

Tomáš Kuhn

**RYTMICKO-MELODICKÉ MODELY
K DOPROVODU POPULÁRNÍCH
PÍSNÍ PODLE AKORDOVÝCH ZNAČEK
A JEJICH KLAVÍRNÍ STYLIZACE**

(elektronické vydání)



Tomáš Kuhn

**RYTMICKO-MELODICKÉ MODELY
K DOPROVODU POPULÁRNÍCH
PÍSNÍ PODLE AKORDOVÝCH ZNAČEK
A JEJICH KLAVÍRNÍ STYLIZACE**

(elektronické vydání)



**ZÁPADOČESKÁ
UNIVERZITA
V PLZNI**

| Obsah

Úvod	5
Cíle a metodologie práce	8
Klavírní doprovody populárních písní jako teoretický problém	10
Přehled a kritické zhodnocení literatury	14

1 ANALYTICKÁ ČÁST

1.1 Akordové značky	26
1.2 Popis akordové značky	27
1.2.1 Kvintakordy	27
1.2.2 Septakordy	29
1.2.3 Nónové akordy	32
1.2.4 Undecimové akordy	34
1.2.5 Tercdecimové akordy	35
1.2.6 Další symboly používané u akordických značek (sus, omit, /, —)	35

1.3 Harmonie v aplikaci na hru podle akordových značek	38
1.3.1 Spojování akordů v levé ruce	38
1.3.2 Spojování akordů v pravé ruce	40
1.3.3 Tvorba melodie s akordickou sazbou (hraní melodie v akordech)	41
1.3.4 Klavírní faktura	43
1.3.5 Melodické tóny	51

2 SYSTEMATICKÁ ČÁST

2.1 O klavírních doprovodech populárních písní	57
2.2 Základní rozdělení doprovodů	59
2.3 Hlavní zásady při vypracování doprovodu	62
2.4 Rytmico-melodické modely stylů a užitých žánrů nonartificiální hudby pro hru doprovodu s melodií	65
2.4.1 Polka	66
2.4.2 Valčík	69
2.4.3 Pochod	73
2.4.4 Blues	76
2.4.5 Boogie	80
2.4.6 Ragtime	85
2.4.8 Samba	90
2.4.9 Rumba	93
2.4.10 Bossa nova	96
2.4.11 Rock	98
2.4.11.1 <i>Rockenrol</i>	98
2.4.11.2 <i>Slow rock</i>	102
2.4.11.3 <i>Hard rock</i>	106

2.4.11.4 <i>Rocková balada</i>	111
2.4.12 Pop	113
2.5 Rytmicko-melodické modely užitých žánrů a stylů nonartificiální hudby pro hru doprovodu bez melodie	124
2.5.1 Polka	130
2.5.2 Valčík	131
2.5.3 Pochod	132
2.5.5 Boogie	137
2.5.6 Ragtime	139
2.5.7 Tango	141
2.5.8 Samba	143
2.5.9 Rumba	145
2.5.10 Bossa nova	147
2.5.11 Rock	149
2.5.11.1 <i>Rokenrol</i>	149
2.5.11.2 <i>Slow rock</i>	153
2.5.11.3 <i>Hard rock</i>	156
2.5.11.4 <i>Rocková balada</i>	159
2.5.12 Pop	162
Závěr	173
Resumé	176
Seznam písní	178
Literatura	183

| Úvod

Kniha mapuje různé druhy klavírní stylizace populárních písní náležejících do hudby jazzového okruhu. Je první českou publikací, která systematicky popisuje a předkládá rytmicko-melodické modely určené k doprovodu populárních písní hraných současně s melodií i bez melodie.

