

Masarykova univerzita

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Hudební věda

Bc. Klára Šmahelová

**Tango a jeho vliv na českou uměleckou hudbu
v evropském kontextu XX. století**

Magisterská diplomová práce

Vedoucí práce: prof. PhDr. Miloš Štědroň, CSc.

2013

Prohlašuji, že jsem svoji magisterskou práci *Tango a jeho vliv na českou uměleckou hudbu v evropském kontextu XX. století* vypracovala samostatně pouze s použitím uvedených pramenů a literatury.

V Brně dne 1. května 2013

Ráda bych touto cestou vřele poděkovala mému vedoucímu Miloši Štědroňovi (sine titulo) za inspiraci, pomoc a cenné rady při tvorbě této práce.

OBSAH

PŘEDMLUVA	1
ÚVOD	2
1. TANGO JAKO FENOMÉN	4
1. 1. HISTORIE TANGA	4
1. 2. TANGO NUEVO A ASTOR PIAZZOLLA	12
2. PREHISTORIE ČESKÉHO TANGA	15
2. 1. ÉRA KABARETU	15
2. 2. TANGO A JAZZ	19
3. HLAVNÍ OSOBNOSTI ČESKOSLOVENSKÉ JAZZOVÉ A TANGOVÉ HUDBY	22
3. 1. EMIL FRANTIŠEK BURIAN	23
3. 2. JAROSLAV JEŽEK	29
3. 3. R. A. DVORSKÝ	38
3. 4. KAREL VACEK	41
4. AVANTGARDA A TANGO	45
4. 1. BOHUSLAV MARTINŮ	46
4. 2. ERWIN SCHULHOFF	50
4. 3. DARIUS MILHAUD	55
4. 4. IGOR STRAVINSKIJ	59
5. TANGO ARGENTINO VERSUS TANGO EVROPSKÉ A ČESKÉ	63
5. 1. RYTMIKA	64
5. 2. HARMONIE	67
5. 3. FORMA A TEXT	68
5. 4. FRÁZOVÁNÍ	70

5. 5. MELODIE	73
5. 6. INSTRUMENTACE	76
ZÁVĚR	80
RÉSUMÉ	84
SUMMARY	85
RESŮMEE	86
SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY	87
1. PRAMENY	87
2. LITERATURA	89
3. OSTATNÍ	94
4. VYOBRAZENÍ	94
5. PŘÍLOHY	95

PŘEDMLUVA

Magisterskou seminární práci *Tango v evropské a české hudbě XX. století* jsem se rozhodla napsat především díky svému, již mnohaletému, zájmu o argentinské tango. Své poznatky jsem shrnula ve dvou pracích,¹ které se zabývají tematikou argentinského tanga ze strany interpretační i historické. Nyní jsem se rozhodla posunout se s danými informacemi o něco dál. Konkrétně na projevy argentinského tanga do zemí Evropy a především pak do tehdejšího Československa. Dalším motivem, proč jsem zvolila právě toto téma, bylo také neustálé setkávání se ze stran širší veřejnosti i hudebních profesionálů s následujícími dotazy: Co je to tango? Jaké je argentinské tango a jaké je české tango? Jaké jsou mezi nimi rozdíly a zda vůbec nějaké jsou? Následné dotazy mne vedly k zamyšlení, zkoumání hudby, rytmů a také k debatám se skladateli, interprety a tanečníky argentinského tanga. Ano, dle mých závěrů je argentinské a tzv. anglické tango (viz taneční dělení hudby, rytmů a tanečních figur) odlišné. Obě tanga jsou vystavěna na podobném základě a přece mají zcela jiný charakter. Jde především o zdůraznění nebo potlačení určitých charakteristických prvků, které tvoří daný styl. Je též jasné, že obyvatel evropského kontinentu je vychován v jiných sociálních a kulturních podmínkách, než Argentinec. Právě tyto vlivy a kulturní podmínky, ale také mentalita jednotlivých národností, souvisí s hudbou tanga. Ta je v každé oblasti chápána jinak. Pokud píše jinak, nemyslím, že to první nebo druhé je něčím lepším, nebo horším. Je zkrátka jiné.

¹ ŠMAHELOVÁ, Klára. *Argentinské tango a Brno*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, seminární práce, 2009.

ŠMAHELOVÁ, Klára. *El Tango. Tango Nuevo*. Brno: Konzervatoř Brno, absolventská práce, 2008.

ÚVOD

V práci *Tango v evropské a české hudbě 20. století* bych chtěla poukázat na prvky argentinské hudby, konkrétně tanga, které se projeví v hudbě evropské i české. V následujících kapitolách se kromě krátkého úvodu o historii tanga, které vychází především z mých předchozích studií,² dočtete o počátku českého tanga dvacátého století – za časů éry tančiren a kabaretu. Následně se budu zabývat vzestupem tanečních orchestrů té doby hrající jazz, ale i tango, které bylo neodmyslitelnou součástí jejich repertoáru. Tyto kapitoly jsou podpořeny literaturou, a to studií Josefa Kotka.³ Dále se budu věnovat několika vůdčím skladatelským osobnostem, které se tangu věnovali. Nebude se však jednat o monografické studie, nebo něco podobného, jelikož tento přístup by přesahoval vymezení tématu práce. Spíše se zaměřím na tzv. výskyt a průzkum tangových prvků formou názorné, či reprezentativní ukázky z jejich díla. Ostatní komentář by měl být stručným úvodem k dané osobnosti a spíše se pokusím odkazovat na již dostupnou literaturu. Tímto způsobem představím osobnosti, jako byli Jaroslav Ježek, R. A. Dvorský, Karel Vacek a další. Zde jsem čerpala především z monografií Lubomíra Dorůžky⁴ a Vladimíra Bittnera.⁵ Na základě analýzy vybraných skladeb se tedy pokusím předvést charakteristické rytmické figury, harmonie a postupy, které se od argentinského tanga liší a vytváří tak hudbu odlišnou, tedy české tango v oblasti české provenience.

Dále se budu věnovat evropské avantgardě ve tvorbě skladatelů Igora Stravinského, Erwina Schulhoffa, Dariuse Milhauda a dalších, kteří tango reflektovali svým osobitým

² ŠMAHELOVÁ, Klára. *Argentinské tango a Brno*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, seminární práce, 2009 a ŠMAHELOVÁ, Klára. *El Tango. Tango Nuevo*. Brno: Konzervatoř Brno, absolventská práce, 2008.

³ KOTEK, Josef. *Od rejtdováku k rocku*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1989.

KOTEK, Josef. *Kronika české synkopy 1. 1903–1938*. Praha: Editio Supraphon, 1975.

KOTEK, Josef. *Kronika české synkopy 2. 1939–1961*. Praha: Editio Supraphon, 1990.

KOTEK, Josef. *Dějiny české populární hudby a zpěvu (1) 19. a 20. století (do roku 1918)*. Praha: Academia, 1994.

KOTEK, Josef. *Dějiny české populární hudby a zpěvu 1918–1968*. Praha: Academia, 1998.

KOTEK, Josef. *O české populární hudbě a jejích posluchačích. Od historie k současnosti*. Praha: Panton, 1990.

⁴ DORŮŽKA, Lubomír. *Karel Vacek*. Praha: Editio Supraphon, 1979. A DORŮŽKA, Lubomír. *Panoráma jazzu*. Praha: Mladá fronta, 1990.

⁵ BITTNER, Vladimír. *R. A. Dvorský král české taneční hudby*. Praha: Editio Praga, 1998.

způsobem. Z prostudovaných materiálů a pramenů se pokusím o propojení světa argentinské hudby, která ovlivnila za necelých sto třicet let evropskou kulturu a potažmo celý svět, s hudbou evropskou. To vše díky módnímu, charakteristickému i líbivému fenoménu, kterým, dle mého názoru, bezpochyby tango je.

Závěr práce by měl odhalit rozdílné prvky v hudbě tanga argentinského a českého. Případně uvedu charakteristické tangové prvky, které se mohou v české a evropské hudbě objevit. Zároveň uvedu společné vlastnosti obou stylů. Formou komentářů k jednotlivým příkladům vytvořím k jednotlivým ukázkám malé závěry týkající se přístupu, vnímání i kompozice tanga. Z těchto dílčích celků se pak pokusím vytvořit ucelený výstup.

Mou ctižádostí je zachytit ve zvolených sondách specifika českého přijetí tanga v některých odlišných rovinách – od užitého tanga tehdejší populární hudby až po různé druhy stylizace (Jaroslav Ježek, Bohuslav Martinů, Ervin Schulhoff) a vybrané příklady toho, co se označuje jako main stream.

1. TANGO JAKO FENOMÉN

1. 1. HISTORIE TANGA

„Hudebně nemusí být tango důležité; jeho jediný význam je ten, který mu dáme.“⁶

Slovo tango je dnes již světově známým fenoménem, který vyniká svojí originalitou nejen ve světě hudebním, ale stejně tak v tanci a literatuře. Během své téměř stotřicetileté existence prošel tento, nejen, hudební styl dlouhým vývojem. Ze zapovězené argentinské hudby nižších sociálních vrstev se tango dostalo po asi dvaceti letech své existence do vyšší společnosti tzv. salónů, později i do koncertních sálů. Od poloviny dvacátého století zachvátila módní vlna tanga koncertní sály nejen s tematikou nonartificiální, ale i artificiální evropské hudby. V neposlední řadě pronikla především charakteristická tangová rytmika do hudby světově uznávaných skladatelů dnešní doby.

Existuje mnoho možností a výkladů odkud slovo tango pochází. V překladu znamená dotýkat se, anebo stýkat se. Dle pramenů *Argentina's tango. The Best Ever Collection*⁷ může slovo tango pocházet z francouzského slova *tangare*, které označovalo specifický pohyb na začátku tance; dále latinské slovo *tangere* označuje dotečky tanečního páru. Mohlo označovat i japonské město, o kterém hovořili japonští imigranti na Kubě. Podobným termínem je i slovo *fandango*, které označovalo původní arabský tanec, který se tančil v osmnáctém století ve Španělsku. Odsud se mohl dostat až do Argentiny. Slovo *tanguillo* označovalo španělské tango-flamenco, které se rozvíjelo na konci devatenáctého století převážně mezi cikány. *Tangos* bylo označení pro ubikace černochů a imigrantů, kteří tango tančili. Slovo *tambo* bylo označením pro druh afrických bubnů, anebo *tangano* měl být africký tanec, který černoši přivezli do Argentiny. Zde pak pořádali karnevaly v oblasti Rio del Plata. Předmluva notového pramenu též upozorňuje na to, že slovo *tango*, je uvedeno v následujícím slovníku „*The DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPANOLA, which gives the term TANGO in the 1803 edition.*“⁸ Uvádí zde i původního autora tanečních kroků tanga, kterým měl být

⁶ BORGES, Luis Jorge. *Evaristo Carriego. Discusión*. Praha: Argo, Překlad Mariana Machová a kol., 2012, s. 115.

⁷ VARDACAS, Giselle Andrea – BELFONTE, Conrado Juan. *Argentina's tango. The Best Ever Collection*. San Giuliano Milanese: Ricordi, 2003.

⁸ Tamtéž, s. 4.

Carlos Vega. Ten pojmenoval názvem *tango* tanec, který se tančil na konci osmnáctého století v Mexiku. Tzv. andalúzké tango, které známe z Argentiny, se tančilo až od roku 1880.

Předzvěstí tanga byla hudba andalúzských cikánů a italských přistěhovalců, kteří hráli kolem roku 1880 v docích a přístavních městech oblasti Buenos Aires. Původní nástrojové obsazení hudby, která tangu předcházela, se skládalo ze španělské kytary, houslí a flétny. „*The first instrumental ensembles performing tangos were tercetos (trios), generally including violin, guitar and flute, with accordion frequently replacing the guitar.*“⁹ Později obsazení tohoto tria, ve kterém se hrála hudba tzv. pretangová, zaniká.

To, kde přesně tango vzniklo, není jasné. Toto potvrzuje argentinský spisovatel Luis Borges, který osobně mluvil s předními skladateli tanga ve třicátých letech dvacátého století. „*Jejich odpovědi na otázky o původu tanga se v topografii, ba i v geografii výrazně lišily.* [...]“¹⁰ Závěr je tedy takový, že dosud není jasné, zda tango vzniklo ve městech Buenos Aires, nebo Montevideo.

V obecně historických tezích se obvykle uvádí, že tango vzniklo v přístavních docích, nebo na periferiích těchto dvou měst. Tato teze převládá v dostupné literatuře a ve svých předešlých studiích jsem z ní vycházela. Např. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. „*The tango is said to have developed in the arrabal or orillas (poor slum areas) on the outskirts of Buenos Aires*“.¹¹ (Dále jen Grove 2001.)

Dle publikace Borgese z roku 1930, se přikláním k jeho verzi o původu tanga. A to, že tango vzniklo jako „městský folklór“ v nevěstincích kolem roku 1890. Důvod, proč se odvolávám na Jorge Luise Borgese, významného argentinského světově proslulého spisovatele, je ten, že přestože jde o prozaika, je jeho dílo prostoupeno řadou zejména filozofických komentářů. Borges je v proudu světové literatury považován za spisovatele, který kombinuje vědecký základ a oporu své tvorby s imaginací, která ho přibližuje ke světu magického realismu. Často vychází z vědecky ověřených východisek. To opravňuje k

⁹ BÉHAGUE, Gerard. *Tango*. IN: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Oxford University Press, Second Edition, Volume 25, Taiwan to Twelve Apostles, 2001, s. 73–75.

¹⁰ BORGES, Luis Jorge. *Evaristo Carriego. Discusión*. Praha: Argo, Překlad Mariana Machová a kol., 2012, s. 105–106.

¹¹ BÉHAGUE, Gerard. *Tango*. IN: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Oxford University Press, Second Edition, Volume 25, Taiwan to Twelve Apostles, 2001, s. 73–75.

obezřetnému citování.¹² Stejnou informaci o původu tanga v nevěstincích nalezneme i v předmluvě tangové kolekce *Argentina's tango*, ve kterých mělo tango doslova úrodnou půdu pro svůj vznik i rozkvět. „*There was a consequent proliferation of public halls, where clients could more easily pick up prostitutes. It was here, during the long hours of waiting between one sexual encounter and another, that the tango-which was shunned by the better social classes still clinging to their country dances and quadrilles- found fertile soil in which to flourish.*“¹³ Hudba tanga byla ve svých prvopočátcích záležitostí obyvatel tzv. nižší vrstvy – imigrantů, černochů a dělníků, později prostitutek a tzv. ztracených žen. Pro tehdejší společnost znamenala hudbu zapovězenou a nedůstojnou. „*Charakter hudby a její obsazení spíše vypovídá o nutnosti piana, většího obsazení a charakter textů to svým spíše obscénním stylem více než potvrzuje.*“ „...svou náklonností toto svědectví potvrzuje, je důkazem, že tango nevzniklo na periferiích, které si, jak všichni vědí, vždycky vystačily s šesti strunami kytary.“¹⁴ Nejdříve se tanga improvizovala a byla pouze instrumentální. „*Původní sestava nástrojů kapel – klavír, flétna, housle, později bandoneon...*“¹⁵ Skladby pro klavír uvádí i Gerard Béhaue, nicméně už není jasné a neobjasňuje, jak se mohl dostat klavír do přístavního doku někde na periferii města. „*Numerous pieces were also written for piano solo, and voice with piano accompaniment.*“¹⁶ (Grove 2001.)

Zásadní v instrumentaci tanga a charakteru jeho rytmů i melodií byl dovoz bandoneonu německými imigranty do Buenos Aires. Vzniklo nové trio, kdy bandoneon

¹² Za reprezentativní soubor Borgesových prací lze v českém kontextu uvést *Nesmrtelnost* v překladu Kamila Uhliře, Josefa Forbelského a Víta Urbana Františka Vrněla. V tomto souboru jsou Borgesovy *Obecné dějiny hanebnosti*, *Muž z růžového nároží* a další povídky *Fikce*, *Alef*, *Brodiova zpráva*, *Kniha z písku*, *Dvacátého pátého srpna 1983* a jiné povídky. (Souborné vydání první, Praha: HYNEK, s.r.o., 1999).

¹³ VARDACAS, Giselle Andrea–BELFONTE, Conrado Juan. *Argentina's tango. The Best Ever Collection*. San Giuliano Milanese: Ricordi, 2003, s. 8.

¹⁴ BORGES, Luis Jorge. *Evaristo Carriego. Discusión*. Praha: Argo, Překlad Mariana Machová a kol., 2012, s. 106. Tvzení o přístavních docích, sídlišťích a periferiích byly teze tehdejší propagandy a politického vysvětlení této populární hudby, která za žádných okolností nemohla tvrdit, že tango mohlo pocházet odněkud, čím byl nevěstinec.

¹⁵ BORGES, Luis Jorge. *Evaristo Carriego. Discusión*. Praha: Argo, Překlad Mariana Machová a kol., 2012, s. 106.

¹⁶ BÉHAGUE, Gerard. *Tango*. IN: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Oxford University Press, Second Edition, Volume 25, Taiwan to Twelve Apostles, 2001, s. 73–75.

nahradil flétnu, – bandoneon, klavír a housle. „*About 1900 the new trio included piano, violin and bandoneón...*“.¹⁷ Bandoneon byl dobře dostupný a okouzlil především italské přistěhovalce, kteří znali příbuzné nástroje - italské akordeony. Bandoneon je sice diatonický nástroj, tzn. ovládá při tahání měchu ven a dovnitř jiné tóny, ale i přesto si získal oblibu především díky svému typickému zvuku. Další výhodou byla možnost hrát táhlé tzv. nostalgické melodie, pod kterými obvykle plyne akcentovaný rytmus.

V pozdějších letech a etapách mizí improvizace a přibývá textů na argentinské básníky. Jak jsem již uvedla, v období vzniku tanga měly texty obscénní charakter, ale později se psala tanga na základě různých témat. „...*tanga nenávistná, tanga žertovná a hněvivá, ...Do tanga vstupoval všechen městský shon;... tyto texty tvoří nesouvislou a rozsáhlou comédie humaine ze života Buenos Aires.*“¹⁸

Období od roku 1890 až k přelomu století, označujeme jako tzv. *tango viejo*, čili tango ze staré gardy. Tango tohoto období se hrála ve velice rychlém tempu, ve 4/8, nebo 4/4 taktu s rytmizovanými dobami a synkopami na první osmině v taktu. K původnímu tangovému obsazení tria (bandoneon, klavír, housle) se postupně přidával kontrabas, nebo kytara. Toto kvinteto se ustálilo a využíval jej i v padesátých letech světově známý skladatel a bandoneonista Astor Piazzolla.

