

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Hudební umění

Klavír - jazz

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**DÍLO ERWINA SCHULHOFFA OVLIVNĚNÉ JAZZEM**

**BcA. Ondřej Kabrna**

Vedoucí práce : odb. as. Karel Růžička

Oponent práce: BcA. Jaromír Honzák

Datum obhajoby: 2.6.2016

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2016



ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC AND DANCE FACULTY**

Music Art

Piano - Jazz

**MASTER'S THESIS**

**WORK OF ERWIN SCHULHOFF INFLUENCED BY JAZZ**

**Ondřej Kabrna**

Master's thesis supervisor: odb. as. Karel Růžička

Master's thesis oponent: BcA. Jaromir Honzak

Date of defence of master's thesis: 2.6.2016

Anticipated academic degree: MgA.

Praha, 2016





## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma

### **Dílo Erwina Schulhoffa ovlivněné jazzem**

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne 23.4.2016

podpis diplomanta

## **Upozornění**

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.







## **Abstrakt:**

Diplomová práce mapuje tvorbu Erwina Schulhoffa, zejména tu, která je ovlivněna jazzem a dobovou populární hudbou. Je proto provedena charakteristika všech jeho děl od roku 1914 až do autorovy smrti. Autor práce prošel veškeré dostupné notové materiály včetně dochovaných autografů, podává tak informace o prozatím málo probádaných oblastech Schulhoffova díla, s množstvím notových ukázek. Zároveň srovnává tvorbu tohoto skladatele s ostatní českou a světovou tvorbou skladatelů ovlivněných jazzem a dobovou populární hudbou. V poslední části práce se zabývá možnostmi transformací Schulhoffova díla a nabízí vlastní řešení.

## **Abstract:**

The masters thesis focuses on the work of Erwin Schulhoff influenced by jazz and contemporary popular music, describing all of his works since 1914 until his death. The author studied all of the available work, including autographs. He presents results of his research with plenty of sheet music illustration, interpreting each composition in the context of Czech and international music. In the last chapters he introduces his own transformations of Schullhofs composition.

## **Poděkování:**

Za cenné rady děkuji Jiřímu Slavíkovi, Karlovi Růžičkovi, prof. Jaromíru Havlíkovi a všem ostatním, se kterými jsem mohl občas něco konzultovat, dále děkuji pracovním Českého muzea hudby a celé své rodině za čas a prostor. Bez nich by tato práce nevznikla.

**Tuto práci věnuji památce mého někdejšího profesora a milovníka meziválečné hudby, prof. Jana Vrány**

**V Praze dne 23.4.2016**

# OBSAH

|  |     |
|--|-----|
| Úvod.....  | 1   |
| 1. Nejdůležitější data z života Erwina Schulhoff.....  | 2   |
| 1.1 Dětství a léta studií, první díla, do roku 1918.....   | 2   |
| 1.2 Zralá tvorba, okouzlení dadaismem a jazzem, léta 1918 až 1931.....   | 5   |
| 1.3 Roky 1931 až 1942 v životě Erwina Schulhoffa, „hvězda komunismu“.....  | 11  |
| 1.4 Schulhoff pianista.....  | 16  |
| 1.5 Schulhoff skladatel.....   | 19  |
| 2. Tvář dobového bělošského jazzu v Americe, taneční hudba dvacátých a třicátých let ovlivněná jazzem. Něco málo o ovlivnění jazzu klasikou..... | 21  |
| 2.1 Dobové tance a styly populární hudby ovlivněné jazzem, příklady jejich výskytu v dílech jinak „klasických“ skladatelů.....                   | 22  |
| 2.1.1 Ragtime.....   | 24  |
| 2.1.2 Foxtrot. One step, two step, quick step, slow fox. Slow.....   | 27  |
| 2.1.3 Blues.....   | 30  |
| 2.1.4 Shimmy a stomp.....  | 32  |
| 2.1.5 Black bottom a Charleston.....   | 34  |
| 2.1.6 Straight, swing, jive.....   | 36  |
| 2.1.7 Boston a Waltz.....  | 36  |
| 2.1.8 Habanera, Tango a Maxixe.....  | 38  |
| 2.2 Dobová klavírní „kuchařka“: Zez Confrey a jeho cvičení, týkající se dobové taneční hudby.....  | 40  |
| 2.3 Ovlivnění jazzu „klasikou“. Harmonie a forma.....  | 42  |
| 3. Některá díla Evropských a Amerických klasických skladatelů ovlivněná jazzem.....  | 44  |
| 3.1 Jazz ve Francii a jeho ovlivnění skladatelů klasické hudby.....  | 44  |
| 3.2 Výskyt jazzových prvků u některých dalších evropských skladatelů.....  | 46  |
| 3.3 Výskyt jazzových prvků u některých amerických skladatelů klasické hudby, či autorů vyloženě nadžánrových.....                                | 47  |
| 3.4 Čeští skladatelé ovlivnění jazzem (kromě E. Schulhoffa).....   | 51  |
| 3.4.1 Bohuslav Martinů.....  | 51  |
| 3.4.2 Jaroslav Ježek.....  | 55  |
| 3.4.3 E. F. Burian.....  | 57  |
| 3.4.4 Ostatní Češi kromě Erwina Schulhoffa.....  | 59  |
| 4. Dílo Erwina Schulhoffa nejvíce ovlivněné jazzem.....  | 61  |
| 4.1 Přehled veškerých děl Erwina Schulhoffa z let 1914 až 1932 s vyznačenými účinky jazzu a dobové populární hudby.....                          | 63  |
| 4.1.1 Díla z let 1914 až 1919 až po WV 50, jazzem ještě neovlivněná.....   | 63  |
| 4.1.2 Díla z let 1919 až 1931, od WV 51, tedy prvního, jazzem ovlivněného díla.....  | 66  |
| 4.2 Datovaná díla, ovlivněná jazzem a dobovou populární hudbou z posledních let života....   | 76  |
| 4.3 Nedatovaná díla ovlivněná jazzem či populární hudbou z různých let.....  | 79  |
| 4.4 Více o některých dílech ovlivněných jazzem a populární hudbou.....   | 89  |
| 4.4.1 WV 51 Fünf Pittoresken für Klavier, op.31.....   | 89  |
| 4.4.2 WV 58 Suite für Kammerorchester, op.37.....  | 96  |
| 4.4.3 WV 63 Partita 1922.....  | 98  |
| 4.4.4 WV 66 Konzert für Klavier und kleines Orchester, op.43.....  | 104 |
| 4.4.5 WV 81 Cinq études de jazz.....   | 106 |
| 4.4.6 WV 90 Esquisses de jazz.....   | 111 |
| 4.4.7 WV 92 Hot music.....   | 118 |
| 4.4.8 WV 95 Hot-Sonate für Altsaxophon und Klavier.....  | 125 |
| 4.4.9. WV 96 H.M.S. Royal Oak.....   | 130 |

|  |     |
|--|-----|
| 4.4.10 WV 98 Suite dansante en jazz pour piano.....  | 133 |
| 5. Zamyšlení nad možnostmi transformace Schulhoffových, jazzem ovlivněných děl pro jazzové seskupení ..... | 140 |
| 5.1. O transformacích obecně, příklady .....   | 140 |
| 5.2. Moje transformace díla Erwina Schulhoffa .....  | 141 |
| 5.2.1 Esquisses de Jazz, Rag .....   | 143 |
| 5.2.2 Esquisses de Jazz, Boston .....  | 144 |
| 5.2.3 Esquisses de Jazz, Tango .....   | 145 |
| 5.2.4 Esquisses de Jazz, Blues.....  | 146 |
| 5.2.5 Esquisses de Jazz, Charleston .....  | 146 |
| 5.2.6 Esquisses de Jazz, Black Bottom .....  | 148 |
| 5.2.7 Partita. Část 4. Tempo di Foxtrot a la Hawai .....   | 148 |
| 5.2.8 Hot Sonate pro altsaxofon a klavír. Část 3.....  | 149 |
| 5.2.9 Hot Music. Část 7.....   | 151 |
| 5.2.10 Hot Music. Část 3.....  | 151 |
| Závěr.....   | 153 |
| Seznam použité literatury:.....  | 154 |
| Periodika: .....   | 154 |
| Notové prameny tištěné:.....   | 154 |
| Autografy: .....   | 155 |
| Nahrávky: .....  | 157 |
| Přílohy .....  | 157 |





# Úvod

Jeden z největších českých skladatelů, klasický klavírista, jazzový klavírista, interpret čtvrttónové hudby, hráč na barevný klavír, rozhlasový improvizátor, organizátor koncertů, učitel, vášnivý tanečník, vášnivý levičák, dadaista, modernista, milovník krásných žen a také milovník Čech, ač sám národností Němec. To vše byl Erwin Schulhoff. Šíře stylů, kterými se zabýval, je ohromující a to je to, co mě na něm vždy nejvíce lákalo a je to také důvod, proč jsem se pustil do podrobnějšího studia jeho díla. Výstupem je tato práce, kterou čtenáři předkládám.

Ve své práci se věnuji méně jeho životu (o tom již psali povolanější, především Josef Bek), více jeho dílu a nejvíce tedy dílu ovlivněnému jazzem a dobovou populární hudbou. Snažil jsem se psát přehledně a zároveň analyticky. V jednotlivých kapitolách najde čtenář přehledy děl, jejich charakteristiky, u některých děl menší, u těch zásadních větší. Také jsem cítil potřebu jeho díla srovnávat se srovnatelným: tedy s díly ostatních „klasických“ skladatelů písní hudbu pod vlivem jazzu a dobové populární hudby. Jak dále ukáži, šíří jazzových účinků je s ním z našich skladatelů srovnatelný snad pouze Bohuslav Martinů.

Musím říci, že v mém bádání mě mimo jiné předešla dáma, před kterou „smekám“: německá klavíristka a badatelka Miriam Weiss, jejíž disertace o Schulhoffovi je velmi fundovaná, obsažná vědecká práce<sup>1</sup>. Upřímně řečeno, když jsem její knihu poprvé dostal do ruky, řekl jsem si, že už prostě není o čem psát.

Ale velmi brzy jsem zjistil, že zřejmě ještě nikdo nezpracoval analyticky veškeré dílo ovlivněné jazzem, tedy hlavně několik desítek děl, která zůstala jen v rukopisech. Snad smím tvrdit, že jsem je všechny viděl a čtenářům těchto řádek předkládám výsledek: prošel jsem veškeré Schulhoffovo dílo od roku 1914 do jeho smrti v roce 1942, abych zjistil co vůbec jazzem ovlivněno je a co není. Výsledek je tedy na dalších stránkách a je podle mě v mnohém překvapivý.

Ještě před dokončením práce jsem provedl výběr jeho díla ve vlastních transformacích v rámci svého absolventského koncertu, těmito transformacím a vůbec možnostem jak lze dílo transformovat věnuji krátce poslední kapitolu této práce.

Nuže, zdravím všechny čtenáře těchto řádků a doufám, že je meziválečná hudba jednoho neskutečného skladatele nadchne stejně, jako mne.

Praha, duben 2016, Ondřej Kabrna

---

<sup>1</sup> WEISS, M., *To Make a Lady out of Jazz. Die Jazzrezeption im Werk Erwin Schulhoffs*. Bockel Verlag: Neumünster, 2011

# 1. Nejdůležitější data z života Erwina Schulhoff

Není účelem této práce obšírně zaznamenat fakta o životě Erwina Schulhoffa, to již učinili mnozí jiní, fundovanější lidé, nežli jsem já, především jeho hlavní životopisec a velký český hudební vědec Josef Bek, který takto učinil v mnoha odborných statích, hlavně ale v knize *Erwin Schulhoff: Život a dílo*<sup>2</sup>. Bek se Schulhoffem zabýval velkou část života, měl možnost využít mnoho důležitých pramenů v Čechách i jinde v Evropě a jeho monografie je podle mě nepřekonatelná. Ostatní publikace z posledních dvaceti let se životem skladatele moc nezabývají, spíše se specializují na různé aspekty jeho tvorby.

Nicméně, pro určitý vhled do života tohoto pozoruhodného hudebníka tuto kapitolu zařazuji. Především chci vystihnout body důležité pro vznik děl, kterými se následně hodlám zabývat. Víceméně jsem vyšel z Bekovy periodizace skladatelových životních etap, která je pro mou práci příhodná zejména proto, že se budu zabývat hlavně hudbou ovlivněnou jazzem, kterou psal Schulhoff převážně mezi léty 1919 až 1931 - jeho život a dílo proto dělím na tři etapy dané těmito daty.

## 1.1 Dětství a léta studií, první díla, do roku 1918.

Erwin Schulhoff se narodil 8. června 1894 ve velmi dobře finančně situované pražské rodině německých židů<sup>3</sup>. Je to tedy Němec, ovšem od malička se cítící doma v Čechách (a jak dále uvidíme, většinu života v Čechách žil). Jeho jméno se i kvůli takto komplikovanému původu různě komolilo na Ervin nebo Ervín, také i Šulhof. Rodina byla skutečně bohatá, jenže po první světové válce vložil většinu peněz do německých bank, zakrátko přišla velká inflace a rodina výrazně zchudla. V rodině bylo velké hudební zázemí, Erwin vykazoval od malička obrovský talent, od tří let hrál na klavír, měl absolutní sluch, skvěle odmala improvizoval.

Matka byla velice energická, a protože měla vlivné přátele, dostala se s Erwinem v jeho sedmi letech, tedy v roce 1901, k Antonínu Dvořákovi, aby se zeptala, co si Dvořák o jeho hudebním nadání myslí<sup>4</sup>. Na Dvořákovu přímluvu se

---

<sup>2</sup> BEK, J. *Erwin Schulhoff: Leben und Werk*. Německy. Von Bockel: Hamburk, 1994. Dále citováno jako Bek.

<sup>3</sup> Julius Schulhoff (1825 až 1898, skladatel a klavírní virtuóz, žák V. J. Tomáška a přítel Chopinův) byl Erwinův prastrýc.

<sup>4</sup> Očitý svědek jejich návštěvy u stárnoucího mistra mnohem později vyprávěl, že Dvořák vlídností rozhodně nepřekypoval, neměl rád domnělé geniální talenty, jistě mu nebyla příjemná i neodbytná matka. Ale brzy zjistil, že

chlapec brzy stal žákem tehdejšího profesora konzervatoře Heinricha Kaana z Albestu a zanedlouho byl (ve svých desíti letech) přijat na konzervatoř. To už psal Schulhoff i první skladbičky a starostlivá matka nechala hned druhý opus vyjít tiskem (*WV2*, vyšlo v roce 1903)<sup>5</sup>. Posléze studoval klavír nějakou dobu ve Vídni, ale čím dále více toužil psát a studovat u někoho skladbu.

Podařilo se mu to až v Lipsku, kde několik měsíců působil Max Reger. Ten učil především důslednou stavbu skladeb, než že by diktoval hudební jazyk. Zcela jistě nikdo jiný tak neovlivnil Schulhoffa jako právě on, především co se týče polyfonie. Ta je v Schulhoffově díle vlastně všudypřítomná, a to i ve věcech inspirovaných jazzem, o tom viz dále. Kromě toho Lipsko je městem Bacha, už tehdy se zde konaly velké Bachovské festivaly, čili, opětovně se s polyfonií setkával<sup>6</sup>.

Student Schulhoff je tedy fascinován Regerem, dále ruskou hudební literaturou, kterou v Německu před první světovou válkou ani pořádně ještě nikdo neprováděl (hrál mimo jiné hodně Skrjabin), miloval také romantismus, ale tak, jak jej dělal Grieg. Psal v té době také dost písní, mnohé z nich jsou svěží i dnes<sup>7</sup>.

Dále studoval piano v Kolíně nad Rýnem u Carla Friedberga. Někde zde se Schulhoff profiluje jako virtuózní klavírista, který jde vždy až k jádru hudby a nikdy není povrchní. A jeho vlastní nahrávky to jasně ukazují (viz dále v kapitole O Schulhoffovi jako o klavíristovi). V této době Schulhoff píše první skladby poněkud většího rozsahu a pro větší seskupení, a to raná díla pro smyčce (*Suita pro housle a klavír WV18*). Nutno říci, že v tuto dobu píše hudbu, která je na pomezí tonality, jaksi volně atonální, v podstatě došel k podobnému využití akordiky jako jen o pár let před ním A. Skrjabin. Záměrně říkám akordiky, protože těžko zde mluvit o harmonii.

Jak se Schulhoffovi blížil osmnáctý rok věku, začal mít problémy se soustředěním. Částečně je způsobila neopětovaná láska, dost možná i vyostření vztahu k rodičům; při jakési hádce dokonce řekl, že už je nikdy nechce vidět - otec reagoval tím, že si další studium v Kolíně už měl platit sám. Pozdější udobření už

---

Erwin nejen vše slyší, ale je schopen také vše harmonicky analyzovat, rozvádět, improvizovat... Dvořák okamžitě obrátil a pomohl mu k dalším kontaktům.

<sup>5</sup> Se Schulhoffovými opusovými čísly se to má takto: Erwin Schulhoff svá díla již od konzervatorních let „opusoval“, ale později sám čísla posunul. V roce 1923 „opusovat“ přestal, ve třicátých let se dokonce mnohého svého dřívějšího díla zřekl, o tom viz dále. Proto jím používaná opusová čísla jsou nejasná, všeobecně bylo proto přijato Bekovo číslování, tedy WV... Viz také dále ohledně přehledu děl ovlivněných jazzem.

<sup>6</sup> Rozuměli si velice i lidsky, Reger bych „normální“ chlap z venkova, Schulhoff byl upřímný mladý, velice nadějný student, do určité míry mu asi Reger v Lipsku nahrazoval i tátu. Ostatně vztahy Schulhoffa s jeho otcem nebyly nikdy kdovíjak dobré, z mnoha různých důvodů.

<sup>7</sup> Jeho písňová tvorba je neuvěřitelně rozsáhlá a podle mého soudu úžasná, mimo jiné tím, jak on, který mluvil doma německy a národností byl Němec, se ke konci života zabýval hlavně moravskou lidovou hudbou a je autorem mnohé „české“ písňové tvorby, která se stále hraje.

zřejmě nemohlo úplně napravit pošramocená srdce rodičů a jejich syna. Projevila se zde Schulhoffova výrazná vlastnost: byl poměrně prchlivým, nikoliv zlým, v nepravou chvíli byl schopný říci věci, které si asi raději měl nechat pro sebe. Do budoucna mu bohužel tato jeho vlastnost měla způsobit mnoho nedobrého, dost možná si tím i zavřel některé důležité dveře.

Psychicky se dal ale rychle do pořádku, pomohly úspěchy prvních větších děl, také důležité inspirační zdroje, mj. hudba Debussyho. U Schulhoffa se propojuje s jeho vrozeným smyslem pro rytmus, tím pádem vzniká dílo, jež se spíše přibližuje Ravelovi, aniž by jej nějak kopíroval. V devatenácti uzavřel studia na Kolínském konzervatoři, velmi úspěšně, udobřil si tím i rodiče, ti mu zase pomohli v tu chvíli finančně. Kromě toho zanedlouho dostal za své klavírní umění Mendelssohnovo stipendium, které mu umožnilo další studium a život na relativně „vysoké noze“.

V roce 1913 se také naskytla možnost absolvovat kurz u Clauda Debussyho, který obecně učil málo. Schulhoff u něj skutečně absolvoval jakýsi seminář, ale celé to nedopadlo vůbec podle jeho představ, neboť tvůrce hudebního impresionismu trval na základních harmonických pravidlech stejně tak, jako na nich kdysi dávno trval Saint-Saëns, když Debussyho učil (a dával mu pětky). Schulhoff byl patřičně rozčarován, ale po letech řekl, že vlastně Debussy jenom chtěl, aby si svůj jazyk skladatelé budovali sami, aby jej nekopírovali. Těžko tedy můžeme považovat Schulhoffa za Debussyho žáka, přímý vliv byl evidentně pramalý, jiná věc je, že Schulhoff impresionisty hodně hrál a beze sporu je jimi ovlivněn.

Na konci června 1914 začala známým atentátem první světová válka, pro všechny strašná rána, stejně tak i pro Schulhoffa. Byl odveden a zúčastnil se války přímo, jako voják. Skoro dva roky (1916 a velkou část roku 1917) nenapsal ani notu. Byl dvakrát – v roce 1916 a 1917 – zraněn; tato poranění se zhojila, ještě horší byly omrzliny na nohou, které si odnesl z italské fronty, byť nakonec ani ty nezanechaly trvalé následky. Pak už mohl být více doma a v posledním roce války i trochu skládat. Po jejím skončení je Erwinovi Schulhoffovi 24 let, je to mladý, již zkušený autor, relativně známý, ale jeho díla mu prozatím finanční zajištění nepřinášejí. V následujícím období na něj ovšem začínají působit nové vlivy.

## 1.2 Zralá tvorba, okouzlení dadaismem a jazzem, léta 1918 až 1931.

Po válce se Erwin Schulhoff dostává tak trochu na rozcestí. Cítí, že musí začít opravdovou kariéru samostatného umělce, nakonec volí Drážďany, dostává se rychle z depresivních stavů beznaděje, které zažíval doma těsně po válce. Drážďany žily kulturou, zdaleka ne jen hudbou, Erwin se rychle sžil se skupinou Drážďanských dadaistů, nejvíce jej ovšem vzrušovaly dadaistické kresby v Berlíně žijícího německo-amerického malíře George



Grosze, s nímž absolvoval v Berlíně jakýsi dadaistický dýchánek (zde obraz *Republican Automaton*, 1920). Schulhoffovi se postupně v hlavě rodí jeho postoj: levicový (to byl tehdy postoj většiny inteligence, a hrůzy války jej logicky ještě posílily) a ovlivněný dadaismem a také jazzem.

V souladu s Bekem je k tomu nutno dodat, že Berlínský dadaismus je (zejména kvůli válce) velmi revoluční záležitost, je to dada které možná baví, ale též určitě burcuje. Ve výtvarném umění je to vidět nejlépe, ale v hudbě nakonec také. Proto ony Schulhoffovy skladby ovlivněné dadaismem, které jsou na jednu stranu zábavné, ale mají tak trochu šířavý podtext. K vyjádření tohoto satirického podtextu sahá místy k hranicím atonality, evidentně lze vysledovat i ovlivnění Arnoldem Schönbergem, ale na rozdíl od něj, Schulhoff píše hudbu programově „pro lidi“, kdežto Schönberg jde rovnou za nejvyššími uměleckými cíli, i když mu hrozí, že běžné publikum ztratí.

Schulhoffovo ovlivnění dadaismem netrvá dlouho, rozhodně ne tak dlouho, jako ovlivnění jazzem (který pro něj byl zprvu jen jeden z prostředků k vyjádření dadaismu, ale později určitě i ventil pouštící ven jeho lásku k tanci). Přesněji řečeno, těžko říci, kdy u něj dada končí. Asi nejznámějšími projevy dadaismu u Erwina Schulhoffa jsou jeho skladby z roku 1919, především klavírních *Pět pitoresek*, WV51, a to hlavně jejich třetí část (viz rozbor tohoto díla uvedený dále, jde zároveň o jeho první dílo

s vlivem jazzu). Od tohoto díla píše Schulhoff jinak, ale i přes jasný vliv dadaismu a jazzu se vůbec nezříká perfektní formy a velkého využití kontrapunktu. V tomto (a v oné „revolučnosti“) je ten „jeho“ dadaismus také úplně jiný, nežli třeba podobná díla Daria Milhauda nebo Erica Satieho (ten je ovšem o generaci a půl starší, ale dadaismus mnohým svým dílem jednoznačně předpověděl). Do oblasti Schulhoffových vyloženě dadaistických děl patří i jeho známá *Sonata erotica*, dadaistické vyjádření pohlavního aktu a ženského orgasmu a také *Symphonia Germanica*, satirický, hudbou provázený skeč proti německému militarismu<sup>8</sup>. Tyto a další dadaistické skladby budou dále popsány.

Mnohem podstatnější impulsy než dadaismus začíná Schulhoffovi dávat samotný jazz (rozumějme: dobová taneční hudba jazzem ovlivněná). Jeho první díla ovlivněná jazzem bychom asi chtěli srovnávat se Stravinským (*Ragtime a Piano-Rag-Music*), ale podle všeho jej Stravinskij moc neovlivnil, byť jeho díla zřejmě znal. Oba skladatelé takto pracovali totiž prakticky ve stejné době (1918-19) a každý si taky došel ke svému vyjadřovacímu jazyku. A jak bude dále ukázáno, ten Schulhoffův je do velké míry jazzu nejbližší. Velký vliv na jeho spojení s jazzem má podle mě i to, že byl vášnivý tanečník a pro Evropana byl tehdy jazz hlavně taneční hudba jazzem ovlivněná (viz další kapitoly.).

Schulhoff zkoušel i další nové věci: zajímalo ho spojení hudby a obrazu: na jeho *Deset klavírních kusů, WV 50* (prakticky atonální hudba) namaloval malíř Otto Griebel malé kubistické obrázky, a to tak, že Schulhoff hrál přímo v ateliéru a simultánně vznikala malba. Tento cyklus je také jeho první cyklus psaný bez taktových čar. Schulhoff tomu říkal *hudební próza* a vysvětluje ji jako nutnost pro to, aby dal interpretovi větší svobodu jak chápat čas (protože takty zaznamenány nejsou, ale rytmus samozřejmě ano), aby jej jen jeho intuice vedla hudbou. Takto je psáno ještě *Pět písní pro klavír ve čtyřech částech, WV 52*, *11 invencí WV57* a dadaistický *Bassnachtigall WV59*. Tato hudební próza není jeho vynálezem, samozřejmě,

---

<sup>8</sup> O těchto dílech se vůbec nevědělo, než byla nalezena v devadesátých letech Josefem Bekem v soukromém archivu J. Paclta (který se Schulhoffem nezabýval, ale zabýval se jedním z jeho spolupracovníků – M. Poncem). Zejména první jmenovaná skladba je od té doby občasně realizována, mnohé realizace, vesměs vtipné, jsou k vidění na serveru youtube, obojí je dnes již i několikrát natočeno na CD.

problematiku rytmu řešila celá Druhá vídeňská škola<sup>9</sup>, proto také ono časté využití 1/8 a podobných taktů pro dosažení chtěného rytmického pocitu (to co u nás používal ovšem už Janáček). Takže dochází k jakémusi stylovému rozpolcení: protože ve stejné době píše Erwin Schulhoff díla čistě dadaistická, zároveň díla velmi moderní a také jazzem ovlivněná. To vše v podstatě najednou. A do toho hraje jako klavírista vše, od Bacha až po současnou taneční hudbu...

V Drážďanech se Schulhoff snažil organizovat koncerty nové hudby, kde jako klavírista hrál hlavně současnou modernu, a tedy především německé expresionistické autory, a také sama sebe. Třebaže jeho skladby měly úspěch, nikdy se nejednalo o úplný „sukces“, který by mu zajistil lepší smlouvy s nakladateli apod. Takže psal, hrál, také již hodně učil, ale jeho finanční situace přesto dobrá nikdy nebyla.

Někdy kolem roku 1921 přichází určitý vrchol jeho opojení jazzem. Jazzové kapely různých kvalit jezdily do Německa hodně, nebyl tedy problém je poznat. Stal se z něj naprostý jazzový nadšenec a lze říci, že i znalec, včetně instrumentace. Mnohá jeho díla to naprosto jasně prozrazují. Kdyby tomu tak nebylo, těžko by si také mohl jít bez přípravy sednout o deset let později za piano do Osvobozeného divadla nebo hrát improvizace v rozhlasu v přímém přenosu.

V srpnu 1921 se také oženil: jeho ženou se stala Alice Libochowitz ze Žatce. Vzali se v Praze a odjeli pak spolu do Německa. Brzy se jim (to už v Berlíně, kam se jim podařilo se přestěhovat) narodil syn Petr. Pro Schulhoffa naprostá radost, které se mu jinak tak úplně nedostávalo. Díla nebyla ani zdaleka všeobecně přijímána a aby si vydělal na živobytí (a nemusel prosit bohatého otce o peníze), musel zřejmě psát i dost vyloženě spotřební hudby, o které ještě bude řeč.

V Berlíně se hudebně dělo mnoho, přesto byla Schulhoffova hudba i zde pokládána za velice avantgardní a často skandální. Ale byla tu mnohem větší umělecká obec, Schulhoff se mimo jiné na jednom velkém

---

<sup>9</sup> Schulhoff si hudby Druhé vídeňské školy velice vážil, byli dobří přátelé s A. Bergem, často hrál jeho první sonatu. Horší vztah měl s A. Schönbergem, se kterým ale podle všeho zvládal vyjít opravdu málokdo, nicméně jej dost studoval. Úplně se ale s hudbou Druhé vídeňské školy nesžil, poznal, že hudba přísně rozumově založená je mu vlastně nepřírozená, nepřiklonil se k ní tedy.

dadaistickém večírku seznámil s Tristanem Tzarou, s nímž plánoval udělat balet, který posléze opravdu vznikl, byť není jasné, nakolik se na něm Tzara podílel (*Ogelela, WV 64*). Nicméně, v Německu se Schulhoff necítil dobře a vlastně se neuplatnil tak, jak doufal, proto se v roce 1923 mladá rodina přestěhovala do Prahy.

Ale ani v Praze neměl ustláno na růžích, byť měl dobré a vlivné přátele (například jej velmi ctíl Václav Talich). Z naděje, že by učil na mistrovské škole sešlo, rodiče chtěli pomoci, ale otec nešťastně investoval a během krátké doby se původní jmění citelně smrškló. A tak se snažil psát, ale hlavně hrál a hrál, aby bylo na živobytí. Mimo jiné se touto dobou stal dvorním klavíristou Aloise Háby a hrál na nově vyrobený čtvrttónový klavír mnohé z jeho hudby. Finanční starosti byly veliké, duševní nerovnováha se nutně musela podepsat na stagnující skladatelské práci. Přesto vznikají zajímavé kompozice: evidentně estetikou pařížské skupiny inspirovaných, skvělých *Pět kusů pro smyčcové kvarteto*, poté vznikl vyloženě neoklasicistně laděný *Sextet pro dvoje housle, dvě violy a dvě violoncella*. Prémiiéru v roce 1924 na festivalu v Donaueschingenu hrál dokonce Paul Hindemith, Schulhoffův upřímny přítel.

V roce 1924 došlo také k setkání a výměně názorů mezi Schulhoffem a Janáčkem, dochované dopisy a také oslavné články od Schulhoffa dokazují, jak si oba sebe navzájem vážili. Podle Schulhoffa byl Janáček první Čech, který se odvážil jít proti tradici, a přitom je hluboce lidský a upřímny. Vyloženě mluví o „drsné kráse“ u Janáčka, v těch letech jde o naprosto neotřelé pochopení Janáčkovy hudby.

Nadešel rok 1925 a Schulhoff začal psát svoji první symfonii. Ale byl nesoustředěny, musel stále dost cvičit na běžné koncerty (mj. uváděl Prokofjevův 3. klavírní koncert a Stravinského klavírní koncerty, miloval ruskou hudbu a byl o ní v té době i zájem). Práce nešla tak dobře od ruky, byť v nějakém mezičase napsal za pouhé čtyři dny *Concertino pro flétnu, violu a kontrabas WV75*. Toto dílo bylo velmi dobře přijato, mimo jiné jej velmi pochválil Bela Bartok, zřejmě i proto, že tam viděl velký vliv folkloru. Symfonie byla dopsána tedy až posléze, nebyla přijata hned úplně dobře, ale cestu k lidem si našla. I mnohá další díla se stala úspěšnými: Taneční



groteska *Náměsíčná*, *WV 78* na Nezvalův námět, nebo skladba psaná přímo na objednávku Národního divadla v Praze: nová hudba k Moliérově dramatu *Měšťák šlechticem* *WV79*, kde byl vyloženě požadavek na hodně taneční hudbu, s prvky jazzu. Dílo se velice zdařilo.

Lze říci, že v druhé polovině dvacátých let se Erwin Schulhoff stává všude uznávaným autorem a i když není vše dobře přijato, ví se o něm. Hodně ale musel cestovat, dlouhé koncertní cesty po celé Evropě jej samozřejmě ze skladatelské práce dost vytrhovaly. Dařilo se mu, přesto lze ale z jeho deníku vyčíst i nedobré myšlenky, které mu šly hlavou: V roce 1927 si totiž mimo jiné zapsal: *„Bohužel, musím zklamat své spoluobčany, protože jsem jen „obyčejný žid“ a pravděpodobně jím i zůstanu... jak dlouho budu živ, zůstanu tím, kým jsem. Odložil jsem všechny pózy... jsem vášnivý cyklista, mám rád krásné ženy a pozorovat zvířata je mi potěšením...v Praze je můj domov, který mám tak rád, přitom jsem zde nejvíce nenáviděný... chtěl jsem pomoci a tak jsem hrál ostatní skladatele jako pianista. Ale protože jsem slušný pianista, nenávidí mě kolegové klavíristé i dobří kolegové skladatelé!..<sup>10</sup>.*

Schulhoff prostě přes mnohé úspěchy nebyl šťasten. Hlavně nebyl obchodník, nejraději by jen hrál a psal, pozemské činnosti, jako vydělávání peněz se mu prostě nedařily. Nápadné na jeho životním postoji je také to, že snad neexistuje fotka, na které by se usmíval (snad jen ona fotografie z roku 1930, kde je se svým synem Petrem).

V roce 1927 má také první kontakty s Ruskem, pro jeho budoucnost nadmíru důležité, jak uvidíme. O rok později, tedy v roce 1928 opětně hodně cestuje, také v Berlíně podepisuje smlouvu na nahrávání vlastních děl (viz kapitola Schulhoff pianista), a píše mimo jiné důležité klavírní dílo *Hot Music* *WV92*, spolu s tímto cyklem etud se Schulhoff se v této době začíná zabývat myšlenkou na otevření školy pro jazzové klavíristy (více o to bude usilovat ve třicátých letech, ale nikdy se mu to nepodaří).

Hlavně ale pracuje na velkém vokálně instrumentálním díle: opeře *Plameny*, na libreto Karla Beneše (motiv příběhu je Don Juan). Tu dokončil

---

<sup>10</sup> Přeloženo podle toho, jak tento úryvek uvádí Bek na str. 64 a 65 své monografie, zkráceno. Celé deníky jsou, pokud vím, pro běžného smrtelníka nedostupné, nemohl jsem vycházet přímo z nich. Jen něco je uloženo v Muzeu České hudby.

na konci roku 1929, ale opera při premiéře v roce 1932 neměla úspěch, byť kritiky hudbu uznaly jako dobrou. Z vícero důvodů se už pak v té době nechytla, těžko říci, nakolik za to může jeho hudba, nebo libreto, nebo prostě vnější okolnosti<sup>11</sup>.

V roce 1929, začal krátce učit na Státní konzervatoři (učil tam jen tři roky, nicméně i tak patří mezi jeho žáky Klement Slavický a Miroslav Kabeláč). Tento rok napsal také svoje možná nejznámější a pro širokou posluchačskou obec nejstravitelnější skladbu: čtyřvětou *Hot sonatu* pro altsaxofon a klavír.

Přelom dvacátých a třicátých let znamenal přes slušné skladatelské úspěchy hlavně další finanční starosti, dost se zadlužil kvůli opeře a nemoci (ženy i syna a později i jeho samého) znamenaly praktický finanční kolaps rodiny. Naštěstí pomohl stát a OSA, nějak rodina přežila i v době, kdy vůbec nemohl hrát, tím pádem přímo vydělávat peníze. Kupodivu i přes všechny útrapy vznikala další hudba: jazzové oratorium *H. M. S. Royal Oak WV96*, s jednoduchým dějem o tom, jak velitel parníku zakazuje vojákům poslouchat jazz, na konci je všemi přemožen. O tomto díle budu mluvit dále, neb je samozřejmě přímo o jazzu.

Ještě dvě důležité skladby jsou z počátku třicátých let: jeho *Koncert pro smyčcové kvarteto a dechy, WV97*, defacto concerto grosso. To je vyloženě „ostrý“ neoklasicismus, konstruktivismus, naprosto asentimentální hudba. Na tehdejší kritiky to bylo moc, vesměs jej napadali za brutalitu. Dnes je tento koncert brán jako jedno z jeho jednoznačně nejlepších děl. Z hlediska mého zkoumání je ale důležitá klavírní *Suite Dansante en jazz, WV 98*, o které budu také mluvit v samostatné kapitole. Toto dílo, spolu s druhou větou druhé symfonie, je Schulhoffův „jakoby“ poslední výlet do sféry jazzu. Ale jenom „jakoby“ – jak uvidíme, populární taneční hudbu psal a hrál téměř do konce svých dnů.

---

<sup>11</sup> Novodobá premiéra se udála až v roce 1995 v Lipsku.

### 1.3 Roky 1931 až 1942 v životě Erwina Schulhoffa, „hvězda komunismu“

Tak tuto periodu nazývá Josef Bek ve své monografii a tak tomu asi i jest. Stal se tak trochu hvězdou komunismu. Úplně otočil svůj hudební postoj. Ale nikoliv postoj lidský. Erwin Schulhoff byl, tak jako většina české inteligence, levičákem už dávno. Bek cituje z jeho deníku (zápis z internace z roku 1941): *„Cítím v sobě nezkrotnou sílu, a ta roste ve mně víc, než všechny překážky, takže funguji hladce. Okolní svět jsem zažil nějak jako divadelní kus...“*<sup>12</sup>

Schulhoff naprosto radikálně změnil svůj názor na hudbu v letech 1931 až 1932. Skutečně radikálně. On sám říkal, že návštěva Ruska (byl členem mezinárodní kulturní delegace, viděli tamější lesk i bídu, viděli běžné dělníky, kteří nemají co jíst) mu naprosto otevřela oči. Jestliže do té doby psal hlavně pro návštěvníky koncertů, teď chce psát pro obyčejné lidi. A změna jeho uměleckých názorů se také velice týká jazzu a jeho vztahu k němu. Ale měnil se celý svět kolem něj, hospodářská krize v Americe i v Evropě, ku moci se dostává Hitler, odpor vůči židovské obci sílí, Schulhoff bude muset velice brzy řešit základní otázku bytí či nebytí.

Ale jak je to s tím jazzem? Během dvacátých let měl jako skladatel v zásadě úspěch, jeho syntéza jazzu a klasické hudby (jeho „Art-jazz“ - tento termín vyloženě razil) se chytla. V dalších kapitolách snad budu schopen ukázat, že minimálně v Čechách v tomto neměl konkurenci. Ale přesto: Schulhoff se ve své skladbě jazz opouští,<sup>13</sup> přestože se jím celá třicátá léta celkem slušně živil. Jenže to nebyl samozřejmě čistý jazz; k tomu se přiblížil nejvíce asi za svého angažmá v Osvobozeném divadle (1933 až červen 1935), kde hrál běžná představení a Ježkova hudba scénická samozřejmě čistý jazz vůbec není<sup>14</sup>.

Proč se Schulhoff od jazzu odklání? Zřejmě především proto, že mu začala vadit brutální komercializace taneční hudby, kterou on chtěl ale

---

<sup>12</sup> Taktéž podle Beka, str. 117.

<sup>13</sup> Tedy až na množství další taneční hudby, viz dále.

<sup>14</sup> Ježek psal „čistý“ hot jazz pro svůj swingband, se kterým vznikly mnohé nahrávky, ty ovšem natáčel pravděpodobně všechny Harry von Noé, jeho hlavní klavírista. Spousta desek z té doby ale nemá specifikovány jednotlivé hráče, je i klidně možné, že na některé z těchto nahrávek hraje Schulhoff nebo jakýkoliv jiný „nájemný“ jazzový klavírista.

začlenit do hudby jako umění. Paradoxně té komercializaci ale sám přispěl: pro potřeby rozhlasu vzniklo klavírní duo s klavíristou Oldřichem Letfusem, jež se stalo tehdy velice známým. Hráli od ledna 1931 (samozřejmě v přímém přenosu) každý týden, od roku 1932 dvakrát do měsíce, někdy vícekrát, a to až do druhé poloviny roku 1935, kdy byl Schulhoff nucen odejít do Ostravy. Také hráli veřejné koncerty. Jak a co hráli? Nemáme bohužel záznam jejich improvizací<sup>15</sup>, máme některé „playlisty“<sup>16</sup>, víme jen, že hráli oba ze stejných not a měli domluvené formy, „kdo, kde, co“, zřejmě jeden vždy spíše hrál zapsané noty, druhý improvizoval, pak měnili sazbu atd... Byla to hlavně taneční hudba, dobové šlágry, mnoho věcí pro své potřeby i napsali.

Pak, když už byl Schulhoff v Ostravě, udál se v roce 1936 třikrát přímý přenos, kdy Schulhoff hrál v Ostravě, Letfus v Praze, spojeni toliko sluchátky. V Ostravě pak duo pokračovalo s Janem Kalábem, ale už méně často. Také existoval krátkou dobu ještě Jazzový kvartet, kde kromě Schulhoffa a Letfuse hrál houslista Richard Zika a saxofonista Vladimír Říha. Ani tady nemáme moc záznamů hudby, podle některých to bylo dobré, ale s jazzem to zřejmě také moc společného nemělo<sup>17</sup>.

Dalším paradoxem vztahu Schulhoffa k jazzu bylo i to, že v roce 1931 více a více uvažoval o založení jazzové školy, dával lekce, které k tomu měly vést. Jako program vyloženě píše, že je potřeba zavést „tréning hudebníků pro práci v hudbě jazzové a také pro vysílání v rozhlase, studenti by měli být školeni v jazzové improvizaci, ansámblové jazzové hře, měli by rozvíjet

---

<sup>15</sup> Jak už jsem uvedl ve své bakalářské práci o českých jazzových klavíristech starších dob, v českém rozhlase je jedna jediná standardní deska se dvěma písněmi, ale moc se z ní vyvodit nedá. Jde o tuto desku: LETFUS, O. *Sami dva - piano-duetto (Slow-fox)*; MAREK, T. *Odešla láska...(tango)*. Ultraphon C18414. Nahráno: Praha 18.1.1933. Osobně si myslím, že nějaké další jejich improvizace určitě někdo nějak zaznamenal, šlo to už tehdy, sice nebyly mezi lidmi magnetofony, ale dalo se „natáčet“ na fólie, přes adaptér na běžném gramofonu. Ale dostupná taková nahrávka, pokud vím, není a jestli existuje, bude v soukromých rukou.

<sup>16</sup> Letfus po válce našel jeden program z jejich koncertu v Prostějově, z roku 1937. Hráli Regera, Variaci a Fugu na thema L. v Beethovena, dále byl na programu G. Bernes, Jan Kaláb a jeho předělavky Chopinových etud pro dva klavíry, Moyzes a jeho Jazzová sonata, a poté vyloženě taneční hudba z pera Schulhoffa, Kalába, Letfuse, Ježka ad.

<sup>17</sup> Bek i Věra Stará uvádějí desku: Ultraphon 10499, měla by být v archivu Českého rozhlasu, ale nenašel jsem ji. Měly by obsahovat dvě skladby: BALLING, K., *Zvonila jste, madam?* Foxtrot. A ještě: PROVAZNÍK, A. *Radostný valčík*. Jinak k souboru nutno citovat kritiku Emanuela Ugého, kterou jsem uvedl ve své bakalářské práci a zde ji pro představu musím zopakovat: „...Komorní jazzové kvarteto (prof. Schulhoff, Dr. Letfus, R. Zika a V. Říha) snaží se též o jazzový výraz, ale doposud marně. Patrně tomuto souboru prvotřídních umělců překáží jejich klasické hudební vzdělání, jež je činí jazzově neživotnými.“ UGGÉ, E. In. *Jazz v Československu*. Přehled rozhlasu 1932, č.9

smysl pro rytmus a také smysl pro humor<sup>18</sup>. Všimněme si, jak nápadně předběhl dobu, protože takzvaná Lidová konzervatoř (a předchůdce dnešní Konzervatoře Jaroslava Ježka) vznikla až v roce 1958, tedy skoro o třicet let později. Samozřejmě, k žádné realizaci školy nedošlo, jazz začal být svým protagonistům prostě čím dále tím více nebezpečný, notabene se do škály vyjadřovacích prostředků mladého komunisty už také tak moc nehodil.

V roce 1938 zemřela Schulhoffova matka (což pro něj byla samozřejmě rána, byť jejich vztah měl celoživotně velké trhliny), ještě ke všemu se mu nedařilo ani v manželství. Došlo k milostnému vztahu s jednou se Schulhoffových studentek, následoval rozvod, Schulhoff odešel se svojí novou milenkou do Ostravy (to ovšem hlavně kvůli tomu, že se prostě musel „odklidit“ před nacisty) a vše se seběhlo tak rychle, že se svatba s jeho novou ženou konala jen dva dny po smrti matky. Třináctiletý syn Petr zůstal v Praze s maminkou. Schulhoff jej velmi miloval a sám říkal, jak si je vědom toho, že synovi takto ublížil, jenže život s první ženou už byl pro něj nepředstavitelný.

Koncertů ve třicátých letech ubývalo, protože jeho hlavní působiště, Německo, už prostě židovského klavíristu (být Němce) akceptovat nemohlo. Schulhoff byl rád za hraní v rozhlase, za možnost dělat reedice klasiků apod., finanční starosti byly čím dál větší.

Celková krize ve společnosti, hospodářská krize a s ní spojený zvětšující se počet nezaměstnaných, jeho levičáctví a příklon ke komunismu tedy způsobilo, že se úplně logicky otáčel čím dál tím více k Rusku, zabýval se socialistickým programem a zhlédl se v marxistické literatuře. Byl jedním z těch, kteří chtěli „burcovat“ lid a proto se pustil do zhudebnění *Komunistického manifestu*. Vznikla kantáta, dopsal ji zřejmě na jaře 1933, v Čechách nebyla naděje na uvedení, ale Schulhoff měl už v té době velké kontakty v Rusku, kde snad by bylo provedení reálnější. Noty se proto dostaly tam, v Čechách zbyly jen skici psané tužkou a klavírní výtah. Skladba byla uvedena až v roce 1976, přirozeně, komunistům se hodila. Ale ukázalo se, že je to tak trochu jen velký, burcující plakát, s nevelkou

---

<sup>18</sup> Neuvěřitelné, jak už v roce 1931 přesně vystihl, co jazzman potřebuje: rytmus, hrát v kapele a improvizovat. To vše definoval dávno před založením jakékoliv jazzové školy na území Evropy a pravděpodobně i Ameriky!!!

uměleckou hodnotou (nehledě na obsah textu). Takto vzniklá kantáta byla pak raději nazvána jen prostě *Manifest*.<sup>19</sup>

Jeho teď již častější návštěvy Sovětského svazu a totální příklon ke komunismu byly inspirací pro další díla: v roce 1933 to byl písňový cyklus "1917", *WV110*,<sup>20</sup> cyklus oslavující výročí VŘSR. Poté *Třetí symfonie WV118*, jakoby manifest, převedený do symfonické podoby (bezprostřední námět: zpráva o hladomoru na východním Slovensku).

Od roku 1935 pracoval Schulhoff v Ostravském rozhlase, nastoupil tam za Věru Řepkovou, ale jeho hlavní úlohou byla populární hudba, často doprovázel populár i klasiku, vzácněji hrál solo<sup>21</sup>. V Ostravě a okolí přišel více do styku s českou lidovou hudbou, ta jej inspirovala natolik, že napsal v roce 1936 *Národní písně a tance z Těšínska, WV 120*. Pak vzniklo ještě několik cyklů, které jsou inspirovány českou (přesněji spíše moravskou) lidovou hudbou, postupně byly uváděny, často pod pseudonymy, nebo pod hlavičkou někoho jiného (židé měli se vznikem protektorátu zakázanou uměleckou činnost). Zároveň ale psal opětně pozoruhodná závažná díla, v roce 1937 dokončil svoji *Čtvrtou symfonii*, reakci na krvavou Španělskou občanskou válku (ta v roce 1936 teprve započala, skončila až v roce 1939).

Jinak musel hrát leccos, aby se uživil, koncertoval i na dva klavíry s Kalábem, hráli vše, od klasiky až po populární písně, Ježka apod. Že by v tuto dobu byla naděje na provedení nějakého jeho většího orchestrálního díla, v to už samozřejmě nemohl vůbec doufat, byl přece tím, kdo napsal kdysi Komunistický manifest a teď by se právě jemu - židovi - měla hrát nějaká velká díla? Na konci třicátých let se tedy dostává do depresí, cítí se zapomenut, odsunut, přesto věří, že nacistická diktatura nemůže dlouho trvat. Marně.

---

<sup>19</sup> Proč nebyl Manifest uveden dříve? Noty se totiž v Rusku zřejmě ztratily, v Praze byl jen klavírní výtah, ten orchestroval Svatopluk Havelka v roce 1962, ale původní noty se mezitím našly a mj. s pomocí D. Šostakoviče byly vráceny do Čech. Provedení se mělo konat ve velkých městech, vždy venku, orchestr rozdělen prostorově na tři velké body, posluchači mezi tím... K tomu naplánovaná i světla, synchronizace orchestrů přes zrcadla. Přes veškerý nezdar a volbu tématu je to ojedinělá kompozice. Více o ní píše například O. Pukl, viz seznamy literatury.

<sup>20</sup> Nápadné je, že mezi *WV100* (Manifest) a *WV110* („1917“), jsou jen díla psaná „na kšeft“, vesměs všechna pod pseudonymem Hanuš Petr: *WV101*, Půlnoční mátohy, *WV 103* Tvůj koketní úsměv, *WV 104* Májová noc, *WV 105* Slowfox, *WV 106* Humoreska, *WV 107* A Musical Flips, *WV 108* Valse brillante für Altsaxophon und Klavier a *WV 109* Danse excentrique für Altsaxophon und Klavier. Uvádím je zde takto jako zajímavost, příkrý opak k jeho vážnému dílu z roku 1933, díla budu později krátce charakterizovat.

<sup>21</sup> Nicméně velká díla: doloženy jsou jeho interpretace 1. koncertu Fr. Liszta, d-moll koncertu J. Brahmsa, Mozartových koncertů...

