

Prezentace diplomové práce Třetí proud na repertoáru Orchestru Gustava Broma

Ve své magisterské diplomové práci částečně navážu na téma své bakalářské diplomové práce. Věnoval jsem se osobě a skladbám Oldřicha Blahy, brněnského pianisty a skladatele, působícího několik let v Orchestru Gustava Broma a pozdějšího redaktora brněnského rozhlasu. V této práci jsem se dostal i ke skladbám tzv. Třetího proudu, které mne zaujaly, a chtěl bych se jim věnovat i ve své magisterské diplomové práci.

Hlavním tématem bude definice třetího proudu a na analýzách konkrétních skladeb Bromova orchestru doklad toho, co si vybrané skladby berou z hudby artificiální, resp. jazzové. Kromě toho se budu věnovat prostředí, ze kterého brněnský třetí proud vznikl, a v jakém prostředí přetrvával. Myslím si, že zajímavé výsledky by mohly přinést analýzy skladeb, které psaly dva různé skladatelské okruhy. Na jedné straně stojí autoři spíše artificiální hudby (Blatný, možná Zámečnick), na druhé pak „Bromovci“ (Hnilička, Blaha...), působící jak skladatelsky, tak i aranžérsky.

Z hlediska pramenů bude práce podložena jednak odbornými publikacemi z pera českých (resp. československých) a zahraničních autorů, dále pak konkrétními analýzami hudebních děl. Ty chci získat od autorů samotných, pokusím se také proniknout do archivu Orchestru Gustava Broma, případně do archivu Českého rozhlasu Brno. Rád bych se osobně setkal s autory skladeb a zeptal se jich na jejich tvůrčí postoj a užitou skladebnou techniku. Problematika třetího proudu je zatím, pokud je mi známo, neprobádaná. Existují pouze biografie autorů, kteří hudbu třetího proudu psali (Hnilička, Blatný, Blaha). Budou jistě dalším pramenem v mém bádání. Zde je obsah mé práce.

Obsah:

1. úvod
2. K otázce terminologie
3. Umělecko historický exkurz do Brna 60. let 20. století
4. Reflexe skladeb třetího proudu hraných Orchestrem Gustava Broma v tisku a literatuře
5. Analýzy skladeb
6. Závěr

Momentálně jsem ve fázi sběru materiálu a zpracovávání dílčích kapitol. Největší část práce mne čeká v letních měsících, kdy na ni budu mít více času. Diplomovou práci budu odevzdávat až v listopadu 2010, do té doby jistě dojde i k úpravám stávajících textů. Pro prezentaci na diplomovém semináři jsem si připravil kapitolu K otázce terminologie.

2. K otázce terminologie

Pro správné pochopení dané problematiky je nejprve nutné definovat si některé důležité termíny, které budu v práci užívat. Nebudu se jednotlivým pojmům věnovat do nejjemnějších nuancí, pokusím se co nejstručněji a nejjasněji podat definici, která se bude opírat o vědecky verifikované a užívané definice erudovaných autorů. Myslím si, že jedním z hlavních problémů české hudební vědy a české veřejnosti je určitá nedůvěra vůči termínům, které čeští teoretikové vytvořili. U termínů týkajících se výzkumů hudby vzniklé do počátku 20. století, či spíše konce století 19., není tento problém, dle mého názoru, tak marginální jako u termínů týkajících se hudby 20. století. Během výzkumů vznikla řada vynikajících termínů, přesto však neustále nalézáme mantinely, které je omezují.

