

UNIVERZITA KARLOVA

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV HUDEBNÍ VĚDY

Bakalářská práce

Jan Pudlák

Karel Velebný a jeho působení na českou jazzovou scénu
v 70. a 80. letech 20. století

Karel Velebný and his influence on the Czech jazz scene
in the 1970s and 1980s

Praha 2017

Vedoucí práce: Mgr. Vít Zdrálek, Ph.D.

Konzultant: Mgr. Tereza Havelková, Ph.D.

Poděkování

Děkuji Mgr. Tereze Havelkové, Ph.D. a Mgr. Vítu Zdrálkovi, Ph.D. za jejich vedení a cenné připomínky. Dále děkuji Muzeu a archivu populární hudby za možnost nahlédnout do pozůstalosti Karla Velebného.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 29. června 2017

.....

Jan Pudlák

Abstrakt

Předkládaná bakalářská práce se zabývá českým jazzovým multiinstrumentalistou, skladatelem a pedagogem Karlem Velebným. Cílem práce je popsat jeho vliv na československou jazzovou scénu a také postihnout, v čem spočívá jeho odkaz následujícím generacím jazzových hudebníků. V práci se vedle analýzy diskurzu o Karlu Velebném v české literatuře věnuji analýze textů Karla Velebného, v nichž sleduji jeho estetické hodnoty, na jejichž základě jsem vypracoval hypotézu o Velebného představě ideálního jazzového stylu a s ní související koncepci žádoucí a nežádoucí modernosti v jazzu. Tuto představu podrobuji analýze a předkládám ji jako onen odkaz Karla Velebného následujícím generacím, přičemž tento odkaz vykresluji jako hlavní stopu vlivu Karla Velebného na československou jazzovou scénu.

Klíčová slova: Karel Velebný, moderní jazz, mainstream jazz, Československo

Abstract

This bachelor thesis is concerned with Czech jazz multiinstrumentalist, composer and pedagogue Karel Velebný. The aim of the thesis is to describe his influence on the Czechoslovak jazz scene and also to describe his impact on the following generations of Czech jazz musicians. In addition to the analysis of the discourse on Karel Velebný in Czech literature, I deal with the analysis of Karel Velebný's texts in which I follow his aesthetic values on the basis of which I elaborate a hypothesis about Velebný's idea of an ideal jazz style and the related conception of desirable and undesirable modernity in jazz. I analyse this idea and I present it as Karel Velebný's heritage to the following generations, drawing this heritage as the main trace of Karel Velebný's influence on the Czechoslovak jazz scene.

Key words: Karel Velebný, modern jazz, mainstream jazz, Czechoslovakia

Obsah

1 Úvod.....	6
1.2 Předmět a cíl práce	6
1.1 Stav bádání a problémy pramenů a literatury o Karlu Velebném	8
2 Obraz Karla Velebného v české literatuře.....	10
2.1 Velebného stylová orientace	10
2.2 Pedagogická činnost Karla Velebného.....	14
2.3 Velebný jako organizátor hudebního života.....	18
2.4 O Velebném z hlediska jeho charakteru a osobnosti.....	19
3 Karel Velebný a jeho představa ideálního jazzového stylu.....	23
3.1 Úvod – Velebného „kompaktáta“	23
3.2 Koncept žádoucí a nežádoucí modernosti.....	23
3.3 Karel Velebný a moderní jazz.....	25
3.4 Žádoucí modernost.....	28
3.4.1. Karel Velebný a mainstream jazz.....	28
3.4.2 Velebného názor na stav československé scény v 70. a 80. letech 20. století.....	31
3.4.3 Karel Velebný a jeho filosofie jazzu	33
3.5 Nežádoucí modernost.....	34
3.5.1 Karel Velebný a free jazz.....	36
3.5.2 Karel Velebný a jeho vztah k avantgardě a soudobé vážné hudbě.....	36
3.5.3 Karel Velebný a jiné populární žánry	39
3.5.4 Karel Velebný a jeho polemika s hudební kritikou.....	41
Závěr	47
Seznam literatury	50
Seznam pramenů	51
Příloha I.....	i

1 Úvod

1.1 Předmět a cíl práce

V této práci zkoumám vliv Karla Velebného na českou jazzovou scénu, a to na základě textů domácí jazzové publicistiky a odborné literatury stejně jako textů a dopisů uložených v pozůstalosti Karla Velebného, kterou zpracoval Jaroslav Pašmik v rámci své diplomové práce z roku 2003. Zpracovanou pozůstalost uložil do Muzea a archivu populární hudby, kde je volně přístupná badatelům a mohla tak posloužit jako zdroj pramenů i mému bádání.

Vliv Karla Velebného na jazzovou scénu zkoumám tím způsobem, že nejprve analyzuji, jak se o Velebném píše v textech českého jazzového a jazzově-publicistického prostředí, včetně těch s odbornou ambicí. Získávám tak obraz Velebného v české literatuře, který následně doplňuji o poznatky ze čtení jeho vlastních textů, dopisů a také jeho přímých výpovědí zaznamenaných v publikovaných rozhovorech, které s ním byly pořizeny.

Vzhledem k tomu, že značné množství autorů jazzové publicistiky a textů s odbornou ambicí přisuzuje Velebnému roli pionýra moderního jazzu v Československu, bylo třeba analyzovat vztah Velebného k pojmu moderní jazz. Tento pojem jsem se jal blíže specifikovat z hlediska významu, a to pomocí českého a zahraničního encyklopedického hesla. Vedle toho se věnuji tomuto pojmu z pohledu Karla Velebného s cílem určit, jak tento pojem mohl Velebný chápat v době, kdy jej sám začal používat. K tomu bylo nejprve zapotřebí popsat vývoj Velebného sluchové zkušenosti, a to na základě jeho přímých výpovědí, kde se vyjadřuje o svém muzikantském vývoji od dětství až do začátku profesionální kariéry.

V souvislosti se vztahem Velebného k pojmu moderní jazz jsem dále analyzoval jeho texty a výpovědi, kde se na téma moderního jazzu jakkoli popisně či hodnotově vyjadřuje. V bakalářské práci na základě četby Velebného názorů týkajících se moderního jazzu přicházím s konceptem žádoucí a nežádoucí modernosti, který lze ve Velebného estetických názorech sledovat a který, jak si ukážeme později, představuje klíčový poznatek pro pochopení Velebného vlivu na československou jazzovou scénu.

Cílem výzkumu je tedy podat obraz Velebného na základě srovnání mezi tím, co vyplývá z jeho vlastních výpovědí a psaním o něm v jazzovém prostředí, v oblasti jazzové publicistiky a v psaní o jazzu s odbornými ambicemi. Výsledkem toho je

komplexní obraz Velebného jako jazzového praktika s přesnou a propracovanou představou ideálního stylu, a to *mainstream jazzu*, který je moderní tím správným způsobem, neboť v očích Velebného klade nároky na talent, vzdělání a na „autentičnost“, což jsou kvality, které Velebný upřednostňuje.

V literatuře jsem objevil ještě další vrstvu uvažování o Velebném, kde autoři k tomuto obrazu Velebného přidávají jeho zásluhy na poli spojování jazzu a tzv. soudobé vážné hudby. Tento diskurz bylo však nutné konfrontovat s Velebného názory na avantgardu a vůbec na experiment v hudbě, které jsou ovšem často kritické a odmítavé. Tím spíše ve své práci dospívám k závěru, že Velebného vliv je relevantní především v oblasti výše zmíněného *mainstream jazzu* a jeho prosazování. V souvislosti s tím předkládám analýzu jeho představy ideálního stylu, která svými estetickými a hudebně-technickými požadavky definovala Velebného styl hudebního vyjádření, ale také východiska jazzové pedagogiky, jemuž Velebný říkal kompakтата. Tato tzv. Velebného kompakтата interpretuji jako Velebného odkaz následujícím generacím českých jazzových hudebníků a tím pádem také jako hlavní hmatatelnou stopu Velebného vlivu na jazzovou scénu.

Práci jsem strukturoval do dvou hlavních kapitol, přičemž v první z nich identifikuji a analyzuji onen obraz osobnosti Karla Velebného v literatuře. Tento jeho obraz studuji v několika tematických rovinách, které jednotlivě rozebírám v podkapitolách. V druhé hlavní kapitole představuji svou hypotézu o Velebného představě ideálního stylu a také svou koncepci *žádoucí* a *nežádoucí* modernosti v jeho uvažování o jazzu. Dále se v podkapitolách věnuji vývoji Velebného sluchové zkušenosti a s tím souvisejícímu Velebného pojetí moderního jazzu a jeho textům a výpovědím v rozhovorech, v nichž se na téma moderního jazzu vyjadřuje a z nichž čerpám argumentační materiál pro onen koncept *žádoucí* a *nežádoucí* modernosti, který jsem rozvrhnul do dvou podkapitol o *žádoucí* a *nežádoucí* modernosti. Obě tyto podkapitoly dále rozdělují do několika tematických oddílů. V závěru shrnuji poznatky z obou hlavních kapitol a navrhuji, kudy by se mohl ubírat další výzkum.

1.2 Stav bádání a problémy pramenů a literatury o Karlu Velebném

V českém akademickém prostředí zatím existuje pouze jedna diplomová práce věnující se osobnosti Karla Velebného – *Život a dílo Karla Velebného* od Jaroslava Pašmika z roku 2003.¹ Hlavním přínosem této práce bylo kompletní zpracování Velebného pozůstalosti a její následné uložení do Muzea a archivu populární hudby v Praze, kde je zpřístupněna badatelům a posloužila též jako důležitý zdroj pramenů pro tuto práci. Dále Pašmikova diplomová práce předkládá stručné převyprávění Velebného života, které se vedle hudebních aktivit věnuje též rodinným a politickým aspektům. Vedle životopisu obsahuje Pašmikova práce též katalog pozůstalosti (dopisy, texty, notové materiály, zvukové záznamy, osobní dokumenty) a katalog Velebného skladeb. Tuto práci je možné studovat v knihovně Ústavu hudební vědy Filosofické fakulty Univerzity Karlovy, kde je trvale uložena. Ve své bakalářské práci využívám hlavně její katalogovou část, kde jsem podle signatur a podle stručného popisu textových dokumentů mohl snáze vybírat, které texty mohou být relevantní pro mé téma. Zkoumat pozůstalost jsem tedy šel již s předem připraveným seznamem signatur a s instrukcemi o tom, do kterých ze sedmnácti šanonů, v nichž je pozůstalost uložena, mám nahlédnout.

Pozůstalost lze studovat v Muzeu a archivu populární hudby během otevírací doby. Ředitelem muzea, panem Alešem Opekarem, jsem byl v e-mailové zprávě ujištěn, že se pozůstalost nachází v muzeu v nepozměněném stavu od roku 2003 a v rámci svého výzkumu jsem žádné nesrovnalosti ve stavu pozůstalosti nezaznamenal. Veškeré dokumenty, které jsem se rozhodl použít, byly čitelné kromě dvou Velebného rukopisných dodatků k jeho vlastnímu životopisu, z nichž jsem však v práci citoval pouze jednu, a to čitelnou pasáž.

Pozůstalost je členěná na dopisy, které jsou dále členěny na přijaté, odeslané a dopisy třetích osob. Zde mi nejvíce posloužila korespondence z let 1987 a 1988 mezi Velebným a saxofonistou Janem Konopáskem, Velebného dlouholetým spoluhráčem. Dále jsem používal jako prameny Velebného strojopisy, které jsou Pašmikem tematicky členěné podle toho, jestli se týkají pedagogické činnosti, klubu Parnas, ansámblu SHQ, Letní jazzové dílny ve Frýdlantu v Čechách nebo obecně jazzu, což jsou například recenze a jiné Velebného časopisecké články publikované i nepublikované. Některé

¹ PAŠMIK, Jaroslav. *Život a dílo Karla Velebného (1931-1989)*. Praha, 2003. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Filosofická fakulta, Ústav hudební vědy.

strojopisy neobsahují dataci a Pašmik ji v těchto případech ve svém katalogu neuvádí, proto musím dataci odvozovat, přičemž u publikovaných textů tak činím podle data publikování. Z textových dokumentů, které jsem používal, pozůstalost dále obsahuje také exempláře Velebného vydaných publikací, konkrétně *Jazzová praktika*.

Zatímco s prameny pracuji spíše v druhé hlavní kapitole, první hlavní kapitola se, jak již bylo řečeno, věnuje problematice literatury, kterou jsem používal a kterou jsem hledal na základě použité literatury v práci Jaroslava Pašmika a také ve slovníkovém hesle o Velebném v Českém hudebním slovníku osob a institucí, jehož autorem je Ivan Poledňák. Tento autor společně s Lubomírem Dorůžkou představují hlavní, a dá se říci jediné, tvůrce diskurzu o Velebném u nás. Jejich psaní ve vztahu k Velebnému se nese, jak si podrobně ukážeme v první hlavní kapitole, v duchu konsensu, absence kritického pohledu a absence odkazů na zdroje informací, čímž jejich psaní ztrácí reflektující funkci a vytváří tak narativ, který je potřeba číst kriticky, což si ukážeme v první hlavní kapitole *Obraz Karla Velebného v české literatuře*.

V případě Poledňáka se jedná se o slovníková hesla o Velebném, a to v *Českém hudebním slovníku osob a institucí*, kde je uvedeno datum poslední změny k roku 2009 a heslo v *Encyklopedii jazzu a moderní populární hudby* z roku 1990. V případě Lubomíra Dorůžky se jedná o publikace *Panoráma jazzu* z roku 1990, *Fialová koule jazzu* z roku 1992 a *Český jazz mezi tanky a klíči. 1968–1989* z roku 2002. Vedle výše popsané problematiky nekritického psaní, trpí některé texty těchto autorů mnohdy nejasnou terminologií, kdy autoři používají pojmy, u nichž není jasné, zdali je přebrali či sami vytvořili. Ve vztahu k Velebnému se jedná například o obraty typu „klasicistní linie moderního jazzu“, „projevy české“ nebo „sklon k hudbě intelektuálně zaměřené, k experimentu, k hledání v oblasti styčných bodů se soudobou vážnou hudbou“, což používá Ivan Poledňák ve svých *Kapitolky o jazzu* z roku 1964. U Lubomíra Dorůžky zas můžeme narazit termíny jako „europeizující tendence west coastu“, „rysy téměř třetiproudové“, nebo „kultivovaný a poučený český mainstream.“

S výjimkou jednoho titulu se jedná tedy o tituly vyšlé po roce 1989, kdy se už u nás jazz rozvíjí v jiném politickém prostředí a je již v bližším kontaktu se Západem. Zdá se, že v psaní o Velebném nedochází po roce 1989 k zásadnímu předělu. Konsenzus a nekritický pohled přežívá dál až na výjimku, kterou představuje Jaroslav Pašmik, který přináší kritický pohled v otázce Velebného údajné politické konformity s komunistickým režimem a také jako první upozorňuje na Velebného odmítavý postoj k třetímu proudu, což výše probíraní autoři, jak si ukážeme, také nerefletovali.

2 Obraz Karla Velebného v české literatuře

Jak jsem již zmínil v popisu struktury práce, v této první hlavní kapitole budu sledovat vliv Karla Velebného na českou jazzovou scénu, a to tím způsobem, že se zaměřím na problematiku psaní o něm. Jak jsem již řekl v úvodu, budu se zabývat literaturou jazzově-publicistickou, což jsou texty z jazzového prostředí psané s použitím osobních zkušeností nebo s použitím výpovědí přímých pamětníků a literaturou o jazzu s odbornou ambicí, kam patří texty encyklopedického charakteru jako například hesla v *Encyklopedii jazzu a moderní populární hudby* nebo *Český hudební slovník osob a institucí*. Budu zde identifikovat jednotný diskurz, na jehož základě představím obraz Karla Velebného v domácí literatuře. Psaní o Karlu Velebném jsem sdružil do několika oblastí: stylová orientace Karla Velebného, pedagogická činnost, organizace hudebního života a charakteristika jeho osobnosti jak po stránce lidské, tak i hudební. Na všech těchto oblastech si pomoci citací z textů ukážeme, v čem vidí jejich autoři přínos Karla Velebného pro český jazz.

2.1 Velebného stylová orientace

Z hlediska jeho stylové orientace si autoři všímají jeho preferování *mainstream jazzu*,² vidí jej jako průkopníka moderního jazzu v Československu a také jsou zde vyzdvihována jeho stylová vybočení od *mainstream jazzu*, a to zejména inspirace soudobou vážnou hudbou. Lubomír Dorůžka, kterého vnímám v rámci české jazzové publicistiky jako jednoho z hlavních tvůrců diskurzu o Karlu Velebném, představuje v předmluvě k rozhovoru s ním ve své knize *Fialová koule jazzu* z roku 1992 Velebného jako klíčovou postavu z generace hudebníků, kteří položili základy českého moderního postswingového jazzu a po skončení padesátých let, po tzv. ždanovismu³ přispěli k „rehabilitaci jazzu u nás“.⁴

V publikaci *Český jazz mezi tanky a klíči* z roku 2002 se Dorůžka opírá o výpovědi přímých pamětníků, a to například Aleše Charváta⁵, když chce vedle Velebného stylového ukotvení demonstrovat též jeho otevřenost: „Jazzoví muzikanti na

² Problematikou pojmu *mainstream jazz* se zabývám hlouběji v kapitole *Karel Velebný a jeho představa ideálního jazzového stylu*

³ Sovětská kulturní politika

⁴ DORŮŽKA, Lubomír: *Fialová koule jazzu. České jazzové konfese*. Praha: Panton, 1992. s. 61.