Po roce 1900 nastala éra tančiren po celém světě. Moderní tance byly velmi populární a společnost vyžadovala, aby byly prováděny především novinky a kuriozity, které později udávaly tehdejší společenský vkus. Tehdy vzniklo *tango de salón*. „*Melodika t. se vyznačuje bohatou figurací, doprovod využívá příznačně, opakující se rytmické figury s akcentem na poslední osmině, event. šestnáctině taktu.*“¹⁹ Toto tango si získává popularitu nejen v Argentině, ale bylo přivezeno do Paříže a dalších evropských zemí. „*Odtud t. proniklo 1907 do Evropy zásluhou franc. tanečníka Camile de Rhynala, kde získalo pro svůj neskryvaný erotický výraz značný ohlas. Už 1909 zcela ovládlo pařížské parkety,*...“.²⁰

¹⁷ BÉHAGUE, Gerard. *Tango*. IN: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Oxford University Press, Second Edition, Volume 25, Taiwan to Twelve Apostles, 2001, s. 73–75.

¹⁸ BORGES, Luis Jorge. *Evaristo Carriego. Discusión*. Praha: Argo, Překlad Mariana Machová a kol., 2012, s. 113–114.

¹⁹ MATZNER, Antonín. *Tango*. IN: MATZNER, Antonín – POLEDŇÁK, Ivan – WASSERBERGER, Igor a kol. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. Část věcná*. Praha: Editio Supraphon, 1980, s. 349.

²⁰ MATZNER, Antonín. *Tango*. IN: MATZNER, Antonín – POLEDŇÁK, Ivan – WASSERBERGER, Igor a kol. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. Část věcná*. Praha: Editio Supraphon, 1980, s. 349.

Taneční stylv

Společně s hudbou se rozvíjely i taneční styly tanga. Mezi první patřili tzv. *tango orillero* a *tango arrabalero*, které se tančily v okrajových částech Buenos Aires. Především v La Boca, Palermo i v přístavu Flores. Později se tyto styly sloučily a byly známé pod názvem *tango criollo*, čili kreolské tango, které je známé od roku 1897. Venku na ulicích se tančilo tzv. *tango canyengue* a jednalo se o tango nižší sociální vrstvy. Tango kolem roku 1910 můžeme označit jako *tango liso*, prosté jednoduché tango. Později se ustálilo v tanečních sálech tzv. *tango de salón*. Dále se začaly rozvíjet i nové taneční styly a pokusy o reformu tohoto tance. Jedná se například o *tango nuevo*, které se tančí až od devadesátých let. Známý společenský tanec pod názvem společenské tango, který se tančí v evropských zemích, je však tango pocházející z Anglie a má naprosto odlišné taneční figury, držení a styl.

Milonga

Milonga je lidový tanec Argentinců. Je ovlivněna styly candombé a payady. Candombé tančily afričtí obyvatelé doprovázeni bubny. Payady byly sólové písně, které zpívali kovbojové v době devatenáctého století a doprovázeli se především na kytaru. Byli označováni jako payadores a pořádali mezi sebou pěvecké soutěže, které se později začali označovat slovem milonga. Milonga je ve 2/4 metru a její charakter je veselý. Tím se od tanga charakterově liší.

Tango

Dvacátá léta dvacátého století byla obdobím rozkvětu tanga. Evropská kultura, vnímání a možnosti tango přetavili dle svého hudebního vkusu. Bandoneon nahradily tehdy populární klávesové akordeony, které byly běžné v kavárenských a tanečních kapelách a jazzových orchestrech, kde je dokázali ovládat především pianisté. V Argentině přinesla tato doba do hudby nostalgii. Díky problematické situaci argentinských přistěhovalců, kteří zjistili, že se do svých původních zemí jen stěží vrátí, nastává zpomalení tanga a přichází smutek a nostalgie. „*Původní milonga a tango možná byly hloupé nebo alespoň potřeštěné, ale byly odvážné a veselé; pozdější tango je uražené a se sentimentální rozkoší nařiká nad vlastním*

*neštěstím a nestydatě se raduje z neštěstí druhého.*²¹ Tehdy nastala nová éra tzv. *tango canción*, tedy zpívané tango, které proslavil především Carlos Gardel. Je to doba mezi léty 1920–1933. Tango tak bylo ještě přístupnější ve vyšších kruzích společnosti. Jeho tematika byla především nostalgická a smutná, o ztracených přátelích a láskách.

Hlavními skladateli, kteří psali stovky i tisíce tangových skladeb a působili jako kapelníci svých orchestrů, byli houslista Francisco Canaro, pianista Roberto Firpo, který se zasloužil o ustáleném obsazení klavíru v orchestru, a také bandoneonista Osvaldo Frezedeo. Zpívané tango získalo další vlnu popularity až v šedesátých letech, společně s Amelitou Baltrar, Robertem Goyenechem a dalšími. Třicátá léta byla, s ohledem na světové události, dobou tzv. *tanga milonguera*, tedy svobodného tanga. Jedná se především o taneční styl a toto tango se rozvíjelo především díky tanečním orchestrům k hudbě a tanci. Orchestrální hudební styl z období 1935–1951 je označován jako *tango típico*. Hlavními skladatelskými představiteli byli Aníbal Troilo se svým orchestrem, dále Juan d'Arienzo a další skladatelé.

V letech čtyřicátých nastupilo zrychlení tanga a pronikly do něj jazzové vlivy i rytmika. Tango se hrálo téměř všude, včetně kaváren, kde bylo hlavním typem tzv. *tango café*. To se hrálo nikoliv k tanci, ale k poslechu. Byla to doba posílení argentinského režimu, proto se tanga zpívala v místním dialektu tzv. *lunfardu*. Celkově se tematika textů změnila. Texty byly obvykle politické a rozhořčené. Toto období bylo nazýváno tzv. *zlatou érou tanga*, která skončila až roku 1955. Tehdy tango začalo upadat, ale nepřestalo se tančit. V té době se těšily oblibě především jiné hudební žánry.²² V šedesátých letech vzniká celosvětovými, ale i politickými, událostmi přetržka v klasickém způsobu vnímání a tančení tanga. Tu zaplnil Astor Piazzolla. Zavedl koncertní podobou tanga, na kterou se netančilo. Tango bylo postaveno na klasické skladebné praxi a obsahovalo jazzové vlivy. Jeho východiskem bylo nové tango – tzv. *tango nuevo*. Tato éra trvala až do osmdesátých let dvacátého století. V devadesátých letech se začaly pořádat různé tangové show na Broadwayi, točily se filmy a tango se stalo novou módní vlnou až do dnešní doby.

²¹ BORGES, Luis Jorge. *Evaristo Carriego. Discusión*. Praha: Argo, Překlad Mariana Machová a kol., 2012, s. 114.

²² Zajímavostí je, že tango měla v oblibě i manželka tehdejšího argentinského prezidenta Evita Perón. Je možné, že její smrt v roce 1952 měla určitý dopad na tangový úpadek. Je též zajímavé sledovat, že zapovězená hudba z roku 1890 se po čtyřiceti letech své existence těšila oblibě té nejvyšší společnosti.

Dnes se tango stalo charakteristickým rysem Argentiny a města Buenos Aires. Tango souvisí s určitým kultem, módní a uměleckou hudební i taneční vlnou. Tango je dnes mediálně popularizované a stalo se módním hitem přelomu dvacátého a dvacátého prvního století. Jeho styl je pěstován ve většině velkých světových měst, ve kterých se tango hraje a tančí. Jeho tzv. kult je živý a neustále se vyvíjí dle jednotlivých kulturních předpokladů různých zemí a národností.

Shrnutí

Pretangová hudba se datuje od osmdesátých let devatenáctého století. Jednalo se o trio složené z kytary, houslí a flétny. Většina lexikografických charakteristik např. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*,²³ *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*²⁴ a další se shodují na této vizi geneze tanga: Tango vzniklo jako zapovězená hudba jihoamerických obyvatelů měst Buenos Aires a Montevideo v přístavních chudých oblastech. A já dodávám v nevěstincích. Původní obsazení bylo klavír, flétna, housle a bandoneon. Později se ustálilo trio bandoneon, housle, kytara. Toto tango označujeme jako *tango viejo*. Po roce 1900 vznikly tančírny tanga, které byly populární. Tango bylo přivezeno do Evropy a získalo tak celosvětový rozměr. Ve dvacátých letech bylo tango v oblibě vyšších společenských vrstev, především jako zpívané tango – *tango canción*. Byla to doba tangových orchestrů, které byly populární až do padesátých let. Ve třicátých letech vzniká též taneční styl – *tango milonguero*. Úpadek tanga nastal kolem roku 1955, kdy jej vytlačila big beatová hudba. Od této doby se rozšířila koncertní podoba tangového stylu. Byla komponována na základě klasických forem a obohacena o jazzové prvky. Jednalo se o tango nuevo Astora Piazzolly. Návrat argentinského tanga nastal až v letech devadesátých. Můžeme říci, že tango je dodnes světovým fenoménem v kultuře taneční, tak v hudebním světě.

Myslím, že tango znamená pro své skladatele a interprety více, než jen hudební styl. Dokladem je mé osobní setkání s Rodolfem Mederosem, argentinským skladatelem, bandoneonistou a dnes i popularizátorem tanga v evropských zemích. Tango pro něj znamená

²³ BÉHAGUE, Gerard. *Tango*. IN: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Oxford University Press, Second Edition, Volume 25, Taiwan to Twelve Apostles, 2001, s. 73–75.

²⁴ MATZNER, Antonín. *Tango*. IN: MATZNER, Antonín – POLEDŇÁK, Ivan – WASSERBERGER, Igor a kol. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Část věcná. Praha: Editio Supraphon, 1980, s. 389–350.

součást života, která je neodmyslitelná. Dle jeho slov i hudebního projevu je pro něho daleko závažnější, než pouhou hudbou, nebo hudebním stylem.

Podobně je na tom i brněnský akordeonista a skladatel tanga Petr Zámečník, který mi na otázku „*Co je to tango?*“ odpověděl následovně: „*Tango, to je životní příběh, způsob života, osud a vášeň, metafora pro jiné věci. Nevyjádřitelné slovem. Stav duše, kde se mísí nebe a peklo a začíná jakási nová skutečnost ovlivněná vzpomínkami a dávnou zkušeností. Tango, v ulicích zářících půlnočními světly minulého století, se pozvedlo z putyk, barů a kaváren do největších divadel, koncertních sálů, kostelů a festivalů.*“²⁵

²⁵ Rozhovor s Petrem Zámečníkem roku 2011.

1. 2. TANGO NUEVO A ASTOR PIAZZOLLA

Celým jménem Astor Pantaleón Piazzolla Maneti se narodil 11. března 1921 ve městě Mar del Plata v Argentině.²⁶ Pocházel z rodiny italských přistěhovalců, kteří na přelomu dvacátých a třicátých let žili v New Yorku, ve čtvrti Bronx. V osmi letech začal hrát na bandoneon u Líbena Paulínino a už v jedenácti letech vystoupil v hudebním představení *Večer v Argentině*. Již v tomto útlém věku složil své první tango *La cantiga* – zpěvavá. Začal studovat hru na klavír u Sergeje Rachmaninova a Bély Wildy. Již ve třinácti se setkal s tehdy již světovým zpěvákem a umělcem Carlosem Gardelem, který mu nabídl, aby nahrál několik melodií pro jeho film *El día que me quieras*.

Ve třicátých letech byl členem orchestru Elvina Vardara. Vyhledal Artura Rubinsteina, který mu domluvil studium kompozice u Alberta Ginasetry. Zde studoval šest let a věnoval se kompozicím vážné hudby, symfoniím, sonátám, komorní hudbě atd. Mimo to psal tangovou hudbu a v roce 1946 napsal hudbu k filmu *Con los mismos colores* pro režiséra Leopolda Torresa Riosa. Stejný rok založil svůj vlastní orchestr *Orquesta del 46*, ze kterého o pět let později odešel, především z politických důvodů. V roce 1953 vyhrál skladatelskou soutěž a odjel do Paříže ke skladatelce Nadii Boulanger, kterou reflektuje i *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.²⁷ Zde zůstal necelé dva roky a studoval a komponoval klasickou hudbu až do chvíle, kdy nemohl najít svůj vlastní kompoziční styl a skladatelka ho požádala, aby jí zahrál pravé argentinské tango. Sám Piazzolla později v rozhovorech uvedl, že to byla chvíle, kdy posledních deset let skladatelské práce z minuty na minutu opustil a rozhodl se jít tzv. *cestou tanga*.

Domů do Ameriky se vrátil v roce 1954 společně s *tangem nuevem*, což bylo skandální. Tehdejší veřejnost nebyla připravená na změnu tanga, dokonce mu bylo vyhrožováno smrtí za zneuctění tohoto stylu. O rok později založil Astor Piazzolla *Octeto de Buenos Aires* a tím nastaroval svoji novou hudební kariéru. V šedesátých letech začal psát hity tehdejší doby. Například baladu za zemřelého dědečka *Adiós Nonino* a *La muerte del Angel*. Roku 1963 založil *Octeto Contemporáneo* a započal spolupráci s básníkem Horaciem

²⁶ Životopis Astora Piazzolly sepsali autoři: Simon Collier a Mar a Susana Azzi v knize s názvem *Le Grand Tango. The Life and Music of Astor Piazzolla*. Oxford University Press, 2000.

²⁷ EISEN, Cliff. *Piazzolla, Astor*. IN: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Oxford University Press, Second Edition, Volume 19, Paliashvili to Pohle, 2001, s. 701.

Ferrerem. Společně napsali úspěšnou operu *María de Buenos Aires*. Roku 1969 napsal jeden z největších hitů, kterým se proslavil v oblasti širší veřejnosti – *Baladu para un loco* (Baladu pro blázna). Tu nazpívala jeho pozdější manželka Amelita Baltar. Sedmdesátá léta pro něj byla úspěšná. Založil ansámbl *Conjunto nueve*, kde rozšířil své obvyklé obsazení o perkusionistu a troje smyčce. Tato doba byla ovlivněna především jazzem. S novým oktetem *Conjunto Electrónico* koncertoval roku 1976 i v Carnegie Hall. Stejný rok zformoval i nové kvinteto *Quinteto Tango Nuevo*.²⁸ Dále skládal i symfonické tango skladby jako *Concierto Aconcagua para bandoneón*, *Concierto de Nacar* pro tangový nonet a orchestr a *Concierto para bandoneón y guitarra*. Roku 1989 spolupracoval s *Kronos Quartetem* a založil *Nuevo Tango Sex-tet*.²⁹ O čtyři roky později byl navržen na cenu Grammy Awards za skladbu *Oblivion*. Od roku 1990 trpěl na problémy se srdcem a žil v Paříži. Po prodělání infarktu jej argentinský prezident nechal převézt do Argentiny, kde zemřel 4. června roku 1992, jako slavný skladatel *tanga nueva*.³⁰

Shrnutí

Kolem roku 1955 tango pomalu upadá. Tuto mezeru zaplňuje skladatel Astor Piazzolla, který vytvořil koncertní formu tanga – *tango nuevo*. Tu produkoval se svými orchestry až do své smrti na počátku devadesátých let. Celosvětová popularita tanga nastala až v devadesátých letech, společně s tango-show na Broadwayi a filmy s touto tematikou.

V dnešní době je hudba tanga celosvětově populární ve tvorbě některých jazzových kapel a především akordeonistů. Vznikají tangové soubory, kapely i orchestry. Tango se dostává i do elektronické hudby a modernizuje se tímto způsobem (např. *Gotan Project*). Na poli tzv. umělé hudby jsou interpretovány díla především Astora Piazzolly jak v orchestrální, tak v komorní i sólistické hudbě. V tomto smyslu je tango stále ještě

²⁸ Členové kvinteta byli: pianista Pablo Ziegler, houslista Fernando Suarez Paz, kytaristé Oscar Lopéz Ruíz, nebo Horacio Malvichino, kontrabasista Héctor Console a Astor Piazzolla na bandoneon.

²⁹ Členové *Nuevo Tango Sex-tet* byli: pianista Gerardo Gandini, violoncellista José Bragato, kytarista Horacio Malvichino, kontrabasista Héctor Console a Astor Piazzolla a Daniel Binelli na bandoneony.

³⁰ Tato kapitola vznikla jako résumé mých prací z předešlých let. ŠMAHELOVÁ, Klára. *Argentinské tango a Brno*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, seminární práce, 2009. A ŠMAHELOVÁ, Klára. *El Tango. Tango Nuevo*. Brno: Konzervatoř Brno, absolventská práce, 2008. Je doplněna o zkušenosti ze seminářů, které vedli argentinští tanečníci, účastí na semináři s argentinským skladatelem a bandoneonistou Rodolfem Mederosem v Praze a dalšími interpretačními zkušenostmi.

nesamostatné a chápané jako přídavek umělého hráče, kteří tango rádi zařazují, především díky své odlišnosti a líbivosti, na své recitály. Bohužel však zapomínají, že o interpretaci tanga a jeho stylu nic nevědí. Pokud je na to neupozorní někdo znalý věci, interpretují tango nesprávně a navíc k obecné spokojenosti sebe a nic netušících posluchačů. Stěžejní výskyt argentinského tanga je tedy v hudbě taneční, jazzové a ryze tangové.

