

Jazzové inspirace v tvorbě skladatelů 20. století

Tomáš Kubín

Jazzová hudba jako jeden z fenoménů hudby 20. století významně ovlivnila soudobou hudbu a přinesla řadu podnětů, které nás nutí sledovat dějiny jak ve směru ovlivňování umělé hudby jazzem, tak i ve směru opačném. V určitých fázích vývoje se oba typy hudby sblížily natolik, že i v případě orientace pouze na hudbu umělou je nutné vzít do úvahy také poznatky a zkušenosti z hudby jazzové či populární.

Tento referát, který je jen malým průhledem do hlouběji zamýšlené hudebně teoretické práce, chce být určitým doplněním právě pro ty, kteří svoji pozornost významněji nezaměřují k jazzové hudbě.

Je obecně známo, že rytmická stránka hudby 20. století měla zvláštní důležitost ještě před vpádem jazzu, a to do té míry, že se stala hlavním formotvorným činitelem. Ve dvacátých a třicátých letech přinesl jazz ještě další zvýraznění rytmické složky. V této fázi vývoje hudby proto bývá poněkud obtížné určit, zda se jedná o inspiraci jazzem či jde např. jen o pouhé rytmické ozvláštňování melodické složky. Podobně také křížové rytmy, polyrytmie, přesuny akcentů či metrické nepravidelnosti nemusí být ještě nutně vnímány jako vliv jazzové hudby.

Asi od poloviny 20. let se však v tvorbě některých významných skladatelů objevují inspirace, které lze jednoznačně vykládat jako jazzové. Samotní skladatelé se zmiňují o jazzové hudbě takto: např. B. Martinů mluví o „prudkém úderu proti měkké lyrice impresionismu“, ¹ J. Ježek o „smyslové svůdnosti obsahu, exotičnosti barev, zvuků a rytmu“. ² Bohužel většina publikací i učebnic nás informuje jen velmi neurčitě o vlivu jazzu na skladatele vážné hudby (výjimkou je jen Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby – viz vazby jazzu a umělé hudby). Především se nedozvídáme, v čem konkrétně spočívají hlavní inspirační zdroje, jak silná je míra ovlivnění, zda skladatel stojí na hranici vážné hudby a jazzu nebo jde spíše o skladatele populární hudby či jazzu, který využívá jen velmi volně hudební řeč hudby umělé apod.

V této studii bych se proto rád pokusil o dvojí klasifikaci:

- A. Roztřídění inspiračních zdrojů jazzu
- B. Rozdělení skladatelů do skupin podle míry inspirace jazzem

K bodu A. – spatřuji zde pět výrazných rysů:

1. Volnost improvizace – Využívali ji hlavně skladatelé tzv. třetího proudu (o kterém pohovořím později). V jazzu mluvíme především o improvizaci akordické (zhruba hudba New Orleans až období swingu) a improvizaci modální (asi od be bopu až dodnes). Mnoho příkladů tohoto principu lineárního přístupu k improvizaci lze spatřovat zejména v padesátých letech, a to i díky průniku modálních struktur z oblasti hudby artificiální. Vedle toho existuje také improvizace volná, která se vzdává jakéhokoliv pevného základu, dokonce i beatu, čili pravidelné úderové pulzace. Volná improvizace byla především záležitostí free jazzu, i když i dnes téměř v každém sóle světových jazzových instrumentalistů nalezneme freejazzové pasáže. Jako příklad uvádím avantgardní operu *Návštěva* (*The Visitation*) Gunthera Schullera s doprovodem klasického orchestru a improvizujících freejazzových hudebníků nebo z oblasti třetího proudu *Koncert pro jazzový orchestr Pavla Blatného*. V prologu – konkrétně jde o *passacaglii* – spojuje autor kontrapunktické variace s volnou dodekafonií, přičemž zde využívá spontánního jazzového muzikanství Krautgartnerova orchestru v podobě krátkých improvizovaných sól některých hráčů.

