

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta
Katedra dějin a didaktiky dějepisu

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Ohlasy českého a slovenského folklóru v tuzemské jazzové hudbě do roku 1960

The Traces of The Czech and Slovakian Folklore
In The Domestic Jazz Music Until The Year 1960

David Hejzlar

Vedoucí práce: doc. PhDr. Petr Koura, Ph.D.

Studijní program: Specializace v pedagogice

Studijní obor: Dějepis – Hudební výchova

2023

Odevzdáním této bakalářské práce na téma *Ohlasy českého a slovenského folklóru v tuzemské jazzové hudbě do roku 1960* potvrzuji, že jsem ji vypracoval pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Praha, 4.12.2023

Rád bych poděkoval všem, kteří umožnili vznik této práce. V první řadě je to její vedoucí, doc. PhDr. Petr Koura, Ph.D., z jehož literatury i znalostí v oboru jsem při práci vycházel. Dále děkuji pamětníkům vývoje českého jazzu, s nimiž jsem k tématu práce mohl vést rozhovor a kteří mi poskytli zajímavé a autentické informace – Jirímu Suchému a Vítu Fialovi. Poděkování patří také divadlu Semafor, které mi poskytlo přístup k archivním notovým materiálům. Děkuji taktéž kolegům hudebníkům, kteří mi k tématu poskytli mnoho informací a zajímavých tipů – především Petru Jamborovi. V neposlední řadě bych rád poděkoval své rodině, která mi při psaní této práce dodala podporu a byla jejím prvním kritikem.

ABSTRAKT

Práce si klade za cíl propojit poznatky o ovlivnění zdejší jazzové hudby českým a slovenským folklórem a zmapovat, z jakých příčin a jakým způsobem se tyto dva odlišné hudební světy propojovaly. Následně bude práce zaměřena na to, jaký měla tato syntéza výsledek, a na příkladu několika skladeb různých interpretů si bude všimát vzájemných přínosů, které si oba hudební světy navzájem nabídly.

V první části připomíná historii vzniku jazzové hudby ve Spojených státech, bude si všimát, na základě jakých událostí a z jakých hudebních stylů se tento nový žánr vyvinul. Následně se práce zaměřuje na pronikání této hudby do českého, respektive československého prostředí, a to na základě hudebně-historického kontextu – v jaké době a v jakých prostředích se jazzová hudba šíří, v jaké se šíří podobě a jak na ni reagují zdejší hudební skladatelé a na druhé straně „běžný posluchač“. Představíme si jednotlivé směry jazzové hudby, které se zde postupně vyvinuly.

Třetí část si všímá prvků českého a slovenského folkloru ve zmíněné tvorbě tuzemských interpretů, která byla zároveň ovlivněná jazzovou hudbou. Hledá také příčiny propojení těchto dvou hudebních světů, které se v průběhu doby měnily.

V poslední stručnější části práce obsahuje výběr skladeb, které různým způsobem propojují jazzovou hudbu a český, resp. slovenský folklór. Zde vždy práce představuje její úryvek a ukáže na něm, jak se ve skladbě obě složky projevují. Všimá si také důvodů, proč se oba hudební světy v konkrétní skladbě potkaly, a co tím její autor pravděpodobně zamýšlel.

Práce se pokusí zodpovědět následující otázky: Jak se zdejší interpreti vypořádali s prolnutím domácí folklórní tradice a příchozí jazzové hudby? Jak byla tato nová hudba ve zdejším prostředí interpretována? Jak se lišila od amerického originálu? Zodpovězení těchto otázek poskytnou především dobové zvukové nahrávky předních československých interpretů, ať to již byly orchestry taneční, divadelní či kapely s menším obsazením.

Autor práci zamýšlí jako syntézu poznatků ze studia hudební výchovy a dějepisu na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy a studia oboru hudba na Konzervatoři Jaroslava Ježka v Praze.

KLÍČOVÁ SLOVA

Jazz, Folklor, Československo, Hot-jazz, Swing

ABSTRACT

The aim of the work is to connect knowledge about the influence of local jazz music by Czech and Slovak folklore and to map the reasons for which and in what way these two different musical worlds were connected. Subsequently, the work will be focused on the result of this synthesis, and on the example of several compositions by different performers, it will note the mutual benefits that both musical worlds offered each other.

In the first part, he will recall the history of the creation of jazz music in the United States, he will note on the basis of which events and from which musical styles this new genre developed. Subsequently, the work will focus on the penetration of this music into the Czech and Czechoslovakian environment, based on the musical-historical context - in what time and in which environments jazz music spread, in what form it spread and how local composers reacted to it and on the other hand, the ordinary listener. We will introduce the individual directions of jazz music that gradually developed here.

The third part will note the elements of Czech and Slovak folklore in the work of domestic performers mentioned, which was also influenced by jazz music. He will also look for the reasons for the connection of these two musical worlds, which have changed over time.

In the last, briefer part, the thesis will contain a selection of compositions that connect jazz music and Czech, or Slovak folklore. Here, the work always presents its excerpt and shows how both components manifest themselves in the composition. He will also note the reasons why the two musical worlds met in a particular piece, and what the composer probably intended.

The work will try to answer the following questions: How did the local performers deal with the fusion of the domestic folklore tradition and incoming jazz music? How was this new

music interpreted in the local environment? How was it different from the American original? The answers to these questions will primarily be provided by contemporary sound recordings of leading Czechoslovak performers, whether they were dance orchestras, theater orchestras or bands with a smaller cast.

The author intends the work to be a synthesis of knowledge from the study of music education and history at the Faculty of Education of Charles University and the study of music at the Jaroslav Ježek Conservatory in Prague.

KEYWORDS

Jazz, Folklore, Czechoslovakia, Hot jazz, Swing

Obsah

Úvod	8
Fenomén „jazz“ – kde se vzal?	12
Jazz v československém prostředí	20
Folklór v jazzové tvorbě českých a slovenských skladatelů	44
Chronologický výběr skladeb propojujících český a slovenský folklór s jazzovou hudbou	47
Ultraphon Jazz orchestr/F. A. Tichý – <i>Ještě já se podívám</i>	48
Ultraphon Jazz orchestr/F. A. Tichý a A. Holzinger – <i>Holka modrooká</i>	50
Orchestr R. A. Dvorského a F. K. Veselý – <i>Jaj Zuzka, Zuzička</i>	52
Blue Music – <i>Hrály dudy</i>	55
Orchestr Karla Vlacha – <i>Vel, Velvary</i>	57
Orchestr Hudebního divadla v Karlíně/Karel Vlach – <i>Keď som si som si (Nabrúsil som si kosu)</i>	59
Závěr	61
Seznam použitých informačních zdrojů	63
Knižní publikace	63
Vzpomínkové publikace	63
Periodika	63
Nevydané zdroje	63
Rozhovory s pamětníky	63
Notové materiály	64
Zvukové prameny	64
Internetové zdroje	64

Úvod

Pro téma své bakalářské práce jsem si zvolil zajímavý fenomén, který se v první polovině 20. století objevoval v mnoha (nejen evropských) státech. Jde o spojení nového úkazu – jazzové hudby, která se v této době šíří napříč světem, s lokální tradiční hudbou, zejména místním folklórem. Ač jde o záležitost celosvětovou, kdy se v jednotlivých podmínkách vyvíjí jazzová hudba ovlivněná místní tradicí různým a odlišným způsobem, v této práci se budu zabývat primárně územím tehdejšího Československa, neboli jak se jazzová hudba vyvíjela v českých a slovenských zemích od jejich prvotních pozorovatelných počátků až do 50. let 20. století.

V první kapitole této práce si připomeneme historický kontext, který vznik jazzové kultury umožnil; kdy se za oceánem na jihu Spojených států začal vytvářet hudební, životní a umělecký styl, který se dokázal poprvé v historii rozšířit jako svébytný neevropský hudební styl do celého světa.¹

V průběhu doby se folklór používal ve spojení s jinými styly z různých důvodů. Díky všeobecnému povědomí folklórní kultury – ať již místních tradic, zvyklostí nebo třeba právě lidové hudby – tvořil folklór a tradice, kterou představoval, opěrný bod, o který se mohli umělci při tvorbě opřít. Bylo zřejmé, že i když přicházeli s něčím novým, s něčím, co zdejší prostředí neznalo a čeho se i třeba obávalo, ve spojení s takto hluboce zakotvenou tradicí to bude přijímáno mnohem snadněji. Mohlo jít i o formu experimentu, kdy se zdejší interpreti, kteří s novou hudbou zatím neměli zkušenosti, snažili vzít již existující a známé písně a upravit je do přeměněné podoby, kterou se snažili nové hudbě přiblížit. Během válečných let a především po roce 1948 se ale ve zdejším prostředí objevil i důvod zcela nový – jazzová hudba se spojením s upřednostňovaným folklórem snažila projít cenzurou, mnohdy velmi zdařile – a tak se z důvodu popularizačního stal pro jazzovou hudbu ve zdejším prostředí důvod existenční, folklór představoval prostředek, díky němuž se legitimizovalo použití této hudby. Právě proto jsem se rozhodl toto spojení jazzové hudby a československého folklóru sledovat až do roku 1960, a vytvořit tak o tomto tématu zajímavější a ucelenější obraz.

Tradiční jazz – tzv. dixieland – se začal šířit po Spojených státech již během 1. světové války, a spolu s americkými vojáky se začal šířit i do zámoří. V evropských státech amerických

¹ Mario ILLÉŠ, podklady pro předmět *Dějiny popu a jazzu* na Konzervatoři Jaroslava Ježka, kapitola *New Orleans Jazz – Dixieland*.

spojenců se začaly objevovat první orchestry, které se snažily nové synkopované rytmy napodobit. V bezprostředním poválečném uvolnění a euforii se do Evropy šíří i záplava nových rytmů a moderních tanců jako foxtrot nebo charleston, ale i tanců, které se později začaly označovat jako latinskoamerické. V této práci si připomeneme, jak se tyto nové hudební styly a tendence dostaly na území Československa, jakým způsobem a v jaké formě. Při této příležitosti se nabízí řada zajímavých otázek – kdo z českých hudebních skladatelů a interpretů se nechal novými převratnými rytmy inspirovat a z jakého důvodu? Jak na novou netradiční hudbu reagoval „běžný posluchač“ – odsuzoval ji, nebo ji naopak vyhledával? Jak se taková hudba v poválečných letech šířila? Byli zdejší skladatelé a muzikanti schopni novou a do té doby neznámou hudbu interpretovat? Jak se lišila od amerického originálu a jak se tato hudba měnila cestou přes jednotlivé evropské státy? A především, jak se ve zdejším prostředí vyvíjela? Jakým způsobem tuto hudbu ovlivnila česká a slovenská hudebnost a hudební tradice?

Mnohými z těchto otázek se již v minulosti zabývala řada autorů; muzikologů, hudebních historiků, ale i samotných hudebníků, kteří danou dobu zažili a s novou hudbou se museli vypořádat. Takovým příkladem může být dílo E. F. Buriana *Jazz*² z roku 1928, ve své době ojedinělé, ve kterém nový hudební fenomén rozebírá, dále pozdější vzpomínkové publikace tehdy začínajících hudebníků, jako byl Jiří Traxler³, Kamil Běhounek nebo Jan Rychlík. To, že tehdy zcela nová hudba byla veřejností, ale i kritikou přijímána různě, velmi názorně dokládá na dobových textech *Kronika české synkopy*⁴ z pera Josefa Kotka. Kotek zároveň zpracoval podrobné dvoudílné *Dějiny české populární hudby a zpěvu*,⁵ ve kterých se populární hudbou zabývá od jejích výsledovatelných kořenů až po rok 1968. Tématem jazzové hudby v Československu se zabývali i další muzikologové, zmiňme práce Lubomíra Dorůžky *Panoráma jazzu*⁶ nebo *Československý jazz*.⁷ Klavírista a muzikolog Václav Holzknicht, někdejší spolužák Jaroslava Ježka, zase mimo jiné zpracoval několik publikací o osobnosti i práci tohoto známého československého prvorepublikového hudebního skladatele, spojeného

² Emil František BURIAN, *Jazz*, Praha, 1928.

³ Například posmrtné vydání původních nezkrácených memoárů swingového pianisty Jiřího Traxlera: Jiří TRAXLER, *Život v rytmu swingu*, Praha, 2012.

⁴ Josef KOTEK, *Kronika české synkopy, půlstoletí českého jazzu a moderní populární hudby v obrazech a svědectví současníků*, Praha, 1975.

⁵ Josef KOTEK, *Dějiny české populární hudby a zpěvu 19. a 20. století*, Praha, 1994 a Josef KOTEK, *Dějiny české populární hudby a zpěvu, 1918–1968*, Praha, 1998.

⁶ Lubomír DORŮŽKA, *Panoráma jazzu*, Praha, 1990.

⁷ Lubomír DORŮŽKA – Ivan POLEDŇÁK, *Československý jazz*, Praha, 1967.

se jmény Jan Werich a Jiří Voskovec a Osvobozeným divadlem.⁸ Z širokého počtu historických prací, které se novou hudbou v Československu v první polovině 20. století zabývají, zmiňme ještě nedávno vydanou obsáhlou publikaci Petra Koury *Swingaři a potápky v protektorátní noci*, v jejíž úvodní kapitole se zabývá právě počátky jazzové hudby v českých zemích včetně způsobů, jak se nová hudba šířila.⁹

Kromě odborné literatury se pro toto téma nabízí využití dalších primárních zdrojů. Jde například o hudební kritiku jak dobovou, zahrnující nepochopení a odpor vůči nově přichozímu stylu i jeho přijetí a obdiv k němu, tak i pozdější, reagující na již svébytný a obecně přijímaný hudební směr. Dále jde o obrazové prameny – dobové kresby kapel a jejich vystoupení, propagační plakáty či fotografie. Především bude ale důležité využití pramenů zvukových – dobových nahrávek československých i zahraničních autorů dochovaných v archivech hudebních institucí, soukromých sbírkách nebo na internetu, oficiálních, případně i nevydaných. V omezené míře bude možné vycházet i z horké novinky tehdejší doby – audiovizuální techniky a videozáznamů, které nám mohou nastínit spíše pozdější fázi jazzového vývoje na tuzemské scéně. K dotvoření obrazu tehdejší hudební scény budeme vycházet i z rozhovorů s pamětníky, kteří měli ke zdejší interpretaci jazzové hudby nejbližší – s hudebníky.

V druhé a třetí části této práci z těchto poznatků vyjdeme, abychom získali ucelený přehled o tom, jakým způsobem tyto nové hudební směry ovlivnily tradiční populární scénu tehdejšího Československa, již ovládala opereta, dechová hudba zpopularizovaná osobností Františka Kmocha, standardní tance jako polky, valčíky nebo vídeňský waltz a v neposlední řadě písňová a kabaretní tvorba spojená například s postavou Karla Hašlera.¹⁰ Nebo spíše právě naopak – jakým způsobem tuto novou energickou hudbu dokázala ovlivnit tradiční tuzemská scéna. Právě tento střet starého a nového, tradičního a exotického, evropského a amerického nabízí prostor pro zkoumání, v jaké podobě se do našich zemí tato moderní hudba dostává, jak je vnímána a jak se ve specifických podmínkách československé scény nadále vyvíjí. Zaměříme se jednak vývojové linie jazzové hudby v našem prostředí, jednak jejich propojování s českým a slovenským folklórem.

Poslední část této práce tvoří výběr děl československých autorů a interpretů, ve kterých se tento střet dvou světů projevil nejvíce. Díla, ve kterých je zřejmá fascinace z nových rytmů a harmonií, zároveň ale zachovávající odkaz českých a slovenských lidových písní, a to

⁸ Například Václav HOLZKNECHT, *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo*, Praha, 2007.

⁹ Petr KOURA, *Swingaři a potápky v protektorátní noci, česká swingová mládež a její hořkej svět*, Praha, 2016.

¹⁰ Josef KOTEK, *Dějiny české populární hudby a zpěvu* 1, str. 192 – 194.

v některých případech více než zřetelně. Syntéza obou světů, které se ve zdejším prostředí musely naučit fungovat dohromady, je velmi zajímavým fenoménem – hudební podstata obou takto se střetávajících světů je totiž zásadně odlišná; pokud bychom srovnali nahrávku typické české polky a typického neworleanského blues nebo *dixielandu*¹¹, rozdílnost charakteru a nálady obou hudebních stylů poznáme na první poslech. Kromě poněkud jiného vedení melodií se obě hudební skupiny odlišují především rytmickým cítěním – zatímco tradiční evropská hudba je akcentována na první dobu a je kladen důraz na přesné dělení dob, jazzová a pozdější swingová hudba klade důraz na doby sudé, totiž druhou a čtvrtou, a rytmicky dělí notu zásadně jinak – ne po dvou, ale po třech; tzv. do triol – právě to je příčinou charakteristického houpavého pocitu. Jak se tedy tyto dva hudební světy dokázaly propojit? Jak vypadaly první tuzemské pokusy o interpretaci nové moderní hudby, do jaké míry a v čem se od originálu lišily? Jak se spolu oba hudební styly navzájem vypořádávaly a v čem se ovlivnily? To jsou otázky, na které se tato práce pokusí odpovědět.

¹¹ Dixieland je označení tzv. starého jazzu, který se vyvinul v New Orleans, viz následující kapitola. Název je odvozen od pomyslné hranice Mason-Dixon Line zavedené v letech 1763–1767, která vedla mezi čtyřmi americkými státy. Vše na jih od této hranice bylo jakési „Old South“.

Fenomén „jazz“ – kde se vzal?

Pokud chceme zjistit, jaké prvky československý folklor do jazzové hudby přidal, musíme si nejdřív připomenout, jak a kde vlastně jazzová hudba vznikla. Nebyl to totiž vůbec samozřejmý proces, jako spíše shoda několika faktorů a náhod. Často ve veřejnosti převládá názor, že se ve Spojených státech jazz vyvinul čistě jako pozůstatek černošské lidové hudby, který byl rovnou hrán s typickým jazzovým pocitem – zdůrazněním lehkých dob, tedy druhé a čtvrté, a především rytmizováním do triol, které působí charakteristickým houpavým dojmem. Není tomu tak. Jazzová hudba vznikla jako průnik několika hudebních žánrů, které se od klasické a populární hudby vyvíjely podobným směrem, a stalo se tak i díky specifickému geografickému prostředí, které tento vývoj umožnilo.

Dnes platí jazz za autentickou hudbu Spojených států amerických, která se rozšířila do celého světa s neuvěřitelným ohlasem. Do dnešní doby vznikl nespočet nových žánrů často kombinujících jazz s jinými žánry – od klasické hudby po populární a všechno mezi tím – v dnešní době málokdo nezná hity elektroswingu, melodie nejznámějších jazzových standardů či hity populárních písní s jazzovými prvky. To je pravda, ale ještě na počátku 20. století Spojené státy svou hudební identitu teprve hledaly. Na rozdíl od evropských zemí neměly svou regionální, specifickou hudební tradici a s přistěhovalci i otroky z nejrůznějších míst Evropy, Afriky i Asie se do země dostávaly nejrůznější kulturní vlivy. Postrádaly ale svou národní hudbu – roku 1892 byl například do New Yorku pozván český velikán Antonín Dvořák, aby jako ředitel národní konzervatoře americkou národní hudbu pomohl formovat.¹² Již během 1. světové války se ovšem jazz celými Spojenými státy nezadržitelně šířil a stal se nepopíratelným fenoménem. Jak se za tak krátký čas dokázal tolik rozšířit?

