je zámer jasný, čo vlastne chceme alebo potrebujeme, musíme v prvom rade vedieť:

1. **Čo** budeme komponovať, alebo upravovať
2. **Pre** koho to bude
3. **Ako** to urobiť

1. Čo budeme komponovať (upravovať)

V tejto etape musíme rozlíšiť dve veci - či ideme upravovať už existujúcu skladbu, resp. ľudovú pieseň, alebo chceme skomponovať novú hudbu. Venujme sa na začiatku tomu základnému a relatívne najjednoduchšiemu - úprave ľudového materiálu, ľudovej piesne.

Výber ľudového materiálu - t.j. melódie, príp. textu piesne z bohatého odkazu našich predkov - je veľmi podstatný moment. Od správneho výberu sa odvíja všetko ostatné. Nesprávny výber ľudového materiálu nám totiž skomplikuje prácu na úprave piesne už v začiatkoch. Budeme s týmto materiálom bojovať, a ak sa aj počas práce nevzdáme, vytrváme a dokončíme úpravu, jej výsledné znenie buď nebude adekvátne vynaloženej námahe, alebo bude znieť v interpretácii dychovej hudby nepekne, ba až trápne. Totiž mnohé slovenské ľudové piesne sa už svojou podstatou nehodia pre interpretáciu dychovými hudbami. Ľud si ich vytvoril podľa folklórnych zvláštností svojho regiónu, boli vymyslené pre iné, ako dychové nástroje (napr. fujaru, gajdy, terchovskú sláčikovú muziku a pod.). Horehronské cifrovačky na husle, podpolianske harmonicky a melodicky úplne inak vystavané piesne - ako potrebuje dychová hudba; novohradské smutné, skoro vždy molové ťahavé piesne sú so svojimi baladickými textami (typu: mamička otrávil svoju dcérušku) poväčšine nevhodné pre naše zábery; kysucko-oravské smutné vystahovalecké piesne podobne, mnohé východoslovenské karičky svojím rytmom (tzv. duvaj), veľmi rýchlym tempom i napr. harmonickými závermi piesní na dominante tiež nie sú ideálne piesne pre úpravu na dychové nástroje. Konkrétnych príkladov každý z vás pozná zo svojho okolia dosť. Záleží teda na miere vkusu a inteligencii upravovateľa, po akom ľudovom materiáli siahne a začne ho upravovať.

Všetci vieme, že pre dychovú hudbu (najmä v malom obsadení) je v podstate najvhodnejšia ľudová pieseň dvojhlasná, s melodickou linkou, ktorá je vedená zväčša v terciách a sextách. Samozrejme, možné sú aj ľudové piesne jednohlasné (kde násilným vytvorením druhého hlasu, napr. „tercky“, by sme pieseň znehodnotili a znela by zle) a taktiež aj trojhlasné (príp. štvorhlasné). Správne použitý trojhlas (štvorhlas) vo výnimočných prípadoch, keď nás k tomu ľudový materiál vyslovene provokuje, znie veľmi pekne aj v interpretácii dychovými hudbami (najmä vo veľkom obsadení orchestra). Avšak, kým sa pustíme do 3-4 hlasného ľudového materiálu, mal by mať aranžér za sebou už značný počet úprav dvojhlasných, kde si overí svoje možnosti i vlohy aranžéra, a až potom sa pokúsi o náročnejšie spracovanie ľudového materiálu.

V zbierkach ľudových piesní, v Slovenských spevoch a iných podkladových materiáloch pre aranžéra, sú ľudové nápevy zapísané jednohlasne. Pri výbere ľudového materiálu už musí aranžér myslieť na to, či je možné tento jednohlas pridaním druhého hlasu zmeniť na logický dvojhlas. Ak si nevie poradiť s prirodzeným vedením druhého hlasu už v tejto etape úpravy piesne, radšej nech sa vzdá zámeru upraviť takúto pieseň a vyhliadne si inú - veď sú ich tisíce.