⁵ Alexej Charvát (*1952), český jazzový kontrabasista a baskytarista

něho můžou mít různé názory a můžou mu vytýkat, že především prosazoval mainstream. Ale on byl přitom hrozně tolerantní [...].“⁶

Dalším důležitým tvůrcem diskurzu o Karlu Velebném je Ivan Poledňák, který se ke stylové orientaci Velebného vyjadřuje už ve svých *Kapitolkách o jazzu* z roku 1964. Nejprve se vyjadřuje k okolnostem vzniku první Velebného moderně jazzové kapely, kterou bylo Studio 5. Poledňák v souvislosti se Studiem 5 například používá termíny jako „klasicistní linie moderního jazzu“ a „projevy české“,⁷ avšak tato označení blíže nespecifikuje. Cituje z programu prvního koncertu Studia 5: „Studio 5 chce především studovat veškerou hodnotnou a výrazově pevnou soudobou světovou jazzovou hudbu [...], chce nejen dobře interpretovat, ale v první řadě tvořit.“⁸ Dále předkládá citát hlavního kapelníka Lud'ka Hulana, který hovoří o snaze vymezit se vůči většinové taneční hudbě, přičemž tvrdí, že ji nechce zcela potlačit, nýbrž zrovnoprávnit s jazzovou hudbou k poslechu. Jako hlavní vzory hráčů souboru uvádí Gerryho Mulligana a Modern Jazz Quartet (Milt Jackson) a dodává: „Základním laděním byl však west coast.“⁹ Na ony typicky české rysy podle něj údajně poukazuje zahraniční publikum.¹⁰

Rozpad Studia 5 vidí Poledňák jako výsledek protichůdného cítění Velebného a Hulana, přičemž Velebný má podle něj „sklon k hudbě intelektuálně zaměřené, k experimentu, k hledání v oblasti styčných bodů se soudobou vážnou hudbou“¹¹ a Hulan je založen na „jadrné muzikalitě a na bezprostřednosti citové a výrazové.“¹² Zde se tedy setkáváme se snahou o vykreslení Velebného jako průkopníka a experimentátora, což je v rozporu s Velebného výroky na adresu soudobé vážné hudby a obecně avantgardy, které si ukážeme později v části o Karlu Velebném a jeho vztahu k pojmu avantgarda.

Taktéž Dorůžka se ve své publikaci *Panoráma jazzu* z roku 1990 vyjadřuje na téma vztahu Velebný a soudobá vážná hudba. Dostává se k založení a k první sestavě souboru SHQ, který je podle Dorůžky na vyšší hráčské úrovni než Studio 5, a odpovídá „europeizujícím tendencím west coastu.“¹³ Vzestupnou tendenci u Velebného vidí v kompoziční složce hudby souboru SHQ, kde se objevují podle něj „rysy téměř

⁶ DORUŽKA, Lubomír: *Český jazz mezi tanky a klíči. 1968–1989*. Praha: Torst, 2002. s. 153.

⁷ POLEDŇÁK, Ivan. *Kapitolky o jazzu*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1964. s. 134.

⁸ tamtéž

⁹ Poledňák, 135.

¹⁰ tamtéž

¹¹ tamtéž

¹² tamtéž

¹³ DORUŽKA, Lubomír: *Panoráma jazzu*. Praha: Mladá fronta, 1990. s. 266.

třetiproudové.¹⁴ Dorůžka dále uvádí spolupráci se skladateli, jakými byli například Pavel Blatný či Luboš Fišer a dodává, že „Velebný zde sám uvedl do jazzového kontextu i dodekafonickou techniku.“¹⁵ Velebného odklon od *mainstream jazzu* směrem k tzv. *třetímu proudu* zmiňuje ještě Ivan Poledňák v hesle o Velebném v *Českém hudebním slovníku osob a institucí*:

„V době Studia 5 patřili k jeho skladatelským i aranžérským vzorům zejména John Lewis a Gerry Mulligan, později spíše Benny Golson, Chico Corea¹⁶, Gary Burton apod. Základním stylovým východiskem Velebného rozsáhlé tvorby skladatelské (napsal na 200 kompozic) i aranžérské byl ovšem moderní postbopový mainstream. K určitým vybočením z této orientace došlo v pokusu o aranžérské zpracování některých našich lidových písní (LP Týnom Tánom; spolupráce s Jaromírem Hniličkou), českých lidových koled, nebo v jiném směru ve skladbách inklinujících k třetímu proudu¹⁷ resp. k využití tzv. racionálních kompozičních technik (Budapešťská roláda, Pět dodeka a jiné).“¹⁸

V souvislosti s SHQ přidává Dorůžka do stylové charakteristiky Velebného též *hard bop*, neboť začali do souboru občas pronikat i mladší hráči (Laco Deczi, Laco Tropp), kteří byli ovlivněni tímto podle Dorůžky „výbušnějším stylem.“¹⁹ Poté však Deczi a Tropp vytvořili Reduta kvintet a Velebný pokračoval v SHQ, jehož následné stylové směřování Dorůžka označuje jako „poučený český mainstream“,²⁰ což je právě jeden z oněch problematických pojmů, na které poukazuji v úvodu práce a které jsou typické pro domácí literaturu o jazzu, která neproblematizuje. Ohledně Velebného příklonu k *hard bopu* se vyjadřuje jiný autor, a to Zdeněk Slabý v knize *Hudba černá a bílá* z roku 1984, podle něhož byl pro Velebného vzorem Modern jazz quartet, ale s nástupem SHQ od roku 1963 došlo k příklonu k *hard bopu* kvůli Decziho vlivu.²¹

Roku 1964 v *Kapitolkách o jazzu* charakterizuje SHQ také Ivan Poledňák, který píše, že se jedná o „těleso individualit, vyhraněně jazzového charakteru, těleso, které nemusí nervózně střežit každý náhodný zákrut světového dění a může tvořit z vlastní

¹⁴ Dorůžka, 266.

¹⁵ Dorůžka, 266.

¹⁶ Armando Anthony "Chick" Corea

¹⁷ Viz Příloha I

¹⁸ Poledňák, Ivan. "Karel Velebný." In *Český hudební slovník osob a institucí*, edited by Petr Macek.

Brno: Ústav hudební vědy Filosofické fakulty Masarykovy univerzity, 2008.

http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=1838 (accessed June 28, 2017)

¹⁹ Dorůžka, *Panoráma jazzu*. s. 266.

²⁰ Dorůžka, 267.

²¹ SLABÝ, Zdeněk K. *Hudba černá a bílá*. Praha: Albatros, 1984. s. 118.

síly.“²² Podobně hodnotí kvality souboru Lubomír Dorůžka v roce 1990, podle něhož se soubor SHQ na berlínských Jazzových dnech projevil jako těleso evropského formátu (1964) a představovalo vývojový vrchol českého jazzu tehdy.²³

Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby z roku 1990 zas v souvislosti s Velebného působením v orchestru Karla Krautgartnera operuje s pojmem *moderní jazz*, k němuž měl Velebný inklinovat. Velebného chápání pojmu *moderní jazz* rozebírám podrobněji v kapitole *Karel Velebný a jeho představa ideálního jazzového stylu*, kde se též věnuji významové definici toho pojmu. Dále se autor hesla Ivan Poledňák věnuje skladatelské činnosti, která byla zaměřena „takřka výlučně na jazz“²⁴ a předkládá výčet Velebného vzorů: John Lewis, Gerry Mulligan, později Benny Golson, pak také Chick Corea a Gary Burton. Autor zařazuje Velebného do kategorie moderního maistream jazz: „Vcelku však jeví V. skladby originalitu, i když se pohybují ve známém rámci moderního mainstreamu [...], přidržel se mainstreamového konceptu, který byl přímo jeho estetickým vyznáním [...]. Jazzrocku se ani nedotkl, třetí proud jen náznakem, z freejazzu přebíral jen něco“.²⁵

Další tematickou linií v otázce stylového ukotvení Karla Velebného je jeho snaha o prosazení jazzu jako hudby koncertní a k poslechu. Této otázce se věnuji podrobněji v kapitole *Karel Velebný a jeho představa ideálního jazzového stylu*. Petr Žantovský ve své vzpomínce uvádí v souvislosti se vznikem Studia 5: „[V]zniklo na troskách Krautgartnerova big bandu [...], načichlé west coastem, coolem, Miltonem Jacksonem [...] se Studio 5 chtělo cílevědomě vyčlenit z proudu taneční, účelové muziky, upozornit publikum – i samo sebe – na důležitou roli improvizace jako metody jazzové tvorby a cítění.“²⁶

Tento výrok koresponduje s *Českým hudebním slovníkem*, který obsahuje heslo o Karlu Velebném, jehož autorem je Ivan Poledňák a kde je jako datum poslední změny uveden rok 2009. Poledňák zde v souvislosti s Velebného příklonem k modernímu jazzu a odklonem od taneční hudby píše: „Velebného inklinace k modernímu jazzu, vyšší

²² Poledňák, *Kapitolky o jazzu*. s. 138.

²³ Dorůžka, *Panoráma jazzu*. s. 266.

²⁴ Poledňák, Ivan. „Karel Velebný.“ In *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: část jmenná – československá scéna*, edited by Antonín Matzner, Ivan Poledňák, Igor Wasserberger, 586-589. Praha: Editio Supraphon, 1990. s. 587.

²⁵ Poledňák, Ivan. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. s. 589.

²⁶ Žantovský, Petr. „Děkuju, pane Velebný.“ *Akcent* 1990, 7: 3 – 6. s. 3. – 4.

umělecká ctižádost i leadrovské schopnosti se podílely na jeho aktivitě při zrodu a působení klíčového souboru novějších dějin českého jazzu, *Studia* 5.²⁷

Dále zde Poledňák Velebného stylovou příslušnost k *mainstream jazzu* hodnotí jako „dobrý“ jev, neboť Velebný tak poskytoval „dobré“ východisko pro nastupující generaci a svým vlivem na ni se tak zasloužil o další rozvoj českého jazzu:

„Svou nepřilíš výbojnou, ale nikoli zpátečnickou stylovou orientací („klasický mainstream“) poskytoval Velebný i jeho soubory (zejména SHQ, ale i studentský Veleband) dobré východisko nastupujícím jazzmanům, jejichž potenciál dokázal dobře odhadnout a pak rozvíjet. Tím vším byl po několik desetiletí pokládán za přední osobnost našeho jazzu své doby [...] a ani zpětný pohled na tomto hodnocení nic nemění.“²⁸

Po stránce stylu je tedy literaturou Velebný řazen do kategorie *mainstream jazz*, přičemž autoři také vyzdvihují jeho stylová vybočení, a to hlavně ta do oblasti soudobé vážné hudby, čímž podporují obraz Velebného jako českého jazzového pionýra nehledě na jeho vlastní názory na experiment a avantgardnost v hudbě. Nicméně jeho orientace na *mainstream jazz*, k němuž se hlásil do konce života, je zde uchopena jako základ pro další rozvoj *mainstream jazzu* v Československu, neboť, jak uvádí Dorůžka, Velebný a Hulan dali velkou injekci českému jazzu v 60. letech, neboť to byla doba, kdy se jazz začal stávat součástí socialistické kultury, znamenalo to začátek nové etapy.²⁹

Závěrem podkapitoly je ještě nutno zmínit, že psaní o Velebném se odvíjí v až překvapivě konsensuálním duchu, a to bez ohledu na desetiletí. Použil jsem zde texty z let 60., 80., 90. a po roce 2000 a všechny spadají do úzkého okruhu autorů, kteří se po desetiletí vyjadřují stejně, formují diskurz a nevedou kritickou diskusi.

2.2 Pedagogická činnost Karla Velebného

V této části se zaměříme na to, jak hodnotí literatura pedagogické působení Karla Velebného a jak z něj vyvozuje Velebného vliv na českou scénu. Velebného pedagogická činnost je mimořádně významná podle Lubomíra Dorůžky, neboť ovlivňovala naši scénu po tři desetiletí.³⁰ V jeho knize *Fialová koule jazzu* (1992) je

²⁷ Poledňák, *Český hudební slovník osob a institucí*.

²⁸ tamtéž

²⁹ Dorůžka, *Panoráma jazzu*. s. 267.

³⁰ Dorůžka, *Fialová koule jazzu*. s. 61.

Velebný zmiňován jako „vzor i učitel většiny hudebníků, kteří náš jazz představují dnes.“³¹ Je zde tedy předkládána představa Velebného jako člověka, který vyškolil nastupující generaci. Avšak nejen, že vyškolil, nýbrž svou aktivitou též pomohl vytvořit prostředí, v němž se jazzoví hráči mohli rozvíjet rychleji než hráči generace Velebného: „Velebný nebyl oslnivým jazzovým sólistou na žádný ze svých nástrojů; takoví se vlastně v jeho generaci u nás vinou nepříznivých okolností [...] nestačili rozvinout.“³²

Velebného pedagogická činnost je též významná podle Poledňáka, o čemž se vyjadřuje v *Encyklopedii jazzu a moderní populární hudby*. Podle něj byl Velebný pro pedagogiku „disponován svým odb. školením, zkušenostmi, organizátorskou schopností, vztahem k mladým hudebníkům, přirozenou autoritou.“³³ Dále podotýká, že jeho soubory prošly významné osobnosti našeho jazzu, v čemž se shoduje s Dorůžkou, který jakožto příklad uvádí, že Velebný objevil ve svém Velebandu a na kurzech v Teplicích členy pozdějšího ESP souboru, který patřil mezi důležité jazzové soubory v 80. letech.³⁴ Poledňák dále předkládá výčet Velebného pedagogického působení: 1967-69 v Ostravě (konzervatoř), LŠU-LK v Praze, od roku 1976 v jeho Velebandu, v periodických kurzech Svazu hudebníků v Bohnicích a ve Frýdlantu. Dále do tohoto výčtu spadá účast na měsíčním kurzu na Berklee, vydání učebnice *Jazzová praktika I*³⁵ a *II*³⁶ a skripta *Metodika jazzové improvizace a Stupnicová cvičení* vydaná pro Ústav kulturně výchovné činnosti.³⁷

V knize *Český jazz mezi tanky a klíči* v kapitole Parnas (jazzový klub) se Dorůžka vyjadřuje k Velebného organizační činnosti spojené s dramaturgií Parnasu, která šla ruku v ruce s jeho pedagogickým působením: „Dokázal tam zkombinovat profesionální špičku s mladou nastupující generací, kterou znal ze své třídy v Lidové konzervatoři. V tomto směru na něho vzpomíná řada mladých hudebníků, kterým poprvé otevřel dveře na profesionální scénu.“³⁸ Toto tvrzení podpírá citací bubeníka Martina Šulce: „Měl to v hlavě dobře srovnaný, aby tahle muzika vůbec přežila [...]. Pro nás mladé to tenkrát znamenalo moc a chtěl bych mu za to zpětně poděkovat.“³⁹

³¹ Dorůžka, s. 281.

³² Poledňák, *Český hudební slovník osob a institucí*.

³³ Poledňák, *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. s. 588.

³⁴ Dorůžka, *Panorama jazzu*. s. 267.

³⁵ VELEBNÝ, Karel. *Jazzová praktika*. 1. vyd. Praha: Panton, 1967. 125 s., [38] s. obr. příl.

³⁶ VELEBNÝ, Karel. *Jazzová praktika. [Díl] 2*. 1. vyd. Praha: Panton, 1978. 99, [1] s.

³⁷ Poledňák, *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. s. 588.

³⁸ Dorůžka, *Český jazz mezi tanky a klíči*. s. 74.

³⁹ Dorůžka, 78.

Ohledně pedagogické činnosti píše dále Dorůžka v souvislosti se zrušením Velebného jazzových kurzů na Strahově o Velebném jako o zcela apolitickém muzikantovi, který „se prostě chtěl držet co nejvíce stranou od kontaktů s organizacemi, v jejichž činnosti převládala politická orientace.“⁴⁰ Z důvodu zrušení jazzových kurzů na Strahově přesunul Velebný své pedagogické působení na Lidovou konzervatoř tehdy existující již šest let. Vedl zde kurz jazzové interpretace, který Dorůžka označuje jako „hlavní magnet pro zájemce o jazz.“⁴¹

Důležitý aspekt v nahlížení na Velebného pedagogickou činnost zmiňuje Ivan Poledňák v *Českém hudebním slovníku* – aspekt dvojkolejnosti: „Pedagogické působení se rozkládalo ve dvou rovinách. Jedna byla dána tím, že jeho soubory prošla dlouhá řada později špičkových hudebníků, kteří u něj získali mnohé řemeslné poznatky a zkušenosti i orientaci a rozhled. Druhou rovinu tvořilo jeho učitelské působení v užším slova smyslu.“⁴²

Karel Velebný tedy svůj vliv uplatňoval jednak přímo jako pedagog v hudebních institucích a na jazzových kurzech a také v rámci své hudební praxe jako vedoucí jazzových souborů. Tuto skutečnost předkládá i Dorůžka v knize *Český jazz mezi tanky a klíči*. V kapitole SHQ píše, že Karel Velebný měl u svých spoluhráčů naprostou autoritu a těšil se jejich úctě, což podkládá výpovědí Karla Vejvody: „Byla to škola naprosté tolerance, praktické lekce, jak se má člověk chovat k druhým.“⁴³ Dále Dorůžka uvádí, že Velebný své spoluhráče také vedl k vlastnímu komponování, se kterým jim pomáhal. Měli tak dost vlastního repertoáru, přičemž standardy hráli dále na koncertech.⁴⁴ Mladší spoluhráče, jak uvádí Dorůžka, začal Velebný přibírat od poloviny 60. let (např. Jiří Stivín, Emil Viklický), a to z důvodu absence fixní sestavy, která se hodně obměňovala.

Dorůžka dále píše, že každý hráč u Velebného musel umět dost repertoáru a taky ovládat proslulá Velebného „kompaktáta“, aby byl schopen v souboru hrát. Co pro Velebného tato „kompaktáta“ znamenala, předkládá Antonín Matzner v článku *Kompaktáta jazzového praktika*, v němž cituje přímo Velebného:

„Jazz je kolektivní muzika a třeba i v big bandu, kde zdánlivě převažuje to napsané a připravené, musíš pořád sledovat, co dělají ti ostatní. Jsou určité signály mezi

⁴⁰ Dorůžka, 151 – 152.

⁴¹ Dorůžka, 152.