Prvním problémem, se kterým jsem se setkal, je definice hudby, kterou jsem na předcházejících řádcích „lišácky“ nazval hudba vzniklá do konce 19. století. V česku se již poměrně silně usídlily výrazy „artifiziální“ x „nonartifiziální“ hudba, se kterými já osobně také poměrně často operuji, ovšem z vlastní zkušenosti mohu říci, že laickou veřejností nejsou dosud přijímány. Vystává i další problém, kdy si myslím, že se výraz artifiziální hudba dá užít i pro hudbu jazzovou, chápu ho tedy spíše jako označení způsobu užívání hudby, resp. přijímání hudby posluchačem. Nevidím žádný větší rozdíl v tom, jestli posluchač sedí a naslouchá koncertu České filharmonie hrající například Dvořákovu symfonii, nebo jazzovému kvartetu v koncertním prostředí (např. série vynikajících koncertů Jazz na hradě, pořádaná Správou pražského hradu a Kanceláří prezidenta republiky). Samozřejmě reakce publika jsou poněkud odlišné, zatímco jazzový sólista sklídí po „chorusu“ potlesk takřka vždy, na filharmonii je něco takového nemožné, hudební zážitek však mohou mít obě skupiny stejný. Po stránce kompoziční a formální je třeba si uvědomit rozlehlost jazzové látky. 20. století, jak píší pánové Hrabal a Menzel je století zkracování, zkracují se vzdálenosti a zkracují se i skladby. Opravdu jsou z hlediska tektoniky (nikoliv materiálové rozlehlosti a motivické práce) klasické symfonie, barokní sonáty, či jazzové skladby tak odlišné? Zpočátku možná jazzová hudba byla ryze neartifiziální záležitostí, ale dnes už je chápána zcela jinak. Jak je to tedy s tou hudbou artifiziální a neartifiziální?

Ivan Poledňák nám ukazuje další možné termíny, které mohou hudbu dělit podobně jako artifiziální x neartifiziální. *„Výraz „nonartifiziální hudba“ je protipólem výrazu „artifiziální hudba“ a oba výrazy vlastně pojmenovávají běžnou zkušenost každého člověka, že totiž při vší složitosti univerza hudby se přece jenom rýsují jakési dvě základní oblasti či sféry. Dvojice artifiziální hudba x neartifiziální hudba (...), zjednodušeně řečeno, nahrazuje tradičnější a méně přesné vyjádření dané polaroty pomocí termínů vysoké x nízké umění (toto pojmenování se uplatňovalo zejména ve starší folkloristice), hudba vážná x hudba zábavná (to je stále velmi rozšířené pragmatické členění a pojmenování, přičemž v cizině se mnohdy užívá zkratkovitého německého označení E-Musik x U-Musik, tj. ernste Musik x Unterhaltungsmusik), hudba umělecká x hudba populární (dnes ve světě a*

zvláště v anglosaských zemích nejběžnější označení dané polarizace – art music x populár music), hudba umělecká x hudba bytová (u ruského hudebního teoretika Borise Vladimiroviče Asafjeva a dalších autorů; z ruského slova byt = životní způsob, u nás používáno v odborné publicistice hlavně v padesátých a šedesátých letech), Darbietungsmusik x Umganagsmusik (u německého hudebního historika Heinricha Besselera; Darbietung = výkon, vystoupení, představení, Umgang = obcování, běžný hovorový styk), artifizielle Musik x funktionale Musik (u zmíněného již H. H. Eggebrechta).¹ Pro historickou polarizaci hudby se ve své práci budu držet termínů hudba klasická a hudba jazzová. Hudbou klasickou budu chápat hudbu vzniklou před rokem 1900 a hranou na koncertních pódiiích a také hudbu 20. století primárně psanou pro koncertní provádění. Hudbou jazzovou pak budu chápat jako hudbu jazzového okruhu, resp. všechny odnože jazzu, kromě rocku a populární hudby, ve smyslu tržní populární hudby. Dalším termínem pak bude moderní umělecká hudba, kterou budu užívat pro označení universa hudby vzniklé ve 20. století, pokud nebudu mluvit o konkrétních „– ismech“.

