

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA MUZIKOLOGIE



**Jazzové revivaly v období normalizace se zaměřením na
tvorbu Ivana Mládka**

Jazz Revivals in the Period of Normalization with an Emphasis on
Work of Ivan Mládek

Bakalářská práce

Samuel Otlík

Uměnovědná studia
prezenční studium

Vedoucí práce: Mgr. Jan Blüml, Ph.D.

Olomouc

2023

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně a uvedl v ní všechny použité zdroje a literaturu.

V Olomouci dne:

Na tomto místě bych rád poděkoval Mgr. Janu Blümlovi, Ph.D. za vedení mé práce, cenné rady a připomínky.

Obsah

1. Úvod.....	5
2. Stav bádání.....	6
3. Jazzový revivalismus: terminologie.....	8
4. Jazzový revivalismus v českých zemích.....	10
4.1. období do roku 1968.....	10
4.2. jazzové revivaly v období normalizace.....	11
5. Ivan Mládek.....	16
5.1. život a začátek kariéry.....	16
5.2. Banjo Band Ivana Mládka.....	18
5.3. Mládek a jazzový revivalismus.....	20
6. Časopis Melodie.....	22
6.1. charakteristika periodika a jeho přispěvatelů.....	22
6.2. jazzové revivaly v časopisu melodie.....	23
6.2.1. období 1969–1979.....	23
6.2.2. období 1980–1989.....	27
6.3. Ivan Mládek v časopisu Melodie.....	30
7. Závěr.....	35
Résumé.....	37
Soupis pramenů a literatury.....	40

1. Úvod

Předmětem této bakalářské práce jsou jazzové revivaly v období tzv. normalizace, konkrétně v letech 1969–1989, se zaměřením na tvorbu Ivana Mládka jakožto představitele tohoto směru.

Základním cílem práce je zmapovat a přiblížit působení jazzových revivalů ve vymezeném období a zároveň pomocí obsahové analýzy dobového periodika zachytit recepci domácí a zahraniční scény jazzového revivalismu. Jedním z cílů je také popularizace zkoumaného stylově-žánrového typu na českém akademickém poli, kde je mu dosud věnována pouze jedna práce.

Práci lze rozdělit do dvou částí: teoretické a praktické. V teoretické části se budu primárně zabývat problematikou definice jazzového revivalismu a terminologickým uchopením zkoumaného tématu. Z důvodu uvedení do historických souvislostí se pokusím představit přednormalizační vývoj jazzových revivalů v českých zemích, načež se pomocí profilů jednotlivých zástupců revivalismu budu snažit demonstrovat význam těchto souborů v kontextu mezinárodní revivalistické scény.

Metodologicky práce uplatňuje historiografický pohled v kombinaci s analytickým. V části praktické jde především o analýzu měsíčníku *Melodie* v letech 1969–1989; nejprve za pomoci vyhledávání klíčových slov je užito komparace výskytu jazzu a ostatních stylů v tomto periodiku. Otázkou je totiž recepce domácí a zahraniční scény jazzového revivalismu v kontextu nejen ostatních stylově-žánrových typů, ale i konkrétních jazzových směrů, ve vztahu ke kulturně politickým zásahům do obsahu periodika a následného ovlivnění dílčích aspektů týkajících se článků věnovaných jazzu.

Jedním z představitelů revivalistického hnutí je hudebník Ivan Mládek, který se stal svěbytnou postavou české populární hudby druhé poloviny 20. století. Výzkumnou otázkou budiž Mládkova tvorba ve spojení s tradičním jazzem a její zachycení v širších souvislostech české populární hudby. Dále také zejména role hudební publicistiky na případnou kanonizaci Mládkovy osobnosti a tvorby; za předpokladu, že bylo jeho působení věnováno nemalé množství textu v časopisu *Melodie* je také na snaze zjistit, za jakých okolností a v jakých konotacích se tak dělo.

2. Stav bádání

V českém prostředí můžeme naléznout několik publikací a prací, které se věnují problematice jazzu ať už obecně či specificky jazzu v českých zemích. Jedná se především o texty českých muzikologů narozených ve 20. a 30. letech dvacátého století, Lubomíra Dorůžky, Josefa Kotka a Ivana Poledňáka. Ze známých publikací o jazzu jako jsou *Panoráma jazzu* (1990) od Lubomíra Dorůžky, *Československý jazz. Minulost a přítomnost* (1967) od Ivana Poledňáka a Lubomíra Dorůžky, nebo Poledňákových *Kapitolek o jazzu* (1961) jsem vycházel částečně, konkrétně jen ve věci obecných revivalistických charakteristik, neb zde revivaly tvoří zásadní část textu. Posloužil mi též text Ivana Poledňáka *Úvod do problematiky hudby jazzového okruhu* (2020). Informace k profilům jednotlivých souborů mi poskytl třetí díl *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby* z roku 1990 věnovaný československé scéně, také publikace Lubomíra Dorůžky s názvem *Český jazz mezi tanky a klíči: 1968–1989* a vybrané články z časopisu Melodie.

Žádná z uvedených publikací se však nevěnuje výhradně jazzovým revivalům; až na jednu výjimku, a tou je diplomová práce Martina Voříška z roku 1999 s názvem *Český jazzový revivalismus*, která představuje fundovaný přehled historie a vývoje revivalismu u nás a vzhledem k tomu, že je jejím autorem muzikolog dnes působící na Katedře hudební výchovy Pardubické univerzity a mimo to byl jejím vedoucím Ivan Poledňák, považuji ji za relevantní literaturu, ze které jsem vycházel hned v několika segmentech této práce. S doktorem Voříškem jsem si také e-mailem vyměnil zprávy ohledně doporučení k aktuální literatuře týkající se revivalů, bohužel se však této problematice od sepsání své práce nevěnuje. V části věnované přednormalizačnímu vývoji revivalismu a představitelům jazzového revivalu v období normalizace jsem vycházel ze zmíněné Voříškovy práce;

V první části, ve které se zaměřuji na definici jazzového revivalismu a pojmů s ním spojených mi posloužila hesla z několika encyklopedií a slovníků. Z elektronických zdrojů to byla online encyklopedie Britannica (zde zejména heslo „dixieland“) a slovník Grove Music Online (zpracovávající heslo „tradiční jazz“), z tištěných publikací to byla především *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby* (1983).

Četná data jsem též čerpal z tzv. sleeve-notů (textů na obalech gramofonových desek) alb revivalistických souborů. O jazzovém revivalismu na českém území se zmiňuje také slovenská muzikoložka prof. Yveta Kajanová v jejím textu v souborné publikaci *The History of European Jazz* z roku 2018 a zajímavým textem je i *Labyrint jazzu a ráj srdce* od Aleše Bendy z roku 2006 zabývající se historií přerovského jazzového festivalu. V segmentu zaměřeném na Ivana

Mládka a jeho tvorbu jsem využil především knihy *Banjo Band story*, která je jedním z mála do jisté míry seriózních Mládkových vydaných textů.

Psaní této práce doprovázela negativní zjištění týkající se množství literatury vztahující se k tématu jazzových revivalů. Při pátrání v elektronických zdrojích lze narazit na články a publikace, které se zabývají revivalismem jen částečně; mimo nich lze zmínit rozsáhlejší texty o americkém revivalismu (např. *The great jazz revival: A pictorial celebration of traditional jazz*) nebo o revivalismu v Rumunsku (*Jazz revival in Romania 1964–1971*). V rámci stavu bádání jsem se snažil dopátrat aktuální domácí či zahraniční literatury, která by se jazzovým revivalům blíže věnovala. Oslovil jsem v této otázce dramaturga Českého rozhlasu doktora Petra Vidomuse, který se jazzem zabývá a orientuje se v související odborné literatuře a též jsem kontaktoval již zmíněnou prof. Kajanovou. V jistém směru mi jejich doporučení pomohla, ale žádná z nich se netýkala aktuální literatury k jazzovým revivalům obecně, k českým pak už vůbec ne.

3. Jazzový revivalismus: terminologie

Při psaní této práce byl jedním z úskalí problém definice a uchopení pojmu revivalismus a pojmů s ním spojených. Terminologie v oblasti, kterou se v práci zabývám je totiž především vícevýznamová označující většinou dvě odlišné epochy, a proto pokládám za vhodné podat alespoň rámcovou definici výrazů, které se v textu vícekrát objevují. Vycházíme-li z etymologie slova revivalismus, lze v samotném slově najít výrazy „viva“ či „vivum“, v překladu život či živý. Revivalismus tedy možno obecně chápat jako směr, který usiluje o znovuzrození, přivedení zpět k životu. Slovo „revival“ je dnes ve veřejném diskurzu pravděpodobně spojováno především s revivaly rockových a popových hudebních skupin, jenž toto slovo používají ve svých názvech a své působení zasvěcují jedné konkrétní skupině. To se nedá říct o jazzovém revivalismu, který je směrem navracejícím se obecně k původním, starým formám jazzu.

Pokud hledáme ve slovnících heslo „jazz revival“ nebo „jazzový revivalismus“, nenalezneme k tomuto výrazu prakticky žádný bližší výklad. Bývá totiž skrytý pod termínem „tradiční jazz“, který ale není jednoznačný a může odkazovat hned k několika možným významům. Příkladem může být heslo v *Encyklopedii jazzu a moderní populární hudby*, kde je Ivanem Poledňákem tradiční jazz definován jako „označení pro starší vývojové fáze jazzu a zároveň pro revivalistické návraty k tomuto modelu“ a uveden jako označení, které zahrnuje „1. zrod jazzu a archaický jazz; 2. klasický jazz 3. období přechodu k modernímu jazzu (Chicago style, New York style, Kansas city jazz apod.) (...) 4. revivalismus a neworleánská renesance“ s dodatkem, že „výraz tradiční jazz je v našem kontextu obvykle spojován s revivalismem.“¹ Spíše než „revivalistický soubor“ je používán v českých textech „tradicionalistický soubor“ nebo „soubor tradičního jazzu“, nicméně v kontextu této práce mají obě varianty stejný význam, a to označení souboru, jenž interpretoval jazz povětšinou 20.–40. let 20. století (vrcholnou éru swingu lze považovat za horní hranici období, ke kterému se revivaly vrací).

Výraz, který se často objevuje v názvech revivalistických souborů je „dixieland“. Původní význam tohoto slova byl zeměpisný a označoval státy na jihu Spojených států amerických před občanskou válkou. Jako nejstarší jazzový styl se považuje již zmíněný styl neworleánský, který se formoval na začátku 20. století a lze ho charakterizovat jako černošský jazz založený na kolektivní improvizaci nástrojů, který je tvořen melodickou sekcí, sestávající

¹Antonín Matzner, Ivan Poledňák a Igor Wasserberger, *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby I. Část věcná* (Praha: Supraphon, 1983), 351.

z pozounu, kornetu a klarinetu, a rytmickou sekcí, jež tvoří bicí, klavír či kontrabas. Tento styl se na přelomu desátých a dvacátých let 20. století transformoval do jeho bělošské varianty, která je nazývána dixieland. Dixieland se vyznačuje totožným instrumentárem a do jisté míry i repertoárem jako neworleánský styl, na rozdíl od něj má však dixieland volnější vedení hlasů a v rytmicích zde dochází k přechodu akcentů na druhou a čtvrtou dobu v taktu.² V době po druhé světové válce „dixieland“ v podstatě splynul s pojmem „tradiční jazz“ a označoval se tak jakýkoliv soubor, který se snažil interpretovat hudbu neworleánského stylu. Později, jak už jsem výše naznačil, pronikl tento výraz do mnoha názvů samotných souborů (u nás např. Pražský dixieland).³

Terminologie týkající se problematiky jazzového revivalismu není jednotným uceleným polem striktně formulovaných definic pojmů, nicméně se domnívám, že význam jednotlivých použitých výrazů vyplyne v závislosti na kontextu, v němž budou v textu použity.

² Antonín Matzner, „Je rozdíl mezi neworleánským stylem a dixielandem?,“ *Melodie*, roč. 14 (č.1 1976): 22.

³ Martin Voříšek, *Český jazzový revivalismus* (Olomouc: vl. nákl. 1999), 12.