⁴² Poledňák, *Český hudební slovník osob a institucí*.

⁴³ Dorůžka, *Český jazz mezi tanky a klíči*. s. 242.

⁴⁴ Dorůžka, s. 242. – 244.

muzikanty, týkající se formy, stupnic apod., a naučit se na ně správně reagovat patří do výzbroje jazzmana stejně jako ve škole nabyté znalosti harmonie, stupnic a modů. Já tomuhle umění hrát spolu říkám kompakтата.“⁴⁵

Tato kompakтата – tedy soubor schopností důležitých pro hudební komunikaci probíhající v reálném čase v rámci jazzového ansámblu – také Velebný učil frekventanty svých specializovaných kurzů. Z nich pak podle Dorůžky vzešel základ pro specializovanou jazzovou pedagogiku v 70. letech, což je podle Dorůžky velká zásluha Karla Velebného. Za to byl podle Dorůžky pozván („za své zásluhy“⁴⁶) na kurzy na Berklee College.⁴⁷

Dodnes nejviditelnější stopou, kterou po sobě Velebný zanechal díky svému pedagogickému působení, je podle Dorůžky letní jazzová dílna ve Frýdlantu. V knize *Český jazz mezi tanky a klíči* píše: „Patrně nejdůležitějším stupněm pokračujícího úsilí jazzové pedagogiky a také plodem aktivity ČJS⁴⁸ se stává srpnová jazzová dílna ve Frýdlantu.“⁴⁹ Dále vidí Dorůžka vliv tohoto kurzu ve vytvoření tzv. „druhého sledu“, což jsou lidé, z nichž se nestanou členové špičky, ale působí osvětově ve svém regionu. Další přínos vidí Dorůžka v setkávání a vzniku nových kapel v rámci frýdlantské dílny – např. Kontraband Milana Svobody. Dorůžka na závěr prezentuje frýdlantskou letní jazzovou dílnu jako faktor ovlivňující dění na jazzové scéně: „Frýdlantské dítě, zcela nezatížené jakýmikoli ideovými kompromisy, patří nepochybně k nesporným kladům České jazzové společnosti. Frýdlantská letní dílna svými setkáními značně poznamenala dění na naší jazzové scéně.“⁵⁰

Opět se zde setkáváme, podobně jako v předchozí podkapitole, se shodnými pohledy Dorůžky a Poledňáka na význam Velebného pedagogické činnosti. Z jejich textů vyplývá obraz Velebného jako vzoru hudebníků, učitele, učitele-spoluhráče, který budí respekt díky svému vzdělání, které dále předává skrze kurzy a jazzové učebnice. Za tyto zásluhy, jak tvrdí Dorůžka, je pak pozván na kurzy do Berklee. Celá tato zkušenost v kombinaci s jeho výše probraným stylovým zaměřením definuje ona kompakтата, jež předával frekventantům Letní jazzové dílny ve Frýdlantu.

⁴⁵ Matzner, Antonín. „Kompakтата jazzového praktika.“ *Melodie* 17, 3 (1979): 69 – 71. s. 69.

⁴⁶ Dorůžka, *Panorama jazzu*. s. 267.

⁴⁷ tamtéž

⁴⁸ Česká jazzová společnost

⁴⁹ Dorůžka, *Český jazz mezi tanky a klíči*. s. 154.

⁵⁰ Dorůžka, 157.

2.3 Velebný jako organizátor hudebního života

V této podkapitole budu zkoumat psaní o Velebném týkající se jeho významu na poli organizace hudebního života. V této sekci figurují zmínky především o jeho vedení dramaturgie klubu Parnas, jehož vznik inicioval. V kapitole Parnas publikace *Český jazz mezi tanky a klíči* se Dorůžka vyjadřuje k Velebného organizační činnosti spojené s Parnasem: „Dokázal tam zkombinovat profesionální špičku s mladou nastupující generací, kterou znal ze své třídy v Lidové konzervatoři. V tomto směru na něho vzpomíná řada mladých hudebníků, kterým poprvé otevřel dveře na profesionální scénu.“⁵¹ Z výše uvedeného výroku, je tedy patrné, že Dorůžka vidí vliv Karla Velebného v jeho propojení hudebně organizační a pedagogické činnosti skrze vedení dramaturgie klubu Parnas. Stejnou skutečnost předestírá i Ivan Poledňák v *Encyklopedii jazzu a moderní populární hudby*:

„Aktivita ve formování jazzových souborů i respekt, který požívá mezi generačními druhy i u mladších jazzmanů, umožnily V. sehrát významnou úlohu i v organizačním dění kolem jazzu. Osvědčil se jako člen a funkcionář různých hudebních organizací [...], ale hlavní zásluha je v iniciování jazzového klubu Parnas (3. 1. 1977), byl předsedou jeho umělecké rady a vůbec jeho „spiritus agens“.⁵²

Podle Dorůžky tato jeho „systematická práce“⁵³ pomohla překlenout pokles jazzového života v 2. pol. 70. let.⁵⁴ Vedle toho se věnoval i jazzové publicistice a byl literárně činný. Patřil také do autorského okruhu pořadu Vinárna U pavouka (vystupuje jako dr. Evžen Hedvábný, který v Liptákově objevil truhlu s Cimrmanovou pozůstalostí).⁵⁵

Celá Velebného aktivita hudebně organizační se však musela odehrávat v omezení, která vytvářel tehdejší politický režim. Avšak i v tomto ohledu hodnotí literatura Velebného jako člověka zásadového, který dokázal dosáhnout svého a přitom se nenechal zaplést do spolupráce s režimem. Toto nahlížení na Karla Velebného Lubomírem Dorůžkou jsme si již představili v předchozí podkapitole, kde Dorůžka ohledně Velebného pedagogické činnosti píše jako o zcela apolitickém muzikantovi.

⁵¹ Dorůžka, *Český jazz mezi tanky a klíči*. s. 74.

⁵² Poledňák, *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. s. 588.

⁵³ Dorůžka, *Panoráma jazzu*. s. 267.

⁵⁴ Dorůžka, s. 267.

⁵⁵ Poledňák, *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. s. 589.

2.4. O Velebném z hlediska jeho charakteru a osobnosti

V této podkapitole se budu zabývat tím, jaké osobní charakteristiky Velebnému česká literatura přisuzuje. Pokládám to za důležité, neboť v textech, se kterými zde pracuji, se často setkávám s odkazy na charakterové vlastnosti Karla Velebného. Do této části jsem též zařadil zmínky o jeho úspěších na poli hudby a všechny zmínky o jeho činnosti, které odkazují na Velebného charakter. Všimám si též, jaké charakteristiky jsou uváděny na začátcích slovníkových hesel.

Osobní a profesní charakteristika Karla Velebného v české literatuře bývá v mnoha případech směřována dohromady. Velebný je označován za velmi inspirativní a respektovanou osobnost, která si svůj respekt vydobyla díky svému nadhledu a zkušenostem. Na jeho profesní jedinečnosti mají tedy nepopíratelnou zásluhu jeho kvalitní osobnostní vlastnosti a naopak. Prvním příkladem tohoto směřování osobní a profesní charakteristiky je rozsáhlá přehledová publikace Lubomíra Dorůžky, která předkládá převyprávění amerických a českých dějin jazzu. Zde se Dorůžka dostává k Velebnému u Studia 5. Začíná osobnostní a muzikantskou charakteristikou, kterou směřuje dohromady, když píše, že Velebného muzikantský naturel byl „přemýšlivý, koumácký, vycházející z bezpečných znalostí, a charakterizovaný tedy jistým nadhledem.“⁵⁶ Onen nadhled je pro Dorůžku klíčovou vlastností, stejně jako vzdělanost a smysl pro mimohudební přesah:

„Velebného dráhu, pokrývající více než čtvrtstoletí, charakterizuje muzikantský nadhled, tradiční kultivovanost i schopnost navazovat kontakty s ostatními oblastmi našeho duchovního života, uměřenost vyvažovaná občas špetkami jemné ironie a solidní profesionalismus se smyslem pro systematickou práci a odpovědnost. Tyto rysy naznačily i jednu z cest, které se ukázaly schůdné pro celkový vývoj našeho jazzu.“⁵⁷

Tyto osobnostní vlastnosti Velebného demonstruje Dorůžka na výpovědích přímých pamětníků, například Rudyho Linky: „Karel Velebný mě okouznil – nejenom jazzem. Byl to vlastně protiklad téměř všech lidí, které jsem jinak znal na našem gymnáziu, kteří vůbec neměli žádný smysl pro humor, neměli žádnou „grace“ – jak se to říká? – životní lehkost, půvab, nadhled, schopnost brát všechno s humorem.“⁵⁸ V kapitole SHQ zase demonstruje onen Velebného respekt, když píše, že měl u svých

⁵⁶ Dorůžka, *Panoráma jazzu*. s. 266.

⁵⁷ Dorůžka, 267.

⁵⁸ Dorůžka, *Český jazz mezi tanky a klíči*. s. 153 – 154.

spoluhráčů naprostou autoritu a těšil se jejich úctě, což podkládá výpovědí Karla Vejvody: „Byla to škola naprosté tolerance, praktické lekce, jak se má člověk chovat k druhým.“⁵⁹

Velebný je tedy z pohledu literatury člověkem těšícím se respektu u mladých hudebníků, člověkem s nadhledem, s rozsáhlou hudební, organizační a literární aktivitou. Všechny tyto devízy mu poskytují základ pro to, aby byl respektovanou osobností, skrze niž může ovlivňovat dění, a to jak současné, tak i budoucí.

Tento obraz Velebného podporuje i Poledňák v hesle o Karlu Velebném v *Encyklopedii jazzu a moderní populární hudby*, kde je Velebný nejprve uveden jako multiinstrumentalista, skladatel, aranžér, leader, pedagog, spisovatel a herec. Na vibrafon byl Velebný podle Poledňáka dokonce velmi úspěšný, neboť dosáhl mezinárodního věhlasu a získal „vysoké umístění na evropských žebříčkách“⁶⁰. Též je Poledňákem hodnocen jako „první významný hráč na tento nástroj po Janu Hammrovi st.“⁶¹

Onen respekt a vlivná osobnost, která ovlivňuje jazzové dění, udávají argumentační materiál pro představu o Velebném, kterou Poledňák prezentuje: „Aktivita ve formování jazzových souborů i respekt, který požívá mezi generačními druhy i u mladších jazzmanů, umožnily V. sehrát významnou úlohu i v organizačním dění kolem jazzu. Osvědčil se jako člen a funkcionář různých hudebních organizací.“⁶²

V závěru hesla Poledňák vyzdvihuje podobně jako Dorůžka Velebného povahové rysy, jako jsou citlivost, přizpůsobivost, introverze, vyzařování nenápadného, ale o to většího vlivu, dále smysl pro humor a profesionalismus:

„V. význam pro náš jazz tkví především v tom, že V. představoval dobře odb. připravenou, invenční, všestrannou, dlouhodobě jako katalyzátor dění působící osobnost. V. nepatřil k technicky oslnivým instrumentalistům; i zde byla jeho síla spíše ve všestrannosti spojené s prof. solidností výkonů; byl oceňován t. jako citlivý a přizpůsobivý doprovodce, což dokázal např. při své spolupráci s E. Olmerovou. Typologicky byl V. spíše introvert, vyzařoval však nenápadný, ale o to silnější vliv, mezi jazzmany byl nepopíratelnou autoritou. Jeho osobitý humor se projevoval nejen

⁵⁹ Dorůžka, 242.

⁶⁰ Poledňák, *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. s. 587.

⁶¹ tamtéž

⁶² Poledňák, s. 588.

v cimrmanovství, ale i v zálibě ve slovních hříčkách a dadaistických názvech skladeb[...].“⁶³

Ve stejném duchu se nese osobnostní a profesní charakteristika Velebného i v hesle *Karel Velebný* v *Českém hudebním slovníku*, kde Poledňák Velebného uvádí jako jazzového hudebníka, multiinstrumentalistu, skladatele, aranžéra, leadera souborů, pedagoga, spisovatele a herce. Poledňák opět vidí vliv v jeho osobnosti, která budí respekt díky zkušenostem a nadhledu z nich vyplývajícím. Vliv na českou jazzovou scénu lze díky jeho působení na mladší generaci sledovat i po jeho smrti:

„Velebný nebyl oslnivým jazzovým sólistou na žádný ze svých nástrojů; takoví se vlastně v jeho generaci u nás vinou nepříznivých okolností [...] nestačili rozvinout. Přesto byla oceňována především jeho hra na vibrafon, multiinstrumentalistická všestrannost, pohotovost, profesionalita ve všech oborech jeho činnosti, dlouhodobé vedení skupiny SHQ, která po dlouhou dobu představovala klíčový ansámbl českého moderního jazzu. Povahou byl Velebný spíše introvert, jevil značný smysl pro specifický [...] humor [...] Měl charismatické vystupování: budil respekt, ale i touhu spolupracovat s ním, jak to dokládá dlouhodobé jeho leadership v SHQ. Svou nepřilíživou, ale nikoli zpátečnickou stylovou orientací („klasický mainstream“) poskytoval Velebný i jeho soubory (zejména SHQ, ale i studentský Veleband) dobré východisko nastupujícím jazzmanům, jejichž potenciál dokázal dobře odhadnout a pak rozvíjet. Tím vším byl po několik desetiletí pokládán za přední osobnost našeho jazzu své doby [...] a ani zpětný pohled na tomto hodnocení nic nemění.“⁶⁴

Jiné slovníky zase akcentují mezinárodní přesah významu osobnosti Karla Velebného. Například v *Jazzovém slovníku* uvádí Igor Wasserberger Velebného jako vibrafonistu, hráče na basový klarinet, tenorový saxofon, klavíristu, aranžéra, skladatele a kapelníka. Vedle českých souborů, které uvádí autor jako oblast Velebného působení (Krautgartnerův orchestr, Studio 5, TOČR, S+HQ, 1964 SHQ), je akcentován onen mezinárodní přesah na příkladu Velebného účinkování ve Švédsku (Landskrona) roku 1963, Jugoslávii (Bled) roku 1964, Západním Berlíně roku 1964 i v mnoha dalších evropských zemích.⁶⁵

Podobně popisuje Velebného i Gerhard Conrad v hesle v *The New Grove Dictionary of Jazz, 2nd edition*. Krátký článek obsahující základní biografické údaje,

⁶³ Poledňák, s. 589.

⁶⁴ Poledňák, *Český hudební slovník osob a institucí*.

⁶⁵ WASSERBERGER, Igor a kolektiv. *Jazzový slovník*. Bratislava: Štátne hudobné vydavateľstvo, 1966. s. 199.

z nichž je upřednostněna vrstva interpretační, skladatelská a pedagogická, upřednostňuje takové vykreslení Velebného osobnosti, v němž se nejvíce projevuje mezinárodní přesah (vystoupení souboru SHQ na zahraničních festivalech).⁶⁶

V této podkapitole jsme si tedy na příkladech z textů Ivana Poledňáka a Lubomíra Dorůžky ukázali, jak jejich psaní po roce 1989 o Velebném často argumentuje jeho osobnostními vlastnostmi, kterými chtějí autoři legitimizovat svá tvrzení o Velebného významu. Dostáváme se tak opět k problematice nekritičnosti a všudypřítomného konsenzu tohoto způsobu psaní.

Ve všech výše probraných oblastech jsme viděli stejný způsob vyprávění o Velebném, které je charakteristické absencí kritického pohledu a které je utvářeno úzkým okruhem autorů, kteří měli dokonce osobně blízko k samotnému Velebnému (Dorůžka si v rozhovoru s Velebným tykají). Karel Velebný tak měl vliv nejen na to, co o něm zůstane ve veřejném povědomí, ale také na to, co o něm zůstane napsáno v české literatuře. Ta předkládá jeho komplexní obraz, který jsme si v této kapitole rozložili do několika vrstev, abychom si jej v této chvíli opět složili, než se odebereme k vlastním Velebného výpovědím a textům.

Lubomír Dorůžka s Ivanem Poledňákem vytvořili narativ o Velebném, v němž je Velebný zakladatelem moderního jazzu v Československu, jeho propagátorem v nepříznivém politickém prostředí, hudebním vzdělavcem, respektovanou osobností se smyslem pro humor a zároveň praktikem, který působí jako pedagog v rámci své hudební praxe, ale také na různých kurzech a hudebních školách. Vytváří tak prostředí pro rozvoj *mainstream jazzu*, což se také projevuje v jeho organizační činnosti, jakou byla například dramaturgie klubu Parnas, kde udržoval vysokou úroveň hudební produkce a umožňoval vystupovat jím vybraným talentovaným žákům. Odtud odvozují Poledňák a Dorůžka Velebného zásluhy, za které mu má být vděčná nastupující generace, kterou vyškolil, a která svou hrou a stylovým zaměřením odpovídá jeho „kompaktátům.“ V čem přesně spočívají Velebného kompaktáta a jaký estetický základ ve Velebného myšlení za nimi stojí, o tom pojednávám v druhé hlavní kapitole.

