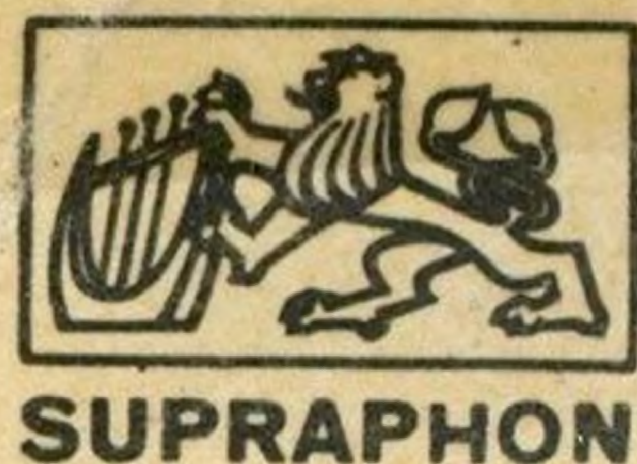




33 1/3

MONO 0 10 1014
STEREO 1 10 1014

GRAMOFONOVÝ KLUB 1970

JAZZ A VÁŽNÁ HUDBA IV.

BOHUSLAV
MARTINŮJAZZOVÁ SUITA (Jazz-Suite)
pro 11 nástrojů1. Prélude — 2. Blues — 3. Boston — 4. Finale
ZDENĚK JÍLEK - klavír a čl. SYMFONICKÉHO
ORCHESTRU HL. M. PRAHY (FOK)(Miroslav Laštovka a Josef Kratochvíl - housle,
Josef Brabec - viola, Pavel Verner - hoboje, Josef Vokatý -
klarinet, Otto Sluka - fagot, Jaroslav Škorna
a Antonín Müller - trubky, Jaroslav Lisý,
František Jonák a Norbert Madas - trombóny,
řídí ZBYNĚK VOSTŘÁKKUCHYŇSKÁ REVUE
(La revue de cuisine)Prologue — Tango — Charleston — Final
KAREL DLOUHÝ - klarinet, JIŘÍ FORMÁČEK -
fagot, VÁCLAV JUNEK - trubka, BRUNO BĚLČÍK -
housle, MILOŠ SÁDLO - violoncello,
FRANTIŠEK RAUCH - klavír

SEXTET pro klavír a dechové nástroje

1. Prélude — 2. Adagio — 3. Scherzo
(I. Divertimento) — 4. Blues
(II. Divertimento) — 5. FinaleJAN PANENKA - klavír a PRAŽSKÉ DECHOVÉ
KVINTETO (Jan Hecl - flétna, Miloslav Hašek - hoboje,
Jiří Štengl - klarinet, Karel Bidlo - I. fagot,
Josef Slanička - II. fagot)SHIMMY FOXTROT z baletní komedie
Kdo je na světě nejmnocnější?SYMFONICKÝ ORCHESTR HL. M. PRAHY (FOK),
řídí ZBYNĚK VOSTŘÁK

LE JAZZ pro orchestr a zpěv

Čl. SBORU LUBOMÍRA PÁNKA (Svatava Černá,
Lubomír Pánek a Zdeněk Pulec)SYMFONICKÝ ORCHESTR HL. M. PRAHY (FOK),
řídí ZBYNĚK VOSTŘÁKHudební režie dr. Eduard Herzog (Jazzová suite, Kuchyňská revue,
Shimmy foxtrot, Le Jazz) a Jaroslav Krček (Sextet)
Zvuková režie František Burda (Jazzová revue, Shimmy foxtrot, Le Jazz)
a Miloslav Kulhan (Kuchyňská revue, Sextet)
Technická spolupráce Jaroslav Zach
Nahráno 25.-28. února 1969 (Kuchyňská revue), 22. a 23. ledna 1970
(Sextet), 24. a 25. června 1971 (ostatní) v pražském studiu Domovina

© JAROSLAV MIHULE 1971

COVER © LADISLAV RADA 1971

Není zcela vyloučeno, že by byl Bohuslav Martinů protestoval, kdyby byl tento gramofonový snímek dán do prodeje v padesátých letech. V té době vyjadřoval totiž dosti často v dopisech přátelům upřímnou nechuť nad oživováním těch svých skladeb, jež považoval za překonanou historii. Chtěl se doma představit především svými nejlepšími zralými skladbami, tehdy u nás z velké části neznámými; již tenkrát však překročil mez, za níž autor přestává být jediným pánem nad svým dílem (a mnohdy i soukromím), a chtěl nechtěl musí dovolit naléhající veřejnosti nahlédnout snad vůbec do všeho — byt' šlo o nezdařený kompoziční pokus, odhozenou skicu nebo školní úkol s gramatickými chybami. Stinnou stránku slávy může vyvážit pouze vědomí, že bylo dosaženo vrcholné mety — neboť zřejmě jen díky jiným, nepopíratelným a neotřesitelným hodnotám umělecké tvorby stávají se posléze zajímavými i školní úlohy.