Keď je aranžér spokojný s vytvoreným druhým hlasom, potom nech si detailne premyslí vedenie melodickej linky druhého hlasu jedná sa najmä o správne, prirodzené striedanie tercií a sext. Keď sa niekde nehodí ani terciá ani sexta, môže viesť melódiu chvíľu jednohlasne - v speve unisono, ktoré sa vo vhodnom okamihu rozíde do dvojhlasu. Kedy nastane ten vhodný okamih sa nalinkovať nedá, v každej piesni je to iné, závisí to aj od schopností upravovateľa. Keď máme takto teoreticky rozobraný nápev ľudovej piesne a chceme urobiť úpravu aj so spevom, podrobnejšie si preštudujeme text piesne (prípadne niekoľko variantov textov k jednej melódii a vyberieme variant, ktorý je najlepší, alebo nám najviac vyhovuje). Veľakrát je v zbierkach ľudových piesní známa melódia podpísaná textom úplne inej piesne, alebo naši predkovia skombinovali 2-3 texty do jedného celku; veľakrát je určitý variant textu známy v jednom regióne, úplne odlišný zas v druhom; často sú české ľudové piesne dosť nešikovne preložené našimi predkami do slovenčiny; alebo nesedia dĺžky slabík s dĺžkou noty (niekedy pomôže obyčajné prehodenie poradia slov); veľakrát sú texty už dnes neaktuálne, ťažko predstaviteľné vo vysielaní napr. rozhlasu; prípadne sú texty až príliš lascívne, ba až nemravné, nevhodné na verejné predvedenie; alebo až príliš baladické, plné mŕtvol, resp. ich pesimistický duch prevláda; v mnohých prípadoch nemajú iskru, sú nevýrazné, ba až banálne; či vyslovene zlé a nepoužiteľné. Všetky tieto príklady musí upravovateľ vziať do úvahy skôr, ako začne pieseň aranžovať. Pretože čo s piesňou, hoci aj vynikajúco zaranžovanou, keď jej textová zložka bude zlá, alebo nepoužiteľná. Ešte niekoľko poznámok v súvislosti s textami: Na samostatnú skladbu potrebujeme minimálne 2-3 dobré slohy textu (maximálne 4-5 slôh). Keď vo východiskovom materiáli nájdeme len jednu dobrú slohu (pováčšinou štvorveršie) a ďalšie slohy sú z vyššie uvedených dôvodov nepoužiteľné, môžeme takúto pieseň použiť v zmesi textovo príbuzných piesní, alebo ju spojíme do tzv. dvojpiesne s inou vhodnou piesňou. Keď k melódii, ktorú chceme každopádne hrať, nenájdeme vhodný text, môžeme z tejto ľudovej piesne urobiť orchestrálnu skladbu, prípadne variácie na ľudovú tému pre niektorý nástroj, resp. nástroje. (Ja som takto

riešil ľudovú melódiu s nepoužiteľným textom: Išeu jáger cez horu, ako variácie pre dve trúbky). Ak chceme vytvoriť zmes ľudových piesní, prihliadajme na jej textovú zložku, aby to bola buď zmes regionálna (napr. Piesne od Trenčína a pod.) alebo zmes tematická (napr. Remeselnícke piesne), alebo nájdeme iného „spoločného menovateľa“ pre spojenie viacerých piesní do jednej zmesi. Rozhodne sa vyvarujeme zliepaniu akýchkoľvek ľudových piesní dohromady, hľadáme vždy logiku výsledného efektu zmesi. Je viac ako nevhodné spájať do zmesí piesne ľudové s umelými, ktoré majú autora (stáva sa aj to).

Záverom iba toľko, že výber hudobného a textového materiálu na úpravu alebo kompozíciu je to podstatné, od čoho sa odvíja všetko nasledovné. Preto venujme tejto etape práce na vzniku novej skladby primeraný priestor, nechajme si všetko v hlave dozrieť, neunáhľujme sa. A až keď nám zámer a prostriedky budú absolútne jasné, prikrčíme k ďalšej etape práce na skladbe.

2. Pre koho budeme komponovať (upravovať)

Keď máme východiskový materiál vybraný a premyslený **čo s ním**, prikrčíme k ďalšej etape práce. Zvážime si, **pre koho** materiál spracúvame. Ak máme svoju dychovú hudbu, ktorú dokonale poznáme, je to výhodné. Poznáme jej obsadenie technické možnosti ako celku, technickú zdatnosť jednotlivých hráčov, vieme, čo si môžeme dovoliť použiť v aranžmáne a čo nie, čo hráči zahrajú a čo nezvládnu (napr. rozsahový diapazón hráčov na trúbky, tenory, horňáky atď., technická zdatnosť klarinetistov, tubistu a pod.). Skrátka -budeme „šit“ skladbu na telo“. Ak zaranžujeme skladbu pre iný, ako svoj orchester, musíme bezpodmienečne poznať jeho presné nástrojové obsadenie, technickú úroveň súboru (akú náročnosť si môžeme dovoliť) a zámer, t. j. na aký účel skladbu potrebuje. Je totiž značný rozdiel v tom, či skladbu robíme potrebu nahrávky napr. v rozhlasu alebo na CD nosič (môžeme si aranžérsky dovoliť viac, sú možnosti ťažké sóla nahrávať playbackom), alebo ju komponujeme pre využitie na verejných koncertoch (efektosť koncertného predvedenia, ale zároveň aj bezpečná zvládnuteľnosť verejného predvedenia sólistom alebo celým súborom), alebo ju komponujeme pre televízne spracovanie do nejakého obrazového celku (kde pribúdajú režijné, scenáristické, často aj choreografické špecifiká stvárnenia piesne), alebo je skladba myslená jednoducho na rozšírenie úžitkového repertoáru - na hranie do tanca (tu už vopred myslíme na to, že ak budeme chcieť hrať skladbu napr. na zábave, po niekoľkých hodinách hrania musíme počítať s únavou hráčov a nemôžeme si teda dovoliť prílišnú náročnosť v aranžmáne).