⁶⁶ Gerhard Conrad. "Velebný, Karel." In *The New Grove Dictionary of Jazz*, 2nd ed.. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press.
<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.nkp.cz/subscriber/article/grove/music/J465500>
(accessed June 28, 2017)

3 Karel Velebný a jeho představa ideálního jazzového stylu

3.1 Úvod – Velebného „kompaktáta“

Jak již bylo řečeno, tato práce si klade za cíl vystopovat a popsat, jak Karel Velebný ovlivňoval československou jazzovou scénu. Výše provedená analýza Velebného obrazu v literatuře ukázala konkrétní cesty, jak o Velebném uvažovat. Všechny proudy uvažování o Velebném (Velebný – hráč, Velebný – pedagog, Velebný – katalyzátor dění) však stojí na jednom základu, který byl podle mého názoru řídicím prvkem. Tímto základem mám na mysli Velebného představu ideálního jazzového stylu, o jejímž vývoji a podobě pojednává následující kapitola. Proč pokládám za důležité analyzovat tuto představu, která vychází z Velebného estetických preferencí? Souvisí to s důležitostí Velebného „kompaktát“, kterou naznačil Lubomír Dorůžka: „Jazz reprezentovaný novou mladou generací nastupující v devadesátých letech znovu a značně rigorózně odpovídá Velebného požadavkům „jazzových kompaktát“, tedy technické způsobilosti, vyrovnat se s klasickým mainstreamem.“⁶⁷

Velebného kompaktáta fungují v tomto chápání jako Velebného odkaz nastupujícím generacím, které Velebného následovaly. Pokud si práce klade za cíl vystopovat vliv jeho osobnosti, musí sledovat jeho hmatatelný odkaz, kterým jsou právě ona „kompaktáta“, která vymezují onu Velebného představu ideálního jazzového stylu. K tomuto kroku mě dále přivedlo studium Velebného pozůstalosti, kde v dopisech a jiných textech často vyjadřuje své názory na ideální podobu jazzové hudby, což jsem se rozhodl použít jako pramen pro vystavění hypotézy o Velebného představě ideálního jazzového stylu.

3.2 Koncept žádoucí a nežádoucí modernosti

Na základně výroků Karla Velebného jsem odvodil hypotézu, že Karel Velebný měl vnitřně velmi jasně definovanou představu o ideální podobě jazzové hudby, která je ovlivněna pro něj velmi důležitým aspektem – aspektem modernosti, přičemž lze v jeho

⁶⁷ Dorůžka, *Český jazz mezi tanky a klíči*. s. 476.

názorech identifikovat dva druhy modernosti, které lze označit jako *žádoucí* a *nežádoucí*, a to podle toho, jestli konkrétní modernizační prostředek vyhovoval či nevyhovoval Velebného představě ideálního stylu.

Pojmem modernizační prostředek míním způsob, jakým lze učinit jazz moderním, což na jedné straně může znamenat vychýlení jeho podoby z konvenčně nastavených parametrů, jak je známe například ve swingu, bebopu, hardbopu a cool jazzu, což jsou všechno styly dnes v praxi souhrnně označované jako *mainstream jazz*,⁶⁸ a na druhé straně může způsob modernizace jít cestou rozvoje a komplikování právě oněch prvků, které definují onen *mainstream jazz*. Jak si později ukážeme, Karel Velebný byl příznivcem druhé výše uvedené cesty.

O co se reálně jedná, jestliže mluvíme o modernizačních prostředcích? Vztaženo k Velebnému, jsou to prvky nově se objevující v jazzu během jeho kariéry, nové prostředky, se kterými se Karel Velebný poprvé setkával již jako dospělý rozvinutý hráč se zformovaným vkusem. Konkrétně mám na mysli elektroniku (použití elektrických nástrojů a zvukových efektů), vlivy rockové hudby, volnou improvizaci anebo také racionální skladebné techniky z tzv. soudobé vážné hudby, které v souvislosti s jazzem vytvořily styl označovaný jako *třetí proud*.⁶⁹ Všechny tyto prostředky podle mého názoru lze označit jako *mimojazzové*, neboť (s výjimkou volné improvizace⁷⁰) přicházejí zvenčí, tedy z jiných stylů. Tyto mimojazzové prvky tedy definují cestu vývoje jazzu, kterou Karel Velebný vnímal jako nežádoucí, protože, zcela prozaicky řečeno, neodpovídala jeho vkusu, ačkoli pokládám za nutné podotknout, že Karel Velebný se ve své hudební činnosti dotkl všech výše uvedených mimojazzových prostředků, a to patrně z důvodu jeho zájmu o všechno nové. Každopádně o jejich estetické funkčnosti, jak si později ukážeme, zcela přesvědčen nebyl.

Co jsou tedy ony modernizační prvky, které definují cestu, kterou se měl jazz podle Velebného ideálně vydat, a která tedy jeho vkusu odpovídala? Jsou to prvky vycházející *zvnitř jazzu*, které jsou v této hudbě permanentně přítomné a bez nichž ji podle Velebného není možné vůbec provozovat. Jedná se o něco, co si jakožto aktivní jazzový muzikant dovoluji označit jako muzikální základ, který musí mít každý interpret bezpečně osvojený, tzn. slyšení, rytmické cítění, správné frázování, harmonická a melodická invence a taktéž vysoká instrumentální zdatnost, maximální

⁶⁸ Viz Příloha I

⁶⁹ Viz Příloha I

⁷⁰ Viz Karel Velebný a *free jazz*

snaha o autentičnost (záležitost výsostně pocitová) a snaha o modernost v jasně daných, praxí stanovených mantinelech. Tento soubor muzikálních vlastností odpovídá oněm „kompaktátům“, které jsem výše zmínil v souvislosti s Velebného pedagogickým působením.⁷¹ Rozvíjení a komplikování jazzové hudby na poli výše uvedených disciplín je tedy cesta, o které se lze domnívat, že představovala pro Velebného cestu ideální modernosti.

3.3 Karel Velebný a moderní jazz

K správnému porozumění slova moderní v případě Karla Velebného je podle mého názoru důležité zasadit si jeho osobnost do historického kontextu, uvědomit si, v jakém prostředí vyrůstal a jaká mohla být jeho sluchová zkušenost v době, kdy se začal otevřeně hlásit k modernímu jazzu. V posledním pořádaném rozhovoru s Karlem Velebným, který je součástí publikace *Fialová koule jazzu* od Lubomíra Dorůžky z roku 1992, se Velebný vyjadřuje ke svým hudebním začátkům a vůbec k přítomnosti hudby v jeho rodinném prostředí. Uvádí, že dva jeho strýcové (neuvádí jejich jména)⁷² hráli v orchestru Jaroslava Ježka a představovali zdroj desek, které si pouštěl doma z gramofonu. Velebný také uvádí, že šlo převážně o hudbu orchestru Jaroslava Ježka a také o „všechno, co se tenkrát vydávalo.“⁷³

Vedle těchto desek zmiňuje ještě několik dílčích konkrétních setkání s jazzovou hudbou, která se odehrála například na dětském letním táboře, kde mu učitelka pouštěla *boogie woogie*,⁷⁴ nebo na vyšehradském gymnáziu, kde starší kluci nosili noty, které dostali v Plzni od amerických vojáků a roku 1947 na brigádě v Mariánských lázních, kde slyšel hrát neznámého houslistu jazzové písně *In the mood* a *I'm beginning to see the light*. Za další důležitý zlom ve formování Velebného sluchové zkušenosti, o němž se v rozhovoru vyjadřuje, pokládám jeho seznámení s hudbou Lennieho Tristana,⁷⁵ jehož desky *Out on a Limb* a *I can't get started* si koupil po válce (rok neuvádí) na Václavském náměstí. Nepochybně se jednalo o první záchvěv touhy po moderním hudebním vyjádření, které se lišilo od všeho, co měl do té doby možnost hrát a slyšet, neboť jak sám uvádí: „To byla muzika, kterou jsem koukal jak blázen; nerozuměl jsem

⁷¹ Viz *Pedagogická činnost Karla Velebného*

⁷² Josef a Zdeněk Tesárek

⁷³ Dorůžka, *Fialová koule jazzu. České jazzové konfese*. s. 62.

⁷⁴ Viz Příloha I

⁷⁵ Viz Příloha I

jí, ale přece mě dráždila.“⁷⁶ Z rádia pak roku 1953 poprvé slyšel kvartet Gerryho Mulligena,⁷⁷ na čemž jej nejvíce zaujala absence klavíru a jako poslední mezníky v rozhovoru uvádí hudbu skupiny Modern Jazz Quartet⁷⁸ a vibrafonistu Garyho Burtona.^{79/80}

Domnívám se, že vedle poznávání nových jazzových osobností muselo též formovat jeho sluchovou zkušenost jeho členství v amatérských souborech, jež postupně přešla v angažmá u profesionálních kapel. Zde Karel Velebný narážel na problematiku tehdejší pozice jazzové hudby, která podle jeho slov v rozhovoru s Lubomírem Dorůžkou byla tehdy brána jako taneční hudba.⁸¹ Velebný popisuje proces vzniku první významné české moderně jazzové kapely Studia 5, na němž lze podle mého názoru sledovat snahu o vymanění se z jisté formální a výrazové sevřenosti, kterou taneční hudba působila moderně orientovaným hráčům, mezi něž se Velebný zařadil na základě pro něj nově poznané hudby:

„Konzervatoř jsem končil roku 1955 a to Krautec [Karel Krautgartner] zrovna odcházel od Vlacha. Přišel za mnou, že bychom si udělali kvartet s vibrafonem. Párkrát jsme zkoušeli u nás doma, pak jsme jezdili na zájezdy s Cortésem a Ljubou Hermanovou, a potom už jsme to rozjeli na ostro střídavě v Alfě a ve Vltavě [...]. Jazz byla pořád ještě taneční hudba, my se sice snažili dělat hodně jazzová aranžmá, ale pořád se na to ještě tancovalo. Když jsme začínali v alfě, museli jsme první hodinu dělat koncert. To nám dodali houslistu – byl to, myslím, Aladár Móži – ten se postavil jako stehgeiger a hrál Básníka a sedláka, a my k tomu na harmoniky a podobné nástroje mastili další hlasy z tištěných štymů pro hoboje nebo lesní roh. Jenže ve Vltavě už Krautec řekl: „To je blbost hrát tady operety“, a tak jsme jako koncert začali hrát k večeri jazz. Něco jako Modern Jazz Quartet [...]. A z toho vlastně vzniklo Studio 5 [...]. Studio 5 už vlastně nikdy nehrálo k tanci.“⁸²

V rozhovoru se jej Dorůžka dále ptá, jestli se projevilo na obecně, že to byla zřejmě doba, kdy se jazz začal víc poslouchat. Velebný to v odpovědi zpochybňuje, neboť podle něj na Studio 5 chodili především kamarádi. A když začínali v Redutě hrát dvakrát týdně, chodili další vrstevníci, mladší kamarádi. Jednalo se podle Velebného o atraktivní hudbu, jinou než tu, již slyšeli všude kolem sebe.

⁷⁶ Dorůžka, *Fialová koule jazzu. České jazzové konfese*. s. 63.

⁷⁷ Viz Příloha I

⁷⁸ Viz Příloha I

⁷⁹ Viz Příloha I

⁸⁰ Dorůžka, *Fialová koule jazzu. České jazzové konfese*. s. 63.

⁸¹ Dorůžka, 64.

⁸² Dorůžka, 64 – 66.

Do roku 1958, kdy došlo k založení Studia 5, měl tedy Karel Velebný na základě poslechu a hráčské praxe vytvořenou určitou sluchovou zkušenost, díky níž u něj došlo k formulování jeho estetické konfese, která stála na příklonu k modernímu jazzu, pod níž si Karel Velebný představoval hudbu tzv. cool jazzu, bebopu a později také hard bopu. K tomuto příklonu u něj došlo zcela nezávisle na hudebním vzdělání, na výchově a na hudební praxi, v níž se pohyboval a která představovala taneční a swingovou hudbu. Touha být moderní a hledat něco nového tedy podle mého názoru vyvěrala z jeho povahy.

Pokládám za důležité také poukázat na fakt, že výše uvedené styly a interpreti představovali nový proud taktéž v kontextu amerického jazzu v době založení Studia 5. Velebný, který se mohl na zájezdech s Krautgartnerovou skupinou konfrontovat i s americkými jazzmany,⁸³ získal tak podle mého názoru ambici držet krok se světovým vývojem. Na tento fakt poukazuje i výňatek z programu z prvního koncertu Studia 5, který cituje Ivan Poledňák ve své publikaci *Kapitolky o jazzu*: „Studio 5 chce především studovat veškerou hodnotnou a výrazově pevnou soudobou světovou jazzovou hudbu [...], chce nejen dobře interpretovat, ale v první řadě tvořit.“⁸⁴ Snaha o udržení kroku se světovým vývojem tedy v případě Studia 5 znamenala interpretaci moderního jazzu a zároveň jeho prosazení v prostředí, kde si pojem jazz většinový posluchač představoval jako taneční hudbu, což dokládá citát kontrabasisty Lud'ka Hulana, který předkládá Poledňák v téže publikaci:

„Chtěli jsme především studovat soudobou hodnotnou jazzovou tvorbu a také ji sami tvořit, kdežto běžnou taneční hudbu hrát zcela výjimečně. Tím jsme však nechtěli vypovědět boj tančení hudbě, rozhodli jsme se jen cílevědomě poukazovat na rozdílnost těchto zdánlivě příbuzných hudebních odvětví.“⁸⁵

Pod pojmem *moderní jazz*⁸⁶ si tedy Karel Velebný představuje styly jako cool jazz, bebop, hard bop, což v praxi a též v literatuře bývá souhrnně označováno jako *mainstream jazz*. Jedná o hudbu, která ustanovila a dodnes ustanovuje princip tzv. klubového hraní, tj. spíše komorní obsazení a standardní nástrojové složení obsahující klavír nebo kytaru jakožto harmonický nástroj, kontrabas, bicí a jeden až tři dechové nástroje. Repertoár standardně tvoří skladby přejaté (tzv. standardy nebo písně/skladby

⁸³ Pašmik, *Život a dílo Karla Velebného (1931-1989)*. s. 5.

⁸⁴ Poledňák, *Kapitolky o jazzu*. s. 134.

⁸⁵ tamtéž

⁸⁶ Viz Příloha I

slavných jazzmanů) i vlastní, v nichž dominuje formální uspořádání typu téma – sóla (na harmonii tématu) – téma. Pojmy *moderní jazz* a *mainstream jazz* se vzájemně překrývají. Taktéž se překrývají jejich definice v literatuře české i zahraniční, kde je akcentován aspekt improvizace, časové ohraničení mezi 40. a 60. lety a be-bop jako výchozí stylová platforma pro hudební materiál a repertoár.⁸⁷ Jak Karel Velebný uvádí v rozhovoru nesoucím titul *Hovoří SHQ*, že to byla právě improvizace, která Velebného na moderním jazzu nejvíce zaujala. Na otázku, proč hrají právě moderní jazz, odpovídá mimo jiné:

„A my rádi hrajeme, rádi improvizujeme a kvartet je takové těleso, které umožňuje maximální využití hráčů a přitom může být i barevně bohaté. A džez a nikoli tančení hudbu chceme dělat především pro ten rozdíl mezi nimi. Zatímco u džezu je improvizace hlavní součástí, dalo by se říci přímo smyslem hry, u taneční hudby se improvizace využívá jako výplně, zpestření a improvizovaná sóla jsou popelkou. Na džezu nás uchvátila jeho podstata, vidíme v něm vlastně takový každodenní „souboj člověka s nástrojem“. A to je na džezu to krásné a přitažlivé.“⁸⁸

3.4 Žádoucí modernost

3.4.1 Karel Velebný a mainstream jazz

Vraťme se nyní k problematice žádoucí a nežádoucí modernosti. Vzhledem k tomu, že jsme si již osvětlili význam pojmu moderní jazz, tak jak jej chápal Velebný, si nyní ukážeme na konkrétních výročí Karla Velebného, jak vypadá cesta žádoucí modernosti, která rozvíjí ony prvky vycházející *zevnitř jazzu*.⁸⁹ Jako první příklad uvádím Velebného názory na hudbu již zmiňovaného Modern Jazz Quartetu, který představoval pro Velebného hlavní vzor v době činnosti Studia 5, tedy na úplném začátku Velebného provozování moderního jazzu a se kterým se ztotožňoval po celý život.⁹⁰ V recenzi na desku *Porgy & Bess* uvádí, že Modern Jazz Quartet má mimořádné postavení v rámci jazzu, neboť se jedná o velmi důkladně proaranžovanou hudbu, v níž

⁸⁷ Viz Příloha I

⁸⁸ *Hovoří S+HQ* – autor M. Jura. výstřížek z neznámých českých novin uložený v pozůstalosti, pramen S1/192, odvozená datace: 1962.

⁸⁹ Viz *Koncept žádoucí a nežádoucí modernosti*.

⁹⁰ Dopis Janu Konopáskovy z 11. 3. 1988, pramen S1/3, pozůstalost.

je však jazz dohledatelný i v těch nejexperimentálnějších skladbách. Jako hlavního iniciátora modernosti v tomto seskupení vidí Velebný jejího zakladatele pianistu Johna Lewise, o němž píše, že velmi rád experimentuje a prezentuje se v různých netradičních formách seskupení (například přibírá smyčcový kvartet, hraje sólově, s velkým orchestrem či vokálním sborem), což podle Velebného slov vyvolalo debatu, zdali je hudba MJQ stále ještě jazzem: „Vzhledem k tomu, že doposud neexistuje přesná definice jazzu, je tato otázka věcí osobního pocitu a názoru. Pro mne byl vždy MQJ zárukou výborného jazzu, byť velmi jemného, subtilního, ale nikdo nemůže říci, že bez swingu, který dělá jazz jazzem.“⁹¹

Pokračuje o jedinečnosti Milta Jacksona, o rytmické sekci, o jejich souhře a spolupráci a o zajímavých aranžérských postupech Johna Lewise, které uplatnil na Gershwinovy melodie. Jednalo se o taktové, rytmické, tempové změny, o Lewisův zajímavý způsob doprovodu sólistů (melodický nikoli akordický, snažící se o melodickou komunikaci se sólistou), bicí sólo na začátek skladby a četná basová sóla. Svou recenzi zakončuje slovy, že „tato deska by měla zdobit každou diskotéku“.⁹² Z této recenze je patrné, že Velebný oceňuje hlavní cíl, který si kapela klade, a tím je modernost. Za žádoucí ji označují proto, že odpovídá Velebného vkusu, neboť přes všechny komplikace se formálně stále drží v mantinelech maistream jazzu. To znamená, že sólisté improvizují na danou formu a harmonii a jejich sóla a veškerá improvizací komunikace je ohraničena předem domluveným aranžmá.