Schulhoff ale píše dále, po nuceném přemístění do Brna (které ale stejně musel těsně po vzniku protektorátu opustit) vznikala rozsáhlá *Pátá symfonie*, tu si s sebou veze vlakem zpět do Prahy, a dál už jen doufá, že se mu podaří před nacisty utéct. V Praze bydleli v jakémisi mizerném penzionu a on se nějak přižívoval v Rozhlase, pak bydlel u Jana Kalába a pod pseudonymy psal různé úpravy, měl alespoň několik žáků. Chtěl na západ, protože měl přeci jen kontakty ve Francii, ale nedařilo se, a tak si řekl, že nejjistější by bylo stát se Ruským občanem (rasové zákony by pro něj tím pádem neplatily). Prý rozvíjel velké plány, jak bude v Rusku pracovat pro stranu a pro novou hudbu, nikoliv pro sebe. V Rusku měl kontakty a tak podal v roce 1939 žádost a občanství pro sebe, ženu a syna, které se mu skutečně podařilo 26. 4. 1941 získat. Mezitím se živil jak mohl, psal *Šestou symfonii* (symfonie svobody – věřil v ní). Bohužel se mu nepodařilo získat vízum a tak když v roce 1941 oficiálně Německo napadlo Sovětský svaz, byl jako Ruský občan s celou rodinou zatčen. Ženu sice propustili, ale on i syn se z internace pro Ruské občany v Pražské YMCE už nedostali. Tam ještě psal, svoji *Sedmou symfonii*, ale na konci roku 1941 byl i se synem deportován do pevnosti Wulzburg nad bavorským městečkem Weissenburg.

Jeho život v internačním táboře neměl velké trvání. Těžká práce mu prý byla celkem promíjena, protože velitel tábora měl pro slavného skladatele jakési pochopení, na strážnici byl klavír, občas jim asi i trochu hrál, co mohl dělat... Zdraví měl ale už značně nalomené. Nepřestával psát (zůstala nedokončená *Osmá symfonie*), ale konec se blížil a 28. 8. 1942 podlehl Erwin Schulhoff tuberkulóze<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Umřel v náruči svého dvacetiletého syna. Podle jednoho internetového zdroje (Mirek Břehovský na portálu kinobox) mu musel Petr sám vykopat hrob a pohřbít jej, ale Bek o tomto nemluví. Petr Schulhoff se stal po válce vyhledávaným filmovým scenaristou, (ostatně už jako kluk hrál v Osvobozeném divadle), ale svůj život skončil sebevraždou v roce 1986. Prý i kvůli vzpomínkám na to, jak pohřbíval otce, nechtěl mít nikdy děti, byť dvě vyženil. Rod Schulhoffů je proto uzavřen. Otec Erwina Schulhoffa, Gustav Schulhoff, zemřel taktéž v roce 1942, v koncentračním táboře v Terezíně.

## 1.4 Schulhoff pianista

Byl, krátce a jasně řečeno, vysoce hodnocen. Perfektní technika se rozumí sama sebou, současníky udivoval šíří repertoáru, ti co jej znali tvrdili, že vlastně tak moc cvičit nemusel, měl prostě i fenomenální paměť, hrál skvěle z listu. Co na něm asi obdivovali nejvíc bylo to, že se dovedl (tak jak to většinou skladatelé dovedou) vždy přesně vcítit do stylu toho, koho hrál, od Bacha až po své současníky (Prokofjeva, Šostakoviče, Stravinského, Bartóka, druhou vídeňskou školu aj.) Do toho hrál velké klavírní koncerty, pop, jazz, mnoho věcí na čtvrttónový klavír. Sám říkal, že počátek novodobé pianistické techniky vidí u Chopina a Liszta, když se ho ptali, jak cvičí, řekl, že skladbu nejprve tak nějak přehlédne celou, pak jde dovnitř. Tím pádem neustrne hned nad detailem.

Důležitý byl pro něj rytmus. Velký vliv měla samozřejmě dobová taneční hudba a on sám si několikrát stěžoval na nedobrý rytmus klasicky vzdělaných hudebníků. Zde je jeho postesknutí, které jsem citoval ve své bakalářské práci a zde jej musím uvést také, protože je to bohužel doposud strašná pravda a kromě toho jej to úžasně vystihuje:

*„...Řadový člověk je muzikálnější a rytmicky schopnější než hudebník (pozn.: myšleno pěstující vážnou hudbu), jenž při poslechu dobové taneční hudby povětšinou ani není schopen rozpoznat jednotlivé tance, jako např. tango, blues, shimmy, passo doble atd. navzájem od sebe. Další nedostatek umělce (a zejména hudebníka) tkví ve srovnání s průměrným člověkem v tom, že tančí buď špatně anebo vůbec ne a jen výjimečně se řadí mezi dobré tanečnický – pravý to opak průměrného občana, jenž je dnes v průměru z 95% brilantním tanečníkem. Řadový člověk má tedy smysl pro radost a rytmus, pro něž mívá umělec jen velmi málo pochopení. Jaký div, že se pak umělec jeví lidské společnosti jako trapný uzlík plný hemoroidů a že se naň zásluhou jeho neobratnosti společnost dívá svrchu?! Umělcova jednostrannost a nepružnost má bezpochyby přímou souvislost s celkovým stupněm intelektu. A tak umělecký vyšinulec, bloudící po světě zůstává*



*v lidské společnosti stále jen „ztracenou ovčí“ a aniž by to pozoroval, dělá této společnosti namnoze šaška...”<sup>23</sup>*

To ale neznamena, že by Schulhoff hrál s kamenným rytmem jako stroj. Analýza jeho nahrávek jen ukazuje, jak myslí na rytmus a agogiku volí tak, aby to celé dávalo smysl. Máme dochovány tyto jeho nahrávky jeho skladeb<sup>24</sup>:

Sonata č.2 (komplet), Esquisses de jazz (části Blues a Charleston), Suita č. 2 (komplet), Etudes de jazz (Bleus, Chanson, Tango, Toccata), Partita (části 3, 4, 7, 8). O nahrávkách bude řeč v kapitolách týkajících se jednotlivých skladeb.

Ještě je třeba se krátce zmínit o jeho interpretaci čtvrttónové hudby: Erwin Schulhoff byl přední hráč na čtvrttónový klavír (první byl postaven v roce 1923) a to spolu s mladšími kolegy, hlavně Miroslavem Poncem a Karlem Reinerem. V nejnovější monografii o Hábovi se to jeho jménem jen hemží, čtvrttónovou hudbu hrál po celé Evropě, hrál toho od Háby a nejen od něj skutečně mnoho. Sám nikdy nic čtvrttónového nenapsal, alespoň se o ničem neví. Mohlo by se zdát, že patřil mezi Hábovy obdivovatele, ale tak tomu zřejmě nebylo, leda na počátku jejich vztahu. Zde totiž musíme rozlišovat jeho vztah mikrointervalové hudbě jako takové a k osobnosti Aloise Háby. Výstižně to dokumentuje jeden ze zápisů z jeho deníku ze dne 6. června 1927:

*„...Ostatně přiznávám, že považuji čtvrttónovou soustavu za zajímavou záležitost, bezpochyby, jenže Alois Hába a jeho celá „škola“ o komponování vůbec nemá ponětí. Možná že vůbec neexistuje větší, drzejší a obratnější tlučhuba než Alois Hába, který to skvěle umí, získat pro sebe snoba v člověku. Jeho komponovací švindl je prostě neslýchaný, jeho beztalentovost (podívejme se na harmonickou stavbu a jen konstruktivní prvky jeho idejí) je eklatantní. Tuto klavírní hudbu musím hrát, i když mi jde velmi na nervy, ale musím živit svou rodinu, vydělávat peníze jako každý, který chce aspoň trochu žít! [...] Hába je možná největším podvodníkem, který se kdy v hudební historii objevil, – prototyp našeho*

---

<sup>23</sup> SCHULHOFF, E. *Saxofon a jazzband*. Úryvek. In: Der Auftakt V/1925, str. 182

<sup>24</sup> vyšlo jako komplet na CD: *Schulhoff plays Schulhoff*, citace viz dále.

*hochštaplerského věku! [...] Vskutku, potupa. Z toho udělat „školu“ a hudební mládež, dorost, vést zcela falešnou cestou. Jak řečeno, prototyp naší hochštaplerské doby, bodrý navenek, lživý a sprostý uvnitř, schopný nejsprostší intriky! Dobře tak, Hába rozumí své době tak, jak žádný jiný by jí líp nemohl rozumět!!! [...] Doufám v příští koncertní sezonu, abych se pomalu a bezbolestně odpoutal od svého pseudopřítele Aloise Háby, který pak bude mým největším nepřítelem a zapomene, že já jsem mu dopomohl k existenci.”<sup>25</sup>*

K tomu netřeba více dodávat. Ale jak už jsem uvedl, Schulhoff uměl být prchlivý a tato drsná slova mohl svému deníku svěřit v nějaké velmi vypjaté situaci. Na druhou stranu, o Hábových schopnostech získat si pozornost a také potřebné prostředky pro realizaci svých děl a vizí nemůže být nejmenších pochyb.

Schulhoff se také coby interpret zúčastnil zajímavého projektu: ve dvacátých letech znovu ožila Skrjabinova myšlenka na doprovod hudby světly, jejichž barevnost by měla být řízena přímo tou hudbou (Skrjabin měl vyloženě barevné vidění tonalit). Byl realizován projekt *Barevného klavíru*, na nástroj se skutečně hrálo a premiéru 13. 4. 1928 hrál právě Schulhoff, kterého prostě všechny technické novinky zajímaly. O tom, jak to skutečně vypadalo nevíme nic, dobová kritika není k projektu zrovna kladná, respektive uvádí jaksi nesouměr hudby a světla. Nicméně Schulhoff jako interpret je chválen<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> Český překlad pozůstatků Schulhoffova deníku otisklý v periodiku *Opus Musicum*, ročník 27, č. 5, 1995, s. 195.

<sup>26</sup> In: *Tempo*, roč. VII., 1928, str. 327, zde: B. V. *Barevný klavír. Provedení Skrjabinovy sonáty na barevný klavír, hrál E. S.*

## 1.5 Schulhoff skladatel

Všechny následující kapitoly budou vlastně o tom, jaký byl Schulhoff skladatel, ale přeci jen rychlá charakteristika jeho skladatelské práce jako celku: podle všech, co jej viděli při práci, psal velmi rychle, často rovnou partituru, moc neškrtal, to ostatně dokazují i dochované autografy. Vezmeme-li v úvahu, kolik věcí napsal a co všechno ještě mezitím zvládl odehrát, je to naprosto obdivuhodné. Bekův seznam obsahuje celkem 195 děl (včetně mnoha velkých cyklů, scénických hudeb aj.) a to ještě nevíme, co se kde ztratilo, nebo pod jakým ještě pseudonymem co publikoval.

Jeho dílo je obtížné dělit na nějaké „-ismy“. Vezmeme-li například v úvahu jeho dílo smyčcové komorní, najdeme tak úplně odlišné opusy, že se jim vůbec nedá dát nějaká společná nálepka. V klavíru je tomu zrovna tak. Snad lze celkově říci, že výboje do jazzu se nejvíce projevují v díle klavírním a komorním, naopak vokální cykly jsou nepoměrně klidnější, byť místy velmi avantgardní. Hranice jazzem ovlivněných děl, kterým dával on sám nálepku „art-jazz“ je sice 1919 až 1931, ale už bylo řečeno, že i potom vznikala díla jazzem ovlivněná, byť spíše „na kšeft“. Těžko také ohraničit jeho čistě dadaistické výtvořky, byť tam se jedná o určitě nejkratší perioda, ohraničená zhruba roky 1919 až 1922.

Co naopak Schulhoffa provází celoživotně - a vidíme to téměř ve veškerých dílech - je kontrapunkt, téměř veškerá jeho hudba je více či méně viditelně vícehlasá. Protože on, tak jako třeba Chopin, všude hlídá pohyb hlasů, i u nejjednodušších skladbiček myslí evidentně hodně lineárně. A tak mu, stejně jako u Chopina, tím pádem občas vznikají nezvyklé harmonické spoje, na které by asi nepřišel, kdyby v tu chvíli myslel jen na harmonii. Proto určitě platí, že jej ze všech nejvíce, a to do konce života, ovlivnil jeho velký učitel Max Reger.

S věkem roste závažnost, tak tomu bývá asi u všech autorů, u Schulhoffa to prostě bylo dáno charakterem jeho života. Na jeho symfoniích (první 1925, poslední osmá 1941-42) to vidíme velice dobře, na díle komorním zrovna tak, byť už jako velmi mladý napsal některá velmi závažná díla. O jeho díle ovlivněném velkým příklonem ke komunismu bylo mnoho

napsáno, rád bych jen uvedl, že jej psal ve třicátých letech, kdy skladatelé bolševikům upřímně věřili a psali tato a podobná díla v dobré víře v lepší zítřky. Nelze jej proto srovnávat se skladbami autorů let padesátých a dalších, neb tam se mnozí prostě jen chtěli zavděčit a taky si řádně vydělat<sup>27</sup>.

Často mu byla a je vyčítána určitá nesoustředěnost, eklekticismus, ale on byl prostě člověkem, který psal vše a hrál vše, protože uměl vše. A co je na tom špatného? Šostakovič přece psal také vše, i mnoho spotřební hudby, dokonce se hlásil k tomu, co řekl jednou Gogol: „píšu vše, kromě udání“. A stejně jako u Šostakoviče: Schulhoff se prostě se musel živit, musel živit rodinu, takže ano, některá díla jsou trochu „šitá horkou jehlou“, nebo nacházíme místa, která mohla být propracovanější nebo více „napadnutá“.

Dalším problémem je, že někdy hodnotíme dílo na základě jeho interpretace a to může být zavádějící: rád bych k tomu poznamenal fakt, že interpretovat Schulhoffovo dílo (a zejména to dílo ovlivněné jazzem) může jen ten, kdo je velmi precizní v rytmickém provedení. Protože je to úplně stejné jako třeba u Stravinského, Ježka, Prokofjeva a dalších neoklasiků: rytmická složka děl těchto skladatelů je velmi podstatná, ne-li nejpodstatnější. A dokud si toto mnozí neuvědomí, nemohou jejich díla uspokojivě interpretovat. Dílo se potom „rozplizne“ ve zmet' podivných notiček, které jakoby dohromady nedávají smysl. A přitom se jedná opravdu jen o chybnou interpretaci.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Samozřejmě, ani v tom se nedá generalizovat. Mnohá díla „rudých“ skladatelů jsou prostě výborná, mnohá byla také špatně vykládána. Asi nejhorší „probolševický“ výklad platí skoro pro celé dílo D. Šostakoviče, podepřený notabene takzvaně „jeho“ knihou *O době a o sobě*. Zasvěcení vědí, že minimálně půlku článků v té knize Šostakovič vůbec nepsal, byla to jeho oficiální maska, kterou mu tvořili jiní. Kdo chce znát pravdu o Šostakovičovi, necht' si přečte knihu *Svědectví. Rozhovory s D. Šostakovičem*, které s ním před smrtí vedl Solomon Volkov. Drsné čtení, odkrývající skutečné poměry této doby.

<sup>28</sup> Nechápu, jak je na prahu nového tisíciletí možné, že hudebníci stále podceňují rytmickou složku. Vezměme si například Debussyho: jaké existuje množství přebujele romantických interpretací, komolení rytmu v jeho díle. Lidé si asi říkají, je to impresionismus, tak to řádně zahalme do mlžného oparu. Jenže víme přeci dobře, že Debussy doslova „šlapal“ po svých interpretech a chtěl rytmus tak, jak jej napsal, proto je taky někdy zápis jeho hudby dost komplikovaný. A nahrávky jeho tehdejších interpretů, například Alfreda Cortota nebo i několik dochovaných nahrávek jeho samého to jasně dokazují. Úplně stejné je to s Janáčkem: proč psal místy tak „nečitelný“ rytmus, proč ony 1/8 takty apod? Protože to tak chtěl!

## 2. Tvář dobového bělošského jazzu v Americe, taneční hudba dvacátých a třicátých let ovlivněná jazzem. Něco málo o ovlivnění jazzu klasikou.

Musíme dost striktně rozlišovat bělošský a černošský jazz těch let, ve kterých se pohybujeme. Černý muzikant té doby (dvacátá a třicátá léta), je ve většině případů chudák, asociál, který si svou hudbou zpravidla moc nevydělá, zato hraje zřejmě tu hudbu, kterou bereme jako součást vývoje jazzu, kterou po dnešek ctíme. Bílí muzikanti, kteří začali hrát černou hudbu, zprvu nebyli černochoy asi bráni vůbec vážně, ale časem mnozí z nich dosáhli pozoruhodné úrovně a zaujímají v dějinách jazzu své místo. Mnoho bílých hudebníků šlo ale cestou vyloženě taneční populární hudby, byť jazzem ovlivněné, a to je ta hudba, která nejvíce ovlivňovala evropské chápání jazzu.<sup>29</sup> Někteří tito bělošští skladatelé se stali milionáři, zaplavili svět deskami populární taneční hudby a hráli za královské honoráře.

Nijak tuto hudbu neodsuzuji, ale je nutno říci, že to je ten „jazz“, který se většinou dostával do Evropy. Opravdu černošské kapely se sem dostávaly pramálo, to platí i o nahrávkách<sup>30</sup>. Mimo to si myslím, že ve srovnání s mnohou popmusic dnešní doby, je to stále ještě kvalitní hudba. Ale pokud se bavíme o jazzu, rád bych zde podotknul, že lidé, jako Paul Whitman, Irvin Berlin, v mnohém díle George Gershwin a mnozí další, prostě opravdový (tedy na afroamerických kořenech založený) jazz většinou neprodukovali<sup>31</sup>. Je také nutno dodat, že mnoho z původních šlágrů těchto skladatelů se později stalo jazzovými standardy, čímž už do jazzu vlastně dnes patří.

---

<sup>29</sup> Víím, že to nelze brát takto jednoduše, mnozí černí muzikanti dosáhli už ve třicátých letech zasloužené slávy (Armstrong, Ellington, Basie a mnozí další), ale přeci jen, byla to doba, kdy běloši tak trochu berou jazz do svých rukou, jazzu odebírají původní syrovost (tedy především prvky a vůbec pocit blues), naopak do něj implementují prvky z evropské klasické hudby. Takto vzniká hudba, které se v tu chvíli říká jazz, ale je to vlastně spíše dobová populární hudba, jazzem více či méně ovlivněná.

<sup>30</sup> Ostatně první černošské nahrávky vznikaly až ve dvacátých letech, jazz nahrávali mnohem dříve běloši (1. nahrávka 1917 - Originál Dixieland jass band). Jiná věc je, že hudba s prvky jazzu se natáčela prakticky od počátku století, ještě do fonografických váleček. To jsou ovšem raně synkopické orchestry (spíše synkopující dechovky), ragtimy apod. Těžko tyto nahrávky brát jako jazz.

<sup>31</sup> To nic nemění na tom, že třeba George Gershwin byl jeden z mála hudebníků, kteří dosáhli pozoruhodné zběhlosti ve stride pianu a jeho vlastní nahrávky snesou i srovnání s černošskými hudebníky. Nemyslím tím tedy, že by běloch už v té době nemohl hrát dobře jazz, takových bylo přeci taky dost a mnozí z nich dosáhli úcty i svých černých kolegů, mnozí spolu také navzájem spolupracovali. Mluvím teď o masové produkci populární hudby pro desky, divadla na Broadway apod.

## 2.1 Dobové tance a styly populární hudby ovlivněné jazzem, příklady jejich výskytu v dílech jinak „klasických“ skladatelů.

Zde se pouštím na tenký led a jsem si toho dobře vědom. Protože se ten konkrétní tanec v nějaké době prováděl v Americe, odlišně v Paříži a ještě odlišněji v Berlíně nebo v Praze, pokud už se sem v tu dobu dostal. Také se ten který určitý tanec dozajista jinak tančil a hrál v nejlepších hotelech pro bílou honoraci a jinak v „pajzlu“ někde na předměstí<sup>32</sup>. Literatura mi v tomto moc nepomohla, protože o tancích ve smyslu kroků a pohybové stránce jsem toho našel dost, ale o dobové hudbě je toho vlastně mně dostupného málo a jedná se o nespolehlivé zdroje (hlavně ty internetové). Zde tedy vycházím převážně z dobových nahrávek taneční hudby a z vlastních zkušeností s hraním této hudby se současnými revivalovými kapelami<sup>33</sup>. Oporou mi byly trochu i tyto dva tituly:

Dobová klavírní „jazzová“ škola, kterou napsal tehdy slavný klavírista a skladatel Zez Confrey: *Zez Confrey's Modern Course in Novelty Piano Playing*<sup>34</sup>, kniha, na kterou se odkazuje spousta dobových muzikantů, samozřejmě těch bělošských, hrajících převážně právě dobovou hudbu spíše taneční, vycházející z ragtimu apod. Mnoho „licků“, které tam Confrey má uvedeny, můžeme v nějak přetavené podobě najít u Gershwina, v Čechách u Ježka, Schulhoffa a mnoha dalších. Byla to taková dobová „kuchařka“, beze sporu velice účinná (Confrey byl klavírní virtuos, bohatství získal mimo jiné vlastními nahrávkami svých šlágrů na pianolové válečky. Jen skladby *Kitten on the Keys* se prodalo přes milion kusů). Na Confreye se budu v rozbořech často odkazovat, protože jeho účinek je až neuvěřitelný a jeho škole věnuji krátkou kapitulu.

Druhá kniha, ke které jsem mohl s výhradami přihlídnout, je z Čech: *Piano v jazzu*<sup>35</sup>, tehdy naše úplně jediná kniha o doprovodech, stylech v dobové taneční hudbě (šedesátá léta), ale právě i s přehledem starších

---

<sup>32</sup> Mimo jiné proto, že v tom honosném hotelu k tomu hrála větší kapela, později bigband, v tom „pajzlu“ jen klavírista, nebo velmi malé seskupení

<sup>33</sup> Sestry Havelkovy, Ondřej Havelka a Melody Makers, koncertní provedení opery *Porgy a Bess*, Swingfonix a další.

<sup>34</sup> CONFREY, Z. *Zez Confrey's Modern Course in Novelty Piano Playing*. Lawrence Wright Music: London. 1923., dále citováno jako Confrey.

<sup>35</sup> ŠOLC, M. VERBERGER, J. *Piano v jazzu*. Státní hudební vydavatelství: Praha 1966, dále citováno jako Verberger

tanců. Tato kniha je o stylizaci a už v době jejího vzniku měli recenzenti výhrady k zastaralosti, jenomže to je přesně to, proč se mi zde hodí. Její dva autoři dobře věděli o čem píší (Jiří Verberger byl tehdy bez diskuze naším nejlepším jazzovým pianistou), leccos v knize je platné po dnešek.

Samozřejmě jsem pročetl i současné jazzové encyklopedie, jenže ty mi moc nepomohly, logicky, takový foxtrot prostě do jazzu z dnešního pohledu nepatří. Ale nějaké informace jsem přece jen získal, zejména v encyklopedii *The New Groove Dictionary of Jazz*<sup>36</sup>.

Tuto kapitolu považuji každopádně pro další práci nutnou, protože mám-li mluvit o vlivu jazzu na hudbu Erwina Schulhoffa a koneckonců na celou sféru klasických hudebníků, musím vědět, s čím to chci porovnávat. A speciálně pro Schulhoffa byl tanec alespoň po nějakou dobu dominantou života, viz například jeho dopis Albanu Bergovi 2. 12. 1921: „*mám pobuřující vášně pro sofistikované tance a sám jsem měl časy, v nichž jsem tančil každý večer v baru plném žen... čistě z rytmického nadšení a kvůli smyslnému povědomí.*“<sup>37</sup>. A Milan Kube uvádí v předmluvě k novodobému urtextovému vydání některých Schulhoffových děl (Barenreiter Praha, 2014) tuto dobovou charakteristiku z roku 1929: „*Jeho hlavním prožitkem pro něj zůstává moderní tanec. Tak jako romantikové používali tance své doby suitovým způsobem či jednotlivě v idealizované podobě, tak používá Schulhoff moderní taneční rytmus a moderní taneční formu jako základ svého hudebného myšlení. Nesejde na tom, jestli komponuje sonáty, koncerty nebo symfonie: vznikají tance. Patří k prvním, kteří provedli tento experiment přenesení současného tance do umělecké hudby, a také k prvním, kteří ho dokázali vytríbeně instrumentovat*“<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> KERNFELD, B. D. *The New Groove Dictionary of Jazz*. London: Macmillan. 2001. (a další vydání, lišící se vynecháním některých již zastaralých informací, zde bylo užitečné jít do tohoto „staršího“ vydání, dostupné mi bylo i vydání z roku 2008), dále citováno jako Kernfeld.

<sup>37</sup> Bek, str 52

<sup>38</sup> STEINHARD, E. *Modemusiker Erwin Schulhoff*. In *Auftakt* 9 (1929), str. 80n.

### 2.1.1 Ragtime

Ragtime je obvykle považován za jeden z kořenů jazzu. Nejedná se tedy o tanec, byť i na ragtimy se tančilo. Ale mnozí skladatelé, včetně Schulhoffa se k ragtimu vyjadřují, je proto potřeba o něm krátce pojednat.

Předchůdcem ragtimu je mimo jiné *cakewalk*, tanec vzniklý těsně na konci devatenáctého století, pravděpodobně také první tanec, který se dostal do Evropy (v provedení minstrelů). Cakewalk už měl totiž typické synkopy, těm se pak začalo říkat ragtimové synkopy. Ragged time bylo na konci devatenáctého století označení pro synkopaci v černošské populární hudbě, z toho logickým zkrácením vzniklo ragtime. *Ragging a tune* znamenalo upravit nějakou píseň (nebo i klasickou hudbu) tímto synkopováním.

Primárně je ragtime solo piano záležitost (postupně jej ovšem začala hrát i větší seskupení), vypsána do poslední notičky, tedy bez improvizací (Joplin a další vlastně chtěli zachytit improvizace, ale najdeme zde určitě i velké ovlivnění evropskou klasickou hudbou, vždyť ragtime je často trojtematický, a kde by se něco takového jinak v černošské hudbě vzalo?). Ale improvizace se do něj postupně dostávaly. Výhoda vypsáných ragtimů byla, že bylo snadné jej šířit a v psané podobě se ragtime dostával ještě před první světovou válkou do Evropy, jako takový jej poznali mnozí klasičtí skladatelé (a nejprve na něj na sklonku války zareagoval Stravinskij).

Rád bych zde ukázal pro několik ukázek ragtimů, nejprve opravdová klasika: JOPLIN, S. *Maple Leaf Rag*. 1899<sup>39</sup>

The image shows the first eleven measures of the piano score for 'Maple Leaf Rag' by Scott Joplin. The music is in 2/4 time with a key signature of three flats (B-flat major). The tempo is marked as quarter note = 90. The score is written for piano with a forte (f) dynamic at the beginning. It features characteristic ragtime syncopation, with the right hand playing a melody of eighth and sixteenth notes and the left hand providing a steady bass line with chords and single notes. Measure 7 includes a piano (p) dynamic and a 'R.H.' (Right Hand) marking. Measure 11 includes a piano (p) dynamic and an 'L.H.' (Left Hand) marking.

<sup>39</sup> Ukázka je z internetového zdroje: [http://www.ragsrag.com/pr/pr\\_mapleleafrag.pdf](http://www.ragsrag.com/pr/pr_mapleleafrag.pdf), originální noty mi nebyly dostupné.



A teď jedno ze zpracování ragtimu od Erwina Schulhoffa (je to první část z *Pěti Pitoresek*, proč je zde označena jako foxtrot, najde čtenář v kapitole věnované tomuto dílu)

Zeitmaß „Foxtrott.“

Jdeme ovšem ve stylizaci dále. Hindemith: *Suita 1922*: část: *Ragtime*:

A úplná „stylizace“: Igor Stravinskij a jeho *Piano-Rag.Music*. Pravděpodobně nejtěžší (minimálně rytmicky) ragtime, jaký kdo kdy napsal (zde malá ukázka):

The image displays a complex musical score for Stravinsky's Ragtime. It consists of three systems of staves. The top system includes a vocal line with the instruction '8va alta' and piano accompaniment with dynamics 'très fort' and 'moins fort'. The middle system features a piano part with 'p stacc.' and a vocal line with 'm.a.' and '5/4 nouveau très fort'. The bottom system continues the piano accompaniment with various rhythmic figures and dynamics like 'm.g.'. The score is written in a key with one sharp (F#) and includes various time signatures and dynamic markings.

Ale byť je to hodně obtížné a muselo to ve své době působit nesmírně troufale, přesto je toto vyjádření ragtиму vlastně dost jasné, jak ukazuje ukázka z dalšího průběhu skladby<sup>40</sup>:

This image shows a piano accompaniment excerpt from Stravinsky's Ragtime. It features a complex rhythmic structure with multiple time signatures, including 4/4 and 3/4. The score includes dynamic markings such as 'mp' and 'ff', and is written in a key with one sharp (F#). The piano part is characterized by intricate rhythmic patterns and a strong sense of syncopation.

A ještě k Hindemithovi: víme o něm, že začínal jako kabaretní pianista, jeho *Suita 1922* tedy pro něj nebyla krokem do neznáma.

Ragtime je fenomén, který, ač je to hudba stará více než 100 let, je dodnes živý. Mnozí dnešní jazzoví klavíristé se k němu nějak vyjadřují, je to prostě „živá klasika“.

<sup>40</sup> Stravinskij byl člověk, který prošel za svůj dlouhý život mnohými styly, vše si ale vždy nejprve řádně prostudoval, než se do daného stylu pustil. Jeho přítel žijící v Americe, švýcarský dirigent Ernst Ansermet mu od roku 1916 posílal všechny možné jazzové noty, Stravinskij si vše sám přebral a do stylu úplně pronikl. Pak se teprve dal do komponování a vznikl asi nejslavnější (v rámci klasické hudby) *Ragtime* pro 11 nástrojů. Stravinskij šel ale dále a napsal tento sólo kus pro klavír (původně pro A. Rubinsteina, který jej ovšem nikdy nehrál): *Piano rag music*.

## 2.1.2 Foxtrot. One step, two step, quick step, slow fox. Slow.

Toto je jedna velká „rodina“ tanců. Povšimněme si ukázek dvou starších stylů, vzniklých zpočátku dvacátého století, jak je uvádějí Šolc a Verberger<sup>41</sup>:

The image shows two musical excerpts. The first is 'PONY BOY GLIDE' by Heath, O'Donnel, marked 'Moderato (Onestep)'. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with a 'mf' dynamic. The second is 'LOVE IN PEKIN' by Neil Moret, marked 'Moderato (Twostep)'. It also has a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with a 'f marc.' dynamic. Both pieces are in 2/4 time and use various chords like G, Bb7, A7, D7, G, Fdim, and D7.

Pojďme si nyní říci: jaký je rytmický rozdíl mezi těmito skladbami? Až na tempo a figuraci v pravé ruce prakticky žádný<sup>42</sup>. A teď další ukázky z jmenované knihy – foxtrot a slowfox:

The image shows two musical excerpts. The first is 'LIZA' by George Gershwin, marked 'Moderato (d-120-132)'. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with a 'mf' dynamic. The second is 'MOONLIGHT IN VERMONT' by Karl Suessdorf, marked 'Slowly'. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with a 'p' dynamic. Both pieces are in 2/4 time and use various chords like F, C7, Fdim, D7, Bbmi9, Fdim, F#, Bb, Gmi, Ami7, D9mi, Gmi7, C7, F, and C7+.

A opětně otázka: jaký je rytmický rozdíl mezi těmito všemi ukázkami? Prakticky žádný. Nepochybuji o velkých rozdílech v tanečních krocích, samozřejmě v tempech, něco je napsané na 2/4, něco na 4/4, něco alla breve. Ale rytmická báze je všude stejná: prakticky je to ragtime, nebo chcete-li polka.

Jestliže tedy Schulhoff, Martinů a mnozí další píší foxtroty, slowfoxy apod., naznačují tím, že základem je jim takto „šlapavý“ rytmus, s nějakou mírou rytmizace v melodii či melodiích. Samozřejmě je velký rozdíl mezi ragtimem a těmito všemi styly (vlastně odnožemi two stepu, který vznikl v Severní Americe na počátku dvacátého století, ne jako jazzový tanec). Ragtime má bohatě synkopovanou melodickou linii, nadto bývají ragtimy vícetematické, jsou vlastně hudebně mnohem bohatší, tím spíš, že ragtime primárně není tanec. Foxtrot, který vznikl na začátku první světové války, je proto hudebně jaksí chudší, na druhou stranu, zejména pro Evropany musel být tehdy jaksí přehlednější a asi proto i úspěšnější.

<sup>41</sup> Originály těchto not mi nejsou dostupné, cituji z této knihy ale ještě z důvodu, který uvádím dále.

<sup>42</sup> I když je pravda, že druhá doba prvního taktu v ukázce twostepu je docela příznačná – z dnešního pohledu jakoby obrácené frázování, tehdy ovšem naprosto běžné. Two step je pravděpodobně nejstarší z této skupiny tanců.

Cituji ale tyto ukázky (jedná se o scany z Verbergerovy knihy) ještě z jednoho důvodu: vidíme zde, jak se dá zjednodušit, a bohužel často i zničit, s původní harmonie a melodie, se kterou pracovali pokrokoví američtí skladatelé: všimněme si zápisu Gershwinovy světoznámé skladby *The man I Love*, jen těch čtyř taktů. A stejná „písnička“ z dnes běžného zápisu v Realbooku:

Odhlédnuto od toho, že ani jeden zápis neobsahuje verzi této písně, ten Verbergerův je věrný originálu ve frázování

melodie a drží se víceméně také původní harmonie. Hlavně zachoval i onen, pro tuto věc charakteristický basový postup od Es směrem dolů. Realbook dělá z původního slowfoxu jazzový standard, tedy baladu, nebo pomalé „čtyři“. Ale vlastně je to totální komolení původního Gershwinova záměru: protože pokud v melodii odstraníme ono charakteristické tečkování, a takto melodii zjednodušíme na pouhé osminy, původní text se tam prakticky už nedá zaspívat. Místo toho je tu introdukce (která není originální, protože tam chybí ta verze), jejíž druhý takt je mírně řečeno „přiblblý“, harmonie je zjednodušená, krásný klesající bas zmizel, zřejmě kvůli zjednodušení pro - velmi eufemicky řečeno - „méně zdatné hráče“?<sup>43</sup>

Je zde ještě jeden zásadní fenomén, který mimochodem uvádí už Verberger v roce 1966: mísení foxtrotu a swingu. To je podle mě nutno odlišit:

Samozřejmě, že v té době Schulhoff a další skladatelé pravý swing ještě neznali. Ten teprve v Americe vznikala, pravá éra swingu jsou až třicátá léta. Mohl z něj například už čerpat Ježek v repertoáru pro svůj swing band.<sup>44</sup> Problém ale nastává v dnešní době: často zažíváme hráče, kteří netuší nic o zásadním rytmickém rozdílu mezi swingem a „starým“ jazzem, tedy foxtrotem a jeho odnožemi. Dnes se totiž i foxtrot dost swinguje, zřejmě to je ten nejasně formulovatelný „hot“ jazz. Problém je ale podle mě hlavně v cítění rytmické báze: foxtrot a všechny příbuzné druhy hudby mají základní akcenty na první a třetí době

<sup>43</sup> Uvádím toto jako ukázkou z běžné praxe jazzového hudebníka, všichni víme, že jazzové standardy jsou velmi často staré písně z amerických muzikálů. Znamená to, že máme hrát Gershwinu jako v roce 1925? Podle mě je to otázka stejná, jakou si dnes a denně pokládají hráči klasické hudby: nakolik se snažit o historicky poučenou interpretaci: V určitém případě ano. Já se v této práci zabývám hudbou ovlivněnou jazzem a populární taneční hudbou hlavně první republiky a proto zde uvádím ony styly pokud možno v jejich tehdejší tvaru. Do dnešní doby je to ale platné tehdy, když budeme uvažovat provádění tehdejší taneční hudby jako historicky poučené. To nás nutně dovede pokud možno k původním notám, původnímu instrumentáři a hlavně k původnímu frázování.

<sup>44</sup> Také proto, že jak začala v Americe hospodářská krize, americkým vydavatelstvím rapidně klesl prodej a aby se vůbec něco prodali, museli hodně snížit ceny a více distribuovat noty i do Evropy. Posléze se v Německu i v Čechách dala koupit celá aranžmá amerických kapel.

(je-li psáno v 4/4 taktu), jakmile někdo začne do foxtrotu zvýrazňovat „druhou a čtvrtou“, jak je zvyklý v běžném jazzu, nefunguje to.

A teď několik foxtrotů jako součást „klasické“ hudby, neboli hudby jazzem ovlivněné (Schulhoffova díla budou samozřejmě zvažena zvláště):

Zřetelný foxtrot nalézáme u **Alexandre Tansmana** (více o něm dále), zde začátek jeho druhé klavírní sonaty, *Transatlantique*:



A další „foxtrot“,  
ukázka z *Jazz  
sonaty* George  
Antheila:



Nu a ještě foxtrot z pera Jaroslava Ježka (ovšem nikoliv z tvorby pro Osvobozené divadlo), hlavní téma z první věty jeho *Klavírního koncertu* (pouze klavírní part):



Sám Schulhoff má foxtrot na mnoha místech, uvidíme jej třeba hned v jeho prvním, jazzem ovlivněném díle – *Pět pitoreskách* z roku 1919 a mnoha dalších, ukázky budu uvádět u jednotlivých děl v kapitole o rozborech.

### 2.1.3 Blues

Taneční blues je úplně něco jiného než původní blues. Víme samozřejmě, že původní, zpívané blues je asi nejdůležitější kořen jazzu, harmonicky sestávající jen z tóniky, občas subdominanty a ještě později dominanty, z čehož někdy na začátku dvacátého století vznikla dnes běžná bluesová forma. Co má toto blues společného se společenským tancem blues? Myslím, že téměř nic. Zdá se, že to byla tvořivost tanečních mistrů, která jej stvořila, aniž by tušili, co je opravdu blues. I Ježkova ukázka blues na dochované nahrávce<sup>45</sup> ukazuje z dnešního pohledu pouze „pomalé čtyři“, blues to vlastně není, byť je to hezká ukázka.

Blues v předělávkách a parafrázích klasiků dosahuje místy zajímavého výsledku, místy jde pro jazzového muzikanta spíše o komično. Ale velcí klasikové pochopili, že si mohou z originál blues (ať už jej znali jakkoliv, přímo nebo většinou jen zprostředkovaně přes nějaký „odvar“) vzít zajímavou tonalitu, důsledné využití septakordů i na tónice (což byla v klasické hudbě na počátku dvacátého století docela nová věc, jakož vůbec využití modality) a jakési použití blue tónů, které se buď snažili nějakým způsobem napodobit, nebo spíše nahradit jiným, zajímavým pnutím. O blues v hudbě Erwina Schulhoffa bude řeč v dalších kapitolách, zde bych rád zmínil pro srovnání několik ukázek podle mě zdařilých parafrází blues v klasické hudbě.

Na prvním místě bych rád uvedl jedno *Blues* z pera Maurice Ravela: ten totiž takto nazval druhou větu ze své druhé houslové sonaty G dur. Myslím, že to je úžasná ukázka toho, jak může genius pojmout styl, kterému se jinak nevěnuje: samozřejmě, že se nejedná o blues v černošském slova smyslu. Ale ta vyostřená harmonie, místy neuvěřitelně „šlapavé“ akordy v pizzicatu houslí, ta zvláštní nálada a celkový dojem z toho blues podle mě dělají. Už jen začátek musel tehdy působit neuvěřitelně:



<sup>45</sup> JEŽEK, J. *Proslov o jazzu*. Pro Radiojournal. Nahráno: Praha, rozhlasová fólie, září 1934. In: JEŽEK, J. *Bugatti step*. Raritní a neznámé zvukové záznamy s let 1930 – 1942. Radioservis, 2006

Harmonicky jde o bitonalitu: G dur nad As. Základní téma se opírá o tón G a jen jej quasi bluesově opisuje:



Průběh věty je velmi vzrušený, a třeba zde dostává neskutečně vzrušený ráz:



Tolik alespoň malinko o Ravelově Blues. Mnozí další autoři jej reflektují ve svém díle také: například Martinů ve své *Jazz Suitě*, druhá věta *Blues*: všimněme si krásného tématu (ve fagotu!)



Alexandre Tansman ve své již zmiňované 2. klavírní sonatě: druhá věta: *Spiritual and Blues*, začíná opravdu jako spirituál:



a o něco dále pokračuje jako blues, dokonce včetně blue notes:



To Ernst Křenek ve své opeře *Johnny spielt auf* vidí blues jinak. Jakkoliv je to moc pěkná hudba, podle mě to žádné blues není, ani tempem, ani harmonií, prostě ničím:

**Blues**  
(Die Jazzband beginnt wieder zu spielen)

Anita: Ich danke, mein Herr!

Yvonne: Du Lampenkerl! Jonny (be-

Das

940 Klav. Tp. Pos.

945 trachtet das Geld) Du un - ver-bes-ser-li-cher Schür-zen - jä - ger! Kein

Geld! 945 Wo - mit hab' ich das ei - gent-lich verdient?

Saxoph.

Jako ukázkou stylizace blues v klasické hudbě bych ještě rád uvedl kompozici Aarona Coplanda *Four piano blues*, myslím, že i zde trochu platí: velmi krásná hudba, ale po blues v podstatě ani památky. Ze čtyřech částí jen poslední *With bounce* má jakýsi „groove“. Nicméně, celek je naprosto úžasná stylizace.

#### 2.1.4 Shimmy a stomp

Shimmy vznikl po uzavření Storyvillu v roce 1917, pak se tržiště jazzu přesunulo do Chicaga, zde vznikaly tance, které už neměly tak těžké krokové variace, tím se staly i přístupnější Evropanům. Jedním z nich je i Shimmy. Z čistě hudebního hlediska je to opět variace na one step, neboli foxtrot, alespoň jsem nikde žádnou velkou odlišnost nenašel. A shimmy užitý ve stylizacích: tak například tento Hindemithův Shimmy z jeho *Suity* 1922 by se podle mě klidně mohl jmenovat rag nebo fox, protože míra stylizace je již tak veliká, že původní tanec je již téměř „neviditelný“ (to nic nemění na účinku této hudby, který je myslím úžasný):



Dále bych rád ukázal *Shimmy*, jak jej má ve své opeře *Johnny spielt auf* vřazen Ernst Křenek (hned v prvním jednání):

580 Shimmy (schnelles „Grammophon“ Tempo)

Jazzband hinter der Szene

Wonne räumt das Zimmer Daniellos auf, putzt einen Frack, stützt einen Geigenkasten ab [Objekte, an denen man die Eigenschaft des Zimmerbewohners erkennt] und tritt öfter mit den Sachen aus der geöffneten Zimmertür heraus, um der Jazzband zuzuhören)

590 Saxophon

Jednu ukázkou shimmiho uvádím ještě ve stati o Antheilovi, podle mě jde ale spíše o blues nežli o shimmy, proto jej neuvádím zde. Schulhoff napsal mnohé stylizace tohoto tance, budu je uvádět v rozbořech jeho děl dále.

*Stomp* se jako termín používal pouze ve starším jazzu, obvykle označoval silný swing nebo prostě silný rytmus, bylo-li to v blues, tak šlo o velmi zatěžkané doby. Existuje vícero skladeb, které mají stomp přímo v názvu, nejznámější je možná: Jelly Roll Morton: - *King Porter Stomp*<sup>46</sup>. Ve starším jazzu se mohl ještě objevit tzv. „stomp chorus“, což byl jakýsi hlasitý speciál, obvykle na konci rychlé skladby. Termín *bounce* by jakoby vyjadřoval totéž, ale je pozdější a znamená „šlapavou“ hudbu, kde subdivize jsou do triol nebo tečkované (například boogie - woogie).

<sup>46</sup> Sám Jelly Roll Morton prý v jednom rozhovoru řekl, že stomp neznámá vlastně nic určitého, jen to, že si lidé podupávají do rytmu.

## 2.1.5 Black bottom a Charleston

Black bottom byl rychlý tanec dvacátých let, zřejmě vznikl již na počátku dvacátého století, v nevěstincích v černošské čtvrti v Nashvillu. Stal se slavným (spolu s příbuznými tanci, hlavně charlestonem) ve dvacátých letech: V roce 1921 byla totiž na Broadway uvedena revue *Shuffle Along*, historicky první hra, kterou připravili vyloženě afroameričané: Noble Sissle a Eubie Blake. Ti tím pádem mohli okolní svět (představení mělo 504 repríz) dobře seznámit s černošskými tanci. Black bottomy nicméně skládali další slavní skladatelé, asi nejslavnější je Mortonův Black Bottom Stomp (z roku 1925, slavná nahrávka vznikla 1926).

Verberger a Šolc uvádějí jako charakteristikou rytmickou bázi pro melodii synkopu v druhé půlce taktu, ale na nahrávkách jsem to zas tak moc nenašel:



*Charleston*: jak již bylo řečeno, jeho popularitu způsobila mimo jiné Brodwayská show *Shuffle along*. Tehdy byl charleston relativní novinka (vzniklá ve městě Charleston, Jižní Carolina). Enormně slavným charlestonem se stal hit *Charleston* od J. P. Johnsona a C. Macka (z muzikálu *Runnin' Wild*, 1923):



Základní rytmus charlestonu je v podstatě 3-3-2 clave, ovšem bez poslední doby, tak jak je to v prvních dvou taktech této skladby. Zez Confrey opět uvádí ve své knize základní cvičení na charleston, uvádím opět jako jeden z inspiračních zdrojů pro tehdejší evropské tvůrce charlestonu:



K Charlestonu nutno dodat, že slavný český hit *Babičko nauč mě charleston* z počátku šedesátých let nemá s původním charlestonem mnoho společného, byť je to jistě pěkná píseň.

Několik ukázek Charlestonů různých „klasiků“:

Alexandre Tansman – 2. klavírní sonata (již byla uvedena první věta – foxtrot, druhá věta – Spiritual and blues, toto je ukázka z třetí věty – *Charleston*): úplně „čistý“ charleston:

**Molto vivo** ( $\text{♩} = 112$ )

*sf* *mf* *p* *simile*

Jiná ukázka je začátek *Klavírního koncertu* George Gershwina, kde v pátém taktu zaznívá jasný Charleston:

**Allegro** ( $\text{♩} = 69$ )

*Horns Cl. Viola*  
*B. Cello*  
*Tymp.*  
*S.D.*

a ještě alespoň malá ukázka Charlestону z pera Bohulava Martinů (asi ten jeho nejslavnější z *Kuchyňské revue*):

**Tempo di charleston**

*p*  
*p*  
*p*  
*p*  
*p'*

## 2.1.6 Straight, swing, jive

Tyto termíny je asi nutno poněkud rozlišit, zjistil jsem, že v mnohých hodnoceních starší klasické hudby ovlivněné jazzem se jejich významy velice komolí. *Straight* obecně znamená prostě *rovně, přímo*, obvykle to tedy znamená jako rytmickou bázi rovné čtyři, nad tím může být cokoliv, ale obvykle je to další z odrůd foxtrotu. Termín *stride* nebo *stride piano* je užší vymezení pro styl, který začal vznikat na počátku století už v Harlemu, a je to obecné označení pro klavírní styl jasně deklamující „šlapavé“ čtyři v levé a swing v pravé ruce.

*Swing* znamená obecně (z angličtiny) to swing – ohýbat. Tedy ohýbat přesný rytmus na něco nepřesného (swing se vyskytuje v lidové hudbě mnoha národů, například africký swing, brazilský swing, moravský swing, byť zrovna tam ten termín asi nikdo nepoužívá, myslím tím obvyklý „duvaj“ a další rytmické miniodchylky). V užším slova smyslu jazzu je swing hudba, která vykryštovala do konečné podoby ve třicátých letech v Americe, černošské kořeny, charakteristický rytmus (jež ovšem nesnadno definovat), feel, harmonie atd... Swing jako tanec je prostě taneční hudba, která kolem toho vznikla.

*Jive* je tanec založený na swingu s výraznou převahou předražených v melodii, do Evropy ovšem pronikl až za druhé světové války. Jeho ozvěny v hudbě evropských klasiků proto nenajdeme, ale můžeme jej najít v hudbě poválečné, třetiproudé

## 2.1.7 Boston a Waltz

Boston je předchůdce waltzu, vzniklý z evropského valčíku ve své původní taneční podobě ve městě Boston (původní evropský valčík se vlastně zpomalil a melodie je v bostonu více osminová, poněkud sentimentální, alespoň původně). Waltz má jiné kroky, ale hudebně jsem víceméně nenašel rozdíly. Základní rytmická báze by proto



byla pro oba žánry stejná:

Takto je tedy waltz na hony vzdálen dnešnímu jazzovému waltzu, který cítíme a hrajeme spíše jako 6/8, tedy cítěný na čtvrtky s tečkou. Boston ovlivnil klasické skladatele hlavně na přelomu desátých a dvacátých let, najdeme jej například u Hindemitha v jeho slavné *Suitě 1922*: na rozdíl od jiných vět této suity, Hindemith zde oproti standardnímu bostonu mnoho rytmicky nemění; je to krásná stylizace, dodržel i jakousi sentimentálnost (kterou bychom asi jinak u Hindemitha moc nečekali):



Tempo rubato

ppp

mf

p

f

Waltz i boston nalezneme samozřejmě v mnohé americké populární hudbě, hlavně bělošských skladatelů (Irvinga Berlina a dalších), na nahrávkách mnoha orchestrů, například u Paula Whiteman a jinde. Zde ještě uvedu ukázkou, jak Boston pojmul B. Martinů, ve své *Jazz suite, třetí část: Boston*; to rozhodně není taneček, po pravdě řečeno si myslím, že kdybych nevěděl, že je to v třídobém taktu, asi bych marně přemýšlel jak takovou věc jen z poslechu vnímat. Je to tedy velmi stylizované, nicméně moc pěkné. Nějaký klasický trojdobý rytmus tam vlastně nikdy neproběhne, ale nevádí to, je to krásná uzavřená skladbička. Malá ukáзка začátku:

Oboe

Clarinetto in Sib

Fagotto

f sfx

f sfx

f sfx

A ještě ukáзка bostonu z *Americké suity* E. F. Buriana, všimněme si neotřelého tonálního jazyka, rytmicky je to přitom boston úplně vozorový:

Tempo di boston

I.