To sú skutočnosti, ktoré musia byť jasné vopred, pre koho a na aký účel ideme skladbu komponovať alebo aranžovať. Pribúda ešte jeden podstatný faktor - či bude skladba spievaná, alebo nie. Pretože, ak je skladba komponovaná ako typická orchestrálna skladba a kapelník sa rozhodne, že ju bude niekto spievať (príp. niektoré jej časti), zväčša to nekončí dobre. Spevákovi (-om) väčšina tónin nesedí - buď to majú vysoko (speváci sa trápia a vyznenie skladby je rozpačité, ba až zlé), alebo to majú nízko, spevákovi (-om) v tej polohe hlas už neznie a výsledný efekt je nepresvedčivý. Z toho vyplýva, že najvhodnejšie je „ušiť“ spevákom skladbu na mieru“. Je to bezpodmienečne nutné pre aranžéra poznať hlasový rozsah spevákov a prispôbiť voľbu tóniny skladby k ich možnostiam! Často sa stáva, že necitlivý kapelník alebo aranžér upraví skladbu tak, aby sa dobre hrala hráčom súboru a neberie ohľad na rozsahové možnosti speváka (-ov). Skladbu síce hráči radi hrajú, no speváci skladbu neradi spievajú, alebo sa trápia (a s nimi aj poslucháči!). Pováčšinou ide o posadenie spevu príliš vysoko, spev znie neprirodzene (neľudovo, nedychovkársky, ba až operne) a krása ľudovej piesne je narušená. Ľudová pieseň je najkrajšia vo svojej normálnej, prirodzenej polohe. Aranžérovi musí byť vopred jasné, či pieseň upraví pre jedného speváka (-čku), alebo pre kombináciu speváka so speváčkou, či viacerých spevákov, alebo urobí úpravu pre zbor a orchester (príp. kombináciu sóla a zboru). Dôležité je - najmä pri zmesiach - mať vopred jasný tonálny plán celej zmesi, vyhovujúci spevákom aj orchestru. Taktiež je potrebné myslieť na logické striedanie mužského a ženského spevu (zákon kontrastu) a najmä na gradáciu výstavby každej skladby alebo celej zmesi.

3. Ako skomponovať (upraviť) skladbu

Po vyjasnení prvých dvoch etáp práce - čo a pre koho budeme robiť - pristúpime ku konkrétnym prípravám na začatie práce na partitúre. Máme už vytypovaný hudobný materiál z nejakej zbierky ľudových piesní a preštudovaný text piesne, ktorý nám vyhovuje. Vieme, pre aký orchester budeme skladbu upravovať, poznáme rozsahy spevákov i účel, na ktorý skladbu potrebuje.

Prepíšeme si na zvláštny notový papier (ešte nie partitúra!) melódiu vytypovanej piesne (-ní). Keďže v zbierkach ľudových piesní sú zväčša záznamy piesní v nám nevyhovujúcich tóninách (napr. E dur), pretransponujeme vybranú melódiu do príslušnej tóniny, ktorá bude najlepšie „sedieť“ spevákom i orchestru. (Nesmieme zabudnúť, že dychové nástroje už svojou konštrukciou najlepšie znejú v tzv. bémkových tóninách). Ak sa chystáme urobiť zmes piesní, je dobré si všetky vytypované piesne napísať na jeden veľký notový papier, (už stransponované do príliehavých tónin) tak, že medzi piesňami si necháme 2 - 3 riadky prázdne, pre prípad neskoršieho vpisovania novo skomponovaných predohier k piesňam, modulačných prechodov, medzihier, Cody a pod. Ak robíme tematickú zmes, vytypujeme si nosné piesne zmesi - úvodnú a finálovú, ostatné prispôbime prirodzenému vývoju zmesi, jej logike rytmickej, tempovej, harmonickej. Nezabúdajme na zákony kontrastu (aby napr. spevák nespieval za sebou tri piesne a potom zas speváčka dve-tri, aby napr. zmes nezačali spievať štyria speváci a ukončil ju jeden - prvok gradácie, atď.) a nezabúdajme na účel, t. j. pre akú príležitosť zmes robíme (ak je myslená do tanca, uprostred zmesi nezaradíme pomalú pieseň a pod.). Keď to máme vyriešené, napíšeme si nad melódiu základné akordické značky (napr. Es, dmi a pod.), ktoré nám orientačne určujú harmóniu piesne (-i), vhodnosť zvolenej tóniny, správnosť alebo nesprávnosť zvoleného dvojhlasu a pod. Kto dobre ovláda obidva kľúče - husľový i basový - môže si na tento papier (ľudovo ho voláme „šmirák“) urobiť dvojriadok: vrchný v

husľovom kľúči s melódiou (dvojhlasom), medzi riadkami akordické značky a spodný riadok v basovom kľúči s naznačeným základným basovým postupom, príp. akordickými výplňami sprievodných nástrojov. (Túto prax dvojriadkového „šmiráka“ si v ďalšej kapitole rozoberieme detailne).