2. Individualita v tvoření tónu a tónových barev – Jazz rozšiřuje svou zvukovou paletu hlavně netradičním použitím nástrojů dosud obvyklých. Využívá velké množství různých bubnů, bubínků, chřestidel, tyčinek, gongů, zvonců apod. Typické je např. zpívání a mluvení přímo do nástroje, přesahování ambitu nástroje, jiný způsob nátisku, přefukování, klepání do nástroje apod. To vše dohromady mění charakter, barvu a kvalitu tónu. V novější době využívala těchto možností i řada skladatelů hudby artificiální a jedním z inspiračních zdrojů mohl být právě jazz.

3. Frázování – Způsob frázování je v jazzové hudbě značně odlišný od hudby artificiální. Patří k určujícím momentům jazzové interpretace a také k hlavním hudebně vyjadřovacím prostředkům jazzu. Existují určité obecné zákonitosti či zásady jazzového frázování, ovšem způsobem frázování se liší jak jednotlivé stylové fáze jazzu, tak také jednotliví interpreti. Přestože lze stanovit některé hlavní zásady, každý z hudebníků si je vykládá po svém, a tím prezentuje svou osobitost.³ Nás se v těchto souvislostech dotýká realizace osminových hodnot. Pro raná stylová období jazzu je typické provedení pomocí tečkovaného rytmu. Tato realizace osmin se objevuje velmi často i v řadě skladeb hudby artificiální.⁴ Jako příklad nám může velmi dobře posloužit např. *Colliwog's cake-walk* a *Černoušek* C. Debussyho.

K problematice frázování můžeme přiřadit rovněž preferenci určitých rytmických modelů. Jde hlavně o užití některých charakteristických vzorců různých tanců, např. habanery, tanga, ragtimu, charlestonu či blues. Tyto tance většinou

vycházejí z afro-latinské taneční hudby, od které se však sama jazzová hudba nechala inspirovat teprve později. Skladatelé vážné hudby je navíc poznávali ve značně deformované podobě, neboť tyto tance znali prostřednictvím komerčních souborů, většinou bílých hudebníků, kteří sice zachovávali základní charakteristický rytmus tance, obvykle však již nikoliv v jeho původní polyrytmické podobě.

Touto inspirací je zřetelně ovlivněna např. tvorba Daria Milhauda, který těžil právě z latinskoamerického folklóru (balet *Vůl na střeše*). Stylizovanou podobu těchto tanců známe také z díla P. Hindemitha (*Suita 1922 – Shimmy, Ragtime*) nebo I. Stravinského (*Ragtime pro 11 nástrojů*). Z českých skladatelů připomínám J. Ježka a jeho ragtimem inspirovaný *Bugatti step* nebo B. Martinů (tance tango a charleston z *Kuchyňské revue*).

4. Stěžejním inspiračním zdrojem je **metrorytmická složka jazzové hudby**, která výborně fungovala především v období dvacátých a třicátých let dvacátého století.

K metrorytmickým jevům jazzové hudby, které nalézáme v skladbách autorů hudby umělecko-funkční patří především příznačný pulsující rytmický pohyb, v jazzové hudbě označovaný jako *beat*, nad kterým se obvykle rozpoutává „smršť“ akcentů, kterými se skladatel snaží tuto rytmickou linii rozbít. Dalším velmi často používaným jevem je synkopizace melodie a také polyrytmie a polymetrie. Znovu ovšem upozorňuji na fakt, že zdaleka ne všechny vytvořené polyrytmické skladby musely být nutně inspirovány jazzem.

Tyto metrorytmické jevy se objevují v různé míře v podstatě u všech skladatelů, o kterých se dnes budu zmiňovat. Jako příklad uvádím skladbu Pavla Blatného *Rytmy a témbry*. V expozici se zde objevují zajímavé rytmické komplexy v nepravidelném metru po nichž následuje pevný a pulzující jazzový *beat*. Zajímavostí je i užití „double time“.

5. **Akordická a harmonická struktura jazzové hudby** inspirovala skladatele vážné hudby především svým **principem zahušťování akordů**, hojně využívaného zejména v třicátých letech 20. století. Odlišnost od klasické harmonie spočívá v tom, že zahušťující tóny nemají podobu připravených tónů a obvykle se nerozvádějí. V harmonické složce se jeví jako inspirující tzv. **bloková harmonizace** ve čtyř- nebo pětihlasých akordech, která se stala často využívaným aranžérským efektem, a to především díky své charakteristické plnozvučnosti.

