

Univerzita Palackého v Olomouci

Pedagogická fakulta

Katedra hudební výchovy



Bakalářská práce

Pavλίna Bonková, Dis.

Obor: Český jazyk a literatura se zaměřením na vzdělávání a Hudební kultura
se zaměřením na vzdělávání

Jazzové reflexe v české klavírní tvorbě v 1. polovině 20. století

Vedoucí práce: Mgr. Gabriela Všeticková, Ph.D.

Olomouc 2016

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně pod odborným vedením a výhradně s použitím uvedených zdrojů.

V Olomouci dne 22. dubna 2016

.....

Pavčina Bonková, Dis.

PODĚKOVÁNÍ

Mé poděkování patří Mgr. Gabriele Všetickové, Ph.D. za odborné vedení, trpělivost a ochotu, kterou mi v průběhu zpracování bakalářské práce věnovala. Dále bych také chtěla poděkovat Mgr. Jiřímu Pospíšilovi za podnět ke vzniku této bakalářské práce.

Obsah

Úvod	6
1. Hudba 20. až 40. let 20. století v Evropě	8
2. Počátky jazzové hudby v Československu	10
3. Jazzové tance	15
3.1. Charakteristiky vybraných jazzových tanců:	17
➤ Blues	17
➤ Charleston	18
➤ Foxtrot	19
➤ Fox	20
➤ Cakewalk	20
➤ Blackbottom	20
➤ Shimmy	20
➤ Tango	21
➤ Waltz-boston	22
➤ Ragtime (původně „in straight time“)	22
4. Emil František Burian	26
4.1. <i>Americká suita pro dva klavíry – I. (ragtime)</i>	28
4.2. <i>Americká suita pro dva klavíry – V. (fox)</i>	30
5. Bohuslav Martinů	35
5.1. <i>Loutky (I. sešit) – část Nová loutka (shimmy)</i>	37
5.2. <i>Film en Miniature – část Tango</i>	41
6. Erwin Schulhoff	43
6.1. <i>Fünf pittoresken – část I. Foxtrot</i>	47
6.2. <i>5 Études de jazz – část Blues</i>	50
7. Jaroslav Ježek	54
7.1. <i>Petite suite – část Oh, girls!...</i>	57
7.2. <i>Bugatti step</i>	61
Závěr	65

Seznam literatury a použitých pramenů	67
Přílohy	71
Resumé	96
Summary.....	97
ANOTACE	98

Úvod

Pro svou bakalářskou práci jsem zvolila téma, které popisuje a přibližuje problematiku jazzem inspirované klavírní artificiální hudby v Československu ve 20. a 30. letech 20. století. Je všeobecně známo, že k jazzu neodmyslitelně patřilo piano, jako vhodný nástroj, jelikož se jeho prostřednictvím mohly demonstrovat všechna harmonicko-melodicko-rytmická specifika, která kromě orchestru jako celku nemohl žádný sólový nástroj poskytnout. Jazzová hudba byla tehdy vnímaná především jako složka hudby zábavné. Mým zájmem je také poukázat na její kvality, kterých níže zmínění skladatelé využili pro svá inovativní díla.

Hlavním cílem této práce je analýza a popis způsobu zapojení jazzových prvků ve vybraných klavírních kompozicích českých autorů a vzájemná komparace jednotlivých přístupů. Sekundárním cílem je popis využívaných jazzových prvků (rytmus, harmonie, melodie) a dobových jazzových tanců, neboť základní charakteristiky jednotlivých tanců jsou nezbytné k pochopení následujících sond do konkrétních klavírních děl.

Práce je rozdělena do sedmi kapitol. V první kapitole nastíním vývoj evropské hudby ve dvacátých až čtyřicátých letech 20. století a další aspekty, které ji ovlivňovaly. Dále se budu věnovat hudebnímu vývoji na počátku let dvacátých v prvorepublikovém Československu. Přiblížím také, jakým způsobem se postupně moderní jazzová hudba infiltrovala do české artificiální hudby. Třetí kapitola pojme základní rozdělení a charakteristiku vybraných jazzových tanců, jejichž prvky budu nadále využívat v jednotlivých sondách klavírních stylizací českých skladatelů 1. pol. 20. století. Pro tento účel jsem vybrala skladby od Emila Františka Buriana (*Americkou suitu pro dva klavíry* – části *I. Ragtime* a *V. Fox*), Bohuslava Martinů (klavírní cyklus *Loutky* – část *Nová loutka*, *Film en Miniature* – část *Tango*), Erwina Schulhoffa (*Fünf Pittoresken* – část *I. Foxtrot*, *Études de jazz* – část *Blues*) a Jaroslava Ježka (*Bugatti step* a *Petite suite* – část *Oh, girls!...*), kteří patřili k hlavním skladatelům využívající jazzovou hudbu jako inspiraci pro svá klavírní díla. Tyto konkrétní příklady byly vybrány pro své charakteristické rysy, které přejaly z původních tanečních forem. Následně pak budou jejich typické znaky demonstrovány v jednotlivých analýzách.

Pro mne jako pianistku a jazzovou zpěvačku je tento druh hudby zajímavý a velmi blízký, proto jsem se rozhodla této problematice více věnovat. Toto téma nebylo ještě stejným způsobem zpracováno, existuje jen několik diplomových prací z předchozích let, které se tomuto okruhu jen okrajově věnují (například Šmahelová, K. – *Tango a jeho vliv na českou uměleckou hudbu v evropském kontextu XX. století.*, Filipová, H. – *Písňová tvorba Jaroslava Ježka*, a Ježíková, D. – *Pronikání jazzu do divadla v prvorepublikovém Československu*, či Všeticková, G. – *Česká populární hudba 30. a 40. let 20. století*). Jako podklad a základní literatura, ze které jsem vycházela, mi sloužily hudební encyklopedie a slovníky, publikace o české hudbě a biografie o skladatelích.

1. Hudba 20. až 40. let 20. století v Evropě

Na počátku 20. století došlo k významným změnám téměř ve všech vědních či uměnovědných sférách – filozofii, psychologii, fyzice, literatuře a také v hudbě. Z největších myslitelů v přírodních vědách lze uvést například Maxe Plancka, Alberta Einsteina, Nielse Bohra a další průkopníky nového, moderního myšlení. Mimo jiné probíhaly i změny v různých oblastech umění. Z celkového pohledu se změnilo jeho pojetí. V hudbě na počátku století se objevují dvě protichůdné tendence.

Byl zde okruh lidí, kteří z romantismu stále vycházeli a ctili jeho zásady. Naproti nim byli oponenti, kteří „zastaralý“ romantismus zásadně odmítali (hledali východisko v atonální hudbě a dodekafonii – např. A. Schönberg, A. Berg, A. Webern), ovšem za předpokladu, že ještě stále ctili některé tradice. Dále zde byli členové Pařížské šestky (G. Auric, L. Durey, A. Honegger, D. Milhaud, F. Poulenc a G. Tailleferre), kteří byli ještě více proti romanticky orientováni. Určitá kontinuita zde ovšem stále přetrvávala. Zpočátku i oni komponovali a vycházeli ze stylu pozdního romantismu. Dobu přechodu mezi romantismem a modernou reprezentují například C. Debussy, G. Mahler, R. Strauss, A. Skrjabin, aj., na které později navázala mladší generace skladatelů. Debussy později pokračoval ve stopách hudebního impresionismu, ve kterém později zaujal jedno z předních míst. Další skladatelé později směřovali spíše do oblasti pozdního romantismu, kde každý vynikl svou jedinečnou osobitou hudební tvorbou.

Při pozvolném nástupu moderní hudby nesmíme zapomenout na podněty hudebního skladatele a významného teoretika Feruccia Busoniho, který ve svém *Návrhu nové estetiky hudebního umění* z roku 1907, popisuje svůj pohled na novější hudbu jak po filozofické stránce, tak i po stránce skladatelské (včetně harmonie, hudebních forem, interpretace, instrumentace, atd.).¹ Chtěl poukázat na další možnosti hudby (odlišná estetika, možnosti instrumentace, netradiční podoba notového zápisu), zmiňoval se také o svobodě uměleckého projevu – nechtěl strohý akademický styl, který se přísně řídí hudebními formami. Také uvažoval o možnostech jak rozšířit dvanáctitónový systém, na kterém je postavena téměř veškerá hudba dřívějších období.

¹ BEK, Josef. *Světová hudba 20. století*. Praha: Supraphon, 1968. s. 13 – 17.

Chtěl ho obohatit o mikrointervaly, jež by umožnily hudebnímu skladateli větší možnosti v jeho kompozici.²

V prvních dvou desetiletích 20. století se objevilo hned několik uměleckých směrů, které nabízely další možnosti, jak překonat iluzi „zastaralé“ hudby: doznívající romantismus (R. Strauss, G. Mahler, A. Skrjabin, S. Prokofjev), expresionismus (C. Orff, P. Hindemith) představitelé II. vídeňské školy – A. Schönberg, A. Berg, A. Webern), impresionismus (C. Debussy, M. Ravel, M. de Falla), dodekafonie (A. Schönberg, A. Berg, A. Webern), neofolklorismus (B. Bartók, L. Janáček), nebo neoklasicismus (I. Stravinský, Pařížská šestka, B. Martinů). Není výjimkou, že skladatelská činnost mnohých skladatelů zasahuje do vícero hudebních směrů, jak to můžeme sledovat na výjimečné osobnosti I. Stravinského. Jeho tvorba prochází napříč několika směry jako neoklasicismus, neofolklorismus, serialismus a dokonce u něj najdeme v některých skladbách i prvky jazzové hudby.³

Všechny tyto nové cesty hudebního myšlení doplnily ještě snahy obohatit hudbu novými zvukovými prostředky – objevily se nové elektronické nástroje, jako Theremin a Martenotovy vlny (elektronický nástroj z roku 1928, který vydával zvuk zvláštního vibrata), a také se začaly používat věci denní potřeby jako hudební nástroje (psací stroj, siréna, sklenice, apod.) Podstatou nové hudby bylo neustálé hledání dalších možností či přetváření a zkoumání možných hranic hudby. Tyto snahy byly nejprve patrné v obohacování harmonické a melodické oblasti skladeb, jež se projeví například v častějším používání chromatických postupů, využívání netradičních exotických stupnic či starých církevních módů, později moderních prvků jazzu a taneční hudby, až po postupný rozklad tradičních harmonických vztahů v rámci atonality. Lze také sledovat i rostoucí zájem o využití prvků jazzu a moderní populární hudby 20. století. Většina těchto stylových proměn se ve větší či menší míře posléze odrazila i v tvorbě českých skladatelů. Využívání jazzu v umělé hudbě mělo ovšem svá specifika, kterými se tato práce bude v dalších kapitolách podrobněji zabývat.

² NAVRÁTIL, Miloš. *Nástin vývoje evropské hudby 20. století*. Montanex, a.s., 2000. s. 6.

³ BEK, Josef. *Světová hudba 20. století*. Praha: Supraphon, 1968. s. 5 – 13.

2. Počátky jazzové hudby v Československu

V období po roce 1900 nastává v české hudbě významný přelom. Doznívají ještě pozdně romantické tendence a také vlivy českých „národních“ hudebních umělců A. Dvořáka, Z. Fibicha a B. Smetany. Na druhou stranu se začínají prosazovat skladatelé, kteří se stanou průkopníky tzv. české moderny – L. Janáček, J. B. Foerster, V. Novák, J. Suk, O. Ostrčil. Postupem času se dostávaly do české hudby i podněty ze světové hudby, například z tvorby S. Prokofjeva či D. Šostakoviče ve smyslu nových vyjadřovacích prostředků v tvorbě orchestrální. Jsou zde vlivy dalších skladatelských osobností. Například Pucciniho verismus, který se odráží v dílech L. Janáčka nebo J. B. Foesterera. Pozornost si jistě zaslouží i G. Mahler, veliký symfonik, který ovlivnil například O. Ostrčila či J. Suka svou působivou orchestrací.

Novinkou jsou i hudební směry jako expresionismus (zastoupený např. R. Straussem) a impresionismus, který je nepochybně spojován s C. Debussym. Jeho vlivy najdeme v tvorbě L. Janáčka (v klavírním cyklu *V mlhách*), V. Nováka (v symfonické básni *V Tatrách*) nebo J. Suka (v klavírním cyklu *Letní dojmy*). Mezi těmito skladateli a C. Debussym byl však podstatný rozdíl. Čeští tvůrci stále respektovali tradiční klasicko-romantickou stavbu a postupy tematické práce.

Počátky moderní hudby bychom tedy mohli hledat v 1. polovině 20. století u L. Janáčka, V. Nováka, J. Suka, O. Ostrčila, O. Jeremiáše, B. Vomáčky a dalších skladatelů, kteří se snažili kriticky nahlížet na dobové poměry tehdejší společnosti a kteří se postupně oprostili od vlivů svých učitelů a hledali nové osobitější cesty ve své tvorbě. Začali používat nové výrazové prostředky, neobvyklou melodiku, komplikovanější harmonii, změny ve formovém uspořádání skladeb či nápaditou instrumentaci. Obohatili svůj hudební jazyk novými prvky a novými možnostmi v oblasti zvuku. Usilovali o to, jak novátorsky pojmut slohovou a obsahovou stránku hudby. Současně na ně působily i literární, zvláště básnické směry – například dekadence či symbolismus. Mnozí z nich se také zaměřovali na sociální a revoluční tematiku, která vyplynula s doznívajícími vlivy války. Avšak tradiční česká hudba vždy disponovala jistou melodičností, byla jasná a srozumitelná. Hudba konstruktivní jako dodekafonie se u nás příliš neuchytila.⁴

⁴ SMOLKA, J. *Česká hudba našeho století*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961, s. 21 – 43.

Mnoho skladatelů 1. generace se také věnovalo pedagogické práci. Jejich prostřednictvím vznikaly základy nových hudebních tradic, které následně působily na mladé skladatele 2. generace – O. Jeremiáše, Schönbergem a jeho atonální hudbou ovlivněného B. Vomáčku, O. Zicha, R. Karla, L. Vycpálka, J. Kříčku, V. Petrželku, V. Kaprála, J. Kvapila a mnoho dalších.⁵ Ve 30. letech se hudební vývoj dále posouval ke skladatelům tzv. české avantgardy, kteří svými díly mnohdy reagovali na tehdejší společenské poměry dělnického hnutí, revoluční ideje nebo i sociální tematiku, která se odrážela i v dílech českých literátů.⁶ V avantgardní hudbě nacházíme jisté pokroky v uměleckém vyjadřování převzaté z nových proudů světové hudby. Ze zahraničí k nám proudila hudba I. Stravinského, Pařížské šestky (A. Honegger, D. Milhaud), P. Hindemitha, také hudba dodekafonní (A. Schönberg, A. Berg), která nesporně patří k hlavnímu tvůrčímu materiálu A. Háby. Nesmíme také opomenout vlivy hudby sovětského okruhu v podání D. Šostakoviče nebo S. Prokofjeva. Mezi významné skladatele české avantgardní hudby řadíme především J. Ježka, I. Krejčího a P. Bořkovce, patří zde i náš skladatel mikrointervalové hudby A. Hába,⁷ levicově orientovaní skladatelé jako V. Nejedlý, E. F. Burian, J. Stanislav nebo E. Schulhoff.⁸ Výjimečné místo mezi skladateli zaujímá Bohuslav Martinů. Pro jeho tvůrčí podněty z mnoha odlišných hudebních stylů a žánrů ho nelze konkrétně přiřadit z žádné z konkrétních „škol“ či skupin.

Po roce 1918 se v Československu nabízí mnoho způsobů jak obohatit uměleckou i nonuměleckou hudbu. Více se angažují masová média jako gramofonový průmysl, rozhlasové vysílání a film. Možná i díky zvýšené produkci populární hudby se v tomto odvětví vyskytly nové možnosti lukrativních zaměstnání s výhodným finančním ohodnocením určeným pro profesionální i amatérské hudebníky (oproti předválečnému období). Výrazně vzrostla produkce a spotřeba populárních písní „šlágrů“ (K. Hašlera, R. A. Dvorského, E. Fialy, sester Allanových a dalších), k čemuž výrazně přispěla hudební nakladatelství K. J. Barvitia, J. Hoffmanna, Fr. Chadíma, J. Springera, J. Švába-Malostranského, M. Urbánka, R. A. Dvorského a další.⁹

⁵ SMOLKA, J. *Česká hudba našeho století*. Praha: Státní hudební vydavatelství 1961, s. 34.

⁶ *Česká avantgarda* – jejich nové pohledy na hudbu se liší od předchozích generací tím, že své ideály již nehledají v národnostním citění. Snaží se naopak dráždit něčím zcela novým. Inspiraci nacházejí mimo jiné v nových uměleckých směrech jako dadaismus (E. F. Burian, I. Krejčí, a další). SMOLKA, J. *Česká hudba našeho století*. Praha: Státní hudební vydavatelství 1961, s. 57 – 58.

⁷ SMOLKA, J. *Česká hudba našeho století*. Praha: Státní hudební vydavatelství 1961, s. 57.

⁸ SMOLKA, J. *Česká hudba našeho století*. Praha: Státní hudební vydavatelství 1961, s. 59.

⁹ SMETANA, R. *Dějiny české hudební kultury (1890-1945)*. 2. díl. Praha: Academia, 1981, s. 42.

Dynamickým rozvojem prošla oblast gramofonového průmyslu. S rostoucím prodejem gramodesek se rychle zlepšovala i kvalita nahrávaných skladeb po akustické stránce. Předmětem nahrávání byly převážně dechové, lidové kapely, tramské soubory, lidové písně, dobové operety, kabaretní šlágry a hudba ovlivněná jazzem. Díky velké produkci československých firem navazovaly gramofonové společnosti kontakty i se zahraničními v Německu a Anglii na přelomu 20. a 30. let, kdy nastal zlom s nástupem světové hospodářské krize.¹⁰ Dvě domácí firmy však přetrvaly: *Esta* a *Ultrapphon*.¹¹

Ve dvacátých letech nastoupili další významní širitelé populární hudby – rozhlasové vysílání a zvukový film. Československý rozhlas uskutečnil své první vysílání v roce 1923 pro necelých 50 přihlášených posluchačů. S postupem let jejich počet však výrazně rostl až na úctyhodný 1 milion (v roce 1937).¹² Rozhlasové vysílání bylo rozděleno do 3 základních okruhů: 1. vážná hudba, 2. populární hudba jako populární opery, instrumentální ouvertury, směsi, fantazie a výňatky orchestrální hudby, instrumentální skladby pro sólové nástroje i komorní ansámby, populární, lidové písně, sbory a další. Jako 3. byla vyčleněna hudba lehká. Hrály se především operety, salónní a taneční hudba, písně a árie z operet, šansony a písně, tramské písně, humoristické sbory, a další žánry. Ze všech tří okruhů lehká hudba zaujímala největší podíl produkované hudby – až 40,2 % (původně se myslelo, že nejvíce bude oblíbená hudba populární). Z posluchačského publika byla nejvíce zastoupena střední třída – dělníci, zemědělci, živnostníci a podnikatelé. Hudba se tak stala běžnou záležitostí každodenního dne a nebyla už tak omezena na živé provozování.¹³

Nedílnou součástí rozšiřování populární hudby byl i zvukový film, díky kterému vznikaly oblíbené filmové šlágry (například ústřední melodie z českého filmu z roku 1930 *C. K. polní maršálek*, v hlavní roli s Vlastou Burianem). Pro velkou produkci a oblibu se stal pro skladatele zvukový film brzy jednou z vyhledávaných oblastí tvorby pro zprostředkování jejich skladeb pro širší publikum. Pro tuto potřebu sloužily především jednoduché taneční písně (mnohdy stylizované moderní tance převzaté z Ameriky). V letech 1930 – 1945 u nás působili skladatelé filmové hudby jako J.

¹⁰ KOTEK, J. *Dějiny české populární hudby a zpěvu (1918 – 1968)*. Praha: Academia, 1998, s. 18 – 20.

¹¹ Ultrapphon – od r. 1930 vydával písně a hudby Osvobozeného divadla v autentickém provedení Voskovce a Wericha za doprovodu orchestru Jaroslava Ježka. KOTEK, J. *Dějiny české populární hudby a zpěvu (1918 – 1968)*. Academia, 1998, s. 24.