Keď máme už pieseň (alebo všetky piesne zmesi) takto pripravenú, začneme s vymýšľaním vlastných kompozičných nápadov do predohier piesní, medzihier, modulačných spojok, Cody a pod. Môže to byť už do spomínaných voľných riadkov na veľkom papieri, alebo na ďalších zvláštnych papieroch. Snažme sa už vymýšľať vyššie spomenuté časti skladby v tých tóninách, v ktorých ich budeme potrebovať. (Dopredu si premyslíme harmonický priebeh, či má byť medzihra v hlavnej tónine, alebo v dominantnej, subdominantnej alebo inej, či má záver medzihry modulovať do inej tóniny, alebo sa má vrátiť do predošlej a pod.). Keď máme zmes už kompletne dokončenú na „šmiráku“, overme si ešte raz, či všetky vyššie spomínané atribúty spĺňa, či sme na niečo nezabudli.

Až potom urobíme technické prípravy na vznik skutočnej partitúry. Spočítame presný počet taktov budúcej partitúry. Ceruzkou si urobíme zvislé čiary na veľký notový papier (počet riadkov podľa obsadenia orchestra - keď píšeme pre bežné malé obsadenie, najvhodnejší je 1214 riadkový papier, keď pre veľký dychový orchester, tak 18-32 riadkový, podľa počtu hlasov), napíšeme na ľavý okraj do riadkov názvy nástrojov (nezabudneme na spev!) alebo ich skratky. (Najmä začínajúci autori to skutočne robte, vyhnite sa posunutiu nástrojov do iného riadku), urobíme si repetície, D.S. a pod. a môžeme začať inštrumentovať skladbu do partitúry. (Poznámka: píšeme všetko ceruzkou, nie perom!)

Toto všetko by (podľa mňa) malo predchádzať prvej note napísanej do partitúry. O konkrétnej inštrumentácii partitúry si povieme v II. kapitole v budúcom čísle nášho časopisu.

Adam Hudec

DYCHOVÁ HUDBA 7

Upravil Adam Hudec

Dirigent

2 Dirigent

1. Miluška moja - zmes

Tango

G⁷ Tutti

na 4

Hudba: A. Baláž
V. Kostka
K. Elbert
G. Dusík

© Slovenský hudobný fond Bratislava 1990
ISBN 80-85166-31-3

All rights reserved
Printed in Czechoslovakia

2

Dvojriadkový „šmirák“

Kto dobre ovláda husľový aj basový kľúč, najvhodnejšie je pred začatím písania do skutočnej partitúry urobiť si najdôležitejšie časti (úseky) skladby alebo zmesi na tzv. dvojriadkový „šmirák“. Ako som už spomenul v predošlej kapitole, vo **vrchnom riadku** v husľovom kľúči si napíšeme melódiu, prípadne dvojhlasnú melódiu (príp. *menšími notami podohrávky klarinetov*), **medzi riadkami** akordické značky a **spodný riadok** v basovom kľúči -dole basovú linku a nad ňou akordické výplne sprievodných nástrojov (príp. *nad nimi ešte protimelódie v tenoroch alebo lesných rohoch*). Všetko robíme **v jednej tónine** -horný i spodný riadok.

Či už to bude tónina **in C** (*prispôsobíme sa tube*), alebo to bude tónina **in B** (*prispôsobíme sa melodickému linke v krídlovkách, trúbkach, tenore a pod.*) Je to v podstate jedno, každý skladateľ alebo upravovateľ je v niečom silnejší, niečo mu viac vyhovuje (*keď je upravovateľ napr. trubkár*, pozerá sa na skladbu cez konkrétne hmaty na trúbke, na dobrú alebo horšiu hrateľnosť toho - ktorého miesta, *keď je upravovateľ napr. tubista alebo klavirista (akordeonista)* - vie si túto úpravu predstaviť už komplexnejšie in C). Avšak, rozhodne musí upravovateľ myslieť na tú transpozične druhú oblasť nástrojov, pre ktorú momentálne nepíše, kvôli rozsahom nástrojov a najlepšiemu vyzneniu na tom - ktorom nástroji.

Životná prax mi ukázala, že najvhodnejšie poradie písania hlasov do „šmiráka“ je nasledovné:

1. melódia vo vrchnom riadku
2. basová linka v spodnom riadku
3. akordické značky medzi riadkami
4. druhý hlas k melódii
5. vypísanie akordických výplní v spodnom riadku podľa akordických značiek (pováčšine sprievod v trojhľase)
6. podohrávky klarinetov v polohe poväčšine nad notovou osnovou horného riadku
7. protimelódie napr. pre tenory - buď v hornej časti spodného riadku, alebo môže pri vyšších tónoch prechádzať plynulo do husľového kľúča v spodnej časti horného riadku.

Toto poradie je skutočne dôležité - najmä vedenie basovej linky voči melódii. Častokrát sa stáva, že aranžéri píšu basovú linku až vtedy, keď už majú všetko (alebo skoro všetko) hotové. Potom dochádza buď k neriešiteľným situáciám, alebo k nesprávne vedenej basovej linke, ktorá kráča s melódiou v paralelných kvintách alebo oktávach (*ktoré klasická harmónia zakazuje avšak nejde tu o nejaké zákazy, ale takéto postupy tuby a melódie skutočne zle znejú v našom žánri*), alebo často basová linka dupľuje melodickú krivku, čo znie strašne, no verte, že v amatérskych úpravách som to už počul veľakrát.