Vzhledem k tématu této konference se nezabývám podrobnými hudebně teoretickými záležitostmi. To řeší další kapitoly mé připravované práce. Dnes předkládám jen pokus o rozdělení skladatelů do čtyř skupin dle míry jazzové inspirace v jejich skladbách.

1. Skladatelé vážné hudby, ovlivnění některými jazzovými prvky, které se staly jen pouhým zpestřením jejich osobní hudební řeči. Tito skladatelé nikdy nepodlehli myšlence, že jazz je jedinou hudbou budoucnosti a chápali jej jen jako obohacení evropské hudební mluvy. To se týká především **Igora Stravinského**, pro nějž byl jazz jedním z mnoha impulsů, jehož stylizace probíhala vždy pouze v umělecké podobě. Patří sem jeho díla *Piano Rag-music* (1919), *Ragtime pro 11 nástrojů* (1918) a především balet *Příběh vojáka* (1918). Mimochodem, tyto skladby vznikly v době, kdy ještě Stravinskij živý jazz neslyšel a znal ho jen z notových materiálů černošského jazzu. V těchto skladbách však přesto nalézáme rysy, které jsou typické pro hudební řeč jazzu – strojový tep, výraznou rytmiku a také jakoby obnaženou drsnou zvukovost.

Z dalších význačných skladatelů lze jmenovat **Daria Milhauda**, který charakterizuje svůj balet *Stvoření světa* jako „kombinaci jazzového stylu s klasickým cítěním“.⁵ Zde se objevuje hlavně synkopovaný rytmus a breaková technika. V dalších jeho skladbách se silně odráží vliv afrolatinské taneční hudby, s kterou se seznámil v Jižní Americe během 1. světové války. Sem patří balet *Vůl na střeše* z roku 1919 a *suita Scaramouche* pro dva klavíry nebo saxofon a orchestr z roku 1937.

Z afrolatinské taneční hudby těžil rovněž americký skladatel **Aaron Copland** (*El salón México* – 1936, *Danzon Cubano* – 1942). Kromě toho se pokusil i o stylizaci jazzového klavírního stylu *stride piano* ve skladbách *Piano Blues* (1926) a *Four Piano Blues* (1948). Známý je také jeho *Klavírní koncert* z roku 1926, který je obvykle charakterizován jako příklad zapojení orchestrálních sil do jazzového hudebního jazyka.

V duchu jazzové hudby se pokoušeli tvořit také např. **Eric Satie** (z baletu *Parade* část *Ragtime du paquebot* svým zdůrazněním pravidelné čtyřdobé pulzace) nebo **Paul Hindemith**, stylizací tanců ze své klavírní *Suity* 1922 a řada dalších.

Z českých skladatelů spatřuji značné množství jazzových prvků v tvorbě **B. Martinů**, konkrétně především v *Kuchyňská revui*. Vedle metrické nepravidelnosti v prologu a finále je to v části *Charleston*, která v sobě nese – kromě charakteristického rytmického vzorce tohoto tance – téměř všechny atributy raně swingového aranžmá ve stylu orchestru **Fletchera Hendersona** nebo orchestru **Osvobozeného divadla Jaroslava Ježka**. K těmto atributům patří synkopizace melodické složky, reflexe riffové techniky, metrické nepravidelnosti nebo přenesení improvizovaného sóla do celého orchestru. Z jeho dalších děl ovlivněných jazzem jmenuji dále *Jazzovou suitu pro 11 nástrojů*, *Sextet pro klavír a dechové nástroje*, *Shimmy foxtrot* z baletní komedie *Kdo je na světě nejmnocnější* nebo *Le Jazz* pro orchestr a zpěv. Dalším významným českým skladatelem ovlivněným jazzem byl **E. Schulhoff**. Z jeho skladeb uvádím např. *Partitu* (1922), 5 jazzových etud (1926), *Hot-music* (1928), *Suitu pro komorní orchestr* (1921) nebo jazzové oratorium *H. M. S. Royal Oak* (1930).