V české hudební literatuře toto téma bohužel dosud nebylo komplexně zpracováno. Texty pojednávající o klavírní improvizaci doprovodu sice existují, jejich zaměření je však povětšinou věnováno buď pouze lidovým písním, nebo – co se ostatních žánrů týče – je zpracováno velmi stručně či zjednodušeně. Mám tím na mysli například *Improvizaci klavírního doprovodu písní* J. Drášíla, *Příručku klavírních doprovodů a dirigování písní* autorů M. Popoviče a M. Kodejšky, dále publikaci Z. Janžurové a Z. Průšové *S písničkou u klavíru* či *Techniku klavírního doprovodu lidových písní* B. Crhy a P. Haly. Vědecký rozměr dává klavírní improvizaci publikace Michala Nedělky *Klavír jako nástroj tvořivého rozvoje osobnosti*, která se ovšem zabývá jen oblastí umělé hudby a lidové písně.

Podobně zaměřené jsou také publikace Jiřího Bezděka *Úvod do harmonizace české lidové písně a do její jednoduché stylizace pro klavír a akordeon* a *Metodika klavírní improvizace* Jaromíra Bažanta.

Dále se zde objevují tituly, které se ke zkoumané oblasti sice vážou, nicméně jejich text je obvykle zúžen jen na konkrétní problém, téma v nich tudíž není zkoumáno komplexně. Právě ony se staly předmětem mého kritického zhodnocení v analytické části. Jedná se o publikace E. Hradeckého *Hrajeme na klavír podle akordových značek*, M. Šolce a J. Vebergera *Piano v jazzu* a V. Petrova *Klavír a akordické značky*. Neopomím ani některé tituly zahraniční – *Rock Piano I. a II* J. Mosera, dále *Blues Piano I. a II.* téhož autora, v neposlední řadě pak *Europäische Klavierschule I., II., III.* F. Emontse.

Další část mé publikace zkoumá rytmicko-melodické modely a jejich užití v doprovodech z pohledu hudební teorie, tj. rytmu, harmonie a akordových značek. Značnou pozornost věnuji zejména posledně jmenovaným. Znalost tzv. „značkové“ harmonie je totiž pro doprovod populárních písní zásadní. Dalším důvodem je dosavadní nejednotnost ve způsobu psaní akordových značek. Právě ji jsem se pokusil v tomto spisu sjednotit.

Text tvoří dvě části. První blok představuje část analytickou zaměřenou na hudební teorii z pohledu sledované látky. Všímám si klavírní faktury, harmonie, rytmu, akordových značek. Zároveň kriticky hodnotím publikace, které se ke zkoumanému tématu vážou. Náplň druhé části tvoří typologie rytmicko-melodických modelů a variací doprovodů, které jsou vhodné k doprovodům populárních písní. Jsou uspořádány podle užitých žánrů, popř. taktu (taneční, pochodová a populární hudba). V této části se také u každé kapitoly

objevuje stručný popis žánru, varianty doprovodu a odpovídající krátký příklad písně.¹

Všechny písně, které mi posloužily jako aplikační materiál, jsem čerpal z literatury uvedené v závěru této práce. Řadu z nich jsem záměrně použil vícekrát; na jedné písni jsou např. uvedeny různé možnosti klavírní sazby v pravé ruce (*Červená řeka* aj.), u dalších jsem poukázal na variabilitu volby doprovodu, která není neměnná či kodifikovaná, ale závisí na rozhodnutí interpreta, jaký doprovod zvolí za nejpříjemnější (*Honky tonky blues* aj.). Některé písně mi posloužily zároveň jako příklad doprovodu s melodií i doprovodu bez melodie (*Girl from Ipanema* aj.).

Rád bych také upozornil na fakt, že tato kniha je pouze teorií. Schopnost aplikovat uvedené modely a příklady na živou hudební praxi zcela závisí na improvizčních dovednostech a hudební invenci každého hudebníka.