Shrnutí v datech

- 1880–1900 tango v tzv. „nižší společnosti“³¹
- 1880 pretangová hudba přistěhovalců v přístavech Buenos Aires a Montevideo
- 1890 vznik *tanga vijeja* v putikách a nevěstincích
- 1900 a později tančírna tanga
- 1905 nejstarší tangová nahrávka
- 1907 tango v Paříži a jeho popularita v Evropě
- 1915 největší tangový hit *El Choclo* Ángella Villolda
- 1917 další hit *La Cumparsita* Gerarda Matose Rodrigueze
- 1918 první nahrávací tango orchestr
- 1920 tango v tzv. „vyšší společnosti“ – módní vlna tanga
- 1920–1935 *tango canción*, doba tangových orchestrů
- 1933 *tango milonguero* – svobodné tango. Vyskytovalo se především jako taneční styl až do roku 1942.
- 1935–1951 *tango típico* v orchestrálním tangu
- 1943–1946 *lunfardo* - texty v dialektu
- 1947 zrychlení a tzv. sekání tanga
- 1951 *tango café* – tzv. *zlaté období tanga* v tančírnách
- 1954 nástup Astora Piazzolly a *tanga nueva*, později jeho světová popularita
- 1955 úpadek tanga
- 1985 tango show na Broadwayi a následná popularita tanga po celém světě

³¹ Pro běžnou střední vrstvu obyvatelstva bylo tango ve svých počátcích zapovězenou hudbou. V obdobích pretangové hudby a prvních tangových skladeb byla hudba záležitostí dělníků, hudebníků z putik, nevěstinců a také prostitutek. Až kolem roku 1900, kdy se tango dostalo jako módní tanec do tančíren, si získalo velkou oblibu v okruhu širší společnosti.

2. PREHISTORIE ČESKÉHO TANGA

2. 1. ÉRA KABARETU

Po oblibě šantánů a tzv. salónní hudby u nás byly populární především kabarety. Salónní hudbu si „...mohla před válkou dovolit jen hrstka zazobané aristokracie a německých podnikatelů.“³² Termíny nelze zaměňovat a je na místě stručné vymezení pojmů. Oproti tomu kabaret vznikl na základě pařížské módní vlny. Jednalo se o projev intelektuálních studentů, kteří se věnovali umění a snažili se o vytvoření hospodské zpěvní kultury dřívějších šantánů. Kabaret byl „...synonymem pro veselé programové pásmo,...nejrůznějších žánrů, forem a témat...“.³³ První podniky tohoto typu vznikaly pravděpodobně po roce 1908, kdy v Praze hostoval mnichovský a berlínský kabaret. Prvním kabaretem byla *Lucerna*, která byla založena v roce 1910.

Další kabaretní skupinou byla *Červená sedma*, která začala vznikat téhož roku a existovala do roku 1922. Mezi její hlavní členy patřil písničkář Jiří Červený, který se svým souborem vystupoval v sezóně od roku 1916, a to především v kabaretu *Rokoko*. Dalším kabaretem byla *Adrie*. V Praze existovalo více menších kabaretů, které ale neměli dlouhého trvání např. *BUM* a *Revoluční scéna* Emila Artura Longena, ve které se hrálo roku 1921. Tato zábavná zařízení tehdejší společnosti, ve kterých se debatovalo, tančilo a ve kterých se scházela tehdejší umělecká a filozofická společnost, byla stěžejním místem zábavy nastupující mladé předválečné generace.

Pro kabarety byla určující móda tanga, která přicházela z předválečné Paříže. „Odtud t. proniklo 1907 do Evropy zásluhou franc. tanečníka Camile de Rhynala, kde získalo pro svůj neskryvaný erotický výraz značný ohlas...“.³⁴ „Asi v roce 1909 se s argentinskými

³² KOTEK, Josef. *Od rejdováku k rocku*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1989, s. 86. Pro ostatní obyvatelé fungovala kavárenská kvarteta a později i pianistické hudební produkce, které zajišťovaly doprovod k němým filmům.

³³ KOTEK, Josef. *Dějiny české populární hudby a zpěvu (1) 19. a 20. století (do roku 1918)*. Praha: Academia, 1994, s. 191–192.

³⁴ MATZNER, Antonín. *Tango*. IN: MATZNER, Antonín – POLEDŇÁK, Ivan – WASSERBERGER, Igor a kol. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Část věcná. Praha: Editio Supraphon, 1980, s. 349.

*studenty vynořilo v Paříži Choclo–tango, porušilo se apačským tancem, ale otevřelo cestu pravému tangu;... “.*³⁵

Tango se poprvé tančilo v kabaretním podniku *Montmartre*, který se nacházel v Řetězové ulici Starého města v Praze. Provozoval se od srpna roku 1911 a navštěvovali jej přední umělci té doby. Mezi ně patřili například Max Brod, Franz Kafka, Jaroslav Hašek, Egon Erwin Kisch a mnoho dalších.³⁶ Argentinské tango se začalo poprvé tančit v *Montmarteru* od října roku 1913 a stalo se moderním tancem. Jaromír Fiala napsal do *Hudebních zpráv* v roce 1926: „*Těsně před válkou přišel k nám do Evropy tanec nový, tango argentino – první tanec tzv. moderní.*“³⁷

„*Tango bylo ovšem velmi těžké, neboť mělo asi 12 figur, bylo to tango argentinské a nebylo rozhodně pro tanec v parketu, ale spíše jako tanec jevištní. Byl to tanec velmi slušný, vyžadující pochopení pro to, co se tančí.*“³⁸ Takto na tango vzpomínal majitel *Montmarteru* Josef Waltner, který se učil tangu se svojí taneční partnerkou Fanynkou zvanou „*Manet*“ u baletního mistra Nadassyho. Ten působil tehdy v jiném pražském kabaretu *Chat noir*. Společně s Waltnerem dával Nadassy hodiny tanga i jeho vrchnímu číšníkovi Jirákovvi, zvanému „*Hamlet*“, i jeho partnerce Valdě. Tango bylo tancem moderním a velmi populárním. V Praze bylo ojedinělé a tančilo se v prvních letech pouze v *Montmarteru*. „*Než skončil měsíc říjen, již věděla celá Praha, že se u nás tančí něco, co se tančí snad jenom v Paříži, ovšem v těch nejkázanějších podnicích, tak totiž o tom vyprávěla fůma a ti, kteří tam nebyli.*“³⁹ Konkurenční podniky však úspěch novodobého tančení tanga nepodporovaly. Naopak ho zakazovali a prohlašovali tento tanec za „*...nemravné kácení dvou těl.*“⁴⁰

Tango se společně s ostatními tanci, mezi které patřila polka, valčík, boston a twostep, rozšířilo do tzv. *tanečních hodin*. Při nich hrával například R. A. Dvorský, nebo tančil Egon Erwin Kisch. Tango patřilo mezi nejpopulárnější tance až do roku 1919–1920, kdy nastoupila

³⁵ KOTEK, Josef. *Kronika české synkopy I. 1903–1938*. Praha: Editio Supraphon, 1975, s. 18.

³⁶ Tamtéž, s. 24–25.

³⁷ Tamtéž, s. 61.

³⁸ Tamtéž, s. 30–31.

³⁹ Tamtéž, s. 32.

⁴⁰ Tamtéž, s. 33.

oblíba foxtrotu, shimmy a jazzové hudby. Dle dobového vkusu měli tančit tango „...ženy zklamané, lyričtí básníci, dobrodruzi, lvi salónů, dekadenti a tanečnice.“⁴¹

Tango samo o sobě ustupuje v této době do pozadí, nicméně je stále na základním repertoáru jazzbandů a orchestrů, které byly centrem zábavy, moderního tance a společenského života. Společenský vkus se neustále proměňoval a podřizoval tomu co je dnešními slovy tzv. „in“. Většinou byla nejvíce oceňovaná hudba a styly, které přicházely jako nové z ostatních evropských zemí. Něco nového a strhujícího, obzvláště ze zahraničí, si získalo velice rychle popularitu a začalo se napodobovat. Nejdříve tato nápodoba probíhala amatérským způsobem. Ten se však mohl vyvíjet do jiných hudebních rovin.

Kabarety po roce 1921, kdy je začala omezovat cenzura, nahradily asi o dva roky později tzv. *revue*. Ty se ustálily, jako úspěšné programy, na operetních scénách a byly přístupné širšímu okruhu publika. Mezi hlavní autorské představitele revue patřil Karel Hašler, herecky a pěvecky vynikal Vlasta Burian a další osobnosti. Třicátá léta pak byla dobou domácích operet, které nastoupily po pomalu upadajících revue představeních.

Hudba tanga se přesunula z kabaretů na koncertní pódia společně s jazzovými orchestry. V divadle se tango objevilo jen v některých představeních věnujících se revue. V operetě se objevovalo jen výjimečně. Forma prezentace tanga probíhala jako součást tzv. divadelního šansonu, který byl nástupcem karetních písní. Zmíněný divadelní šanson byl obohacen o parlanda, osobitý herecký výkon a měl silně zabarvený text dramatického charakteru. Uplatňoval se v divadle E. F. Buriana D 34 a v *Novém divadle*, které od roku 1935 vedl Oldřich Nový.

Shrnutí

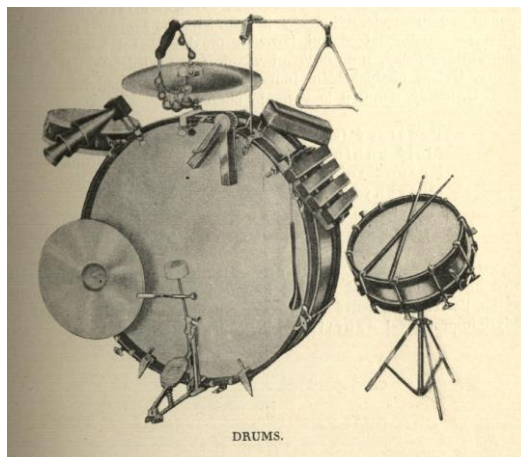
Tango se dostalo do Evropy kolem roku 1907 a v Praze se začalo hrát a tančit od roku 1913 v kabaretu *Montmartre*. Pro tehdejší společnost se jednalo o exotickou taneční hudbu i tanec samotný, kterou mnozí hatili slovem. Nicméně bylo tango nejpopulárnějším tancem asi do roku 1920. Dvacátá léta byla obdobím tanečního tanga. Další éra tanga nastala ve třicátých letech. Tango bylo spjato s jazzovými a tanečními orchestry, ve kterých mělo vždy významnou pozici. Obsazení českých jazzových orchestrů se však od původního tangového tria (klavír, bandoneon, housle) lišilo obsazením saxofonu, dechové žesťové sekce a bicích

⁴¹ KOTEK, Josef. *Kronika české synkopy I. 1903–1938*. Praha: Editio Supraphon, 1975, s. 65.

nástrojů. V divadelních představeních se tango objevovalo jen zřídka. Zde bylo spjato především s osobnostmi E. F. Buriana a Jaroslava Ježka.

2. 2. TANGO A JAZZ

Termín *jazz* byl kolem roku 1920 označením pro bubeníka, který byl opatřen soupravou bicích a jiných perkusivních nástrojů. Nikdo v té době nehovořil o hudebním stylu.



Obr. 1)⁴²

Až později se o prosazování této hudby a skladeb zasloužili Jaroslav Ježek, Emil František Burian, Bohuslav Martinů, Erwin Schullhoff a další. Takzvaný „jazz“ a jeho náhlý vzestup od roku 1923 byl též i spojen s ekonomickou dostupností i pro širší veřejnost. „*Poněvadž ale málokdo měl představu, jak skutečný jazz vypadá, stačil k jeho utvoření harmonikář s dvouřadovkou nebo heligonkou, houslista a bubeník, který třeba noty vůbec neznal, ...*“.⁴³ Proč je nutné v zájmu historického nahlédnutí k tangu hovořit o jazzu je ten, že tyto styly byly v těchto letech neodmyslitelně propojené. Žádné tangové kapely neexistovaly. I dnes je těchto souborů, ryze tangových, minimum. Prvními tangovými interprety původních argentinských tang, ale i prvních českých a slovenských tang, byli jazzmani.

Původní argentinské tangové trio bylo složeno z bandoneonu, kytary a houslí. Dalšími nástroji mohli být kontrabas a piano. U nás je podobným zástupcem bandoneonu, jako tzv. harmonikového nástroje, harmonika nebo heligonka. Housle zůstaly a harmonicko–melodickou kytaru zaměnili čeští hudebníci za rytmiku. Případně doplňovali trio saxofonem. Ten však začal vytlačovat harmoniku jako melodický nástroj. Bylo tak třeba jiného harmonického nástroje. Tím byl klavír. Úderný strunný nástroj má samozřejmě naprosto jiné zvukové možnosti, než jazýčková harmonika nebo akordeon poháněný vzduchem. Kompozičně i interpretačně má toto hudební těleso (saxofon, housle, piano, bicí)

⁴² *Drums*. IN: BURIAN, Emil František. *Jazz*. Praha, 1928, s. 139.

⁴³ KOTEK, Josef. *Kronika české synkopy 1. 1903–1938*. Praha: Editio Supraphon, 1975, s. 59.

kvalitativně jiné dispozice a možnosti. Interpretace tanga tak byla silně ovlivněna americkým jazzem.

Větší soubory kolem roku 1927 hrály v obsazení harmonika, piano (někdy dvě), bicí, saxofon, a housle. Prvním známým orchestrem hrající na zábavných pořadech tanga byl *Koliandrův orchestr*, který hrával v obsazení: „...se třemi saxofony, třemi žesti, tubou, banjem, pianem a bicími nástroji.“⁴⁴ Emil František Burian vydal v roce 1928 knihu *Jazz* a zde uvádí, že jsou „*Foxtrot, blues, tango, charleston základem novému hudebnímu slohu.*“⁴⁵ Mezi léty 1929–1930 se v tangu prosazovaly pianové akordeony, zvané tehdy tango-harmoniky a klarinet. V těchto skladbách též ustoupil tzv. dixielandový zvuk dechových nástrojů. Hráči používali více housle pro tangové legatované melodie. Z roku 1928 byla oblíbená tanga *Já líbám ručku Vám, madame* a o rok později *Cukrárna, Gigolo* a *Marion*. Tyto skladby jsou uvedeny ve sborníku *Taneční umění v Československu*.⁴⁶ Roku 1929 začala vyrábět gramofonové desky firma *Enta*, ke konci stejného roku i *Ultrapophon*. Následná krize ve třicátých letech vedla společnost téměř ke krachu. „*Záchranu přinesla v posledním okamžiku jediná písnička: populární Cikánka Karla Vacka,...*“⁴⁷ Tehdy bylo tango stále na výsluní. Když Bedřich Nikodém vzpomínal na počátky svého orchestru, poukazoval především na problematiku jak získat partitury. Dále pak jak správně rozepsat jednotlivé party pro dané nástroje orchestru. „*Bylo zapotřebí opatřit hlavně tanga (pro desatery housle!), jenže to měl Es alt stejně co dělat, aby svou melodii prosadil proti hejnu houslistů.*“⁴⁸

Na poli českého jazzu se v druhé polovině třicátých let objevil i akordeonista Kamil Běhounek. Poprvé vystoupil s orchestrem Gramoklubu, který vedl Jan Šíma. „*16. prosince máme koncert ... 26. ledna 1936 natočil své první desky pro sérii Gramoklubu a v téže době účastnil se jako sólista rozhlasových relací s naším orchestrem a se souborem R. A. Dvorského.*“⁴⁹ Běhounek a jeho jazzová hra na harmoniku se stala ve druhé polovině třicátých

⁴⁴ KOTEK, Josef. *Kronika české synkopy 1. 1903–1938*. Praha: Editio Supraphon, 1975, s. 71.

⁴⁵ Tamtéž, s. 78.

⁴⁶ Tamtéž, s. 74.

⁴⁷ KOTEK, Josef. *Od rejdváku k rocku*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1989, s. 98–99.

⁴⁸ KOTEK, Josef. *Kronika české synkopy 1. 1903–1938*. Praha: Editio Supraphon, 1975, s. 120. Což je v dnešní době internetu jen těžko představitelný problém. Shánět partitury i názvy písní, které byly známy pouze jako melodie, bylo jistě náročné. Proto kapelníci často odstříhávali jména skladeb na jednotlivých partiturách, aby někdo jiný nemohl získat jejich hit. Byli tak jediní, kdo mohl skladbu interpretovat.

⁴⁹ Tamtéž, s. 161.

let proslulou. Emanuel Uggé na něj vzpomínal následovně: „*Jeho formát přerůstá hranice domácího významu a pozornost, která se dostala některým jeho deskám v zahraničí, jest jistě zasloužená. ... po uvedení jeho snímků na zahraniční trh snažili se hned někteří cizí hráči kopírovat jeho zvláštní styl, což se jim ovšem nepodařilo.*“⁵⁰ Další hudební vývoj ve čtyřicátých letech byl poznamenán druhou světovou válkou. Později jej nepodpořil ani nástup komunistického režimu a zesílení hudební cenzury, včetně zákazu západní americké hudby.

Shrnutí

Tango hrály jazzové orchestry a kapely v obsazení akordeon, piano, bicí, saxofon, a housle. Jazzová hudba se hrála společně s tangem a postupně získávala na popularitě v oblasti taneční hudby. Její vrchol nastal ve třicátých letech společně s osobnostmi R. A. Dvorského, Jaroslava Ježka a Karla Vacka. O úpadku tanga po roce 1948 rozhodl, mimo jiné, i nástup komunistického režimu. Díky tomu se zavřely tančírny a noční podniky, ve kterých se tango hrálo a tančilo. Společně s tangem byl zapovězený jazz, který se ovšem v šedesátých letech pomalu vracel. Na tango však nikdo nenavázal. Jeho opětovná popularita nastala až v devadesátých letech dvacátého století. Dnes je argentinské tango populární ve většině evropských zemí a i u nás. Móda této hudby se vrací k jeho původním archetypům a skladbám z první poloviny dvacátého století. Problém nastává s interpretací a aranžováním hudby. Ta probíhá často formou pokus – omyl a není dostatečně odborná. Do argentinského tanga se tak často dostávají odlišné jazzové prvky a český styl interpretace tang. I u nás jsou však hudebníci, skladatelé i tanečníci, kteří se snaží navázat na argentinské tango a znovu vytváří jeho zapomenutou podobu i v České republice.

⁵⁰ KOTEK, Josef. *Kronika české synkopy I. 1903–1938*. Praha: Editio Supraphon, 1975, s. 172.