4. Jazzový revivalismus v českých zemích

4.1. období do roku 1968

Často je o československém jazzovém revivalismu psáno jako o fenoménu spojeným zejména s obdobím po Druhé světové válce. Nejstarší ansámbl, který lze považovat za zástupce tohoto směru, vznikl však již v době nacistické okupace v roce 1942. Byl jím soubor s názvem **Bohemian Dixielanders** z Rychnova nad Kněžnou. Jakou podobu měla hudba tímto souborem produkována se však můžeme jen domnívat, jelikož se jednalo o uskupení tvořené především studenty a amatérskými hudebníky, kteří pochopitelně postrádali možnost svoji hudbu nahrávat. Významnou roli ale tento ansámbl sehrál v pozdější době. Jeho členové totiž v roce 1945 přišli jako vysokoškolští studenti do Prahy a dva roky nato spoluzaložili známý Pražský dixieland.⁴

Skutečným milníkem v české revivalistické historii se stal rok 1947. Konkrétně v Praze konaný I. Mezinárodní festival mládeže a studentstva, na němž vystoupil australský **Greame Bell's Dixieland Jazz Band**. Tato skupina vzniklá v roce 1934 tak odehrála koncert improvizovaného jazzu v době, kdy spíše než tradiční jazz byly v oblibě zejména swingové taneční orchestry. Greame Bell se svou skupinou pak téhož roku absolvoval rozsáhlé turné po ČSR a pořídil 4 nahrávky pro vydavatelství Supraphon, které lze považovat za první nahrávky tradičního jazzu na našem území. S přispěním propagace prostřednictvím recenzí a článků jazzového znalce a nadšence Emanuela Uggého měly všechny výše zmíněné události vliv na vznik několika revivalistických uskupení. Za zmínku určitě stojí Prague City Stompers nebo Czechoslovak Washboard Beaters a z něj vycházející již zmíněný **Pražský dixieland** (dříve též Czechoslovak Dixieland Jazz Band). Ten v roce 1948 nahrál instrumentální skladbu *At the Jazz Band Ball*, která se stala první nahrávkou pořízenou domácím jazzovým revivalem.⁵

50. léta se v československém jazzu pojí zejména s fenoménem tzv. charlestonu – znovuoživeného stylu s kořeny ve 20. letech.⁶ Jazz obecně nebyl v této době ideově přípustným stylem. Když však v druhé polovině této dekády začal do Československa pronikat styl zvaný rock'n'roll, ukázal se být jazz, přesněji charleston, akceptovatelnou možností. Činnost tehdy vzniklých uskupení neměla většinou dlouhého trvání, a tak lze mluvit o pouze malém množství významnějších zástupců tradičního jazzu. Významné postavení mělo na revivalistické scéně **Traditional Jazz Studio**, kterému se budu blíže

⁴ Antonín Matzner, Ivan Poledňák a Igor Wasserberger, *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby III. Část jmenná – československá scéna* (Praha: Supraphon, 1990), 437.

⁵ Martin Voříšek, *Český jazzový revivalismus* (Olomouc: vl. nákl. 1999), 51.

⁶ Matzner, Poledňák a Wasserberger, *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby I. Část věcná*, 142.

věnovat později jakožto souboru působícímu v době normalizace. Za mimopražské soubory nelze opomenout úspěšné a dodnes působící **Old Time Jazz Band** z Loučné nad Desnou a **Academic Jazz Band** z Přerova.

O jazzovém revivalu v první polovině 60. let lze mluvit zejména v souvislosti s jazzovými festivaly. V letech 1962 a 1963 proběhly tzv. přehlídky v Karlových Varech a Ostravě. V roce 1964 byl pak v Praze uspořádán první ročník **Mezinárodního jazzového festivalu**, v jehož programu byl tradiční jazz hojněji zastoupen pouze v počátcích. Později byl MJF orientován stále více na progresivní jazzové styly.⁷

4.2. jazzové revivaly v období normalizace

Tato část se zabývá nejvýznamnějšími soubory revivalistického hnutí, které působily v období normalizace, a osobnostmi s nimi spojenými.

Traditional Jazz Studio

Jedním z nejvýznamnějších souborů československé revivalistické scény bylo Traditional Jazz Studio založené v roce 1959. V počátcích působící pod názvem Studijní skupina tradičního jazzu účinkoval tento soubor pod vedením klarinetisty a později i skladatele Pavla Smetáčka. Prvotní zaměření TJS bylo ryze revivalistické a repertoár se skládal téměř výhradně z interpretací skladeb z 20. let (J. R. Morton, L. Armstrong). V roce 1970 vyšla u vydavatelství Supraphon deska s názvem *Traditional Jazz Studio hraje Joe „King“ Olivera*. V druhé polovině 70. let se však stylová orientace skupiny stávala proměnlivou, což zapříčinilo odchod značné části hudebníků ze souboru a jimi následné zakládání jiných revivalistických skupin. Nejdříve to byl příklon k swingové hudbě, poté v 80. letech postupný vývoj k interpretaci kompozic meziválečné avantgardy, moderního jazzu a vlastních skladeb, resp. kompozicí Pavla Smetáčka, který psal a aranžoval skladby pro TJS již počátkem kariéry, tehdy však nikoliv ovlivněný moderními jazzovými styly, nýbrž v duchu tradičního jazzu. TJS spolupracoval oběhem své existence s populárními umělci jako byli Spirituál Kvintet, Eva Olmerová, Hana Hegerová či anglická jazzová zpěvačka Beryl Bryden a vystřídal ve svém obsazení několik renomovaných jazzmanů, z nichž mnoho působilo posléze (či souběžně) v Banjo Bandu Ivana Mládka (J. A. Pacák, M. Pálka, P. Fleischer, S. Macák.) Soubor byl významným reprezentantem československého jazzu v zahraničí, absolvoval desítky koncertů po celé Evropě a v roce 1977 se dokonce jako jeden z mála evropských ansámbľů zúčastnil prestižního jazzového festivalu

⁷ Martin Voříšek, *Český jazzový revivalismus* (Olomouc: vl. nákl. 1999), 101.

Jazz & Heritage v New Orleans. Za svou existenci, která trvala do roku 2009, prošel četnými personálními obměnami, vydal desítky desek a významně se podílel na formování československého revivalismu.⁸

Classic Jazz Collegium

Soubor vznikuvší v roce 1975 byl založen bývalými členy Traditional Jazz Studia potom, co jej z již uvedených důvodů opustili. Jednalo se konkrétně o saxofonisty Josefa Rejmana a Ivora Krátkého a kornetisty Luboše Zajíčka a Jiřího Pechara. Sestavu doplnil pianista Pavel Klikar se saxofonistou a později aranžérem Karlem Mezerou.⁹ Repertoár tvořily jazzové standardy a skladby 20. a 30. let napříč styly – ragtime, blues, spirituál či raný swing.¹⁰ CJC spolupracovali kromě české zpěvačky Evy Svobodové také s několika zahraničními profesionálními jazzovými hudebníky. Jedním z nich byl americký kornetista Wild Bill Davison, který zahájil svou kariéru ve 20. letech. Když bylo tedy v říjnu roku 1976 nahráno album *Wild Bill Davison & Classic Jazz Collegium*¹¹, došlo k prvnímu spojení členů CJC a jejich idolu na společné nahrávce. Rok na to to bylo při nahrávání desky, na které hostoval americký pianista Ralph Sutton.¹² V roce 1983 pak vyšla nahrávka s názvem *Ellingtonia* sestávající z interpretací skladeb Duke Ellingtona. Soubor se stal podobně jako TJS významným popularizátorem tradičního jazzu a jazzu obecně. Vystupoval po celém Československu s výchovnými pořady pro děti, objevil se v populárních televizních pořadech jako *Televizní klub mladých* či *Kavárnička dříve narozených* a též i v tuzemských filmech. Působení ansámblu trvalo až do devadesátých let.¹³

Steamboat Stompers

Skupina Steamboat Stompers byla založena v roce 1968. V čele souboru stál až do roku 1972 bubeník František Hrůza, kterého poté vystřídal trumpetista Jiří Kadlus starší. Hudba souboru vycházela z dixielandu a klasického jazzu 20. let, zdrojem byl především neworleánský styl a později také styl chicagský. Nebylo zde dáváno mnoho prostoru aranži, hudba byla

⁸ Matzner, Poledňák a Wasserberger, *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby III. Část jmenná-československá scéna*, 555.

⁹ Lubomír Dorůžka, *Český jazz mezi tanky a klíči: 1968-1989* (Praha: Torst, 2002), 373.

¹⁰ Matzner, Poledňák a Wasserberger, *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby III. Část jmenná-československá scéna*, 78.

¹¹ „Wild Bill Davison & Classic Jazz Collegium,“ Discogs, cit. 21. 6. 2023, <https://www.discogs.com/release/5372314-Wild-Bill-Davison-Classic-Jazz-Collegium-Wild-Bill-Davison-Classic-Jazz-Collegium>

¹² Deska s názvem *Ralph Sutton & Classic Jazz Collegium* vyšla v roce 1979.

¹³ Lubomír Dorůžka, *Český jazz mezi tanky a klíči: 1968-1989* (Praha: Torst, 2002), 373.

z velké části postavena na improvizaci např. klarinetisty Jaromíra Konůpky, banjisty Františka Turka nebo pianisty Karla Kalese. Čím se Steamboat Stompers odlišovaly od zbytku revivalistické scény, byl scatový zpěv Antonína Tonyho Brycha. Ten také přispíval k utváření jakési komičnosti, která se stala pro vystupující soubor typickou. „Gramofonová deska nemůže sice zachytit také vizuální stránku jejich vystoupení, která je pro Steamboat Stompers tak typická, ale i samotný zvukový záznam hodně napoví, že jde o zábavu v tom nejlepším slova smyslu v jejím uceleném pódiovém podání.“¹⁴ Skupina působila v **Salónu tradičního jazzu**, kde měla v 80. letech svůj vlastní pravidelný program, ve kterém představovala publiku formou hostujících souborů ostatní zástupce tradičního jazzu. Značný odstup od jazzového elitářství lze spatřovat i v pořádání tanečních večerů s výukou tance. Soubor hrál na několika tuzemských i zahraničních jazzových festivalech a v roce 1977 nahrál v Západním Německu desku pro vydavatelství WAM s názvem *Prag*. Činnost Steamboat Stompers trvala (v několikrát pozměněné sestavě) až do roku 2019.¹⁵

Jazz Fiddlers

Skupina Jazz Fiddlers působila v 70. a 80. letech nejprve pod vedením Karla Mezery, poté byla vedena saxofonistou Petrem Karenem. Ten udával směřování celému ansámblu svou dramaturgií, jež byla specifická kladením důrazu na méně populární písně a distancováním se od aranžování nových kompozicí, což je patrné na desce *(N)evergreens* z r. 1988, a to jak v samotném názvu, tak ve výběru skladeb. Vedle Karena byli důležitou součástí Jazz Fiddlers zpěvačka Jitka Vrbová a pianista Petr Skočdopole, vynikající ve stylovém provedení všech odvětví tradičního jazzu. Přes veškeré kvality a vysokou vytíženost se však soubor rád prezentoval především jako amatérský.¹⁶

Metropolitan Jazz Band

Možná více než skupina založená v roce 1972 je stěžejnějším pro revivalismus v normalizaci jméno jejího zakladatele Josefa Krajníka. Ten se stal nejen zkušeným vedoucím souboru, ale také manažerem a dopravcem. Organizoval zájezdy pro mnoho československých i východoněmeckých skupin a mnohým z nich také zajistil dopravu na jazzový festival San Sebastian ve Španělsku. V roce 1980 se stal zástupcem Gustava Broma v Pragokonzertu, získal

¹⁴ Zbyněk Mácha, sleeve note LP *Steamboat Stomp*, 1987.

¹⁵ Matzner, Poledňák a Wasserberger, *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby III. Část jmenná-československá scéna*, 506.

¹⁶ Matzner, Poledňák a Wasserberger, *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby III. Část jmenná-československá scéna*, 259.

tím malé zvýhodnění pro svůj soubor, který se posléze mohl zúčastnit například dixielandového festivalu v Texasu. MJB vydal desky *Dixieland* a *Spirála* (obě 1983), jejichž obsah tvořily jak skladby domácích autorů, tak skladby dixielandové i swingové (*Blueberry Hill*).¹⁷

Jazzofonický kvintet

Jazzofonický kvintet (též Jazzofonický orchestr) vznikl v polovině 70. let. Od začátku byli jeho součástí kornetista Petr Hasman, pianista Jaroslav Kos, banjista Ondřej Ernyei a trumpetista Ladislav Gerendáš, který se stal později členem Banjo Bandu Ivana Mládka, kde vystupoval pod jménem Géza. Sestava byla doplněna o saxofonisty a další muzikanty (odtud pozdější alternativní název Jazzofonický orchestr) a vznikly nahrávky pro sérii *Mini Jazz Klub* vydavatelství Panton i pro dlouhohrající desku *Jazzofonický orchestr*. Skupina se v 80. letech účastnila domácích festivalů v Přerově a Karlových Varech, úspěch sklídila také ve Francii na festivalu v Dunkerque v roce 1985.¹⁸

Originální pražský synkopický orchestr

OPSO lze považovat za jednoho z nejvýznamnějších představitelů jazzového revivalismu u nás i v zahraničí, a to i v době ponormalizační. Vznikl v roce 1974 z iniciace nadšenců dlouhodobě se věnujícím studiu raného jazzu a sběratelství jeho nahrávek. V čele souboru stál Pavel Klikar, který za sebou měl již zkušenosti např. z Classic Jazz Collegia a který se významnou mírou podílel na jedinečném interpretačním a stylovém vyznění, které se pro OPSO stalo typickým. Jak je na obalu jedné z desek uvedeno, pro OPSO je charakteristické *usilování o rekonstrukci zapomenutých herních a zpěvných technik na základě studia dobových pramenů a z toho vyplývající odklon od dnes běžných interpretačních norem*.¹⁹ Toho bylo docíleno jednak pečlivou dramaturgií repertoáru, která vycházela z důkladné znalosti a muzikologického vhledu do raně jazzových nahrávek a jejich následných rekonstrukcí, a jednak používáním starých původních hudebních nástrojů. Soubor později doplnili hráči na plátkové nástroje František Rubáš s Janem Štolbou a tváří souboru se stal zpěvák Ondřej Havelka. Členové souboru opustili svá povolání, čímž utvořili OPSO profesionálním uskupením, který s velkým úspěchem

¹⁷ Lubomír Dorůžka, *Český jazz mezi tanky a klíči: 1968-1989* (Praha: Torst, 2002), 382.