¹ Uvedení celých písní by enormně navýšilo cenu této publikace, jelikož většina z nich podléhá autorským právům.

| Cíle a metodologie práce

Aktivní znalost tematiky, již obsahuje název této publikace – *Rytmicko-melodické modely k doprovodům populárních písní podle akordových značek a jejich klavírní stylizace* – je pro stávající i budoucí hudební pedagogy nesmírně prospěšná a užitečná. Rozhodujícím činitelem v její koncepci byl záměr uvést způsoby a obsah mé vlastní pedagogické cesty při výuce doprovodů populárních písní na různých stupních technické náročnosti s ohledem k potřebám studentů všech typů hudebních škol a učitelů klavírní hry. Proto jsem pokládal za nutné v analytické části osvětlit také základní pojmy z hudební teorie, tj. akordové značky, klavírní fakturu, spojování akordů, tvorbu melodie s akordovou sazbou a melodické tóny. Pokládal jsem rovněž za nutné nejen uvést současné knižní či notové tituly, které nacházejí uplatnění v praxi a jsou dobře zavedené jak v Čechách, tak v sousedním Německu, některé pak v celé Evropě, ale zároveň provést i jejich kritické zhodnocení.

Koncepce druhé hlavní kapitoly je opřena o mou vlastní formu výuky. Zohledňuje především potřeby budoucích pedagogů při

jejich vlastní tvorbě doprovodů populárních písní. Její hlavní náplní je základní typologie doprovodů podle žánru a taktu. Té předchází nejprve pojednání o klavírních doprovodech, tj. o základním rozdělení a hlavních zásadách při vypracování doprovodu. Z pohledu koncepce je důležité rozdělení doprovodů na hru písní za současného znění melodie (doprovod vytváří pouze levá ruka), a hru doprovodu bez současného znění melodie (na tvorbě doprovodu se podílejí obě ruce). Na několika místech knihy zmiňují fakt, že základem správné tvorby doprovodu je nejen dobrá technická klavírní vybavenost, ale také tvůrčí aktivita interpreta. Ta pramení z improvizčního nadání souvisejícího ponejvíce s úrovní harmonického myšlení a rytmického citění, tzv. feelingu. Nezastupitelnou úlohu má přitom kreativnost jedince. Koncepce jednotlivých tématických celků je uvedena krátkým pojednáním o žánru, poté následuje daný rytmicko-melodický vzorec, nakonec pak aplikační materiál.

K hlavním cílům předkládané knihy patří jednak určit pravidla, jež by se vztahovala k tvorbě klavírního doprovodu populárních písní, jednak analyzovat a kriticky zhodnotit tematicky podobné publikace českých i zahraničních autorů a ty pak následně porovnat s vlastní koncepcí, kterou v systematické části tvoří přehled různých typů a způsobů doprovodů.

Klavírní doprovody populárních písní jako teoretický problém²

Obecně lze říci, že vytvoření klavírního doprovodu souvisí úzce s improvizací. Jedná se o nepřipravenou činnost prováděnou spatra (z latinského adjektiva *improvisus* nebo adverbia *ex improviso*), případně též činnost nepředvídatelnou (z latinského *improvisibilis*)³. Improvizaci na rozdíl od kompozice podmiňuje jednota tvůrce a interpreta.⁴ Protože oba procesy (kompozice i interpretace) probíhají zároveň, nemusí improvizovaný projev dokonce přinášet žádné inovace, jako je tomu u fixovaného uměleckého produktu.⁵ Improvizovaný projev se vyznačuje převahou nečekaných momentů, i když i jejich průběh lze také do jisté míry předpokládat, a to zejména v případech, kdy improvizátor používá předvídatelné prostředky

² V této kapitole se přidružujeme některých citací, uvedených v knize: NEDĚLKA, M. *Klavírní improvizace v přípravě hudebního pedagoga*. Praha : Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta, 2005. 164 s. ISBN 80-7290-214-8.

³ Musik in Geschichte nd Gegenwart. Sachteil 4. Kastel – Basel – London – New York – Prag: Bärenreiter, 1996, s. 539.

⁴ SEDLÁK, F. *Psychologie hudebních schopností*. 1. vyd. Praha : SPN, 1990, s. 263.