II.

p

mf

## 2.1.8 Habanera, Tango a Maxixe

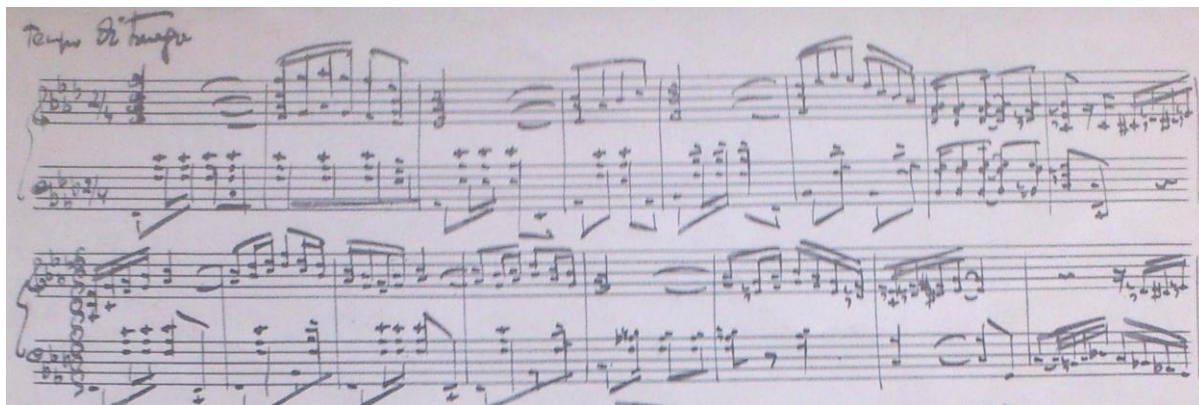
Habanera je de facto kubánská verze francouzské contradanzky (v osmnáctém století se tento tanec rozšířil prakticky po celé oblasti latinské Ameriky). Habaneru můžeme najít v dílech mnohých klasiků od Bizeta, přes Debussyho (v některých Preludiích) až po Schulhoffa a další. Bude na ni ještě poukázáno, mimo jiné v kapitole o transformacích Schulhoffova díla.

Tango vzniklo v Argentině, ale zdá se, že s přispěním habanery (původ není uspokojivě objasněn). Pak se ale rozšířilo do Evropy i Ameriky, kroky se zjednodušily, hudebně se tango obohacovalo o další rytmické báze, takže dnes kromě mnoha podstylů rozlišujeme minimálně tango argentinské (rychlejší, ostřejší, „námořnická“ hudba) a tango milonga (jemnější, zpěvnější melodie). Zejména tato druhá verze je k nalezení v různých stylizacích i v klasické hudbě, ale těžko někdy říci, jestli skladatel myslel spíš na habaneru či na tango. Tango se v Evropě rozšířilo velice rychle, první soutěže v tanci tanga se konaly už před první světovou válkou. Více v kapitolách o rozborech. A nyní příklady:

Bohuslav Martinů (první díl klavírního cyklu *Film en miniature*):



Schulhoff má mnohá tanga, ale i u něj jsou to často takové stupně stylizace, že těžko říci, jestli předobrazem bylo tango nebo habanera nebo něco úplně jiného. Ale třeba toto je opravdu tango jak má být: je to kus autografu nevydaného tanga WV 165, další info viz přehledy děl.:



Krásně stylizované, zabalené do lyrického hávu je tango z *Pěti kusů pro smyčcový kvartet*, WV 68, kde part cello tango naznačuje, (respektive spíše habaneru), ale celkovým průběhem se o čistokrevné tango nejedná. Schulhoff ovšem v této větě dodržel i vztah moll – dur, jako tomu vždy bývá u tanga opravdového.



A ještě ukázka „tanga“ z *Americké suity* E. F. Buriana, jak vidíme, opětně spíše habanera.

**Tempo argentino**

*Maxixe* bývá někdy špatně označováno jako brazilské tango, ale s tangem má společnou jen dobu vzniku; přesněji: když se maxixe začalo sedmdesátých letech devatenáctého století v Brazílii tančit, docházelo v Argentině a Uruguayi právě k šíření tanga. Jinak je to typ choro, tedy Brazílské instrumentální hudby, na jeho vznik nicméně zdá se mělo vliv mnoho dalších tanců a možná i tango (zatímco klasické brazilské choro je vyloženě instrumentální hudba, na kterou se spíše netančí). Do Evropy se maxixe dostalo hned z kraje dvacátého století, je to rychlý dvoučtvrteční tanec, některé dobové nahrávky ukazují na jasný vliv 3-3-2 clave, s akcentem na poslední osminu (pokud jej zapisujeme ve 2/4 taktu).



## 2.2 Dobová klavírní „kuchařka“: Zez Confrey a jeho cvičení, týkající se dobové taneční hudby.

Zde bych rád ještě jednou zmínil vliv, jaký nutně musel mít Zez Confrey (a mnozí další běloští klavíristé) na klavíristy a skladatele v Americe i Evropě. Uvádím citace<sup>47</sup> z jeho již zmiňované knihy *Zez Confrey: Zez Confrey's Modern Course in Novelty Piano Playing*: Později, při analýze Schulhoffových děl se na to budu odkazovat.

Všimněme si výuky stupnic, rovnou zavádí synkopaci:

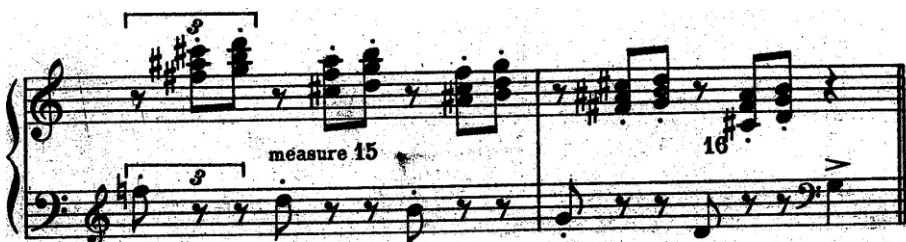


Na jednu stranu se nám to může zdát přihlouplé, ale kéž by každý student prvního ročníku klavíru z konzervatoře byl schopen tohle bez přípravy a ve všech tóninách zahrát...

Jednoduchý foxtrot s tříosminovou jednoduchou figurou v pravé, tehdy velmi běžně používaný „lick“.



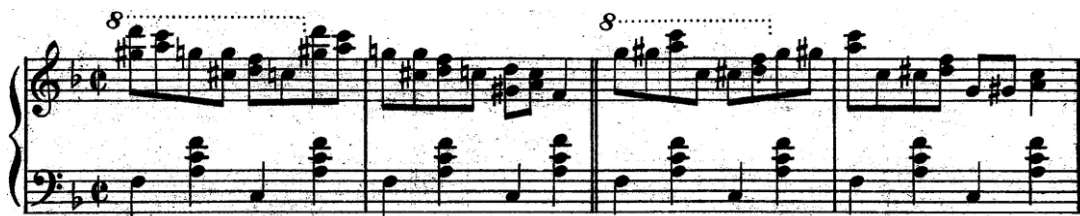
Ukázka breaků, zde na akord G7:



A teď složitější figurace (dvojhmátová), zde kolem akordu F dur:

<sup>47</sup>Jedná se o vlastnoruční scany, za jejichž kvalitu se čtenářovi těchto řádek omlouvám, jsou způsobené stářím knihy, vydané před více než devadesáti lety

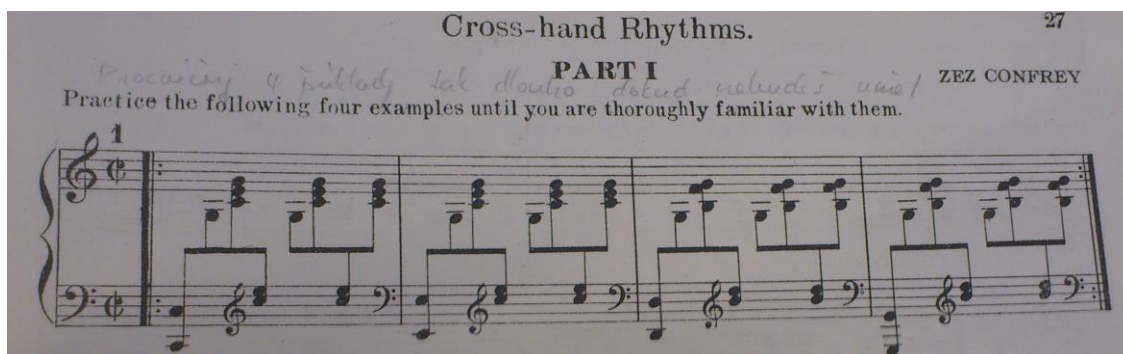
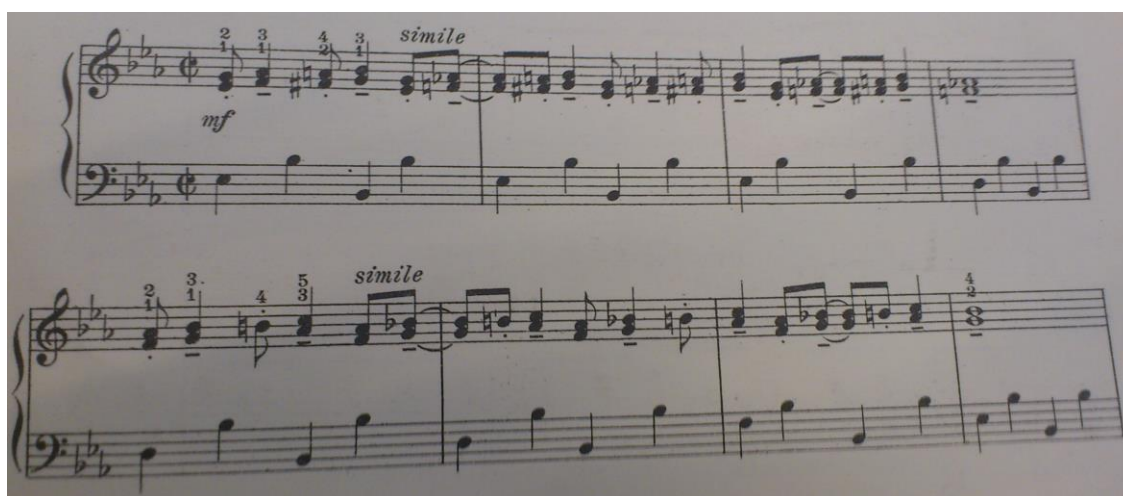




ukázka chromaticky vedeného druhého hlasu ve dvojmatech:



A ještě několik dalších příkladů „nácviku“ z Confreyovy knihy cvičení<sup>48</sup>:



A dále a dále. Confreyova kniha se tehdy stala velice populární, hráči starého jazzu o ní ví ještě i dnes a pro specialisty na starou taneční hudbu je stále platná. Není to samozřejmě učebnice v pravém slova smyslu, ale mnoha místech je u Schulhoffa, Ježka, Antheila a dalších vidět, že z ní vychází. Proto jsem cítil za nutnost ji zde uvést jako jeden z jejich inspiračních zdrojů.

<sup>48</sup> CONFREY, Z. *Ten lessons for piano. For Pupils Teachers, Students and Pianist of the Modern School.* Lawrence Wright Music: London, 1926

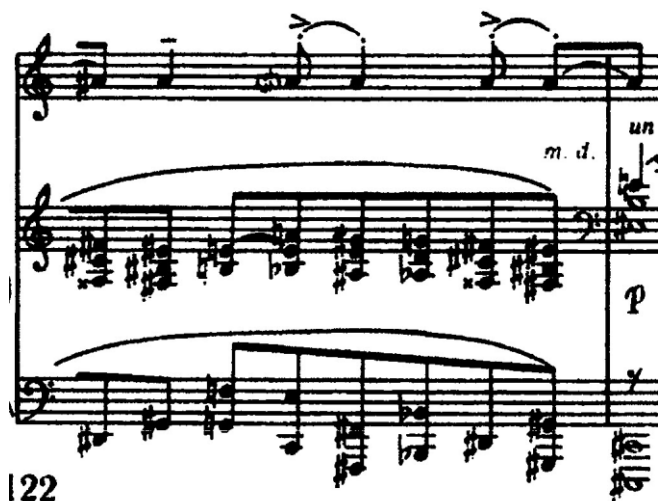
## 2.3 Ovlivnění jazzu „klasikou“. Harmonie a forma.

Není pochyb o tom, že jazz v mnohém klasickou hudbu ovlivnil, tedy alespoň v díle některých autorů a v díle mnou sledovaného Erwina Shulhoffa je tomu možná ze všech nejvíce. Stejně tak ale hudba evropské tradice ovlivnila jazz a to velmi výrazně. Chtěl bych zde jen upozornit na dvě složky a těmi je harmonie a forma. Začnu příkladem:

G7(add13) C7(add13) F#7(add9) Bb7(add13) D#7(#9) G#7(add13) C#7(#9)



Všimněme si oněch trojhlasých akordů plus basu. Pravděpodobně každý normální jazzový muzikant by řekl, že jsou to voicings a la Bill Evans, pocházející d doby již modernějšího jazzu, nikoliv třeba swingové éry. Ta ukázka je ale ve skutečnosti trochu složitější:



122

A jedná se o ukázkou z druhé části Ravelova cyklu *Kašpar noci*, který vznikl v roce 1908! Neboli v době, kdy jazz sotva pojmul septimy a začínal nóny, když to hodně zjednoduším. Jen na této jediné ukázce (a samozřejmě by šlo uvést mnoho dalších) vidíme tedy úplně jasně, že jazzová harmonie, tak jak ji dnes známe, tedy využívající alterace aj. není nic jiného než harmonie, ke které dospěli impresionisté a místy i pozdní romantikové. Už oni totiž mysleli systémem bas plus tercie plus septima jako základ funkce a to „ostatní“ je nad tím.

Uvádím to zde ze dvou důvodů: první je ten, že spousta jazzmanů ohrnuje nad klasiky nos a myslí si, že jazz přinesl alterace a tenze. Nuže, tak tomu vsutku

není. Jiná věc je, že jazzoví muzikanti a skladatelé toto rozvedli a dovedli kam až to šlo, zatímco většina klasiků šla v průběhu dvacátého století jinými směry.

Druhý důvod je pro mě stejně důležitý: při přípravě na tuto práci jsem mnohokrát četl (v různých diplomových pracích, ale i monografiích, neřku-li na internetu) něčí rozbor v tom smyslu, že to a to dílo je v nějakém místě ovlivněno jazzovou harmonií. Třeba Martinů apod. Tedy, můj názor je: není, nebo minimálně ne v tak velkém měřítku!!! Jen jsme si přivykli dávat akordům třeba typu X79 nálepku „jazzový“ akord, nebo jazzová harmonie, ale přitom to nebylo nic nového. Stejně tak je tomu třeba s některými módy: takovou zmenšenou stupnici, kterou zná každý jazzman (a používá ji buď na zmenšených akordech, nebo na dominantách, které to umožňují) používali už Chopin i Liszt, byť jí tak asi nenazývali. Úplně jinak k ní zase přistupuje například Messiaen, jenž si ji ve svém dělení módů nazval druhý modus a dosahuje s ní zcela jiného novátorského a dodnes neoposlouchaného výsledku (tonální symetrie čtyřech durových a mollových tónik, v systému, ke kterému jej dovedla Ravelova hudba). Mimochodem i jeho módy studují současní jazzmani, aby se u klasika přiučili novým možnostem.

Ještě několik poznámek stran formy: není vůbec pochyb, že *forma* byla fenoménem, se kterým jazz při svém vývoji trochu bojoval. Běžný improvizovaný jazz má formu jasnou, je to vlastně téma s variacemi. Ale jak začali skladatelé psát větší formy, museli nutně hledat poučení v klasické hudbě, která došla až k největším formám a jejich zákonitostem. Chvíli to trvalo a proto třeba Gershwin ve svých dílech narážel na nedostatek klasického hudebního vzdělání a mnozí kritici mu formu třeba takové *Rhapsody in Blue* nebo *Concerto in F* vyčítali. Ellington se mohl směle pustit do velkých suit, a „drží mu to pohromadě“, protože už byl po této stránce vzdělán.

Zde bych si také odvážil tvrdit, že Erwin Schulhoff měl naprosto skvělou startovní formu: evropskou klasiku znal dokonale až po své současníky (tedy i Debussyho a Ravela), od Regera měl vybudovaný cit pro formu a nadto velkou kontrapunktickou praxi. A krom toho byl nadšený tanečník, takže cit pro rytmus získal tím nejpřirozenějším způsobem.

### 3. Některá díla Evropských a Amerických klasických skladatelů ovlivněná jazzem

#### 3.1 Jazz ve Francii a jeho ovlivnění skladatelů klasické hudby

Vliv jazzu je podle mě v Evropě nejvíce patrný ve Francii, a to jak na Francouze, tak i na některé cizí skladatele, kteří ale ve Francii alespoň nějakou dobu svého života strávili. Tím myslím především Igora Stravinského a samozřejmě našeho Bohuslava Martinů. O Martinů bude řeč v kapitole o ovlivnění českých muzikantů, v této kapitole bych se rád podíval především na ostatní skladatele a vlivu jazzu na ně.

Proč vlastně Francie a především Paříž? Inu prostě proto, že sem se „vozil“ jazz z Ameriky nejvíce, sem pronikaly i noty, byli zde dokonce už na přelomu století k vidění první afričané a jejich výstupy, častá byla i minstrelská vystoupení.

Jako první člověk v jehož tvorbě je možné vystopovat jazzové vlivy, bývá označován **Claude Debussy**, a to svým *Golliwogg's Cakewalk* ze suity *Dětský koutek*, kterou psal v letech 1906 až 1908 pro svou dcerku. Dokonce existuje nahrávka do pianolového válečku, kterou učinil v roce 1913 samotný Debussy<sup>49</sup>. Do jaké míry je toto dílo ovlivněno jazzem? Inu, cakewalk jazzovým tancem není, vznikl ještě za otroctví, vyvíjel se, až se stal součástí minstrelských představení na přelomu 19. a 20. století, a v této podobě se dostal do Evropy. Přímo do jazzu tedy nepatří, ale patří ke kořenům jazzu. Tím pádem bych ani tady neviděl velký vliv jazzu na Debussyho, ale prostě využití prvků dobové populární hudby. Naopak velmi nápadné je u Debussyho (v preludiích) parafrázování habanery.

Časově dalším skladatelem ovlivněným jazzem by byl Rus, v tu dobu ovšem v Paříži sídlící, **Igor Stravinskij**. V této práci jsem se o něm již vícekrát zmínil, především jsem zmínil jeho stylizace ragtimu (v kapitole ragtime). Obvykle bývá s jazzem spojováno ještě dílo *Příběh vojáka*, ale tam se mi tento vliv nezdá být zas až tak moc patrný., spíše bych řekl, že je to prostě jen specifický styl Stravinského prvního tvůrčího období. Sám Stravinskij se později už jazzu nevěnoval, ale velmi jej ctil a jazzmanů si velice vážil. A tvrdil, což je bez diskuze pravda, že síla jazzu je v provedení a ne ve skladbě, proto se on do této hudby nebude dále vměšovat<sup>50</sup>.

---

<sup>49</sup> DEBUSSY, C., *Children's Corner No. 6, "Golliwogg's Cakewalk"*, Welte-Mignon Piano Roll #2733, nahrávka je dostupná online na serveru Youtube. Debussy zde hraje poměrně dost rozvláčně, hodně rubato, což trochu kontrastuje v porovnání s tím, co se o něm traduje, to jest, jak „šlapal“ po klavíristech, když přílišně pracovali s agogikou v provádění jeho děl. Jenže pianolové záznamy z principu činnosti nejsou úplně stoprocentní a právě záznam rychlosti a dynamiky šlo vždy ještě dodatečně ovlivňovat při přehrávání (pedály přes pneumatický systém). Nahrávku nelze proto brát úplně vážně. Nicméně je zajímavým historickým dokumentem.

<sup>50</sup> Stravinskij si jazzových muzikantů neobyčejně vážil, navštívil New Orleans, viděl mnoho jazzových koncertů, a to i v klubech, znal Th. Monka a další muzikanty. Jeho *Rozhovory s Robertem Craftem* to jasně dokazují, viz moje

**Maurice Ravel** již byl citován ve spojení s blues, to je jeho jediná skladba vyloženě nazvaná názvem, který má něco společného s jazzem. Ale oba jeho klavírní koncerty jsou zcela jistě jazzem inspirované, někde v instrumentaci, častěji určitými gesty, která už v té době obsahovala americká muzikálová produkce (kterou Ravel z části mohl přímo vidět). Oba tito autoři zároveň inspirují skladatele další. Poslechneme-li si například Ravelův koncert G dur a poté Gershwinův koncert in F, není o souvislosti pochyb. Však se také oba pánové ctili a došlo k mnoha setkáním.

Z dalších francouzů bývá za ovlivněného jazzem považován **Eric Satie**, to proto, že určité ozvy jazzu jsou slyšitelné v jeho baletu *Parade* z roku 1917, komponovaný pro Sergeje Ďagileva a jeho ruský balet. Jazz se ozývá především v závěrečném dílu, jakoby vzdáleně připomínajícímu nějaký ragtime, ale podle mě se nedá úplně definovat, čeho je to stylizace. O jiném možném ovlivnění Satieho jazzem nevím.

Nutno říci, že okrajově měl asi jazz na prakticky celou skupinu **The Six**, ale nemyslím, že by to byl nějak silný a zřetelný vliv. Ale určitá díla **Francoise Poulenca** nebo **Dariuse Milhauda** asi trochu ovlivněna jsou, ale narážíme zde na stejný problém jako u Satieho a také Schulhoffa: těžko odlišit, kde slyšeli jazz a kde je to jen jakýsi dadaismus.

Pak je tu ještě jeden polský autor, kterého bych rád v této souvislosti jmenoval: **Alexandre Tansman** (1897-1986). Tento skladatel a klavírní virtuóz žil od roku 1920 až do své smrti v Paříži, je nesporně ovlivněn francouzskou hudbou, jakož i místy jazzem. Jeho dílo je rozsáhlé, Jeho *Druhá klavírní sonata „transatlantique“*, jejíž jednotlivé věty jsou označeny jako Foxtrot, Spiritual and blues a konečně Charleston je kouzelnou ukázkou stylizace tanců, alespoň malou ukázkou jsem uvedl v kapitole o jednotlivých tancích. Srovnal-li bych jej s Schulhoffem, aniž bych jej zatím moc rozebíral, Schulhoff je mnohem zajímavější, Tansman byl asi zase více „pro lidi“ (také se stal za svého života mnohem slavnější, ale měl na to také „více času“). Nicméně, jeho dílo je jazzem ovlivněno celkově, jistě by stálo za hlubší analýzu, což ovšem přesahuje rámec této práce.

---

citace v dříve citované bakalářské práci. Za zmínku ještě stojí fakt, že Stravinskij se v Americe mimo jiné seznámil pikantním způsobem s Gershwinem: na svém turné byl pozván na recepci, kde nešlo nevyhovět hostitelce, která jej spolu s vyjukaným mladým Gershwinem posadila za jedno křídlo, ať spolu společně improvizují. Jak to dopadlo, se už mě dostupný zdroj nezmiňuje, ale prý si spolu skutečně zahráli. (In: SCHEBERA, J., *George Gershwin. Životopis ve fotografiích, textech a dokumentech*. Gustav Kiepenheuer Verlag GmbH: Leipzig, 1994 (český překlad: H+H, Jinočany, 2000)

### 3.2 Výskyt jazzových prvků u některých dalších evropských skladatelů

Vliv jazzu na hudbu Igora Stravinského byl již popsán, z ruských autorů trochu zasáhl do této oblasti ještě i **Dmitrij Šostakovič**: Jeho dvě jazzové suity (1934 a 1938) jsou příležitostná díla, sám se o nich, pokud vím, nikde moc nezmiňuje.

Ukázka Šostakovičova „jazzu“: Šostakovič podle mě patří k nejlepším autorům dvacátého století, uměl napsat vše, a protože je to také velký filmový autor, ani orchestrace jakéhokoliv stylu pro něj nebyla problém. Nehraje si na jazzmana, ale do stylizovaných tanců zase dává kousek sebe, především úžasnou harmonií. Tady je ukázka Foxtrotu (Blues), tedy třetí věty první suity (podobně vtípné stylizace

nacházíme i v ostatních suitách, Šostakovič do svého ostatního díla jazz nezakomponoval, vyjma množství filmové hudby):

Dále je nutno i ve stručném výběru určitě zmínit jméno **Ernst Křenek**, a jeho operu *Johnny spielt auf*, op. 45 (psána v letech 1925 až 1926). To je opera o jazzovém houslistovi, jejíž určité části jsou bezpochyby jazzem inspirované, někde je to vyloženě uvedeno v názvu, někde jde jen o inspiraci. Ukázky jsem uváděl v rámci podkapitol Shimmy a blues.

Jazzem je samozřejmě velice ovlivněna také slavná *Žebrácká opera Kurta Weilla*. Ne celá, ale některé árie/písně jistě ano. Těžko definovat, jaké jsou to žánry či tance, místy jistě foxtroty. Rád bych zde podotknul, že to zdaleka není jediné Weillovo dílo nějak ovlivněné jazzem a taneční hudbou. Je tu také hudba ke hře *Happy end* (i na tomto díle spolupracoval s Brechtem ve dvacátých letech), ta je, myslím, zajímavější a originálnější než předešlá jmenovaná. Weillovy skladby z jeho scénických hudeb mají dnes interpretační problém: je to estetika meziválečného Německa, obávám se na dnešní dobu nepřenosná. Dobové nahrávky této hudby mají prostě specifický ráz, různá současná provedení (která z původních drsných písní dělají mnohdy uhlazené chansony) se mi pak jeví většinou jako slabý odvar<sup>51</sup>.

<sup>51</sup> Tím neříkám, že nejsou možná kvalitní současná provedení, ostatně texty celé *Žebrácké opery* přeložil E. F. Burian, mnohé ještě Jiří Suchý, některé písně ze zmiňovaného *Happy endu* i nás nazpívala mj. Hana Hegerová.

### 3.3 Výskyt jazzových prvků u některých amerických skladatelů klasické hudby, či autorů vyloženě nadžánrových

Nejprve bych rád uvedl něco málo o hudbě **George Gershwina**. Zařazení jeho hudby je totiž velký otazník. Co chtěl vlastně sám Gershwin? Byl to především geniální autor písní. Asi těžko řešit, jestli jeho písně patří do jazzu, či nikoliv, tak či onak, mnohé z nich se staly jazzovými standardy (viz také kapitola foxtrot). Ale jak je tomu s jeho ostatní hudbou? Snažím se zde ukázat vliv dobové taneční hudby na díla „klasických“ autorů, jde ale o to, jestli mezi ně Gershwin patří. Dostupná literatura tvrdí to i ono.

Sám Gershwin, pokud jsem měl možnost o něm číst, chtěl prostě splynutí velké formy a afroamerických prvků, především blues. Přestože nebyl černoš, nýbrž ruský žid, se blues snažil vstřebat a do určité míry se mu to snad i podařilo. Jeho *Rhapsody in blues* byl především pokus právě o spojení blues a velké formy. Zde je ale nutno říci, že původní verze této skladby (tak, jak ji nahrál s Paulem Whitemanem v roce 1924 a pak 1927) je mnohem rychlejší a snad lze říci „jazzovější“, než dnes obvyklá verze s velkým symfonickým orchestrem, kterou sám Gershwin neinstrumentoval. Dnes zní Rapsodie opravdu jako klasika s prvky jazzu, kdežto původní verze je vlastně sofistikovaná koncertní taneční hudba, alespoň takto bych ji viděl.

Pak vznikla další díla: *Klavírní Koncert*, *Druhá Rapsodie*, jeho návštěvami Kuby inspirovaná *Kubánská předehra*. Tam všude je cítit jazz i snaha o hudbu, která je nad tím vším. A co jeho opera *Porgy a Bess*, jejíhož pozdějšího celosvětového úspěchu se už nedožil? Je to klasická hudba s prvky jazzu, nebo prostě muzikál s prvky klasické hudby?

Mám dojem, že nemá smysl tuto otázku řešit. Jeden z Gershwinových dobrých přátel, Arnold Schönberg, o něm po jeho smrti napsal:

*„Mnozí hudebníci nepokládali George Gershwina za seriózního skladatele. Museli však zjistit, že on, ať už seriózně, či nikoli, je přeci jen skladatel – tedy muž, který v hudbě žije a vše, seriózně či nikoli, důkladně nebo povrchně, hudbou vyjadřuje, protože je to jemu vrozená řeč. Existuje řada skladatelů seriózních (jak jsou přesvědčeni) či nikoli (já vím), kteří se naučili dávat noty dohromady. Seriózní jsou však jenom proto, že jim chybí humor a duše...“*

*Zdá se mi nepochybné, že Gershwin byl novátor. To, co udělal s rytmem, harmonií a melodií, není jen styl. Zásadně se to odlišuje od manýrismu mnoha seriózních skladatelů...*

Nemluvím tu ani jako hudební teoretik, ani jako kritik; proto také není povinností říkat, zda dějiny budou v Gershwinovi spatřovat pokračovatele Johanna Strausse či Debussyho, Offenbacha nebo Brahmsa, Lehára nebo Pucciniho. Vím však, že je to umělec a skladatel; vyjádřil hudební myšlenky, a ty byly nové – stejně nové jako způsob, jakým je vyjadřoval.<sup>52</sup> To myslím vyjadřuje vše.

Stejně by ostatně bylo dost obtížné řešit, kterým tancem či stylem byl Gershwin kde ovlivněn. Mám za to, že se vůbec nedá říci, které téma z Rhapsody in blues je čím ovlivněno. Jiná věc je ale třeba začátek *Klavírního koncertu*, kde v pátém taktu zaznívá jasný charleston (uvedl jsem příklad v kapitole věnované charlestonu).

Ještě alespoň jedna ukázka, podle mě jasné ovlivnění blues: Gershwinovo *Druhé preludium*:

Všimněme si krásně rozdvojené (dur+moll) tonality přímo v ostinátním doprovodu, celek vlastně neustále osciluje mezi cis moll a Cis dur. Celá nálada preludia je, myslím, jasně bluesová. A harmonický vývoj preludia je vlastně také v duchu blues: tónika a pak subdominanta, teprve posléze na chvíli vystřídaná dominantou. Stejně tak je tomu i ve středním dílu, který je jaksi „šlapavější“, ruce si vymění své funkce a přecházíme do Fis dur:

A dalšími příklady z Gershwinovy tvorby by šbylo možné pokračovat.

<sup>52</sup> ARMITAGE, M., *George Gershwin*. New York, 1938, str. 97



Ještě bych rád zmínil alespoň dva americké, jazzem ovlivněné, „nejazzové“ autory. O prvním z nich byla již zmínka v kapitole blues, a je jím **Aaron Copland**, který kromě zmiňovaných klavírních blues napsal také tuto skladbu: *Koncert pro klavír* z roku 1926 je dozajista inspirován jazzem, ale ještě spíše prostě brodwayskými muzikály. Je to taková „Holywoodská“ instrumentace, krásná hudba, prvky jazzu jsou v první větě spíše neurčité, hravé, nápadné využití septakordů, často paralelně jdoucích. Ovšem druhá věta, nezvykle rychlá (zatímco první pomalá), to je jiná hudba:

II.

The image shows the musical score for the second movement of Aaron Copland's Piano Concerto. It is divided into three systems of music. The first system is marked "Molto moderato (molto rubato)" and "(in tempo)". The second system is marked "rubato come prima". The third system is marked "Doppio Movimento" with a tempo of quarter note = 104 and "prec.". The score features complex chordal textures and dynamic markings such as sf, sfz, and f.

Tato věta je kouzelně rozšafná, hravá, to je Amerika dvacátých let, jakoby šel kolem Gershwin, ale tohle je velmi osobité. Koncert má jen dvě věty, po malém zastavení je v této druhé jakýsi „gradační“ foxtrot, kterým je skladba skvěle ukončena. Není to jen další ze stylizací jazzu, je to už moderní zvuk, moderní hudba, přesto „stará“ Amerika. Ze všech klavírních koncertů ovlivněných jazzem (a ono jich zas tak moc ani není) patří tento jednoznačně mezi nejlepší.

Druhým americkým autorem důležitým pro moje zkoumání a srovnávání se Schulhoffem je **George Antheil** (1900-1959). Ten byl ovlivněn všemi možnými směry, jazzem, dost ale i Stravinským, na čas se shlédl v seriální hudbě aj. Sám si říkal „špatný chlapec v hudbě“, byl prostě provokativní, zabýval se

mechanikotronikou v hudbě, především jej zajímal jakýsi „futurismus“ v hudbě, rád používal tovární zvuky, z těchto zálib asi vzniklo i jeho nejznámější a nejkontroverznější dílo: *Balet mécanique (Mechanický balet)*, původně jako filmový „balet“ pro 2 křídla, 16 synchronizovaných pianol, mechanické zvony a mnoho dalších perkusí<sup>53</sup>. Je to dle mého úžasná hudba, byť určitě ne pro každého. Ale vliv jazzu zde moc nenacházíme, jde o důsledný futurismus, dozajista s dadaistickým podtextem.

Antheil byl klavírní virtuos,<sup>54</sup> a pro klavír vznikly některé pozoruhodné kompozice (úžasně barvitě koncerty aj.). Jazz se u něj přímo hmatatelně vyskytuje vlastně málokde, ale celé jeho dílo má jakousi svěžest, která je podle mě dána i jeho „nakažením“ jazzem (Antheil studoval ve dvacátých letech v Paříži, měl to tedy odtamtud i potom dále z Ameriky).

V kapitole o foxtrotu jsem uvedl jeden jeho foxtrot z *Jazz sonaty*. To je jedna z nejuptipnějších skladeb z oblasti jazzu/dada jaké kdy byly napsány (je to krátká „prskavka“, trvající cca minutu a půl, existuje i v symfonické verzi, jako *Jazz symphony*).

Do kategorie děl ovlivněných spíše dadaismem nežli jazzem by patřila jeho *Airplane sonata*, tam bych vliv jazzu moc neviděl, to platí i o některých jeho dalších skladbách, jako je *Cancan*, *Smrt strojů* ad. Na konec alespoň ještě jeden Antheilův *Shimmy*, jež je ale spíše pocitově (nikoliv harmonicky) blues:



<sup>53</sup> Premiéra byla v roce 1935, později jej upravil do reálnější podoby se zmenšeným instrumentárem, v této úpravě se občas provádí.

<sup>54</sup> Studoval mj. i u Lisztovy žákyně Constantine von Sternberg

### 3.4 Čeští skladatelé ovlivnění jazzem (kromě E. Schulhoffa)

Na úvod bych uvedl citát E. F. Buriana z jeho knihy o jazzu z let, kterým se věnuji:

*„V Čechách máme, jak jsem již na začátku této knihy podotkl, málo odezvy jazzu. Nikdo mu nerozumí, nikdo ho neumí, a proto mu každý nadává. Jenom několik málo „prokletých“ skladatelů, z nichž nutno především jmenovat Němce Erwina Schulhoffa, Moraváka Bohuslava Martinů a Čecha Jaroslava Ježka.“*

Nuže, prošel jsem mnoho z české tvorby, samozřejmě nemohu tvrdit, že vše. Ale snad mohu říci, že Burian má pravdu. Ze všech českých skladatelů, kteří byli nějak ovlivnění jazzem, dosáhli ve své době něčeho zajímavého jen a pouze Martinů, Schulhoff, Ježek a podle mě ještě také sám E. F. Burian. A ještě jednoho pána si nechám na konec této kapitoly, čtenář těchto řádek pochopí proč.

Měl-li bych jaksi celkově porovnat tři hlavní osobnosti této oblasti, pak nutno říci, že Martinů došel jednoznačně nejdále v jakémisi abstraktním využití jazzových prvků, zatímco Schulhoff je celkově více jazzový a tím pádem asi i snadněji popsitelný z hlediska využití jazzových prvků. Možná je ale interpretace jeho díla o to těžší. Protože si myslím, že aby hrál člověk dobře Schulhoffa, musí být svým způsobem „oboukolejný“, to jest, musí mít v sobě klasiku i jazz, když to hodně zjednoduším. Možná proto je podle mě málo opravdu dobrých nahrávek, ale o tom budu ještě psát později.

Nyní tedy o **Martinů**:

#### 3.4.1 Bohuslav Martinů

Oblast jeho tvorby ovlivněná jazzem je velká<sup>55</sup>, není účelem této práce podat o ní vyčerpávající informace, to je na samostatnou (a potřebnou) práci. Rád bych se proto, mimo dříve uvedené skladby, zmínil jen o hlavních věcech, zejména pro srovnání s Schulhoffem:

Martinů se věnoval jazzu a psal hudbu jazzem a taneční hudbou ovlivněnou ve své první pařížské dekádě, tedy zhruba ve dvacátých letech, neboli zhruba ve stejné době, jako Schulhoff, píšící art-jazz. Později šel Martinů jinam, jazz už mu neposkytoval ono původní vzrušení, také asi za větší závažností. A hlavně došlo asi i k tomu, co se stalo Schulhoffovi: oba byli dost znechuceni tím, jakou rutinou se stalo přejímání jazzových prvků do ostatní hudby. Martinů o tom mimo jiné píše:

*“Můžeme velmi přesně sledovati úlohu, kterou zde hrál nově se vytvořivší a prazvláštní útvar jazz-bandu. V prudkosti a zmoženosti života Paříže nebylo toto objevení v době dnešní jenom náhodné a rovněž nebylo náhodné, že jazz-band*

---

<sup>55</sup> O vlivu jazzu na hudbu B. Martinů psal již mj. Štěpán Med: MED, Š. *Vliv jazzu na vážnou hudbu v díle Bohuslava Martinů*. Diplomová práce, HAMU 2001

v krátké době ovládl situaci úplně... ..Prvky jazz-bandu přecházejí znenáhla do symfonické tvorby, sledující cestu forem dřívějších. Tak procházejí 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...“<sup>56</sup>.

Tedy, on nepsal obyčejné foxtrotty. Martinů vřazuje jazzové prvky naprosto spontánně, jsou organickou částí celku. Tak je tomu ve všech jeho dílech nějak ovlivněných jazzem, rád bych zde uvedl alespoň tato:

Opera *Slzy nože*<sup>57</sup>, jednoaktovka z roku 1928. Zde je na mnoha místech jakýsi pomalý foxtrot, nebo to, čemu se tehdy říkalo blues. Inspirace opravdovým blues je spíše malá. Je ale znát, že Martinů znal foxtrotty dobře a přitom je stylizuje úžasně, není to podbízení se publiku. Krásná je stylizace klavírního partu, v jednom místě dokonce vtipně poněkud připomínající Ježkův Bugatti-step (konec páté a předěl do šesté scény, části „Kdo je ten nový strojník“ a „Marně jsem chtěla pohnout k odbíjení ty nevrle hodiny“). Opera měla mít premiéru v Baden-Badenu, nakonec z ní sešlo, ale jako náhradu dostal Martinů objednávku na novou orchestrální skladbu, tou se stala:

*Jazz Suita*, orchestrální cyklus z roku 1928, přijatý s velkým úspěchem. Ovlivnění jazzem samozřejmě veliké, proto i ten název. Ale tak jako u Stravinského nebo Schulhoffa, je to naprosto osobité. Myslím, že Martinů vystihl naprosto přesnou míru toho „jazzování“, to jest, je to klasická hudba, ale ve velké míře ovlivněna jazzem. Harmonie a vše ostatní je ovšem typický Martinů, nejedná se tedy o nějaký patvar mezi klasikou a jazzem. Vidíme to hned v úvodní větě:

1. *Prélude: Moderato poco allegro*: část 4:  
Tempo I.



2. *Musique d'entracte: Tempo di blues* – ukázka je v kapitole o blues, celkově je v této části krásná bluesová nálada, jakkoliv to blues vůbec není. Krásně se povedlo udělat takové klasické blues, jaké nikdo nikde moc nemá, nemýlím-li se. A pro černou hudbu naprosto neobvyklé nástroje, jako třeba hoboj nebo fagot, zde fungují naprosto skvěle. Následuje:

3: *Musique d'entracte: Boston*; viz kapitola boston, kde je i malá ukázka.

<sup>56</sup> MARTINŮ, B. *Současná hudba ve Francii*. Listy hudební matice r. IV, 1925, č.9/10, str. 289

<sup>57</sup> Vycházel jsem z nahrávky, nemaje k dispozici noty: CD *Martinů Slzy nože, Hlas Lesa*. Supraphon: Praha, 1999

4. *Finale. Allegro* Těžko mluvit o tom, jaký přesně tanec zde Martinů ovlivnil, myslím že vlastně žádný a všechny. Je to spíš ta nálada, nežli nějaké konkrétní prvky, byť některé jsou úplně jasně převzaté ze slovníku ragtimového jazzu, zde například vyloženě „zezconfreyovský“ styl:



Je tu ještě další orchestrální skladba: *Le Jazz* z roku 1928, krátká skladba pro orchestr a vokály (můžou zpívat členové orchestru, je to jednoduché), moc hezká drobnost, opětně jakoby hodně stylizovaný foxtrot.

Klavírní suita *Film en miniature* je krásný cyklus, jehož jednotlivé části *Tango* (ukázku jsem uvedl v kapitole o tangu), *Scherzo*, *Berceuse*, *Valse*, *Chanson*, *Carillon* jsou prostě krásné „obrázky“, tu více, tu méně inspirované taneční hudbou.

Pro klavír třeba ještě jmenovat minimálně cyklus *Preludes pour piano* z roku 1929, jsou to části *Blues*, *Scherzo*, *Andante*, *Danse*, *Capriccio*, *Largo*, *Etude*, *Foxtrot*. Tady je míra stylizace skoro největší, jsou to opravdu jen inspirace tanci a styly, ale jako vždy u Martinů, naprosto smysluplné a výborně znějící.

Jazzové tance se objevují také v baletu *Kdo je na světě nejmocnější*, kde lze nalézt foxtrot a boston. Možná méně jazzu nalézáme v baletu *Vzpoura*<sup>58</sup>, z roku 1925, kde je spíše vliv španělské hudby nežli jazzu. Jednoznačný vliv má jazz ale na balet *Šach králi*, z roku 1930 a tímto rokem se Martinů okouzlení jazzem spíše uzavírá. V tomto baletu je moc pěkné blues, při kterém jedna z figur, Eso, usíná, i když je to spíše něco mezi tangem a blues. Ale vliv jazzu je zde patrný i v instrumentaci, jakýsi Goodmanovský klarinet aj.

*Kuchyňská revue* se stala natolik úspěšným dílem, že autor vypracoval i solo klavírní verzi i suitu. Možná je to nejznámější dílo z Martinů tvorby ovlivněné jazzem, ale jak vidíme, ani zdaleka není jediné. Jazz zde přichází jaksi postupně, jakoby se dílo z klasického stávalo jazzovým. Tato suita již byla mnohokrát rozebírána v různých pracích. V kapitole o charlestonu jsem i já uvedl alespoň jednu ukázkou. Současně s Kuchyňskou revue ještě vznikala opera *Voják a tanečnice*, tam jsou spíše určité vstupy hudby jakoby barové, nežli vyloženě jazzu.

<sup>58</sup> Je to vzpoura not proti tomu, jak jsou zneužívány. Velmi vtipný děj, končící dobře (na konci totiž konečně přijde Inspirace, tedy noty už nebudou zneužívány)

Také vznikla opera propojená s filmem a jazzem: *Tři přání aneb vrtkavosti života*. To je neuvěřitelně rozmanitá hudba (děj je o filmu a lidech kolem filmu). Zde je ovlivnění jazzem hned od začátku, kde nalézáme foxtrot, jiný, skvěle stylizovaný foxtrot je na začátku páté scény *Indolendo!...Juste!*: Je zde také neuvěřitelně vtipná, jakoby trampská píseň *Balda* (druhá část druhého dějství), v které jsou vřazovány klavírní mezihry, vyloženě ragtimové. Kéž by opera byla občas k vidění.

Současně s touto operou psal Martinů *Sextet pro dechové nástroje*, skladba se ztratila, byla objevena až po Martinů smrti.<sup>59</sup> Také zde je mnoho jazzových prvků, notabene čtvrtá část se vyloženě jmenuje *Blues*.

V souvislosti s výskytem jazzových prvků v hudbě Bohuslava Martinů bývá ještě zmiňován jeho první *Klavírní koncert* z roku 1925, ale já tam nic takového neslyším. Zato v houslové sonátě g moll H.182 z roku 1929, je nádech jazzu v každé větě, například první věta je krásný, velice stylizovaný foxtrot (nejmenuje se tak, ale je to tomu nejbližší):



Druhá věta je pocitově blues, třetí věta je rychlá, jakoby do charlestonu - byť ten rytmus tam nikde není, je to prostě rychlá rapsodická věta. Celkově úžasná skladba.

Tak toliko alespoň stručně o výskytu jazzu v hudbě Bohuslava Martinů. Byť jsem se snažil o stručnost, úplně stručné to nebylo, ale alespoň je vidět, že mimo Schulhoffa nemá Martinů v tomto oboru vůbec konkurenci, minimálně v celé tehdejší Evropě.

<sup>59</sup> Martinů sám prý tvrdil, že doufá že ji nikdo nikdy neuslyší.

### 3.4.2 Jaroslav Ježek

Ted' je potřeba krátce promluvit o tvorbě ovlivněné jazzem z pera **Jaroslava Ježka**. Jeho tvorbu pro Osvobozené divadlo nebo Ježkův Swingband<sup>60</sup> nechci teď řešit, zajímá mě vliv jazzu na „vážnohudebního“ Ježka. Myslím si, že u nikoho jiného není tak obrovský rozdíl mezi tím, co píše pro divadlo apod. a co píše pro Českou filharmonii (která mu prakticky vše hned hrála). Leda u Schulhoffa, ale až v jeho poslední dekádě, kdy psal vyloženě na „kšeft“ totálně spotřební hudbu a zároveň symfonie, Komunistický manifest atd.

Tak tedy Ježkova tvorba ovlivněná jazzem: je početně mnohem menší jež u ostatních autorů. Naprosto zřetelně ovlivněný je samozřejmě Ježkův *Klavírní koncert*, který byl jeho absolventskou prací v oboru skladba. Jeho části jsou: 1. *Adagio quasi andante*. 2. *Tango*. 3. *Allegro vivace*. Až na druhou větu jsou to jen ryze „klasická“ označení temp. Ale převážná inspirace pro první větu je jednoznačně svět foxtrotu, a po krátké větě druhé, tedy tangu, přichází třetí věta, kde hlavní rytmickou bází je podle mě charleston. Alespoň krátkou ukázkou z foxtrotu uvádím v kapitole foxtrot<sup>61</sup>.

Ježkův klavírní koncert je zásadní dílo oboru klasiky ovlivněné jazzem, nebo chcete-li jazzu v klasickém hávu. Je to, pokud vím, jeho jediné dílo, kombinující vyloženě taneční hudbu a vážnou hudbu. Avšak určitými manýrami bělošského jazzu jsou ovlivněny mnohé jeho sólové klavírní skladby, které ale jinak o jazzu nejsou, naopak, jsou to „tvrdě“ moderní díla, jež zní neotřele ještě i dnes. Mám na mysli *Sonatu*, *Rapsodii*, *Etudu*, ale hlavně *Bagately* nebo *Toccatu*. Je to ale opravdu jen ovlivnění určitými manýrami (v dobrém slova smyslu), jinak to vůbec nejsou stylizace nějakých tanců. Například můžeme srovnat dvojhmatovou techniku, jak ji učí Zez Confrey (viz kapitola o foxtrotu) s kouskem *Toccaty*:

---

<sup>60</sup> Pod tímto názvem, ale i jako Ježkův Hotjazz apod. se kapela objevuje na nahrávkách z té doby, ale podle všeho to byl pořád Orchester Osvobozeného divadla s eventuálními výpomocemi „hot“ sólistů.

<sup>61</sup> Proč je toto dílo dodnes tak málo hrané? Podle mě dílo prozatím nenašlo odpovídající interprety. Všechny mě dostupné nahrávky (ono jich ovšem, pravda, není mnoho, mám tři: J. Novotný, J. Simon, I. Ardašev) jsou rytmicky pochybné. Nehodnotím ani tak dotyčné pány klavíristy (i když i tam bych výhrady měl, hlavně k romantické interpretaci první z nich), ale hlavně orchestry, potažmo dirigenty. Ježkova hudba klavírního koncertu prostě stojí na přesném rytmu a když se symfonický orchestr není schopen shodnout na základních dobách v taktu, těžko může hrát jemné rytmické předivo. Ty nahrávky rytmicky vůbec nefungují. Samozřejmě by mě moc zajímalo, jak hrál koncert při premiéře Václav Holzknacht s Českou Filharmonií za řízení ježkova učitele K. B. Jiráka, ale pokud vím, koncert tehdy natočen nebyl. Pevně doufám, že se koncertu jednou bude někdo věnovat opravu poctivě, je jasné, že to dá práci, partitura není vůbec jednoduchá.



Nebo náznak Foxtrotu v *Páté Bagatelle*:



A ještě „dadaističtější“ vyznívá *Osmá bagatella*:



V tom, že vyloženě nekombinuje taneční hudbu s vážnou, ale bere si jen prvky nebo pianistické techniky, se Ježek naprosto liší od Schulhoffa i od Martinů. V tom je jedinečný. Jak už to tak ale bývá, možná právě proto se jeho hudba (jiná než pro Osvobozené divadlo) vlastně nikdy tak moc nechytila, obávám se<sup>62</sup>.

<sup>62</sup> Je v tom ale určitě i lenost nebo strach nás klavíristů z toho, že do repertoáru nastudujeme něco, co nebude mít hned zaručený úspěch. A také strach promotérů zařazovat „vážnohudebního“ Ježka do svých programů. Vezměme si například, že u nás doposud jen jeden jediný klavírista měl na repertoáru celého klavírního Ježka, a to Jan Novotný. Skoro celého Ježkovo dílo natočil, pokud vím, Tomáš Víšek. Kdysi jsem hrál Ježkovu *Toccatu* na solovém jazzovém koncertě na jednom Bulharském jazzovém festivalu. Měla naprostý úspěch. Chce to jen zkoušet.