Další příklad, jenž by spadal do kategorie žádoucí modernosti, lze vyčíst z pasáže Velebného textu *Jazz v Paříži*, kde se Velebný rozepisuje o koncertu Cheta Bakera, který v létě roku 1987 navštívil v klubu New Morning:

„Baker má jistý teplý tón bez kiksů, libuje si v hluboké poloze, ale dosahuje lehce i výšek, vybírá perfektně veškeré harmonické zatačky, neuchyluje se nikdy k laciným fórům, je to to poctivé rytmicko-melodicko-harmonické hraní s dlouhými osminovými frázemi [...]. Čtvrtá skladba byla od Richieho Beiracha, zajímavá harmonicky, bezvadně zahraná. Na Bakerovi /stejně jako na Gary Burtonovi/ se mi líbí, že nehraje pouze svoje vlastní skladby, jak to dělá mnoho jiných hudebníků [...]. Doprovod perfektní, tak, jak to má být – vyprecizované nové harmonie, žádný polopatismus, uvolněně, všichni dokonalý přehled.“⁹³

⁹¹ Strojopis MJQ hraje „Porgy & Bess“ George Gershwin, neznámá datace, pramen S1/79, pozůstalost.

⁹² tamtéž

⁹³ Strojopis (kopie) *Jazz v Paříži*. 1987, pramen S1/71, pozůstalost.

Opět zde vidíme, že Velebný na výkonu interpretů sledoval aspekt modernosti, přičemž v tomto případě byl patrně uspokojen. Jeho spokojenost lze též vysledovat z použití fráze typu „doprovod perfektní, tak to má být“, na čemž můžeme sledovat, že Velebný oceňoval vedle samotné modernosti také jistou erudici, již vnímal jako podmínku pro dosažení modernosti (žádoucí modernosti).

Aspekt erudovanosti jazzového muzikanta byl v otázce modernosti pro Velebného klíčový. V rozhovoru s Dorůžkou odpovídá na otázku, co jej na jazzu vlastně chytlo, když poprvé slyšel Gerryho Mulligana a další. Velebný odpovídá, že to bylo nové, neznámé, vzrušující a vyvolávající zvědavost:

„A zpětně: když už se mi zalíbil jazz, který považuji za opravdové a velké umění, a potom jsem se ve vážné muzice setkal s aleatorikou a s grafickým záznamem, připadalo mi to ve srovnání s jazzem hrozně laciné. To si opravdu každý může hrát, jak chce. V jazzu cítím na jedné straně volnost improvizace, ale na druhé taky určitá pravidla. A bez těch, myslím, to prostě nejde.“⁹⁴

Ačkoli je jazz pro Velebného hudbou s pevnými pravidly, stejně uvádí, že jazz se nedá naučit, pokud to člověk nemá v sobě.⁹⁵ Pojem *mít v sobě* si u Karla Velebného vysvětlují jako schopnost správně poslouchat a vybírat si, o čemž hovoří v jiném rozhovoru.⁹⁶ Na následnou otázku, jestli se mu jazz líbí pořád stejně i po čtyřiceti letech, reaguje, že dokonce čím dál víc. Je rád, když přijdou mladí kluci a umějí hrát podle pravidel:

„Proto tak prožívám, když se objeví mladí kluci, kteří dělají jazz zase podle pravidel, ale povýší to na jinou úroveň – ti Marsalisové a další [...]. Bebop je pořád bebop, ale je docela jiný než před 40 lety. Dá se hrát s docela jinou rytmikou, ale pořád je to ono. Prostě dokonale organizovaná muzika.“⁹⁷

Vedle náležité erudice a správného způsobu modernizace, jak jsme si to ukázali na příkladu Modern Jazz Quartetu a Cheta Bakera, je podle mého názoru pro Velebného klíčová vyváženost repertoáru, co se týče poměru vlastních a přejatých skladeb. Domnívám se, že právě interpretace přejatých skladeb je způsob, jakým jazzový interpret může dokázat svou erudici a také to, jak moc dokáže být moderní, ale přitom se stále držet v mantinelech mainstream jazzu, což pokládám za aspekt, který zde

⁹⁴ Dorůžka, *Fialová koule jazzu. České jazzové konfese*. s. 75.

⁹⁵ Dorůžka, s. 73.

⁹⁶ Strojopis *15 let SHQ*, rozhovor s Karlem Velebným, datace neuvedena (podle názvu patrně rok 1976), pramen S1/132, pozůstalost.

⁹⁷ Dorůžka, *Fialová koule jazzu. České jazzové konfese*. s. 75.

Velebný právě sledoval. O vyváženosti repertoáru mluví například ve svém textu Cannonballu Adderleym, jenž je podle Velebného muzikant, který dokonale odpovídá nejen představě o vyváženosti repertoáru, ale také o vyváženosti mezi snahou posouvat jazz dál a snahou vyhovět tradičnímu pojetí:

„Že též aranžuje a komponuje, není u předního jazzového hudebníka třeba zdůrazňovat. Avantgardní jazz nehraje, i když si myslím, že jej neodsuzuje a jistě má na něj svůj vlastní rozumný názor. V tomto směru sám o sobě říká, že je tradicionalista. I když je velký, jak postavou, tak uměním, chová se nenápadně a skromně. Toho si u hudebníků také velice cením.“⁹⁸

3.4.2 Velebného názor na stav československé scény v 70. a 80. letech 20. století

Otázka vyváženosti repertoáru a snahy o modernost byla též klíčová pro Velebného v souvislosti s jeho názorem na stav české jazzové scény, kde očividně pociťoval nedostatek zastoupení tří výše popsaných složek nutných pro dosažení žádoucí modernosti – vyváženost repertoáru a snahy o modernost, dostatečná erudice a správný způsob modernizace užívající prvků vycházejících *zevnitř jazzu*. V rozhovoru s Dorůžkou Velebný uvádí, že například na našich festivalech je přeceňován vlastní přístup, „ale dělat normální muziku a dělat ji dobře, to je těžší, než za každou cenu hledat něco nového.“⁹⁹ Dále prohlašuje, že jazzman musí být univerzální, aby se uživil. Avšak v rozhovoru pořizovaném roku 1976 ku příležitosti patnáctého výročí založení SHQ je vůči vlastní tvorbě mnohem vstřícnější:

„Člověk musí neustále sledovat, co se kde jak hraje a z toho vybírat, učit se. Nestačí jenom opisovat, kopírovat někoho, ale dělat vlastní věci, nejen jít s tím, či jiným směrem, ale snažit se do něj přinést něco vlastního, dostat jej trochu dopředu. Nebát se nových motivů, třeba lidových, vždyť jazz je přece naprosto lidová hudba.“¹⁰⁰

Pokud existovala hudba, která by dokonale vyhovovala této výše citované představě, pak jí podle Velebného zajisté byla hudba bratří Marsalisů. Například ve své

⁹⁸ Strojopis *Cannonball Aderley*, datace neuvedená, pramen S1/116, pozůstalost.

⁹⁹ Dorůžka, *Fialová koule jazzu. České jazzové konfese*. s. 74.

¹⁰⁰ Strojopis *15 let SHQ*, pozůstalost.

recenzi na desku Wyntona Marsalise *Black Codes* (1985) velmi oceňuje, že slyší mladé tak ďábelsky swingovat:

„Ti bratři Marsalisové jsou jazzový extrakt, esence, veškerý jazz vylouhovaný v jednom mateřském lůně. Dokonalý po všech stránkách, umí všechno, jsou inteligentní, vzdělaní a přes své mládí velmi zkušený, neboť již hráli s mnoha výtečnými hudebníky a vždy se od nich něco chytře přiučili. Neupnuli se na jeden vzor, u jejich hry jsou slyšet vlivy Davise [...].“¹⁰¹

Dále pokračuje tím, že se jedná o neuvěřitelně propracovanou hudbu, rytmicky složitou, zajímavě instrumentovanou, výborně zahranou, kde neustále je co sledovat. Chválí jednotlivé hráče a vidí tuto desku jako učebnici pro české jazzmany, kteří by si měli všechny skladby rozebrat a poučit se z nich. V rozhovoru s Dorůžkou v souvislosti s úrovní českých hráčů odkazuje též na bratry Marsalise, když nastiňuje, jak by měl vypadat ideální přístup k jazzu a k učení se jemu, který viděl během svého pobytu v USA, kde navštěvoval na Berklee kurz pro pedagogy:

„Tady máš ten svůj book, ten svůj bůček, a teď si hezky přehrávej, ať umíš. Až se to naučíš, můžeš dělat vlastní muziku tak, jak budeš sám chtít a cítit. Z toho pak vzniká taková jistota, jakou člověk cítí z Wyntona nebo Branforda Marsalise, to je grunt, bez kterého to nejde. Takoví hráči by se u nás dali spočítat na prstech, možná i na jedné ruce, ale naštěstí tu jsou.“¹⁰²

V rozhovoru z roku 1986, který nese titul *Síla je v improvizaci*, se Velebný vyjadřuje na téma porovnání českého a zahraničního jazzu, přičemž čeští jazzoví hráči se podle něj jednoznačně musejí více konfrontovat na mezinárodním fóru, k čemuž ale nutně potřebují umět alespoň 100-300 jazzových standardů, které je možné si u nás sehnat, pokud má člověk zájem. Opět se dostává k otázce vyváženosti repertoáru – paradoxně hodně kapel u nás dělá svůj vlastní repertoár, což je podle něj dobré jen pro festivaly, avšak pro klubové hraní nikoli, a právě klubové hraní je podle Velebného základní průběžný kámen. Na otázku, kteří Češi umějí jazz dobře hrát, odpovídá, že spíše starší, kteří se potkali s Američany. V Praze odhaduje, že se pohybuje cca 20 skutečně dobrých jazzových muzikantů.¹⁰³ V dopise Janu Konopáskovi se o stavu české scény vyjadřuje takto:

¹⁰¹ Strojopis *Wynton Marsalis – Black Codes*, obdivná kritika z konce 80. let, pramen S1/205, pozůstalost.

¹⁰² Dorůžka, *Fialová koule jazzu*. s. 74.

¹⁰³ Střížovská, Eva. “Síla je i v improvizaci.” *Mladá fronta* 7. 8. 1986. s. 4.

„Saxofonová sekce JOČRu velmi upadla [...]. Většina kapely je namíchnutá na Felixe Slováčka, který jim teď dělá hlavního kapelníka. Někteří kluci už dali výpověď [Uvádí, kdo dal výpověď: Karel Růžička, Zdeněk Pulec. Zmiňuje se o Rudolfu Roklovi, o Laccu Deczim, že emigroval do New Yorku, dále zmiňuje, kdo umřel.]. A tak pomalu ubejváme. Nicméně jedeme dál. Z těch mladých hochů někteří hrají pravdu dobře, ale je jich málo. Většina chce hrát hlavně na efekt, fšelijaký avantgardy, žádná poctivá hudba a hlavně kšefty.“¹⁰⁴

Z výše uvedeného výroku je patrné, že se Velebnému stav české scény z hlediska naplnění jeho představy ideálního stylu jevil na začátku druhé poloviny 80. let jako značně neuspokojivý.

3.4.3 Karel Velebný a jeho filosofie jazzu

Na konkrétních případech Velebného hodnocení interpretů lze vypočítat tři pilíře, které pro Velebného definují žádoucí modernost: 1. snaha o modernost, která nepřekročí stylové mantinely, 2. vyváženost repertoáru (rovné zastoupení vlastních a přejatých skladeb) a 3. erudovanost (hudební vzdělanost, kterou interpret při hře prokáže). Tyto tři pilíře vytvářejí balíček požadavků, kterým musí interpret dostát, přičemž vedle čistě hudebního kritéria zde ještě hraje roli požadavek na umírněnou výrazovost, přičemž tento požadavek jsme mohli sledovat například už ve Velebného vyjádření o Cannonballu Adderleym: „I když je velký, jak postavou, tak uměním, chová se nenápadně a skromně. Toho si u hudebníků také velice cením.“¹⁰⁵ I Lubomír Dorůžka v souvislosti s Velebným píše o „kultivovaném a poučeném českém mainstreamu“¹⁰⁶

Velebný se ve svém článku *Laskavě si přestupte* z roku 1974 vyjadřuje k opětovné renesanci jazzu po vlně rocku v Československu a v souvislosti s tím předkládá své filosofické pojetí jazzu, v němž figuruje onen požadavek na kultivovanost projevu a sledování čistě hudebních kritérií a z toho vycházející autonomie jazzu:

„[H]udebníci a posluchači hledají návrat k přírodě, přirozenosti a čistému umění, jímž je i jazz. Ten nic nepředstírá, jak po stránce hudební, tak společenské. Každý hráč má možnost a právo, ale i povinnost ukázat, co vlastně umí, nemá zapotřebí se chovat

¹⁰⁴ Dopis Janu Konopáskovi z 10. 9. 1987, pramen S1/4, pozůstalost.

¹⁰⁵ Viz *Karel Velebný a mainstream jazz*

¹⁰⁶ Dorůžka, *Panoráma jazzu*. s. 267.

nepřirozeně, nemusí být ani upjat do nepohodlného smokingu, ani nemusí na sebe věšet výstřední oblečky, i když může, chce-li.“¹⁰⁷

Velebného pojetí jazzu tedy vidím jako krystalicky čisté umění nezatížené společenskými konvencemi či jakýmkoli mimohudebními idejemi a jediným hodnotitelným kritériem je zde muzikantství – v případě Velebného tedy realizace tří pilířů při snaze o absolutní hudební autonomii a při zachování kultivované výrazovosti.

Karel Velebný celý svůj soubor názorů formuloval v textech, jimiž chtěl své okolí inspirovat k tomu, aby jej následovalo, přičemž hlavním argumentem byla jakási vyšší kvalita a pokrokovost. Ve svém článku *Co Čech to muzikant* z roku 1974 vzkazuje: „Jazz mrtev nikdy nebude, neboť z něj vychází celá oblast moderní hudby, z něj si vybírá prvky, které se jí hodí – někdy rytmy, jindy harmonizaci, melodiku, instrumentaci. Je to hudba tvůrčí, tvoří ji sami hudebníci, kteří ji hrají, a proto ve svém vývoji bude vždy o krok kupředu.“¹⁰⁸ V rozhovoru nesoucím titul *Síla je v improvizaci* odpovídá Velebný na otázku, jak by měl vypadat současný jazz: „Veselá muzika, moderní, trochu intelektuální, ale veselá.“

V této podkapitole jsme si tedy popsali, jak vypadá žádoucí modernost podle Velebného představy ideálního stylu. Jedná se o hudební projevy konkrétních výše zmíněných interpretů, v jejichž tvorbě nacházel Velebný uspokojení z hlediska plnění oněch tří pilířů a z hlediska zachování autonomie jazzu.

3.5 Nežádoucí modernost

Nyní se pojdme naopak podívat, jak se Karel Velebný vyjadřuje na téma již popsané nežádoucí modernosti, kterou jsem definoval jako způsob modernizace pomocí užití *mimójazzových* prvků, jako je elektronika, skladebné techniky z tzv. soudobé vážné hudby, rockové vlivy nebo volná improvizace, u níž je nutno podotknout, že tím mám na mysli volnou improvizaci dvojího typu – tak, jak se objevila v hudbě Ornetta Colemana¹⁰⁹ a ovlivnila celý směr amerického jazzu zvaného free jazz a tak, jak se

¹⁰⁷ Strojopis *Laskavě si přestupte*, pramen S1/117, pozůstalost, publikováno v časopisu *Jazz* (1974, č. 9, s. 9.)

¹⁰⁸ Strojopis *Co Čech, to muzikant*, pramen S1/119, pozůstalost, publikováno v časopisu *Jazz* (1974, č. 8, s. 16.)

¹⁰⁹ Viz Příloha I

objevuje v různých formách v tzv. soudobé vážné hudbě (aleatorika). Karel Velebný se vyjadřuje k oběma typům.

Jak již bylo řečeno, Karel Velebný se však ve své činnosti všech výše uvedených cest dotknul, avšak zpětně jejich funkčnost v hudbě hodnotil spíše kriticky. V rozhovoru nesoucím titul *15 let SHQ* se vyjadřuje na téma elektronika, „křečovitá modernost za každou cenu“, free jazz a jazzrock:

„Já třeba nemám moc rád elektriku, chci slyšet basu, to ano, ale když hrajeme v triu, třeba v Redutě, stojíme dva metry od mikrofonu a ještě říkám zvukaři, aby to stáhl. Hudba nejsou decibely. U inteligentního muzikanta nezáleží na síle aparatury. Jazzoví muzikanti, i když to třeba zní snobsky, musí hrát v první řadě pro sebe, protože by především měli vědět, co a jak mají hrát a tak vlastně s sebou vést i posluchače, vychovávat. Nelíbí se mi hudba, když je to vypjaté, křečovité, moderní za každou cenu, když v tom není radost. Hrál jsem free jazz, hrál jsem i jazz-rock a v podstatě mi to mnoho nedává, mohu to hrát, ale nevidím v tom cíl.“¹¹⁰

Svůj postoj držel až do pozdních let života, jak dokládá text *Jazz v Paříži*, v němž popisuje tamní klubovou scénu, a kde navštívil koncert George Russella:

„Ze známějších věcí hráli Cubano Be Cubano Bop a jednu modální skladbu na dva akordy á la So What, kde měl hlavní sólo Mikelborg¹¹¹ na křídlovku. Hrál na můj vkus moc takzvaně moderně – jeden dva tóny a pak dlouhá manipulace na svém zesilovači, který uměl dělat opakování, ozvěny a další fajnovosti, čekal jsem, kdy ještě začne mluvit. Největší úspěch měl, když začal vypouštět do trumpety pouze teplou páru ze svého obličejce. Lidi se radovali. Na štěstí /pro mne/ hrál pouze toto jedno dlouhé sólo.“¹¹²

Na tomto výroku je podle mého názoru patrná jistá ironičnost, kdy používá obraty jako „takzvaně moderně“ (patrně se v jeho očích muselo jednat o projev nežádoucí modernosti), a Mikkeltorgovy zvukové efekty shazuje jistou ironičností – „čekal jsem, kdy začne mluvit“ a staví se do opozice vůči ostatním lidem, kterým se to líbilo.