Z díla Jaroslava Ježka bych přiřadil do této skupiny např. skladby pro klavír *Toccata* (1939) a *Sonáta* (1941).

Za podskupinu této kategorie bychom mohli označit skladatele jinak vážné hudby, kteří – často na objednávku a také z finančních důvodů – psali skladby, ve kterých převládá jazzový jazyk. To je příklad skladby I. Stravinského *Ebony Concerto* (1945) pro klarinet a jazz band, určený orchestru Woodyho Hermana.

Přes výše uvedené musím konstatovat, že ve srovnání s množstvím objevů na poli skladatelské techniky je podíl jazzových vlivů na tyto skladatele přece jen nepatrný, i když v určitém období jejich hudebního vývoje je zasáhly vcelku zřetelně.

2. Skladatelé 3. proudu (third stream), usilující o syntézu jazzu s kompozičními technikami užívanými v artificiální hudbě, zejména dodekafonií, punktualistickou technikou, aleatorní hudbou, výjimečně s prvky hudby elektronické a konkrétní.

Přestože se již dříve někteří skladatelé jazzové hudby – o kterých pohovořím později – pokoušeli o obdobné snahy, tentokrát se připojila i řada skladatelů orientujících se původně jen na oblast hudby vážné.

Vůdčí osobností této skupiny byl americký skladatel **Gunther Schuller**, který ve svých skladbách běžně kombinoval skupiny jazzových hráčů s klasickými symfonickými orchestry. Podobně jako Pavel Blatný kombinoval také Schuller dodekafonii a punktualistickou techniku s improvizovanými sóly jazzových hráčů, kteří v té době mimochodem tvořili světovou instrumentální špičku (B. Evans, O. Coleman, Moderní jazzové kvarteto aj.). Tyto tendence se odrazily např. v těchto skladbách – *Jazzové abstrakce* (1960), *Transformace* (1957), *Konverzace* (1959) *Concertino pro jazzový kvartet a orchestr* (1959). Velmi známá je již jednou vzpomínaná opera *Návštěva* (na vlastní libreto podle Kafkova Procesu) s doprovodem klasického orchestru a improvizujícími freejazzovými hudebníky. Z dalších významných představitelů třetí proudu bych ještě rád připomněl **Georgie Russella**, a **Johna Lewise**.

Z českých skladatelů musíme na prvním místě jmenovat především **Pavla Blatného**. Ten inklinuje ke zvlášť vhodným typům forem jako jsou např. *passacaglia* nebo *ciacona*, které mu zaručily jazzovou plynulost skladeb, swingovou poddajnost a přitom pevnou stavebnou logiku. Velice účelně využívá v jazzu dodekafonii, stejně tak i kvartový a kvintový kruh nebo chromatické stupnice (zejména její výseky). Jeho díla jsou charakteristická čistotou plochy, timbru, bloku i melodie. Zařazuje do nich jednoduchá a artikulovaná sóla. Obrací se tak nejen k jazzovým hudebníkům z oblasti tzv. hudby vážné, ale i tradičním symfonickým orchestrům s prvky jazzu. Pavel Blatný usiluje především o syntézu spontánního muzikanství s racionalismem a přihlížením ke zvukové složce. Lze konstatovat, že syntéza jaz-

zových a nejazzových prvků v jeho skladbách je v rovnováze a tím je vytvořeno působivé napětí. K jeho skladbám z oblasti třetího proudu patří např. Koncert pro jazzový orchestr, složený z částí Passacaglia, Modely a Rytmy a timbry z let 1962–1964, Studie pro čtvrtónovou trubku (1964), 10'30" pro symfonický orchestr (1965) nebo D–E–F–G–A–H–C pro jazzorchestr (1968). Pavel Blatný se také díky těmto kompozicím umístil v prestižním jazzovém časopise Down Beat v letech 1966 a 1967 v desítce nejlepších světových jazzových skladatelů. Druhou výraznou českou osobností této skupiny je Alexej Fried. Znamé jsou zejména jeho skladby Jazzový trojkoncert pro flétnu, klarinet, lesní roh a symfonický orchestr (1971) a Jazzový koncert pro symfonický orchestr (1973–1974), kombinující jazz s technikami dodekafonie a aleatoriky.