¹² KOTEK, J. *Dějiny české populární hudby a zpěvu (1918 – 1968)*. Praha: Academia, 1998, s. 25.

¹³ KOTEK, J. *Dějiny české populární hudby a zpěvu (1918 – 1968)*. Praha: Academia, 1998, s. 25 – 26.

Dobeš, J. Stelibský, J. Beneš, M. Smatek, K. Hašler, O. Jeremiáš, E. F. Burian, J. Ježek a další.¹⁴

Takováto velká produkce písní zásadně ovlivnila i počty stylizovaných skladeb určených pro menší ansámby – salónním, univerzálním, dechovým a jazzovým orchestrům. Asi nejoblíbenější formou jednoduchých písničkových edic (poměrně levných) byly tzv. malé osmerky nebo různé šlágrové edice. Vedle nonartificiální hudby byly za 1. republiky s oblibou vydávány výtahy z operet (od 30. let byla vydávána operetní alba s klavírním doprovodem a texty z populárních operetních titulů). Jejich vydáváním stoupala popularita soudobých skladatelů nonartificiální hudby v letech 1918 – 1948. Produkce těchto nakladatelství byla nad 7500 kusů populárních písní různých žánrů a stylů do té doby, než je zakázala nastupující komunistická vláda.¹⁵

Vedle standardních evropských tanců (valčíky, polky, aj.) se vydávaly i moderní tance jazzového okruhu (tango, foxtrot, a další), později ve 30. letech zasáhla nakladatelství vlna swingu (nakladatelství R. A. Dvorského, Melantrich, aj.). Tímto způsobem mohla jazzová hudba zásadně ovlivňovat veškerou produkci hudby. Mnoho vydaných edic tohoto hudebního žánru ovlivňovalo vkus veřejnosti a samozřejmě amatérské a profesionální provozování hudby. Takto se nepochybně dostával jazz i k uším hudebních skladatelů. Tehdejší podmínky v Evropě byly příznivé pro vznik moderní kultury. Renovacemi procházela mnohá odvětví umění – hudba, tance, výtvarné umění a jiné. Jak konstatoval E. F. Burian ve své knize *Jazz*, všude kolem bylo tolik moderních a zajímavých věcí, na které bylo nutno reagovat.¹⁶

Ve dvacátých letech bylo běžnou praxí provozovat moderní hudbu zároveň s tancem. Byly to například jazzové tance jako foxtrot, tango, blues či charleston. Taneční hudba obsahovala často odvážné modulace, tonální nebo i čtvrttónové skoky. Co se týká technického provedení skladeb, byl kladen důraz na větší obtížnost.¹⁷ V mnoha evropských státech se na moderní tance tančilo, ale i hudba, která je doprovázela, byla slýchána stále častěji. To se ale někdy nezamlouvalo mnohým „vážnějším“ umělcům, kteří se proti takovéto módě bouřili. Musíme ale zdůraznit, že jazzová hudba nemusela mít vždy jen taneční význam. Stylizací dobových tanců se

¹⁴ KOTEK, J. *Dějiny české populární hudby a zpěvu (1918 – 1968)*. Praha: Academia, 1998, s. 27 – 28.

¹⁵ KOTEK, J. *Dějiny české populární hudby a zpěvu (1918 – 1968)*. Praha: Academia, 1998, s. 16.

¹⁶ BURIAN, E. F. *Jazz*. Praha: Dr. Štorch-Marien, 1928, s. 44.

¹⁷ BURIAN, E. F. *Jazz*. Praha: Dr. Štorch-Marien, 1928, s. 44.

v minulosti zabývali i skladatelé klasické hudby jako F. Chopin, J. S. Bach nebo J. Strauss, kteří se ve svých dílech opírali o taneční formy.¹⁸

Na počátku 20. století v Československu je možné se setkat s tanci jako cakewalk, ragtime, foxtrot, blues, tango, charleston, one-step apod., které se staly základem pro hudbu nového slohu. Forma těchto moderních tanců vyrůstá z písňové, pochodové nebo někdy i z rondové formy hudební.¹⁹ Její větná struktura mohla být obohacena místy složitými improvizacemi, které narušili její pravidelnost. Tvar těchto forem mohlo ovlivnit i aranžmá skladatele, nebo se muselo podřizovat složení ansámbly či nástroje, kterým byly interpretovány.²⁰

Nejpodstatnější znaky moderních tanců jsou hlavně výrazný rytmus a jejich charakteristický zvuk. Většinou jsou psány ve 2/4 a 3/4 taktu či alla breve (foxtrot, tango). Nacházíme zde pro ně charakteristický taneční houpavý rytmus (synkopizace). Často zde najdeme odkazy na moderní dobu, která se v nich odráží, například pohyb aut, vlaků.²¹ Tance byly prováděny v podobě různých tanečních revue, kde mnohdy vystupovaly tzv. „girls“ (ženské taneční skupiny).²²

V Československu se jazz o něco méně promítl oproti jiným zemím Evropy (Anglie, Francie, aj). Pouze hrstka skladatelů se této oblasti rozhodla věnovat. Mezi nejvýznamnější patří J. Ježek, E. F. Burian, E. Schulhoff a B. Martinů.

¹⁸ BURIAN, E. F. *Jazz*. Praha: Dr. Štorch-Marien, 1928, s. 45.

¹⁹ BURIAN, E. F. *Jazz*. Praha: Dr. Štorch-Marien, 1928, s. 46.

²⁰ BURIAN, E. F. *Jazz*. Praha: Dr. Štorch-Marien, 1928, s. 42.

²¹ BURIAN, E. F. *Jazz*. Praha: Dr. Štorch-Marien, 1928, s. 42.

²² BURIAN, E. F. *Jazz*. Praha: Dr. Štorch-Marien, 1928, s. 57.

3. Jazzové tance

Z hlediska spojení klavírní stylizace a jazzové hudby se nám nutně nabízí široká škála jazzových tanců, na nichž lze také sledovat postupný vývoj moderní taneční hudby, se kterou tvořila takováto hudba těsně spojení. Neboť i E. F. Burian ve své publikaci s názvem *Jazz* uvedl, že tanec je samotnou podstatou jazzové hudby.²³

Tanec a hudba, dva umělecké okruhy, které k sobě odjakživa neodmyslitelně patřily, mají společného jmenovatele, a tím je rytmus. Taneční rytmus inspiroval mnoho skladatelů i z dob minulých, především v renesanci nebo baroku. Tento jev je v hudebních dějinách zcela přirozený a proto i stylizaci taneční hudby ve 20. století lze chápat jako přirozený jev hudebního vývoje. Ve skladbách stylizovaných podle jazzového tance můžeme sledovat podobnosti například s klasickými malými písňovými formami, jež se mnohdy příliš neliší od členění tanečních forem na menší hudební celky apod. Tyto skladby nejsou ale vždy určeny k doprovodu tance. Taneční pojetí je zde pouze inspiračním podnětem ke vzniku skladby. Opakem takovéto umělecké stylizace je pojem „taneční hudba“. V jazzové oblasti ji od 30. let 20. století reprezentuje například swing. Do moderní vážné hudby začaly prvky jazzu výrazněji pronikat ve 20. letech 20. století, a to v podobě nejrůznějších úprav, aranžmá či instrumentací, kde postupně ztrácí svůj taneční charakter.

Tanec jako jeden z uměleckých vyjadřovacích prostředků můžeme diferencovat na větší tematické celky, a to tanec lidový (folklórní), společenský a umělecký.²⁴ Právě společenský tanec prošel se zábavním průmyslem bouřlivým vývojem na počátku 20. století. Na americkém kontinentu hudebníci čerpali inspiraci převážně z importované africké hudby, která později ve stylizované podobě pronikala dále do Evropy. Zde se dostala do kontaktu s původními tanečními formami. Přejaté tance byly pojmenovány jako tance „moderní“, později ve 30. letech byly známy pod názvem „*modern dancing*“.²⁵ V takovéto podobě mají funkci estetickou, dále jsou součástí společenské zábavy nebo jen jako prostředek k pohybovému uvolnění.

²³ BURIAN, E. F. *Jazz*. Praha: Dr. Štorch-Marien, 1928, s. 32.

²⁴ ŠOLC, M, VERBERGER, J. *Piano v jazzu*. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1966, s. 11.

²⁵ ŠOLC, M, VERBERGER, J. *Piano v jazzu*. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1966, s. 11.

M. Šolc a J. Verberger uvádějí²⁶, že tance v evropském prostředí, které již prošly určitým vývojem, je možno rozdělit na společenské tance čtyř diferencovaných skupin:

- **Starší tance evropské**

Jsou to tance původně lidového charakteru nebo městské společenské tance. Radíme zde valčík, polku, mazurku, čardáš, jenka (letkiss), zorba´s dance, aj.

- **Tance standardní**

Vznikaly ve 30. letech 20. století jako pozůstatek škol anglických tanečních mistrů. Někdy jsou nazývány také tance „anglického stylu“ nebo „sweet music“. Představují vrchol evropského společenského tance. Mezi ně se řadí waltz, quickstep, slowfoxtrot a jeho podoby, atd.

- **Tance latinskoamerické**

Jejich domovskou základnou byla Střední a Jižní Amerika, kde se křížily dvě kultury – africká a evropská. Zdejší latinskoamerické tance převzaly z africké hudby její vzrušivou rytmičnost, která kontrastovala s tradiční melodikou a harmonií evropských zemí. Tyto tance se brzy začaly masově šířit pro svou velkou popularitu do mnoha oblastí. Rozdílné pojetí těchto syntéz můžeme vidět například v hudbě brazilské a kubánské, kde více zakořenily africké vlivy oproti umírněnějším evropským podobám taneční hudby. Podstatný rozdíl je také znát mezi hudbou latinské Ameriky a hudbou jazzovou, která musela sloužit širšímu spektru posluchačů.

Mezi latinskoamerické tance patří: tango, paso doble, rumba, conga, samba, beguine, cucaracha, calypso, mozambique a další. V neposlední řadě se mezi tanci vyskytuje i okruh nejrůznějších tanečních a hudebních odrůd, které vznikaly hlavně v 50. letech ve formě tzv. společenských her, které obsahovaly nejrůznější tance

²⁶ ŠOLC, M, VERBERGER, J. *Piano v jazzu*. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1966, s. 57 – 82.

nepárové, nebo naopak tance skupinové provozované v řadách nebo v kruhu. Byly to taneční formy, které čerpaly jak z jazzové i jihoamerické hudby. Řadíme sem také tance mambo, cha-cha-cha, baiáo, bossa nova, madison, aj.²⁷

- **Tance afroamerické**

Afroamerické tance jsou přímými příbuznými jazzu, neboť pocházejí ze stejného prostředí a procházely podobnými vývojovými liniemi. V americkém prostředí se hlavním střediskem jazzové hudby stalo město New Orleans, kde se postupně přetvářela původní africká hudba. Teprve po občanské válce Severu proti Jihu se v New Orleansu postupně začaly dostávat do širšího povědomí i tance evropské – a to konkrétně španělské a francouzské (tango). Různými kombinacemi afroamerických a evropských tanců vznikaly nové taneční druhy, které se hrály převážně v zakouřených kabaretech „lehčího rázu“ a také v barech. Mezi tance afroamerického okruhu řadíme: cakewalk, blues, shimmy, charleston, blackbottom, jive (jeho předchůdcem byl cakewalk), rock and roll, twist, ale i foxtrot (fox) – jeho rychlou podobu známe pod názvem quickstep a v neposlední řadě také ragtime.²⁸

Většina moderní hudby je založená na chromtizaci a různých rytmických prvcích. Podstatou jazzové hudby a jeden z jejích hlavních rysů je synkopizace. Synkopa (základní kámen pro výstavbu tanečních skladeb – foxtrotu, tanga, charlestonu, aj.) ruší jak zvukovou tak rytmickou linii skladby. Je jednou z možností jak obohatit nové rytmické konstrukce. Dalším častým jevem je homorytmika, která prostupuje moderní hudbou (užívala se i dřív, například v klasicismu).

3.1. Charakteristiky vybraných jazzových tanců:

➤ Blues

Původní tanec vzniklý z černošského folklóru, který podstatně ovlivnil instrumentální jazz i populární hudbu 20. století (rhythm and blues, soul, aj.). Blues lze rozdělit na několik základních druhů, které se postupně rozšiřovaly v první

²⁷ ŠOLC, M, VERBERGER, J. *Piano v jazzu*. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1966, s. 58.

²⁸ ŠOLC, M, VERBERGER, J. *Piano v jazzu*. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1966. s. 41 – 57.

polovině 20. století – country blues (venkovské), tzv. městské blues, boogie woogie, postwar blues (poválečné blues), citiefield blues (poměstěné venkovské blues), tzv. urban blues, industrial blues, a mnoho dalších.

V blues se tradičně užívá půdorysu dvanáctitaktové formy. Další typickým rysem je tzv. bluesová tonalita s charakteristickou oscilací mezi durovou a mollovou tonalitou. Melodická a rytmická stránka je odvozena od deklamačního charakteru, převzatého zřejmě z hollerů²⁹ a spirituálů. To se projevovalo v nepravidelném metru nebo často se vyskytujícími triolovými postupy. Dále se objevují antifonální prvky ve smyslu navazování vokální a instrumentální složky a nejrůznější figurace. Po harmonické stránce se pod dvanáctitaktovým půdorysem skladby střídají základní harmonické funkce T – S – T – D – T. Tento způsob se v průběhu času příliš neměnil, až na pár výjimek (období bopu).³⁰ Blues má charakter více lineární a písňový než má kupříkladu foxtrot. Je psáno v sudém taktu (4/4) a najdeme zde i rytmickou prodlevu. Typickým znakem blues je jeho monotematicnost, tedy, že variačně zpracovává pouze jedno téma. Schéma jeho formy můžeme přibližně vyznačit takto: A a A. Má dvouhlasou strukturu, kterou tvoří melodie a homofonní doprovod. Opačným příkladem je foxtrot, který mohl být i 3 – 4 hlasý.³¹

➤ Charleston

Ve 20. století se tento původně černošský tanec rozšiřoval v tzv. lidových tančírnách. Předchůdcem byl patrně západoafrický tanec batuque³², a také cake-walk. Charleston je vesměs polydynamický³³ tanec, jež svou groteskností a uvolněností bavil diváky také v Československu. Jeho důležitým prvkem je improvizace, která

²⁹ Tzv. **Field holler** – píseň s ustálenou formou, zpívaná se slovy nebo také beze slov v podobě „zvolání“. Původem je z Jižní Ameriky z bavlníkových plantáží (Mississippi Delta). Sloužila ke komunikaci nebo k ventilování vnitřních pocitů černošských otroků na plantážích. Odtud také odvozen název „field holler“ – polní holler. Hollery mohly využívat i v jiných oborech, odtud pak pocházely např. písně o sběru kukuřice, o veslování, o práci na železnicích, a také se objevovali písně s vězeňskou tematikou). Jeho pozdější vlivy najdeme v afroamerické hudbě, a to ve spirituálech, nebo ve formách jako blues nebo rhythm and blues (RnB). In: Field holler. *Wikipedia*. [online]. Poslední změna: 23. 10. 2015. [cit. 24. 10. 2015]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Field_holler.

³⁰ Blues. In: MATZNER, A a POLEDŇÁK, I. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby – část věcná*. Praha: Editio Supraphon, 1990, s. 54 – 57.

³¹ BURIAN, E. F. *Jazz*. Praha: Dr. Štorch-Marien, 1928, s. 117.

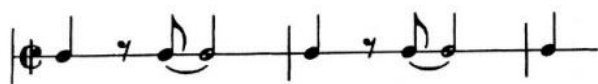
³² ŠOLC, M. a VERBERGER J. *Piano v jazzu*. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1966, s. 46.

³³ Polydynamika – ve více vrstvách nad sebou vedená odlišná instrumentace každého hlasu, vytvářející rozlišná akustická spektra barev v souzvuku. Hudební pojem, který využíval E. F. Burian pro své esteticko-filozofické myšlenky.

obohacovala jeho taneční strukturu.³⁴ Charleston hudebně vychází z rychlého foxtrotu a je zároveň i jakousi obměnou původního ragtimu. Je hrán v rychlejším tempu s akcentací na druhou lehkou dobu. Většinou je prováděn vícehlasně. Téma rytmicky poskakuje, a často je lomené.³⁵

Charleston se běžně hraje či tančí v sudém taktu (4/4). V Evropě byl velmi populární v pařížské Folies Bergère, kde ho tančila Josefina Bakerová. Odtud se pak postupně dostával do tanečních repertoárů hudební produkce i k nám. Charleston ve 30. letech měl hned několik variant: double charleston, travel charleston, new charleston, walk charleston, tango charleston, aj. V padesátých letech nastává obrod v podání dixielandových skupin.³⁶

Charakteristická rytmická figura charlestonu³⁷:



➤ Foxtrot

Je to společenský tanec středně rychlého tempa, v sudém taktu. Objevuje se zde rytmus synkopický nebo i alla marcia.³⁸ Jeho předznamenání je ve 4/4 taktu, většinou alla breve. Forma je sudá, dvojdílná (AB), přitom se díl B opakuje. Někdy je zde sklon k třídílnosti (AB(B)CB). Podstatný je díl A, který udává základní tóninu, rytmus a téma pro celou skladbu. Z dílu A se vyvíjí chorus B, který je opakován.³⁹

³⁴ BURIAN, E. F. *Jazz*. Praha: Dr. Štorch-Marien, 1928, s. 47.

³⁵ BURIAN, E. F. *Jazz*. Praha: Dr. Štorch-Marien, 1928, s. 119.

³⁶ MATZNER, A. a POLEDŇÁK, I. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby – část věcná*. Praha: Editio Supraphon, 1990, s. 142.

³⁷ LABORECKÝ, J. *Hudobný terminologický slovník*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1997. ISBN 80-08-01037-1, s. 80.

³⁸ LABORECKÝ, J. *Hudobný terminologický slovník*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1997. ISBN 80-08-01037-1, s. 71.

³⁹ BURIAN, E. F. *Jazz*. Praha: Dr. Štorch-Marien, 1928, s. 116.

➤ Fox

Označení pro různé druhy tanců v pochodovém rytmu.⁴⁰ **Slow fox** (poddruh foxu) je středně rychlý společenský moderní tanec, v podstatě pomalý foxtrot v sudém taktu.⁴¹

➤ Cakewalk

Původně černošský tanec na způsob stylizované chůze. Název „cake“ neboli koláč je odvozený ze soutěže mezi černošskými otroky, kteří jako výhru dostávali koláč. Tento tanec se rozšířil prostřednictvím minstrelských vystoupení, která zasáhla i do Evropy (v období ragtime). Čerpali z něj i skladatelé vážné hudby, jako byl například C. Debussy.⁴²

➤ Blackbottom

Byl to módní společenský tanec z 20. let 20. století.⁴³ Blackbottom mohl tančit jednotlivec nebo i taneční dvojice. Pochází z venkovské oblasti Jižní Ameriky od afroamerického lidu. Nakonec si tento tanec přivlastnila veřejná (bílá) společnost a zanedlouho se stal celonárodním tanečním šilenstvím ve 20. letech.⁴⁴ V hudebním zpracování se blackbottom nikterak neliší od foxu a charlestonu. Jeho instrumentace a hudební forma jsou téměř stejné, rozdíl tu však je v tempu. Black-bottom je podstatně pomalejší a rytmicky těžkopádnější.⁴⁵

➤ Shimmy

V roce 1917 se objevila taneční píseň s názvem " Shimmy Sha-Wabble " vydána Spencrem Williamsem v díle „The Jazz Dance“, který zahrnoval mimo jiné i "Shimmy-she. Původ jména je často přičítán polské emigrantce Gildě Gray. Říkalo se,

⁴⁰ BURIAN, E. F. *Jazz*. Praha: Dr. Štorch-Marien, 1928, s. 116.

⁴¹ BURIAN, E. F. *Jazz*. Praha: Dr. Štorch-Marien, 1928, s. 116.

⁴² BERGL, M., DORUŽKA, L. *Abc jazzu*. In: BERGL, M., DORUŽKA, L. (eds.). *Taneční hudba a jazz 1960. Sborník statí a příspěvků k otázkám jazzu a moderní taneční hudby*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960. s. 11.