¹¹⁰ Strojopis *15 let SHQ*, pozůstalost.

¹¹¹ Viz Příloha I

¹¹² Strojopis (kopie) *Jazz v Paříži*. 1987, pozůstalost.

3.5.1 Karel Velebný a free jazz

V rozhovoru s Dorůžkou uvádí tazatel (Dorůžka), že dnes je mnoho mladých muzikantů, kteří programově prohlašují, že jim nejde o harmonii, o evergreeny a že je nezajímá, jak se jazz hrál, že to chtějí dělat po svém. Jsou tedy i oni avantgarda? Velebný odpovídá, že nikoli vždycky. Podle něj ze začátku je dobré dělat „pudovkiny“,¹¹³ ale dlouho to nefunguje, neboť názor je jedna věc, ale doopravdy něco umět věc druhá. Uvádí, že ve Frýdlantu to pak tito lidé sami zjišťují.¹¹⁴

Dále Velebný v tomtéž rozhovoru popisuje v souvislosti s free jazzem situaci, kdy koncem padesátých let s ním chtěl hrát jeho kamarád volnou improvizaci. Velebnému se nezamlouvalo hrát jen tak cokoli, bez harmonie, bez formy a bez tématu. Až po letech se dozvěděl o free jazzu, jak sám uvádí. Uznává, že z komunikace a jiskření může něco produktivního vzejít, ale málokdy se to povede. Proto to považuje za ztrátu času, neboť v organizované hudbě se má o co opřít, a tím tak pozná, kdo co umí.¹¹⁵ Toto vyjádření Karla Velebného poukazuje na jím kladený důraz na erudovanost, kterou potřebuje z interpreta slyšet a která je nezbytná pro naplnění jeho představy ideálního stylu.

3.5.2 Karel Velebný a jeho vztah k avantgardě a soudobé vážné hudbě

Dalším polem k prozkoumání nežádoucí modernosti je vztah Karla Velebného k pojmu avantgarda, k němuž je ve svých výpovědích spíše zdrženlivější a používá jej jako označení několika hudebních produkcí, jichž byl svědkem jako hráč nebo jako posluchač, přičemž tyto produkce zpětně hodnotí jako projev extravagance, která je povrchní v tom smyslu, že nevyžaduje erudici a dopouští se jakéhosi podvodu na posluchači:

„Avantgarda chtěla postavit hudbu trochu na hlavu [...], asi tak v roce 1962 jsme dělali kolegům z UMPRUM vernisáž [...]. Pamatuji se na Libora Peška, který hrál většinou na trombon obráceně [...], Jan Klusák hrál na housle, čistě podle svého, protože na ně neuměl [...]. Já hrál na dlažební kostky a umyvadlo s vodou [...]. Tomu jsme tehdy

¹¹³ Viz Příloha I

¹¹⁴ Dorůžka, *Fialová koule jazzu*. s. 73.

¹¹⁵ Dorůžka, 75.

říkali avantgarda. Když mi dnes někdo po 35 letech řekne, že bude hrát avantgardu, tak se bojím, že to budou „OBUŠKY Z PYTLE VEN“.¹¹⁶

Dále Karel Velebný popisuje svůj „zážitek s avantgardou“¹¹⁷, kdy jej kontaktoval člověk, který měl zájem o vystoupení v Parnasu a který evidentně neuměl hrát na klavír. Tvrdil, že je malíř a že hraje ke svým velmi moderním obrazům. Na vyzvání Karla Velebného, aby něco zahrál, předvedl zběsilý výstup u klavíru, do něhož různě mlátil, hrál tremola a vyťukával tóny. Argumentoval tím, že je to pro chytré lidi a ne pro „blbečky“. Velebný řekl: „Moc mě to mrzí, ale musím vám bohužel říct, že do Parnasu choděj samí blbečkové.“¹¹⁸ Tento zážitek komentuje Karel Velebný slovy:

„Těchhle hudebních neumětelů je poměrně dost. Většinou mají hodně drzosti i sklon k podceňování normálního jazzového publika. A bohužel jim občas přihrávají i někteří „odborníci“, pro které je mainstream, bebop nebo swing nuda. Ale když mladý diletant tvoří vlastní skladby, kde se třeba při improvizaci objeví „David a Goliáš“ nebo nějaká lidová píseň, to jim teprve přijde tvořivé. Jenže tudy cesta nevede, to už jsme slyšeli a jazzu to zrovna nepomohlo.“¹¹⁹

Z výše uvedených výroků Velebného vyplývá, že si k pojmu avantgarda přiřadil ty hudební projevy, které spadají do kategorie nežádoucí modernosti, ale jeho představa tohoto pojmu byla zjevně velmi specifická a nemusela odpovídat tomu, co se pod tímto pojmem míní v jiných kontextech. Avšak, jak již bylo zmíněno, Karel Velebný se ve své činnosti dotknul i oblastí hudby, které později kriticky hodnotil. Tato souvislost a také vztah Karla Velebného ke slovu avantgarda mě nutně přivádí k problematice vztahu Karla Velebného k tzv. soudobé vážné hudbě a jejímu propojení s jazzovou hudbou, čemuž se někdy říká *třetí proud*.¹²⁰

Zde bude nutné opět připomenout, jaký se v české jazzové publicistice a odborné literatuře objevuje diskurz ohledně role Karla Velebného při rozvoji tohoto stylového odvětví u nás. Jak jsem již řekl v kapitole *Obraz Karla Velebného v české literatuře*, Velebného pokusy s atonalitou a dodekafonií si vysloužily pozornost českých jazzových publicistů a muzikologů, kteří tento fakt předkládají, jako cosi skutečného významného a výjimečného, jsou zde opomenuty pozdější názory Karla Velebného na tyto jeho

¹¹⁶ Dorůžka, s. 70.

¹¹⁷ Dorůžka, s. 71.

¹¹⁸ Dorůžka, s. 72.

¹¹⁹ tamtéž

¹²⁰ Viz Příloha I

pokusy, a to pravděpodobně z důvodů snahy o nenarušení obrazu Karla Velebného jako českého významného českého inovátora.

Například Ivan Poledňák mluví o Velebného vztahu k soudobé vážné hudbě v souvislosti s rozpadem Studia 5, jež vidí jako výsledek protichůdného cítění Velebného a Lud'ka Hulana, přičemž Velebný má podle Poledňáka „sklon k hudbě intelektuálně zaměřené, k experimentu, k hledání v oblasti styčných bodů se soudobou vážnou hudbou.“¹²¹

Ostatní autoři jsou v tomto ohledu zdrženlivější, neboť Velebnému nepřisuzují žádné „sklony“, avšak skutečnost, že Karel Velebný zkoušel uplatnit principy soudobé vážné hudby, používají také jako argument pro vytvoření obrazu Karla Velebného jako inovátora. Lubomír Dorůžka píše v souvislosti se vzestupnou tendencí, kterou u Velebného vidí v kompoziční složce, že se objevují podle něj „rysy téměř třetiproudové“ a v souvislosti s jeho spoluprací se skladateli Pavlem Blatným a Lubošem Fišerem píše, že „Velebný sám uvedl tehdy do jazzového kontextu i dodekafonickou techniku.“¹²² Ve stejném duchu se nese výrok již výše zmiňovaného Ivana Poledňáka v *Českém hudebním slovníku*: „K určitým vybočením z této orientace (mainstream jazz) došlo [...] ve skladbách inklinujících k třetímu proudu resp. k využití tzv. racionálních kompozičních technik (Budapešťská roláda, Pět dodeka a jiné).“¹²³ V neposlední řadě je též dobré ukázat část diplomové práce Tomáše Hampla, která se českému třetímu proudu věnuje:

„O „povýšení“ jazzu prostředky evropské hudební kultury se v českém prostředí naopak pokoušeli ryze jazzoví hudebníci a autoři. Nejvýraznějšími představiteli tohoto směru byli v Praze Karel Velebný a v Brně Jaromír Hnilička. Karel Velebný komponoval takto syntetické skladby zejména pro svůj soubor S+H, později SHQ, se kterým spolupracoval i Pavel Blatný. V letech 1962 a 1963 tak vznikly kompozice jako Pět dodeka nebo Budapešťská roláda [...].“¹²⁴

„Pavel Blatný nám napsal jednu dodekafonickou písničku, tak jsem to zkusil taky.“¹²⁵ Tento výrok Karla Velebného dokládá, že dodekafonie jej na počátku šedesátých let skutečně zajímala, a to podle mého názoru díky jeho výše zmíněnému

¹²¹ Poledňák, *Kapitolky o jazzu*. s. 135.

¹²² Dorůžka, *Panoráma jazzu*. s. 266.

¹²³ Poledňák, *Český hudební slovník osob a institucí*.

¹²⁴ HAMPL, Tomáš. Průniky jazzu a soudobé kompozice v české hudbě 2. poloviny 20. století [online]. 2012 [cit. 2017-05-21]. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/64199>. Vedoucí práce Tereza Havelková.

¹²⁵ Dorůžka, *Fialová koule jazzu*. s. 69.

zájmu o vše nové, což dodekafonie v této době v českém prostředí skutečně znamenala.¹²⁶ Pokud nás však zajímá, jak dodekafonie a vůbec inspirace soudobou vážnou hudbou zapadá do vytvořené koncepce žádoucí a nežádoucí modernosti podle Karla Velebného, musíme se nutně podívat do předmluvy jeho *Jazzových praktik*, kde píše:

„Poslední dobou se u nás rozmáhá využívání improvizčních schopností jazzových hráčů hudebními skladateli vážné hudby (jak se dnes často říká „skladatelů z druhého břehu“). Někdy se takové hudbě omylem říká „třetí proud“ a je považována hlavně ze strany teoretiků za vyšší stupeň jazzové hudby. (Třetí proud sice využívá kompozičních postupů klasické i moderní vážné hudby, ale píše jej jazzoví skladatelé). Hrál jsem poměrně často tuto hudbu a se všemi spoluhráči jsme se shodli na tom, že je trochu násilná [...]. Tito autoři mají o jazzu mlhavé představy, přestože umějí krásně hovořit o svém záměru, koncepci, spolupráci atd. Prozradí se, když mají zahrát nebo zazpívat kousek jazzové melodie. V jazzu hledají záchranu z vlastní tvůrčí krize.“¹²⁷

Karel Velebný měl tedy velký problém s myšlenkou, že by inspirace soudobou vážnou hudbou měla nějakým způsobem jazz pozvednout. Slovem pozvednout mám na mysli učinit hodnotnějším po stránce estetické. Z citace je patrné, že třetí proud tak, jak jej pojímá sám Velebný, pro něj závadný není. Závadné je pro něj naopak použití jazzu jako zpestření soudobé hudby a vůči autorům soudobé hudby (nejmenuje je) cítí jistou nedůvěru, co se týká již zmíněné muzikality: „Prozradí se, když mají zahrát nebo zazpívat kousek jazzové melodie“. Lze se domnívat, že právě tato nedůvěra nakonec Velebného od soudobé vážné hudby natrvalo odradila; z hlediska jeho estetického cítění představovala cestu nežádoucí modernosti.

3.5.3 Karel Velebný a jiné populární žánry

Karel Velebný se velmi často vyjadřuje o rocku, přičemž nikdy neuvádí konkrétní příklad kapely ani interpreta. Pro Velebného je slovo rock označením naprostého hudebního poklesu a úspěchu v komerční sféře, což naznačuje jeho výrok v dopise Janu Konopáskovi: „Nevěřil bys, jak ti mladí chlapani málo umějí. Všichni jsou zkažení tím

¹²⁶ *Nové cesty hudby*: sborník studií o novodobých skladebných směrech a vědeckých názorech na hudbu. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1964. s. 7.

¹²⁷ Velebný, *Jazzová praktika*. s. 7.

rockem, kde je sice zaručen úspěch, ale muzika je někde v tlustém střevě [...]. Je to velmi těžké, taky se za celou dobu neobjevil žádný mladý Děci, Pulec nebo Holitzer.“¹²⁸

Důležitá je zde druhá část výroku, z níž je patrné, že Karel Velebný cítil nedostatečný přírůstek nových mladých jazzových muzikantů, což dával za vinu jednak školství a také médiím: „V Karlových Varech se letos objevil jeden dobrý slovenský trumpetista. Našli se i dobří bubeníci, ale je to všechno jazz-rock. To je zajímavé, že tuto muziku se mohou naučit ve škole, ale swing ani omylem. Taky je to tím, že v rádiu, na deskách, v televizi vlastně nic jiného [není slyšet].“¹²⁹

Otázku hudebního vzdělání pojímá ve své stati *O tvořivosti dětí*, kde se pozastavuje nad destruktivním vlivem médií na vkus dětí, s nímž se pak jako pedagog setkává. Podle něj si děti doma zpívají s rádiem, odkud slyší komerční šlágr, které mají vliv na charakter hudby, kterou chtějí samy provozovat: „Když takto vychovaný mladík přijde k nám do školy a začne sám něco tvořit, je to primitivní, tisíckrát oposlouchané, takový extrakt toho, čeho má plné uši, jednoduché, tak zvaně pro lidi, jinými slovy aby se to dobře prodalo.“¹³⁰

Převaha rockové hudby v médiích má podle Velebného nejen vliv na vkus mládeže, nýbrž také na stav hudební scény, která se musí podle něj podřítit poptávce širšího posluchačstva a to také zásadně ovlivňuje život profesionálních hudebníků. Ve svém textu *Co čech to muzikant* mluví o „jiných muzikantech“ (pravděpodobně ti, kteří se uplatňují v komerční sféře), kteří se podle Velebného mohou naučit jen „pár chvatů na kytaru nebo na basu“ a hrát country; mohou vyniknout, být populární, protože podle Velebného „lidem se jednoduchá hudba líbí.“¹³¹ Dále pokračuje tím, že se pak tito hudebníci nechtějí nic nového učit, protože by se mohli znelíbit, odcizit publiku a přijít o peníze. Karel Velebný vidí erudici v hudbě jako přítěž pro přijetí masovým publikem a tím pádem jako přítěž pro větší finanční zisk, což argumentuje rčením „Kde jsou noty, tam je bída“¹³². Jiné je to u doprovodných kapel populárních zpěváků, kde bývají i jazzoví muzikanti, kteří to dělají buď kvůli penězům, nebo neměli příležitost se uplatnit, anebo že „ještě nedosáhli špičkové jazzové úrovně a museli přijmout takové angažmá“.¹³³

¹²⁸ Dopis Janu Konopáskovi z 29. 8. 1988, pramen S1/2, pozůstalost.

¹²⁹ tamtéž

¹³⁰ Strojopis *O tvořivosti dětí*, datace neuvedena, pramen S1/100, pozůstalost.

¹³¹ Strojopis *Co Čech, to muzikant*, pozůstalost.

¹³² tamtéž

¹³³ tamtéž

Co však Karlovi Velebnému vadilo na rockové hudbě konkrétně po hudební stránce? Jak vyplývá z jeho textu *Laskavě si přestupte*, je to opět nedostatek oné pro Velebného důležité hudební erudice, kterou u rockových muzikantů nevidí. V článku sice pojímá potenciál vzájemné inspirace mezi jazzem a rockem, kterou pro jazz mohou být ostinátí rytmické figury v bicích nebo v baskytaře, která se střídá s kontrabasem pro změnu nálady, nicméně podle jeho názoru oba žánry nevyústí v jeden tok, protože je zde kvalitativní rozdíl: „Jazzoví hudebníci jsou mnohem dál a zvládnou poměrně rychle beatové prvky, kdežto opačně je to pracnější, a když to konečně někdo zvládne, většinou u jazzu zůstane.“¹³⁴ Závěrem textu se chce všem „beatákům“ omluvit. Jak píše, má je jinak rád, ale taky by měli přestoupit k jazzu, ale nic za to nedostanou a musí se víc namáhat.

V čem tedy vidí Velebný sílu a přednost jazzu ve srovnání s rockem? Ve svém již zmíněném textu *Čech, to muzikant* pojímá jazz jako styl, který zde byl jako první, který slouží jako základní platforma pro populární žánry a který zároveň je pořád ve vývoji. Tato kombinace faktorů znamená pro Velebného hlavní argument nadřazenosti jazzu: „Jazz mrtev nikdy nebude, neboť z něj vychází celá oblast moderní hudby, z něj si vybírá prvky, které se jí hodí – někdy rytmy, jindy harmonizaci, melodiku, instrumentaci. Je to hudba tvůrčí, tvoří ji sami hudebníci, kteří ji hrají, a proto ve svém vývoji bude vždy o krok kupředu.“¹³⁵

Z výše analyzovaných výroků tedy vyplývá, že Karel Velebný jistě neviděl cestu modernizace jazzu v jeho propojení s rockem či s jiným žánrem z kategorie populární hudby, které by samo o sobě tedy spadalo do kategorie nežádoucí modernosti. Hlavním důvodem je zde vedle snížené úlohy hudební erudice, která je pro Velebného klíčová, také jisté ohrožení jazzu komerčním přístupem k hudbě.

3.5.4 Karel Velebný a jeho polemika s hudební kritikou

Další oblastí, z níž můžeme čerpat cenné informace ohledně estetického cítění Karla Velebného, jsou jeho reakce na hudební kritiku. Zde je především patrné, jak svou představu ideálního stylu hájí před kritikou, která podle něj neumí ocenit erudovanost jazzových muzikantů hrajících *mainstream jazz* a místo toho se jen ohlíží na míru

¹³⁴ Strojopis *Laskavě si přestupte*, pozůstalost.

