

**UNIVERZITA KARLOVA**

**FILOZOFICKÁ FAKULTA**

**ÚSTAV HUDEBNÍ VĚDY**

**Diplomová práce**

**Jan Pudlák**

**Karel Velebný a specifika českého třetího proudu v 60.  
letech 20. století**

**Karel Velebný and the specifics of the Czech third stream in the 1960s**

**Praha 2020**

**Vedoucí práce: Mgr. Tereza Havelková, Ph.D.**

**Konzultant: Mgr. Vít Zdrálek, Ph.D.**

## **Poděkování**

Děkuji Mgr. Tereze Havelkové, Ph.D. a Mgr. Vítu Zdráčkovi, Ph.D. za jejich vedení a cenné připomínky. Dále děkuji Muzeu a archivu populární hudby za možnost nahlédnout do pozůstalosti Karla Velebného a také Barboře Velebné za poskytnutí notového materiálu.

Prohlašuji, že jsem diplomovou 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 30. června 2020

.....

Jan Pudlák

## **Abstrakt**

Předkládaná magisterská práce se zaměřuje na specifické rysy a jevy v českém třetím proudu v 60. letech 20. století. Tato specifika jsou identifikována jednak na základě analýzy skladeb třetího proudu Karla Velebného, ale také na základě jejich porovnání s díly třetího proudu jiných českých autorů ve sledovaném období. Výsledná charakteristika českého třetího proudu je pak konfrontována s třetím proudem amerického autora a ideového zakladatele tohoto směru Gunthera Schullera. Kritériem pro zařazení analyzovaných skladeb do této práce byla přítomnost určité avantgardní ambice, která je v této práci chápána jako užití dodekafonie, či jiných kompozičních technik Nové hudby v kontextu jazzové hudby. V analýzách se práce zaměřuje jednak na způsob implementace těchto kompozičních technik do struktury jazzové hudby, ale také zde autor sleduje, jaké hudební složky jsou touto stylovou syntézou nejvíce modifikovány.

## **Klíčová slova:**

Třetí proud, jazz, Karel Velebný, Pavel Blatný, Gunther Schuller

## **Abstract**

This Master's thesis focuses on the specific features and phenomena in the Czech third stream in the 1960s. These specifics are identified, on the one hand, through the analysis of Karel Velebný's third streams compositions, but also through their comparison with third stream works by other Czech authors in the observed period. The resulting characteristic of the Czech third stream is then confronted with the third stream of an American author and ideological founder of this style movement, Gunther Schuller. The criterion for the inclusion of the analyzed compositions in this thesis was the presence of a certain avant-garde ambition, which, in this thesis, is understood as the use of dodecaphony or other New music compositional techniques in the context of jazz music. In the analysis, the thesis focuses on the way these compositional techniques were implemented into the structure of jazz music, but the author also observes which musical components are through this stylistic synthesis modified the most.

## **Key words:**

Third stream, jazz, Karel Velebný, Pavel Blatný, Gunther Schuller

# Obsah

Úvod .....	6
Stav bádání .....	8
Metoda psaní a problematika pramenů .....	13
Česká debata o třetím proudu v 60. letech 20. století .....	16
Velebného teoreticko-estetická východiska pro uplatnění dodekafonie v jazzu.....	29
Analytická část .....	34
Pět dodeka.....	35
Páže pážete .....	44
Budapešťská ruláda .....	52
Hladové poledne .....	58
Jiné Velebného skladby řazené českou literaturou do třetího proudu .....	64
Shrnutí analytické části.....	66
Charakteristika českého třetího proudu 60. let 20. století .....	68
Třetí proud Pavla Blatného.....	68
Dodekafonie a aleatorika v třetím proudu Alexeje Frieda .....	84
Free jazzové skladby Jaromíra Hniličky a Karla Krautgartnera.....	86
Shrnutí charakteristických rysů českého třetího proudu 60. let 20. století.....	90
Třetí proud Gunthera Schullera a jeho charakteristické rysy ve vztahu k českému třetímu proudu.....	91
Závěr.....	96
Seznam literatury a online zdrojů.....	99
Seznam pramenů .....	104
Příloha I.....	i
Příloha II.....	vi

# Úvod

Ve své magisterské práci navazuji přímo na svou práci bakalářskou,<sup>1</sup> kde jsem v závěru vznesl návrh na další výzkum, jehož předmětem zkoumání by byla analýza Velebného skladeb třetího proudu z období 60. let a jejich uvedení do širšího historického kontextu. Třetí proud u Velebného sleduji v těch skladbách, v nichž autor projevil jistou avantgardní ambici, kterou spatřuji zejména v užití dodekafonní techniky či volné improvizace v kontextu jazzového mainstreamu.

V bakalářské práci jsem se v souvislosti s obrazem Karla Velebného v československé odborné a publicistické literatuře zabýval blíže diskurzem o Velebném a jeho vztahu k třetímu proudu a avantgardní hudbě obecně. Většina autorů odborných i publicistických textů považuje některé položky z Velebného tvorby za jeden ze signifikantních projevů třetího proudu v československé hudební kultuře 60. let. V rozporu s tímto diskurzem pak stojí Velebného tvrzení, kde se slovy jako avantgarda či experiment pracuje jako s označením pro podle něj nežádoucí hudební projevy obecně, čemuž jsem se v bakalářské práci též věnoval.

Tento rozpor mezi diskurzem v literatuře a diskurzem ve Velebného výpovědích mě vedl otázce, jestli skutečně tato „třetiproudová“<sup>2</sup> část Velebného tvorby hraje významnou roli v kontextu vývoje československého jazzu či dokonce československé Nové hudby. Touto otázkou byl tedy stanoven předmět práce, který spočívá v analýze těch Velebného skladeb, které jsou literaturou označovány jako příklad československého třetího proudu.

Cílem těchto analýz bylo pochopení principu, na jakém stojí Velebného syntéza jazzu a Nové hudby, jak se zde setkává hudební materiál vytvořený racionální skladebnou technikou s tradičním jazzovým rytmicko-melodickým jazykem, jaké hudební složky jsou touto syntézou nejvíce zasaženy (melodie, harmonie či forma), jak silně zde dochází k rozostření stylových mantinelů a jak tento celý úkaz dopadal či nedopadal na úrodnou půdu u české hudební kritiky.

Výsledky analýz mi poskytují podklady pro formulování tezí o charakteristických rysech Velebného třetího proudu, který ve srovnávací části porovnávám s třetiproudovými skladbami jiných československých autorů ve sledovaném období, mezi něž patří v rámci této práce hlavně Pavel Blatný, v menší míře Alexej Fried, Jaromír Hnilička a Karel Krautgartner. Výsledky tohoto porovnávání mi pomáhají formulovat teze i obecných specifikách československého třetího proudu 60. let.

---

<sup>1</sup> PUDLÁK, Jan. *Karel Velebný a jeho působení na českou jazzovou scénu v 70. a 80. letech 20. století*. Praha, 2017. Bakalářská práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy. Vedoucí práce Zdrálek, Vít.

<sup>2</sup> třetiproudový – stylově spadající do třetího proudu, výraz použitý Lubomírem Dorůžkou

Specifika československého třetího proudu 60. let lze sledovat jednak v samotné tvorbě uvedených autorů, ale také je lze vyčíst z témat estetických debat a polemik, které se odehrávaly na poli české hudební kritiky, pro níž byl třetí proud ve sledovaném období žhavým tématem v souvislosti s dobovými snahami vytvořit novodobou, svébytnou „československou jazzovou školu“.<sup>3</sup>

Získané poznatky o estetických východiskách československého třetího proudu poté porovnám se skladbami a výroky amerického zakladatele třetího proudu Gunthera Schullera. Jak se v práci postupně ukáže, v Československu si každý autor a kritik vysvětloval pojem *třetí proud* po svém a chtěl do své definice vždy vtělit prvky své estetické vize, jak má ideální forma syntézy jazzu a vážné hudby vypadat, z čehož je podle mého názoru patrné, že si v našem kulturním prostředí tento pojem žil vlastním životem. Do této kulturně-společenské atmosféry celkového zmatení pojmů a estetických debat tedy přichází Velebný se svými třetiproudovými skladbami jako s uměleckým příspěvkem do diskuse.

Cílem této práce je tedy určení specifických rysů Velebného třetího proudu na základě celkové charakteristiky československého třetího proudu 60. let. a také na základě poznatků o hlavních rozdílech, které ve sledovaném období panovaly mezi československým třetím proudem a tím americkým, který je v této práci zastoupen tvorbou samotného zakladatele tohoto směru – Gunthera Schullera.

---

<sup>3</sup> LÉBL, Vladimír. Československý jazz 1963. *Hudební rozhledy*. Praha: 1965, **18**(1), 30.

## Stav bádání

Problematikou vztahu Karla Velebného k třetímu proudu a k avantgardním projevům vůbec jsem se zabýval již v bakalářské práci<sup>4</sup> v souvislosti s formulováním Velebného představy ideálního jazzového stylu, kdy jsem na základě Velebného výroků identifikoval dvě kategorie uvažování o modernitě ve Velebného myšlení – „žádoucí“ a „nežádoucí modernost“ v jazzu. V bakalářské práci odkrývám Velebného postupný odklon od progresivního hudebního myšlení k čím dál většímu konzervativismu, což lze právě pozorovat na jeho výrociích, kde například slovo avantgarda používá jako označení pro snahu zamaskovat diletantství v hudbě, čemuž se v bakalářské práci věnuji podrobně v podkapitole *Karel Velebný a jeho vztah k avantgardě a soudobé vážné hudbě*. Tato diplomová práce se však zabývá Velebného tvorbou 60. let, tedy tvorbou v období před oním esteticko-ideovým posunem.

O Velebného třetiproudových skladbách se též krátce zmiňuje Jaroslav Pašmik ve své životopisné diplomové práci *Život a dílo Karla Velebného*.<sup>5</sup> V souvislosti s třetím proudem se ještě objevuje postava Karla Velebného v diplomové práci Tomáše Hampla *Průniky jazzu a soudobé kompozice v české hudbě 2. poloviny 20. století; Alexej Fried – Sonatina Drammatica*.<sup>6</sup>

Autor se zde zabývá vývojem Friedovy tvorby a analýzou uvedené skladby. Přínosem této práce pro český stav bádání je shrnutí tezí z textu Davida Joynera *Analyzing third stream*,<sup>7</sup> s nímž pracuji v podkapitole *Třetí proud Gunthera Schullera a jeho charakteristické rysy ve vztahu k českému třetímu proudu*. Zatímco Hamplova práce se soustředí na Friedovu komorní tvorbu z poloviny 70. let, která je spíše tonálního, klasického charakteru, pro srovnávací účely mé práce jsem chtěl zvolit z Friedovy tvorby ta díla, která jsou datem vzniku bližší Velebného skladbám z 60. let, jsou psána pro charakteristický jazzový ansámbl a také vykazují znaky určité avantgardní ambice.

Další kvalifikační práci, v níž se objevuje Velebný v souvislosti s třetím proudem je disertační práce Františka Havelky *Pavel Blatný – představitel českého třetího proudu*<sup>8</sup> obhájená roku 2001 na Univerzitě Palackého v Olomouci. Autor se zde zabývá analýzami Blatného třetiproudových kompozic, přičemž z těchto analýz ve velké míře vycházím zde ve

---

<sup>4</sup> Pudlák, Karel. *Velebný a jeho působení na českou jazzovou scénu v 70. a 80. letech 20. století*.

<sup>5</sup> PAŠMIK, Jaroslav. *Život a dílo Karla Velebného (1931-1989)*. Praha, 2003. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Filosofická fakulta, Ústav hudební vědy. Vedoucí práce Gabrielová, Jarmila.

<sup>6</sup> HAMPL, Tomáš. *Průniky jazzu a soudobé kompozice v české hudbě 2. poloviny 20. století*. Praha, 2012. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Filosofická fakulta, Ústav hudební vědy. Vedoucí práce Havelková, Tereza. s. 25.

<sup>7</sup> JOYNER, David. *Analyzing third stream*. *Contemporary Music Review*. 2000, **19**(1), 63-87.

<sup>8</sup> HAVELKA, František. *Pavel Blatný – představitel českého třetího proudu*. Olomouc, 2001. Disertační práce, Univerzita Palackého v Olomouci, Filosofická fakulta, Katedra muzikologie. Vedoucí práce Poledňák, Ivan.

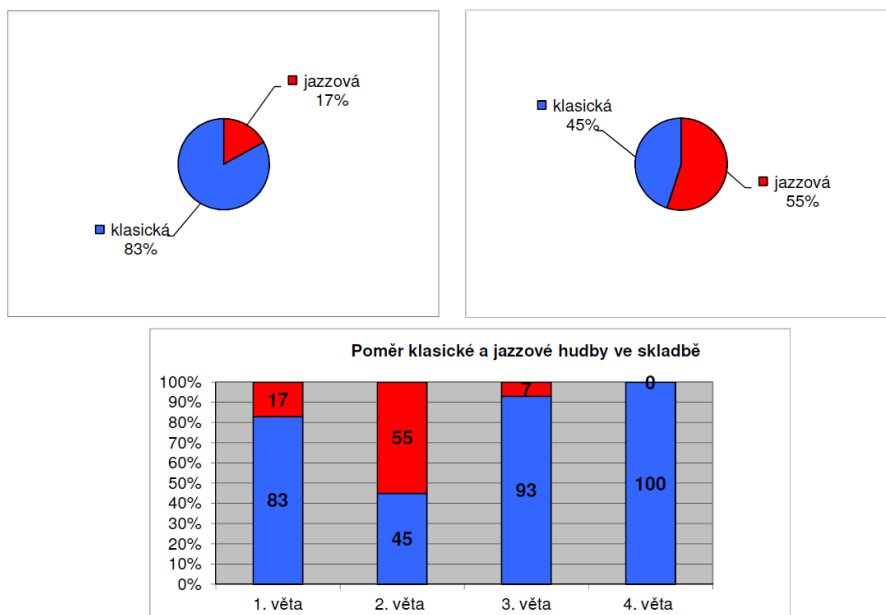


své diplomové práci při porovnávání Blatného s Velebným. Samotný analytický text práce mi umožnil rychle pochopit principy, na kterých jsou Blatného skladby postaveny, avšak pokládám za nutné upozornit problematickou terminologii této práce, která operuje s pojmy typu umělecká/artificiální/nonartificiální hudba.

Kvalifikační práce o třetím proudu, která souvisí s mým tématem, vznikla také na Hudební akademii múzických umění v Praze. Jedná se o diplomovou práci skladatelky Kateřiny Horké *Možnosti syntézy jazzu a vážné hudby z pohledu současného skladatele*,<sup>9</sup> v níž se autorka zabývá analýzami Schullerových orchestrálních kompozic *Four Soundscapes* z roku 1975 a *Symphony for Brass and Percussion* op. 16 z roku 1950. V těchto rozborech sleduje tedy dvě Schullerova díla v rozmezí pětadvaceti let, kde „je vidět autorův posun v jeho skladatelském myšlení.“<sup>10</sup>

Vedle klasické hudební analýzy se Horká snaží vyjádřit přesný procentuální poměr zastoupení jazzových a klasických složek pomocí grafického znázornění, které vidíte na obrázku<sup>11</sup> z autorčiny práce. Tuto cestu jsem se rozhodl ve své práci nenásledovat, neboť se mi jeví jako příliš schematický až zavádějící způsob postihnouti charakteristických rysů daných skladeb.

První věta = 17% jazzové hudby a 83% klasické hudby: Druhá věta = 55% jazzové hudby a 45% klasické hudby:



<sup>9</sup> HORKÁ, Kateřina. *Možnosti syntézy jazzu a vážné hudby z pohledu současného skladatele*. Praha, 2019. Diplomová práce, Akademie múzických umění v Praze, Hudební a taneční fakulta, Katedra skladby. Vedoucí práce Filas, Juraj.

<sup>10</sup> Horká, s. 1.

<sup>11</sup> Horká, s. 50-51.

Při výběru autorů do srovnávací části této práce jsem vycházel z diskurzu v české odborné literatuře a v literatuře s odbornou ambicí, kde zjistíme, jací autoři jsou tedy „oficiálně“ do třetího proudu řazeni. Například v *Encyklopedii jazzu a moderní populární hudby* zrovna u Velebného není o jeho třetiproudových skladbách žádná zmínka,<sup>12</sup> což je však výjimkou vzhledem k dalším titulům.

Představu o dalších autorech spadajících do probíraného žánru získáme v téže encyklopedii v hesle o *třetím proudu*<sup>13</sup> od Antonína Matznera, který zmiňuje zakladatele tohoto směru Gunthera Schullera, některé jeho skladby, a také další americké autory, kteří podle něj spadají do třetího proudu (z jazzmanů jsou to Dave Brubeck, Jimmy Giuffre, John Lewis, George Russell a ze skladatelů z „opačného břehu“ pak Milton Babbitt a Harold S. Shapiro). Z evropských skladatelů uvádí Matzner francouzského autora Andrého Hodeira, švýcarského skladatele Rolfa Liebermanna a z českých autorů pouze Pavla Blatného a Alexeje Frieda. Pokud se však podíváme na jednotlivá hesla věnovaná českým jazzovým skladatelům, zjistíme, že do třetího proudu ještě oficiálně spadá také trumpetista a dlouholetý člen Orchestru Gustava Broma Jaromír Hnilička,<sup>14</sup> jehož řadí do třetího proudu Lubomír Dorůžka.

O stylovém vybočení do třetího proudu Karla Velebného se dozvídáme ze slovníkového hesla od Ivana Poledňáka v *Českém hudebním slovníku osob a institucí*, kde se o Velebného třetiproudových skladbách zmiňuje: „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).“<sup>15</sup> Dále v témž slovníku nalezneme další hesla o Pavlu Blatném, Alexejovi Friedovi a o Jaromírovi Hniličkovi, přičemž zde panuje shoda na jejich stylové příslušnosti k třetímu proudu.

O třetím proudu a jeho světových i českých představitelích se stručně zmiňuje i Lubomír Dorůžka v jazzové antologii *Panorama jazzu*, v níž charakterizuje Velebného přínosný vklad

---

<sup>12</sup> POLEDŇÁK, Ivan. Karel Velebný. In: Antonín Matzner, Ivan Poledňák, Igor Wasserberger. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Část jmenná – československá scéna. Praha: Editio Supraphon, 1990, 586-589.

<sup>13</sup> MATZNER, Antonín. Třetí proud. In: Antonín Matzner, Ivan Poledňák, Igor Wasserberger. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Část věcná. Praha: Editio Supraphon, 1990, 353.

<sup>14</sup> DORŮŽKA, Lubomír. Jaromír Hnilička. In: Antonín Matzner, Ivan Poledňák, Igor Wasserberger. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Část jmenná – československá scéna. Praha: Editio Supraphon, 1990, 197-198.

<sup>15</sup> POLEDŇÁK, Ivan. Karel Velebný. In: Český hudební slovník osob a institucí [online]. 19.1.2009 [cit. 15.6.2020]. Dostupné z:

[https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&task=record.record\\_detail&id=1838](https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=1838).

do českého jazzu, což je předmětem této diplomové práce: „Velebný sám uvedl tehdy do jazzového kontextu i dodekafonickou techniku.“<sup>16</sup>

Dále Dorůžka o českém třetím proudu píše, že má „u nás dva významné představitele, kteří ve svém oboru dosáhli mezinárodní prestiže.“<sup>17</sup> Míjí tím Pavla Blatného a Alexeje Frieda. Ze světového třetího proudu zmiňuje Gunthera Schullera, jehož definici třetího proudu o vzájemném prolínání hudebních kultur Dorůžka cituje, avšak neuvádí přesný zdroj. Dále uvádí jako příklad amerického třetího proudu<sup>18</sup> Johna Lewise, George Russella a Dona Ellise.

Nahlédneme-li do *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, objevíme heslo o Velebném,<sup>19</sup> kde se však o jeho třetiproudových snahách nedočteme. Jinak je tomu u Blatného,<sup>20</sup> kde je zmíněno skladatelovo třetiproudové období, a Alexej Fried zde nemá heslo vůbec. V tomtéž slovníku nalezneme také obecné heslo *Third stream*,<sup>21</sup> jehož původním autorem je přímo zakladatel tohoto směru Gunther Schuller, který zde také předkládá definici tohoto směru, s níž budu pracovat v podkapitole *Třetí proud Gunthera Schullera a jeho charakteristické rysy ve vztahu k českému třetímu proudu*.

Schuller byl literárně velmi činný, neboť jeho ideje ohledně třetího proudu nalezneme nejen v jeho textech sdružených ve sbírce *Musings*,<sup>22</sup> nýbrž i v dalších publikacích, jakou je například americká encyklopedie o jazzu *The Encyclopedia of jazz by Leonard Feather*.<sup>23</sup>

A na závěr stavu bádání bych ještě zmínil polskou jazzovou antologii *Historia Jazzu* Andrzeje Schmidta, který oproti předchozím autorům řadí do třetího proudu ještě jazzmany, jako byl Gerry Mulligan nebo Benny Golson, jazzové skladatele, jakými byli Charles Mingus, Teo Macero či Hall Overton, dále také turecko-amerického producenta Arifa Mardina či chorvatského dirigenta Miljenka Prohasku.

Na rozdíl od českých antologií a encyklopedií vyjadřuje Schmidt k třetímu proudu svůj názor, že tento směr byl pouze dobovou záležitostí, která nepřinesla nic, co by bylo hodno

---

<sup>16</sup> DORŮŽKA, Lubomír. *Panoráma jazzu*. Praha: Mladá fronta, 1990. s. 266.

<sup>17</sup> Dorůžka, *Panoráma jazzu*. s. 263

<sup>18</sup> Dorůžka, *Panoráma jazzu*. s. 167, 168.

<sup>19</sup> CONRAD, Gerhard. Velebný, Karel. In: Grove Music Online. 20. 1. 2002 [cit. 5.6.2020]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy3.nkp.cz/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000465500>.

<sup>20</sup> STEINMETZ, Karel. Blatný, Pavel. In: Grove Music Online. 28. 3. 2019 [cit. 5.6.2020]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy3.nkp.cz/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003257?rskkey=aDhnEL>.

<sup>21</sup> SCHULLER, Gunther. Third stream. In: Grove Music Online. 16. 10. 2013 [cit. 15.6.2020]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy3.nkp.cz/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002252527?rskkey=vza79t&result=1>.

<sup>22</sup> SCHULLER, Gunther. *Musings; the musical worlds of Gunther Schuller*. New York: Oxford University Press, 1986.

<sup>23</sup> FEATHER, Leonard. *The New Edition Of The Encyclopedia Of Jazz*. New York: Horizon Press, 1960.

paměti: „Ale tak, jak już są dziś zapomniane błazeńskie happeningi „Nowej Muzyki”, tak i trzecinurtowy zapal nie owocował w Europie niczym godnym pamięci.“<sup>24</sup> Z českého třetího proudu si všímá jen Pavla Blatného, u nějž pouze vyjmenovává skladby *10'30''*, *Passacagliu*, *Per orchestra sintetica* a *Studii pro čtvrtónovou trubku*.

Výše uvedeným přehledem prací a publikací jsem tedy chtěl legitimizovat relevanci tématu této práce, neboť se ukazuje, že otázkám nastíněným v úvodu se v oblasti českého akademického psaní dopodrobna zatím nikdo nevěnoval. Chceme-li identifikovat diskurz týkající se československého třetího proudu 60. let, je potřeba nahlédnout do dobových recenzí v hudebních periodikách, což bude předmětem kapitoly *Česká debata o třetím proudu v 60. letech 20. století*, kde představím témata dobové debaty mezi českými kritiky, ale také skladateli, kteří se k třetímu proudu vyjadřovali.

---

<sup>24</sup> SCHMIDT, Andrzej. *Historia jazzu*. Lublin: Polihymnia, 2009. s. 399.

## Metoda psaní a problematika pramenů

K analýze jsem vybíral ty Velebného skladby z šedesátých let, u nichž je patrná avantgardní ambice, kterou sleduji například v použití dodekafonie, nebo volné improvizace. Hlavním vodítkem pro výběr skladeb byly texty české odborné literatury a literatury s odbornou ambicí, kde jejich autoři o daných skladbách tvrdili, že jsou příkladem Velebného vybočení z jazzového mainstreamu do třetího proudu. Výběr skladeb tak tedy vychází z diskurzu o Velebném a třetím proudu. O skladbách *Pět dodeka*<sup>25</sup> a *Budapeštská ruláda*<sup>26</sup> se dozvídáme od Ivana Poledňáka v *Českém hudebním slovníku osob a institucí*<sup>27</sup> a Jaroslav Pašmik v diplomové práci uvádí ještě *Páže pážete*<sup>28</sup> a *Mariam*, avšak, jak vyplývá z analýz v této práci, zařazení skladby *Mariam* do třetího proudu je sporné.

František Havelka ve srovnávací části své disertační práce o Pavlu Blatném uvádí jako Velebného třetiproudové skladby *Páže pážete* a další skladby, které Velebný rozebírá ve svých *Jazzových praktikách I (Epitaf George Dillona, Radujme se Veselme se, Kytarová selanka ze Skotských nešpor)*, avšak v analýzách ve své práci dospívám k závěru, že se jedná o jazzově mainstreamové skladby a že ani sám Velebný v *Jazzových praktikách* se k nim nevyjadřuje v tom smyslu, že by v nich sledoval jakoukoli avantgardní ambici. Havelkovo zařazení oněch tří skladeb do práce jakožto materiálu pro srovnávání třetího proudu Velebného a Blatného je tedy podle mého názoru chybné.

Naopak o dodekafonním charakteru Velebného skladby *Hladové poledne*<sup>29</sup> se nedočteme v žádné encyklopedii, slovníku či kvalifikační práci, které uvádím ve stavu bádání. Jediná zmínka, kterou jsem objevil, se nachází ve sleeve note desky *Československý jazz 1966*, kde jazzový publicista Stanislav Titzl zmiňuje dodekafonní charakter skladby a přidává do textu tabulku dvanáctitónových řad, podle které Velebný skladbu komponoval:

---

<sup>25</sup> Noty v příloze I, nahrávka dostupná z:

[https://www.youtube.com/watch?v=yJ-UZKZ3KBA&list=OLAK5uy\\_nPEy0rn2gyqRlSMel8nZIEDIvipaevBFo&index=3](https://www.youtube.com/watch?v=yJ-UZKZ3KBA&list=OLAK5uy_nPEy0rn2gyqRlSMel8nZIEDIvipaevBFo&index=3)

<sup>26</sup> Noty v příloze II, nahrávka dostupná z:

<https://www.youtube.com/watch?v=VSKroQ120H4>

<sup>27</sup> viz *Stav bádání*

<sup>28</sup> noty dostupné z:

<https://karelvelebny.cz/wp-content/uploads/2020/05/Paz%CC%8Ce-pa%CC%81z%CC%8Cete-nonet.pdf>

nahrávka dostupná z:

<https://www.youtube.com/watch?v=VSKroQ120H4>

<sup>29</sup> noty nedostupné, nahrávka dostupná z:

[https://www.youtube.com/watch?v=sqAQLwasEMM&list=OLAK5uy\\_kHMIUIInbwcuLBRd67jR3Hmmpnc3EoOYLY&index=4](https://www.youtube.com/watch?v=sqAQLwasEMM&list=OLAK5uy_kHMIUIInbwcuLBRd67jR3Hmmpnc3EoOYLY&index=4)

„První stranu [desky] uzavírá skladba Hladové poledne Karla Velebného, které dokonale ilustruje soudobé avantgardní pokusy a experimenty v oblasti moderního jazzu. Je psána dodekafonicky podle dole uvedené tabulky.“<sup>30</sup>

Nahrávka a přiložená tabulka jsou zatím pro mě jediným dostupným materiálem pro analýzu, neboť party ani partitura se nenacházejí ve Velebného pozůstalosti v Muzeu populární hudby U kaštanu ani v Archivu Českého rozhlasu, v Českém hudebním fondu či v Českém muzeu hudby, a dokonce ani u Velebného dcery Barbory Velebné, která však poskytla party na skladbu *Budapeštská ruláda*, u níž vyvstal podobný problém ohledně dostupnosti notového materiálu jako u *Hladového poledne*. Party skladby *Pět dodeka* se nacházely v pozůstalosti v Muzeu populární hudby U kaštanu a partitura *Páže pážete* se nachází v příloze *Jazzových praktik I*.

U skladeb, kde byly dostupné pouze jednotlivé party, jsem musel provést spartaci, kde jsem zachoval veškerý hudební text, tak jak je v prameni, i když dané noty nezapadaly do dodekafonního systému, neboť, jak představím v kapitole *Velebného teoreticko-estetická východiska pro uplatnění dodekafonie v jazzu*, Velebný porušoval striktní pravidla dodekafonie záměrně. U skladby *Budapeštská ruláda* jsem musel stanovit jednotný zápis formy skladby, který vychází z bicího partu.

V samotných analýzách používám dodekafonickou tabulku se všemi variantami řady a číselnou notací podle Allana Forteho od nuly do jedenáctky<sup>31</sup>, což používá ve své publikaci *The structure of atonal music*.<sup>32</sup> Pro maximální přehlednost analýz používám barevné vyznačení tónového materiálu v tabulce i v partituře. Míra podrobnosti analýz se liší podle originality kompoziční techniky, tzn. že podrobně neanalyzuji ty úseky ve skladbách, které jsou komponované touž technikou jako jiný úsek v předchozí rozebírané skladbě, kde už byla analýza provedena podrobně. U skladeb, kde nemám k dispozici notový materiál, vycházím ze sluchové analýzy do té míry, do jaké mi to umožňuje můj hudební sluch, muzikologická průprava, a především hudební praktická zkušenost jazzového klavíristy.

Jako srovnávací materiál jsem vybral skladby autorů, kteří jsou českým diskurzem v odborné literatuře nebo v literatuře s odbornou ambicí řazení do třetího proudu. Kritériem pro výběr byla také datace zkomponování, která je stejná nebo se blíží datacím vzniku Velebného třetiproudových skladeb. Dalším kritériem byla přítomnost jasné avantgardní ambice ve

---

<sup>30</sup> TITZL, Stanislav. *Československý jazz 1966*. komentář k albu. Dostupné z: <https://www.supraphonline.cz/album/4435-ceskoslovensky-jazz-1966>.

<sup>31</sup> C=0, Cis=1, ..., H=11

<sup>32</sup> FORTE, Allen. *The Structure Of Atonal Music*. London, New Haven: Yale University Press, 1973.

skladbě, která, jak už jsem řekl, může být vyjádřena užitím dodekafonie, atonality, aleatoriky či volné improvizace.

## Česká debata o třetím proudu v 60. letech 20. století

V následující kapitole se budu zabývat českým dobovým diskurzem o třetím proudu. Mým cílem je shrnout debatu mezi jednotlivými kritiky, ale i skladateli, která se odehrávala převážně v šedesátých letech, zejména pak v období po I. mezinárodním jazzovém festivalu v Praze roku 1964. Jako platforma pro prezentaci jednotlivých názorových příspěvků fungoval především časopis *Hudební rozhledy*, kde se na téma třetího proudu vyjádřili postupně Antonín Sychra, Antonín Matzner, Ivan Poledňák, Vladimír Lébl, Jaroslav Volek, Ilja Hurník a také Pavel Blatný.

Předmětem polemik byla především problematika vymezení pojmu *třetí proud*, estetické právo na existenci takového směru, jeho životnost a potenciál pro další rozvoj, jeho společenský účel, jeho ideální podoba a kdo ji v Československu svou tvorbou prezentuje. Přes různé názorové rozdíly jednotlivých výše zmíněných kritiků zavládla tehdy shoda na Pavlu Blatném jakožto nejnadanějším představiteli těchto snah, který má potenciál dotáhnout do konce ono vytváření „československé jazzové školy“, o které mluví Lébl, i když podle mého názoru bychom v této kapitole mohli tento výraz zúžit na „československou školu třetího proudu.“

V rámci této kapitoly bych chtěl představit hlavní akcentovaná témata v tehdejší debatě, mezi něž patřila – 1. otázka estetické hodnoty, která podle některých pisatelů stojí a padá s respektováním čistoty slohu, – 2. důraz na skladatelské řemeslo, tedy akcentování smyslu pro proporce a architektoniku – pevnou soudržnou strukturu skladby, – 3. funkční zapojení improvizace do kontextu Nové hudby, – 4. rozvoj jazzu skrze kladení čím dál tím většího důrazu na kompoziční stránku a eliminaci konvenčních prvků, které podle některých kritiků představují slabiny jazzu jakožto žánru, které může vliv vážné hudby pomoci odstranit.