⁵ SÝKORA, V. J. *Improvizace včera a dnes*. 1. vyd. Praha : Panton, 1966, s. 11.

jako jsou stupnice, akordické spoje podřízené striktním pravidlům, či pokud tvoří a obměňuje melodie podle jistých předloh apod.⁶ Improvizace je také jedním z hlavních znaků jazzového projevu. Závisí především na síle invence a technické vyspělosti interpreta. Podobně jako jazzoví hudebníci improvizují jednotlivá témata (chorus), lze rovněž obměňovat (variovat) rytmicko-melodické vzorce, z nichž se tvoří doprovody písní, které jsou stěžejním bodem tohoto spisu.

Na řadě uměleckých škol a pedagogických fakult jsou často mylně zahrnuty doprovody lidových a populárních písní podle akordových značek do předmětu improvizace, byť s pravou improvizací mají jen pramálo společného. Větší souvislost s improvizací nacházíme při harmonizaci písní, hře generálbasu, popřípadě základech stylizace a vytváření malých písňových forem v jednoduché faktuře. V české hudební literatuře najdeme již zmiňované publikace, které se této problematice věnují (Jaromír Bažant: *Metodika klavírní improvizace*,⁷ Jiří Bezděk: *Úvod do harmonizace české lidové písně a do její jednoduché stylizace pro klavír a akordeon*⁸).

Tvorbu písňových doprovodů improvizace tedy ovlivňuje jen do jisté míry, a to v souvislosti s variováním rytmicko-melodických modelů pomocí melodických tónů a rytmických obměn. I to je však nutno pokládat za improvizaci schopnosti klavíristy. Hra doprovodů populárních písní podle akordových značek sice značně omezuje hypotetické schopnosti klavíristy samostatně harmonizovat (v případě, že harmonizace je

⁶ NEDĚLKA, M. *Klavírní improvizace v přípravě hudebního pedagoga*. Praha : Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta, 2005. s. 17.

⁷ BAŽANT, J. *Metodika klavírní improvizace*. 1. vyd. Plzeň : Eset, 1997, 268 s.

⁸ BEZDĚK, J. *Úvod do harmonizace české lidové písně a do její jednoduché stylizace pro klavír a akordeon*. 3. vyd. Plzeň: Západočeská univerzita, Pedagogická fakulta, 1999, 118. s. ISBN 80-7082-517-0.