⁴³ BERGL, M., DORUŽKA, L. *Abc jazzu*. In: BERGL, M., DORUŽKA, L. (eds.). *Taneční hudba a jazz 1960. Sborník statí a příspěvků k otázkám jazzu a moderní taneční hudby*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960. s. 8.

⁴⁴ Blackbottom (dance). *Wikipedia*. [online]. Poslední změna: 13. 4. 2015. [cit. 18. 9. 2015]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Black_Bottom_\(dance\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Black_Bottom_(dance)).

⁴⁵ BURIAN, E. F. *Jazz*. Praha: Dr. Štorch-Marien, 1928, s. 52 – 53.

že když byla požádána o ukázkou svého tance, odpověděla s těžkým přízvukem: „setřesu svou košilku“. Nicméně, v dalším rozhovoru Gilda popřela, že to řekla, protože dřívější podoby slova byly již zaznamenány. Ke konci prvního desetiletí 19. století se objevovalo mnoho „vynálezců“ tance shimmy jako Bee Palmer. Mae West uvedla ve své biografii *Dobrota nemá s tím nic společného*, že tyto nové podoby shimmy tance jsou jen převzaté z původního Shimmy Sha-Wabble, poté, co je viděla tancovat v některých „černých“ nočních klubech. Tanec Shimmy se poté stal velice populárním ve 20. letech 19. století, v čase ragtimové éry.⁴⁶

Shimmy je tanec, ve kterém je tělo udržováno v klidu, až na ramena, která se třesou sem a tam (rytmicky či arytmiicky). V ruštině je tento krok nazývá "Tsyganochka", neboli "cikánka". Tancují jej cikánské tanečnice, které cinkají mincemi všitými na tanečním kostýmu. Tento tanec je také znám pod různými jmény v různých lidových tancích, například ho najdeme ve folklóru romských tanců, v různých moderních tancích, v některých druzích břišních tanců, v pohybech havajského voodoo tance, a v mnoha dalších tancích odlišných kultur.⁴⁷

➤ Tango

Tango, jako tanec zastupující odrůdu latinskoamerických tanců, je založeno na houpavém vplývání jedné doby do druhé. Základem je doprovod, nad kterým je variováno hlavní téma. Forma je jednoduchá, písňová (aba).⁴⁸

Charakteristická rytmická prodleva v basu:⁴⁹



⁴⁶ The Shimmy. Streetswings Dance History Archives. *Streetswing*. [online]. Poslední změna: 9. 10. 2015. [cit. 24. 10. 2015]. Dostupné z: <http://www.streetswing.com/histmain/z3shimy.htm>.

⁴⁷ Shimmy. *Wikipedia*. [online]. Poslední změna: 14. 3. 2015. [cit. 24. 10. 2015]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Shimmy>.

⁴⁸ BURIAN, E. F. *Jazz*. Praha: Dr. Štorch-Marien, 1928, s. 117 – 118.

⁴⁹ BURIAN, E. F. *Jazz*. Praha: Dr. Štorch-Marien, 1928, s. 118.

➤ Waltz-boston

Tanec většinou psaný ve 3/4 taktu. Má charakter „zvolněného valčíku“. Má chansonovitý ráz, je většinou diatonický. Vyskytují se v něm typické lomené fráze vzestupné nebo sestupné.⁵⁰

➤ Ragtime (původně „in straight time“)

Zvláštní výjimku zde představuje **Ragtime** nebo též ragtimová hudba, která je výhradně hudbou instrumentální (i když původně byl určen k tanci).⁵¹ Vznikla spojením bělošské a černošské jazzové hudby. Je to rytmický, optimistický tanec, přesný opak sentimentálního blues.⁵² Název vznikl r. 1895 z anglického sousloví „*ragged time*“ ve významu – roztrhaný čas, takt. Původní černošské kořeny pochází z písní přístavních dělníků a pracovníků z plantáží doprovázené banjem. Na ragtime působily vlivy i jiných tanců, například bamboula. Následně z nich převzal svou rytmiku, která vykazuje typicky beatově organizovaný pohyb. Jeho bělošské kořeny najdeme v produkci evropské a americké populární hudby – v tancích (čtverylky, gavoty), nebo též promenádních hudeb či francouzské operní árie. Okrajově byl ragtime ovlivněn i folklórem Appalačského pohoří. Ze všech těchto zdrojů ragtime čerpal a utvořil tak svou osobitou harmonii, formu a instrumentaci – především klavírní. Hlavní vlna ragtimové hudby trvala do konce první světové války.⁵³ Ragtime obecně je neimprovizovaná, komponovaná skladba s převahou evropských rysů, nejprve měla jen klavírní, potom i orchestrální podobu.⁵⁴ Forma ragtimu se opírá o třídílnou písňovou formu, tzv. nižší typ ronda. Jeho melodika zpracovává vzory převzaté z evropské artificiální nebo populární hudby (osminové figury, četné trioly, časté synkopy, apod.) Po rytmické stránce zde většinou najdeme čtyřdobý takt, se synkopickým nebo beatovým doprovodem. Jeho bohatá harmonie využívá mnoho modulací nebo speciální basové figury (tzv. španělský bas). Všechny tyto rysy se pak

⁵⁰ BURIAN, E. F. *Jazz*. Praha: Dr. Štorch-Marién, 1928, s. 118.

⁵¹ BURIAN, E. F. *Jazz*. Praha: Dr. Štorch-Marién, 1928, s. 120.

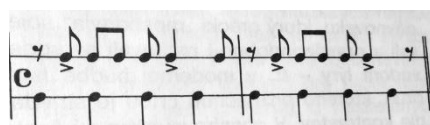
⁵² BURIAN, E. F. *Jazz*. Praha: Dr. Štorch-Marién, 1928, s. 46.

⁵³ BERGL, M., DORUŽKA, L. *Abc jazzu*. In: BERGL, M., DORUŽKA, L. (eds.). *Taneční hudba a jazz 1960. Sborník statí a příspěvků k otázkám jazzu a moderní taneční hudby*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960. s. 22 – 23.

⁵⁴ MATZNER, A. a POLEDNÁK, I. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby – část věcná*. Praha: Editio Supraphon, 1990.

objevují ve skladbách inspirované právě ragtimem. Do Evropy se dostal koncem 19. století prostřednictvím amerických orchestrů, tiskových vydání edic, fonografických válečků, na nichž byly zaznamenané dobové nahrávky ragtimů, a také samozřejmě prostřednictvím gramofonových desek. Podstatou ragtimové hudby je rytmický útvar zvaný synkopa, která by měla být zastoupena ve všech taktech skladby. U synkopy je třeba poněkud zkrátit čtvrtovou notu. Ragtimy se hrají převážně ve 3/4, 6/8 nebo 2/4 taktu. Ovšem také často ragtime narušoval pravidelný čtyřdobý takt melodií, která probíhala současně v 3/8 taktu. Tento jev nazýváme polyrytmikou, kdy se současně navzájem prolínají dva odlišné rytmy. Takováto situace se ale nakonec zapsala pouze do 4/4 taktu.⁵⁵

Charakteristický rytmus ragtimu.⁵⁶



Synkopicky rytmizovaná melodie je v průběhu hry různě akcentovaná a doplňovaná o různé akordické i neakordické (melodické) tóny. Vzniká nám takto téměř pravidelný osminový pohyb. Tuto techniku chápeme jako synkopy „evropského“ typu (tzn., že pouze přesouváme důraz z těžké doby taktu na dobu lehkou). Nejde tady o jazzové cítěný *off beat*.⁵⁷ Tuto hudbu nazýváme v pravém slova smyslu *syncopated music*. Pro vznik ragtimu byl důležitý také pochod. Můžeme to sledovat například na ostinátním doprovodu levé ruky, nad kterou je synkopicky vedená hlavní melodie.⁵⁸ Jednou z nejtypičtějších stylizací ragtimového klavírního doprovodu je styl tzv. *stride piano*, nebo také *harlem piano style*. Vznikl v letech 1905 – 1920 syntézou výrazových prostředků ragtimu a blues přenesených do specifické klavírní techniky. Základem je pravidelné střídání basů (v kontra a velké oktávě) a příznávek (v malé a jednočárkované oktávě), kdy hráč musí mezi těžkou a lehkou dobou překonávat větší vzdálenost (proto *stride* – doslovný překlad: dlouhý krok), a to i ve velmi rychlých tempech. Běžná praxe tehdejších klavíristů určovala pravidla stylizací takovýchto skladeb. Měli na výběr z několika možných variant. Basy se

⁵⁵ BURIAN, E. F. *Jazz*. Praha: Dr. Štorch-Marien, 1928, s. 120.

⁵⁶ LABORECKÝ, J. *Hudobný terminologický slovník*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo. 1997. ISBN 80-08-01037-1, s. 188.


⁵⁷ ŠOLC, M, VERBERGER, J. *Piano v jazzu*. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1966, s. 121 – 123.

⁵⁸ BURIAN, E. F. *Jazz*. Praha: Dr. Štorch-Marien, Edice Aventinum, 1928, s. 120.


mohly vést také v oktávách, decimách nebo v široké rozloze. Příznávky byly tři až čtyřhlasé. V tomto stylu byla doprovodná funkce levé ruky dovedena k virtuózní dokonalosti. Pro hru pravé ruky byla charakteristická výrazně synkopovaná melodie. Nástrojová stylizace se snažila o plný a barvitý zvuk. Převažoval vícehlas, a pokud byla melodie jednohlasá, využívala zvukomalebných bluesových figur s jemnými disonancemi. Styl *stride piano* je typický pro ragtimovou epochu, která v podstatě připravovala nástup jazzu, který výše popsaná specifika tohoto stylu převzal téměř komplexně. Jednalo se přesně o ty jevy, které zaujaly skladatele hudby umělejší a kteří je ve své tvorbě nějakým způsobem reflektovali. Nešlo tedy o napodobování na velkých hudebních plochách, ale spíše o dílčí uplatnění jazzového prvku v rámci celých skladeb nebo jejich větších či menších částí.

Ukázky klavírní stylizace levé ruky:⁵⁹


Decima s příznávkou:



Jednotlivé takty obou ukázek lze vzájemně kombinovat, např.:



Ukázka - Kid Ory: *Muskrat ramble*.⁶⁰



⁵⁹ ŠOLC, M, VERBERGER, J. *Piano v jazzu*. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1966, s. 128.

⁶⁰ ŠOLC, M, VERBERGER, J. *Piano v jazzu*. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1966, s. 122 – 123.

Všechny výše zmíněné tance byly ve větší či menší míře uplatňovány v repertoáru pro klavír ve stylizovaných podobách. Obsahovaly důležité prvky – hlavně charakteristický rytmus, metrum a tempo. Sekundárními prvky mohly být jejich vnitřní emocionalita výrazu, aranžmá či individuální interpretace.⁶¹

Ve většině případů byly takovéto skladby interpretovány hlavně orchestry (v různých podobách) a rytmickými skupinami s melodickými nástroji. Ale majitelé zábavních zařízení či barů nemohli vždy najímat orchestry s velkými počty hráčů. Proto právě z úsporného hlediska byla nejlepší z alternativ právě klavírní provedení orchestrálních jazzových skladeb. Klavírní provedení nám jako jediné umožňuje samostatně provádět stylizované skladby – především, co se týká stránky harmonické a rytmické. Tato skutečnost měla především vliv na vytváření způsobu hry levé ruky, která musela zastat funkci rytmické skupiny orchestru. Stylizace hry levé ruky se stala východiskem pro vznik základních stylů jazzové klavírní hry – *stride piano*, *stomp piano*, *blues a boogie-woogie piano*, z nichž některé se promítly i do klavírní tvorby českých skladatelů první poloviny 20. století.⁶²

⁶¹ ŠOLC, M, VERBERGER, J. *Piano v jazzu*. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1966, s. 11.

⁶² ŠOLC, M, VERBERGER, J. *Piano v jazzu*. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1966, s. 113 – 114.

4. Emil František Burian

(11. 6. 1904 v Plzni – 9. 8. 1959 v Praze)



Byl jednou z předních postav české kultury 20. století, všestranný umělec působící v divadelnictví, literatuře a hudbě. Jako hudební skladatel se snažil ve svých skladbách o nový modernější pohled a hudební výraz. Pocházel z rodiny hudebníků (otec Emil Burian – barytonista opery Národního divadla, strýc Karel Burian – uznávaný tenorista). Studoval skladbu u J. B. Foerster na pražské Státní konzervatoři a roku 1927 na Mistrovské škole. Byl také členem avantgardního hnutí Devětsil. Podstatná část jeho života patřila divadelnictví. Působil jako režisér, herec, hudebník, autor, dramaturg a skladatel v Osvobozeném divadle (1926-1927), v divadle DADA (1928-1929) i jako rozhlasový komentátor. Byl členem scény Národního divadla v Brně a v divadle v Olomouci, kde založil sdružení Přítomnost (1924).⁶³ Roku 1927 založil svůj první recitační soubor Voiceband – první seskupení tohoto duhu v ČSR založené na rytmickém a zvukomalebném gradování slovního projevu za doprovodu klavíru nebo bicích nástrojů.⁶⁴ Ve 30. letech působil v kabaretu Červené eso v Praze (dnešní Divadlo hudby), jako vedoucí jazzového orchestru, skladatel, jazzový zpěvák a režisér. Zde vznikl i jeho známý foxtrot *Chlupatý kaktus*. Stejná skladba se objevila téhož roku i ve filmu *Před maturitou*. Burian se svým jazzovým orchestrem propagoval moderní jazzovou hudbu také ve filmovém průmyslu.

Stejně jako jeho generační vrstevníky (E. Schulhoffa, B. Martinů nebo J. Ježka strhla i E. F. Buriana poválečná vlna jazzu už na konzervatoři. Pod jejími vlivy vznikly mnohé jeho skladby – *Šlapák* (1925), *Americká suita pro dva klavíry* (1926), cyklus *Coctaily*, který obsahuje tři barové chansony na texty V. Nezvala (1926), nebo opera *Bubu z Montparnassu* (1927), která vznikla na námět Ch. L. Phillipa. Burianova záliba v jazzové hudbě byla opravdu veliká. Pod těmito dojmy píše naši první odbornou publikaci o hudebním směru s názvem *Jazz* (1928). Byl velmi činným spisovatelem.

⁶³ SMETANA, R. (ed.) *Dějiny české hudební kultury (1918 – 1945)*. 2 díl. Praha: Academia, 1981, s. 246.

⁶⁴ Emil František Burian. In: MATZNER, A., POLEDŇÁK, I. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. II. díl, část jmenná*. Praha: Editio Supraphon, 1986, s. 72.

Z jeho pera pochází i další knihy o hudbě, například *Polydynamika* (1926), *Sborová recitace a scénická hudba Voiceband* (1927), *Černošské tance* (1929), a další.⁶⁵ Své teoretické statě o jazzu publikoval v *Rozpravách Aventina* (1927-928), ve *Vest Pocket Revui* (1929 – 1930), *Přehledu rozhlasu* (1932), apod.⁶⁶ Byl také členem KSČ. Pro levicové hnutí vzniklo mnoho agitačních skladeb a písní (*Znám zem blízko pólu* z roku 1935 na text V. Nezvala). Burianovo jméno je nesporně spojeno s avantgardním divadlem D34, kde vystupoval se svým jazzovým orchestrem. Zinscenoval zde mnoho zajímavých jevištních děl – *Vojna* (hra na motivy lidové poezie, z r. 1935), *Milenci z kiosku* (1935), *Lazebník sevillský* (1936), *Paříž hraje prim* (1938), aj. Kvůli Burianovu otevřenému protifašistickému smýšlení bylo v roce 1941 jeho divadlo uzavřeno a podobně jako mnoho dalších pronásledovaných umělců byl i on deportován do koncentračních táborů (Terezín, Dachau, Neuengamme u Hamburku). Po osvobození málem zahynul za spojeneckého bombardování lodi Cap Arcona, ve které cestoval. Tento hrůzný zážitek ho inspiroval jeho *Symfonií s klavírním doprovodem* (1948).⁶⁷

V jeho tvorbě se objevují i další inspirace, ke kterým se často obrací – například prostředí českého folklóru, které se odráží v jeho uměleckých dílech. V jeho hudbě najdeme vlivy L. Janáčka, I. Stravinského, nebo Pařížské šestky. Prvky lidové hudby použil i k pokračování hry *Vojna – Lásky, vzduch a smrt* (1946), kterou napsal po návratu z koncentračního tábora. Kombinuje v ní lidovou píseň s rytmy blues.⁶⁸ K jeho dalším scénickým dílům patří inscenace českých barokních her – dvě *Lidové suity* (1938), *České vánoční hry* (1939), dále *Opera z pouti* (1955) a jeho nejvýznamnější dílo z roku 1938 – opera *Maryša* (podle stejnojmenného dramatu bratří Mrštíků). V tomto díle nacházíme vlivy L. Janáčka například v hudební charakteristice postav, drsné harmonii a expresivní zvukovosti i části na pomezí zpěvu a vzrušené řeči.⁶⁹ Z komorního díla stojí za zmínku smyčcové kvartety inspirované opět lidovou tvorbou (celkem 9)⁷⁰, *Sonata romantica pro housle a klavír* (1938) nebo hudba k filmům – *Zlaté ptáče* (1931), *Před maturitou* (1932) nebo *Siréna* (1946).

⁶⁵ SMETANA, R. (ed.). *Dějiny české hudební kultury (1918 – 1945)*. Praha: Academia, 1981. s. 247.

⁶⁶ Heslo: Emil František Burian. MATZNER, A., POLEDŇÁK, I. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. II. Díl, část jmenná*. Praha: Supraphon, 1986. s. 73.

⁶⁷ FUKAČ, J., VYSLOUŽIL, J., MACEK, P. *Slovník české hudební kultury*. Praha: Edition Supraphon, 1997. s. 901.

⁶⁸ SMETANA, R. (ed.). *Dějiny české hudební kultury (1918 – 1945)*. Praha: Academia, 1981. s. 249.

⁶⁹ SMETANA, R. (ed.). *Dějiny české hudební kultury (1918 – 1945)*. Praha: Academia, 1981. s. 249.

⁷⁰ SMOLKA, J. *Česká hudba našeho století*. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1961. s. 72 – 74.

4.1. *Americká suita pro dva klavíry – I. (ragtime)*

Jméno Emila Františka Buriana je nesporně spojováno s divadelní scénou, na které působil po většinu svého života (Osvobozené divadlo, D34, aj). Ve druhé polovině dvacátých let dvacátého století se do repertoárů divadel postupně dostává moderní jazzová hudba, jelikož mnozí skladatelé, včetně Buriana, zjistili, že struktura jazzových tanců vyhovovala požadavkům scénické hudby. Co se týká klavírní tvorby, na rozdíl od jiných skladatelů tohoto období (B. Martinů, J. Ježka, E. Schulhoffa) u E. F. Buriana nenajdeme mnoho děl. Výjimkou jsou klavírní díla vzniklá pod vlivy jazzové hudby jako klavírní cyklus *Cocktaily* (1927) a hravá jazzová *Americká suita pro dva klavíry* (1926). Celá suita obsahuje celkem pět částí s tempovým označením převzatým ze stylizovaných dobových tanců: 1. Ragtime, 2. Blues, 3. Boston, 4. Argentino a 5. Fox. Zajímavostí je, že Burian určil provedení této suity dvěma klavírům, což nebylo zcela obvyklé pro jazzovou hudbu. Pro bližší analýzu jsem vybrala první a poslední díl – tedy stylizované tance ragtime a fox.

O části ragtime bychom mohli říci, že téměř koresponduje s jeho základní charakteristikou – je psán v typickém sudém metru (v 4/4 taktu), a je taktéž určen pro instrumentální provedení (dvě piana). Celou skladbou prostupuje optimistický a hravý ráz, který podtrhuje latentní pochodové tempo. Piano I zde doplňuje hlavní melodii, která by byla v provedení jednoho klavíru určena pravé ruce. Na druhou stranu Piano II zastupuje určitou formu doprovodu – vytváří harmonicko-rytmický podklad, který ale mění svou podobu, jelikož hlavní téma je zpracováno variačně. V Pianu II najdeme téměř po celou dobu stylizovaný beatový doprovod, který je také různými způsoby variován (často vedený v oktávách či příznávkový doprovod s následnými sextakordy a obraty septakordů, který se místy přibližuje stylu stride piana, který byl jedním z charakteristických prvků ragtimu.