Otázce vymezení pojmu *třetí proud* se v počátku šedesátých let věnoval nejvíce Ivan Poledňák, Antonín Matzner a také Pavel Blatný v komentářích k některým skladbám. Ostatní kritici v tomto ohledu většinou přejímali verzi Ivana Poledňáka:

„K dotekům jazzu a tradiční „evropské“ hudební kultury v rovině integrace prvků jazzových do hudby „vážné“ dochází prakticky stále, avšak zvlášť výrazně ve dvou časových úsecích: ve dvacátých letech a na zlomu let padesátých a šedesátých. V první vlně šlo o spontánní exploataci atraktivních jazzových a exotických prvků (nové struktury rytmické, efekty instrumentálně-barevné atd.), v nedávno kulminující vlně pak šlo jev složitější, i když tím není řečeno, že umělecky vždy přínosnější. Sdružilo se zde úsilí tvůrců ze světa jazzu i hudby „vážné“, ovšem toto úsilí o syntézu se odehrávalo z valné části na poli jazzu – byl-li jazzový základ zachovávan



zřetelněji, hovořilo se o „new thing“ (nová věc), šlo-li o projevy odstředivější, označovaly se za „third stream“ (třetí proud). Budiž ovšem zdůrazněno, že vůbec nešlo o nějaký vnitřně sourodý proud, že vedle celkem laciného napodobení efektů barokní a klasicistní hudby se objevovalo úsilí o využití technik tzv. Nové hudby, střídání jazzových a „klasických“ interpretů (takto se pojímal third stream zejména v Americe) apod.<sup>33</sup>

Třetí proud je tedy podle Poledňáka projev syntézy jazzu a vážné hudby, který je směrem od jazzu odstředivější než tzv. *new thing*. Poledňák neuvádí zdroje, z nichž vychází, avšak podíváme-li se na heslo v *The New Grove Dictionary* o *new thing*, zjistíme, že jeho aktuálně používaný význam odpovídá free jazzu: „A term applied to the avant-garde jazz of the 1960s more commonly known as Free jazz“.<sup>34</sup>

Poledňákova definice tedy není v tomto ohledu přesná, neboť free jazz primárně nestojí na syntéze s evropskou hudbou, minimální průsečík lze podle mého názoru spatřovat v jisté avantgardní ambici, která je viditelná u free jazzu i u mnoha skladatelů evropské vážné hudby 20. století. Ve své definici však nechává prostor pro mnoho rozličných projevů oné syntézy – střídání klasických a jazzových interpretů (John Lewis), uplatnění Nových skladebných technik nebo syntéza s klasicistní či barokní hudbou, kterou Poledňák vidí jako lacinou.

Z Poledňáka vychází Antonín Sychra, který ve svém článku cituje Poledňákova úvodní slova ke koncertu třetího proudu na I. mezinárodním jazzovém festivalu roku 1964 a z této definice pak vychází po zbytek článku: „Jde o promítnutí moderních kompozičních technik do jazzového ansámblu, přičemž základní rysy toho či onoho jazzového slohu mají být zachovány.“<sup>35</sup>

Problematicke vymezení pojmu se věnoval také Antonín Matzner. Poukazoval na všeobecné zmatení kolem vymezení pojmu *třetí proud*:

„Snahy o syntézu jazzových prvků s evropskou hudbou, které bývají označovány za třetí proud v hudbě, jsou dnes již dostatečně známou a mnohokrát diskutovanou oblastí soudobé hudební tvorby. Neznamena to ovšem, že by zde bylo vše jasné a srozumitelné. Počínaje vymezením pojmu a konče u estetického oprávnění podobných experimentů, není dosud stále jasno, co třetí proud je, nebo čím by měl být.“<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> POLEDŇÁK, Ivan. *Pavel Blatný. Koncert pro jazzový orchestr (1961-64). Předmluva k tiskovému vydání partitury*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966.

<sup>34</sup> GARRETT, Charles. New Thing. In: Grove Music Online. 13. 1. 2015 [cit. 15.6.2020]. Dostupné z: <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy3.nkp.cz/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002276164?rsk=0Em0RY&result=1>.

<sup>35</sup> SYCHRA, Antonín. O třetím proudu a o lecčems jiném. *Hudební rozhledy*. Praha: 1964, 17(22), 980.

<sup>36</sup> MATZNER, Antonín. Třetí proud a Pavel Blatný. *Hudební rozhledy*. Praha: 1965, 18(4), 162.

Dále argumentuje proti Sychrovi,<sup>37</sup> že syntéza nemusí být pouze na bázi jazz plus Nová hudba, nýbrž i jazz plus klasická evropská hudba, čehož příkladem je hudba Johna Lewise. Dále upozorňuje na podle něj pozoruhodný úkaz, že Blatný vůbec neznal americký třetí proud, když začal v tomto stylu komponovat.

Podle Matznera podstata třetího proudu závisí na integraci improvizace do moderních kompozičních technik. Argumentuje americkým zakladatelem třetího proudu Guntherem Schullerem, ale necituje přesně, odkud Schullerovo tvrzení převzal. Na daném citátu Schullera chtěl také dokázat, že Blatný opravdu třetím proudem je:

„Budeme totiž zřejmě všichni souhlasit se stanoviskem Gunther Schullera, který v roce 1957 nastínil centrální problém soudobého jazzu slovy: „integrování improvizace do narůstajícího komplexu kompozičních souvislostí“ (integration of improvisation into increasingly complex compositional context). Posuzováno z tohoto hlediska zůstane sice pravdou, že Blatného skladby nejsou ve většině třetím proudem (což ostatně tvrdí například právě Schuller), ale jde-li Schullerovi opravdu o ty „nikoli ideální poloviny v zastoupení obou složek, jejichž spojení přinese trvalou krásu hudbě 20. století,“ pak ať chceme či nechceme, musíme jejich příbuznost s hnutím považovat za více než prokázanou.“<sup>38</sup>

Sám Blatný si definoval třetí proud podobně jako Matzner, tedy jako zapojení jazzové improvizace do technik Nové hudby, přičemž jeho hlavním cílem bylo vnést do racionálně konstruované hudby prvek spontánnosti:

„[...] snaha o *skutečný* třetí proud, který má být spojením vážné hudby a jazzu, spojením nejen vnějšími prostředky, například mozaikovitým řazením „klasických“ a jazzových elementů vedle sebe, ale důsledným propojením všech základních, řekl bych, „zákonodárných“ prvků hudby vážné i jazzové: prokomponovaná skladba především, kde však je také dostatečný prostor pro živelnou improvizaci, i když formálně omezenou, anebo využitou proporčně do gradačního plánu skladby. Vedle rytmu, se vši pestrostí, kterou mu dala soudobá hudba (a který v čistém jazzu je spíše nevyužit), též prostor pro beat, i když je někdy proměňován v jakési malířské pozadí. To vše samozřejmě s využitím technik Nové hudby, ale nikoli směrem od hudby ke zvukovému umění, nýbrž, obrazně řečeno, v návratu ke skutečné hudbě nové.“<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> Matzner nevědomky reaguje de facto na Poledňáka, protože Sychra převzal Poledňákovu definici.

<sup>38</sup> Matzner, *Třetí proud a Pavel Blatný*, s. 162.

<sup>39</sup> BLATNÝ, Pavel. *Pavel Blatný. für Graz. Partitura. Předmluva k tiskovému vydání partitury*. Praha-Bratislava: Editio Supraphon, 1968.

Takto má tedy podle Blatného vypadat skutečný třetí proud – tedy nejen povrchní spojení typu mozaikovitého střídání stylů, ale prokomponovaná skladba s živelnou improvizací, které nemusí být psaná jen pro jazzové ansámblly, ale i pro symfonický orchestr. To vše bylo tehdy podle Blatného možné díky dostupnosti kvalitních hráčů, kteří jsou ochotni skladatelovy záměry realizovat a pustit se do neznámých vod:

„Živelnost určitých jazzových elementů, způsob hry jazzových hráčů, nebo zvláště moderně pojatá improvizace, která je dnes už spíše timbrová, ale vždy spontánně muzikální, tuto snahu jedinečně podporují.“<sup>40</sup>

Docela jiný pohled na definici třetího proudu měl v této době Karel Velebný, který ve své předmluvě k prvnímu vydání svých *Jazzových praktik* vymezuje třetí proud jako tvorbu pouze jazzových skladatelů:

„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.“<sup>41</sup>

Podle Velebného tedy hudební dílo, v němž skladatel vážné hudby využije improvizčních schopností jazzmana, není třetím proudem, neboť třetí proud píše jazzoví skladatelé (Velebný uvádí jako příklad Gunthera Schullera, George Russella).<sup>42</sup> Skladatelé, o nichž Velebný ve svém výroku mluví poněkud nevalně (Mluví o Blatném? Opravdu si netroufám odhadovat), tedy hledají východisko z tvůrčí krize, jsou nemuzikální, neumějí zazpívat ani kus jazzové melodie, zkrátka nerozumějí žánru – jazzu, necítí jej. Velebného výrok čtu tak, že podle něj jazzman spíš pochopí dodekafonii než vážný skladatel jazzový language. Nemá ale úplně podle mého názoru pravdu, protože například Blatný projevil kreativitu i čistě

---

<sup>40</sup> tamtéž

<sup>41</sup> VELEBNÝ, Karel. *Jazzová praktika I.* 1. vyd. Praha: Panton, 1967. 125 s., [38] s. obr. příl. s. 7.

<sup>42</sup> Velebný, *Jazzová praktika I.* s. 109.

z jazzového hlediska.<sup>43</sup> Sám Velebný tuto definici do druhého vydání *Jazzových praktik I* už nezařadil.

Nyní se pojďme podívat na další téma, které kritici v dané době vznášeli ve svých člancích. Jedná se o estetický aspekt třetiproudových pokusů, kdy pro řadu českých kritiků představovalo rozostření hranic mezi styly značný estetický problém. Nejdůrazněji proti syntéze jazzu a vážné hudby vystoupil skladatel Ilja Hurník, pro něhož jasná příslušnost do stylového ranku představovala vysoce ceněnou estetickou hodnotu. Na základě toho, co slyšel na koncertě Krautgartnerova orchestru v Rudolfinu roku 1963, rozlišuje tři typy skladeb: skladby vážné nebo jazzem ovlivněné (*Ebony concerto* a *Rag time I* Igora Stravinského), skladby jazzové (ty jsou mu nejmilejší, fungují dobře a jsou pro něj čitelné) a skladby nejasné – podivní kříženci:

„To [Duše jazzového hudebníka od Jiřího Rokla (sic! Rudolfa Rokla)] byl typ té třetí skupiny skladeb, nejasný. Má to jazzovou fakturu, ale formu melodramu, tj. vážnou [...], jazz už to není a vážná skladba ještě ne, je to divný kříženec podobně jako Blatného Prolog, kde na jedné straně je užito seriální techniky a vysloveně symfonické vazby, na druhé straně běžného jazzového ostinátčního rytmu a celek je nejasný, i když zde sympaticky svědčící pro nápaditého brněnského autora, jenž si nedá pokoj ani na tomto poli.“<sup>44</sup>

Ilja Hurník dokonce přichází s vlastním propracovaným teoreticko-estetickým systémem, kde jasně vymezuje, co se smí a co se nesmí dělat při syntéze jazzu a vážné hudby:

„Nuže jazz přijímá z vážné hudby mnoho věcí, vždy s jistým zpožděním. Tak například harmonie je asi tak ve stavu ravelovského, objevují se však i harmonie pozdější, i atonální. Jazz však nemůže přijmout z vážné hudby cokoli. Vidím v něm jistý druh speciálního muzicírování, omezeného a tím i charakterizovaného určitými principy, jež nelze opustit. Jsou to například:

1. sudý takt a sudá periodicitu v neměnném tempu
2. lapidární jednoduchá forma,
3. zvuková obnaženost a výrazná kresba,
4. rytmický „balanc“ na ose pevného metra taktového. A tak dále.

To znamená, že jazz z vážné hudby přejímat nesmí:

ad 1. – volný takt a periodicitu, stringenda a ritardanda a rubata všeho druhu,

---

<sup>43</sup> Viz kapitola *Třetí proud Pavla Blatného*

<sup>44</sup> HURNÍK, Ilja. Schůzka Pana s Apollónem. *Hudební rozhledy*. Praha: 1963, 16(3), 127.

- ad 2. – bohatěji prokomponovanou formu,
- ad 3. – ansámby přerůstající komorní charakter,
- ad 4. – striktně určenou rytmiku. A tak dále.

Jakmile některý z těchto jazzových „axiomů“ je ve skladbě opuštěn, padne zeď, již je jazz od vážné hudby oddělen, krajina jazzu splyne s širokou krajinou hudby vážné, začneme posuzovat takovou skladbu jako vážnou, a tu je obvykle zle: pak ravelovská harmonie, která nevadila v ryším jazzu, se stane prostě ravelovským odvarem, improvizátorská invence začne neuspokojovat.“<sup>45</sup>

Hurníkův výrok čtu tak, že jakmile tedy padají jasné hranice stylů, které prostě musíme chtít zachovat, vytrácí se podle něj estetická hodnota, neboť určité hudební prvky fungují pouze v rámci stylu, do kterého historicky patří.

Jaroslav Volek dokonce viděl stylové mantinely jako nezbořitelné, neboť stylový aspekt jakýchkoli hudebních prvků je to, co posluchač vnímá nejintenzivněji, tudíž ty stylové prvky, které převládnu, automaticky zařadí skladbu do daného žánru, a proto je reálná existence syntetického směru de facto nemožná:

„[...] existence třetího proudu je spíše hypotézou než skutečností [...], [...] buď něco je jazzem („jazz qua jazz“, jak píše Feather) a pak již méně záleží na nějakém tom prostředku vypůjčeném z vážné hudby (a důsledně vzato, co není v tomto smyslu vypůjčeno?) anebo to jazzem není (což publikum rázem odhadne) a pak zase již málo záleží na tom, že si skladba vypůjčila i některé jazzové prvky zvuku, rytmu, výrazu.“<sup>46</sup>

Problematiku stylovosti jakožto klíčového aspektu recepce díla cítili také Poledňák a Lébl, kteří považovali některé projevy syntézy jazzu a vážné hudby za překážku pro plnohodnotné zhodnocení skladby, neboť se zde relativizuje správný úhel pohledu, jímž je potřeba na skladbu nahlížet. Takto se vyjádřil například Poledňák o Velebného skladbě *Pět dodeka* a Lébl o *Budapeštské ruládě*:

---

<sup>45</sup> Hurník, Schůzka Pana s Apollónem. s. 126.

<sup>46</sup> VOLEK, Jaroslav. Čtyři krátké úvahy na okraj festivalu. *Hudební rozhledy*. Praha: 1964, 17(22), 979.

„Vlastní slabinou skladby, jež je rozhodně zajímavým dílkem, je rozbití jazzové pulsace, která není nahrazena jiným jazzovým jednotícím principem, čímž byla skladba vytlačena na samé hranice jazzu, aniž by bylo možné soudit ji adekvátně kritérii obvyklými v hudbě tzv. vážné.“<sup>47</sup>  
„[...] řadová kompozice není v jazzu pouhou kuriozitou, ale velmi účinným prostředkem v boji proti konvenci: už sama atonalita ruší vyježděné koleje improvizčních figlů, povrchních laůů a naučených modelů, [...] je jiná věc, že výsledek nelze posuzovat z hlediska přísných pravidel [...].“<sup>48</sup>

Co tedy všichni výše zmiňovaní kritici navrhovali jakožto žádoucí cestu pro český třetí proud? Na jedné straně tu byla Hurníkova vize, že jazzový skladatelé nebudou přejímat hudební materiál vážné nebo Nové hudby, nýbrž se nechají inspirovat skladatelskou mentalitou, která v ideálním případě klade důraz na kvalitní skladatelské řemeslo. S tímto názorem by patrně souzněli Poledňák i Lébl, kteří vyžadovali architektoniku a pevnou vnitřní strukturu, avšak podporovali zapojení jazzové improvizace do technik Nové hudby. A s určitou vizí přišel i Sychra, který zřejmě v souladu se svou pro-stranickou politickou orientací viděl třetí proud jakožto hudbu, která obhájí své právo na existenci, pokud bude plnit nějakou společenskou funkci.

Ilja Hurník ve svém textu vytýká jazzmanům slabý smysl pro proporci – pokud je něco moc dlouhé, dojem u posluchače slábne, a to je podle něj velmi těžké v jazzu uhlídat. Například upozorňuje, že všechna sóla jsou většinou rychlá a v krátkých hodnotách. Vyjadřuje určitý povzdech nad tím, že jazzmani nezkusí improvizovat v kantiléně: „Ne kantiléna ala Čajkovskij, ale ryzí jazzová, horká, přece tak dobře možná.“<sup>49</sup>

Podle Hurníka by jazzmani měli rozvíjet samotný styl, neboť podle něj jde v hudbě především o čistotu slohu a jazzoví skladatelé by se tak měli starat o „přesnou proporci, kontrast, úspornost, zřetelnost, plasticitu.“<sup>50</sup>

Slabý smysl pro důležitost proporcí v hudbě vnímal jako slabinu jazzu i Jaroslav Volek, který sice chválil výkon polského jazzového klavíristy Krzysztofa Komedy na I. mezinárodním jazzovém festivalu v Praze roku 1964, ale vytýkal mu právě nevyváženost proporcí v hudbě, což podle něj naopak Blatný ve své hudbě má:

---

<sup>47</sup> POLEDŇÁK, Ivan. Na okraj stylové problematiky našeho jazzu. SHQ – nový soubor, nová orientace. *Hudební rozhledy*. 1964: 17(1), 31.

<sup>48</sup> Lébl, Československý jazz 1963. s. 30.

<sup>49</sup> Hurník, Schůzka Pana s Apollónem. s 126.

<sup>50</sup> Hurník, Schůzka Pana s Apollónem. s 127.

„Ve srovnání s Blatným pak tři skladby Komedovy [...] se na jedné straně zdají být sice uvolněnější, muzikantsky bezprostřednější a v jistém náladu a atmosférotvorném smyslu i hlubší, na druhé straně volné pole, které poskytují improvizaci, vede Poláky místy ke ztrátě smyslu pro proporce a míru v opakování. Napadlo mne, jestli by nebyla možná nová syntéza [...], totiž Blatného kompoziční stavebnosti a intelektuální vynalézavosti a Komedova „citu“ a uvolněné fantazie. Nebo se tyto dva tvůrčí přístupy apriori vylučují?“<sup>51</sup>

Volek vidí Blatného hudbu jako ideální příklad třetího proudu, kde syntéza jazzu a vážné hudby je nenásilná, a kvalita kompozičního řemesla zajišťuje vyváženost, čímž se názorově přiblížil představě ideálního třetího proudu podle Matznera a Lébla. Volek píše:

„Blatného přínos v uvedených číslech tkví v tom, že to jsou opravdu promyšlené, postavené kompozice v pravém toho smyslu slova a syntéza jazzových a nejazzových prvků je tu opravdu nenásilná a vytváří působivé napětí a dynamickou rovnováhu.“<sup>52</sup>

S Volkem souhlasil Matzner, a dokonce pomocí Volkova argumentu vyvrátil tvrzení Ilji Hurníka o neslučitelnosti některých prvků vážné hudby s jazzem:

„Autor dokázal uvést do vzájemné souvislosti i mnohé z těch prvků, o nichž například Ilja Hurník před dvěma lety napsal, že jsou s jazzem neslučitelné a jako takové je „přijímat nesmí“<sup>53</sup>). Mínil tím mj. „[...] volný text a periodicitu, stringenda a ritardanda a rubata všeho druhu a [...] bohatěji komponovanou formu“. Blatného skladby toto všechno mají, a to spíše naopak ku prospěchu věci – což ostatně vidíme i v názoru kritika ze stejného břehu, na kterém stojí Hurník, Jaroslava Volka, že to „jsou opravdu promyšlené, postavené kompozice v pravém toho smyslu slova a syntéza jazzových a nejazzových prvků je tu opravdu nenásilná [...]. Nechci tím ovšem zcela odmítat ony „vážné estetické otázky a pochybnosti“, o nichž hovoří Sychra.“<sup>53</sup>

Blatný tak funguje jako nový precedent pro ideální a žádoucí formu českého třetího proudu, který se vyznačuje kvalitním kompozičním řemeslem a nenásilným propojováním dvou stylových břehů při zachování pevné vnitřní struktury a architektiky:

„Pavel Blatný: Passacaglia (Jazzový orchestr českého rozhlasu). Dva roky stará Blatného skladba zůstává, myslím, pořád tím nejlepším, co bylo u nás vytvořeno na téma „jazz a vážná

---

<sup>51</sup> Volek, Čtyři krátké úvahy na okraj festivalu. s. 979.

<sup>52</sup> tamtéž

<sup>53</sup> Matzner, Třetí proud a Pavel Blatný. s. 163.

hudba“ pro velký orchestr. Od řady podobných kompozic se Passacaglia příznivě liší pevnou vnitřní strukturou a architektonikou. Úskalí beztvaré rapsodičnosti obeplovává Blatný velmi šťastně, skladba je monolitní, aniž by ztratila na vnější zvukové apartnosti a jazzové atmosféře. Nemusíme být skromní: z toho, co jsem dosud slyšel v tomto zaměřené ze zahraničních nahrávek, není nic, co by Passacagliu odkázalo do hranic provinčnosti.“<sup>54</sup>

Celkově se tak Blatný v očích kritiků stal vzorem pro český třetí proud díky schopnosti vyhovět dvěma požadavkům české kritiky, jimiž bylo jednak kladení důrazů na kvalitu kompozičního řemesla a na druhé straně zapojení jazzové improvizace do komponované hudby po vzoru Gunthera Schullera, čehož nejvíce dosáhl podle Matznera ve skladbě *Modely*: „Celek [Modely] představuje významný příspěvek autora k řešení Schullerem nastíněného problému vzájemné rovnováhy mezi psanými a improvizovanými částmi.“<sup>55</sup>

Blatného snažení o spojení Nové hudby a jazzové spontánnosti, což používal jako hlavní argument ve svých komentářích ke skladbám, bylo hodnoceno jako zdařile realizovaný záměr: „Je třeba ještě poznamenat, že smysl a řád Blatného hudby se uskutečňuje právě ve spojení momentů vysoce intelektuální skladatelské práce a spontaneity jazzových interpretů.“ Toto všechno v součinnosti s Blatného úspěchy v zahraničí vedlo kritiky k formulacím, z nichž vyplývá, že třetí proud se skrze Blatného tvorbu stává českým vývozním artiklem:

„Blatného pokusy v oblasti third streamu znamenají svérázný a významný tvůrčí vklad jak v oblasti jazzu, tak tzv. vážné hudby. Nelze pak přehlédnout, že svým relativně značným společenským dosahem výrazně ovlivňují proces pronikání nových tvůrčích idejí. Pozornost doma i v zahraničí (je třeba zde jmenovat zejména jazzové kruhy v USA) budí tedy Blatného hudba zaslouženě.“<sup>56</sup>

Vedle zahraničního úspěchu v kombinaci s vřelým přijetím domácího publika dokázal Blatný vyhovět estetickým požadavkům domácí kritiky, která si skoro až žádá českého národního zakladatele českého třetího proudu a Blatný se jí nabízí jako osoba, která by mohla být nositelem tohoto titulu:

---

<sup>54</sup> Lébl, Československý jazz 1963. s. 30.

<sup>55</sup> Matzner, Třetí proud a Pavel Blatný. s. 163.

<sup>56</sup> Poledňák, Pavel Blatný. Koncert pro jazzový orchestr (1961-64). Partitura.



„V jeho osobě, a především tvorbě se dostalo našemu třetímu proudu skutečného umělce, u něhož se přesvědčivá muzikální inteligence a invenční bohatost spojuje s úctyhodnou vzdělaností a znalostí kompozičního řemesla.“<sup>57</sup>

A v neposlední řadě je úspěch dovršen, když se experimentální snažení setkává s příznivým přijetím i u stranické kritiky, neboť Blatného též vyzdvihuje i Sychra:

„Nejsemělejší v experimentálním zaměření je nesporně Pavel Blatný, jehož kompozice uvedly všechny tři orchestry: Gustav Brom hrál studii pro čtvrttónovou trubku (sólista J. Hnilička), SH kvintet, spolu se souborem Komorní harmonie za řízení Libora Peška, skladbu Pro syntetický orchestr a Krautgartnerův orchestr Passacagliu, Modely pro Karla Krautgartnera a Timbry a rytmy na podzim 64. Těžko se vyjádřit bez podrobné analýzy. Ale pokud jsem mohl postřehnout, byla tu vedle čtvrttónové skladby díla koncipovaná seriálně i aleatorně, a všechna ukázala, že jejich autor je muzikant a ovládá techniku velmi dobře.“<sup>58</sup>

Pojďme se ještě v souvislosti s Matznerovým, Poledňákovým a Léblovým pojetím ideálního třetího proudu podívat na jejich názory týkající se konkrétních případů implementace dodekafonie do jazzu. V souvislosti s Velebného skladbou *Budapešťská ruláda* a *Pět dodeka* formuluje Poledňák tezi o ideálním funkčním zapojení dodekafonie do jazzu. Ta má fungovat jako cesta k osvobození výsledného zvuku ze sevření konvence, což se podle Poledňáka Velebnému podařilo ukázkově v *Budapešťské ruládě*:

„[...] melodická linka je vyvozena z dvanáctitónové řady f, h, g, es, c, e, fis, b, d, a, cis, as tím způsobem, že je odvíjena ze středu šachovnice, sestavené z transpozic této řady. Smysl a efekt tohoto zdánlivě hříčkovitého postupu je v tom, že napomáhá skladateli překonat zkonvencionalizovaný typ jazzové melodiky. Dává hudebnímu projevu nové kvality emocionální, vnáší do skladby nové prvky v konstrukci harmonické. Zdá se, že tato cesta dílčích, ovšem radikálních přeměn jazzového výraziva je zatím schůdnější než pokusy o totální přestavbu, jaké naznačovala například skladba *Pět dodeka*.“<sup>59</sup>

Tezi o překonání zkonvencionalizovaného typu jazzové melodiky pomocí dodekafonie Poledňák použil i v jiných textech a tuto formulaci od něj převzal i Lubomír Dorůžka:

„[...] Velebného *Budapešťská roláda* a *Páže pážete* experimentují, každá svým způsobem, s dodekafonií. Daří se jim skutečně, jak píše Poledňák, „prolomit zkonvencionalizovaný typ jazzové melodiky“ a dosahují i zajímavé formální ucelenosti. Ale ke spojení těchto předností

<sup>57</sup> Matzner, *Třetí proud* a Pavel Blatný. s. 162.

<sup>58</sup> Sychra, *O třetím proudu a o lecčems jiném*. s. 980.

<sup>59</sup> Poledňák, *Na okraj stylové problematiky našeho jazzu*. SHQ – nový soubor, nová orientace. s. 31.

s džezovou bezprostředností a spontánností vede ještě dlouhá cesta, na níž už mezitím SHQ ve svých koncertech pokročil opět kousek dál.“<sup>60</sup>

Poledňákovu tezi čtu tím způsobem, že dodekafonie tedy nemá do jazzu pronikat hlouběji než potud, pokud se nenaruší jasný a žádoucí stylový rámec jazzového mainstreamu – dodekafonie tedy má sloužit jako okořenění, jako exotismus v hudbě.

O uplatnění dodekafonie v jazzové improvizaci mluví Lébl v souvislosti s touž skladbou Karla Velebného, avšak je velmi skeptický vůči možnosti improvizace na dvanáctitónovou řadu:

„Karel Velebný: Budapešťská roláda (SH kvinteto). Také principy vázaného slohu a podstata jazzového projevu jsou věci, které si hodně odporují: nedovedu si představit jazzového hráče, který by improvizoval postupné rozvíjení řady, tj. z paměti a bleskurychle realizoval optimální omezení dané variety. [...] řadová kompozice není v jazzu pouhou kuriozitou, ale velmi účinným prostředkem v boji proti konvenci: už sama atonalita ruší vyježděné koleje improvizčních figlů, povrchních laufů a naučených modelů, [...]“<sup>61</sup>

Lébl tedy sdílí Poledňákovu tezi o překonávání konvence pomocí dodekafonie, avšak problém jeho teze je v tom, že podle pramene, tedy rukopisných not Velebného, hráči na řadu improvizovat nemuseli, neboť Velebný předepisuje v notách, že improvizace sólistů má být ad libitum.

Dodekafonie není jediným prvkem exotismu v jazzu v souvislosti s českým třetím proudem. Blatného pokus o zapojení čtvrttónového systému do jazzové hudby se ale nesetkal s kladným hodnocením jinak velmi příznivě nakloněného Matznera, který ideální cestu pro využití čtvrttónů v jazzu viděl v hudbě černošských zpěváků nebo free jazzového saxofonisty Ornetta Colemana.

„Ačkoliv i tato skladba [Studie pro čtvrttónovou trubku] přes značně komplikované kompoziční postupy a interpretační náročnost dovedla strhnout a nepostrádala ani jazzový výraz a musikální vtip [...], myslím, že využití čtvrttónů v moderním jazzu se může opřít spíše o vlastní tradice. Připomínám alespoň na okraj některé z vokálních projevů černošských lidových zpěváků, jako je shouted blues s intonačními poklesky „blue note“ [...]. – Způsob, jakým využívá čtvrttónů americký jazzový novátor Ornette Coleman, jehož výkon je podřízen momentální náladě a psychickému stavu, je přínosnější než složitě a umělé konstrukce.“<sup>62</sup>

<sup>60</sup> DORŮŽKA, Lubomír. Dobrá reprezentace. *Melodie*. 1964: 2(10), 157.

<sup>61</sup> Lébl, Československý jazz 1963. s. 30.

<sup>62</sup> MATZNER, Antonín. Třetí proud. *Hudební rozhledy*. Praha: 1964, 17(21), 938.

Nyní se dostáváme k poslední vizi ohledně ideálního směřování českého třetího proudu, kterou naznačil Sychra v citovaném článku. Snahu o experiment hodnotí pozitivně ani ne tak z hudebního hlediska jako spíše z pedagogicko-sociologického. Jak sám píše, jazzové publikum a koneckonců i jazzoví interpreti jsou na koncertech třetího proudu vychováváni k soustředěnosti na doposud pro ně neznámý druh hudebního vyjadřování. Jedná se o směr, který ještě dlouho podle Sychry nebude populární a pohnutky pro jeho provozování tak zákonitě nemohou být komerční:

„Tento pokus sám o sobě má některé přednosti, k nimž by nebylo rozumné obracet se zády. Vychovává jazzové orchestry. Klade na ně daleko větší požadavky snad ani ne tak po technické jako po umělecko-interpretační stránce. Ryze komerční zaměření tu ustupuje do pozadí, protože skladby tohoto druhu ještě dlouho nebudou populární. Do popředí se dostává experiment v nejvlastnějším smyslu toho slova.“<sup>63</sup>

Z hudebního hlediska však akcentuje obsahovost – programovost některých skladeb, které na I. mezinárodním jazzovém festivalu slyšel:

„Pokusy ostatních autorů byly jiného druhu: Zdeněk Liška, Kamil Hála, Jaromír Hnilička i ještě další skladatelé jdou spíš cestou domýšlení jazzové exprese využitím nové zvukovosti, zejména harmonické a instrumentační. Osobně bych nejvýš stavěl – v rámci tohoto jednoho koncertu – Jaromíra Hniličku s jeho živým smyslem pro programovou konkrétnost hudby [...].“<sup>64</sup>

Sychrově pochvale programové konkrétnosti se nemůžeme divit vzhledem k jeho estetickému cítění, které vychází ze ždanovovské kulturní politiky státu během 50. let a lze to také chápat jako Sychrovo varování před formalismem, což je ostatně ještě patrnější v jeho vizi třetího proudu jako hudby, která plní nějakou žádanou společenskou funkci, například tance:

„Domnívám se, že Blatného pokus, pohříchu typický pro celý „třetí proud“, je proveden, smím-li se tak vyjádřit, „na ruby“. Po pravdě řečeno, z jazzového žánru tu jsou zachovány jenom vnější zvukové prostředky. Moderní kompoziční techniky jsou prostě vtisknuty do jiného materiálu. Neříkám, že takový přístup k věci je neplodný. Ale domnívám se, že opačný postup by byl podnětnější. Bylo by to svého druhu experimentum crucis moderních kompozičních technik,

---

<sup>63</sup> Sychra, O třetím proudu a o leccčems jiném. s. 980.