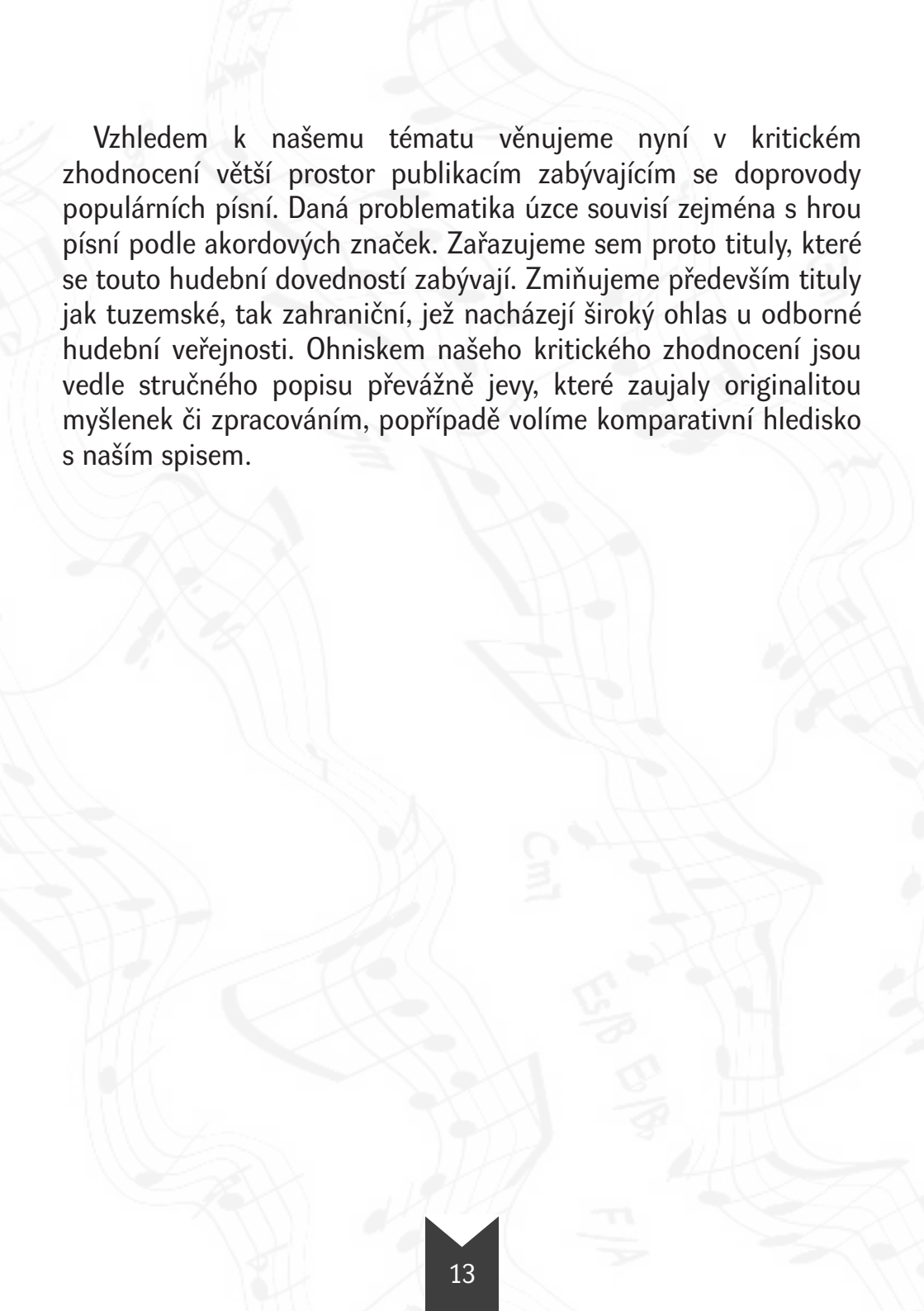
díky zápisu akordů již dána), to mu ovšem nebrání nalézt zajímavější harmonizaci podle vlastních tvořivých schopností. Velký prostor k improvizaci nalézáme v tvorbě rytmicko-melodických modelů dané písně (lze vycházet z její aranže) a pak pochopitelně, jak již bylo zmíněno výše, ve vytváření různých variant těchto modelů. Termín rytmicko-melodický model z pohledu hudebně teoretického nacházíme v literatuře pod různými názvy. Zatímco v zahraniční literatuře se nejčastěji setkáme s pojmenováním pattern⁹ či rytmická figura (pokud odmyslíme melodickou složku), v české literatuře se pod tímto slovním spojením obvykle nachází charakteristická figura, rytmicko-melodický vzorec, doprovodná figura nebo jen doprovod písně. V našem pojetí jde o označení charakteristických jeden až dvoutaktových rytmicko-melodických motivů, které se mohou objevit také v úloze tzv. orchestrálních riffů.¹⁰ Rytmicko-melodický model se v rockových a popových písních uplatňuje v rámci jednoho stylu či stylu z něho odvozeného. Takový model obvykle postačí k doprovodu celé písně, díky improvizacím schopnostem interpreta však bývá často variován, nebo v průběhu písně v důsledku melodických či rytmickým změn dokonce nahrazen jiným vhodným vzorcem.