Jazzová hudba vyrostla díky prolnutí několika hudebních směrů. V první řadě to byly základy evropské tradiční hudby, ať již z nejrůznějších koutů Evropy. S přistěhovalci z Anglie, Francie, Španělska a později dalších evropských zemí se na americký kontinent rozšířilo i klasické hudební vzdělání. Úroveň interpretace klasické hudby ve Spojených státech v 19. století setrvale vzrůstala a repertoár vážné hudby zde byl rozšířen, i když jen v některých společenských vrstvách. Dalším evropským dědictvím, které se zde v průběhu 19. století rozšířilo, byla hudba dechová a pochodová – ta byla v běžné veřejnosti rozšířena naopak

¹² Ivana PORTLOVÁ, *Dějiny hudby pro 3. ročník pro konzervatoř Jaroslava Ježka*, kapitola *Antonín Dvořák*. Oficiálně nevydáno.

mnohem více, byla součástí lidových zábav, oficiálních i neoficiálních přehlídek a průvodů. Co měla tato veškerá evropská hudba společné, je především rytmické cítění. Od doby baroka kladla důraz především na první dobu a případně další liché, naopak sudé doby byly odlehčené. Dále rytmické hodnoty dělila většinou po dvou, a to přesně a důkladně, na základě matematické symetričnosti. Dala se dělit i násobit, jejich hodnota se dala přesně spočítat.

To ovšem neplatilo pro dědictví hudby africké. Ta nevycházela z evropských stupnic ani rytmu – její původ můžeme hledat u obřadních rituálů afrických kmenů.¹³ Když se s takovouto hudbou setkal Evropan, byl její exotičností, energií a spontánností fascinován, zároveň ale zmaten – tato hudba nešla vyjádřit v běžné evropské notaci. Tak například Lubomír Dorůžka připomíná pokus Williama Francise Allena a jeho spolupracovníků z roku 1867 zachytit některé černošské písně a přepsat je do notového zápisu, aby je mohl dále přiblížit evropským, potažmo americkým posluchačům.¹⁴ Již v předmluvě Allen zdůrazňoval, jak je tento pokus nedokonalý: „Ale i to nejlepší, čeho můžeme dosáhnout – na notovém papíru, nebo i vlastními hlasy – bude jen chabým stínem originálu. Hlasy černochoů mají zvláštní nenapodobitelnou kvalitu, a ani intonace a jemné variace jediného zpěváka nelze na papír zachytit... Nezpívají ve vícehlasu tak, jak jej chápeme my, a přece ani dva z nich nezpívají totéž... Pokus odmotat z tohoto klubka melodií jedinou melodickou linku ještě ztěžuje skutečnost, že jako ptáci používají často tónů, které nelze v naší stupnici přesně umístit, a libují si ve skluzech od jednoho tónu k druhému i v obratech a kadencích bez přesně artikulovaných tónů.“

Tento hudební rozpor byl znát například v hudebním žánru, jenž byl jedním z předchůdců jazzové hudby. Byl to *spirituál* – černošské duchovní písně. Již v dobách otroctví se černošští otroci seznamovali s křesťanstvím, jejich nedělní bohoslužby či táborová shromáždění ale často připomínala svou extatickou atmosférou africký rituál.¹⁵ Původní anglosaské žalmy a hymny se tak v jejich podání měnily na sborové útvary, jaké v křesťanském světě do té doby neměly obdoby. Spirituály byly původně jednohlasé monotónní písně, později se začaly pozvolna harmonicky doprovázet. Harmonizace černošských duchovních písní ale byla dotažena především v *gospelch* v druhé polovině 19. století, později byly pro krásnou

¹³ DORŮŽKA, *Panoráma jazzu*, str. 19 – 23.

¹⁴ Tamtéž, str. 27.

¹⁵ Tamtéž.

libozvučnou harmonii gospelů používány zvukově typické *Hammondovy varhany*, baskytara a bicí.¹⁶

Na základě africké hudební tradice se v průběhu 19. století formoval také jeden z nejvýznamnějších folklórních stylů, jenž pomohl zformovat jazz. Bylo jím *blues*, který měl patrně kořeny v sólových halekačkách z doby otroctví. Svůj hlavní význam ale získal až po zrušení otroctví v USA v roce 1865 – zachycuje situaci černochoha ve světě, kde ač formálně svobodný, čelí rasové diskriminaci, ekonomickému útlaku a existenční nejistotě; je stále bez základních občanských práv.¹⁷ Blues v sobě kromě tradiční africké hudby nese prvky spirituálu, ragtimu, pracovních písní (*Worksongs*) a jakýchsi zvolávaček a odpovídáček na ně, v angličtině označovanými jako *call and response*.¹⁸ Při potřebě doprovodit bluesové písně na nástroj – nejčastěji kytaru – se ovšem střetla volná africká melodika s evropskou harmonií, a tak se začala formovat svébytná *bluesová stupnice*. Ta se vyznačuje malou septimou, kolísáním mezi durovou a mollovou tercií, a přináší tzv. *blue note* (v češtině „modrá nota“) mezi přirozeným čtvrtým a pátým stupněm, která melodii přidává na napětí a naléhavosti. Ustálila se také *bluesová forma* písně – nejčastěji dvanáctitaktová, složená ze tří veršů, kdy je text písně i projev interpreta osobitě vypořádaný. Ačkoliv stál blues u zrodu jazzu, zůstal samostatným hudebním stylem s vlastním vývojem, posloužil jako základní forma pro řadu různých mladších žánrů a hudební tvorbu ovlivňuje dodnes.

Černošský způsob zpěvu a vystupování byl pro značnou část bílého evropského i amerického obyvatelstva natolik přitažlivý, že ho záhy začali sami napodobovat. Z černošské hudby se stala senzace. Vznikly skupiny bílých komediantů, kteří si tváře barvili na černo třeba opáleným korkem, a táhly od štace ke štaci s vlastní verzí černošské hudby. Vystoupení karikovali, napodobovali tance i písničky, které prokládali skeči, vtipy, klauniádou nebo sólovými výstupy – černošskou kulturu zesměšňovali.¹⁹ Poznali, že je o tuto novou senzaci zájem, a jejich představení především pro prostší lidové vrstvy měla úspěch. Vznikly tak skupiny, které černošskou hudbu, i když v karikaturní rovině, nadále šířily a proslavovaly. V Evropě se podobná vystoupení označovala jako *hanswurstiády* nebo *kašpárkiády*, v Americe

¹⁶ ILLÉŠ, *Dějiny popu a jazzu*, kapitola *Gospel (Spirituál)*.

¹⁷ DORUŽKA, *Panoráma jazzu*, str. 28.

¹⁸ ILLÉŠ, *Dějiny popu a jazzu*, kapitola *Blues*. Systém předzpívání a zopakování motivu se používal již při náboženských rituálech, např. při zpěvu žalmů.

¹⁹ DORUŽKA, *Panoráma jazzu*, str. 29.

vznikla *minstrelská představení*.²⁰ Představovaly další krok k formování svébytné jazzové hudby.

Bezprostřední předstupně jazzové hudby byly ovšem dva jiné hudební žánry – *boogie-woogie* a *ragtime*. Oba představují virtuózní klavírní styly a oba se začínají vymezovat od dosavadních rytmických zvyklostí – ačkoliv v levé ruce hrál interpret plynulý basový doprovod, v pravé ruce již hrál melodii různě trhanou s protirytmem k basovému doprovodu a vytvářel tak strhující hudební zážitek, které posluchače nenechával klidným.²¹ Jednotlivé žánry ze sebe přirozeně čerpaly – boogie-woogie vychází z bluesové formy, je ale mnohem více energický a nepředstavuje již jen styl hudební, ale také taneční. Ragtime posouvá rytmické hranice ještě dál – jeho název je odvozen z anglického *to rag* – roztrhat.²² To je pro jeho melodii typické – zatímco basová linka vychází z pochodového doprovodu a je akcentována na těžké doby, melodie je kontrastně silně synkopovaná, využívá především lehkých dob. Tento rozpor vytváří pro posluchače fascinující napětí; a právě toto napětí mezi stálým metrem rytmické skupiny a uvolněným pohybem svrchních hlasů se potom přeneslo i do jazzu.²³

Oba styly se vyvíjely především v druhé polovině 19. století, ragtime se ale naplno rozšířil v 90. letech. Mezi léty 1895 – 1920 zažil největší rozmach a zachvátil celou zábavnou hudbu; vznikly tak hity, které se během další historie objevovaly znovu a znovu a jsou notoricky známé do dnešních dnů – např. písně Scotta Joplina jako *Maple Leaf Rag* nebo *The Entertainer*, který v roce 1973 znovu celosvětově proslavil film „The Sting“ (v českém překladu *Podraz*), ačkoliv byl situován až do doby třicátých let.²⁴

Netrvalo dlouho a z piana se synkopy začaly záhy přelévat i do orchestrálních souborů. Tyto soubory hrály lidem pro zábavu a brzy začaly využívat rytmické senzace, které ragtimový způsob hry přinášel. Z původních orchestrů hrajících oblíbenou dechovku nebo salónní šraml se postupně stávaly takzvané *synkopické orchestry* (*syncopated orchestras*) a hrály písně z tehdejší „bible každého populárního muzikanta oné doby“ – z ragtimové *Knižky s červeným hřbetem* (*The Red Back Book*).²⁵ V té době již bylo prostředí pro vznik samostatné jazzové hudby dokonale připraveno.

²⁰ DORUŽKA, *Panoráma jazzu*, str. 29.

²¹ ILLÉŠ, *Dějiny popu a jazzu*, kapitola *Ragtime*.

²² Tamtéž.

²³ DORUŽKA, *Panoráma jazzu*, str. 31.

²⁴ ILLÉŠ, *Dějiny popu a jazzu*, kapitola *Ragtime*.

²⁵ DORUŽKA, *Panoráma jazzu*, str. 31.

Výsledné zformování jazzové hudby se odehrálo ve městě New Orleans. Nebyla to náhoda – prostředí tohoto města k tomu poskytlo skvělou příležitost. Ve městě se díky historickému vývoji střetlo několik kultur – od svého vzniku kolem roku 1717 patřilo New Orleans střídavě Francii a Španělsku, a to až do roku 1803, kdy Napoleon prodal francouzskou kolonii Louisianu spolu s městem Spojeným státům.²⁶ Přístavní město bylo čilým tržištěm s otroky, kteří si ale pod původními románskými a římskokatolickými pány mohli zachovat své odlišné kulturní tradice v daleko větší míře. Zatímco ve většině otrokářských států byly africké bubny a další nástroje postaveny mimo zákon, zde mohli svou kulturu při svých interpretacích písní zachovávat a ta se tak šířila dál. Ve městě byl již od 18. století také značný počet *kreolů* – převážně míšenců, kteří byli dle občanských práv společenskou vrstvou někde mezi černým a bílým obyvatelstvem.²⁷ Přejímali africké tradice, na rozdíl od svých předků již ale někteří měli přístup ke vzdělání, a mohli se tak ve hře a zpěvu zdokonalovat a seznamovat se s dědictvím evropské hudební kultury.

V roce 1897 vznikla v New Orleans zábavní čtvrť *Storyville* na popud tehdejšího radního, Sidney Storyho.²⁸ Zde se soustředili převážně černošští hudebníci, kteří v této příležitosti hledali obživu; mnoho z nich bylo později označeno jako zakladatelé a otcové jazzu. Byl mezi nimi například *Charles „Buddy“ Bolden*, který začal jako jeden z prvních naplno užívat synkopovaných melodií a čím dál víc se tak vzdaloval od původních pochodových melodií. Dále zde působili trumpetisté *Freddy Keppard*, *Joe „King“ Oliver* nebo jeho žák, budoucí hvězda a legenda *Luis „Satchmo“ Armstrong*. Jak popisuje Lubomír Dorůžka: „Město nabízelo svou tradici dechovek, většinou s profesionálním standardem a evropsky tradičním způsobem muzicírování, ale nabízelo také daleko lépe placené hraní v tanečních a zábavních podnicích méně důstojného druhu. Tady se hrálo bez not, se silným nádechem blues, hudba zdaleka ne tak učesaná a způsobná, ale hudba, jakou v takové podobě asi dosud nikdo nikde neslyšel.“²⁹ A přidává vzpomínku hudebníka Paula Domingueze: „Tak například já jsem hrál s Olympia Bandem, hráli jsme jeden nebo dva večery týdně za dva a půl dolaru za večer. Tady na Pětadvacítce na Storyvillu se platí dolar a čtvrt a zpropitné, ale hraje se sedmkrát do týdne. Tak není to přirozené, že jsem nechal Olympii být a šel jsem sem, do tohohle zapadáku? A to všechno ten Bolden. To kvůli němu si tihle mladší kreolové jako Bechet a Keppard vymysleli

²⁶ DORŮŽKA, *Panoráma jazzu*, str. 37.

²⁷ Tamtéž.

²⁸ ILLÉŠ, *Dějiny popu a jazzu*, kapitola *New Orleans Jazz – Dixieland*.

²⁹ DORŮŽKA, *Panoráma jazzu*, str. 39.

úplně jiný styl, než mívali staří páni jako Tio a Perez. Já nevím, jak to dělají, ale, sakra, nějak to dokážou. Nepřečtou jedinou notu, prostě hrajou...“³⁰

Tento nový „jiný styl“ získal rychle na popularitě a ve městě přitahoval stále více hudebníků – i z finančních důvodů, jak popisuje Dominguez. Když roku 1917 vstoupily USA do války, zábavní čtvrť Storyville byla uzavřena a hudebníci se z New Orleans začali šířit po celých Spojených státech.³¹ Spolu s nimi se rychle šířil i tento *New Orleans jazz* neboli *dixieland*, odkazující na jižanský původ. Vznikla tak další centra, kde se jazz nadále vyvíjel s odlišnostmi ve stylu hry i v obsazení souboru – například v Chicagu nebo New Yorku.

V poválečném uvolnění zažila mladá jazzová hudba ještě větší rozmach. Jazz se začíná překotně rozvíjet, a dvacátá léta již americký romanopisec Francis Scott Fitzgerald nazval jako „Jazzový věk“ (Jazz Age).³² „Byl to věk zázraků, věk umění, věk výstřelků, věk satiry“, napsal o něm.³³ Sám popisoval, že toto označení vyjadřuje v první řadě ono poválečné uvolnění, dále tanec a teprve potom novou improvizovanou hudbu, termín tedy původně neoznačoval jen hudební styl. Během této doby vzniklo množství již profesionálních orchestrů, které byly často vedené právě původními hudebníky z New Orleans. Vznikají také bělošské orchestry hrající v New Orleanském stylu, ale jejich vystoupení již nejsou karikaturou – hrají novou senzační hudbu profesionálně, v aranžmá a se vši vážností. Například bělošský *Original Dixieland Jazz Band* už od roku 1917 působil na legendárním angažmá v New Yorku a slavil obrovský úspěch, který inspiroval mnoho tehdejších hudebníků. Ve stejném roce nahrál skladbu *Livery Stable Blues*, jde tak o první nahrávku jazzové hudby na gramofonové desce. Po válce soubor vystupoval i v Evropě, hrál proto při šíření jazzové hudby významnou roli.³⁴ *Paul Whiteman* se zase se svým tanečním orchestrem stal nejvýznamnějším představitelem tzv. *symfonického jazzu* a jeho ansámbl se stal jedním z nejvýznamnějších v moderní populární hudbě.³⁵ Dorůžka zmiňuje, že Whitemanovou ctižádostí bylo kultivovat „primitivní jazz“, jaký pro tehdejší obecnost představoval právě *Original Dixieland Jazz Band*.³⁶ Vrcholem tohoto úsilí byl pak slavnostní koncert v Aeolian Hall, pro jehož program Whiteman objednal a nastudoval vážnou

³⁰ DORŮŽKA, *Panoráma jazzu*, str. 39.

³¹ ILLÉŠ, *Dějiny popu a jazzu*, kapitola *New Orleans Jazz – Dixieland*.

³² Tamtéž, kapitola *20. léta v USA – „Jazzový věk“*.

³³ DORŮŽKA, *Panoráma jazzu*, str. 84.

³⁴ Tamtéž, str. 50-53.

³⁵ ILLÉŠ, *Dějiny popu a jazzu*, kapitola *20. léta v USA – „Jazzový věk“*.

³⁶ DORŮŽKA, *Panoráma jazzu*, str. 83.

symfonickou skladbu s jazzovými prvky *Rhapsody in Blue*, prvotinu svého druhu tehdy mladého skladatele George Gershwina.³⁷

Bezprostředně po první světové válce hrál v šíření jazzu velmi významnou roli ale také technologický pokrok. Kolem roku 1920 zažívá velký rozmach gramoprůmysl a to je pro mladou jazzovou hudbu nesmírně důležité, právě proto, že je do takové míry založená na improvizované hudbě bez not. Roku 1920 nahrála například bluesovou desku Crazy Blues černošská zpěvačka *Mamie Smith*, což je v této době převratné i ze sociologického hlediska.³⁸ Kromě toho v témže roce spustila své vysílání první rozhlasová stanice na světě – KDKA z Pittsburghu. Jazzová hudba tak začíná znít po celých státech v reálném čase a bez nutnosti fyzické přítomnosti hudebníků, což bylo do té doby nemožné, a začíná se tak šířit mnohem rychleji. Ještě další posun v technologické vyspělosti nastává v roce 1927, kdy došlo k uvedení prvního zvukového filmu a hudba se tak začíná šířit i s obrazem. Také díky tomu nacházejí uplatnění skladatelé píšíci tehdejší písňové hity pro americký filmový průmysl, ale i první muzikály nebo populární opery – např. černošská opera *Porgy a Bess* George Gershwina.³⁹

Stručný přehled vývoje jazzu zakončíme jeho další a pravděpodobně nejvýznamnější epochou – *érou swingu*. Swing se vyvinul ve 30. letech z onoho „hot jazzu“ a představoval pravou americkou populární hudbu.⁴⁰ Silný rytmický doprovod kontrabasů, takzvaný *kráčeující bas* („walking bass“), doplňovala melodie – či již spíše čtyř nebo pětihlasé aranžmá – se synkopovaným rytmem a charakteristickým houpavým pocitem. Právě rytmus této strhující hudby byl natolik výrazný, že se brzy objevily nové velmi energické tance a s nimi i ono příznačné taneční šílenství, čile přežívající do dnešních dnů, kdy se swingové taneční školy těší opět neklesající, ba vzrůstající popularitě. Swingový tanec přitom vycházel ze starších *jazzových* tanců; po tancích jako *cakewalk*, *shimmy*, *charleston* nebo *black bottom* přichází roku 1927 nový tanec *lindy hop*, ze kterého se swingový tanec později vyvine.⁴¹ Jedna z nejznámějších tančíren té doby, harlemská *Savoy* v New Yorku, se dokonce stala předmětem úspěšné skladby orchestru Bennyho Goodmana – *Stompin' at the Savoy* (česky „Dupání v Savoyi“) se záhy stala oblíbenou skladbou, kterou nahráli i tehdejší jazzové legendy včetně Louise Armstronga.⁴² Právě Benny Goodman – legendární klarinetista a kapelník – se stal

³⁷ DORŮŽKA, *Panoráma jazzu*, str. 83..

³⁸ ILLÉŠ, *Dějiny popu a jazzu*, kapitola 20. léta v USA – „Jazzový věk“.

³⁹ Tamtéž.

⁴⁰ Tamtéž, kapitola *Swing*.

⁴¹ KOURA, *Swingari a potápky v protektorátní noci*, str. 231 – 233.