Základný princíp vedenia basovej linky je protipohyb. Keď postupuje melódia nahor, ideme s basom nadol, keď nám melódia klesá, bas by mal stúpať. Toto je jeden zo základných kameňov správnej kompozície v našom žánri. (*Iné žánre napr. tanečná hudba, tento princíp zámerne porušujú, no dychová hudba - okrem supermoderných kompozícií - tento princíp dodržiava a mala by dodržiavať.*)

Najlepšie bude, keď si spomínané princípy priblížime na príkladoch. Za vzor by sme si mohli vziať hociktorú pieseň, dnes si vyššie spomínané prakticky predvedieme na slovenskej ľudovej valčíkovej piesni Hore dedinú (dzedzinú). Ako sme si povedali o poradí zapisovania hlasov, začneme jednohlasnou melódiou.

(Príklad č. 1.)

Takto si napíšeme celú melódiu. Ja tu použijem pieseň in C v znejúcom B dur (*trúbky budú mať hraný C dur*). Táto pieseň, keďže má ženský text, bude oveľa lepšie znieť v znejúcom Es dur alebo F dur, no kvôli prehľadnosti stredných hlasov tieto ukážky budem robiť v znejúcom B dur.

V príklade č. 2. si urobíme v dvojriadku basovú linku. Vedenie protipohybu je evidentné napr. v taktach 9.-10., a najmä v 1. takte sekunda volty. Určité takty sú už vedené tak, ako máme dopredu premyslenú harmóniu piesne (*napr. v 5. a 6. takte neskôr použijeme akord C7 - ako mimotonálnu dominantu k dominante*). Kvôli úspore priestoru v časopise som napísal už v 2. príklade aj akordické značky. V treťom príklade vytvoríme k melódii druhý hlas. Povedali sme si už predtým, že dychová hudba je v podstate dvojhlasná a že najčastejšie používané intervaly sú terciá a sexta. Správnou kombináciou tercií a sext dostaneme správny dvojhlas. Použitím len tercií by sme dostali nelogický dvojhlas (*u nás sa žartovne hovorí tzv. vajnorská terčka, t. j. že muzikanti hrajú od večera do rána v tercii, či sa to hodí alebo nie*). (Príklad č. 3.)

Ako vidíte, prvé 4 takty sú vyslovene nesprávne, avšak 9. - 10. takt sú už správne. Keby sme použili len sexty, vyznelo by to nasledovne: (Príklad č. 4.)

V tomto príklade sú zasa prvé 4 takty správne, avšak 9. a 11. takt vyslovene nesprávne. Preto hovorím o správnej kombinácii tercií a sext. Z uvedených príkladov nám jasne vyplýva, že v úvode použijeme sexty, v druhej časti melódie tercié. Sekunda volta má dve riešenia, buď bude celá v sextách, alebo pokračujeme 1. takt v terciách a záverečný tón splynie v unisone.

(Príklad č. 5)

Všimli ste si, že v príklade číslo 5a) vediem bas v protipohybe s melódiou, aj keď s druhým hlasom vytvára určitú disonanciu. V takomto prípade malá dávka disonancie nie je na škodu, práve naopak (*súčasné znenie tónov g, f-f, g*). Tieto sekundy by mali byť aspoň 1 oktávu od seba vzdialené (*čiže nóny*), vtedy to neznie zle. V príklade č. 5b) som zmenil tubu, pretože keby bola tak ako v príklade 5a) na tretiu dobu, v takte by sa nám druhý hlas a tuba dostali do unisona a rozvádzali by sa dva hlasy unisone na tón b, čo neznie dobre, pretože ide o durovú terciu v akorde F7 a zdvojovaniu tercií v base a melódií sa snažíme vyhýbať.

Iste ste postrehli, že v príkladoch 3 až 5 som sa zámerne vyhol 5. až 8. taktu piesne. Tu je niekoľko možností riešenia. Keby sme pokračovali v terciách, melodicky by to bolo možné, avšak harmonicky by to nebolo najkrajšie (*vid'. č. 6a*). Keby sme pokračovali v sextách, v druhom hlase by vznikli značné skoky a ani harmonicky to nie je ideálne (*vid'. č. 6b*). Dychová hudba Moravěnka použila ďalší variant riešenia týchto taktov, kde sa v 7. a 8. takte dostáva dvojhlas do veľkej sekundy (*vid'. č. 6c*). Všetko je to vec vkusu a názoru aranžéra. Mne osobne najviac vyhovuje riešenie štvrté (*vid'. 6d*), pretože rozširuje harmonické spektrum skladby, druhý hlas nemá veľké skoky a v 9. takte má druhý hlas bližšie k pokračovaniu v hornej polohe. Porovnajte s nami.

(Príklady č. 6a, b, c, d.)

Na týchto príkladoch sme zistili, že vždy je možnosť využiť viacero variant riešení. Podľa toho sa pozná schopnejší a menej schopnejší (alebo skúsenejší) skladateľ alebo aranžér, aký variant si zvolí - či už jednoduchý (ba až banálny), alebo zložitejší, premyslenejší, avšak vždy to musí byť variant najlogickejší.