Podstatným rozdílem mezi ragtime jako takovým a touto konkrétní stylizací je jejich forma. Zde Burian použil formu variační – **i a a¹ a² m a³ a⁴ m a⁵ a⁶ coda** (obecně je psán ragtime v malé třídílné písňové formě). Téma ragtimu v podání Piana I je neustále obměňováno – například pomocí sekvencí, časté jsou i modulace, oktávové postupy, nebo se také liší délkou jednotlivých variací (4 – 6 taktů). Z hudebního

materiálu převzatého z jazzového okruhu se zde objevují časté synkopy, osminové figury, tečkovaný rytmus, akcentování lehkých dob, kvartové a kvintové souzvuky, aj.

V úvodu se představí obě piana v rámci čtyřtaktové introdukce, kdy si navzájem odpovídají ve stylu otázka – odpověď. Poté zaujmou své role, kterých se drží až do konce.

The image shows a musical score for two pianos, labeled I and II, in 4/4 time. The tempo is marked "Tempo in rag time". The score consists of four measures. Piano I (top) has a melodic line with syncopation and accents, while Piano II (bottom) provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb).

Obrázek 1 - Americká suita - Ragtime (takty 1 - 4)

V pátém taktu nastoupí hlavní téma v Pianu I v tónině D dur, po čtyřech taktech následuje jednotaktový pasážovitý běh, který uzavírá tento díl a. Následuje téma sekvenčně posunuto o půl tón do tóniny Es dur. V obou případech zde Piano II doprovází beatovým doprovodem, kdy na první a třetí dobu zazní prázdný oktávový souzvuk.



Obrázek 2 - Americká suita - Ragtime (takty 5 - 12)

V šestnáctém taktu se téma objeví po třetí, kde můžeme nalézt vloženy kvartové či kvintové figury. Ve dvacátém třetím taktu nalezneme polytonalitu, kdy v Piano I je vedeno téma v E dur a naproti němu Piano II drží oktavovou prodlevu na tónu es. Od dvacátého sedmého taktu, kdy v Piano II se objeví typický příznávkový doprovod charakteristický pro ragtimovou hudbu, začíná Burian zdvojovat téma a tím postupně skladbu graduje. Dále se takto zpracované téma objeví ještě dvakrát (35 – 38, 39 – 43). Ve třicátém devátém taktu Burian cituje téma naposledy v dynamice fff, tedy těsně před codou vygraduje do maxima. Na konci celé skladby je krátká coda v taktech 44 – 48, kdy je opět zpracován stejný motiv jako v introdukci, rozdíl je ovšem v tom, že si obě piana prohodily role a hrají notový materiál z původní introdukce v opačném pořadí s malou změnou na konci.

4.2. Americká suita pro dva klavíry – V. (fox)

Poslední část z *Americké suity* s tempovým označením Fox nám poněkud netradičním způsobem uzavírá celou suitu. Taktéž se zde objeví zpracování moderního tance, které je zkombinováno s barokní instrumentální formou a to konkrétně fugou. Je to velmi důmyslná syntéza pomyslně vzdálených dvou stylových protipólů.

Co bychom mohli přiřadit k charakteristickým prvkům tance je nejspíše tempo, které skladatel určil po vzoru pochodového foxu. Je také často psán v 4/4 taktu alla breve, což zde také můžeme nalézt. Výhodou, kterou Burian využil ve svůj prospěch, jsou čtyři notové osnovy, protože je celá suita určena pro dvě piana. Takto mohl výhodně rozvrstvit témata nebo propostu a rispostu do každé ruky a polyfonii kombinovat s homofonií. Forma fugy se zde místy prolíná s tradiční malou písňovou formou, která byla u jazzových tanců běžnější. Konkrétní rámeček formy je tento: **introdukce, expozice, provedení a závěr**, kdy jednotlivé díly, kromě introdukce, jsou děleny po větších úsecích (expozice 15, provedení 50, a závěr 21 taktů). Zvolená fugová forma zapříčinila to, že skladba je v celkovém vyznění polytonální, často se prolínají jednotlivé hlasy, které samy o sobě modulují do různých tónin (např. v polyfonních plochách či místech, kde se zaznívají obě témata naráz).

Na začátku se objeví gradující introdukce až do dynamiky *sfz* v rámci čtyř taktů. Poté nastoupí první velký díl expozice, ve kterém se objeví polyfonně zpracované téma (takt 5 – 20). V jednotlivých prováděních tématu se střídají obě piana, vždy v pravidelných nástupech po třech taktech, kdy je vždy dobře čitelná pro posluchače výrazná hlava tématu. Pro *dux* nebo *průvodce* či *propostu* (v *F dur*) je vždy určeno *Piano I* a pro *comes* neboli *průvodčí* či *rispostu* je zde *Piano II*. Téma expozice je velmi dobře vystavěno, jelikož *comes* nastupuje v přísné imitaci a přitom zachovává dominantní tóninu (*C dur*). Navíc všechny imitace nastupují pravidelně po třech taktech. Zároveň, jak je obvyklé u fugy, s tématem zaznívá stálá protivěta, ze které se později objeví malé úseky v jednotlivých mezivětvích v provedení.

Stálá protivěta doznívá ještě v taktech 21 – 24, a mohli bychom ji chápat jako spojovací mezivětu mezi polyfonní expozicí a atypickým provedením, ve kterém se objeví nové téma, ale již v homofonním zpracování (od taktu 25).

V.

Tempo di Fox

Obrázek 3 - Americká suita pro dva klavíry - část V. Fox, (taky 1 - 20)

Ve 25. taktu nastupuje homofonní část, ve které se místy objeví krátké reminiscence polyfonního tématu. Druhé téma (v tónině F dur) je kontrastní k prvnímu (inspirovaného barokní hudbou). Zpracovává převážně průtahy na lehkých dobách, občas se také objeví kvartové či kvintové figury, častá synkopizace melodie či přemístění akcentu na lehké doby, což jsou prvky typické pro jazz.

14

Obrázek 4 - Americká suita pro dva klavíry - V. Fox (taky 21 - 37)

Ve 45. taktu se objeví reminiscence části stálé protivěty z expozice po dobu čtyř taktů po kterých následuje opět ve stejné podobě, které je hrané současně oběma klavíry. Od 55. taktu začíná provedení v pravém slova smyslu, jelikož zde Burian začíná provádět obě témata zároveň – jak polyfonní v Piano I (kdy je hlava tématu provedena v augmentované imitaci v tónině E dur), tak druhé homofonní v Piano II (taktéž v tónině E dur). V 68. taktu začíná krátká mezivěta, která předznamenává nástup závěru v 70. taktu, kdy na druhé době taktu doznívá ještě mezivěta, na kterou vzápětí navazuje hlavní téma neboli dux v Piano II. Postupnými nástupy prvního tématu vznikne těsna, která je ukázkou toho, že skladba již spěje ke konci. V 82. taktu nastoupí první téma naposledy v původní tónině F dur v pravé ruce v Piano I v oktávovém provedení. Zároveň v levé ruce v Piano II zaznívá prodleva na tónu b (náznak toho, že se nacházíme v subdominantní funkci). V závěru skladba graduje

stále na prodlevě, kdy vyústí v dynamice fff do prázdného oktávového souzvuku na tónu des.

Tímto dílem nám Burian dokazuje, že jeho pojetí mezižánrové syntézy jen podtrhuje výjimečnost zkombinování dvou různorodých hudebních stylů – jazzového (tedy slovo „americká“, viz použité jazzové stylizované tance) a barokního (slovo *suita*, jež označuje sled tanců).

5. Bohuslav Martinů

(8. 12. 1890 v Poličce – 28. 8. 1959 Liestal, Švýcarsko)



Bohuslav Martinů byl český skladatel světové úrovně, jež se už za svého života dočkal velkého uznání ze stran publika i hudebních kritiků. Jeho tvorba procházela mnoha směry, které dokázal spojit do jedinečné osobité syntézy. Čerpal z avantgardních směrů 20. století – neofolklorismu, impresionismu, civilismu, surrealismu, také z podnětů I. Stravinského či Pařížské šestky nebo z jazzové hudby. I přes všechny tyto vlivy se rád vracel k české folkloristické tradici po vzorech A. Dvořáka, B. Smetany a L. Janáčka.⁷¹

Martinů se narodil v malém městě Polička na Českomoravské vrchovině, kde vyrůstal a učil se prvním skladbám na housle, jež se staly jeho prvním nástrojem, který ovládal. Jeho hudební kariéra pokračovala na pražské konzervatoři v houslové třídě Š. Suchého a J. Basbaře. Mladý Bohuslav však nebyl příliš pilný žák, a proto přešel na varhanní a kompoziční studium (1909 – 1910) k J. Kličkovi, O. Horníkovi a K. Steckrovi. Ale i odtud byl nucen odejít pro nedostatek zájmu o studium. Konzervatoř absolvoval nakonec až na druhý pokus v roce 1912. Za nějakou dobu se stal členem orchestru České filharmonie. Martinů působil ve 20. letech i jako žák Josefa Suka v jeho kompoziční třídě, který ho dále vyučoval a inspiroval v kompoziční práci. V těchto letech (1918 – 1922) vznikaly jeho první balety *Istar* (s prvky symbolistického dramatu)⁷², *Kdo je na světě nejmocnější*, klavírní cyklus *Loutky*, nebo jeho *Česká rapsódie* (1918). V roce 1923 mu bylo uděleno stipendium na studijní pobyt do Paříže, kde se poté natrvalo usadil. Tady nastal v jeho tvorbě výrazný posun. Studoval nejprve kompozici u A. Roussela, který mu dopomohl k jeho skladatelské velikosti, poté působil jako skladatel na volné noze. I přesto, že byl Martinů neustále v zahraničí, udržoval kontakty s českými umělci a vědci. Psal do různých periodik (například do *Listů hudební matice*, *Přítomnosti*, a dalších). Informoval je

⁷¹ SMETANA, R. (ed.). *Dějiny české hudební kultury (1890/1945). II.* Praha: Academia, 1981, s. 255.

⁷² SMETANA, R. (ed.). *Dějiny české hudební kultury (1890/1945). II.* Praha: Academia, 1981, s. 259.

prostřednictvím dopisů o francouzské hudební scéně, ale i o současných skladatelích doby (o I. Stravinském, M. Ravelovi, aj.). I. Stravinský se stal pro B. Martinů největším hudebním vzorem po celou jeho skladatelskou kariéru. Velký vliv na něj měla i tvorba A. Honeggera (*Pacifik 231* a *Rugby*).⁷³ Martinů se jím inspiroval a z tohoto podnětu vznikaly skladby s motivy motorismu, techniky, filmu, města, moderní doby a sportovní tematiky – orchestrální skladba *Half-time* (1924) či *La Baggare* (1926).⁷⁴ Zabýval se také otázkami hudební vědy, které vnesl do svých odborných statí *O současné hudbě*, *O současné melodii* a *O hudbě a tradici*. Ve Francii se setkává i s jazzovou hudbou, která se projevuje v mnoha jeho skladbách (klavírní cyklus *Film en Miniature* 1925, *Kuchyňská revue* 1927, *Le Jazz* 1928, *Jazzová suita* 1929, jazz-balet *Šach králi* 1930). Viděl v jazzové hudbě prostředek k obohacení svých skladeb (hlavně po stránce rytmické), jež byly v Československu vřele vítány. Od druhé poloviny 20. let se jeho zájem začíná ubírat směrem k domovu a českým lidovým tradicím. Vznikají skladby jako *Tři české tance* (1925), klavírní cyklus *Borová*, na motivy lidového divadla a české lidové poezie zpívaný balet *Špalíček* (1931), opera *Hry o Marii* (1934-35) a rozhlasové opery *Hlas lesa* (na libreto V. Nezvala z roku 1935) nebo *Veselohra na mostě* podle V. K. Klicpery (1935).⁷⁵

Třicátá léta se nesla ve znamení změn v jeho tvorbě. Vznikaly nejružnější instrumentální a orchestrální skladby, které se liší od předchozích děl. Oprošťuje se v nich od stravinského-honeggerovského vlivu, od velkolepého zvuku, a naopak se zaměřuje spíše na styl neoklasicistní s prvky české lyrické tematiky.⁷⁶ Inklinaci k českému prostředí a lidové kultuře nacházíme i v kantátovém cyklu *Kytice* (1937). V této době vznikala další díla – opera *Julietta aneb Snář* (1936-37), symfonické dílo *Concerto grosso, Tre Ricercari* nebo *Dvojkonzert pro dva smyčcové orchestry, klavír a tympány* z roku 1938, kdy vyjádřil vnitřní pocity z tragického osudu naší země. Ze stejného podnětu vznikla i roku 1939 skladba *Polní mše*, která byla předzvěstí Martinů vynuceného opuštění vlasti. V březnu 1941 je nakonec donucen z francouzského pobřeží emigrovat přes oceán až do USA.⁷⁷ V americkém prostředí vznikala díla nejružnějších oborů: jeho vrcholné symfonie (I. 1942, II. 1943, III. 1944 a IV. 1945, V. 1946), které zaujímají nejprestižnější místo v jeho tvorbě, dále *Simfonietta giocosa*

⁷³ SMETANA, R. (ed.). *Dějiny české hudební kultury (1890/1945). II.* Praha: Academia, 1981, s. 256.

⁷⁴ SMOLKA, J. *Česká hudba našeho století.* Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961, s. 61.

⁷⁵ SMETANA, R. (ed.). *Dějiny české hudební kultury (1890/1945). II.* Praha: Academia, 1981, s. 256.

⁷⁶ SMOLKA, J. *Česká hudba našeho století.* Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961, s. 62.

⁷⁷ SMOLKA, J. *Česká hudba našeho století.* Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961, s. 62.

(1940), *I. a II. violoncellová sonáta* (1940-41), *Concerto da camera* (1941), *Koncert pro dva klavíry*, *Houslový koncert* (1943), *II. Koncert pro violoncello a orchestr* (1944), několik komorních skladeb, *Nový Špalíček* (1942), *Písničky na jednu a na dvě stránky* (1942-44) a symfonická skladba *Památník Lidicím* (1943) složená na připomínku tragické události.⁷⁸

V poválečném období vznikala mnohá díla vokální i instrumentální, například *Pět českých madrigalů* (1950), sborové dílo pro ženský sbor *Petrklíč* (1954), *Zbojnické písně pro mužský sbor* (1957), velmi známá malá kantáta *Otvírání studánek* (1955), *Legenda z dýmu bramborové nati* (1957). Navrátil se zpět i k scénickým dílům – pastorální opera *Čím člověk žije* (na motivy Tolstého, z let 1951-52), *Ženitba* (na text Gogola, z r. 1952) a *Mirandolina* (podle Goldoniho, z r. 1954). Po druhé světové válce dosáhl Martinů, jako skladatel, světového významu. Martinů měl v plánu vrátit se nazpět do Československa, kde měl vyučovat na pražské Akademii múzických umění v Praze, ale tato myšlenka nakonec nebyla zrealizována. Jeho poslední monumentální díla k nám promlouvají životní a uměleckou zkušeností. Po tzv. *symfonické fantazii* (VI. symfonii z roku 1953), jeho nejzávažnějším díle, následovaly díla jako kantátový epos *Gilgameš* (1955), opera *Řecké pašije* (1954 – 1959), orchestrální skladba *Fresky Pierra della Francesca* (1955) a *Paraboly* (1958).⁷⁹ Mezi posledními díly z roku 1959, které ještě Martinů stihl dokončit, je například kantáta pro sóla, smíšený sbor a instrumentální doprovod *Mikeš z hor*, čtyři madrigaly z *Knihy písní*, *Vigillie* pro varhany, kantáta *Izaiášovo proroctví* aj.⁸⁰

5.1. *Loutky* (I. sešit) – část *Nová loutka* (shimmy)⁸¹

Skladba *Nová loutka* pochází z třídílného klavírní cyklu s názvem *Loutky*, který Bohuslav Martinů psal v rozmezí let 1912 – 1924. Jsou to tři sešity drobnějších skladeb, jejichž inspiračním materiálem bylo, prostředí loutkového divadla, ve kterém vystupovaly charakteristické postavy (loutky) italské Komédie dell'arte z poloviny 16. století, jako Kolombína, Harlekýn, Pierot, atd. V tvorbě Martinů můžeme vysledovat jeho celoživotní zaujetí prostředím divadla, a baletu. Zajímavostí na tomto cyklu je

⁷⁸ SMETANA, R. (ed.). *Dějiny české hudební kultury (1890/1945). II.* Praha: Academia, 1981, s. 257.

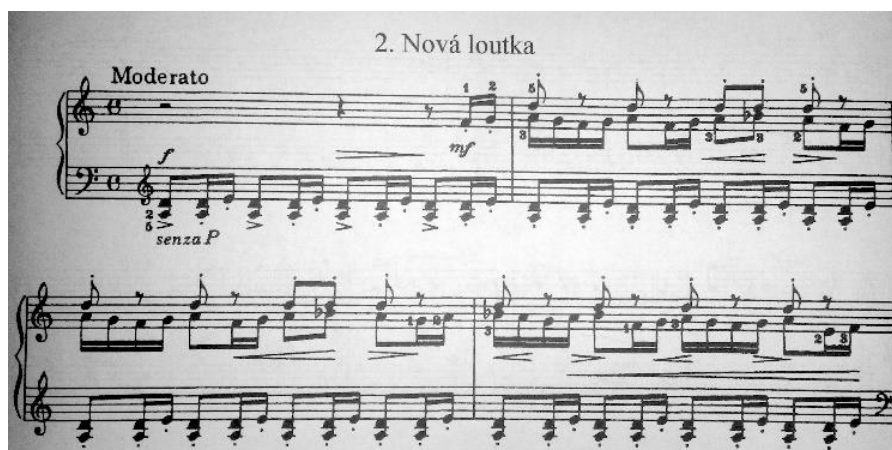
⁷⁹ SMOLKA, J. *Česká hudba našeho století.* Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961, s. 63.

⁸⁰ Databáze pramenů. *Martinu.cz* [online]. © Institut Bohuslava Martinů, 2012. Poslední aktualizace: 13. 10. 2015. [cit. 19. 10. 2015]. Dostupné z: http://database.martinu.cz/works/public_index/.

⁸¹ MARITNŮ, B. *Loutky.* Book I. *Nová loutka.* Praha: Editio Bärenreiter, 2008, s. 4 – 6.

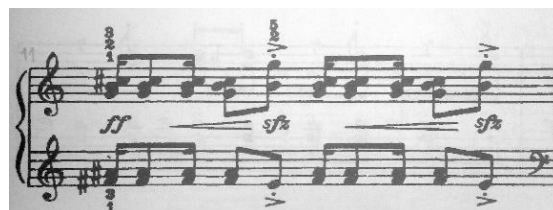
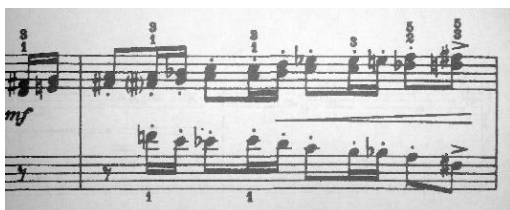
jeho sestupné číslování jednotlivých sešitů (I. sešit vznikl až jako poslední v letech 1922 - 1924). V běžné klavírní praxi je zvykem hrát jednotlivé části dle libosti v různém pořadí. Jsou psány většinou v jednoduché třídílné formě s opakovanou první částí. Pro svou zdánlivou jednoduchost jsou cykly hrány často na základních uměleckých školách jako přednesové skladbičky, i když je pro tyto účely původně Martinů nepsal. V České republice jsou velice populární a často zařazovány do repertoárů. Ve světě se oproti tomu moc nehrají.

Nová loutka je uváděna s označením jazzového tance shimmy. Podobně jako u dalších částí cyklu zde najdeme jednoduchou třídílnou formu **a b a'** (**a**: takty 1-12, **b**: takty 13-21 a **a'**: takty 22-34). Ve skladbě je i netradiční posloupnost temp jednotlivých úseků. Začíná Moderato, poté se změní na Poco vivo, dále na Ancora poco più vivo a nakonec se vrátí do původního Tempo I. Z harmonického hlediska působí poněkud nezakotveně, jelikož na začátku najdeme téma v tónině d moll, poté se změní na D dur a na konci zjistíme, že jsme se dostali přes časté chromatické postupy a modulace až do tóniny H dur. Oproti ostatním skladbičkám z tohoto cyklu složeným především pod dojmy impresionismu, je *Nová loutka* inspirována dobovým jazzovým tancem z 20. let 20. století. Celá skladba je vystavěna z osminových a šestnáctinových rytmicko-melodických figur, které se objeví hned na začátku v levé ruce, poté se připojí i pravá ruka. Společně pak vyplňují většinu notového materiálu celé skladby.