3. HLAVNÍ OSOBNOSTI ČESKOSLOVENSKÉ JAZZOVÉ A TANGOVÉ HUDBY

V této kapitole se budu věnovat osobnostem, které ovlivnily československou jazzovou hudební scénu z různých hudebních rovin a přístupů. Jejich výběr je vysvětlen v následujícím textu. Uvedu zde Emila Františka Buriana, jako reprezentativního skladatele a popularizátora jazzové hudby u nás v obecně historickém kontextu prvních desetiletí existence jazzové hudby v Československu. Dalším skladatelem je Jaroslav Ježek, který na jedné straně reprezentuje skladatele divadelní hudby a písní pro scénická představení. Současně však reprezentuje uměleckou hudbu, která nese jazzové a tangové prvky. Slučuje tak nonartificiální hudební prvky, které zasadil do umělecké formy koncertu. R. A. Dvorský je zde uveden jako přední interpret jazzové hudby i českého tanga. Konečně je uveden i Karel Vacek, jako reprezentativní skladatel českého tanga a tvůrce největších československých tangových hitů.

U každého z autorů je nejprve krátký úvod o skladateli. Ten odkazuje především na již dostupnou a zpracovanou literaturu. Mým cílem bylo se více věnovat hudebním ukázkám a jejich zařazením do kontextu tanga. Je vždy vybrána minimálně jedna reprezentativní ukázka, na které jsou předvedeny tangové prvky argentinského, nebo českého tanga. Po ní následuje krátké shrnutí, které vychází z předchozích rozborů a komentuje skladbu, případně skladatelský nebo interpretační přístup.

3. 1. EMIL FRANTIŠEK BURIAN



Obr. 2)⁵¹

Emil František Burian se narodil roku 1904 v Plzni a zemřel roku 1959 v Praze. Je známý především jako skladatel, divadelní ředitel, tvůrce voicebandu a popularizátor hudebních novinek – například jazzu. V dostupné literatuře jej reflektuje například Josef Kotek a Josef Bek.⁵² S voicebandem Burian osobně vystupoval. Jednalo se o deklamační inovaci sborového projevu, jejímž základem je mluvený či mluvo-zpěvní synkopovaný rytmus. Voicebandový projev byl založen na improvizaci, kterou přejímá z jazzové hudby. Emil František Burian se tak snažil jistým způsobem protestovat vůči tzv. klasickému poetizování slov v hudbě. Naopak používal prvky brumenda, sykotu, zdůrazňování slabik i písmen, jakožto inovativního hudebního projevu. Každá slabika mohla být lehká i těžká. Jednalo se především o zdůraznění realistické deklamace. Pro tuto deklamaci byly vhodné především některé rytmy. Tango a foxtrot patřily mezi ty tance, které se daly dobře synkopovat. První představení voicebandu se konalo 22. dubna roku 1927. „*Zpěv E. F. Buriana ... jest originálním uměleckým projevem tohoto avantgardního tvůrce.*“⁵³ Na programu bylo, mimo jiné, i Bieblovo *Tango* na text Vítězslava Nezvala.⁵⁴

Dalším důležitým počinem Emila Františka Buriana, v oblasti jazzové hudby, bylo založení kabaretu *Červené eso*. Ten provozoval a vedl v letech 1932–1933. Jeho součástí byl i

⁵¹ E. F. Burian. IN: BURIAN, Emil František. *Jazz*. Praha: O. Štorch–Marien, 1928, s. 8.

⁵² KOTEK, Josef. *Burian, Emil František*. IN: MATZNER, Antonín – POLEDŇÁK, Ivan–WASSERBERGER, Igor a kol. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Část jmenná. Praha: Editio Supraphon, 1990, s. 71–72. A BEK, Josef. *Burian, Emil František*. IN: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Oxford University Press, Second Edition, Volume 4, Borowski to Canobbio, 2001, s. 623–624.

⁵³ KOTEK, Josef. *Kronika české synkopy I. 1903–1938*. Praha: Editio Supraphon, 1975, s. 166.

⁵⁴ Tamtéž, s. 100.

jazzový soubor o deseti hudebnících. Z tohoto období se zachovala pouze jedna nahrávka – a to song *Chlupatý kaktus*. O rok později Burian pořádal různé pořady v Divadle D 34. Divadlo sám založil, byl jeho uměleckým vedoucím a sám v něm vystupoval.⁵⁵ Dále se angažoval především jako zpěvák ve spolupráci s orchestrem Gramoklubu. Ten byl založen roku 1935. K jeho vzniku významně přispěl znalec tehdejší jazzové hudby Emanuel Uggé. V čele orchestru Gramoklubu stál Jan Šíma, který vedl amatérské hráče ke hře populárních amerických skladeb. Soubor hrál ale i skladby Jiřího Traxlera, E. F. Buriana a dalších místních autorů. I když orchestr vydržel pouze dva roky, byl důležitým mezníkem při osvojování swingové hudby u nás. Doprovázel tehdejší přední sólisty, mezi které patřil i harmonikář Kamil Běhounek.

Emil František Burian pokračoval v provozu svého divadla. Doba konce třicátých let pro něj začala být nebezpečná. Po uvedení provokativního baletu *Pohádka o tanci* v divadle D 41 byl Emil František Burian poslán do koncentračního tábora v Terezíně. Dále byl převezen do Dachau a Neuengamme. V těchto táborech se dále účastnil umění a se spoluvězni pořádal hudební pořady. Po návratu do Československa znovu otevřel divadlo D 34. Od roku 1945 působil jako divadelní ředitel v Brně, později v pražském divadle Karlín.

V oblasti tanga mne zaujala Burianova kniha *Jazz* z roku 1928.⁵⁶ Jedná se o knihu, která má částečně výukový charakter. Autor se v ní snaží historicky i tzv. kronikářským způsobem zaznamenat aktuální dění a historii jazzové hudby. Kniha je koncipována do čtyř oddílů: *I. Jazz*, *II. Synkopa*, *III. Nové nástroje a stroje* a *IV. Řemeslná orchestrace*. Pro oblast tématu tanga, případně tanečního orchestru, jsem nejvíce čerpala z poslední kapitoly. Ta se věnuje orchestraci a jednotlivým nástrojovým skupinám. Burian zde konkrétně popisuje jejich využití v taneční hudbě, tedy i v tangu třicátých let. Velice praktické jsou též notové příklady, obrazové ukázky nástrojů a další. Součástí knihy jsou samozřejmě Burianovy názory na situaci v oblasti jazzu i tanga, které byly mnohdy vyostřené. O tehdejší postoj veřejnosti k jazzu hovoří, alespoň v jeho počátcích, velmi ostře. „*Opakuji: nikdo mu nerozumí, nikdo ho neumí, a proto mu každý nadává.*“⁵⁷

⁵⁵ ČERNUŠÁK, Gracian. *D 34*. IN: Černušák, Gracian – Štědroň, Bohumír – Nováček, Zdenko. *Československý hudební slovník osob a institucí*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1. svazek A–L, 1963, s. 223.

⁵⁶ BURIAN, Emil František. *Jazz*. Praha: O. Štorch–Marien, 1928.

⁵⁷ KOTEK, Josef. *Kronika české synkopy 1. 1903–1938*. Praha: Editio Supraphon, 1975, s. 79.

Jednotlivé populární tance (včetně tanga) byly jakýmsi přechodem, nebo vyrovnáním se s moderní klasickou hudbou té doby, která byla určena užšímu okruhu posluchačů. Snažní se také vyrovnat rozdíly mezi populární a vážnou hudbou. O něm hovoří Burian následovně: „*A projdeme-li takto, ba ještě důkladněji, vztah mezi tzv. populární a vážnou hudbou, pochopíme, že tento vůbec neexistuje, protože není názvů populární a vážná, nýbrž je čistá hudba, jako výraz lidského života a tedy i také doby.*“⁵⁸

České tango té doby zachvátilo taneční podniky, kluby a rychle se zpopularizovalo. Jeho kvalita byla však ve velké míře nevalná. „*U nás ovládl čs. trh vesměs nechutný tangový brak, kterému se udělala barnumská reklama ... Původ českého tanga vidím v periferní písni.... Tanga, tanga a jen tanga. ... Věřil bych i konečně „českému“ tangu, kdybychom se snažili, aby znělo alespoň trochu vkusně, a ne jako utahaný labutí zpěv českého jazzu.*“⁵⁹ Mezi Burianovy tangové skladby patří, mimo jiné, i tzv. divadelní šanson *Řekněte, krásná švagrová* na text Vítězslava Nezvala. Objevil se ve hře *Milenci z kiosku* z roku 1935.

Americká suita pro dva klavíry

Argentinským tangem je též inspirovaná *Americká suita pro dva klavíry* z roku 1926, která vyšla v nakladatelství Svoboda až roku 1948.⁶⁰ Suita má pět částí s názvy a v tempu populárních tanců. Oba klavírní party jsou napsány na šestnácti stranách. Jednotlivé části jsou následující: *I. Tempo in rag time, II. Tempo di Blues, III. Tempo di boston, IV. Tempo argentino, V. Tempo di Fox.*

IV. věta Tempo argentino

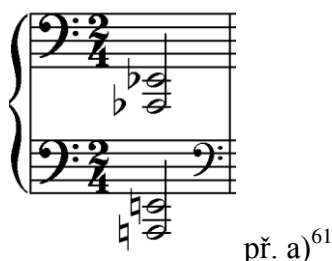
Tato část je ve 2/4 taktu. První klavír hraje melodii a druhé piano ostinátní půlové hodnoty v kvintách. Ty jsou zapsány ve dvou basových klíčích, kdy levá ruka hraje ještě o oktávu níže a je připsáno *sempre con pedal* v dynamice ppp. Obě ruce hrají ostinátní kvinty, kdy je levá ruka hráče posunutá o půl tónu výš (a – e) a pravá ruka hráče (as – es) – př. a).

⁵⁸ BURIAN, Emil František. *Jazz*. Praha: O. Štorch–Marien, 1928, s. 45.

⁵⁹ KOTEK, Josef. *Kronika české synkopy I. 1903–1938*. Praha: Editio Supraphon, 1975, s. 141.

⁶⁰ BURIAN, Emil František. *Americká suita pro dva klavíry*. Praha: Svoboda, 1948.

1) Ostinato v basu



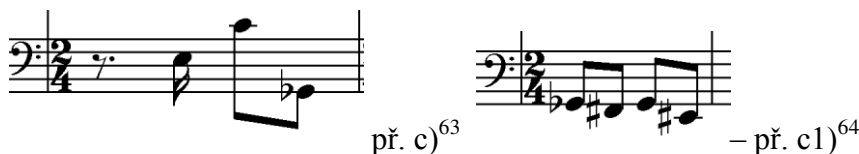
První klavír přednáší hned na začátku skladby úvodní melodii v houslovém klíči v terciovém, nebo kvintovém poměru – př. b). Ta se v jejím průběhu několikrát vrací.

2) Úvodní motiv melodické linky



Levá ruka prvního klavíru doplňuje tyto melodie synkopovaným habanerovým rytmem v basovém klíči – př. c). Toto schéma se několikrát opakuje. Zde se vždy poslední basový tón půltónově posunuje následným schématem čtyř po sobě jsooucích taktů (ges – fis – ges – eis) – př. c1).

3) Synkopovaný rytmus v basu prvního klavíru



Můžeme říci, že i toto habanerové ostinato prolíná celou skladbu. A to jen v určitých harmonických změnách. Další zajímavostí jsou chromatické sekundové postupy, které postupují sestupně. Probíhají současně v basu i sopráně. Zde ještě nalezneme zmenšené oktávy (e – es, d – des, cis – c). Jedná se tedy současně o paralelní sestupné oktávy – př. d).

⁶¹ BURIAN, Emil František. *Americká suita pro dva klavíry*. Takt 1. Praha: Svoboda, 1948, s. 10.

⁶² Takt 5, tamtéž.

⁶³ Takt 5, tamtéž.

⁶⁴ Takt 16–19, tamtéž, s. 11.

4) Sestupné oktávy



př. d).⁶⁵

Další zhuštěnou akordickou situací je zmenšený sextakord vztahující sek tónu dis, který nalezneme v basu prvního klavíru. Je spojen se souzvukem velké tercie (es – g). Společně s rukou druhého klavíru jsou zde obsaženy tóny a – e – as – es – fis – ais – dis – g – es. Př. e).

5) Harmonický souzvuk prvního klavíru



př. e)⁶⁶

Závěrečný akord je bitonálním spojením akordů F dur a kvartového akordu složeného z not ces a fes v basovém partu klavíru. Horní part spojuje akord F dur a H dur s vynechanou kvintou. Rozložení akordu je z následujících tónů f – c – h – dis – a. Př. f)

6) Spojení dvou akordů



př. f)⁶⁷

⁶⁵ BURIAN, Emil František. *Americká suita pro dva klavíry*. Takt 24, číslo 2. Praha: Svoboda, 1948, s. 11.

⁶⁶ Takt 31, tamtéž.

⁶⁷ Takt 61, tamtéž.

Shrnutí

Celkově působí čtvrtá část *Americké suity pro dva klavíry* lehce „orientálním“ a klidnějším dojmem. Ten je podpořen chromatickými dvojhmaty, které hraje první klavír v melodickém partu. Většina obměn pracuje s úvodním prvním motivem. Levá ruka prvního klavíristy doprovází celou skladbu v habanerovém rytmu, který podporuje zmíněnou orientálnost i pregnantní rytmus. Objevují se zde i česné chromatismy, sekundové postupy, paralelní oktávy, zahuštěná harmonika i atonalita. Oproti této rytmicko-melodické souhře prvního klavíru je postaven druhý klavír, který téměř celou skladbu hraje ostinátní půlové noty v kvintách. Oba party druhého klavíru jsou psány v basovém klíči. Po části *Tempo argentino* následuje poslední věta cyklu *Tempo di Fox*. Ta uzavírá suitu, která je inspirovaná rytmy taneční hudby.

Můžeme říci, že v *Americké suitě pro dva klavíry* E. F. Buriana dochází k zasazení nonartificiálních tangových prvků, především v oblasti rytmu, do klasické suitové formy.

3. 2. JAROSLAV JEŽEK



Obr. 3)⁶⁸

Pianista a skladatel Jaroslav Ježek se narodil v Praze roku 1906 a zemřel v New Yorku roku 1942. Patřil mezi autory jazzové hudby, dobových šlágrů a také divadelní hudby pro představení jeho spolupracovníků v Osvobozeném divadle Jiřího Voskovce a Jana Wericha. Jaroslav Ježek studoval na pražské konzervatoři. „*Studoval skladbu na pražské konzervatoři u K. B. Jiráka a na mistrovské škole u Josefa Suka.*“⁶⁹ V jednadvaceti letech zde absolvoval svým klavírním koncertem, který premiéroval jeho spolužák Václav Holzknecht. „*...v němž použil rytmu dnešních tanců, pro první větu foxu, pro druhou tanga, pro třetí charlestonu.*“⁷⁰ Již o dva roky později, tedy v roce 1929, dirigoval orchestr Osvobozeného divadla. Jednalo se o veselohru Voskovce a Wericha *Premiera Skafandr*, ke které napsal Ježek i hudbu. V dalších divadelních představeních již byly patrné vlivy jazzové hudby. „*Divadlo se vyvíjelo ze študácké recese, k politické protifašistické bojovné satíře.*“⁷¹ Svůj orchestr zde vedl ve spolupráci s Voskovcem a Werichem mezi léty 1930–1938. „*Ježkův orchestr byl v třicátých letech nejvýznamnější silou, připravující začlenění jazzu do naší národní kultury.*“⁷² Po nástupu nacismu emigrovali představitelé Osvobozeného divadla do Spojených států

⁶⁸ Jaroslav Ježek. IN: BURIAN, Emil František. *Jazz*. Praha, 1928, s. 101.

⁶⁹ HOLZKNECHT, Václav. Předmluva k partituře. IN: JEŽEK, Jaroslav. *Concerto per pianoforte ed orchestra*. Partitura. Praha: Panton, 1961, s. 5.

⁷⁰ KOTEK, Josef. *Kronika české synkopy 1. 1903–1938*. Praha: Editio Supraphon, 1975, s. 96.

⁷¹ DORŮŽKA, Lubomír. *Panoráma jazzu*. Praha: Mladá fronta, 1990, s. 255.

⁷² Tamtéž, s. 256.

amerických. Jaroslav Ježek se usadil v New Yorku, kde zůstal až do své smrti v roce 1942. O skladateli hovoří ve svých knihách i muzikologických heslech především Josef Kotek⁷³ a Lubomír Dorůžka.⁷⁴ Rozsáhlý soubor korespondence Jaroslava Ježka s Mílou Ledererovou je od doby publikování výrazným obohacením našich poznatků o Jaroslavu Ježkovi.⁷⁵

Concerto per pianoforte ed orchestra

Krátký rozbor druhé věty klavírního koncertu čerpá z partitury vydané roku 1969.⁷⁶ Celý koncert je napsán ve třívěté formě, tedy na formálním základě klasického koncertu. Jednotlivé části jsou následující: 1. *Adagio quasi andante*, 2. *Tango*, 3. *Allegro vivace*. Celý koncert trvá asi sedmáct minut. Je inspirován tanečními rytmy, které jsou zpracovány jeho rodícím se kompozičním stylem s jazzovými i tangovými prvky. První část o čtyřiceti osmi stranách je ve foxtrotovém rytmu, druhou je tango o devatenácti stranách partitury, které attacca navazuje na poslední část v allegrovém charlestonovém rytmu. Formální kompozici vět okomentoval Václav Holzknecht v předmluvě k partituře následně: „*První větu komponoval v sonátové formě, druhé dal v souladu s jejím melodickým charakterem volnou formu písňovou a v rychlém závěru použil ronda.*“.⁷⁷

Obsazení orchestru:

Flauto piccolo, 2 Flauti, 2 Oboi, Clarinetto in Mi (Es), 2 Clarinetti in Si (Bé), Sassofono alto in Mi (Es), 2 Fagotti, 2 Corni in Fa (F), 2 Trombe in Si (B), 2 Cornetti, Trombone tenorre, Trombone basso, Timpani, Gran cassa, Piatti, Tamburo piccolo, Jazz, Pianoforte solo, Archi.

Koncert spojuje orchestr tzv. klasického typu zvuku a jazzový orchestr, což je patrné z obsazení. Rytmus tanga a další prvky argentinského stylu jsou zde jen v náznacích. Významnější tendencí je jazzový nádech všech částí koncertu, které jsou reakcí na tehdejší

⁷³ KOTEK, Josef. *Ježek, Jaroslav*. IN: MATZNER, Antonín – POLEDŇÁK, Ivan – WASSERBERGER, Igor a kol. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Část jmenná. Praha: Editio Supraphon, 1990, s. 242–244.