¹³⁵ Strojopis *Co Čech, to muzikant*, pozůstalost.

experimentu a míru pokrokovosti přítomné v hudbě českých jazzových souborů. Ve svém článku *Co se mi nelíbí*, který je psán v sarkastickém duchu v první osobě z pohledu kritiků, se vyjadřuje právě k této omezenosti kritiky:

„Jakápak je to kritika, která se snaží nacházet na našich jazzových hudebnících nějaké pozitivní stránky, nebo psát o tom, co se na určitém vystoupení nebo nahrávce líbilo. Necht' nastoupí cestu racionální mozek. Zjistíme ku příkladu, že u nás se nehrají experimentální výboje. Je tudíž jasné, že jediný správný směr, kudy by se měl československý jazz ubírat, je právě experiment.“¹³⁶

Zdá se, jakoby docházelo k jistému posunu Karla Velebného směrem z pozice někoho, kdo chce být moderní a prosazuje modernost hudby, na pozici někoho, kdo brání již existující hudbu před tlakem kritiky, která vyžaduje experiment. Slovo experiment se tak pro Karla Velebného stává pojmem označujícím povrchní snahu o „modernost za každou cenu“,¹³⁷ která je podle něj pro kritiky atraktivní a kteří si z míry experimentu vytvořili hodnotu, pomocí které kritizují profesionální jazzové hráče: „Nehledíme na to, že jsou zde třeba slušné /dejme tomu/ hard-bopové kapely, naopak – tuto jejich stylovou desorientaci jim musíme vytknout, stejně tak jako všem ostatním kapelám, které nehrají experimentální avantgardu, to znamená všem.“¹³⁸ Podle Velebného, i kdyby československý jazz vyhověl tomuto požadavku na experiment, kritika by si stejně našla cestu jak dané interprety zkritizovat:

„Když se pak o rok později objeví kapela, která do svého normálního programu zařadí též nějakou skladbu, ve které experimentuje, je tady pak několik možností. Buď vytkneme stylovou roztříštěnost, nebo napíšeme, že dotyční hudebníci ještě nedorostli těmto výbojům, nebo že to, co hrají, není myšleno upřímně, nebo takové skladby rozpitváme – nejlépe ovšem až po informacích od samotného autora, neboť sami bychom na to taky nemuseli přijít a napíšeme ku příkladu, že dotyčný použil už po několikáté stejného konstrukčního principu odvozeného z Boulezových Structures.“¹³⁹

Aspekt nedostatku experimentu a avantgardy v československém jazzu je též předmětem textu Karla Velebného *Jasně téma /nikoliv do diskuze/*, který pojímá jako reakci na kritiku Igora Wasserbergera, která vyšla ve 20. čísle *Hudebních rozhledů* týkající se 2. ročníku Mezinárodního jazzového festivalu v Praze, který se konal v roce 1965.

¹³⁶ Strojopis *Co se mi nelíbí*, datace neuvedená, pramen S1/121, pozůstalost.

¹³⁷ Strojopis *15 let SHQ*, pozůstalost.

¹³⁸ Strojopis *Co se mi nelíbí*, datace neuvedená, pozůstalost.

¹³⁹ Strojopis *Co se mi nelíbí*, datace neuvedená, pozůstalost.

V této své reakci chce Velebný vyjádřit znepokojivý údiv nad tím, kolik si kritici dovolí „beztrestně a bezostyšně“¹⁴⁰ napsat. Nejprve míří na Wasserbergerovu odbornost, kterou chce zpochybnit. Podle Velebného přistupuje tento „odborník“, jak jej uvádí, k tématu jako popravčí a jeho nedostatečnou odbornost vidí například v tom, že Wasserberger napsal, že Velebného dvě skladby byly harmonicky zajímavé. Velebný oponuje tím, že jedna z těchto skladeb byla psána dodekafonicky, tím pádem „žádnou harmonii nemá“,¹⁴¹ a druhá byla jen mollové blues. Tento Velebného protiargument v sobě také obsahuje vysvětlení, jak Velebný vnímal pojem harmonie, když píše, že skladba komponovaná racionální technikou nemá harmonii. To nás opět přivádí k otázce vztahu Karla Velebného k soudobé vážné hudbě a jejímu propojení s jazzem a podporuje tak teorii o jeho nedůvěře vůči tomuto směru.¹⁴²

Velebný Wasserbergerovi dále oponuje v souvislosti s Jaromírem Hniličkou,¹⁴³ o jehož *Variacích na Kyrie Elejson* Wasserberger napsal, že se jedná o příklad „snobismu jazzových hudebníků, kteří jsou nadšeni čímkoli, co nosí v sobě známku vyššího umění z oblasti koncertní hudby, i když se jedná pouze o studentské kompoziční cvičení.“¹⁴⁴ Karel Velebný oponuje tím, že Hnilička je náš nejzkušenější jazzový aranžér a skladatel, který má uznání i v cizině a byl opětovně pozván na Jazz-workshop do Hamburku. Dále oponuje tím, že jazzoví hudebníci rozhodně nejsou nadšeni čímkoli, co nosí v sobě známku vyššího umění z oblasti koncertní hudby, přičemž doufá, že je tím myšlena „tzv. vážná hudba, neboť jazz je také hudbou koncertní.“¹⁴⁵ Tento výrok nás zas vrací do problematiky prosazování jazzu v Československu jakožto koncertní hudby k poslechu.¹⁴⁶

V další pasáži své reakce se vyjadřuje k jinému kritikovi, Antonínu Matznerovi, který v souvislosti s druhým Mezinárodním jazzovým festivalem v Praze psal o hostech ze zahraničí. Velebný uvádí, že jeho soudy nepovažuje za objektivní, neboť se v jeho textech příliš projevuje, čemu fandí a co je u něj v nemilosti. Velebný polemizuje s Matznerovými názory na některé výstupy na festivalu (Janczy Körösy, Jerzy Millian a blíže nespecifikované maďarské trio), až se dostává k Matznerovu popisu vystoupení Dona Cherryho:

¹⁴⁰ Strojopis *Jasně téma / nikoliv do diskuze*, datace neuvedená, pramen S1/102, pozůstalost.

¹⁴¹ tamtéž

¹⁴² Viz *Karel Velebný a jeho vztah k avantgardě a soudobé vážné hudbě*

¹⁴³ Viz Příloha I

¹⁴⁴ Strojopis *Jasně téma / nikoliv do diskuze*, datace neuvedená, pozůstalost.

¹⁴⁵ tamtéž

¹⁴⁶ Viz *Karel Velebný a moderní jazz*

„V případě Don Cherryho¹⁴⁷ bylo krásně vidět, jak je A. Matzner náruživým obdivovatelem moderních směrů. Mám to také rád a téměř se vším souhlasím, ale nikdy soudný člověk by nemohl napsat, že je to moudrá hudba. To by se dalo napsat v případě MJQ, ale pro Don Cherryho se hodí všechno jiné, jen ne toto. Dalo by se říci, že je to zajímavé, emocionální, experimentální, bláznivé atd., jen ne moudré.“¹⁴⁸

Zde se nám opět odkrývá Velebného chápání slova experiment, když jej staví jako opak slova moudré – tedy erudované, neboť jej přisuzuje spíše hudbě MJQ, jehož hudbu chápe Velebný jako projev žádoucí modernosti, jak jsme si vysvětlili.¹⁴⁹ O Velebného rezervovaném vztahu k avantgardě již byla také řeč (oddíl *Karel Velebný a jeho vztah k avantgardě a soudobé vážné hudbě*), přičemž ve výše uvedeném výroku souhlasí s použitím slov jako *zajímavé, emocionální, experimentální, bláznivé* na hodnocení Dona Cherryho. Experiment a avantgarda definované těmito slovy nejsou pro Velebného zárukou estetické hodnoty, nýbrž označením jejich provokativní funkce avšak také jisté atraktivnosti, kterou Velebný dále v textu přiznává:

„Na štěstí jsme měli možnost si s těmito hudebníky zahrát jeden večer ve Viole, kde s námi náhodou hrál také pianista Joachim Kühn¹⁵⁰ z NDR [...]. Třetí den přišel sám veliký Don Cherry [...], hrál stále a stále, až postupně všichni odpadli a on skončil úplně sám, ale na piano, od kterého vypudil J. Kühna a u kterého během toho výkonu zvalo za své osm strun. Mohu potvrdit, že to byl pro všechny přítomné veliký zážitek. Pod vlivem avantgardy těchto tří večerů jsme další den natočili s J. Kühnem čtyři skladby pro pražský rozhlas.“¹⁵¹

Další pasáž Velebného reakce nás posune do problematiky fungování jazzové praxe v Československu, tak jak ji sám viděl. Největší ironii článku Igora Wasserbergera vidí Velebný v jeho začátku, kdy Wasserberger zlehčuje váhu zahraniční kritiky, která se podle něj skládá z mecenášů a obchodníků, kteří nemají vědomostní kompetenci kritizovat hudbu. K tomu také bagatelizuje a zlehčuje význam výroku Josefa Škvoreckého o jazzu: „Jazz nikdy nebyl a sotva kdy bude jenom hudba. Je to taky svět, životní pocit a pečeť věrnosti.“¹⁵² Velebný oponuje, že právě ona pečeť věrnosti a životní pocit, jsou to jediné, co jazzmanům v Československu zbývá, aby

¹⁴⁷ Viz Příloha I

¹⁴⁸ Strojopis *Jasně téma / nikoliv do diskuze*, datace neuvedena, pozůstalost.

¹⁴⁹ Viz *Karel Velebný a mainstream jazz*

¹⁵⁰ Viz Příloha I

¹⁵¹ Strojopis *Jasně téma / nikoliv do diskuze*, datace neuvedena, pozůstalost.

¹⁵² tamtéž

jazzu nezanechali kvůli nepříznivým podmínkám uplatnění, které jsou podle jeho slov nejhorší na světě. Podle něj situaci kritika ještě zhoršuje:

„Není to také trochu v souvislosti s tím, že naši kritici nejsou mecenáši, obchodníci a propagátoři? Nezdá se vám, že jazz je dnes poměrně složitá a lidem těžko pochopitelná hudba, která by potřebovala hlavně a jedině propagaci a ne takové nepravdivé a nespravedlivé kritiky? Samozřejmě, že není správné chválit podprůměrnost, ale ta se dá pominout mlčením [...]. K tomu, aby někdo mohl psát o jazzu, potřebuje v první řadě fandovské zaujetí pro něj [...].“¹⁵³

Úloha kritiky v propagaci jazzové hudby přivádí Velebného ke srovnání situace se západním Německem, kde je podle Velebného jazzová konjunktura, mnoho zahraničních hudebníků ale i domácích a „v každém trochu větším městě je jazz-klub, jakožto místo, kde se hraje jazz, nikoliv tedy název organizace, jako je tomu u nás.“¹⁵⁴ Podle Velebného tomuto příznivému stavu pomáhá mecenášství kritiků, kteří si uvědomují váhu slova kritiky mezi lidmi, a proto zajišťují pluralitu, což se u nás neděje a podle jeho slov tak celý národ přebírá názory jednoho člověka. Česká kritika také podle Velebného hrozně akcentuje módu. Co je zrovna v módě, o tom píše příznivě a vše předchozí zavrhuje:

„Před 15 lety byl nejlepší jedině Karel Vlach, před 10 lety jedině Karel Krautgartner, před 5 lety Studio 5, ještě vloni SHQ, letos Junior trio. Ostatní je špatné. Na štěstí tomu tak ve skutečnosti není, což dotyční kritici neví/, neboť přesto, že před 10 lety byl orchestr K Krautgartnera nový, neznamená to, že Vlach hrál hůře, nehrál hůře ani za Studia 5, ani za SHQ. Jsem přesvědčen, že i dnes by byl schopen zahrát dobrý jazz, kdyby mu již mnozí nevzali chuť.“

Velebný pak ukazuje svůj diplomatický přístup, když uvádí, že se v Divadle hudby účastnil setkání s Willis Conoverem¹⁵⁵, kde hrál Ted Curson¹⁵⁶ s Junior Triem: „[H]ráli ten den špatně. Nikdy bych o takovém vystoupení nepsal, ale chci tím pouze demonstrovat opačný pól.“¹⁵⁷

Špatná kritika oslabuje podle Velebného nadšení jazzových hudebníků, což je podle Velebného nebezpečné pro samotnou existenci jazzu v Československu: „[M]ohlo

¹⁵³ tamtéž

¹⁵⁴ tamtéž

¹⁵⁵ Viz Příloha I

¹⁵⁶ Viz Příloha I

¹⁵⁷ Strojopis *Jasně téma / nikoliv do diskuze*, datace neuvedena, pozůstalost.

by se stát, že by zanedlouho neměli naši jazzoví kritici o čem psát.“ Jazzový hudebníci by se podle něj neměli bát vyjádřit svůj názor na kritiku.

Karel Velebný předkládá zároveň alternativu, jak by měla kritika v československém prostředí vypadat, na příkladu Joachima Ernsta Berendta, který jako první prosazoval E. Dolphyho,¹⁵⁸ s nímž natočil jeho první LP desku. Tato spolupráce podle Velebného oběma prospěla v jejich následující kariéře. Závěrem cituje Karel Velebný z knihy skladatele Arthura Honeggera, jejíž název neuvádí, a to konkrétně pasáž týkající se významu hudební kritiky a týkající se její úlohy propagovat současnou hudbu.

Tímto se dostáváme na úplný konec druhé hlavní kapitoly, v níž jsem definoval Velebného představu ideálního jazzového stylu, kterou jsem rozdělil na dvě roviny, a to na žádoucí a nežádoucí modernost. Tato představa se u Velebného vyvíjela již v jeho mladém věku na začátku kariéry, což jsem rozebral v podkapitole o Velebného vztahu k pojmu moderní jazz, kde jsme si též představili vývoj jeho sluchové zkušenosti. Dále jsme si na příkladech z mainstream jazzu ukazovali Velebného pozitivní přístup: jak jazz má vypadat a jakí interpreti jej dělají moderně a správně. Tyto příklady definovaly onu žádoucí modernost, zatímco příklady Velebného negativního přístupu: jak jazz nemá vypadat a jaké vlivy přivádějí jazz na scesti, nám definovaly onu nežádoucí modernost. Celou tuto svou koncepci pak hájí ve veřejném prostoru, a to tím, že ji jednak prezentuje ve své hudební tvorbě, ale také například tím, jak jsme si výše ukázali, že polemizuje s hudebními kritiky.

¹⁵⁸ Viz Příloha I

Závěr

V této práci jsem si uložil za cíl blíže definovat vliv Karla Velebného na československou jazzovou scénu v 70. a 80. letech 20. století. Za tímto účelem jsem pracoval na analýze komplexního obrazu Karla Velebného, který jsem zakládal na analýze psaní o Velebném v literatuře jazzově-publicistické a literatuře o jazzu s odbornou ambicí. Psaní jsem rozvrstvil do několika tematických rovin, přičemž jako důležitý poznatek se mi zde vyjevil: úzký okruh autorů (Dorůžka a Poledňák), kteří měli osobně blízko k Velebnému, jejich nekritický styl psaní o Velebném a nejasná terminologie, tím pádem celkově zpochybnitelná odbornost. Jednotný diskurz vytvářený těmito autory mi pomohl analyzovat obraz Karla Velebného v české literatuře, který jsem následně v druhé hlavní kapitole obohatil o analýzu Velebného představy ideálního stylu. To bylo možné zejména díky pozůstalosti, jež mi poskytla značné množství materiálu obsahujícího Velebného vyjádření na téma hudební estetiky. S pomocí publikovaných rozhovorů s Velebným a materiálem v pozůstalosti bylo možné vytvořit hypotézu o Velebného představě ideálního stylu, kterou pedagogicky realizoval pomocí svých „kompaktát“. Lubomír Dorůžka vnímá tato kompaktáta jako Velebného odkaz, na který navázala generace jazzových hráčů nastupující v devadesátých letech.¹⁵⁹

Za hlavní přínos této práce považuji onu analýzu Velebného „představy ideálního stylu“, která definovala charakter Velebného hudební tvorby, ale také charakter jeho vyučování (ona „kompaktáta“). Tato představa se vyvíjela u Velebného v prostředí swingové a tančení hudby ale i vážné hudby (neboť studoval na Pražské konzervatoři), ale i poslechem radia a jazzových desek. V době Velebného prvních profesionálních angažmá začal pro něj hrát důležitou roli aspekt modernosti hudby, který chtěl sledovat napodobováním tehdy současného amerického jazzu, tedy cool jazzu a bebopu. Tak byl formován Velebného vztah k pojmu *mainstream jazz*, k němuž se až do smrti bez výjimky hlásil. V šedesátých letech se pak dotknul soudobé vážné hudby, kterou však pro své přesvědčení o *maistreamu* zavrhl jako slepou uličku vývoje.

Tato práce analyzovala co je pro Velebného správná modernost a dobrala se ke třem pilířům správné modernosti – udržení stylových mantinelů, erudovanost, vyváženost repertoáru (rovné zastoupení vlastních a přejatých skladeb), to vše při

¹⁵⁹ Viz Úvod – Velebného „kompaktáta“

zachování naprosté autonomie hudby.¹⁶⁰ Je to představa přístupu k hudbě, který vylučuje jakékoli politické projevy či extravagantní chování, díky kterému si jazz v komunistickém prostředí má zachovat bezpečí a odbytiště. Tím, jak je autentický a čistý, tak se podle Velebného znelíbí kritice prahnoucí po co největší míře experimentu v hudbě,¹⁶¹ ale také se znelíbí mladému publiku, které chce fandit undergroundovým, politicky utlačovaným kapelám:

„[V]znikají i velmi dobré kapely, viz třeba v Praze Naima nebo Jazzwa a jiné, nebo v Brně Kuba, v Bratislavě Stoptime. Tyto kapely mají ovšem u většiny mladého publika veliký handicap: mohou úplně oficiálně hrát, jsou celkem dobře oblečené, chovají se přirozeně, uvádění skladeb je slušné, i když třeba s humorem.“¹⁶²

Odkrývá se nám zde posun k čím dál většímu konzervativismu u Karla Velebného, k němuž na konci 80. let došlo. Souvisí to s jeho snahou hájit svou představu ideálního stylu a udržovat při životě právě takový jazz, který jí odpovídá. Nejspíše z toho pak u Velebného pramení pocit, že jazz v Československu se musí neustále vypořádávat s nějakou nepřízní, ať už s nedostatkem posluchačů, s hudební kritikou nebo s „podvodnými avantgardisty“,¹⁶³ dále s jazzovou nevzdělaností a s lákadlem v podobě finančního výdělků.¹⁶⁴ Jazz je atakován ze všech stran, a podle Velebného je třeba chránit jeho jakousi přírodní čistotu – absolutní „hudbu pro hudbu“. Vzorem v tomto boji má být americký *mainstream jazz*, který má být svobodně realizován na poli klubového hraní.