<sup>64</sup> tamtéž

kdyby se autoři, kteří jich v jazzu používají, snažili vytvořit na jejich podkladě opravdu jazzové žánry, rozumějte: žánry ryze užitkové, které by mohly fungovat například jako tance. Nosnost kompoziční metody, šíře jejího záběru, se totiž měří především tím, jak sdělně dovede naplňovat společenské funkce.“<sup>65</sup>

Podle Sychry tedy musí třetí proud obhájit své právo na existenci, pokud bude dostatečně srozumitelný a využitelný v rámci masové kultury:

„I sebesložitější vyjadřovací prostředky mohou být velmi populární, jsou-li s to obsáhnout široký diapason společenských funkcí. „Třetí proud“, takto pojatý, mohl by být mostem, který by pomohl překlenout propast mezi novátorským pokusnictvím a spotřební hudbou, formující vkus nejširšího kruhu posluchačů.“

Sychra se svými výroky dostává do rozporu s Ivanem Poledňákem, který naopak viděl třetí proud – syntézu jazzu a vážné hudby jako cestu k emancipaci jazzu na taneční hudbě a jeho následnému povýšení na hudbu vyšší kultury, která například v případě S+HQ Karla Velebného funguje jako svébytná forma komorní hudby sloužící čistě k poslechu:

„Bylo to zaměření [syntéza s vážnou hudbou], jež mělo svůj význam: protože úroveň syntézy byla po profesionální stránce vysoká, mohlo ono „zkomornění“ projevu sloužit jako doklad teze o právu jazzu na koncertní pódium a umožňovalo chápat projevy malých skupin jako komorní hudbu sui generis.“<sup>66</sup>

Jako nejpalčivější téma v této debatě spatřuji otázku čistoty slohu, jejíž respektování je estetickou hodnotou. V případě jakýchkoli pokusů o syntézu akcentuje řada z kritiků „nenásilnost“ spojení různorodých prostředků. Tato nenásilnost, nebo chcete-li dokonalá, žádoucí syntéza jazzu a vážné hudby musí respektovat českou tradici kvalitního skladatelského řemesla, které vyžaduje pevnou architektoniku, soudržnost, obsahovost neboli programnost. Je-li toto všechno v třetiproudovém díle zvládnuté, tak už nezáleží na převaze těch či oněch prvků.

V následující kapitole *Velebného teoreticko-estetická východiska pro uplatnění dodekafonie v jazzu* se podíváme, jaké zásady formuloval pro syntézu jazzu a Nové hudby Karel Velebný.

---

<sup>65</sup> Tamtéž

<sup>66</sup> Poledňák, Na okraj stylové problematiky našeho jazzu. SHQ – nový soubor, nová orientace. s. 30.

# Velebného teoreticko-estetická východiska pro uplatnění dodekafonie v jazzu

V následující kapitole přiblížím Velebného teoretická a estetická východiska, na jejichž základě je vystavěn celý Velebného třetí proud. Nejprve se budu zabývat estetickým aspektem Velebného třetiproudového komponování. V bakalářské práci jsem analyzoval význam Karla Velebného ve vývoji československého moderního jazzu a narazil jsem na otázku jeho vztahu k soudobé vážné hudbě potažmo k avantgardě či experimentu v hudbě jako takovému. Na ukázkách jeho textů a výpovědí jsem demonstroval jeho velmi negativní postoj ke všemu, co nese znaky hudebního diletantství, které se maskuje deklarováním snahy o avantgardu či experiment. Velebný zkrátka odmítal, jak sám píše, „modernost za každou cenu“.<sup>67</sup>

Pokud si však budeme klást otázku, co motivovalo Karla Velebného k pokusům o uvedení dodekafonie do jazzového kontextu, nabízím tezi, že Velebný reagoval na situaci z počátku 60. let, kdy se v Československu začaly v důsledku politického uvolnění prosazovat mezi některými skladateli<sup>68</sup> vážné hudby kompoziční postupy tzv. Nové hudby, která představovala pro Velebného výzvu, s níž se vypořádal ve skladbách *Pět dodeka*, *Páže pážete* a *Budapeštská ruláda a Hladové poledne*.

Jak jsem rozebíral ve své bakalářské práci, Velebný byl svým založením zvědavý, zkoumavý a zajímavý se o vše nové, což se hlavně projevilo v 50. letech, kdy se stylově přiklonil k modernímu jazzu. Lze se tedy domnívat, že Nová hudba se mohla Velebnému zdát jako možná cesta dalšího rozvoje jazzu, což jej mohlo motivovat k napsání těchto skladeb. Následující výrok Karla Velebného dokládá, že dodekafonie jej na počátku šedesátých let skutečně zajímala, a to podle mého názoru díky jeho výše zmíněnému zájmu o vše nové: „Pavel Blatný nám napsal jednu dodekafonickou písničku, tak jsem to zkusil taky.“<sup>69</sup>

Velebného dodekafonní pokusy však nepozměnily jeho konzervativní estetické cítění, které se projevovalo nedůvěrou v atonalitu, omezeným chápáním hudebních pojmů a kritickým postojem ke skladebným postupům, které nejsou pro běžného posluchače slyšitelné. Takto se vyjadřuje k otázce ve svém textu *Co se mi nelíbí*, kde si stěžuje na předpojatost a škodlivost hudebních kritiků:

---

<sup>67</sup> Strojopis *15 let SHQ*, pozůstalost.

<sup>68</sup> Jan Klusák, Zbyněk Vostřák, Vladimír Šrámek, Rudolf Komorous, Pavel Blatný, Marek Kopelent a další

<sup>69</sup> DORUŽKA, Lubomír: *Fialová koule jazzu. České jazzové konfese*. Praha: Panton, 1992. s. 69.

„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 roztržičnost, 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.“<sup>70</sup>

Uvedený výrok jednak slouží jako demonstrace Velebného nedůvěry vůči kompozičním postupům, které nejsou snadno poslechem rozpoznatelné, ale také nám zde Velebný odhaluje jeden z inspiračních zdrojů po komponování s dvanáctitónovou řadou, čemuž se budu více věnovat v analytické části.

Velebného zúžené vnímání hudebních pojmů vyčteme z jeho textu *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 roku 1965. Wasserberger zde napsal, že Velebného dvě skladby byly harmonicky zajímavé, čemuž však Velebný oponuje tím, že jedna z těchto skladeb byla psána dodekafonicky, tím pádem „žádnou harmonii nemá“.<sup>71</sup> Tento Velebného protiargument demonstruje ono omezené vnímání hudebních pojmů, jako například harmonie, neboť zde Velebný jasně píše, že skladba komponovaná dodekafonní technikou nemá harmonii.

Velebný byl tedy zcela pevně ukotven v tonálním cítění a myšlení, o jehož estetické hodnotě byl plně přesvědčen. V následujících ukázkách z jeho *Jazzových praktik I* bych chtěl demonstrovat, jak Velebný vnímal přítomnost experimentálních technik v jazzu, tedy jako cestu pro rozšíření skladatelské dovednosti, která však nesmí nabourat jasný, čitelný rámec tonální hudby, čímž jazz podle Velebného nepochybně je.

V *Jazzových praktikách I* věnuje Velebný jednu kapitolu nazvanou *Nové skladebné metody* otázce uplatnění dodekafonie v jazzu. V úvodu odmítá totální serialismus:

„Nám teď půjde hlavně o to, abychom ze všech nových metod, kterých je hodně, vybrali pouze ty, které nejsou jazzu cizí. Rozhodně nebudeme psát o hudbě elektronické, konkrétní, stochastické, strategické, technické, ametrické, kosmické, apolitické, individualistické,

---

<sup>70</sup> Strojopis *Co se mi nelíbí*, datace neuvedena, pozůstalost.

<sup>71</sup> tamtéž

atematické, multiseriální a jiné, neboť pro jazzového hudebníka je toto všechno příliš vykonstruované.“<sup>72</sup>

Svůj postoj opírá o zkušenost z České filharmonie, kam byl pozván na výpomoc:

„Přesvědčil jsem se, že podobně cítí, i symfoničtí hráči. Bylo to někdy počátkem roku 1964, kdy Česká filharmonie studovala moderní symfonii polského skladatele. Byl jsem přizván na marimbu, neboť bylo potřeba více bicích nástrojů. Třetí věta symfonie byla komponována multiseriální technikou – každý takt byl v jiném tempu, měl různý počet dob, každá nota měla jinou hodnotu a dynamiku, byla v jiné oktávě. Viděl jsem, že starší vážení pánové, dlouholetí členové České filharmonie včetně dirigenta nepovažují takovouto hudbu vůbec za vážnou, ale spíše za legraci. Třetí věta byla pro svou nehratelnost z koncertu vypuštěna.“<sup>73</sup>

Zde se Velebný odvolává na vyšší autoritu – dlouholetí starší a vážení orchestrální hráči nejvýznamnějšího orchestru v zemi, jejichž názorovou autoritu přeci nemůže nikdo zpochybnit, dokonce ani onen polský skladatel, kterého Velebný ani nejmenuje. Koncertní programy České filharmonie z první poloviny roku 1964<sup>74</sup> uvádějí, že z děl polských autorů byla pouze uvedena první symfonie Henryka Goreckého. Velebný tak tuto svou zkušenost používá jako legitimizaci pro svůj kritický postoj vůči Nové hudbě.

Přítomnost technik Nové hudby v jazzu tedy Velebný redukuje na práci s tónovými výškami, zdůrazňuje význam zachování stylové čistoty jazzu a nabádá k celkové opatrnosti:

„Pro jazz je nejzajímavější práce s dvanácti tóny, a proto si teď řekněme něco o aplikaci dodekafonie na jazz. Nedá se s určitostí stanovit, která hudba je ještě jazzem a kdy jím už přestává být, nicméně musíme s novými metodami nakládat velmi opatrně.“<sup>75</sup>

Velebný v souvislosti s dodekafonií vypichuje aspekt vnesení řádu do chaosu volné atonality, avšak zároveň nabádá k porušování tohoto řádu, aby „vznikla dobrá hudba“: „Přestože má svá přesná pravidla, jde hlavně o to, aby vznikala dobrá hudba, a nikoliv aby se vyhovělo pravidlům.“<sup>76</sup>

---

<sup>72</sup> Velebný, *Jazzová praktika I.* s. 109.

<sup>73</sup> Velebný, *Jazzová praktika I.* s. 109-110

<sup>74</sup> NĚMEČKOVÁ, Milena. *Koncertní a gramofonová dramaturgie České filharmonie v letech 1948-1968 v kontextu dobového hudebního života.* Praha, 2008. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy. Vedoucí práce Slavický, Milan. s. 50.

<sup>75</sup> VELEBNÝ. *Jazzová praktika I.* s. 110.

<sup>76</sup> tamtéž

Následně se Velebný dostává k praktickému postupu a pravidlům. Začíná u horizontálního zpracování řady, kde se Velebný zabývá tvorbou melodií z dvanáctitónové řady. Velebný zde píše, že melodie můžeme odvozovat z jakékoli řady z tabulky, avšak dále se již nevyjadřuje k rytmické organizaci melodie, neboť automaticky předpokládá, že čtenář jeho návodu, chce z řady automaticky vytvořit bebopovou melodii, což je patrné i z ukázek navržených Velebným:



Jako pokračování si vybereme třeba 5. vodorovnou řádku odzadu, tzv. račí postup (rak). Ovšem zrovna tak bychom mohli použít třeba 3. řady svisle dolů, nebo 8. svisle nahoru (rak), nebo 12. vodorovný řádek atd. Pokračujeme tedy rakem 5. řádky:



Takto vzniklá melodie je podle Velebného podle pravidel, ale po jejím zahrání podle něj zjistíme, že by se dala „vylepšit ještě několika vsunutými tóny (proti pravidlům)“.<sup>78</sup>



Zde vidíme, jak Velebný se neubrání tendenci upravit melodii tak, aby více vyjadřovala harmonii, a to tím, že zopakoval některé tóny, které v dodekafonním kontextu na sebe přitáhnou více pozornosti a posluchač je tak začneme vnímat jako určité tonální centrum, čímž dojde k oslabení charakteristického harmonicky neutrálního zvuku dodekafonní řady, která by na žádné tonální centrum neměla odkazovat, s čímž se Velebný nedokázal vypořádat. Dokonce pak navrhuje tuto melodii „opatřit“ harmonií – hlavně dominantními jádry<sup>79</sup>:

<sup>77</sup> Velebný, *Jazzová praktika I.* s. 111.

<sup>78</sup> Velebný, *Jazzová praktika I.* s. 112.

<sup>79</sup> Analytický pojem Karla Velebného z *Jazzových praktik I* označující harmonickou progresi II-7, V7, I maj7. s. 23.





Výše uvedená ukázka harmonizace dodekafonní melodie tonální jazzovou harmonií demonstruje Velebného fixaci na přinejmenším latentní přítomnost tonální harmonie v hudbě jako takové. Velebný tak nechává proti sobě znít dvě pásma proti sobě – pásmo tonálního materiálu proti pásmu dodekafonního materiálu. Tato Velebného koncepce uvedení dodekafonie do jazzu byla Ivanem Poledňákem hodnocena jako Velebného hlavní přínos českému třetímu proudu – překonání „zkonvencionalizovaného typu“<sup>80</sup> jazzové melodiky.

Jinými Velebného technikami zpracování řad, jakými jsou například technika mozaiky, sdružování tónu řady do souzvuku nebo zaznění několika řad najednou v kontrapunktické sazbě, se budu zabývat hlouběji v analytické části v rámci rozboru konkrétních skladeb. Je však patrné, že Velebného pojetí syntézy jazzu a Nové hudby tedy spočívá v přetvoření určité hudební složky, zvláště pak té melodické, pomocí dodekafonie do té míry, do jaké se nenaruší na první poslech jasný rámec *mainstream jazzu*. Dodekafonie zde tedy funguje jako nástroj pro okořenění, zpestření jazzu, tedy jako exotický prvek.

<sup>80</sup> Poledňák, Na okraj stylové problematiky našeho jazzu. SHQ – nový soubor, nová orientace. s. 31.

## Analytická část

V následující kapitole se budu zabývat analýzou Velebného třetiproudových skladeb. Než však přistoupím k samotné analýze, pohovořím krátce o významu těchto Velebného syntetických kompozic pro soubor S+HQ. Velebný začíná s pokusy o uplatnění dodekafonie v jazzu v době, kdy bylo SHQ – slovy Poledňáka – přinuceno k nechtěnému experimentu, a to hrát bez bicích nástrojů po odchodu bubeníka Pavla Staňka. Tato skutečnost šla ruku v ruce s jevem, který Poledňák označuje jako „zkomornění projevu“, který byl podle Poledňáka patrný již od konce 50. let v předchozí kapele Studio 5 a přetrval během prvních let S+HQ.

Toto zkomornění projevu vidí Poledňák jako emancipační snahu jazzu vydobýt si svou pozici v rámci československé hudební kultury, a přitom se zároveň vymezit i vůči světovému vývoji moderního jazzu, čehož chtěl Velebný dosáhnout právě onou syntézou s vážnou hudbou:

„Den ze dne se pak zvětšoval rozdíl mezi zaměřením S+H kvartetu a zaměřením předních světových souborů moderního jazzu [...]. Konstatujeme-li tuto skutečnost, nechceme tím říci, že by naše soubory musely pasivně sledovat vývoj předznamenáný kdesi jinde; nemohou však, aspoň bez ztráty vyšších aspirací, vegetovat na půdách nepříliš plodných a navíc již značně vymrskaných [...]. Bylo to zaměření [syntéza s vážnou hudbou], jež mělo svůj význam: protože úroveň syntézy byla po profesionální stránce vysoká, mohlo ono „zkomornění“ projevu sloužit jako doklad teze o právu jazzu na koncertní pódium a umožňovalo chápat projevy malých skupin jako komorní hudbu sui generis.“<sup>81</sup>

Z Poledňákových slov vyplývá, že syntéza s vážnou hudbou měla dvojí význam – vymezit se vůči světovému vývoji moderního jazzu a etablovat jazz v československé hudební kultuře, avšak paradoxní zůstává fakt, na který Poledňák též poukazuje, že Velebného třetiproudové skladby nebyly na běžných koncertech ansámblu prováděny: „I když se tyto skladby v běžných koncertech prakticky neobjevují, tvoří důležitou pracovní oblast souboru.“<sup>82</sup>

Sklady *Pět dodeka*, *Budapeštská ruláda* a *Páže pážete* vznikají v době, kdy česká kritika, jak jsem nastínil v kapitole *Česká debata o třetím proudu v 60. letech 20. století*, vede polemiky o ideální podobě českého třetího proudu, který má být hlavním a specifickým rysem formující se nové československé jazzové „školy“, což je termín, který použil Vladimír Lébl ve své recenzi na desku *Československý jazz 1963*, na níž vyšly *Páže pážete* a *Budapeštská*

---

<sup>81</sup> Poledňák, Na okraj stylové problematiky našeho jazzu. SHQ – nový soubor, nová orientace. s. 30.

<sup>82</sup> Poledňák, Na okraj stylové problematiky našeho jazzu. SHQ – nový soubor, nová orientace. s. 31.

*ruláda*: „[...] deska chce demonstrovat hodnoty překračující konvence jazzové skladby, interpretace a stylu, markantní pokusy o československou jazzovou školu.“<sup>83</sup>

V následujících analýzách si budu všimnout specifických rysů i celkového fungování Velebného skladeb s avantgardní ambicí, která se projevuje užitím dodekafonie a volné improvizace, která je však omezena prokomponovaným formovým rámcem.

## **Pět dodeka**

Skladba byla natočena 1. 3. 1963 na LP *Jak hrál S+HQ* pro Supraphon v obsazení Jan Konopásek (flétna), Karel Velebný (basklarinet), Antonín Julina (kytara) a Jan Arnet (kontrabas).<sup>84</sup> V pozůstalosti se nacházejí jednotlivé party bez partitury, přičemž part klarinetu hraje na nahrávce kytara. Trombonový part zdvojuje kontrabas a na nahrávce zcela chybí, avšak je to zároveň jediný part, který obsahuje znaménka dynamiky. Žádný z partů neobsahuje poznámku nebo instrukci týkající se frázování, avšak z nahrávky je patrné, že osminové hodnoty zamýšlel Velebný jako swingově frázované.

Jak je patrné z názvu, jedná se o pět krátkých částí tvořících miniaturní skoro dvouminutovou skladbu, v níž se Velebný různými způsoby vypořádává s dodekafonickou kompoziční technikou. Z jazzových prvků zde zůstávají pouze kontrabasový part hraný převážně prsty a swingové frázování, což je však pro posluchače nejsledovatelnější hudební parametr, čímž skladbu žánrově na první poslech bezpečně přiřazuje do jazzu, avšak z hlediska hudebního materiálu a formy se jedná o kompozici čistě vycházející z estetiky a skladebných postupů Nové hudby. Všechny souzvuky objevující se ve skladbě vycházejí z dvanáctitónové řady a není zde žádný prostor pro improvizaci. Výsledkem je tedy jazzová skladba bez jazzového hudebního materiálu.

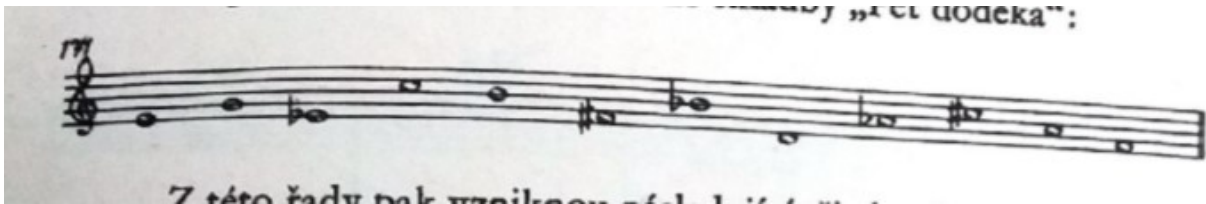
Přistoupíme-li k analýze, pomůže nám polehčující okolnost, že Velebný ve svých *Jazzových praktikách*, konkrétně v kapitole *Nové skladebné Metody – vertikální zpracování řady*, prozrazuje, jak vypadá základní řada pro skladbu *Pět dodeka* (číselnou notací vyjádřena jako 4-7-3-0-11-6-10-2-8-1-9-5)<sup>85</sup>:

---

<sup>83</sup> Lébl, *Československý jazz 1963*. s. 30.

<sup>84</sup> *Rodinná kronika*. Booklet k CD. Indies Happy Trails Records, 2016.

<sup>85</sup> Velebný, *Jazzová praktika I*. s. 113.



V první části skladby označené číslem 1 a tempovým předpisem *Pomalu* zpracovává Velebný základní řadu, její transpozici od tónu *cis* a od tónu *a* plus ještě inverzi této transpozice od tónu *a*. Způsob, kterým Velebný pracuje s řadou v části 1, nazývá termínem *mozaika*:

„Spočívá v tom, že pomocí příslušné tabulky vytvoříme plynulou melodii, nýbrž jednotlivým nástrojům dáváme po sobě velmi krátké úseky (maximálně 12 not), které na sebe navazují buďto těsně anebo s nepatrnými pauzami. [...] Uděláme-li delší pauzu, je lépe po ní nastoupit s více nástroji najednou. [...] Touto mozaikou by měl skončit určitý úsek skladby, po němž by měl následovat jiný charakter práce, např. improvizace, nebo práce vertikální – s harmonií.“<sup>86</sup>

Tuto mozaikovou techniku můžeme sledovat v následující ukázce, z níž je také patrné, že Velebný nedodrhuje systém důsledně, neboť používá opakované tóny, v druhé užití řadě nezazní všech dvanáct tónů a v partu flétny v šestém taktu by správně místo tónu *cis* měl být tón *dis*, avšak jak v prameni, tak i na nahrávce je *cis*. Velebný je však věrný svým instrukcím z výše uvedeného výroku, neboť ve čtvrtém a pátém taktu můžeme sledovat delší pauzu a následný nástup více nástrojů najednou. Party trombonu a kontrabasů jsou totožné, tudíž je v analýze budeme posuzovat jako jeden part.

<sup>86</sup> Velebný, *Jazzová praktika I.* s. 114.

Zajímavý je také výběr jednotlivých řad a způsob jejich lineárního zpracování. Například základní řada zazní horizontálně a jednotlivé části této řady zazní střídavě v různých nástrojích, naproti tomu druhá řada je jaksi smrštěná a její horizontální průběh musíme sledovat ve spíše vertikální nástrojové sazbě. Zbylé dvě řady nechává Velebný zaznít v párech flétna-basklarinet a kontrabas-kytara, přičemž vždy jeden z dvojice nástrojů hraje řadu v račím postupu:

											flétna	
základní řada:	4	7	3	0	11	6	10	2	8	1	9	5
její tranpozice od cis:	1	4	0	9	8	3	7	11	5	10	6	2
	5	8	4	1	0	7	11	3	9	2	10	6
	8	11	7	4	3	10	2	6	0	5	1	9
kytara a kontrabas	9	0	8	5	4	11	3	7	1	6	2	10
	2	5	1	10	9	4	8	0	6	11	7	3
	10	1	9	6	5	0	4	8	2	7	3	11
	6	9	5	2	1	8	0	4	10	3	11	7
	0	3	11	8	7	2	6	10	4	9	5	1
	7	10	6	3	2	9	1	5	11	4	0	8
	11	2	10	7	6	1	5	9	3	8	4	0
	3	6	2	11	10	5	9	1	7	0	8	4
												basklarinet

Nastává tak úsek (takt 4-7), kdy simultánně znějí čtyři řady najednou, přičemž ani jedna z těchto čtyř řad nezačíná počátečním tónem, což má následující vysvětlení: Koncový tón druhé řady je tón *d*, což je tón, ve kterém se v tabulce protínají zbylé dvě řady užitě v první části. Tón *d* zde zároveň funguje jako osa, od které rotují svou řadu flétna směrem nahoru a basklarinet směrem dolů, přičemž basklarinet zakončí svou rotaci řady na tónu *b*, od něhož rotuje svou řadu kytara, která ji zakončí na tónu *as*, od něhož zase rotuje svou řadu kontrabas, který ji zakončí opět na onom tónu *d*. Velebný zde používá jakési lineární řetězení řad, kde si jednotlivé nástroje předávají krajní tóny, přičemž tón *d* zde tedy funguje jako centrum celého procesu, kolem něhož se všechno točí a také v něm všechno začíná a končí.

Část 2 přichází v souladu s Velebného instrukcemi v *Jazzových praktikách I* s novým charakterem hudby a zároveň také s novou řadou, kterou nechává v každém nástroji zaznít transponovanou od jiného tónu: Kontrabas od *g*, kytara od *e*, basklarinet od *d* a flétna od *a*, což je výběr tónů odpovídající tónům strun na houslích *g-d-a-e*. Každý nástroj zahraje od svého

přiděleného tónu nejprve transpozici základní řady na ploše tří taktů. Potom vždy od téhož tónu zahraje její inverzi, raka inverze a raka. To znamená, že Velebný postupoval tak, že například v případě kontrabasů nejprve nechá zaznít základní řadu od g a potom si v tabulce vyhledá zbylé tři varianty této řady, které začínají tónem g, a nechá je zaznít v již zmíněném pořadí každou na ploše tří taktů:

(2) Double time

Tento proces probíhá ve všech nástrojích souběžně a vytváří tak polyfonní dvanáctitaktový úsek. Oněch dvanáct taktů zde má nejspíše odkazovat na tradiční bluesovou „dvanáctku.“ Jazzový charakter tohoto úseku vychází z partu kontrabasů hraného prsty, neboť všechny řady postupují ve vyrovnaných čtvrtěových notách a Velebný zkonstruoval řadu tak, aby se v ní s každým krokem střídal větší interval se sekundami, přičemž na sekundách mění řada směr, čímž nápadně připomíná jazzový *walking bass*. Ostatní hlasy mají řady vykomponované do bebopových melodií, a to tak, aby byly všechny v jiném rytmu. Následující graf znázorňuje Velebného způsob práce s řadami v části 2:

	7	3	4	11	9	1	2	8	10	5	6	0	7	3	4	11	9	1	2	8	10	5	6	0
	11	7	8	3	1	5	6	0	2	9	10	4	11	7	8	3	1	5	6	0	2	9	10	4
kontrabas	10	6	7	2	0	4	5	11	1	8	9	3	10	6	7	2	0	4	5	11	1	8	9	3
flétna	3	11	0	7	5	9	10	4	6	1	2	8	3	11	0	7	5	9	10	4	6	1	2	8
basklarinet	5	1	2	9	7	11	0	6	8	3	4	10	5	1	2	9	7	11	0	6	8	3	4	10
kytara	1	9	10	5	3	7	8	2	4	11	0	6	1	9	10	5	3	7	8	2	4	11	0	6
	0	8	9	4	2	6	7	1	3	10	11	5	0	8	9	4	2	6	7	1	3	10	11	5
	6	2	3	10	8	0	1	7	9	4	5	11	6	2	3	10	8	0	1	7	9	4	5	11
	4	0	1	8	6	10	11	5	7	2	3	9	4	0	1	8	6	10	11	5	7	2	3	9
	9	5	6	1	11	3	4	10	0	7	8	2	9	5	6	1	11	3	4	10	0	7	8	2
	8	4	5	0	10	2	3	9	11	6	7	1	8	4	5	0	10	2	3	9	11	6	7	1
	2	10	11	6	4	8	9	3	5	0	1	7	2	10	11	6	4	8	9	3	5	0	1	7

Velebný zde patrně chce dosáhnout jakéhosi atonálního bebopu, neboť v této době počátkem šedesátých let byl pod vlivem free jazzové hudby Ornetta Colemana:

„Rádi bychom se v budoucnosti pokusili i o něco podobného, jako dělá třeba Ornette Coleman. Přitom si však nemyslíme, že bychom byli nějak experimentátorsky odvážní – naopak, domníváme se, že hrajeme ten nejtýpickejší „mainstream“, jaký si lze představit.“<sup>87</sup>

Je však paradoxem, že Colemanův free jazz z přelomu padesátých a šedesátých let pracuje s volnou improvizací, jejíž jazyk vychází z bebopu, což znamená, že veškeré bebopové linky v melodických nástrojích i walking v kontrabasu jsou improvizované podle momentální sluchové představivosti. Tuto koncepci nazýval Coleman *harmolodics* (harmolodie) – čili harmonie vzniklá improvizovanými melodickými linkami, přičemž hráči se musí poslouchat a reagovat na sebe. Velebný se zde pokouší dospět k podobnému výsledku, avšak za pomoci racionálních skladebných technik. Vidím zde jistou paralelu s problematikou Nová hudba evropská versus americká, přičemž tato paralela spočívá v příkladu Johna Cage, který dokázal náhodnými postupy dospět k obdobným zvukovým výsledkům jako evropští skladatelé pomocí racionálních technik.

Část 3 opět mění charakter hudby na pomalejší a vertikálně orientovanou hudební strukturu. O vertikálním zpracování řad Velebný píše:

„Budeme pokračovat trochu jako při široké harmonii. I když to není žádné pravidlo, přece jen bude lepší, zachováme-li pořadí hlasů (např. první hlas bude stále hrát flétna, druhý hlas klarinet, třetí hlas trombon a čtvrtý basklarinet). Při čtyřech nástrojích nám vyjdou z jedné řádky [řady] (sic!) tři akordy, které sestavíme tak, aby se nejlépe hodily (nemusí být popořádku).“<sup>88</sup>

Zde nám Velebný nepomáhá rozklíčovat, který tón v souzvucích je prvním tónem řady, když sám říká, že akordy staví tak, aby se „nejlépe hodily.“ Pokud se však podíváme na první čtyřzvuk z části 3 a seřadíme tóny postupně odshora dolů získáme začátek raka inverze základní řady z části 2. Pokud dočteme stejným směrem tóny dalších dvou čtyřzvuků, potvrdí se nám, že skutečně jde o řadu 2-8-9-4-6-0-1-5-3-10-11-7. Analýza dalších souzvuků prokáže, že Velebný pracuje s materiálem z části 2. Poté, co nechá vertikálním zpracováním zaznít čtyři různé řady, přechází opět do mozaikové struktury, která vyústí v držený akord. Následující ukázka znázorňuje užité řady ve vertikální struktuře, přičemž každá řada je zpracována jiným

---

<sup>87</sup> *Rodinná kronika*. Booklet k CD. Rozhovor s Karlem Velebným a Janem Konopáskem v příloze k LP *Československý jazz 1962*. Indies Happy Trails Records, 2016.

<sup>88</sup> Velebný, *Jazzová praktika I*. s. 113.

způsobem. Velebný se taktu 23 (modrý rámeček) uchyluje k unisonu, což se trochu vymyká povaze dodekafonní hudby, avšak rozvedení unisonové skupinky tónů do drženého akordu je prostředek často užívaný v bigbandové sazbě:

7	3	4	11	9	1	2	8	10	5	6	0
11	7	8	3	1	5	6	0	2	9	10	4
10	6	7	2	0	4	5	11	1	8	9	3
3	11	0	7	5	9	10	4	6	1	2	8
5	1	2	9	7	11	0	6	8	3	4	10
1	9	10	5	3	7	8	2	4	11	0	6
0	8	9	4	2	6	7	1	3	10	11	5
6	2	3	10	8	0	1	7	9	4	5	11
4	0	1	8	6	10	11	5	7	2	3	9
9	5	6	1	11	3	4	10	0	7	8	2
8	4	5	0	10	2	3	9	11	6	7	1
2	10	11	6	4	8	9	3	5	0	1	7

V části 4 Velebný reaguje na předchozí mozaikový úsek opět v souladu se svými zásadami změnou charakteru hudby, neboť čtvrtou část pojímá jako homofonní strukturu s drženými akordy ve třech hlasech, které vytváří podklad pro melodickou linku zbývajících hlasů, která postupně projde všemi hlasy. Nástroje se zde tak kompletně prostřídají ve svých rolích. Velebný se stále drží téže tabulky, z níž vychází v částech 2 a 3 a jeho systém zpracování řad zde kombinuje vertikální a horizontální přístup, neboť z prvních čtyř tónů řady vytvoří

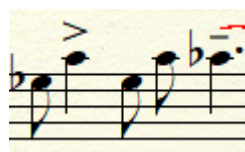
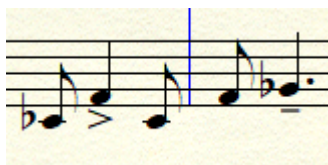


Velebný souzvuk, který nechá držet, a zbylých osm tónů řady zazní jako melodie do drženého souzvuku:

7	3	4	11	9	1	2	8	10	5	6	0
11	7	8	3	1	5	6	0	2	9	10	4
10	6	7	2	0	4	5	11	1	8	9	3
3	11	0	7	5	9	10	4	6	1	2	8
5	1	2	9	7	11	0	6	8	3	4	10
1	9	10	5	3	7	8	2	4	11	0	6
0	8	9	4	2	6	7	1	3	10	11	5
6	2	3	10	8	0	1	7	9	4	5	11
4	0	1	8	6	10	11	5	7	2	3	9
9	5	6	1	11	3	4	10	0	7	8	2
8	4	5	0	10	2	3	9	11	6	7	1
2	10	11	6	4	8	9	3	5	0	1	7

Poslední část 5 slouží jako krátké finále, kde se všechny nástroje sejdou v unisonu a zahrají společně jednu řadu vykomponovanou do synkopického bebopového motivu, což evokuje dojem jakéhosi hlavního tématu skladby, které se nečekaně vynoří z nepřehledné dodekafonní struktury. Velebný se i v poslední části drží tabulky z předchozích tří částí a využívá též způsob práce z předchozí části, kdy čtyři tóny z řady sepne do akordu a další nechá pokračovat horizontálně, avšak tuto techniku zde trochu obohacuje – například první čtyři tóny z řady jsou v akordu, další tři jako melodie, další čtyři jako akord a poslední zbývající jako unisono ve všech nástrojích. Tóny, které Velebný nechává vyznít melodicky, ať už shodou

okolností záměrně, vytvářejí motiv obsahující interval tritonu a kvinty nebo kvarty, čehož Velebný využije k vytvoření bluesových motivů:



Velebný zde opět porušuje pravidla dodekafonie, když opakuje tóny, což však nepřekvapuje vzhledem k jeho zásadám formulovaným v *Jazzových praktikách I*:

„Přestože má svá pevná pravidla [dodekafonie], jde hlavně o to, aby vznikla dobrá hudba a nikoliv, aby se pouze vyhovělo pravidlům. [...] Takto vzniklá melodie [melodie vycházející z dvanáctitónové řady] je podle pravidel, ale zahrajeme-li si ji vcelku, zjistíme, že by se dala vylepšit ještě několika vsunutými tóny (proti pravidlům).“<sup>89</sup>

V následující ukázce můžeme pozorovat dvanáctitónové bebopové motivy vytvořené Velebným ve struktuře kombinující horizontální a vertikální práci s řadou:

7	3	4	11	9	1	2	8	10	5	6	0
11	7	8	3	1	5	6	0	2	9	10	4
10	6	7	2	0	4	5	11	1	8	9	3
3	11	0	7	5	9	10	4	6	1	2	8
5	1	2	9	7	11	0	6	8	3	4	10
1	9	10	5	3	7	8	2	4	11	0	6
0	8	9	4	2	6	7	1	3	10	11	5
6	2	3	10	8	0	1	7	9	4	5	11
4	0	1	8	6	10	11	5	7	2	3	9
9	5	6	1	11	3	4	10	0	7	8	2
8	4	5	0	10	2	3	9	11	6	7	1
2	10	11	6	4	8	9	3	5	0	1	7

<sup>89</sup> Velebný, *Jazzová praktika I*. s. 110-112.