⁷⁴ DORŮŽKA, Lubomír. *Panoráma jazzu*. Praha: Mladá fronta, 1990.

⁷⁵ JEŽEK, Jaroslav. *Dopisy Jaroslava Ježka Míle Ledererové*. IN: POSPĚCHOVÁ, Hana (ed.). *Knižnice revue Opus musicum*, Brno 1998.

⁷⁶ JEŽEK, Jaroslav. *Concerto per pianoforte ed orchestra*. Partitura. Praha: Panton, 1961.

⁷⁷ HOLZKNECHT, Václav. Předmluva k partituře. IN: JEŽEK, Jaroslav. *Concerto per pianoforte ed orchestra*. Partitura. Praha: Panton, 1961, s. 6.

hudební události a novým stylem dvacátých let. Celková koncepce směřovala v té době k odvážnému kroku mladého skladatele, který se snažil prosazovat tehdy mladý a neznámý jazz na poli nejen písničkové a bandové, ale i ve formě klasického rozměru velkých hudebních forem.

2. věta – Tango

Již v úvodní části je patrná tzv. „orientální“ inspirace. Část je psána bez předznamenání, ve 2/4 taktu. Celkově oplývá ponurým, melancholickým charakterem. Sólový part tvoří jakousi odpověď k jednotlivým dechovým a smyčcovým sekcím. Vedoucí úlohu zde má saxofon, flétny, klarinety a jazzová sekce – rytmika. Na začátku zní charakteristický tečkovaný rytmus habanery, který hraje sekce Jazz⁷⁸ a později jej obohacuje o další šestnáctinové noty – př. a).



Netradiční je hned úvodní motiv, který hraje saxofon.⁷⁹ Je doplněn o úsečné ostinato smyčcových nástrojů, které hrají v nižší poloze. Nástup sólového piana ve stále stejném habanerovém stylu je doplněn o melodické odpovědi violoncell. Piano většinou hraje technicky náročné části v šestnáctinových, nebo dvaatřicetinových hodnotách, chromatiku, trioly a různé kadence i glissanda. V sólových částech se objevují četné chromatismy, disonance, střídání 2/4 a 3/4 taktu i vypsané kadence. Před číslem dvacet hraje piano původní habanerový rytmus, který celou tangovou část původně hrála sekce jazz. Tuto krátkou část skladatel označil jako *tango appassionato*. Můžeme říci, že až v tomto místě je prvním záchráněním, kdy se začíná část připodobňovat tangu argentinskému, a to ve smyslu pregnanční rytmiky.

Přesto, že Ježek má už v době kompozice koncertu zkušenosti s tangem v českém prostředí, je koncertní projekce úplně jiná. Od začátku 2. věty *Tango* je patrný zájem skladatele o atonální koncepci. Ostinátní basová figura je v pravé ruce klavírního partu tonálně komplikována dobově preferovanými atonálními souzvuky – př. b).

⁷⁸ V dnešním názvosloví bychom tento part označili jako perkuse.

⁷⁹ Partitura nemá čísla taktů. Orientujeme se pomocí číselných označení částí. Saxofon nastupuje v čísle čtrnáct a později, opět ve stejné tónině, v čísle osmnáct.

1) Basová figura klavíru



Těmi jsou kvintové a sekundové akordy v houslovém klíči – př. c). Připomínají podobné akordické sledy ve Stravinského Příběhu vojáka.

2) Kvintové a sekundové akordy



První klavírní sólo v Tangu Ježkova klavírního koncertu tedy zachovává jen tangově-habanerovou rytmickou ostinátní figuru. Akordika i melodika se záměrně odklání od běžného tanga z tehdejší taneční hudby. Melodika sopránu osciluje chromaticky okolo d3 – př. d). Harmonie tento melodický opakující se postup zahušťuje kvintovými a sekundovými trojzvuky, se kterými kontrastují kvintakordy a sextakordy – př. e).

3) Melodika sopránu



4) Kvintakordy a sextakordy



⁸⁰ JEŽEK, Jaroslav. *Concerto per pianoforte ed orchestra*. Takt 10 v čísle 14. Partitura. Praha: Panton, 1961, s. 66.

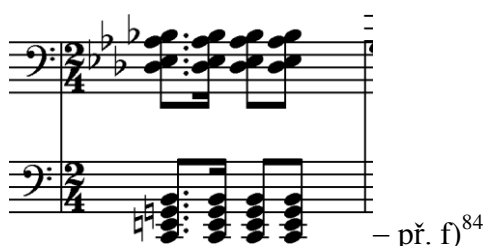
⁸¹ Takt 10 v čísle 14, tamtéž.

⁸² Takt 10–11 v čísle 14, tamtéž.

⁸³ Takt 11–12 v čísle 14, tamtéž.

Další klavírní sólo má zvukový charakter. Střídají se v něm témbrově založené plochy s rytmickými tangovými ostinaty. Není zde tedy žádná primární melodická linie. Témbrová plocha má bitonální charakter. Spojuje totiž výsek pentatoniky in cis se septakordeom tvrdě velkým c-e-g-h. Ukázka v přílohách – př. a). Bitonální charakter je zachován v celém sóle, dokonce v pasážích. V rytmických ostinatech je buď naznačen obrysově – intervalem. Ukázka v přílohách – př. b), nebo akordicky – tj. osmizvukem – př. f).

5) Akordické ostinato



– př. f)⁸⁴

Používání těchto bitonálních kombinací bylo zřejmě ovlivněno poválečným seznamováním se s tvorbou evropských avantgardistů – hlavně Igora Stravinského a dalších. I když spojení dvou tritonově od sebe vzdálených tónin se objevilo ve Stravinského baletu Petruška už před první světovou válkou v roce 1911 (C dur x Fis dur), pronikalo k nám hlavně po roce 1918. V tomto případě je vliv Stravinského evidentní. Ukázka v přílohách – př. c). V sekvencích, které mají charakter krátké kadence, se navíc objevuje kvartový trojzvuk uplatněný na delší ploše. Levá ruka připojuje navíc čtvrtou kvartu a mění tak kvartový trojzvuk na čtyřzvuk. Ukázka v přílohách – př. d). Spojení center As x Hes zde nepůsobí vysloveně bitonálně jako předtím. Sekundový poměr center vyznívá spíše jako nonový akord. Orchestrální blok tuto situaci doslovně opakuje a zesiluje. Ukázka v přílohách – př. e).

Vyvrcholením tanga je klavírní sólo *Tempo rubato, quasi una fantasia*. Před jeho nástupem je ppp blok orchestru a klavíru, který má dokonce předepsaný údaj pppp a upřesnění *misterio affetuoso*. Jedná se o jedenáctizvuk: e – ges – hes – ces – f – cis – dis – g – a – c – d. Tón e je zdvojen, není zastoupeno as. Ukázka v přílohách – př. f). *Tempo rubato* je virtuózní kadence, která částečně zachovává rytmus tanga, částečně zavádí tříosminový takt

⁸⁴ JEŽEK, Jaroslav. *Concerto per pianoforte ed orchestra*. Takt 1–3 v čísle 16. Partitura. Praha: Panton, 1961, s. 69.

Celá kadence má tyto části: *Tempo rubato quasi una fantasia* (3 takty), *Andantino* (11 taktů), *Poco allegro ironico quasi scherzando* (2 takty), *Tempo come sopra* (7 taktů a *senza regolare metro* – tj. vlastní kadence) a *Tango appassionato* (9 taktů). V *Tempo rubato quasi una fantasia* osciluje melodie v tangovém rytmu okolo centra a (gis – a – hes – as – g). *Andantino* kombinuje tangovou melodiku pravé ruky s běhy levé ruky v sextolách. Volná atonalita kombinačně využívá různé tónové výseče – rytmické diminuce na dvoučtvrtový a třiosminový takt přechází klesavou melodikou oktáv a akordických trojzvuků do úseku *Poco allegro ironico quasi scherzando*. Zde kombinuje kvintakordickou melodiku s šestnáctinovými běhy – jednoznačně vzestupnými. Následující *Tempo come sopra* augmentuje rytmicky tangový segment (pět osmin, sedm osmin). Přechod pasážovým segmentem zesíleným v levé ruce sekundovými trojzvuky vede až k virtuózní ploše dvaatřicetinových čtyřtónových skupin. Ukázka v přílohách – př. h). Tyto skupiny konfrontují rozklady kvintakordů s výseči pentachordů. Tonální vazba je uvolněna – bezprostředně po sobě jdoucí centra Fis, a moll, E, G, b moll, d moll a podobně.

Po tomto úseku nastupuje attacca část 3. *Allegro vivace*. Zde nesou vedoucí úlohu smyčce. Část je v celém taktu. Je hojně synkopována, tudíž působí odlehčeným tanečním dojmem jazzového charakteru. Celou část provází čtyřčtvrt'ový rytmus. Před číslem sedmadvacet nastupuje opět sólistický saxofon in Es společně s pianem. V tomto místě hraje piano charakteristické tangové akcenty. A to v rytmu 3–3–2. Obvykle bývají rozděleny v osminových hodnotách, ale Ježek je rozprostírá do dvoutaktového úryvku ve čtvrt'ových hodnotách s příslušnými charakteristickými akcenty – př. g).



34

Závěr

Analýza potvrdila, že Jaroslav Ježek považoval tango včleněné do klavírního koncertu za zcela artificiální skladbu. Rezignoval zřejmě vědomě na běžnou podobu tanečně koncipovaného tanga v českém prostředí. Šel cestou melodického obohacování flexemi, záměrnými bitonalismy a z tanečního tanga zachoval vlastně jen rytmické schéma.

Písňe Jaroslava Ježka pro Osvobozené divadlo

O Španělsku si zpívám a Kleopatra

Daleko více prvků argentinského tanga mají tanga, které složil Ježek pro divadelní představení Voskovce a Wericha v Osvobozeném divadle. Jako ukázky jsem vybrala písňe *O Španělsku si zpívám*⁸⁵ ze hry *Rub a líc* z roku 1936 a *Kleopatru* ze hry *Caesar*, kterou napsal Ježek o pět let dříve.⁸⁶

Obě písňe nahrál R. A. Dvorský a jeho *Melody Boys*. Píseň *O Španělsku si zpívám* nazpívaly sestry Allanovy, které byly předním vokálním triem čtyřicátých let. Tango je napsáno v tónině a moll a ve druhém dílu moduluje do A dur. Především v první části je charakteristický synkopovaný rytmus prvního motivu – př. a). Další motiv je přenášen sekundovými posuny směrem dolů – př. b). Podobnou rytmickou motivickou práci, která je pro argentinské tango obvyklá, nalezneme i v jedné z nejznámějších skladeb tanga nueva od Astora Piazzolly z roku 1974. Je jí *Libertango* – př. c).⁸⁷ Prvkem českého tanga je naopak jazzové cítění orchestru tzv. feeling. Ten je patrný ve swingování orchestru, především v sekci žesťových nástrojů. Dále pak banjovým doprovodem, který hraje ostinátní osminový rytmus.

⁸⁵ JEŽEK, Jaroslav. *O Španělsku si zpívám*. IN: *Život je jen náhoda*. Cheb: Music Cheb, 1993, s. 54.

⁸⁶ JEŽEK, Jaroslav. *Kleopatra*. IN: *Život je jen náhoda*. Cheb: Music Cheb, 1993, s. 36.

⁸⁷ PIAZZOLLA, Astor. *Libertango*. IN: *Libertango*. Čikirov, Perelozenie, Sostavlanie: Kampositor St. Petersburg, 2000 a 2002.

Ukázky: O Španělsku si zpívám

1) První motiv



2) Sekundové posuny



3) Libertango Astora Piazzolly



Tango *Kleopatra* je v tónině d moll. V dílu B moduluje do své stejnojmenné durové tóniny, stejně jako předchozí tango. Zde je zajímavé si povšimnout melodicky rozkládaných akordů – př. d). Na ty upozorňuji v poslední kapitole 5. 6. Melodie, jako na jednu z charakteristických melodií tanga, která plyne formou melodicky rozložených akordů. Nechybí zde ani tečkovaný rytmus – př. e).

⁸⁸ JEŽEK, Jaroslav. *O Španělsku si zpívám*. Takt 1–6. IN: *Život je jen náhoda*. Cheb: Music Cheb, 1993, s. 54.

⁸⁹ Takt 17–24, tamtéž.

⁹⁰ PIAZZOLLA, Astor. *Libertango*. Takt 1–2, 4–5, 6–7. IN: *Libertango*. Čikirov, Perelozenie, Sostavlanie: Kampositor St. Petersburg, 2000 a 2002.

Ukázky: Kleopatra

4) Rozkládané akordy



5) Tečkovaný rytmus



Shrnutí

Ježkovo *Concerto per pianoforte ed orchestra* v sobě propojuje především zvuk a styl tzv. sólování jazzového orchestru, který autor zasadil do zvuku klasického orchestru. Zajímavá je především netradiční instrumentace a taneční charakter jednotlivých částí. Ten je nastíněn jen krátce a velmi náznakově. Dominuje zde sólový klavír, který komunikuje s ostatními nástroji orchestru. Ostatní nástroje jsou užívány zpravidla po jednotlivých sekcích. Druhá věta nesoucí název *Tango* splňuje především rytmické charakteristické figury a akcentaci argentinského tanga. Tato stylizace tanga do formy umělé hudby přinesla po analytickém posouzení stručný závěr. Jaroslav Ježek, ačkoliv měl zkušenosti s taneční hudbou a písní, záměrně směřoval k atonalitě a ke flexibilní diatonické melodice. Symetrii tanga narušuje diminuovanými takty, zachovává jen důsledně rytmický obrys a inklinuje k bitonalitě. Kromě těchto bitonálních tendencí postřehneme náběhy k volné atonalitě. *Tango* jako II. část klavírního koncertu Jaroslava Ježka je zřejmou českou reakcí především na pojetí tanga u Stravinského. V podobné situaci byl v našem prostředí zejména Erwin Schulhoff a další. Více tangových prvků nesou bezpochyby Ježkovy písně v rytmu tanga, které psal pro *Osvobozené divadlo*. Už svojí jednoduchou formou, textovým obsahem a tanečním charakterem jsou k argentinskému tangu blíže. Jejich charakteristické prvky jsou uvedeny v ukázkách.

⁹¹ JEŽEK, Jaroslav. *Kleopatra*. Takt 1–4. IN: *Život je jen náhoda*. Cheb: Music Cheb, 1993, s. 36.

⁹² Takt 34–36, tamtéž.

3. 3. R. A. DVORSKÝ

Rudolf Antonín Dvorský se narodil roku 1899 ve Dvoře Králové. S rodinou se později přestěhoval do Prahy, kde také zemřel roku 1966. „*V Roce 1919 jsem byl zaměstnán jako redaktor nakladatelství Springer a současně jsem hrál a zpíval v Hašlerově kabaretu, odkud jsem odešel do Červené sedmy.*“⁹³ Roku 1925 založil *The Melody Makers*. Členové byli bubeník Little Billy, kterého po dvou letech vystřídal Fred Hartford. Ten stepoval, zpíval a hrál na banjo. Dále sem patřili houslista a tenorsaxofonista František Cink a altsaxofonista Jindřich Kocina. *The Melody Makers* odjeli roku 1929 hrát do Kodaně, kde zůstali tři měsíce. Po návratu se soubor rozpadl.

Dvorský tehdy založil nové uskupení *Melody Boys*, které se postupně světově proslavilo. Členové byli multiinstrumentalista Karel Vacek, který hrál na housle, violu, saxofon, trubku atd.; Bohumil Klemr, který hrál na housle, tenorsaxofon a klarinet; Jindřich Kocina na saxofon a klarinet a Ferry Riedl na bubny, kytaru i harmoniku. Orchestr zvládl v obsazení pěti lidí ovládat dvacet nástrojů.⁹⁴ Orchestr se stal rychle populární a vystupoval v *Chapeau Rouge*, později v tabarinu *Esprit*. Velké popularitě u nás i v zahraničí dosáhl orchestr díky záznamu zvuku na gramofonové desky, a to od roku 1929. „*Systematickou výrobu desek zahájila u nás firma Esta teprve na podzim roku 1929 a o půl roku později také Ultraphon.*“⁹⁵ Tím byla hudba dostupná posluchačům i z okolních evropských zemí. Třicátá léta byla dobou jazzu a osobností E. F. Buriana, Jaroslava Ježka a R. A. Dvorského. Orchestr s úspěchy cestoval po Evropě a u nás patřil k těm nejvyhlášenějším. Roku 1931 natočili s orchestrem největší hity – *Cikánku* Karla Vačka a později Frimlovu *Indiánskou píseň lásky*. Karel Vacek odešel ze souboru roku 1933 do orchestru Osvobozeného divadla. Dále však spolupracoval s R. A. Dvorským jako skladatel. Roku 1934 reprezentoval Československo na Mezinárodním kongresu jazzových hudebníků, který se konal v Londýně. Zde navázal mnohé kontakty. Ohledně tanga sám Dvorský uvedl, že se přátelil s argentinským tangovým skladatelem Juanem Llossasem. „*U nás se často hrálo jeho Tango bolero.*“⁹⁶ Roku 1936 také založil vlastní vydavatelství specializované na taneční hudbu. Stejného roku hrál s *Melody*

⁹³ KOTEK, Josef. *Kronika české synkopy I. 1903–1938*. Praha: Editio Supraphon, 1975, s. 44.

⁹⁴ Tamtéž, s. 115.

⁹⁵ Tamtéž, s. 127.

⁹⁶ Tamtéž, s. 127.

Boys v Indii a roku 1937 zvětšil orchestr na dvanáct, později na dvacet hudebníků. Největším uskupením byl orchestr o padesáti členech, který vystupoval v pražské Lucerně společně se smíšeným sborem a smyčcovou sekcí.

Události v roce 1938 měli pochopitelně vliv i na orchestr. Vrátil se sem Karel Vacek, protože bylo v této době zavřeno Osvobozené divadlo a zrušen Ježkův orchestr. *Melody Boys* hráli v Lucerně, na Barrandově a v lázních v Karlových Varech. Dvorský pracoval též jako nakladatel a angažoval harmonikáře Kamila Běhounka a pianistu Jiřího Traxlera. Ve svém vydavatelství, které vedl v letech 1936–1948, se zasloužil o vydání jednotlivých edicí hudby a textů Osvobozeného divadla, společně s Ježkovými skladbami. Typická Dvorského značka pro jeho nakladatelství specializované na jazzovou a swingovou hudbu je na následujícím obrázku.