Obrázek 5: Loutky – Nová loutka (takty 1-4).

Stejně jako u Tanga z klavírního cyklu *Film en Miniature* Martinů zde opět využil crescendových a decrescendových dynamických efektů uvnitř taktů k obohacení stále se opakujícího ostinátního figurativního doprovodu. Naproti tomu, kdy v tangu zaznívá po celou dobu charakteristický tangový rytmus, v *Nové loutce* jsou od sebe jasně kontrastní jednotlivé rytmické motivy (například v 8. taktu a v 11. taktu, kdy se střídají osminové a šestnáctinové rytmické figury se synkopickými plochami).



Obrázek 6: *Loutky – Nová loutka* (takt 8). Obrázek 7: *Loutky – Nová loutka* (takt 11).

Dalším rytmickým narušením, které oživí plynoucí tok melodicko-rytmických figur je akcentování lehkých dob. Na tomto příkladu můžeme sledovat jasný vliv jazzové hudby (akcentování lehkých dob v levé ruce).



Obrázek 8: *Loutky – Nová loutka* (taky 5 – 10).

Celkově je tento klavírní kus formově jednoduchý a jeho jednotlivé díly nejsou vůči sobě příliš kontrastní, spíše do sebe plynule vplouvají. Kontrasty vytváří časté dynamické změny a náhlé nečekané akcentování not.

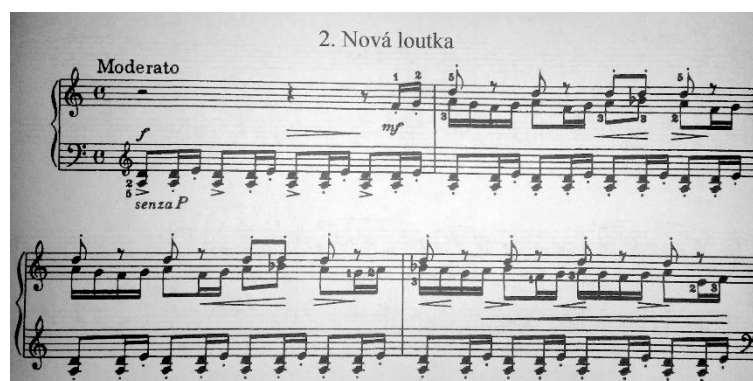
Pro komparaci s *Novou loutkou* jsem vybrala ukázkou tance shimmy z knihy *Piano v jazzu*.⁸² Můžeme zde vysledovat stejný rytmus v pravé ruce, který Martinů

⁸² ŠOLC, M, VERBERGER, J. *Piano v jazzu*. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1966, s. 46.

zpracoval bez příznávkového doprovodu a využil tak jen osminových a šestnáctinových melodicko-rytmických figur v obou rukách právě v *Nové loutce*. V Martinů podání se může zdát tato stylizace poněkud strohá (spíše etudovitého typu), protože je zde vypreparovaná melodie pravé ruky oproti skladbě *Chicken shimmy*, kdy levá ruka vytváří spolu s pohyblivější melodií věrnější podobu tance.



Obrázek 9: shimmy (*Piano v jazzu*, s. 46).

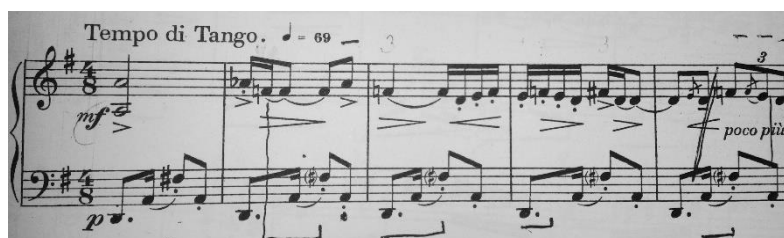


Obrázek 10: Loutky – Nová loutka (*shimmy*), s. 4.

5.2. *Film en Miniature* – část Tango⁸³

Tento exotický tanec stylizoval Martinů do klavírní podoby ve svém menším klavírním cyklu *Film en Miniature* z let 1925 – 1929, sestávajícího ze šesti menších skladbiček v tomto pořadí: tango, scherzo, ukolébavka (berceuse), valse, chanson a carillon. Všechny části jsou poměrně krátké (v rozmezí 2 – 3 stran) a většina z nich je tanečního charakteru, jak si můžeme odvodit z jejich názvu. Cyklus vznikl ve dvacátých letech, kdy Martinů absolvoval studijní pobyt v Paříži. Byl ovlivňován tamější atmosférou moderního města a dobovými událostmi, které ho přivedly k novým hudebním směrům, jako byl právě jazz, nebo i impresionismus a mnoho dalších.

Celý cyklus zahajuje stylizované tango. Je psáno v tónině D dur v sudém 4/8 taktu, jak je u jazzových tanců obvyklé. V záhlaví je uvedeno tempové označení „Tempo di Tango“. Martinů tak využil „jazzového“ názvosloví místo klasického (např. Allegro, Adagio, aj.) Pro formovou výstavbu skladby zvolil malou písňovou formu **a b a'**. Tato forma naprosto postačuje miniatuře, jako je tango v podání Martinů. Po celou dobu v levé ruce se neustále opakuje ostinátní rytmická figura v basovém klíči. Tento rytmus je typický pro tanec, jako je tango.



Obrázek 11: *Film en miniature* – Tango (takty 1 – 5).

Po většinu času se drží tonálního centra, ze kterého občas chromaticky zmoduluje do jiné tóniny a pak se vrátí zpět. Aby tento rytmický stereotyp Martinů ozvláštnil, narušuje ho stálou synkopizací pravé ruky s akcenty na lehkých dobách nebo častou změnou dynamiky (i v rámci jednoho taktu). Díky častým crescendům a decrescendům dokonale navozuje vzrušivou atmosféru exotického tanga. Pravá ruka je vystavěna bez větších zvrátů. Tónina občas není zcela jasná, díky oscilacím okolo dur-mollové tercie tóniny D dur hned na začátku tanga (takty 2 – 5). Objeví se i

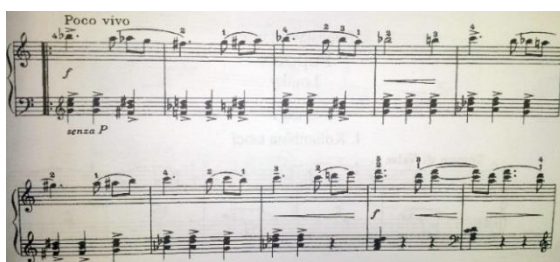
⁸³ MARTINŮ, B. *Film en Miniature*. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1949, s. 1 – 2.

bitonální souzvuky, jako v taktu č. 26 – 29, kdy zároveň zní akord D dur v pravé ruce a H dur v levé ruce.



Obrázek 12: *Film en miniature – Tango* (takty 21-34).

V této části skladby cítíme gradaci a harmonické rozostření, které ústí ve 31. taktu k vyvrcholení skladby. Dalším zajímavým prvkem, který Martinů s oblibou užívá i v jiných skladbách, jsou chromatické postupy akordů. Ty dopomáhají k oživení jinak průzračné harmonie stylizovaného tanga v různých částech skladby. Výraznějším místem je chromatický terciový vzestupný a sestupný postup pravé ruky v taktech 35 – 37 a 44 – 50, který můžeme nalézt v jeho ranějším díle klavírním cyklu *Loutky*, a to konkrétně v 1. části s názvem *Kolombína tančí* v pozměněné podobě, kdy v pravé ruce vede melodii nad akordickým doprovodem levé ruky.⁸⁴



Obrázek 13: *Loutky – Kolombína tančí*, (takty 19-25).



Obrázek 14: *Film en miniature – Tango*, (takty 35-48).

Dále s ním pracuje v sextovém převratu v taktech 38 – 40. V 52. taktu se znovu opakuje díl a s menšími rytmickými obměnami. V závěru skladby nás Martinů pozvolně dovede až do tóniky D dur.

⁸⁴ MARITNŮ, B. *Loutky*. Book I. Nová loutka. Praha: Editio Bärenreiter, 2008, s. 1 – 3.

6. Erwin Schulhoff

(*8. 6. 1894 v Praze – 18. 8. 1942 koncentrační tábor Wülzburg v Bavorsku)



Erwin Schulhoff pocházel ze zámožné pražské židovské rodiny. I když byla jeho mateřským jazykem němčina, jeho tvorba často vychází z české hudební kultury.⁸⁵ Hudební vzdělání absolvoval pod vedením J. Kaána, později také na Pražské konzervatoři (1904 – 1906) až nakonec odešel do Vídně, kde navštěvoval W. Therna. Ve svých studiích pokračoval v Německu na lipské (1908 – 1910) a kolínské konzervatoři (1911 – 1914). Jeho velkými vzory byli velikáni jako M. Reger nebo i Cl. Debussy. Schulhoff byl vynikající pianista a díky svým schopnostem získal několik ocenění.⁸⁶ V roce 1913 Wüllnerovu cenu a dvakrát získal Mendelsohnovskou skladatelskou cenu (1913 a 1918), poprvé, jako klavírista, po druhé za *Klavírní sonátu*, op. 22.⁸⁷

Za druhé světové války Schulhoff nejprve sloužil na ruské frontě, poté se dostal do italských legionářských vojsk, kde se nejspíš poprvé setkal s jazzovou hudbou. Po návratu do rodné Prahy se musel kvůli tamějším antisemitským poměrům opět přesunout do Německa (Drážďany). Zde ve 20. letech potkával nejružnější umělce z dadaistických skupin – například „*Werkstatt der Zeit*“ neboli *Dilna času*. Jakmile to bylo možné, vrátil se zpět do Prahy, kde započal ve vyučování klavíru. Zároveň působil na pražské konzervatoři jako učitel instrumentace, čtení partitur a hry generálbasu (1929 – 1931). Mimo to byl ještě stále koncertně činným koncertním pianistou. Ve 30. letech vstoupil do KSČ a působil také v DDOČ. Kvůli svému rasovému původu přišel za nacistické okupace o práci. Mohl si jen přivydělávat pod

⁸⁵ SMETANA, R. (ed.). *Dějiny české hudební kultury (1890/1945). II.* Praha: Academia, 1981, str. 170.

⁸⁶ Heslo Erwin Schulhoff. *Ceskyhudebnislovník.cz* [online]. Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy Univerzity, © Copyright 2008. Poslední změna: 16. 2. 2009. [cit. 9. 10. 2015]. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=7805.

⁸⁷ SMETANA, R. (ed.). *Dějiny české hudební kultury (1890/1945). II.* Praha: Academia, 1981, str. 171.

pseudonymem prostřednictvím aranžování skladeb pro rozhlas. Pro Schulhoffa to byla těžká doba. I když získal státní občanství od SSSR, nakonec roku 1941, kdy Československo napadli nacisté, byl převezen do německého internačního tábora do pevnosti Wülzburg v Bavorsku, kde nakonec zemřel 18. srpna roku 1942.

Podobně jako u B. Martinů nebo J. Ježka, zasahuje Schulhoffova tvorba do mnoha hudebních stylů. V jeho tvorbě je typickým jevem mezidruhovú syntéza a křížení různých hudebních žánrů z 1. poloviny 20. století. V raném období Schulhoff tvořil svá díla ještě pod vlivy německých romantiků. Vzory mu byly R. Strauss, G. Mahler a hlavně M. Reger. Náznaky Regerovské tonální harmonie můžeme nalézt ve dvou sešitech klavírních variací – *Variationen über ein eigenes dorisches Thema* (1913) a *Variationen über „Ah, vous dirais-je, maman“ und Fuge* (1914), nebo v *Koncertu pro klavír a orchestr* (1913). Další hudební ikonou, která významně ovlivnila Schulhoffovu tvorbu, byl impresionista C. Debussy. Je to vidno v díle *Fünf Impressionem* (1914).⁸⁸ Do jeho raných děl spadají i písňové cykly *Fünf Lieder nach Morgerstern pro baryton a klavír* (1915) nebo *Fünf Grotsek* (1917), které vznikaly již za války na italské frontě, dále *Sonáta pro klavír* (1919), smyčcový kvartet (1918), dvě vokální symfonie *Landschaften* (1918) a *Menschheit* (1919), v níž se odráží atmosféra války a listopadová revoluce v poválečném Německu. Mimo tuto tvorbu vznikala v roce 1919 i díla přibližující se impresionistickému proudu, například *Zehn Themen pro klavír*, *Fünf Gesänge* (původně *Expressionem*), drobné cykly stylizovaných tanců v klavírní podobě po vzoru *Grotsek* (1917) – *Fünf Burlesken*, *Drei walzer*, *Fünf Humoresken* a *Fünf Arabesken*. Posledním takový cyklickým dílem bylo *Fünf Pittoresken* (1919, Berlín), které expresionisticky zpracovávají stylizované moderní jazzové tance foxtrot, ragtime, one-step a maxixe.⁸⁹ Právě v prostředí měšťanských hudebních salónech nachází Schulhoff velký inspirativní potenciál pro své skladby. Ve svých syntetických dílech se inspiroval dobovými šlágry, od kterých přebíral menší hudební formu a jejich taneční charakter použil ve svých suitách či větších cyklických útvarech. Takovýmto dílem je například šest kusů pro čtyřruční klavír pod názvem *Ironies*, ve kterém se střídají romanticky laděné úseky s parodiemi šlágrových melodií. Pod jazzovými vlivy je napsána i *Suita v novém slohu pro komorní orchestr* (1921), ve které stylizuje některé dobové tance (boston, shimmy, valse, step

⁸⁸ SMETANA, R. (ed.). *Dějiny české hudební kultury (1890/1945). II.* Praha: Academia, 1981, str. 171.

⁸⁹ MATZNER, A., POLEDŇÁK, I. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. II. Díl, část jmenná.* Praha: Editio Supraphon, 1986, s. 476 – 477.

– nadepsaný „withouth music“, který je určený pouze pro bicí nástroje. Touto suitou se příliš nezavděčil konzervativním berlínským kritikům, kteří ji zhodnotili jako „znesvěcenou“ salónní hudbou nočních podniků.⁹⁰ Dále vznikala díla jako *Rag-music For Pianoforte* (1922) a klavírní *Partita* (1922).⁹¹

Ve 20. letech se ubírá cestou neoklasicismu, který se projevuje v jeho skladbách zejména jednodušší fakturou, toccatovými běhy a klasickými lyrickými volnými větami, například v klavírní *Ostinatě* (1923) a *II. suitě pro klavír* (1924). Téhož roku vznikly díla, která čerpají z obou okruhů – hudby jazzové a neoklasicismu. Byly to jazzové laděné klavírní cykly *Partity* (1924), *5 Études de jazz* (1926), *Esquisses de Jazz* (1927), *Hot music* (10 synkopických etud z roku 1928), *Hot Sonate für Altsaxophon und Klavier* (1930) a v *Suitě Dansante en Jazz* (1931). Schulhoff se nebál zakomponovat prvky jazzu i ve velkých koncertantních dílech jako je *Koncert pro klavír a orchestr* (1923), ve kterém stylizuje moderní tanec foxtrot. Grotesknost a parodičnost moderní hudby 20. let je i ve scénickém baletu k Moliérově komedii *Bařtipán*.⁹²

Schulhoffovým vrcholným dílem, ve které pracuje s jazzovou hudbou je oratorium *H. M. S. Royal Oak* z roku 1930. Psal ho na text rozhlasového autora O. Rombacha. Oratorium pojednává o vzpouře námořníků na zaoceánském parníku. Námořníci se vzepřou rozhodnutí kapitána, který zakáže hrát na lodi jazz. Jazz zde zaujímal symbol svobody. V podstatě je to pásmo jazzových písní, sólových i sborových, které jsou propojené komentujícími částmi „speakra“ (recitátora). Mimo něj je oratorium psáno pro „jazzového zpěváka“ (tenora), smíšený sbor se sopránovým sólem a „symfonický jazz-orchestr. Bylo původně napsáno pro frankfurtský rozhlas, prostřednictvím kterého mohlo oratorium šířit myšlenky svobody k širšímu publiku.⁹³ V české artificiální hudbě Schulhoffovo oratorium představuje nejrozsáhlejší skladbu ovlivněnou dobovou jazzovou hudbou.⁹⁴ Mezi další Schulhoffovy inspirační základny patří také oblast folklórní. Vedle vídeňského valčíku a dobového tanga stojí v jeho skladbách i naše česká polka (například v *Concertinu pro flétnu, violu a kontrabas*

⁹⁰ SMETANA, R. (ed.). *Dějiny české hudební kultury (1890/1945). II.* Praha: Academia, 1981, str. 172.

⁹¹ MATZNER, A., POLEDŇÁK, I. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. II. Díl, část jmenná.* Praha: Supraphon, 1986, s. 476 – 477.

⁹² SMETANA, R. (ed.). *Dějiny české hudební kultury (1890/1945). II.* Praha: Academia, 1981, str. 173.

⁹³ SMETANA, R. (ed.). *Dějiny české hudební kultury (1890/1945). II.* Praha: Academia, 1981, str. 174.

⁹⁴ MATZNER, A., POLEDŇÁK, I. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. II. Díl, část jmenná.* Praha: Editio Supraphon, 1986, s. 476 – 477.

(1925). Naopak v *Duu pro housle a violoncello*, které bylo věnováno L. Janáčkoví, najdeme další český tanec furiant.

Ve 20. letech vznikala další díla artificiální hudby jako tři klavírní sonáty (1924, 1926, 1927), ve kterých experimentoval s rytmy s polyfonními formami (passacaglia), dále smyčcové kvartety (1924, 1925), skladby čerpající s barokními formami *concerta grossa* – *Dvojkonzert pro flétnu a klavír s průvodem smyčcového orchestru a dvou lesních rohů* (1927), *Sonáta pro flétnu a klavír* (1927), *Konzert pro smyčcové kvarteto s doprovodem orchestru dechových nástrojů* (1930) a dvě symfonie, I. z roku 1925, ve které se objevují taneční prvky a téma je psáno v pentatonické stupnici, a II. s titulem *Menschheit* (1932) psaná pro československý rozhlas využívající jazzových rytmů. Z jevištních děl můžeme jmenovat například ojedinělé baletní mystérium *Ogelala* (1925). Libreto k němu vytvořil K. J. Beneš podle staromexické legendy. Jde o pásmo obřadních, válečných i erotických indiánských tanců za doprovodu exotické hudby. V tomtéž roce uvedl i svou *Suitu* v novém (jazzovém) stylu pro komorní orchestr složenou ke grotesce *Náměsíčná* podle dalšího českého literáta V. Nezvala. Jedinou Schulhoffovou operou je dílo s příznačným názvem *Plameny*, na libreto K. J. Beneše. Použil netradiční instrumentaci v podobě dvou orchestrů – tradičního symfonického a jazzového, varhany, různé druhy bicích nástrojů a ženského sboru skrytého za scénou. Sporadický text je zde střídán pantomimickými pasážemi – to je důkazem, že je dílo vskutku ojedinělé.⁹⁵ V pozdějších letech se jeho tvorba propůjčuje angažovaným myšlenkám KSČ. Levicově smýšlející Schulhoff se pokusil zhudebnit ideje východních proletářů Marxe a Engelse v kantátovém *Komunistickém manifestu* z let 1932 – 1933. Psal i masové písně pro nižší dělnickou třídu a pro jejich pěvecké kroužky, například *Píseň k 1. máji 1943*, *Píseň jednotné fronty* nebo cyklus písní s názvem *1917 pro baryton a klavír* s podtitulem *Zwölf Lieder der novemberrevolution* (1933). V těchto letech se ještě na krátkou chvíli stal členem rozhlasového Komorního jazzového kvarteta a v roce 1934 – 1935 působil jako klavírista jazzového orchestru J. Ježka v Osvobozeném divadle.⁹⁶

V závěru jeho života od roku 1934 se jeho tvorba obrací k velkolepým symfonickým dílům. Schulhoff vytvořil celkem osm velkých symfonií, ale pouze šest dokončil úplně. Řídil se v nich klasickou beethovenovskou tradicí. Používal velké

⁹⁵ SMETANA, R. (ed.). *Dějiny české hudební kultury (1890/1945). II.* Praha: Academia, 1981, str. 173.