¹⁸ Matzner, Poledňák a Wasserberger, *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby III. Část jmenná-československá scéna*, 237.

¹⁹ Sleeve note, OPSO – *Sám s děvčetem v dešti*, 1989.

koncertoval i na prestižním festivalu v nizozemské Bredě a vydal několik dlouhohrajících desek pro domácí a z nemalé části i pro zahraniční distribuci.²⁰

Slovenská scéna

Mluví-li se o revivalismu v Československu, bývají zmiňovány především soubory působící v Praze, resp. v Čechách. Svou pozornost si ale určitě zaslouží i představitelé revivalismu na Slovensku. Jedním z nich je bratislavský **Revival Jazz Band** založený už v roce 1963 a působící do roku 1978. Repertoár zahrnoval jak tradiční jazzové a swingové skladby, tak i adaptace vážné hudby (Brahmsovy *Uherské tance*) a lidových písní (*Červené jablčko*). V textu na obalu eponymního alba z roku 1975 výstižně charakterizuje postoj souboru Igor Wasserberger: „Skupině Revival Jazz Band však nejde o revivalismus ve smyslu úzkostlivého následování inspiračních zdrojů; spíše navazuje na původní funkci jazzu; přinášet radost ze spontánní, invenční hudby co nejširšímu okruhu lidí.“²¹

Působení souboru se v začátcích prolínalo se skupinou **Traditional Club Bratislava**, která byla činná v letech 1961–1969 a na jejíž činnost navázal **Nový Tradicionál**. Ten byl z velké části tvořen muzikanty Tanečního orchestru Československého rozhlasu a mnohé pořadatele jazzových festivalů zaujal zejména díky osobité interpretaci skladeb neworleanského jazzu (např. *St. James Infirmary Blues*) i klasické hudby jako v případě RJB. V popředí aranžmá stály dechové nástroje a improvizací party, které dokázaly z písní v běžném provedení trvající 3 minuty utvořit desetiminutovou skladbu.²²

Další představitelé

Revivalistických souborů, které působily nebo vznikly v normalizační době bylo mnoho a ve výčtu jsem se snažil o vystihnoutí základních charakteristik souborů a jejich vlivů na revivalistickou scénu. Několik z nich jsem nezmínil, ale určitě by bylo záhodno, aby se jejich jména v této práci objevila. **Senior Dixieland** vzniklý v roce 1976 prosazoval interpretaci instrumentálních skladeb neworleanského období jazzu bez aranží, účastnil se domácích i zahraničních festivalů a objevoval se i na televizních obrazovkách. Z dalších představitelů pak lze jmenovat již zmíněný **Academic Jazz Band** z Přerova, **Hot Club Mladá Boleslav** nebo amatérský **Jazz Antikvariát** z Prahy.

²⁰ Matzner, Poledňák a Wasserberger, *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby III. Část jmenná-československá scéna*, 396.

²¹ Igor Wasserberger, *Revival Jazz Band* (Bratislava: Opus, 1975)

²² Matzner, Poledňák a Wasserberger, *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby III. Část jmenná-československá scéna*, 383.

5. Ivan Mládek

Jednou z nejvýznamnějších osobností československé hudební scény 70. a 80. let obecně byl bezesporu Ivan Mládek. Zdůvodnění, proč jeho tvorbu a působení zařazují do jazzového revivalismu uvádím v jedné z kapitol níže.

5.1. život a začátek kariéry

Ivan Mládek se narodil 7. února 1942 v Praze. Studoval na Průmyslové škole strojnické a Vysoké škole ekonomické, kde také získal titul inženýra. Jako dítě neměl k hudbě kladný vztah: „Vypadalo to v dětství se mnou spíš na malování nebo dokonce i na sport, muzika byla pro mě spíš utrpením.“²³ Jako školák se se svým bratrem učil hře na housle u známého pražského kapelníka Vítězslava Štochla, ale ani housle mu nepomohly k projevení většího zájmu o hudbu. Později se na chmelových brigádách seznamoval s hrou na kytaru, na kterou mu díky jeho houslové minulosti nedělalo problém zahrát i složitější akordy. O jeho osudu pravděpodobně rozhodlo setkání s tehdy v Čechách neobvyklým nástrojem – banjem. Když si poté v Praze opatřil za třicet korun své první banjo, nástroj od té doby až na pár výjimek nezměnil.

Kolem roku 1958 začal Mládek při svých studiích objevovat americký tradiční jazz, který zásadně ovlivnil jeho budoucí počínání v hudbě. V roce 1960 založil spolu s klavíristou Františkem Safertalem a klarinetistou Jaromírem Konůpkou dixielandovou skupinu s názvem Storyville Jazz. Tento soubor hrával v mnoha pražských podnicích (Reduta, Pygmalion, agitační středisko na Hřebenkách) a jeho repertoár se skládal z instrumentálních verzí skladeb jazzových hvězd jako Fats Waller, Hot Five and Hot Seven nebo Bix Beiderbeck. Banjo v tomto uskupení však mělo funkci pouze doprovodného nástroje, a proto Mládka za nějaký čas přestalo účinkování bavit a začal pomýšlet na skupinu, jejíž hudba by byla primárně postavená na banjové hře. Začala se tak následně formovat první uskupení tohoto charakteru, což později vyústilo ve vznik populárního Banjo Bandu.

V letech 1961–1966 vystřídal Mládek mnoho hudebních formací, které sám inicioval. Koncem roku 1961 hrál v triu s kytaristou Milošem Vychytillem (v roce 1962 ho vystřídal Jiří Čech) a banjistou Jiřím Špatenkou, v roce 1965 hrál s Janem Fleischerem (druhé banjo), Pavlem Skálou (valcha), Jiřím Halekalem (violoncello) a Janem Melšíkem (kytara). V témže roce hrál v kvartetu se svým bratrem Martinem (tenor banjo), Markem Čermákem (pětistrunné banjo) a s tubistou Václavem Dědinou. V listopadu roku 1966 vystoupila v Camp Clubu v Riegrových sadech skupina ve složení Mládek (banjo), Jan Fleischer (kytara), Milan Udržal (valcha) a Jerzy

²³ Ivan Mládek, *Banjo Band Story* (Praha: Blízká setkání, 1995), 5.

Ziembrowski (kontrabas). Toto uskupení instrumentálně zahrálo skladby Twelfth Street Rag, Side by Side a český šlágr Zuzana. Po úspěchu tohoto vystoupení začal Mládek vystupovat společně s klavíristou Pavlem Skálou a basistou Jerzym Ziembrowským jako soubor pod názvem Old Time Trio na jam sessionech v Poetickém klubu Viola v Praze. Ve vysokoškolském klubu Vltava pak pod názvem Jazz QB (Mládek, Skála, Ziembrowski, Udržal, Fleischer). Jazz QB vystupoval také v Národním domě na Smíchově, kde byla v té době pořádána setkání trampů, tzv. saloony. Na těchto folkových a country večerech si trampové promítali němé grotesky, které si nechali souborem Jazz QB živě instrumentálně doprovázet. Mládek také často koncertoval v horských chatách či rekreačních střediscích spolu např. s Jiřím Stivínem, Janem Pacákem nebo Michalem Kratochvílem.

Na podzim roku 1967 narukoval Mládek jako pomocník finančního náčelníka na vojnu, během níž se však díky známostem a jeho relativní popularitě na hudební scéně v Praze mohl hudbě věnovat nadále. Hrál se svou skupinou či s triem KTO a jamoval po různých pražských podnikcích. 7. listopadu 1968 emigroval do Francie, kde byl v předchozích letech na několika stážích a kde se, krátce potom, co se naučil hře na balalajku, živil hraním v ruských klubech v Paříži (nejvíce v bělogvardějském kabaretu U Careviče).²⁴ Následující rok se vrátil zpět do vlasti a obnovil soubor Old Time Trio pro koncertování v klubu Vltava společně s Václavem Dědinou, Jiřím Čechem, Pavlem Skálou a bubeníkem Tomášem Procházkou. Klub Vltava byl nedlouho na to zrušen, OTT tudíž hrálo pouze v klubu Viola, navíc mu Pražským kulturním střediskem nebyla udělena kvalifikace, což vedlo k rozpadu souboru. Ještě téhož roku založil Mládek s banjistou Františkem Turkem Duo Banjos.²⁵ Do této doby hrál Mládek pouze hudbu instrumentální a neautorskou. První vlastní skladbu napsal Mládek na popud Jana Pacáka, který zažádal o melodii pro své sólové vystupování; jednalo se o píseň později známou jako *Láďa jede lodí*, kterou otextoval Zdeněk Svěrák. Krátce na to dostal Mládek nabídku hrát se skupinou White Stars. Banjista skupiny, Marko Čermák, nabídl Mládkovi doprovázet skupinu na mandolínu. Mládek, přestože mandolínu nikdy v životě v ruce nedržel, nabídku přijal a dva dny na to odehrál první koncert s White Stars, po kterém těsně následovalo nahrávání desky *Písně amerického západu*, na které účinkovaly také skupiny Spirituál Kvintet a Greenhorns.²⁶²⁷ V Mládkově hře na mandolínu, zaznamenané na nahrávkách, lze rozpoznat riffy a obraty typické pro Mládkovu hru na banjo.

²⁴ Mládek, *Banjo Band Story*, 26.

²⁵ Mládek, *Banjo Band Story*, 32

²⁶ White Stars na albu nahráli tři písně, a to Vůz do Tennessee, Jesse James a Čekání na vlak. První a třetí píseň vyšly v roce 1970 také samostatně na gramofonových deskách.

²⁷ Mládek, *Banjo Band Story*, 33.

5.2. Banjo Band Ivana Mládky

V roce 1970 se konal v pražské Lucerně Druhý Folk a Country festival, na který byl Mládek pozván k účinkování se svou skupinou, tehdy ještě s neupřesněným názvem. Navzdory Mládkově nevědomosti byl soubor na plakátu uveden jako Banjo Band Ivana Mládky, což Mládkovi přes jeho následný nesouhlas dalo impuls k personálnímu obohacení souboru a secvičení krátkého repertoáru. Ve složení Mládek, Jiří Augusta a Jiří Příbyl (tenorová banja), Pavel Skála (varhany), Eva Roitová (klavír), Václav Dědina (tuba) a Aleš Sládek (valcha) tak zahrál Banjo Band čtyři instrumentální skladby: jednu z písní George Formbyho, *Snow Dear Rag*, *Twelfth Street Rag* a do stylu ragtimu upravenou populární píseň Jaromíra Vejvody *Škoda lásky*. Po tomto úspěšném vystoupení se skupina potkala a dále spolupracovala s Jiřím Havelkou, šéfredaktorem Malých žánrů v Supraphonu a Čestmírem Klosem, redaktorem časopisu Melodie.

V roce 1971 byly nahrány a vydány první zvukové nahrávky Banjo Bandu. Vyšly v podobě krátkohrající desky (SP) u vydavatelství Supraphon a jejím producentem byl právě zmíněný Čestmír Klos. Nahrávka obsahovala skladby *Chodidla* a *Upírova píseň*. První zmíněná skladba je českou verzí hitu *Happy Feet* z roku 1930 s textem Jiřího Voskovce a Jana Wericha, druhá skladba je Mládkovou první, u které je autorem jak textu, tak i hudby. Obě skladby nazpíval Jan Pacák (vystupující pod jménem Jeňýk Pacák). Rok na to vyšel singl obsahující již zmíněnou píseň *Škoda lásky* a známou polku *Hezky od podlahy* od Jaroslava Jankovce. Skladby byly nazpívány Spirituál kvintetem, ačkoliv tento údaj na desce není nikde uveden.²⁸ Manažerem skupiny se stal Přemysl Černý a kapela, jež se začala profesionalizovat, hrála v sestavě Mládek, Příbyl, Augusta (banja), Tomáš Procházka (bicí) a Jiří Čech (baskytara). Po několikaměsíčním hraní po pražských podnicích spojil Čestmír Klos skupinu s režisérem Janem Schmidem, čímž začala spolupráce a pozdější účinkování v pražském divadle Ateliér v písničkových pořadech *Večer na pokraji lesa* a *Každý máme něco*. V dubnu 1972 dostala skupina pozvání od šéfredaktora časopisu Melodie Stanislava Titzla na jazzový festival do Přerova, kde její vystoupení (pouze instrumentální) sice u kritiků úspěch nesklidilo, zato si jej oblíbil tehdejší šéfredaktor hudebního oddělení v rozhlasu, který s BB zhotovil téhož roku tři nahrávky, jež byly následně zakoupeny americkou nahrávací společností Tempo Hollywood.²⁹

²⁸ Mládek, *Banjo Band Story*, 40.