Obr. 4)

97

Čtyřicátá léta byla vrcholící dobou swingu. I Dvorského orchestr se těšil této popularitě. Nicméně zdravotní stav Dvorského se postupně zhoršoval a naposledy vystoupil s orchestrem roku 1944. O rok později Dvorský rozpustil *Melody Boys* a léčil se v nemocnici s tuberkulózou. Po jeho dvouletém léčení přebíral opět své nakladatelství. Ovšem smrt jeho syna a následné znárodnění jeho nakladatelství v roce 1948 bylo těžkým obdobím. Byl vyloučen z Ochranného svazu autorského a musel začít pracovat, stejně jako když byl začínající mladík, v redakci Hudební matice. Roku 1950 pomýšlel na útěk do USA, ale plán se nezdařil. Akce se prozradila až o tři roky později a roku 1954 byl Dvorský odsouzen za pokus o velezradu a opuštění republiky nejdříve na pět, později na tři a půl roku. Ve vězení opět onemocněl plicní chorobou a zhoršil se jeho stav. Nakonec byl podmíněčně předčasně propuštěn a od roku 1956 mu byla na žádost prezidenta republiky obnovena činnost estrádní a povolena účast v Ochranném svazu autorském.

V šedesátých letech se Dvorský vrátil na koncertní pódia. Vystupoval s orchestrem Karla Kraugartnera a jako pianista a zpěvák na menších pódíích. Nikdy už nedosáhl své

⁹⁷ KOTEK, Josef. *Kronika české synkopy 2. 1939–1961*. Praha: Editio Supraphon, 1990, s. 47.

tehdejší slávy a uznání. Jako dědičku jeho majetku a autorských práv určil jeho společníci a opatrovnici po rozvodu Annu Johnovou. Ta mu též vedla domácnost a podporovala jej v těžkých dobách padesátých let. R. A. Dvorský zemřel roku 1966 v Praze.

Útlou monografii o R. A. Dvorském napsal Vladimír Bittner.⁹⁸ Dále jej a jeho hudební uskupení reflektuje obsáhlým způsobem Josef Kotek v *Encyklopedii jazzu a moderní populární hudby*⁹⁹ a *Kronice české synkopy 1. 1903–1938* z roku 1975 i v jejím druhém dílu z roku 1990.¹⁰⁰ Jeho osobnost měla velikost především československého charakteru. Ve světových odborných hudebních slovnících např. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* a *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)* není R. A. Dvorský uveden.

Shrnutí

Dnešními slovy superstar taneční orchestrální hudby R. A. Dvorský byl pianistou, zpěvákem, aranžérem, skladatelem, popularizátorem, hudebním podnikatelem a také vydavatelem. Ve třicátých letech se světově proslavil s kapelou *The Melody Makers*, později s *Melody Boys*. Jeho úpadek nastal v polovině čtyřicátých let, kdy byl těžce nemocen a bylo mu také znárodněno nakladatelství. Proto se pokusil o útěk z vlasti, ten se však nezdařil a byl prozrazen. Dvorský byl v roce 1954 odsouzen a vězněn. Na základě zdravotních důvodů byl předčasně propuštěn. Na počátku šedesátých let se opět vrátil na koncertní pódia, nicméně už nebylo možné dosáhnout své monumentální popularity z třicátých let. R. A. Dvorský zemřel v roce 1966.

⁹⁸ BITTNER, Vladimír. *R. A. Dvorský král české taneční hudby*. Praha: Editio Praga, 1998.

⁹⁹ KOTEK, Josef. *Dvorský, R. A.* IN: MATZNER, Antonín – POLEDŇÁK, Ivan – WASSERBERGER, Igor a kol. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Část jmenná. Praha: Editio Supraphon, 1990, s. 118–119.

¹⁰⁰ KOTEK, Josef. *Kronika české synkopy 1. 1903–1938*. Praha: Editio Supraphon, 1975. A KOTEK, Josef. *Kronika české synkopy 2. 1939–1961*. Praha: Editio Supraphon, 1990.

3. 4. KAREL VACEK

Trumpetista, trombonista, hudební skladatel, popularizátor jazzu, hudební aranžér a leader se narodil roku 1902 v Liberci a zemřel roku 1982 v Praze. Významně přispěl k popularizaci českého tanga v době třicátých až padesátých let dvacátého století. Od roku 1910 bydlel s rodiči v Praze. K hudbě ho vedl jeho otec, který byl truhlářem a pracoval v továrnách na hudební nástroje. V mládí hrál Karel Vacek v mnoha amatérských kapelách a pro svoje mnohostranné interpretační hudební schopnosti byl vyhledávaným hudebníkem. Roku 1919 složil přijímací zkoušky na konzervatoř, ale pro finanční tíseň rodičů se přihlásil jako dobrovolník do posádkové vojenské hudby ve Vršovicích. Ta byla o rok později převelena na Podkarpatskou Rus. Odtud se dostal s vojenskou kapelou do Terezína, kde setrval až do roku 1924, kdy z armády odešel. O rok později se přihlásil k cirkusu, který mu však nezaplatil honorář. Díky této zkušenosti se dostal do Paříže, kde poprvé uslyšel jazzovou hudbu. Po návratu do Prahy nastoupil jako trombonista do orchestru v Lucerně. Dále byl členem orchestru Harryho Hardena a roku 1929 se stal trumpetistou tanečního orchestru R. A. Dvorského a jeho *Melody Boys*. S tímto orchestrem hráli tehdejší pražské smetánce třicátých let. Vacek postupně začal skládat hudbu a „... jeho tango *Cikánka se* 1931 stalo největším dobovým hitem...“.¹⁰¹ Prodej desek s *Cikánkou* vyvedl z finančních potíží i gramofonovou firmu *Ultraphon*. Záhy se stal Vacek jedním z nejvíce úspěšných autorů taneční hudby u nás. Díky sporu s R. A. Dvorským odešel do Ježkova orchestru v Osvobozeném divadle, kde setrval tři roky. Bylo to od roku 1935 – až do zrušení souboru v roce 1938. Poté se skladatel vrátil zpět k *Melody Boys*, se kterými hráli mnohá koncertní turné se swingovými pořady a popularizovali tak jazzovou hudbu u nás. Vackovy skladby vydávalo i nakladatelství R. A. Dvorského, které je rychle šířilo k nedočkavým posluchačům. Roku 1942 založil Karel Vacek svůj vlastní orchestr. Díky válečné době však musel koncertní činnost ukončit. V následujících letech hrával především v kavárnách. Jeho posledním působištěm byla kavárna U Nováků, kde aktivně hrál až do roku 1954.

V padesátých a šedesátých letech pracoval jako konzultant různých amatérských orchestrů, byl členem Ochraného svazu autorského a skládal. V sedmdesátých letech dostal několik ocenění za svou činnost a dirigoval dechový orchestr. Zemřel na srdeční chorobu roku

¹⁰¹ DORŮŽKA, Lubomír. *Karel Vacek*. IN: MATZNER, Antonín–POLEDŇÁK, Ivan –WASSERBERGER, Igor a kol. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Část jmenná. Praha: Editio Supraphon, 1990, s. 575.

1982. O Karlovi Vackovi napsal monografii a další studie Lubomír Dorůžka.¹⁰² Šlágry Karla Vacka jsou čistě nonartificiální záležitost. Ve své době měly svůj význam a důležitost v rozvoji daného hudebního žánru. Z dnešního pohledu jsou konkrétně tanga *Cikánka* a *Nikdy se nevrátí pohádka mládí* záležitostmi hudebních pamětníků, jejichž lehkou hudební strukturu zvládnou zahrát i amatérské dechovky a šramly amatérské úrovně.

Cikánka

Největší tangový hit, který Karla Vacka proslavil jako skladatele šlágrů. České tango s textem o tábořišti, západu a dálích oslovilo mimo jiné i stovky veteránů z první světové války. Ale nejen pro svůj text, ale především díky dobře zapamatovatelné melodii se stala *Cikánka* hitem číslo jedna ve třicátých letech. V této době ji nemohl interpretovat nikdo méně známý a populární, než R. A. Dvorský a jeho *Melody Boys*. Důvodem popularity tohoto tanga mohly být i další vlivy např. obecná popularita akordeonu a akordeonových nástrojů u nás, ale i v ostatních zemích Evropy. Především v Itálii, kde se nástroje těšily velkému rozmachu a vývoji. Nástroje byly též cenově dostupné téměř pro všechny sociální vrstvy. Rytmika a styl tanga se obecně těšil stále velké popularitě.

Několik ukázek z *Cikánky* uvádím i v páté kapitole s názvem *Tango argentino versus tango evropské a české*. Zde formou krátkých ukázek demonstruji rozdíly v tangu. Po stránce rytmické splňuje píseň nároky evropského tanga. Jedná se o dobový šlágr, který byl hitem a vydělal peníze, ale jeho hudební struktura není nijak inovativní. Několik rysů evropského typu tanga je například legatování not do dalšího taktu - př. a), kde si můžeme všimnout i rytmického členění na poslední době. Typická je i tečkovaná osmina na první době taktu, následné vázání a rovné osminy ve druhém taktu – př. b).

¹⁰² DORŮŽKA, Lubomír. *Karel Vacek*. Praha: Editio Supraphon, 1979. A DORŮŽKA, Lubomír. *Panoráma jazzu*. Praha: Mladá fronta, 1990.

Ukázky

1) Legatování druhé čtvrtky ve 2/4 taktu a rychlé notové hodnoty na konci taktu



2) Tečkování rytmu na první době v taktu



Nikdy se nevrátí pohádka mládí

Další a řekněme druhým nejpopulárnějším tangu Karla Vacka je tango *Nikdy se nevrátí pohádka mládí*. Je psáno v písňové formě jasné struktury. Těžiště písně je refrén, jehož text čerpá z názvu písň. Píseň je psána v celém taktu a je zde uplatněn jasný rytmický doprovod ve čtyřech čtvrt'ových hodnotách, který je typický pro česká tanga – př. c). Může být doplněn o rytmické obměny – př. d). Melodická linka sloky i refrénu je v prvních čtyřech taktech v rozsahu kvinty – př. e) a př. f). Ve druhé části se posouvá o oktávu výš, ale opět v rozsahu a1 – c2. Textová složka je nostalgickou výpovědí o ztraceném mládí. U nás zůstalo tango v povědomí především na repertoáru dechovek.

¹⁰³ VACEK, Karel. *Cikánka*. Takt 2–3 z hesla MATZNER, Antonín. *Tango*. IN: MATZNER, Antonín–POLEDŇÁK, Ivan–WASSERBERGER, Igor a kol. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Část věcná. Praha: Editio Supraphon, 1980, s. 350.

¹⁰⁴ Takt 6–7, tamtéž.

Ukázky

1) Rytmické schéma čtyřčtvrtěového doprovodu



2) Obměny rytmičského schématu



3) Melodická linka sloky



4) Melodická linka refrénu



Shrnutí

Skladby Karla Vacka si ve své době získaly velkou oblibu a prorazily i v zahraničí. Jejich úspěch podnítilo více vlivů, ale nesmíme opomenout základní hitové prvky jako je dobře zapamatovatelná melodie a chytlavý text, který Vacek uměl napsat. Jeho tango písně jsou naprosto typickým příkladem českého typu tanga po stránce stylistické, rytmičské i instrumentační. Zůstaly známé až do dnešní doby, ovšem jako záchvěv starých časů především na repertoáru dechovek. Školitel mě upozornil na fakt, že při natáčení dokumentárního filmu BBC a ČT o Janáčkově *Zápisníku zmizelého* zjistili angličtí scénáristé, že v první fázi 1. světové války byla velká obliba vojenských pohlednic s „cikánskou“ tematikou rychlého cestování a že to bylo také jednou z příčin tak velkého úspěchu právě tohoto tanga u veteránů a účastníků války.

¹⁰⁵ VACEK, Karel. *Nikdy se nevrátí pohádka mládí*. Takt 1–2. IN: *České a slovenské hity 2*. Cheb: G+W spol., 2000, s. 10.

¹⁰⁶ Takt 13–16, tamtéž.

4. AVANTGARDA A TANGO

Podobně jako se vlivy argentinského tanga dostaly do divadelní, scénické, taneční a populární hudby na území Československa, tak se odráží určitým způsobem i v umělé hudbě evropských skladatelů této epochy.

Jako představitele české hudby a současně i avantgardy jsem zařadila skladatele Bohuslava Martinů a Erwina Schulhoffa. Oba skladatelé tango reflektovali v klavírních cyklech, ve kterých není tango samostatným prvkem. Hlavní tematické propojení zde tvoří jazz, klavír a jazzové období obou zmíněných skladatelů. Dále uvádím dva autory, kteří tango reflektovali ve scénických představeních, a to konkrétně v baletu. Zde je jasná spojitost s tangem, jako tanečním stylem, a také s celkovou popularitou moderních tanců dvacátých let. Dalšími možnostmi uvedení tanga mohla být celková změna přístupu skladatelů k baletu, jeho řekněme zjednodušení, zrušení tzv. klasického typu baletních představení a v případě francouzského skladatele Dariusse Milhauda snaha o přehnanou jednoduchost, provokativnost a grotesku. Posledním zmíněným je Igor Stravinskij a jeho balet *L'Histoire du soldat*, ve kterém je tango jednou z jeho krátkých částí.

4. 1. BOHUSLAV MARTINŮ A TANGO

O tomto světově proslulém skladateli, který se narodil v Poličce roku 1890, již vzniklo mnoho knih a studií. Několik českých monografií o skladateli vzniklo v šedesátých a sedmdesátých letech.¹⁰⁷ Můžeme říci, že Bohuslav Martinů je u nás dobře reflektovaný, jak po teoretické stránce, tak po stránce hudební. Jeho díla jsou neustále na repertoárech českých divadel, orchestrů a předních interpretů klasické hudby. V jeho rodném městě otevřelo *Centrum Bohuslava Martinů* novou stálou expozici o skladatelově životě. Tu vytvořil Jaroslav Mihule. Expozice vystavuje od roku 2009 a navazuje tak na původní výstavy ze třicátých a osmdesátých let. Její součástí je archiv, ve kterém je asi dvě stě padesát skladatelových rukopisů a další archiválie týkající se jeho života. Bohuslav Martinů je uveden v *Encyklopedii jazzu a moderní populární hudby* i v *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Grove 2001), ale není uveden ve slovníku *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG).¹⁰⁸ Sborovým dílem skladatele se zabýval Zdeněk Zouhar¹⁰⁹ a bibliografický katalog sepsala Blanka Červinková.¹¹⁰ Významným badatelem o Bohuslavovi Martinů je Jaroslav Mihule, který se společně s kolektivem muzikologů zasloužil o založení *Společnosti Bohuslava Martinů* (SBM) roku 1977. Společnosti jsou i ve Švýcarsku *Schweizerische Martinu Gesellschaft* a Japonsku *Bohuslav Martinů Society Japan*. U nás vydává společnost dvakrát ročně *Zprávy*, které informují veřejnost o provedených skladbách autora za poslední období. Další důležitou společností propagující skladatele je *Institut Bohuslava Martinů*, který byl založen roku 1995. Jeho hlavní náplní je souborné vydávání skladatelových děl. Od

¹⁰⁷ ŠAFRÁNEK, Miloš. *Bohuslav Martinů: Život a dílo*. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1961.

MIHULE, Jaroslav. *Bohuslav Martinů: Profil života a díla*. Praha: Supraphon, 1974.

PEČMAN, Rudolf. *Bohuslav Martinů*. Brno: Koncertní oddělení PKO, 1979.

HEJZAR, Tomáš. *Bohuslav Martinů*. Praha: Horizont, 1989.

¹⁰⁸ SMACZNY, Jan. *Martinů, Bohuslav*. IN: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Oxford University Press, Second Edition, Volume 15, Liturgy to Martinů, 2001, s. 940–945.

POLEDŇÁK, Ivan – BEK, Josef. *Martinů, Bohuslav*. IN: MATZNER, Antonín – POLEDŇÁK, Ivan – WASSERBERGER, Igor a kol. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Část jmenná. Praha: Editio Supraphon, 1990, s. 344–345.

¹⁰⁹ ZOUHAR, Zdeněk. *Sborové dílo Bohuslava Martinů*. Praha: Academia, 2001.

¹¹⁰ ČERVINKOVÁ, Blanka. *Bohuslav Martinů (8. 12. 1890–28. 8. 1959)*. Praha: Panton, 1990.

stejného roku je každoročně pořádán *Martinů Fest* v Poličce a *Festival Bohuslava Martinů* v Praze, jehož součástí je i interpretační soutěž.

O životě skladatele se nejvíce dozvíme z monografických knih. Uvedu jen několik zmínek o jeho působení. Pro skladatelův osobní i umělecký život byl inspirativní pobyt v Paříži, kam odjel po neúspěšném studiu na pražské konzervatoři. Zde se usadil a žil téměř dvacet let po tom, co byl nucen uprchnout před nacismem roku 1941. Společně s jeho manželkou Charlotte odjeli do Ameriky, kde Martinů působil jako skladatel a profesor skladby. Charlotte je též autorkou knihy *Můj život s Bohuslavem Martinů*.¹¹¹ Setrvali zde až do roku 1953, kdy se vrátili zpět do Evropy. Martinů žil v Římě, kde pracoval pro *American Academy* jako skladatel, částečně i vyučoval. Později se přestěhoval do Švýcarska, kde byl v kontaktu s manželi Sacherovými, kteří žili na Schönbergu. Martinů zemřel roku 1959 v Liestalů na rakovinu žaludku.

Jeho hudební styl je ovlivněn více proudy. Na počátku své tvorby skládal Martinů v českém stylu navazujícím na odkaz autorů, jako byl Smetana a další. Po příjezdu do Paříže byl ovlivněn jazzem, impresionismem, později symbolismem a dalšími proudy. Je autorem skladeb komorních, koncertů, ale i oper a symfonií, baletů a kantát. Jejich výčet je možné sledovat v katalogu skladeb Martinů online.¹¹²

Tango se v jeho tvorbě vyskytlo především v jazzovém období dvacátých let. Tehdy žil v Paříži, která byla kolébkou a centrem argentinského tanga rozšiřujícího se do dalších evropských měst. Jako reprezentativní ukázkou jsem vybrala skladbu *Film en miniature*.