⁴² Tamtéž, str. 233 – 234.

osobností, která napomohla ze swingu vytvořit nejprodávanější a nejposlouchanější hudbu v USA; swing ovládl zdejší populární hudbu. Ačkoliv byl za tuto „komercializaci“ původní černošské hudby kritikou odmítán, brzy se ukázala nesmrtelnost této nové a dravé hudby.⁴³ V druhé polovině 30. let 20. století byl navíc gramoprůmysl již plně rozvinutý, více než 10 let již také fungovalo rozhlasové vysílání. Záplava swingové hudby se začala šířit do Evropy a do celého světa. Obzvláště v Evropě ale již zanedlouho sehrála důležitou roli dalece přesahující jen hudební obsah – jakožto „zvrhlá a úpadková“ hudba odmítaná nacistickým Německem se rychle stala symbolem odporu proti diktátorskému režimu.⁴⁴

Swingová hudba se samozřejmě nezadržitelně vyvíjela dál. Zatímco ve Spojených státech na historii velkých slavných big bandů navázal trombonista Glenn Miller, ve Francii zněl naopak komorní *gypsy jazz* v podání virtuózního kytaristy Django Reinharda a houslisty Stéphana Grappelliho. Byl to jeden z prvních evropských přínosů do světa jazzu, který byl do té doby výhradně americkou doménou, a především zřejmě první evropské obohacení jazzu, které v neutuchající míře přežilo do dnešních dní.⁴⁵ Právě toto spojení jazzu a romského folklóru bylo jen předzvěstí dalšího míšení jazzové hudby s lokálním folklórem, tak jak jazzová hudba postupovala Evropou směrem na západ. Nás ale na dalších stránkách bude zajímat spojení jazzové hudby a českého a slovenského folklóru, tedy jak se česká a slovenská lidová hudební tradice prolнула s touto západní novinkou, jakým způsobem spolu dokázaly vycházet a jak se oba světy dokázaly navzájem obohatit.

⁴³ ILLÉŠ, *Dějiny popu a jazzu*, kapitola *Swing*.

⁴⁴ KOURA, *Swingři a potápky v protektorátní noci*, str. 62 – 63.

⁴⁵ ILLÉŠ, *Dějiny popu a jazzu*, kapitola *Swing*.

Jazz v československém prostředí

Jak jsme mohli vidět, vývoj jazzové hudby byl nesmírně komplikovaný, ke svému vývoji potřeboval prolnutí několika kultur ve specifickém prostředí, nezátíženého nadvládou již zakořeněné tradice. Vyvíjel se postupně z mnoha stylů, které jazzové hudbě předcházely. Je zřejmé, že pokud se takováto nová hudba čerpající z odlišných kultur, která prošla dlouholetým vývojem, ocitla v neznalém československém prostředí, musela se setkat s mnoha obtížemi. Našla zde posluchače, které nová netradiční hudba s poutavým rytmem fascinovala, ale také své zaryté odpůrce. Oba tábory musely nejprve novou hudbu pochopit – jedni, aby ji mohli správně interpretovat, druzí, aby v ní našli svébytný a seriózní hudební styl.

Ono „pochopení“ ale bylo velmi složitým úkolem. Evropská tradice – ať již z oper a symfonií, operet nebo třeba dechovky – byla zvyklá na pravidelné metrum a pravidelné dělení dob, nejčastěji po sudých hodnotách. Byla zvyklá na tradiční dur-mollovou evropskou harmonii, jejíž základy sahají do doby baroka a jež byla dotažena k dokonalosti mistry skladateli klasicismu. Jazzová hudba, která se přes oceán šířila, ale stavěla na jiných rytmických základech; bluesová melodika, jak jsme již viděli na pokusu Williama Francise Allena, byla pro evropské muzikanty těžko uchopitelná. Zdejší muzikanti se museli přizpůsobit stylu nové hudby – rytmicky museli cítit hudbu do triol místo po dvou, a především cítit důraz nikoliv na těžké (tedy liché) doby, jak tomu bylo v Evropě zvykem, ale na lehké (sudé) doby. Naučit se styl a *jazyk* nové hudby bylo pochopitelně otázkou času, rané tuzemské pokusy o jazzovou hudbu proto byly spíše jakousi směsicí žánrů bez jasné představy o výsledné podobě skladby a prvotními pokusy zdejších skladatelů. Trvalo mnoho let, než se tyto pokusy proměnily v hudbu, jež se skutečně podobala zámořskému originálu.

Vít Fiala, dlouholetý kontrabasista divadla Semafor, mi během našeho rozhovoru k tématu propojení československého folklóru a jazzové hudby řekl vtip, narážející na ono vzájemné nepochopení dvou hudebních světů:

Přijde černochoch s manželkou do vídeňské kavárny a objednají si kávu. Když ji číšník přináší ke stolu, píská si melodie Straussových valčíků a černošský návštěvník jen zaujatě

poslouchá. Když číšník odejde, nevydrží to a obrátí se na manželku: „Tyjo, slyšíš to? Jak ti bílí fantasticky cítí ty 3 doby, to nechápu.“⁴⁶

Asi by to tak skutečně mohlo být, ale realita byla samozřejmě opačná. To evropští a američtí „bílí“ hudebníci se snažili proniknout do tajů černošské lidové hudby a raného jazzu. Pokoušeli se napodobovat hudbu, kterou znali krátce a povrchně, neměli ji v sobě zakořeněnou a která navíc používala zcela odlišných hudebních prostředků. Dalším faktorem, které snahy zdejších hudebníků o interpretaci nové americké hudby značně omezoval, byl nedostatek či naprostá absence potřebných hudebních nástrojů. Jednalo se zejména o saxofon – nástroj, který sice spatřil světlo světa díky svému vynálezci Adolphu Saxovi po roce 1840 v Evropě, ale velkého rozšíření se dočkal až na přelomu 19. a 20. století v USA s nástupem jazzové hudby. Jeho charakteristický zvuk byl pro potřeby jazzu mnohem vhodnější než pro potřeby vážné hudby. V Evropě ale v poválečné době stále nebyl rozšířen, navíc, pokud snad byl již nějaký saxofon k dispozici, chyběli hráči, kteří na něj dokázali kvalitně hrát.

V českém prostředí proto vznikl unikátní nástroj, který se s absencí saxofonového zvuku snažil vypořádat po svém – *violinofon*. R.A. Dvorský na vznik tohoto nástroje vzpomínal takto: „V devatenáctém roce jsem hrál v restauraci Residence (v místech dnešní pasáže kina Světozor) s orchestrem Ladislava Blažkeho. Obsazení souboru bylo dvoje housle, cello, klavír, harmonium a basa. Kapelník chtěl soubor zmodernizovat přidáním saxofonu, avšak v té době na tento nástroj ještě nikdo nehrál. Proto cellista Čakrt vynalezl tehdy nový nástroj nazvaný violinofon, což byly vlastně housle s ozvučnicí v podobě trychtýře, která dodávala nástroji zvuk podobný saxofonu.“⁴⁷ Zatímco první pokusy hráčů na saxofon v českém prostředí byly velmi neohrabané a daly se použít přinejlepším jako parodie či jen módní hit nové doby, housle zde patřily k nejtradičnějším hudebním nástrojům. Hráči s výbornou technikou tak dokázaly zvukově napodobit krásné sametové melodie saxofonu, stejně tak jako rychlejší a technicky náročnější úseky saxofonových partů.

Tak jako hráči byli limitováni svými nástroji a zakořeněním v naprosto odlišné hudební kultuře, tak byli kapelníci, skladatelé a aranžéři – často v jedné osobě – limitováni svými hráči. I když již v poválečné době někteří skladatelé měli přístup k zahraničním tiskovinám, které zaznamenávaly americké moderní písně, museli se podřizovat možnostem svého orchestru, ale

⁴⁶ Rozhovor autora s Vítem Fialou (nar. 1943) z 24.10.2023.

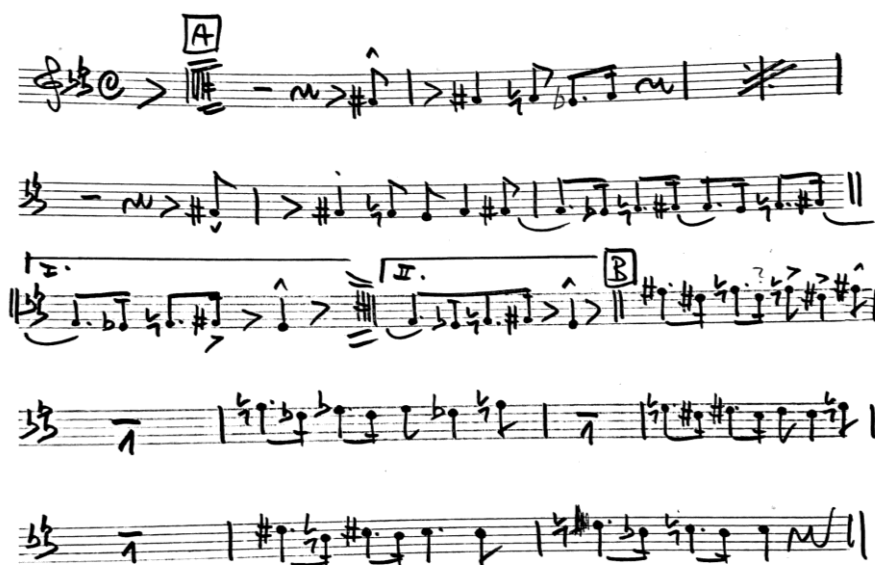
⁴⁷ Cit. dle Josef KOTEK (ed.), *Kronika české synkopy*, 1. díl, str. 44 – 45, vzpomínka R.A. Dvorského, publikovaná v časopise *Hudba pro radost*, březen-duben 1962.

také poptávce veřejnosti po populární hudbě. Svým posluchačům museli nové a odlišné rytmy představit pozvolna a ideálně na melodiích, které byly ve zdejším prostředí velice známé – použití lidových písní a zdejšího folkloru se jednoznačně nabízelo.

Skladatelé a kapelníci si ale museli poradit se zásadním problémem – jak svým hráčům předat onu novou hudbu? Pro zápis swingované hudby neexistovala srozumitelná forma notace. Dělení rytmu do triol, které vytvářelo charakteristický houpavý pocit, by v přísném notovém zápisu působilo velmi nepřehledně. Dnes se tento problém řeší jednoduše – v úvodu skladby je označení *Swing*, neboli pokyn osminové noty houpat, hrát je v triolovém rytmu. V dobách, kdy se povědomí o nové hudbě teprve pozvolna šířilo, ale toto označení, čerpající z muzikantské zkušenosti, nebylo možné. Aby se skladatelé notovým zápisem alespoň přiblížili k triolovému rytmu a zároveň je odlišili od osminových not hraných tradičně *rovně*, tedy dělených po dvou, začali pro zápis swingovaných osmin používat rytmickou skupinku – osminovou notu s tečkou a následně notu šestnáctinovou. Tento zápis je ale problematický; vychází opět ze sudého dělení dob, kdy by poslední nota ze skupinky byla až čtvrtá, nikoliv třetí jako v triole. Ač tedy zvukové interpretaci neodpovídá, v poválečné době se tento způsob zápisu jazzové hudby velice rozšířil a dodnes ho lze nalézt v repertoáru některých orchestrů. Takový zápis můžeme vidět na příkladu dvou skladeb hraných orchestrem Ferdinanda Havlíka z archivu divadla Semafor – první z nich je skladba *Alexander's Ragtime Band* Irvinga Berlina, o které se vzápětí ještě zmíníme, druhá skladba nabádající již v názvu ke hraní ve swingovém stylu – *Swingujte hoši* – je z pera Ferdinanda Havlíka:

The image shows a handwritten musical score on five staves. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The notation includes various rhythmic values, including eighth notes with dots (representing eighth notes in a triplet) and sixteenth notes. There are several dynamic markings like 'f' and 'mf', and phrasing slurs. A box labeled 'A' is drawn around the first measure of the first staff. A box labeled 'B' is drawn around the first measure of the fifth staff. The notation is somewhat idiosyncratic, reflecting the author's attempt to notate a triplet feel using standard notation.

Začátek skladby *Alexander's Ragtime Band*. Pro úvodní swingový riff je použitý zápis rytmické skupinky s osminovou notou s tečkou a šestnáctinovou notou. Již v druhém řádku ale autor zapisuje stejný riff jen osminovými notami. Ve třetím řádku swingovanou melodii opět zdůrazňuje rytmickou skupinkou.



Začátek skladby *Swingujte hoši*. Swingované fráze jsou zde důsledně zapsány rytmickou skupinkou – osminovou notou s tečkou a šestnáctinovou notou.

Poptávka po moderních rytmech přicházejících ze západu byla ale evidentní, kapely a orchestry se s nimi museli vypořádat. Tradice přejímání písní ze zaoceánského kontinentu zde byla zakořeněná, v 19. století zažila nový rozmach, když po roce 1849 ve Spojených státech vypukla zlatá horečka. Romantická atmosféra míst, kde panenská půda a nerostné bohatství čeká na toho, kdo si ji vezme, byla tématem mnohých tramských písní první republiky.⁴⁸ Mnohé převzaté písně se udržely desítky let, ba staletí, a přežily nejen jeden hudební styl. Lubomír Dorůžka připomíná osud jedné z nich, jež vznikla v USA ještě před první světovou válkou, a v českém prostředí vydržela delší dobu, než jakou mapuje tato práce: „R. 1911 napsal tehdy ještě nepříliš známý třiadvacetiletý mládenec, jehož původní jméno znělo Israel Baline, píseň, která oslavovala novou hudební módu a vyprávěla o „nejlepší kapele v celé zemi“. Už o rok později k ní v Praze v Montmartru v Řetězové ulici „tanečnice apačská“ Emča Revoluce předváděla apačský nebo „medvědí“ tanec. O čtvrtstoletí později zazněla tatáž píseň v jiné podobě znovu – tentokrát jako hlavní melodie revue, kterou v pražské Alhambře uváděl orchestr Karla Vlacha. „Potápky“ swingové éry v ní viděly dokonce svou neoficiální hymnu. [...] Zdá se však, že tato melodie přežila i swing. Když chtěl Vratislav Blažek charakterizovat ve svém „Příliš štědrém večeru“ příslušnici mladé generace konce padesátých let, [...] nechal nezdárnou dceru zpívat opět tuto melodii s „domácím“ českým textem, v němž alespoň dvě

⁴⁸ Lubomír DORŮŽKA, *Od folklóru k Semaforu*, str. 15 – 19.

generace mladých manifestovaly svůj smysl pro recesi a „protest“ proti konvencím svých rodičů a vychovatelů.“⁴⁹ Onou skladbou byl právě *Alexander's Ragtime Band*, skladba, kterou Berlin položil základy moderní světové populární hudby.⁵⁰

Právě kabaret Montmartre, otevřený roku 1911, byl místem, odkud se první moderní tance šířily do celé Prahy, a z Prahy dál do dalších metropolí. Josef Kotek připomíná vzpomínku spisovatele Františka Langera na tento kabaret: „[...] hlouběji do Starého Města se došlo do Řetězové ulice, kde byl kabaret Montmartre, mé poslední zastavení. Zařídil jej Josef Waltner, po Praze známý kabaretiér a šansoniér i skladatel veselých a sentimentálních písniček. Kabaret byl v přízemí starého domu. První, velká místnost pro širší obecnost byla vymalována podle návrhů Františka Kysely. Druhá, ve které bylo několik boxů pro uzavřenější společnosti, „mokrý stůl“ pro stálé hosty a pódium s klavírem, sloužila zároveň za scénu pro produkce a za taneční parket o rozměru asi čtyřikrát čtyři metry. [...] Na tomto parketu byly tančeny první moderní tance v Praze, medvědí tanec, shimmy, tango a tak dále. Hlavními tanečnicemi byly dvě dívky mánesovského původu, Revoluce a Vlasta, předním tanečníkem byl vrchní pan Jiráček, který měl ušlechtilou hlavu španělského granda a husté, jemně zvlněné vlasy a jež Egon Erwin Kisch překřtil na Hamleta. Sám Egon Erwin také vynikal jako barový tanečník a strávil v Montmartru všechno noční čas, který nevyžadovala od něho redakce Prager Tagblattu.“⁵¹

Zmíněná hlavní tanečnice Emma Czadská, přezdívaná „Emča Revoluce, tanečnice apačská“, byla hlavní postavou a záhy legendou kabaretu Montmartre, o níž se mluvilo a psalo po další desetiletí.⁵² Již v roce 1912 zanechal sám Karel Hašler rýmovačku v památníku kavárny Montmartre, věnovanou „Emče Revoluci“:

*Žádná holka není k ruce
jako malá „Revoluce“,
v lásce, tanci nezná míry,
obcuje jen s kavalíry.
S básníky mít nechce nic
Precieuska z Vršovic.*

⁴⁹ DORUŽKA, *Od folklóru k Semaforu*, str. 35 – 36.

⁵⁰ KOURA, *Swingáři a potápky v protektorátní noci*, str. 248.

⁵¹ Cit. dle KOTEK (ed.), *Kronika české synkopy 1*, str. 24 – 25, vzpomínka Františka Langera, publikovaná poprvé v roce 1963 v biografii *Byli a bylo*.

⁵² KOURA, *Swingáři a potápky v protektorátní noci*, str. 246 – 248.

[...]

*Do rána je v dobré míře,
ve dne spí jak sysel v díře
a tak její život plyne...
za pár let to bude jiné.
O to ale nedbá nic
precieuska z Vršovic!⁵³*

Tyto nové tance a rytmy byly ale pouze předzvěstí blížící se jazzové hudby do Evropy. R.A. Dvorský vzpomíná, že se tak stalo až díky prvnímu černošskému jazzovému souboru – *Mitchell's Jazz Bandu* – který přijel roku 1917 do Paříže spolu s americkou armádou.⁵⁴ Trvalo ovšem mnoho dalších let, než se v československém prostředí vyjasnilo, co pojem *jazz* znamená. Jak ve svých vzpomínkách pokračuje Dvorský: „A jaká byla v té době situace u nás? V kavárnách hrála kvarteta a sexteta koncertní hudbu k poslechu a tančilo se pouze na plesech, kde se hrály kolové tance, čtverylka, beseda a také valčíky, polky a mazurky. Změna nastala teprve po skončení války – nejprve pouze v oficiálních střediscích tehdejší společnosti, jako byla vyslanectví a podobně, ale brzy se tanec začal šířit dále. Hrával jsem často na recepcích moderní tance – jazz, jak se tehdy říkávalo, a zanedlouho jsem byl zván i do tanečních hodin, kde se začalo vyučovat tangu ve všech možných formách. [...] Dalšími novinkami byly valse boston, onestep, twostep a ragtime; později také foxtrot, slowfox, blues a shimmy.“⁵⁵ Bezprostředně po válce tedy *jazz* označoval veškeré moderní tance, bez ohledu na to, zda pochází z jižní nebo severní Ameriky.

Na počátku 20. let se ale situace posunula. Veřejnost byla fascinována výstupy kapel, jež spočívaly především ve vřestivých a hlasitých tónech saxofonů, a především bubeníkem s bicí soupravou ve středu pódia. Bubeník byl hlavním číslem představení; ve své soupravě měl kromě bubnů houkačky, řehtačky, různá chřestidla, postranní či šlapací činely a především špuntovku, ze které střílel slepé patrony.⁵⁶ Právě tato souprava, jakožto obdivovaný symbol nové výstřední hudby, přejala označení *jazz*, *jazzband* nebo dokonce *jazzy*. Kotek připomíná vzpomínku hudebního skladatele a spisovatele Gustava Janoucha právě na takovou bicí

⁵³ Josef KOTEK (ed.), *Kronika české synkopy* 1, str. 27.

⁵⁴ Tamtéž, str. 43.

⁵⁵ Tamtéž, str. 44.

