

Několik poznámek ke knize Jana Rychlíka „Pověry a problémy jazzu“

Tomáš Kubn

Od vydání novátorské knihy Jana Rychlíka „Pověry a problémy jazzu“ uplynulo 45 let. Jde o sbírku esejů, ke kterým se stále vracíme a nalézáme v nich nové podněty, popřípadě srovnáváme nová fakta s uvedenými skutečnostmi.

Po knize „Jazz“ E. F. Buriana, která vyšla v roce 1928, jde o první poválečnou knihu, která se věnuje tématu jazzová hudba. Především v oblasti teorie rytmu jazzové hudby nám poslouží jako první česky psaná publikace.

Jak jsem již předznamenal, kniha je zpracována ve formě úvah, jejichž těžiště nalézáme v kapitolkách o rytmech a improvizaci. Značnou pozornost věnuje autor také srovnávání určitých stránek a úkazů jazzu s některými útvary hudby středověké.

Ve svém dnešním referátu bych rád věnoval pozornost hlavně právě zmíněným kapitolkám, a to z pohledu jazzového hráče a teoretika jazzové hudby a zhodnotil některé uvedené skutečnosti.

Ještě předtím, než přistoupím ke komentářům výše zmíněných kapitol, rád bych poopravil některé nepřesnosti, popřípadě upozornil na některá zajímavá místa z dalších částí této publikace.

- Ragtime nevznikl přesunováním akcentů z těžké doby na lehkou, jak je uvedeno na str. 14, ale stručně řečeno:

Vznik ragtimu souvisí především se zakládáním dechových orchestrů (tzv. brassbandů), jejichž členy se stávali černošští hudebníci. Ti se snažili interpretovat dobovou populární hudbu, kterou byly v té době především evropské tance (polka, kvapík, šotyš, čtverylka), jež mimochodem odpovídaly svým rytmickým založením právě jejich beatovému cítění. Ragtime byl prvním svébytným instrumentálním stylem, který vznikl synkretizací afrolatinské taneční hudby s prvky dobové populární hudby. Beatový princip je zde uplatněn v podobě průběžného rytmického pohybu doprovodu levé ruky (oktáva – akord). Charakteristická je čtyřdobá pulzace střídající v levé ruce základní tón akordu na těžkých dobách s příznávkovými akordy na lehkých dobách taktu. Melodická složka v sobě nese typické rytmické vzorce africké hudby, které vyvolávají polyrytmický charakter ragtimu, ale pouze v případě, pokud je správně interpretován, čili jsou zdůrazněny akcenty charakteristických rytmických vzorců. V této souvislosti musíme upozornit na fakt, že postupem času docházelo k rozpadu těchto původních rytmických vzorců afrolatinské taneční hudby, a to dokonce již ve skladbách samotného Scotta Joplina, který je pokládán za duchovního otce tohoto instrumentálního stylu.

• Zajímavá informace z pohledu vývoje jazzové hudby je uvedena na str. 21. Jan Rychlík zde uvádí, že mnoho slavných orchestrů si v době 20. a 30. let pěstovalo v éře promyšlených aranžmá tzv. nečtenáře a prozíraví kapelníci je mají ve svých orchestrech dodnes. Myslím si, že na této drobné poznámce byl dříve velký kus pravdy, protože neznalost not do určité míry sólistu osvobozuje; necítí se totiž tolik svazován pravidly hudební teorie či harmonie. Ve věku moderního jazzu se však již téměř nesetkáme s případem, že by nějaký leader skupiny neznal noty. Vývoj moderního jazzu totiž nutí interprety k tomu, aby byli nejen skvěle instrumentálně vybaveni, ale aby vedle základů hudební teorie znali i jazzovou harmonii a velmi často také oblast teorie hudby klasické. Teoretické znalosti jim totiž pomáhají získat větší nadhled, zejména pokud jde o rozvoj jejich schopností improvizačních.