Teraz si napíšeme už vyriešený dvojhlas v celej piesni. Všimnime si harmonické vybočenie v 11. až 13. takte. Dalo sa to riešiť aj jednoduchšie, no v celej skladbe stále používať len toniku, subdominantu a dominantu je až príliš jednoduché (*dá sa povedať až banálne*), preto je dobré na niektorých miestach, kde sa to hodí, trochu harmonicky vybočiť. Avšak prekomplikovanie harmónie skladby, nadnesene povedané - na každú notu iný akord - je ďalší extrém, ktorý v dychovej hudbe neznie dobre.

(Príklad č. 7.)

To základné by sme už mali. Teraz nasleduje vypísanie akordických výplní sprievodu, potom dopísanie klarinetov

in C!, prípadne (ak je potrebná) aj protimelódia v tenoroch. Z priestorových dôvodov neuvedím tri príklady za sebou, ale spojím tieto tri etapy dohromady. (Príklad č. 8.)

Takže postupne sme metódou dopĺňania zaranžovali celú melódiu ľudovej piesne. Na tomto príklade vidieť, že je to už dosť „husté“ a dosť zle sa dá v tom vyznať (najmä klarinety a tenory).

Je možné urobiť „šmirák“ aj štvor-päťriadkový, kde si všetky nástroje napíšeme in C (napr. klarinety 1. riadok, trúbky (krídlovky) 2. riadok, tenory 3. riadok, sprievod 4. riadok, tuby 5. riadok). To sa už skoro podobá malej partitúre (in C). Tiež je možnosť (kvôli prehľadnosti) urobiť „šmirák“ tak, ako je to v príklade č. 7 a z takéhoto už potom vkomponovať priamo v partitúre klarinety a protimelódie. To je skutočne individuálne, každý aranžér je na inej kompozičnej výške.

Ešte poznámka k riešeniu sprievodných nástrojov v príklade č. 8 v taktach 13. a 14. Na druhú dobu vzniká disonancia. Tento moment možno riešiť aj B dur akordom, aby sme boli doškálni s melódiou, avšak ako som už spomínal, ak sú disonancie vzdialené aspoň oktavu od melódie (znejúcej!), tak to až tak nevádi, práve naopak, dodáva to úprave určité napätie.

Keď už máme takto zaranžovanú melódiu piesne, podobným spôsobom a v podobnom poradí vrstvenia hlasov si zaranžujeme medzihru, predohru, príp. Codu a celú pieseň máme pripravenú na zaranžovanie do partitúry. Vtedy nám pribudnú transpozície jednotlivých nástrojov do príslušných tónin (napr. Klarinet in Es, Krídlovky in B, Barytón- Tuba in C, Lesné rohy in F a pod.). A konečne môžeme začať realizovať vlastnú partitúru.

O rôznych špecifikách aranžérskej práce v partitúre si povieme nabudúce.

Adam Hudec

Príklad č. 1



Príklad č. 2



Príklad č. 3

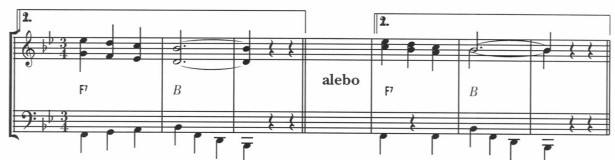


Príklad č. 4



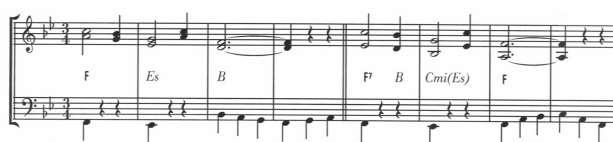
Príklad č. 5 a.,

č. 5 b.,



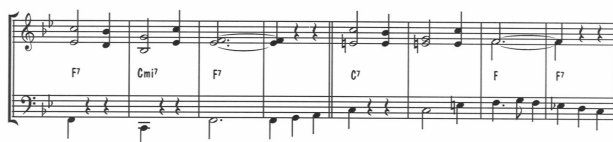
Príklad č. 6 a.,

č. 6 b.,

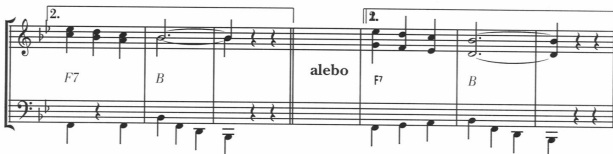
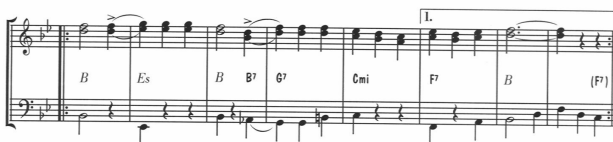


č. 6 c.,

č. 6 d.,



Príklad č. 7



Príklad č. 8



VOĽBA TÓNINY

Ako sme si už v 1. kapitole tejto rubriky načrtli, jedným z dôležitých momentov dobrého vyznenia skladby je aj voľba tóniny novej kompozície, alebo úpravy ľudovej piesne (zmesi). Naznačili sme si dôležitosť voľby tóniny vtedy, keď je skladba spievaná (opakujem: upravovateľ sa musí prispôsobiť hlasovému rozsahu spevákovi, aby to speváci nemali ani príliš vysoko - znelo by to operne, alebo ani príliš nízko - znelo by to nevyrazne). V dnešnej kapitole sa budeme viac venovať voľbe tónin v orchestrálnych skladbách a vo voľbe tónin pri vytváraní zmesí piesní.