⁹⁶ MATZNER, A., POLEDŇÁK, I. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. II. Díl, část jmenná.* Praha: Editio Supraphon, 1986, s. 476 – 477.

formy, důslednou tematickou práci, i principy monotematismu. Občas se objevily bitonální a polytonální úseky hudby. Do svých symfonií si ale Schulhoff vkládal svá vlastní témata, která jsou snadno zapamatovatelná i díky tomu, že jsou často opakována. VII. a VIII. symfonie zůstaly pouze ve skicách, jelikož je psal v internačním táboře. Promítají se v nich světové konflikty a předválečná 30. léta. Zajímavá je VI., tzv. *Symfonie svobody*, ve které vyjádřil důvěru a naději v Sovětskou armádu, která měla odolat fašistům.

Nejtypičtější hudební oblastí, ze které čerpal Schulhoff ve své klavírní tvorbě, byla oblast jazzová – konkrétně se to projevilo na stylizacích dobových moderních tanců. Snažil se sloučit jejich výraznou rytmickou složku s expresionistickou harmonií dobové artificiální hudby. Stavebně si pomáhal toccatovitou klavírní sazbou (později jako Jaroslav Ježek). Výrazová povaha Schulhoffových „jazzových“ kompozic má excentrický burleskní charakter a mnohdy groteskní. V dalších dílech se zase snaží přiblížit „bluesové náladě“. (Na konci 20. let, jako jiní, si Schulhoff začal uvědomovat, že jazzové prvky nejsou dostatečně nosné pro výstavbu vyšších hudebních ploch, proto použil ve svém oratoriu jen suitovou formu.)⁹⁷

6.1. *Fünf pittoresken* – část I. Foxtrot⁹⁸

Dílo *Fünf Pittoresken* Erwin Schulhoff zkomponoval toto dílo v roce 1919, kdy pobýval v Drážďanech, kde vzniklo i mnoho dalších syntetických děl, které vycházely nejen z expresionismu či impresionismu, ale také se snažil pronikat do oblasti hudby jazzové, která mu poskytla nové inspirace a silné podněty (např. *Ironies*, *Suita v novém slohu pro komorní orchestr*, *Rag-music fo+r Pianoforte*, či klavírní *Partita*). Za drážďanského pobytu se mladý Schulhoff zdržoval v okruhu dadaistického hnutí „*Werkstatt der Zeit*“ neboli *Dílna času*. Pod vlivy moderního dadaistického umění, ale i pod vlivy expresionismu vznikl také cyklus *Fünf Pittoresken*. E. Schulhoff se zajímal i o hudbu 2. vídeňské školy – především o tvorbu Arnolda Schönberga. Projevilo se to například ve využití rozšířené tonality.

Celý cyklus byl věnován dadaistickému malíři Georgu Groszovi, který byl v Dílně času společně se Schulhoffem. Cyklus obsahuje celkem pět částí s tempovým

⁹⁷ MATZNER, A., POLEDŇÁK, I. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. II. Díl, část jmenná*. Praha: Editio Supraphon, 1986, s. 476 – 477.

⁹⁸ SCHULHOFF, E. *Fünf Pittoresken*. Berlin: Jatho – Verlag, 1930.

označením konkrétního stylizovaného tance – I. *Foxtrott*, II. *Ragtime*, IV. *One-step* a V. *Maxixe*. Výjimkou je zde třetí část s názvem *In futurum*, která má místo obvyklého tempového označení název *zeitmaß – zeitlos*, což znamená bezčasí. Na první pohled je zřejmé, že tento krátký díl je inspirován dadaismem, jelikož sestává výhradně z pomlk. Zajímavá jsou i jednotlivá předznamenání – pro pravou ruku určil skladatel 3/5 takt v basovém klíči a pro levou ruku 7/10 takt v houslovém klíči. Úsměvná je i poznámka pro agogiku, kdy je předepsáno hrát skladbu s přednesem a se sentimentem dle libosti, stejně až do konce. V tomto případě má třetí díl vyjadřovat vtípnou vložku mezi stylizovanými tanci, kdy interpret je nucen zůstat chvíli v naprostém tichu a napínat zvědavé posluchače. Dalším zajímavým tancem, který si Schulhoff zvolil ke stylizaci je exotický maxixe [mašiše] – tento afrobrazilský tanec z Rio de Janeira je také známý pod názvem „brazilské tango“.⁹⁹

V této části skladatel zachoval původní podobu foxtrotu ve 4/4 taktu. Objevují se zde i charakteristické akcentované první a třetí doby a také charakteristický synkopický rytmus, který stručněji podtrhuje hravý charakter tance. Forma byla u foxtrotu malá dvoudílná – **ab(b)**, či třídílná písňová forma - **ab(b)cb**, kdy se obvykle díl **b** opakoval. V této skladbě vypadá formové schéma takto: **i a a¹ b c b¹ a a¹** – zde se opakují krajní díly **a** na rozdíl od původní verze foxtrotu. Z toho nám vyplývá, že se zde objevuje opět malá písňová forma – a to třídílná s jednotaktovou introdukcí, kterou vystoupá chromaticky do tóniny Es dur, ve které začíná hlavní téma v druhém taktu.

I. Erwin Schulhoff, Werk 31.

Zeitmaß „Foxtrott“

⁹⁹ Wikipedia. Free encyklopedia. *Maxixe*. [online]. [cit.: 5. 4. 2016]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Maxixe_\(dance\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Maxixe_(dance)).

Obrázek 15 - I. Foxtrot - takty 1 - 6 (introdukce a začátek hlavního tématu, takty 1 - 2)

V druhém taktu postupuje pravidelně v osminových hodnotách levá ruka, sestupně směrem dolů, proti ní zaznívá hravá melodie v pravé ruce, která záměrně narušuje její pravidelnost synkopickým rytmem. Častým jevem je zde využívání chromatických postupů a modulací na malých úsecích, jak tomu je už v šestém taktu, kdy hlava tématu dílu **a** zmodulovala z Es dur do C dur, v sedmém taktu do D dur a v osmém do E dur. Konec prvního dílu **a** po repetici končí v tónině C dur. Skladba dále pokračuje kontrastním dílem **b** v d moll, který je poněkud lyrický, oproti dílu **a**, který je spíše hravý a žertovný. Harmonický průběh je zde komplikovanější. Objevují se zde časté modulace, které u tradičního foxtrotu často nenajdeme.



Obrázek 16 - I. Foxtrot (Fünf Pittoresken) - takty 12 - 19 - díl b

Ve dvacátém taktu nastupuje díl c, který se navrací opět v tónině C dur.



Obrázek 17 - I. Foxtrot (*Fünf pittoresken*) - takty 20 - 28, díl c takty 20 - 27

Schulhoff v celé skladbě použil sudé pravidelné členění – a (8), b (8), a c (8), které taktéž koresponduje z původní verzi tance. Obecně je v obou rukou použita široká harmonie, kterou občas vystřídají prázdné oktávové souzvuky, dále je zde hojně využito synkop a chromatických postupů. Tento díl hravě a výstižně uvádí celý cyklus *Fünf Pittoresken*, jelikož nám napoví, jakým stylem se bude celkově vyvíjet.

6.2. 5 *Études de jazz* – část Blues¹⁰⁰

Cyklus označený jako *5 Études de jazz* neboli 5 jazzových etud vznikl v roce 1926, kdy se už Erwin Schulhoff obrací k syntézám vážné hudby s jazzem. Nechal se inspirovat především dobovými tanci, jak už nám naznačují názvy samotných částí: 1. *Charleston* (věnován pro Zez Confrey), který nám energicky uvede celý cyklus skotačivou náladou, 2. *Blues* (věnováno Paulu Whitemanovi), které je naopak pomalé, melancholicky laděné, 3. *Chanson* (pro Roberta Stolze), je psán jako píseň homofonního charakteru, 4. *Tango* (pro Eduarda Künnekeho), pro které je

¹⁰⁰ SCHULHOFF, E. *5 Études de jazz*. Skladby inspirované jazzem. [noty]. Praha: Editio Bärenreiter, 1926. EAN: 9790260105881.

charakteristické využití výrazného tanečního rytmu v levé ruce, a poslední, nejdelší a virtuózní 5. část s názvem *Toccata sur le Shimmy* s podtitulem „*Kitten on the keys*“ *de Zez Confrey* (věnována Alfredu Bareselovi) nám uzavírá celý cyklus jazzových „etud“. Druhou část s názvem *Blues* věnoval Schulhoff Paulu Whitemanovi. Ve 20. a 30. letech to byl jeden z největších a nejznámějších leaderů jazzových orchestrů. Byl znám také pod jménem „King of Jazz“. Rád také propojoval klasickou orchestrální tvorbu s jazzovou hudbou. Je to tedy velmi vhodně zvolený kandidát pro věnování této části cyklu.

Skladba začíná dvoutaktovou introdukcí v tónině Des dur, která se v průběhu skladby ještě několikrát navrácí a tvoří tak jakýsi harmonický půdorys. Dále můžeme najít melancholický houpavý tečkovaný rytmus, který byl typický pro bluesově laděné doprovody.



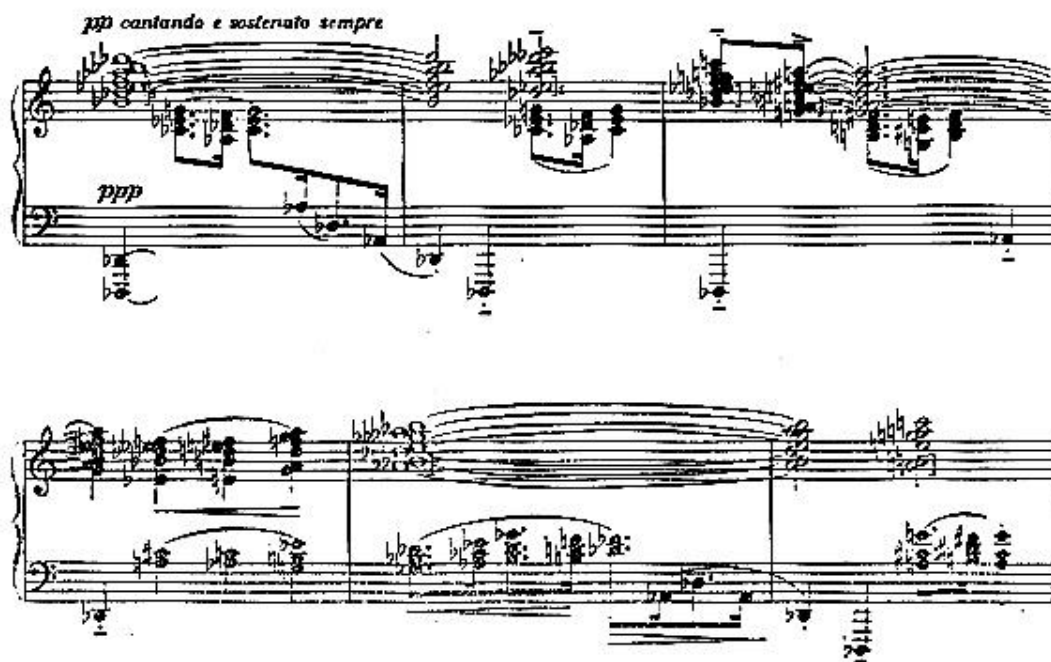
Obrázek 18 - 5 Etudes de jazz - Blues (taky 1-2, introdukce)

V celé skladbě je neustále přítomen pravidelný pomalý pulz, který nám navozuje intimní atmosféru původního černošského blues. Hlavní téma začíná ve třetím taktu v pravé ruce (hlava tématu se pohybuje v tónině e moll). Jak můžeme vidět, objeví se nám hned z počátku polytonalita, která prostupuje celou skladbou až do konce. Co se týče rytmu, Schulhoff převzal z blues jeho sudé členění v rámci 4/4 taktu. Schéma by se dalo rozdělit do pravidelných úseků: **introdukce a a¹ m a² b b¹ coda**. V dílech **a** zaznívá téma, ale vždy v pozmeněné podobě, jak po rytmické, tak i po melodické stránce. Zajímavá je také čtyřtaktová **mezivěta**, ve které se najednou objeví tři notové osnovy, jelikož zde skladatel chtěl rozlišit figurativní výplň pravé ruky nad hlavní melodií v levé ruce, která je současně podložena akordickým doprovodem.



Obrázek 19 - 5 Etudes de jazz - Blues (takty 19 - 22, mezivěta)

Poté za mezivětou nastoupí ještě krátké čtyřtaktové téma dílu a^2 . Díly b a b^1 jsou sestaveny vždy po 16 taktech, z toho prvních osm představuje předvětí a druhých osm závětí. V díle b se objevují složité harmonické spoje až 7 tónů v pravé ruce, které jsou drženy v dlouhých rytmických hodnotách, pod nimiž pulzuje stále ostinátní tečkovaný rytmus směrem k basovému tónu kontra des.



Obrázek 20 - 5 Etudes de jazz - Blues (takty 27 - 32)

Na konci skladby je krátká šestitaktová **coda**, ve které zazní stručná reminiscence hlavního tématu, avšak na rozdíl od části **a**, která byla v *mp*, je **coda** psána v dynamice *ppp*, kdy nás ukolébá ostinátní tečkovanou bluesovou figurou levé ruky až do úplného konce skladby.

Celá skladba je prostoupena typickým tečkovaným rytmem, objeví se i synkopy, které jsou pro jazzovou hudbu jednou z hlavních stavebních složek (navozují tak pocit většího napětí). Jedním z typických rysů blues je jeho homofonní stavba, kterou zde také ve značné míře najdeme. Takto bychom mohli říci, že si skladba do určité míry zachovala svůj písňový charakter. Naopak odlišnost ve stylizaci této konkrétní části od původního blues bychom mohli nalézt v opuštění charakteristické monotematicnosti, jelikož Schulhoff zde použil dvou rozdílných témat (díl **a** zpracovává jiné téma než díl **b**).

7. Jaroslav Ježek

(25. 9. 1906 Praha – 1. 1. 1942 New York)



Jaroslav Ježek byl významný český hudební skladatel, dirigent, improvizátor, dramaturg a klavírista. Jeho hudbu více než u jiných skladatelů ovlivnil jeho životní příběh. Narodil se 25. září roku 1906 na Žižkově v Praze. Celý život trpěl těžkou oční chorobou, to mu ale nebránilo od životního optimismu. Od dětství navštěvoval slepecký ústav, ve kterém získal první základy hudebního vzdělání, například se zde setkal se hrou na piano nebo violoncello. Už od této chvíle propadl hudbě. Jeho další studia proto pokračovala na pražské konzervatoři (1924-27) u K. B. Jiráka v oboru skladba, dále pak absolvoval mistrovskou školu pod vedením J. Suka (1927-29) a ještě hru na klavír u A. Šímy, kterému věnoval svůj absolventský *Koncert pro klavír a orchestr* (s částmi foxtrot, tango a charleston), který je složen ze stylizovaných moderních tanců. Koncert doprovází jazzový orchestr složený z moderních nástrojů.¹⁰¹ Zde se postupně začal projevoval jeho hudební vkus. Měl rád hudbu 20. století (P. Hindemitha, M. Ravela, B. Bartóka, E. Schulhoffa a další). Na konzervatoři se setkal i se soudobými skladateli – K. B. Jirákem, Aloisem Hábou, J. B. Foersterem i s E. F. Burianem. Už za studií na konzervatoři se seznamoval s moderní hudbou a jazzem. Ježek ve svých skladatelských začátcích věnoval pozornost také písňové tvorbě, mnohdy ovlivněné texty známých českých básníků (K. Biebel, F. Halas, K. Čapek, K. H. Mácha, V. Nezval, ale i zahraničních, jako W. Blake, Ph. Soupault, K. Schwitters, J. Cocteau a další).¹⁰² V umělecké skupině Devětsil se seznámil s V. Nezvaem, jehož texty často zhudebňoval. Mimo hnutí Devětsilu Ježek působil i v Hudební skupině Mánesa. Roku 1928 – 1929 byl krátce v Paříži v rámci studijního pobytu. Byl zde uváděn jako skladatel do společnosti Dr. M. Šafránkem (přítel B. Martinů). Ježek chodil na koncerty, poznával zde mnoho skladatelů, ale věnoval se i skladatelské

¹⁰¹ HOLZKNECHT, V. *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957, s. 391.

¹⁰² SMETANA, R. (ed.). *Dějiny české hudební kultury (1890/1945). II*. Praha: Academia, 1981, s. 265.

činnosti. Vznikala zde díla jako *Sonatina pro klavír*, *Malá klavírní suita (Petite suite)* a cyklus písní s názvem *Kalendář*.

Ježek byl také vynikající improvizátor. Například chtěl, aby mu v daném okamžiku někdo zadal čtyři libovolné tóny a skladebnou formu. On se měl pokusit zadaný úkol splnit. Ježek takto chtěl pobavit diváky, proto se není čemu divit, že jeho podstatná část života patřila k divadlu, kde potkal i svého přítele E. F. Buriana.¹⁰³ Po návratu z Paříže začala asi nejpodstatnější etapa jeho života a to spolupráce s autorskou dvojicí J. Voskovcem a J. Werichem v Osvobozeném divadle. Mohl tak využít svého talentu bezprostředně a vkusně pobavit publikum za klavírem. Jeho největší inspirační základnou byla černošská hudba. Sbíral nahrávky třeba od G. Gershwina, P. Whitemana, J. Hyltona, L. Armstronga nebo D. Ellingtona. Právě zde se začal vrývat do povědomí diváků svými jazzovými skladbami a písněmi. Volil jako základ jednoduchou, pravidelnou dvoudílnou písňovou formu, s 4-8 taktovou předehrou, s kterou pak dál pracoval. Rytmus k písním převzal z tehdejších moderních tanců, které znal a hrál už na konzervatoři (blues, tango, valse boston, waltz, foxtrot, charleston, paso doble, slowfox, beguin, rumba), ale také se nebál použít starší tance jako polku nebo valčík. Tance byly oporou pro mnoho skladeb vytvořené pro potřeby Osvobozeného divadla. Ježek zde posléze zastával funkci vedoucího svého jazzového orchestru (složeného s moderních nástrojů jako saxofony, bicí souprava, suzafon, banko, aj.) a funkci „dvorního skladatele“ Osvobozeného divadla. Jeho hudba byla součástí uváděných her, např. *Ostrov*, *Dynamit*, *Sever proti Jihu*, *Don Juan & Company* (zde se po prvé objevila klavírní skladba *Bugatti-step*), *Kat a blázen*, *Balada z Hadrů*, *Těžká Barbora*, *Nebe na zemi* a mnoho dalších.¹⁰⁴

Z dalších děl, které stojí za zmínku je například balet *Nervy* (1928), zkomponovaný na objednávku tanečnice Anky Čekankové, dále suita *Jeppe na kopečku* (1927, zde se objevují dva prvky archaizující da capo předehra a menuet s waltz bostonem a charlestonem), pochod *Kamarád Čtvrtek* pro Chesterovu komedii, *Svatebčané na Eiffelce* (1927, na text Cocteaua), *Jezero Ukereve* (složeno na text V. Vančury), mnoho scénických hudeb, například *Don Juan* (Moliér), hudba ke komedii Carla Goldoniho na přebásněný text A. Hoffmeistera – *Zpívající Benátky*, a

¹⁰³ HOLZKNECHT, V. *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957, s. 9 – 30.

¹⁰⁴ Heslo: Jaroslav Ježek. MATZNER, A., POLEDŇÁK, I. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. II., část jmenná*. Praha: Editio Supraphon, 1986, s. 239 – 245.

mnoho dalších.¹⁰⁵ Jaroslav Ježek složil hudbu i k několika filmům Voskovce a Wericha, např. *Pudr a benzin*, *Peníze nebo život*, *Hej rup!*, *Svět patří nám*, a další.¹⁰⁶

Ke konci 30. let, kdy v Evropě vliv nacistického hnutí nabyl moci, byli nuceni Ježek, Voskovec a Werich emigrovat do USA (těsně před premiérou chystané hry *Hlava proti Mihuli*). Po jejich odchodu nacisté obsadili Československo. V Americe, ve městě New York se snažili pokračovat ve svém tvůrčím snažení a prosadit se tak mezi tamější umělce. I přes veškerou podporu od českých imigrantů žijících v USA se jim to ale příliš nedařilo. Proto se musel Ježek živit výukou na klavír. Za zmínku stojí i jeho sbormistrovská činnost v New Yorku (vedl mužský i ženský československý sbor od r. 1940). V americkém prostředí vznikly koncertní skladby jako *Rhapsodie* (1938), klavírní *Toccata* (1939) a *Grande valse brillante* (1939).