## Shrnutí a zhodnocení skladby Pět dodeka

Jako závěr analýzy vidím jasný fakt, že skladba *Pět dodeka* představuje pozoruhodný útvar v kontextu československé Nové hudby i třetího proudu 60. let, a to zejména s přihlédnutím k datu jejího vzniku, které přesně neznáme, avšak můžeme vycházet z data jejího natočení, což je tedy březen roku 1963 a v tomto období má Nová hudba v československé kultuře za sebou teprve krátkou historii, neboť například Jan Klusák a Zbyněk Vostřák mají do této doby napsaných pouze po šesti dílech spadajících do Nové hudby, Marek Kopelent dvě, soubor *Musica Viva Pragensis* založen Petrem Kotíkem funguje v tu chvíli teprve od roku 1961 a první publikace o skladatelských technikách Ctirada Kohoutka vychází v roce 1962,<sup>90</sup> tedy v roce, kdy Velebný na *Pěti dodeka* mohl pracovat. Velebný v případě této skladby časově nezaostává ani za Pavlem Blatným z hlediska třetího proudu, neboť Blatný v této době měl z oblasti Nové hudby dokončenou pouze jednu dodekafonní skladbu a jednu třetiproudovou skladbu *Pour orchestra sintetica*.

Vzhledem ke svému malému rozsahu však prezentuje *Pět dodeka* spíše jakousi Velebného studii než komplexní kompozici, což zároveň vystihuje problematický aspekt tohoto díla. Velebný zde na ploše dvou minut stihl vyčerpát širokou zásobu idejí, které mu při komponování v pro něj novém kompozičním stylu přišly na mysl, avšak žádná z těchto idejí zde nedostává dostatečný prostor pro delší rozvoj. Lze říci, že každá z pěti částí této skladby de facto funguje jako koncept pro potenciálně rozměrnější kompozici.

Co se samotné práce s dvanáctitónovou řadou týče, Velebný zde vykazuje smysl pro architektonický přístup ke komponování, jehož výsledek dokáže zasadit do kontextu jazzového výraziva, jako jsou ony bebopové melodie či jiné jazzové prvky. Analýza odhalila četné odchylky od dodržování dodekafonického systému, může se však jednat o Velebného chybu v rukopise jednotlivých partů anebo záměrné vybočení, k němuž nabádá ve svých instrukcích v *Jazzových praktikách I*, kde tvrdí, že lze v řadě změnit tón, aby se dosáhlo lepšího zvuku, což však v případě této skladby v daných místech zcela nefunguje, neboť se jedná pouze o několik málo not, které nemají výrazný vliv na výsledný zvuk.

Ve svém textu poukazuje Ivan Poledňák na slabinu skladby, kterou vidí v absenci bicích. Tento faktor podle něj skladbu posouvá do krajních poloh, kdy je ještě možné ji posuzovat z hlediska jazzu, avšak na posuzování z hlediska vážné hudby též nesplňuje požadovaná kritéria, což však Poledňák blíže nezdůvodňuje:

---

<sup>90</sup> KOHOUTEK, Ctirad. *Novodobé skladebné teorie západoevropské hudby*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1962.

„Vlastní slabinou skladby, jež je rozhodně zajímavým dílkem, je rozbití jazzové pulsace, která není nahrazena jiným jazzovým jednotčím principem, čímž byla skladba vytlačena na samé hranice jazzu, aniž by bylo možné soudit ji adekvátně kritérii obvyklými v hudbě tzv. vážné.“<sup>91</sup>

Z mého pohledu získaného opakovaným poslechem skladby zde však Poledňák nehovoří zcela pravdu, když hovoří o rozbití jazzové pulzace, neboť z nahrávky skladby je patrné, že hráči cítí vnitřní rytmus, díky čemuž drží souhra pohromadě, což není nic neobvyklého, poněvadž z hlediska jazzové praxe se u každého profesionálního hráče vyžaduje schopnost udržet pulz pořád stejně přesvědčivě, i když nehrají bicí.

### **Páže pážete**

Tuto skladbu zkomponoval Karel Velebný ve stejném období jako *Pět dodeka* a natočil ji v prosinci roku 1963 pro Supraphon na desku *Československý jazz 1963*. SHQ se zde rozšířilo na nonet o bicí, zpěv, sopránový saxofon, basklarinet a violoncello.<sup>92</sup> Původním záměrem pro napsání skladby *Páže pážete* bylo vytvoření „moderní baletní hudby“<sup>93</sup> k filmu *Pražské blues*, kde však nakonec nebyla použita. Jedná se o útvar stejně krátký jako *Pět dodeka*, avšak Velebný zde zapojuje do hry improvizaci, což u Velebného vidím jako posun na novou úroveň třetího proudu, neboť zde už nedochází pouze ke spojování hudebního materiálu dvou odlišných žánrů na ploše jedné skladby, nýbrž zde nechává souběžně fungovat dvě různé interpretační praxe nebo, chcete-li podle Blatného terminologie – dva různé *interpretační prostory*: jazzový – improvizací a klasický.

Ve své disertační práci o Pavlu Blatném se zabývá František Havelka skladbou *Páže pážete* z pohledu třetího proudu Pavla Blatného a vznáší zde svou tezi, v čem tkví rozdíl mezi pojetím třetího proudu u Velebného a Blatného:

„Jestliže Blatného skladby třetího proudu jsou spíše Novou hudbou se vším, co k ní patří, jazzové prvky jsou do ní vnášeny skladatelem jakoby dodatečně prostřednictvím rytmicko-melodické stylizace, instrumentační sazbou, způsobem interpretace nebo improvizovanými

---

<sup>91</sup> Poledňák, Na okraj stylové problematiky našeho jazzu. SHQ – nový soubor, nová orientace. s. 31.

<sup>92</sup> Pavol Polanský (bicí), Jana Petrů (zpěv), Jaromír Honzák (sopránový saxofon), Vladimír Tymich (basklarinet), Karel Vejvoda (violoncello). V partituře je však místo violoncella uveden trombon, což neodpovídá přebalu desky *Československý jazz 1963*, kde je uveden právě Karel Vejvoda na violoncello.

<sup>93</sup> Velebný, *Jazzová praktika I.* s. 124.

plochami, poskytujícími prostor jazzovým interpretům, vychází naproti tomu Velebný z konkrétního zvuku a možností hráčských individualit S+H Kvintetu.“<sup>94</sup>

Avšak Havelka dále přesně nespecifikuje, jaký vliv mají „možnosti hráčských individualit“ na koncepční pojetí skladby, respektive jak ovlivňovaly hráčské možnosti Velebného spoluhráčů přímo jeho kompoziční uvažování. Možná tím, že se Velebný neuchyloval k virtuózně vypjatým pasážím, což však není rozhodující faktor, když se chceme dobrat toho, z jakých principů vychází Velebného představa ideálního třetího proudu.

Výše uvedený výrok popisující princip Blatného třetího proudu lze naopak uplatnit právě i na Velebného, a to například v případě skladby *Pět dodeka*, která je čistě s dodekafonní, sice neobsahuje prostor pro improvizaci, avšak „jazzové prvky jsou do ní vnášeny skladatelem jakoby dodatečně prostřednictvím rytmicko-melodické stylizace, instrumentační sazbou, způsobem interpretace“, čímž by se dala zařadit do Havelkovy kategorie „Nová hudba se vším, co k ní patří.“ V případě *Páže pážete* Velebný splňuje všechna kritéria také, a dokonce dorovnává deficit oproti Blatnému tím, že, jak jsem již napsal, zapojuje do hry též improvizaci.

K podrobné analýze *Páže pážete* Havelka nepřistupuje, místo toho se odkazuje na analýzu samotného Velebného, která se nachází v poslední kapitole *Jazzových praktik I*. Naopak se uchyluje ke zkratkovitým, analyticky nepodloženým a citově zabarveným tvrzením:

„Neotřelá instrumentace, která nezapře vliv Gila Evanse, „jazzový“ charakter jednotlivých motivů a témat a zajímavé kombinace unisonových nebo oktávových pasáží zpěvního partu, figurujícího v kontextu této skladby jako hudební instrument, s kytarou, basou nebo vibrafonem, jež vyústí vždy po několika taktech do barevně zajímavého souzvuku, stejně jako kolážovité střídání rytmicko-melodicky kontrastních úseků, prokomponovaných a improvizovaných ploch, střídmost a obsahová sdělnost formy – to vše dává skladbě celkovou vnitřní gradaci a řadí ji k tomu nejlepšímu, co ve sledovaném období v oblasti českého třetího proudu vznikalo.“<sup>95</sup>

Jisté analytické slovní převyprávění skladby napsal také Ivan Poledňák do sleeve note desky *Československý jazz 1963*. Všimá si taktových změn (double time nazývá *alla breve*), které pro něj způsobují „pronikavé oslabení beatu“<sup>96</sup>, a také improvizovaných ploch, které

---

<sup>94</sup> Havelka, *Pavel Blatný – představitel českého třetího proudu*. s. 160.

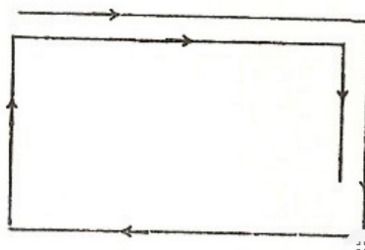
<sup>95</sup> tamtéž

<sup>96</sup> *Rodinná kronika*. Booklet k CD. Část ze sleeve note z alba *Československý jazz 1963*. Indies Happy Trails Records, 2016.

Velebný umístil do skladby, „ačkoli má pevnou skladebnou strukturu.“<sup>97</sup> V souvislosti s improvizovanými pasážemi si všímá, že je Velebný svěruje nejčastěji kytaristovi Antonínovi Julinovi a v menší míře také ostatním nástrojům, přičemž „improvizovaný hlas je vždy vsazen do prokomponovaného pásma.“<sup>98</sup>

Skladbu vnímá Poledňák jako atonální, avšak v improvizovaných pasážích podle něj proniká přirozené „tonální cítění“<sup>99</sup>, což je problematické tvrzení, neboť, jak si ukážeme v partituře, Velebný předepisuje improvizaci ad libitum, která se má odehrávat v atonálním kontextu. Poledňák tím patrně chtěl říct, že se hráči melodicky drží bebopových idiomů i při ad libitum improvizacích. Velebného užívání seriální techniky je podle Poledňáka volné a z hlediska instrumentace vyzdvihuje užití ženského hlasu, který zpívá na vokál a „je chápán jako zvláštní instrumentační barva.“<sup>100</sup>

Nyní se podívejme na samotnou analýzu přímo od Karla Velebného, který ji zamýšlel jako instruktivní demonstraci použití dodekafonie v jazzové kompozici, proto ji také zařadil do *Jazzových praktik I*. Uvádí tabulku, s níž pracuje a detailní zpracování řad popisuje až do taktu devět, přičemž zde odhaluje svůj záměr postupovat ve výběru řad spirálovitým směrem od levého horního rohu tabulky k pravému a poté směrem dolů, ale zároveň však dodává, že tento systém nedodržuje důsledně:



Následující graf s notovou ukázkou jsem vytvořil se záměrem co nejjasněji znázornit Velebného výklad o rozpracování řad na začátku skladby:

---

<sup>97</sup> tamtéž

<sup>98</sup> tamtéž

<sup>99</sup> tamtéž

<sup>100</sup> tamtéž

0	6	7	11	9	4	5	10	2	1	8	3
6	0	1	5	3	10	11	4	8	7	2	9
5	11	0	4	2	9	10	3	7	6	1	8
1	7	8	0	10	5	6	11	3	2	9	4
3	9	10	2	0	7	8	1	5	4	11	6
8	2	3	7	5	0	1	6	10	9	4	11
7	1	2	6	4	11	0	5	9	8	3	10
2	8	9	1	11	6	7	0	4	3	10	5
10	4	5	9	7	2	3	8	0	11	6	1
11	5	6	10	8	3	4	9	1	0	7	2
4	10	11	3	1	8	9	2	6	5	0	7
9	3	4	8	6	1	2	7	11	10	5	0

**páže pážete** k. velebný

188

Zpěv

Flétna  
Sopran saxofon  
(psáno v C)

Vibrafon

Trombon  
Bass clarinet  
(psáno v C)

Kytara  
(zní o 8. niž)

Baso  
(zní o 8. niž)

Bicí nástroje

Můžeme pozorovat podobné prvky jako u skladby *Pět dodeka*, jako je například vertikální zpracování řady do akordů bez systematického pořadí tónů, tj. že vytvoří akord z prvních čtyř tónů řady a poté akord z následujících čtyř tónů řady, přičemž v rámci daného akordu nemá Velebný vymyšlený vertikální princip řazení tónů. Další podobnost s *Pět dodeka* je unisonové zpracování části řady, které přejde v akord tvořený ze zbylých tónů řady. Dalším výrazným jevem je střídání výrazných perkusivních not s vázanými kantilénovými melodiemi. Tento první úsek, který Velebný podrobně vykládá, sestává ze tří frází (takty 1-4, 4-5, 6-10), které jsou všechny zakončeny drženým akordem, do něhož začne hrát bubínek „quasi pochodově“, jak Velebný запиše ve své analýze. Pochodový bubínek je jedinou ideou, která se ve skladbě opakuje, neboť se ještě objeví na úplném konci. Patrně tím Velebný chtěl podpořit scénu s Ladislavem Fialkou, který, jak se dozvídáme od Poledňáka, měl s pantomimickou skupinou zkoušet nové experimentální číslo.<sup>101</sup>

Po úvodní části přichází bez přípravy náhle druhá část označená v partituře Velebným jako double time, kde nám Velebný prozrazuje, že kontrabas hraje walkingem základní řadu a nad ním probíhá melodie v unisonu s občasným zazněním v akordu. Velebný píše, že tuto část pojímá jako jakési téma bez harmonie. Nezmiňuje se však o způsobu vytvoření melodie a souzvuků v této části, která svým principem připomíná druhou část skladby *Pět dodeka*, kde měl kontrabas také rozepsaný walking do dvanáctitónové řady, nad níž se v dechách odehrával kontrapunkt řad. Ve skladbě *Páže pážete* se však Velebný dostává o krok dál, a to přidáním bicích, které hrají swingový doprovod, a tím tak vzniká kompletní jazzově-dodekafonický podklad pro melodii, v níž kombinuje vertikální a horizontální způsob zpracování řady.

Pokud vyjdeme z předpokladu, že Velebný pokračoval ve spirálovitém směru v tabulce, zjistíme, že tóny tématu v této části tónům v tabulce odpovídají. Tento směr práce drží Velebný až do nástupu kytarového sóla, které má být improvizováno ad libitum a trvá šestnáct taktů, přičemž bicí přejdou z hi-hatového doprovodu na činelový, což je obvyklý způsob změny doprovodu, když chce bubeník rozlišit doprovod tématu a doprovod sólisty, což ale Velebný v partituře nepředepisuje, ale je to patrné z nahrávky.

Kontrabas pokračuje ve walkingu utvořeném ze základní řady. Následující ukázka znázorňuje, kam až se Velebný ve spirále v rámci tabulky dostal:

---

<sup>101</sup> tamtéž



0	6	7	11	9	4	5	10	2	1	8	3
6	0	1	5	3	10	11	4	8	7	2	9
5	11	0	4	2	9	10	3	7	6	1	8
1	7	8	0	10	5	6	11	3	2	9	4
3	9	10	2	0	7	8	1	5	4	11	6
8	2	3	7	5	0	1	6	10	9	4	11
7	1	2	6	4	11	0	5	9	8	3	10
2	8	9	1	11	6	7	0	4	3	10	5
10	4	5	9	7	2	3	8	0	11	6	1
11	5	6	10	8	3	4	9	1	0	7	2
4	10	11	3	1	8	9	2	6	5	0	7
9	3	4	8	6	1	2	7	11	10	5	0

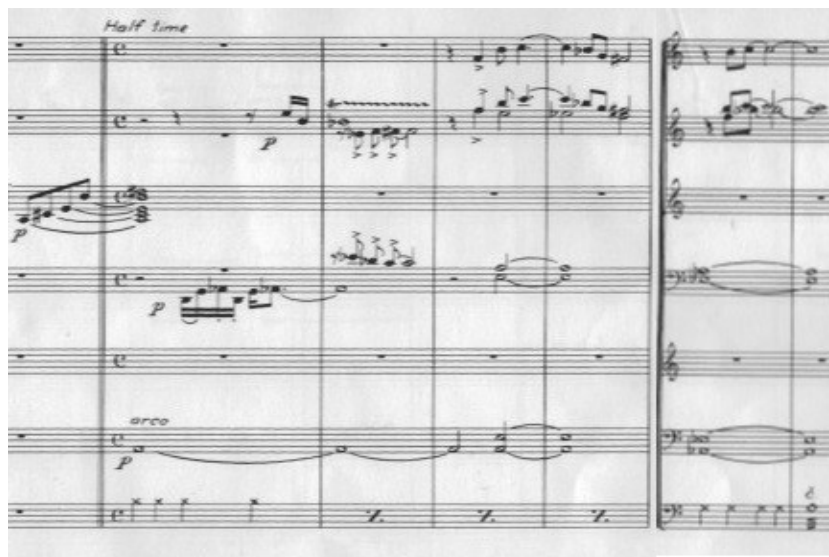
V pátém a šestém taktu kytarového sóla vypsál Velebný dechový quasi bigbandový background, který však neodpovídá z hlediska tónového výběru zbylým tónům tabulky, z čehož lze usoudit, že Velebný zde opouští spirálovitý postup. Na zakončení kytarového sóla si Velebný do vibrafonového partu napsal doprovod v půlových notách, které postupují v tritonových dvojjzvucích tak, aby připomínaly sled dominant. V případě obvyklého sledu dominant by tritonové dvojjzvuky postupovaly chromaticky směrem dolů, avšak Velebný je zde musel přizpůsobit dvanáctitónové řadě tak, aby vibrafon společně s kontrabasem vždy utvářely dominantně znějící souzvuk:



Tato část s kytarovým sólem je zakončena opětovným zazněním onoho tématu ze začátku této části, které skončí stopkou a je následováno vibrafonovým breakem<sup>102</sup> vytvořeným ze základní řady. Poté, co melodie tohoto breaku vyčerpá tóny řady, pokračuje arpeggiem lydicky znějícího akordu  $A_{add9\#11}$ , jehož harmonicky funkční význam Velebný neobjasňuje, nýbrž mu dává rytmickou úlohu – zadat tempo nové pomalé části označené Velebným v partituře jako half time. Význam ono rozloženého akordu se trochu objasňuje

<sup>102</sup> KERNFELD, Barry. Break. In: Grove Music Online. 2001 [cit. 16.6.2020]. Dostupné z: <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy3.nkp.cz/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003897?rskey=JH3NvR>

následujícím průběhem, kdy kontrabas drží pedál právě na tónu *a* po celou dobu trvání této části a hudební materiál odehrávající se nad ním v ostatních nástrojích vychází první dva takty z račího postupu základní řady transponované od *fis*, kterou v tabulce nalezneme na druhém řádku odshora. Zbylé čtyři takty by se daly z hlediska hudebního materiálu vysvětlit jako třetí řádek odshora, čemuž napovídá začátek melodie ve zpěvu, avšak zbytek hlasů zapadá již hůře, neboť Velebný komplikuje rozbor tím, že nechává přetrvávat pedál na tónu *a*, a ještě jej rozšíří na kvintový bordun, přičemž nevíme, jestli tyto tóny počítá již do nové řady či se jedná o přetažení tónů z předchozí řady. Pokud bychom toto místo vysvětlovali třetím řádkem tabulky, muselo by být na konci kvintového bordunu *as-des*, avšak Velebný má *as-es*, což patrně znamená, že Velebný chtěl udržet kvintový základ daného souzvuku:



Jak se dozvídáme od Velebného v jeho analýze, následující část označenou jako *double time*, zamýšlel jako dynamický vrchol skladby. Velebný uvádí, že tempově ji má zadat vibrafon ještě v posledním taktu předchozí pomalé části, což v partituře ani na nahrávce není. Podle partitury má vibrafon napsaný pokyn k *ad libitum* improvizaci od třetího taktu této části. Na nahrávce však hraje basovou figuru společně s kontrabasem, kytarou a bicími a až teprve po několikerém zopakování této figury přejde do svého *ad libitum* sóla.

Velebný tuto část pojímá jako *passacagliu*, kde kontrabas drží touž figuru a postupně se nad ním vrství kontrapunkt improvizujícího vibrafonu, potom i kytary a pak transponovaných figur v ostatních hlasech, které nastupují po jednom. Velebný zde dodržuje pravidla nástupů hlasů, jak je známe z barokní fugy, kdy nesmějí nastoupit po sobě dva hlasy, které jsou v partituře od sebe vzdáleny víc jak o dva hlasy. Dvoutaktová synkopická basová figura

sestavující z prvních devíti tónů základní řady tak projde postupně dalšími čtyřmi nástroji a v každém v jiné transpozici, přičemž počáteční tón transpozice u sopránového saxofonu je *as*, u trombonu *es* a u flétny *des*, což jsou zároveň poslední tři chybějící tóny základní řady, které se Velebnému nevešly to základní basové figury:

The image shows a page of a musical score. It features several staves of music. The top left corner is marked 'Double time'. There are several staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings such as 'Solo ad lib.', 'ad lib.', and 'pp'. The notation is complex, with many notes and rests, suggesting a dense and intricate piece of music.

Velebný se k passacagliovému řešení mohl uchýlit inspirován Blatného *Passacagliou*, která byla zkomponována ve stejném období a vyšla na téže desce jako *Páže pážete*, avšak Velebný nedává ve svém textu žádné indicie vedoucí k této tezi. V závěru této části přejde vibrafon z ad libitum improvizace do oktávových celých not, které hraje v unisonu se zpěvem a zároveň se jedná o inverzi základní řady transponované od *es*. Nezazní však celá, nýbrž jen prvních sedm tónů, což je mimochodem prázdné bílé místo ve vybarvené tabulce na začátku rozboru. Může to znamenat, že Velebný tyto tóny záměrně vynechal na počátku skladby a šetřil si je na ukončení závěrečné gradace.

Ještě před závěrečným zazněním figury ve všech hlasech kromě vibrafonu a zpěvu nechává Velebný na ploše čtyř taktů improvizovat ad libitum i zbylé nástroje, které musely do té doby držet transponovanou figuru. V jednom momentě zde tedy improvizuje ad libitum pět nástrojů, což by mohlo snadno vést k rozpadu souhry, proti čemuž se Velebný pojistil změnou doprovodu v bicích, které přejdou do klasických čtyř, čímž dávají hráčům jasnou referenci o tom, kde jsou doby.

Po generál pauze následuje poslední část koncipovaná jako šestitaktový dovětek s drženými akordy sestavenými ze základní řady a pochodovým bubínkem, který známe již ze začátku skladby, čímž se celý útvar formově uzavře. Právě o formálním rozložení či rozplánování se Velebný ve své analýze nezmiňuje. Lze však vysledovat pět částí, což nápadně

připomíná skladbu *Pět dodeka*, s níž *Páže pážete* sdílí tentýž tektonický průběh odpovídající Velebného celkem předvídatelnému střídání pomalých částí s rychlými.

Výsledkem analýzy je jednoznačný poznatek, že materiál, který si Velebný vyzkoušel na skladbě *Pět dodeka*, použil ve skladbě *Páže pážete* v kontextu jazzové interpretace. Zatímco první skladba obsahuje detailně vykomponované dodekafonní pasáže, přísně vykomponovaný hudební text a slouží jako demonstrace Velebného nově nabitých skladatelských schopností, tak druhá skladba vykazuje Velebného zvládnutí dodekafonní techniky a schopnost ji kreativně využít v rámci koncepčního rozvržení skladby.

### **Budapešťská ruláda**

Tuto skladbu natočil Velebný s SHQ v září roku 1963 pro Supraphon na desku *Československý jazz 1963* v obsazení Karel Velebný (tenorsaxofon), Jan Konopásek (barytonsaxofon), Laco Déczi (trubka), Rudolf Dašek (kytara), Jan Arnet (kontrabas) a Pavol Polanský (bicí). Jedná se o krátké dvouminutové dílo, které také bylo použité ve filmu *Pražské blues*.

Vzhledem k absenci partitury ve Velebného pozůstalosti bylo nutné provést spartaci, kde jsem se snažil o zachování originálního textu v prameni, avšak na některých místech bylo potřeba Velebného zápis přizpůsobit možnostem notačního programu. Party poskytla dcera Karla Velebného Barbora Velebná z té části pozůstalosti, kterou vlastní. Oproti nahrávce obsahuje pozůstalost part druhého tenorsaxofonu, který však na nahrávce chybí a jeho funkcí je pouze zdvojování prvního tenorsaxofonu nebo barytonsaxofonu, což jsem vyhodnotil jako důvod pro jeho vypuštění. Na nahrávce je naopak navíc trubka oproti tomu, co se dochovalo v pozůstalosti, avšak Laco Déczi se na nahrávce objeví pouze s improvizovaným sólem, jinak po zbytek skladby má tacet. Part bicích jako jediný obsahuje přesný zápis formy skladby včetně cody, která v ostatních partech zcela chybí. Při tvorbě partitury tedy bylo zapotřebí vymyslet vlastní zápis formy skladby.

Koncepcí se skladba *Budapešťská ruláda* blíží spíše skladbě *Páže pážete* než *Pět dodeka*, a to kompletní rytmickou sekcí s bicími a způsobem práce s dvanáctitónovou řadou, kdy melodickou linku odvíjí Velebný spirálovitým směrem ze středu tabulky ven, zatímco u *Páže pážete* to bylo od kraje směrem do středu. V basovém rejstříku si Velebný ulehčil práci oproti dvěma předchozím analyzovaným skladbám tím, že walking nevypisuje do dvanáctitónové řady, nýbrž nechá kontrabas hrát buď podle akordických značek anebo, jak je tomu v sólové formě, chromatickou stupni zdola nahoru v rozsahu jedné oktávy od tónu *a*.

Úplným specifíkem této skladby oproti dvěma předchozím je harmonizace racionálně konstruované melodie standardní jazzovou harmonií, o čemž mluví Velebný ve své kapitole

*Novodobé skladebné metody v Jazzových praktikách I.* Dalším specifíkem je formální řešení skladby, neboť v případě dvou předchozích skladeb jsme viděli evoluční typ formy, kdy Velebný řadil za sebe různé části. V případě této skladby se Velebný dostává blíže standardní jazzové formě téma-sólo-téma (+ mezihra mezi sóly). Velebný zde však nedává sólistům otevřený prostor, neboť všechna sóla se mají odehrát na ploše šestnácti taktů. Hráč zde tedy nemá otevřený prostor pro delší výstavbu sóla, které by ve standardní jazzové profesionální situaci ukončil signálem kapele, což je jedním z hlavních zvyků jazzové interpretace. Důvod může být ten, že Velebný chtěl udržet skladbu v krátkém časovém rámci nebo neměl důvěru v otevřenou improvizaci, která není rámovaná konkrétním harmonicko-formálním schématem, jako je tomu u jazzových standardů.

Pro samotný rozbor skladby je klíčové znát základní řadu, kterou se dozvídáme z textu Ivana Poledňáka, který v souvislosti s touto skladbou formuloval tezi, v čem hlavně spočívá, nutno dodat, že podle něj, přínos Velebného třetiproudových skladeb z hlediska hudební estetiky:

„Melodická linka je vyvozena z dvanáctitónové řady f, h, g, es, c, e, fis, b, d, a, cis, as tím způsobem, že je odvíjena ze středu šachovnice, sestavené z transpozic této řady. Smysl a efekt tohoto zdánlivě hříčkovitého postupu je v tom, že napomáhá skladateli překonat zkonvencionalizovaný typ jazzové melodiky. Dává hudebnímu projevu nové kvality emocionální, vnáší do skladby nové prvky v konstrukci harmonické. Zdá se, že tato cesta dílčích, ovšem radikálních přeměn jazzového výraziva je zatím schůdnější než pokusy o totální přestavbu, jaké naznačovala například skladba Pět dodeka.“<sup>103</sup>

Uvedený výrok čtu tak, že podle Poledňáka je tedy inspirace Novou hudbou a jejími technikami způsob, jak uniknout ze sevření konvence. Ideální způsob syntézy jazzu a racionálních skladebných technik vidí ve skladbě *Budapešská ruláda*, neboť ony skladebné techniky slouží jen jako jakési okořenění, které nenabourá jasný, čitelný a také žádoucí rámec jazzového mainstreamu. Takto formulovanou tezi zjevně považoval za tak natolik výstižnou, že ji téměř doslova použil i v jiném textu, kde de facto cituje sám sebe:

„Pro Velebného skladatelskou práci je příznačné, že vždy vychází z požadavků džezového výrazu a že se nebojí hledat i nové možnosti tvárné. Tak i skladba *Budapešská ruláda* přináší vitální džezový projev, i když její melodická složka je organizovaná spíše racionálním

---

<sup>103</sup> Poledňák, Na okraj stylové problematiky našeho jazzu. SHQ – nový soubor, nová orientace. s. 31.

způsobem na základě tónové řady, a to tak, že melodie je odvíjena ze středu šachovnice sestavené z transpozic této řady. Smysl a efekt tohoto zdánlivě hříčkovitého postupu je v tom, že umožňuje džezovým hudebníkům prolomit zkonvencionalizovaný typ džezové melodiky, dává projevu nové kvality emocionální a vnáší do skladby nové prvky v i v konstrukci harmonické.“<sup>104</sup>

Nyní se podívejme na samotnou skladbu. Jak již bylo řečeno, Velebný zde používá obdobný systém jako u skladby *Páže pážete* s tím rozdílem, že zde odvíjí tónový materiál ze středu tabulky směrem do krajů. Pokud se podíváme do středu tabulky, kde najdeme tóny *es, f* a *g*, zjistíme, že skladba těmito tóny skutečně začíná. Následující analýza spočívá v kontrole, zdali tóny ve skladbě odpovídají tónům, které v tabulce následují, když dodržíme spirálovitý postup směrem ze středu. Během takové analýzy se ukáže, že Velebný například mění směr odvíjení nebo udělá „odskok“, což znamená, že přeruší započatou šroubovici a začne novou. Na konci analýzy zjistíme, že se celý proces dá znázornit třemi spirálami v tabulce.