Tato autonomie jazzu má být nástrojem pro jeho uchování v politicky nepříznivém prostředí: „O politiku jsem se nikdy nezajímal a přiznám se, že jí vůbec nerozumím. V mém povolání to nepotřebuji, jsem totiž hudebníkem, a pakliže budu učit žáky ve škole, pak jenom o moderním jazzu, jenž také nemá s politikou nic společného.“¹⁶⁵

Takto se Velebný vyjadřuje v rukopisném dodatku k životopisu, jehož účel není zcela znám. Vzhledem k jeho struktuře – Velebný zde v několika bodech odpovídá na otázky týkající se událostí let 1968 a 1969 – se lze domnívat, že jej musel odevzdat jakožto politickou prověrku a v tomto kontextu je také potřeba citát chápat.

¹⁶⁰ Viz Karel Velebný a jeho filosofie jazzu

¹⁶¹ Viz Karel Velebný a jeho polemika s hudební kritikou

¹⁶² Dorůžka, Fialová koule jazzu. s. 70.

¹⁶³ Viz Karel Velebný a jeho vztah k avantgardě a soudobé vážné hudbě

¹⁶⁴ Viz Karel Velebný a jiné populární žánry

¹⁶⁵ Rukopisný dodatek k životopisu, pramen S1/145, pozůstalost.

Zde tedy předkládám další pohled na přínos Karla Velebného, kterým byla snaha uhájít jazz po roce 1968 před jakýmkoli vnějším politickým vlivem i za cenu jistého názorového ústupku, který však může být vzhledem ke kontextu předstíraný: „Současná politika KSČ bude jistě správná, jestliže usiluje o konsolidaci, a přeji si, aby se jí to povedlo.“¹⁶⁶ Rozcháším se zde s pohledem Jaroslava Pašmika, který výše uvedený Velebného výrok cituje ve své diplomové práci, a to ze strojového čistopisu *sebehodnocení* 19. 8. 1970 a na jehož základě použil označení „Velebného konformita vůči staronovému komunistickému režimu.“¹⁶⁷ Domnívám se, že k legitimizaci takového označení by bylo zapotřebí mnohem hlubší analýzy dalších dokumentů a také zohlednění širších okolností.

Na úplný závěr ještě zbývá vznést návrh na další výzkum, který by mohl být touto prací inspirován. Jedná se o analýzu Velebného syntetických skladeb, v nichž používá tzv. racionální skladebné techniky z tzv. soudobé vážné hudby (*Pět dodeka*, *Budapeštská roláda*, a *Páže pážete*). Tato analýza by mohla vrhnout jasnější světlo na problematiku Velebného odklonu od tzv. *třetího proudu* v tom smyslu, že by se pokusila zhodnotit kvality těchto skladeb a na základě buď negativních nebo pozitivních závěrů by mohla přinést odpověď na otázku, zdali Velebný mohl tyto své skladby vnímat jako pouhý pokus a slepou uličku, od které se raději odvrátil, nebo jestli se zmýlil a třeba i omylem opravdu vytvořil něco, co by nemělo být v kontextu české soudobé hudby opomenuto.

¹⁶⁶ tamtéž

¹⁶⁷ Pašmik, *Život a dílo Karla Velebného (1931-1989)*. s. 14.

Seznam literatury

Grove Music Online. Oxford Music Online.

DORUŽKA, Lubomír: *Český jazz mezi tanky a klíči. 1968–1989*. Praha: Torst, 2002.

DORUŽKA, Lubomír: *Fialová koule jazzu. České jazzové konfese*. Praha: Panton, 1992.

DORUŽKA, Lubomír: *Panoráma jazzu*. Praha: Mladá fronta, 1990.

HAMPL, Tomáš. Průniky jazzu a soudobé kompozice v české hudbě 2. poloviny 20. století [online]. 2012 [cit. 2017-05-21]. Dostupné z:

<https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/64199>. Vedoucí práce Tereza Havelková.

MATZNER, Antonín. “Kompaktáta jazzového praktika.” *Melodie* 17, 3 (1979): 69 – 71.

MATZNER, Antonín; POLEDŇÁK, Ivan; Wasserberger, Igor a kolektiv. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: část jmenná – československá scéna*. Praha: Editio Supraphon, 1990.

Nové cesty hudby: sborník studií o novodobých skladebných směrech a vědeckých názorech na hudbu. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1964.

PAŠMIK, Jaroslav. *Život a dílo Karla Velebného (1931-1989)*. Praha, 2003. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Filosofická fakulta, Ústav hudební vědy.

POLEDŇÁK, Ivan. *Kapitolky o jazzu*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1964.

SLABÝ, Zdeněk K. *Hudba černá a bílá*. Praha: Albatros, 1984.

STŘÍŽOVSKÁ, Eva. “Síla je i v improvizaci.” *Mladá fronta* 7. 8. 1986.

Český hudební slovník osob a institucí, edited by Petr Macek. Brno: Ústav hudební vědy Filosofické fakulty Masarykovy univerzity, 2008.

http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=1838 (accessed June 28, 2017)

VELEBNÝ, Karel. *Jazzová praktika*. 1. vyd. Praha: Panton, 1967.

WASSERBERGER, Igor a kolektiv. *Jazzový slovník*. Bratislava: Štátne hudobné vydavateľstvo, 1966.

ŽANTOVSKÝ, Petr. “Děkuju, pane Velebný.” *Akcent* 1990, 7: 3 – 6.

Seznam pramenů

Dopis Janu Konopáskovi z 29. 8. 1988, pramen S1/2

Dopis Janu Konopáskovi z 11. 3. 1988, pramen S1/3

Dopis Janu Konopáskovi z 10. 9. 1987, pramen S1/4

Strojopis (kopie) *Jazz v Paříži*. 1987, pramen S1/71

Strojopis *MJQ hraje „Porgy & Bess“ George Gershwin*a, neznámá datace, pramen S1/79

Strojopis *O tvořivosti dětí*, datace nevedena, pramen S1/100

Strojopis *Jasně téma / nikoliv do diskuze*, datace nevedena, pramen S1/102

Strojopis *Cannoball Aderley*, datace nevedena, pramen S1/116

Strojopis *Laskavě si přestupte*, pramen S1/117

Strojopis *Co Čech, to muzikant*, pramen S1/119

Strojopis *Co se mi nelíbí*, datace nevedena, pramen S1/121

Strojopis *15 let SHQ*, rozhovor s Karlem Velebným, datace nevedena (podle názvu patrně rok 1976), pramen S1/132

Rukopisný dodatek k životopisu, pramen S1/145

Hovoří S+HQ – autor M. Jura, výstřížek z neznámých českých novin uložený v pozůstalosti, pramen S1/192

Strojopis *Wynton Marsalis – Black Codes*, obdivná kritika z konce 80. let, pramen S1/205

Příloha I

V příloze předkládám pojmy a jména, na která jsme v souvislosti s Karlem Velebným narazili. Pojmy i jména jsou řazena abecedně s výjimkou pojmů swing, bebop, cool jazz a hard bop, které jsou řazeny za sebou chronologicky.

Hudební pojmy

Boogie Woogie – Jedná se o klavírní hudební styl vyznačující se specifickými rytmickomelodickými figurami v levé ruce: „Jazz style of blues pf.-playing originating in early years of 20th cent. but becoming popular from about 1928. One of first exponents was Negro jazz pianist Clarence ‘Pine Top’ Smith. Prin. feature is ostinato bass in broken octaves.“¹⁶⁸

Free jazz – Jedná se o styl ustanovený hudbou Ornetta Colemana charakterizovaný volnou improvizací vycházející z hudební komunikace v rámci jazzového ansámblu v reálném čase.¹⁶⁹

Junior Trio – Jedná se o významný český jazzový ansámbl v 60. letech 20. století, který hrál ve složení: Jan Hammer jr. (klavír), Miroslav Vitouš (kontrabas) a Alan Vitouš (bicí).

Mainstream jazz – Jedná se o souhrnné označení pro swing, bebop, cool jazz a hard bop, pojem definující jazzovou hudbu klubové praxe: „V užším smyslu se jako *m.* označují swingové a postswingové projevy orientované zvl. na klubové hraní

¹⁶⁸ "Boogie-Woogie." In *The Oxford Dictionary of Music*, 2nd ed. rev.. *Oxford Music Online*. Oxford University Press.
<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.nkp.cz/subscriber/article/opr/t237/e1378>. (accessed May 22, 2017)

¹⁶⁹ David Borgo. "Free jazz." In *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Oxford University Press.
<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.nkp.cz/subscriber/article/grove/music/A2256589>. (accessed May 22, 2017)

s akcentováním improvizace a drivu a vyznačující se nekomplikovaností faktury [...].“¹⁷⁰

Modern jazz/moderní jazz – Jedná se o příbuzný pojem s *mainstream jazz* označující soudobé jazzové projevy nepřekračující mantinely *mainstream jazzu*. Podle *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby* se jedná o „souhrnné označení pro všechny jazzové slohy a styly od nástupu bopu počátkem 40. let. V časové posloupnosti jejich vzniku sem řadíme: bop, progresivní (progressive) jazz, cool, west coast, hard bop, soul jazz, free jazz a jazz rock.“¹⁷¹

Grove music online vymezuje pojem úžeji z hlediska časového: „A term used collectively of the jazz styles developed between the early 1940s and the 1960s; it covers mainly bop and its offshoots. (It is not applied to free jazz, despite the fact the the latter developed during this period).“¹⁷²

Modern Jazz Quartet – Jedná se o klíčový ansámbl tzv. *cool jazzu*, který se podle *Grove music online* po stylové stránce vyznačoval bebopovým základem uplatňovaným v komplikovaných aranžích pianisty Johna Lewise. Ansámbl hrál v původním obsazení: Milt Jackson (vibraphone), John Lewis (piano and director), Kenny Clarke (drums) a Ray Brown (doublebass).¹⁷³ Roku 1952 nahradil Browna Percy Heath a roku 1955 pak vystřídal Clarka Connie Kay.

Third stream/třetí proud – Jedná se o hudební styl spojující prvky jazzu a soudobé vážné hudby, potažmo evropské klasické hudby, vrcholící na přelomu 50. a 60. let,

¹⁷⁰ Poledňák, Ivan. "Mainstream." In *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*: část věcná, edited by Antonín Matzner, Ivan Poledňák, Igor Wassrberger, 219. Praha: Editio Supraphon, 1983. s. 219

¹⁷¹ Matzner, Antonín. "Moderní jazz." In *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*: část věcná, edited by Antonín Matzner, Ivan Poledňák, Igor Wassrberger, 233. Praha: Editio Supraphon, 1983. s. 233.

¹⁷² "Modern jazz." In *The New Grove Dictionary of Jazz*, 2nd ed. Ed. Barry Kernfeld. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press.

<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.nkp.cz/subscriber/article/grove/music/J305600>. (accessed May 7, 2017)

¹⁷³ Thomas Owens. "Modern Jazz Quartet." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press.

<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.nkp.cz/subscriber/article/grove/music/18837>. (accessed May 22, 2017)

jehož hlavní postavou byl americký skladatel Gunther Schuller, který sám přišel s pojmem *třetí proud*.¹⁷⁴

Pudovkin – Jedná se o pojem objevující se v jazzové praxi. Označuje způsob hry, kdy interpret improvizuje, aniž by si byl vědom jakéhokoli formálně harmonického schématu.

Hudební osobnosti

Don Cherry – (nar. 18. 11. 1936 Oklahoma City, z. 19. 10. 1995 Málaga, Španělsko) Byl free jazzový kornetista, spoluhráč Ornetta Colemana, s nímž figuruje jako klíčový představitel tvůrce stylu free jazz.¹⁷⁵

Eric Dolphy – (nar. 20. 6. 1928 Los Angeles, z. 29. 6. 1964 Berlín) Byl americký hráč na altový saxofon, basový klarinet a flétnu. Působil v ansámblu Charlese Minguse a Johna Lewise. Věnoval se též třetímu proudu, což ovlivnilo jeho specifický jazzový styl.¹⁷⁶

Gary Burton – (nar. 23. 1. 1943 Anderson, Indiana) Je významný jazzový hráč na vibrafon, který se etabloval na americké jazzové scéně v 60. letech 20. století. Proslul zejména díky svému svébytnému stylu hraní.¹⁷⁷

¹⁷⁴ Gunther Schuller. "Third stream." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press.

<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.nkp.cz/subscriber/article/grove/music/27850>. (May 7, 2017)

¹⁷⁵ Barry Kernfeld. "Cherry, Don." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press. (accessed May 22, 2017)

<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.nkp.cz/subscriber/article/grove/music/05535>. (accessed May 22, 2017)

¹⁷⁶ Barry Kernfeld. "Dolphy, Eric." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press.

<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.nkp.cz/subscriber/article/grove/music/07950>. (accessed May 22, 2017)

¹⁷⁷ Mark C. Gridley. "Burton, Gary." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press.

<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.nkp.cz/subscriber/article/grove/music/41279>. (accessed May 22, 2017)

Gerry Mulligan – (nar. 6. 4. 1927 New York, z. 20. 1. 1996 Darien) byl hráč na barytonový saxofon, důležitý představitel tzv. cool jazzu a jeden z nejvýznamnějších jazzových hráčů na tento nástroj.¹⁷⁸

Jaromír Hnilička – (nar. 11. 2. 1932 Bratislava, z. 7. 12. 2016 Brno) Byl český jazzový trumpetista a skladatel, který působil jako člen, skladatel a aranžér v orchestru Gustava Broma.¹⁷⁹

Joachim Kuhn – (nar. 15. 3. 1944 Leipzig, Germany) Je německý klavírista a skladatel. Podle *Grove music online* se jedná o jedno z nejdobrodružnějších jazzových muzikantů z počátku 60. let, který objevoval zvukovost získanou hraním i interiéru klavíru. Nové harmonické prostředky a strukturální skladebné principy uplatňoval v jazzové improvizaci.¹⁸⁰

Lennie Tristano – (nar. 19. 3. 1919 Chicago, z. 18. 11. 1978 New York) byl pianista a jazzový pedagog, který proslul jako inovátor bebopu, neboť si vypracoval svébytný systém melodiky a rytmického stavění frází, čímž ovlivnil celou řadu muzikantu, kteří jsou později označováni jako příslušníci tzv. *Tristano school*.¹⁸¹

Ornette Coleman – (nar. 9. 3. 1930 Fort Worth, TX, z. 11. 6. 2015 New York, NY) Byl hráč na altový saxofon, který proslul díky svému albu *New Shape of Jazz to Come*

¹⁷⁸ J. Bradford Robinson. "Mulligan, Gerry." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press.

<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.nkp.cz/subscriber/article/grove/music/19340>. (accessed May 22, 2017)

¹⁷⁹ Spáčilová, Jana. "Jaromír Hnilička." In *Český hudební slovník osob a institucí*. edited by Petr Macek. Brno: Ústav hudební vědy Filosofické fakulty Masarykovy univerzity, 2008.

http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=1838 (accessed June 28, 2017)

¹⁸⁰ Roger T. Dean and Simon Adams. "Kühn, Joachim." In *The New Grove Dictionary of Jazz*, 2nd ed.. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press.

<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.nkp.cz/subscriber/article/grove/music/J253100>. (accessed May 22, 2017)

¹⁸¹ J. Bradford Robinson. "Tristano, Lennie." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press.

<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.nkp.cz/subscriber/article/grove/music/28400>. (accessed May 22, 2017)

z roku 1959, kde pozoruhodně kombinuje bebopový způsob melodiky a frázování s volnou improvizací.¹⁸²

Palle Mikkelborg – (nar. 6. 3. 1941 Copenhagen) Je dánský trumpetista a skladatel. Podle *Grove Music Online* se jedná o trumpetistu ovlivněného Milesem Davisem, který úspěšně začleňuje do své hudby rozmanité elektronické efekty. Po stránce kompoziční je pak ovlivněn Gilem Evansem, Olivierem Messiaen a Charlesem Ivesem.¹⁸³

Ted Curson – (nar. 3. 6. 1935 Philadelphia, z. 4. 11. 2012 Montclair, NJ) Byl americký trumpetista, který působil například v ansámblu Charlese Minguse.¹⁸⁴

Willis Conover – (nar. 18. 12. 1920 Buffalo, z. 17. 5. 1996 Alexandria, VA) Byl organizátor rádiového vysílání jazzové hudby do zemí tzv. východního bloku. Od roku 1955 vysílal svůj pořad *Music USA* na radiové stanici *Voice of America*.¹⁸⁵

¹⁸² Gunther Schuller. "Coleman, Ornette." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press.

<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.nkp.cz/subscriber/article/grove/music/06079>. (accessed May 22, 2017)

¹⁸³ Erik Wiedemann and Frank Büchmann-Møller. "Mikkelborg, Palle." In *The New Grove Dictionary of Jazz*, 2nd ed.. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press.

<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.nkp.cz/subscriber/article/grove/music/J300400>. (accessed May 22, 2017)

¹⁸⁴ David Wild and Barry Kernfeld. "Curson, Ted." In *The New Grove Dictionary of Jazz*, 2nd ed.. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press.

<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.nkp.cz/subscriber/article/grove/music/J109100>. (accessed May 22, 2017)

¹⁸⁵ Gary W. Kennedy. "Conover, Willis." In *The New Grove Dictionary of Jazz*, 2nd ed.. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press,

<http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.nkp.cz/subscriber/article/grove/music/J542600>. (accessed May 22, 2017)