Zatímco v Evropě vypukla válka už naplno, Ježek se ve svém hudebním světě začal obracet k jistotám klasických forem. Čerpal hlavně z velkých klasiků jako Mozart a Beethoven. Napsal *Sonátu pro klavír* (4 větou), která se považuje za jeho nejosobitější dílo. Sonáta má charakteristický klavírní zvuk, je zde precizní tematická práce sjednocující sonátu v jeden plynulý celek, obsahuje toccatové a figurativní stylizace a využívá také kontrastů za pomoci akordických sazeb, ale neprovokuje svou ostrostí, jako Ježkovy jiné skladby.¹⁰⁷ Při kompozici mu byl vzorem velikán klavírní hry F. Chopin. Tato sonáta byla jeho poslední dokončené dílo. Složil ji původně pro první mezinárodní festival v New Yorku, kde sonátu nejdříve přijali, ale nakonec ji odmítli uvést.¹⁰⁸ Závěrem života Ježek trpěl onemocněním ledvin, kterému nakonec 1. ledna roku 1942 v New Yorské nemocnici podlehl. Jeho urna však byla po pěti letech převezena nazpět do vlasti a uložena na Olšanských hřbitovech (5. 1. 1947).¹⁰⁹

V jeho hudbě najdeme vlivy stylů 20. století – hlavně expresionismu, neoklasicismu, ale také spojení zdánlivě odlišných druhů hudby – jazzové a vážné hudby v podobě stylizací moderních tanců. Měl smysl pro pevnou stavbu hudebních

¹⁰⁵ SMETANA, R. (ed.). *Dějiny české hudební kultury* (1890/1945). Praha: Academia, 1981, s. 265 – 266.

¹⁰⁶ Heslo: Jaroslav Ježek. MATZNER, A., POLEDŇÁK, I. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. II., část jmenná*. Praha: Editio Supraphon, 1986, s. 239 – 243.

¹⁰⁷ SMETANA, R. (ed.). *Dějiny české hudební kultury* (1890/1945). Praha: Academia, 1981, s. 266.

¹⁰⁸ HOLZKNECHT, V. *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957, s. 368 – 370.

¹⁰⁹ Heslo: Jaroslav Ježek. MATZNER, A., POLEDŇÁK, I. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. II. Díl, část jmenná*. Praha: Editio Supraphon, 1986, s. 244 – 245.

forem a výraznou charakteristiku témat. Syntézy těchto žánrů můžeme najít v *Suitě pro čtvrtónový klavír (1927)*, *Koncertu pro klavír a orchestr (1927)*, aj.

7.1. *Petite suite – část Oh, girls!...*¹¹⁰

Menší klavírní cyklus s názvem *Petite suite* vzešel z Ježkova pera v roce 1928, kdy byl na studijním pobytu v Paříži, tehdejším centru moderní hudby. (Tehdy mu bylo pouhých 22 let.) Poctu francouzské metropoli můžeme sledovat i v názvu, který se užívá v původním francouzském znění. Suita obsahuje celkem 5 částí s názvy: *Prélude, I. Intermezzo, Marche, II. Intermezzo a Oh, girls!...* Zvláštností těchto miniatur je vždy údaj o jejich vzniku, který je uveden v pravém dolním rohu na konci každé skladby (tj. od 21. 4. 1928 – 25. 4. 1928).

V této zvláštní suitě se objevuje hned několik stylů hudby – například první část *Prelude* je ovlivněna neoklasicismem (navrací se k pravidelně pulzující barokní hudbě), jako třetí v pořadí následuje poněkud vážný pochod *Marche*. Dále zde nalezneme dvě impresionisticky laděná intermezza (I. a II.) a na závěr překvapivě zvolený stylizovaný tanec charleston se zvolacím názvem *Oh, girls!...* Název *Petite suite* není zcela náhodný, jelikož je podle mého názoru vystavěna podle vzoru barokní suity. Nejprve bylo pronikání jazzové hudby do Ježkových skladeb nenápadné, avšak později se tento jev stal v jeho díle zcela zásadním. Touto cestou se snažil pozvednout jazzovou hudbu na úroveň hudby klasické („vážné“).

Skladba *Oh, girls!...* je zkomponovaná po vzoru jazzového tance charleston. Ježek nám to naznačuje již v úvodním tempovém označení – Charleston tempo allegro. Oproti předešlým částem je tento díl koketní, vyplněn hravou a typicky veselou taneční hudbou, se kterou se Ježek setkával nepochybně na každém kroku v pařížských salónech. Pokouší se opět o syntézu umělé a jazzové hudby, kdy kombinuje výrazně rozšířenou tonalitu a polytonalitu s charlestonovými rytmickými figurami. Formu zvolil Ježek malou písňovou formu – a to konkrétně **(i) a a¹ b (m) a²**.

Podobně jako *Bugatti step* začíná i *Oh, girls!...* krátkou groteskní introdukcí v rozmezí pěti taktů v čtyřčtvrtečním (celém) taktu. Celkově je skladba vystavěna v pravidelném členění po osmi taktech, až na výjimku introdukce s lichým počtem pěti

¹¹⁰ JEŽEK, J. *Petite suite*. [noty]. Praha: Hudební Matice, 1937.

taktů a závěrečné části s devíti takty. Tento takt navíc (v introdukci 4+1 a závěrečné části 8+1) záměrně narušuje pravidelnou stavbu, která se projeví při poslechu jako příjemné a dráždivé překvapení. Tato zvláštnost se zásadně liší od původního schématu charlestonu, který byl členěn pravidelně. V práci s hudebním materiálem introdukce vidíme snahu narušit pravidelné členění 4/4 taktu pomocí přesouvání akcentu na lichou dobu.



Obrázek 21 Petite suite - Oh, girls!... – introdukce (takty 1 - 5)

Tato melodie založená na akordických skocích je kontrastní k hlavnímu tématu v části **a** (takty 6 – 13). V tomto místě vidíme, že výchozí tónina je zde h moll, ovšem v rozšířené a harmonicky zahuštěné podobě (takty 10 – 11). Podobně je tomu i v taktech 20 – 21, kde Ježek vrství tóniny fis moll a C dur. K hlavní melodii v díle **a** v pravé ruce postupuje levá ruka v paralelních kvintách, které občas chromaticky vybočí. Jako ve skladbě *Bugatti step* i zde Ježek použil krátké mezivěty, které využívají akordických sestupů směrem dolů, kde zakončí na kontra fis (takty 12 – 13, 20 – 21).

Obrázek 22 *Petite suite - Oh, girls!...* (taky 12 - 13, 20 - 21).

Po části **a** nastupuje se změnami díl **a**¹ v rozšířené tonalitě c moll, ze které často vybočuje. Levá ruka je tu opět ve funkci jakéhosi doprovodu v paralelních kvintách. Poté následuje díl **b** (taky 22 – 29), ve kterém je patrná změna ve stylizaci doprovodu levé ruky, která už neskáče v paralelních kvintách, nýbrž vyplňuje základní harmonii basovým tónem (podobnost s jazzovým typem doprovodu tzv. walking bass line). Mezihra (**m**) (v taktech 30 – 37) je motivicky spřízněná s introdukcí (**i**). V taktech 30 – 34 se objeví i dvoutaktové sekvenční postupy, kdy druhá sekvence je psána o oktávu výše.

Obrázek 23 *Petite suite - Oh, girls!...* - (taky 30 - 37), sekvence (taky 30 - 34) - mezihra

V taktech 38 – 46 nastupuje díl a^2 , který je psán v rozšířené tonalitě H dur – tedy ve stejnojmenné tónině k původní tónině dílu a (h moll), ovšem nastává zde menší změna v taktu 44 – 45, kdy se opět navrácí do tóniny h moll, jak tomu bylo v taktech 12 – 13. Konec skladbičky je efektní, jelikož se zde objeví na úplném konci pasážový sestupný sled akordů směrem k basu v dynamice *sfffz* a výše zmiňovaný takt „navíc“ (8+1). Tímto celá skladba vygraduje a uzavře tak celý pěti dílný cyklus.



Obrázek 24 *Petite suite - Oh, girls!...* - (takty 42 - 46), závěrečná pasáž (44 - 46)

Celkově tato groteskně pojatá miniatuurka působí velmi efektně i díky krátkým motivkům, které se za sebou střídají po krátkých úsecích. Využívá také kontrastní dynamiky pro oživení, jelikož hudební materiál skladby by se mohl zdát poměrně omezený na pouhých několik melodicko-rytmických vzorců, které jsou zato důvtipně využity. Jelikož je to stylizovaný dobový jazzový tanec, využívá hojně synkopizace melodie, která je podložena pravidelně pulzujícími intervaly kvarty nebo kvinty na každou dobu. Skladba je dle mého názoru po harmonické stránce zajímavá, jelikož využívá rozšířenou tonalitu a polytonalitu, která je navíc poměrně často zahuštěná chromatickými tóny.

7.2. Bugatti step¹¹¹

Proslulá Ježkova skladba *Bugatti step* vznikla v roce 1931 jako předehra k revue *Don Juan & Comp.* ve spolupráci s J. Voskovcem a J. Werichem pro Osvobozené divadlo. Jedním z podnětů ke vzniku byl závodní automobil Bugatti, se kterým se zúčastnila naše slavná jezdkyňe Eliška Junková závodu Targa Florio na Sicílii, s automobilem značky Bugatti jezdil také slavný francouzský pilot Louis Chiron, který zvítězil s tímto vozem na Masarykově okruhu v Brně hned třikrát (v letech 1931 – 1933).¹¹² Bugatti step se tak řadí mezi kompozice inspirované novými technickými možnostmi, sportem a civilizací (podobně jako *Pacific 231* nebo *Rugby A.* Honeggera či *Half-time* B. Martinů). Tato skladba se posléze stala jednou z nejhranějších Ježkových skladeb jak v klavírní, tak později v orchestrální podobě.¹¹³

Kromě motorismu, který byl oblíbeným námětem umělců v 1. polovině 20. století, byl Bugatti step ovlivněn moderními jazzovými tanci, jak už naznačuje samotný název. Konkrétní inspirací byly původní afroamerické taneční formy jako *one step*, *two step* či *quickstep*. Tyto formy byly přímými předchůdci tance zvaného *foxtrot*.¹¹⁴ Jeho typickým znakem je sudý takt, rychlejší tempo a charakteristické basové figury (sledy následných tónických nebo dominantních kvartsextakordů). Melodicko-rytmické figury doprovázejí hravou melodii téměř po celou dobu v levé ruce. Tímto oblíbeným způsobem bylo ve 20. a 30. letech 20. století stylizováno mnoho skladeb inspirovaných jazzovou hudbou. Oproti jiným skladbám tohoto typu, kde se objevují označení jako tempo do foxtrot, či tempo di waltz, je u Bugatti stepu uvedeno klasické tempové označení Allegro molto. (U jiných skladeb požadoval stylizaci skladby většinou po vzoru původního jazzového tance.)

V první části **A** nastupuje hlavní synkopovaná melodie sestavená z akordů (většinou septakordy a nónové akordy) v širokých rozlohách podložená příznávkovým doprovodem v hlavní tónině Es dur (takt 9). Tento charakteristický příznávkový

¹¹¹ JEŽEK, J. *Bugatti step* [noty]. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957.

¹¹² Historie Masarykova okruhu v letech 1930 – 1986. *Brno Circuit Masarykův okruh*. [online]. [cit. 14. 2. 2016]. © 2013 Automotodrombrno. Dostupné z: <http://www.automotodrombrno.cz/cz/historie-masarykova-okruhu>.

¹¹³ HOLZKNECHT, V. *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957. 1. vydání. s. 267.

¹¹⁴ Název „foxtrot“ – znamená doslova „liščí běh“, vytvořen z původního negroidního (černošského) tance, který čerpal nejspíše z pohybů zvířat. (ŠOLC, M., VERBERGER, J. *Piano v jazzu*. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1966, s. 34.)

doprovod se objevuje také ve druhé části (**B**), ale na subdominantní funkci v As dur (takt 47). Nad ním je melodie vedená v paralelních kvartách, kdy se (v taktu 48) posune akcent na synkopickou lehkou dobu. Jistou podobnost můžeme najít již v původní instrumentální předehře ke hře *Premiéra Skafandr* či foxtrotu *Tři strážníci* ze hry *Ostrov Dynamit* z roku 1929,¹¹⁵ (takty 7 – 9).



Obrázek 25 - ukázka foxtrotu ze hry *Ostrov Dynamit* (takty 5 – 18)¹¹⁶ *Tři strážníci*

¹¹⁵ HOLZKNECHT, V. *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957. 1. vydání. s. 294.

¹¹⁶ JEŽEK, J. *Písničky 1928 – 1938. 35 písní Osvobozeného divadla na slova V+W. Svazek 1*. [noty]. [online]. [cit. 15. 2. 2016]. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha, 1955. 3. vydání. Dostupné z: http://frantisek.mysteria.cz/noty/jezek_jazz/jvw_album1.pdf.



Obrázek 26 - Bugatti step (takty 45– 59)

Podobný rytmický útvar s akcentem na synkopickou lehkou dobu najdeme i v *Bugatti stepu* v chromatické mezihře, konkrétně v taktech 25 – 30.



Obrázek 27 Bugatti step (takty 25 – 30)

Kromě typicky jazzově laděných doprovodů můžeme zde nalézt další znaky moderní jazzové hudby. Jsou to například četné chromatické postupy (např. takty 25 – 30), pasážové běhy (např. takty 15 – 16, 23 – 24, 31 – 32, aj.), které nám mohou evokovat jakousi primitivní formu improvizace, dále akordy sestavené v široké rozloze, synkopický rytmus, můžeme zde nalézt také polyrytmiku (např. takty 25 – 30), zahuštěnou harmonii mimoakordickými tóny (například kvarty, sexty, septimy, nóny, aj.).

Formově se jedná o velkou písňovou formu s díly (**Introdukce**) **A**, **B** a opět **A** (**Coda**), tzn. **(I) A A B A (C)**. Menší díly „a“ sestávají vždy z osmi taktů. Tento jev je

převzat z jazzových tanců, jako například *one step*, *foxtrot*, a další. Stavební schéma skladeb je následně členěno taktěz v sudém počtu a dále pak rozděleno na tzv. chorusy (refrény) a verse (kuplety). V klasické hudbě tento jev můžeme také najít pod názvy sloka a refrén u různých písní. V jazzové praxi se společné téma provádí různými nástroji v rozmezí obvykle taktěz v sudém počtu taktů (12, 16, 32). Na konci takového chorusu se nazpět uvede téma do tóniky pro snadnější orientaci. Na závěr fráze občas sólista využije krátkého melodického nebo rytmického motivu bez doprovodu ostatních nástrojů (v praxi nazývané „break“).¹¹⁷ Tento případ se v námi rozebírané skladbě hned několikrát opakuje samozřejmě v upravené podobě pro klavír.



Obrázek 28 - Bugatti step (taky 13 – 24): "breaky" na konci tématu (taky 15 – 16, 23 – 24).

I když skladba Bugatti step byla určitým výrazem obdivu automobilu Bugatti, jejím prostřednictvím se nepochybně J. Ježek zapsal do české hudební historie jako novodobý skladatel kvalitní hudby. Jazzová hudba na svém počátku byla vnímána jako hudba zábavná, pro „nevzdělané“ publikum. Ježek v ní však viděl jistý potenciál k začlenění do artificiální hudby, a tak pozvedl její uměleckou hodnotu. Skladba měla nepochybně velký účinek na tehdejší posluchače, protože není náhodou, že se objevuje v různém provedení (klavírním a orchestrálním) hned v několika hrách OD (*Premiéra Skafandr a Don Juan & Comp.*).

¹¹⁷ HOLZKNECHT, V. *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957. 1. vydání. s. 267.

Závěr

Počátek 20. století se všeobecně nesl ve znamení touhy objevovat něco nového. Projevilo se to také i u hudebních skladatelů, kteří obraceli svou pozornost k novým proudům moderní hudby – v neposlední řadě k jazzu, který se v evropském prostředí transformoval do své osobité podoby. Této skutečnosti si byli vědomi i čeští skladatelé, kteří viděli v jazzové hudbě nový inspirační potenciál pro svou tvorbu. Ve své bakalářské práci jsem se zabývala okruhem českých skladatelů první poloviny 20. století, u kterých se podstatně projevila syntéza jazzové a umělé hudby v dílech klavírní literatury. Hlavní linii českých skladatelů inspirovaných jazzovou hudbou tvoří Emil František Burian, Jaroslav Ježek, Bohuslav Martinů a Erwin Schulhoff. V rámci celé jejich tvorby se „jazzová vlna“ projevila nejvíce.

Hlavní kostrou celé práce jsou analytické sondy vybraných klavírních děl zmiňovaných českých skladatelů, ve kterých jsem zkoumala, do jaké míry a jakým způsobem byly jazzové prvky využity. Ty tvořily základní stavební jednotku, kterou následně svým osobitým způsobem jednotliví skladatelé uchopili. Původní jazzové tance stylizovali do klavírní podoby, která měla svá určitá specifika – v první řadě název stylizovaného tance se vždy objevoval v tempovém označení, které mělo spíše navrhnout interpretovi, v jakém charakteru by se měla skladba hrát. Je zřejmé, že se jedním ze stěžejních kompozičních prvků stal charakteristický rytmus daného tance, který byl do větší míry vždy zachován. Naopak se v menší míře dodržovala ryzí jazzová harmonie, jelikož se často kombinovala s moderní harmonií – konkrétně rozšířenou tonalitou či atonalitou, případně polytonalitou, která vytvářela kontrast k přejatému rytmu jazzového stylizovaného tance. To je patrné především v kompozicích E. F. Buriana či E. Schulhoffa. Z typických jazzových prvků, které se objevují ve všech analyzovaných dílech a byly tak společným jmenovatelem pro všechny skladatele, byly rytmicko-melodické útvary jako synkopa (základní kámen jazzu), trioly, osminové figurace, akcentování lehkých dob, a další. Melodie skladeb byla spíše písňového charakteru, podložena homofonním doprovodem (výjimkou byla inspirace Buriana barokní fugou, kdy využil imitační techniku v provedení dvou klavírů). Z analýzy vyplývá, že skladatelé volili pro formové rozvržení skladeb malé písňové formy (či formovou platformu fugy), které se seskupovaly do větších cyklů nebo suit (*Fünf Pittoresken*, *5 Études de jazz*, *Petite suite*, klavírní cyklus *Loutky*, *Film*

en miniature). Výjimku zde zaujímá skladba *Bugatti step* (jako jediná měla velkou písňovou formu), která se v průběhu let stala v českém prostředí hitem. Všichni skladatelé se nebáli využít i virtuózních prostředků, poněvadž byli mimo jiné i dobrými pianisty a vycházeli tak ze své praxe.

Potvrzuje se, že využití jazzových prvků významně napomohlo obohatit hudebně-estetickou složku české klavírní hudby 1. poloviny 20. století. Dalo by se i říci, že díky této syntéze se jazz dostával do povědomí lidí, jak tomu bylo například u *Bugatti stepu* Jaroslava Ježka.