Voľba tóniny orchestrálnej skladby

Hneď v úvode musím zopakovať, že sa budeme zaoberať kompozíciou alebo úpravami pre tradičné chápanie dychovej hudby a nie dychovou hudbou experimentálnou, prípadne súčasnou modernou (symfonickou) dychovou hudbou, ktorá má iné pravidlá, iné východiská i spracovanie hudobného materiálu pri aranžovaní pre dychový orchester. Máme na mysli také tradičné chápanie, ktoré je desiatkami rokov overené a dodnes používané napr. v skladbách F. Kmocha J. Fučíka, K. Vacka, J. Vejvodu, K. Pádívého, J. Pöschla, G. Roletzkého a ďalších.

Všetci z praxe dobre poznáme skladby týchto autorov. Dodnes ich hrávame radi aj preto, lebo väčšina ich kompozícií dobre znie (tak akosi prirodzene, plným zvukom a ani si často neuvedomujeme prečo). Jedným z dôvodov, prečo tieto skladby dobre znejú, my ich hráme a poslucháči ich dodnes radi počúvajú, je aj princíp správnej voľby tóniny (samozrejme okrem skvelých hudobných nápadov, väčšej či menšej geniality toho - ktorého skladateľa, spôsobu spracovania, zrozumiteľnosti výrazových prostriedkov i mnohých ďalších faktorov, ktoré zaručujú nesmrteľnosť ich viacerých kompozícií).

Dychové nástroje (najmä plechové) sú už konštrukčne stavané tak, že prirodzené alikvotné tóny vylúčené bez použitia klapiek („mašín“), znejú najlepšie v béčkových tóninách (napr. B trúbka – písané c1, g1, c2, e2, g2, b2, c3, d3, atď. – znejú in C ako b, f1, b1, d2, f2, as2, b2, c3, atď.)

Podobnú konštrukciu majú všetky trúbky, krídlovky, tenory, lesné rohy, pozauny, tuby - čiže väčšina nástrojov dychového orchestra. Drevá (flauty, hoboje, klarinety, fagoty) a príp. saxofóny, sa zvukovej prevahe plechových nástrojov prispôbia jednoduchšie (aj pre svoju väčšiu technickú pohyblivosť), ako keby tomu bolo naopak. Preto nám z konštrukcie nástrojov v dychovej hudbe jednoznačne vyplýva, že prirodzenejší zvuk dych. orchestra nám zaznie vtedy, keď použijeme béčkové tóniny a nie krížikové tóniny (napr. A dur, E dur, tie prenechajme huslistom, ktorých stavba nástroja je predurčená na používanie krížikových tónin). Spomínaní skladatelia (od Kmocha až po Pádívého) isto vedeli, prečo svoje skladby napísali v tóninách od F dur po Ces dur (nie H dur!).

Aj keď sa názory na túto problematiku, najmä v súčasnosti, rôznia a sú skladatelia, ktorí sa snažia o tzv. zrovnoprávenie všetkých (teda aj krížikových) tónin v dych. hudbe, skladateľská prax za ostatných 100 rokov, a takisto prax interpretov jednoznačne hovorí, že béčkové tóniny sú kvôli znelosti dychového orchestra vhodnejšie.

Samozrejme, keď nevyklúčujeme použitie aj krížikových tónin, ale k tomu musí mať autor alebo upravovateľ logický dôvod. Napr. keď jednotlivé slohy piesne stále modulujeme o pol tónu vyššie (Ges dur, G dur, As dur), alebo sólo bude hrané na trúbke pikole in A (trúbka in A bude hrať vo svojom prirodzenom F dure, ale orchester bude musieť hrať v znejúcom D dure, je nutné sa prispôsobiť sólistovi). Podobné výnimky existujú, a len potvrdzujú pravidlo.

Najpoužívanejšou tóninou v dychovej hudbe je znejúca B dur. Znie trochu tvrdo, ale je veľmi využívaná kvôli technickej využiteľnosti a nenáročnosti (väčšina nástrojov hrá hmaty C dur). F dur nám už znie akosi tenšie (avšak všetko závisí od posadenia nástrojov aranžérom). C dur neodporúčam z viacerých dôvodov. Znením to je vyslovene tvrdá tónina, no najmä kvôli intonácii na B nástrojoch, ktoré hrajú v D dure dochádza k častým nečistotám (hrané d1 - 1.a 3. klapkou je často veľmi falošné - ak nemáme, alebo nevieme dostatočne pružne používať pomocný vyťahovací „cúg“, s cis 1 je to ešte horšie, keď hráme všetkými tromi klapkami. V hranom D dure sa týmto tónom len ťažko môže vyhnúť (napr. v 2. krídlovke, v Barytón a pod.) a dochádza k zbytočným nečistotám. Ďalším dôvodom, napr. pri rubátovej piesni v znejúcom C dure je posadenie dlhých akordov, napr. v tube, trombone a tenoroch, ktoré znejú buď nečisto alebo príliš tvrdo. Jednotlivé nástroje môžeme doladovať koľko chceme, a stále to nebude ono. Z krížikových tónin je relatívne najznejšia G dur, ale to tiež len pri výraznej aranžérskej šikovnosti skladateľa. Tóniny vyššie od D dur radšej nepoužívajme. To by musel byť skutočný majster -inštrumentátor (ako napr. J. Praveček alebo E. Zámečník), ktorí vedú vyťažiť aj z týchto zdanlivo nepoužiteľných tónin zaujímavé zvukové efekty.