Doufám, že trochu shovívavého úsměvu u Vás vzbudí tyto tři následující poznámky:

1. Na straně 22 autor píše, cituji: „Alkohol, omamné jedy, ponocování a nezřízený sexuální život provází mnohé jazzmany životem trochu rychleji, než by bylo nutno.“ Tak tuto větu můžete označit z dnešního pohledu opravdu za pověru a mýtus. Je fakt, že drogy se táhnou jako červená nit dějinami jazzu od počátku. Na druhou stranu je známo, že drogy zasahovaly i do života řady osobností ze všech oblastí umění – a ještě šířeji – jsou aplikovány všude tam, kde si je vyžaduje nějaké enormní úsilí duševní nebo fyzické. Na druhou stranu existuje v jazzové hudbě řada osobností, kteří jsou přímo příklady vzorného životního stylu. Za všechny mohu jmenovat Herbie Hancocka, Wyntona Marsalise, z našich jazzových skladatelů např. Emila Viklického. Snad jen to ponocování asi zůstává opravdu trefnou charakteristikou života jazzových, ale koneckonců i ostatních hudebníků.

2. Ze strany 39 shrnuji stručně autorova slova: „Jenže v rock’n rollu není po hudební stránce už uměleckého nic. Je to jen ten nejlevnější kafemlejek k stupňování rámusivého šílenství. Blues nedegeneroval, neboť R&R není článek vývoje blues, je jen jeho zahnívající odnož.“ Je fakt, že R’n R vychází po formální a harmonické stránce z rychlého podání blues – boogie woogie. Nutno však poznamenat, že je naopak jeho umírněnější podobou, která měla být ve své době přijatelná pro co nejširší okruh posluchačů. A to se myslím opravdu podařilo. Také vývoj rockové hudby v 60. letech i později ukázal, že i tento okruh hudby může nabýt uměleckých podob, ať již se jedná o některé písně Beatles, Boba Dylana nebo z novějších třeba Stinga.

3. Na str. 43 Jan Rychlík velmi vtipně a trefně postihuje problematiku realizace synkopy z notového zápisu, cituji: „Synkopa, tak jak je definována v evropské hudbě, má se správně reprodukovat akademicky, tj. právě tím způsobem, který pudí k smíchu, je-li prováděn v jazzové hudbě.“ My víme, že jazzová synkopa není pravou synkopou, že ji jen z nouze v notovém zápise tak označujeme. Jen

stručně vysvětlím: v jazzové hudbě máme tendenci prodloužit akcentovanou osminovou hodnotu noty a zároveň zkrátit hodnotu neakcentované noty čtvrtkové.

Nyní mi dovolu, abych zhodnotil velmi zajímavou a přínosnou kapitolku, která nese název **Problém synkopy**. Autor zde vychází – jak jinak v té době – z dostupné zahraniční literatury a nahrávek africké hudby a pokouší se uchopit charakteristické metrrytmické jevy jazzové hudby – **synkopu**, křížové rytmy a off beat.

Zcela správně hned v úvodu uvádí, že **synkopu** můžeme v původní africké hudbě vysvětlit jako prolínání několika rytmických pásem. Podobně i jazzový sólista vlastně synkopuje tak, že v duchu převádí více rytmických pásem v jedno. Interpretace synkopy z notového zápisu je v jazzové hudbě samozřejmě úplně jiná, jak již jsem vysvětlil na jiném místě. Rychlík na tomto místě uvádí rovněž důležitou poznámku, že úderový rytmus domorodých bubnů je nutno hlavně poslouchat, ne jej číst ze zápisů a dále, že všechny doby jsou v africké hudbě rovnocenné, žádná není „lehká“ ani „těžká“. Ono zvláštní napětí, které mnozí chápou jako synkopování melodie, vychází vlastně již ze samotných charakteristických afrických rytmických frází, jelikož jejich pulzace je nepravidelná již na základní hierarchické úrovni. Právě toto vychylování vzhledem k pravidelnému beatu můžeme chápat jako jednu ze základních charakteristik jazzové hudby.