²⁹ Mládek, *Banjo Band Story*, 47.

Na jaře roku 1973 přijal Mládek nabídku angažmá v hudební country skupině Mustangové, stále však působil a nahrával s BB. Píseň *Rožnovské hodiny* se stala první, na které můžeme slyšet Mládkův zpěv. V dalších letech byly nahrány pro rozhlas skladby jako *Kam s ním?*, *Jez*, *Linda*, *Dívka s doličky*, *Černá hodinka*, *Medvědi nevědí* nebo *Neopatrný křeček*, které tvořily obsah později vydané dlouhohrající desky. Roku 1975 se stal manažerem skupiny František Pecka, dřívější manažer Waldemara Matušky nebo Angela Michajlova.

Rok 1976 lze považovat za začátek éry největšího vzrůstu popularity BB a Ivana Mládka. Z části za tím stál prostor ve vysílání rozhlasu, který byl písním BB věnován a z části také vydání desky *Dobrý den!*. Ta vyšla u vydavatelství Panton, obsahovala celkem 18 písní a stala se zároveň nejúspěšnější deskou BB, o čemž vypovídá i její několikanásobné uvádění na trh až do roku 1981.³⁰ V době obrovské popularity Banjo Bandu doplnili sestavu další dva hudebníci. Trumpetista Ladislav Gerendáš (vystupující jako Géza G.) a jazzový klavírista Zdeněk Kalhous. Proměnila se také dramaturgie živých vystoupení, které byly kombinací písní, komických gagů Pešáka a Gerendáše a Mládkova mluveného slova. Na tubu hrával také Václav Dědina a na valchu Jan Bošina. K popularitě souboru přispělo také několik pořadů natočených pro Československou televizi. V roce 1977 koncertovala kapela se svými pořady *Přepojujeme na Grand Prix* a *Pojď se mnou do zoo*, nahrála a vydala desku *Nashledanou!*. Koncem 70. let měl soubor stále angažmá v Klicperově divadle v Kobylisích a začal spolupracovat s hercem Luděkem Sobotou, který nazpíval několik nahrávek s BB, což vyústilo v realizaci dlouhohrající desky *Ivan Mládek uvádí Ludka Sobotu* (1979).

Na začátku 80. let vyšla deska *Předposlední leč* a skupina podnikala koncertní turné v Západním Německu. V důsledku zhoršení vztahů mezi členy, byla činnost BB Mládkem ukončena též s odůvodněním vytrácení se původního účelu skupiny, a to pobavení a nadšení pro hudbu. Mládek tedy založil soubor nazvaný Lidový orchestr jazzových nástrojů, který se z většiny personálně skládal ze stejných členů jako BB (přibyl trumpetista a kytarista Vítězslav Marek nebo valchista Jan Mrázek), byl však určen pro hraní v malých klubech a salónech jako tomu bylo v počátcích. Přesto byla deska nahraná tímto uskupením vydána beze změny, s titulem Banjo Band. Od druhé poloviny 80. let již nelze BB řadit mezi zástupce revivalistické scény, tudíž již není v zájmu této práce jeho působení v tomto období podrobně rozebírat. Snad jen nastínit, že se BB vydal směrem interpretace autorských písní v duchu lidové hudby s důrazem na dechové nástroje. V devadesátých letech je působení souboru spojeno

³⁰ „Banjo Band Ivana Mládka – Dobrý Den!“, Discogs, cit. 21. 6. 2023, <https://www.discogs.com/master/304497-Banjo-Band-Ivana-Ml%C3%A1dka-Dobr%C3%BD-Den>

s účinkováním na televizních obrazovkách, což mělo dopad na koncertní činnost, ke které se soubor naplno vrátil až po roce 2000.

5.3. Mládek a jazzový revivalismus

Když se řekne Ivan Mládek, není v obecném diskurzu jazz zřejmě prvním termínem, který je s ním spojován. Řadit k jazzovému revivalismu však jeho tvorbu zejména 70. let určitě lze. Budeme-li považovat za reprezentativní nahrávky vydané na deskách v letech 1976 a 1977, je jedním ze znaků samotné nástrojové obsazení souboru, které je v základu totožné jako v mnoha souborech tradičního jazzu působících v této době. Rytmickou sekci tvoří tuba a bicí nástroje, doprovodnou banjo, kytara nebo klavír a melodickou pak trubka či klarinet. Mládek je výrazně ovlivněn jazzem 20. a 30. let, nejvíce dle jeho slov hudbou Hot Five, Fatse Wallera nebo George Formbyho, jejichž hudbu si poté také přejímal a opatřil svými texty.³¹ O BB jakožto zástupci revivalismu lze mluvit také v souvislosti s předešlým či souběžným působením členů v jiných jazzových souborech – např. již zmíněný Gerendáš (Jazzofonický orchestr), Marek a Fleischer (Traditional Jazz Studio) nebo saxofonista Svatobor Macák (Classic Jazz Collegium). Čestmír Klos jako jeden z prvků typických pro BB uvedl muzikantský nadhled, který je dle něj „patrný z každého zahraného taktu a staví kapelu vně celé naší tradicionalistické scény“³². Ve vztahu k oné scéně postavil Klos Banjo Band také takto: „S tradicionalistickými orchestry, které své výlety do jazzové historie berou u nás většinou smrtelně vážně, má zhruba shodný instrumentář, ale zcela odlišné zacílení.“³³ Martin Voříšek ve svém textu o jazzovém revivalismu pak hovoří o BB jakožto ansámblu, „jehož příslušnost ke hnutí jazzového revivalismu lze považovat spíše za vztah vzájemné inspirace“³⁴, který hudebně vychází ze „swingového dixielandu“³⁵ a jehož písně „uvádí při svých vystoupeních řada amatérských dixielandů, což v jistém smyslu přispívá k popularitě těchto souborů i daného stylu.“³⁶

Mládkovo jméno je obecně často spojováno s country a tramskou hudbou, což je jednak zapříčiněno obsahem textů, jejichž tematikou je mnohdy příroda, les či voda (Mládkovy písně se tak staly součástí mnoha různorodých zpěvníků³⁷ i kompilačních alb tramské hudby³⁸) a

³¹ Lenka Hloušková, „Ivan Mládek: Kraviny nestárnou,“ Novinky.cz, cit. 20. 6. 2023

³² Čestmír Klos, *Banjo Band Ivana Mládka – Dobrý Den!* (Praha: Panton 1976).

³³ Čestmír Klos, „Banjo Band - jazzová lidovka?,“ *Melodie*, roč. 15 (č.8 1977): 7.

³⁴ Martin Voříšek, *Český jazzový revivalismus* (Olomouc: vl. nákl. 1999), 125.

³⁵ Tamtéž.

³⁶ Voříšek, *Český jazzový revivalismus*, 126.

³⁷ Např. *Vodácký zpěvník 1 a 2* (Klika, 2014)

³⁸ *Řeka hučí* (Multisonic, 1992) nebo *Píseň severu* (Multisonic 1995)

jednak i jeho působením v 90. letech, ať už s BB (jedno z alb nese název *Písničky na chatu*) nebo s kapelou Noví Zelenáči, nebo v jeho populárních televizních pořadech *Čundrcountryshow* a *Country estráda*.

Mládkova skupina v 70. a 80 letech jistě nebyla ryzím jazzovým revivalem, který by jezdil reprezentovat československou tradicionalistickou scénu na festivaly do zahraničí, nicméně vzešla z amatérských dixielandových skupin a lze ji považovat za jazzový revival ojedinělého charakteru.

6. Časopis Melodie

6.1. charakteristika periodika a jeho přispěvatelů

Časopis Melodie byl hudebním měsíčníkem, jenž začal vycházet v roce 1963 a jenž vycházel až do roku 2000. Oblastí jeho zaměření byla populární hudba a jazz a veřejné domácí i zahraniční dění s nimi související. Vedle samostatných článků zabývajících se jednotlivými tématy tvořily časopis pravidelné a nepravidelné rubriky. Mezi populární rubriky patřily například *Jak já to slyším*, v níž osobnost populární hudby vyjadřovala svůj postoj k určitým nahrávkám, nebo *Pro váš gramofon*, kde mohli čtenáři nalézt doporučení redakce na právě vycházející hudební desky. Časopis obsahoval také mnoho rozhovorů se zpěváky, hudebníky či skladateli nebo recenzí nahrávek a s nimi rovněž reakce čtenářů na ty z předešlého čísla. V redakci a v jejím vedení se v průběhu let vystříдалo několik muzikologů a hudebních publicistů. Jedním z nich byl Lubomír Dorůžka narozený v roce 1924 a působící jako šéfredaktor Melodie v letech 1964–1971. Vystudoval hudební vědu později spolu s anglickou a americkou literaturou na Univerzitě Karlově v Praze. Předmětem jeho zkoumání byl primárně jazz, do kterého ho v době studií zasvětil mj. Emanuel Uggé. Dorůžka působil jako redaktor měsíčníku Jazz nebo Hudební rozhledy, v Melodii zavedl v roce 1969 čtrnáctideník Aktuality Melodie vedený Čestmírem Klosem. Působil také v zahraničním oddělení vydavatelství Supraphon a byl jedním ze zakladatelů a poté vedoucím programu a ředitelem Mezinárodního jazzového festivalu v Praze. Z jeho mnoha textů lze jmenovat *Československý jazz. Minulost a přítomnost* (spolu s Ivanem Poledňákem), *Panoráma populární hudby 1918/1978* nebo *Český jazz mezi tanky a klíči*.³⁹ V roce 1971 nastoupil po Dorůžkovi jako šéfredaktor melodie Stanislav Titzl, který v této funkci působil až do roku 1984, kdy byl na jeho místo dosazen Miroslav Kratochvíl. Titzl do roku 1970 psal pro periodikum Státního hudebního vydavatelství s názvem Hudba pro radost propagující populární hudbu, kde publikoval zejména rozhovory s pamětníky swingového období. Byl dramaturgem a předsedou festivalů populární hudby u nás a nelze též opomenout jeho producentskou činnost a s ní spjatý podíl na vzniku série *Mini jazz klub* vydavatelství Panton.⁴⁰ Jako dalšího významného přispěvatele lze určitě zmínit Antonína Matznera. Plzeňský rodák narozený v roce 1944 začal pro Melodii psát roku 1964, působil v Československém rozhlasu, Gramofonovém klubu a funkci zastával i na ministerstvu kultury ČSR. Věnoval se modernímu jazzu či filmové hudbě, podílel se významně na

³⁹ Matzner, Poledňák a Wasserberger, *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby III. Část jmenná-československá scéna*, 107–108.

⁴⁰ Matzner, Poledňák a Wasserberger, *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby III. Část jmenná-československá scéna*, 550–551.

Encyklopedii jazzu a moderní populární hudby a byl producentem více než stovky převážně jazzových dlouhohrajících desek pro vydavatelství Supraphon i Panton.⁴¹ V letech 1963–1983 byl členem redakční rady *Melodie* také muzikolog Josef Kotek. Z přispěvatelů a členů redakce pak lze dále jmenovat muzikology a publicisty Igora Wasserbergera, Jiřího Černého, Ivana Poledňáka nebo též hudebníky působící také v poli publicistickém Jana Pacáka či Karla Velebného.

6.2. jazzové revivaly v časopisu *melodie*

Analýzu jsem z praktických důvodů rozdělil do dvou období tak, aby byl co nejvíce zachován stejný časový úsek a aby rozdělení pokrývalo dvě dekády. První období jsem vyčlenil od roku 1969 do roku 1979, druhé pak od 1980 do 1989. V první řadě uvádím pro nastínění kontextu analýzu výskytu zmínek o jazzu a ostatních vybraných stylech a žánrech, kterou jsem provedl pomocí vyhledávání klíčových slov v jednotlivých ročnících časopisu. Poté přecházím k výskytu samotných jazzových revivalů a jejich podílu ve všech textech vztahujících se k jazzu.