Hra doprovodů písní podle akordových značek popřípadě improvizace doprovodů lidových a populárních písní či jejich harmonizace patří k základním předpokladům k vykonávání funkce hudebního pedagoga. Také Michal Nedělka píše: *„Improvizace doprovodů lidových i populárních písní je pro učitele nezbytná, je v jeho práci u klavíru nejviditelnější, a proto je třeba v jeho přípravě na budoucí povolání dostát alespoň minimu“*¹¹.

⁹ Pattern – anglicky doslova vzorek, model.

¹⁰ Riff – krátký rytmicko-melodický vzorec, který má obvykle rozsah 2 – 4 taktů. Tvoří základní stavební prvek písně.

¹¹ NEDĚLKA, M. *Klavírní improvizace v přípravě hudebního pedagoga*. Praha : Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta, 2005. s. 17.

The background of the page features a faint, repeating pattern of musical staves with notes and chords. The notes are in various colors (grey, blue, green) and are scattered across the page. Some chord symbols like 'Cm7', 'E7/B', 'E7/B9', and 'F/A' are also visible, integrated into the musical notation.

Vzhledem k našemu tématu věnujeme nyní v kritickém zhodnocení větší prostor publikacím zabývajícím se doprovody populárních písní. Daná problematika úzce souvisí zejména s hrou písní podle akordových značek. Zařazujeme sem proto tituly, které se touto hudební dovedností zabývají. Zmiňujeme především tituly jak tuzemské, tak zahraniční, jež nacházejí široký ohlas u odborné hudební veřejnosti. Ohniskem našeho kritického zhodnocení jsou vedle stručného popisu převážně jevy, které zaujaly originalitou myšlenek či zpracováním, popřípadě volíme komparativní hledisko s naším spisem.

| Přehled a kritické zhodnocení literatury

Kniha Marka Levina *The Jazz Theory Book*¹² patří mezi nejkompexnější učebnice jazzové teorie a harmonie s více než 750 hudebními příklady. Obsahem knihy jsou základní znalosti o stavbě akordů, jazzových kadencích, stupnicích vhodných k improvizaci a tzv. *rhythm changes*. Přináší také informace, jak číst „*lead sheet*“ (hlavní melodickou linku) nebo jak si dobře zapamatovat písně. Autor spisu Mark Levine patří mezi vyhledávané jazzové klavíristy a je zároveň výborným pedagogem a hudebním teoretikem.

V kapitole o akordech zaznamenává autor některé zajímavé postřehy. Např. akordická zkratka majového septimového akordu (v české hudební teorii označovaného tvrdě velký septakord) se obvykle zapisuje takto: **Cmaj7**, **CM7**, **CA**. Levine se přiklání k označení **CA**, což koresponduje s běžně užívaným označením. Měkce malý septakord popisuje ve zkratce **D-7**, **Dm7**, **Dmi**, přiklání se ovšem k označení **D-7**. Zde spatřujeme značnou odlišnost od obecného úzu, jelikož v notovém materiálu i publikacích, vážících se k této

¹² LEVINE, M. *The Jazz Theory Book*. Petaluma: Sher Music Co., 1995, ix, ISBN 1-883217-04-0.

problematice, zaznamenáváme spíše označení **Dm7**. Přidržíme se ho rovněž my v naší publikaci. Nutno však podotknout, že pro zaznamenávání akordových značek se v jazzových standardech setkáme spíše s označením např. **D-7**, jelikož zde nedochází k možné záměně za **Dmaj7**. Vzhledem k tomu, že náplní naší práce je doprovod populárních písní, dáváme přednost označení **Dm7**.

Pro označení zvýšených a snížených tónů v akordu (**b**, **#** neboli **+** a **-**) užívá autor křížku a béčka. Jelikož čtvrtý a jedenáctý tón v akordu představují stejné noty, preferuje Levine číselný výraz **4** u durových a **sus** akordů (např. **CΔ^{#4}**, **Csus4**) a užití čísla **11** k označení dominantních a mollových akordů (např. **C7^{#11}**, **C-11**). Stejně řešení volí také k označení šestého (**C6**, **C-6**) a třináctého (**C7^{b13}**) tónu v akordu. V naší publikaci se také přikláníme k tomuto označení.