### 3.4.3 E. F. Burian

Mezi naše autory jednoznačně ovlivněné jazzem nutno naprosto určitě uvést alespoň pro srovnání ještě **Emila Františka Buriana**. Burian byl všestranný renesanční umělec, psal, kreslil, psal hudebně popularizační monografie (již zmiňovaná o Jazzu<sup>63</sup> už v roce 1928, jako první u nás i o černošské hudbě a další) a mnoho dalšího. Jeho tvorba je proto rozsáhlá, ale pro můj účel srovnávací bych rád uvedl alespoň pár zajímavých prvků v jeho klavírní *Americké suitě* z roku 1926<sup>64</sup>. Dobré srovnání jeho přístupu s Erwinem Schulhoffem. Dílo *Rag* je dost podobné – východiskem je jen nejasný pocit z groove, harmonicky je samozřejmě mnohem modernější, respektive spíše harmonii jako takovou moc nevyjadřuje, spíše jen pokládá otazníky a z nich vyvozuje další otazníky. Dost se vlastně podobá Stravinskému a Ježkovi.



*Blues* – pomalé, zahloubané, moc pěkné a nápadité, ovšem žádné blue notes se nevyskytují, s černým blues nemá pranic společného. Je to spíš klidná nálada<sup>65</sup>. *Boston* je moc hezký, nikoliv nepodobný náladou Schulhoffově *Bostonu* z *Esquisses*, ovšem Burian je harmonicky i rytmicky výbušnější (ukázka je v kapitole *Boston*). *Tempo Argentino* je krásnou ukázkou zpracování tanga, respektive spíše habanery, stejně jako to má na mnohých místech Schulhoff, figura v prvním pianu mu ostatně není nepodobná (viz kapitola tango).

Poslední část *Tempo di Fox* je fugatem začínající skladba, jakási „fugátka“ jsou pak i dále.

<sup>63</sup> BURIAN, E. F. *Jazz*. Praha: Ot. Štorch, edice Aventinum, 1928

<sup>64</sup> Neexistuje bohužel mnoho nahrávek, česká nahrávka jinak vynikajících klavíristů Jana Vrány a Petra Toperzcera bohužel rytmicky není úplně v pořádku. In: CD *JAZZ INSPIRED PIANO MUSIC*. Supraphon: Praha 2001.

<sup>65</sup> To nic nemění na tom, že narozdíl od většiny českých muzikantů, Burian dobře věděl co je blues. Vždyť byl jeden z prvních, kdo psal o černošské hudbě, kdo volal po poslechu černošských nahrávek. A je to taky jeden z mála lidí, kteří blues byli schopni obstojně zpívat, byť v češtině. Viz nahrávka Orchestru Gramoklubu, kde zpívá E.F.Burian svůj český text ve skladbě: W.C. Handy, *Beale Street Blues*, SP Ultraphon 11280. Nahráno: Praha 1936. A také jeho vlastní skladba: *Moje blues*. SP Ultraphon 11280. Nahráno: Praha 1936

Tempo di Fox

Moc hezký střední díl je Meno Mosso (tento úryvek),

z nějž skladba vlastně celý cyklus vyústí v efektní codu.

Celý tento poslední díl cyklu ale vlastně stále provází fuga. O Burianovi se někdy říká mnoho nepěkného, jistěže jeho vztah ke komunismu byl velmi vřelý, ale je to úplně stejné jako Schulhoffa, Ježka, Voskovce i Wericha a prostě celé tehdejší inteligence: ti lidé se mezi válkami (o té druhé ještě ani nevěděli) prostě potřebovali k něčemu utéct a komunismus byla v tu chvíli úplně logická volba. A u Buriana je hudebně ještě ten problém, že lidé jej často posuzují jen jako tvůrce populárních písniček (*Chlupatý kaktus* aj.), aniž by tušili jak velké a místy неотřelé věci jinak napsal. Ostatně z uvedených příkladů: kdo jiný napsal do foxtrotu fugu? Napadá mě jen Schulhoff a závěr jeho jazzového oratoria H. M. S. Oak, o kterém budu psát dále.

### 3.4.4 Ostatní Češi kromě Erwina Schulhoffa

Literatura se zmiňuje o raných dílech některých skladatelů, jež ale nejsou k nalezení: nějaké *Jazzové studie* měl napsat Václav Kaprál, *Pět jazzových studií* zřejmě napsal Karel Reiner. Obojí jsem neviděl, protože jmenovaná díla prostě nejsou k sehnání. Předpokládám, že jsou v nějakém soukromém archivu, pokud se vůbec dochovala. Pavel Bořkovec napsal *Dva tance* (Tango a menuet), ale nikde v notách, které jsem viděl není datum ani napsání ani vydání, *Tango*, jež by patřilo k mému zkoumání je veskrze jednoduchá hudba, založená na konvenčním doprovodu (spíše je to habanera nežli tango) na níž je zajímavé asi jen to, že díl A je a-moll, kdežto díl B nezvykle v Des-dur.

Dostupným dílem je ale jazzem a dobovou populární hudbou ovlivněná tvorba **Aloise Háby**, u kterého bychom toto asi nečekali. Jeho dílo tohoto druhu se nikdy nevžilo, ostatně ani nejnovější hábovská monografie<sup>66</sup> se o něm prakticky nezmiňuje. Ale Alois Hába napsal *Čtyři tance op.39 (Shimmy-blues, Blues, Boston, Tango)*, vydané 1927 dále *Waltz a Shimmy-fox*<sup>67</sup>. Vše pravděpodobně v roce 1926. Krátká charakteristika tohoto jeho díla: *Blues* je hezká náladovka, vliv blues není vůbec znatelný. *Boston* je závažnější, jakoby to napsal nějaký pozdní romantik, harmonie vyloženě romantická, člověku se nechce věřit, že toto psal Hába. Ovlivnění jazzem je nulové. Následující *Shimmy-blues* je moc pěkný náladový obrázek, shimmy jako tanec to ovšem vůbec není. *Tango* je opravdu tango, z oněch čtyřech částí je to jediná opravdová stylizace tance.

*Waltz* (samostatná skladba bez opusu) je zajímavá skladba, místy bitonální, zajímavá chromatika v pravé. To je dílo, které by mohlo znít na koncertních pódiiích. Z Hábových skladeb nějak ovlivněných tanečními rytmy je bezpochyby nejzajímavější, vlastně možná jediné zajímavé<sup>68</sup>. Protože zejména na poslední skladbě *Shimmy fox* je bohužel vidět, že Hába toho o jazzu prostě mnoho nevěděl, věc nemá žádný „feel“, pokusy věc „rozswingovat“ (zejména v druhé půlce skladby) jsou poněkud umělé, omlouvám se.

Nicméně, jako celek zůstává Hábovo „taneční“ dílo zajímavým dokumentem o jeho odskoku do sféry úplně jiné hudby, než které se jinak věnoval.

<sup>66</sup> REITERROVÁ, V., SPURNÝ, L., *Alois Hába. Mezi tradicí a inovací*. KLP: Praha, 2014

<sup>67</sup> Skladby natočil, pravděpodobně premiérově, Tomáš Víšek. In: CD HÁBA A., *Piano works*. Supraphon: Praha 1997

<sup>68</sup> Ovšem nechápu, proč toto dílo, natočené Víškem v roce 1996 není uvedeno v seznamu děl zmiňované nejnovější monografie z roku 2014. Buď o něm Reitterová a Spurný nevěděli, nebo (spíš) není prokazatelně jeho? V bookletu tohoto CD není o původu děl ani slovo.



A ještě jeden pán, který se jedním ze svých děl zajímavě dotkl jazzu: **Miroslav Ponc (1902-1976)**<sup>69</sup>. To byl amatérský pardubický muzikant, který studoval soukromě u Aloise Háby, protože miloval mikrotonální hudbu (psal čtvrttónově, šestinotónově i osminotónově). Od začátku dělal hlavně scénickou hudbu a tehdy měla divadla velký zájem i o avantgardní scénickou hudbu. Později psal mnoho hudby i do rozhlasových her, byl nesmírně pohotový, specialista na rozhlasovou hudbu. Pro moji oblast bádání je důležitý dvěma fakty:

1. Pracoval hodně i s Erwinem Schulhoffem, protože Schulhoff vskutku patřil mezi přední interprety čtvrttónové hudby, Ponc byl jeho soukromým žákem, později se stal také jedním z interpretů.

2. Mezi mnohou scénickou hudbou je také hudba ke hře Osvobozeného divadla *Svatebčané na Eiffelce*. To je původně satirický balet podle Jeana Cocteau (při premiéře v Paříži zkomponovala hudbu většina skupiny Six), ale zde měla být na objednávku hudba nová. Dochovaly se v úplnosti jen tři části původní hudby<sup>70</sup> (z roku 1926), která dnes žije jako suita (1928) pro klarinet, pozoun, fagot, čtvrttónové housle, čtvrttónové harmonium i piano<sup>71</sup>.

Přikládám alespoň malý scan z jmenované monografie o Poncovi, celé noty mi nejsou dostupné.

The image shows a musical score for a piece titled "[Moderato]". It consists of four staves. The top staff is for Clarinet (cl) and Violin (vn), the second for Piano (pft), and the bottom for Percussion (tml, pti, grc). The music is in 2/4 time and features a mix of quarter and eighth notes, with some complex rhythmic patterns and a large fermata over a section of the piano part.

Je to pravděpodobně doposud **jediná hudba kombinující čtvrttóny s jazzovými prvky!** Samozřejmě, není to jazz. Ale ovlivnění jazzem tam bezpochyby je.

<sup>69</sup> PACLT, J. *Miroslav Ponc. Neznámá kapitola z meziválečné umělecké avantgardy*. Editio Supraphon: Praha 1990.

<sup>70</sup> Premiéra v Osvobozeném divadle byla totiž odložena a když hra v roce 1927 dělala, ponc byl v cizině, použil se proto částečně Ježek a částečně se pouštěly desky.

<sup>71</sup> Nahrávka Ebony Bandu je dostupná online na serveru [www.youtube.com](http://www.youtube.com). Předpokládám, že natáčeli z autografu.

## 4. Dílo Erwina Schulhoffa nejvíce ovlivněné jazzem

Je zde problém: o čem prohlásit, že to ovlivněné jazzem je a o čem ne. Protože my dnes nevidíme do skladatele, nevíme, na co konkrétního myslel (pokud o tom není nějaký záznam), a tak je u některých bodů ve skladbě vždy otázka: je to inspirováno tímto, či oním, to jest, nějakým konkrétním žánrem (třeba jazzem) nebo nějakým jiným konkrétním skladatelem či nějakou událostí? Ono je pak asi nejjednodušší říct: tady se inspiroval ragtimem, tady slyším Ravela, tady Mozarta apod. Jenže takovým úsudkem člověk podsouvá svůj analytický názor na věc, která se nemusí vůbec krýt s původním inspiračním zdrojem.

Nicméně, určité věci jsou jasně viditelné a slyšitelné, ty se budu snažit vyzdvihnout.

Schulhoffovo dílo je velice rozsáhlé, Bek uvádí 188 děl jako základ (včetně oper, baletů a všech velkých forem), různé úpravy cizích děl, vesměs českých klasiků (WV189-195), rané nedatované věci, leccos se možná ztratilo. Prošel jsem veškerá díla s možným výskytem jazzu, tedy od roku 1919 do konce. Pak jsem šel ještě před první světovou válku, protože mě tam leccos zajímalo a taky jsem zjistil, že se mnozí lidé domnívají že už tam někde lze ovlivnění jazzem konstatovat. Dále ukážu, co jsem zjistil a jak na věc nahlížím. Snažil jsem se projít opravdu vše, tedy včetně mnoha děl nevydaných, ta jsem viděl v autografech v Muzeu české hudby (dále cituji jako MČH). Co šlo, jsem samozřejmě konfrontoval s nahrávkami, ale zdaleka ne vše je nahráno. Co jsem neviděl nebo nenašel, na to upozorňuji.

Ovlivnění jazzem se u Schulhoffa obvykle ohraničuje roky 1919 až 1931. Se spodní hranicí bych souhlasil. Před rokem 1919 je Schulhoff hlavně ovlivněn svým velkým učitelem Regerem (z nějž si vzal hlavně polyfonii a smysl pro dokonalou formu od nejmenších skladbiček po největší opusy), dále Francouzi (Debussy a skoro možná více Ravel, ukážu proč) a pokud v jeho díle z té doby slyšíme jakoby jazzové harmonie, je to podle mě hlavně vliv francouzských autorů a především Ravela. Nikoliv jazzu<sup>72</sup>.

V letech 1919 až 1931 tam tedy ovlivnění dobovou taneční hudbou je, ne ovšem ve všech dílech, a zdaleka take ne všude ve stejné míře. V následujícím přehledu proto uvádím veškerá díla jmenovaného období i s krátkou

---

<sup>72</sup> Jde i o to, že věc píšu k pohledu převážně jazzového muzikanta a ne klasika, proto nevidím za každou použitou „sedmičkou“ hned jazz. Jak už jsem dříve vysvětlil, harmonii si vzal jazz z klasiky a ne obráceně. Těžko také souhlasit s rozšířeným názorem, že Schulhoff je ovlivněn třeba Gershwinem. Schulhoff už se dávno klavírem i skladbou živil, když ještě o Gershwinovi nikdo nevěděl, protože Gershwinův raketový start se udál až ve dvacátých letech (je o čtyři roky mladší než Schulhoff a začal hrát mnohem později), to už Schulhoff s jazzem úspěšně operoval. Jiná věc je, že Gershwin naprosto jasně ovlivnil Jaroslava Ježka, ale to až ve třicátých letech.

charakteristikou, abych osvětlil, o co jde a jestli je dílo nějak jazzem ovlivněno nebo není. Ta nejzásadnější díla ovlivněná jazzem posléze budu probírat zvlášť.

K horní datové hranici: rok 1931 je možno jistě brát jako jakýsi mezník v jeho životě, ale pozor: Schulhoff psal jazzem nejvíce ovlivněná díla právě v posledním desetiletí svého života. Proč? Jednoduše se tím živil. To je několik desítek foxtrotů, tang a všeho možného, prostě psal dobovou popmusic, jak už bylo řečeno, obvykle pod pseudonymem, většinou jako Hanuš Petr. I tomuto dílu se alespoň bodově věnuji, i s několika notovými ukázkami. To samozřejmě není onen jeho „art-jazz“, o který usiloval ve dvacátých letech, to je prostě spotřební hudba, proto se jí asi prozatím nikdo moc nezabýval, alespoň jsem nic moc nenašel. Některá je opravdu spotřební, některá je velice zajímavá, viz dále.

A ještě k ovlivnění Schulhoffa **dadaismem**: nelze úplně jasně stanovit „od kdy do kdy“ byl Erwin Schulhoff ovlivněn dadaismem, byť dadaismus jej určitě ovlivnil na poměrně kratší čas (cca začátek dvacátých let). Ale podobně, jako je tomu třeba u Šostakoviče, určité dadaistické (a hlavně těžce ironické) prvky jej provází celý tvůrčí život.

**Seznam děl** je utříděn podle Beka a jeho úplného přehledu Schulhoffova díla (psaný v roce 1994), zmiňuji se i o dvou neopusovaných dadaistických dílech, nalezených až v devadesátých letech.

A jak už bylo zmíněno: systematický katalog jde podle prokazatelného data dopsání díla, tedy WV 01 až WV 195 (ovšem poslední díla jsou dost často předělávky děl jiných autorů, psané na objednávku Českého Rozhlasu). Opusy uvádím také, ale s tím, že sám Schulhoff je dvakrát změnil (posunul číslování) a používal jen asi do roku 1923. Různá vydání z různých let proto mohou mít různé opusy, nebo být bez opusu. Jediné přesné označení jeho děl je tedy WV xx. Uvádím díla vždy v původním názvu, kde to považuji za vhodné, uvádím běžný český překlad. Začínám už rokem 1914, konkrétně klavírním koncertem WV 28, protože lze občas slyšet či číst, že už tam spadá Schulhoffovo ovlivnění jazzem, s čímž bych já zásadně nesouhlasil, viz dále.

## 4.1 Přehled veškerých děl Erwina Schulhoffa z let 1914 až 1932 s vyznačenými účinky jazzu a dobové populární hudby

V dalším textu píší menším písmem, neb je to podle mě přehlednější pro souvislosti

### 4.1.1 Díla z let 1914 až 1919 až po WV 50, jazzem ještě neovlivněná

**WV 28 *Konzert für Klavier und Orchester***, op. 11 (pův. op. 12), dokončen v květnu 1914, tedy těsně před začátkem 1. sv. války. Jazzem inspirován není, s tím by jej pouze spojovalo nápadné využívání paralelně posouváných akordů X7 nebo i X79 (třeba v kadenci na konci první věty a jinde). Jinak jde o vyloženě neoklasicistní, podle mě hodně Mozartem ovlivněný koncert, moc pěkný, dodnes hraný a několikrát natočený.

**WV 29 *Fünf Impressionen für Klavier***, op. 12 (pův. op. 13, ještě dříve 14, je to cyklus z roku 1914). Není to dílo a la Debussy, jak bychom asi čekali, je mnohem konkrétnější, spíše pozdně romantické, byť už v *prvním dílu* (v podstatě preludium založené na akordických rozkladech) lze cítit určité náznaky pozdějšího vyzrálého Schulhoffa (vztahy akordů po sekundách či terciích, tonální symetrie, posuvy paralelních akordů atd.). *Druhá část* je klidnější, poněkud harmonicky nejasnější, jsou zde některé moc hezké spoje, ale celkově nevybočuje z jeho později úplně běžného jazyka. Třetí část je *Barkarola*: moc pěkná, je zde cítit zvláštní klid i vyjádření tehdy ne úplně běžného 6/8 taktu v klasické hudbě. Alespoň malá ukázka z autografu:



Harmonicky uvolněná (trochu připomínající Skrjabinu) je i nadto rytmicky zvláštní čtvrtá část (všimněme si drobných čísílek, ukazujících počítání. Podle mě jednoznačná cesta k hudební próze, tedy hudbě bez taktových čar, kterou Schulhoff také psal, viz dále.





**WV 31 Neun kleine Reigen für Klavier**, op. 13, cyklus hezkých, jednoduchých skladiček, vhodných pro pokročilejší studenty piana, jazzem dílo ovlivněno není.

**WV 32 Divertimento für zwei Geigen, eine Bratsche und ein Violoncello**, op. 14 (pův. op. 15), neoklasicistní skladba, jazzem neovlivněná.

**WV 33 Drei Lieder für eine Altstimme mit Klavierbegleitung**, op. 15 (pův. op. 16), krásný písňový cyklus, jazzem neovlivněný.

**WV 34 Zehn Variationen über "Ah vous dirais - je, Maman" und Fuge für Klavier**, (op. 16, pův. op. 17), velmi vtipné variace, již je zde hodně slyšet jeho styl, používání tónik v tonální symetrii a nebo smělé posuvy o nějaký interval. Také místy změny taktů ze třech na pět osmin aj. Fuga je možná až moc dlouhá a dost nepřehledná, byť je jen trojhlasá. Otázkou zůstává její tempo. Obávám se, že obtížnost a nepřehlednost fugy je překážkou k realizaci této skladby, která zůstala pouze v autografu, alespoň o žádné realizaci nevím. Dílo jazzem ovlivněno není.

**WV 35 Sonate für Cello und Klavier**, op. 17 (pův. op. 18), jazzem neovlivněná sonata, dodnes hraná.

**WV 36 Serenade für Orchester**, op. 18 (pův. op. 19), zůstala pouze v autografu, jazzem není ovlivněna.

**WV 37 Drei Präludien und drei Fugen für Klavier**, (op. 19, pův. op. 20, z roku 1915), "Herrn Prof. Franz Bölsche in dankbarer Verehrung zugeeignet.", jazzem neovlivněné dílo, nehraje se.

**WV 38 Fünf Lieder von [Christian] Morgenstern** (pro bariton a klavír, op. 20, nedokončené), skica jazzem neovlivněných písní.

**WV 39 Fünf Grotesken für Klavier**, (op. 21 z roku 1917), cyklus není ovlivněn jazzem a podle mě ještě ani dadaismem, je to krásná hudba, ale proti budoucím Shulhoffovým cyklům poněkud méně zajímavá, za to ale jednodušší.

**WV 40 Sonate für Klavier**, (op. 22, 1918, psaná tedy ještě za války). Za tuto sonatu dostal Shulhoff poloviční Mendelssohnovo stipendium. Je vydána, ale téměř se nehraje. Dílo je evidentně velmi obtížné, i dost dlouhé, kontrapunkticky zpracované, zřejmě čeká na interpreta, který jej „zmůže“. Jazzem ovlivněná tato sonata není.



**WV 41 Fünf Burlesken für Klavier**, (op. 23, 1918). Dílo se moc nehraje, což je škoda, je to jaksi Mozartovské, skoro až neobarokní dílo, často jakoby na způsob dojhlasých invencí, moc pěkné. Jazzem ovlivněno není.

**WV 42 Drei Walzer für Klavier** (op. 24), valčíky zůstaly pouze v autografu, jazzem evidentně ovlivněny nejsou.

**WV 43 Streichquartett für zwei Geigen, eine Bratsche und ein Violoncello, G-dur**, (op. 25, z roku 1918, psáno o dovolené v Kolíně nad Rýnem, ještě tedy jako voják. Velmi závažná, niterná hudba, jazzem neovlivněná, dnes běžně hrané dílo.

**WV 44 Landschaften** (op.26), nedokončená symfonie pro mezzosoprán a orchestr, autograf nenaznačuje ovlivnění jazzem.

**WV 45 Fünf Humoresken für Klavier, "Der Tänzerin Suse Eisler zu eigen!"** (op. 27, rok 1919), zatím se, pokud vím, nehrají, ale jsou už vydány tiskem, čekají na interpreta, který se nezalekne obtížnějšího textu. Cyklus jazzem ovlivněný není.

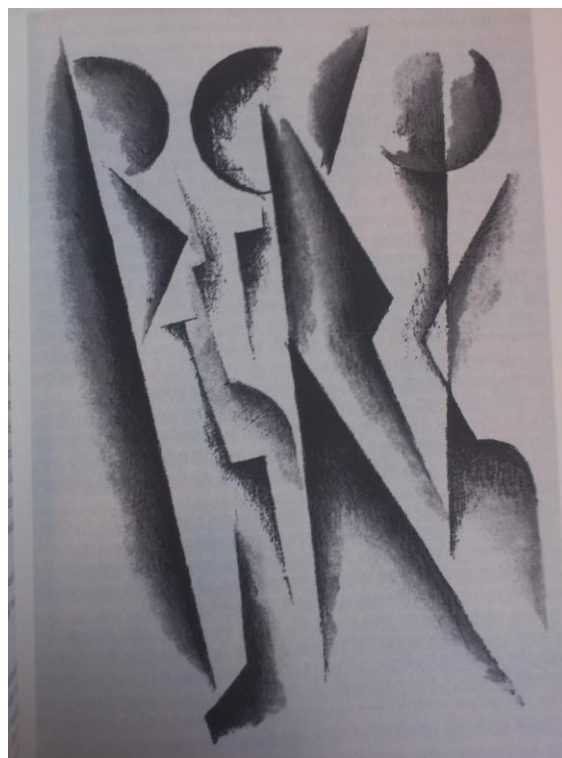
**WV 46 Suite für Violine und Klavier** (nedokončená), skica nenaznačuje ovlivnění jazzem.

**WV 47 Die Mitschuldigen**, nedokončená opera buffa, jazzem neovlivněná.

**WV 48 Menschheit** (pův. "Selbstbildnis"), pět básní podle Theodora Däublera. Měla to být smuteční symfonie pro kontraalt a orchestr, autograf (pouze zpěvní part a piano) vypadá velice zajímavě, jazzem ovlivněný není.

**WV 49 Fünf Arabesken für Klavier**, (op. 29 "Einer Tänzerin zu eigen!" z roku 1919). Jsou to idealizované valčíky, je tam cítit velký nádech dekadence, dílo je podle mě dost ovlivněno A. N. Skrjabinem, určitě ne jazzem.

**WV 50 Zehn Klavierstücke**, (op. 30). Tento cyklus je nádhernou ukázkou Schulhoffovy "hudební prózy", tedy hudby bez taktových čar, rytmus ale zaznamenaný je. Místa jsou skoro až "atonální", jsou to vzájemně kontrastní skladby, jakoby preludia které je vhodné hrát jako celý cyklus. Prozatím se, pokud jsem měl možnost zjistit, moc nehrají, ale nahrané jsou. Na tyto hudební obrázky vzniklo 10 malých kubistických obrazů, které malíř Otto Griebel namaloval simultánně na tuto hudbu (kterou hrál Schulhoff přímo v ateliéru), posléze vyšlo 50 kusů krásně zpracovaných kolekcí těchto obrázků s notami. Ukázka prvního z těchto obrázků:<sup>73</sup>



<sup>73</sup> kresby jsou uloženy v Museu: Lindenau-Museum Altenburg, ehemals Sammlung Hoh, Fürth. Podle: EBERLE, G., *Der Vielsprachige. Erwin Schulhoff und seine Klaviermusikl.* PFAU-Verlag: Saarbrücken, 2010.

#### 4.1.2 Díla z let 1919 až 1931, od WV 51, tedy prvního, jazzem ovlivněného díla

**W V 51 Fünf Pittoresken für Klavier**, (op.31, rok 1919). Zde dochází k úplné změně stylu, je to naprosto jiné dílo než před tím Arabesky ad. Toto už je podle mě vrcholný Schulhoff, a nejen tím, že je to první dílo s jasným vlivem jazzu. Více viz samostatná kapitola.

**WV 52 Fünf Gesänge mit Klavier** (pův. "Fünf Expressionen für eine Singstimme", op. 32, 1919). Je to cyklus písní, nenašel jsem nahrávku, noty ale jsou vydány, dílo evidentně není ovlivněno jazzem, jde o další dílo spadající do typu hudební prózy, tedy hudby bez taktových čar. Soudě podle not, mohlo by to být moc pěkné, obávám se, že interpreti se bojí tento typ skladeb hrát kvůli větší obtížnosti čtení rytmu, ale myslím, že to je jen na první pohled. Schulhoff sám toto dílo považoval za jakýsi mezník a doslova tvrdil, že vše následující je třeba publikovat bez opusového čísla. Přesto ale opusy ještě pár let psal.

**WV 53: 32 Variationen über ein achttaktiges eigenes Thema für Orchester**, (op.33). To je větší cyklus, jeden z jeho autografů jsem v MČH viděl. Podle některých zdrojů by dílo mělo být nějak ovlivněno jazzem, ale já jsem to tam nenalezl. Respektive je tam obvyklý Schulhoffův jazyk, který se vyskytuje v jeho dílech jazzem ovlivněných, hlavně skupinky not po třech osminách, mnoho tečkování apod. Ale nevím jestli se takto dá označit za vyloženě jazzem ovlivněné dílo, neb jinak jsou prostě velké, neoklasicistní variace.

**WV 54 Konzert für Klavier und Orchester**. Toto dílo uvádí Bek jako nedokončený klavírní koncert, ale když jsem si autograf půjčil, zjistil jsem, že je to patrně úplně první verze běžně hraného a dříve uvedeného koncertu WV 28 z roku 1914, tento autograf tedy musel vzniknout nejdéle v tomto roce, Bekova datace autografu do roku 1919 je proto mylná. Žádný nedokončený koncert takto označený tedy neexistuje, jsou to jen dvoje noty na jeden koncert.

Pravděpodobně v roce 1919 vznikla dvě ryze dadaistická díla, která nejsou v Bekově seznamu, Bek o nich píše ve své monografii jako v tu chvíli teprve nedávno nalezených (v roce 1994). Díla jsou již několikrát natočena<sup>74</sup>. Je to:

**Symphonia Germanica**, mající podtitul: „zur Anwendung sämtlicher Gliedmassen und Auffrischung des Dresdner Musiklebens! Auch den gleichgesinnten Rezensenten zur Freude!“. Volně přeloženo je to tedy: „Uplatňováním všech končetin aktualizovat Drážďanský hudební život! Také podobně smýšlejícím recenzentům pro radost“. „Partitura“ je psána tak, že se má hrát údajně hlavou, nosem a všemi údy, ovšem tak je to neproveditelné, neboli jde o jakýsi rébus pro klavíristy<sup>75</sup>. Psaný text je pozměněná Německá hymna:

*Teutschland, Teutschland, über alles,*

<sup>74</sup> Níže uvedená fotka je z knihy EBERLE, G., *Der Vielsprachige. Erwin Schulhoff und seine Klaviermusik*. PFAU-Verlag: Saarbrücken, 2010. Těžko z ní ovšem něco vyčíst. Nikde jsem nenašel, kde jsou originály teď

<sup>75</sup> Netuším, čím vším hraje na české nahrávce Tomáš Víšek, ale výsledek, se zpívajícím doc. Ivanem Kusnjerem je úžasný. In: CD *SCHULHOFF, E., Chamber Works Vol. 5*. Supraphon: Praha, 1995.

Über alles in der Welt,  
 Offiziere, Oberlehrer  
 Noskegarden, Schiebergeld!  
 Wenn einst, hoffen wir“  
 Wilhelm wiederkommt,  
 Blüht die Flagge schwarz, weiss, rot,  
 Und wir alle  
 Teutsche Männer  
 Sterben so gerne, ach, den Heldentod.



Je to prostě minutový politický pamflet a zároveň dadaistická bláznivina, pravděpodobně psaná pro dadaistická setkání v Drážďanech.

**Sonata Erotica.** Dílko bylo psáno pro jakousi tanečnici, o jejíž přízeň se Erwin Schulhoff ucházel. Skladba je dnes relativně známa, je to dvoustránková dadaistická parafráze průběhu pohlavního aktu, přesněji řečeno jen té ženské části... Inspirací byly pravděpodobně v té době velice pobuřující obrazy George Grosze, ovšem Schulhoff je proti němu naprostý lyrik (a ani zdaleka né první skladatel, který se snažil hudbou ztvárnit erotiku). Sám vznik díla údajně komentoval slovy: „Co může být hezčího?“<sup>76</sup>.

**WV 55 Ironien** (op.34, originální podtitul: "věnováno všem cholerikům"). Tento čtyřruční cyklus z roku 1920 je velmi bohatý, myslím velmi vyvážený ve smyslu závažnosti/zábavnosti, smím-li to tak nazvat. První věty jsou poměrně závažné, velmi rytmické, poněkud by mohly připomínat Stravinského první období, ale je to naprosto osobitá hudba. Třetí věta: *Alla Marcia militaristica*: je vlastně jedno velké ostinato: protože druhé piano má jednotaktový model, který hraje pořád skoro až do konce (jen posledních 8 taktů je jakási koda, kde už toto ostinato není), druhý se modálně rozvíjí, jakoby improvizčně:

<sup>76</sup> Dílko bylo premiérováno nedlouho po svém nalezení, v roce 1994 holandskou skupinou Ebony Band, mnohé další realizace jsou k vidění na serveru Youtube, například zde: <https://www.youtube.com/watch?v=i6BySOI8SM8>

Vtipná je pátá věta *Allegro deciso*, kde je hlava tématu harmonicky vybudovaná na akordu A7 a jeho tritonové substituci, zde zřejmě můžeme konstatovat nějaké ovlivnění Ravelovskou harmonií, nebo si na to prostě Schulhoff přišel sám, pravda ale je, že tritonová záměna, nebo vůbec tonální symetrie se časem stala u Schulhoffa možná až moc využívaným a tím pádem později již lehce oposlouchaným dějem, zde to ovšem funguje výborně:

**Allegro deciso**

The image shows a musical score for two hands, Primo and Secondo, in 2/4 time. The Primo part is written in treble clef and the Secondo part in bass clef. The tempo is marked 'Allegro deciso'. The music features a strong harmonic structure with tritone substitutions. Dynamics include forte (f) and diminuendo (dim.).

Nejvíce je jazzem (tedy hlavně rytmicky) zřejmě ovlivněna poslední, šestá část, ostatně nazvaná *Tempo di Fox*. Vtipná věc, krásně zpracována a tím že je to pro čtyři ruce, vše se dá jaksí stíhat, není to vykradeno.

**Tempo di Fox**

The image shows a musical score for two hands, Primo and Secondo, in 2/4 time. The Primo part is written in treble clef and the Secondo part in bass clef. The tempo is marked 'Tempo di Fox'. The music features a strong harmonic structure with tritone substitutions. Dynamics include mezzo-forte (mf).

**WV 56 Musik für Klavier in vier Teilen** (op. 35, rok 1921), jazzem neovlivněný, zahloubaný cyklus, který je místy impresionistický, ale ve výsledku je to hmatatelnější hudba, nejen obrazy, jsou to i „děje“. Moc krásná hudba, dlouho zůstala nehraná i nevydaná, ale nyní již je tiskem vydána a jsou tu i první nahrávky.

**WV 57: 11 Inventionen für Klavier** (op.36, rok 1921), dílo je věnováno M. Ravelovi. Je to hudební próza, místy asi dost neprostupná pro normálního posluchače, jazzem neovlivněná.

**WV 58 Suite für Kammerorchester** (op.37, původně nazvána "v novém stylu"). Touto suitou se Schulhoff nalézá na jakémsi vrcholu svého nadšení pro jazz, viz samostatná kapitola.

**WV 59 Bassnachtigall** („Basový slavíček“, op.38), velice vtipné a dnes velice hrané dadaistické dílko pro sólový fagot, bez ovlivnění jazzem<sup>77</sup>.

**WV 60 Lunapark** (op.39), nedokončené délo, autograf prozrazuje hudbu pro klavír a další nástroje (v trojsystémové skice jsou poznámky k instrumentaci), ale ovlivnění jazzem tam evidentně není, je otázka co to mělo být a pro koho.

**WV 61 Die Wolkenpumpe**, (op.40, rok 1922)., dadaistická skladba pro bariton a doprovodné nástroje s perkusemi. Krásná hříčka, podle některých lehce ovlivněná jazzem v poslední větě, jakoby to mělo být pomalé blues, ale podle mě je poslední věta prostě jen takový „krásný dadaistický pochod“.

**WV 62 Rag-music for pianoforte**, (op. 41, čtyři skladby), stalo se součástí (první až čtvrtou částí) následujícího díla:

**WV 63 Partita** (rok 1922): jeden z Schulhoffových nejlepších a nejhranějších klavírních cyklů, stylizace populárních tanců, spojená ještě s dadaistickými prvky. Více ve zvláštní kapitole

**WV 64 Ogelala** (rok 1922). Balet, jehož tři provedení (Dessau 1925, Brno 1927, Dortmund 1927) byla na jednu stranu ceněná, na druhou problematická, v Brně byl Schulhoff dokonce nařčen, že je to zvířecí, sexistické apod. Zdá se, že konečný nezdar zapříčinily hlavně nedobré inscenace, dílo skončilo jako propadák, dnes z něj žije pouze suita (napsaná v roce 1923). Ta je skvělá, je to barvitá hudba, ze které se ovšem těžko dozvíme něco o původním ději (téma baletu bylo ze starého Mexika, Schulhoff kvůli tomu nastudoval množství mexické hudby, která byla kupodivu v archivu v Berlíně dostupná). Tento balet bývá citován jako jedno z děl Erwina Schulhoffa ovlivněných jazzem, ale podle mě tam nic úplně jazzového není, je to prostě tehdy moderní divadelní hudba podpořená škálou perkusivních nástrojů. Místy by skladba mohla připomínat scénickou hudbu takového George Antheila nebo Kurta Weilla.

**WV 65 Four Cadenzas by Erwin Schulhoff for the Beethoven piano-concertos.**

Kadence k prvním čtyřem Beethovenovým koncertům (škoda že ne i k poslednímu Es-dur), perem psané, krásně čitelné autografy jsem si prohlédl, je na nich vidět, jak Beethovena znal, zachoval jeho jazyk, jej jen trochu proměnil podle svého. Jazzem kadence ovlivněny nejsou.

**WV 66 Konzert für Klavier und kleines Orchester** (op.43, také jako Koncertino pro klavír a orchestr, jednověté). Jedno z Schulhoffových nejslavnějších a asi i nejlepších děl, lehounce ovlivněné jazzem, viz samostatná kapitola.

---

<sup>77</sup> Části jsou: 1. *Melancolia* 2. *Perpetum mobile* (zpracovává téma B-A-C-H), 3. *Fuga*. Pro představu, jak to Schulhoff myslel s dadaismem, uvádím jeho úvod: Osobní konfese za účelem všeobecné srozumitelnosti: „Božská jiskra může být ukryta právě tak v jitrnici jako kontrafagotu. Pročež věnuji tuto skladbu k zažití všem přátelům lyriky a estétům – krátce všem osobám vybraného vkusu. Když jiní sladce nyjí na housličky, dělám vždy na truc – všimněte si – pravý opak, abych vás dopálil, vy mrňavé loutky, duchaplní gigolové, salónní intelektuálové v kostěných brejličkách, vy patologická čajová kvítka a uvadlí expresionisté. – Beze studu se hlásím k tomu, že jsem vzešel ze špíny a že miluji špínu. Vy jste se však narodili už s vyžehlenými puký a v tip-top fracích – vy existence! Když si Vás chci držet od těla, nasadím si pevně svůj monokl a tím si vynutím váš respekt!!!“. Na skladbu, objevenou až v roce 1980, se fagotisté okamžitě vrhli. V roce 2006 napsal skladatel Stanislav Jelínek (nar. 1945) skladbu *Osobní vyznání Ervína Schulhoffa* pro tři fagoty a soprán, kde zhudebnil tento text.

**WV 67 Ostinato.** (op. 44). Je to cyklus dětských skladbiček z roku 1923, které psal Schulhoff mimo jiné i kvůli svému ročnímu synovi. Krásná dětská hudba, podtitul je "6 rodinných záležitostí", krátká charakteristika:

1. *Papa, Allegro Molto*, rychlé, vtipné.

2 *Mama allegretto grazioso*, hezký valčík, základem je tritonová substituce Es-dur – A-dur.

3. – *da – da, Andantino*, pomalé, Satieovské, na 7/4 (psáno jako 3+4).

4. *hopp---hopp- presto*, krátká hříčka.

5. *a---a--- andante con moto* celé jen na C dur, Bb dur, pomalá vtipná věc.

6. *Trara –allegro-* lyricko mixolidická tonalita, svého rázu trochu boogie-woogie, vlastně taková hezká "jazzová" etudka. Celý cyklus je moc hezký, vtipný, byl by velmi vhodný pro děti, kdyby jej ovšem učitelé na ZUŠ znali.

**WV 68 Fünf Stücke für Streichquartett "à Darius Milhaud"** (1923), Části: 1. *Alla Valse viennese* (Allegro) neoklasicistní věta, rytmicky dost obtížná, ale skvěle znějící. 2. *Alla Serenata* (Allegro con moto) pomalejší, místy zamýšlená, ale v zásadě také vrušená věta. 3. *Alla Czeca* (Molto Allegro), to je úplně "dábelská" polka, neskutečný drive. 4. *Alla Tango milonga* (Andante), lyrická věta, tango jen jakoby občas promlouvá, byť i s tím, že jinak mollová věta má střední část durovou, jako tomu u běžných tang bývá (notovou ukázkou uvádím v kapitole o tangu). 5. *Alla Tarantella* (Prestissimo con fuoco). Rychlá věta s neuvěřitelným "šmrncem". Celé, zhruba čtvrt hodinové komorní dílo je tedy jen malinko ovlivněno tangem, jinak vliv dobové populární hudby nevidím, nicméně je to rozhodně ukázkou jednoho z nejlepších a po zásluze nejhranějších Schulhoffových děl.

**WV 69 I. Sonate für Klavier** (1924) je důležité dílo pro solový klavír. Sonáta měla hned úspěch, přesto se tisk v UE odsouval, vyšla tam až po letech. První věta je v sonátové formě, končí tichými staccaty hlubokého tónu G, nikoliv nepodobné Lisztově Sonatě h-moll, kterou ostatně hrál. A je tu i další spojení s Lisztem – základní téma první věty se totiž na konci sonáty vrací a protože věty jdou attacca, je to vlastně celé ve výsledku jednověté. Druhá věta je krásná passacaglia, založená tematu s převahou kvart, attacca třetí věta je jakoby foxtrot, čímž tato sonata patří mezi díla lehce ovlivněná jazzem. I v této větě je ale tematická práce s tématem z první věty. Mistrovské dílo, jednoznačně, z jeho cyklických děl pro klavír asi nejhranější.

**WV 70 Sextett für zwei Violinen, zwei Bratschen, zwei Violoncelli "à Francis Poulenc!"** Neoklasicistní dílo, podle některých zdrojů je ovlivněno jazzem, ale nic takového v něm nevidím. Nicméně krásná hudba, při jejíž premiéře hrál jeden z houslových partů Schulhoffův přítel Paul Hindemith.

**WV 71 Deuxième Suite pour piano** (psaná v roce 1924, vyšla 1925, přímo od Schulhoffa označená jako druhá, jenže žádná první neexistuje, pravděpodobně nějaká byla zamýšlena a pokud existovala, je ztracená). Jedno z děl, kde máme nahrávku hranou přímo Schulhoffem. Dílo podle mě jazzem ovlivněno není, stylově spíše připomíná Prokofjeva (třeba jeho *Prchlavé vidiny*, zejm. část *Toccata*). Místy krásně bitonální záležitost, úžasná je poslední část, konec díla je poněkud zvláště neuzavřený.

**WV 72 1. Streichquartett für zwei Violinen, Viola und Violoncello** (věnování Zíkovu kvartetu, psáno 1924). Jednotlivé věty mají hodně folklórní charakter, je to vyloženě „české“, třebaže Schulhoff těžko nějak moc znal český nebo spíše moravský folklor<sup>78</sup>. Spíše jej znal zprostředkovaně, přes jím obdivované české autory, hlavně přes Janáčka a Dvořáka. A celý kvartet má skutečně až takový Dvořákovský charakter. Dodnes velmi oceňované dílo, byť v porovnání s jeho ostatní komorní hudbou je relativně nevýbojně. Ovlivnění jazzem zde, pochopitelně není.

**WV 73 Konzert für Klavier und Orchester.** Z tohoto nedokončeného koncertu z roku 1924 se v MČH zachovala pouze větší skica, 18-ti stránkový autograf. Celý jsem si jej přehrál, ale nezdá se mi, že Schulhoff nějak výrazně překročil svůj stín. Koncert se v ledasčem podobá jednovětému koncertu in C (používanou tonální symetrií, postupy paralelních sedmiček o sekundy, figurací), je ale více neoklasicistní, skoro jako by chtěl Schulhoff napsat nějakého novodobého „Mozarta“. Vzdáleně mi koncert připoměl známý Poulencův koncert na dva klavíry. Dílo je asi nedokončitelné, protože další zamýšlený průběh skladby nelze vůbec odhadnout, je to opravdu jen skica.

**WV 74 Duo für Violine und Violoncello** "Mistru Leoši Janáčkoví z hluboké úcty!". Neoklasicistní, velmi obtížké, ale skvělé duo, vliv jazzu zde není, leda ve velice malé míře ve druhé větě. (*Zingaresca. Allegro giocoso*).

**WV 75 Concertino per Flauto, Viola e Contrabasso "Herrn H.W. Draber in Zürich".**

Jedno z nejhranějších Schulhoffových komorních děl napsal skladatel za pouhé čtyři dny, premiéru hráli H. W. Draber a bratři Hindemithové. Dílo bylo hned skvěle přijato, mimo jiné jej velmi pochválil Bela Bartok. Vychází totiž ze slovanského folkloru, první věta je lidová píseň z podkarpatské Rusi (tehdy součást Československa), druhá věta český furiant, třetí karpatoruská milostná píseň, čtvrtá věta je rondino, výstup karpatského medvědáře. Měla to být jakoby stylizovaná „driáčnická“ lidová slavnost. Vliv jazzu zde není.

**WV 76 1. Symphonie** (dokončená 1926), Schulhoffova první z celkových osmi symfonií, jazzové ovlivnění zde není, trochu by instrumentací, velkým využitím perkusí a celkově stylově připomínala jednovětý klavírní koncert. Symfonie se dodnes hraje, většímu rozšíření do světa podle mě brání ne úplně dobře koncipovaný konec, který člověk při poslechu čeká prostě „masivnější“.

**WV 77 2. Streichquartett** (psaný při práci na první symfonii, vydán až 1929) Věnováno Rothovu kvartetu, premiérovali jej ovšem Zíkovci. Dost závažná, skvělá skladba, neoklasicistní, bez ovlivnění jazzem.

**WV 78 Die Mondsüchtige** („Náměsíčná“, taneční groteska z roku 1925, podle V. Nezvala), premiéra se odehrála v Oxfordu, dílo mělo okamžitý úspěch. Je to vtipná hudba, spíše vzdáleně ovlivněná i jazzem.

---

<sup>78</sup> Jiná situace byla, když psal na konci třicátých let věci ovlivněné českým folklorem, protože tou dobou byl v Ostravě a hodně doprovázel české zpěváky.

**WV 79 Musik zu "Le bourgeois gentilhomme" von Molière.** Hudba k Moliérově komedii, psaná na objednávku národního Divadla, zadání bylo vyloženě moderní hudba s prvky jazzu<sup>79</sup>. Tiskem, pokud vím, dílo není nevydáno, pouze je zachováno několik autografů s různými částmi. Patří mezi Schulhoffova díla částečně ovlivněná jazzem, slyšet zde ale můžeme určitě i vliv Stravinského (jeho scénické hudby). Alespoň malý přehled podle nahrávky seskupení Ebony band<sup>80</sup>, klobouk dolů, že to z dochovaných autografů zahráli, musel to být vzhledem k stavu a hustotě autografu docela oříšek, části jsou:

I. *Ouverture*: Adagio - allegro con spirito, II. *Sicilienne*, III. *Andante*, IV: *Grand Ballet de Finale*; *Danse des Seladines*: Andante tranquillo alla tango; *Danse des Bergères*: Andante pastorale; *Danse des Philosophes*: Allegretto; *Danse des Ballerines*: Tempo di Valse; *Danse des Artistes*: Andante; *Danse des Critiques*; *Danse des Boxeurs*: Allegro agitato: Le "Knockout": Adagio pesante; *Finale*: Allegro jubilate, obsahuje mj. i fugato s retrogradem.

**WV 80 Troisième Suite pour piano pour la main gauche.** Dílo bylo věnováno Otakaru Hollmannovi<sup>81</sup>, Schulhoffova „levoruká“ suita patří jednoznačně k nejlepší dílům svého druhu, jazzem ovlivněná není, škoda, že se více nehraje, protože při vši obtížnosti to hratelné rozhodně je a zní dobře.

**WV 81 Cinq études de jazz**, toto Schulhoffovo dílo z roku 1926 je jedno ze stěžejních děl ovlivněných jazzem, více o něm v samostatné kapitole.

**WV 82 Deuxième Sonate pour piano**, klavírní sonata, kterou si Schulhoff napsal pro koncertní cestu pro rok 1927, premiéroval ji ovšem Václav Štěpán. Skvělá sonáta, stylově neoklasicistní, vliv jazzu zde není. Dochovala je Schulhoffova nahrávka celé sonaty.

**WV 83 Sonate pour violon seul**, psáno pro jednu z koncertních cest, kde fungoval jako doprovod, krásná skladba, jazzem neovlivněná, na housle poněkud hůře hratelná (Schulhoff prostě nebyl houslista, ale později se poučil jak na to).

**WV 84 Quatuor III.** Jednostránková skica smyčcového kvartetu, autograf ukazuje hodně kontrapunktickou hudbu, která bytí je rytmicky složitá, jazzem je celkem jistě neovlivněná.

**WV 85 Sextett für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn und Klavier** je neúplný, ale autograf je poměrně zachovalý, dílo by podle mě bylo možno dopsat. Skladba vhodná pro další bádání, nidméně jazzem ovlivněná evidentně není.

**WV 86 Sonata for Flute and Pianoforte "à René Le Roy".** . Jazzem neovlivněná skladba z roku 1927 psaná pro virtuózního flétnistu René Le Roye, s kterým se Schulhoff seznámil na turné v Paříži. Dobové kritiky dílo poněkud "sepsuly" za určitá použitá virtuózní kliše, nicméně se dodnes často hraje.

---

<sup>79</sup> Bek, str. 87

<sup>80</sup> Nahrávka je dostupná online: [https://www.youtube.com/watch?v=P2kKM-Jt\\_MQ](https://www.youtube.com/watch?v=P2kKM-Jt_MQ)

<sup>81</sup> Otakaru Hollmann byl český klavírista, který byl, podobně jako Paul Wittgenstein, za první světové války těžce raněn do pravé ruky, kterou již nemohl dále hrát. Po válce, stejně jako Wittgenstein, inicioval vznik řady „levorukých“ klavírních děl, jsou dochovány dopisy řadě skladatelů, od kterých díla chtěl (Förster, Hába a mnoho dalších). Na rozdíl od milionáře Wittgensteina nebyl bohatý, nemohl proto skladatelům platit nějaké enormní honoráře (jako třeba Wittgenstein zaplatil Ravelovi za levoruký koncert D-dur) a proto se omezoval převážně na české skladatele.



**WV 87 Divertissement für Oboe, Klarinette, Fagott**, psáno za vyjimečného klidu duše v roce 1927 (Bek 93), krásná hravá, celkově hodně kontrapunkticky zkomponovaná hudba, mající sedm částí, z nichž první tři jazzem ovlivněny nejsou:

1 *Ouvertura* (kontrapunktická, neoklasicistní), 2. *Burlesca* (lydický začátek, ale už je to lidem otevřenější, zase dost kontrapunktická věta), 3. *Romanzero*, *andantino*. Rozvážné, ale stále jaksí hravé.