Film en miniature

Jedná se o krátký klavírní cyklus o šesti částech z roku 1925, který byl prvně publikován až roku 1929. Jednotlivé části mají taneční a divertimentní charakter. Patří sem: *I. Tango*, *II. Scherzo*, *III. Ukolébavka*, *IV. Valse*, *V. Chanson* a *VI. Carillon*. Celý cyklus je krátký a trvá asi patnáct minut.

I. Tango

První část cyklu je na dvě stránky klavírního partu. Je v tónině D dur s jasným formálním členěním malé písňové formy s úvodním dílem a, který se vrací na konci tanga. Forma je tedy a b a. Rytmické označení skladby je *Tempo di Tango*. Takt je ve 4/8 taktu a

¹¹¹ MARTINŮ, Charlotte. *Můj život s Bohuslavem Martinů*. Praha: Supraphon, 1978.

¹¹² www.katalog.martinu.cz

dynamika začíná středně silně (mf), s četnými crescendy a decrescendy uprostřed každého taktu. Ty vytváří dynamické vzruchy, které tvoří napětí. Skladba má nádech stylu španělské melodiky. Zvukově, především v chromatických posunech, připomíná některé části z jeho dalších klavírních skladeb. Například skladbu *Kolombína tančí* z cyklu *Loutky*, které Martinů napsal již v předchozích letech. Basová linka v levé ruce drží celou skladbu ostinátní habanerový rytmus – př. a), který se půltónově chromaticky posunuje – př. b). Většinou se však drží tonálního centra, tedy not d – a – fis. Pravá ruka plyne krokem, nebo terciovými intervaly – př. c). Neustále však osciluje okolo not f a fis. V taktu 17 nastupuje *Poco meno*. Zde jsou zajímavé posuny šestnáctinek, které tvoří paralelní mollové, durové a zmenšené kvintakordy – př. d). V taktu 26 nastupuje *Tempo I.* ve vzrušené dynamice (*poco cresc.* až *forte*), které uvádí opět D dur akord kombinovaný s H dur akordem přednášeným habanerovým rytmem v basu. Tento devítitaktový úsek je vrcholem skladby. V taktu 35 se objevuje v horním hlase malá tercie dis – fis, tento interval pokračuje terciovými dvoutaktovými sekundovými posuny. Následně je přeložen v interval sexty (fis – dis). Výrazovým značením *espress. dolce* v taktu 44 se skladatel dostává do akordu es moll, který nastupuje čtyři takty před zazněním tóniky. Zde je tedy postup z malé tercie es-ges na velkou tercii d-fis. Díl a se vrací až v taktu 52. Celá skladba končí posuny kvintakordů v úseku *Poco meno*, po kterém následuje D dur akord rozložen v oktávách od d¹, d² až po d³ v sopránu a D₁ v basu.

Ukázky

1) Habanerový rytmus v basu



2) Půltónové posuny



¹¹³ MARTINŮ, Bohuslav. *Film En Miniature. I. Tango*. Takt 1. [online] 2012 [8. října 2012]. Dostupné z <[http://conquest.imsip.info/files/imglnks/usimg/f/f0/IMSLP36218-PMLP80844-](http://conquest.imsip.info/files/imglnks/usimg/f/f0/IMSLP36218-PMLP80844-Martinu_Film_en_Miniature_piano_.pdf)

[Martinu_Film_en_Miniature_piano_.pdf](http://conquest.imsip.info/files/imglnks/usimg/f/f0/IMSLP36218-PMLP80844-Martinu_Film_en_Miniature_piano_.pdf)>.

¹¹⁴ Takt 10–11, tamtéž.

3) Sekundové a terciové intervaly úvodního tématu



4) Paralelní kvintakordy



Shrnutí

Bohuslav Martinů psal klavírní cyklus *Film en miniature* v jazzovém období dvacátých let. V té době žil skladatel v Paříži, která byla kolébkou argentinského tanga pro ostatní evropské země. Zřejmě proto použil v této skladbě tolik prvků, které jsou argentinskému tangu vlastní. Skladbu *Film en miniature* napsal autor v divertimentním stylu. Tangové prvky zde vložil do klavírního cyklu klasického formálního členění s tanečním charakterem jednotlivých vět. Podobným způsobem pracovali i další skladatelé evropské avantgardy.

¹¹⁵ MARTINŮ, Bohuslav. *Film En Miniature. I. Tango*. Takt 2–4. [online] 2012 [8. října 2012]. Dostupné z <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f0/IMSLP36218-PMLP80844-Martinu_Film_en_Miniature_piano_.pdf>.

¹¹⁶ Takt 17, tamtéž.

4. 2. ERWIN SCHULHOFF

Německo-židovský skladatel a pianista se narodil v Praze roku 1894 a zemřel ve Wülzburgu roku 1942. Erwin Schulhoff pocházel z rodiny bohatého obchodníka. Studoval na pražské, lipské, vídeňské i kolínské konzervatoři. Díky světovým událostem musel narukovat do první světové války, ze které se vrátil za rodinou do Německa. Roku 1923 odjel do Prahy a prožil zde zřejmě nejúspěšnější období svého života. Jeho skladby, které psal již od roku 1919, se hrály u nás i v zahraničí. Byly inspirovány především stylem jazzové a taneční hudby. Schulhoff byl vyhledávaným pianistou a v letech 1929–1932 vyučoval na pražské konzervatoři. Společně s Oldřichem Letfusem založili *Jazzové klavírní duo*, se kterým vystupovali v pravidelných rozhlasových jazzových relacích od prosince roku 1930. Jejich postup práce byl takový, že hráli ze stejného notového zápisu a improvizovali. Jejich rozhlasový pořad měl dobré ohlasy, a proto se v něm snažili pokračovat. Na jejich repertoáru byla především hudba československých autorů, kteří obvykle nebyli nijak známí. Snažili se tak pozvednout úroveň českého jazzu a o jeho popularizaci širšímu okruhu veřejnosti. S nástupem druhé světové války začalo pro Erwina Schulhoffa těžké existenční období. Díky svému původu se rozhodl se k získání občanství v SSSR, nicméně mu útok Hitlera na Sovětský svaz zabránil v emigraci, kterou odkládal příliš dlouho. Společně se svojí rodinou byl roku 1941 deportován do zajateckého tábora ve Wülzburgu, kde zemřel na následky tuberkulózy.

Jeho život i skladatelskou činnost reflektuje především Josef Bek, který napsal o skladateli monografickou knihu s názvem *Erwin Schulhoff: Leben und Werk*¹¹⁷ z roku 1994 a vytvořil též hesla do *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.¹¹⁸ Autorem hesla do *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* je Michal Kube a do *Českého hudebního slovníku*

¹¹⁷ BEK, Josef. *Erwin Schulhoff: Leben und Werk*. Hamburg: Bockel, 1994, 268 s.

¹¹⁸ BEK, Josef. *Schulhoff, Erwin*. IN: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Oxford University Press, Second Edition, Volume 22, Russian Federation, II. to Scotland, 2001, s. 737–740.

osob a institucí sepsal heslo Gracian Černušák.¹¹⁹

Erwin Schulhoff byl ovlivněn protichůdnými hudebními styly. Žádný z nich však nezavrhoval. Byl v kontaktu se členy druhé vídeňské školy, jeho tvorbu ovlivnil i dadaismus a ve velké míře jazz a taneční hudba. Tu psal především ve dvacátých letech. „*Psát taneční hudbu je speciální dovedností, jež předpokládá zdravý cit pro sudý nebo lichý rytmus... Co se odehrává uvnitř těchto hranic je ... oním lehkým citem a k tomu náležející lehkou rukou.*“¹²⁰ Mezi další skladby, které jsou ovlivněny jazzem i rytmem tanga jsou například *Partita for piano* z roku 1922, která vyšla až o tři roky později a byla věnována Arthurovi Blissovi. Dále jsou to následující skladby *Suite dansante en jazz*, kde je *Tango* čtvrtou částí ze šesti dílů. Ve skladbě *Five Pieces for String Quartet* se objevuje tango milonga, stejně tak najdeme tango i v opeře *Plameny*. Tango najdeme i v cyklu *Esquisses de jazz* (*I. Rag, II. Boston, III. Tango, IV. Blues, V. Charleston a VI. Black Bottom*) z roku 1927, které bylo poprvé vydáno až roku 1928 a věnováno Jimmymu Clarkovi. Jednou z jeho posledních skladeb jazzového období je jazzové oratorium *H. M. S. Royal Oak* z roku 1930, které dle textu Otta Rombacha přeložil do češtiny Karel Balling.¹²¹ Obsahuje *Tango – interludim*, které nastupuje po sopránovém sólu o bílém mráčku nad vodou. Následuje vstup recitátora a další část *Tango of the Soul*.¹²² Můžeme tedy říci, že Erwin Schulhoff uplatňoval tango ve svých jazzových a tanečních cyklech i ve skladbách větších rozměrů, například v oratoriu. Z evropských avantgardních skladatelů reflektuje tango v největším počtu skladeb.

¹¹⁹ KUBE, Michael. *Schulhoff, Erwin*. FINSCHER, Ludwig (ed.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG). Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Personteil 15. Schoo–Stran, Kassel: Bärenreiter, 2005, s. 222–226. A ČERNUŠÁK, Gracian. *Schulhoff Erwin*. IN: Černušák, Gracian – Štědroň, Bohumír – Nováček, Zdenko. *Československý hudební slovník osob a institucí*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 2. svazek M–Ž, 1965, s. 497–498.

¹²⁰ KOTEK, Josef. *Kronika české synkopy 1. 1903–1938*. Praha: Editio Supraphon, 1975, s. 81.

¹²¹ „...vysíláno Československým rozhlasem dne 12. Února 1935. Pod taktovkou Viléma Tauského účinkoval orchestr a smíšený sbor brněnského ohlasu, vypravěčem byl F. Kožík. K provedení oratoria v německém originálu došlo ještě před nástupem nacistů k moci: 1931 ve frankfurtském rozhlase, 1932 scénicky ve Wroclawi.“ Tamtéž, s. 83.

¹²² Tamtéž, s. 144–145.

5 études de jazz

Dílem obsahující tangové prvky je i cyklus jazzových etud *5 études de jazz* pro sólový klavír z roku 1927. Jednotlivé části jsou následující: *I. Charleston*, *II. Blues*, *III. Chanson*, *IV. Tango* a *V. Toccata sur le Shimmy "Kitten on the Keys"*. Každá z jednotlivých částí je věnována jiné osobnosti. *I. Charleston* byl pro Zeze Confreye, *II. Blues* bylo věnováno Paulovi Whitemannovi a *III. Chanson* byl věnován Robertovi Stolzovi. Část *IV. Tango*, které se dále věnuji, byla dedikována Eduardovi Künneckovi. Poslední z částí *V. Toccata sur le Shimmy "Kitten on the Keys"* s tempovým označením *Con brio* byla věnována Alfredovi Bareselovi. Celá partitura má dvacet sedm stran.

IV. Tango

Je psáno ve 4/4 taktu bez předznamenání. Tempo není příliš rychlé, čtvrtka má metronomické označení osmdesát čtyři. Její rozsah není příliš dlouhý, pouze jedenatřicet taktů. Skladba začíná v pianissimu a stejně tak i končí. V jejím průběhu se objevují dynamické vzruchy až po forte a především rytmické zdobení a drobné notové hodnoty v partituře basu i sopránu (trioly, kvintoly, terdecimoly apod.). Dále je charakteristickým tangovým prvkem habanerový rytmus v basu. Ten je doplněn o triolový, případně čtyřiašedesátinový pohyb namísto druhé osminy 4/4 taktu v dynamice pp s označením *sempre ben ritmico*, dále *piano dolce* – př. a). Nalezneme zde i střídání rytmických šestnáctinových a osminových hodnot, především se zachováním synkopy na první době – př. b). Časté jsou i dvaatřicetinové běhy, obvykle vzestupného charakteru, na poslední době v taktu. Ty postupují sekundově, nebo krokem. V taktu 6 se objevuje další basová figura, která se pět krát opakuje a posunuje úvodní basovou figuru not (A – e – c¹ ...) o sextu dolů (CIS – gis – cis¹ ...). Uplatňuje se zde i sekundové klesání, nebo stoupání harmonie i melodie a kvintovo-kvartové postupy sopránových hlasů. To je zjevné od taktu 10 – př. c). Konečně je zde uplatněn i charakteristický tangový rytmický pohyb šestnáctina, osmina, šestnáctina – př. d). Celkově působí část delikátním dojmem ve slabé dynamice, která začíná i končí v pp. Tangem se autor inspiroval velmi okrajově.

Ukázky

1) Habanerový rytmus v basu



2) Zachování synkopy na první době



3) Kvintově-kvartové postupy sopránových hlasů



4) Schéma rytmického pohybu sousedních hodnot



¹²³ SCHULHOFF, Erwin. *5 études je jazz. Piano solo. IV. Tango*. Takt 1. Austria: Universal Edition UE 8954-58, 1927.

¹²⁴ SCHULHOFF, Erwin. *5 études je jazz. Piano solo. IV. Tango*. Takt 4. Austria: Universal Edition UE 8954-58, 1927.

¹²⁵ Takt 10, pouze dva horní hlasy, tamtéž.

¹²⁶ Takt 10, pouze rytmická schémata hlasů, tamtéž.

Shrnutí

Můžeme říci, že *Tango* z cyklu *5 études de jazz* nese charakteristické rysy argentinského tanga především po stránce rytmické, tak i v používání chromatismů, zhuštěných harmonií a kvart-kvintových postupů. Zcela jistě bylo tedy inspirováno argentinským typem tanga. Celkově působí klidným dojmem a je postaveno jako kontrastní část k dalším větám z cyklu. Skladatel se tangem inspiroval pouze okrajově a nechal tak více vyniknout svoji uměleckou fantazii a skladebný styl.

Zajímavé je, že oba zástupci české avantgardy si vybrali klavír jako nástroj, který interpretuje tango. Zde je samozřejmě více vlivů, proč tomu tak bylo. Nicméně je to jasný doklad toho, že akordeon, jako český zástupce bandoneonu na který se tango interpretovalo, neměl ve dvacátých letech minulého století své uznání v oblasti nonartificiální hudby. Uplatňoval se pouze v hudbě taneční, případně jazzové a v dalších typech populární hudby. Akordeonový zvuk byl tedy v skladebném kontextu naší oblasti naprosto ignorován a byl nahrazen klavírem a dalšími dechovými a strunnými nástroji.

4. 3. DARIUS MILHAUD

Francouzský skladatel se narodil v Provence na jihu Francie roku 1892 a zemřel v Ženevě roku 1974. Můžeme jej označit za jednoho ze členů Pařížské šestky. K hudbě ho vedl jeho otec, který byl amatérským pianistou. Jeho matka byla zpěvačkou. Od doby studií na pařížské konzervatoři (1909) žil Darius Milhaud v Paříži, a to až do roku 1940. Zde se také seznámil se spisovatelem a se svým pozdějším spolupracovníkem Paulem Claudelem, který se stal i jeho přítelem. Mezi léty 1917–1918 mu umožnil stát se jeho sekterářem a kulturním atašé v brazilském Rio de Janeiru.

Darius Milhaud byl ovlivněn polytonalitou a jazzem, se kterým se seznámil nejdříve v Londýně. O dva roky později, roku 1922, slyšel „pravý jazz“ přímo v Harlemu. Milhaud také používal chromatismy a v jeho hudbě se objevují i vlivy brazilské lidové hudby. Kontrapunktický styl používal především v období studia na konzervatoři. V této době psal opery i komorní hudbu. V duchu stylu pařížské šestky napsal například i balet *Le Boeuf sur le Toit*, kterému se budu věnovat v následné ukázce.

Ve třicátých letech se Milhaud věnoval filmové a scénické hudbě. Po roce 1940 byl, díky svému židovskému původu, nucen emigrovat před nacismem do Spojených států amerických. Byla to doba, kdy se věnoval především symfonické hudbě. Po válce se vrátil zpět do Francie, kde vyučoval na pařížské konzervatoři až do sedmdesátých let. Padesátá léta byla pro Dariuse Milhauda uměleckým návratem ke kontrapunktu, který využíval především v komorní hudbě. Jednalo se o smyčcové kvartety, sextety a další skladby. Věnoval se ale i vokální hudbě. U Dariuse Milhauda studovalo mnoho amerických i francouzských osobností. Mezi ně patřil například i americký jazzový pianista a skladatel Dave Brubeck, skladatel Philip Glass, nebo Iannis Xenakis.

Dariuse Milhauda reflektuje ve slovníkovém hesle *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Grove 2001) Jeremy Drake.¹²⁷ Monografickou knihu o Milhaudovi, která vyšla v roce 1988, napsal Paul Collaer.

¹²⁷ DRAKE, Jeremy. *Milhaud, Darius*. IN: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Oxford University Press, Second Edition, Volume 16, Martín y Coll to Monn, 2001, s. 674–683.

Le Boeuf sur le Toit

Tento balet byl pojmenován dle pařížského kabaretu, který byl založen v roce 1921 Louisem Moysésem. Tento kabaret byl ve dvacátých letech oblíbeným podnikem, který navštěvovala pařížská avantgarda. Scénář k baletu *Le Boeuf sur le Toit* vytvořil Jean Cocteau. Můžeme říci, že skladba byla inspirována brazilskou hudbou, je naprostým opakem velkého stylu klasických baletů. Hudba obsahuje taneční i jazzové vlivy. Je průzračná, často pohybující se v tónině C dur a navozuje kabaretní styl. Významnou úlohu zde má smyčcová sekce hrající úvodní téma, které je obohaceno a zesilováno dechovou sekcí žesťových a dřevěných nástrojů. Scéna baletu se odehrává v baru, jehož návštěvníci jsou bookmaker, boxer, policista, několik žen a další postavy. Celkově působí choreografie jistým cirkusovým stylem a obsahuje artistická vystoupení jednotlivých postav. Prvními aktéry byli totiž představitelé cirkusu *Medrano*. Ten byl známý v Paříži po první světové válce díky bratrům Fratelliniovým, kteří pocházeli ze slavné italské cirkusové rodiny.