⁵⁶ Tamtéž, str. 51.

soupravu: „Do Prahy přivezl v roce 1921 podnikavý majitel baru „Konvikt“ v Bartolomějské ulici první jazzový buben. Byla to veliká, červeně natřená obluda, obklopená šestnácti zvonkovými tyčemi, čtyřmi šňůrami zvonků a rolniček, šesti kravskými (alpskými) zvonci, třemi činely, tam-tamem, gongem a čtyřmi malými bubínky. Kromě obvyklé sady píšťal a klapáček byl tento „jazz“ vybaven ještě zvláštním přístrojem, sestávajícím v principu ze šesti „špuntovkových“ hlavní, opatřených šesti pedály na místě kohoutků, takže se dalo mezi hrou šestkrát vystřelit – nohou. To ovšem byla ohromující senzace, a proto byla nejoblíbenější skladbou té doby „Indianola“, při které se bubeník proměnil v zarputilého pistolníka.“⁵⁷ Bar Konvikt začal své nové číslo inzerovat v roce 1922 ve Večerníku Národních listů, a to jako „pravý, výstřední Original American Jazz Band“:⁵⁸



Ani zde tedy ještě označení *jazz band* neoznačovalo kapelu hrající jazzovou hudbu, ale o tuto výstřední bicí soupravu, která očarovávala návštěvníky Konviktů. Jak dodává ve své rukopisné vzpomínce hudební skladatel F.A. Tichý: „Na začátku dvacátých let se u nás začal hrát jazz. Lidé to brali zpočátku jako velkou senzaci; teprve později si začali uvědomovat, že je to také hudba a že je v ní mnoho nového.“⁵⁹

Nutno dodat, že taková vystoupení nezůstala jen u pozitivní odezvy. Proti zastáncům nových moderních tanců, jež zdůrazňovali jejich působení na city, touhy a emoce, se stavěli jejich hlasití odpůrci, kteří nová hudební čísla nechápali a stavěli se k nim velmi ostře a útočně. Tak například skladatel Ferry Kovařík složil v roce 1925 písničku *Candrbál v Habeši*, jejíž verše zněly:

Habeš – to je krásná země

⁵⁷ Josef KOTEK (ed.), *Kronika české synkopy* 1, str. 55, publikováno poprvé v *Listu soukromých zaměstnanců svobodných povolání*, roč. 1944, č. 1.

⁵⁸ *Večerník Národních listů*, 25. 2. 1922, str. 2.

⁵⁹ Josef KOTEK (ed.), *Kronika české synkopy* 1, str. 53.

*prostřed černé Afriky,
můžete zřít její syny
též u pražské muziky.*

*Tlučou jazzband, saxofony,
nebo mlátí na cymbál,
Pražák tu zří na své oči
ten habešský candrbál...⁶⁰*

O rok později vyšel v Hudebních zprávách článek českého hudebního pedagoga a skladatele Jaromíra Fialy, jenž vyzníval daleko útočněji a urážlivěji:

[...] Američtí vojáci k nám do Evropy zavlékli tance moderní jiné, a dnes co sezónu hlásí se tance nové. A s nimi přišel ke slovu i jiný výkonný orgán: jazzband. Zde jsme před zjevem zcela novým: importovaný tanec cizí rasy, negerské, zmocnil se všeho tancujícího lidstva evropského. Jak divní to lidé, Negři, kterým tyto tance jsou tance národními! Jsou jako poloopice svým tělem i svou tvrdohlavou a poměrně málo chápavou povahou. [...]
„Čokoládová kůzlátka“ – toť název, který je vystihuje výborně. A čím se staly tyto tance u nás, v lesku nádherných rób a fraků, v dusných výparech likérů, jimiž jsou nasycovány místnosti, kde se tančí! U nás nemají své pravé prostředí. Jejich primitivita se zvrací v rafinovanost! A tu rafinovanost podškrťává hudba jazzu: zatímco pianista mlátí na klavíru akordy doprovodu, saxofony mečí nápěv a banjo jej drnčí, kvílí flexaton nebo havajská flétna a jako koruna všeho neodbytným, vše strhujícím, ale zběsile monotónním rytmem řadí buben s činely, houkačkou a revolverem.⁶¹

Poslední ukázka nesmiřitelného postoje vůči rozmáhající se jazzové hudbě pochází z roku 1928, tedy z roku, kdy Jaroslav Ježek se svým orchestrem vystoupil poprvé ve hře Osvobozeného divadla. Napsal ji redaktor Věstníku Československých hudebníků Julius Janeček:

⁶⁰ Josef KOTEK (ed.), *Kronika české synkopy* 1, str. 63.

⁶¹ Tamtéž, str. 61, publikováno poprvé v *Hudebních zprávách*, roč. IV/1926, č. 1, str. 3 – 4.

Dle našeho názoru není jazz trvale udržitelný. Je to vidět již z okolnosti, že se složení Jazzu stále mění a doplňuje různými „novými“ nástroji. Obecenstvo opravdu hudbymilovné nenávidí Jazz a vidí v něm nanejvýše zpestření programu humoristickým číslem. Poslouchat sebelepší Jazz po celý večer jest utrpením pro hudebně založeného posluchače. Proto také v podnicích, pěstujících výhradně jen tento druh „hudby“, schází se obecenstvo takové, jež nemá smysl pro řádnou, byť i zábavnou hudbu náležitě vyvinut, obecenstvo, které i v jiných oborech lidské práce dává vždy přednost výhradně jen výstřednostem a přestřelkům. [...] plně doufáme, že se dočkáme okamžiku, kdy všem výstřednostem v hudbě (nejen v Jazzu) bude definitivně odzvoněno.⁶²

Není divu, že jazzová hudba na základě těchto „výstředních“ čísel nebyla zpočátku brána seriózně a v někom budila dokonce nenávist – interpreti i hudební kritici museli pochopit, v čem spočívá opravdové kouzlo této nové moderní hudby se strhujícím rytmem. Teprve v průběhu 20. let začaly vznikat první jazzové kapely, které se postupně bez prvotní snahy parodie snažily po vzoru amerických kapel hrát „opravdovou“ jazzovou hudbu. Jedním z průkopníků v českých zemích byl soubor Edvarda Koliandra, který již od začátku svého působení obsahoval kromě piana, banja a bicích také dva saxofony, později se obsazení ještě rozšířilo.⁶³

Zvláštní zásluhu na šíření moderních tanců a později i jazzové hudby měl ale především R.A. Dvorský. Tento pianista a zpěvák, pocházející z Dvora Králové, byl již od roku 1919 zaměstnán v nakladatelství Springer, a měl tak bližší přístup k zahraničním nahrávkám a notovým zápisům. Byl okouzlen moderními rytmy a snažil se je přenést do českého prostředí, zároveň však chápal (a ostatně sám vyrostl v) tradici tuzemské taneční hudby, jíž ještě během války tvořily, jak sám popisuje, kolové tance, čtverylka, beseda, valčíky, polky nebo mazurka.⁶⁴ Během svého působení coby kapelník, a to až do začátku 50. let, bedlivě pozoroval nové zahraniční trendy v jazzové, taneční a populární hudbě a snažil se je implementovat do československého prostředí. Zároveň si udržoval velmi dobrý cit pro zdejší hudební poptávku, a tak se v repertoáru jeho orchestrů střetávaly jak tance tradiční, tak moderní; hudební vkus jeho

⁶² Josef KOTEK (ed.), *Kronika české synkopy* 1, str. 66, publikováno poprvé ve *Věstníku Československých hudebníků*, roč. XXI/1928, č. 1, str. 5.

⁶³ Lubomír DORŮŽKA – Ivan POLEDŇÁK, *Československý jazz*, str. 37.

⁶⁴ Josef KOTEK (ed.), *Kronika české synkopy* 1, str. 44.

posluchačů měnil pozvolně. V neposlední řadě působil jako hledač talentů, jež mladým a začínajícím hudebníkům dával příležitost nastartovat svou kariéru v jeho orchestru.

Počátky hudební dráhy R. A. Dvorského souvisí s působením v Hašlerově kabaretu a později v Červené sedmě. V roce 1925 ale dává dohromady svůj nový soubor *Melody Makers*, původně pro angažmá v tabarinu Esprit.⁶⁵ V tomto čtyřčlenném uskupení realizoval svůj záměr ovládnutí více nástrojů – hráči byli schopni hrát na piano, housle, violinofon, altsaxofon, tenorsaxofon, klarinet a bicí a během vystoupení jednotliví hráči nástroje střídali. Získává angažmá v nočních klubech, ale roku 1929 se soubor rozpadá. Dvorský ale dokazuje své organizační schopnosti – ještě téhož roku dává dohromady kapelu *Melody Boys*. Zde začíná slavnou spolupráci s trumpetistou Karlem Vackem, která v budoucnu přinese mnoho známých hitů a slavných melodií. I v této formaci uplatnil koncept „málo hudebníků, mnoho nástrojů“. Pět hráčů v kapele ovládali piano, harmoniku, trubku, klarinet, pozoun, saxofon, housle, violu, altsaxofon, tenorsaxofon, bicí a banjo.⁶⁶ Snadno se tak například najednou saxofonová sekce změnila na smyčcovou, soubor byl velmi flexibilní, dokázal mít široký záběr tanečního orchestru a kombinovat nové jazzové šlágry s polkou nebo dechovkou.

Dvorský také dokázal řádně využít technologické pokroky, jež mu doba umožňovala. Již 5. května 1924 účinkoval v triu ve vysílání rozhlasu, který provozovala společnost Radiojournal, a to ani ne rok po zahájení rádiového vysílání v Československu.⁶⁷ Od roku 1930 jeho soubor Melody Boys také natáčí gramodesky u velkých firem v oboru – nejprve v Berlíně u firmy Kaliopé, Odeon a Telefunken, později téhož roku začne nahrávat i u československých společností Esta a nově vzniklého Ultraphonu. Firmu Ultraphon o rok později Dvorský dokonce zachránil, když ji vyvedl ze svízelné finanční situace; nahrávek slavné *Cikánky* Karla Vacka se prodalo neuvěřitelných 15 000 kusů.⁶⁸ Na konci roku 1932 dokonce Dvorský kupuje akcie nahrávací společnosti Ultraphon a stává se členem správní rady s výraznou rozhodovací pravomocí. Zde dokázal uplatnit svůj cit pro výběr dobrých skladeb a pro poptávku veřejnosti. V létě roku 1935 posouvá se svými Melody Boys představy o dosavadním technickém pokroku ještě dál: na svém angažmá v lázeňských Karlových Varech zahajuje společnost Radiojournal živé vysílání jeho koncertů. Zájem o tyto přenosy byl veliký, a to včetně posluchačů z ciziny. Dvorský si poznamenal: „Posluchači měli různá přání – z Amsterdamu chtěli Oslí serenádu,

⁶⁵ Vladimír BITTNER, *R. A. Dvorský*, str. 24 – 28.

⁶⁶ Tamtéž, str. 29 – 30.

⁶⁷ Josef KOTEK (ed.), *Kronika české synkopy* 1, str. 67.

⁶⁸ Vladimír BITTNER, *R. A. Dvorský*, str. 32.

z Londýna Cikánku, vojáci z Cizinecké legie si přáli česká tanga, psali naši hudebníci ze Sverdlovska, že nás dobře slyší vzdáleni 2000 km od ČSR, z Narviku došel dopis několika Pražanů na cestě k polárnímu kruhu lodí Pola Stelaris, psali naši krajané z Panamy a ze Šanghaje, že nás slyší na krátkých vlnách a jak jim naše hudba přibližuje domov. To všechno dokáže rozhlas.⁶⁹ Šíření hudby nabralo během několika málo let neuvěřitelný rozmach, najednou bylo možné slyšet hudbu v reálném čase téměř po celém světě, a Dvorský toho dokázal řádně využít.

Roku 1936 posouvá dál i svou činnost v oblasti hudebního nakladatelství. Založil své vlastní nakladatelství – *Nakladatelství R. A. Dvorský* – a zde dokázal uplatnit své zkušenosti a kontakty ze svého předchozího působení v tomto oboru.⁷⁰ Spolu s působením u společnosti Ultraphon tedy dokázal vydávat nahrávky a notové záznamy nejen svého orchestru, ale také veškeré hudby, kterou považoval za zajímavou, přínosnou a posluchačsky zajímavou. Během své činnosti v těchto společnostech takto dokázal pomoci i mnohým začínajícím hudebníkům, v nichž spatřoval potenciál.

Zlatý věk Dvorského kariéry nastal v roce 1937, kdy přijal angažmá od bratrů Havlových v Lucerna baru a na Barrandovských terasách. Tím se dostal ve svém oboru na nejvyšší stupeň v Československu; oba podniky byly na nejvyšší úrovni společenského života v Praze, scházela se v nich tehdejší umělecká smetánka – spisovatelé, filmoví režiséři a herci, diplomati nebo sportovci. Dvorského Melody Boys získávají bezkonkurenčně vedoucí postavení v naší moderní taneční hudbě, avšak tato radost neměla dlouhého trvání. Již příštího roku politické události věstily těžké časy pro oblast taneční a zábavné hudby, jazzové a swingové obzvlášť. Přesto v následujících letech vystupoval na koncertech, „s hudbou k poslechu“, dál v Lucerna baru i na Barrandovských terasách.⁷¹

I v této těžké době Dvorský prokázal svůj cit pro hudební vývoj a obdivuhodné organizační schopnosti. Již delší dobu pozoroval vývoj zdejší mladé swingové generace, a roku 1939 s nastupujícími hudebníky navazuje spolupráci. S předními představiteli této swingové vlny, pianistou a aranžérem Jiřím Traxlerem a akordeonistou Kamilem Běhounkem, uzavírá pětiletou nakladatelskou smlouvu, oba také často spoluúčinkovali na Dvorského vystoupeních. Kolem svého nakladatelství soustředil i další přední skladatele a textaře – převzal takto

⁶⁹ Vladimír BITTNER, *R. A. Dvorský*, str. 40 – 41.

⁷⁰ Tamtéž, str. 41 – 43.

⁷¹ Tamtéž, str. 44 – 47.

například hudbu a texty všech her Osvobozeného divadla od Hudební matice, všechny Ježkovy skladby poté vyšly ve velmi žádaných edicích.⁷²

Ve stejném roce začal pracovat na ojedinělém projektu – k oslavě desátého výročí Melody Boys naplánoval jednoměsíční koncertní turné po českých a moravských městech. Předcházely mu dvě společná vystoupení s názvem *Tři králové jazzu*. Oněmi dalšími dvěma „králi“ byli Karel Vlach se svým souborem a Karel Slavík se svou kapelou Blue Music. Koncerty proběhly ve dvou termínech v lednu 1940 v Lucerně od 20 hodin a probíhaly až do rána. Nechyběli na nich zástupci nastupující swingové generace – vystoupili Inka Zemánková, Arnošt Kavka, Jiří Traxler, Kamil Běhounek, Jan Rychlík, Leopold Korbař, J. Nový a A. Kanaki.⁷³ Poté se již připravoval na samotné turné s velmi rozšířeným zájezdovým orchestrem, sólisty a zpěváky. Jednalo se v té době o u nás zatím největší orchestr v žánru zábavné a taneční hudby, repertoár posluchačům poskytoval jak průřez současnými světovými melodiemi, tak i nejlepšími českými skladbami, v nichž již byl princip swingové hudby dobře patrný. Turné probíhalo během celého dubna 1940 a začínalo i končilo vyprodanými koncerty v pražské Lucerně. Jeho úspěch byl obrovský a kromě tradičních rytmů dostával do stále většího povědomí posluchačů i swingovou hudbu.⁷⁴

Pro skvělý úspěch Dvorský opakoval turné i v roce 1941 a tematicky ho již rozdělil do tří částí: film, opereta a jazz. Jazzová hudba tedy byla oficiální součástí koncertu i v době Protektorátu, ačkoliv se tvářila jako práce českých autorů. Mezi písněmi však byla obratně zařazena i píseň Dajna, jejíž americký originál *Dinah* poprvé zazněl roku 1925 na americké Broadwayi.⁷⁵ I toto turné mělo obrovský úspěch, závěrečný koncert v Lucerně musel být pro neopadající zájem veřejnosti čtyřikrát opakován.

Po monstrokonzertech byl Dvorský se svými Melody Boys až do roku 1943 na vrcholu popularity. Platili za bezkonkurenčně první orchestr v oboru, hudební nakladatelství R. A. Dvorského spolu s gramofonovou společností Ultraphon významně ovlivňovaly obecný hudební vkus v československém prostředí. Hvězdná kariéra R. A. Dvorského tím ale pomalu končila – velké a náročné zájezdy orchestru včetně koncertů pro nuceně nasazené dělníky v Německu si zřejmě vybraly svou daň na jeho podlomeném zdraví. Naposledy stál před svým

⁷² Vladimír BITTNER, *R. A. Dvorský*, str. 46 – 47.

⁷³ Tamtéž, str. 48.

⁷⁴ Tamtéž, str. 49 – 50.

⁷⁵ Tamtéž, str. 52.

orchestrem v polovině roku 1944, roku 1945 byl pak ze zdravotních důvodů nucen soubor rozpustit.⁷⁶

Vraťme se ale ještě na konec 20. let k osobnosti, jež napomohla zformovat *československý jazz* a dostala tuto hudbu s novými rytmy do širokého povědomí veřejnosti. Není jí nikdo jiný než zmíněný rodák z pražského Žižkova, Jaroslav Ježek. Vystudovaného skladatele z Pražské konzervatoře přemluvila koncem dvacátých let dvojice Jiří Voskovec – Jan Werich k práci skladatele a kapelníka divadelního orchestru. Ježek se tak vydal na dráhu skladatele populární a zábavní hudby, i když si skladatelskou činnost v oblasti vážné a scénické hudby udržel, spíše okrajově, po celý život. Kapelníkem orchestru Osvobozeného divadla se stal v roce 1928, když poprvé spolu s Jiřím Voskovcem a Janem Werichem vystoupil ve hře *Premiéra Skafandr*.⁷⁷ Se svým orchestrem vystupoval pouze v předehrách k aktům, o rok později již účinkoval i v samotných hrách. Během deseti let existence, jež byly Osvobozenému divadlu dopřány, vznikla z dílny autorů V+W+J řada písní, jež ve zdejším prostředí takřka zlidověly a jsou hrány a zpívány na lidové i profesionální úrovni dodnes (na rozdíl od samotných divadelních her). Jaroslav Ježek byl moderními tanci a rytmy stejně tak jako jazzovou hudbou fascinován, a tyto nové prvky se snažil co nejvíce uplatnit i v hudbě ke hrám Osvobozeného divadla. Vzniklo tak mnoho písní s rytmy tanga, foxtrotu, blues, rumbly, slowfoxu i swingu, na druhé straně ctil československou hudební tradici, a orchestr hrál stejně tak skladby v rytmu valčíku, pochodu, polky nebo waltzu, objevilo se i mnoho baletů nebo operní árie a melodramy.⁷⁸

Období tvorby Jaroslava Ježka pro Osvobozené divadlo, tedy mezi lety 1928 a 1938, je charakteristické pro vývoj jazzové hudby u nás. Do té doby byl předmětem zájmu v československém prostředí spíše takzvaný *symfonický jazz*, který se vyznačoval jakousi vyumělkovaností a uhlazeností. Jednalo se spíše o snahu napodobit zahraniční vzory, především taneční orchestry Paula Whitemana nebo Jacka Hyltona, tyto pokusy ovšem nebyly příliš esteticky hodnotné.⁷⁹ Ježkova tvorba již představovala odklon od tohoto směru, jeho skladby byly často energické a dravé, snažil se v nich ve velké míře uplatnit synkopovaný rytmus charakteristický pro jazzovou hudbu. Snažil se přiblížit k energičtějšímu stylu blízkému původní hudbě z amerických černošských čtvrtí, již v té době reprezentovali jazzoví velikáni

⁷⁶ Vladimír BITTNER, *R. A. Dvorský*, str. 55 – 59.

⁷⁷ Václav HOLZKNECHT, *Jaroslav Ježek*, str. 54 – 55.

⁷⁸ Tamtéž, str. 142 – 146.

⁷⁹ KOURA, *Swingři a potápky v protektorátní noci*, str. 61.