6.2.1. období 1969–1979

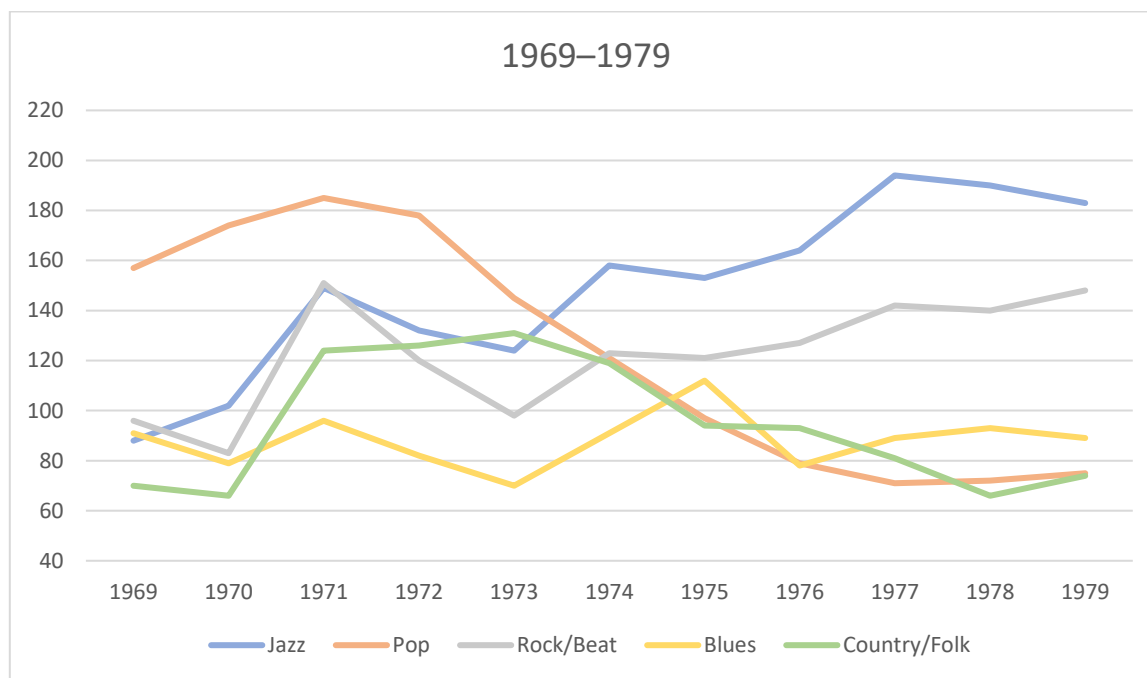
Zkoumaným obdobím je takzvaná normalizace, období, které začíná rokem 1969, kdy na místo generálního tajemníka KSČ Alexandra Dubčeka usedá Gustáv Husák. Značné omezování na svobodě vyústilo např. ve vydání manifestu *Charta 77*. V roce 1971 opustil místo šéfredaktora *Melodie* Lubomír Dorůžka, a to zejména z důvodu cenzury článků a omezení hudební publicistiky v oblasti rocku a západní hudby obecně.⁴²

Vyhledáváním klíčových slov v digitalizované verzi časopisu jsem získal údaje o výskytu výrazů týkajících se jednotlivých stylů. Pro lepší přehlednost jsem stanovil čtyři styly, které lze obsahově v *Melodii* považovat za konkurenty jazzu; jsou to pop, rock nebo též beat, blues a country/folk. Z výsledků lze vyčíst, že v první polovině 70. let značně dominuje pop, jehož frekvence v druhé polovině ale postupně klesá a v čele všech stylů se se znatelným odstupem objevuje jazz. Tomu četností v první polovině konkuruje rock, zčásti pak country a folk. Jak lze vidět, jazz, na základě klíčových slov s ním spojených, tvoří ve vztahu k ostatním

⁴¹ Matzner, Poledňák a Wasserberger, *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby III. Část jmenná-československá scéna*, 348–349.

⁴² Černý, kritik bez konzervatoře, 65

vybraným stylům poměrně diskutované téma. Jaký podíl z tohoto množství tvoří právě jazzové revivaly, zjišťuji v textu níže.



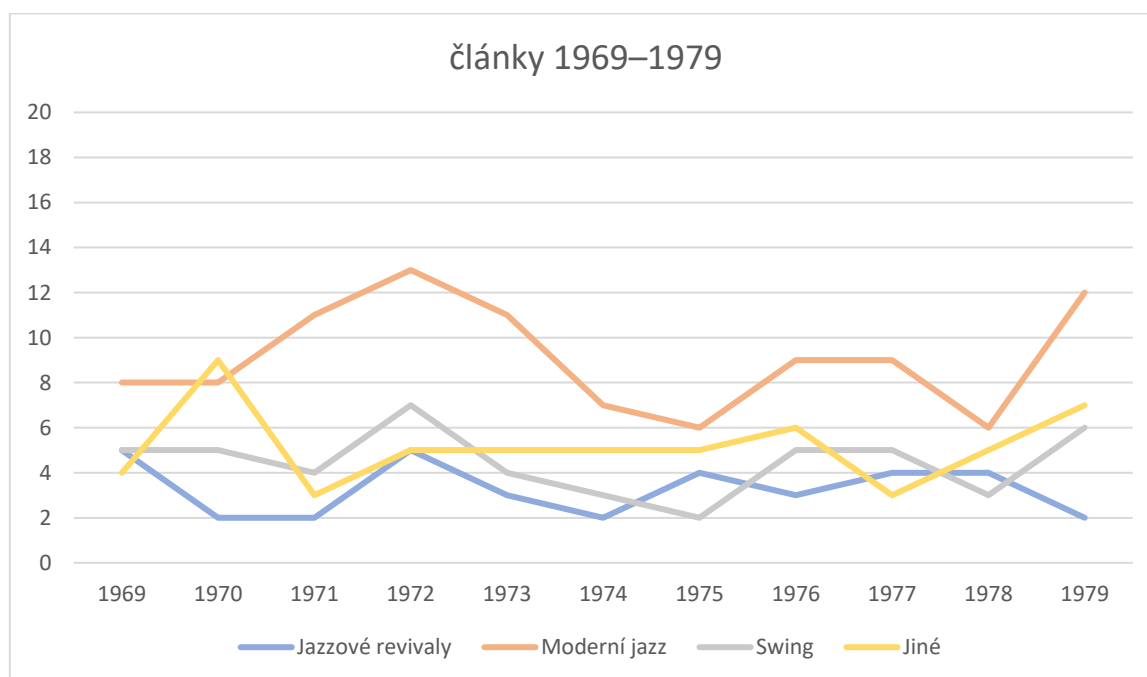
Graf č. 1

Zjistit kolik z celkového textu věnovaného jazzu tvoří tradiční jazz a revivalistické hnutí by bylo na základě klíčových slov poměrně složité a výsledek by jistě z důvodu terminologicko-pojmové propustnosti různých jazzových podstylů nebyl relevantní. Analýzou všech jednotlivých čísel periodika jsem tedy sledoval, kolik pozornosti bylo věnováno tradicionalistickým či revivalistickým souborům a kolik ostatním směrům či oblastem jazzu. Ty jsem pro lepší přehlednost rozdělil do 3 skupin charakterizující výskyt jazzu v časopisu *Melodie*: moderní a avantgardní jazz (free jazz, hard bop, jazzrock atd.), swing (swingoví zpěváci, aranžéři, big bandy) a jiné (texty, které se nevěnují výhradně určitému stylu, např. jazzové publikace, diskuze nebo rozhovory s jazzovými badateli). Konkrétně jsem se zaměřil na dva druhy obsahových sdělení. Prvním jsou články, které se danému tématu věnují na polovinu a více než jedné stránky periodika. Druhým jsou pak recenze vydaných nahrávek, zvoleny zejména pro vyobrazení informovanosti čtenářů o nových deskách jazzových revivalů. Recenze chápu jako sdělovací prostředek, který se může do jisté míry podílet na utváření popularity daného stylu či konkrétního souboru a kladným (teoreticky vzato i záporným) vyjádřením hodnocením ovlivňovat prodejnost recenzovaných desek.

V letech 1969–1979 lze u větších článků jakožto textů, které v důsledku aspektů jako je větší velikost titulku či obrazový materiál, zaznamenat, že v popředí figurují především moderní varianty jazzu. Články pojednávaly jednak o zahraničních představitelích (často např.

Modern Jazz Quartet, Oscar Peterson nebo západoněmecký hudebník Ludwig Petrowsky) a jednak o domácích (SHQ, Karel Velebný, Emil Viklický, Jiří Stivín, Laco Déczi ad.) Články o swingu a žánrově nezaměřené se pohybují v počtu článků od 2 do 9 za ročník. Jazzové revivaly se pak jeví jako nejméně frekventované téma rozsáhlejších textů v časopise.

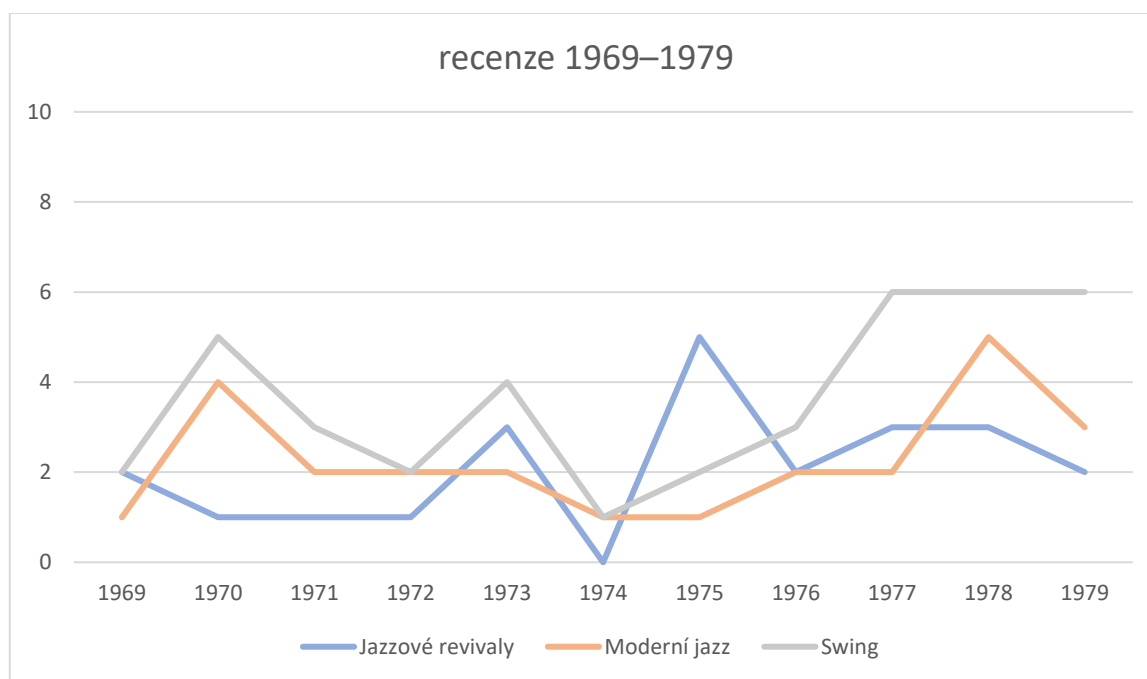
Charakteristiku těchto několika článků lze těžko jednotně specifikovat. Část tvoří obsáhlé zprávy z turné či zahraničních koncertů souborů, např. Traditional Jazz Studio (na třech stranách, 11/1969) nebo Jazz Fiddlers (*Fiddleři v Bilzenu*, 11/1973). Dále lze narazit na rozsáhlé texty pojednávající o tradičním jazzu na poli obecnějším, mezi nimi třeba *Kapitolka z historie tradice* od Františka Hruzy zabývající se vývojem tradicionalistických skupin nebo vícedílný seriál na pokračování *Klarinet v tradičním jazzu* Karla Mezery. Často také bylo psáno o každoročně konaném dixielandovém festivalu v Drážďanech. Velkou část článků pak tvoří obsáhlé portréty seznamující čtenáře s jednotlivými soubory tradičního jazzu; z domácích souborů to byli kromě Banjo Bandu (o něm v samostatné kapitole) Steamboat Stompers (9/1969), Jazz Antikvariát (3/1972), Classic Jazz Collegium (9/1977) a Originální Pražský Synkopický Orchester (3/1978), ze zahraničí byl představen Leningradský dixieland (6/1974).