V další části se zabývá Rychlík souvisejícím termínem, který obvykle nazýváme off beat, a který bývá někdy nesprávně zaměňován právě za synkopu. Off beat lze vyložit – a autor to v obdobném duchu i takto popisuje – jako, zjednodušeně řečeno, časový prostor mezi pravidelným beatem a úderem, který jde buď vpřed či vzad oproti pravidelnému beatu. Tento časový posun je oproti hlavnímu beatu zcela individuální a proto i časově nezměřitelný. Právě z toho důvodu nemůžeme nikdy postihnout přesně onen metrrytmický útvar, který v notovém zápisu označujeme jako synkopu, protože i ten je zcela individuálně proveditelný. Rychlík na tomto místě uvádí, že by se proto mělo říkat místo termínu synkopovaná hudba spíše hudba off beatová, s čímž lze samozřejmě souhlasit.

Není složité pochopit, odkud se termín synkopovaná hudba asi vzal. Jistě ji tak nazvali klasicky vyškolení hudebníci či vědci, pohybující se v intencích evropské hudby, kterým jazzová hudba prostě „jakoby synkopicky“ zněla.

Jako další poznávací znak západní africké hudby a hudby jazzové uvádí Jan Rychlík tzv. křížové rytmy. Ty objevuje i v hudbě romantické a píše, že podobné útvary se objevují i v hudbě renesance a středověku. Hlavní rozdíl spočívá v tom, že frekvence užití křížových rytů je v jazzové hudbě daleko větší, nehledě na to, že v africké hudbě, jak uvádí i autor na str. 69 k uzlu vlastně vůbec nedojde, cituji: „Toho se dosáhne tím, že druhý hudebník nezačne svůj pattern tlouci na žádné z pravidelných dob, nýbrž, posadí je mezi dvě za sebou jdoucí doby“. V souvislosti s křížovými rytmy připomínám ještě polymetrický charakter africké i jazzové hudby jako další nepřehlédnutelný znak.

Domnívám se, že tato kapitola svými poměrně přesnými charakteristikami tak těžko uchopitelných termínů z oblasti metrrytmiky jazzové hudby patří k nejprínosnějším částem této knihy.

Jen stručně by rád okomentoval kapitolku o improvizaci. Autor uvádí, že jazzová improvizace je svým pojetím naprostým protikladem vážné hudby. Jedním dechem však dodává, že toto zjištění je pravdivé, jen pokud jde o hudbu našeho století. V 19. století platil tento protikladný vztah jen zčásti a v 18. století a dříve už neexistoval vůbec. Toto jsou myslím poměrně známé skutečnosti a jazzoví hráči si jistě nepřisvojují improvizaci jen pro sebe, i když improvizace patří k tomuto žánru hudby asi nejvíce. Koneckonců právě životní improvizace provází celý proces černošského bytí již od jejich nedobrovolného příchodu do Ameriky.

V kapitole o nástrojích Jan Rychlík čtenáře zasvěceně informuje o raných jazzových formacích a postupném připojování či mizení ostatních nástrojů. Výborně je okomentován také vývoj jazzové hry na jednotlivé nástroje, zejména pokud jde o fáze jazzové hry na klavír. Pěkně je pojednáno i o hlavních reprezentantech hry na nástroje užívané v jazzové hudbě.

Jan Rychlík se také v této kapitole a kapitole následující ukázal i jako poměrně jasnozřivý:

1. V ocenění hráčů v té době poměrně málo známých a ne ještě slavných – např. si značně všímá kytaristy Django Reinharda, slavného cikánského hudebníka, který vnesl do jazzu ducha cikánské hudby, a dodnes je vnímán jako jedna z největších postav kytarové hry.

2. Cituji (str. 131, posl. odstavec): „Staré skladby mají dnes po stránce interpretační i obsahové jiný smysl, než měly v době svého vzniku. Zatím nevznikl ani zárodek snahy o obnovu improvizované interpretace starých skladeb na historickém základě. Jednou se o to jistě někdo pokusí a pak mu jistě studium jazzové improvizacních principů přijde vhod.“ Myslím, že všem se nám po těchto slovech vybaví přinejmenším alespoň Jiří Stívín.