Louis Armstrong nebo Duke Ellington a jež se v českém prostředí označovala jako *hot jazz*.⁸⁰ Větší kvality československé interpretace tohoto stylu se ale dosáhlo až v druhé polovině třicátých let se zmíněnou mladou swingovou generací, ke které se ještě dostaneme později. Ježek byl v počátcích své divadelní tvorby limitován jednak hudebníky svého orchestru, kteří ještě s touto hudbou neměli tolik zkušeností, jednak i divadelním potřebám, jimž se musel podřídit i v pozdějších letech, kdy byl již orchestr daleko vyspělejší. Stal se ovšem jedním z průkopníků v této oblasti a kvalita jeho skladeb zajistila, že se stal jedním ze symbolů jazzu v prvorepublikovém Československu, jeho vliv na formování české swingové taneční písně byl zcela zásadní.⁸¹

Jaroslav Ježek byl hudebním skladatelem, který dokázal prvky moderní jazzové hudby s prvky československého folklóru v jednotlivých hrách velmi obratně propojovat. Ve sledu představení se rytmy jednotlivých písní a skladeb neustále měnily. Tak například ve hře *Robin Zbojník* z roku 1932 můžeme sledovat proměnu stylů jednotlivých hudebních čísel: po svižné předešle následuje pochod *Na shledanou v lepších časech*, dále přichází *Zbojnická polka* následovaná *Baladou o vzniku Robina Hooda* pro bas a orchestr. Po tradičních rytmech přichází blues *Proč nemohu spát* ve formě ABA, jde o blues spíše ve smyslu tance, než o srovnání s černošskou lidovou hudbou. Hra dále obsahuje *Polku speciálně aktuální*, Ježek si zde vyzkoušel i operní výjevy a árie v následující *Filipojakubské noci*. Najdeme zde melodram *Modlitbu Lady Johany* i baletní číslo – *Tanec s batony*.⁸² Zde tedy najdeme většinou rytmy tradiční, vycházející z místní lidové kultury, a výjimku tvoří bluesová píseň.

V následující hře *Svět za mřížemi* z roku 1933 je ale situace spíše opačná – po předešle v průběhu hry přichází slavný blues *Život je jen náhoda* následovaný koloraturním valčíkem *Láska má právo se smát*. Dále ale přicházejí tango *Každému z nás*, rumba *Devět řemesel* a foxtrot *Příliš horlivosti škodí*. Následují čísla pro sbor a opět ve hře nalezneme i baletní číslo *Opium, Černošská rapsodie*.⁸³ Zde tedy převažují naopak tance moderní a je zde znát Ježkova snaha o zajímavé proměny nových rytmů.

Osvobozené divadlo ještě na začátku 30. let čerpalo inspiraci pro své hry z historie a děj vždy jaksi pozměnili, vybírali si historická témata z prostředí Polynésie, Španělska, Ameriky během války o zrušení otroctví nebo rudolfínské Prahy. Roku 1932 ale přichází obrat – hrou

⁸⁰ KOURA, *Swingaři a potápky v protektorátní noci*, str. 61..

⁸¹ Tamtéž, str. 61 – 62.

⁸² Václav HOLZKNECHT, *Jaroslav Ježek*, str. 143 – 144.

⁸³ Tamtéž, str. 144.

Caesar se dotknou aktuální politické situace a tématem hry se stanou diktátorské principy v narážce na Benita Mussoliniho. Vypůjčí si k tomu postavu antického římského vojevůdce, na jehož osobu poté dopadají vtipy odsuzující jeho klamnou velikost.⁸⁴ Další sociálně a politicky laděnou hru – *Osel a stín* – uvedli již o rok později. Zde se tvrdě opírají do situace v Německu, kdy se k moci dostali nacisté. V písni *Bůh sud'* naprosto nepokrytě kritizují politické snahy nacistického Německa a varují před jejich hrozbou, satirou a ironií reagují i na špatné sociální poměry. Hitler (v osobách dvou kariéristů, kteří se za ním skrývají) zde dokonce zpívá:

*Sám jsem válku prožil jako hrdinný frajtr,
jakmile bylo po ní, řku:
So geht es nicht weiter.
Z Versailles a Locarna svět nový se narodil,
ale mně se nehodil, proto mám úderný oddíl.
Ich führe das Volk a vůbec nečekám vděku,
Vedu Německo z dneška až do středověku.
Každý socan, žid, demokrat přede mnou zalez.
Ať máme všude dales,
jen když Deutschland über alles!*

Dostane se mu odpovědi:

*Teutonové vždy měli vlohý
píti krev a nosit volské rohy.
Ať si Adolf k středověku míří
aspoň ho tam najdu na pranýři.*⁸⁵

Je pozoruhodné, do jaké míry si oba autoři uvědomovali nebezpečí nacismu pro Evropu již v roce 1933, objevující se diktátorské režimy v Evropě tvrdě odsuzovali a zesměšňovali. Jak píše Václav Holzknecht: „Jestliže se dotkla domácích fašistů posměšná kritika Mussoliniho, doháněla je kritika Adolfa Hitlera k zuřivosti.“⁸⁶ Brzy zacházejí ještě dál, následujícího roku 1934 uvedou jejich nejodvážnější politickou satiru, *Kat a blázen*. Pokračují s útočnou kritikou

⁸⁴ Václav HOLZKNECHT, *Jaroslav Ježek*, str. 59.

⁸⁵ Tamtéž, str. 60 – 61.

⁸⁶ Tamtéž, str. 61.

diktátora a odhalují jeho podstatu, když se vyšvihne z bezvýznamných počátků do vůdčího postavení a z ubohého slabocha se stane krvežíznivý šílenec. Texty zacházejí od předešlé hry ještě dál a útočí na Hitlera otevřeně a přímo, ve hře kritizují kšeftování s falešným nacionalismem. Doba se ale mění a čeští příznivci fašismu si již situaci nehodlají nechat líbit – během představení v divadle docházelo ke skandálům a rvačkám, vedení divadla i oba autoři byli zaplavováni nenávisnými dopisy a telefonáty. Po tomto tlaku od politických her přímo komentující aktuální politické dění na nějaký čas upustili. V roce 1937 ale uvádějí hru *Těžká Barbora*, která humorem zastírá už velmi vážnou politickou situaci. *Těžká Barbora* je dělo, které hraje významnou roli ve sporu mezi eidamskými a überlandskými – zde Voskovec s Werichem naráželi na využívaný německý pojem *über* (např. Deutschland über alles, Übermensch). Eidamští nakonec nabíjí dělo sýry a überlandské ze své země vyženou zpět na jejich území. Ze hry pocházejí známé písně, opět narážející na Německo a německou hrozbu; píseň *Konšelská* líčí předáckého vyžírku, foxtrot *David a Goliáš* skrze biblické podobenství líčí příběh malého Davida, který přemůže obra Goliáše, protože měl odvalu k sebeobraně. Zazní i píseň srovnávající současné a středověké poměry:

... u každé vesnice šibenice,
u každého města ghetto,
na místě justice inkvizice,
tak asi vypadá středověk...⁸⁷

Po *Těžké Barboře* přišla poslední hra Osvobozeného divadla, *Pěst na oko* v roce 1938. Čerpají zde z pěti historických událostí, jejichž příčiny převrací. Velmi správně ale četli tehdejší politickou situaci a tušili, že tato hra bude jejich poslední. Herci se v prologu zdravili vlastními jmény a jakoby se s divadlem loučí. Události roku 1938 nedobrovolně ukončují činnost Osvobozeného divadla; po říjnovém zabrání pohraničních území Německem, den před premiérou další hry, 8. listopadu úřad neprodluhuje divadlu koncesi a jeho činnost tak zaniká.⁸⁸ Zdejší hudební vývoj populární hudby v rukou Jaroslava Ježka musel ustoupit politickému tlaku a celá tvůrčí trojice divadla na začátku roku 1939 emigrovala do Spojených států. Ježek

⁸⁷ Václav HOLZKNECHT, *Jaroslav Ježek*, str. 67.

⁸⁸ Tamtéž, str. 68 – 70.

se ale bohužel zpět do Československa už nikdy nevrátil, 1. ledna 1942 zemřel v New Yorku na chronické selhání ledvin.⁸⁹

Již jsme se do druhé poloviny 30. let v jazzové hudbě v Československu dostali ve dvou hlavních směrech – taneční hudbě a symfonickém jazzu spojenou s R. A. Dvorským a v tvorbě Jaroslava Ježka pro Osvobozené divadlo, populární hudbě na základě hot-jazzu uzpůsobené pro divadelní účely. Nyní nám zbývá zmínit proud samotného hot-jazzu, který se v druhé polovině 30. let začal i v našem prostředí nazývat *swing*. Na tento vývoj reagoval i sám Jaroslav Ježek v názvech svého orchestru – v roce 1936 byl ještě představován jako *Ježkův Hot-jazz orchestr*, o rok později již jako *Ježkův Swing Band*.⁹⁰

Situaci jazzové hudby v Československu v druhé polovině 30. let výstižně popisují Lubomír Dorůžka a Ivan Poledňák: „Bylo zde již několikrát řečeno, že do konce padesátých let nelze u nás hovořit o samostatném vývojovém proudu jazzu, ale spíše o tendenci k jazzu, která v různých okamžicích vystupovala s různou silou a s různou zřetelností na pozadí vývoje celé oblasti tzv. populární hudby. V druhé polovině třicátých let však dochází k důležité změně: situace u nás dozrává natolik, že hudba široce pojímané jazzové oblasti (vlastně swingové vlny) se odštěpuje – ač ovšem zůstávají četné společné momenty – od ostatní zábavné hudby. Zásahu na tom má jak přípravná práce domácích orchestrů, o nichž již byla řeč, a jistě i četných jiných, jejichž jména jsou nám dosud neznámá, tak i stále více pronikající vlivy ze zahraničí, jejichž působení polevilo teprve za nacistické okupace a v širším měřítku ustalo až po vstupu Spojených států do války. Rozhodující tu bylo zejména působení amerických filmových revuí, které na jedné straně seznamovaly široké obecnstvo s taneční písní nového, swingového typu, a na druhé straně poskytovaly hudebníkům a specializovanějším zájemcům možnost uvidět a uslyšet i některé – byť celkem ojedinělé – ukázky jazzově vyhraněnějších projevů, například [...] orchestr Cab Callowaye.“⁹¹

V československém prostředí se v té době vytvořila již dostatečná základna hudebníků, kteří měli zájem o skutečnou jazzovou hudbu, oproštěnou od všech výstředností, jež byly spojovány s prvotní fascinací novou hudbou a jež jazzové hudbě samotné ubíraly značnou měrou na vážnosti. Zároveň zde již, díky novým technologickým pokrokům, byla řada nahrávek jazzové hudby ze zahraničí a povědomí o „originálním jazzu“ i směrech, jakými se tato hudba

⁸⁹ Václav HOLZKNECHT, *Jaroslav Ježek*, str. 121 – 123.

⁹⁰ KOURA, *Swingři a potápky v protektorátní noci*, str. 62, poprvé citováno z Josef KOTEK, *Dějiny české populární hudby a zpěvu*, s. 80.

⁹¹ DORŮŽKA – POLEDŇÁK, *Československý jazz*, str. 57.

nejnověji ubírá, se rychle šířilo. Především zde ale existovaly osobnosti, které jazzovou hudbu bedlivě pozorovaly a pro československé prostředí ji teoreticky popisovaly v literatuře i jednotlivých článkách. Tyto osobnosti se záhy staly garanty jazzové úrovně swingových orchestrů, jejichž vznik iniciovaly.

Přední takovou osobností byl jazzový publicista a organizátor Emanuel Uggé. Již v roce 1933 správně odhadoval nástup *hot-jazzu* ve svém stejnojmenném článku, který vycházel z amerických, anglických a francouzských jazzových odborných časopisů: „V poslední době se začíná u nás hovořiti více o tzv. ‚hot-jazzu‘, ale připojuje se k tomu názor, že se jedná o něco zcela nového. To je ovšem omyl. Hot-jazz je starý jako celý jazz, ba skoro starší, neboť v té době, kdy ještě se o jazzu skoro nevědělo, hráli tím stylem již černoši. Neboť první náznaky jazzu byly vlastně hot-jazzem v pravém slova smyslu. Byla to hudba, kterou provozovali černoši většinou neznalí not. Byly to smělé improvizace, vycházející z čistého hlubokého černošského hudebního cítění, ale prováděné hudebníky naprosto neškolenými a neznalými nejzákladnějších zákonů hudebních. Z tohoto jazzu se později vlivem židovských prvků rozvinula hudba, která dobyla si světa pod názvem jazz. Stala se melodičtější, časem se uklidnila a automobilové trubky, výstřely z revolverů a podobné výstřednosti zmizely ponenáhlu úplně z dobrých jazzových orchestrů.“⁹² Dále si všímá i soupeření a prolínání jednotlivých proudů, které se v jazzové hudbě objevily: „Sladký a přímý, tzv. straight jazz, nastoupil svoji vítěznou cestu světem. Zrodily se jazzové symfonické orchestry, jako Paula Whitemana, později Savoy Hotel Orpheans apod. Vlna straight jazzu zaplavila Ameriku a Evropu. Ale ten první, čistý a neokleštěný jazz žil neodvisle dále. [...] Kolem r. 1926 začíná se v běžném, bělochy obchodně exploatovaném straight jazzu jeviti ochablost a čistý hot-jazz začíná zajímati americké (i bělošské) obecnstvo. Nastává slavné údobí rozkvětu černošských hot-orchestrů, jež jsou vyhledávány v řadě nočních místností černošské New-Yorské čtvrti Harlemu. [...] Tento zájem umístil rázem celou řadu do té doby neznámých černošských orchestrů před mikrofony gramofonových společností a rozhlasových stanic. Toto údobí je dobou krystalizace hot-jazzu.“⁹³ Dorůžka dodává, že Uggého článek odpovídal stupni tehdejšího poznání jazzové hudby včetně dnes zcela překonaných názorů o vlivu židovských prvků apod. Přesto dokazuje obdivuhodný zájem a zpracování dostupných informací o jazzu a

⁹² DORŮŽKA – POLEDŇÁK, *Československý jazz*, str. 44, poprvé publikováno v: Společenský skeč, *Měsíční revue českého společenského života* 1932 – 1933, č. 8 – 9, str. 83.

⁹³ Tamtéž.

jeho směrech v době, kdy se jím popisovaný vývoj v Československu naplno projeví až za několik let.

Roku 1935 se od teoretických poznatků přešlo k praxi. Uggé stál spolu s Janem Šimou u vzniku orchestru Gramoklubu, jenž se stal prvním československým orchestrem s koncepcí čistě koncertního hot-jazzového orchestru. Orchester se tak vymezil proti dosud převládající účelovosti hudby, jíž se její jazzová stránka musela přizpůsobit – ať již šlo o účel taneční nebo divadelní. Hudba se stala pro hot-jazzové orchestry prioritou a do popředí zájmu se dostává zvuk orchestru a improvizovaná sóla. Podobná myšlenka zaujala mnoho mladých hudebníků z nastupující swingové generace, o níž již byla řeč v souvislosti s monstrkoncerty R. A. Dvorského – orchestrem Gramoklubu prošla řada z nich a sbírala zde první praktické zkušenosti z hot-jazzovou, resp. swingovou hudbou, které později uplatnily ve svých souborech. Dorůžka ale připomíná jisté technické omezení orchestru – hráči neměli s improvizovanými sóly příliš zkušeností a neměli ani dlouhou technickou přípravu; věkový průměr hráčů orchestru byl asi 22 let.⁹⁴

Orchester Gramoklubu byl v době svého působení vyhraněně levicově orientován, což brzy přineslo spory mezi jednotlivými hráči orchestru. Názorové neshody zapříčinily rozpad orchestru na konci roku 1937, nový hudební trend však byl již nastolen. Již po vzniku orchestru se začala postupně objevovat celá řada uskupení, které se na hot-jazzovou hudbu v různé míře vyhraněnosti a důslednosti zaměřovaly. Tyto soubory měly často společnou část mladých muzikantů, kteří se zde hot-jazzu věnovali a vytvářeli různé hudební formace. Patřili k nim například akordeonista Kamil Běhounek, pianista Jiří Traxler nebo bubeník Jan Rychlík, kteří se brzy uplatnili i jako skladatelé a aranžéři. Právě Jan Rychlík platil mezi svými spoluhráči za *hudebního „vynálezce“*, za *profesora jazzu* a za *chodící encyklopedii*, vážili si ho pro jeho všestrannou informovanost. Trumpetista Zdeněk Novák vzpomínal na jejich vzájemné působení v orchestru Emila Ludvíka, o němž bude řeč později, takto:

Jednou jsme se na něho obrátili s otázkou, která některým z nás vrtala v hlavě:

„Honzo, daly by se – dejme tomu pro nějakého teoretika – charakterizovat typické rysy swingu?“

„Tak podívej se: Ty swingový figle jsou několikerýho druhu: vezmi si harmonii: ve foxtrotu bylo všechno rovný a jasný. Stejně jako v lidovce jsi mohl téměř s určitostí očekávat,

⁹⁴ DORŮŽKA – POLEDŇÁK, *Československý jazz*, str. 49.

co přijde v následujícím taktu. Dobřej swing svou harmonií překvapuje. Je daleko složitější, rafinovanější, neočekávanější.“

„Ale vždyť se používají i jednoduché melodie. Annie Laurie, jak ji nahrál Lunceford, je přece lidová písnička!“

„No to je druhá věc: Když je motiv jednoduchý, musí překvapit nová harmonie. Myslíš, že lidi zpívali Annie Laurii ve čtyř- a pětitónových akordech? Swing záměrně hledá rafinovanou harmonii. Už nemůžeš vystačit s dominantou a subdominantou. Musíš jinak chápat návaznost akordů, harmonické řetězce a kruhy, průchody a skluzu. Každé nové umění něčím překvapuje, bourá zkamenělá pravidla. To nemluvím jen o muzice. Vezmi si malířství. Každý nový směr překvapuje nečekaností, nebo dokonce šokuje – jak koho. Zrovna tak swing. Nemálo lidí šokuje.“⁹⁵

Mezi uskupení, jež v druhé polovině třicátých let vznikla a pomáhala nadále šířit hodnoty hot-jazzu, patřila například formace *Blue Music*, na jejímž působení se již podílel i Karel Vlach a jež byla nástupnickým tělesem původního studentského souboru *Black and White* Arnošta Kavky. Dalšími uskupeními byly například orchestr Harryho Ostena, který kolem roku 1937 patřil k průkopníkům *swingu* v Československu, orchestr Jaroslava Maliny nebo soubor Harry Hardena. Obdobná situace se vznikem – převážně studentských – jazzových kapel byla také v Brně nebo ve Zlíně, v československém prostředí nebyla jen pražskou výsadou. Právě v Brně vznikly například *Slavia Band* v Králově Poli, ze kterého vyšla pozdější jazzová osobnost Karel Krautgartner, *Quick Band* nebo soubor Bobka Bryena.⁹⁶

Jazzové nadšení mladých hudebníků ale mělo velmi brzy projít těžkou zkouškou. Již od roku 1938 docházelo k omezení činnosti některých hudebníků, především z politických důvodů – zmínili jsme již například uzavření Osvobozeného divadla a spolu s ním i konec činnosti orchestru J. Ježka. Již o rok později se ale odpor vůči jazzové hudbě, již dávno vypěstovaný v nacistickém Německu, projeví v postojích vrchních vládních činitelů. Ministerský předseda Rudolf Beran 12. února 1939 prohlásil v poslanecké sněmovně: „Pryč musí to paumění, kterého nikdy nepochopil a nikdy nepochopí náš lid – pryč musí tak zvaná kultura, která nám zavádí na místo české hudby černošské skřeky, na místě českého zpěvu barové odrhovačky, na místě radostného obrazu barevné mazaniny. Nebojíme se to říci nahlas a otevřeně. Musíme zůstat svoji, chceme-li vyniknout ve světě, musíme žít svým životem – bez shánění se za světovostí,

⁹⁵ Zdeněk NOVÁK, *Swing-time*, str. 67.