3. Skladatelé, využívající konzervativnějších postupů artificiální hudby společně s prvky jazzu a moderní populární hudby. Tato skupina skladatelů se pokoušela svým individuálním způsobem pozvednout úroveň populární hudby, popř. i muzikálové tvorby, což se dařilo s rozdílnými úspěchy. V oblasti muzikálové tvorby povýšil na umění některá svá díla například **Leonard Bernstein**. Zejména muzikál *West Side Story* patří k jeho nejzdařilejším a nejúspěšnějším jevištním dílům díky vyváženosti scénických složek a hudby, skvělé melodické invenci, řadě nápadů v oblasti metroritmické či využití prvků afrolatinské taneční hudby.

Podobně i **G. Gershwin** se ve skladbě *Rhapsody in Blue* úspěšně pokusil o syntézu klasického koncertantního kusu s prvky dobové populární hudby a jazzu. V podobném duchu jsou i jeho další skladby – *Američan v Paříži*, *Koncert F dur* pro klavír a orchestr, *Preludia* pro klavír, *Druhá rapsodie* pro klavír, *Kubánská přehra* nebo opera *Porgy a Bess*.

Z našich skladatelů můžeme do této kategorie přiřadit **Jaroslava Ježka**, který také některými svými skladbami a písněmi povýšil tuto oblast hudby na uměleckou úroveň (*Koncert* pro klavír a orchestr, *Sonatina* a *Malá suita*, balety *Svatebčané na Eiffelovce* a *Jeppe z kopečku*).

4. Skladatelé jazzové hudby, kteří využívají ve svých skladbách také některých prostředků hudby artificiální. Tito skladatelé na rozdíl od předešlé skupiny nikdy neopouštějí pevnou základnu jazzové hudby.

Na prvním místě mi dovoluť jmenovat **Duke Ellingtona**, v jehož skladbách splývají jednotlivé komponenty v natolik jednotný celek, že nabývají obdobného charakteru jako komponovaná díla z oblasti artificiální hudby. Jeho dílo také představuje nejobsáhlejší a nejzávažnější pokus o zvládnutí jazzu ve velkých formách při zachování jazzového jazyka. Z 50. let připomínám např. symfonickou báseň *Harlem* a orchestrální cyklus *Buben je žena*, z pozdějšího období *Latinsko-americká suita* nebo *New Orleánskou suitu*. D. Ellington je rovněž autorem rozměrných duchovních skladeb oratorního typu – I., II. a III. *Koncert duchovní hudby*.

Do této kategorie řadím rovněž skladatele, kteří využívali modální koncepci a tím přispěli zejména v 50. letech k dočasnému sblížení soudobé hudby a jazzu, které dovedla do dokonalosti již zmiňovaná skupina skladatelů třetího proudu. Patří sem např. **Lester Young**, **Miles Davis**, **Georgie Russel** nebo **Ornett Coleman**. Tito jazzoví skladatelé a vynikající jazzoví improvizátoři vycházeli z nikoliv do té doby užívaného vertikálního harmonického pojetí, ale osou jejich myšlení bylo rozšíření melodické struktury jazzové hudby v rovině horizontální. Jde v podstatě o potlačení harmonických elementů ve prospěch přirozeného vývoje melodické linky.

Podobně také vynikající klavírista **Lenie Tristano** učinil lineárnost melodie základním elementem své hudební koncepce. V souvislosti s cool jazzem a třetím proudem hovoří někteří jazzoví publicisté o vstupu ducha hudby J. S. Bacha. Teoreticky zpracoval modální jazzovou koncepci George Russel ve své práci *Lydic* – ko chromatická tonální koncepce pro improvizaci. Jenom připomínám, že tato koncepce má mnoho společného s modálním systémem Oliviera Messiaena, od něhož se však odlišuje důslednou aplikací transpozičního principu.