Z vyššie uvedeného nám teda vyplýva, že najvhodnejšie tóniny kvôli zneniu dychovej hudby sú od Es dur nižšie. Es dur a As dur sú najznejšie tóniny a obidve majú svoje prednosti (technické, zvukové, rozsahové). Určite nadpolovičná väčšina poliek, pochodov, valčíkov a podobných jednoduchých skladieb je napísaná v týchto tóninách. Zaujímavá je tónina Des dur (podľa šikovnosti posadenia zvuku aranžérom), no podľa mňa najkrajšia tónina v dychovej hudbe je Ges dur. Znie krásne v choráloch, pomalších piesňach, vo valčíkoch a pod. Aj rýchlejšie skladby znejú v Ges dur dobre, avšak najmä v amatérskych kapelách technicky slabším hráčom už robí problémy (napr. pri B klarinete časté používanie „malíčkov“ pri tónoch des2, es2 a pod.). Tónina Ces dur je predsa len, najmä pre amatérov, príťažká (často dochádza k banálnym chybám, že nehrajú napr. Fes podľa prednariadenia a pod.). Avšak najmä v smútočných pochodoch je Ces dur (ako aj paralelná as mol) často používaná a znie pekne mätko.

To boli durové tóniny. Veľmi podobné, ba až identické je to s menej používanými molovými tóninami. (Veľmi pekne znie už a mol a všetky tóniny nižšie až po as mol). Zle sa nehrá ani v d mol (pri B nástrojoch v e mol). Kto len začína komponovať alebo aranžovať, mal by pri voľbe tóniny svojej skladby (úpravy) myslieť na vyššie uvedené. Predíde tak pocitu nespokojnosti, keď si prvýkrát vypočuje, alebo zahrá svoju skladbu (úpravu). Až keď je skladateľ (upravovateľ) dostatočne ostrieľaný, môže sa pokúsiť skomponovať (upraviť) niečo v krížikových tóninách a zistiť, čo si môže dovoliť a čo nie. Nie nadarmo muzikanti z dedinských dychoviek nazývajú skladbu s mnohými krížikmi ľudovo „cintorín“, pretože tam je nielen veľa „krížikov“, ale často sa skladba aj „pochová“, tak pre nechotu hráčov ju častejšie hrať, ako aj pre jej celkovo nie najlepšie znenie.

Voľba tóniny v zmesiach

Tak, ako som spomínal v 1. kapitole vytypovanie si piesní a ich zostavenie do jednej logickej zmesi, t. j. prípravná fáza, je najdôležitejšia. Je nevyhnutné urobiť si dopredu totálny plán zmesi, aby nám piesne v zmesi, medzihry, modulačné spojky, úvod i Coda logicky tonálne nadväzovali, aby nám jedna hudba prirodzene vrasala do druhej, aby sme sa vyhýbali zbytočným tóninovým skokom (napr. B dur – As dur), alebo neprirodzeným moduláciám (napr. z C dur do Fis dur) a pod. Ešte raz zdôrazňujem: - pri spievanej zmesi sa musia jednotlivé piesne dať do takej tóniny, aby rozsahovo najlepšie vyhovovali spevákom (a tým aj dobre zneli). Všetko predtým, medzitým i za tým sa musí prispôbiť tomuto princípu. Tonálne musíme zoradiť piesne tak, aby na seba logicky nadväzovali, alebo aby sme mali možnosť, napr. v medzihre, logicky zmodulovať do tóniny, ktorú budeme potrebovať v nasledujúcej piesni.

Vyhýbajme sa príliš dlhým plochám v jednej tónine (napr. 2-3 piesne a aj medzihry v tej istej tónine) - kvôli fádnosti. Druhý extrém - vyhýbajme sa príliš častej výmene tónin (každá pieseň, každá medzihra v inej tónine) zasa kvôli roztrieštenosti tonálnej stability celej skladby. Ako všade, aj tu platí zlatá stredná cesta - aj modulovať, ale aj zachovať tonálnu logiku skladby (zmesi).

Najpoužívanejšie modulácie vhodné do zmesí sú kvartovej príbuznosti (napr. B dur, B7, Es dur), kvintovej príbuznosti (napr. B dur, C7, F dur), alebo terciovej príbuznosti (napr. c mol, B7, Es dur). Tých možností je samozrejme oveľa viac, o nich si však bližšie povieme v nasledujúcej kapitole v niektorom z budúcich čísel časopisu

Adam Hudec