Publikace hudebního teoretika a skladatele Emila Hradeckého *Hrajeme na klavír podle akordových značek*¹³ vysvětluje, jakým způsobem doprovodit píseň pomocí akordových značek. Autor seznamuje čtenáře s běžně užívanými akordy a snadnými klavírními doprovody podle značek základních i složitějších akordů. Styly zahrnují např. polku, valčík, tango, ragtime, blues, rumbu, sambu nebo waltz. Publikace obsahuje přes 40 českých, moravských a slovenských lidových písní a zhruba 50 evergreenů od Jaroslava Ježka, Jiřího Šlitra a Jiřího Suchého, Beatles a dalších autorů. Učebnice je určena především žákům základních uměleckých škol, středních a vysokých pedagogických škol, ale také hudebním amatérům. Výklad o klavírních doprovodech je srozumitelný a jasný.

Nyní se zaměříme na autorův výklad o akordových značkách. Hradecký popisuje třídění akordů a jejich značek zcela systematicky. Postupuje od kvintakordů až k nónovým akordům a látku doplňuje

¹³ HRADECKÝ, E. *Hrajeme podle akordových značek*. 6. vyd. Praha : Edit, 1991, 91 s.

o zápis a hru basových tónů. Již v úvodu přináší podstatnou informaci o problematice zápisu durového akordu, postaveném na tónu **h**, který česká literatura označuje symbolem **H**. V zahraničních materiálech se však setkáváme s označením **B**. Toto označení v českém hudebním prostředí naopak znamená akord, postavený na tónu **b**. Autor dále vysvětluje, že pro durový akord, postavený na tónu **b**, volí anglická hudební literatura označení **B^b**. Používání značky **H** je z našeho pohledu v naší hudební terminologii možné, neboť zde nemůže dojít k záměně. Rovněž Hradecký užívá pro označení durového akordu na tónu **h** obojí označení. Pro označení akordu na tónu **b** volí symbol **B^b**.

Další kapitola pojednává o intervalech v souvislosti s nutností jejich znalosti ohledně stavby akordů. Zde se také Hradecký věnuje zkratkám zápisu akordů, které dále rozvádí v části nazvané *Akordové značky*. Za nesystémové pokládáme prokládání tohoto výkladu harmonií se cvičnými úlohami a písněmi. Dle našeho názoru je vhodnější věnovat pozornost pouze výkladu akordových značek a teprve poté řešit problematiku spojování akordů, melodických tónů či praktických úloh.

Emil Hradecký označuje téměř všechny akordy několika možnými symboly, s nimiž se lze v hudební literatuře setkat. Na prvním místě uvádí vždy nejběžnější způsob zápisu, např. mollový kvintakord označuje symboly **Cmi**, **Cm**, **c**, **C-**. Na třetím místě je uvedeno také označení pomocí tzv. kytarové značky, jehož označení pokládáme u řady akordů za neujasněné, proto se mu v našem výkladu o akordových značkách zcela vyhýbáme.

Pro označení zvětšeného kvintakordu řadí Hradecký na první místo symbol **C+**, který se v našem výkladu objevuje jen jako možnost. V souladu s Markem Levinem raději užíváme označení **C^{#5}** (popř. **C#5**), které pokládáme za přesnější, tudíž systémovější.

Zvýšenou kvintu, popřípadě jiný interval, zaznamenáváme podobně jako Levine pomocí posuvky a číslice v pravém horním indexu za velkým písmenem nebo na jeho úrovni (z důvodu jednoduššího zápisu). V angloamerické hudební teorii se setkáváme často s označením **C^{5#}**. Rovněž Levine užívá označení **C^{#5}**. Podobně postupujeme i u symbolu **sus**, který označuje přidání sekundy či kvarty k základnímu akordu, tudíž není původní součástí akordu, např. **Csus⁴**. Hradecký zapisuje tento akord opět nesystémově jako **Csus4** nebo dokonce **C4**.