Dalším výrazným reprezentantem tohoto proudu byl **John Lewis**, který zaujal již svou první významnější kompozicí *Toccata* pro trubku a orchestr (1947) provedenou Gillespieho orchestrem. Touto skladbou se zařadil k těm jazzovým skladatelům, pokoušející se prolomit anachronická formální pravidla jazzových skladeb. V roce 1952 nahrál s Moderním jazzovým kvartetem dvě kompozice *Vendome* a *The Queen's Fancy*, přinášející vzdálený ohlas evropského baroka a klasicismu. Mimo to psal později rovněž skladby z oblasti třetího proudu a dokonce stál v čele orchestru USA, který se specializoval na interpretaci děl z okruhu této hudby.

Rád bych se ještě zmínil o **W. Hermanovi**, jenž překročil stylové hranice swingu ve skladbě první stádo (*First Herd*), kde jsou improvizovaná sóla zasazována do značně složitějších souvislostí, poučených evropskou hudbou, a také např. **D. Brubecka**, známého především díky jeho experimentům s nepravidelným metrem.

Závěrem mi dovoluji vyslovit ještě tři drobné poznámky:

1. Je jasné, že jazzová hudba se značným podílem improvizační složky nemůže dosáhnout propracovanosti, promyšlenosti a myšlenkové hloubky projevů hudby vážné. Má však něco, co tato hudba obvykle postrádá – t. j. prvek tvůrčí spontánnosti a dynamickou intenzitu rytmické složky, která dokáže posluchače strhnout na svou stranu.

2. Přes všechno výše uvedené je nutno konstatovat, že ačkoliv spojitosti umělé hudby a jazzu v určitých stádiích vývoje hudby 20. století ovlivňovaly tvorbu některých skladatelů, v širším kontextu stojí přece jen v pozadí osobitého vývoje obou směrů.

3. Má poslední poznámka se týká interpretace děl skladatelů, které jsem uvedl především v první skupině. Za ideálního interpreta pokládám takového instru-

mentalistu, dirigenta nebo pěvce, který je poučen nejen o interpretaci děl klasické hudby, ale je seznámen i s nástrahami interpretace jazzové. Provedení těchto děl totiž na živém koncertu, ale i na řadě nahrávek leckdy postrádá napětí, swing a také tzv. timing, tedy rysy, které dělají jazz jazzem. Takto zahrané skladby bohužel působí trochu „sokolsky“,⁶ což nevyznívá příliš přesvědčivě. Ideálně se pro provedení těchto děl hodí klasicky vyškolení hudebníci, kteří se věnují také interpretaci jazzu. Naštěstí i takoví existují a právě jim by měl být dáván prostor pro interpretaci těchto skladeb.

POZNÁMKY:

¹ B. Martinů: *Současná hudba ve Francii*, Listy Hudební Matice IV, 1925, č. 9–10

² J. Ježek: *O jazzu*, revue Osel a stín, Praha 1934

³ Kuhn, T.: *Hudba jazzové oblasti z pohledu hudební kinetiky*. Doktorská disertační práce. HAMU Praha 2001, str. 73

⁴ Moderní jazz dává dnes spíše přednost zachovávání osminových hodnot, neboť synkopizací melodie dochází k určitému brždění pohybu (př. P. Desmond – Také five)

⁵ Matzner, A.–Poledňák, I.–Wasserberger, I. a kol.: *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*, Editio Supraphon, Praha 1980, str. 193

⁶ „Sokolský“ – slangový jazzový termín pro provedení skladby, která postrádá některé atributy správné jazzové interpretace, týkající se zejména frázování a rytmiky.

LITERATURA

Antonín Matzner, Ivan Poledňák, Igor Wasserberger a kolektiv: *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby I*. Praha I–1980, Editio Supraphon.

RÉSUMÉ

This paper tries to classify composers according to degree and extend of jazz elements in their works. The author further characterises five main features of jazz music which are the most frequent in the works of these composers – improvisation, individuality of tone and tone colour forming, phrasing, metro-rhythmical element and chordal and harmonic structure. The second part follows the individual composers who the author divides into five groups according to the extent their work was affected by jazz.