⁹⁶ DORUŽKA – POLEDŇÁK, *Československý jazz*, str. 54 – 57.

musíme svojí prací představit se celému světu. Národní kultura musí vyrůstat z naší půdy, z našich krajů a z našeho lidu. To nám nezabraňuje sledovat, co dělá ostatní svět, a nebrání získávat ze světa, co je dobré. To ale nesmí také znamenat, že se máme po všem, co se děje v každém díle světa, opíčit a všechno napodobovat.“⁹⁷

Přesto nakonec i po celou dobu nacistické okupace nebyla jazzová a swingová hudba zcela zakázaná. Situace s provozováním jazzu byla, a to obzvláště v prvních měsících po okupaci, v ostrém kontrastu se situací v samotné „říši“. Jak shrnuje Petr Koura: „Několik měsíců po okupaci Čech a Moravy bylo tedy možné v nacisty zřízeném protektorátu slyšet jazzovou hudbu nejen v kavárnách, ale i v rozhlase. Fanoušci si ji mohli bez problémů mohli pořídit na gramofonových deskách nebo si zakoupit notové záznamy oblíbených šlágrů, ve kterých se objevovala slova jako „jazz“, „swing“ nebo „hot“. A to i přesto, že v nacistickém Německu byly skladby obsahující tato slova ve stejné době naprosto nepřipustné, neboť nacisté k této hudbě zaujímalí zásadně negativní postoj.“⁹⁸ Již jsme zmínili koncerty nazvané „Tři králové jazzu“, během kterých vystoupili tři kapelníci se svými orchestry – kromě R. A. Dvorského ještě Karel Vlach a Karel Slavík. Koncerty se uskutečnily 13. a 20. ledna 1940, téměř rok po okupaci Československa, přesto ve vystupujících orchestrech bylo možné spatřit téměř veškerá známá jména hudebníků orientujících se na jazzovou hudbu.⁹⁹ Orchester Karla Vlacha sdružoval jména mladé swingové generace – zmíněného Jiřího Traxlera, Kamila Běhounka i Jana Rychlíka, kromě hráčů na nástroje ale orchestr sdružoval i znamenité vokalisty – byli jimi Arnošt Kavka označovaný za prvního českého swingového zpěváka, dále hvězda protektorátní éry Inka Zemánková, jež je rovněž považována za první českou swingovou zpěvačku, nebo dívčí pěvecké trio *Sestry Allanovy*. Během koncertu také zaznělo několik původních amerických skladeb, které již v té době tvořily základ repertoárů jazzových orchestrů. Americké autorství písní samozřejmě nebylo přiznané, přesto na koncertu ve vyprodané Lucerně zazněly a byly uvedeny – s pozměněnými názvy i autory – v programu koncertu. Tak například se z americké *Sweet Sue* stala *Hezká Suzi* anebo autorství písně Alexandrův Ragtime Band bylo přičteno místo *Irvingu Berlingovi*, americkému skladateli židovského původu, českým autorům *Zdeňkovi Petrovi* a *Václavu Pokornému*.¹⁰⁰

⁹⁷ KOURA, *Swingáři a potápky v protektorátní noci*, str. 91 – 92, poprvé citováno z projevu předsedy vlády R. Berana, *Národní listy. V pondělí ráno* [pondělní příloha], roč. 79, č. 4, 13.2.1939, str.1.

⁹⁸ Tamtéž, str. 112.

⁹⁹ BITTNER, *R. A. Dvorský*, str. 48.

¹⁰⁰ KOURA, *Swingáři a potápky v protektorátní noci*, str. 98 – 110.

Na tomto místě je potřeba zmínit ještě jeden orchestr, který se vydal cestou hot-jazzu a který také vystoupil na koncertech „Tří králů jazzu“, jeho vystoupení zde ale bylo pro orchestr premiérou, první prezentací souboru před širší veřejností. Byl jím orchestr Emila Ludvíka.¹⁰¹ Jednalo se o těleso úzce specializované na čistou hot-jazzovou hudbu, a to ve dvou rovinách – soubor vystupoval zprvu jako malá improvizální swingová skupina v pěti nebo sedmičlenném obsazení (*Hot-kvintet* a *The Hot Seven*), šlo tak o první improvizující malý soubor, který dokázal uplatňovat stylově aktuální podněty, především moderní způsob frázování.¹⁰² Kolem improvizálního Hot-kvintetu však záhy Ludvík postavil i velký orchestr a v obou tělesech používal repertoár složený jednak z amerických evergreenových skladeb (a to v době okupace, v repertoáru nechyběly skladby typu *Chinatown*, *Moon Glow*, *Star Dust*, *St. Louis Blues*, *Dinah* nebo *Tiger Rag*), jednak z původních skladeb českých. U těch byla znát swingová orientace obou souborů často již v názvech – jmenujme skladbu K. Běhounka *Na programu máme swing* nebo samotnou znělku orchestru, *Sjezd swingařů*. Během působení orchestru se velmi projevilo Ludvíkovo cílevědomé úsilí o jasné směřování souboru, jeho odhady vývoje jazzové hudby se ukázaly jako velice šťastné. Z nahrávek Hot-kvintetu Dorůžka s Poledňákem vyzdvihují americké skladby *Sweet Sue* a *Inspiration*, kde se uplatňuje favorizovaný nástroj éry swingu – klarinet – v podání improvizovaných sól Václava Nováka.¹⁰³ Orchestr však neměl dlouhého trvání – byl rozpuštěn již roku 1941 pro nedostatek dalších angažmá. Z některých hráčů souboru pak vznikl nástupnický orchestr – *Elit Club*, a v roce 1942 se téměř ze stejných hráčů složila skupina *Rytmus 42* pokračující v konceptu malé improvizální skupiny.¹⁰⁴

V polovině května 1940 bylo v souvislosti s frontovými operacemi zakázáno tančit i v protektorátu. Po zbytek války se však stále hrávalo v kavárnách u odpoledních čajů, v nočních podnikcích, na lázeňských vystoupeních nebo koncertech, provoz tanečních škol také nebyl přerušen. Různá vystoupení dokonce přenášel rozhlas. Samy úřady usilovaly o vystoupení souborů nejprve pro dělníky v českých větších závodech, později pro nuceně nasazené dělníky v „říši“. Jednotlivé orchestry na požadavky okupační moci reagovaly různě – Dvorský se například požadavkům na koncerty pro pracující snažil vyhovět, jak jsme ale viděli, přispěly tyto koncerty k jeho vážným zdravotním problémům, hospitalizaci a následnému rozpuštění *Melody Boys*. Karel Vlach svůj úspěšný orchestr naopak později sám rozpustil, aby požadavky

¹⁰¹ KOURA, *Swingaři a potápky v protektorátní noci*, str. 110.

¹⁰² DORŮŽKA – POLEDŇÁK, *Československý jazz*, str. 59 – 60.

¹⁰³ Tamtéž, str. 61.

¹⁰⁴ Tamtéž, str. 62 – 63.

okupačních orgánů nemusel plnit. Petr Koura tak připomíná, že koncertování pod taktovkou nacistické propagandy bylo možné se vyhnout, byť za cenu existenčních potíží.¹⁰⁵

Konec druhé světové války, a s ním i konec okupace Československa, znamenal uvolnění kulturních poměrů a samozřejmě start kariéry pro mnoho hudebníků, souborů i podniků, kde se hudba jazzového charakteru mohla uplatnit. Dorůžka s Poledňákem ona poválečná léta charakterizují takto: „Jako kdysi ve dvacátých letech, propukla i nyní horečnatá touha dohonit vše zameškané, zmocnit se toho, čím žila cizina, především ovšem Západ. Byla to perioda zjevné konjunktury, poměr mezi oběma spřízněnými vývojovými linkami swingové taneční hudby a jazzu se však nijak podstatně neměnil. Odběr měla zajištěna pouze swingová taneční hudba, k frontálnímu uplatnění jazzovějších projevů chybělo nejen širší speciální publikum, ale i směřování širšího okruhu hudebníků.¹⁰⁶ S větší konkurencí hudebníků i souborů začalo být stále těžší hledat uplatnění pro velké swingové taneční orchestry – tento vývoj byl obdobný i v USA a přispěl k rozvoji bopu. Se svým souborem byl po osvobození úspěšný Kamil Běhounek, jemuž se podařilo vlastní orchestr glennmillerovského typu zformovat, během následujících let však význam jeho souboru upadá. Dlouhého trvání také neměl orchestr Ladislava Habarta. Vznikl v druhé polovině roku 1945 a snažil se o stylová aranžmá moderní taneční hudby, již roku 1946 ale zmenšuje své obsazení a postupně se rozpadá.¹⁰⁷ Výjimku v této tendenci tvořil orchestr Karla Vlacha, který obnovil své působení v obměněné sestavě v roce 1945. Jeho specializací ovšem nebyl „čistý jazz“ a sledování nejnovějších jazzových trendů, jako spíše oblast široké moderní taneční hudby. Orchestr ovšem platil jako těleso vynikající reprodukční úrovně, jímž prošla většina tehdejších hráčů taneční hudby, pro ně orchestr znamenal výbornou školu praxe. V neposlední řadě orchestr Karla Vlacha představoval, jak připomíná Dorůžka, „ztělesnění vývojové kontinuity naší moderní taneční hudby a jazzu“, působil od roku 1938, kdy vznikl, téměř nepřetržitě po celé 20. století, působil dále i po smrti svého zakladatele a kapelníka Karla Vlacha v roce 1986.¹⁰⁸

V době tzv. *nylonového věku*, jak nazval Josef Škvorecký první tři poválečná léta, samozřejmě pokračoval i vývoj souborů, které se zajímaly o jazzovou hudbu v užším slova smyslu, tj. onen „čistý jazz“ vycházející z již zdařilé techniky hráčů, stylové interpretace a jazzového výrazu zahrnující improvizaci, tón apod. Skupina hudebníků s podobným

¹⁰⁵ KOURA, *Swingari a potápky v protektorátní noci*, str. 105 – 107.

¹⁰⁶ DORŮŽKA – POLEDŇÁK, *Československý jazz*, str. 73.

¹⁰⁷ Tamtéž, str. 77 – 78.

¹⁰⁸ Tamtéž, str. 78 – 80.

zaměřením se sdružovala kolem pokračujícího souboru Rytmus, o kterém již byla řeč – nyní se jednalo podle roku o skupinu *Rytmus 47, 48, 49*. Šlo již o plně profesionální uskupení se stálým angažmá v klubu Pygmalion na Václavském náměstí, které se zaměřovalo prakticky výlučně na jazz, i když se při jeho produkcích tančilo.¹⁰⁹ Dalšími soubory zaměřenými na jazzovou hudbu byly například soubory *Swing Stars, orchestr Arnošta Kavky* nebo *orchestr Divadla Satiry*. Opět orchestry často čerpaly ze stejné základny hudebníků, jednak z těch, kteří již měli zkušenosti z let předválečných a válečných, jednak z těch, kteří se jako mladší do okruhu jazzových hudebníků teprve přidávali.

My zde ale opustíme pozorování vývojové linie jazzu v československém prostředí. Viděli jsme, že od nesmělých krůčků těch nejodvážnějších hudebníků doby dvacátých let se postupem času jazzová hudba i v našem prostředí stala svébytným hudebním stylem, byť její další vývoj ji samozřejmě posunul ještě dál. Již na sklonku třicátých let se ale formovala na různé další vývojové linie – zábavná taneční hudba, jejíž součástí byly jazzové prvky jen částečně, pak smělé pokusy J. Ježka o interpretaci jazzu v československém prostředí, a nejpozději nástup hot-jazzových a swingových kapel a větších orchestrů, které byly na „čistý jazz“ vyhraněné v různé míře. Jazzová hudba je jen jedním prvkem této práce, a nás tak nyní bude zajímat, v jakých momentech jejího vývoje skladatelé a kapelníci sahali do studnice českého a slovenského folklóru, jakým způsobem ho využili a jaký z této činnosti vznikl výsledek.

¹⁰⁹ DORUŽKA – POLEDŇÁK, *Československý jazz*, str. 80 – 82.

Folklór v jazzové tvorbě českých a slovenských skladatelů

Sledovali jsme teď vývoj linie jazzové hudby v našem prostředí, která se již snažila co nejvíce přiblížit zvuku amerických kapel hrající hot-jazz a swingovou hudbu, usilovala o uvolněnou a stylově frázovanou interpretaci. Zdálo by se tak, že tato snaha již odděluje jazzovou hudbu od spojení s místním folklórem, který byl zpočátku používán pro jeho široké povědomí, jednoduchou melodiku a neznalost zdejších skladatelů amerických témat a motivů. Například Miloslav Ducháč napsal v poválečných letech úvodní výklad ke koncertu Vlachova orchestru, z něhož citujeme: „Pro tento koncert bylo zvoleno období posledních 10 let, tj. od roku 1938, což byla doba prvních velkých úspěchů orchestru Glenn Millera, až po dnešek, kdy vedoucí postavení zaujímá orchestr Stan Kentona. Během tohoto údobí zaznamenala moderní taneční hudba ve svém vývoji silný odklon od původní formy tzv. ryzího jazzu a směřuje čím dál tím více ke sloučení s moderní hudbou legitimní. [...] Vidíme tedy, že z prvotních složek zůstal jen rytmus, to znamená důsledný čtyřčtvrteční takt, pak tvůrčí schopnost hudebníka a duševní procítění. Z celého tohoto vývoje je zřejmé, že jazz, nebo lépe řečeno, moderní taneční hudba (slovo ‚jazz‘ se v Americe pro dnešní taneční hudbu neužívá) ztrácí pozvolna ony typické znaky, pro které byl a stále ještě je obdivován i nenáviděn. Prostě: hudba původně lidová se stává víc a víc hudbou umělou.“¹¹⁰

Ducháč tím samozřejmě myslel odklon od kořenů americké černošské lidové hudby, onen odklon od hudby lidové k hudbě umělé se ale projevil i v čerpání z lokálních folklórů. Nutno také dodat, že v průběhu času pronikal lokální folklór – jako všude ve světě – snad do všech hudebních prvků. V 19. století ovládl v písních, tancích i operních námětech hudbu vážnou, stejně jako pochodovou i dechovou. Inspiroval skladatele zábavní hudby k vytvoření skladeb písňového typu, tzv. *lidovek*, a samozřejmě silně ovlivňoval i oblast taneční. Je naprosto přirozené, že posloužil jako základ i při pokusech o interpretaci jazzu v československém prostředí – nebo spíš, o interpretaci zábavní hudby jazzem ovlivněné. Role a zastoupení českého a slovenského folklóru se ale v repertoárech zdejších hudebních těles během času proměňovalo, to uvidíme i na příkladu jednotlivých písní různých interpretů v následující kapitole.

Oblasti jazzové hudby, do kterých se zdejší lidová tradice promítla nejvíce, byly logicky hlavně ze zábavné a taneční sféry, tedy sféry lidem přístupnější než pozdější snahy o hraní „čistého jazzu“. Jde tedy o oblasti ne přímo jazzové, ale jazzem ovlivněné. Jak vzpomíná Jiří

¹¹⁰ DORUŽKA – POLEDŇÁK, *Československý jazz*, str. 74.

Suchý, často byly tyto průniky jazzového světa a světa místního folklóru spíše kuriozitami, snahou autorů udivit nebo pobavit.¹¹¹ Někdy autoři k tematickému materiálu lidových písní sáhli, jednoduše protože jim tento materiál nabídl hezké melodie, které již byly v obecném povědomí, a třeba je trochu pozměnili, tato inspirace mohla být vědomá i nevědomá. Objevil se ale i důvod další a zcela odlišný – vyhovění cenzurních požadavků za dob okupace a použití hudebního materiálu, který zde byl v danou dobu povolen. Částečně jsme se k němu dostali již v době nacistické okupace během druhé světové války, především se k němu vzápětí ale dostaneme v době po únorovém převratu v roce 1948.

Příkladem užití českého folklóru ve svém repertoáru ve vztahu k jazzové hudbě můžou být první dva orchestry, o kterých jsme v československém prostředí mluvili – *Melody Boys* R. A. Dvorského a orchestr *Jaroslava Ježka*. V článku *Jazz v Československu* psal v roce 1932 Emanuel Uggé: „Dobrý jazz není právě nejsilnější složka naší hudební tvorby. Nalezneme jen několik výjimek. [...] Dále je nutno zmíniti se o Jar. Ježkovi. Je to skladatel, jemuž patří zásluha prvního průkopníka o lepší úroveň jazzu u nás. Ještě větší popularity dosáhl R. A. Dvorský, který se svým orchestrem *Melody Boys* pěstuje druh lehčích šlágrů. Dvorský je písničkář a jeho arrangement (*sic!*) pro hlasy prozrazují velmi dobrý vkus. V poslední době snaží se Dvorský o vlastní český ráz, což se mu v parafrázích na české lidové písničky dobře daří. Více smělosti a průbojnosti by však neškodilo.“¹¹² Ze stejné doby uvidíme ve výběru děl spojujících jazzové i folklorní prvky ukázkou z tvorby Jazz orchestru Ultraphonu pod vedením F. A. Tichého, v jehož repertoáru je silný vliv lidové tvorby dobře patrný. I ve skladbách z her Osvozeného divadla je znát silná inspirace lidovým uměním a na straně druhé snaha o přiblížení k jazzové hudbě. V některých skladbách převládá téměř zcela jedna nebo druhá rovina, v některých se ale obě v různé míře navzájem propojují.

Zdalo by se, že proud hot-jazzové hudby se snažil od českých, resp. slovenských prvků již co nejvíce oprostit. To není tak úplně pravda – ještě v roce 1939 vyšla z pera Kamila Běhounka píseň *Hrály dudy*, kterou v následující kapitole také uvidíme a kterou již tentýž rok nahrál i Dvorský se svými *Melody Boys*. Použití textu i melodie stejnojmenné lidové písně je zde naprosto otevřeně přiznané, upravený text s jistou nadsázkou opěvuje swingovou hudbu a naopak odmítá tradiční tance.

¹¹¹ Rozhovor autora s Jiřím Suchým (nar. 1931) z 24.11.2023.

¹¹² DORUŽKA – POLEDŇÁK, *Československý jazz*, str. 45.

Zbývá nám ještě pohled na propojení jazzové a swingové hudby s českým a slovenským folklórem z důvodu cenzury a zákazu americké hudby nacistickými a později komunistickými úřady. Zmínili jsme, že během německé okupace situace s provozováním jazzové hudby v Protektorátu nebyla nijak zdrcující – na rozdíl od situace v „říši“ se zde jazzová hudba hrála, a to včetně amerických evergreenových skladeb, které byly upravené a hrály se s počestnými, případně pozměněnými názvy. V době po komunistickém ovládnutí Československa byla situace znatelně horší – jazzová hudba byla stranou silně potlačována a naopak byl velmi vyzdvihován folklór – ať již český, slovenský nebo především sovětský. Jiří Suchý dokonce vzpomíná na doporučení komunistické strany, aby byl v kapelách a orchestrech „imperialistický saxofon nahrazen socialistickou harmonikou.“¹¹³ Hudebníci se s tím samozřejmě nehodlali smířit a cenzuru se snažili všemožně obcházet. Suchý například zmiňuje, jak na počátku 50. let orchestr Karla Vlacha nahrál *Šavlový tanec* sovětského skladatele Arama Chačaturjana, skladba snadno prošla cenzurou. Úředníci netušili, že se skladba na Západě hraje pod názvem *Sabre Dance Boogie* a ve virtuózním stylu orchestru Harryho Jamese ji nahraje i Karel Vlach. Ze stejné desky – *Promenáda Karla Vlacha a další instrumentálky 1952-1955* – pochází i další původem sovětská píseň *Temná noc (Tomnaja noč)*. Karel Vlach ji nahrál po vzoru západních kapel, krásné sólo na trubku nahrál Richard Kubernát.¹¹⁴ My v následující kapitole uvidíme dvě ukázky z tvorby Karla Vlacha, kdy z cenzurních důvodů velmi zdařile zpracoval folklór český i slovenský. Jedna bude pocházet z dob okupace německé, druhá, z počátku 50. let, z dob komunistického útlaku.