Nyní se budu věnovat otázce co to hudba jazzová, respektive jazz je. V první fázi byl jazz hudbou obyčejných lidí. Vznikl z worksongů, tedy pracovních písní černochů, které zpívali při své těžké práci na plantážích, ze spirituálů, kterými v neděli v kostele velebili svého pána, z blues, písní ve kterých plakali nad svým osudem a svěřovali se se svými stesky a také z ragtimu (ragged time – potrhaný rytmus), specifického stylu hry na klavír. Někde ve splynutí těchto hudebních prvků spolu s africkými rytmy předků a přivezenou evropskou hudební kulturou vznikl jazz, specifický žánr hudby, jež si získal miliony posluchačů po celém světě. S příchodem swingových kapel se jazzová hudba začíná ubírat komerčním směrem, ale stále zde můžeme nalézt světlé výjimky autorů, kteří se snaží o umělecký charakter hudby. Jde například o Paula Whitemana, Stana Kentona či George Gerschwina. Myslím si, že někde zde lze hovořit o prvních spojeních moderní umělecké, klasické a jazzové hudby. Tato spolupráce se pak prolíná dějinami hudby dodnes, kdy se navzájem nechávají tou či onou hudbou inspirovat a ovlivňovat skladatelé obou břehů. Dle mého lze hudbou uměleckou nazvat i skladby ryze jazzových osobností typu Milese Davise, Chicka Coreya a dalších.

Nejdůležitějším výrazem v mé práci, který je nutno ozřejmit je výraz third stream (třetí proud), měl naznačit jakousi novou syntézu mezi prvním proudem (jazz) a druhým proudem (umělecká hudba). Jeho autorem je skladatel, teoretik a pedagog Gunther Schuller, který jej zřejmě poprvé užil na Brandeis university ve městě Waltham, ve státě Massachusetts v USA v roce 1957. Podle něj měl označovat typ hudby, který improvizací, psanou komposicí nebo obojím spojuje základní charakteristiky a techniky současné západní umělecké hudby a dalších hudebních tradicí. Doslova píše: „ *Third stream. A term (...), for a type of music which through improvisation or written composition or both, synthesizes the essentials characteristics and techniques of contemporary Western art music and other music 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*

¹ Poledňák, Ivan: Úvod do problematiky hudby jazzového okruhu, str. 9

*great deal from a rhythmic vitality and swing of jazz, while jazz musicians can find a new avenue of development in the large scale forms and complex tonal systems of classical music.*² Hlavní myšlenkou Schullerova konceptu je to, že autoři klasické hudby se mohou v jazzové hudbě inspirovat její rytmikou a nábojem, autoři jazzu mohou nalézt rozvinutí hudby ve velkých formách a v tonálním systému hudby klasické. Zde má zřejmě Schuller namysli 12-ti a více tónové systémy užívané v moderní klasické hudbě.

Závěrem této kapitoly je to, že žezlo neartificiální hudby, tedy hudby vzniklé, bez uměleckých ambic, pouze k užitku posluchače přebírá čím dál více po jazzové hudbě hudba populární, která z jazzové hudby sice částečně pramení, ale není dle mého názoru, alespoň ve většině případů, tak sofistikovaná jako hudba jazzová. Myslím si, že striktní dělení hudby na uměleckou a neuměleckou vede posluchače a potažmo i teoretiky k určitým pózám. Krásným příkladem je, T. W. Adorno, který jazz neměl rád, otázkou zůstává, nakolik jazz chápal pouze jako hudbu určenou v jazzových klubech k poslechu při rozhovoru či konzumaci občerstvení. V celých dějinách lidstva, od určité úrovně rozumu a vnímání člověka, byla jistě polarita mezi hudbou artificiální a neartificiální. Dnes už například Telemanovu Taffelmusik bereme jako hudbu k poslechu s vysokým uměleckým potencionálem a neznám člověka který by u ní obědval, v době jejího vzniku tomu bylo jinak, o věcech které se děly v Itálii při barokní opeře v ložích se raději ani zmiňovat nebudu. Jazz lze, dle mého soudu již nyní považovat za hudbu artificiální, případně ve velmi brzké době ho tak považovat budeme, je třeba však rozlišovat konkrétní jazzové produkce (prostředí, interprety atd.) a konkrétní sociální složení obecnstva.

vypracoval: Bc. Michal Bobák, dipl. um.

² Schuller, Gunther: The new grove Dictionary of music and musicians, second edition, volume 25, str. 401