4. *Charleston*, *allegro*. To ovlivněné jazzem je, a to i harmonicky, častý výskyt septakordů na tonikách, krásná věc, je to jakýsi krásný rozhovor tří lidí, moc pěkná ukázka jakéhosi jazzového CP. Alespoň malá ukázka:

5

5. *Tema con variazioni e fugato*. *Andante*, rozvážné. Zajímavé fugato, jehož subjekt je na 5/4, všimněme si těsen hned v expozici, kde comes přichází v inverzi:

*Andantino* ♩=100

6 *Florida* (tehdy nový tanec, oběvyví se v Paříži 1925), trojdobý, pomalejšího charakteru. Zajímavé a neobvyklé, malá ukázka:

*Allegretto* ♩=128

7. *Rondino - finale* velmi hravá hudba, krásný koneček celého cyklu, alepoň malá ukázka:



**WV 88 - Sonate 3. pro piano "à mon ami Henri Gil-Marchex"** (napsána 1927, vydána až 1963), jazzem neovlivněná sonáta, věnována francouzskému klavíristovi Henrimu Gil-Marchexovi, který ji pravděpodobně v Paříži poprvé provedl. Vrcholné dílo.

**WV 89 Double Concerto pour flûte et piano à l'accompagnement d'un orchestre à cordes et de deux cors "à Monsieur"** (1927), neoklasicistní dvojkonzert, jazzem neovlivněný. Stejně jako WV86, psáno hlavně z popudu flétnisty René Le Roye, s kterým se seznámil na turné v Paříži.

**WV 90 Esquisses de jazz** (1928), klavírní cyklus s pedagogickým podtextem, velmi ovlivněný jazzem, viz samostatná kapitola.

**WV 91 Sonate pour violon et piano, No.2**, (premiéra 1928), jazzem neovlivněná, krásná houslová sonata, místy krásně bitonální, hlavní téma první věty vyloženě modální myšlení. Zde Schulhoff, narozdíl od první sonaty tohoto (WV83) typu zohlednil možnosti houslové techniky.

**WV 92 Hot music** (psáno 1928, vydáno 1929). Jazzem velmi ovlivněný cyklus klavírních etud, viz samostatná kapitola.

**WV 93 Flammen. Eine musikalische Tragikomödie in zwei Aufzügen zu 10 Bildern.** Schulhoffova jediná dokončená opera na slova Karla Josefa Beneše, česky známá jako „Plameny“. Závažná opera, jazzem podle mě neovlivněná, byť je předepsán i „jazz band“, saxofon a banjo.

**WV 94 Festliches Vorspiel** je předehra k opeře Plameny, uváděná zvlášť.

**WV 95 Hot-Sonate (Jazz-Sonate) für Altsaxophon und Klavier.** Schulhoffovo asi nejslavnější dílo, pochopitelně jazzem ovlivněné, viz samostatná kapitola.

**WV 96 H.M.S. Royal Oak**, jazzové oratorium z roku 1930, určeno pro rozhlasové vysílání. Viz samostatná kapitola.

**WV 97 Concert pour quatuor à cordes à l'accompagnement d'un orchestre des instruments à vent** (Koncert pro smyčcové kvarteto a dechy, 1930) „Ostrý“ neoklasicismus, konstruktivismus, naprosto asentimentální hudba, dokonalá stavba, perfektní práce. Je to vlastně formálně concerto grosso. Kritika dílo nejprve dost napadala jako brutalitu<sup>82</sup>. Dnes bráno jako jedno z jeho nejlepších děl, jednoznačně. Ve třetí větě se

<sup>82</sup> Bek, str. 113 a dále.

lehce mihne kousek jazzu, ale spíše jen taková náladovka, prostě pomalé „čtyři“, podle Beka je to slowfox, ale jde spíše jen o určité vyklidnění před závěrečnou kadencí.

**WV 98 Suite dansante en jazz pour piano** (1931). Tato suita obvykle brána jako jeho poslední dílo, ovlivněné jazzem (spolu s třetí větou druhé symfonie). Viz zvláštní kapitola.

Je tato suita opravdu poslední jazzem ovlivněné dílo? Inu, pojďme dále:

**WV 99 Pygmalion** (podle Thomase Antona Kunze (1759-1830)), kantáta pro soprán tenor a malý orchestr, jazzem neovlivněná.

**WV 100 Das Manifest.** Neboli *Komunistický manifest*, psaný 1932-33, je to kantáta na slova K. Marxe a B. Engelse, k provedení došlo až 1976 a 1977, ukázalo se, že kromě kontroverzního tématu je hudba místy poněkud lacině efektní, měl to být prostě jakýsi burcující plakát, což je vzhledem k době vzniku a upřímně cítěné naděje na pomoc bolševiků asi pochopitelné. Dílo vsutku není ovlivněno jazzem.

**WV 101 2. Symphonie** (1932), její třetí věta je nazvána: *Scherzo alla jazz*, ovlivnění jazzem je zprvu miniaturní, až později, kde druhé téma hraje saxofon a smyčce doprovázejí pizzicato akordy. Je to hezké a funkční. Opravdu poslední dílo Erwina Schulhoffa ovlivněné jazzem?

## 4.2 Datovaná díla, ovlivněná jazzem a dobovou populární hudbou z posledních let života

Jak již bylo naznačeno, jazz u Schulhoffa druhou symfonií nekončí. Jen dostal u něj úplně jinou funkci a také ráz: Erwin Schulhoff šel ve svém uměleckém přesvědčení od jazzu a popmusic pryč, důvody byly již dostatečně osvětleny v minulých kapitolách o jeho životě. Ale musel se žít. A tak psal dále a to „spotřební“ hudbu. Není na tom zajisté nic špatného, osobně nepochybuji, že se i u toho musel alespoň trochu bavit, nevěřím tomu, že by třeba desítky představení v Osvobozeném divadle bral jen jako „kšeft“.

Následuje tedy přehled díla, o němž nelze tvrdit, že by bylo ovlivněno dobovou populární hudbou, nýbrž: samo mělo být popmusic třicátých let a v mnohých případech se tak skutečně stalo. Mnoho vzniklo pro rozhlas, hlavně pro ono duo Schulhoff+Letfus, později, když už Schulhoff vůbec nemohl publikovat pod svým jménem, vznikaly věci hlavně na objednávku, které ovšem potom natáčel někdo jiný. Uvádím i mnohé z autografů, které jsou z valné části nedatované, u mnohých skladeb nevíme, byly-li tehdy provedeny.

Jen něco z dalších děl je vydané tiskem a jen něco je nahráno. Mnohé zůstává opravdu jen „spotřební“ hudbou, vcelku nezajímavou. Občas se najde kousek, který podle mě stojí za to, vytáhnout z archivu a zahrát či nahrát. V několika případech se tak již stalo: český pianista Tomáš Víšek natočil některé již dříve jmenované skladby, mnohé z následujících skladeb natočila v roce 2008 pianistka Margarete Babinsky. Šla dokonce tak daleko, že mnohé z následujících skladeb natočila improvizčně v duu s klavíristou Andreasem Wykydalem, čímž jakoby „obnovili“ původní duo Schulhoff+ Letfus, pro který byla mnohá z následujících děl psána. Mohu-li soudit podle dochované SP desky původního dua, celkem se jim to i podařilo.

Opusy, které zde nejsou uvedeny, jazzem nebo dobovou populární hudbou ovlivněny podle mě nejsou. Všechny jsem samozřejmě prošel (nahrávky, noty, byly-li k dispozici, u všech nevydaných skladeb jsem prošel dochované autografy). Uvádím vždy jen krátkou charakteristiku, je to samozřejmě velmi osobní pohled na věc, pokud vím o nahrávkách nebo vydaných notách, uvádím je a vše je dohledatelné v příloze Prameny. Věcí je opravdu hodně, podrobné zkoumání by bylo tématem na doktorát.

Opětne i zde použiji v seznamech pro přehlednost menší písmo

Skladby **WV 102 až WV 107** byly napsány v roce 1933 pro rozhlas, kde byly také duem O. Letfus a E. Schulhoff v roce 1933 hrány, další provedení nejsou doložená. Tyto skladby jsou psány pod pseudonymem Hanuš Petr.

**WV 102 *Mittemachtsgespenster*** („Půlnoční mátohy“), blues pro klavír. Novodobá nahrávka: duo Babinska, Wykydal, pomalá náladovka, bluesová nálada navozena tempem, výskytem blue notes, nikoliv formou, subdominantu využívá málo. Hezká náladová skladba.

**WV 103 *Dein kokettes Lächeln*** („Tvůj koketní úsměv“), pomalý slowfox v D-dur, hezké téma využívající mollovou subdominantu, i tato skladba novodobě nahrána výše jmenovaným duem.

**WV 104 *Mainacht, "Melody-waltz"*** („Májová noc“), hezký valčíček, nikoliv taneční, hlava prvního tematu je postavena na krásné modální záměně: D-dur – Fis-dur – G-dur, celek moc pěkná skladbička (opětne existuje novodobá nahrávka dua Babinska + Wykydal).

**WV 105 *Happy hours*** („Šťastná chvíle“), jde o slowfox, jehož autograf, jsem ovšem nenalezl, nemohu tedy o skladbě nic uvést, novodobá nahrávka pokud vím, neexistuje.

**WV 106 *Humoreska***, jednoduchá skladba, vycházející velice ze Zez Confreye, hodně dvojhmatová záležitost, rytmicky je to pomalejší foxtrot (novodobá nahrávka duo Babinska + Wykydal).

**WV 107 *A Musical Flips*** („Hudební salta“), pěkný slowfox, z novodobé duo nahrávky nevyplývá nic zásadního pro tento název, leda množství přidanych „laufů“, které ovšem autograf neobsahuje (ty jsou improvizované, tak, jak to pravděpodobně původní duo Letfus+Schulhoff sami dělali).

Dvě následující skladby **WV 108** a **WV 109** jsou psány pro altsaxofon a klavír, obojí se dochovaly v perem psaném autografu, ale jen solo part saxofonu, bez značek, harmonizace je tudíž otázkou (je tam mnoho možností). I tyto skladby vznikly v roce 1933 na objednávku rozhlasu, kde byly v tomto roce hrány duem Vladimír Říha a Erwin Schulhoff, další provedení nejsou doložená. Obě skladby jsou psány pod pseudonymem Hanuš Petr, novodobé nahrávky, pokud vím, nejsou.

**WV 108 *Valse brillante*** je valčík, pravděpodobně to mělo být pomalejší tempo, onu v názvu obsaženou „brilantnost“ mělo zřejmě zabezpečovat množství použitých tečkovaných ozdobiček. Novodobá realizace by jistě byla možná, ovšem velký otazník je harmonizace, protože solo part nabízí řadu možností, jak by se to mohlo udělat. Je otázka, jestli vůbec klavírní part vznikl, dost možná jej prostě celý Schulhoff improvizoval.

**WV 109 *Danse excentrique*** je skladba v 4/4 metru, časté využití akcentování po třech osminách do jinak sudého metra mělo zřejmě evokovat onu „excentričnost“. Stejně jako u předchozí skladby i zde je velká otázka, jak to celé mělo být doprovázeno a to nejen harmonicky, ale i rytmicky, protože z autografu, podle mě, žádná rytmická báze nevyplývá.

**WV 111 *Butterfly für Klavier***, skladbička poněkud připomínající Humoresku WV106, ale zajímavější jednak harmonicky, jednak i využitím občasných bluesových prvků. Jinak je to foxtrot, opětě vzniklý pod pseudonymem Hanuš Petr pro rozhlas, kde byl i den před silvestrem roku 1933 hrán (novodobá nahrávka opět duo Babinska + Wykydal).

**WV 116 *Orinoco***, "O, Donna Bella, Mia Miy", carioca-fox pro zpěvy a jazzový orchestr na text Karla Hrnčíře, psáno pod pseudonymem George Hanell v roce 1934, novodobě nahráno seskupením Ebony Band<sup>83</sup>. Tuto skladbu bylo možno obnovit, dochoval se totiž téměř kompletní provozovací materiál, nota bene psaný perem. Je to pěkná dobová skladba s jednoduchým textem, evidentně pro rozhlas, ale jakékoliv tehdejší provedení není nikde doloženo, pravděpodobně k němu už nedošlo.

**WV 117 *Capricciolette für Klavier***, psáno v roce 1934 pod pseudonymem Hanuš Petr, tehdy nehráno, novodobě nahráno výše uvedeným duem, jednoduchá skladba, opětě na foxtrotové bázi, směřování na klavírní duo není zřejmé, ale je pravděpodobné.

**WV 124 *Susi. Fox-Song***. Pro nespécifikovaný melodický nástroj a klavír, skladba byla napsána v Ostravě v roce 1937 pod pseudonymem Eman Baizar, je vydána (Schott 2000) i nahrána.<sup>84</sup> Krásná, jednoduchá skladbička, až neuvěřitelně "bezstarostná" hudba, vezmeme-li v úvahu Schulhoffovu životní situaci v těch letech.

---

<sup>83</sup> Nahrávka je dostupná online: <https://www.youtube.com/watch?v=H5uPJ5-ri1w>

<sup>84</sup> Hezká nahrávka na violofon a klavír je dostupná online: <https://www.youtube.com/watch?v=J6MBGzRrygc>

### 4.3 Nedatovaná díla ovlivněná jazzem či populární hudbou z různých let

Schulhoffova datovaná díla končí WV 141. Následující díla jsou nedatovaná a je jich vlastně poměrně mnoho, podle Bekova seznamu je to WV 141-195. Vybírám pouze ta díla, která nějakým způsobem patří k našemu zkoumání, tedy jsou nějak ovlivněna jazzem či dobovou popmusic:

Nejprve o dvou nedatovaných, nedokončených dílech s vlivem jazzu, o nichž J. Bek píše, že vznikla někdy mezi roky **1918-1930**. Zjistil jsem ale, že to platí pouze o prvním z nich:

**WV 144 Séance. Rondo für Ballett** (nedokončené rondo). Dochovaný autograf je podle mě krásnou ukázkou vrcholného Schulhoffa: kombinace bitonality (zde až "tvrdě" do sebe), rytmické složky a přitom určitá jednoduchost, která melodie činí srozumitelnými, i nejsou prvoplánově nějak moc zpěvné. Části čtyřstránkového autografu (níže uvedená ukázka je můj přepis):

*Tempo di Rag*: Věc je harmonicky docela složitá, rytmická složka: hodně tečkovaných rytů, ale i dost triol, střídání rytů, následuje jakási impresionistická část s malými poznámkami k instrumentaci a poté je *Tempo di Valse* se zajímavým tématem kombinujícím akord FisMAJ7 nad basem D:



I dále se skladba vyvíjí zajímavě, rozhodně je to hudba, se kterou by se dalo dále pracovat, zpracovávat ji. Autograf končí částí *Tempo di Boston*, je to toliko devět taktů, vycházející opět z "tvrdě" bitonálního myšlení.

Jako celek: velká škoda, že se to nedochovalo celé, bylo-li toho někdy napsáno více! Vskutku nevíme, kdy dílo vzniklo, ale podle stylu bych to viděl spíše na léta dvacátá, nežli třicátá, to je ovšem pouze moje osobní spekulace.

**WV 145 Violinkonzert** (nedokončený). Podle Beka je to dvoustránkový autograf: tak jsem si jej půjčil a zjistil jsem, že těch stran je devatenáct. Nejprve jsem si řekl, že nevím proč by to měl být koncert, protože autograf má nadpis *violin und klavier*. První strana mě upozornila na velmi modální myšlení, přišla mi to být úžasná hudba. Tak mě napadlo, že něco takového přeci nemohlo jen tak zapadnout. Nu a nezapadlo: To není nedokončený houslový koncert, nýbrž prakticky dokončená skica jeho druhé houslové sonaty WV 91 (viz)! Její premiéra se odehrála v roce 1927, tento autograf tedy musí být ze stejného roku

nebo o něco starší. Rozdíl mezi výslednou sonátou a původním koncertem je pramalý, jsou zde všechny věty, jen občas něco z později známé sonaty chybí. Takže: o jednu nedokončenou skladbu v celkovém seznamu Schulhoffova díla méně, na druhou stranu, je mi líto, že jsem neobjevil nějakou mně neznámou hudbu.

Následující díla jsou opět nedatovaná, víme jen, že vznikla **po roce 1931** (neboli v podstatě v posledních desíti letech života). Díla, jež jsou nějak ovlivněna dobovou populární hudbou (respektive se jí měla stát) jsou obvykle psána pod různými pseudonymy: obvykle jako Hanuš Petr, ale také jako Lu Gaspar, George Haněli, Franta Michálek, Eman Baizar, Joe Filler, John Longfield. Jsou to většinou šlágry, pravděpodobně psané na objednávku<sup>85</sup>.

**WV 151** je fragment skladby pro altsaxofon, tenorsaxofon, banjo (tenor), housle a klavír. Je to jednoduchý foxtrot, pouze osm taktů, spíš to vypadá že to měl být něčeho konec. Autograf je zezadu na poslední stránce autografu druhé klavírní sonaty.

**WV 153 Jazz-Concerto pour deux pianos à l'accompagnement d'un jazzorchestre symphonique** (doslova: "Jazzový koncert pro dva klavíry za doprovodu jazzového symfonického orchestru"), jen dvoustránková skica, která je v MČU, pochopitelně tedy nedokončené dílo, velmi pravděpodobně psané pro něj a Letfuse, tedy pro Pražské klavírní duo. Skica ukazuje jen na dva nástroje nerozlišený proud myšlenek, není tam nic, co by se vyloženě dalo označit za nosné téma, materiál je jednoduchý, bitonální, poněkud připomínající jednovětý klavírní koncert in C. Takto vypadá začátek, přepsaný z autografu:



**WV 154 Jazz-Concertino für Violine, Saxophon und Klavier** je nedokončený trojkoncert, šestistránková skica. Evidentně měl být zracován dost polyfoně, tak jak to Schulhoff dělal v jiných koncertních dílech pro více nástrojů, ale naskicovány jsou víceméně jen nástupy jednotlivých nástrojů se základním tematem. Tomu předchází jen dva (zde uvedené) akordy v pianu, ukazující



<sup>85</sup> Mnohá z dalších čísel, která zde neuvádím, jsou rovněž díla psaná pod pseudonymy, hlavně různé úpravy klasických děl, psané zejména pro rozhlasová natáčení. Schulhoff takto upravitl mnohá díla J. L. Dusíka a mnohých dalších českých klasiků.



jasně bitonální myšlení, stejně jako v předchozím fragmentu. Na třetí straně je *Subito tempo di fox*, ten měl být evidentně založen na jednoduchém tématu v A dur:



Ale z šesti dochovaných stran (je otázka zdali jich vůbec bylo napsáno více) se mnoho o zamýšleném průběhu skladby nedozvíme.

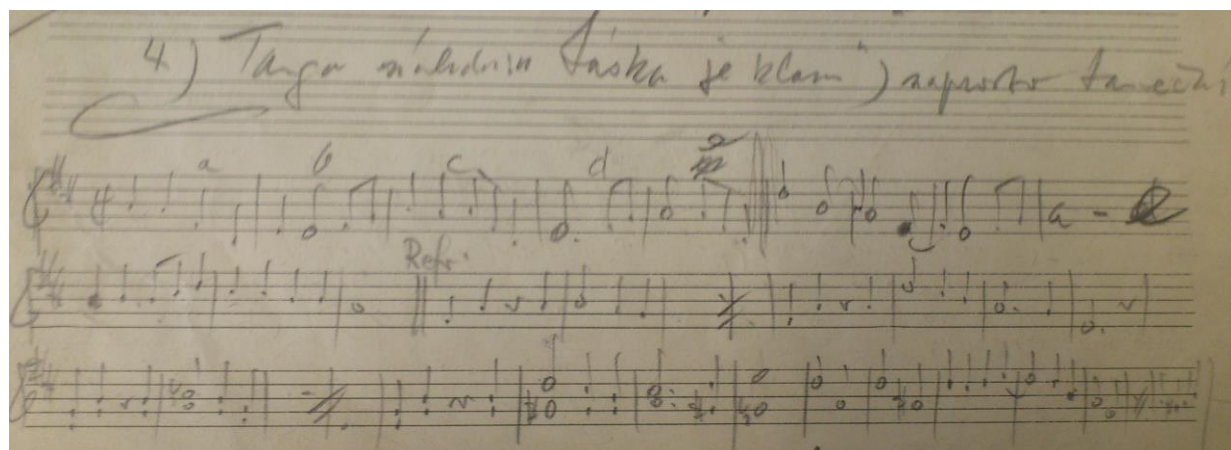
**WV 155 Blues für Klavier**, o skladbě se pouze ví, údajně to byla dvoustránková skica, ale je ztracená (do MČH se ani nikdy nedostala, Bek se o ní v seznamu pouze zmiňuje)

**WV 156 Kassandra. Shimmy-Fox für Orchester** (podtitul Arabia-Fox), psáno pod pseudonymem Joe Füller. Dochované party, nikoliv partitura. Je to rozkošná skladba na pomezí foxtrotu a polky, díky dochovanému materiálu byla rekonstruována a natočena Ebony bandem<sup>86</sup>.

**WV 157 The Syncopator's Peter.** "Stomp for Trombone"., psáno pod pseudonymem G. Hanell. Rychlý foxtrot, dochován jako čtyřstránkový autograf, humorná skladba, trombon zde zní naprosto skvěle, škoda, že se věc běžně nehraje<sup>87</sup>.

**WV 158** (skladba je bez názvu, jen označena jako slowfox): dílo se dochovalo jen v autografu, který má 46 taktů, je to pouze jednoduchoučká melodie s akordovými značkami, ve dvojdílné formě. Věc se pravděpodobně nikdy nehrala.

**WV 159 Marie**, nedokončená skica operety, psaná pod pseudonymem Jiří Hanell na text von H. Weigel. Opereta měla mít 14 částí, mezi nimiž má být i *Tango a Melody-Fox*, čímž patří k mému zkoumání, autograf je v MČH roztržštěn do několika signatur, evidentně byla skladba psána jaksi „na pokračování“. Všechny materiály jsem prošel ale zmiňované části jsem tam vůbec nenašel, nemohu proto o nich nic říci. Ovšem je možné, že ono v literatuře zmiňované tango je toto:



<sup>86</sup> Nahrávka je dostupná online: <https://www.youtube.com/watch?v=XiqmLTfTEwc>

<sup>87</sup> Nahrávka je dostupná online: <https://www.youtube.com/watch?v=2SoNfYN05BM>

Tato veskrze jednoduchá skladba je totiž ve stejném fasciklu, jako některé části této operety. Ale celý autograf operety je velmi roztříštěný, takže to zůstává otázkou.

**WV 160 Lu Gaspar: Rag** pro klavír, aranžoval Erwin Schulhoff! Třístránkový autograf (první strana je od něj škrtnutá a přepsaná ještě jednou), ragem je jen občas, jinak se střídá: *Rag, doppio movimento, Subito tempo slowly, Verse, refr. In straight tempo (doppio), Tempo di Blues (slowly), Song*. Relativně složitá skladba, tedy pokud bychom ji uvažovali jen jako další dílo popmusic, je otázka, za jakým účelem to bylo celé psané, skladba by jistě stála za provedení, perem psaný třístránkový autograf je docela dobře čitelný. Zajímavé dílo, asi psané pro rozhlas. Text neobsahuje, čili to asi bylo uvažováno opravdu jen jako aranž skladby "rag", kterou jakože napsal Lu Gaspar a Schulhoff jen zaranžoval (evidentně skladba proto pochází z doby těsně před válkou, kdy už se hudba žida Schulhoffa nemohla hrát, ale žid Schulhoff ji kupodivu ještě mohl zaranžovat, přičemž fakt, že Lu Gaspar byl jeden z Schulhoffových pseudonymů už se k vrchnosti, naštěstí pro něj, nedostal...).

**WV 161 Lu Gaspar:** (*slowfox*, bez názvu). Podle Beka se jedná o jednostránkovou skicu, jsou to však dvě čistě napsané strany, byť klavírní sazba není úplně dopracovaná. Vcelku konvenční dílko, podle mě nevykazuje nic zvláštního.

**WV 162 Lu Gaspar: Dein Augenschein** („Tvých očí svit“), jednoduchý valčíček, zaranžovaný pro dva klavíry, velmi pravděpodobně pro rozhlas. Asi se nikdy nehrál, přitom by se hrát mohl, neboť perem psaný autograf je kompletní.

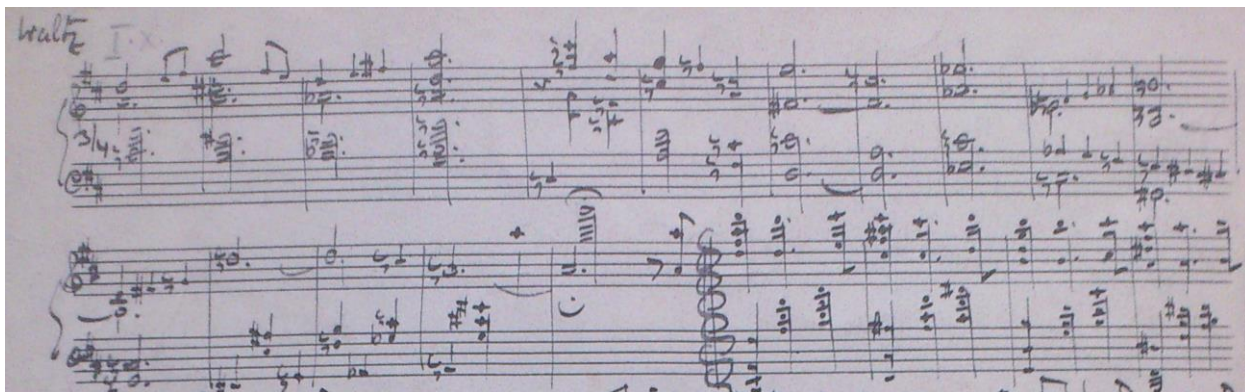
**WV 163 Lu Gaspar: Slowfox für zwei Klaviere**, údajný dvoustránkový autograf jsem bohužel v MČH nenalezl.

**WV 164 Marionette-Show**, nedokočená skladba pro klavír, autograf má 23 taktů, je to foxtrot s částečně vypracovanou levou rukou, hodně tečkovaná melodie v pravé, často využívající dvojhmaty, často také rytmické dělení po osminách. Toto vše by jej řadilo po bok vrcholných klavírních děl z přelomu dvacátých a třicátých let, ale jinak o něm nic nevíme.

**WV 165 Tango für Klavier.** Jednostránkový, perem psaný autograf, o kterém jinak nic nevíme, dílko bylo nicméně natočeno výše jmenovaným duem Babinska + Wykydal. Je to poměrně jasné tango milonga, v f moll, dobře znějící, jako ukázkou jej uvádím v kapitole o tangu.

**WV 166 Slowfox für Klavier.** Jednostránkový, tužkou psaný, špatně čitelný nekompletní autograf, mělo to být evidentně dost složitě, dvojhmatově psané dílo, bohužel nedokončeno a nic bližšího o něm není známo.

**WV 167 Waltz für Klavier.** Jednostránkový, perem psaný autograf. Je to podle mě nádherný waltz, jakoby z nějakého prvorepublikového filmu s Oldřichem Novým. Předehra tohoto waltzu ukazuje harmonickou smělost, které se Schulhoff vskutku nebál v jinak spotřební hudbě:



Skladbička by myslím určitě stála za uvedení.

**WV 168 Melody-Waltz** pro klavír, psán pod pseudonymem Hanuš Petr, dvoustránkový autograf, velice jednoduchá hudba, čistě spotřební záležitost.

**WV 169 Waltz** (psáno pod pseud. Jan Bartl). Jednoduchý waltz s refrémem, psáno patrně vyloženě jako taneční hudba.

**WV 170 Slowfox für Klavier**, takto jej uvádí Bek, ale v autografu je označen jako polka, a také to polka je.

Všechna Schulhoffova díla, nějakým způsobem ovlivněná jazzem či dobovou taneční hudbou, i ta nevydaná jsem (mnohdy v autografech) viděl a přehrál jsem si je. Jak je vidět z předchozích řádek a bude zřejmé ještě i dále, jsou to často dobové konvenční skladbičky. Z předchozích jmenovaných jsou asi nejzajímavější díla WV 102 až WV 117.

Ted' následují skladby WV 171 až WV 179, obsažené v jakémsi Schulhoffově skicáři, uloženém v MČH pod signaturou S173, Nr. 404. To je věru zajímavý sešit: Prvních několik desítek stran zabírá nedokončená opera buffa WV 47 Die Mitschuldigen (datovaná 1920), pak následují díla WV 171 až WV 179, o kterých bude nyní řeč a poté kompletní WV 120 Národní písně a tance z Těšínska (datované 1936). Bek datuje ony skladbičky WV 171 až WV 179 jako vzniklé v letech 1931 až 1938, ale dozajista vznikly nejdéle v roce 1936, jinak by tam prostě v těsné návaznosti nemohl WV 120 být. Otázkou je pro mě ale i začátek datace: nevím, proč myslí Bek, že skladby vznikly až po roce 1930, podle mě tomu nic nenasvědčuje, leda nápadná změna stylu. Jsou to totiž krátké, někdy ani ne stránku dlouhé skladby, vcelku nevykazující nic zajímavého. Tím by opravdu spíše spadaly mezi „spotřební“ hudbu třicátých let. Ovšem až na jednu skladbu a to hned tu první z těchto vymezených:

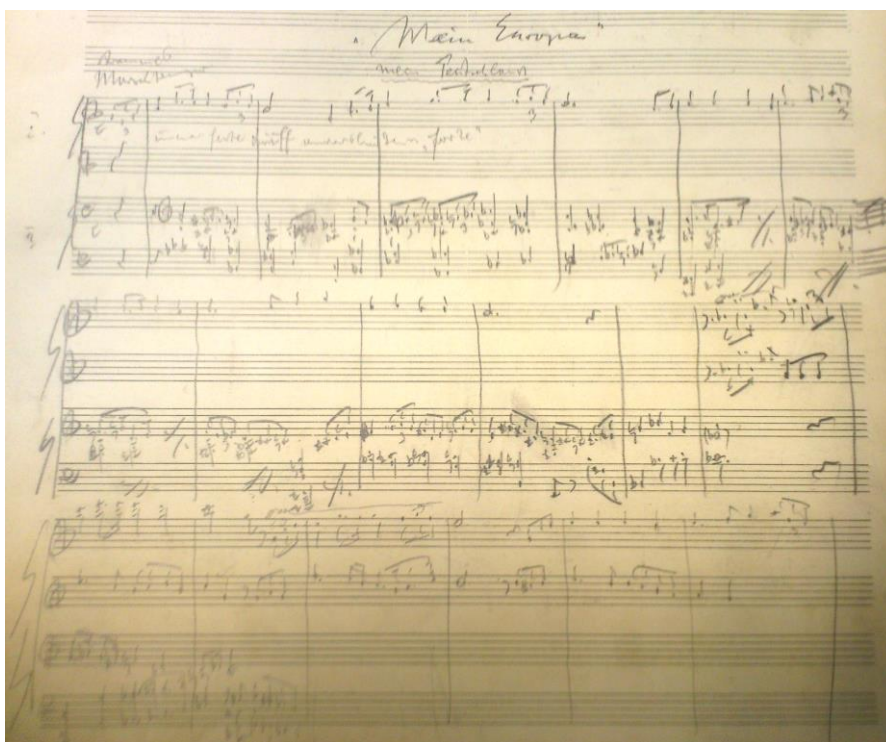
**WV 171 „Mein Europa“**. Toto je v podstatě masová píseň (to by ve třicátých letech nebylo nic neobvyklého, ty psal i Ježek, byť tomuto útvaru tak ještě v tu dobu asi nikdo neříkal), jejíž melodie je typicky hymnická, oslavná:



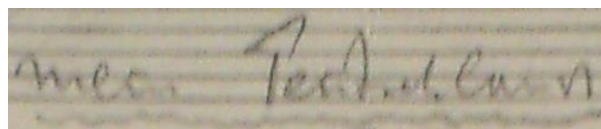
Jenže autograf, mající 18 taktů, je psaný na dva klavíry a když jsem si v hlavě (a později opravdu) přehrál druhé piano, nestačil jsem se divit. Zde je můj přepis:



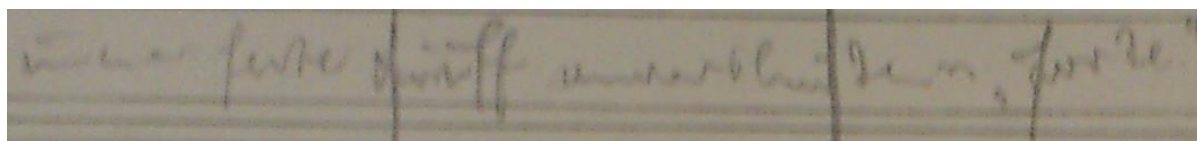
Přikládám nedobrou fotku autografu, bohužel mnohá místa v autografu jsou nečitelná, můj zápis je tedy snaha o co nejlepší aproximaci původního záměru.



Netuším, za jakým účelem skica vznikla, jestli to byl jen momentální plod Schulhoffovy fantazie, nebo měl napsat hymnu? Titul „Mein Europa“ by tomu napovídalo. Ale to by byla zvláštní hymna: jakoby vrchní piano bylo „in“ a spodní „out“, jakoby vyjadřovalo Schulhoffovu rozpolcenost, kterou v sobě vždy měl a v době silícího fašismu měl bezpochyby čím dál černější myšlenky a strach z budoucnosti? Bek o tomto díle jinak nic nepíše, v autografu také není nic, co by naznačovalo pozdější využití skladby. Leda nečitelné nápisy, alespoň pro mě, toto je pod titulem:



A toto je mezi řádky, kde poslední slovo je zřejmě forte, bude se to tedy týkat pravděpodobně výrazu:



Bek skladbu uvádí jako kus pro dva klavíry, ale party jsou psány tak, že to jde hrát krásně na jeden nástroj čtyřručně, proto si myslím, že byla myšlena spíše takto<sup>88</sup>. Bohužel, o skladbě jsem nikde nic dalšího nenašel<sup>89</sup>.

<sup>88</sup> Skladba se v době svého vzniku do zajista nehrála, už jen proto, že autograf naznačuje, že to mělo být dál a asi i docela velkolepé. Snad zde smím uvést, že tak jak je to dochováno, jsem věc premiéroval já spolu s bicistou a pianistou Jakubem Nývltem, čtyřručně na mém absolventském koncertě 14.4.2016 na HAMU.

<sup>89</sup> Asi to ale opravdu bylo psáno ve třicátých letech, je to prostě masová píseň hymnického charakteru. Říkal jsem si, jestli téma Schulhoff nepoužil pak někde jinde, mimo jiné jsem kvůli tomu prošel všechny dochované autografy jeho symfonií (až po onu nedokončenou osmou, psanou v lágru). Ale nenašel jsem tam nic takového. Jiná věc je, že podobně „masově“ znějící hudba měla evidentně místy být v šesté symfonii (v MČH je celá, perem psaná partitura), obdobně masově je psáno i finále jeho sedmé symfonie (v MČH je klavírní skica). Naopak čtvrtá symfonie mi v autografu přijde být pohyblivější. Bude ony nehrané symfonie někdy někdo hrát? Ale máme alespoň nahrávku poslední osmé, což je velmi závažná hudba, celkově hymnického charakteru, byť je tam i mnoho pohybu.



Následují skladby WV 172 až WV 188, to je, až na výjimky, často jednoduchá, opravdu „spotřební“ hudba, u žádné z těchto skladeb není doloženo jakékoliv provedení, velmi pravděpodobně se nic z toho nikdy nehrálo.

**WV 172 Shimmy**, podle Beka pro dva klavíry, ale autograf tak psán není, nedokončená, jednoduchá skladbička, založená na dvojmatově vedené melodii v pravé (a la Zez Confrey), v levé jednoduchý doprovod, i harmonicky jednoduchá skladba (F dur, žádná velká vybočení).

**WV 173 Boston** pro klavír, opět nedokončená skladbička, založená na držených tónech a mezi nimi osminové přeřívko, tak jak to Schulhoff a mnozí další ve skladbách psaných v tomto typu valčíku dělali. Skladba je v Es dur, harmonicky poměrně nevýbojná, ale hezká.

**WV 174 Shimmy** pro klavír. Jednoduchá melodie v G dur, jaksí „bezstarostná“ skladbička.

**WV 175 Scottisch** pro klavír. Zajímavá hudba, otázkou je už onen název (jakože druh tance, ale jakého? Zřejmě spíše náznak ke skotským lidovkám, těm se to ale moc nepodobá??). Místy obsahuje docela „drzé“ harmonické spoje, věc by možná stála za podrobnější studium a možná i dokončení a provedení.

**WV 176 Scottisch** pro klavír, tento není tak zajímavý jako předchozí skladbička, autograf ani místy není jasný (co zkratkovitým zápisem vlastně zamýšlí). Obě tyto skladbičky spojuje místy použitý klesající bas, ale co opravdu znamenalo tehdy „Scottisch“ mi z toho není jasné.

**WV 177 Boston** pro klavír, delší skladba, místy obsahující zajímavé harmonické spoje, poněkud to celé připomíná některé skladby E. Satieho. Nějaká část by se možná dala dopracovat a hrát koncertně, skladba stojí za větší studium.

**WV 178 Tango** pro klavír, jednoduché, líbivé, trochu až moc. Jeho ostatním skladbám to jaksí neodpovídá, je to příliš jednoduchý účinek, řekl bych.

**WV 179 "Na Zizkove"** , pro dechovou hudbu, nedokončená skladba, mezi těmito ostatními skladbami v jednom sešitě je jaksí nepatřičná, protože nemá s dobovou populární hudbou pranic společného.

**WV 180 Rumba** pro klavír, to je ale jen 6 taktů melodie, nic neříkající, prostě malinká skica.

**WV 181 Pall-mall** (další díly: *Didy-Glingem*; *The Gibson-girl*, psáno pod pseudonymem Dorian Füller. Je to celkem velmi jednoduchá, foxtrotovitá hudba, zkratkovitě psaná skica má tři strany, ale asi nestojí za podrobnější studium.

**WV 182** skicy jazzových tanců: to je jedenáct stran skic v jednom sešitě, kde jsou po sobě: *Fox - Refrain*; *Fox - Refrain*; *Fox*; *Waltz - Refrain*; *Slowfox - Refrain*; *Tango - Refrain*; *Waltz - Refrain*; *Tango*; *Waltz*; *Fox*; *Blues - Refrain - Verse*; *Blues - Refrain - Verse*; *bez názvu*; *bez názvu*; *Waltz*; *Fox - Refrain - Verse*.

Celý sešit, psaný tužkou, je velmi špatně čitelný, jsou to vskutku jen skici, nevykazující nic zvláštního, místy nedokončené, nebo nevypracovaný doprovod.

**WV 183 Antilopen** pro klavír, půlstránková skica, totálně „vykradený“ Zez Confrey, to snad musel psát jako cvičení na jeho styl, je to až do očí bijící.

**WV 184 Slowfox** pro klavír, tužkou psaný, nedokončený, velmi špatně čitelný, je to jednoduchá skladbička.

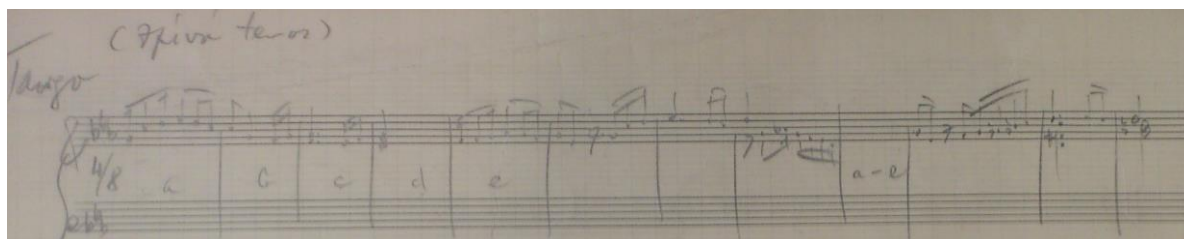
**WV 185 Heute jede Modefrau** ("Dneska každá módní žena", psáno pod pseudonymem G. Hanell). Velmi jednoduchý slowfox, rytmicky naprosto neprůbojný, evidentně šlo jen o to, na zadaný text vytvořit něco líbivého.

**WV 186 Rumba**. "Koncertantní kus pro orchestr". Skladba není dokončena, jsou to tři strany. Evidentně hezká věc, byť v rámci spotřební hudby, je otázka pro jak velké seskupení to pak mělo být uděláno. Skladba by možná časem stála za uvedení na veřejnost, pokud by ji někdo nějak dokončil.

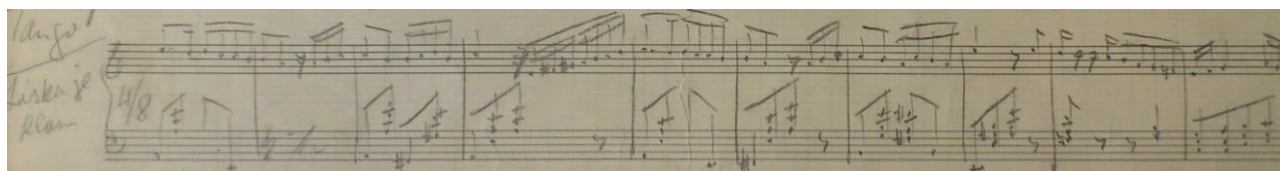
**WV 187 Foxtrott** pro klavír, nedokončený, velmi jednoduchý foxtrot. Je to pouze skica melodie, poněkud pochodovějšího rázu.

**WV 188 "Udemik" (Aktivist)** pro zpěv a klavír na slova Jána Rob Poničana, jednostránková skica skladby je ztracena, ale pravděpodobně se nejednalo o skladbu ovlivněnou jazzem.

A ještě dvě **nezařazená díla**: Objevil jsem je v rámci fasciklu S176/519 v MČH. Tam je několik dalších děl, která už jsem zde popsal (WV 168 až 170), plus nějaké polky a jiné nejazzové tance. Taky je tam ale toto jednoduchoučké, nedokončené tango:



A ještě jedno, téměř dokončené a nepoměrně zajímavější tango „Láska je klam“, jenže jedno takové už existuje! A uvedl jsem je u operety *WV 159 Marie*, toto je ale jiné, ukázka prvního systému:



Je to samozřejmě jednoduché, taneční tango, leč přesto, jedno nové Schulhoffovo dílo, prozatím, pokud vím, nikde neuvedené.

**Díla objevená po roce 1990:** Mimo dříve uvedená dadaistická díla se jedná vesměs o úpravy děl J. J. Ryby, Karla Stamicze a dalších (až tedy do posledního Schulhoffova díla WV195), do mého okruhu bádání proto nepatří. Dílem WV 187 tedy Schulhoffovo ovlivnění jazzem a populární hudbou končí, přičemž nemůžeme s určitostí říci, kdy vlastně nějaké dílo, takto ovlivněné napsal. Velmi pravděpodobné ale je, že tato díla psal pro rozhlasové účely skoro až do své deportace, tedy na rozhraní třicátých a čtyřicátých let.

A ještě poznámka k opravdu "posledním" dílům Erwina Schulhoffa, tedy jeho dvěma posledním symfoniím – sedmé a osmé (někde mezi nimi ještě vznikly *Chodské písně*, WV 140). *Sedmá symfonie*, WV 139 s podtitulem "Eroica" zůstala ve třicetistránkové klavírní skice a jistě by stála za podrobnější studium, já ji alespoň přehlédl kvůli několika detailům, které mě zajímaly. Více mě ale zaujala poslední, nedokončená *Osmá symfonie*, WV 141: její dochovaná klavírní skica je natočena (dokončení provedl italský klavírista a dirigent Francesco Lotoro, který ji i se sborem natočil<sup>90</sup>), dochoval se i text, který se zpívá nezvykle v první větě (a ne v poslední, kde bychom to asi spíše čekali). Ten opěvuje Marxe, Engelse a Stalina, tedy tehdejší "naděje" vězňů v koncentračních a pracovních táborech. Některé momenty této symfonie (která měla trvat asi cca hodinu) jsou opravdu úžasné. Skladba čeká na instrumentaci a kdyby se jí zhostil někdo, kdo Schulhoffa opravdu dobře zná, mohla by tu být další symfonie mahlerovské délky, zároveň úžasný dokument doby. Jen si povšimněme "kabeláčovského" začátku finální věty<sup>91</sup>:



Takto končí dílo kdysi velkého dadaisty, Erwina Schulhoffa...

<sup>90</sup> in: CD KZ Musik. *Encyclopedia of music composed in concentration camps (1933-1945)*. Hamburk, rok vydání neuveden

<sup>91</sup> Díky ochotě pracovníků MČH jsem měl pro studijní účely k dispozici profesionální scan celého autografu, čítající 23 stran not, plus text.



## 4.4 Více o některých dílech ovlivněných jazzem a populární hudbou

Následuje alespoň trochu větší rozbor desíti děl Erwina Schulhoffa, u kterých je podle mě vliv jazzu a dobové populární hudby největší. Výběr je jistě subjektivní, ale takto mi to vychází. Budu se snažit každou skladbu, nebo její části, alespoň trochu charakterizovat a upozornit na nejzajímavější momenty. Nechci opakovat to, co má Miriam Weiss ve svých rozbořech, ale pro úplnost se tomu asi někde nevyhnu. Ale záměrně dělám rozbořování úplně po svém, nechci ji nikterak kopírovat. Nejsem vědec, ale snad jsem muzikant a jako muzikant chci ostatní kolegy upozornit na to, co je zajímavé hlavně pro ucho a ne pro oko, neboli nejde mi o věci které jsou skvěle technicky vymyšlené, ale o to, co opravdu dobře zní.

### 4.4.1 WV 51 Fünf Pittoresken für Klavier, op.31

Toto je podle mě Schulhoffovo opravdu první dílo, kde je jasné ovlivnění jazzem. Dokonce bychom snad i mohli říci, že to je částečně jazz. Dílo pochází z roku 1919, neboli jazz se hmatatelně u Schulhoffa projevuje pouze jeden rok po Stravinském (jehož Ragtime je z roku 1918). U Schulhoffa ale Pitoreskami dochází k úplné proměně stylu. Jakoby to, co vše poznal, hrůzy války, náhlé zanícení pro dadaismus úplně vytrysklo ven. Najdeme zde ostré rytmy, místy velice nediatonická harmonie, přitom ale vlastně návrat k harmonii (kterou před tím dost opouštěl). Časté jsou zde harmonické vztahy o sekundy, tercie, dost používá kvarty, pentatoniky. Bez diskuze je toto dílo už vrcholný Schulhoff, nejen kvůli jazzu, ale hlavně je to vyvážený styl, přitom s využitím kontrapunktu, jeho typických harmonických spojení atd.

Dílo je ale především dílem dadaistickým a zcela nepochybně, Schulhoff alespoň zprvu začal „dělat“ jazz hlavně kvůli tehdejšímu dadaistickému účinku. Toto dílo je ostatně věnováno jeho tehdejšímu dadaistickému idolu – malíři George Groszovi. Dílo bylo dopsáno v Drážďanech 18. 8. 1919, premiéra se odehrála tamtéž 13. 11. 1919, kdy ale Schulhoff zahrál jen jednu z částí.

1. část: *Zeitmaß „Foxtrott“* : hned tato první část nás zavádí do dobového jazzu, takto vypadá začátek:

The image shows a musical score for the first part of 'Zeitmaß „Foxtrott“' by Erwin Schulhoff. The score is written for piano and consists of two staves. The right hand plays a complex, syncopated melody with many accidentals, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The tempo is marked 'tre rit.' and 'mp', and the dynamics are 'f sempre'. The piece is in a key with one flat (B-flat major or D minor). The score is titled 'Zeitmaß „Foxtrott.“' and includes a section marked 'r. H.'.

Všimněme si, že Schulhoff dává slovo foxtrot do uvozovek. Proč? Podle mě jednoduše proto, že to sám bere jako stylizaci, nejde mu o to napsat běžný tanec, je to dadaistické vyjádření hudební báze, kterou v té době všichni znali. Neboli, rovnou zde je to parafráze a možná i to, pro co on sám razil termín *Art-jazz*. Jde mu opravdu o umělecké a zároveň dadaistické vyjádření běžné taneční hudby, nechce tvořit přímo taneční hudbu. Melodie je v celé skladbě velice synkopovaná, někde jsou synkopovaně provedeny i čtené protihlasy, jak to ostatně vidíme už zde, na první době druhého taktu. Synkopace je tu celkově mnohem více, než je tomu v běžných foxtrotech. Tedy alespoň v prvním dílu skladby. Druhý díl je možná více "foxtrotovější":



Všimněme si, jak zde Schulhoff domýšlí vyjádření akordového doprovodu. První dva takty této ukázky nemají vyjádřeny sudé osminy, pročez je dal do třetího a čtvrtého taktu: to je ten "spodek" pravé ruky na prvních dvou dobách v těchto taktech. Harmonicky to stačí, rytmicky také. Tady přesně vidíme účinek Regerova školení: udělal to po svém, funguje to harmonicky i rytmicky a ještě je to slušně kontrapunktické.

Vždycky se mi zdálo, že ta věc není ani tak foxtrot, jako spíše ragtime. Nedalo mi to a šel jsem se do MČH kouknout na originál této hudby. A nestačil jsem se divit:



Je to ragtime a měl to být ragtime! Proč se v prvním vydání u firmy Jatho v Berlíně a dodnes všude (i v tomto autografu vpravo nahoře, evidentně nikoli Schulhoffův rukopis) tato první část cyklu označuje jako *Foxtrot*? Všichni tuto první část označují jako *Foxtrot*, na každé desce to tak je. Tak proč je v autografu *Ragtime*? Vysvětlení přijde za chvíli. Teď pokračuji v rozboru:

2. část: *Zeitmass* "Ragtime" je po zásloze synkopován, jenže, z hlediska běžných ragtimů poněkud zvláštně: Schulhoff zde pojímá synkopaci jako tečkování na každé době (tedy u něj osmině. Z pohledu běžného zápisu ragtimu by celá skladba měla být napsána ve dvojnásobných rytmických hodnotách).