Gramofonový snímek, který máte před sebou, přináší výběr skladeb, z nichž žádná neměla podstatný vliv na to, abychom dnes jméno Martinů slyšeli v čestném sousedství trojice Smetana — Dvořák — Janáček. Ukazují Mistrovi tvář ve světle téměř neznámém jako svérázný dokument krátkého období, v němž zasáhla Martinů vlna jazzu. Jak máme tomuto mnohoznačnému pojmu rozumět, ukazuje výstižně například sama skladba LE JAZZ (komp. v Paříži 1928): není tu mnoho společného s autentickým zaoceánským jazzem, ale ani se symfonickou hudbou. Zato je to brilantní ukázka (nepochybně žertovné) parafráze stylu *sweet-music*, tedy oné větve americké hudby, jak ji ve dvacátých letech přivezl do Evropy Paul Whiteman, včetně sladkých melodií, paralelních septakordů v blokové instrumentaci nástrojových skupin, naleštěných saxofonů a bílých fraků. Le Jazz vyvolává asociaci kapely Jaroslava Ježka a ve spojení s představou Martinů symfonika, tvůrce Julietty, Gilgameše nebo pěvce Vysočiny je skladbou vysloveně šokující. Martinů tu vystupuje jako enfant terrible, k čemuž ostatně vybízela celá atmosféra dvacátých let v Paříži. Shodou okolností se jeho hold jazzu překrývá s obdobím citového vzplanutí: v roce 1926 poznává mladou Francouzku Charlottu Quennehenovou, s níž po pěti letech uzavírá v Paříži sňatek, a ve stejném čase zmizí i jazzové inspirace. V předmluvě k baletnímu libretu Kdo je na světě nejmnocnější sděluje skladatelův přítel Vítězslav Nezval zapálenými slovy avantgardního manifestu perspektivu umění této vzrušené doby: „Budeme studovat možnosti nového baletu na ulici, v manéžích a tančírnách, všude tam, kde je pohyb přirozeně exponován. Budeme hledat jeho bezprostřední projevy na fotbalových či boxerských zápasech...“ (Vzpomeňme na skladatelův Half-Time a La Bagarre!) „Ale akrobatika se neprojevuje jen na provaze. Přejít velkoměstskou ulici! Kolik se tu vyskytá překážek. Dověst uplatnit svůj rytmus a svůj směr mezi chaosem rytmů, směrů, cílů, rychlostí. Je k tomu potřebí obratnosti a vynalézavosti, jako chceme-li střelit do vajíčka nad vodotryskem...“ V baletu Kdo je na světě nejmnocnější (1925 premiéra v Brně, komp. kolem roku 1922 na námět Rudyarda Kiplinga) se už objevily rytmy tehdy módních společenských („jazzových“) tanců, jmenovitě s foxtrotem spřízněné SHIMMY, uplatněné rovněž např. Hindemithem v klavírní suítě „1922“. Partitura baletu ukázala však i na změnu v celkovém postoji, dotud silně zatíženém sladkobolným či zas patetickým pozdním romantismem. Odchod Bohuslava Martinů do Paříže (1923) tuto novou orientaci usnadnil i uspil.

Bylo jen logické, že v revizi hodnot na sebe strhl pozornost i jazz — v jeho dosti neurčitě chápané evropské verzi oněch let. O tom, jaké místo mu Martinů tehdy ve své tvorbě postoupil, nelze kupodivu usuzovat podle žádné z jeho autobiografických statí. O jazzovém období tu není ani zmínka; šlo o epizodu krátkou a pro hlavní linii jeho vývoje podružnou. Nicméně se tu nabízela — stejně jako už kdysi v roce 1908 Claude Debussy v Dětském koutku (Goliwogg's Cake-walk) nebo později v Preludiích (Minstrelové, Generál Lavine — excentrik) — inspirace v neotřelých synkopách a přitažlivých rytmech černošských cake-walks, později bostonů, charlestonu, bluesu atd. A víceméně bez velkého rozlišování i v oblasti latinsko-americké na čele s tangem a rumbou. Bezesporu nejšťastnějším způsobem pronikl Martinů do tohoto hudebního prostředí baletem podle námětu Jarmily Kröschlové KUCHYŇSKÁ REVUE (1927), kde moderní taneční prvky organicky spoluutvářejí jiskrný vtip celého díla a jeho svěží muzikantství upoutává i v suitové verzi (s částmi Prolog, Tango, Charleston a Finale). Vedle zmíněných baletů jsou jazzovými prvky ovlivňovány i první skladatelovy opery — především Slzy nože a Tři přání; když v roce 1928 byly pořadatelem fes-