Graf č. 2

Recenze desek se vztahují ke všem recenzovaným nahrávkám, ať už dlouhohrajících desek či EP. Až na pár výjimek jsou v převaze recenze na nahrávky moderního jazzu a swingu (zde zejména domácí big bandy). Asi nejvíce prostoru se dostávalo Traditional Jazz Studiu, což

ale vyplývá z množství vydaných nahrávek ve zkoumané dekádě. Obsahově jsou recenze ve většině pozitivního charakteru, několikrát bývá souborům vytýkán výběr skladeb na desce – revivalistické soubory pochopitelně často do repertoáru zařazují standardy, které již ale hrálo několik souborů v různých aranžmá a v očích kritiků se tak často jeví neoriginálními a stávají se pouze předmětem ke komparaci s uskutečněnými nahrávkami (např. recenze Traditional Club Bratislava od Milana Čadka, 12/1969). V poměru s domácími recenzovanými nahrávkami stojí vysoko také četné recenze zahraničních souborů: Leningradský dixieland (autorem I. Poledňák, 6/1973), Gold Washboard z Polska nebo australský Greame Bell and His Dixieland Jazz Band (10/1975).



Graf č. 3

Mimo výše analyzované skupiny textů v časopise lze mluvit i o menších textových útvarech. Ve vymezeném období bychom jich našli spoustu, hovoříme zde ale o informacích v řádu jednotek vět. Tím může být rozuměno například informování o změně nástrojového obsazení (velmi časté u TJS), započnutí nahrávání nové desky či vzniku nového souboru (Classic Jazz Collegium). V rubrice, která v každém čísle představí dva profily hudebních osobností se objevilo pár hudebníků působících v tradičních souborech (Václav Šírl, Vladimír Klusák, Jaroslav Kos, členové Banjo Bandu). Zmínit lze i prostor, který byl představitelům revivalismu věnován, dá se říct, nepřímou, např. když Pavel Smetáček vyjadřuje svůj postoj k nahrávkám v pravidelné rubrice *Jak já to slyším*. Jen několik málo konkrétních zmínek o tradičním jazzu se objevuje v obecnějších textech jako jsou rozhovory či reportáže z jazzových festivalů; jedna z nich však za uvedení stojí, jedná se totiž o vyjádření názoru předního

jazzového klarinetisty Alberta Nicholase na tradiční jazz v rozhovoru s Lubomírem Dorůžkou. Kladně hovoří o českých hudebnících hrajících tradiční jazz (konkrétně TJS) a zmiňuje například, že v Evropě jej hraje podstatně více souborů než v Americe.⁴³ K domácím jazzovým revivalům se pak například vyjadřuje L. Dorůžka v recenzi Pražských jazzových dnů z roku 1975, ve které soubory tradičního jazzu charakterizuje jako ty, které se svou tvorbou nikam neposouvají, ale zato hrají velmi dobře.⁴⁴

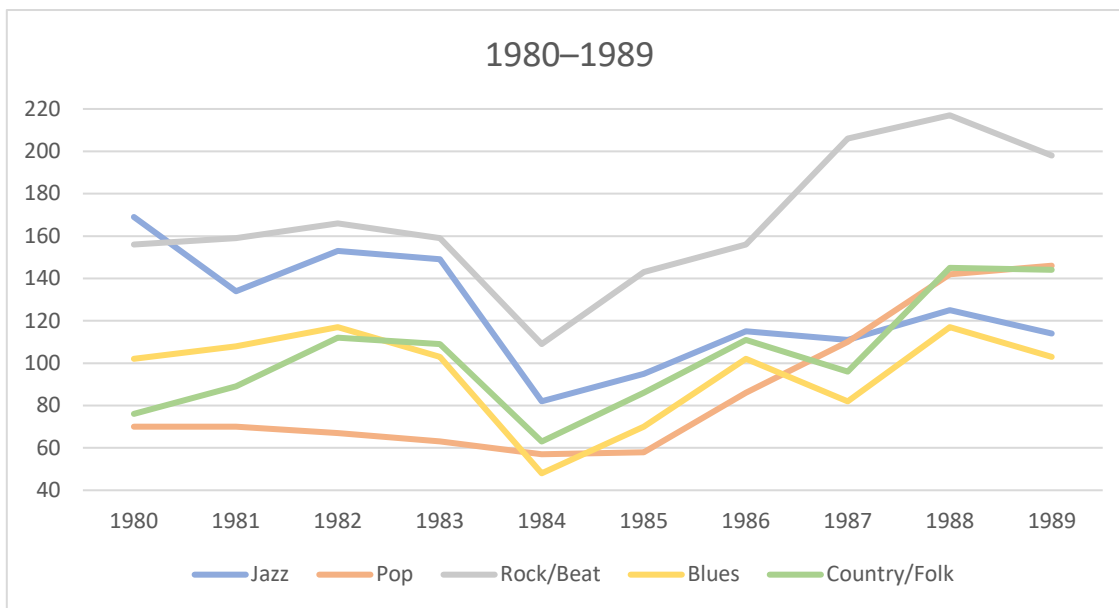
6.2.2. období 1980–1989

Při pohledu na graf výskytu klíčových slov k jednotlivým stylům lze spatřit značný pokles informovanosti čtenářů *Melodie* v roce 1984. Příčinou je celková změna v personálním složení redakce a jejího vedení. Místo Stanislava Titzla byl do funkce dosazen bývalý vedoucí rozhlasové stanice Hvězda Miroslav Kratochvíl. Ten byl na rozdíl od Titzla straníkem, a tak potom, co se stal zaměstnancem vydavatelství Panorama, které Melodii vydávalo, se stal i vedoucím časopisu. Následovala kompletní obměna redakčního týmu a s ní i snížení odborné úrovně periodika. Miroslav Kratochvíl působil ve funkci šéfredaktora až do roku 1988, kdy vedení převzal Jan Dobiáš, který setrval na této pozici do roku 1990.⁴⁵ Do roku 1984 lze četnost výskytu žánrů považovat za relativně podobnou jako v druhé polovině předešlé dekády, a to i z hlediska popularity vybraných stylů. V druhé polovině 80. let lze zaznamenat celkový postupný růst informovanosti a výskytu stylů s markantní převahou rocku či beatu. Jazz se pohybuje přibližně ve stejné rovině jako zbylé žánry; na konci dekády je pak jeho frekvence nižší než u popu nebo country/folku.

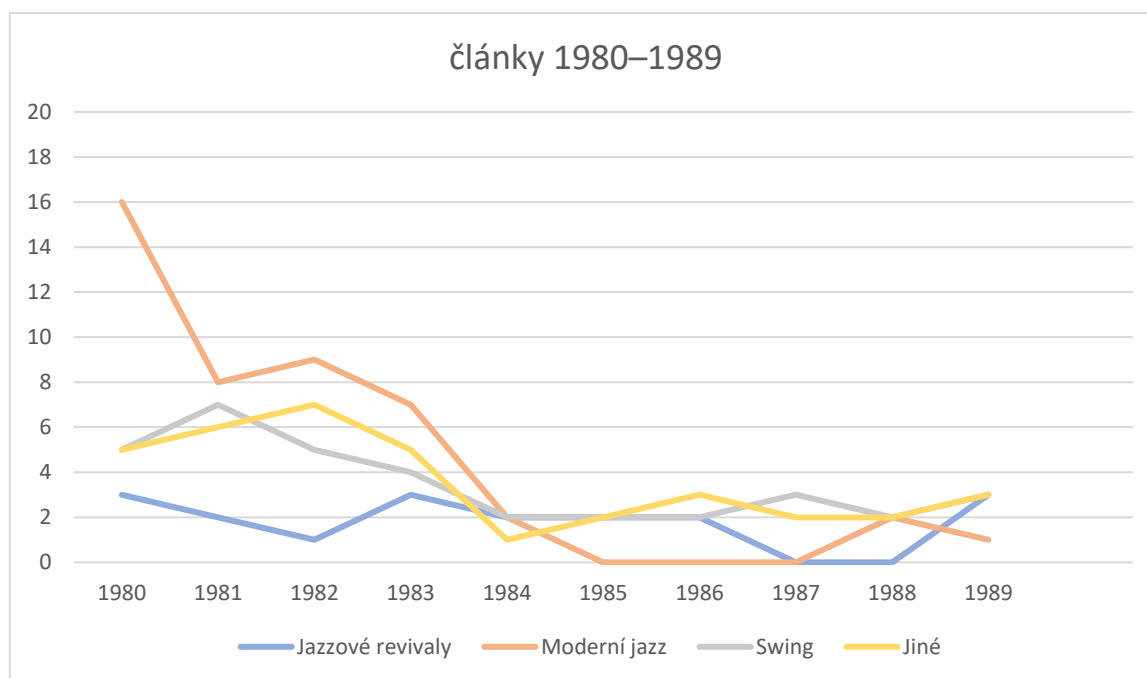
⁴³ Lubomír Dorůžka, „Albert Nicholas aneb povídání ze života,“ *Melodie*, roč. 10 (č. 8, 1972).

⁴⁴ Lubomír Dorůžka, „Pražské jazzové dny,“ *Melodie*, roč. 13 (č. 12, 1975).

⁴⁵ Ondřej Bezr, „Kauza vyznamenání: Zeman je dává divným lidem. A Žantovský je hroch, vzpomíná Černý s Klosem,“ *Lidovky.cz*, cit. 20. 6. 2023

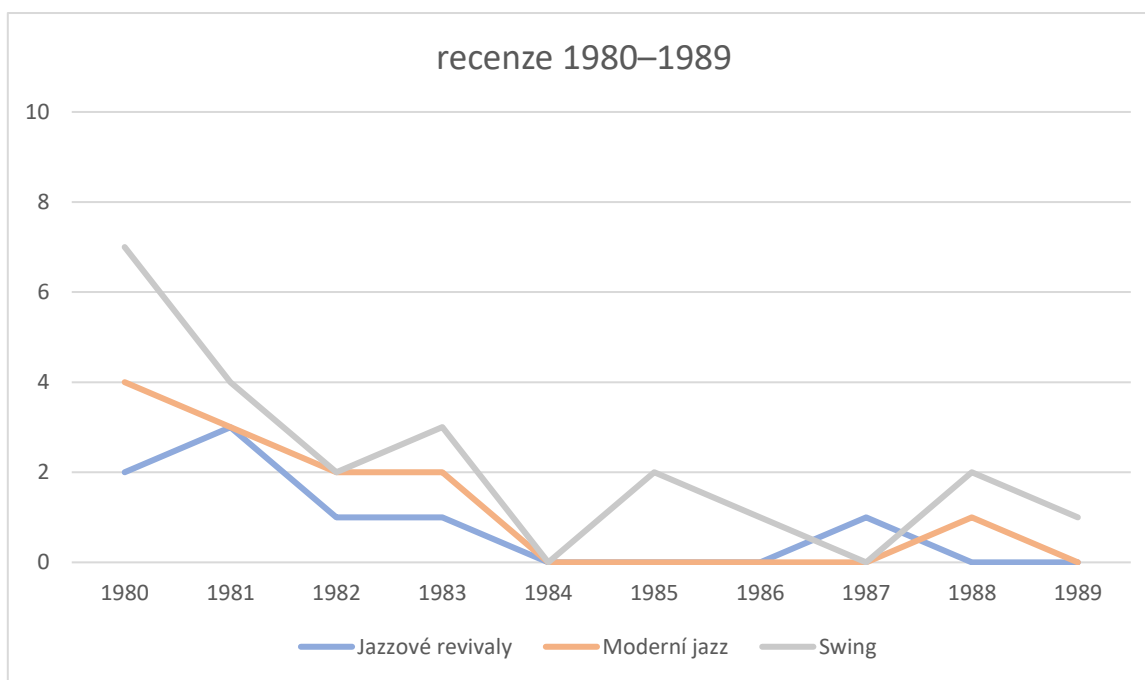


Zaměřím-li se na články o vybraných jazzových tématikách, lze vidět, že počet textů o jazzových revivalech se drží konstantě na nízkých číslech. Výjimkou jsou ostatní kategorie, kterým je do roku 1984 věnováno více prostoru. Po roce 1984 se jejich četnost ale také sníží. Články o revivalismu se pohybují v počtu maximálně 3 za ročník. V letech 1987 a 1988 pak nebyl zveřejněn žádný obsáhlejší text o jazzovém revivalismu. Z malého množství těchto textů lze zmínit například článek o saxofonistovi Svatoboru Macákovi (1/1982), Ondřeji Havelkovi a Originálním Pražským Synkopickým Orchestru (4/1982) nebo Revival Clubu Praha (8/1984). Od roku 1984 pak vycházely reportáže z festivalu Salón tradičního jazzu.



Graf č. 5

V případě recenzí platí výše zmíněné tendence klesání jednotlivých křivek v grafu s výjimkou swingu, jemuž jsou po roce 1984 recenze stále věnovány více. Hned v pěti ročnících časopisu nevyšla žádná recenze na desku tradičního jazzu či revivalu. Totožná vlastnost ale platí i pro desky moderního jazzu. Nejvíce jsou recenzovány desky OPSO a Traditional Jazz Studia. A převažují kladná hodnocení. Oproti předešlé dekádě tak lze spatřovat výrazný pokles informovanosti čtenářů nejen o jazzových revivalech, ale i jazzu obecně, a to především v druhé polovině 80. let. Jsou zde tak zřejmé změny ve složení redakce a v jejich důsledku do určité míry pokles relevantnosti periodika jakožto odborně hudebního časopisu.