Ragtime to tedy moc není, to spíše druhá část začínající takto (od druhého taktu této ukázky):



Všimněme si opětně toho, jak Schulhoff dává doprovodné příznávky do obou rukou, podle toho, která je zrovna zvládne a kde to zní nejlépe. Kontrapunkticky je to pozoruhodné, na to že je to "jen" ragtime, například zde:



Celý ragtime se posléze vrací k základní myšlence a skladba se uzavírá. A následuje třetí díl cyklu:

3. část: *Zeitmass- zeitlos*. Neboli volně přeloženo: "čas – nadčasový". Autograf tohoto cyklu jsem chtěl upřímě řečeno vidět hlavně kvůli této části, prostě mě zajímalo, jak to Schulhoff napsal, když noty, které asi všichni známe vypadají takto:

### III. In futurum.

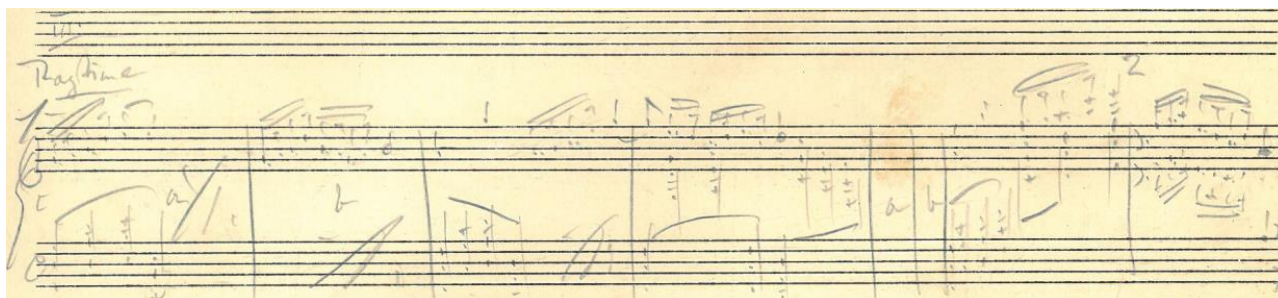
Zeitmaß-zeitlos.

tutto il canzone con espressione e sentimento ad libitum, sempre, sin al fine!

Jaký byl můj údiv, když jsem v MČH v autografu tuto část vůbec nenašel. Celé Pitoresky jsou totiž v rukopise jen čtyři strany. Ale tato *dnes třetí* část tam prostě vůbec není!!!

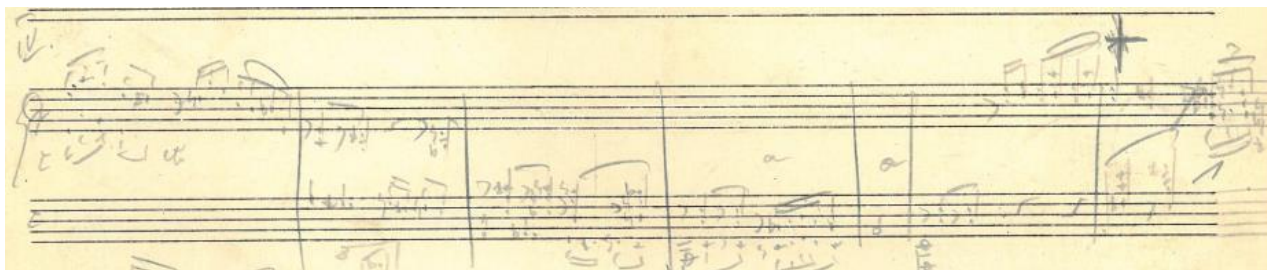
Tak jsem si procházel celý autograf a zjistil jsem toto:

Především to, jak už jsem uvedl, že Schulhoffova první strana a první skladba cyklu je opravdu *Zeitmass Ragtime* a ne Foxtrot. Druhá část původního cyklu byl One step, protože jeho konec je na třetí straně autografu a hned za ním je psána: dnešní druhá část: *Zeitmass ragtime*, ta má tedy v autografu označení 3!:





A dnes pátá část *Zeitmass Maxixe* má v autografu označení 4!!:



Neboli: Těch částí původně nebylo pět, ale jen čtyři a to v tomto pořadí: *Ragtime, One step, Ragtime, Maxixe!*

Dnes nejslavnější třetí část tam prostě musela být dodána až když šlo dílo do tisku. Kdy to bylo? To nevíme, protože v notách rok vydání není a naprosto nikde jsem o něm nic nenašel. Podle mě tam tedy Schulhoff tuto část dodal později, rukopis poslal přímo vydavateli a v autografu se nezachoval, respektive asi někde v Berlíně u vydavatele (který dnes, pokud vím už neexistuje) zůstal.

Nu a jak tam vřadili tuto střední část, došlo k tomu, že původní druhý ragtime se stal druhou částí. Jenže to by byly dva ragtimy za sebou, tak ten první přejmenovali (vydávatel nebo Schulhoff?) na foxtrot, ačkoliv je to do očí bijící ragtime. A jako střední část dali In Futurum. Jinak si celou věc neumím vysvětlit. Tak toliko jen malá hudebně-badatelská vsuvka.

Ted' k samotné části In futurum:

Člověk neznalý historických souvislostí by mohl říci: to má přece John Cage, jeho slavné dílo *4'33 minuty ticha*. To je pravda. Až na to, že Schulhoff jej předběhl o více nežli třicet let (Cageovo dílo mělo premiéru v roce 1952, Pitoresky jsou z roku 1919, byť už teď víme, že neznáme prokazatelný věk této části).

Můžeme si teď položit otázku: může být ticho uměleckým dílem? Odpověď by nám měla hudební estetika a odpověď není jednoduchá. Protože i hudební estetika si od počátku své existence pokládá otázku, co je to vlastně hudební dílo (nebo dokonce co je to umělecké dílo obecně). Tím se ale dostáváme ještě k obecnějšímu problému: co je to vlastně hudba? Já mám dojem, že "nejrozumější" definice by zhruba byla tato: hudba je souhrn zvukových signálů organizovaných v čase. V takovém případě Schulhoff definici nenaplnil. Nenaplnil ji ani Cage, až na to, že víme, že Cage mluvil o tom, že ho celá věc napadla při pobytu v hluché komoře (komoře úplně zvukově odizolované od okolního světa). A on tam slyšel! Slyšel tlukot vlastního srdce a další tělesné projevy. Cageovi jde tedy o to, aby člověk (v roce 1952) zastavil a poslouchal sama sebe.

O co jde Schulhoffovi? Podle mě o dadaismus na nejvyšší možnou míru. Neb je to ten rok 1919, kdy jeho opojení dadaismem nabývá největší intenzity, do tohoto roku přeci pravděpodobně patří i jeho slavná dadaistická dílka jako *Sonata Erotica* nebo *Symfonia Germanica*. Napovídá tomu přece i spousta věcí v těch notách: podívejme se na pokyn pro provedení (první systém mezi řádky), podívejme se na předepsanou Marshall pause nebo nesmyslné, leč vtipné rytmické dělení všech těch pomlk. Je to prostě dadaismus.

A ještě k hudební estetice: novější definice uměleckého díla jej definují tak, že dílo je celek i s vnímatelem. To znamená, že nejen samo dílo, ale i jeho vnímatel (třeba posluchač) do procesu tvorby patří. Nu a tím pádem je i tato část *Pitoresek* i Cageovo dílo opravdovým dílem: to ticho na pódiu totiž opravdu posluchače donutí k procesu percepce, apercpece, byť hlavně sebe samého.

4. část: *Zeitmass "One Step"*. Tato i poslední část jsou opravdu stylizace na nejvyšší možnou míru, kdy ještě vnímáme nějakou základní rytmickou bázi. Jak bylo uvedeno v kapitole o foxtrotu, jehož je one-step předchůdce, těžko nějak hudebně spolehlivě definovat rozdíly mezi foxtrotem, one stepem, two stepem, protože ty rozdíly jsou hlavně v tancích, tedy v krocích. Schulhoff píše tuto část jako člověk tance znalý, pro posluchače tance znalého. One step už dnes úplně běžný tanec není, proto účinek této hudby nemůže být takový, jako ve dvacátých letech. Jeho One step je prostě velmi kontrapunkticky prokomponovaná skladba na šlapavém základě, který je ovšem všemi dobami vyjádřen málokde, jak to vidíme třeba hne na začátku:



Velká interpretační otázka je tempo. Různé nahrávky ukazují, že by mohlo být docela svižné, hudba je to potom obzvláště vtipná, ale vlastně dost obtížná. Prostě virtuózní skladba se silným rytmickým podtextem, velice kontrapunkticky zpracovaná.

5. část: *Zeitmass Maxixe*. Jak jsem uvedl v kapitole o tangu, s kterým Maxixe jakoby souvisí (viz tam), tento původně brazilský žánr patří do hudby choro,

maxixe se ale do Evropy dostalo už ve dvacátých letech, zatímco pravé choro vlastně tanec není a tak tady o něm myslím nikdo nevěděl<sup>92</sup>. Schulhoffův maxixe je prostě efektní konec cyklu, tonality ponejvíce mollové, čímž jakoby naznačuje určitou větší závažnost, celek působí z celého cyklu také nejvíce neoklasicky. Takto vypadá začátek:



hlavní téma je vyjádřeno dvojhmatově:



Skladba má tonálně krásně rozdvojenou střední, zpěvnou část:



A pak následuje návrat a přesvědčivé uzavření celého cyklu.

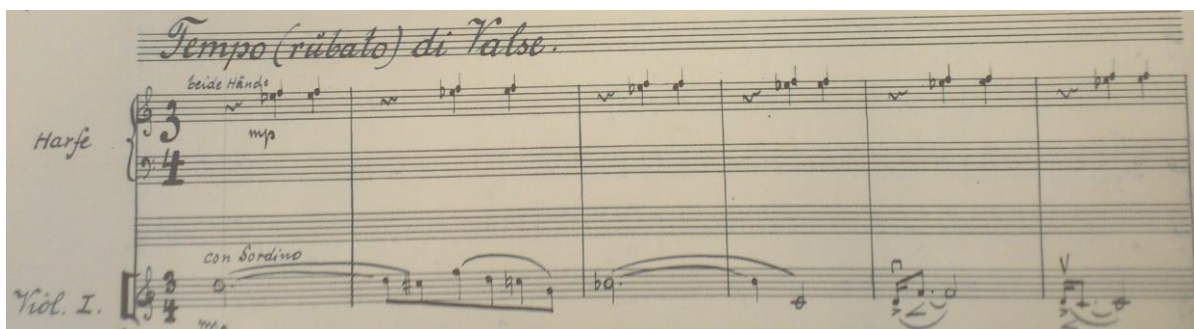
A k návratům jedna poznámka: autograf má čtyři strany, tištěné noty čtrnáct. To proto, že většina těchto skladeb má formu da capo, ale vydavatel (byly placeni od strany?) to nebral v potaz a tím pádem jsou noty delší, než je nutno. Uvádím to proto, že je vidět, jak Schulhoff i při vši složitosti a kontrapunktičnosti těchto svých skladeb cítil, že léty ověřená forma da capo bude pro tento typ hudby ta nejlepší.

<sup>92</sup> Respektrive mnohá chora byla v Evropě brána jakože jsou to samby, protože choro a samba mají v podstatně stejný rytmický základ. Příkladem může být třeba píseň *Tico tico*, což je v originálu choro. Ale samba je vyloženě taneční hudba, s důraznějšími sudými dobami, choro je brazilská instrumentální hudba, často kontrapunktická (obvykle dvě až tři flétny, cavaquinho a perkuse).

#### 4.4.2 WV 58 Suite für Kammerorchester, op.37

Suita je věnována Václavu Talichovi, byla premiérována (se Schulhoffem za dirigentským pultem) v Berlíně 22. 4. 1922. Jsme tedy v době, kdy je Schulhoff jaksi na vrcholu svého nadšení pro dadaismus<sup>93</sup>, jazz a taneční hudbu. Zároveň ale píše hudbu pro klasické nástroje (smyčce, výběr dechů, harfa, ovšem i siréna a další početné perkuse). Části této suity jsou: *Ragtime*, *Valse Boston*, *Tango*, *Shimmy*, *Step*, *Jazz - Ragtime*. Suita byla konečně nedávno vydána tiskem, ale tyto noty jsem neměl k dispozici, uvádím proto alespoň několik ukázek z autografu jako ilustraci k jednotlivým částem:

1. *Ragtime*, ragtime to není, ale podtext tam je, je to prostě rozšafný úvod suity, ústící attacca do druhé části:
2. *Valse Boston* je zahloubanější, postupně poměrně hodně kontrapunkticky zpracovaný valčík, založený na jednoduchém tématu houslí:



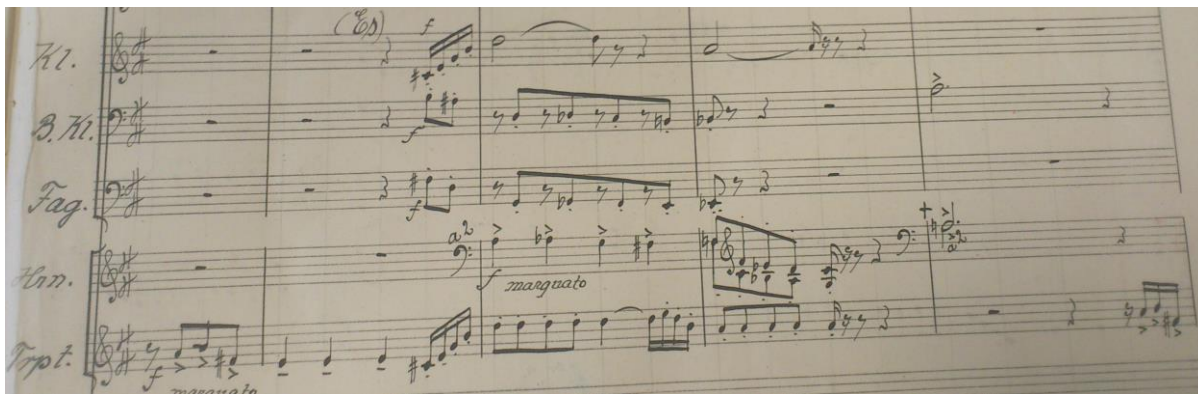
3. *Tango*, moc pěkné, není to jen obyčejná stylizace, má to hned od počátku napětí, dané harmonicky (basová prodleva na A, harmonie kolem a moll, H dur a F dur). Po energickém začátku se skladba rozvíjí hlavně kolem prodlevy nad basovým tónem A. Vtipné, neotřelé a přitom skvěle znějící je hlavní část doprovodu v harfě:

Handwritten musical score for the 'Tango' movement. The score is written for Harfe (Harp), Viol. I. (Violin I), Viol. II. (Violin II), Viola, T. cello (Cello), and C. bass (Double Bass). The Harfe part is in 4/4 time and marked 'f sempre'. The Viol. I. part is in 4/4 time and marked 'mp'. The Viol. II. part is in 4/4 time and marked 'mp'. The Viola part is in 4/4 time and marked 'mp'. The T. cello part is in 4/4 time and marked 'mp'. The C. bass part is in 4/4 time and marked 'mp'. The tempo is indicated as 'Tempo (rubato) di Valse'.

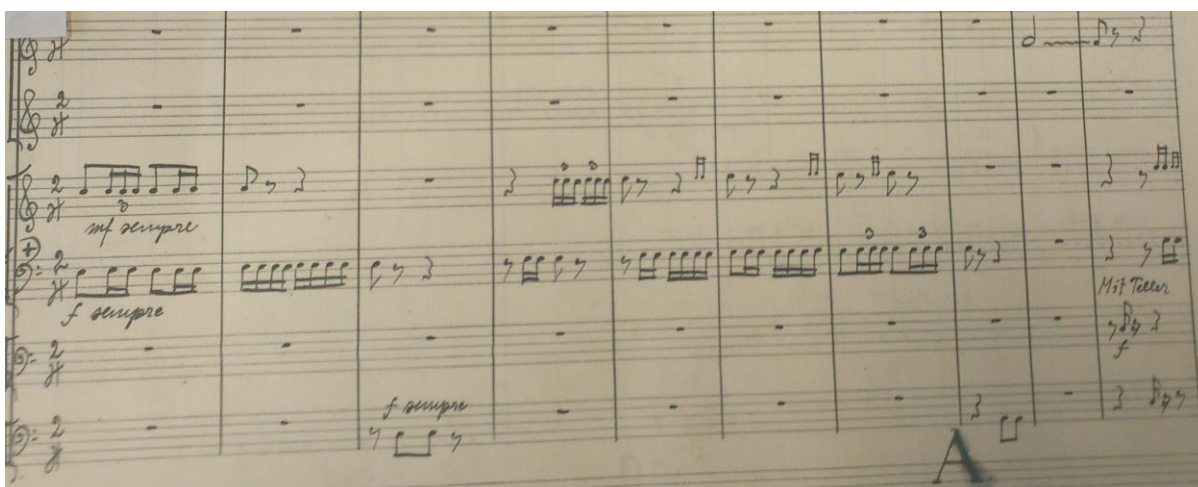
<sup>93</sup> Bek uvádí v seznamu děl původní prolog, je to poměrně „drsná“ němčina, nevyhýbající se velmi pepným slovům, možná jeden z důvodů, proč mnozí klasičtí hráči pravděpodobně suitu ani nezkusí hrát.



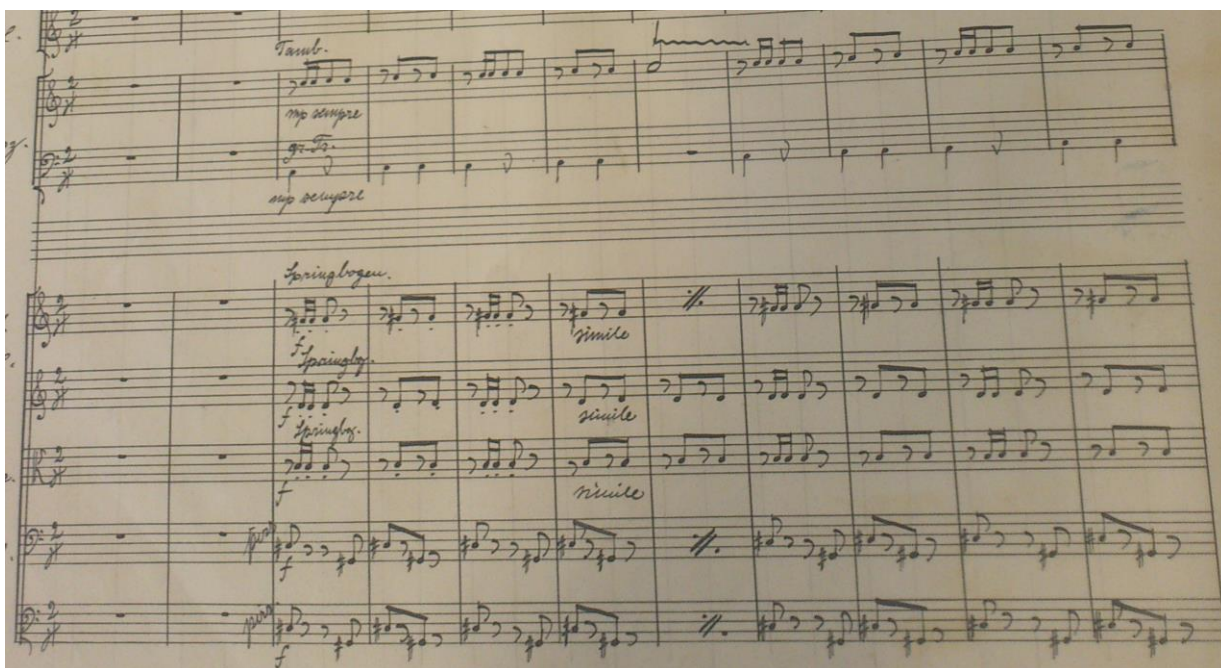
4. Shimmy, vtipná, opětně velmi kontrapunkticky pojatá stylizace oblíbeného tance,



5. Step, "without music" je část pouze pro perkuse, kratičká prskavka, tento díl suity je pouze pro perkusivní nástroje.



6. Jazz - Ragtime. A konec: efektní ukončení, díl je zpracován nad basovou prodlevou Cis, konec by asi mohl být i ostřejší.



Celá suita by vzdáleně mohla připomínat takový *Příběh vojáka* Igora Stravinského, ale je to naprosto osobitá skladba, nic nekopíruje. Chtěl jsem čtenáři zprostředkovat alespoň trochu notového materiálu, proto alespoň ony neumělé fotky autografu<sup>94</sup>.

#### 4.4.3 WV 63 Partita 1922

Jak již bylo uvedeno v seznamech děl, Schulhoff nejprve napsal *WV 62 Rag-music for pianoforte*, což byly čtyři části, ale poté připsal další čtyři části a jako celkově osmidílná se tedy dnes *Partita* uvádí. Dopsána a hned skladatelem premiérována byla v Berlíně na podzim roku 1922, k prvnímu vydání došlo ve Vídni u Univerzal Edition. Partita je věnována anglickému skladateli Arthuru Blissovi.

Stále zde doznívá dadaismus, ale partita je vždy hlavně vyjádření tance a radosti z tance. To platilo už za Bacha a platí to i u Schulhoffa. Připomínám to zde proto, že tak jako Bach mohl počítat s tím, že interpret ví co je Bourrée nebo Gavotta, tak Schulhoff psal tuto hudbu pro lidi, kteří tyto tance bezpečně ovládají.

Víceméně všechny věty mají taneční názvy, mnohé ještě i podtituly. U částí páté a šesté jsou použity úryvky francouzských dobových šlágrů, téma osmé části je francouzská dětská píseň *Trois jeunes tambours*<sup>95</sup>. Ve své době způsobila *Partita* nejprve několik skandálů, kritikům z řad klasiků ještě i v roce 1922 a dále vadilo použití tanečních rytmů s příslušnými nadpisy vět. Partita se nicméně dodnes hraje a je myslím velice svěží<sup>96</sup>. Pojdme se blíže podívat na jednotlivé části:

*I. Tempo Di fox*, „all art is useless“ (veškeré umění je k ničemu). Základní téma je a není jednoduché: všimněme si tonality: jsme zjevně v C dur, jenže hned v druhém taktu Schulhoff „tvrdě“ durovost podrývá použitím zvětšené nóny. A do toho doprovod v levé – je to C dur, ovšem doprovodné tóny? Fis, as? Tímto dostává hned úvod celé partity napětí, přitom je to prajednoduchá sazba, dobře hratelná.



<sup>94</sup> Kupodivu, i nahrávky této suity jsou nepočtené, ale to je asi dáno teprve velmi nedávným vydáním tištěných not firmou Schott. Na serveru Youtube je online dostupná jedna velice dobrá nahrávka, hraje soubor Officina Musicale: <https://www.youtube.com/watch?v=1HaDqBeT3jM> ovšem třeba k ní říci, že soubor si za attacca připojil starou židovskou hymnu *Yerusalem, sel zavah*, která ke skladbě nepatří (byť ji hraji hezky). Samotná suita končí akcentem, harmonicky na tónice Cis dur s nadstavbou v horních hlasech.

<sup>95</sup> Tyto údaje podle předmluvy k současnému urtextu, In: Schulhoff, E., *Sladby inspirované jazzem*. Vyd. Praha Bärenreiter, 2014

<sup>96</sup> Je kompletně nahaná Tomášem Víškem a mnohými dalšími interprety, sám Schulhoff nahrál části 3, 4, 7 a 8, velmi dobrá nahrávka je podle mě od doc. Borise Krajného, byť nahrál pouze část čtvrtou a osmou.

a jakoby „protitéma“? Je založeno na tečkování v melodii ve vrchní poloze nástroje, ale nebojí se jej hned „uzemnit“ (zde třetí takt):

Díl B na subdominantě si zachovává stejnou estetiku jako začátek:

ale ani zde se nebojí jej hned trochu „opepřit“ chromatikou:

A po rozvoji této části je opět návrat. Celá tato část cyklu má tedy formu ABA'.

*II. Jazz-like* je úplně jiný svět, založený na dvojhmatově vyjádřené akordice v pravé, zahušťované levou:

Jen na tomto jediném prvku je vybudována celá krátká věta, je to hezká hříčka, harmonie je jaksí nehmatná, celé to pořád někam skáče, spíše, než že by to modulovalo. Větička tvoří jen epizodu před dalším dílem, kterým je:

*III. Tango-Rag.* Zde jakoby Schulhoff spojil nespojitelné: světy tanga a ragtimu. Ale jde to dohromady, samozřejmě, že oba žánry jsou velice stylizované, nicméně celek zní dobře:

**Tango-Rag** ( $\text{♩} = 64$ )

*mp*  
*simile*

Skladbička vypada jen jako další epizodka, ale najednou se objeví krátké vzdmutí:

*molto rubat.* - - *tempo*  
*molto cresc.* - *f*  
*rit.*

A posléze vyklidnění před další větou, kterou je rychlý:

IV. *Tempo di Fox a la Hawai*: To je zase trochu návrat na začátek (a tak to vlastně mělo být, protože původně to byly jen tyhle první čtyři části): foxtrot, který má jaksí „rozladěnou“ tonalitu:

**Tempo di fox à la Hawai** ( $\text{♩} = 80$ )

*mp sempre* *sempre staccatissimo*

ovšem s krásně chromatickými protihlasy:

I tato část má střední sílu na subdominantě a zase místy kouzelně „rozladěný“ (od druhého taktu této ukázky):

*p*

Nu a pak, po velice modulující mezivěť opět návrat na díl A. Celá forma je tedy ABxA'. Zde se tedy uzavírá původní *Rag-music for pianoforte*, ale jako *Partita* pokračuje cyklus dále na:

V. Boston, „C'etait dans une petite chambre au Quartier latin"... (Bylo to v malé místnosti v Latinské čtvrti, tehdy šlágr). Tento díl je věnován Schulhoffovu staršímu současníkovi, tím byl italský skladatel Alfredo Casella. To je o dost jiná hudba, než jakou nelzáme v prvních čtyřech částech cyklu:

**Boston** (*tempo rubato*) (♩. = 48-50)

Zahloubaná, jakoby v duchu Satieho, ale zároveň se zvláštní naléhavostí:

objevuje se zde i Refrain, jak vidíme v nadpisu, je durový, jenže stejně z něj jde zvláštní tesknost...

**le Refrain (Maggiore)**  
*lento*

a celé se to uzavírá neuvěřitelně otevřeným akordem:



Podle mě jeden z nejlépe stylizovaných bostonů, jaké byly napsány. Ale pokračujeme dále:

VI. *Tempo di Rag* „o Alexander, Alexander, you are a salamander...“. Tady je trochu problém, že dnes už v podtextu uvedenou píseň asi nikdo mimo Francii nezná. Já jsem ji nikde nenašel ani jako noty ani jako nahrávku. Jinak je to zase něco na způsob předchozích stylizací, zde ovšem trochu pomalejší. Takto vypadá začátek:

o Alexander, Alexander  
you are a salamander...

**Tempo di Rag** (♩ = 80)

The musical score for 'Tempo di Rag' is written for piano in 2/4 time. It features a treble and bass clef. The tempo is marked as 'Tempo di Rag' with a quarter note equal to 80 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The score includes dynamic markings such as *mp*, *mf*, and *sempre staccato*. The melody is characterized by staccato notes and slurs. The lyrics 'o Alexander, Alexander you are a salamander...' are written above the treble clef.

V taneční suitě ovšem nemůže chybět:

VII. *Tango*, úplně typicky „schulhoffovsky“ stylizované, krásně zahloubané, místy mísící durovou a mollovou tonalitu. Je založeno na ostinátní figuře v base (která nevychází z tanga, ale spíše z habanery):

**Tango** (♩ = 68-70)

The musical score for 'Tango' is written for piano in 2/4 time. It features a treble and bass clef. The tempo is marked as 'Tango' with a quarter note equal to 68-70 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The score includes dynamic markings such as *sempre pp*, *p dolce*, and *simile*. The bass line features a characteristic ostinato pattern marked with '8...'. The melody is characterized by slurs and a mix of major and minor tonalities.

Je to tiché, ale střed se vzedme:

*rubato* - - - - *tempo* (♩ = 84)

This section of the musical score continues the 'Tango' piece. It features a treble and bass clef. The tempo is marked as 'tempo' with a quarter note equal to 84 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The score includes dynamic markings such as *f (più mosso)*, *m.d.*, and *f sempre*. The bass line features a characteristic ostinato pattern marked with '8...'. The melody is characterized by slurs and a mix of major and minor tonalities.

A pak už zase návrat. Celek úžasně stylizovaný, samozřejmě může velice připomínat různé jiné pomalé skladby založené na habaneře, ale sem to zapadá úžasně. Schulhoff hlavně cítil, podobně jako Bach ve svých Partitách, že v osmidílné suitě se prostě musí střídát nálady, dynamiky, feelingy. Tango proto působí z celé Partity možná nejkldněji, čímž připraví půdu pro finále:

VIII. Shimmy-Jazz „joli tambour donne-moi ta rose“. Neboli parodie na tehdy známou (a myslím že dodnes?) francouzskou dětskou písničku, stylizace je tentokrát založená na neustálém střídání obou rukou, respektive jejich vzájemném doplňování:

The image shows a musical score for a piece titled "Shimmy-Jazz" with a tempo marking of quarter note = 96. The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system includes the title and tempo, and the second system continues the musical notation. The score is marked with "f sempre" and "portamento sempre". The notation is complex, featuring many ornaments and slurs, particularly in the right hand, which is noted as playing "nepáře" (irregularly) in the original text.

Celá tato část je založena jen na tomto „fórku“ v obou rukou, je to prostě prskavka na závěr celé partity. Dochovaná Schulhoffova nahrávka této části je moc pěkná: ukazuje totiž, že Schulhoff se s tím v pravou chvíli prostě „nepáře“, hraje to opravdu tanečně. Mnohé jiné nahrávky jsou pomalé, ale tím to celé ztrácí na účinku, tím spíš že by to měl být vrchol celé partity.

Partita představuje dodnes velmi hrané Schulhoffovo dílo, není jednoduchá, na oněch dvaadvaceti stranách textu je co cvičit, odměnou klavíristovi i posluchačům je ale radost z jiného pojetí taneční hudby.

#### 4.4.4 WV 66 Konzert für Klavier und kleines Orchester, op.43

Je to až zvláštní, že takový „psavec“ jako byl Schulhoff, napsal (přesněji řečeno dopsal) jen dva klavírní koncerty. Ale myslím, že je tomu tak proto, že prostě neměl objednávku. Protože samozřejmě příležitostí hrát s orchestrem měl jistě méně, než sólových nebo komorních hraní. A rozhodně nikdy neměl čas ani chuť psát něco jen „do šuplíku“. Je zde tedy onen předválečný klavírní koncert WV 28 (z roku 1914, jazzem neovlivněný) a pak tento, jeho druhý a poslední dokončený, psaný v roce 1923. Za řízení Václava Talicha jej v roce 1925 premiérovala Česká filharmonie, sólistou byl Karel Šolc.

Z obou koncertů je tento asi více hraný. Je jednovětý, částečně monotematický a je ovlivněný jazzem, byť nikterak závrtně. Podle mě je zde větší vliv impresionismu a jakéhosi „futurismu“.

Koncert začíná jakousi impresí nad hlubokým C v klavíru, je malován vyloženě impresionistický obraz, harmonicky je to celkem jednoduché využití akordu C7 a jeho nadstaveb v tonální symetrii po malých terciích (čili akordy C7, Es7, Ges7, A7):

The image displays the beginning of the concerto, consisting of three systems of musical notation. The first system shows the piano part in G major, starting with a middle C (C4) in the bass clef. The piano part is marked *mf* and *ad lib.*, with a *legatissimo sempre* instruction. The piano part features a triplet of eighth notes (C4, D4, E4) followed by a series of eighth notes (F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4). The orchestra part is shown in the treble clef, starting with a triplet of eighth notes (C4, D4, E4) followed by a series of eighth notes (F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4). The second system shows the piano part continuing with a triplet of eighth notes (C4, D4, E4) followed by a series of eighth notes (F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4). The orchestra part is shown in the treble clef, starting with a triplet of eighth notes (C4, D4, E4) followed by a series of eighth notes (F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4). The third system shows the piano part continuing with a triplet of eighth notes (C4, D4, E4) followed by a series of eighth notes (F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4). The orchestra part is shown in the treble clef, starting with a triplet of eighth notes (C4, D4, E4) followed by a series of eighth notes (F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4). The piano part is marked *pp* and *sempre una corda*.

Imprese se dále rozvíjí, kolem dalších dočasných tonálních center (E dur, G dur a dále). Celý první díl je velká impresie, ale zároveň tak hybná a vzrušující, že by to mohla být klidně filmová nebo muzikálová hudba, obrovská kulminace k tonálním



centrům Fis dur, pak A dur, a najednou přijde zlom: "hrozivé" perkusivní zvuky kolem g frygické, jakýsi úder, přichází futuristická hudba, po velkém forte zklidnění a vlastní "provedení" (těžko v tomto jednovětém koncertu hledat klasickou sonátovou formu, ale vzdáleně ji lze vysledovat), vycházející z původní C dur tonality (ovšem zde je to hlavně lydickomixolidická tonalita). Ta také uzavírá pomyslný první díl, opět ono hluboké C a jakoby kadence, kterou to celé začínalo. Ale přichází druhá část a jakýsi jazzový úder:

**Allegro alla Jazz**

The image shows a musical score for a piece titled "Allegro alla Jazz". It consists of two systems of staves. The first system has a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff begins with the instruction "rapidamente" and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff has a bass line with chords and some triplets. Dynamics include "f" (forte) and "p" (piano). The second system also has a grand staff. The upper staff is marked with a first ending bracket "I" and contains a series of chords. The lower staff has a bass line with chords and some triplets. Dynamics include "p" (piano).

A rozvoj, v kterém už nejsme v impresionismu, nýbrž v nějaké filmové hudbě (a la Charlie Chaplin a jeho *Moderní doba*). Celé to prochází hlavně nad tím počátečním C7 a jeho nadstavbami a toto, ve spojení s jednovětostí, dělá z koncertu velmi uzavřený celek, byť tam ke konci není nějaký doslovný návrat. Nicméně určitý monotematismus tu opravdu je (jak už bylo řečeno, Schulhoff měl Lisztovu myšlenku monotematismu rád a v některých dílech se jasně projevuje). Ovlivnění jazzem je spíše v rovině náznaků, není tu nic vyloženě jazzového. Bezpochyby jeden z nejhezčích českých klavírních koncertů<sup>97</sup>, přitom dobře hratelný.

<sup>97</sup> Přiznejme si, že česká klavírní literatura moc klavírních koncertů světu nedala. Z romantických přežil pouze úžasný, ale velmi obtížný Dvořákův, raný Novákův se nehraje, Suk klavírní koncert nenapsal. Schulhoff a Ježek tak činí určitý přechod z Dvořáka k Martinů, jehož koncerty jsou vesměs hrané, ale je to už mnohem modernější řeč (minimálně ty poslední). Stranou zůstává Janáčkovu *Concertino*, které je ovšem bohužel málo hrané, přitom je svojí skrovnou a přitom efektní instrumentací a originální tonalitou naprosto neobvyklé.

#### 4.4.5 WV 81 Cinq études de jazz

Toto dílo z roku 1926 je jedno z Schulhoffových stěžejních děl ovlivněných jazzem, respektive: dobovou bělošskou populární taneční hudbou a jazzem. Zde je nutno to obzvláště připomenout, nápadná je totiž i dedikace jednotlivých etud slavným „bělochům v jazzu“:

1. *Charleston. Pour Zez Confrey*<sup>98</sup>

2. *Blues. Pour Paul Whitman*<sup>99</sup>.

3. *Chanson. Pour Robert Stolz*<sup>100</sup>

4. *Tango. Pour Eduard Künnecke*<sup>101</sup>

5. *Toccata sur le shimmy „Kitten on the Keys“ de Zez Confrey. Pour Alfred Baresel*<sup>102</sup>.

V poznámkách pod čarou uvádím o každém z těchto páňů alepsoň pár řádek na dokreslení. Cyklus byl vydán hned v roce 1927, o rok později Schulhoff celý cyklus (bohužel vyjma první části) nahrál na desky, nahrávky jsou k dispozici. Pojdme se podívat na jednotlivé části cyklu:

1. *Charleston. Pour Zez Confrey*. I bez tohoto věnování by příbuznost se Zezem byla jasná, vidíme to hned v úvodu této celkově „toccátově“ laděné části:



pomyslný střední díl je ještě více „toccátový“:

<sup>98</sup> Edward Elzear "Zez" Confrey (1895 – 1971) byl tehdy slavný skladatel a virtuoz, psal mnoho hudby na pomezí ragtime a dobového popu. Jeho tehdy opravdu slavné klavírní učebnici jsem věnoval samostatnou kapitolu.

<sup>99</sup> Paul Samuel Whiteman (1890 – 1967) byl znám hlavně jako kapelník a spolupracovník mj. G. Gershwinu. Jeho jméno je dodnes všeobecně známo a je poněkud kontroverzní osobností. Protože se svým orchestrem natočil nepochybně mnoho dobových sladkých „slátanin“, čímž vydělal velké jmění, ale zapomíná se na to, že natočil i mnoho dobré hudby, jeho kapela měla „drive“ a on sám byl první kdo na své pravidelné koncerty v Carnegie Hall přivedl černošské muzikanty a publiku říkal: toto jsou kořeny jazzu. Také velice podporoval mladé skladatele a objednával u nich novou hudbu. Jeho obraz jako přihlouplého tloušťáka, který jen vydělává na jazzu, je proto dost zkreslený.

<sup>100</sup> Robert Elisabeth Stolz (1880 – 1975) byl rakouský skladatel a dirigent, psal mnoho lehké hudby, i filmové, operety aj.

<sup>101</sup> Eduard Künnecke, či Künnecke (1885 – 1953) byl německý skladatel převážně divadelní hudby.

<sup>102</sup> Alfred Baresel (1893 – 1984) byl německý hudební kritik.



a ke slovu se dostává opět dvojhmatová technika:



Ač noty vypadají velmi obtížně, myslím, že je to jako celé Schulhoffovo dílo: psal si to pro sebe a od klavíru, to jest, v zásadě to „jde pod ruce“. Netřeba se tedy této etudy, jakož i těch ostatních bát, nýbrž je třeba je hrát! Pojdme ovšem dále na druhou část:

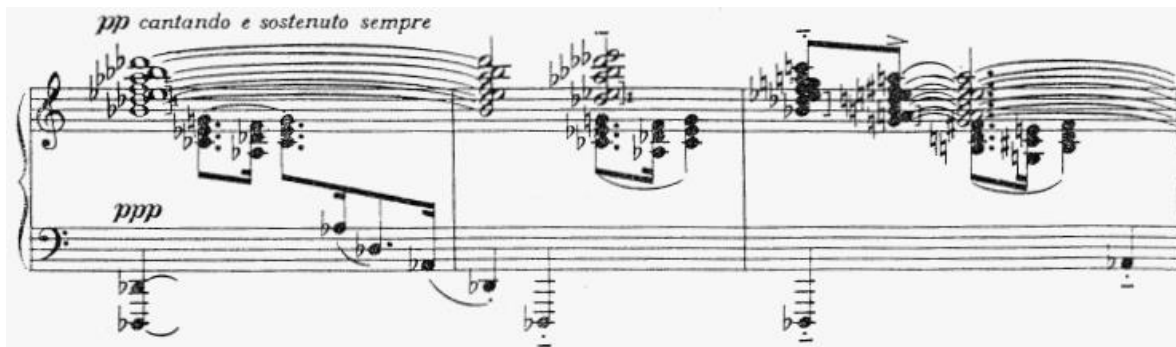
2. Blues. Pour Paul Whitman. Úplně jiná nálada, trochu nechápu dedikaci zrovna Whitmanovi. Je to krásná, pomalá nálada, blues tady Schulhoff evidentně vidí hlavně v rozdvojené tonalitě, mezi Des dur a moll:



Rozvoj je posléze jaksí „impresionisticky – improvizáční“:



a následuje nádherná střední část s krásným harmonickým vývojem v duchu hudby Debussyho. „Pahmat“, který vyžaduje Schulhoff na prvním akordu se, pravda, nehraje zrovna dobře, ale zní výborně:



a celek se zase uspí návratem k prvnímu potemnělému tématu. Celá etuda je zajímavá také tím, že Schulhoff nepracuje pouze s malou i velkou tónickou tercií, nýbrž i septimou, ale je to tak načasováno, že to funguje, vznikající napětí je bluesové, byť to opravdové blues samozřejmě není. Jeho vlastní nahrávka je podle mě moc rychlá, myslím, že pomalejší tempo, volené pozdějšími interprety věci jen prospívá.

A následuje třetí etuda:

3. *Chanson. Pour Robert Stolz*. Jeho nahrávka ukazuje o co mu asi šlo: krásné hlasy, které dohromady dají pěkně znějící celek, který je poněkud improvizací. Je to krásná zpěvní záležitost, jaksí až „schubertovsky“ bezstarostný valčíček. Těžko vybat nějakou ilustrační ukázkou, je to hezké jako celek, zde třeba vidíme, jak pracuje nenásilně s vícehlasostí (tím myslím, že je to kontrapunktické, přitom ale posluchače nezatěžující zbytečnou informací):



Krásná hudba, jímavá, Schulhoffova vlastní nahrávka je velmi pěkná, byť se holt pianissima utápějí v šumu (nahrávky jsou z dvacátých let). A pojďme dále na část čtvrtou:

4. *Tango. Pour Eduard Künnecke*. Je založeno na ostinátu v levé, tak jako u mnoha jiných jeho tang. Ani zde to samozřejmě není obyčejné tango. Melodie tvoří od začátku napětí. Proti tonalitě a moll začíná hned pěkně disonantně:



téma je rozvíjeno velice improvizovaně, harmonický průběh jakoby moc žádný není, je to jedno větší vzednutí, jakési protitéma:



Ale pak zase pokračuje v oné improvizaci, jako například zde:



Celek není tak taneční, jako běžná tanga, ale frázování tu je, je to vzrušující hudba, která dává otazníky a oním otazníkem (zase disonantní melodií jako na začátku) to i končí. A je zde poslední etuda, velmi známá:

5. *Tocatta sur le shimmy „Kitten on the Keys“ de Zez Confrey. Pour Alfred Baresel*. Skladba *Kitten on the Keys* byla v té době nesmírně populární hudba, kterou klavírista, skladatel a dobrý obchodník Confrey natočil do pianolového válečku – kopií těchto válečků se prodalo více než milion. Znali to tehdy všichni, protože

pianoly<sup>103</sup> byly tehdy hlavně v Americe, ale dost i Evropě úplně běžné. Schulhoff tedy udělal úplnou parafrázi. Takto vypadá originál Confreyovy skladby:



a takto začátek Schulhoffovy parafráze:



Všimněme si, jak Schulhoff přesně napodobuje Zezův styl (o němž jsem psal v jemu věnované kapitole), zároveň jej ale nekopíruje (toto je základní téma, od dvojčáry této ukázky):



<sup>103</sup> Pianola je pianino, nebo méně často křídlo, které funguje úplně normálně, lze na něj běžně hrát. Zároveň má v sobě samohrací pneumtický systém, kdy se perforovaný papírový váleček pomalu odvíjí tak, že v místě perforace dírkou do systému vnikne vzduch a pneumtickým převodem to „stiskne“ klávesu. Pedály lze ovládat rychlost i dynamiku. Pianoly vyráběly, hlavně ve dvacátých letech, mnohé firmy, včetně Steinwaye ad. Děly se takto pneumtické i jiné nástroje, například i varhany Hammond (typ BA).

Skladba má i protitéma, zavádějící nás z původní tóniny F dur do Des dur (třetí takt této ukázky):



A dále pracuje skladba s tímto materiálem, celé je to improvizální, ale zároveň velmi prokomponované a parafráze na Zez Confreye je dokonalá. Bohužel až tak, že se Erwin Schulhoff stal obětí právních tahanic kolem autorských práv.

Nicméně skladba a celý cyklus patří podnes k jeho neúspěšnějším dílům. Další dílo je technicky jednodušší a zavádí nás do jiné estetiky.

#### 4.4.6 WV 90 Esquisses de jazz

Cyklus byl napsán v roce 1927, jde o klavírní cyklus s jasně pedagogickým podtextem, velmi ovlivněný jazzem. Dílo má původní věnování „to my little friend Jim Clark“, podtitul je *Šest lehkých kousků pro střední obtížnost*. Původní rukopis obsahoval ještě obsáhlý úvod s pedagogickými radami, ale ten se do tisku pro svoji větší délku nedostal, dnes je nezvěstný. Byť interní posudek v Univerzal Edition na toto dílo nebyl právě nejlepší (uveden v Barenreiter Urtext)<sup>104</sup>, cyklus byl vydán touto firmou již v roce 1928. Skladbičky jsou jednoduché, proto vhodné i pro přetváření, transformace, o což jsem se pokusil a v poslední kapitole méj práce o tom stručně píši.

Jednotlivé části cyklu jsou opravdu běžné dobové tance, či styly: *Rag, Boston, Tango, Blues, Charleston, Black Bottom*, pojďme se na ně blíže podívat.

1. *Rag*. Těžko psát pro děti nebo začátečníky opravdový ragtime založený na velkých skocích v levé a basu v rozpětí oktáv či decim, Schulhoff proto volí jen jednoduché vyjádření základní báze: první motiv je opravdu jednoduchý, všimněme si, že se pohybujeme v lydickomixolidické tonalitě:

<sup>104</sup> STEIN, E.: „Lehce hratelné kusy, které charakteru jednotlivých tanců – rag, boston atd. – do jisté míry dobře vystihují několika tahy. Rytmicky jsou dokonce velice zajímavé, ale z celkového hlediska hudebně významné jen málo. Schulhoff by potřeboval být skladatelem, který je v kurzu. Hlubší uměleckou hodnotu ale nemá“ (interní posudek z 13.10.1927). Přesto došlo k vydání už v lednu 1928.



Druhý důležitý motiv nás ale zavádí jinam, nejen tonálně, ale hlavně „feelingem“:



Najednou je tu něco z těch všech „blues“ těchto skladatelů, tedy disonance, mezi doprovodem a melodií jako základ vyjádření. A konečně třetí stovebně důležitý motiv:



to celé staví na dominantu (tedy akord D7) a s tím pak pracuje dále. Skladbička je pouze jednostránková, přesto se v ní stane mnoho, přitom to opravdu není nějak technicky obtížné. Následuje vyklidnění a jímavý:

2. *Boston*. Jak již víme, je to typ valčíku, Schulhoff zde od první chvíle nápadně používá kvarty v doprovodu, což jinak bostony nemají. On tím dosahuje podle mě až „satieovského“ účinku:



téma je dle rozvedeno do a moll, zde opět „kvartový“ doprovod:





Celý díl A se uzavírá na druhé straně, kolem dominanty a jakoby ze sna se vynořuje druhé téma:



Toto téma je zpracováno pouze transpozičně, to jest, moc jej už nepřetváří.

Na konci dochází k uklidnění a návratu do F dur, respektive jeho kvartovou verzi a skladba je ukončena jemným stoupavým tónickým septakordem:



Jak jednoduchými prostředky lze dosáhnout dobrého účinku! A pojďme ještě dále...

3. *Tango*. Tedy, je to vůbec tango? Pocitově ano, ale už jen doprovod je trochu zvláštní, nicméně funguje:



Všimněme si strohé melodie, skoro až drsné, kor ve vztahu ke svému doprovodu v dalším vývoji skladby:



Poslední takt této ukázky je opravdu drsný, že? Jak to brát harmonicky? Tóny d a h by značily tonalitu G dur nebo h moll, ale v levé je něco jako gis moll? A další vývoj jde v biharmonii dále a v posledních dvou taktech se vracíme k základu nad e:



Druhý díl skladby přináší úplně jiný jazyk, spíše podobný habanéře?



Následuje poměrně košaté provedení tohoto tématu (v porovnání s ostatními díly cyklu), dost kontrapunktické, čímž se dílo poněkud posouvá od začátečníků k pokročilým... a krásně zasněný konec nad A dur skladbu ukončí:



A pokračujeme v jiné náladě:

4. Blues. Zde máme k dispozici (jakož i v případě další části) i nahrávku samotného Schulhoffa. První téma opravdu moc blues nepřipomíná:



tvoří ovšem jen jakousi předehru k podle mě mnohem důležitější, a také delší, druhé části skladby, která je opravdu bluesová: je založena na jednoduché harmonii: A7 a D7, tedy tónika a subdominanta, jak tomu v pravém blues vždy je. Melodie je, zejména rytmicky, trochu „úlet“, jakoby to byla schválně rytmicky prapodivná improvizace (začíná předtaktím ve třetím taktu této ukázky):

mp sonoro  
il basso ostinato sempre  
pp

molto ritmico e molto staccato

Schulhoff asi cítil, že je potřeba tomu celému dát určitou protiváhu, jsou zde proto dva „výkřiky“ ze zmenšených akordů:

mf

m.d.

A končí to snivě, blues nás opouští, jakoby v dáli...:

p

sempre in tempo senza ritenuto  
diminuendo al perdendosi - - - - - pppp

5. *Charleston*. Po právu nejrychlejší část celého cyklu, Schulhoff ji nehraje až tak rychle, ale zase ji místy programově zrychluje nebo zpomaluje. Upřímně řečeno, moc mi to k tomu neseď. Skladba je vybudována velice jednoduchými prostředky, běžný charlestonový rytmus zde prakticky nenajdeme. Nejprve jednoduchá introdukce (všimněme si ovšem neobvyklého rytmického dělení 3-2-3 čtvrtky v prvních dvou taktech):

♩ = 124

f

diminuendo

A poté velmi jednoduché téma:



Není zde nějaké vyložené protitéma, ale stejnorodé předivo v levé je narušováno těmito „štěky“, po nichž nastupují velké trioly, které to dostanou na jinou bázi:



Je to jednoduché, ale funkční, harmonicky se pohybuje víceméně někde kolem F dur, až ke konci se objevuje na chvíli jiná tonalita (a moll) ve spojení se stoupavou melodií, čímž je vytvořena určitá protiváha tomu všemu před tím:



Nu a to je vše. A jak to funguje. Tato část je hudebně nejjednodušší. Proti tomu poslední část:

6. *Black Bottom* je něco úplně jiného, nejprve ukázka prvních třech řádek, které jasně ukazují styl celé skladby, která nepostrádá harmonické otazníky:



Víme už, že tento tanec byl vlastně rychlý předchůdce charlestonu. Schulhoffův *Black Bottom* je ovšem myšlen čistě jako koncertní skladba a to ve značně jiném duchu, než je tento tanec běžně hrán, jím předepsané tempo (MM=120) je totiž asi tak poloviční než běžné *black bottomy*. Poslední část cyklu tedy není rychlý tanec, nýbrž jakési pomalé zamyšlení v neoklasicistním stylu. Tomu odpovídá i relativně nízká dynamika, přitom velká kontrapunktičnost.