Seznam literatury a použitých pramenů

LITERATURA

- BEK, J. *Světová hudba 20. století*. Praha: Supraphon, 1968.
- BERGL, M., DORUŽKA, L. *Abc jazzu*. In: BERGL, M., DORUŽKA, L. (eds.). *Taneční hudba a jazz 1960. Sborník statí a příspěvků k otázkám jazzu a moderní taneční hudby*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960.
- BURIAN, E. F. *Jazz*. Praha: Dr. Štorch-Marien, 1928.
- FUKAČ, J., VYSLOUŽIL, J., MACEK, P. (eds.) *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997. ISBN 80-7058-462-9.
- HOLZKNECHT, V. *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 2007.
- HOLZKNECHT, V. *Tak žil Jaroslav Ježek*. Praha: Knihovna Rudého práva, 1949.
- JEŽEK, J. *Písničky 1928 – 1938. 35 písní Osvobozeného divadla na slova V+W. Svazek I*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, 1955.
- KOTEK, J. *Dějiny české populární hudby a zpěvu (1918 – 1968)*. Praha: Academia, 1998.
- LABORECKÝ, J. *Hudobný terminologický slovník*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1997. ISBN 80-08-01037-1.
- MATZNER, A., POLEDŇÁK, I. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. II. díl, část jmenná*. Praha: Editio Supraphon, 1986.
- MATZNER, A., POLEDŇÁK, I. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby, část věcná*. Praha: Editio Supraphon, 1990.
- MIHULE, J. *Martinů, Osud skladatele*. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2002.
- MIHULE, J. *Bohuslav Martinů 1890 – 1959. Life and work*. Praha: Divadelní ústav, 1990.
- NAVRÁTIL, M. *Nástin vývoje evropské hudby 20. století*. Ostrava: Montanex, a.s., 2000.
- SMETANA, R. *Dějiny české hudební kultury (1890 – 1945). II. díl*. Praha: Academia, 1981.

- SMOLKA, J. *Česká hudba našeho století*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961.
- ŠAFRÁNEK, M. *Bohuslav Martinů. Život a dílo*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961.
- ŠOLC, M., VERBERGER, J. *Piano v jazzu*. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1966.
- TROJANOVÁ, J. *Jaroslav Ježek*. Brno: Státní vědecká knihovna, 1981.

DIPLOMOVÉ PRÁCE

- DUCHOŇ, L. *Fenomén jazzové improvizace a české teoretické reflexi a v českém jazzu*. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, 2010.
- FILIPOVÁ, H. *Písňová tvorba Jaroslava Ježka*. Bakalářská práce. Olomouc: Univerzita Palackého, 2011.
- JEŽÍKOVÁ, D. *Pronikání jazzu do divadla v prvorepublikovém Československu*. Bakalářská práce. Brno: Masarykova univerzita, 2012.
- JIRGLOVÁ, L. *Atonální proud v české klavírní tvorbě 1918 – 1945*. Bakalářská práce. Olomouc: Univerzita Palackého, 2011.
- KECLÍKOVÁ, M. *Jaroslav Ježek v kontextu dobového vývoje hudebního divadla*. Bakalářská práce. Brno: Masarykova univerzita, 2007.
- ŠMAHELOVÁ, K. *Tango a jeho vliv na českou umělecko-fikční hudbu v evropském kontextu XX. století*. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, 2013.
- VŠETIČKOVÁ, G. *Česká populární hudba 30. a 40. let 20. století*. Diplomová práce. Olomouc: Univerzita Palackého, 2007.

NOTOVÝ MATERIÁL

- BURIAN, E. F. *Americká suita pro dva klavíry*. [noty]. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1926.
- JEŽEK, J. *Bugatti step* [noty]. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957.

- JEŽEK, J. *Petite suite*. [noty]. Praha: Hudební Matice, 1937.
- MARTINŮ, B. *Film en Miniature*. [noty]. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1949.
- MARTINŮ, B. *Loutky*. Book I. [noty]. Praha: Editio Bärenreiter, 2008.
- SCHULHOFF, E. *5 Études de jazz*. [noty]. Skladby inspirované jazzem. Vídeň. Universal Edition, 1927.
- SCHULHOFF, E. *Fünf Pittoresken*. [noty]. Berlin: Jatho – Verlag, 1930.

ELEKTRONICKÉ ZDROJE

- BEK, J. Erwin Schulhoff. *Ceskyhudebnislovník.cz* [online]. Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy Univerzity, © 2008. Poslední revize: 16. 2. 2009. [cit. 9. 10. 2015]. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=7805.
- Databáze pramenů. *Martinu.cz* [online]. © Institut Bohuslava Martinů, 2012. Poslední revize: 13. 10. 2015. [cit. 19. 10. 2015]. Dostupné z: http://database.martinu.cz/works/public_index/.
- Historie Masarykova okruhu v letech 1930 – 1986. *Brno Circuit Masarykův okruh*. [online]. [cit. 14. 2. 2016]. © 2013 Automotodrombrno. Dostupné z: <http://www.automotodrombrno.cz/cz/historie-masarykova-okruhu>.
- Blackbottom. *Wikipedia*. [online]. [cit. 18. 9. 2015]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Black_Bottom_\(dance\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Black_Bottom_(dance)).
- Field holler. *Wikipedia*. [online]. [cit. 28. 9. 2015]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Field_holler.
- Maxixe. *Wikipedia*. [online]. [cit.: 5. 4. 2016]. Dostupné z: [https://en.wikipedia.org/wiki/Maxixe_\(dance\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Maxixe_(dance)).
- Shimmy. *Wikipedia*. [online]. [cit. 24. 10. 2015]. Dostupné z: <https://en.wikipedia.org/wiki/Shimmy>.

- The Shimmy. Streetswings Dance History Archives. *Streetswing*. [online].
Poslední změna: 9. 10. 2015. [cit. 24. 10. 2015]. Dostupné z:
<http://www.streetswing.com/histmain/z3shimy.htm>.

OBRAZOVÝ MATERIÁL

- Foto Bohuslava Martinů. In: *Pražský filharmonický sbor*. [online]. [cit. 4. 10. 2015]. Dostupné z: <http://www.filharmonickysbor.cz/cs/concert/martinu-polni-mse>. (str. 34)
- Foto Erwina Schulhoffa. *Terezinmusic.org*. [online]. [cit. 8. 10. 2015].
Dostupné z: <http://www.terezinmusic.org/tmf-music-on-cd.html>. (str. 42)
- Foto Emila František Buriana [online]. [cit. 27. 9. 2015]. Dostupné z:
<http://www.rakovnicko.cz/iseznam-rakovnicka/v-znamn-lid-rakovnicka/296-burian-emil-frantisek.html>. (str. 25)
- PECHÁČEK, S. Foto Jaroslava Ježka. *České sbory.cz*. [online]. [cit. 26. 9. 2015]. Dostupné z: <http://www.ceske-sbory.cz/01-01-clanek.php?id=880>. (str. 69)

Přílohy

- Emil František Burian – *Americká suita pro dva klavíry* – část I. Ragtime

3

AMERICKÁ SUITA

pro dva klavíry

I.

E. F. BURIAN

Tempo in rag time

Copyright by „Svoboda“ Prague 1948

B. 365

Musical score system 1, measures 13-18. It features a grand staff with treble and bass clefs. The right hand plays a complex, rhythmic accompaniment with many beamed notes and slurs. The left hand plays a more melodic line with some rests. Dynamics include *pp* and *p*. A first ending bracket is present at the end of the system.

Musical score system 2, measures 19-21. The right hand has a melodic line with a second ending bracket (marked with a circled 2) at the end. The left hand continues with a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p*.

Musical score system 3, measures 22-26. The right hand has a melodic line starting at measure 23 with a *mf* dynamic. The left hand has a rhythmic accompaniment with slurs. Dynamics include *mf*.

Musical score system 4, measures 27-32. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a rhythmic accompaniment with slurs. Dynamics include *f*.

This musical score consists of five systems of piano music. Each system contains two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The first system (measures 31-34) features a complex texture with many beamed notes and slurs. The second system (measures 35-38) includes a circled '3' above the first measure, indicating a triplet. The third system (measures 39-43) is marked with a forte 'f' dynamic. The fourth system (measures 44-47) includes a piano 'p' dynamic marking. The fifth system (measures 48-51) features a fortissimo 'ffz' dynamic marking. The score is filled with various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

The image displays a page of musical notation for piano, organized into six systems. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings. The first system features a treble staff with a circled '5' and a bass staff with a circled '8'. The second system includes a 'loco' marking. The third system has a circled '6' in the treble staff. The fourth system contains a circled '6' in the treble staff and 'sfz' markings in the bass staff. The fifth system has 'sfz' markings in the bass staff. The sixth system has 'sfz' markings in the bass staff. The page number '14' is located at the top left, and the page number '8. 365' is at the bottom center.

First system of the musical score. It features a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature. The first measure is marked with a double bar line and the tempo marking "(têžce)". The first treble staff contains a complex, dense texture of chords and moving lines, with dynamic markings *sfz* and *f*. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines, also marked with *sfz*. The system concludes with a double bar line and the tempo marking "(têžce)" above the final notes.

Second system of the musical score. It continues the grand staff notation. The first treble staff shows a melodic line with some grace notes and slurs. The bass staff continues with a rhythmic accompaniment. Dynamic markings *sfz* are present in the bass staff. The system ends with a double bar line.

Third system of the musical score. It begins with a *ritard.* (ritardando) marking. The first treble staff has a melodic line with a slur and a *p* (piano) dynamic marking. The bass staff has a melodic line with a slur and a *p* dynamic marking. The system includes the marking "Meno" and "pespressivo". A section of the first treble staff is marked "loco" and "8va" (octave). The system ends with a double bar line and a small asterisk.

Fourth system of the musical score. It continues the grand staff notation. The first treble staff has a melodic line with a slur and a *p* dynamic marking. The bass staff has a melodic line with a slur and a *p* dynamic marking. The system ends with a double bar line.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes triplets and a 'loco' marking above the staff. The bass line is marked with 'sfz'.

Second system of musical notation, continuing the piece with complex rhythmic patterns and a 'loco' marking. The bass line is marked with 'sfz'.

Third system of musical notation, showing dense chordal textures and intricate melodic lines in both hands.

Fourth system of musical notation, featuring a 'loco' marking and complex rhythmic patterns. The bass line is marked with 'sfz'.

- Erwin Schulhoff – *Fünf Pittoresken* – část I. Foxtrot

Fünf Pittoresken.

I.

Erwin Schulhoff, Werk 31.

Zeitmaß „Foxtrott.“

Aufführungsrecht vorbehalten.

Klavier.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes a dynamic marking of *mp* and a triplet of eighth notes in the treble clef.

Second system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes a dynamic marking of *sf* and a triplet of eighth notes in the treble clef.

Third system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes a dynamic marking of *sf* and a triplet of eighth notes in the treble clef.

Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes a dynamic marking of *mp* and a triplet of eighth notes in the treble clef.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes a dynamic marking of *sf* and a triplet of eighth notes in the treble clef.

*D.C. (mit Wiederholung!)
sin al Fine.*

- Erwin Schulhoff – 5 *Études de jazz*, 58 – část *Blues*

II. BLUES

pour Paul Whiteman

Erwin Schulhoff

Piano

mp dolce sempre

pp

pp

First system of a musical score, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with a long slur and a fermata. The bass clef contains a harmonic accompaniment with chords and some melodic fragments.

Second system of a musical score. The treble clef has a melodic line with a slur and a fermata. The bass clef has a harmonic accompaniment. Performance instructions are present: *ppp legatissimo* and *ben marcato ma sempre dolcissimo* in the treble staff, and *una corda ppp* in the bass staff.

Third system of a musical score. The treble clef has a melodic line with a slur and a fermata. The bass clef has a harmonic accompaniment. The instruction *cantando* is written in the treble staff.

Fourth system of a musical score. The treble clef has a melodic line with a slur and a fermata. The bass clef has a harmonic accompaniment. Performance instructions are present: *sempre in tempo* and *diminuendo poco* in the treble staff.

pp cantando e sostenuto sempre

The first system of the musical score features a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The treble staff contains a complex melodic line with many beamed notes and slurs, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The tempo and mood are indicated by the instruction *pp cantando e sostenuto sempre*.

The second system continues the musical piece, showing further development of the melodic and harmonic themes established in the first system. The notation includes various articulations and dynamic markings.

The third system of the score shows a continuation of the musical ideas, with the treble staff featuring a more active melodic line and the bass staff providing a steady accompaniment.

The fourth system concludes the page, with the melodic line in the treble staff reaching a point of resolution and the accompaniment in the bass staff providing a final harmonic support.

First system of a musical score, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the third. The bass staff contains a bass line with a slur over the first two measures and a fermata over the third. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

Second system of a musical score, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the third. The bass staff contains a bass line with a slur over the first two measures and a fermata over the third. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4. A dynamic marking of *mp* is present above the treble staff.

Third system of a musical score, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the third. The bass staff contains a bass line with a slur over the first two measures and a fermata over the third. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

Fourth system of a musical score, featuring a treble and bass clef. The treble staff contains a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the third. The bass staff contains a bass line with a slur over the first two measures and a fermata over the third. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

First system of a musical score, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

Second system of the musical score, continuing the melodic and harmonic development from the first system. It includes various musical notations such as slurs and ties.

Third system of the musical score, featuring a prominent *ppp* (pianissimo) dynamic marking. The treble clef has a complex, multi-measure rest with a large slur, while the bass clef continues with a rhythmic accompaniment.

Fourth system of the musical score, marked *senza ritenuto* (without ritenuto). The treble clef features a melodic line with a long note, and the bass clef continues with a rhythmic accompaniment. The system concludes with a double bar line and a fermata.

- Bohuslav Martinů – *Film en miniature* – část *Tango*

Bohuslav Martinů
Film En Miniature

1. Tango

Tempo di Tango $\text{♩} = 66$

mf *poco più*

poco f

Poco meno
p poco *poco*

Tempo I
pp *poco f* *più*
poco cresc.

f *f espress.*

p dolce
pp
poco
mf
espress. dolce
poco cresc.
poco cresc. f
più
espress.
diminuendo
poco - a - poco
p
pp
Poco meno
pp sempre
pp
poco
pp

- Bohuslav Martinů – klavírní cyklus *Loutky* – část *Nová loutka (shimmy)*

2. Nová loutka

Moderato

senza *P*

mf

f

p

mf

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with various musical notations including slurs and dynamics.

Poco vivo

Second system of musical notation, starting with the tempo marking "Poco vivo".

Third system of musical notation, continuing the piece with various musical notations.

Ancora poco più vivo

Fourth system of musical notation, starting with the tempo marking "Ancora poco più vivo".

Fifth system of musical notation, featuring complex rhythmic patterns and dynamics.

Tempo I

Sixth system of musical notation, starting with the tempo marking "Tempo I".

First system of musical notation, consisting of a treble and bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a steady accompaniment of eighth notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff shows a melodic line with some rests, and the bass staff continues with eighth-note accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff begins with a *mf* dynamic marking and features a melodic line with slurs. The bass staff has a more active accompaniment with slurs and accents.

Fourth system of musical notation. The treble staff contains a complex melodic line with many slurs and accents. The bass staff continues with eighth-note accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs and accents. The bass staff features a more active accompaniment with slurs and accents.

Sixth system of musical notation, the final system on the page. The treble staff has a melodic line with slurs and accents. The bass staff continues with eighth-note accompaniment, ending with a fermata.

- Jaroslav Ježek – *Petite suite* – část *Oh, girls!...*

5. OH, GIRLS!..

Charleston tempo allegro

cresc. molto

pp *cresc. molto*

ff

mf *dim.* *f* *cresc.*

ppp *ppp sub.*

p *f*

cresc. *mf*

mf

pp leggerissimo *cresc.*
sempre pianissimo

mf *cresc.* *molto* *sf*

p *p* *f*

mf *con tutta forza* *sf*

- Jaroslav Ježek – *Bugatti step*

BUGATTI STEP

Allegro molto JAROSLAV JEZEK

The musical score is written for piano and consists of six systems. The first system is marked *Allegro molto* and includes the composer's name, JAROSLAV JEZEK. The score is in 2/4 time and B-flat major. It begins with a series of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. The second system introduces a more active melodic line in the right hand. The third system features a five-measure phrase in the right hand. The fourth system continues the melodic development with a *cresc.* marking. The fifth and sixth systems show further melodic and harmonic progression, ending with a final chord.

© Copyright 1957 by Státní nakladatelství
králové literatury, hudby a umění • Praha

H 2376

Všechna práva vyhrazena
All rights reserved

The musical score consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Dynamics include *marcato*, *sfz*, *mf*, *cresc.*, *p dolce*, and *p*. There are also first and second endings marked with '1.' and '2.'. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

First system of musical notation, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines.

Second system of musical notation, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines.

Third system of musical notation, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines.

Fourth system of musical notation, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines.

Fifth system of musical notation, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines.

Dal § al ♯ e poi Coda

CODA section of musical notation, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines. The word "CODA" is written on the left. Dynamics include *dim.* and *mf*.

Final system of musical notation, featuring treble and bass staves with chords and melodic lines. Dynamics include *p*, *dim.*, *pp*, *ppp*, and *fff*.

Resumé

Bakalářská práce se zabývá na analýzu a popis jazzových prvků v klavírních dílech českých skladatelů v první polovině 20. století. V prvních dvou kapitolách zmiňují dobový kontext, který měl vliv na hudební vývoj vážné hudby na počátku dvacátého století. Dále se věnují charakteristice jazzových tanců, jež měly nesporný vliv na průniky jazzu do české hudby. Následující kapitoly věnují životu a dílu českých skladatelů 1. poloviny 20. století – E. F. Burianovi, J. Ježkovi, B. Martinů a E. Schulhoffovi, ke kterým je následně připojena podrobnější analýza vybraných skladeb zaměřená na jazzové aspekty v těchto kompozicích.

Z analytických sond syntetických klavírních děl vyplývá, že jazzové prvky napomohly vytvoření zcela novému pojetí klavírní literatury a zároveň tak obohatily hudebně-estetickou složku české klavírní hudby v první polovině 20. století. Jazzová hudba jako jedna z mnoha hudebních oblastí tak napomohla k popularizaci vážné hudby.

Summary

Bachelor thesis is focused on the analysis and description of jazz elements in the works of Czech composers in the 1st half of 20th century. Chapters one and two mention contemporary context that influenced the musical development of classical music in the early twentieth century. I choose to characterise jazz dances, which had an undeniable influence on the penetration of jazz into Czech music. Next chapters are devoted to the life and works of selected Czech composers of the first half of the 20th century – E. F. Burian, J. Ježek, B. Martinů and E. Schulhoff, outlining the appended detailed analysis of their work of stylised dances, which demonstrates the essential elements the author brought them under to influence jazz music.

The studies aim analysed jazz elements, which composers seized the ways in the issue and differences between the individual syntheses. I dealt with the description of the specific characteristics of jazz dances that were subsequently styled in piano form. I also deal with a comparison of compositional approaches of individual composers.

For analytical probes synthetic piano works show that jazz elements have helped to create a completely new concept of piano literature in the first half of the 20th century.

ANOTACE

Jméno a příjmení:	Pavína Bonková, Dis.
Katedra:	Hudební výchovy
Vedoucí práce:	Mgr. Gabriela Všeticková, Ph.D.
Rok obhajoby:	2016

Název práce:	Jazzové reflexe v české klavírní tvorbě v 1. polovině 20. století
Název v angličtině:	Jazz reflections in Czech piano music in the first half of 20. century
Anotace práce:	Bakalářská práce je zaměřena na analýzu a popis jazzových prvků ve vybraných dílech českých skladatelů 1. poloviny 20. století. Kromě historického kontextu hudebního vývoje obsahuje také analýzy a komparace konkrétních děl klavírní literatury inspirovaných jazzovou hudbou.
Klíčová slova:	Česká klavírní hudba 1. poloviny 20. století, syntéza, jazz, klavír, tance, hudební analýza
Anotace v angličtině:	The thesis is focused on the analysis and description of jazz elements in selected works of Czech composers of the first half of the 20th century. Apart from historical context of musical development it also includes analysis and comparison of specific works in the piano literature inspired by jazz music.
Klíčová slova v angličtině:	Czech piano music in 1. half of 20. century, synthesis, jazz, piano, dance, musical analysis
Přílohy vázané v práci:	Notové ukázky autorů: <ol style="list-style-type: none"> 1. Emil František Burian – Americká suita pro dva klavíry – I. (ragtime), (fox) 2. Erwin Schulhoff – Fünf pittoresken – část I. Foxtrot, 5 Études de jazz – část Blues 3. Bohuslav Martinů – Loutky (I. sešit) – část Nová loutka (shimmy), Film en Miniature – část Tango 4. Jaroslav Ježek – Petite suite – část Oh, girls!..., Bugatti step
Rozsah práce:	98 stran
Jazyk práce:	Český jazyk