tivalu Slzy nože odmítnuty pro problematické libreto, zúčastnil se ho Martinů komorní JAZZOVOU SUITOU (Preludium — Blues — Boston — Finale), složenou ad hoc s pohotovostí jemu vlastní. Z řady komorních děl, která jsou jednou více, podruhé méně poznamenána experimentálním laděním těchto let, utkvěl skladateli v mysli příznačným způsobem SEXTET PRO KLAVÍR A DECHOVÉ NÁSTROJE (1929). V roce 1958 píše totiž svému životopisci Miloši Šafránkovi, jak doufá, „že se ztratí a že nikdy nebude hrán...“ Klavírní Trois esquisses de danses modernes (1927), první s ohlasem bluesového charakteru, druhá tanga a třetí rumbly, znamenají drobné miniatury, rozvíjející jazzový (nebo lépe: taneční) námět v jeho koncertní stylizaci. V člancích pro české hudební listy podal Martinů i své umělecké vyznání zaměřené k jazzu: kryje se s jeho kompoziční praxí zcela přesně. „Účinky jazzu“ — Martinů užívá dobového označení „jazz-band“ — a jeho objevení se není náhodné v této době se zmnoženou činností, spěchem a zvýšeným rytmem. Je to jeden z požadavků současného chování. Nepřetržitý tep malých not jazzu, tato jednotnost v chaosu rytmů zachycuje prudkost a nervóznost doby a není divu, že téměř všichni mladí vzali tento projev za svůj. V tom ohledu vykonal jazz svoji úlohu, zvláště ve Francii; zbavil melodii onoho sentimentalismu, vrhl se však na cestu přímo opačnou přílišným akcentováním rytmu... Nejcennější je na tom odvahy, s jakou se tito mladí vrhli do zápasu. Klasifikovati tento směr, který vlastně teprve začal (psáno 1925), není možno. Budoucnost ukáže, co v tom bylo pravdivé a co falešné. Můžeme sledovat jen to, co nám tato hudba dává nového, co by mělo účinky a vztahy k našemu projevu. A tu je možno říci, že toho není mnoho.“ Názor, který vystihuje věrně situaci skladatele typu Bohuslava Martinů. Nepřechází okolo jazzu mlčky ani s přezíráním, nýbrž bere jej jako historický a zajímavý fakt, který je však třeba kriticky poměřovat uměleckými záměry, k nimž bude perspektivně směřovat. S výsledkem, že v jeho originální tvorbě bude mít tento druh hudebního projevu jen omezený význam. „Prvky jazzu přecházejí znenáhla do symfonické tvorby, sledující cestu všech forem dřívějších,“ píše Martinů roku 1925 na jiném místě. „Tak, procházející tvůrčím procesem, tvoří novou formu. Jako u nás polka. Ovšem rozdíl je ten, že Smetana nepsal polku tak, jak ji slyšel někde na vsi při muzice, kdežto většina francouzských modernistů píše docela obyčejné foxtrotty atd., skoro právě tytéž, které slyšíme v baru, a mnohdy i horší. Vezmeme-li Stravinského, který poprvé užil těchto forem, vidíme, jakým způsobem ovládá rytmickou stránku díla, co tvoří nového a jak stojí nad tímto rytmickým chaosem. Tak u něho nepřevládají jen vlivy jazzu, nýbrž — a snad více — slovanská rytmička. Myslím často na úžasné pregnantní rytmy našich slovanských písní, na písně slovenské, na jejich charakteristický rytmický doprovod nástrojový, a zdá se mi, že není nám třeba se uchýlovat k jazzu. Ale nicméně nemohu popřít jeho úlohu v celkovém proudu, kterým se bere život, jenž si diktuje vše, co potřebuje k svému výrazu.“

Jaroslav Mihule