Všimněme si častých „mateníků“, kdy levá hraje „na tři“, například v taktech 9 až 11, nebo vlastně hned na začátku druhého dílu skladby: ten nás zavádí s melodií trochu výše a přináší jakýsi „optimistický“ motiv, na rozdíl od trochu závažnějšího prvního tématu - alespoň to takto cítím:

To ale nic nemění na avantgardnosti doprovodu i místy hodně zvláštní harmonii. Schulhoff patrně cítil, že je potřeba občas věc zjednodušit v doprovodu, a také udělat kontrast proti kontrapunktu, proto se nám v druhé půlce druhé části objevuje najednou neotřelý bas, respektive jen „čtyři“ v base se septimou:

na tomto materiálu je i vybudována jednoduchá, zklidňující coda, která celou skladbu i cyklus uzavírá.

Tento cyklus patří mezi Schulhoffovy nejjednodušší skladby pro klavír, v podstatě jednodušší už by byl jen cyklus *Ostinato*, dříve popsany.

#### 4.4.7 WV 92 Hot music

Neboli „Deset synkopických etud pro klavír“. Ani zdaleka to nejsou tak snadná díla jako *Esquisses de jazz*, odměnou klavíristovi však bude dokonalý prožitek. Dílo bylo napsáno v roce 1928, o rok později vydáno, kupodivu jako celek premiérováno Schulhoffem až v roce 1930. Dodnes mnohými dalšími klavíristy nahráváno, jedno z jeho nejhranějších klavírních děl vůbec.

Etudy byly věnovány Karlu Ballingovi (1889–1972), což byl skladatel, textař a organizátor hudebního života. Jsou to tedy klavírní etudy, koncertní, byť trochu kratší nežli běžné koncertní etudy. Schulhoffovi zde jde evidentně hlavně o rytmus a vyjádření jakési větší *espressivity*. Ale nejsou to synkopické etudy ve smyslu tom, že by v každé etudě se řešilo synkopování, spíše na tu dobu neobvyklé rytmické útvary (tedy rozumí se ve vážné hudbě). Ostatně Schulhoffem navrhovaný původní název byl: *Schule der Geläufigkeit / für den Jazzpianisten / Zehn synkopierte Etuden*. (tedy *Škola zručnosti/pro jazzové pianisty/deset synkopických etud*). Tedy jakýsi novodobý Carl Czerny (a jeho op.299 *Škola zručnosti*). Na doporučení vydavatele (dlouhý název si lidé špatně pamatují a šlo také o mezinárodní prodejnost) byl ale tento původní Schulhoffův změněn na *Hot music*. Myslím si, že *Hot Music* je i přesným příkladem toho, čemu Erwin Schulhoff říkal *Art-jazz*.

Pro mě jsou jeho etudy kouzelným vykreslením jakýchsi nálad, expresí, přesně jako mnohá díla čistě impresionistická nebo díla, která stojí na pomezí impresionismu a ostatních -ismů. Ovlivnění dobovou taneční hudbou je tu ale veliké, a tak, i když nemají etudy nějaké jasné taneční názvy (jsou pouze očíslovány a popsány tempově), lze zde myslím spolehlivě říci, jakým stylem byla ta která etuda ovlivněna, nebo čeho je přímo stylizací. Není v možnostech této práce dopodrobna etudy popsat, chci u každé z nich alespoň upozornit na nějaké základní stavební prvky.

1. etuda je trochu cvičení i na čtení a hlavně počítání, je to tiž celou dobu 3/16 přes 4/4. Takto vypadá začátek, je to jakoby úvodní toccata. Jen těsně před koncem je 3/16 základ porušen.

M. M. (♩ = 112)

*f ma leggiero sempre*

2. etuda je klidnější, zavádí nás do estetiky foxtrotu, opětně polymetrické myšlení, tentokrát  $\frac{3}{4}$  přes  $\frac{4}{4}$ :



ale hned na druhé řádce jsem Schulhoff dále a levou rytmicky ještě dále: je tu čtyřikrát pět osmin a pak čtvrtky s tečkou:



Tato etuda je tedy hlavně o citění polymetrie, o hraní přes taktové čáry.

3. etuda je úplně jiná: Ravelovská harmonie, bitonální myšlení a až expresionistické vyjádření (byť je předepsáno *senza espressione*) se mísí s habanerou (doprovod nápadně připomíná známou habaneru Debussyho: *Preludium* č. 3, z druhého dílu *Preludií*, notabene je ve stejné tónině). Melodika je až drsná, vůbec se nebojí disonancí, tím tomu dává jaksi bluesový podtext.



Etuda nepostrádá velká harmonická napětí a velké modulační zvraty, jako například v této části:



Jejíž pokračování nás odvádí ve třetím taktu další ukázky kamsi do říše snů (a také opět k polymetrii 3/8 ku 4/4):



a pak následuje návrat a konec, který je velice otevřený, jakýsi otazník na G7:



Nejen takto otevřený konec, ale především určitá celková ponuřost, zároveň melodie, která je jakoby snová, ale ne sentimentální a vůbec celý přístup je v české klavírní literatuře myslím dost neobvyklý. Trošku by to vzdáleně připomínalo druhou větu Janáčkovy Sonáty 1.X.1905. Myslím, že je tu ale především přímá inspirace Ravelem a sice jeho *Kašparem noci*, který Schulhoff musel stoprocentně znát<sup>105</sup>. Zde je podle mě hlavní inspirace - druhá část Ravelova cyklu, tedy *Šibenice*. Sice zde není ostinato, ale celá ta nálada, zvukové stříhy, využití tóninové symetrie po malých terciích, neuzavřenost a jakási nezúčastněnost je úplně jasná.

<sup>105</sup> Naopak Janáčkovu klavírní Sonatu vzhledem k jejímu nešťastnému osudu znát nemusel, byť vyšla tiskem v roce 1924 (ale dlouho ji nikdo nehrál, alespoň pokud vím), na druhou stranu, s Janáčkem byli přátelé.



4. etuda: krátká epizoda, opětně založená na polymetrickém myšlení:

Má jen jednu stránku a secco konec, po kterém následuje:

5. etuda, opětně polymetrická, ale tentokrát složitější. Levá je stále na  $\frac{3}{4}$ , ale pravá má dvojhmoty a točí se symetricky po dvojtaktích:

Schulhoff asi cítil, že by té polymetrie bylo celkově moc, tak zvolil protitěma založené na kontrastech mezi „šlapavou“ levou a větší, šestnáctinovou synkopací, věc se následně vyostřuje i harmonicky:

6. etuda. Přes veškerou složitost, bylo prvních pět etud na čtyři, tato je na doby tři:

Je jaksi „rozáznější“, zamyšlenější, jakoby nám pokládá neustálé otazníky, jež po místy složitém vývoji nejsou zodpovězeny do konce:

7. etuda je těžce bitonální záležitost od první chvíle. Má dvě kontrastní části, kde část A je založena na tonální symetrii A – Es – Fis – C, samotné téma je vlastně Eb dur nad A dur:



a po rozvoji tohoto materiálu je tu jakýsi předěl s neurčitým koncem:



Po něm ovšem nastává díl B, kde se nad basem Des a posléze E rozehrává tonalita spíše G dur a Bb7, tedy máme zde druhou tóninovou symetrii – Des – E – G – Bb. Harmonická práce je proto stejná jako v dílu A, jenže zde to celé vyznívá jinak, je na to totiž více času a ve spojení s pedálem<sup>106</sup> je díl B vlastně kontrastně impresionistický:



<sup>106</sup> Pedál Schulhoff nikde nevypisuje. Ani v těchto etudách a v podstatě ani v jiných svých dílech. Vodítkem pro jeho volbu nám mohou být pouze jeho nahrávky a vlastní rozum...

Nesporný vliv Ravela a Debussyho, jak už bylo uvedeno dříve na jiném místě. Poslední dobou v posledním taktu této ukázky se vracíme zpět na díl A, a celá skladba končí harmonicky velmi otevřeně, vyloženě, jak je napsáno v notách: *secco*:



8. *etuda*. Kdybych ji neznal a někde slyšel, asi bych netušil, jak to zapsat. Jen vím, že takto bych to asi hned nezapsal:



Je to totálně nepřehledné. Udělal to tak Schulhoff schválně, aby klavírista cvičil chápání rytmu? Nejprve jsem si to pomyslel. Proč to nenapsal na 12/8 taktu? Jenže pak jsem pochopil jeho záměr: ukázala mi jej *legata* a také drobné pauzy, které tam Schulhoff má. Problém je podle mě v tom, že běžné interpretace je moc nerespektují, lidé *etudu* pojmají jen jako záležitost na tři osminy se synkopickým pedálem. Zkusil jsem si *etudu* zahrát tak, že jsem si nahlas klepal čtvrtky s tečkou a bylo to divné, stejně, jako jsou divné mnohé nahrávky. Pak jsem si zkusil klepat opravdu půlky (předepsáno je přeci *alla breve*!) a přesně frázovat, to jest, přesně dodržovat ligatury, *legata* a pauzy. *Etuda* začala dýchat! Je to prostě otázka dodržení zápisu a pak to dává smysl.

9. *etuda*. Tak to je opět *polymetrie*, ale tedy schválně stále přes taktové čáry, tedy celou dobu je to myšlení  $\frac{3}{4}$  proti *alla breve*:



Levá je tedy jakýsi foxtrot na tři, všimněme si, jak Schulhoff nejčastěji používá jen to nejnужnější z harmonie: bas, tercii a septimu, přesně jako všichni jazzoví pianisté od Billa Evanse dále, pokud chtějí hrát „jednoduše“ (opětne opakuji, oba se to naučili u Ravela). Tato etuda je zase jakási rychlá epizoda před závěrem:

10. etuda. Je to návrat ke kořenům, rozumějme kořenům této estetiky, tedy styl Zez Confreye a dalších, neb tato etuda je prostě toccata v „Zezovském“ stylu:



Je ovšem harmonicky nepoměrně zajímavější a má mnohem větší napětí, než skladby Zez Confreye. V údernosti a celkové zajímavosti se jí v rámci stylu vyrovná podle mě pouze *Toccata* Jaroslava Ježka, ta je také ale delší (a mnohem těžší). Končí (a tím celý cyklus) kouzelně „mimo“:



Nuže, toliko alespoň rámcově o Schulhoffových desíti etudách. Škoda, že je klavíristé nehrají<sup>107</sup>. Jsou vzájemně kontrastní, je proto možnost hrát cyklus celý, stejně tak můžeme učinit pouze výběr<sup>108</sup>.

<sup>107</sup> Potěšili by sebe i posluchače stylem, který už dnes není oposlouchaný, vyhnuli by se také neustálému srovnávání s ostatními interprety při hraní ohraňovaných romantických koncertních etud Chopinových a Lisztových. Tím neříkám, že se jim Schulhoff vyrovná, je to úplně jiný styl, jiná délka a závažnost. Jen chci říci, že když dnes někdo hraje chopinské etudy, musí počítat s tím, že jej budou chtít nechtě všichni srovnávat s několika desítkami klavíristů, kteří za posledních sto let ono nesmrtelné dílo natočili. To o Schulhoffovi neplatí a nemusí si na něm proto tolik lidí „vylámat ústa“.

<sup>108</sup> Rád bych zde upozornil na podle mě naprosto skvělou nahrávku doc. Borise Krajného. Tento klasický klavírista má rád staré stride pianisty a na jeho nahrávkách je to znát. Kombinace pevného rytmického citění, skvělé techniky a zároveň citlivosti dělá z jeho nahrávek částí 1,2,3,4,6,7 a 9 poslechovou rozkoš. Jistě mu pomáhá i to, že nahrál celé Ravelovo dílo, protože tento cyklus je Ravelem podle mě celkově hodně ovlivněn

#### 4.4.8 WV 95 Hot-Sonate für Altsaxophon und Klavier

Napsáno v roce 1930 na objednávku Berlínského rozhlasu, kde jej ve stejném roce premiéroval saxofonista Billy Barton za autorova doprovodu, ve stejném roce byla sonáta i vydána tiskem. Skladba je čtyřvětá, nikterak dlouhá, většina intepretací čítá něco přes čtvrt hodiny. Dílo je to vskutku slavné, na serveru Youtube můžeme nalézt mnoho interpretací, dokonce jej nahrál i jedeb z nejslavnějších současných saxofonistů Branford Marsalis (ovšem v nepůvodní, nicméně skvělé orchestraci s Newyorskou filharmonií). Těžko říci, čím se dílo stalo slavným, tím, že se tehdy chytlo v rozhlasech? Tím, že „zapláclo díru na trhu“? Protože moc komorních vyloženě cyklických skladeb s jasným vlivem jazzu v té době nenajdeme. A saxofon jako nástroj se dostával prudce do módy.

Píšu tyto úvahy kvůli tomu, že si, upřímně řečeno, myslím, že toto dílo - při vší úctě - kdovíjak vrcholné není. Myslím si, že ze spojení saxofon a piano lze prostě dostat více, myslím, že stavba vět, ale hlavně harmonie mohla být mnohem odvážnější a Schulhoff mnohokrát před tím ukázal, že to umí. Jeho používání neustálých polymetrických útvarů už se také oposlouchalo (v předchozí Hot Music je jich až dost). Jenže jsme na prahu třicátých let, kdy už jeho zájem o jazz trochu opadá, a tak možná sám psal tuto sonatu trochu „levou zadní“. Kromě toho byla psána pro rozhlas a on si byl vědom toho, že to budou muset zahrát spolehlivě naživo, to jest, že přílišná složitost bude nebezpečná.

Tím neříkám, že sonáta není hezká, jen zdaleka není tak odvážná jako jeho jiná díla (jak ta jazzová, tak především ta neoklasicistní komorní). Pojdme se blíže podívat na jednotlivé věty:

1. věta je založena na jednoduché tektonice tématu, kdy se střídá zpěvná nota dlouhá a různorodá „drobení“, klavír má hezký, klidně znějící (byť jsou to šestnáctiny) doprovod:

M. M. ♩ = 66

SAXOPHON ALTO  
(Es - mi b)  
★

PIANO

*staccato*

*p*

*mp*



až později se v této větě objevuje v saxofonu jiný jazyk, je to jakoby druhé téma, ale není nijak striktně odděleno nějakou mezivětou, je to prostě zhuštění:



Více práce má celkově piano. Celá věta zní dobře, byť jsou to různé světy, těžko zde nějak konstatovat sonatovou formu, kterou bychom asi jinak čekali. Jistě, je to práce s tématy, ale vyloženě sonatovou formu bych zde asi neviděl, možná jen určité prvky.

2. věta: Má poněkud „scherzózni“ charakter, je rozšafná, klavír je místy v duchu Zez Confreye, což vidíme už ve třetím taktu po začátku:



Neustálé modulace a rytmické změny provází celou větu, je tu krásná komunikace obou nástrojů, myslím zajímavější a propracovanější než v první větě. Objeví se i závažný moment:



Pak se zase navrácí původní jazyk a celkově krátká větička secco končí. Nastupuje pomalá věta třetí:

3. věta: to je skoro takové blues. Nikoliv formou. Saxofon, hrající tesknou melodii (všimněme si pokynu *lamentuoso ma molto grottesco*), která je ale komicky frázovaná se spoustou nájezdů, glissand apod. A piano hrající „kamenné“ čtyři:

M.M.  $\text{♩} = 80$

*mf lamentuoso ma molto grottesco*

*pp molto ritmico*

The image shows a musical score for a saxophone and piano. The saxophone part is in the upper staff, marked *mf lamentuoso ma molto grottesco*. It features a melodic line with some grace notes and a triplet. The piano accompaniment is in the lower staff, marked *pp molto ritmico*, consisting of a steady, rhythmic pattern of chords. The tempo is marked *M.M. ♩ = 80*.

Pak se objeví jakési protitéma vesměs v paralelních kvintakordech:

*mp marcato*

The image shows a musical score for a saxophone and piano. The saxophone part is in the upper staff, marked *mp marcato*. It features a melodic line with some grace notes and a triplet. The piano accompaniment is in the lower staff, consisting of a steady, rhythmic pattern of chords. The tempo is marked *mp marcato*.

objevuje se zde jaké toto tečkované „drobení“, trochu možná podobné druhému tématu první věty:

*p*

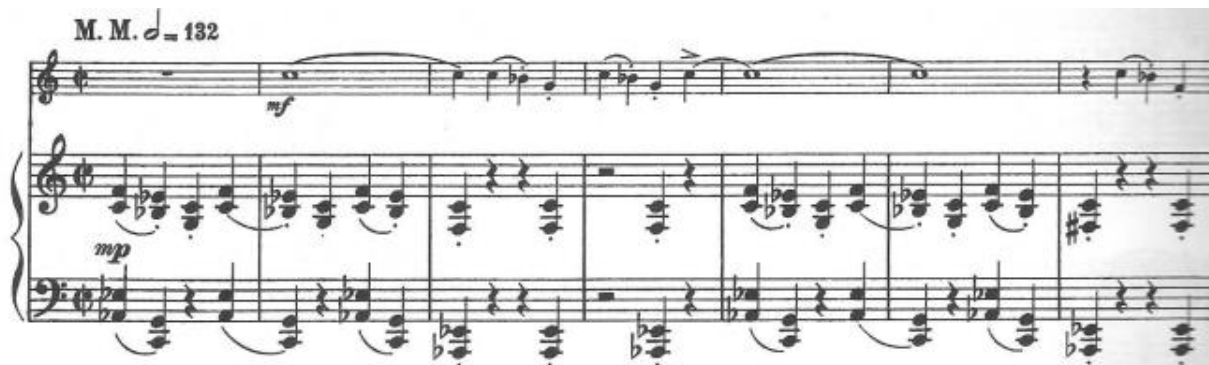
*mf*

*p*

The image shows a musical score for a saxophone and piano. The saxophone part is in the upper staff, marked *p*. It features a melodic line with some grace notes and a triplet. The piano accompaniment is in the lower staff, marked *mf* and *p*. It features a melodic line with some grace notes and a triplet. The tempo is marked *p*.

Celá věta - a zejména poslední strana - je vlastně krásná improvizace. A tak trochu i jedno z posledních Schulhoffových lehce dadaistických děl. A následuje poslední:

4. věta. Je stavebně dobře vybudována jako forma ABA, kde díl A funguje víceméně celý na 3-3-2 clave, tedy rytmické uspořádání, které vidíme hned na začátku věty:



Jak vidíme, oba nástroje fungují kánonicky, je to hravé a po rozvoji tohoto tématu přichází v saxofonu závažnější téma, založené na velké triole, ovšem jinak na stejné rytmické bázi:



Po krátkém rozvoji tohoto tématu se celá věc zklidňuje a dochází k nivelizaci rytmické báze, až se objeví tempová změna a nové téma:



Jenže to přeci není nové téma, nýbrž, první téma z první věty! Neboli, Schulhoff opětne používá princip monotematismu, tak jako i v některých svých jiných dílech. Celá čtyřvětá skladba se mu tak krásně spojí. Téma je exponováno, jak bylo a po rozvoji tohoto dílu je opětne návrat na díl A a obě jeho témata a před koncem je vše propojeno najednou:





aby to vyústilo v úplný konec:



jak vidíme, celá sonáta je perfektně vystavěná, Schulhoff měl prostě stavbu spolehlivě zvládnutou, byť čistě v sonátové formě zde podle mě nic není; ale to nevadí, zdaleka to přeci není jediná sonáta, která jasně sonátovou formu nepoužívá.

I přes určité pasáže, které jsou psány podle mě trochu na efekt, je sonata poctivé dílo, nadto jedna z mála v originále pro saxofon a tím si nesporně získala místo v dějinách. Byť, jak už jsem podotkl, rozhodně nepatří mezi to nejlepší a nejzajímavější, co Schulhoff napsal.

#### 4.4.9. WV 96 H.M.S. Royal Oak

Schulhoffovo slavné jazzové oratorium, objednané a určené pro rozhlasové vysílání. Napsáno bylo v roce 1930, vysílací premiéra byla v roce 1931 (Rozhlas Frankfurt). V následujícím roce 1932 bylo scénicky provedeno ve Wroclavi, rozhlasově ještě 1935 v Brně. Tedy pouze tři dobová provedení, velmi málo na to, co si od toho Schulhoff evidentně sliboval, především reprízy v rozhlase po celém Německu. Ale doba se měnila, sílící nacismus židovského autora vytlačil ze scény, to jest, jednotlivá vedení rozhlasů ve velkých městech se prostě bála.

Oratorium je údajně inspirováno skutečnou událostí<sup>109</sup> (Bek 111). Děj je jednoduchý, oratorium je psáno pro běžný komorní orchestr (tedy smyčce atd.), dále dva akordeony, vibrafon, bicí, banjo a početné perkuse. Je to naprosto ojedinělé dílo svého druhu, dodnes takovýchto děl mnoho nevzniklo. Byť bychom mohli konstatovat určité názvuky hudby G. Gershwina, P. Whitemana nebo Kurta Weilla (v hlavně v harmonii a instrumentaci) je tato hudba naprosto svá.

Detailní rozbor celého, zhruba půlhodinového díla by byla na samostatnou práci<sup>110</sup>. Oratorium se alespoň občas koncertně provádí<sup>111</sup>, ale to, že se hned neprosadilo - a po válce už jako jazzové teprve ne, způsobilo, že o něm vědí spíše jen zasvěcení. Většímu rozšíření také asi vadí dramaturgie díla, ta není všude úplně dobrá, nutno říci i to, že Schulhoff se místy nevyhnul ani určité banálnosti.

Ale jako celek je to podle mě úžasná hudba a krásný příklad spojení vokálně instrumentální hudby s jazzem<sup>112</sup>.

Alespoň malý rozbor a několik notových ukázek:

*I. Introduzione* Závažný začátek, ale hned po něm následuje:

*II. Interlude di Fox.* Krásný foxtrot, instrumentace velmi podle vzoru Paula Whitemana.

*III. Hawaiian-Song* opětně jakoby foxtrot, kde hlavní téma tohoto foxtrotu se porůznu v oratoriu objevuje dále, vlastně tím pak končí. Schulhoff tedy jasně cítí potřebu určitého ústředního tématu (stejně jako v jiných dílech, tak trochu

---

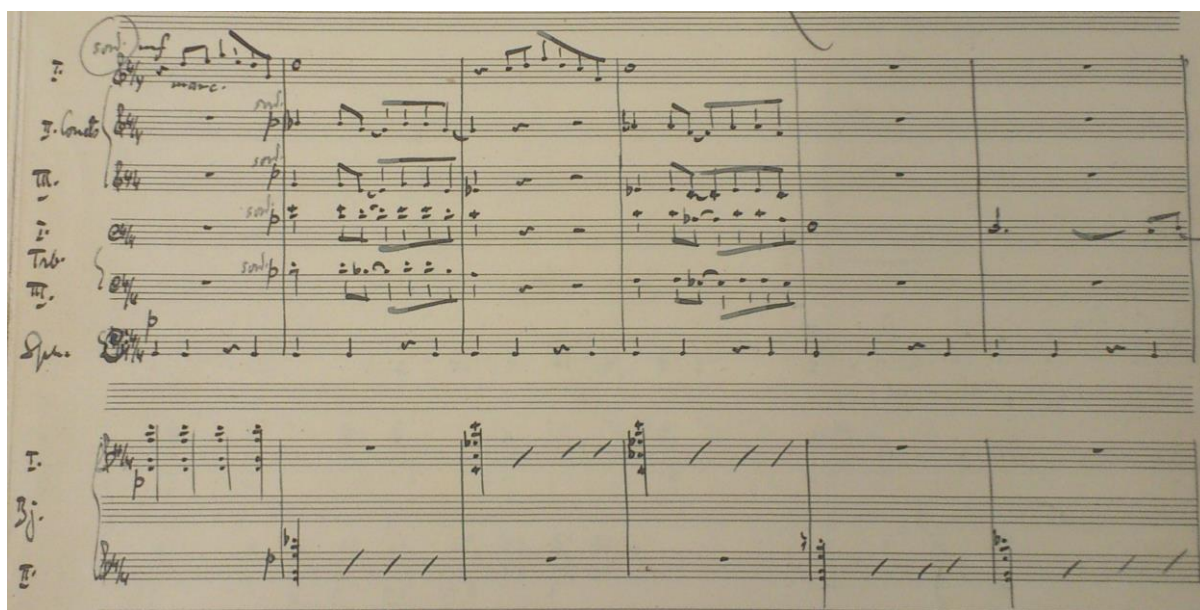
<sup>109</sup> Podle Beka: str.111 a dále. Původní libreto bylo dodáno s objednávkou od frankfurtského rozhlasu, značně nedobré a naivní o tom, jak jazz nakonec spojuje všechny bez rozdílu barvy pleti a vyznání. Název díla: H.M.S. Royal Oak byla jednou z bitevních lodí anglického loďstva. Schulhoff na ni inscenoval tento děj, který je jednoduchý: kapitán lodi zakazuje všem zpívat jazz, ale po různých peripetiích jazz o všech vítězí a on se musí podvolit. Výsledná hudba je mnohem zajímavější než zpracováváný příběh, zcela jistě.

<sup>110</sup> Pokud vím, dílo nebylo doposud vydáno tiskem, byť jistě existují přepisy původního Schulhoffova čístopisu, který jsem měl možnost v MČH vidět já, a z kterého jsou tyto neumělé ilustrační fotografie.

<sup>111</sup> V současnosti (2016) jej, pokud jsem zaslechl, připravuje Symfonický orchestr Českého rozhlasu, o scénickém provedení nevím.

<sup>112</sup> Existuje několik nahrávek, některé jsou dostupné online na serveru Youtube a jinde.

inspirovaných Lisztovskou myšlenkou monotematismu). Zde je to hned první řádka, vlastně jednoduchý motiv:



IV. *Home-Song*, pomalejší fox, mj. krásné „průpovídky“ saxofonu, zde i sbor.

V. *Waltz-Interlude*, krásný valčík, harmonicky zajímavý, časté využívání zvětšených akordů poněkud připomíná hudbu Kurta Weilla.

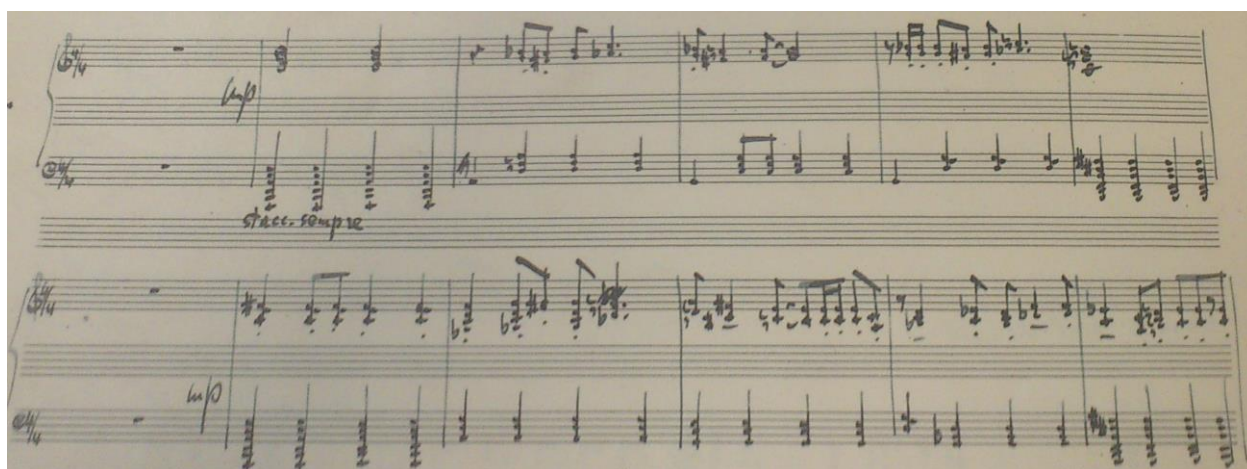
VI. *Rezitazione* recitativ, s odpovědkami (smíchem) sborů.

VII. *Sailor-Song* krásná „divadelní“ hudba, jakoby zvláštní foxtrot, ale závažný, místy balancující mezi moll a dur.

VIII. *Rezitazione* opětně krátký recitativ.

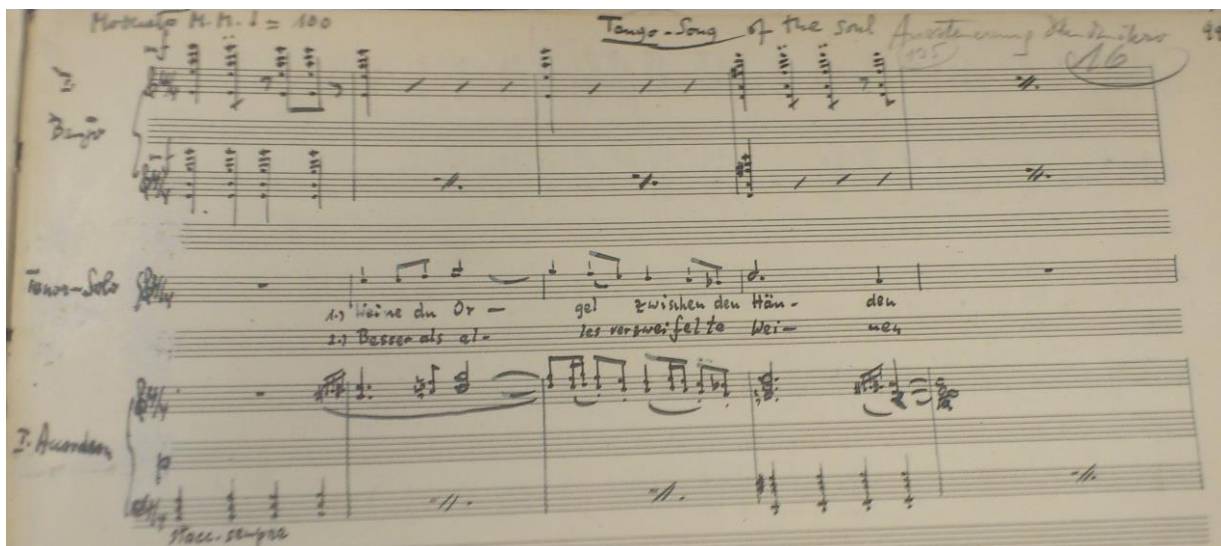
IX. *Southsea-Waltz*, krásný valčík, začínající na zvětšeném kvintakordu, zpívá soprán.

X. *Tango-Interlude* To je opravdu tango (na rozdíl od mnohých jiných jeho tang, což jsou spíše stylizované habanery). Alespoň malá ukázka partu dvou akordeonů:

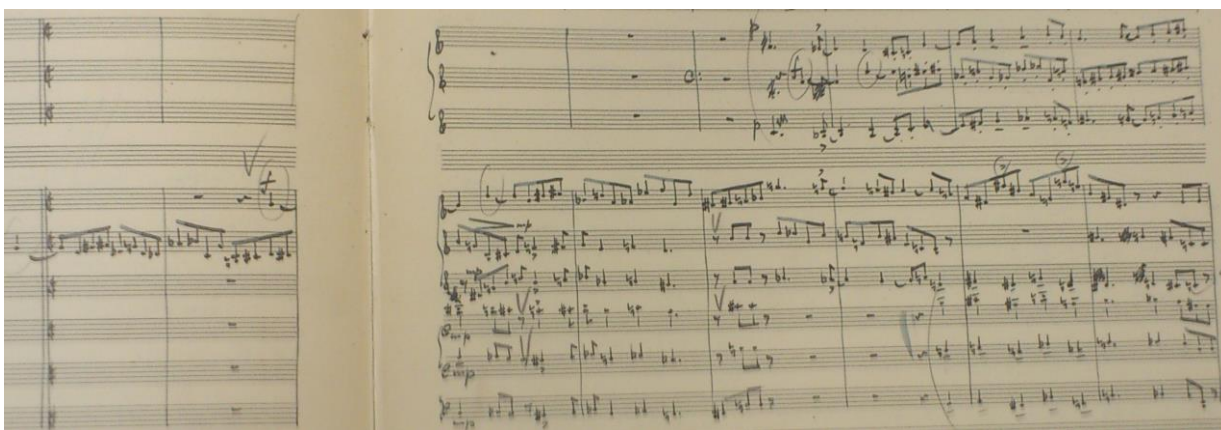


XI. *Rezitazione* tvoří jakýsi přechod k dalšímu dílu:

XII. *Tango-Song of the Sou*: opět krásné tango, jen hlas a harmonika:



XIII. *Rezitazione e Fox fugato*, fugato je úžasné, rychlé a briskní (inu, fuga znamená latinsky „útěk“). Jen malá ukázka:



XIV. *Panama-Song*, opětě krásně „Weillovská“ divadelní hudba.

XV. *Finale e Spirituel*, jakoby závažný sbor, ale hned komično, krásný závěr celého díla.

Jak už bylo řečeno, rozbor celého oratoria je na velkou práci, pevně doufám, že už ho alespoň konečně někdo vydá tiskem, ideálně v kritické edici s textem a překladem. Bylo by to velmi ku prospěchu schulhoffovskému bádání a třeba by se pak i více hrálo. Dovedu si krom toho představit i úpravu pro méně početný ansámbl, ale třeba také zkusit znovu scénické provedení. Možností přiblížení tohoto díla dnešnímu posluchači je prostě více.



#### 4.4.10 WV 98 Suite dansante en jazz pour piano

Suitu si Erwin Schulhoff napsal pro svoji koncertní cestu do Francie v roce 1931, kde byla i jím poprvé provedena, a to přímo na Pařížské konzervatoři. Hned byla skvěle přijata, ve Francii byla i prvně vydána. Je věnována Schulhoffově příteli, francouzskému klavíristovi a skladateli Henri Gil-Marchexovi.

Je to poslední Schulhoffův cyklus pro klavír ovlivněný jazzem a asi je i nejvyzrálejší. Tanec ve spojení s otevřeným harmonickým přístupem, hrátky s rytmem, náhlé změny nálad, polyfonie, prostě vše co uměl v jednom celku, organicky propojeno. K jednotlivým částem:

1. *Stomp*. V úvodních kapitolách jsem vysvětlil, že tento název, nebo spíše termín znamená prostě silný swing nebo obecně jakýkoliv silný rytmus, není to tanec. Rytmus je zde silný, ale neustále se mění, je to zároveň hodně kontrapunktické:



The image shows the first two systems of the musical score for 'Stomp'. The first system is marked 'M.M.  $d = 108$ ' and 'PLANO'. The second system ends with the instruction 'stacc.'

stylizace se stále mění, hned je to více foxtrot, hned toccata:



The image shows the second two systems of the musical score. The first system has a fermata over the final measure. The second system has a fermata over the first measure.

A aby to celé fungovalo, je nutno podle mě splnit jedině: hrát to přesně a precizně a nevymýšlet si žádnou agogiku. Ta tady podle mě nemá co dělat. Bohužel,

neznám nahrávku, kde by toto interpret pochopil. A přitom by stačilo jedině, někde si zjistit, co to znamená *stomp*...

2. *Strait*. Tato část je a není foxtrot. Upřímně řečeno, nevím proč se skladba jmenuje *Strait* (německy i francouzsky je to *úžina*). Podle mě nastala chyba už v prvním vydání a věc by se měla jmenovat prostě *Straight*. Každopádně je to krásný foxtrot, s velmi velkým využitím kontrapunktu, v podstatě neustále minimálně dvojhlasý, s doprovodem vedeným basem:

The image shows the first system of a musical score for 'Strait'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo is marked 'M.M. ♩ = 112'. The music is in 3/4 time. The first measure is marked 'mp'. The melody in the treble staff features a triplet of eighth notes. The bass line provides a steady accompaniment with chords and single notes.

jenže je tu najednou jakási roztržka, a sice doublefeel<sup>113</sup> (tento termín jistě tehdy nikdo nevyužíval, minimálně v Evropě, od druhého taktu této ukázky):

The image shows the second system of the musical score. It continues the two-staff format. The melody in the treble staff has a triplet of eighth notes. The bass line continues with a steady accompaniment. The key signature changes from one sharp (F#) to two flats (Bb and Eb).

druhá polovina skladby je ještě více kontrapunktická, všimněme si také krásně vedeného basu hned v prvním taktu ukázky, kdy z E dur, jdeme na As dur/Eb a dále chromaticky dolů, melodie tak dostává stále nový a nový harmonický podtext:

The image shows the third system of the musical score. It continues the two-staff format. The melody in the treble staff has a triplet of eighth notes. The bass line continues with a steady accompaniment. The key signature changes from two flats (Bb and Eb) to three flats (Bb, Eb, and Ab).

<sup>113</sup> Doublefeel je děj, kdy tempo zůstává (tedy takty jsou pořád stejně dlouhé), ale hudba se „děje“ dvakrát tak rychleji. Tedy se z osmin stávají pocitově čtvrtky atd. V improvizaci používali už harlem stride pianisté, proslul tím zejména Art Tatum a Errol Garner, dnes jde o naprosto běžný děj v improvizaci. Zde to znamená, že od začátku byly nositelem groovu čtvrtky, ale v sedmém taktu jsou nositelem groovu osminy, jakoby šel onen foxtrot dvakrát tak rychle. Ve swingu to znamená, že se swingují šestnáctiny. Opakem doublefeelu by byl half feel, mnohem méně běžný.

a zase: i v této části je onen náhlý doublefeel, jenž se vyhrotí a po něm návrat do původního bodu klidu a „opájení se“ nádherou kvartvových akordů a chromatických posuvů:

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of two staves with a dense, chromatic texture. The second system also consists of two staves, featuring a melodic line in the right hand with dynamic markings 'ff' and 'sub. p'.

Bohužel i u této skladby musím konstatovat nepochopení většiny interpretů: mezi tím, kdy je to „pomalu“ a „rychle“ prostě nesmí dojít ke změně tempa, jinak to vůbec nevzní!

3. Waltz. Tato část je založena na neskutečné harmonii. Posuďte sami:

The image shows three systems of musical notation for piano. The first system includes the tempo marking 'M.M. ♩ = 108' and dynamic markings 'mf' and 'p dolce'. The second and third systems continue the complex harmonic texture with various chords and accidentals.

Přepišme si první část (od dvojčáry po chromatické předeře) do akordových značek: Db, Bb7+, Gb7+, Eb7, G#7b5, G713 (+5), Eb Maj7 (7), Ab7.

Co je to za vztahy? Jakoby Schulhoff na konci každého taktu přemýšlel, jak zajímavý takt může být ten další a čím může překvapat! A to je jen harmonie

v levé, což teprve onen neskutečný pohyb hlasů v pravé? Projevuje se zde to, o čem už jsem psal v dřívějších kapitolách: vrcholný Schulhoff je natolik zaníceným kontrapunktikem, že harmonie mu vychází ne z přemýšlení o harmonii, ale o kontrapunktu, prostě přemýšlí nad pohybem hlasů a tím mu vznikají neotřelé spoje. Stejně jako vrcholný Chopin. Věc mi připomněla jedno úplně jiné dílo, také pomalý valčík, stejně zahloubaný a v něm stejně nezvyklé spoje: třetí věta z Prokofjevovy šesté klavírní sonaty z roku 1940.

4. *Tango*. Vypadá v notách těžší, nežli je, myslím, že kdyby byla věc psána ve dvojnásobných rytmických hodnotách (*alla breve*), četlo by se mnohem lépe. Tango je krásně neoklasicistní, založené na několika rytmických modelech v levé, myslím že je nikde jinde moc nenajdeme, je to velmi své (zejména tím, že základní model v levé začíná nahoře a všimněme si, že první tóny které se z „doprovodu“ ozvou jsou a a e, přitom jsme ale v D dur). Funguje to, jen je potřeba v celé věci cítit onu dvojdobost a neděsit se množstvím drobných notiček, důraz pořád musí být na dvě doby. Takto vypadá začátek:

Protitéma začíná na subdominantě, má stoupavý charakter a dalším harmonickým průběhem věc více „otevívá“:



Celek je krásné tango a jedna z mála jeho skladeb tohoto žánru, které je to opravdovým tangem a ne habanerou.

5. *Slow* nás přivádí k jakémusi tichému zamyšlení: foxtrotová levá a velmi tečkovaná, ve dvojhlasé vedená pravá, všimněme si harmonických změn v levé, které jsou na každou dobu, velmi často vystřídá nad jedním basem moll i dur, přitom to celé ale pořád funguje:

The first system of the musical score for 'Slow' is in 3/4 time with a tempo marking of 'M.M. ♩ = 60'. It features a treble and bass clef. The right hand (treble clef) plays a melodic line with a triplet of eighth notes in the first measure and a triplet of eighth notes in the fourth measure. The left hand (bass clef) provides a steady accompaniment with a triplet of eighth notes in the first measure. The dynamic marking is 'mp' (mezzo-piano) and the tempo marking is 'simile'.

Skladba je jakoby nekonečnou variací, je to stálé rozvíjení a vracení se k tomuto tématu, hodně pracuje s kontrapunktem:

The second system of the musical score continues the piece. It features a treble and bass clef. The right hand (treble clef) plays a melodic line with a triplet of eighth notes in the first measure and a triplet of eighth notes in the fourth measure. The left hand (bass clef) provides a steady accompaniment with a triplet of eighth notes in the first measure. The dynamic marking is 'sub. mp' (sub-mezzo-piano).

Konec se typicky „schulhoffovsky“ vypaří, přičemž je celý závěr harmonicky úplně „out“:

The third system of the musical score concludes the piece. It features a treble and bass clef. The right hand (treble clef) plays a melodic line with a triplet of eighth notes in the first measure and a triplet of eighth notes in the fourth measure. The left hand (bass clef) provides a steady accompaniment with a triplet of eighth notes in the first measure. The dynamic marking is 'pp' (pianissimo). The system is divided into two measures, with the first measure marked '1' and the second measure marked '2'.

Celek: nádherná věta, prostě pomalá, krásná, „šlapavá“ balada. A následuje poslední díl cyklu:

6. *Foxtrot*. Kontrapunktický, šlapající konec, jehož téma je založeno na malých triolách v základním motivu, hlavně ale na tom, že se celé „otáčí“. Jak vidíme, samotné téma je krásně na tři:

The first system of the musical score is for a foxtrot. It features a complex contrapuntical texture. The tempo is marked 'M.M.  $\text{♩} = 96$ '. The dynamics are 'mf leggiero'. The music is characterized by numerous triplets in both the treble and bass staves, creating a 'shuffling' or 'stepping' effect. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Na tuto polymetrii jsem samozřejmě poukazoval u Schulhoffa už mnohokrát, skoro bych řekl, že místy je to u něj až kliše. Ale tady to zní prostě skvěle, notabe tím krásně stylizuje dobovou hudbu, zároveň je to (vlivem kontrapunktu a velké chromatiky) umělecky mnohem výše, než běžné foxtroty.

Skladba má díl B, založený na předávání si melodie ve dvojhlas v pravé, levá se v tu chvíli zjednoduší, čímž se na chvíli dostaví jakýsi pocit klidu:

The second system of the musical score shows a change in texture. The dynamics are marked 'meno f'. The music is characterized by a focus on melodic exchange between the two hands, with the right hand playing a more complex line and the left hand providing a simpler accompaniment. The key signature and time signature remain the same as in the first system.

který je ale zanedlouho vystřídán toccatově znějícím předělem:



Celek zní výborně, a také přesvědčivě uzavírá celý cyklus<sup>114</sup>.

Pokud někdo váhá, co by si mohl od Schulhoffa zahrát, nechť se pustí právě do tohoto cyklu. A nebo do *Hot Music* či *Partity*. Každý z těchto cyklů má něco do sebe, všechny mají společnou tanečnost, kontrapunktičnost a relativní obtížnost, nicméně tak jako celý Schulhoff: jde to „do ruky“. Překážkou může být možná velmi časté využití decim v levé, ale ty lze arpeggiovat, ostatně na spoustě dobových nahrávek to klavíristé takto hrají, aniž by museli, to je pro tento žánr (nemyslím teď art-jazz, ale foxtrot a jeho odnože obecně) úplně běžná věc<sup>115</sup>.

---

<sup>114</sup> Opětne nemohu nezninit výborné nahrávka doc. Borise Krajného, který nahrál poslední dvě části tohoto cyklu. Velká škoda, že to nenatočil celé, pro mě je to nejlepší „schulhoffovský“ interpret, kterého jsem měl možnost prostřednictvím nahrávek poznat.

<sup>115</sup> Jak už jsem zmiňoval, velký otazník je u této hudby využití pedálu: Schulhoff jej nevypisuje, dobové nahrávky taneční hudby nám také mnoho neřeknou, protože piano není v kapelách často vůbec slyšet. Obecně lze říci, že čím více pedálu, tím více evropské chápání to bude, všimněme si, že černí stride pianisté jako Tatum, Wilson, Garner a další pedálem poměrně dost šetří.

## 5. Zamyšlení nad možnostmi transformace Schulhoffových, jazzem ovlivněných děl pro jazzové seskupení

### 5.1. O transformacích obecně, příklady

Účinek děl z let minulých nebývá stejný v letech budoucích. Každé dílo prostě jinak působí v letech vzniku a jinak později, neboť i kdybychom jej hráli úplně stejně a na stejné nástroje jako v době vzniku, nebude působit stejně: adresát se totiž změnil. Má posluchačskou zkušenost let, která od vzniku díla uplynula. To je obecně známý fakt, a proto neexistuje a nikdy nemůže existovat žádná *autentická interpretace*. Existuje jen a pouze *interpretace historicky poučená*.

Jsem pro to, abychom Schulhoffovo dílo hráli, jak je psáno. Ale jsem i pro to, ukázat jej v odlišném světle: můžeme tím přiblížit dílo zase jinak, možná si posluchači pak poslechnou i originál, je to také možnost pro nás, jazzové muzikanty, jak se na tomto díle realizovat tak, abychom originál nezničili, jen si jej po svém upravili. Tomuto ději obecně říkáme *transformace* a je to děj, který byl v hudbě přeci od pradávna: vždyť co jiného jsou třeba Bachovy chorální přede hry, nežli transformace částí chorálu do nové dimenze? Co jiného dělal Bach, když předělával Vivaldiho koncerty pro svojí koncertní potřebu? Znamená to, že si Vivaldiho nevážil? Právě naopak! A podobné transformace dělali v dějinách klasické hudby mnozí další.

V jazzu tomu tak vždy bylo také: přeci jazzový standard je obvykle také transformace a sice přetvoření původní, obvykle staré muzikálové melodie do podoby základu vhodného pro další práci, především improvizaci. A nemusí se přetvářet jen původně muzikálová melodie: V roce 1965 udělali Beatles díru do světa se svým *Yesterday*. Ze stejného roku ale pochází transformace této skladby do podoby standardu: nahrál ji Errol Garner se svým triem. Je zde mnoho a mnoho dalších transformací popu do jazzu, některé zdařilé méně, některé více. Je zde také mnoho transformací klasické hudby do jazzu nebo rocku, opětně některé jsou velmi povedené, některé jsou podle mého názoru ohavné<sup>116</sup>

---

<sup>116</sup> Například Bach hraný prvními syntezátory: chápu, někdo to „musel“ zkusit. Ovšem současný, velmi známý projekt jednoho českého „virtuóza“, který se jal hrát jako bigbeat hudbu Vivaldiho, to je podle mého názoru děs. Nikoliv nápadem, ale realizací, využíváním plného playbacku na koncertech aj. Za zdařilý projekt transformace klasiky do rocku bych si dovolil považovat třeba předělávku Musorgského *Kartínek*, jak ji svého času udělali Emerson, Lake & Palmer. V nedávné době provedl velmi zdařilou transformaci stejného díla do bigbandové podoby trombonista a aranžér Jan Jirucha.

Ono je to samozřejmě jednoduché: vzít něco „klasického“ a dát pod to bicí a basu. Takto vznikají ty nejjednodušší transformace, je to obvykle líbivé, až podbízivé, prodává se to samo. V Čechách se takovým transformacím hudby barokní do podoby jazzu věnuje několik lidí, nepřísluší mi je hodnotit.

Mě ale mnohem více zajímají transformace toho typu, kdy aranžér dílo citlivě přetvoří, tak aby jej nezničil, ale svojí prací vzdal hold skladateli, jež původní dílo vytvořil. Jako příklad bych rád uvedl třeba některé předělávky Herbie Hancocka z posledních let: například jeho předělávka Gershwinova druhého klavírního preludia na desce *Gershwin's World* (1998) je podle mě úžasná. Stejně tak třeba jeho předělávka hudby Beatles nebo Boba Dylana na desce *The Imagine Project* (2010). Hancock věc vezme, udělá ji úplně podle svého, ale originál nezničí. Stejně tak pracuje v transformacích Chick Corea, Bobby Mc Ferrin a mnozí další.

## 5.2. Moje transformace díla Erwina Schulhoffa

O transformacích zde píšu proto, že i já jsem se rozhodl transformovat: pro svůj absolventský koncert jsem přetransformoval deset skladeb Erwina Schulhoffa. Důvodů bylo více, především:

1. Schulhoffa mám moc rád a je mi líto, že se hraje tak málo.
2. Chtěl jsem si zkusit napsat něco pro větší ansámbl (pro osm lidí).
3. Chtěl jsem více proniknout do transformací obecně.

Věděl jsem hned, že nechci Schulhoffa nijak „modernizovat“. Modernizační tendence v transformacích mě vždy iritovaly, reharmonizace Bacha, Ježka apod. považuji většinou za zvěrstvo. Protože to je to nejjednodušší, jak se dá věc jakoby „vylepšit“, hudebně je to podle mě téměř vždy paskvil.

Moje představa byla tato: jak by Schulhoff předělal svoje vlastní dílo pro mnou uvažované seskupení. To byl základ. Za tímto účel jsem nejprve dost procházel Schulhoffovo komorní dílo, abych do sebe načerpal styl a vypátral, co jsou hlavní principy jeho práce. Uvědomil jsem si tyto body:

1. Schulhoff je v dílech komorních vždy (ať už jsou jazzem ovlivněná či nikoliv) především neoklasik. Forma je mu nade vše, díla jsou perfektně uzavřená.
2. Schulhoff je hlavně kontrapunktik. Více nástrojů rovná se více hlasů, když to úplně zjednoduším.
3. Schulhoff hojně využívá perkuse a to i ve velmi „závažných“ dílech, jako jsou jeho symfonie.