Graf č. 6

6.3. Ivan Mládek v časopisu Melodie

Jak jsem již objasňoval, Ivan Mládek tvoří samostatnou kapitolu v oblasti tradičního jazzu na našem území. Proto se také zaměřuji na recepci jeho tvorby v Melodii. Domnívám se, že nejlépe problematiku objasním, budu-li postupovat v předkládání recepce Mládkova působení chronologicky.

První zmínky o Mládkovi se v Melodii objevily na začátku 70. let, kdy hrál Banjo Band v sestavě se třemi banjisty a projev byl čistě instrumentální. První z nich byla publikována roku 1971 v rámci recenze druhého Folk a country festivalu v pražské Lucerně a lze vyčíst, že přijetí publika i kritiků bylo pozitivní. „Banjo Band Ivana Mládka nás přenesl kamsi na parníček na řece Mississippi v hudbě, která se podobá melodiím, doprovázejícím němé grotesky. Instrumentalisté jsou bez chyby, hrají s chutí, kapela je originální a nohy vám při její produkci samy začnou vytřukávat rytmus.“⁴⁶ Další ze zmínek má také hodnotící charakter a jedná se o recenzi programu, ve kterém BB v pražském Ateliéru účinkoval. Zde již ale pojednání není ryze pozitivní, jak tomu bylo ve výše uvedeném případě: „Současný projev BB balancuje někde na hranici mezi nepředstíranou amatérskou naivitou a periferní profesionální rutinou. (...) Poněkud stereotypní zvuk banjového tria potřebuje vtipnější aranžmá a rozšíření barevného spektra o další rytmické a melodické nástroje (...).“⁴⁷

⁴⁶ František Horáček a Miloš Skalka, „2. Folk & Country festival,“ *Melodie*, roč. 9 (č. 3, 1971).

⁴⁷ Jaroslav M. Navrátil, „Banjo Band Ivana Mládka na lesní mýtině hrát viděti...,“ *Melodie*, roč. 10 (č. 4, 1972).

Zajímavostí je, že již v roce 1972 se v červnovém čísle objevuje v rubrice profilů hudebních osobností profil Mládka a jeho kolegy Pavla Skály.

Ročníkem 1975 začíná být znatelný růst Mládkovy popularity. Jeho skupina se začíná prosazovat jako soubor s humornými písňovými texty, a to zejména díky častému zařazování jeho písní do programu rozhlasových stanic. V Melodii lze zpočátku nalézt krátkou zmínku o kvalitě textů (č. 10) nebo také zařazení do rubriky, ve které byly publikovány texty písní, o které si psali sami čtenáři (píseň *Černá hodinka* v č. 9). Celostránkový text Jana Rejžka s názvem *Jitřní svěžest Mládkova Banjo Bandu* pak seznamuje s vývojem a členy skupiny a vyzdvihuje (i svým názvem) skutečnost, že písně BB byly v rozhlase hrány zejména v ranních hodinách.

V roce 1976 je o Mládkovi a jeho skupině psáno ze všech ročníků nejvíce. V březnové rubrice *Jak já to slyším* se Karel Velebný po několika kritických názorech na skladby jiných autorů vyjadřuje k tehdy aktuální nahrávce písně *Ted' ještě ne* pozitivně hned v úvodu slovy: „Banjo Band Ivana Mládka. To je ono, to se mi líbí.“⁴⁸ O stejné skladbě pak píše v pozitivních konotacích Jan Burian v samostatné krátké glose nazvané *Ivan Mládek kontra pop nuda* (č. 5). Velký zlom v růstu Mládkovy popularity přináší píseň *Dáša Nováková* vydaná později na singlu s písní *Dáša jedla cukroví*. Byl uveden její text, Jan Burian ji komentoval výrazy jako „provokace proti ustáleným písničkovým konvencím“ nebo „výsměch konzumnímu životnímu stylu“⁴⁹ a v říjnovém čísle pak byly obě singlové skladby hodnoceny ve velkém souborném bodovém hodnocení jako dvě nejlepší skladby měsíce. Kladně se o ní vyjádřil opět v rubrice *Jak já to slyším* Miroslav Černý. O rok později je pak *Dáša Nováková* vyhlášena nejlépe hodnocenou skladbou (singlem) za rok 1976. O stoupání Mládkovy obliby i mezi členy redakce svědčí mimo jiné to, že v jednom z čísel dostal prostor v rubrice *Jak já to slyším*, kde se kriticky a satiricky pouze z části vyjadřoval k jazzovým i popovým skladbám a lze říct, že prokázal celkovou znalost domácí scény populární hudby. Na konci roku v rubrice, v níž hudebníci udělují hodnocení kritikům Mládek také dostal příležitost k projevu vedle popových hvězd jako např. Karel Gott. Kromě publikování poměrně rozměrné upoutávky na Mládkovu první dlouhohrající desku bylo asi vrcholem ročníku udělení BB Ceny Melodie za objev roku s odůvodněním: „Za tvůrčí i interpretační činnost, která do populární hudby přináší radost a veselí při zachování dobrého vkusu a muzikantské svěžesti a neotřelosti.“⁵⁰ Mimo to lze ve 14. ročníku časopisu

⁴⁸ Karel Velebný, „Jak já to slyším,“ *Melodie*, roč. 14 (č. 3, 1976).

⁴⁹ Jan Burian, „Pravda o Dáše N.,“ *Melodie*, roč. 14 (č. 10, 1976)

⁵⁰ „Ceny Melodie,“ *Melodie*, roč. 14 (č. 12, 1976).

nalézt plno kratších informačních textů např. o změnách v sestavě, profily věnované členům BB Fleischerovi a Procházkovi nebo krátké zmínky o konaných koncertech.

V roce 1977 byla vydána vesměs pozitivní recenze Petra Dorůžky na novou desku *Dobry den!*. Otištěny byly texty *Neopatrný křeček* (3/1977) a *Zpívající řezník* (7/1977). V rubrice *Jak já to slyším* se k nahrávkám vyjadřoval Pavel Žák a např. Helena Vondráčková v rozhovoru s ní uvedla, že se jí líbí Mládkovy písničky.⁵¹ V srpnovém čísle se pak Mládkovi a jeho skupině dostalo velké pozornosti v podobě uvedení fotografie na titulní stránce časopisu a vícestránkového článku s mnoha informacemi a rozhovorem. František Horáček ke konci ročníku naznačuje, že veřejný prostor (rozhlas, televize či právě *Melodie*) je za poslední rok přeplněn Mládkovou tvorbou a zaujímá tak jiné postavení, které „vězí v tom, že onen typický sound se nám po mnoho měsíců stal každodenní potravou, které najedou přibývalo jako z onoho kouzelného hrnečku a prostě přestala vábit.“⁵² Zajímavou ukázkou vlivu na hudební scénu v oblasti humoru v textech ukazuje i červencová otázka měsíce, která se táže na to, proč se z domácí hudby vytrácí humor vyjma tvorby Ivana Mládka.

V následujícím ročníku časopisu byly Mládkovy písně předmětem hodnocení opět v rubrice *Jak já to slyším*, otištěny byly dva písňové texty. Mnoho prostoru se dostává členům BB v profilové rubrice, kde jsou v různých číslech časopisu v krátkých odstavcích představeni Jan Bošina, kytarista Petr Kaňkovský, komici trumpetista Ladislav Gerendáš a klarinetista Ivo Pešák a také nastupující člen Vítězslav Marek. František Horáček pak zasvěcuje téměř celou jednu stranu recenzi desky *Nashledanou!*, ve které částečně kritizuje střídání sólistů ve zpěvu vybraných písní, ale vyzdvihuje stejně jako několik kritiků a publicistů před ním textovou stránku písní ve vztahu k Mládkovu pěveckému projevu: „Kapelník Banjo Bandu je vůbec zpěvákem par excellence: (...) právě na jeho vokálních výkonech lze exemplárně dokazovat, jak nedostižné přednosti má autorské podání textu.“⁵³

O rok později již lze zaznamenat úpadek Mládkovy popularity. Textů mu věnovaných je výrazně málo než v letech předešlých, což částečně lze odůvodnit obecně omezenější aktivitou skupiny. Přesto je například rubrika písňových textů prosincového čísla věnována celá textům Mládkovým – jsou zde uvedeny celkem 3 jeho texty; nutno podotknout, že jsem v průběhu analýzy na tento jev u textů žádného jiného interpreta nenarazil.

⁵¹ Jan Kolář, „Helena Vondráčková v jednom kole,“ *Melodie*, roč. 15 (č. 3, 1977).

⁵² František Horáček, „Banjo band předčasně odepisovaný,“ *Melodie*, roč. 15 (č. 12, 1977).

⁵³ František Horáček, „Na shledanou!“, roč. 16 (č. 9, 1978).

V roce 1980 se BB opět objevil na titulní stránce spolu s velkým článkem a objevila se také recenze na desku *Ivan Mládek uvádí Lud'ka Sobotu*⁵⁴ a také byl otištěn text písně *Vánoce v Ďáblicích*. O rok později byl BB věnován článek pokrývající tři stránky a také recenze Jana Rejžka na desku *Předposlední leč*, z níž si opět pro kontext vypůjčím klíčovou větu: „(...) jde o velmi solidní album, jež upevňuje Mládkovo místo v historii našeho písničkového humoru (...)“⁵⁵ Za zmínku stojí také singl *Kolečko po Václavském náměstí / Lulu z Honolulu*, jehož obě skladby se umístily jako nejlepší v daném měsíci totožně, jako tomu bylo v roce 1976. Jak již bylo v jedné z kapitol naznačeno, Mládkova tvorba spojená s BB, a tak i tradičním jazzem, se v první polovině 80. let postupně vytrácela, což lze zaznamenat i v Melodii, kde výjimku tvoří článek z roku 1983 s názvem *Mládek nespí* informující o aktuálních hudebních i mimohudebních Mládkových aktivitách formou rozhovoru. Od roku 1985 do roku 1989 se v časopisu Melodie nenachází žádné obsáhlé texty věnované Mládkovy, v některých ročnících pak ani letmé zmínky v jakýchkoliv textech, a to ani přestože vycházely nové desky BB.

Z výše uvedeného nejspíše vyplynulo, jakým fenoménem ve srovnání se „seriózními“ jazzovými revivaly Mládek byl. O již zmíněné důležitosti textové složky, na které je obrazně řečeno postavena značná část Mládkovy popularity, vypovídá i fakt, že od roku 1975 do roku 1985 bylo v Melodii uvedeno 13 celých textů Mládkových písniček. Takovou frekvenci jsem u žádného dalšího interpreta nezaznamenal. Stejně tak i v případě nahrávek BB v rubrice *Jak já to slyším*, jejíž dramaturgie, lze-li to tak nazvat, je často do jisté míry uzpůsobena osobnosti, která nahrávky v daném čísle hodnotí. V případě jazzmana převažují jazzové nahrávky, u skladatele popových písní je to především pop atp. V případě nahrávek BB to však jsou jak představitelé moderního jazzu (např. Karel Velebný), tak herci (Josef Dvořák), hudební kritici (M. Černý), textaři (Pavel Vrba, Michael Žantovský) nebo popoví zpěváci (Věra Wajсарová); zkrátka jsou prezentovány širokou škálou osobností, které, ať už šlo o kohokoliv, o písních a Mládkovi samotném mluví téměř výhradně v superlativech a jejich vyjádření jsou založena na pozitivních konotacích. Mládkovy písně se v této rubrice objevily v letech 1975–1985 celkem 17krát. Na závěr lze ještě zmínit Mládkovo několikanásobné participování v odpovědi na *Otázku měsíce*, kde jeho odpovědi byly jak satirické, tak plně seriózní.

⁵⁴ Desku lze v kontextu Mládkovy diskografie považovat spolu s pokračováním (*Ivan Mládek uvádí zase Lud'ka Sobotu*, 1983) za zástupce segmentu mluveného slova. V uvedených dvou případech mají hlavní slovo na desce monology Lud'ka Soboty, Mládek ale také později vydal desky pouze s jeho mluveným slovem – *Moje rodina* (1983) nebo *Úterý* (1986).

⁵⁵ Jan Rejžek, „Předposlední leč,“ roč. 19 (č. 10, 1981).

Kdybych měl zhodnotit celkovou povahu textů, které byly Mládkovi ve vymezeném období věnovány, nelze je souborně charakterizovat jinak než jako pozitivně se vyjadřující směrem k tvorbě a místy i k samotné osobě Mládka. V průběhu provádění analýzy jsem nenarazil na žádnou zmínku, která by se k Mládkovi vyjadřovala negativně. Výjimku tvořily případy, které jsem uvedl výše; jednalo se ale spíše o zpochybnění dílčích aspektů v rámci dlouhodobého kontextu tvorby.