Následující graf znázorňuje směr práce v rámci tabulky. Každá spirála má jasně označené konce, kde Velebný udělal odskok. Na několika místech Velebný nedodržíje odstředivé oddalování od středu a odvíjí tónový materiál z řádku, na kterém již byl:

5	11	7	3	0	4	6	10	2	9	1	8
11	5	1	9	6	10	0	4	8	3	7	2
3	9	5	1	10	2	4	8	0	7	11	6
7	1	9	5	2	6	8	0	4	11	3	10
10	4	0	8	5	9	11	3	7	2	6	1
6	0	8	4	1	5	7	11	3	10	2	9
4	10	6	2	11	3	5	9	1	8	0	7
0	6	2	10	7	11	1	5	9	4	8	3
8	2	10	6	3	7	9	1	5	0	4	11
1	7	3	11	8	0	2	6	10	5	9	4
9	3	11	7	4	8	10	2	6	1	5	0
2	8	4	0	9	1	3	7	11	6	10	5

Takto je generován veškerý melodický materiál skladby. Harmonický materiál vychází v některých místech z vertikálního zpracování řad a jinde zase z tonální harmonizace vzniklých

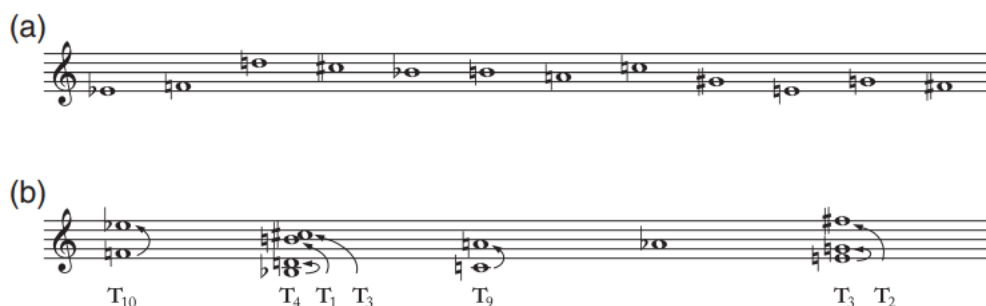
<sup>104</sup> *Rodinná kronika*. Booklet k CD. Část se sleeve note z alba *Československý jazz 1963*. Indies Happy Trails Records, 2016.

melodií, které Velebný rytmicky upravuje, tak aby vytvářely bebopové fráze. Příkladem může být následující ukázka, kdy Velebný harmonizuje jazzovým způsobem melodii generovanou z tabulky:

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 9 to 12, marked *pp*. It features a melodic line for T. Sx. 1 and B. Sx. with a bass line for Cb. The D. S. part shows a rhythmic pattern. The Gtr. part provides harmonic accompaniment with chords B<sup>b</sup>7, C7, B<sup>b</sup>7, A<sup>b</sup>7, G<sup>b</sup>7, and F7. The second system covers measures 13 to 14, marked *ff*. It features a more complex melodic line for T. Sx. 1 and B. Sx. with a bass line for Cb. The D. S. part shows a rhythmic pattern with dynamic markings *mf* and *f*. The Gtr. part provides harmonic accompaniment with chords B<sup>b</sup>7 and A7. The text 'harmonizace vertikálním zpracováním řady' is written above the D. S. part.

Výše uvedená ukázka také demonstruje Velebného postupy, se kterými jsme se setkali již v předchozích dvou skladbách. Jedná se o kombinaci vertikálního a horizontálního zpracování řady, unisonové melodie, které se sem tam rozejdou do vícehlasu nebo do souzvuku, rytmická stylizace materiálu do bebopových frází a s tím související opakování tónů, což odporuje pravidlům dodekafonie.

Blíže bych se nyní zastavil u onoho vertikálně-horizontálního zpracování řady. Jak jsem již psal, Velebný postupuje tím způsobem, že některé tóny z řady sdružuje do akordu a jiné nechává znít samostatně, čímž dosahuje střídání unisonových a vícehlasých postupů na ploše jedné fráze. Zde vidím podobnost s oněmi skladbami Pierre Bouleze *Structures II*, o nichž se Velebný letmo a nekonkrétně vyjádřil v citátu v kapitole *Velebného teoreticko-estetická východiska pro uplatnění dodekafonie v jazzu*. Boulez ve skladbě *Le Marteau sans maître*, z jejichž principů vycházejí i *Structures II*, totiž zpracování řady pojímá podobně jako Velebný, což demonstruje následující ukázka řady z *Le Marteau*<sup>105</sup>:



Pokud se vrátíme k *Budapešťské ruládě* a vypíšeme si vzniklé řady utvořené ze spirál v tabulce a porovnáme je s hudebním materiálem v partitúře, ukáže se nám podobnost ve zpracování řady v *Budapešťské ruládě* a *Structures II*. Velebného postup inspirovaný Boulezem znázorňuji v následující ukázce, kde horní řádek obsahuje řadu utvořenou ze spirály v tabulce, a dolní řádek značí její vertikálně-horizontální zpracování v *Budapešťské ruládě*:

spirála I (3-5-7-5-1-11-7-1-11-5-9-11-3-11-9-5)

3 5 7 5 1 11 7 1 11 5 9 11 3 11 9 5

<sup>105</sup> LOSADA, C. Catherina. Complex Multiplication, Structure, and Process: Harmony and Form in Boulez's *Structures II*. *Music Theory Spectrum*. Oxford University Press: 2014, 36(1), 86-120.



**spirála II (1-9-7-3-6-10-2-4-8-5-2-6-8-0-4-7-3-1-9-5-10-6-2-0-8-11-3-10-2-6-8-0-9-5)**

The image shows two staves of musical notation for 'Spirála II'. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves contain a sequence of notes with corresponding fingerings written below them. The sequence of notes and fingerings is: 1 9 7 3 6 10 2 4 8 5 2 6 8 0 4 7 3 1 9 5 10 6 2 0 8 11 3 10 2 6 8 0 9 5.

This image shows the continuation of the musical notation for 'Spirála II'. It consists of two staves, treble and bass clef, with notes and fingerings. The sequence of notes and fingerings continues from the previous block: 9 5 10 6 0 8 11 3 10 2 6 0 9 5.

Jak vypadá tato kompoziční technika v praxi u Velebného skladby *Budapešťská ruláda*, demonstruje následující ukázka z partitury s vyznačenými řadami vycházející ze spirály I a z necelé spirály II:

The image displays a musical score for 'Budapešťská ruláda' featuring several instruments. The parts are as follows:

- Tenor Sax. 1:** Treble clef, notes with fingerings (3 5 7 5, 1 7 1, 11, 11) and dynamics *f* and *p*.
- Baritone Sax.:** Bass clef, notes with fingerings (5 3, 9 11, 11) and dynamics *f* and *p*.
- Drum Set:** Drum notation with dynamics *f*, *pp*, and *mf*, including a 'hihat' section.
- Guitar:** Treble clef, notes with dynamics *pp* and *D<sup>b</sup>7*.
- Contrabass:** Bass clef, notes with dynamics *pp*.
- T. Sax. 1:** Treble clef, notes with fingerings (4 10 2 8, 5 2 6 8, 5 0 7 3, 9 10, 0 8 11 3, 10 2 6, 8 0 9 5) and dynamics *ff*, *mf*, and *f*.
- B. Sax.:** Bass clef, notes with fingerings (5 4, 5 2 6 8, 5 0 7 3, 9 10, 0 8 11 3, 10 2 6, 8 0 9 5) and dynamics *ff*, *mf*, and *f*.
- D. S.:** Drum notation with dynamics *mf*.
- Gr.:** Treble clef, notes with dynamics *mf* and *f*, and chords *C7* and *D7*.
- Cb.:** Bass clef, notes with dynamics *mf* and *f*, and a note 'kontrabas mimo systém'.

Inspirace touto Boulezovou technikou je patrná i menší míře u skladeb *Páže pážete* a *Pět dodeka*. Čím se ale *Budapešťská ruláda* výrazně liší, je jiné pojetí sólové formy, která spočívá v redukci celkového zvuku na improvizujícího sólistu, kontrabas a bicí, přičemž kytara sólisty nedoprovází. Velebný zde tak dosahuje improvizovaného kontrapunktu dvou melodických linek – melodické linky sólisty proti chromatické v kontrabasu, čímž se přibližuje koncepci harmologie Ornetta Colemana s tím omezením, že basová linka je ustanovená.

### **Shrnutí analýz Pět dodeka, Páže pážete a Budapešťská ruláda**

Na základě analýzy třech Velebného skladeb zde vidím jev, který bych nazval jako „Velebného komponovaný free jazz“, přičemž ve skladbě *Pět dodeka* spočíval v detailním vykomponování veškerého materiálu, ve skladbě *Páže pážete* spočíval v improvizované melodii jednoho nebo více sólistů nad vykomponovaným basem (walking z dvanáctitónové řady nebo ostinátní figura) a zde u *Budapešťské rulády* spočívá v redukci zvuku na dvojhlas improvizované melodie proti walkingu v kontrabasu (bicí nepočítám jako hlas).

Koncepce improvizace nad ustanoveným basem se zdá být podobná pro *Budapešťskou ruládu* i *Páže pážete*, je tu však rozdíl ve formálním pojetí, o kterém jsem již mluvil. V *Páže pážete* má každý improvizovaný úsek svou úlohu v budování gradace, každý nástroj má přesně stanovené místo, kdy má začít improvizovat a následné vrstvení improvizovaných hlasů vytvoří zhuštění, a tedy vrchol skladby v rámci evoluční formy. V *Budapešťské ruládě* naopak Velebný kolektivní improvizaci vypouští a pracuje s improvizací nikoli jako s formotvorným prvkem, nýbrž ji ponechává její tradiční funkci platformy, kde se může sólista předvést.

### **Hladové poledne**

Dodekafonní skladba *Hladové poledne* byla oproti předchozím třem analyzovaným skladbám natočena s mírným časovým odstupem 20. září 1966 na supraphonovou desku *Československý jazz 1966*. Jedná se opět o kompozici pro nonet podobně jako *Páže pážete*, avšak v rozdílném obsazení.<sup>106</sup>

Jak jsem již napsal v metodologické kapitole, notové materiály se nepodařilo dohledat a jediným mnou nalezeným vodítkem pro analýzu je již citovaný text hudebního publicisty Stanislava Titzla, který napsal komentář do sleeve note z alba *Československý jazz 1966*:

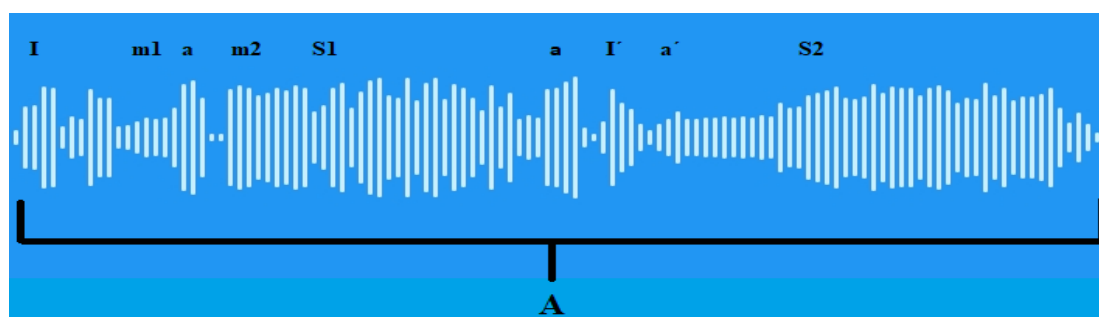
---

<sup>106</sup> Zdeněk Zíka (pikola), Jaromír Honzák (sopranový saxofon/klarinet), Evžen Jegorov (tenor saxofon), Laco Déczi (trubka), Karel Velebný (vibrafon), Rudolf Dašek (kytara), Karel Růžička (klavír), Jiří Mráz (kontrabas), Milan Mader (bicí).

„První stranu uzavírá skladba Hladové poledne Karla Velebného, které dokonale ilustruje soudobé avantgardní pokusy a experimenty v oblasti moderního jazzu. Je psána dodekafonicky podle dole uvedené tabulky. Zatímco rámec skladby je pevný a stabilní, v sólech mají hudebníci možnost vyjádřit se zcela osobitě za aleatorního doprovodu.“<sup>107</sup>

Novinkou *Hladového poledne* oproti předchozím skladbám je užití dvou harmonických nástrojů (klavíru i kytary), což obohacuje Velebného dosavadní model free jazzu, kde jsme doposud viděli improvizovanou melodickou linku sólisty proti basovému walkingu, a nyní k tomu Velebný přidává harmonický doprovod, který je hráčem buď improvizován zcela, anebo si hráč může vybírat z tónového materiálu skladby. V míře volnosti ponechané interpretům a v míře náhody, která řídí výsledný zvuk skladby, se Velebný ze všech zde analyzovaných skladeb přibližuje americkému free jazzovému vzoru Ornetta Colemana nejvíce, což platí zejména o melodické složce skladby.

Skladba má velmi členitou formu, kterou jsem určil jako třídílnou s návratem – A B A, přičemž každý velký díl obsahuje menší formální díly a sóla, která protkávají celou formu skladby. Objevují se zde dva ústřední motivy – malý (označuji písmenem a), který je hrán unisono v medium up swing tempu, a velký (označuji písmenem B), který je hrán také v unisonu, avšak rytmicky volně a velmi táhle á la Ornette Coleman. V následující analýze budu rozebírat jednotlivé malé formální díly, které nejprve ukážu v grafickém znázornění. Takto vypadá velký díl A:



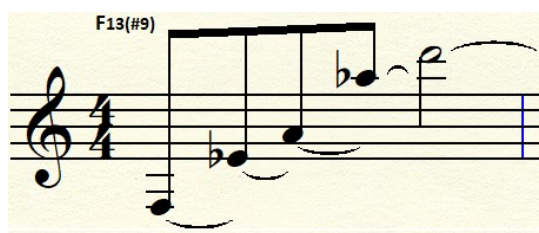
Zde nejprve zazní introdukce (značím ji jako I), kde Velebný na vibrafon zahraje arpeggio začátku základní řady (v tabulce<sup>108</sup> značím červeně) a zbylé nástroje odpovídají

<sup>107</sup> TITZL, Stanislav. *Československý jazz 1966*. Komentář k albu. Supraphonline.cz, ©2020. [16.6.2020].

Dostupné z: <https://www.supraphonline.cz/album/4435-ceskoslovensky-jazz-1966>.

<sup>108</sup> Viz konec kapitoly

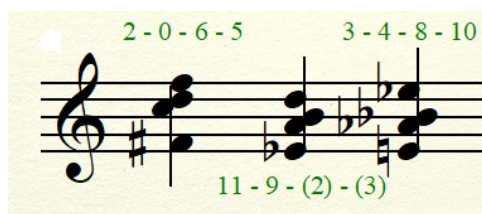
zhuštěným akordem z tónů ze zbytku řady. Velebný si řadu vytvořil tak, aby mu prvních pět tónů (5-3-9-8-2) vytvořilo harmonicky identifikovatelný materiál, konkrétně akord F13(#9):



Po intru (I) přichází kontrabasová mezihra ( $m^2$ ), na níž se napojuje malý ústřední motiv (a) složený z tónů inverze základní řady (5-7-1-2-8-10-0-6-4-3, v tabulce vyznačují modře) a vypadá následovně:



Tento motiv je vystřídán další mezihrou ( $m^2$ ), kde Velebný využívá určité vlastnosti řady, která spočívá v jejím intervalovém uspořádání, kdy z některých čtvěřic po sobě jdoucích tónů lze utvořit jazzový voicing s vnější septimou a vnitřní sekundou. Velebný takto zpracovává, avšak nedůsledně, základní řadu v její transpozici od tónu  $d$  (v tabulce vyznačují zeleně). Z předchozích analýz již víme, že Velebný neměl striktní systém pro vertikální sazbu při tvorbě souzvuků z dvanáctitónové řady a tóny vertikálně za sebou kladl tak, aby získal kýžený voicing:

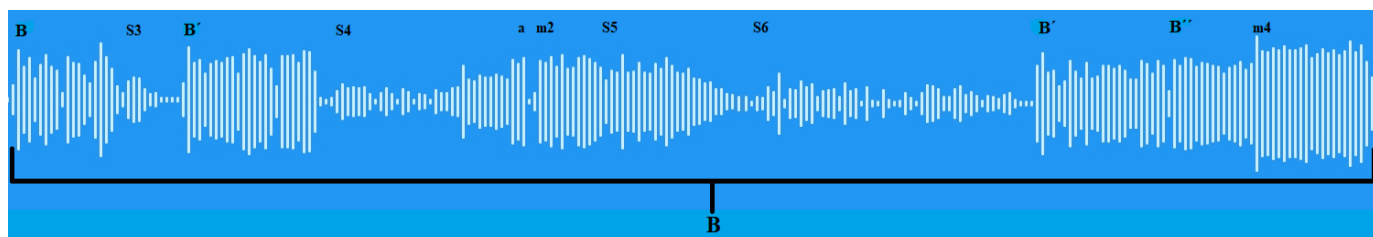


Rytmicky pojímá Velebný toto místo jako tříosminový *cross rhythm*,<sup>109</sup> neboť utvořené voicings postupují proti čtyřčtvrt'ovému walkingu ve čtvrtkách s tečkou:



<sup>109</sup> Cross-rhythm. Grove Music Online. 2001 [16.6.2020]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006882>.

Po této mezihře následuje první improvizované sólo tenorového saxofonu (značím jako S<sup>1</sup>) v double timu a napojuje se do něj malý ústřední motiv, po němž přichází tempově zrychlené intro (I'), dále extendovaný ústřední malý motiv (a') a druhé sólo (S<sup>2</sup>) na trubku, které končí postupným rozpadem pulsu a vytracením všech nástrojů. Následuje část, kterou jsem identifikoval jako velký díl B:



Zde se představí velký ústřední motiv (B), který má podobu colemanovského free jazzového tématu, který nemá pravidelný puls, nýbrž funguje jako fráze, kterou každý hráč může cítit trochu jinak, a proto zde vznikají charakteristické free jazzové interference mezi jednotlivými nástroji. Velebný o tomto jevu mluví v *Jazzových praktikách I*:

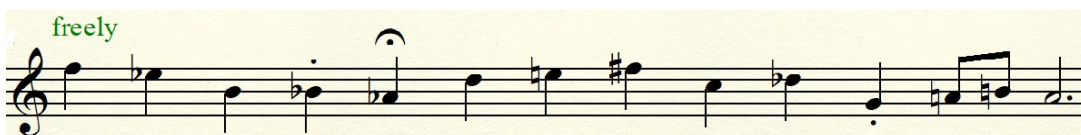
„Při unisonovém hraní těchto míst vznikají obvykle malé interference mezi nástroji, které však nevadí. Spíše naopak jsou vítány. Podobné pojetí můžeme slyšet v nahrávkách avantgardního kvarteta Ornette Coleman.“<sup>110</sup>

Velebného free jazzový dodekafonický motiv vychází ze základní řady (červeně v tabulce):



Je vystřídám krátkým ad libitum sólem klarinetu (S<sup>3</sup>), po němž zazní varianta ústředního velkého motivu (B'), který vychází z raka základní řady transponované od tónu a (5-3-11-10-8-2-4-6-0-1-7-9, v tabulce žlutě):

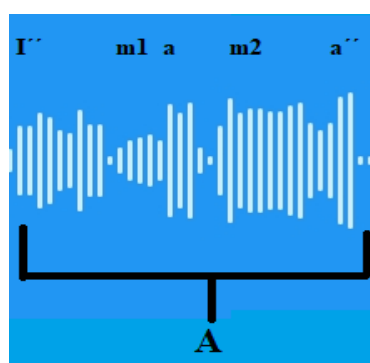
<sup>110</sup> Velebný, *Jazzová praktika*. s. 112.



Po tomto motivu následuje vibrafonové sólo ( $S^4$ ), kdy hraje Velebný nejprve sám, postupně se k němu přidává rytmika a celé sólo nakonec vyústí do malého ústředního motivu (a), po němž opět přichází polyrytmická mezihra ( $m^2$ ). Hudební materiál z této mezihry pak použil Karel Růžička jako harmonický a rytmický materiál pro doprovod v klavíru pod kytarovým sólem ( $S^5$ ) Rudolfa Daška, které se rozpadne do kontrabasového sóla ( $S^6$ ) hraného smyčcem, kde probíhá improvizovaná hudební komunikace mezi Georgem Mrázem, Velebným a bubeníkem. Po kontrabasovém sóle přichází opět variovaný velký ústřední motiv ( $B'$ ), na nějž se pak napojí další variace tohoto motivu ( $B''$ ), která vychází z neúplné inverze základní řady transponované od tónu  $a$  ((9)-(11)-5-6-0-2-4-10-8-7-3-1, v tabulce oranžově):



Celý velký díl B je ukončen mezihrou ( $m^3$ ), která je zároveň dynamickým vrcholem skladby, kdy všichni hráči v maximálním forte drží klastrový souzvuk. Následuje poslední reprízový velký díl A:



Zde máme podobný průběh jako na začátku. Nejprve zazní pozměněné intro ( $I''$ ), neboť Velebný v jednom arpeggiu změní dva tóny. Následuje kontrabasová mezihra ( $m^1$ ), ústřední malý motiv (a), polyrytmická mezihra ( $m^2$ ) a na úplný konec zrychlený ústřední malý motiv ( $a''$ ). Celá forma skladby graficky znázorněná tedy vypadá následovně:

A	B	A
I, m1, a, m2, S1, a, I', a', S2	B, S3, B', S4, a, m2, S5, S6, B', B'', m3	I'', m1, a, m2, a''

V následující tabulce jsou barevně zvýrazněny řady, s nimiž Velebný ve skladbě *Hladové poledne* pracoval:

5	3	9	8	2	0	10	4	6	7	11	1
7	5	11	10	4	2	0	6	8	9	1	3
1	11	5	4	10	8	6	0	2	3	7	9
2	0	6	5	11	9	7	1	3	4	8	10
8	6	0	11	5	3	1	7	9	10	2	4
10	8	2	1	7	5	3	9	11	0	4	6
0	10	4	3	9	7	5	11	1	2	6	8
6	4	10	9	3	1	11	5	7	8	0	2
4	2	8	7	1	11	9	3	5	6	10	0
3	1	7	6	0	10	8	2	4	5	9	11
11	9	3	2	8	6	4	10	0	1	5	7
9	7	1	0	6	4	2	8	10	11	3	5

V provedené analýze jsem dospěl k závěru, že Velebný zde nejvíce ze všech svých skladeb ponechává výsledný harmonický tvar prvku náhody. Oproti skladbám *Pět dodeka* a *Páže pážete* zde dodekafonie slouží více jako nástroj pro tvorbu melodiky než pro vertikální rozměr skladby.

Velebný zde nechává hráče volně improvizovat, avšak podobně jako v *Budapešťské ruládě* nebo *Páže pážete* jim na improvizaci vyčleňuje omezený prostor v rámci formy skladby. Je určitým paradoxem Velebného komponovaného free jazzu, že čím větší volnost dopřává hráčům v improvizaci po stránce hudebního materiálu, tím komplikovanější nasazuje skladbě formální rámec. Toto sevření v pevných formách dává Velebnému kontrolu nad časovým rozměrem skladby, což vidím jako určitý fenomén českého avantgardního jazzu v 60. letech, o čemž blíže pojednám ve srovnávací kapitole v souvislosti se skladbami Jaromíra Hniličky a Karla Krautgartnera.

## Jiné Velebného skladby řazené českou literaturou do třetího proudu

V následující podkapitole se budu zabývat kritikou skladeb, jejichž zařazení do třetího proudu vyplývá z české publicistické literatury o jazzu, avšak jejich charakter tomu zcela neodpovídá. První takovou skladbou je *Mariam*, kterou uvádí ve výčtu Velebného třetiproudových skladeb Jaroslav Pašmik ve své diplomové práci vycházející přitom z článku Ivan Poledňáka v *Hudebních rozhledech*, který ji zmiňuje společně se skladbou *Páže pážete*. Tyto dvě skladby podle Poledňáka představují vyspělejší formu syntézy jazzu a soudobé hudby než skladba *Pět dodeka*: „Důslednější uplatnění pro jazz anektovaných nových kompozičních postupů a zároveň důslednější uchovávání rysů, jež patří k nejpodstatnějším pro jazz, představují kompozice *Páže pážete* a *Mariam*.“<sup>111</sup>

Dále se však ve svém článku skladbou nezabývá a podrobnější výklad nenalezneme ani v jeho textu ve sleeve note k albu *Československý jazz 1963*, kde upozorňuje na zvláštnosti spočívající ve formě a harmonii: tradiční bluesová forma o dvanácti taktech je zde useknutá o jeden takt na jedenáct a harmonie se též zcela nedrží tradičního bluesového schématu (obvykle bývá T7-S7-T7-D7-S7-T7, Velebný zde má T7-bIII7-T7-VI7-D7-S7-bIII7). Z hlediska formy si všímá tektonického průběhu spočívajícího v nepřetržité gradaci bez zvolnění po celou dobu skladby, což má podle Poledňáka vyjadřovat spěch a nervozitu v ulicích velkoměsta.

Skladba *Mariam* byla natočena v září roku 1963 pro Supraphon a vyšla na desce *Československý jazz 1963*, avšak poslechneme-li si její verzi ve filmu *Pražské blues*, zjistíme, že se jedná o jinou nahrávku, neboť ve filmu má rychlejší tempo sóla jiný průběh. Vzhledem k neúspěšným snahám opatřit si party či partituru této skladby jsem odkázán na vlastní sluchovou analýzu nahrávky z desky.

Čím se tato skladba vymyká jazzovému mainstreamu, je koncepce formy, kdy místo tradičního schématu téma-sóla-téma nechává Velebný zaznít lydicky znějící téma pouze na začátku ve violoncellu. Zbytek skladby pokračuje neustálým točením oné jedenáctitaktové formy, na níž nejprve zahrají dechy doprovodné riffy k tématu, kde Velebný používá disonantní malé sekundy *fis-g*, aby zvýraznil charakteristickou barvu lydického modu. Po zbytek skladby probíhají sóla, nejprve individuální, poté kolektivní, přičemž intenzita hry všech hráčů se stupňuje do čím dál většího *tlaku*<sup>112</sup> až do konce. Velebný zde vykračuje z tradičního pojetí formy jako sledu periodických celků, které mají svou úlohu v rétorickém plánu, a uvažuje více geometricky – forma jako křivka směřující od nuly konstantně směrem nahoru.

<sup>111</sup> Poledňák, Na okraj stylové problematiky našeho jazzu. SHQ – nový soubor, nová orientace. s. 31.

<sup>112</sup> Český slangový jazzový výraz pro gradaci a intenzivní hraní v dynamických vrcholech skladeb.



Nápadně také vyvstávají podobnosti s americkým vzorem Milese Davise, který na desce *Kind of Blue* (1959) ve skladbě *So What* umístil hlavní téma do basového rejstříku a skladbu *Flamenco sketches* ze stejného alba pojímá jako dokola točící se harmonickou formu, která nemá téma, přičemž tématem se zde stávají improvizovaná sóla.

Skladba *Mariam* funguje jako příklad hudby postavené z větší části na improvizaci, jejíž využití vidí Velebný jako přijatelné právě pro filmovou hudbu: „Nebo takhle psát a improvizovat hudbu pro film, to by nás zajímalo. Jen kdyby k tomu někdo našel odvalu.“<sup>113</sup> Tento Velebného záměr může podpořit tezi o české nedůvěře vůči samostatně stojícímu experimentu, který vyžaduje potvrzení pravá na existenci skrze jakoukoli mimohudební vrstvu či význam, o čemž budu mluvit blíže ve srovnávací části, kde se v souvislosti se skladbou Jaromíra Hniličky budu zabývat programností hudby, kterou vidím jako určité specifikum českého třetího proudu.

Dalšími Velebného skladbami, u kterých je podle mě nutné zapolemizovat o jejich řazení do třetího proudu, jak to vyplývá z disertační práce Františka Havelky, jsou: *Radujme se, veselme se, Epitaf George Dillona a Skotské nešpory – část druhá: Kytarová selanka*.

Nejprve si položíme otázku, jak se do jeho práce vlastně dostaly. Ve své disertační práci uvádí Havelka třetí proud Pavla Blatného do kontextu československého třetího proudu v 60. letech, a v souvislosti s porovnáním Blatného s Velebným věnuje několik stránek tomu, že vlastními slovy převypravuje Velebného analýzu oněch tří podle Havelky třetiproudových skladeb, avšak pokud se na tyto skladby podíváme podrobněji, zjistíme, že nenesou žádné společné znaky se skladbami, které jsem analyzoval v této práci, tedy žádné avantgardní ambice.

Odhlédneme-li od kritéria užití dodekafonie jakožto nezbytného prvku pro prohlášení daného díla za třetí proud, tak ani v takovém případě neshledáme žádné stopy avantgardních záměrů. Sám Velebný o skladbě *Radujme se, veselme* píše, že ji napsal v době, kdy se s S+HQ učili polyrytmům a na této konkrétní skladbě chtěli uplatnit nabitě schopnosti ze cvičení polyrytmu tří ku čtyřem. Harmonicky se jedná o standardní jazzovou skladbu s tonálně funkční harmonií, kde jediným trochu vybočujícím jevem je uplatnění všech tří zmenšených stupnic, na čemž ale chtěl Velebný demonstrovat, jak vypadá užití zmenšené stupnice jakožto akordické stupnice, která se v improvizaci používá pro dominantu se zmenšenou nónou, o čemž mluvil v jedné z přechozích kapitol *Jazzových praktik I*. Nepíše zde nic o snaze nějak vybočit z jazzového idiomu a žádným výrokem nezavdává záminku řadit tuto skladbu do třetího

---

<sup>113</sup> *Rodinná kronika*. Booklet k CD. Rozhovor s Karlem Velebným a Janem Konopáskem v příloze k LP *Československý jazz 1962*. Indies Happy Trails Records, 2016.

proudu, což platí i pro *Epitaf George Dillona*, který nejen, že harmonicky a formálně zcela odpovídá mainstream jazzu, ale je také na první pohled zcela silně ovlivněn modálním jazzem Milese Davise z desky *Kind of Blue* – konkrétně skladbou *So what*, neboť její ústřední motiv je identický s hlavním motivem u Velebného skladby a nejen to, neboť i harmonický postup d moll dórský na es moll dórský je u Velebného skladby též až příliš výraznou upomínkou na Davisovu slavnou skladbu.

Ani v případě poslední třetí kompozice *Skotské nešpory – část druhá: Kytarová selanka* se nesetkáváme s žádnými rysy odkazujícími na syntézu jazzu s jiným žánrem, neboť například harmonicky se celá skladba drží tonální jazzové funkční harmonie a rytmická a melodická složka skladby plně odpovídají swingovému idiomu. Jediné, co by zde mohlo odkazovat na vliv z oblasti vážné hudby, je Velebného pojetí skladby jako concertina pro kytaru a big band. Part kytary je sice vypsán s výjimkou místa, kde Velebný zamýšlel standardní jazzové sólo na harmonii skladby, avšak party rytmiky nejsou prokomponované, nýbrž jsou notovány jazzovou notací s akordickými značkami a sazby v dechových nástrojích též odpovídají swingové, bigbandové praxi. Jedná se tedy o standardní jazzovou skladbu.

Havelkou navrhovanou příslušnost těchto skladeb ke třetímu proudu nepodporuje ani fakt, že Velebný v úvodu analytické kapitoly *Jazzových praktik I* prohlašuje, že skladby vybíral tak, aby na nich ukázal rozdílné způsoby práce – tedy nikoliv pouze nové skladebné metody či cokoli upomínajícího na třetí proud, jak je tomu u skladby *Páže pážete*. Vyvracím zde tedy zdání, které můžeme získat z Havelkovy disertační práce, že by tyto tři výše probrané skladby mohly fungovat jako příklady Velebného třetího proudu.

### **Shrnutí analytické části**

Velebného třetí proud stojí na užití dodekafonie, která funguje jako nástroj pro přetvoření zejména melodické složky jazzové hudby. Z hlediska harmonie dochází k většímu odklonu od jazzu směrem k Nové hudbě spíše u skladeb s evoluční formou (*Pět dodeka, Páže pážete*).

Všechny Velebného třetiproudové skladby zachovávají swingový puls a improvizace v jazzovém slova smyslu se objevují vždy v rámci organizované formy. Zatímco ve skladbách s evoluční formou (*Páže pážete*) jsou improvizované pasáže Velebným používány jako formativní prvek, ve skladbách s tradičním jazzovým formálním schématem fungují jako prostor pro sólistu, kde se předvede za doprovodu rytmiky.