Za zcela neznámý symbol pokládáme označení **Czv**. Tento druh označení užívá Hradecký také u několika dalších akordů, např. **Czm** (zmenšeně zmenšený septakord) nebo **Cmj**, **Cj7** (tvrdě velký septakord). Tento způsob zápisu v našem výkladu zcela opomíjíme, nejen pro jeho nejednoznačnost, ale také nepraktičnost a řídké užití.

Nutno ovšem konstatovat, že ve většině případů se značení akordů, které Hradecký uvádí na prvním či druhém místě nejběžnějšího způsobu zápisu, shoduje s naším výkladem. Kladem publikace je i uvedený přehled akordových značek, jímž Hradecký svůj systém zpřehledňuje.

Hlavní část Hradeckého publikace je věnována výkladu o doprovodech populárních písní. Autor je dělí podle základních žánrů (viz výše). U každého z nich je uveden rytmicko-melodický model a příklady písní, u nichž je vhodné tento vzorec použít. V publikaci jsou zaznamenány jen technicky snadné varianty, přičemž příklady přináší pouze melodii opatřenou akordy, tedy bez vypsání doprovodu v levé ruce. Rovněž nejsou zmiňovány možnosti klavírní sazby v pravé ruce. Většina skladeb autorem uváděných coby příklady, jsou převážně z 60. a 70. let. Bohužel zde zcela chybí písně z posledního období vývoje populární hudby.

Knihy Milana Šolce a Jiřího Vebergra *Piano v jazzu*¹⁴ je určena klavírním interpretům, kteří chtějí hlouběji proniknout do problematiky klavírní hry v oblasti jazzové hudby. Přináší poučení o stylizaci základních stylů jazzové hry. Titul vyžaduje základní znalosti o akordových značkách, neboť se této problematice primárně nevěnuje. Autor se totiž akordovými značkami zabýval již v knize *Tajemství akordových značek*.¹⁵ Hlavní důraz je v knize kladen, podobně jako v naší publikaci, na velké množství názorných hudebních ukázek, byť se jedná jen o úryvky. Autoři chtěli poukázat především na mnohoznačnost různých prvků jazzové interpretační praxe a dát podnět k vlastní tvůrčí samostatné práci.

Knihy především materiál třídí a hodnotí, přičemž nechává čtenáři volnost v jeho užití. Obsahem jsou stylizace evropských tradičních tanců (např. valčík, polka, waltz), tanců latinskoamerických (např. tango, rumba, cha-cha). Závěrečná kapitola přináší pojednání o jazzových stylech (např. stride piano, blues, boogie-woogie). Každý tanec je uveden krátkým historickým vstupem se základní charakteristikou, následují ukázky jejich stylizace v levé ruce a možnosti tzv. orchestrálního doprovodu neboli doprovodu bez účasti melodie. Velký prostor je také vyhrazen různým variantám doprovodů, jedno- i dvoutaktovým výplním (breakům), předehrám a závěrům.

Praktická publikace Milana Šolce *Tajemství akordových značek*¹⁶ je určena všem hudebníkům, kteří se chtějí naučit při své hře používat akordové značky. Knihy seznamuje čtenáře poměrně srozumitelnou formou s akordy a akordovými značkami, ale také se vším, co je

¹⁴ ŠOLC, M.; VEBERGER, J. *Piano v jazzu*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966, 235 s.

¹⁵ ŠOLC, M. *Tajemství akordových značek*. Praha : Bärenreiter Editio Supraphon, [1996] 156 s. ISBN 80-7058-328-2.

¹⁶ ŠOLC, M. *Tajemství akordových značek*. Praha : Bärenreiter Editio Supraphon, [1996] 156 s. ISBN 80-7058-328-2.