7. Závěr

Cílem bakalářské práce bylo představit čtenáři jeden ze směrů jazzové hudby, a to jazzový revivalismus. Konkrétně bylo za cíl kladeno představení revivalistického hnutí a jeho představitelů v českém prostředí v období takzvané normalizace v letech 1969–1989 s důrazem kladeným na osobnost Ivana Mládka jakožto svébytného zástupce tohoto stylu. Práci lze v základu rozdělit na část teoretickou objasňující terminologické pole vybraného tématu a seznamující se zkoumaným hnutím, a část praktickou, jenž sestává z analýzy dobového periodika s názvem *Melodie* za účelem zachycení recepce domácí a zahraniční scény jazzového revivalu ve vymezeném období.

Terminologicko-pojmové pole v oblasti jazzového revivalismu a tradičního jazzu je částečně problematickým zejména kvůli nejednoznačnosti užívaných termínů. Do značné míry figuruje u zkoumaného stylu významová propustnost mezi jednotlivými pojmy, což přispívá k utváření nejednotného souboru vícevýznamových termínů, jejichž významové varianty pak lze definovat na základě jejich užívání v určitých dobových kontextech. Problémovým jevem je užívání výrazů „tradiční jazz“, který může označovat buď jazz v jeho prvopočátcích nebo skupiny, které se k těmto východiskům vrací, a „dixieland“, kterým může být chápána transformace černošského jazzu do bělošského, v širším významu pak může označovat skupinu hrající tradiční jazz. Pojem „jazzový revivalismus“ pak jasně poukazuje na návrat ke kořenům jazzové hudby.

Množství jazzových revivalů, které působily v českém a potažmo i slovenském prostředí bylo v období normalizace poměrně velké. Podrobněji bylo představeno 8 českých souborů, jejichž význam nabyl v mnoha případech mezinárodního charakteru v důsledku častého působení na zahraničních jazzových festivalech. Typická je také komunita hudebníků, kteří se v naprosté většině zaměřovali pouze na interpretaci tradičního jazzu a za svoji kariéru mnohdy vystřídal několik revivalistických souborů. Mimořádné postavení má na této scéně banjista, skladatel a textař Ivan Mládek, který se svou skupinou nazvanou Banjo Band vycházel ze skladeb ranného jazzu, později svou tvorbu orientoval výhradně na autorské písně s humornými texty.

Praktická část nejprve uvádí přehled frekvence užívání klíčových slov jednotlivých vybraných žánrů vedle jazzu obecně v měsíčníku *Melodie*, který představuje jeden z hlavních informačních zdrojů o populární hudbě ve zkoumaném období. V 70. letech zde měl jazz významné postavení, v 80. letech se zejména v důsledku personálních obměn s politickým pozadím informovanost čtenářů nejen o jazzu velmi snížila a v dominanci mezi

stylově žánrovými typy byl rock, jinak též beat. Podíl jazzových revivalů v tomto prostoru věnovaném jazzu byl v 70. letech oproti moderním jazzovým směrům či swingovým big bandům výrazně menší, zato zde lze však nalézt několik fundovaných článků o revivalismu a tradičním jazzu, jejichž informační hodnota není zanedbatelná. Prvkem, který mohl přispívat k popularizaci určitého stylu jsou recenze hudebních desek. Recenzí nahrávek jazzových revivalů bylo v 70. letech až na výjimky méně než u ostatních jazzových stylů a zcela jistě nebyly hlavní recenzovanou složkou populární hudby. V 80. letech se do roku 1984 opakuje schéma předešlé dekády následováno velkým propadem četnosti článků věnovaných revivalismu v důsledku změn již zmíněných.

Následující podkapitola je zaměřená na recepci díla a osobnosti Ivana Mládka v časopisu *Melodie*. Nejvíce pozornosti je Mládkovi a jeho skupině věnováno v druhé polovině 70. let v podobě obsáhlých článků, otištěných textů a nahrávek objevujících se v rubrice *Jak já to slyším*. V 80. letech pak v důsledku omezení činnosti Banjo Bandu tato pozornost logicky klesá. Mládek a jeho tvorba jsou obecně vnímány velmi pozitivně; recenzenti kladou zvláštní důraz na originalitu interpretační stránky a častým předmětem jejich soudu jsou texty písní. Ty jsou spojeny zejména s humorem a originální prací s jazykem a představují v kontextu všech analyzovaných textů periodika prvek, jenž staví Mládka do jedinečné pozice nejen na poli jazzových revivalů, ale populární hudby (nejen) v období normalizace obecně. Nutno dodat, že v části analýzy článků a recenzí o jazzovém revivalismu byla zahrnuta i Mládkova tvorba a její podíl v tomto celkovém výčtu není většinový – Mládkovi byly v průběhu let na větším prostoru věnovány 4 články. Byly ale velmi často vyobrazovány jeho fotografie u kratších textů, dvakrát se objevil se skupinou na titulní stránce časopisu, jeho jednotlivé písně se stávaly tématem různých fejetonů či glos. Takového prostoru se žádnému jinému představiteli revivalismu nedostávalo, a to ze zřejmých důvodů – Mládek si svým charakteristickým interpretačním přístupem k tradičnímu jazzu spojeným s originálními humornými texty zajistil nevídanou popularitu na české hudební scéně a zcela přesáhl okruh jazzového revivalismu s úzce profilovanou úrovní popularity.

Předmětem této práce byly jazzové revivaly se zaměřením na tvorbu Ivana Mládka. Téma, které jsem se rozhodl zpracovat, je široké a z uměleckého hlediska velmi zajímavé a domnívám se, že si jistě zaslouží další badatelskou pozornost. Troufám si říci, že moje práce poskytla alespoň základní vhled do problematiky jazzových revivalů na našem území a vyjádřila určitý předpoklad, který měl poskytnout impuls k dalšímu zkoumání tohoto okruhu populární hudby.

Résumé

Předmětem bakalářské práce jsou jazzové revivaly v období normalizace v Československu. Zvláštní důraz je kladen na zástupce tohoto stylu – Ivana Mládka. V úvodu teoretické části je řešena terminologická problematika zkoumaného pole, vzápětí je představena historie jazzových revivalů a jejich představitelé.

Za pomoci obsahové analýzy měsíčníku *Melodie* bylo zjištěno, že revivalistickému hnutí bylo v tomto dobovém periodiku věnováno o poznání méně prostoru než ostatním jazzovým stylům, s výjimkou fenoménu Ivana Mládka. Za příčinu může být považována zesilující popularita pop-music či rocku, v kontextu jazzu pak nástup jazzrocku či jiných progresivních stylů. V druhé polovině 70. let byla velká část textů věnována tvorbě Ivana Mládka, který si získal své jedinečné postavení nejen na scéně tradičního jazzu zejména díky originalitě a humornosti textů písní. V 80. letech je pak informovanost o činnosti revivalistických souborů nižší, zejména v důsledku personálních změn v redakci časopisu *Melodie*.

Jazzový revivalismus v 70. a 80. letech v Československu byl svébytným směrem populární hudby. Skupiny, jenž se řadí do tohoto stylu, se od sebe odlišují interpretací a přístupem ke starší jazzové hudbě. Scénu tak tvoří pestrá škála souborů od amatérských dixielandů přes profesionální soubory reprezentující na mezinárodních festivalech až po jedinečné představitele konkurující mainstreamu v hitparádách.

Summary

This bachelor thesis focuses on jazz revivals in Czechoslovakia in the era of normalization. Special attention is paid to the representative of this style – Ivan Mládek. In the introduction of the theoretical part, the terminological issues of the examined subject are addressed, followed by the representatives of jazz revivals and its history.

With the help of an analysis of the content of the periodical magazine *Melodie*, it was found that the revivalist movement was given much less attention in this magazine compared to other jazz styles, the only exception being the phenomenon of Ivan Mládek. The reason for this may be the increasing popularity of pop-music or rock, in the context of jazz the arrival of jazz-rock or other progressive styles. In the second half of the 1970s, a large part of the lyrics was devoted to the work of Ivan Mládek, who gained his unique status not only on the scene of traditional jazz primarily thanks to the originality and humour of his texts. In the 1980s, there was a lower level of awareness of the revivalist ensembles' activities, mainly due to personnel changes in the editorial office of *Melodie* magazine.

Jazz revivalism in the 1970s and 1980s in Czechoslovakia was a specific movement of popular music. Groups that belong to this style differ from one another in their interpretation and approach to older jazz music. The scene is thus made up of a diverse range of ensembles – from amateur Dixielands to professional ensembles performing at international festivals to unique representatives competing with the mainstream in the charts.

Zusammenfassung

Das Thema der Bachelorarbeit ist das Jazz-Revival in der Tschechoslowakei in der Zeit der Normalisierung. Besonderer Wert wird auf den Vertreter dieses Stils – Ivan Mládek – gelegt. Am Anfang des theoretischen Teils wird die Problematik der Terminologie des zu untersuchenden Bereichs behandelt. Danach folgen die Vertreter des Jazz-Revivals und seine Geschichte.

Mit Hilfe einer Inhaltsanalyse der Monatszeitschrift Melodie wurde festgestellt, dass in dieser Zeitschrift dem Jazz-Revival viel weniger Platz als anderen Jazzstilen gegeben wurde, mit Ausnahme des Phänomens von Ivan Mládek. Der Grund dafür könnte in der zunehmenden Popularität der Popmusik oder des Rock liegen. Im Zusammenhang mit dem Jazz ist das Aufkommen des Jazzrock oder anderer progressiver Stile zu nennen. In der zweiten Hälfte der 1970er Jahre wurde ein großer Teil der Songtexte dem Werk von Ivan Mládek gewidmet. Insbesondere dank der Originalität und des Humors seiner Texte gewann er eine einzigartige Position nicht nur in der Szene des traditionellen Jazz. In den 1980er Jahren verlor die Tätigkeit der revivalistischen Ensembles an Aufmerksamkeit, was vor allem auf den Personalwechsel in der Redaktion der Zeitschrift Melodie zurückzuführen war.

Der Jazz-Revivalismus war in den 1970er und 1980er Jahren in der Tschechoslowakei eine besondere Strömung der Popmusik. Bands, die diesem Stil angehören, unterscheiden sich voneinander durch ihre Interpretation und ihren Umgang mit älterer Jazzmusik. Die Szene besteht daher aus einer Vielzahl von Ensembles – von Amateur-Dixielands über professionelle Bands, die auf internationalen Festivals auftreten, bis hin zu einzigartigen Vertretern, die mit dem Mainstream in den Charts wetteifern.

Soupis pramenů a literatury

Literatura

- Benda, Aleš. *Labyrint jazzu a ráj srdce*. Přerov: Nadační fond Přerovského jazzového festivalu, 2006.
- Dorůžka, Lubomír. *Československý jazz minulost a přítomnost*. Praha: Supraphon, 1967.
- Dorůžka, Lubomír. *Český jazz mezi tanky a klíči: 1968-1989*. Praha: Torst, 2002.
- Dorůžka, Lubomír. *Panoráma populární hudby 1918/1978*. Praha: Mladá fronta, 1987.
- Kotek, Josef. *Dějiny české populární hudby a zpěvu (1918-1968)*. Praha: Academia, 1998.
- Matzner, Antonín. „Je rozdíl mezi neworleánským stylem a dixielandem?“ *Melodie*, 1 1976: 22.
- Matzner, Antonín, Poledňák, Ivan a Wasserberger, Igor. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby I. Část věcná*. Praha: Supraphon, 1983.
- Matzner, Antonín, Poledňák, Ivan a Wasserberger, Igor. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby III. Část jmenná-československá scéna*. Praha: Supraphon, 1990.
- Mládek, Ivan. *Banjo Band story*. Praha: Blízká setkání, 1995.
- Poledňák, Ivan. *Kapitolky o jazzu*. Praha: Státní Hudební Vydavatelství, 1961.
- Poledňák, Ivan. *Úvod do problematiky hudby jazzového okruhu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000.
- Voříšek, Martin. „Český jazzový revivalismus.“ Diplomová práce, Olomouc, 1999.
- Wasserberger, Igor. *Revival Jazz Band*. Bratislava: Opus, 1975.

Prameny

Diskografie hudebních skupin: Banjo Band Ivana Mládka, Classic Jazz Collegium, Jazz, Fiddlers, Pražský dixieland, Traditional Jazz Studio, Steamboat Stompers.

Internetové zdroje

- Britannica, T. Editors of Encyclopaedia. "Dixieland." Encyclopedia Britannica, August 27, 2020. <https://www.britannica.com/art/Dixieland>.
- <https://www.discogs.com/>
- Gushee, Lawrence. "Traditional jazz." Grove Music Online. 2001; Accessed 26 Jun. 2023. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000028251>.