Improvizace označené Velebným v notách jako *ad libitum* každopádně předpokládají dodržení bebopového frázovacího a melodického jazyka s tím, že se improvizátor nemusí

fixovat na konkrétní harmonii, avšak kontrabasový walking je pro jistotu fixován vykomponovanou linkou, aby výsledný tvar příliš nepodléhal prvku náhody.

Prevence proti příliš velkému vlivu náhody vede Velebného k větší akcentaci kompoziční složky v hudbě, v rámci čehož rozšiřuje své kompoziční prostředky o techniku dodekafonie, kterou ovládnul nejen po stránce technické, ale dokázal s ní také kreativně pracovat (viz rozборы *Pět dodeka*, spirála v tabulce u *Páže pážete*, *Budapešťská ruláda*),

Melodický a harmonický materiál dodekafonie chápe Velebný jako určitý pevný bod ve skladbách, kde naopak po improvizací stránce dochází k příklonu k free jazzu, neboť Velebný se v té době začal přiklánět i k estetice Ornetta Colemana.

Podle mého názoru Velebnému tyto pro něj nové avantgardní směry (Nová hudba a free jazz) připadaly podobné, chtěl dosáhnout spontaneity free jazzu, ale také chtěl udržet maximální kontrolu nad výsledným tvarem skladby skrze kompozici, a dodekafonie mu poskytovala cestu, jak vytvořit fixní hudební materiál, který se esteticky pojí se spontánně improvizovanou hudbou. Odtud odvozují svůj pojem Velebného komponovaný free jazz.

V analýzách jsem ukázal, že Velebného pojetí free jazzu a jeho omezení kompoziční složkou má u každé jeho skladby trochu jiný charakter, avšak s postupujícím časem lze u Velebného vysledovat postupné zvyšování míry volnosti, kterou hráčům poskytuje ve volné improvizaci po stránce hudebního materiálu, což vrcholí ve skladbě *Hladové poledne*, kde však paradoxně můžeme sledovat nejčlenitější a nejsložitější pevně stanovenou formu s promyšleným zasazením improvizovaných sóla do formálního rámce.

Velebného třetí proud tedy funguje na principu vnitřní modifikace jazzu nejazzovou kompoziční technikou, při snaze o udržení kontroly nad výsledným tvarem. Současně zde stojí volná improvizace se snahou o změnu charakteristického jazzového zvuku pomocí dodekafonie v určitém antagonismu se snahou o udržení bebopových idiomů a převahy tonality nad atonalitou. To vše chce pak Velebný legitimizovat pomocí propojení této hudby s mimohudebním obsahem, konkrétně s filmem, v čemž spatřuji jistou snahu o programnost, což bylo také předmětem české debaty o třetím proudu.

Z toho všeho pozoruji jistou snahu o „experiment v mezích zákona“, který se vyvaruje projevům samoučelného experimentu nebo, slovy Velebného, „modernosti za každou cenu“, což odpovídá Léblovým tezím o fixních ideologických zdrojích v české hudební kultuře, o čemž také pojednám v souvislosti s Pavlem Blatným.

## Charakteristika českého třetího proudu 60. let 20. století

V následující kapitole se budu zabývat projevy třetího proudu u jiných českých autorů v 60. letech, tedy v době, kdy Velebný zkomponoval své třetiproudové skladby. Zajímá mě budou ty skladby, u nichž jsou patrné určité avantgardní ambice podobné těm, které projevil Velebný v případě čtyř výše analyzovaných skladeb. Jak jsem již napsal, do projevů avantgardních ambic počítám prvky, jako je například užití technik Nové hudby, volná improvizace nebo kombinace obojího.

### Třetí proud Pavla Blatného

#### Skladatelova estetická východiska a vývoj tvorby

Této otázce se do hloubky věnoval již zmiňovaný František Havelka ve své disertační práci *Pavel Blatný – představitel českého třetího proudu*, kde se zabývá Blatného tvorbou a jejími proměnami v souvislosti se skladatelovým životem. Havelka vymezuje tři tvůrčí období – první do roku 1960, druhé a zároveň třetiproudové mezi lety 1960 až 1980 a třetí od roku 1980 dál, v němž podle Havelky volil Blatný návrat k tradici a upustil od estetiky Nové hudby. Z hlediska třetího proudu vidí Havelka jako nejplodnější ono druhé období v 60. letech, v nichž vznikly podle něj nejvýznamnější Blatného třetiproudové skladby:

- *Per orchestra sintetica*
- *Koncert pro jazzový orchestr (Passacaglia, modely, rytmus a timbry)*
- *Studie pro čtvrtónovou trubku*
- *Tre per SHQ*
- *10'30''*
- *Für Graz*
- *Greeting to Eric*
- *Dedicated to Berlin*
- *Pour Elis*
- *24. VII. 1967*
- *D-E-F-G-A-H-C*

Havelka píše, že třetiproudové skladby nalzáme u Blatného i v dalším období, avšak „je zřejmé, že si skladatel uvědomoval časovou ohraničenost i omezenost skladebných prostředků, které se pro něho staly na čas inspirací a východiskem v hledání nových neotřelých možností v rámci Nové hudby.“<sup>114</sup> Havelka zde tuto tezi neopírá o žádný skladatelův výrok či o odbornou nebo publicistickou literaturu.

---

<sup>114</sup> Havelka, *Pavel Blatný – představitel českého třetího proudu*. s. 36.

Hlavní výhodou třetího proudu pro Blatného byla podle Havelky možnost maximálně využít variabilitu, kterou nabízí spojení „soudobé artificiální hudby“<sup>115</sup> s jazzem za použití novodobých skladebných technik, rozličných nástrojových obsazení a „klasických“ hudebních forem. Získané poznatky pak uplatňoval také na poli „užité hudby“<sup>116</sup>.

Třetí tvůrčí období charakterizuje Havelka jako „návrat k tradici“, který byl podle něj způsoben jednak ochabnutím posluchačského zájmu, bezvýhodností a postupným vyčerpáním potenciálu třetího proudu, kterého si měl být Blatný podle Havelky vědom a nakonec také „postmodernistickou simplifikací výrazových prostředků.“<sup>117</sup> To vše mělo podle Havelky odradit Blatného od experimentálního komponování. Havelka se zde odkazuje na rozhovor s Blatným pořizený v knize *Feje-tóny*. Blatný zde hovoří o únavě z Nové hudby, která podle něj byla od 70. let patrná i u jejích jiných představitelů a také uvádí soukromý důvod – chtěl potěšit svého umírajícího otce tradičně napsanou skladbou, jejíž ohlas byl nakonec tak silný, že přiměl Blatného k napsání dalších. Jednalo se o kantáty na Erbenovy balady *Vrba*, *Štědrý den*, *Polednice* a *Vodník*.

První impulsem pro komponování ve stylu třetího proudu měla být divadelní hudba ke hře Miloše Macourka *Cirkus*, *Zelené slunce*, kde Blatný postavil dechový ansámbl filharmonie a Bromův orchestr vedle sebe. Cílem volby tohoto obsazení měl podle Havelky být kontrast vzniklý odlišným frázováním obou těles. Tato kombinace se Blatnému, jak píše Havelka bez odkazu na zdroj, ukázala natolik funkční, že ovlivnila jeho skladatelské směřování po celou další dekádu.

Důležitým pramenem pro pochopení Blatného koncepce třetího proudu je citát<sup>118</sup> z jeho předmluvy k tištěnému vydání partitury skladby *Per orchestra sintetica* z roku 1971. Blatný se zde dotýká problematiky třetiproudovosti svých skladeb a polemizuje nad tím, zda jeho skladby do třetího proudu vůbec patří, o čemž píše také ve svém článku v *Hudebních rozhledech*,<sup>119</sup> kde přiznává, že hnutí třetího proudu ve spojených státech nesledoval a své skladby s ním spíš nespojuje. Tato jeho polemika podle mého názoru vychází ze všeobecného zmatení pojmů v Československé hudební publicistice, kdy probíhaly diskuze o přesném vymezení pojmu třetí proud, o čemž píše Matzner v *Hudebních rozhledech*, kde Blatného často cituje.<sup>120</sup>

---

<sup>115</sup> tamtéž

<sup>116</sup> tamtéž

<sup>117</sup> Havelka, *Pavel Blatný – představitel českého třetího proudu*. s. 37.

<sup>118</sup> Havelka, *Pavel Blatný – představitel českého třetího proudu*. s. 98.

<sup>119</sup> BLATNÝ, Pavel. Co může dát jazz novým kompozičním technikám. *Hudební rozhledy*. Praha: 1964, 17(18), 800-801.

<sup>120</sup> Matzner, *Třetí proud a Pavel Blatný*.

Blatný v předmluvě partitury *Per orchestra sintetica* považuje tuto skladbu za výjimku v rámci své tvorby, což z této skladby paradoxně dělá právě třetí proud, neboť on sám u ostatních svých skladeb nedodrží požadavek na propojení dvou „opačných břehů“ a vždy se drží *jednotného interpretačního prostoru*<sup>121</sup> (tzn. že například hrají jen jazzmani), což není případ této skladby, protože zde jsou jazzmani i klasičtí hráči spolu. Toto spojení dvou interpretačních prostorů naopak zcela vyhovuje požadavkům amerického třetího proudu, neboť, jak sám Blatný píše, americký třetí proud se v padesátých letech vytvářel právě ve formě oné „konfrontace obou břehů (např. smyčcový kvartet se promění v jazzové kombo – a opačně).“<sup>122</sup>

Sám Blatný však přiznává, že v době práce na skladbě *Per orchestra sintetica* (rok 1960) neměl ani tušení o existenci Schullerova hnutí, ale předpokládá stejné pohnutky jak u sebe, tak i u amerického třetího proudu – snaha oživit konstruktivistickou Novou hudbu jazzovou spontánností. Tuto roli měla podle něj původně sehrát aleatorika, avšak ta podle něj tento účel nespĺnila, nýbrž „s postupem let způsobila naopak (a snad bezděčně) další vzdalování se Nové hudby od skutečné hudby.“<sup>123</sup>

Zbývá otázka, co Blatný míní slovním spojením „skutečná hudba“, v čemž vidím jistou podobnost s Velebným, který v souvislosti se skladbou *Páže pážete* píše, že ji radí do krajních mezí toho, co lze ještě považovat za jazz. Zatímco Blatný se nechce dostat za hranice „skutečné hudby“, Velebný se nechce zpronevřit „skutečnému jazzu“, z čehož cítím u obou autorů strach ze ztráty autentičnosti, pravdivosti a z příliš velké míry experimentu v hudbě. Tento jev není v českém prostředí žádnou vzácností a upozornil na něj již Vladimír Lébl ve svých textech, kde hovoří o „stírání hran extrémů“<sup>124</sup> jako o prvku, charakteristickém pro většinu avantgardních projevů v české kultuře a v souvislosti přímo s hudbou píše o „estetickém ideálu, který přetrval = antipatie vůči „hračkářství“ formalismu, experimentování.“<sup>125</sup>

Blatný se možná nechtěl vzdálit skutečné hudbě, avšak vzhledem k příznivým ohlasům na jeho třetiproudové skladby jej veřejnost začala považovat na jazzového skladatele, proti čemuž se ohradil v předmluvě k tištěnému vydání partitury skladby *10'30''*, kde píše, že sám sebe rozhodně za jazzmana nepovažuje, nýbrž své kompoziční úsilí směřuje ke „staré evropské formě umělecké hudby.“<sup>126</sup> Jazzovými postupy a interprety chce „vzkřísit onu odumřelou větev

---

<sup>121</sup> BLATNÝ, Pavel. *Pavel Blatný. Per orchestra sintetica. Předmluva k tiskovému vydání partitury*. Praha-Bratislava: Editio Supraphon, 1971.

<sup>122</sup> tamtéž

<sup>123</sup> Tamtéž

<sup>124</sup> LÉBL, Vladimír. *Klinické nálezy. Konfrontace*. Praha: 1969, (2), 17.

<sup>125</sup> LÉBL, Vladimír. *Česká musica nova. Historické předpoklady a sociologie jevu. (Brněnské kolokvium 3. – 5. října 1983)*. Strojopis ze soukromého vlastnictví PhDr. Miroslava Pudlák, CSc. s. 2.

<sup>126</sup> BLATNÝ, Pavel. *Pavel Blatný. 10'30''*. Předmluva k tiskovému vydání partitury. Praha: Editio Supraphon, 1967.

ryzí hudební spontánnosti“,<sup>127</sup> která prý v Nové hudbě zcela vymizela a nemůže to podle něj zachránit ani aleatorika, ani „dadaistické žerty ,hudebního divadla.“<sup>128</sup>

František Havelka v souvislosti s tímto výrokem staví Blatného do opačné role než Velebného a Alexeje Frieda. Blatný se podle něj hlásí ke skladatelům „artificiální hudby“<sup>129</sup>, kteří hledají nové cesty v jazzu, zatímco Velebný a Fried, kteří byli svým založením jazzmani, hledali cestu v Nové hudbě. Podle Havelky se všichni tři autoři z obou stran dopracovávali k podobným výsledkům,<sup>130</sup> což vidím jako problematické tvrzení, neboť srovnávací část mé práce poukazuje na výrazné rozdíly mezi Blatným a Velebným.

Co se samotné spolupráce obou skladatelů na poli třetího proudu týče, jsou k nám dochované informace z literatury skoupé. Blatný napsal skladbu *Tre per SHQ* pro soubor SHQ Karla Velebného v roce 1964, tedy v době, kdy všechny Velebného třetiproudové skladby byly již natočené. Není tedy jasné, zdali Velebného přivedl ke dodekafonii přímo Blatný, neboť *Per orchestra sintetica* byla sice premiérována SHQ, ale pracovat na ní začal Blatný čtyři roky před premiérou a nikde se nedovídáme, zdali byla pro SHQ přímo zamýšlena, a tedy jestli spolu byli oba autoři v osobním kontaktu před rokem 1964. Z výroku Karla Velebného z rozhovoru s Lubomírem Dorůžkou však plyne zdání, že Velebného dodekafonické skladby byly jakousi reakcí na skladbu Pavla Blatného pro SHQ: „Pavel Blatný nám napsal jednu dodekafonickou písničku, tak jsem to zkusil taky.“<sup>131</sup> Z tohoto strohého výroku bohužel ani nevíme, o které skladbě Velebný mluvil.

### **Skladby Pavla Blatného**

Ve své disertační práci vybral Havelka k analýze ty Blatného skladby, které jsou v odborné literatuře (neuvádí konkrétní položky) považovány za typické skladby třetího proudu a jejichž partitury a nahrávky mají být podle něj snadno dostupné.

Z těchto skladeb ve své práci přiblížím ty, které nesou jasný znak nějaké avantgardní ambice, o čemž jsem již mluvil na začátku kapitoly. Provedené analýzy v Havelkově disertační práci společně s nahrávkami skladeb poslouží jako zdroj informací pro formulování tezí o charakteristických rysech Blatného třetího proudu, které průběžně budu srovnávat se skladbami Karla Velebného. Skladby Pavla Blatného si představíme v chronologickém pořadí tak, jak je řadí Havelka ve své práci.

---

<sup>127</sup> tamtéž

<sup>128</sup> tamtéž

<sup>129</sup> Terminologie Jiřího Fukače a Ivana Poledňáka

<sup>130</sup> Havelka, *Pavel Blatný – představitel českého třetího proudu*. s. 137.

<sup>131</sup> DORŮŽKA, Lubomír: *Fialová koule jazzu. České jazzové konfese*. Praha: Panton, 1992. s. 69.

## Per orchestra sintetica

Toto dílo považuje skladatel za první skladbu třetího proudu ve své tvorbě.<sup>132</sup> Práci na skladbě započal Blatný roku 1960, avšak premiérována byla až v roce 1964 na I. mezinárodním jazzovém festivalu v Praze, a to Komorní harmonií a SHQ za řízení Libora Peška.

Jak jsem již psal, z Havelkovy práce se nedovídáme, zdali Blatný skladbu původně zamýšlel pro Velebného soubor, nicméně jedinou dostupnou nahrávku skladby pořídil v 70. letech Big band Gustava Broma.<sup>133</sup>

Svou předmluvu partitury skladby zakončuje Blatný jakýmsi shrnutím – jedná se dialogický rozhovor mezi ‚klasickými‘ a jazzovými interprety-improvizátory, který se vyvíjí v rostoucí gradaci až k závěrečnému syntetickému akordu.<sup>134</sup> Blatný zde tedy spojil dva rozličné interpretační prostory – klasický (Fl, Fl, picc, Ob, Cl I, II, BCl, Cor I, II, III, Tr I, II, Trbn, Tba) a jazzový (BSax, Tr, Trbn, Pfte, Cb, ds), přičemž rytmická sekce hraje z velké části vypsané party, čímž její úloha zasahuje do obou interpretačních prostorů.

František Havelka v analýze stanovil formu jako třídílnou se dvěma velkými mezivěťmi, introdukcí a codou. Ony velké mezivěty slouží jako prostor pro improvizaci jazzových sólistů. Introdukce začíná motivem basklarinetu a následuje prokomponovaný úsek, v němž představuje Blatný základní řadu, kterou nechá zaznít nejprve v kontrabasu. S podobným jevem jsme se potkali i u Velebného skladeb, kde basový walking byl vykomponován do dvanáctitónové řady. Blatný však tento walking pojímá tematicky, nikoliv pouze jako doprovod ve čtvrt'ových notách, nýbrž jej vykomponuje i po rytmické stránce.

Ještě, než kontrabas nastoupí s řadou, začne hráč na bicí hrát do úplného ticha pomalé čtyři<sup>135</sup>, do nichž se kontrabas nenápadně vplíží. Vznikne tak klasický swingový doprovod, nad nímž se v dechových nástrojích odehrávají operace s řadou, přičemž Blatný zde uplatňuje oproti Velebnému spíše punktualistický přístup<sup>136</sup> k horizontálnímu zpracování řady – nevykomponuje ji do zhuštěných melodií, nýbrž každý jednotlivý tón z řady nechává znít jako samostatnou jednotku, dopřává mu dostatečný čas na vyznění a zvyšuje tak jeho zapamatovatelnost u posluchače, čímž skoro dosahuje jakési slyšitelnosti dodekafonie, což bych optikou Nové hudby viděl jako až příliš názorný a čitelný přístup ke kompozici

---

<sup>132</sup> Problematiku prvenství této skladby rozebírá Havelka v disertační práci na straně 97.

<sup>133</sup> *The Gustav Brom Orchestra\* Plays Compositions Of Pavel Blatný*. L+R Records, 1980.

<sup>134</sup> BLATNÝ, Pavel. *Pavel Blatný. Per orchestra sintetica. Předmluva k tiskovému vydání partitury*. Praha-Bratislava: Editio Supraphon, 1971.

<sup>135</sup> Čtyři: z anglického „four“ – swingový doprovod.

<sup>136</sup> Matzner, Třetí proud a Pavel Blatný. s. 162.



s dvanáctitónovou řadou. Podrobný popis Blatného práce s řadou v rámci tabulky zde, a ani u ostatních skladeb, nebudu rozebírat, neboť tak již bylo učiněno v Havelkově práci.

Úplnou novinkou oproti Velebnému je rozšíření seriálního přístupu ke kompozici, a to od tónových výšek i na dynamické hodnoty. Blatný v první části předepisuje osm druhů dynamiky (*p, fm, pp, f, mp, poco f, ppp, ff*), s nimiž pracuje jako s prvky osmičlenné řady.

Další novinkou je Blatného představa, že by jazzoví sólisté improvizovali na danou řadu. Havelka se ve své disertační práci nevěnoval bližšímu průzkumu charakteru improvizovaných částí a pouze se odkazuje na partituru, kde je uvedeno, že „řád improvizovaných partií byl stanoven na základě konzultací mezi autorem a jednotlivými sólisty, přičemž je respektována svoboda a fantazie improvizátora.“<sup>137</sup> Dále zmiňuje, že v partituře Blatný předepisuje pro konkrétní improvizovanou pasáž konkrétní řadu a její směr, což v partituře vypadá následovně:

Trba Sib

12 misure del improv.  
(Serie ↔)

⑤

24 misure del improv.  
(Serie →)

24 misure ad lib.

24 misure ad lib.

24 misure ad lib.

<sup>137</sup> BLATNÝ, Pavel. *Pavel Blatný. Per orchestra sintetica. Předmluva k tiskovému vydání partitury*. Praha-Bratislava: Editio Supraphon, 1971.

Musical score for Tromba Sib, Pfte, Batt., and Cb. starting at measure 9 with "Subito Tempo I." and ending at measure 10. Tromba Sib and Trombone have 12 measures of improvisation (Serie) and 24 measures of improvisation. Pfte, Batt., and Cb. have 12 measures of improvisation (ad lib.) and 24 measures of improvisation (ad lib.).

Pokud si poslechneme nahrávku skladby, zjistíme, že sólisté, i když místy opravdu naznačují fragmenty řady, převážně improvizují podle citu na bázi free jazzového hraní s prvky bebopové melodiky. Zde se nemohu ubránit otázce, kdo v dané chvíli zkontroluje, zdali se sólista opravdu drží řady a nehraje podle citu náhodné tóny. Vždyť sólista, který by chtěl Blatnému vyhovět, by musel improvizaci ve dvanáctitónových řadách skutečně vytrvale cvičit, neboť klasická průprava v bebopovém hraní tuto schopnost jaksí nezahrnuje. Dokonce i Gunther Schuller, zakladatel třetího proudu ve Spojných státech, napsal:

„I should like to make it explicitly clear that the term "twelve-tone" in connection with jazz is only applicable to written or composed jazz. "Twelve-tone improvisation" *does not and can not exist*. The procedures of twelve-tone or serial composition are of considerable complexity, and, if they were applied to pure improvisation, the improviser would have to have a memory and calculating ability greater than Univac's. Even if it were possible, I doubt if it were desirable.“<sup>138</sup>

Na rozdíl od Velebného se zde však Blatný možná nechtěně mnohem více přiblížil americkému free jazzu, neboť ponechává rytmické sekci začnou volnost v improvizaci doprovodu, kdy pianista může vymýšlet harmonii v reálném čase, stejně jako kontrabasista svůj walking.

Po první improvizované mezivěť přichází druhá část, která svým charakterem připomíná první část. Poté následuje druhá improvizovaná mezivěť a po ní třetí část, kde Blatný modifikuje klasické jazzové „střídačky“<sup>139</sup> orchestru s bicími. Následuje coda, kde se skladba vrátí k úvodnímu motivu basklarinetu, čímž se formálně zarámuje a definitivní tečku za skladbou udělá následný dvanáctitónový akord hraný tutti, který je pak ještě vystřídán klastrem v klavíru.

<sup>138</sup> SCHULLER, Gunther. *Musings; the musical worlds of Gunther Schuller*. New York: Oxford University Press, 1986. s. 76.

<sup>139</sup> Po sólech se obvykle hrají střídačky.

Pokud jsem Velebného *Pět dodeka* charakterizoval jako studii pro zakomponování dodekafonie do jazzové hudby, učinil tak podobně Matzner ve vztahu k Blatnému, který napsal o *Per orchestra sintetica*, že je jakýmsi předstupněm pro další Blatného skladby:

„V recenzi festivalového koncertu třetího proudu jsem vyjádřil nedůvěřivé stanovisko k této skladbě, považuje podobnou kombinaci za příliš mechanickou na to, aby mohla znamenat skutečný tvůrčí čin, hodný následování. Avšak při vědomí, že skladba byla komponována v roce 1962,<sup>140</sup> je nutno vidět, že jako taková byla svým způsobem charakteristická pro počátek tohoto nového období v Blatného tvorbě a byla nutným předstupněm, bez něhož by ani nemohl vzniknout pozdější Prolog nebo Modely.“<sup>141</sup>

Matzner, vědom si svého chybného prvotního hodnocení skladby, tedy zmírnil své kritické stanovisko po uslyšení dalších podle něj vyzrálějších skladeb Blatného, což znamená, že Matzner musel přiznat již tehdy skladbě určité kvality, byť jen ve vztahu k jejímu prvenství. Chybnost Matznerova hodnocení o mechaničnosti skladby, kterou není hodno následovat, dokládají poznatky, které jsem popsal ve výše provedené charakteristice skladby. Tyto poznatky odhalují zásadní kvality skladby: propojení dvou interpretačních prostorů, užití seriálních technik v klasické jazzové bigbandové formě a snaha o zapojení technik Nové hudby do jazzové improvizace.

### **Koncert pro jazzový orchestr**

*Koncert pro jazzový orchestr* sestává ze tří částí. První je *Passacaglia (Prolog)*, vznikla nejprve jako samostatná skladba pro orchestr Karla Krautgartnera a vyšla na stejné desce jako Velebného *Páže pážete* roku 1963. Zde Blatný uplatňuje dodekafonickou techniku v kontextu konsonantní kvartové harmonie, která vychází z charakteru řady – kompletní kvartový kruh od tónu *c*. V předmluvě k tiskovému vydání skladby cituje Poledňák Blatného charakteristiku skladby, která má být realistická, s pravidelným rytmem a klasickou gradací:

„Základem je barokní a současně jazzové téma, které je současně dvanáctitónovou řadou složenou z kvart. Z této řady jsou volně dovozeny další tónové buňky reps. melodické úseky,

---

<sup>140</sup> V Havelkově práci je uveden rok 1960

<sup>141</sup> Matzner, Třetí proud a Pavel blatný. s. 162.

kteří se ostinatě opakují, a navíc vrství na sebe, čímž vzniká postupná gradace silněním zvuku. Po vrcholu pak přichází zvuková diminuce.“<sup>142</sup>

Můžeme pozorovat podobné prvky jako u předchozí skladby, například úvodní představení dvanáctitónové řady v kontrabasě, který však tentokrát nehraje walking, nýbrž půlové noty, což v kombinaci se swingovým doprovodem bicích vytváří tzv. halftime feel, který se v tradičním jazzovém kontextu užívá obvykle k dosažení kontrastu vůči klasickým čtyřem (například v intru nebo části A libovolného jazzového standardu hraje kontrabasista půlové noty a teprve na bridge přejde na walking).

Skladba také poskytuje námět pro uvažování o její, řekněme, třetiproudovosti. Blatný zde nedává žádný prostor k improvizaci, což výrazně oslabuje jazzový charakter skladby, avšak pokud se přidržíme skladatelské terminologie, využil zde obou interpretačních prostorů, neboť jazzový ansámbl (JOČR<sup>143</sup> s Krautgartnerem) byl rozšířen o tři hráče na lesní roh, kteří zde ve výsledném zvuku zastupují onen „klasický břeh.“ Pokud budeme skladbu nahlížet čistě optikou bigbandové hudby, zjistíme, že užití lesních rohů a barokní passacagliové formy zde funguje jako historický exotismus – v tomto případě Blatný okořenil jazzovou hudbu prvkem z vážné hudby. Ale pokud zvolíme opačnou optiku, ukáže se nám právě onen big band jako prvek exotismu, kterým Blatný okořeňuje skladbu vycházející z historické evropské hudby.

Druhá část *Koncertu pro jazzový orchestr* jsou *Modely (pro Karla Krautgartnera)*. Pojem *model* pochází přímo od Blatného znamená nějaký fragment řady, motiv, materiál, ze kterého se sestavuje celá skladba. V případě *Modelů* improvizátor vede dialog s „monodicky vytvořenými modely odvozenými z jedné řady.“<sup>144</sup> Vertikální klastr zazní pouze na začátku a na konci. Jako podklad pro tento koncertantní dialog slouží chromatický sestupný walking v kontrabasě, což připomíná Velebného *Budapeštskou ruládu*, kde sólisté v improvizovaném úseku hráli také na chromatický, avšak vzestupný walking v kontrabasě.

Nad ustáleným doprovodem rytmiky se střídá vždy uvedení jednoho monodického modelu v jedné nástrojové sekci s improvizací odpovídalí sólisty, přičemž Blatný zde dává důkladnou instrukci, jak si takovou improvizaci představuje – improvizátor má tvořit fráze ze tří až pětitónových fragmentů řady stanovených skladatelem. Ono střídání odpovídalí sekcí a sólisty podle Havelky odkazuje na praxi zvanou call and response, která je příznačná pro jazzovou i afroamerickou duchovní hudbu 20. a 30. let.

---

<sup>142</sup> POLEDŇÁK, Ivan. *Pavel Blatný. Koncert pro jazzový orchestr. Předmluva k tiskovému vydání partitury*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966.

<sup>143</sup> Jazzový orchestr českého rozhlasu

<sup>144</sup> Havelka, *Pavel Blatný – představitel českého třetího proudu*. s. 123.

Střídání sólisty a sekcí je přerušeno v části, kde Blatný nechává improvizovat více nástrojů najednou, přičemž každý nástroj hraje jiný model, a tak dojde k simultánnímu zaznění všech modelů. Havelka to ve své analýze nazývá „řízenou aleatorní improvizací“<sup>145</sup> a zakončuje analýzu *Modelů* citací Antonína Matznera, který napsal, že tato skladba „představuje významný příspěvek autora k řešení Schülllerem nastíněného problému vzájemné rovnováhy mezi psanými a improvizovanými částmi.“<sup>146</sup>

Třetí část *Koncertu pro jazzový orchestr* se jmenuje *Rytmus a timbry*. Podle Havelky se jedná o přísně vykomponovanou skladbu, která ke gradaci používá jak aleatoriku, tak i ad libitum improvizaci.<sup>147</sup> Dále cituje Ivana Poledňáka, který napsal předmluvu k tištěné partitūře. Podle něj skladba spočívá v gradaci z úplného ticha až do anarchie a hluku. Hlavník znakem skladby je podle něj kontrast mezi dvěma základními stavebními prvky – zvuk a rytmus, které se ve všech nástrojových sekcích vyvíjejí samostatně, přičemž tento vývoj je přerušován jediným melodickým nástrojem skladby, kontrabasem. Po vrcholu skladby zahrají housle v kadenci veškerý tónový materiál, s nímž bylo pracováno.

Novým prvkem oproti předchozím skladbám je použití kolektivní ad libitum improvizace v závěru gradace, kde Blatný nechává hráče improvizovat podle grafických křivek v notách, čímž dosáhne barevného kontrastu oproti předchozí pasáži s řízeným aleatorním kontrapunktem celého orchestru. Dalším novým prvkem je použití sonoristického přístupu k instrumentaci v kontextu tradičního swingového doprovodu, což je nejvíce slyšet v místě, kde kontrabas s bicími hrají klasické čtyři, avšak klavír místo obvyklých jazzových voicingů<sup>148</sup> doprovází údery klastrů ve všech polohách klaviatury. Klavírista tedy nedoprovází harmonicky, nýbrž sonoristicky.

Blatný zde tak podobně jako Velebný vymýšlí koncepcce, jak ozvláštnit „zkonvencionalizovaný typ jazzových prostředků“ (Poledňákova terminologie), přičemž pojem „komponovaný free jazz“, kterým jsem nazval některé projevy ve Velebného třetiproudových skladbách, by fungoval i zde u Blatného.

### **10'30" pro symfonický orchestr**

Tuto skladbu objednal u Blatného německý kritik Joachim Ernst Berendt pro berlínský festival Jazz-Tage, a to poté, co slyšel Blatného skladby na I. mezinárodním jazzovém festivalu v Praze.

---

<sup>145</sup> tamtéž

<sup>146</sup> Matzner, Třetí proud a Pavel Blatný. s. 163

<sup>147</sup> Havelka, *Pavel Blatný – představitel českého třetího proudu*. s. 127

<sup>148</sup> Voicing – jazzový akord.

Po Blatném požadoval „symfonickou skladbu vyrůstající z jazzových prvků.“<sup>149</sup> Berendt také stanovil časový limit trvání skladby, který skladatel překročil a podle toho také skladbu nazval. V době premiéry skladby se Blatný těšil mezinárodnímu věhlasu, který jej v letech 1966/67/68 vynesl na přední příčky časopisu *Down Beat*.