Ještě bych rád uvedl jednu drobnou, ale trefnou poznámku autora, kterou prezentuje na str. 110 k této kapitoly. Uvádí, že u bicích nástrojů se jazz paradoxně odchýlil velmi podstatně od africké pratradiční. Já dodávám – jen pokud se týče hry na tyto nástroje v tradičním jazzu, tj. do začátku 2. světové války. Hudba černochoů a míšenců katolické Ameriky nebo chcete-li Latinské Ameriky zachovává totiž daleko více africké původnosti v použití bubnů a přitom ji vlastně nezahrnujeme pod pojem jazz, ale afrolatinská taneční hudba. V každém případě je nutno uvést, že tato hudba velmi dobře dnes v jazzové hudbě funguje, a to jako rytmické zpestření nebo dokonce jako fúze s jazzem pod názvem latinskoamerický jazz.

V poslední kapitole Pověra o tom, že něco takového tu ještě nebylo, hledá Rychlík paralelu mezi hudební Anglií 14. století a obdobím swingu. Zde se totiž vyvinul zvláštní smysl pro „plný zvuk“, který souvisel zřejmě s lidovými improvizacími schopnostmi, jehož výsledkem byla bohatě plynoucí, na tercie a sexty

bohatá konduktová věta a dále také pentatonicky zabarvená melodie. Podobný princip spatřuje Rychlík také ve swingových aranžmá. Zde jde o sled kvintakordů či jejich obrátů, doplněných dále ještě intervaly sexty, septimy, nóny, undecimy či terdecimy. Vznik tohoto konduktového vedení hlasů si v té době vyžádala velká potřeba aranžmá pro dosti velký počet nástrojů jazzového orchestru, při níž aranžéři samozřejmě neměli za sebou školení v oboru harmonie, a tak vzniklo toto konduktové vedení hlasů. Rychlík uvádí, že se nemyslí, že by šlo snad o přímou historickou souvislost, ale jen o jakousi obdobu. S tímto názorem, myslím, můžeme souhlasit i my. Samozřejmě – pokud vezmeme holé tóny bez dalších souvislostí, shledáváme zde určitou podobnost, ale pokud vezmeme v potaz složku rytmickou, proložíme vše sóly jednotlivých nástrojů a ještě celé aranžmá doplníme neodmyslitelnými rify podobnost se nám velmi **vzdálí**.

Na závěr mi dovolu stručné zhodnocení a vyzdvižení kladů této publikace:

1. Velkým vkladem této knihy je především skvěle zpracovaná kapitolka o synkopě, přinášející ve své době první odborně zpracovaný pohled na jazzovou rytmiku. Nutno říci, že Rychlík se nespokojuje jen s povrchními soudy, ale vždy se snaží dojít k jádru problému, což bohužel řadě publikací, zabývajících se jazzem a populární hudbou, chybí.

2. Přínosem je rovněž hledání určitých, i když někdy velmi sporných obdob mezi hudbou vážnou a jazzovou. To se týká nejvíce kapitoly O pověře o novosti improvizace.

3. Na úplný závěr bych ještě rád ocitoval velmi sympatické Rychlíkovo gesto vůči jazzové hudbě obecně: „Proč si někteří posluchači libují v souzvucích a zvukových barvách určitého typu, množství a uspořádání jazzových nástrojů? To nevíme, je to jen naše živá zkušenost. Někteří z nás s tím souhlasí, jiní to odmítají. Většinou nemohou jedni pochopit druhé. Dokladový materiál nám však říká, že podobná zvuková barevnost i harmonická souzvukovost činila potěšení už středověkému člověku. I když míru této podobnosti nemůžeme ověřit poslechem, přece nám aspoň grafické záznamy not a díla starých teoretiků dokazují, že v hudebním myšlení tu byly větší obdoby s dneškem, než by se na první pohled zdálo. V tom je také zásluha jazzu, byť i nespočívala v ničem jiném než v jeho existenci. To jsou vážné důvody pro to, abychom nevyklučovali jazz z velebudovy naší hudby. Jazz do naší hudby patří a její součástí“.

LITERATURA

Rychlík, J.: *Pověry a problémy jazzu*. SNKLHU, Praha 1959

RÉSUMÉ

This study is a commentary to the positives and negatives of the book *Pověry a problémy jazzu* by Jan Rychlík. The main contribution of the book is the chapter dealing with the syncope issue. With great expertise the author clarifies the main principles of jazz rhythm. Another interesting chapter is the one where the author finds parallels between old music and jazz. The whole book documents author's enthusiasm for and knowledge of jazz.