Folklór zůstal samozřejmě zdrojem inspirace i nadále v pozdějších dobách. Vzhledem k postupné rehabilitaci jazzové hudby v druhé polovině 50. let ale potřeba použití folklóru slábla, zdrojem inspirace se opět staly skladby americké a jazz se začal vyvíjet vlastním směrem. Folklór našel široké uplatnění jinde, a to především opět v oblasti populárních písní, případně divadelní a kabaretní scény. Příkladem by mola být činnost divadla Semafor, jež působí nepřetržitě dodnes od roku 1959 a jež má ve svém neuvěřitelně obsáhlém repertoáru mnoho skladeb inspirovaných českou lidovou písní, některé z nich jsou ovlivněny zároveň jazzem. Tento další vývoj již ale není předmětem našeho bádání – nyní nás čeká několik příkladů tvorby, o níž jsme mluvili, ve které se jazzová i folklórní rovina v různé míře protnulý a jež vedla k zajímavým výsledkům.

¹¹³ Rozhovor autora s Jiřím Suchým (nar. 1931) z 24.11.2023.

¹¹⁴ Tamtéž.

Chronologický výběr skladeb propojujících český a slovenský folklor s jazzovou hudbou

Dosud jsme sledovali vývoj jazzové hudby v Americe i v našem prostředí především na základě ukázek z odborné literatury, případně dalších písemných pramenů. Hudebním zdrojům jsme se zatím, až na několik výjimek, příliš nevěnovali. Nyní se podíváme na několik konkrétních skladeb interpretů, kteří již byli zmíněni v předchozím textu. Na příkladu těchto instrumentálních i vokálních skladeb si budeme všimnout propojení obou hudebních složek, které jsme v této práci sledovali – jazzové hudby a českého a slovenského folklóru. Kromě dosavadních literárních zdrojů bude použito také zdrojů hudebních; u každé skladby bude uveden odkaz na internetového hudebního provozovatele, na jehož stránkách si lze danou skladbu přehrát, a bude vždy přidán také notový úryvek skladby s popěvkem, ve kterém se odráží český nebo slovenský folklor. Skladby budeme poté sledovat i z hudebního hlediska, pokusíme se nalézt konkrétní prvky obou hudebních složek a budeme si všimnout, jak spolu navzájem fungují.

Jednotlivé skladby budou ve výběru chronologicky seřazené, tedy stejně jako předchozí teoretický text.

Ultrapophon Jazz orchestr/F. A. Tichý – *Ještě já se podívám*¹¹⁵

Bylo již několikrát řečeno, že počátky šíření jazzové hudby v Československu v období po první světové válce byly spojené spíše s písněmi lidového typu, v nichž se nejprve zřídka, a postupně stále více, začaly tu a tam různé prvky jazzové hudby objevovat. Nás zde budou zajímat písně a skladby, v nichž již bude snaha o jazzový styl dostatečně znát, a zároveň budou stále vycházet i z folklórních melodií.

První takovou nahrávkou, kterou detailněji probereme, je instrumentální aranž české lidové písně *Ještě já se podívám*, kterou nahrál roku 1930 český skladatel populárních písniček a kapelník František Alois Tichý. České hudební prostředí tou dobou ale ještě nedisponovalo dostatečným počtem kvalitních hudebníků, kteří by dokázali jazzovou hudbu interpretovat na dostatečné úrovni pro studiové nahrávání; běžnou praxí proto v této době spolupráce se zahraničními orchestry. Nejinak tomu bylo v tomto případě – nahrávka vznikla v berlínském nahrávacím studiu, kde F. A. Tichý řídil orchestr kapelníka a pianisty Thea Mackebena, který byl, jak uvádí oficiální text distributora nahrávky, „složen z tehdy nejlepších dostupných německých a zahraničních muzikantů“.¹¹⁶

Melodie písně zazní hned ve dvou taktech v úvodu písně, následuje dvoutaktová orchestrální odpověď. Po úvodu následuje melodie lidové písně v téměř nezměněné podobě, na kterou vzápětí opět reaguje orchestr krátkou, synkopovanou vyhrávkou:



Po ní přichází na řadu druhá část melodie písně, tzv. *závěť*, které se nese v silném duchu dechové hudby. Tato směsice různých hudebních podnětů je typická pro celou nahrávku: v hlavní melodii můžeme spatřovat tradici české písňové tvorby, je interpretována tradičně právě na základech hudby dechové. Rytmické odpovědi orchestru ale bývají synkopické a převracejí důraz z první dobu – vzniká tak kontrast mezi oběma složkami. Celá nahrávka se

¹¹⁵ Historie psaná šelakem – Jazz orchestr F. A. Tichého 1929-1932, Ultrapophon Jazz orchestr/František Alois Tichý, *Ještě já se podívám*, SUPRAPHON, 1930. Dostupné online (1.12.2023) na: <https://youtu.be/vld4CaEGqB4?si=wgMEGGjYzMdhPE7V>.

¹¹⁶ Z propagačního textu k nahrávce na Radiotéce Českého rozhlasu. Dostupné online (1.12.2023) na: <https://www.radioteka.cz/detail/crohudba-728003-historie-psana-selakem-jazz-orchestr-f-a-ticheho-1929-1932>.

nese v duchu a rytmu české polky, ale po představení celé melodie přichází na řadu prostřední část skladby aranžovaná pro orchestr, kde jsou výrazné sólové výstupy jednotlivých hráčů. Poté přichází na řadu opět zopakování melodie písně ve stejné podobě jako v úvodu. Je zde tedy patrné důrazné dodržování české hudební tradice, na straně druhé zde již ale najdeme mnoho nápadů inspirovaných jazzovou hudbou.

Kromě samotného názvu orchestru hlásícímu se k jazzové hudbě – *Jazz orchestr F. A. Tichého* – se i obsazení orchestru snaží přiblížit zvuku jazzových kapel, výrazná je složka dechových nástrojů včetně trubek a saxofonů. Na druhé straně obsahuje nástroje, které jsou tradiční spíše pro prostředí zábavní a dechové hudby a z jazzových orchestrů se během pozdějšího vývoje zcela vytratí – především tubu a akordeon. I v oblasti zvuku orchestru tedy dochází k spojení zvuku „starého“ a „nového“, moderního.

Nutno ještě zmínit, že rytmus i melodika částí skladby, které jsou jazzovou hudbou ovlivněny více – především prostřední části se sólovými výstupy, stále důsledně vychází ze sudého dělení dob. Pro rychlé vyhrávky nástrojů se tedy používají šestnáctinové noty a zvukově se jazzové hudbě orchestr přibližuje především díky používání synkopovaných rytmů, o hraní ve swingovém stylu a frázování do triol v této době ještě nemůže být řeč. Stejně hudební prostředky používaly další orchestry tehdejšího Československa, včetně orchestru Jaroslava Ježka.

V tomto případě se tedy jedná o skladbu, jež je stále zjevně pevně založena na základech české lidové hudby a tradice, včetně samotného námětu; ovlivnění jazzovou hudbou a snaha přiblížit se k tomuto stylu jsou zde již ale dobře patrné. Použití prvku folklóru je zde tedy dominantní a jedná se pravděpodobně o snahu upoutat pozornost moderní aranží známého a oblíbeného lidového námětu.

Ultraphton Jazz orchestr/F. A. Tichý a A. Holzinger – *Holka modrooká*¹¹⁷

U orchestru F. A. Tichého ještě zůstaneme s následující ukázkou. Jde o nahrávku ze stejné doby (1930) jako ukázka předchozí, kdy F. A. Tichý dirigoval berlínský orchestr Thea Mackebena; tentokrát se ale jedná o nahrávku vokální, zpěvu se zhostil herec a zpěvák Antonín Holzinger.

V úvodu skladby zazní orchestrální intro, které je již celkem zdařile zaranžované a zvukově se velmi podobá zdejšími orchestrům, které se o interpretaci jazzové hudby snažily, zvukovou spřízněnost bychom mohli pozorovat například s orchestrem J. Ježka. Uplatňuje se zde již plnohodnotný zvuk saxofonové a žesťové sekce, které spolu interagují, vzájemně se podbarvují, doplňují nebo si odpovídají. Frázování melodií je stále tradiční, hrané rovně v osminových notách; ani zde tedy nenajdeme prvky hudby swingované. Z nástrojů běžně používaných v českém prostředí jsou zde stále přítomny housle – ty se v nahrávce uplatní především k podbarvení zpívané části s popěvkem lidové písně.

Samotná melodie zpívaná A. Holzingerem s poněkud pozměněným textem lidové písně se nese v žertovném a vyzývavém duchu:



The image shows a musical score for the song 'Holka modrooká'. It consists of two staves of music in 4/4 time, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody is simple and folk-like, using eighth and quarter notes. Below the first staff, the lyrics are: 'Hol-ka mo-dro-o-ká, pojd'se mnou na je-dno mo-ka, hol-ka mo-dro-o-ká pojd'do-kud mám chuť.' Below the second staff, the lyrics are: 'V ba-ru se to všec-ko to-čí, že o-tev-řeš na to o-čí, hol-ka mo-dro-o-ká, do rá-na tam bud'.' The score ends with a double bar line.

I zde je tedy patrné využití českého folklóru pro potřeby upoutání posluchačů a jako jakési kuriozity, je zde již znát i hravost textařů skladeb, se kterou se ještě setkáme a která se snaží do známého lidového popěvku reflektovat tehdejší uvolněnou atmosféru a moderní tendence.

¹¹⁷ Historie psaná šelakem – Album Ultraphonu 1 - 1930, Ultraphon Jazz orchestr/František Alois Tichý – Antonín Holzinger, *Holka modrooká*, SUPRAPHON, 1930. Dostupné online (1.12.2023) na: <https://youtu.be/HAMaGkkWx4c?si=KE0W5hymjw7pQYyv>.

Po zpívané části přichází delší orchestrální mezihra, která určitě stojí za zmínku – je již poměrně zručně prokomponována, postupně se v ní vystřídá několik různých nápadů a uplatňuje se v ní opět i synkopovaná melodie. Zajímavá je zde ale úloha bicích, které hrají v dixielandovém stylu – nejvýrazněji akcentují druhé a čtvrté doby a v některých částech skladby, jako například pod pianovým sólem, zde takto tvoří jediný rytmický doprovod. Objevuje se tedy další hudební prvek, který tehdejší populární hudbu posouvá o krok dále jazzovým směrem.

Orchestr R. A. Dvorského a F. K. Veselý – *Jaj Zuzka, Zuzička*¹¹⁸

Nyní se v našem pátrání po stopách folklóru v jazzové hudbě podíváme poprvé do oblasti Slovenska. Doposud jsme se o zdejší hudební produkci spojené s jazzovou hudbou příliš nezmiňovali, a to z prostého důvodu: Slovensko bylo vzdálenější od příchozích zdrojů moderních tanců a hudby, kulturní centra v oblasti byla menší, méně zkušená a disponovala menšími prostředky. Vývoj této hudební novinky pronikající ze západu tak byl přirozeně pomalejší a nemohl určovat směr v celém Československu.

Povědomí o moderních trendech se během první republiky na Slovensku samozřejmě šířilo, ať již prostřednictvím gramofonových desek nebo rozhlasového vysílání. My se při této příležitosti podíváme na ukázkou slowfoxu ze slovenského prostředí z roku 1937, přestože jde o píseň umělou – autorem hudby je Josef Stelibský, text napsali Ludovít Válka a Josef Roch. Ačkoliv se tedy ještě v tomto případě nejedná o věrnou ukázkou slovenského folklóru, je zde patrné ovlivnění melodikou mollových lidových písní i jejich častým námětem – neopětovanou láskou. Jedná se také o jediný příklad v tomto výběru skladeb, který nevychází primárně z lidových písní, ale tzv. *lidovek* – umělých populárních písní určených pro široké publikum, kterých bylo ve zdejším hudebním prostředí nespočet. My si na tomto případě všimneme jednak ovlivnění melodiky písně slovenskými lidovými písněmi, jednak posun v oblasti interpretace moderní taneční hudby, jež byla jazzovou hudbou přímo ovlivněná.

Interpretační možnosti ve slovenském prostředí byly ale stále velice omezené, podobně jako tomu bylo v předchozích ukázkách, kdy české písně nastudoval berlínský orchestr. V tomto případě skladbu nahrál spolu se slovenským zpěvákem a hercem Františkem Křištofem Veselým R. A. Dvorský se svým orchestrem.

Po orchestrálním úvodu, který představuje melodii skladby, přichází její zpívaná část. Již v úvodu si ale můžeme všimnout podobného rytmického doprovodu, o kterém byla řeč v minulé ukázce – celá rytmická sekce (již tedy nejen bicí) klade důraz na sudé doby a skladba tak získává mnohem jazzovější ráz.

Pojďme se nyní podívat na samotnou melodii a text písně:

¹¹⁸ Antológia Slovenský Retro Hudby / Slovak Retro Music Anthology, (1938–1939), Volume 2, Orchestr R. A. Dvorského – František Křištof Veselý, *Jaj Zuzka, Zuzička*, ULTRAPHON, 1937. Dostupné online (1.12.2023) na: <https://youtu.be/uLB4Cf6AvP0?si=PKFcSr8aOz8YRuo7>.

Zu-zu, Zu-zu, Zu-zu-lien-ka, nie si sil-ná a-ni ten-ká, si tak a-ku-rát, pre-to ťa mám rád.
 Líč-ka máš a-ko tá ru-ža, po-tre-bu-ješ už len mu-ža, ak ma ra-da máš,

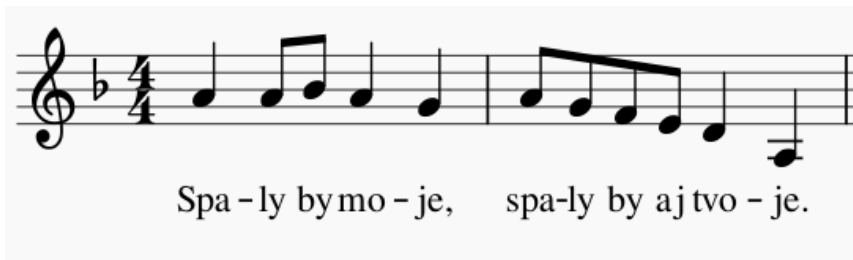
5. za mňa sa vy-dáš. Jaj Zuz-ka, Zu-zi-čka, krá-sna si a-ko ru-ži-čka, slad-ké pe-ry máš,
 Jaj Zu-zka, Zu-zi-čka, daj že mi z tvoj-ho sr-dieč-ka, ak ma ra-da máš,

9. keď ma bo-zká-vaš. ce-lé mi ho dáš. Pre-čo sa ne-cháš od mňa toľ-ko pro-siť, - ved' ťa chcem na
 14. ru-kách no-siť.. Jaj Zu-zka, Zu-zič-ka, daj že mi z tvoj-ho sr-dieč-ka, ak ma ra-da máš, za mňa sa vy-dáš.

Při pohledu na melodii písně vidíme, že používá v zásadě jen tónový a akordický materiál mollové stupnice a k němu na některých místech přidává chromatické střídavé a průchozí melodické tóny. V refrénu také používá typického spojení pátého a sníženého šestého stupně v mollové stupnici, které díky intervalu půltónu zní naléhavě a působí emotivně. Toho slovenský i moravský folklór rád využívá – příklad můžeme nalézt hned v úvodu známých lidových písní *Dobru noc* nebo *Ej, láska*, spojení se objeví i v písni *Ej, padá padá rosička*:

Do - brú noc má mi-lá, do-brú noc.

Ej, lás-ko, lás-ko, ty-nej-si stá-lá.



Orchestrální mezihra zde není nijak výrazně prokomponována, jedná se jen o instrumentální provedení písně v orchestrální podobě. Ovlivnění jazzovou hudbou je zde nicméně jasně slyšitelné ve zvuku a obsazení orchestru, především ale díky zmíněnému frázování a cítění akcentů v rytmu na lehké, sudé doby, které je v některých místech ještě zdůrazněno výraznými činely.

Blue Music – *Hrály dudy*¹¹⁹

Vraťme se nyní do prostředí českého. Zmínili jsme, že koncem 30. let se snažila na činnost orchestru Gramoklubu navázat různá hudební uskupení, která se dále chtěla profilovat do hot-jazzových souborů a orchestrů. Jedním z nevýznamnějších byl v té době soubor *Blue Music* vedený Karlem Slavíkem, již jsme ho zmiňovali například v souvislosti s koncerty „Tři králové jazzu“. Petr Koura připomíná, že v létě roku 1939 se *Blue Music* spolu s orchestrem Karla Vlacha objevily v protektorátním filmovém týdeníku *Aktualita*, kde byly označeny za „dva vynikající orchestry, v nichž se technická dokonalost spojuje s fantazií mladých nadšených hudebníků“. Soubor *Blue Music* zde byl dokonce označen za „náš jediný hot-jazzový orchestr“.¹²⁰

Ve stejném roce napsali akordeonista Kamil Běhounek a Karel Kozel píseň *Hrály dudy*, která nepokrytě vychází ze stejnojmenné lidové písně, s orchestrem *Blue Music* skladbu nazpívala Zdena Vincíková. Nejde zde ale o prvoplánové využití této písně; původní text písně autoři přeměňují a reflektují na něm změnu hudebního vkusu a poměrů – polku jako tradiční tanec v něm odmítají, a namísto ní oslavují „nový swing i blues“. I melodika písně zůstává velmi podobná:

Hrá-ly du - dy u po - bu - dy a všem to by-lo vhod, v kte-rém svě - tě tan - co - va - ly
Pol-ku tan - čil král i chu - dý dnes má-me ji-ný vkus, dnes - ka du - dy hra - jí všu - dy

7
po-dle na - šich not. Ve-se-le tan - čí ce-lýsvět a no-vý ryt-mus u-mísr-d-ce ro-ze-chvěť.
no-vý swing i blues.

17
I ta ba - sa u pri - ma - sa za kam - ny už ne - chce stát, tře - ba bru - čí, swing se u - čí a nám bu - de hrát.

¹¹⁹ K. BĚHOUNEK – K. KOZEL, *Blue Music, Hrály dudy*, ESTA, 1939. Dostupné online (1.12.2023) na: <https://open.spotify.com/track/41QcOYt7VzNXJ15TorVO4z>.

¹²⁰ KOURA, *Swingari a potápky v protektorátní noci*, str. 96 – 97. Původně citováno z: *Národní filmový archiv*, sbírka zpravodajského filmu, sign. ZF 350.

Nadšení z nové hudby je na textu písně evidentní, vznikaly zde ale i další písně s touto tematikou – příkladem za všechny je skladba z pera stejných autorů s názvem *Má láska je jazz*, jež se stala hitem zpěvačky Inky Zemánkové. Zajímavé je použití textu další lidové písně – *Stála basa u primasa* – v posledním verši. Jasně působí odmítnutí původního textu, který je zde obratně nahrazen: „I ta basa u primasa za kamny už nechce stát, třeba bručí, swing se učí a nám bude hrát.“

Melodie písně se příliš neliší, přesto doznala několik podstatných změn. Běhounkova píseň již používá bluesové harmonie, díky tomu se na několika místech skladby objevuje malá tercie místo velké – toto kolísání mezi durovou a mollovou stupnicí je právě pro blues jasně signifikantní. Také se na pár místech zpívané části objevují předražené rytmy typické pro jazzovou hudbu, zde sice jen v menších náznacích, výsledný kontrast mezi zbytkem melodie písně zpívané standardně je ale znatelný.