Ve skladbě *10'30"* chtěl Blatný podle svých slov přenést nabyté zkušenosti z uplynulých pěti let, kdy psal pro smíšené i čistě jazzové ansámby, do symfonického orchestru:

„Myšlenkou spojení obou zdánlivě nespojitelných „břehů“ [...] se zabývám již 5 let. Po prvních skladbách, kde vedle sebe zasedají hráči vážné i jazzové hudby a vytvářejí tak jakýsi smíšený styl (ostatně toto je typický „third stream“), věnoval jsem se pak kompozici prokomponovaných skladeb (i cyklických) pro čistě jazzové ansámby (komorní, big-bandy), kde jsem užíval výhradně technických postupů Nové hudby. [...] Ve skladbě *10'30"* jsem chtěl poprvé využít těchto nových zkušeností v čistě „klasickém“ umístění – v symfonickém orchestru. Práce byla složitější, neboť by lehce mohl vzniknout hybrid „vážné“ komplikovanosti a jazzové „populárnosti.“<sup>150</sup>

Charakter skladby *10'30"* spočívá ve třídílné formě, kde první a třetí jsou témbrové a komponované technikou aleatorního kontrapunktu, zatímco střední část je, jak píše Havelka, „beatová“, přičemž vychází ze skladatelovy předmluvy k partituře, kde Blatný nastiňuje svůj záměr formálního řešení skladby – třídílná písňová forma, kdy první timbrová, statická část je postupně narušována, až přejde do „rytmicko-beatové“<sup>151</sup>, kde „polyfonie hlasů vedených nad ostinatem“<sup>152</sup> postupně přechází znovu zpět do statického „zvukového díla.“<sup>153</sup> Skladatel se snaží vyhnout onomu estetickému úskalí, které nastínil ve výše uvedeném výroku, a to tím, že se vyhýbá „všem typickým barveným názvukům jazzu – proto jsou zde bicí nástroje kombinovány se smyčci.“

Chybí zde také standardní jazzová rytmika a prostor pro improvizaci jazzových sólistů. Třetiproudovost skladby, jak ji chápu doposud na základě výše probraných Blatného i Velebného skladeb, je tedy diskutabilní, neboť můžeme její náznaky sledovat pouze v rytmické složce střední části.

## **Für Graz pro velký jazzový orchestr**

---

<sup>149</sup> BLATNÝ, Pavel. *Pavel Blatný. 10'30". Předmluva k tiskovému vydání partitury*. Praha: Editio Supraphon, 1967.

<sup>150</sup> tamtéž

<sup>151</sup> tamtéž

<sup>152</sup> tamtéž

<sup>153</sup> tamtéž

Havelka v analýze cituje Blatného výrok z předmluvy k tištěnému vydání partitury, kde se autor vyjadřuje v tom smyslu, že tato skladba patří k nejtýpčtějším pro jeho snahy dopracovat se skutečného třetího proudu.<sup>154</sup> Základem je dvanáctitónová řada představená horizontálně v klavíru pod pedálem, čímž vytvoří barevný podklad, do něhož vždy zahraje jeden nástroj ze sekce svůj model.

V druhé části se odehrává prokomponovaná struktura v dechových sekcích nad swingovým doprovodem rytmiky, který je pravidelně přerušován sólovou jednotaktovou klavírní vsuvkou. Následuje prostor pro jazzového sólistu, kterého Blatný ponechává hrát free improvizaci na swingový doprovod rytmiky bez harmonického nástroje (klavír ve skladbě je, ale nedoprovází sóla). V partituře vyčteme z čtyřiadvacetitaktového úseku určeného na sóla, že kontrabasista má svůj walking vykomponovaný do dvanáctitónové řady, avšak posledních sedm taktů sólové formy má být walking improvizován ad libitum. Na sedmitaktovém úseku se tak Blatný zatím nejvíce přiblížil koncepci harmolodie Ornetta Colemana – volně improvizující sólista, basista volně tvořící svůj walking a bubeník hrající swingové čtyři, to vše bez doprovodu harmonického nástroje.

Třetí část je téměř identická s první, avšak ony modely zde nezaznívají samostatně, nýbrž v krátkém aleatorním kontrapunktu. Oproti předchozím skladbám zůstává Blatný u používání dvanáctitónové řady, modelů a jejich aleatorního vrstvení, swingového doprovodu rytmiky, a naopak opouští od požadavku na improvizaci na racionálně konstruovaný materiál a ponechává sólistu hrát free.

### **Pour Elis**

Blatný zde opět užívá koncertantního dialogu sólisty (Karla Krautgartnera na sopránový saxofon) se zbytkem orchestru. Zatímco veškerý hudební materiál v orchestru vychází s řady, sólista improvizuje buď na dvanáctitónovou řadu (začátek skladby jako sólo kadence), nebo ad libitum do swingového doprovodu rytmiky bez harmonického nástroje s dvanáctitónovým walkingem kontrabasu (klavír ve skladbě je, ale nedoprovází sóla). Blatný zde z hlediska hudební vertikály využívá všeho, co si doposud ve své tvorbě vyzkoušel – dodekafonii, aleatoriku i polytonalitu.

### **Tre per SHQ**

---

<sup>154</sup> BLATNÝ, Pavel. *Pavel Blatný. für Graz. Partitura. Předmluva k tiskovému vydání partitury*. Praha-Bratislava: Editio Supraphon, 1968.

Tato Blatného skladba není analyzována v disertační práci Františka Havelky. Dostupnost partitury skladby *Tre per SHQ* je bohužel složitá, neboť podle dostupných informací se nenachází v Archivu Českého rozhlasu ani ve fondu Hudebního informačního střediska a ani v Českém muzeu hudby. Nezbyvá mi, než se uchýlit k letmé sluchové analýze nahrávky z desky *Jak hrál SHQ* vydané u Supraphonu roku 1966, kde se Velebný předvedl na vibrafon i na tenorsaxofon.

Na začátku hrají bicí pomalé čtyři do ticha. Přidá se k nim klavír unisono s kontrabasem a společně představí ve čtvrt'ových notách základní řadu *c, h, fis, f, b, e, d, as, g, a, es*, přičemž rytmicky je řada zpracována tak, aby proti čtyřdobému metru v bicích tvořila rytmický kontrapunkt v třídobém metru. Z hlediska tónových výšek se při každém opakování řada nemění, rytmicky však ano. Pozorný čtenář si jistě všiml, že řadě chybí poslední dvanáctý tón *des*, jímž právě začíná part baryton saxofonu a který od tohoto tónu odvíjí raka základní řady.

Když baryton dokončí raka řady, následuje přerušení dosavadního toku hudby klavírem, který zahraje zhuštěné akordy držené pod pedálem. Následuje stejný proces jako na začátku, avšak místo barytonu hraje trubka, která tentokrát odvíjí základní řadu, zatímco klavír s kontrabasem raka základní řady. Tento proces je pak opět přerušen akordy v klavíru drženými pod pedálem. Dále tato část postupuje podobným způsobem jen s tím rozdílem, že jeden z hlasů vždy hraje svou řadu ve velkých triolách a základní řady tak zazní se svým raketem v polyrytmu 3:2.

Prostřední klidná a pomalá část je koncipovaná jako dialog vibrafonu a flétny. Společně zahrají novou řadu, než se k nim přidá kontrabas. Blatný se zde uchyluje k rozšířeným technikám – hráč na flétnu má při hře zpívat.

Třetí část znamená návrat do pomalého swingu, avšak bez bicích. Hráči zde musí udržet swingový puls čistě pomocí svého vnitřního rytmu. Kontrabas nejprve sám zahraje novou řadu a postupně se k němu přidávají další nástroje v protihlasech. Nástupem bicích přijde zároveň zrychlení tempa na medium up swing, do nějž hraje kontrabas walking z oné řady. Postupně se přidávají tenor saxofon, baryton saxofon a trubka v kolektivní free improvizaci, která graduje do konce skladby.

## 24. VII. 1967

Skladatel zde místo dvanáctitónové řady pracuje s církevními mody. Ačkoli se jedná o Blatného skladbu patřící do té skupiny jeho třetiproudových skladeb, kde upustil od technik Nové hudby, pokládám za důležité ji zde zmínit, neboť její zajímavostí je užití dvou bicích souprav, které hrají v jednom místě polyrytmicky proti sobě, přičemž kontrabas hraje se soupravou II



v třídobém taktu, zatímco orchestr hraje se soupravou I ve čtyřdobém taktu. Rytmická složka skladby je zde zatím ze všech probíraných skladeb Blatného i Velebného nejpestřejší, neboť zde také dochází k častým tempovým změnám.

Improvizaci zde Blatný používá jak v aleatorním kontrapunktu, tak i v tradičním jazzovém kontextu – sólista + rytmika hrající čtyři, přičemž sólista improvizuje ad libitum nad fixním walkingem v kontrabasu, který není vykomponován do dvanáctitónové řady, nýbrž má tvar devítidobé figury obsahující tónový materiál z modelu v úvodu skladby.

## Shrnutí

Výše uvedený přehled Blatného skladeb demonstruje Blatného rozmanitou škálu prostředků, s nímž v rámci svého třetího proudu pracuje. Hlavní rozdíly mezi Pavlem Blatným a Velebným, z nichž některé jsou zároveň Blatného devizou, jsem shrnul v následujících tezích.

Blatný se oproti Velebnému kategoricky nebrání serialismu, neboť v *Per orchestra sintetica* použil řadu i z dynamických hodnot a na základě poslechu nemohu dát za pravdu Velebnému, který v *Jazzových praktikách I* píše, že pro jazz je taková technika příliš vykonstruovaná. Otázkou spíš podle mého názoru je, jak moc velký rozdíl ve výsledném zvuku by nastal, kdyby si dynamické změny v daném místě této skladby hráč improvizoval podle citu.

Vzhledem k faktu, že Blatný nebyl jazzman, neabsolvoval průpravu v bebopovém hraní a neovládal tak tradiční jazzový melodický language, nenajdeme v jeho skladbách charakteristické bebopové nebo swingové melodie. Naopak vzhledem ke svému klasickému založení měl smysl pro používání rozmanitějších druhů forem (například passacaglia, nástrojový koncert) nebo obsazení (symfonický orchestr).

Oproti Velebnému se Blatný snažil o náročnější koncepci zapojení jazzové improvizace do racionálních skladebných technik, kdy například chtěl po hráčích, aby improvizovali na dvanáctitónovou řadu nebo její fragment – *model*. Tento pojem zavádí sám Blatný a označuje tím fragment řady, který slouží jako téma, jako materiál pro improvizaci a jako stavební materiál pro aleatorní kontrapunkt, což je technika, pomocí níž vytváří Blatný většinu vertikální sazby na rozdíl od Velebného, který používá buď akordy sestavené z řad nebo nechává různé řady zaznít souběžně v kontrapunktu.

Co se týče improvizace, oba skladatelé v se kontextu syntézy s Novou hudbou uchýlili k jisté formě komponovaného free jazzu, který vidíme ve skladbách, kde sólista improvizuje ad libitum nad dvanáctitónovým nebo jinak fixním walkingem v kontrabasu. Americkému vzoru free jazzu Ornetta Colemana se, možná nevědomky, a ještě ke všemu na velmi krátkém úseku, nejvíce přiblížil Blatný ve skladbě *Für Graz*.

Ve skladbě *Rytmy a timbry* použil Blatný i alternativní způsob hudebního zápisu, a to grafickou notaci. Rozšířené techniky uplatnil vedle hudebního zápisu také v samotné hře na nástroj, kdy ve skladbě *Tre per SHQ* předepisuje simultánní hru a zpěv na flétnu.

Z hlediska práce s řadou se Blatný často snaží o jasné a slyšitelné exponování řady nad swingovým doprovodem, kdy každý tón řady zní jako samostatná nota. Oproti Velebnému tedy přistupuje k dodekafonii více punktualisticky, s čímž by patrně souhlasil i Matzner:

„Zdravou a přirozenou muzikálnost těchto skladeb [skladeb před rokem 1960 sic!] vystřídalo v Blatného tvorbě období, ve kterém postupně užívá nejrůznějších typů moderních kompozičních technik, včetně seriální metody, punktualismu [...].“<sup>155</sup>

Blatný oproti Velebnému uvažuje víc lineárně, používá pročištěnější vertikální struktury. Vykomponované syntetické akordy nebo zhuštěnější souzvučky vycházející z řad používá vždy jen na předělech formálních částí, většina vertikály u něj vychází z aleatorního vrstvení modelů.

Po rytmické stránce je u Blatného zajímavé souběžné znění dvou rytmických pásem nebo časté tempové změny ve skladbě *24. VII. 1967*. V téže skladbě předepisuje Blatný také dvě bicí soupravy, což je jev ojedinělý i v rámci amerického avantgardního jazzu.

Z hlediska prvků tradičního jazzového mainstreamu používá podobně jako Velebný doprovod rytmické sekce pod improvizujícího sólistu bez harmonického nástroje, což u Velebného bylo projevem inspirace Ornettem Colemanem, avšak u Blatného to nemohu s jistotou říci. Z hlediska modifikace tradičních rolí nástrojů v rámci jazzového mainstreamu je též u Blatného skladby *Rytmy a Timbry* zajímavý sonoristický klastrový doprovod klavíru, který se odehrává nad klasickými swingovými čtyřmi v kontrabasu s bicími. A ještě v souvislosti s modifikací tradičních prvků jazzového mainstreamu oba autoři použili basový walking vykomponovaný z dvanáctitónové řady nebo z ostinátní chromatické figury.

Podobně jako u Velebného je Blatného třetí proud vyjádřen také skladbami, kde je jasná přítomnost jazzových idiomatických prvků, ačkoli je veškerý materiál skladby vykomponovaný a není zde žádný prostor pro improvizovaná sóla, což nabourává třetiproudovost těchto skladeb. Zatímco u Velebného to bylo *Pět dodeka*, u Blatného se jedná o skladbu *10'30''* pro symfonický orchestr s jazzovými rytmy anebo *Passacagliu*, kde jazzový big band hraje prokomponovanou skladbu též bez improvizace. Blatný v této skladbě oproti Velebnému přišel s jiným řešením,

---

<sup>155</sup> Matzner, Pavel Blatný a třetí proud. s. 162.

jak uvést dodekafonii v rámci tonálně znějící hudby – uzpůsobil charakter dvanáctitónové řady tomu, aby generovala konsonantní materiál, zatímco Velebný harmonizuje dodekafonní melodii tonální jazzovou harmonií (*Budapešťská ruláda*).

Hudební kritika i odborná literatura vidí hlavní přínos Karla Velebného i Blatného v tom, že obohatili svůj stylový „domácí břeh“ o prvky z toho „druhého břehu“. Předpokládá se u obou autorů větší kvalita zpracování těch prvků, které náleží do původní stylové sféry daného autora. To znamená, že Velebný jakožto jazzman logicky obohatil právě jazz o prvky Nové hudby, v jejichž zpracování je jen ozdobné a povrchní. Tak to vidí například Antonín Matzner:

„Karel Velebný zůstává naopak [oproti Pavlu Blatnému] cele na platformě jazzového výrazu, i když se v jeho tvorbě příležitostně setkáváme s některými aplikacemi dvanáctitónové techniky a jiných principů moderní evropské kompoziční praxe. Přes veškerou zdánlivou složitost některých skladeb [...] a důslednější kompoziční propracovanost ponechává stále dostatečně svobodné pole působnosti pro improvizujícího sólistu. Ostatně i jím používané seriální postupy jsou pouze dílčím prvkem k přehodnocení tradiční diatonické metodiky, přičemž výsledná harmonická struktura prozrazuje autorovo víceméně tonální myšlení.“<sup>156</sup>

V případě Blatného formuluje Havelka tezi, že Blatný je plně zakotven v Nové hudbě a jazzové prvky přicházejí dodatečně až v druhém plánu:

„Jestliže Blatného skladby třetího proudu jsou spíše Novou hudbou se vším, co k ní patří, jazzové prvky jsou do ní vnášeny skladatelem jakoby dodatečně prostřednictvím rytmicko-melodické stylizace, instrumentační sazbou, způsobem interpretace nebo improvizovanými plochami, poskytujícími prostor jazzovým interpretům, vychází naproti tomu Velebný z konkrétního zvuku a možností hráčských individualit S+H Kvintetu.“<sup>157</sup>

Analýzy v mé práci prokázaly, že Velebný projevil inovativnost v dodekafonické technice, naopak improvizace u něj v kontextu prvků Nové hudby podléhá značným omezením. Z hlediska zvukovosti se pomocí kombinace vertikálního a horizontálního zpracování řady dopracoval ke zhuštěnějším a, chcete-li, odvážnějším zvukovým výsledkům.

Blatný naopak v kontextu jazzu eliminuje komplexnost technik Nové hudby v komponovaných pasážích. Naproti tomu přináší nové návrhy, jak vnášet hudební materiál komponovaný racionální skladebnou technikou do jazzové improvizace, čímž poskytl

---

<sup>156</sup> MATZNER, Antonín. Jazz – součást umění naší doby. In: *Taneční hudba a jazz 1966-67*. Praha: Supraphon 1967, 103.

<sup>157</sup> Havelka, *Pavel Blatný – představitel českého třetího proudu*. s. 160.

jazzovým sólistům (hlavně Krautgartnerovi) nové výzvy. Projevil také inovativnost v modifikaci tradičních rolí nástrojů rytmické sekce (klastrový doprovod klavíru nebo užití dvou bicích souprav hrajících dvě rytmická pásma simultánně).

### **Dodekafonie a aleatorika v třetím proudu Alexeje Frieda**

Z třetiproudové tvorby Alexeje Frieda jsem zvolil dvě díla, která podle mého názoru lze použít jako srovnávací materiál na základě kritérií, která jsem stanovil jako přítomnost určité avantgardní ambice a datum vzniku, které zhruba odpovídá datu vzniku Velebného třetiproudových skladeb. Jedná se o skladbu *Akt* z roku 1968 a *Jazzový trojkonzert pro flétnu, klarinet, lesní roh a orchestr* z roku 1971. Nebudu zde provádět detailní analýzy, nýbrž si budu všimnout celkového charakteru skladeb a jak užití dané kompoziční techniky ovlivňuje výsledný tvar skladby.

Skladba *Akt* pro trubku flétnu a big band je komponována dodekafonicky a po stránce formy je velmi přehledně koncipovaná jako třídílná forma s pomalou druhou částí. Na úvod představí skladatel základní řadu (4-9-3-8-7-6-11-5-10-0-2-1) v hlase první trubky. Intro skladby má podobu dvanácti staccatových hustých souzvuků, kterými Fried harmonizuje tóny základní řady, která zní v sopránovém hlase.

Po intru následuje oblast, kde by v klasické mainstream-jazzové skladbě bylo téma, což Fried dodržuje, avšak téma zde má podobu dialogu mezi jednotlivými sekcemi, kdy každá sekce zahraje v unisonu tří nebo čtyřtónový fragment nějaké varianty základní řady. Pod tím vším probíhá walking v baskytaře, který začíná základní řadou a pokračuje dál jinými variantami řady. Bicí hrají s baskytarou klasické swingové čtyři.

V rámci postupného zhušťování zvuku nechává Fried zaznít melodické útržky řad v kvartách. Dodekafonie se tak zde ocitá v kontextu kvartové harmonie, přičemž základní řada sama o sobě již hodně kvart obsahuje, což vidím jako Friedův záměr pro to, aby základní řada generovala melodiku a harmonický materiál odpovídající tehdejšímu (a vlastně i dnešnímu) modernímu jazzu, který z kvartové melodiky a harmonie vycházel a dodnes vychází.

Následuje sólo, které Fried předepisuje jako ad libitum, avšak v partituře<sup>158</sup> podobně jako Blatný v *Per orchestra sintetica* navrhuje řadu, ze které má sólista v improvizaci vycházet. Sólo doprovází rytmika a jednotlivé nástroje big bandu klasickými doprovodnými backgroundy, které také vycházejí z řad. Sólo postupně přechází v gradační část, kde se nejprve objeví výrazný periodický kvartový motiv vycházející z fragmentu řady a poté následuje oblast,

---

<sup>158</sup> *Akt*. Rukopisná partitura, Archiv Českého rozhlasu.

kdy Fried nad sebe postupně vrství jednotlivé sekce, přičemž v každé sekci zní jiná figura vycházející z řady. První část skladby končí subito v momentě největšího zhuštění a nejsilnějšího forte. Následuje předěl, který má podobu kadence flétny, která je plně vykomponovaná a vychází ze základní řady.

Druhá, pomalá část je koncipována jako *ad libitum* sólo flétny nad ostinátním backgroundem trubek a pozounů, které hrají riffy obsahující tonální materiál. Proti tomu hraje zvonkohra ostinátní figuru ze základní řady, která se na principu *cross rhythm* posouvá v taktu. Basový part obsahuje také ostinátní linku z jiné řady. Podobně jako Velebný tak Fried nechává znít simultánně přes sebe dvě odlišná pásma hudebního materiálu – tonálního a dodekafonního.

Druhá část pak přechází do open sóla bicích, kde skladatel dává přesné instrukce, jaké má bubeník používat části bicí soupravy a jaké má používat rytmické hodnoty. Zde vidím opět určitý znak českého třetího proudu v tom smyslu, že podobně jako u Velebného je zde patrná snaha o udržení maximální kontroly nad výsledným tvarem. Skladatel se zde málo spoléhá na invenci improvizujícího hráče.

Poté se k bicím přidá flétna v aleatorní komunikaci, kde má flétnista vycházet ze základní řady. Instrukce od Frieda v partituře zde přesně stanovují, jak má tato komunikace probíhat, po kolika zahranych notách si mají hráči odpovídat, kolik má celá improvizace trvat vteřin a kdy má přejít do zcela *ad libitum* charakteru. Z pohledu dnešního stavu poznání toho, kam až se volná improvizace vyvinula, se mi toto místo v partituře jeví tak, že Fried zde podrobně instruuje hráče k takové kolektivní improvizaci, kterou by dnešní jazzmani realizovali automaticky a bez instrukcí.

Poslední část probíhá ve fast swing tempu a Fried ji koncipuje jako dvanáctihlasý kánon, kde téma je opět kvartového charakteru, neboť ze základní řady vychází jen částečně a je upraveno tak, aby obsahovalo co nejvíce kvart. Po nástupu dvanáctého hlasu v největším forte přichází finální část nadepsaná Friedem jako *aleatorica*. Zde je každému hráči přidělen rozsah, který má být vyplňován rychlými libovolnými tóny. Tento úsek má trvat 30 vteřin a Fried dává instrukci, že musí být ještě hlasitější než předchozí část a skončit musí všichni hráči v témže momentě akcentovaným libovolným tónem.

V této skladbě se tedy setkáváme s volnou dodekafonií, která je užitá v tonálně znějící hudbě, dále pak s aleatorikou, kvartovou harmonií a historickou kontrapunktickou technikou. Na rozdíl od Blatného zde Fried sólové kadence přesně vypisuje. Průběh nekomponovaných částí je obdařen přesnými instrukcemi od autora, v čemž, jak jsem již řekl, spatřuji jednak snahu o udržení časových rozměrů, ale také snahu o udržení maximální kontroly nad výsledným zvukem, což jsme mohli pozorovat i u Velebného. Fried si takto také zajistil dodržení proporcí

skladby, které zamýšlel při komponování a v kombinaci s demonstrováním zvládnutého skladatelského řemesla v podobě dvanáctihlasého kánonu tak vyhovuje požadavkům české hudební kritiky, o čemž jsem blíže mluvil v kapitole *Česká debata o třetím proudu v 60. letech 20. století*.

Pokud bychom se chtěli ptát na roli experimentu v této skladbě, vidím ji pouze jako nečekanou vlastnost, jako jakousi přidanou hodnotu, které si posluchač ani nevšimne.

*Jazzový trojkonzert pro flétnu, klarinet, lesní roh a orchestr* má tonální, jazzově mainstreamový charakter připomínající místy až filmovou nebo zábavní hudbu. V závěru sólové vykomponované kadence, kde se sólové nástroje střídají, dává Fried v partituře slovní instrukci ke kolektivní improvizaci sólových nástrojů. Zatímco klarinet a lesní roh drží ostinátní figuru, hráč na flétnu má improvizovat „v šestnáctinovém pohybu (atonálně)“<sup>159</sup>, k čemuž se mají ve stejném duchu přidat i zbylé dva nástroje.

Úplný závěr skladby opatřil Fried podobně jako ve skladbě *Akt* aleatorní pasáží, kde hrají tři sólové nástroje a smyčce. Tento úsek sestává ze tří modelů, kdy každý následující model trvá poloviční dobu oproti tomu předchozímu. Každý nástroj má vypsaný tónový výběr a přesnou instrukci od skladatele ohledně artikulace. Po skončení třetího modelu předepisuje Fried dvacetivteřinový úsek, kdy mají všichni hráči orchestru hrát zcela ad libitum, přičemž u smyčců přidává Fried poznámku, že mají být improvizované „tóny a akordy pokud možno ve dvanáctitónovém systému.“<sup>160</sup> Tato plocha končí subito a po krátké pauze, kdy posluchač neví, jestli je již konec, zahrají všechny nástroje v pianissimu staccatový konsonantní souzvuk.

Aleatorika zde funguje jako nečekaný zvukový efekt v závěru skladby. U těchto dvou skladeb pozoruji Friedovu snahu o minimální vliv experimentu na přijatelnost výsledného tvaru pro konzervativního posluchače, což podporuje i Dorůžkovo tvrzení, které cituje Poledňák v *Encyklopedii jazzu a moderní populární hudby*, o tom, že „Alexej Fried nejde ve výběru výrazových prostředků Nové hudby tak daleko jako Pavel Blatný – proto jeho skladby působí jak „jazzověji“, tak „přijatelněji“ pro řadového posluchače.“<sup>161</sup>

## **Free jazzové skladby Jaromíra Hniličky a Karla Krautgartnera**

Vedle Karla Velebného komponovali skladby, u nichž je patrná avantgardní ambice, také jazzmani Karel Krautgartner a trumpetista Jaromír Hnilička, jenž je publicistickou literaturou

---

<sup>159</sup> *Jazzový trojkonzert pro flétnu, klarinet, lesní roh a orchestr*. Rukopisná partitura. Knihovna Hudebního informačního střediska.

<sup>160</sup> tamtéž

<sup>161</sup> POLEDŇÁK, Ivan. Fried, Alexej. In: Antonín Matzner, Ivan Poledňák, Igor Wasserberger. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Část jmenná – československá scéna. Praha: Editio Supraphon, 1990. s. 150.

také vnímán jako představitel českého třetího proudu. V souvislosti s Velebného třetiproudovými skladbami jsem hovořil o jakési formě komponovaného free jazzu, který oproti americkému vzoru Ornetta Colemana podléhá jistým omezením v míře volnosti, s jakou interpreti vytvářejí hudbu v reálném čase.

Podobné jevy bych nyní chtěl ukázat na Krautgartnerově skladbě *Radary nad městem* a Hniličkově skladbě *Pouť v elipse*. Obě skladby vyšly na desce *Československý jazz 1966* společně s Velebného skladbou *Hladové poledne*. Velebný, Hnilička a Krautgartner spolu v době vzniku desky vystoupili jako Československý All Star Band, jehož zformování měl na starosti český jazzový publicista Lubomír Dorůžka, který byl tímto úkolem pověřen jakožto spolehlivá osoba, která dokáže přesně vyhmátnout reprezentativní jména české jazzové scény, neboť roku 1965 se vedoucí severoněmeckého rozhlasu Hans Gertberg rozhodl zařadit ansámbl z Československa do svého pořadu *Jazz-work-shop*, kde chtěl mít jazzmany různých národností. Hudební publicista Stanislav Titzl osvětluje ve svém komentáři k desce okolnosti a faktory, které určily personální obsazení ansámblu a stylové pojetí skladeb na desce:

„V těchto pořadech účinkují obvykle zvláště sestavené soubory z hudebníků různých národností, uvádějící program pro toto vysílání speciálně napsaný. Nu a na termín 11. ledna 1966 pozval Hans Gertberg – snad pro změnu – celý soubor z Československa: jako podmínku si však kladl, aby hudebníci nebyli z jednoho stálého orchestru, aby pokud možno ovládali více nástrojů a aby mezi nimi byli skladatelé, kteří mohou připravit vlastní program. Navíc měla skupina hrát takový jazz, který by bylo možno zařadit pod hlavičku „experimentální“.“<sup>162</sup>

Experimentální tendence u Karla Krautgarntera jsou logickým vyústěním jeho spolupráce s Pavlem Blatným. Skladbu *Radary nad městem* jsem již stručně analyticky okomentoval v recenzi pro webové stránky *Karel Velebný Tribute Page* a z tohoto textu zde také vycházím:<sup>163</sup>

„Jedná se o free jazzovou skladbu, která začíná hardbopovým tématem hraným unisono, pod nímž rytmika hraje čtyři a mezery v melodii vyplňuje vibrafon. Následný tempový rozpad je střídán free jazzovou komunikací altového saxofonu a rytmiky, který je ukončen signálem od hráče na bicí, a sólo saxofonu dále pokračuje s doprovodem čtyř. Free jazzový charakter

---

<sup>162</sup> TITZL, Stanislav. *Československý jazz 1966*. Komentář k albu. Supraphonline.cz, ©2020. [16.6.2020]. Dostupné z: <https://www.supraphonline.cz/album/4435-ceskoslovensky-jazz-1966>.

<sup>163</sup> Karel Velebný Tribute Page. [cit. 16.6.2020]. Dostupné z: <https://karelvelebny.cz/jan-pudlak-ztrata-nalezeneho-syna/>

improvizace drží sólista i v oblasti neměnného tempa. Stejný postup je opakován u trubkového sóla a také u ostatních sóla (trombon, vibrafon, kontrabas) s výjimkou trombonového, kde chybí rozvolněný začátek, a to nejspíše z důvodu prevence proti formální jednotvárnosti. Po posledním sóle se již navrácí téma.<sup>164</sup>

Ve struktuře skladby *Radary nad městem* vidím princip, který odkazuje na free jazzové album *Ascension* Johna Coltrana z roku 1965, kde se nejprve odehraje téma jako kolektivní improvizace všech zúčastněných hráčů na dechové nástroje a poté následují jednotlivá free sóla.

Jak jsem napsal ve své recenzi, v případě Coltrana je hlavním cílem skupinová komunikace hráčů, maximální seberealizace sólistů a nemůžeme zde hovořit o formálním průběhu skladby, neboť se jedná o čtyřicetiminutovou hudební plochu, zatímco Krautgartner si nedovoluje přikročit k takovéto formální volnosti a vedle přesně vypsání tématu je zde také přesně stanovený průběh skladby, což poukazuje na Krautgartnerovu potřebu zachovat v hudbě jisté pevné body.

Vidíme zde podobnou snahu jako u Karla Velebného, kdy autor skladby drží kontrolu nad výsledným tvarem, ať už pomocí dodekafonie, nebo pomocí pevně stanoveného formálního rámce, ve kterém se kolektivní i sólové improvizace mají odehrát. Improvizace jakožto formotvorná součást komponovaného celku se mi tak ukazuje jako příznačný prvek českého třetího proudu, což ostatně formuloval již citovaný Pavel Blatný, který ideální improvizaci ve skutečném třetím proudu vidí jako „formálně omezenou, anebo využitou proporcčně do gradačního plánu skladby.“<sup>165</sup>

Jiný jev spojený s recepcí experimentální hudby naopak nacházím u Hniličky, který své skladbě *Pout' v elipse*<sup>166</sup> přiřazuje mimohudební významy, pomocí jakéhosi vizuálně poetického podobenství:

„Měla by to být současně realistická hudba, jakási apoteóza tlupy k smrti uštvaných bývalých lidí, kteří se zoufale snaží někam se dostat. Ztratili již všechno - cit, rozum i naději. Jsou otrhaní, hubení, špinaví, s vytřeštěnými očima, téměř polozvířata; jak jdou, klopýtají a padají, ale přesto se snaží dostat se kupředu. Daří se jim to, ale aniž to vědí, chodí bez naděje na cokoli po elipse. Mají ve zbytcích svého mozku zakódované nějaké poselství, zbytky něčeho z dávných dob, a ty je táhnou kupředu, bohužel už beze smyslu (motiv na začátku). Druhá věta je chvíle bolestného

---

<sup>164</sup> tamtéž

<sup>165</sup> BLATNÝ, Pavel. *Pavel Blatný. für Graz. Partitura. Předmluva k tiskovému vydání partitury*. Praha-Bratislava: Editio Supraphon, 1968.

<sup>166</sup> Analytický komentář ke skladbě se nachází v recenzi na Karel Velebný Tribute Page.



klidu, kdy rozbitý člověk čeká na nosítkách, chvílemi zapomíná na bolest a vzpomíná v utlumeném polosnu. Konečně ve třetí větě se probouzí silný vztek, který se chvíli producíruje, aby nakonec podlehl - původní motiv triumfálně vítězí a zavalí všechno, neboť je neporazitelný. Na konec skladby zazní náznakem quasi hrana.<sup>167</sup>

Takto vzletně popsaný free jazz vnímám jako tendenci vyhnout se abstraktnímu hudebnímu vyjádření, které stojí samo o sobě bez mimohudebních významů. Podobnou snahu o vtisknutí mimohudebního významu experimentálním jazzovým skladbám jsme ostatně viděli i u Velebného skladeb, který některé z nich zamýšlel jako hudbu k filmu. Hnilička tak de facto vyhovuje požadavku Antonína Sychry na programnost v hudbě, která by neměla chybět ani ve skladbách třetím proudem.