4. Schulhoff se vůbec nebojí rytmické složitosti, nebojí se lichých taktů, nebojí se měnit metrum.

5. Pokud chci něco transformovat, základ by měl být spíš jednodušší, abych na jednoduchém základě mohl tvořit něco složitějšího.

Na základě těchto myšlenek jsem pro svoje transformace zvolil tato díla, která uvádím v pořadí, v jakém byly na mém absolventském koncertě prezentovány:

1 - 6. *Esquisses de jazz, WV90*, kompletní cyklus, mající šest částí

7. *Partita, WV 63*, z tohoto cyklu pouze č. 4 *Tempo di Foxtrot a la Hawai..*

8. *Hot sonate, WV 95*, z tohoto cyklu část č. 3.

9. a 10. *Hot music, WV 92*, z tohoto cyklu části 7 a 3.

Seskupení pro které jsem transformace provedl: tři dechy: trumpet, altsaxofon (střídající altklarinet), tenorsaxofon, dále violoncello, kontrabas, „harmonické“ nástroje: piano, někde akordeon a kytara. A ještě bicí, které jsem použil dvoje: dobové bicí z dvacátých let (včetně dobových činelů a woodblocku, chtěl jsem i sirénu a další dobové nástroje, leč bohužel nebyly k dispozici) a současnou bicí soupravu.

Pro představu uvádím krátké charakteristiky mých transformací jednotlivých děl (jejich originály jsou popsány v příslušných kapitolách, uvedených dříve, na koncertě jsem u mnohých děl hrál nejprve originály, aby posluchači pochopili, co chci vlastně transformovat), některé transformace uvádím v přílohách v notách, záznam transformací zájemcům rád poskytnu.

### 5.2.1 Esquisses de Jazz, Rag

Jak bylo uvedeno v kapitole 4.4.6, není to vyloženě ragtime, takže jsem jej chtěl udělat. Ale ne jen tak jednoduše, chtěl jsem opravdový, úderný ragtime. Tedy „velký“ klavírní zvuk, pravá ruka běžné ragtimové figury, levá ruka normální ragtimový doprovod, včetně decim, chromatických průchodů atd. Než se ragtime rozjede, chtěl jsem efekt rozbíhání se gramofonu, kde někdo omylem nechal jehlu, ve všech hrajících nástrojích. Tematicky jsem vycházel z obou hlavních motivů originálu (tema A jsou takty 1-2, téma B takty 9-11) tak, že jsou obě témata zpracovávána kontrapunkticky zvlášť, ale zároveň i v kontrastních konfrontacích. Někde zafungoval vyloženě kánon, na který už potom muzikanti sami motivicky improvizují:

Musical score for Trp., AS., and TS. measures 50-55. The score is in 2/4 time and B-flat major. The Trp. part starts with a melodic line, followed by AS. and TS. parts. A measure rest of 5 measures is indicated for the Trp. part, with the instruction "a pokračuj..." (and continue...). The AS. part continues with a similar melodic line, and the TS. part provides a rhythmic accompaniment.

A teprve na konci transformace přijde rozuzlení: téma C (takty 17-20) originálu, toto téma zpracovávám vyloženě ragtimově:

Musical score for Pno. measures 61-70. The score is in 2/4 time and B-flat major. The Pno. part features a complex, rhythmic accompaniment with many chords and a melodic line in the right hand. A measure rest of 7 measures is indicated for the Pno. part.

A pak se přidají další nástroje do jednoduchého, lehce kontrapunktického proudu, v duchu dobových instrumentací:

Musical score for Trp., AS., TS., Vc., Bass, and Pno. measures 71-80. The score is in 2/4 time and B-flat major. The Pno. part continues with its complex accompaniment. The Trp., AS., and TS. parts play a simple, rhythmic melody. The Vc. and Bass parts provide a steady, rhythmic accompaniment.

A následuje vrchol a nezbytná koda.

## 5.2.2 Esquisses de Jazz, Boston

Jako úvod je zde open improvizace piana, které vychází jen z tohoto gesta originálu:



Chtěl jsem totiž od začátku transformace klid, zachovat jakousi jemnost a intimitu, estetiku Erica Satieho, kterým je tento kus podle mě ovlivněn. Proto byl výchozí nevelký zvuk, křídlovka místo trumpety, celkově málo tónů, vložená improvizace je motivická, jednoduchá, pokrývající jen první díl originálu (jeho první strana). A po sólech strana dvě, která je jen zinstrumentovaná, protože nějak ji předělávat by znamenalo ji zničit, nepřidal jsem skutečně ani notu, jen jsem si pohrával s barvami, jako například zde:

A musical score for five instruments: Trp. (Trumpet), AS. (Alto Saxophone), TS. (Tenor Saxophone), Vlc. (Violoncello), and Pno. (Piano). The score starts at measure 177. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The Trp. part has a melodic line with slurs and accents. The AS. part has a rhythmic pattern of quarter notes. The TS. part has a rhythmic pattern of quarter notes. The Vlc. part has a melodic line with slurs and accents. The Pno. part has a rhythmic pattern of quarter notes. The dynamic marking *mp* (mezzo-piano) is indicated in the AS. and TS. parts.

Ke konci návrat k onomu kvartovému začátku a tonalitě a moll, aby se to celé formálně uzavřelo, a pak jemné dokončení, s citací posledního taktu originálu.



### 5.2.3 Esquisses de Jazz, Tango

Nechtěl jsem dělat běžné tango, tak jak jej všichni známe. Byť by to bylo nejjednodušší. Věc tomu ani neodpovídá: klasické tango mívá dvě části (to je zde splněno), kde první díl bývá v moll a rytmičtější, kdežto druhý díl bývá zpravidla zpěvnější a v dur. To zde až tak úplně splněno není, i když druhý díl má zpěvné kousky, ale celkově mi přijde být rytmičtější, je to dáno tímto gestem:



To se objevuje v různých souvislostech. Rozhodl jsem se, že věc pojmu trochu jinak, nabízelo se mi spojení obou témat, což jsem místy provedl. První díl jsem zvětšil, postupně se přidávají další nástroje, celé to narůstá až k bodu zlomu, kdy je najednou změna a nastává druhé téma: to je uvedeno výše citovaným rytmickým gestem. Věděl jsem také, že budu chtít trochu delší piano solo na ten jednoduchý groove, daný prvním taktem druhého dílu, pak mě ale napadlo udělat to zajímavější: pojmout jako základní tep druhého dílu tento takt a kousek:



To je pět osmin, které jsem si dal jako základ celého druhého dílu, vzniklo tedy tango „na pět“. Piano solo, pod nějž postupně přistupují další nástroje, nu a pak velká gradace, kde se všichni oddávají tangovým „orgiím“ (vždyť tango je přeci hříšný tanec a bylo pro svoji svůdnost zakazováno), pomohl jsem si harmonickým vybočením do Fis dur (na základě tonální symetrie), vyloženě v duchu Ravelově:

A pak se to celé vyklidí a odchází zpět v A dur do ztracena...

## 5.2.4 Esquisses de Jazz, Blues

Schulhoffovo blues nemá s dnes chápaným blues prakticky nic do činění. Sama o sobě je tato skladbička zajímavá především svým frázováním. Chtěl jsem intimnější obsazení, než u prvních třech dílů cyklu. Proto jsou zde jen normální bicí, které hrají celou dobu štětkami na virbl a tiše. Vůbec celá věc je intimní. Pro mě rozhodně nejintimnější z celého cyklu. A abych to udělal zajímavější, udělal jsem zde dost hlavním nástrojem kontrabas, který hraje skoro celé dlouhé druhé téma a ještě na něj improvizuje. Kvůli změně zvuku jsem pod něj dal kytaru (starou, s kovovými strunami a bez zesilovače), která nahradila klavír, protože je také intimnější. Celá věc není vyhrocená, proto jsem zvolil konec typu fade out (který jinak nikterak zvlášť nemiluji, ale zde se mi hodí). V tomto dílu nehraje trumpetka ani cello, necítím je zde. Harmonii druhého dílu jsem ale použil jako základ pro piano improvizaci, ovšem na 7/4:

The image shows a musical score for two instruments: T. S. (Tenor Saxophone) and Pno. (Piano). The score is in 7/4 time. The piano part starts with a 'piano groove, ale tiše!!' and features a bass line with chords. The saxophone part has a 'podehrávka pod piano, swingy, hrej málo!!' and features a melodic line with a 'pp' dynamic marking. The score ends with a double bar line and repeat dots.

A tou to do ztracena i končí...

## 5.2.5 Esquisses de Jazz, Charleston

Věděl jsem od začátku, že budu chtít „opravdový charleston“, ale zase ne úplně k tanci. Ale aby to bylo tanečnější, rytmicky a rytmicky bohatší. A protože charleston je jako tanec strhující, řekl jsem si, že tato transformace bude asi nejrychlejší. Ostatně téma k tomu naprosto vybízí.

Zde jsem zvolil staré bicí (aby se pánové prostřídali a také, aby se změnil zvuk). Vrací se cello, má zde důležitou funkci: často hraje kontráše, tedy co, co v cimbálových muzikách hrají obvykle violy. Violy tím úplně nenahradím, ale chci alespoň ten náznak, zvukově je vždy nějak podpořeno, dělá jen barvu.

Začátek je řešen opět jako citace originálu, beze změn. Hlavní téma jsem i nadále svěřil pianu, mohl jsem tím pádem ostatní nástroje využít vyloženě jako protihlasy, byť piano to stále podporuje:

89 **4** vyloženě secco

AS.  
TS.  
Vc.  
Pno.  
Cb.  
Dr.

chytaný splash  
nějaký jiný krátký zvuk.

Zpracování tématu je kontrapunktické, místy jsem udělal vyloženě „kontrapunktické klišé“:

240 Zahuštění

AS.  
TS.  
Vc.  
Pno.

drhni kolem Csus *mf*  
*mf*  
*p*

C(sus4)  
*mf*  
*p*

Ale vzhledem k rychlosti skladby jsou to víceméně pořád noty čtvrtové:

AS.  
TS.  
Vc.

*p*  
*mp*  
*p*  
*mp*

arco, ostre

Před konec jsem vložil piano kadenci, které je improvizovaná, po ní je coda, rozvoj subdominanty do úplného fortissima a konec na tónice.

## 5.2.6 Esquisses de Jazz, Black Bottom

Věděl jsem, že musím zachovat tvář celého black bottomu. Samozřejmě mě napadlo to celé zrychlit, udělat z toho opravdový tanec. Jenže, co by z celé věci zbylo? Kdybych v nějakém mnohem vyšším tempu nechal veškeré kontrapunktiky, věc by byla nepřehledná a taktéž notně těžká. Myslím, že Schulhoff nám tady ukazuje, že umí dělat polyfonii, proto jsem celý jeho text víceméně zachoval, někde jsem polyfonní složku malinko obohatil, vepsal jsem i krátké fugato, protože mi to nástroje umožňují a je to myslím pro dobro mojí transformace. Sólo v této skladbě jsem svěřil trumpetě a pianu, jako dialog dvou nástrojů a je jen krátké, jen jakási vsuvka, ovšem důsledně tématická. Nejde mi o exhibici. Celé věc je jaksí v „přítmí“, nejsou zde forte, je to jemná záležitost. Proto jen velký starý buben, hraný ručně plstěnou paličkou a k tomu ráfky. Prostě v perkusích je jen barva a rytmické dotvoření detailů.

Partituru celé této části zařazuji jako jednu z příloh této práce.

## 5.2.7 Partita. Část 4. Tempo di Foxtrot a la Hawai

Originál této skladby je podrobněji rozebrán v kapitole 4.4.3, zde tedy k mojí transformaci: chtěl jsem nejprve prezentovat krátce originál (piano přehraje solo celou první část), zároveň ale protiklady zvuků, proto po klavírním úvodu dávám téma do ostatních nástrojů, bez klavíru:

The image shows a musical score for four instruments: AS. (Alto Saxophone), TS. (Tenor Saxophone), Vlc. (Violoncello), and Bas (Bass). The score is in 2/4 time and starts at measure 17. The key signature has one flat (B-flat). The AS. part is marked 'Téma A Saxofony' and features a melodic line with accents. The TS. part plays a similar melodic line. The Vlc. part is marked 'pizz, docela ostře' and plays a rhythmic accompaniment. The Bas part is marked 'mf pizz., krátké' and plays a rhythmic accompaniment. The score is written in a standard musical notation with a treble clef for AS. and TS., and a bass clef for Vlc. and Bas.

Díl B a zejména jeho druhá polovina je dost neoklasicistní, takto jsem ji i instrumentoval:

49 **4** Téma B2, dechy

AS. *mp*

TS. *mp*

Vlc. *mf*

Pno. vem si smyčec do ruky *p* pizz. arco

Bas

Dr. nějaký splash apod.

Pak se zase vrací téma A a následují improvizace: *piana*, pak o kvartu výše oba saxofony najednou (dixielandově laděný dialog), kdy se i zrychlí a je závěrečné solo na bicí, s orchestrálními podehrávkami.

### 5.2.8 Hot Sonate pro altsaxofon a klavír. Část 3.

Tuto věc jsem si vybral právě pro, že je vlastně hodně známá, věděl jsem rovnou, že nebudu dělat celou čtyřvětou sonatu, ale jen jednu z vět, celkem logicky jsem si vybral větu třetí. Je to jakési blues, víceméně celou dobu doprovázené jednoduchými čtyřmi v levé, vlastně stride pianem. Nechtěl jsem moc měnit, zachoval jsem tedy i všechny glissanda a nájezdy do tónů, ačkoliv je to nebezpečné, protože dnešní posluchač by si to mohl spojit s některými nedobrymi saxofonisty, u nichž se stala glissanda a podobné techniky jakýmsi klišé.

Ale Schulhoff to tak chtěl, v citaci originálu jsem to tedy zachoval. Doplnil jsem jen ještě dva dechy, bicí i kontrabas budou jen „sloužit“, a abych se zvukově trochu dostal dále od originálu, klavírní part jsem předělal pro akordeon (šlo hlavně o vyřešení harmonie, protože originál harmonie není v basech akordeonu úplně hratelná). Myslím, že věc je takto plastičtější, hlavně mi to pomohlo v sekci, tedy místy je akordeon plus trumpet (zde s dusítkem) pospolu, ukázalo se, že to zní výborně. To se týká hlavně protitématu, vesměs v paralelních kvintakordech:

2

19 **2** Acc melody, plus trp dusítko +Tenor

Trp *mp, marcato*

AS *f*

TS

Acc *pp* C7 Em

Bas 4

Dr.

Akordeon jsem nechal jen jako doprovodný nástroj, ale jako zvukový protiklad jsem mu svěřil toto téma:

35 tenor:

Trp *p*

TS *p*

Acc *mf* *p* *ppp* *p* *ppp* *p* *ppp*

Bas *f*

Dr. *mf* ráfek, jemně

Sóla zde jsou, on i kus originálu je vlastně vypsané solo. Krátké solo má akordeon a poté logicky altsaxofon, protože o něm to celé jest. Po sólech je zkrácená repríza a víceméně originál coda, kterou jsem jen trochu protáhl kvůli proporcím k celé aranži.

### 5.2.9 Hot Music. Část 7.

Jako poslední skladby svého absolventského koncertu jsem si zvolil dvě z desíti koncertních etud, je to hudba, která mě vždy vzrušovala. Ale je to vlastně hodně vybroušená sazba, nejprve jsem vůbec nevěděl co s tím.

U části sedmé jsem vyzkoušel mnohé. Vycházela mi z toho ještě větší složitost, střední díl jsem naopak prodlužoval a vzdaloval se od povahy dílu A, nefungovalo to. Pak jsem si uvědomil, že mi to celé vzdáleně připomíná jakýsi šílený foxtrot, ta pravá ruka nahoře na Eb dur, pod ní sice né úplně foxtrotový doprovod, ale přeci jen, jasná harmonie v levé. No a k tomu ještě jasná forma ABA. Při cvičení jsem si hrál mimo jiné s využitím kvart a v tu chvíli mi bleskl v hlavě jiný foxtrot s převahou kvart, shodou okolností v Esdur: Ježkův Bugatti-step. Ten měl vzniknout až o dva roky později, než Schulhoffův cyklus, v roce 1931 pro hru V+W Don Juan. A uvědomil jsem si, že Schulhoff, který v letech 1933 až 1935 chodil do Osvobozeného divadla hrát jako klavírista do orchestru, ten Bugattistep musel určitě hrát také. A tak mě napadla troufalá myšlenka: udělat takové hypotetické setkání Schulhoffa a Ježka nad jejich dvěma skladbami, prostě propojit svět sedmé části Hot music a Bugattistepu.

Ježek se mi hodil formálně a harmonicky, každý ho zná, takže lidem ta harmonie a forma takříkajíc sama naskakuje. Ze Schulhoffa jsem vzal melodický materiál, harmonii středních dílů a materiál pro mezivěty. A začal jsem zkoušet věci propojovat, přesněji řečeno, předělávat Schulhoffa na Ježka. Premiéra dopadla, myslím, dobře, klavírní part příkládám jako jednu z příloh, v této části ostatní nástroje vyloženě jen doprovázejí (stejně jako je tomu v ansámblové verzi Bugattistepu), nejsou tam žádná sóla.

### 5.2.10 Hot Music. Část 3

Tuto skladbu jsem jako poslední část svého absolventského koncertu zvolil záměrně: je závažná, pomalá, končí tise a s otazníkem. Přesně jako Schulhoffův život.

V kapitole 4.4.7 jsem ukázal, na čem je skladba založena, je to hlavně ravelovská harmonie, bitonálně vedená melodie proti základu, kterým je tajemná habanera. A do toho ony velké modulační zvraty, kontrasty. Nebo naopak střední díl, snivý, tajemný, založený na polymetrii 3/8 proti 4/4.

Takto složitější hudbu je myslím obtížnější transformovat, protože jakmile ji člověk chce ne pouze instrumentovat, ale opravdu aranžovat, je to velký zásah do

původního textu a to jsem nechtěl dělat. Ta klavírní sazba je nadmíru vymyšlená, není tam nic navíc, je to vybroušený drahokam. Snažil jsem se i vyvarovat toho, abych z té krásné miniatury udělal sentimentální romantický „blábol“, což by bylo aranžérsky nejjednodušší, ale k Schulhoffovi to vůbec nepatří. Ostatně onen příkaz, napsaný ve druhém taktu originálních not – *ben ritmico e senza espressione* – mluví za vše.

Věděl jsem tedy, že základ, piano habanera musí zůstat zachován, jenže zároveň jsem chtěl melodii dát někomu jinému nežli pianu. Základní melodický hlas proto hraje akordeon – neboť je to aerofon a může melodii podle mě lépe vyfrázovat, pracovat lépe s tónem. Je zde proto piano i akordeon, celou věc jsem jinak zachoval, ale vřadil jsem sóla, využívající celou tonální symetrii po malých terciích – Cis - E - G - Bb, tam se vystřídají skoro všichni, přitom nikterak neexhibují, jen prohlubují onu náladu až na hranici únosnosti<sup>117</sup>.

Někde jsem prohloubil kontrapunktičnost, což mi instrumentace umožnila, zvukově krásně zafungoval altklarinet, pro svojí vroucnost a temnost. Codu jsem úplně zachoval, chtěl jsem prostě, aby to celé končilo otazníkem.

Partituru celé transformace přikládám jako jednu z příloh.

Pokud by někoho hlouběji moje transformace zajímaly, rád mu je poskytnu (celá partitura, kterou jsem pro absolventský koncert napsal, má asi 85 stran), stejně jako nahrávky z absolventského koncertu<sup>118</sup>.

---

<sup>117</sup> Celá transformovaná skladba nakonec trvá zhruba 8 minut, ale stojím si za tím, že to funguje, že to není nuda.

<sup>118</sup> Ten se konal 14. 4. 2016 v divadle Inspirace HAMU, hráli: Petr Harmáček (trumpeta a křídlovka), Petr Kalfus (altsaxofon a altklarinet), Jakub Doležal (tenorsaxofon), Jan Keller (violoncello), Jan Kořínek (kontrabas), Petr Blahut (dobové bicí), Jakub Nývlt (bicí a piano v poslední skladbě) a autor na piano, akordeon a kytaru.



## Závěr

Tuto práci jsem psal kvůli své lásce k hudbě první republiky, kvůli tomu, že mě vždy vzrušovaly možnosti kombinací hudbeních jazyků, tedy i klasické hudby a jazzu a také, a to především, protože jsem si Erwina Schulhoffa vždy vážil. Teď jej znám o trochu lépe a protože jsem prošel veškeré jeho dílo od roku 1914 do smrti, snad mohu říci toto:

napsal mnoho úžasné hudby, pravda i některou méně úžasnou. Ale té dobré je většina a pokud tato práce přispěje jejímu většímu rozšíření, nemůže být pro mě větší potěchy. Jsem rád, že se mi snad podařilo vykreslit alespoň trochu podrobněji ta nejdůležitější díla ovlivněná jazzem a dobovou populární hudbou, jsem rád, že jsem mohl přispět schulhoffovskému bádání upřesněním Bekova seznamu: neb se při mých studiích autografů ukázalo, že dvě díla jsou v seznamu navíc, naopak něco málo tam chybí, pikantní je podle mě výsledek bádání ohledně původního tvaru jednoho z Schulhoffových nejslavnějších děl: Pitoresek.

Poněkud větší část práce jsem věnoval i obecnému přehledu taneční hudby meziválečných let, tedy té, která ovlivňovala klasické skladatele, ale učinil jsem tak záměrně, protože v tomto ohledu panují zvláště mezi klasicky vzdělanými hudebníky evidentní nesrovnalosti. Snad by i tyto kapitoly mojí práce mohly leckomu pomoci v jeho interpretaci oné hudby ovlivněné jazzem, přičmež se zdaleka nejedná pouze o Erwina Schulhoffa.

Menší část práce jsem věnoval i transformacím, jednak obecně, jednak mým transformacím některých Schulhoffových děl, což jsem cítil ve vztahu ke svému absolventskému koncertu za nutné. A případného zájemce o detailnější informace o mých transformacích, nebo o další, zde neuvedená zjištění ohledně celého díla Erwina Schulhoffa tímto vyzývám ke kontaktu. Stejně tak budu rád za jakákoliv upozornění na chyby, kterých jsem se jistě ve svém bádání dopustil. Jsem jen obyčejný muzikant, nikoliv hudební vědec.

Loučím se s jasným přáním: ať Schulhoffova hudba žije! A za sebe slibuji, že se budu, v rámci svých skrovných možností, snažit.

V Praze, dne 24. 4. 2016, Ondřej Kabrna

## Seznam použité literatury:

- ARMITAGE, M., *George Gershwin*. New York, 1938
- BEK, J. *Erwin Schulhoff: Leben und Werk*. Hamburk: Von Bockel, 1994. (v textu citováno jako Bek).
- BURIAN, E. F. *Jazz*. Praha: Ot. Štorch, edice Aventinum, 1928
- EBERLE, G., *Der Vielsprachige. Erwin Schulhoff und seine Klaviermusik I*. Saarbrücken: PFAU-Verlag, 2010
- HOLZKNECHT, V. *Jaroslav Ježek a osvobozené divadlo*. Praha: SNKLHU, 1957
- KERNFELD, B. D. *The New Groove Dictionary of Jazz*. London: Macmillan. 2001. (citováno jako Kernfeld).
- KUBÁTOVÁ, H. *Rukověť autora diplomky*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2009
- MED, Š. *Vliv jazzu na vážnou hudbu v díle Bohuslava Martinů*. Praha: HAMU, Diplomová práce, 2001
- PACLT, J. *Miroslav Ponc. Neznámá kapitola z meziválečné umělecké avantgardy*. Praha: Editio Supraphon, 1990.
- PUKL, O., *Konstanty, dominanty a varianty Schulhoffova skladebného stylu*. Praha: Academia, 1986
- REITERROVÁ, V., SPURNÝ, L., *Alois Hába. Mezi tradicí a inovací*. Praha: KLP, 2014
- SCHEBERA, J., *George Gershwin. Životopis ve fotografiích, textech a dokumentech*. Leipzig: Gustav Kiepenheuer Verlag GmbH, 1994 (český překlad: H+H, Jinočany, 2000)
- STARÁ, V. ed. *Ervín Schulhoff, Vzpomínky, studie a dokumenty*. Praha: Knihnice hudebních rozhledů, 1958
- STRAVINSKIJ, I. *Rozhovory s Robertem Craftem*. Praha: Supraphon, 1967
- ŠOLC, M. VERBERGER, J. *Piano v jazzu*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966 (citováno jako Verberger)
- VOLKOV, S. *Svědectví*. Praha: HAMU, 2006
- WEISS, M., *To Make a Lady out of Jazz. Die Jazzrezeption im Werk Erwin Schulhoffs*. Neumünster: Bockel Verlag, 2011

## Periodika:

- Der Auftakt V/1925, IX/1929
- Jazz v Československu. Přehled rozhlasu 1932, č.9
- Listy hudební matice r. IV, 1925, č.9/10
- Opus Musicum, ročník 27, č. 5, 1995
- Tempo, roč. VII., 1928

## Notové prameny tištěné:

- ANTHEIL, G., *Jazz Sonata*. Psané noty, dostupné on line na portálu imlsp, jiné noty mi nebyly dostupné.
- BURIAN, E., F., *Americká suita*. Praha: Svoboda, rok vydání neuveden
- CONFREY, Z. *Zez Confrey's Modern Course in Novelty Piano Playing*. London: Lawrence Wright Music, 1923 (citováno jako Confrey).
- CONFREY, Z. *Ten lessons for piano. For Pupils Teachers, Students and Pianist of the Modern School*. London: Lawrence Wright Music, 1926
- COPLAND, A., *Concerto for piano and orchestra*. London: Boosey and Hawkes, 1956
- GERSHWIN, G., *Concerto in F*. dostupné on line na serveru www.piano.ru
- GERSHWIN, G., *Préludes for piano*. Paris: Warner Bros. PECF, 1985

HÁBA, A., *Shimmy fox*. Kutná hora: Edice „Česká hudba“, 1927  
 HINDEMITH, P., *Suita 1922*. Mainz: Schott, rok vydání neuveden  
 JEŽEK, J., *Bagately*. Praha: Hudební Matice Umělecké Besedy, 1933  
 JEŽEK, J., *Concerto per pianoforte ed orchestra*. Praha: Panton, 1961  
 JEŽEK, J., *Toccata*. Praha: Orbis, 1949  
 KRENEK, E., *Jonny spielt auf*. Wien: Universal Edition, 1926  
 LEONARD, H., ed. *The Real Book, Vol. II.*, Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 2005  
 MARTINŮ, B., *Jazz suite*. Praha: Panton, 1970  
 MARTINŮ, B., *La revue de Cuisine*. Paris: Alphonse Leduc, 1930  
 MARTINŮ, B., *Film en miniature*, Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1929  
 MARTINŮ, B., *Sonate pour Violon et piano*. Paris: Leduc, 1990  
 MOYZES, A., *Jazzová sonáta*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenského hudobného fondu, 1983  
 RAVEL, M., *Sonate. Violon et piano*. Paris: Durand, 1927  
 RAVEL, M., *Gaspard de la nuit*. Paris: Durand, dostupné on line na serveru www.piano.ru  
 SCHULHOFF, E., *Divertissement für Oboe, Klarinette and Fagott*. Mainz: Schott, 1928  
 SCHULHOFF, E., *Irronien*. Mainz: Schott, 1993  
 SCHULHOFF, E., *Sladby inspirované jazzem*. Praha: Bärenreiter, 2014  
 SCHULHOFF, E., *11 Inventionen*. Mainz: Schott, 1993  
 SCHULHOFF, E., *Studien : zwei Kompositionen für Klavier*. Praha: Supraphon, 1974  
 SCHULHOFF, E., *Hot-Sonate : for alto saxophone and piano*. Mainz: Schott, 1930  
 SCHULHOFF, E., *Die Wolkenpumpe*. Mainz: Schott, 1993  
 SCHULHOFF, E., *Fünf Stücke : für Streichquartett*. Mainz: Schott, 1925  
 SCHULHOFF, E., *Sonáty č. 1-3, urtext*. Praha: Bärenreiter, 2014  
 SCHULHOFF, E., *Sonata for flute and pianoforte*. Chester Music: London, 2013  
 SCHULHOFF, E., *Bassnachtigall*. Mainz: Schott, 1994  
 SCHULHOFF, E., *Ogelala*. Wien: Universal Edition, rok vydání neuveden  
 SCHULHOFF, E., *Fünf Gesänge mit Klavier*. Mainz: Schott, 1994  
 SCHULHOFF, E., *Ostinato*. Wien: Universal Edition, 1925  
 STRAVINSKIJ, I., *Piano-rag-music*. Londres: Chester, 1920  
 ŠOSTAKOVIČ, D., *Jaz suite*. Frankfurt: Laurentius-Musikverlag, 2008  
 TANSMAN, A., *Sonata Transatlantique*. Paris: Leduc, rok vydání neuveden

## Autografy:

Všechny autografy, na které se v práci odkazují (a které jsem viděl), jsou dostupné v MČH, složka S173, jednotlivé signatury uvádím v závorkách<sup>119</sup>. Názvy uvedené v hranatých závorkách jsou podnadpisy, pokud dílo nemá jiný název, jde jen o označení tance apod. Pseudonymy zde již neuvádím, jsou všechny uvedeny dříve v textu na příslušných místech.

WV 29 Fünf Impressionen für Klavier (318)  
 WV 34 Zehn Variationen über "Ah vous dirais - je, Maman" und Fuge für Klavier, op. 16 (314)  
 WV 37 Drei Präludien und drei Fugen für Klavier, op. 19 (317)  
 WV 38 Fünf Lieder von Morgenstern (für eine Baritonstimme und Klavier), op. 20 (448)  
 WV 41 Fünf Burlesken für Klavier, op. 23 (332)  
 WV 42 Drei Walzer für Klavier, op. 24 (315, 316)  
 WV 44 Landschaften (347)  
 WV 46 Suite für Violine und Klavier (404)  
 WV 47 Die Mitschuldigen (404)  
 WV 48 Menschheit (442)  
 WV 51 Fünf Pittoresken für Klavier, Werk 31 (439)  
 WV 53 32 Variationen über ein achttaktiges eigenes Thema für Orchester, Werk 33 (440)  
 WV 54 Konzert für Klavier und Orchester (443, 444)

<sup>119</sup> Tak, jak uvádí signatury Bek, tedy s čísly fasciklů, už je dnes v NČH nepoužívají, protože se tam změnil archivační systém. Dnes jejich katalog uvádí pouze formát S173/xxx (S173 značí pozůstalost Erwina Schulhoffa).

WV 60 Lunapark, op. 39 (492)  
 WV 65 Four Cadenzas by Erwin Schulhoff for the Beethoven piano-concertos (421, 457)  
 WV 73 Konzert für Klavier und Orchester (478)  
 WV 78 Die Mondsüchtige (405)  
 WV 84 Quatuor III. (490)  
 WV 96 H.M.S. Royal Oak (394)  
 WV 102 Půlnoční mátohy (508)  
 WV 103 Tvůj koketní úsměv (507)  
 WV 106 Humoreska (510)  
 WV 107 A musical flips (509)  
 WV 108 Valse brillante für Altsaxophon und Klavier (512)  
 WV 109 Danse excentrique für Altsaxophon und Klavier (511)  
 WV110 "1917", Liederzyklus für eine Singstimme mit Klavierbegleitung "PragTöpfe binden" (390)  
 WV 111 Butterfly für Klavier (506)  
 WV 112 Der Friede, Komödie von Aristophanes in Bearbeitung von Adolf Hoffmeister. (419)  
 WV 113 Píseň o Thälmannovi (523)  
 WV 116 Orinoco [auch Carioca-Fox; O, donna bella; Mia miy] für Singstimme und Jazzorchester (522)  
 WV 117 Capricciolette für Klavier (505)  
 WV 123 4. Symphonie [für Orchester imd Bariton Solo] (358)  
 WV 124 Susi. Fox-Song [für unbezeichnetes Soloinstrument und Klavier] (519)  
 WV 138 6. Symphonie (362)  
 WV 139 7. Symphonie "Eroica" (364)  
 WV 141 8. Symphonie (366)  
 WV 144 Séance. Rondo für Ballett (498)  
 WV 145 Violinkonzert (482)  
 WV 149 Sonate [für Violine und Klavier] (497)  
 WV 151 (skica: Komposition für Altsaxophon, Tenorsaxophon, Banjo, Violine und Klavier), (468)  
 WV 153 Jazz-Concerto pour deux pianos à l'accompagnement d'un jazzorchestre symphonique (494)  
 WV 154 Jazz-Concertino für Violine, Saxophon und Klavier (495)  
 WV 156 Cassandra. Shimmy-Fox (499)  
 WV 157 The syncopator's Peter. Stomp for Trombone and piano. (520)  
 WV 158 Slowfox (523)  
 WV 159 Marie (503, 516,517,518).  
 WV 160 Rag (515).  
 WV 161 (Slowfox) (515)  
 WV 162 Tvých očí svit (515)  
 WV 163 Slowfox für zwei Klaviere (514).  
 WV 164 Marionette-Show (522)  
 WV 165 Tango für Klavier. (514)  
 WV 166 Slowfox für Klavier. (514)  
 WV 167 Waltz für Klavier (514)  
 WV 168 Melody-Waltz (519)  
 WV 169 Waltz. Arrangement für Klavier (519)  
 WV 170 [Slowfox für Klavier] (519)  
 WV 171 "Mein Europa" [unvollständig] (404)  
 WV 172 Shimmy (404)  
 WV 173 Boston (404)  
 WV 174 Shimmy (404)  
 WV 175 Scottisch (404)  
 WV 176 Scottisch (404)  
 WV 177 Boston (404)  
 WV 178 Tango (404)  
 WV 179 "Na Zizkove" (404)  
 WV 180 Rumba (404)  
 WV 181 Pall-mall (499)  
 WV 182 [skici jazzových tanců]:Fox - Refrain; Fox - Refrain; Fox; Waltz - Refrain; Slowfox - Refrain; Tango - Refrain; Waltz - Refrain; Tango; Waltz; Fox; Blues - Refrain - Verse; Blues - Refrain - Verse; bez titulu; bez titulu; Waltz; Fox - Refrain - Verse. (504).  
 WV 183 Antilopen (513)  
 WV 184 Slowfox (513)  
 WV 185 "Dneska každá módní žena" [Heute jede Modefrau]. (521)  
 WV 186 Rumba. Pièce concertante pour orchestre (496)  
 WV 187 Foxtrott (504)

### Autografy jiných skladatelů:

JELÍNEK, S., *Osobní vyznání Ervína Schulhoffa*. Rukopis uložen v Národní knihovně Klementinum, Praha

## Nahrávky:

- BURIAN, E., F., *Moje blues*. SP. Ultraphon 11280. Praha: Nahráno: 1936
- DEBUSSY, C., *Children's Corner No. 6, "Golliwogg's Cakewalk"*. Welte-Mignon Piano Roll #2733, nahrávka je dostupná online na serveru Youtube
- HÁBA A., *Piano works*. CD. Praha: Supraphon, 1997
- HANDY, W., C., *Beale Street Blues*, SP. Ultraphon 11280. Nahráno: Praha 1936.
- JAZZ INSPIRED PIANO MUSIC. CD. Praha: Supraphon, 2001.
- JEŽEK, J. *Bugatti step*. Raritní a neznámé zvukové záznamy s let 1930 – 1942. CD. Praha: Radioservis, 2006
- KZ Musik. Encyclopedia of music composed in concentration camps (1933-1945)*. CD. Hamburk, rok vydání neuveden
- LETFUS, O. *Sami dva - piano-duetto (Slow-fox)*; MAREK, T. *Odešla láska...(tango)*. SP. Ultraphon C18414. Praha: Nahráno 18.1.1933
- MARTINŮ, B., *Slzy nože, Hlas Lesa*. CD. Praha: Supraphon, 1999
- SCHULHOFF, E., *Solo works*. Babinski, Margarete. Phoenix Music Media GmbH, 2008
- SCHULHOFF, E., *Solo works*. Tomáš Víšek. Praha: Supraphon, 1996
- SCHULHOFF, E., *Chamber works 1-5*. CD. Praha: Supraphon, 1994-1995
- SCHULHOFF, E., *Songs*. mezzosoprán Olga Černá; klavír František Kůda. CD. Praha: Supraphon, 1996
- SCHULHOFF, E., *Piano concertos*. p.Jan Simon; dir. Vladimír Válek; SOČR. Praha: Supraphon, 1994
- SCHULHOFF, E., *Jazz inspired piano works*. Tomáš Víšek. Praha: Supraphon, Praha 1994
- SCHULHOFF, E., *Sonatas and Suites for Piano*. Tomáš Víšek. Praha: Supraphon, 1996
- SCHULHOFF, E., *Klavierwerke, op. 10; op. 13*. klavír Ulrich Urban. Koch Schwann, 1995
- SCHULHOFF, E., *Ensemble works: Le bourgeois gentilhomme; 3 Tanga; Koncert pro smyčcový kvartet a dechy; Suita pro komorní orchest*. Ebony Band. Channel: 1994 (další nahrávky tohoto seskupení jsou dostupné online, odkazy jsou v textu)
- SCHULHOFF, E., *Schulhoff plays Schulhoff: His Complete Piano Recordings*. Parnassus Records, rok vydání neuveden (jde o remasterovaný přepis původních Schulhoffových nahrávek z dvacátých let).
- SCHULHOFF, E., *Jazz a vážná hudba. Klavírní skladby*. Boris Krajný – piano. 2LP. Praha: Supraphon, 1975
- SCHULHOFF, E., *Jazz-inspired piano music*. Miloš Mikula – piano. CD. Praha: Supraphon, 2001

## Přílohy

### Seznam příloh:

- Č.1 Transformace skladby *Esquisses de jazz, část 6. Black Bottom*, partitura
- Č.2 Transformace skladby *Hot Music 7*, klavírní part
- Č.3 Transformace skladby *Hot Music 3*, partitura

# Esquisses de jazz. 6. BLACK BOTTOM

♩ = 64

Erwin Schulhoff/O. Kabrna arr.

**1** Celou skladbu zřetelně frázoval. Altkla lead

Trp *mp*

Alt. S. *mp*

T. S. *mp*

Cello *mf* Arco, lead melody

Piano *mf* pizz, výrazně *p*

Bass *mf* *mp*

Drums *mp* ráfek

Old dr. *mp* plstěnou paličkou, jakoby symfonický buben...



7 tenor lead

Tpt. *mp*

AS. *mp*

TS. *mp*

Pno. *mp*

Bass *mp*

Dr. *mp*

O.dr. *mp*

13 **2**

Tpt.

AS.

TS.

Pno.

Bass

Dr.

O.dr.

*p*

*mp*

19 **3** Opakování, trochu změněné a zahuštěné

Tpt.

AS.

TS.

Vc.

Pno.

Bass

Dr.

O.dr.

*mp*

*pizz.*

*p*

*mp*

25 4 3

Tpt. *mp*

AS. *mp*

TS. *mp*

Vc. *mf* *mp*

Pno.

Bass

Dr.

O.dr.

30

Tpt.

AS.

TS. *p*

Vc.

Pno.

Bass *mp* *mf* Arco

Dr.

O.dr.



35 5 Trumpeta a piano spolu minimalistický dialog  
 toto je základní výběr tónů, prostě materiál

Tpt. *mf*

AS.

TS.

Vc. *pizz.*  
*p*

Pno. *p*  
*pizz.*

Bass *mf* *mp* *spíše reaguj na sólisty*

Dr.

O.dr.

41 Repetice celkem čtyřikrát! Spojka

takto podle basy

Cm Bb Ab<sup>7</sup> G<sup>7</sup> F<sup>7</sup>

Tpt.

AS. *mf*

TS. *mf*

Vc. *mf*

Pno. *mp*  
Arco

Bass *mf*

Dr. *mp* 3

O.dr.

6 Tema B, trp lead

lead, docela výrazně

Musical score for measures 47-51. The score includes parts for Tpt., AS., TS., Vc., Pno., Bass, Dr., and O.dr. The Tpt. part has a dynamic of *mf* and is marked "lead, docela výrazně". The AS. part has a dynamic of *mp*. The TS. part has a dynamic of *p* and is marked "arco". The Vc. part has a dynamic of *mf*. The Pno. part has a dynamic of *mf*. The Bass part has a dynamic of *mf*. The Dr. part has a dynamic of *mp*. The O.dr. part has a dynamic of *mp*.

Musical score for measures 52-56. The score includes parts for Tpt., AS., TS., Vc., Pno., Bass, Dr., and O.dr. The Tpt. part has a dynamic of *mf*. The AS. part has a dynamic of *mf*. The TS. part has a dynamic of *mf*. The Vc. part has a dynamic of *mf*. The Pno. part has a dynamic of *mf*. The Bass part has a dynamic of *mf*. The Dr. part has a dynamic of *mf* and is marked "Pepa...". The O.dr. part has a dynamic of *pp* and is marked "altka:".

57 **Trp + Ts lead**

Tpt. *mf*

AS. *mf*

TS. *mf*

Vc. *mf*

Pno.

Bass

Dr. *mf* paličkou z boku činelu

O.dr. *mp*

62 **7 Fugáto**

Tpt. *mf* *gliss.*

AS. *mf*

TS. *mf*

O.dr. *mp*

66

Tpt. *f*

AS. *f*

TS. *f*

Vc. *f* arco, poco pesante *mp*

Bass *f* arco, poco pesante *mp*

Dr. *mp*

O.dr. *pp*

8 Byla kulminace, nyní celkově spíš málo...

70

Tpt. vytrátit se *mp* *mp*

AS. *mf* *mp*

TS. vytrátit se *mp*

Vc. doprovod, přegnatě *mp*

Pno.

Bass vytrátit se *mp* pizz

Dr. *mp*

O.dr. *pp*

76

Tpt. *mp* *mp* *mf* *lead*

AS. *mp* *mp* *mp*

TS. *mp* *mp* *mp*

Vc. *mp*

Pno. *mp*

Bass *mp*

Dr. *mp*

O.dr. *pp*

8

82

9

ODCHOD

Tpt.

AS.

TS.

Vc.

Pno.

Bass

Dr.

O.dr.

*mf*

*mp*

*mf*

*mp*

arco *mp*

*mp*

*mf*

*mp*

*f*

*mp legato*

pizz, flažolet

*mp*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

88

Ondra ukáže zpomalení a poslední dobu!

Tpt.

AS.

TS.

Vc.

Pno.

Bass

Dr.

O.dr.

*pp*

*pp*

*pp*

*mp*

*p*

plus na spodní strunu C

*mp*

plstenu palickou na činel

úplně se vytratit, prostě odchod

# Hot Music 7.

Erwin Schulhoff/O. Kabrna arr.

♩ = 58

5

9 po druhé mírné variace v mezích zákona... 8<sup>va</sup>

13 5

17

21 I. E, II. A

25 8<sup>va</sup>

29 3 3 3 3 8<sup>va</sup>

33

37

41

45

49

53

57

61

65

*p*

*pp*

8<sup>vb</sup>

8<sup>vb</sup>

8<sup>vb</sup>

8<sup>vb</sup>

8<sup>vb</sup>

8<sup>vb</sup>

8<sup>vb</sup>

8<sup>vb</sup>

8

69

8<sup>vb</sup>

3

This system contains measures 69 through 72. The right hand features a steady eighth-note accompaniment. The left hand has a simple bass line with occasional rests. A dynamic marking of 8<sup>vb</sup> is present at the start. A fermata is placed over the final note of measure 72, and a '3' indicates a triplet of notes in the final measure.

73

8

This system contains measures 73 through 76. The right hand continues with eighth-note accompaniment. The left hand has a simple bass line. A dynamic marking of 8 is present at the start.

77

This system contains measures 77 through 80. The right hand continues with eighth-note accompaniment. The left hand has a simple bass line.

81

This system contains measures 81 through 84. The right hand continues with eighth-note accompaniment. The left hand has a simple bass line.

85

This system contains measures 85 through 88. The right hand continues with eighth-note accompaniment. The left hand has a simple bass line.

89

This system contains measures 89 through 92. The right hand continues with eighth-note accompaniment. The left hand has a simple bass line.

93

This system contains measures 93 through 96. The right hand continues with eighth-note accompaniment. The left hand has a simple bass line.

97

This system contains measures 97 through 100. The right hand continues with eighth-note accompaniment. The left hand has a simple bass line. The system concludes with a double bar line.



101

8<sup>va</sup>... 1

8<sup>va</sup>... 1

3

3

3

105

109

113

8<sup>va</sup>... 1

v

117

8<sup>va</sup>... 1

3

8<sup>va</sup>... 1

121

8<sup>va</sup>... 1

8<sup>va</sup>... 1

v

125

8<sup>va</sup>... 1

8<sup>va</sup>... 1

v

♩ = 40

# Hot Music 3.

Erwin Schulhoff/O. Kabrna arr.

Celá věc je hodně pomalu, ale rytmicky místy složitá, počítejte si osminy...  
Není to romantismus! Proto vše rytmicky přesně, bez výrazu, bez sentimentu!!!

Piano

Bass

dolce con grazia



ON CUE

1

5

Acc.

ben ritmico e senza espressione<sup>3</sup>

Pno.

Bass

Dr.

filcovými paličkami, spíše na přechody, velmi tlumeně a opatrně, podle klavíru, celkově hraj málo



Dechy všechny  
s dusítkem

9

Tpt.

AS.

TS.

Vlc.

arco

Acc.

E...mf

Pno.

Bass

f

Dr.

mf

hraj jak je psáno

groove... takto groove... takto groove...



2

13 **2** Dechy, abyste to udýchali, udělejte si odsazení mezi takty!

trochu zpomalit a odsadit před další frází

Tpt. *mf* *pp*

AS. *mf* *pp* *p* *mp*

TS. *mf* *pp* *p*

Vlc. *mf* *mf, espress.* *p* *mp*

Acc. *mf* *p*

Pno. rozložit mezi ruce, samé paralelní kvinty... *mf* *p*

Bass *mf*

Dr. hraj jak je psáno pořád filcákama! *mf*

---

**3**

17 hraješ lead, ale jemně!! lead přebírá acc. tohle je druhý hlas

Tpt. *pp* *dotce*

AS. *pp*

Vlc. co nejmiň, co to jde, je to jeden model, posouvá se po třech osminách... flazolet, klidně i o oktávu výše vypařit se... *ppp*

Acc. *p*

Pno. pedál pořád drž, neměň je to pořád po třech osminách *ppp*

Bass krásné dlouhé pizz. tóny... industrial sound, z ničeho, boule, zase do ničeho... *ppp*

Dr. *ppp*

21 4 Acc impro. Rep je 2X, jak je psáno

vypařit se

To Alto Cl. Alto Clarinet in Eb

pp mp

p

solo, nikoliv exhibice!!!

jako na začátku...

*Red.* *pp* *Red.*

p zase jakoby ten groove, moc ho neměň, mělo by to být jakoby statické



26 5 altclar solo Rep je 2X, jak je psáno

spíše minimalistické sólo, znějící E zmenšená...

až tak po druhé, nebo podle citu, je to jen podkres pod klarinet...

ppp

stejný model, ale o malou tercií výše...

*Red.* *p*

4

**6** Trp s dusítkem solo  
spíše minimalistické sólo, znějící G zmenšená...  
až tak po druhé, nebo podle citu, je to jen podkres pod trubku

30

4

Tpt.

TS.

Vlc.

Pno.

stojný model, ale o malou tercii výše...

Bass

mp

Dr.



**7** Tenorsax solo, ostatní podkres, vše to někam směřuje, ale neví se kam, jakási bezvýchodnost

34

4

Tpt.

Alt. Cl.

TS.

fryg. začni asi dole, pak můžeš jít vejš, ne moc laufy, spíš motivy, jakési otázky bez odpovědi

Vlc.

Acc.

Pno.

spodní Bb, pořád drž pedál

Bass

mp

Dr.

38 5

Tpt. *mp*

Alt. Cl. *p*

TS. *f*

Vlc. *f*

Acc. *f*

Pno. *p*

Bass *f*

Dr. *f*

8 solo end

klidně si to trochu pozměň, můžeš nad i pod tu prázdnu strunu D, jsme kolem Bb frygické

42 8 Návrat k temat

Tpt. *f*

Alt. Cl. *f*

TS. *f*

Vlc. *f*

Acc. *mf*

Pno. *f*

Bass *f*

Dr. *mf*

*pp*

*mf, espress.*

*p*

pořád filčákama!

45 Trochu zpomalit a odsadit před další frází      Trochu podjet tempem

Tpt. 

Alt. Cl.  co nejméně, co to jde, je to jeden model, posouvá se po třech osmin

TS.  hraješ lead, espressivo, ale ne romanticky, spíš pevně

Vlc.  dolce, ale né sentiment!

Acc. 

Pno.  pedál pořád drž, neměň  
je to pořád po třech osminách

Bass  krásné dlouhé pizz. tóny...  
filcovou paličkou na ride, jemně, jsou to vždy tři osminy...

Dr. 



9 Návrat, dechy jen podkres

48 lead přebírá acc. tohle je druhý hlas, ale buď při něm, jdete dost do sebe

Vlc. 

Acc.  jako začátek...

Pno.  Ped.  
buď výrazný, byť to není nahlas

Bass  zas jakoby na začátku, filcáky, jemně to celé doplňuj...

Dr. 

52

Tpt. *pp* *p* *mp* *p*

Alt.Cl. *pp* *p* *mp* *p*

TS. *pp* *p* *mp* *p*

Vlc. *pp* *p* *mp* *p*

Acc. *mp*

Pno. *p*

Bass *mf* hraj jak je psáno

Dr. *p*

56

Tpt. rit., Ondra diriguje!

Alt.Cl.

TS.

Vlc.

Acc. ts+vlc

Pno. *Ped.* ondra ukáže

Bass ondra ukáže

Dr. groove... groove... ondra ukáže