Zvuk orchestru je z dnešního pohledu pro jazzový soubor velmi netypický a v průběhu skladby se různě proměňuje. Skladba začíná opakovaným intervalem čisté kvarty hraným na dudy, vytváří tak tradiční zvukovou předzvěst lidové písně. K dudám se ale záhy přidá se svým krátkým sólem klarinet a skladba se tak z komorního úvodu dostává k orchestrálnímu představení melodie skladby. I v tomto případě již orchestr klade důraz na lehké doby a občas synkopické vedení melodií, o swingovém frázování ale ještě nemůže být řeč. Objevuje se zde ale další prvek typický pro jazzovou hudbu – riff, neboli krátký hudební motiv, který zdůrazňuje změny harmonie; zde zvýrazňuje části, v nichž se objevuje ona malá tercie.

Netypický zvuk orchestru je ale způsoben především hlavním postavením akordeonu Kamila Běhounka mezi ostatními nástroji. V průběhu vývoje jazzové hudby se od použití akordeonu v jazzových orchestrech upustilo a nahradilo ho téměř bez výjimky piano. Využití tohoto nástroje v jazzové hudbě se proměnilo do komorního rázu a své nezastupitelné uplatnění našel v různých stylech jazzové hudby – především *gypsy swingu*. Zvuk akordeonu v různých českých tehdejších orchestrech specializujících se na jazzovou hudbu je tak z dnešního pohledu spíše raritou, byť byl v této době ještě dost rozšířen – kromě tohoto skladatele a průkopníka v české swingové hudbě, Kamila Běhounka, hrál na akordeon také například Petr Leden v orchestru Emila Ludvíka.¹²¹

¹²¹ DORUŽKA – POLEDŇÁK, *Československý jazz*, str. 60.

Orchestr Karla Vlacha – *Vel, Velvary*¹²²

Nyní se již přesuneme do válečných let. Ačkoliv v podmínkách protektorátu bylo možné swingovou hudbu provozovat, byla možnost interpretace zahraniční produkce omezená. Nacistický režim se proti americké kultuře ostře vymezoval, zejména v oblasti jazzové hudby, proto i v našem prostředí nebylo možné s konkrétními západními skladbami otevřeně vystupovat. Viděli jsme již příklady způsobů, jak se tato cenzura obcházela – někdy stačilo přeložit nebo pozměnit název, jindy se hrály písně s jinými názvy, které byly na konkrétních skladbách, zejména z repertoáru orchestru Glenna Millera, založené. Nás nyní bude čekat instrumentální ukázka z repertoáru orchestru Karla Vlacha z roku 1944, kdy inspirace pro swingovou píseň pocházela z českého prostředí, z lidové písně *Ó Velvary*.

Celá píseň se již nese v silném swingovém duchu hned od počátku. Začíná synkopovaným úvodem dechové sekce, která dává jasně najevo swingové frázování. Poté přichází na řadu motiv lidové písně, při kterém se vystřídají žesťové nástroje se saxofonovou sekcí, trumpety hrají poněkud ostře melodii písně a saxofony jim swingově a uhlazeně odpovídají. Úvodní část písně je zachycena na následující ukázce, part saxofonů je odlišen notovými hlavičkami:

The image shows two staves of musical notation for saxophones. The top staff is labeled 'Swing' and 'Rovné osminy' (Even eighths). It features a melodic line with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bottom staff is also labeled 'Swing' and 'Saxofony', and contains a similar melodic line starting at measure 10. The notation includes dynamic markings like accents and slurs, and a triplet of eighth notes in the final measure of the second staff.

Zde se už jedná o velmi zdařilé swingové aranžmá moderního jazzového orchestru, o skutečně profesionální těleso. Je patrná snaha o co největší přiblížení zvuku amerických velkých swingových orchestrů, technicky vyspělí hráči již bez problému ovládají swingové frázování i sólovou hru. Skladba je tak příkladem, že i v protektorátních poměrech bylo možné

¹²² Karel Vlach se svým orchestrem, *Vel, Velvary*, SUPRAPHON, 1944. Dostupné online (1.12.2023) na: <https://youtu.be/7lrIGN005HE?si=qlhW4f5Us7VXkkHf>.

slyšet jazzovou hudbu již na profesionální úrovni, orchestr Karla Vlacha patřil k jazzovým orchestrům evropského formátu.

I když byla příčina použití českého folklóru v jazzové hudbě s velkou pravděpodobností jiná, než tomu bylo v předválečných letech, je tato skladba také důkazem, že se ze spojení obou těchto hudebních složek může stát velmi zdařilé dílo. Skladba již nepůsobí nijak nuceně, naopak vyznívá uvolněně a stylově. Přesto zde folklórní složka zůstává téměř nezměněná, lidová píseň zazní v úvodu v nezměněné formě a poté se motivy písně objevují v průběhu celé skladby.

Orchestr Hudebního divadla v Karlíně/Karel Vlach – *Ked' som si som si*
(*Nabrúsil som si kosu*)¹²³

Dostáváme se k poslední ukázce, a tím pomalu i ke konci našeho pozorování spletité cesty jazzové hudby ovlivněné českým nebo slovenským folklórem. Tato skladba nás znovu zavede do slovenského prostředí, tentokrát již ale opravdu do oblasti slovenského folklóru a lidových písní. Posuneme se také v čase – z let válečných jsme se přesunuli přes léta svobodné republiky, abychom se dostali znovu do prostředí cenzury a represí po roce 1948, konkrétně do roku 1952. V této době silného stalinismu byla jazzová hudba ještě více odsuzována a trnem v oku stranických úřadů. Veškerá nahrávaná i produkovaná hudba procházela přísnou cenzurou, americká hudba byla v originální podobě nemyslitelným přáním. Přesto jsme již viděli, že hudebníci bažící po jazzové hudbě dokázali i v těchto případech cenzuru obejít. Folklór, ať již domácí, nebo z ostatních sovětských republik, byl jeden z povolených hudebních zdrojů, byl tedy jednou z možností, jak cenzurním úřadem projít. V tomto případě si orchestr Hudebního divadla v Karlíně pod vedením Karla Vlacha pro svou skladbu vybral slovenskou lidovou píseň *Ked' som si som si* (*Nabrúsil som si kosu*).

Píseň je zajímavá tím, že její první část je v mollové tónině, ale v druhé části přejde do stejnojmenné durové tóniny. Mollová část slouží jako neměnný refrén, zatímco v durové tónině – sloce – se text mění a děj písně vyvíjí. Aranžéři skladby, Miloslav Ducháč a Vlastimil Hála, si ale pro skladbu z lidové písně vypůjčili jen první sloku. Orchestr ji zazpívá jednou v průběhu písně, přičemž durovou část zpívá dvojhlasně:

Ked' som si, som si, na hor - nom kon - ci, na - brú - sil som si ko-su.

9
Ej, ta ko-sa ve-rudob-re ko-sí, a šen-kýr-ka dob-ré vín-ko no-sí.

¹²³ Orchestr Hudebního divadla v Karlíně/Karel Vlach, *Ked' som si som si* (*Nabrúsil som si kosu*), SUPRAPHON, 1952. Dostupné online (1.12.2023) na: <https://youtu.be/EJfRYecGk80?si=LVWJmxhc5aFzGGQY>.

Než se ale orchestr ke zpívané části dostane, odehraje se ve skladbě mnoho věcí – aranžérskou i skladatelskou prací jde o velice hodnotný kus. Zde se vyplatí sledovat průběh celé skladby a všimnout si, jak se vyvíjí: skladba začne osmitaktovým úvodem v mollové tónině, v jehož závěru se důrazně opakuje citace skladby Dizzy Gillespieho *Salt Peanuts*¹²⁴ – výrazný oktávový riff, který vždy předchází dlouhý basový tón na čtvrtou dobu předchozího taktu. Ten bude skladbu provázet i dále. Po úvodu nezazní rovnou téma lidové písně, ale nastoupí autorské vedlejší téma skladby, které je samostatnou písňovou formou typu AABA. Po něm následuje spojovací část, kterou představuje zmíněný motiv skladby *Salt Peanuts* v mollové podobě. Vytvoří ostinátní bas, do kterého se vloží již téma lidové písně v podání trumpet. Zazní takto celá mollová část písně, která následně přechází do uhlazené durové části hrané saxofonovou sekcí. Ani potom ještě zpívaná část nepřichází. Po bubenickém *breaku* následuje v mollové tónině fuga dechových nástrojů – s novým motivem přichází nejprve trombóny, přidávají se trubky, a nakonec i saxofony. Teprve poté následuje zpívaná část, jež byla ukázána výše. Celá skladba končí zopakováním durové části tématu v podání celého orchestru s orchestrální dohrou.

Skladba je z pohledu hudebního hlediska cenná jak skladatelsky a aranžérsky, tak interpretačně – Karlovi Vlachovi s jeho orchestrem se asi jako prvnímu tělesu ve zdejších prostředích dosáhnout skutečné profesionální úrovně s pozoruhodnou hráčskou i swingovou technikou. Dokazuje také, že se tomuto orchestru dařilo vytvářet a provozovat hudbu ryze amerického zvuku i za doby stále pokračujícího stalinismu, v době cenzury a omezených informačních zdrojů, orchestr proto musel být neocenitelným tělesem pro jazzové posluchače i aktivní hudebníky. Dařilo se mu to pod vládou již druhého totalitního režimu, který se v počátcích stavěl k jazzové hudbě zásadně odmítavě.

¹²⁴ Viz například Gillespie, Dizzy: Groovin' High (1942-1949), Dizzy Gillespie, *Salt Peanuts*, dostupné online (1.12.2023) na: <https://youtu.be/0HfSniPtTVo?si=MAK8axNBR3c7JPXt>.

Závěr

Ve své podstatě jsme sledovali velice zajímavou a dlouhou cestu dvou hudebních lidových kultur, jež byly od sebe původně vzdálené tisíce kilometrů. Každá z nich pramenila z jiných podnětů a byla položena na jiných základech, každá se vyvíjela v závislosti na daném regionu. Původem černošské hudební cítění pramenící z africké tradice muselo urazit dlouhou (a zpočátku nedobrovolnou) cestu, proplést se s řadou dalších podnětů a zakotvit v lokalitě, kde se tato spontánně rozvíjená hudební kultura mohla dále vyvíjet. Dosáhla takového ohlasu, že se začala šířit i přes oceán, díky technickým pokrokům v oblasti záznamu, distribuci zvuku a radiového vysílání se zanedlouho rychle šířila do celého světa. Pokud bychom hledali prapůvod tohoto žánru, našli bychom ho pravděpodobně v Africe, odkud musel urazit vzdálenostně i časově dlouhou cestu přes severní Ameriku do Evropy, aby se dostal i do našeho prostředí.

Je ale přirozené, že místní folklór a lidová tradice, děděná po staletí z generace na generaci, ovlivňují veškeré podněty přicházející odjinud. Platí to pro veškeré umění, od literatury přes divadlo, malířství, sochařství a hudbu až po architekturu. Toto ovlivnění se projevovalo přirozeně tím více, čím více široké veřejnosti mělo oslovit. Nebylo by ale pravdou, že by byl místní folklór používán především v lidovém a prostším umění, využívala ho stejně tak i *vysoká kultura*. Již hudba klasicismu vycházela často z lidových nápěvů, v 19. století se zájem o národní tradiční kultury razantně zvýšil. V oblasti hudby i literatury se sbíralo lidové umění předávané ústní tradicí, s lidovou tematikou vznikaly povídky, sbírky básní, romány, hudební folklór se objevoval v dílech skladatelů vážné hudby – klavírních kusech i písních, v symfonických básních nebo v opeře. Lidová kulturní tradice prostupovala veškeré umění, tvořila pro umělce nevyčerpatelnou sbírku nápadů.

Není proto s podivem, že i další vlna tehdy nového a moderního umění byla se zdejší lidovou tvorbou v různých rovinách spojována. Viděli jsme, že představa o tom, co za nové umění sem ze západu vlastně proniká, byla zpočátku velmi matná a mezi veřejností značně rozdílná. O novinky v tanci i taneční hudbě byl zájem, působily svěže, moderně a energicky – bylo to ale také zcela nové umění, se kterým se zdejší prostředí muselo postupně seznámit a pochopit jeho principy. Proto se v počátcích této syntézy při tvorbě nových skladeb a písní jednalo o skladby s místně tradičním pojetím, v nichž se náznaky nového stylu promítaly pozvolna, ale s rostoucí tendencí.

Teprve postupně s rostoucím uvědoměním interpretace jazzové hudby se vytvářené skladby, v nichž se jako zdroj inspirace projevila česká nebo slovenská lidová hudební tradice,

dají označit jako jazzové. Na konkrétních případech jsme mohli sledovat rostoucí poměr jazzové hudby ke složce lidové písně; v první z nich jsme viděli skladbu, kterou prostupovala melodie lidové písně po celou dobu a nesla se ještě v duchu dechových orchestrů, v poslední jsme naopak již viděli složitě prokomponované swingové aranžmá, zřetelně a věrohodně napodobující zvuk amerických orchestrů. Vedle rostoucí úrovně skladatelské a aranžérské rostla i technická úroveň hráčů a jejich hudební vyspělost, zvyšovala se i sehranost jednotlivých orchestrů.

Nutno podotknout, že se během této syntézy obou hudebních světů proměňovaly příčiny, proč se folklór v jazzové hudbě objevoval. Zpočátku představoval jasné a známé hudební kořeny, na kterých bylo možné si principy příchozí moderní hudby vyzkoušet. Pro domácí posluchače byly takové pokusy lépe přijatelné, protože obsahovaly hudební témata, která již znali, slyšeli je ale v netradičním pojetí. Tím se také, za pomoci folklóru, postupně šířilo povědomí o novém hudebním stylu. Později bylo propojení lidové písně s jazzovou hudbou často jakousi kuriozitou, veselou legrací nebo snahou zdůraznit ono „staré“ s něčím „moderním“. Dostali jsme se ale i do doby, kdy se zdejší prostředí stalo pro jazzovou hudbu z principu nepřátelské a jednotliví umělci tak museli hledat způsoby, jak ve zdejších podmínkách jazzovou a swingovou hudbu provozovat. Užití folklóru se stalo legitimizačním prostředkem při nahrávání a provozování skladeb, byť zvukově zůstaly jasné swingové nebo jazzové.

V úvodu jsme si kladli otázku, jak se projevilo spojení těchto odlišných hudebních složek a jaký z něho vznikl výsledek. Viděli jsme neschvalné pokusy, které nezněly stylově, byly jaksi nucené a nepřirozené. S rostoucí zkušeností hudebníků jsme ale viděli skladatelsky i interpretačně hodnotné skladby, které již dosahovaly evropské úrovně – zmizela nejistota v aranžích i samotné interpretaci orchestrů a motivy lidových písní se staly již pouhým melodickým materiálem, který skladatelé dokázali chytře a precizně využít. S opadajícím tlakem na cenzuru jazzové hudby v druhé polovině 50. let, kdy i v našem prostředí postupně došlo k její rehabilitaci, přibýlo nepřeborné množství nových zdrojů a možností při vytváření nových skladeb. Místní folklór se tak stal již jen jednou z mnoha variant, kam lze při psaní nové skladby sáhnout.

Seznam použitých informačních zdrojů

Knižní publikace

- Vladimír BITTNER, *R. A. Dvorský*, Praha, 1998.
- Emil František BURIAN, *Jazz*, Praha, 1928.
- Lubomír DORUŽKA, *Panoráma jazzu*, Praha, 1990.
- Lubomír DORUŽKA – Zbyněk MÁCHA, *Od folklóru k Semaforu*, Praha, 1964.
- Lubomír DORUŽKA – Ivan POLEDŇÁK, *Československý jazz*, Praha, 1967.
- Václav HOLZKNECHT, *Jaroslav Ježek*, Praha, 1982.
- Josef KOTEK, *Dějiny české populární hudby a zpěvu 19. a 20. století* ([Sv.] 1, Do roku 1918), Praha, 1994.
- Josef KOTEK, *Dějiny české populární hudby a zpěvu* ([Díl 2], 1918-1968), Praha, 1998.
- Josef KOTEK, *Kronika české synkopy 1, půlstoletí českého jazzu a moderní populární hudby v obrazech a svědectví současníků*, Praha, 1975.
- Petr KOURA, *Swingari a potápky v protektorátní noci, česká swingová mládež a její hořkej svět*, Praha, 2016.

Vzpomínkové publikace

- Zdeněk NOVÁK, *Swing-time, aneb od Mozarta k Armstrongovi*, Praha, 1995.

Periodika

- Večerník Národních listů

Nevydané zdroje

- Mário ILLÉŠ, Podklady k předmětu *Dějiny popu a jazzu* vyučovanému na Konzervatoři Jaroslava Ježka v Praze ve školním roce 2021/2022, nevydáno.
- Ivana PORTLOVÁ, Podklady k předmětu *Dějiny hudby pro 3. ročník* vyučovanému na Konzervatoři Jaroslava Ježka v Praze ve školním roce 2021/2022, nevydáno.

Rozhovory s pamětníky

- Rozhovor s Jiřím Suchým, 24.11.2023.

- Rozhovor s Vítem Fialou, 24.10.2023.

Notové materiály

- Notové zápisy instrumentálních partů orchestru Ferdinanda Havlíka k písním *Alexander's Ragtime Band* a *Swingujte hoši*, archiv divadla Semafor.

Zvukové prameny

- Antológia Slovenský Retro Hudby / Slovak Retro Music Anthology, (1938–1939), Volume 2, Orchester R. A. Dvorského – František Křištof Veselý, *Jaj Zuzka, Zuzička*, ULTRAPHON, 1937. Dostupné online (1.12.2023) na: <https://youtu.be/uLB4Cf6AvP0?si=PKFcSr8aOz8YRuo7>.
- Gillespie, Dizzy: Groovin' High (1942-1949), Dizzy Gillespie, *Salt Peanuts*, dostupné online (1.12.2023) na: <https://youtu.be/0HfSniPtTVo?si=MAK8axNBR3c7JPXt>.
- Historie psaná šelakem – Jazz orchestr F. A. Tichého 1929-1932, Ultraphon Jazz orchestr/František Alois Tichý, *Ještě já se podívám*, SUPRAPHON, 1930. Dostupné online (1.12.2023) na: <https://youtu.be/vld4CaEGqB4?si=wgMEGGjYzMdhPE7V>.
- Historie psaná šelakem – Album Ultraphonu 1 – 1930, Ultraphon Jazz orchestr/František Alois Tichý – Antonín Holzinger, *Holka modrooká*, SUPRAPHON, 1930. Dostupné online (1.12.2023) na: <https://youtu.be/HAmAGkkWx4c?si=KE0W5hymjw7pQYyv>.
- Kamil BĚHOUNEK, Blue Music, *Hrály dudy*, ESTA, 1939. Dostupné online (1.12.2023) na: <https://open.spotify.com/track/41QcOYt7VzNXJ15TorVO4z>.
- Karel Vlach se svým orchestrem, *Vel, Velvary*, SUPRAPHON, 1944. Dostupné online (1.12.2023) na: <https://youtu.be/7lrIGN005HE?si=qlhW4f5Us7VXkkHf>.
- Orchester Hudebního divadla v Karlíně/Karel Vlach, *Ked' som si som si (Nabrúsil som si kosu)*, SUPRAPHON, 1952. Dostupné online (1.12.2023) na: <https://youtu.be/EJfRYecGk80?si=LVWJmxhc5aFzGGQY>.

Internetové zdroje

- Radiotéka Českého rozhlasu. Dostupné online (1.12.2023) na: <https://www.radioteka.cz/>.