Uvedený Hniličkův popis podle mého názoru nahrává teorii o české nedůvěře vůči umění pro umění, o snaze ospravedlnit experiment nějakým polidšťujícím prvkem, zkrátka se opět ukazuje jev, který nazývá Vladimír Lébl jako fixní ideové zdroje v českém prostředí – stírání hran extrému, antipatie vůči experimentování, odpor k senzualismu a k akcentaci smyslové účinnosti hudby.<sup>168</sup>

Jiný pohled nabízí saxofonista a redaktor Českého rozhlasu jazz Jakub Doležal, který je autorem recenze na Velebného album *SHQ – Karel Velebný PF 69*, o jehož natočení byl Velebný požádán producentem a majitelem vydavatelství ESP-disk Bernardem Stollmanem, který píše ve sleeve note desky, že Velebného požádal, aby „šel tak daleko, jak jen může.“<sup>169</sup>

Doležal upozorňuje na problematiku porovnávání souboru SHQ s afroamerickými muzikanty, kteří vycházeli z úplně jiného sociálního zázemí:

„Z čistě hudebního hlediska se samozřejmě můžeme snažit o porovnávání SHQ s Aylerem či Colemanem, ale můžeme také přihlédnout k tomu, že Albert Ayler byl americký černoš, který se (podobně jako Coltrane) snažil o protnutí jazzu se spiritualitou, nezářidka experimentoval např. s LSD. Členové Velebného kapely měli zcela jiné kulturně-společenské zázemí.“<sup>170</sup>

---

<sup>167</sup> Karel Velebný Tribute Page. [cit. 16.6.2020]. Dostupné z: <https://karelvelebny.cz/jan-pudlak-ztrata-nalezeneho-syna/>.

<sup>168</sup> Lébl, *Česká musica nova. Historické předpoklady a sociologie jevu. (Brněnské kolokvium 3. – 5. října 1983)*.

<sup>169</sup> Karel Velebný Tribute Page. [cit. 16.6.2020]. Dostupné z: <https://karelvelebny.cz/jakub-dolezal/>.

<sup>170</sup> tamtéž

Dává však zapravdu mým tezím, neboť píše, že Velebného „pojetí free-jazzu je tedy u SHQ poměrně strukturalizované, přes veškeré „výstřelky“ jsme stále v kontaktu s tradičnějšími způsoby hraní.“<sup>171</sup>

### **Shrnutí charakteristických rysů českého třetího proudu 60. let 20. století**

Česká „škola třetího proudu“ se odehrává převážně na poli komponování pro big band. Pokud jsme u Velebného pozorovali vnitřní modifikaci jazzu pomocí dodekafonie, vidíme podobné jevy ve skladbách pro big band Pavla Blatného, či Alexeje Frieda. Formální rámec bývá často zachován jako třídílná forma, kde dochází nejprve k představení hlavního hudebního materiálu, z něhož skladba vychází, poté následuje oblast improvizací, stylově vycházejících z free jazzu, i když zde byl nejméně pokus ze strany skladatele o vznesení požadavků na modifikaci improvizací jazyka sólisty, což jsme viděli u Blatného *Per orchestra Sintetica* a *Modelech*, ale také třeba v *Aktu* Alexeje Frieda.

Techniky Nové hudby zde plní funkci cesty úniku z konvence, avšak k zásadnímu překročení stylového rámce zde nedochází, neboť se pořád pohybujeme na poli tvorby pro big band, což je těleso, které svým zvukem vždy bude odkazovat na éru slavných big bandů Duka Ellingtona či Counta Basieho. Nikde se zde ani nesetkáváme s užitím jiného stylu v doprovodu rytmiky než toho swingového. Český třetí proud 60. let tedy pracuje s technikami Nové hudby jako s prvkem exotismu v nenarušeném stylovém rámci jazzového mainstreamu.

---

<sup>171</sup> tamtéž

## Třetí proud Gunthera Schullera a jeho charakteristické rysy ve vztahu k českému třetímu proudu

V následující kapitole krátce pojednám o charakteristických rysech třetího proudu v tvorbě ideového zakladatele tohoto směru Gunthera Schullera. Nejprve bych se zastavil u problematiky vymezení pojmu *Third stream*, jehož definice byla předmětem polemik v českém hudebně publicistickém psaní, a jak jsem ukázal v kapitole *Česká debata o třetím proudu v 60. letech 20. století*, tento pojem si v českém prostředí žil vlastním životem. Pojdme si tedy ukázat přesné znění Schullerových definic třetího proudu:

„*THIRD STREAM* is a way of composing, improvising, and performing that brings musics together rather than segregating them. It is a way of making music which holds that *all musics are created equal*, coexisting in a beautiful brotherhood/sisterhood of musics that complement and fructify each other. It is a global concept which allows the world's musics—written, improvised, handed-down, traditional, experimental—to come together, to learn from one another, to reflect human diversity and pluralism. It is the music of rapprochement, of *entente*—not of competition and confrontation. And it is the logical outcome of the American melting pot: *E pluribus unum*.“<sup>172</sup>

Tento popis vyšel roku 1981 v brožuře, která sloužila jako propagace katedry třetího proudu na New England Conservatory, kde byl Schuller ředitelem. Cílem třetího proudu je zde podle Schullera vytvoření syntetického stylu, v němž dochází k potvrzení rovnosti hudebních žánrů, jejichž soužití ve vzájemné pospolitosti v rámci jednoho díla je odrazem amerického kulturního pluralismu. Takto emotivně laděný vyjadřovací jazyk vidím jako pochopitelnou strategii vzhledem ke snaze o propagaci Schullerovy katedry třetího proudu.

Pozdější definici nalezneme ve slovníkovém hesle v *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, jehož autorem je z části také Schuller. Zde získáváme konkrétnější kontury jeho představy o tom, jak by měla taková syntéza vypadat:

„A term coined by Gunther Schuller, in a lecture at Brandeis University in 1957, for a type of music which, through improvisation or written composition or both, synthesizes the essential characteristics and techniques of contemporary Western art music and other musical traditions. At the heart of this concept is the notion that any music stands to profit from a confrontation with another; thus composers of Western art music can learn a great deal from the rhythmic

---

<sup>172</sup> Schuller, *Musings*. s. 119.

vitality and swing of jazz, while jazz musicians can find new avenues of development in the large-scale forms and complex tonal systems of classical music.“<sup>173</sup>

Hlavním cílem třetího proudu je tedy podle Schullera taková improvizovaná nebo psaná hudba, v níž dochází k syntéze technik soudobé západní hudby a „jiných hudebních tradic“, do nichž logicky spadá i jazz, neboť celé Schullerovo snažení v období 50. a 60. let se odehrávalo na poli syntézy Nové hudby a jazzu.

Nová hudba tedy představuje cestu, jak jazz zasadit do světa komplexity, skladebné architektury a nových barev, zatímco jazz má Nové hudbě otevřít cestu do světa spontánní improvizace a groovu (neboli rytmického cítění taneční či „etnické“ hudby). Pokud se v Československu vedla debata o tom, jestli syntéza má či nemá probíhat pouze mezi jazzem a Novou hudbou, či mezi jazzem a jakoukoli klasickou evropskou hudbou, rád bych zdůraznil, že Schuller sám vycházel z estetiky a hudebního materiálu druhé vídeňské školy, což v rámci dobové americké hudební kultury nebyl marginální aspekt, jak se dozvídáme z textu Davida Joynera:

„By the mid-1940s, the American composition community had divided loosely into two basic camps. The first group was the tonalists, those who followed the style of Stravinsky, Aaron Copland, and Bela Bartók. The second group had embraced and developed the atonal and twelve-tone practice of the "Second Viennese School" by Arnold Schoenberg, Anton Webern, and Alban Berg (Peysner 1987). By the 1950s, Schuller was firmly in the second group. The mainstream jazz community had tended to lean more toward the stylistic tendencies of the first group, [...].“<sup>174</sup>

Stylisticky vycházející z Druhé vídeňské školy, stal se Schuller také fascinovaným obdivovatelem Duka Ellingtona, což jej vedlo k postupnému přibližování se jazzové scéně, až se mu na přelomu let 1949 a 1950 podařilo dostat na pozici hornisty do ansámblu, který natáčel desku *Birth Of The Cool* pod vedením Milese Davise.

Toto angažmá však rozhodně neznamenalo pro Schullera žádný přerod v plně vybaveného jazzmana, který by dokázal improvizovat. Pokud Velebný stavěl svou definici na

---

<sup>173</sup> SCHULLER, Gunther. Third stream. In: Grove Music Online. 16. 10. 2013 [cit. 15.6.2020]. Dostupné z: <https://www-oxfordmusiconline-com.ezproxy3.nkp.cz/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002252527?rskey=vza79t&result=1>.

<sup>174</sup> Joyner, Analyzing third stream. s. 80.

předpokladu, že třetí proud píše výhradně jazzoví skladatelé, neměl tak v případě Schullera, kterého Velebný uváděl jako příklad,<sup>175</sup> pravdu:

„He was never a jazz stylist, nor was he involved in jazz as a full-time occupation; he understood it, transcribed it, conducted it, wrote about it, critiqued it, and documented it, but he was never an improviser or practitioner of the idiom in any real sense. Schuller's playing of jazz was limited to the notated score, the ensemble portions of the jazz performance. In the realm of composition, Schuller composed a series of serial classical works that incorporated jazz stylistic flavorings, [...]“<sup>176</sup>

Schullerovy skladby podle Joynera tedy fungují na principu ozdobení nebo ozvláštnění Nové hudby jazzovými prvky. Jako zářný příklad uvádí Schullerovu orchestrální skladbu *Seven Studies on Themes of Paul Klee* z roku 1959, zejména pak část *Little Blue Devil*. Zde se totiž hudba, která ve své struktuře vychází z novodobých skladebných technik, v jednom místě přerodí do swingového charakteru, který je dán typickým, avšak vykomponovaným, walkingem v kontrabasu a bicím doprovodem postaveným na klasických jazzových čtyřech. Celá skladba je plně vykomponovaná a není zde žádná improvizovaná pasáž. Swing v rytmické sekci tedy funguje jako určitý hudební materiál, kompoziční nástroj nebo také zvukový efekt, nikoli jako signál pro posluchače nebo i pro hráče, že se skladba přetavila do jiného žánru. Schuller zde tedy vytváří koláž jazzových a seriálních stylistických prvků.

Na podobné bázi fungují i jiné jeho skladby ze sledovaného období druhé poloviny 50. let a první poloviny 60. let. Toto období, které odpovídá datům vzniku Velebného třetiproudových skladeb, je chápáno Joynerem jako doba největšího rozkvětu třetího proudu v USA:

„Chronologically, I will view the period from the mid-1940s to the mid-1960s as the prime years for third-stream practice as Schuller originally saw it, noting the emergence of third stream from the context of bebop and West Coast jazz activities. I take the mid-1960s as the end of the third-stream era proper because, by that time, rock had so marginalized jazz and classical music that the issues and importance of the classical/jazz confluent effort came to be minimalized and so too, the musical activity that went with it.“<sup>177</sup>

---

<sup>175</sup> Viz kapitola *Česká debata o třetím proudu*.

<sup>176</sup> Joyner, *Analyzing third stream*. s. 78.

<sup>177</sup> Joyner, *Analyzing third stream*. s. 73.

V tomto období můžeme ono kolážovité řazení jazzových a seriálních prvků sledovat také ve skladbách *Variants* pro jazzový kvartet a orchestr z roku 1960, *Concertino* pro jazzový kvartet a orchestr z roku 1959, *Conversations* pro jazzový kvartet a smyčcový kvartet z roku 1959 a *Transformation* pro jazzové trio (klavír, kontrabas a bicí), trombon, lesní roh, klarinet, flétnu, fagot, tenorový saxofon, vibrafone a harfu z roku 1956.

U poslední jmenované skladby Schuller používá juxtapozici obou stylových vrstev, kdy v rámci postupné transformace ze seriální hudby do jazzové, znějí obě tyto vrstvy krátce přes sebe. Po zbytek skladby opět dochází k jejich, slovy Blatného, mozaikovitému střídání, což Schuller pojímá jako vyjádření vzájemné rovnocenné koexistence obou stylových světů:

„Thus, the intention in this piece was never to fuse jazz and classical elements into a totally new alloy, but rather to present them initially in succession—in peaceful coexistence—and later, in close, more competitive juxtaposition.“<sup>178</sup>

Patrný rozdíl oproti českému třetímu proudu je volba hudebních těles. Ve sledovaném období volí Schuller vždy neobvyklé nástrojové obsazení jako v případě skladby *Transformation* anebo volí kombinaci jazzového komba (trio, kvartet) a smyčcového kvartetu či symfonického orchestru. Oproti tomu Pavel Blatný a Karel Velebný realizují třetí proud vždy v rámci *jednotlivého interpretačního prostoru* – tedy big bandu či malého jazzového ansámblu, což bylo dáno zejména tehdejší kulturní nabídkou, kdy takovou hudbu byly ochotny realizovat právě big bandy či malé ansámbly (Krautgartnerův JOČR nebo Velebného S+HQ).

Schuller oproti Blatnému neklade na hráče nároky na změnu jejich improvizačního jazyka či techniky. Zatímco Blatný chtěl, aby hráči improvizovali na dvanáctitónovou řadu či jiný model, Schuller ponechává v improvizacích sólistům prostor pro jejich přirozené vyjadřování. Využívá charakteristického zvuku improvizačního jazyka konkrétního umělce jako například ve skladbě *Abstractions* pro altový saxofon, smyčcový kvartet, dva kontrabasy, kytaru a bicí z roku 1955. Skladatel zde využil charakteristického improvizačního jazyka Ornetta Colemana, který je vsazen do kontextu seriální hudby s cílem vyjádřit podobnost obou hudebních světů, která je však podle mého názoru jen vnější, neboť Coleman v improvizaci pochopitelně nedodržuje seriální postupy.

Oproti českému diskurzu, Schuller netrpěl obavami z násilného spojení neslučitelného a ani obavami z „podivných kříženců“.<sup>179</sup> Timbrová a seriální hudba v určitou chvíli jednoduše

---

<sup>178</sup> Schuller, *Musings*. s. 132.

<sup>179</sup> Viz kapitola *Česká debata o třetím proudu*.

přejde do jazzu a naopak. Prvky nové hudby a čistě jazzové prvky stojí spolu v koláži – tedy v rovnocenné koexistenci, o které Schuller často mluví.

Zato český třetí proud si klade cíl, jak pomocí Nové hudby modifikovat jazz jako takový. Blatný z pozice vážného skladatele mění určité charakteristické složky jazzu, jakými jsou forma, melodika, úloha rytmiky, způsob improvizace. Do všech těchto složek implementuje dodekafonii a aleatoriku, a to vše v rámci psaní pro big band. Podobně si počíná Velebný s malým jazzovým ansámblem, kde realizuje rozvinutou práci s dvanáctitónovou řadou, která však podléhá limitům, při zachování jazzově mainstreamového vnějšího charakteru hudby.

## Závěr

Na základě analýz Velebného skladeb třetího proudu a jejich porovnání s třetiproudovými díly jiných autorů ve sledovaném období 60. let jsem dospěl k poznatku, že Velebného třetí proud v sobě nese obecné charakteristické rysy českého třetího proudu sledovaného období, které jsou zároveň českým specifikem oproti americkému vzoru Gunthera Schullera.

Mezi tyto charakteristické rysy patří jev, který nazývám jako *vnitřní modifikace jazzu*, kdy dochází k přejímání různých kompozičních technik (dodekafonie – Velebný a Blatný, aleatorika a grafická notace – Blatný), pomocí nichž se přetváří melodická a harmonická složka jazzu při zachování swingového pulsu a tradičního jazzového obsazení, jakým je buď malé jazzové kombo nebo big band.

Oproti tomu Schuller ve sledovaném období používá jazz jako hudební materiál, kterým obohacuje slovník prostředků Nové hudby, kdy například orchestrální skladba, která začíná ve stylu druhé vídeňské školy postupně přejde do části se swingovým pulsem rytmiky. Improvizace u Schullera hraje podobnou roli, jako jsme viděli ve skladbě *Abstraction*, kde improvizací jazyk Ornetta Colemana je vsazen jako stavební materiál do Schullerovy seriální hudby a formálně je skladba rozčleněna na tři části, kdy střední část funguje jako Colemanova free kadence. Schuller tedy prvky dvou odlišných břehů nechává zaznívat vedle sebe, což je v souladu s jeho filozofií o bratrsko-sesterském soužití žánrů.

Naproti tomu v českém třetím proudu se vnitřní modifikace jazzu projevuje i tím, že skladatelé z břehu vážné hudby chtějí modifikovat jazzovou improvizaci jako takovou, a například Pavel Blatný vytváří pro improvizátora nový koncept improvizace na modely, což souvisí s českým jevem ve třetím proudu, který spočívá v udržení maximální kontroly skladatele nad výsledným tvarem. Tato pozorovaná vlastnost českých skladatelů třetího proudu je v souladu s požadavky českých kritiků, kteří akcentují kvalitu kompozičního řemesla.

Oproti akcentaci kompozičního řemesla pozoruji u české dobové kritiky rezervovaný postoj ke stylové syntéze, neboť, jak také vyplývá z kapitoly *Česká debata o třetím proudu v 60. letech 20. století*, zachovávání stylových mantinelů bylo v českém hudebním kulturním prostředí protežovanou estetickou hodnotou, a proto zde nedocházelo ke schullerovskému střídání stylů na ploše jedné skladby.

Princip exotismu pozorujeme u obou třetích proudů, amerického i českého, avšak rozdíl je právě v oné vnější a vnitřní modifikaci, Schuller nemodifikuje jazz, nýbrž jej používá jako vnější ozvláštnění Nové hudby, což však nevyplývá z jeho výroků o mírové koexistenci žánrů. Český třetí proud se naopak netají snahou o změnu – vylepšení daného žánru, což pozorujeme



jednak u Blatného, který chce zachránit Novou hudbu před jejím „oddalováním se skutečné hudbě“ pomocí spontaneity jazzových muzikantů, ale také u Velebného, který pomocí dodekafonie zachraňuje jazz před nudnou konvenčností, čemuž přitakávají kritici, když píší o překonání „zkonvencionalizovaného typu“ jazzové melodiky v *Budapešťské ruládě*.

V českém třetím proudu pak dále sleduji jev, kdy v souvislosti s experimentálními a avantgardními ambicemi jazzových muzikantů, ale také vážných skladatelů, dochází k užití volné improvizace, zejména pak té, která vychází z konceptu harmonodie Ornetta Colemana, kdy improvizátor tvoří s basovým walkingem improvizovaný kontrapunkt, v němž hráči nemusejí sledovat předem danou harmonii, nýbrž tuto harmonii improvizují v reálném čase na základě hudebního sluchu a vzájemné komunikace.

Český třetí proud si z toho ve sledovaném období bere pouze koncept volné improvizací linky sólisty s doprovodem rytmiky bez harmonického nástroje, avšak s ustálenou basovou linkou, která vychází například z dvanáctitónové řady. V některých skladbách sledujeme úplné rozvolnění všech melodických linek po stránce hudebního materiálu, zůstává však formální omezení improvizovaných ploch, což je podle mého názoru v souladu se snahou o udržení maximální kontroly skladatele nad výsledným tvarem skladby.

Všechny vlastnosti českého třetího proudu ve sledovaném období tak odpovídají Léblovým teoriím o fixních ideových zdrojích v české hudební kultuře, kde panovala nedůvěra vůči přílišným extrémům, samoučelným experimentům, abstraktním uměleckým projevům, které stojí jako nezávislý objekt nenavázaný na mimoumělecké odkazy, čemuž odpovídá i Hniličkova snaha přiřadit své free jazzové skladbě určitý příběhově-obrazový program a legitimizovat experimentální snažení pomocí nasazení polidšťující vrstvy. U Velebného sleduji podobnou snahu v souvislosti s jeho záměrem psát třetiproudové skladby s volnou improvizací pro film.

Ptáme-li se, jaké byly příčiny ochabnutí třetího proudu po 60. letech, u Blatného máme vysvětlení, které spočívalo v osobních důvodech a u Velebného podle mě hrálo roli kulturně-politické prostředí. I když podle mého názoru mohl Velebný ve vývoji českého třetího proudu sehrát významnou roli i později, nepříznivé vlivy nakonec stejně rozhodly o jeho odklonu od tohoto směru, což pozoruji na jeho výroku o starých vážených pánech v České filharmonii, kteří se posmívají seriální skladbě polského skladatele. Pro Velebného zjevně tito lidé představovali názorovou autoritu, neboť zde ještě mohla doznívat určitá hierarchie žánrů z 50. let a on jakožto „jenom“ jazzman neměl důvod oponovat členům národního orchestru, čemuž nahrávalo i Velebného estetické založení, které prostě tonalitu vidělo jako nepřekonatelné paradigma.

Všechny tyto faktory pak byly umocněny vývojem po roce 1968, kdy Velebný měl již zcela jiný cíl, jemuž jsem se blíže věnoval ve své bakalářské práci.<sup>180</sup> Tím cílem bylo zachování československé jazzové scény v politicky nepříznivém prostředí a její ovlivňování pomocí pedagogického působení, které akcentuje estetické hodnoty, které jsou v souladu s Velebného představou ideálního jazzového stylu.

---

<sup>180</sup> Pudlák, *Karel Velebný a jeho působení na českou jazzovou scénu v 70. a 80. letech 20. století*.

## Seznam literatury a online zdrojů

BLATNÝ, Pavel. Co může dát jazz novým kompozičním technikám. *Hudební rozhledy*. Praha: 1964, 17(18), 800-801.

BLATNÝ, Pavel. *Pavel Blatný. für Graz. Partitura. Předmluva k tiskovému vydání partitury*. Praha-Bratislava: Editio Supraphon, 1968.

BLATNÝ, Pavel. *Pavel Blatný. Per orchestra sintetica. Předmluva k tiskovému vydání partitury*. Praha-Bratislava: Editio Supraphon, 1971.

BLATNÝ, Pavel. *Pavel Blatný. 10'30". Předmluva k tiskovému vydání partitury*. Praha: Editio Supraphon, 1967.

DORŮŽKA, Lubomír. Dobrá reprezentace. *Melodie*. 1964: 2(10), 157.

DORŮŽKA, Lubomír. Jaromír Hnilička. In: Antonín Matzner, Ivan Poledňák, Igor Wasserberger. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. Část jmenná – československá scéna*. Praha: Editio Supraphon, 1990, 197-198.

DORŮŽKA, Lubomír: *Fialová koule jazzu. České jazzové konfese*. Praha: Panton, 1992. s. 69.

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

FORTE, Allen. *The Structure Of Atonal Music*. London, New Haven: Yale University Press, 1973.

GARRETT, Charles. New Thing. In: *Grove Music Online*. 13. 1. 2015 [cit. 15.6.2020].

Dostupné z:

<https://www.oxfordmusiconlinecom.ezproxy3.nkp.cz/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002276164?rskey=0Em0RY&result=1>.

HAMPL, Tomáš. *Průniky jazzu a soudobé kompozice v české hudbě 2. poloviny 20. století*. Praha, 2012. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy. Vedoucí práce Havelková, Tereza.

HAVELKA, František. *Pavel Blatný – představitel českého třetího proudu*. Olomouc, 2001. Disertační práce, Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, Katedra muzikologie. Vedoucí práce Poledňák, Ivan.

HORKÁ, Kateřina. *Možnosti syntézy jazzu a vážné hudby z pohledu současného skladatele*. Praha, 2019. Diplomová práce, Akademie múzických umění v Prahe, Hudební a taneční fakulta, Katedra skladby. Vedoucí práce Filas, Juraj.

HURNÍK, Ilja. Schůzka Pana s Apollónem. *Hudební rozhledy*. Praha: 1963, **16**(3), 126-127.

JOYNER, David. Analyzing third stream. *Contemporary Music Review*. 2000, **19**(1), 63-87.

Karel Velebný Tribute Page. [cit. 16.6.2020]. Dostupné z:

<https://karelvelebny.cz>

LÉBL, Vladimír. *Česká musica nova. Historické předpoklady a sociologie jevu. (Brněnské kolokvium 3. – 5. října 1983)*. Strojopis ze soukromého vlastnictví PhDr. Miroslava Pudláka, CSc.

LÉBL, Vladimír. Československý jazz 1963. *Hudební rozhledy*. Praha: 1965, **18**(1), 30.

LÉBL, Vladimír. Klinické nálezy. *Konfrontace*. Praha: 1969, (2), 14-17.

LOSADA, C. Catherina. Complex Multiplication, Structure, and Process: Harmony and Form in Boulez's Structures II. *Music Theory Spectrum*. Oxford University Press: 2014, **36**(1), 86-120.

MATZNER, Antonín. Jazz – součást umění naší doby. In: *Taneční hudba a jazz 1966-67*. Praha: Supraphon 1967, 95-113.

MATZNER, Antonín. Třetí proud. In: Antonín Matzner, Ivan Poledňák, Igor Wasserberger. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Část věcná. Praha: Editio Supraphon, 1990, 353.

MATZNER, Antonín. Třetí proud. *Hudební rozhledy*. Praha: 1964, **17**(21), 937-939.

MATZNER, Antonín. Třetí proud a Pavel Blatný. *Hudební rozhledy*. Praha: 1965, **18**(4), 162-163.

NĚMEČKOVÁ, Milena. *Koncertní a gramofonová dramaturgie České filharmonie v letech 1948-1968 v kontextu dobového hudebního života*. Praha, 2008. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy. Vedoucí práce Slavický, Milan.

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

POLEDŇÁK, Ivan. Fried, Alexej. In: Antonín Matzner, Ivan Poledňák, Igor Wasserberger. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Část jmenná – československá scéna. Praha: Editio Supraphon, 1990. s. 147-150.

POLEDŇÁK, Ivan. Karel Velebný. In: *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. 19.1.2009 [cit. 15.6.2020]. Dostupné z: [https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&task=record.record\\_detail&id=1838](https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=1838).

POLEDŇÁK, Ivan. Karel Velebný. In: Antonín Matzner, Ivan Poledňák, Igor Wasserberger. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Část jmenná – československá scéna. Praha: Editio Supraphon, 1990, 586-589.

POLEDŇÁK, Ivan. *Pavel Blatný. Koncert pro jazzový orchestr (1961-64). Předmluva k tiskovému vydání partitury*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966.

POLEDŇÁK, Ivan. Na okraj stylové problematiky našeho jazzu. SHQ – nový soubor, nová orientace. *Hudební rozhledy*. 1964: 17(1), 30-32.

PUDLÁK, Jan. *Karel Velebný a jeho působení na českou jazzovou scénu v 70. a 80. letech 20. století*. Praha, 2017. Bakalářská práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy. Vedoucí práce Zdrálek, Vít.

*Rodinná kronika*. Booklet k CD. Indies Happy Trails Records, 2016.

SCHMIDT, Andrzej. *Historia jazzu*. Lublin: Polihymnia, 2009.

SCHULLER, Gunther. Third stream. In: *Grove Music Online*. 16. 10. 2013 [cit. 15.6.2020].

Dostupné z:

<https://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy3.nkp.cz/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002252527?rskey=vza79t&result=1>.

SCHULLER, Gunther. *Musings; the musical worlds of Gunther Schuller*. New York: Oxford University Press, 1986.

STEINMETZ, Karel. Blatný, Pavel. In: *Grove Music Online*. 28. 3. 2019 [cit. 5.6.2020].

Dostupné z:

<https://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy3.nkp.cz/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003257?rskey=aDhnEL>.

SYCHRA, Antonín. O třetím proudu a o lecčems jiném. *Hudební rozhledy*. Praha: 1964, 17(22), 980.

TITZL, Stanislav. *Československý jazz 1966*. Komentář k albu. Supraphonline.cz, ©2020. [16.6.2020].

Dostupné z: <https://www.supraphonline.cz/album/4435-ceskoslovensky-jazz-1966>.

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

VOLEK, Jaroslav. Čtyři krátké úvahy na okraj festivalu. *Hudební rozhledy*. Praha: 1964, 17(22), 978-980.

## Seznam pramenů

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

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

*Akt*. Rukopisná partitura, Archiv Českého rozhlasu.

*Jazzový trojkoncert pro flétnu, klarinet, lesní roh a orchestr*. Rukopisná partitura. Knihovna Hudebního informačního střediska.

*Budapešťská ruláda*, rukopisné nástrojové party poskytnuté Barborou Velebnou jako fotokopie skrze mobilní aplikaci Whatsapp.

*Pět dodeka*, rukopisné nástrojové party, datace neuvedena, pramen S1/432, pozůstalost.



# Příloha I

## Pět Dodeka

Karel Velebný

(1) *pomalu*

Flute

Bass Clarinet

Trombone

Guitar/Clarinet

Bass

*mp* *f*

*arco* *pizz.*

5

Fl.

B. Cl.

Tuba

Gtr.

Cb.

*f*

2/8 (2) Double time

Fl.

B. Cl.

Tuba

Gtr.

Cb.

8

8

8

12

Fl.

B. Cl.

Tuba

Gtr.

Cb.

12

12

12

16

Fl.

B. Cl.

Tuba

Gtr.

Cb.

first time only

20

(3) Half

Fl.

B. Cl.

Tuba

Gtr. *mp*

Cb. arco

4/25 Double (4)

Fl. 25 Double

B. Cl. 25 *rit.*

Tuba 25 *p*

Gtr. 25 *f* *rit.*

Cb. 25

Fl. 29

B. Cl. 29

Tuba 29

Gtr. 29 *p* *p*

Cb. 29

(5)

34

Fl.

B. Cl.

Tuba

Gtr.

Cb.

10 6 7 2 0 4 5 11 1 8 9 3

*f* *ff*

39

Fl.

B. Cl.

Tuba

Gtr.

Cb.

*mp* *sfz* *sfz* *p*

L. H. arco

za kobylkou na D

# Příloha II

## Budapešť'ská ruláda

Score

Karel Velebný

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Tenor Sax. 1, Baritone Sax., Drum Set, Guitar, and Contrabass. The second system includes parts for T. Sax. 1, B. Sax., D. S., Gtr., and Cb. The score is in 4/4 time and features various dynamics and articulations.

**System 1:**

- Tenor Sax. 1:** Starts with a forte (*f*) melody, then rests, and returns with a piano (*p*) melody.
- Baritone Sax.:** Mirrors the Tenor Sax. 1 part with forte (*f*) and piano (*p*) dynamics.
- Drum Set:** Features a strong backbeat with dynamics *f*, *pp*, and *mf*. Includes a hi-hat section.
- Guitar:** Provides harmonic support with dynamics *pp* and a *D<sup>b</sup>7* chord.
- Contrabass:** Provides a steady bass line.

**System 2:**

- T. Sax. 1:** Features a melodic line with dynamics *ff*, *mf*, and *f*. Includes a triplet of eighth notes.
- B. Sax.:** Mirrors the Tenor Sax. 1 part with dynamics *ff*, *mf*, and *f*. Includes a triplet of eighth notes.
- D. S.:** Continues the drum pattern with dynamics *mf* and *f*. Includes a triplet of eighth notes.
- Gtr.:** Provides harmonic support with dynamics *mf* and *f*. Includes a triplet of eighth notes.
- Cb.:** Provides a steady bass line.

2  
9

T. Sx. 1

B. Sx.

D. S.

Gtr.

Cb.

*pp*

*pp*

*pp*

B<sup>b</sup>7 C7 B<sup>b</sup>7 A<sup>b</sup>7 G<sup>b</sup>7 F7

B<sup>b</sup>7 C7 B<sup>b</sup>7 A<sup>b</sup>7 G<sup>b</sup>7 F7

13

T. Sx. 1

B. Sx.

D. S.

Gtr.

Cb.

*ff*

*ff*

*mf* *f*

B<sup>b</sup>7 A7

B<sup>b</sup>7 A7

17 solos 4x

T. Sx. 1

B. Sx.

D. S.

Gtr.

Cb.

*D.C. al Coda after the last solo*

*D.C. al Coda after the last solo*

*D.C. al Coda after the last solo*

*D.C. al Coda after the last solo*

*D.C. al Coda after the last solo*

*D.C. al Coda after the last solo*

21

T. Sx. 1

B. Sx.

D. S.

Gtr.

Cb.

*Play the interlude between every solo*

*Play the interlude between every solo*

*Play the interlude between every solo*

*Play the interlude between every solo*

*Play the interlude between every solo*

*Play the interlude between every solo*

hi-hat



4  
25

T. Sx. 1

B. Sx.

D. S.

Gtr.

Cb.

25

solo ad lib.

25

25

25

Go for other solos

Go for other solos

Go for other solos

Go for other solos

Go for other solos

29

T. Sx. 1

B. Sx.

D. S.

Gtr.

Cb.

29

29

29

29

*ff*

*ff*

8<sup>va</sup>-----

Go for other solos