Le tango des fratellini

V krátkých ukázkách jsem čerpala z krátkých ukázek klavírní transkripce od Huberta Moutona. *Le tango des fratellini* je v tónině C dur, ve 2/4 taktu. Je psáno v písňové formě typu a, b, a. Úvodní synkopované téma je veselé a má být hráno živě – animé. V prvním taktu hrají obě ruce v unisonu – př. a). Čtyřtaktový motiv se následně opakuje v houslovém klíči. Nastupuje další melodický motiv klesajícího charakteru v synkopovaném habanerovém rytmu – př. b). Důležitým prvkem je následující dvoutaktový motiv, který prochází celou skladbou vždy od stejného tónu f – a to v různých oktávách. Je jakousi jednotící ideou tanga a je k němu postaven i předchozí motiv. Ten nastupuje fugovou formou a následně dochází k prolínání jednotlivých hlasů – př. c). Tango se po dílu b vrací k úvodnímu motivu, který je psán ve stejné tónině. Na konci je skladba v diminuendo. Končí v piano pianissimu a v předposledním taktu partitury zní tón b. Posledním akordem tanga je akord B dur v dynamice fortissimo – př. d).

Ukázky

1) Úvodní téma



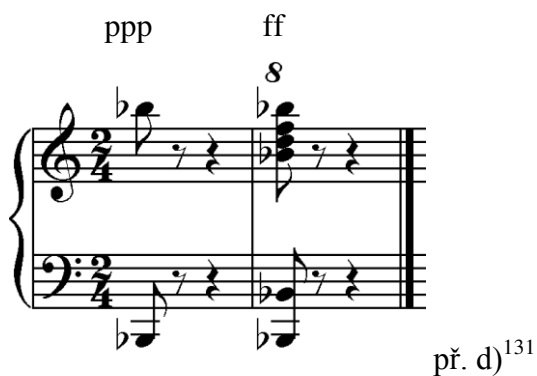
2) Klesající melodická linka



3) Jednotící půltónový motiv



4) Závěrečný B dur akord s dynamikou



¹²⁸ MILHAUD, Darius. *Le boeuf sur le toit. Le tango des fratellini*. Takt 1. [online] 2012 [29. září 2012]. Dostupné z <[http://imslp.org/wiki/Le_b%C5%93uf_sur_le_toit,_Op.58_\(Milhaud,_Darius\)](http://imslp.org/wiki/Le_b%C5%93uf_sur_le_toit,_Op.58_(Milhaud,_Darius))>.

¹²⁹ Takt 9, tamtéž.

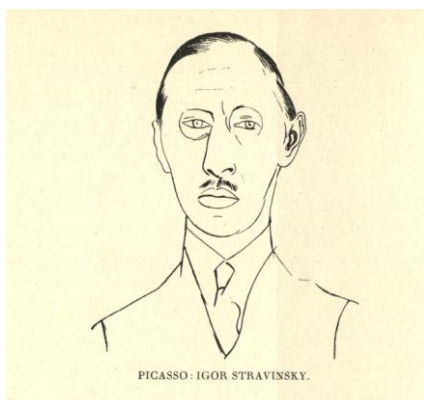
¹³⁰ Takt 15–16, tamtéž.

¹³¹ Takt 79–80, tamtéž.

Shrnutí

Le tango des fratellini Dariuse Milhauda z baletu *Le Boeuf sur le Toit* působí celkově hravým a veselým dojmem. Stylově je skladba přiřaditelná k tangu evropskému a s argentinským tangem má společné jen habanerové rytmy. Ty jsou však interpretovány spíše jazzovým cítěním a podřazeny synkopovanému akcentovanému jazzovému stylu, který je vlastní tangu evropskému. Rozdílná dynamika na posledních taktech je převzatá z tzv. starých argentinských tang, která se hrála ve dvacátých letech. U nich však bývá použita obvykle v opačném pořadí, to je ff – ppp.

4. 4. IGOR STRAVINSKIJ



Obr. 4)¹³²

Světově známého skladatele Igora Stravinského netřeba představovat. Původem ruský skladatel se narodil roku 1882 v Petrohradě a zemřel roku 1971 v New Yorku. Patřil k předním skladatelům dvacátého století. Ruskou instrumentační školou byl ovlivněn při svém pobytu v Paříži. Zde psal své první balety ve spolupráci s ruským impresáři Sergejem Ďagilevem. K nejznámějším z nich patřily balety: Pták ohnivák, Petruška a Svěcení jara. Ve dvacátých letech byl inspirován jazzem, později neoklasicismem. V roce 1939 byl nucen odejít do Spojených států amerických, kde žil nejdříve v New Yorku, později se usadil v Kalifornii. Ve čtyřicátých letech začal spolupracovat s dirigentem Robertem Craftem, který se stal jeho společníkem na pracovních cestách. Během jejich spolupráce vzniklo o skladateli několik knih.¹³³ V padesátých letech se Stravinskij inspiroval serialismem a dodekafonií. Již za svého života byl velmi slavný a bohatý. Od šedesátých let se věnoval nahrávání svých skladeb a jejich uvádění téměř po celém světě.

Díky Stravinského popularitě bylo o skladateli napsáno mnoho knih, studií i slovníkových hesel. Je velmi obsáhle reflektován v předních hudebních slovnících - například v *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*, kde je autorem hesla Volker Scherliess a v *The New Grove Dictionary of Music and Musicians (Grove 2001)*, kam sepsal rozsáhlé heslo

¹³² Igor Stravinsky. IN: BURIAN, Emil František. *Jazz*. Praha: O. Štorch–Marien, 1928. s. 86.

¹³³ CRAFT, Robert. *Igor Stravinskij: Deník ze společných cest*. Praha: Supraphon, 1968.

STRAVINSKIJ, Igor – CRAFT, Robert. *Igor Stravinskij: Rozhovory s Robertem Craftem*. Praha: Editio Supraphon, 1967.

Stephen Walsch.¹³⁴ Igor Stravinskij je autorem knih *Kronika mého života* z roku 1937. Další knihou byla *Hudební poetika*. Ta obsahuje skladatelovy hudební myšlenky, filozofie a přednášky z let 1938–1939. Autorem knihy o jeho životě a díle je mimo jiné i Michail Semenovič Druskin.¹³⁵ Výčet knih, studií a dalších písemností o tomto skladateli by si jistě zasloužil celou studii. Není však hlavním cílem této práce, a proto se mu nebudu dále věnovat.

V následujícím textu uvedu krátkou zmínku o Stravinského vztahu k rytmu tanga. Ten se objevil v baletu *L'Historie du soldat*. Jedná se období jazzových vlivů a avantgardy, kdy se autor rozhodl vést a inspirovat novými výrazovými prostředky, tanečními rytmy a komorním obsazením orchestru. Ten je také součástí děje i jevištní akce.

L'Historie du soldat /Příběh vojáka

Jedná se o balet z roku 1918, na kterém Igor Stravinskij spolupracoval společně s libretistou Charlesem Ferdinandem Ramuzem. Hudební doprovod tvoří malý instrumentální soubor s následujícím obsazením: housle, kontrabas, klarinet, fagot, trumpet, trombón a perkuse. Balet je inspirován jazzovými prvky a je opakem tzv. ruského stylu a velkých baletních scén a monumentálním obsazením orchestru a celkové délky díla. Hlavní postavou díla je voják, který je pokoušen ďáblem. Hraje s ním karty o svůj život, který je symbolizován jeho houslemi. Ty se ďábel snaží několika způsoby získat. Nezbytnou postavou je vypravěč, který komentuje jednotlivé situace a zvraty na scéně a posouvá tak děj dál. Orchester bývá součástí jeviště a hudebně komentuje aktuální dění na jevišti. Dílo je možné provádět i v koncertním komorním prostředí.

IV. Tango – Valse – Rag

Tango je čtvrtou částí baletu. Nástrojové obsazení je pro klarinet, housle a perkuse. Tango je psáno ve 2/4 taktu. Nemá předznamenání a je značeno jednotlivými čísly jedna až

¹³⁴ WALSH, Stephen. *Stravinsky, Igor*. IN: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Oxford University Press, Second Edition, Volume 24, Sources of instrumental ensemble music to Trait, 2001, s. 528–567.

¹³⁵ DRUSKIN, Michail Semenovič. *Igor Stravinskij: osobnost, dílo, názory*. Praha: Editio Supraphon, 1981.

devět, nikoliv takty. Hlavní melodickou linku hrají housle, kterým tvoří protihlas klarinet a je doplněn o rytmiku perkusivních nástrojů. Během části tango dochází ke střídání taktů $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{16}$ i $\frac{5}{16}$. Jedná se o stylizaci argentinského tanga, ze kterého čerpá pouze habanerový rytmus – př. a). Ten je uplatněn již od prvního taktu a je různě variován. Ostatní nástroje orchestru, které doprovází úvodní melodii houslí, zde svírají intervaly velké septimy. V úvodním taktu je však první nota přeložena ještě o oktávu níže a reálně zní tóny ($\text{Des}_1 - \text{c}$). Dalším intervalem je spojení not ($\text{Fis} - \text{g}$). Celá tangová část zpracovává úvodní melodický motiv, který je neustále variován a melodicky i rytmicky zdoben. Perkuse tvoří lehkou rytmickou podporu, především formou výše zmíněného habanerového rytmu ve $\frac{2}{4}$ taktu a jeho obdobu ve $\frac{3}{4}$ taktu – př. d). Klarinet in A, který nastupuje v čísle 4 a zní o malou tercii níže, má spíše ostinátní doprovodný charakter v šestnáctinových hodnotách – př. b). Dále hraje protimelodie v akordických rozkladech (obvykle sextoly, nebo střídání šestnáctinových a osminových hodnot). Celá část *Tango* je rozdělena do devíti krátkých úseků. Po ní nastupuje attacca část *Valse* ve $\frac{3}{4}$ rytmu, která začíná číslem deset.

Ukázky

1) Melodická linka a habanerový rytmus houslí



2) Rytmicky ostinátní doprovod klarinetu



3) Rytmika perkusí ve 2/4 taktu



¹³⁶ STRAVINSKIJ, Igor. *l'Histoire du soldat. IV. Tango- Valse- Rag*. Takt 1–2. [online] 2012 [29. září 2012]. Dostupné z <[http://imslp.org/wiki/L%27histoire_du_soldat_\(Stravinsky,_Igor\)](http://imslp.org/wiki/L%27histoire_du_soldat_(Stravinsky,_Igor))>.

¹³⁷ Takt 34, tamtéž.

¹³⁸ Rytmická struktura perkusí v taktu 1, tamtéž.

4) Rytmika perkusí ve 3/4 taktu



Shrnutí

Igor Stravinskij se v baletu *L'Histoire du soldat* inspiroval spíše jen rytmikou populárních tanců – argentinského tanga, valčíku a ragu. Nenalezneme zde jiné souvislosti. Snad jen určitou stylizaci hudebního jazyka skladatele, který do baletu zakomponoval netradiční komorní nástrojové obsazení s jazzovými prvky. Hlavní úlohu zde nese baletní taneční projev, který přednáší obsahový děj a je doplněn nástroji orchestru, které jsou součástí jevištní akce.

¹³⁹ STRAVINSKIJ, Igor. *l'Histoire du soldat. IV. Tango- Valse- Rag*. Rytmická struktura perkusí v taktu 43. [online] 2012 [29. září 2012]. Dostupné z <[http://imslp.org/wiki/L%27histoire_du_soldat_\(Stravinsky,_Igor\)](http://imslp.org/wiki/L%27histoire_du_soldat_(Stravinsky,_Igor))>.

5. TANGO ARGENTINO VERSUS TANGO EVROPSKÉ A ČESKÉ

Následující text přináší několik ukázek základních tangových principů, které čerpaly přímo z pramenů. Je zde přihlédnuto ke konkrétním reprezentativním skladbám, které si v dané oblasti získali určité významné postavení. Text však obsahuje i obecné přihlédnutí k dalším skladbám evropského, nebo argentinského stylu.

Samozřejmě, že tento výčet není celistvý, spíše orientační. Jeho smyslem je poukázat na některé zjevné rozdíly, které se týkají rytmu, harmonie, frázování, formy, melodie, textů a instrumentačních otázek v oblasti tanga. Mnoho z těchto jednotlivých odvětví je spojeno i s instrumentační praxí, která velmi ovlivňuje výsledný efekt a pojetí skladeb. Dále zde není zodpovězena otázka interpretace, která je hlavním nositelem výsledného hudebního produktu k posluchači. Nejlépe je ji vysvětlit na praktických ukázkách a při hře na daný nástroj, nikoliv popisem. Následující krátké kapitoly by měly odhalit styl a některé charakteristiky daného tangového odvětví. Tento text by mohl být i vodítkem pro následné interprety, kteří by tak mohli teoreticky podpořit svoji aktivitu.

Zde bych ještě chtěla zdůraznit, že jednotlivé příklady a pramenné ukázky není možno brát jako skladebný rozbor. Jednotlivé části skladeb jsou zařazeny formou kratičkových ukázek, které mají smysl především pro svoji přehlednost. Nejedná se mi o výukový výstup, ale spíše o formulaci základních charakteristických tangových argentinských a evropských prvků s věcným komentářem a krátkými ukázkami.

5. 1. RYTMIKA

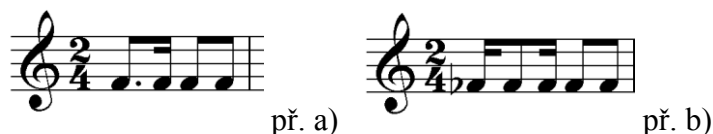
Rytmika je základním prvkem při dělení skladeb. Je i jedním z nejdůležitějších prvků při určování rozdílů tanga argentinského a evropského. Je spojena velmi silně s interpretací a jednotlivým charakteristickým frázováním určitých pasáží pro dané nástroje. Jejich podrobný výčet by si zasloužil jistě celou studii, což bohužel není v rozsahu této práce možné. Pro jasnost základních rytmických prvků a rozdílů uvádím několik ukázek.

Tango argentino – rytmika

Rytmika argentinského tanga vychází především z habanerového rytmu – př. a) a př. b). Dále používá akcentovaných čtvrtek ve 4/4 taktu – př. c) a akcentovaného rytmu 3-3-2 ve čtvrtěových i osminových hodnotách. Charakteristické je i zdržování a legatování tónů – př. f). Typickým rysem argentinského rytmu je především jeho pregnantnost, jakýsi neustálý a neskomírající tep. Samozřejmě jednotlivé etapy a druhy tanga nesou své vlastní charakteristiky. Tango bylo nejdéle ze svojí existence taneční hudbou, proto je jeho rytmika stálá a bez přehnaných zpomalení a změn. Oproti tomu je koncertní tango obohaceno o mnoho zpomalení, zvolnění a melancholické pasáže, ve kterých není rytmus tak silně tepající a je podřízen interpretovi a melodice hlavního hlasu.

Ukázky

1) Habanerový tečkovaný rytmus



2) Akcentované čtvrtky ve 4/4 taktu



3) Oblíbený tzv. Piazzollovský rytmus 3-3-2 ve 4/4 taktu. Buď jako dvojtaktí ve čtvrt'ových hodnotách – př. d), nebo osminové hodnoty v jednom taktu – př. e).



4) Zadržování a legatování not v klidnějších pasážích, nad kterými má vedoucí úlohu především melodie.



Evropské tango – rytmika

„... hlavním materiálem moderních tanců je rytmus a zvuk a ty jsou také jedinou formou jejich obsahu.“¹⁴⁰ Rytmus tanečního orchestru je ovlivněn technickými možnostmi jednotlivých hráčů. Nicméně zde platí základní pravidlo a to: „Kolektivní sloučení rytmů může býti: 1. stejné, 2. stranné, 3. protichůdné.“¹⁴¹

Charakteristika rytmu evropského tanga vychází spíše ze čtvrt'ových a osminových sudých hodnot a akcentů na těžkých dobách – př. g), případně střídání čtvrtek a osminek – př. h) a př. h¹). Pro česká a slovenská tanga je charakteristický především rytmus s předraženou osminou, která se váže do dalšího taktu ligaturou – př. ch).

¹⁴⁰ BURIAN, Emil František. *Jazz*. Praha: O. Štorch–Marien, 1928, s. 42.

¹⁴¹ Tamtéž, s. 164.

Ukázky

1) Charakteristická rytmika a akcentace ve 4/4 taktu



2) Rytmické obměny 4/4 taktu



3) Obměny osminových a čtvrt'ových not



4) Charakteristický rytmus českých a slovenských tang s akcentovanou převázanou osminou



5. 2. HARMONIE

Tango argentino – harmonie

Harmonie argentinského tanga malé a velké písňové formy probíhá na základních harmonických funkcích - tónika, subdominanta a dominanta. Obvyklé jsou mollové tóniny do třech béček, nebo křížků. Maximálně se používá pět křížků a čtyři béčka - viz materiály z kolekce *Argentina's tango*.¹⁴² Časté je též střídání paralelních mollových a durových tónin v jednotlivých částech. Oblíbené tóniny jsou d moll, g moll a jejich paralelní tóniny.

Evropské tango – harmonie

Akordika populárních tangových českých i slovenských písní je založena podobně jako tango argentinské – a to velice jednoduše. Probíhá na základních harmonických funkcích, které jsou obohaceny III., nebo VI. stupněm tóniny. Skladby jsou tonální s jasnou rytmickou strukturou i formálním dělením. Podobně jako u argentinského tanga nesahají do tónin s větším počtem předznamenání. Jednoduchým harmonickým obohacením jsou septimové a zmenšené akordy. Ty se používaly spíše v jazzové hudbě, ale jejich běžné užití proniklo i do hudby tanga. Tím se od tanga argentinského liší. V něm funguje harmonie dle základních neobohacených struktur.

¹⁴² VARDACAS, Giselle Andrea – BELFONTE, Conrado Juan. *Argentina's tango. The Best Ever Collection*. San Giuliano Milanese: Ricordi, 2003.

5. 3. FORMA A TEXT

Tango argentino – forma a text

Formálně budu hovořit především o kratších skladbách tanečního a instrumentálního tanga první poloviny dvacátého století. Forma je obvykle písňová, s díly a, b. První díl je složen většinou ze dvou malých motivů, obvykle dvou period o šestnácti taktech. Díl b bývá trio v paralelní, nebo dominantní tónině dle obvyklých dur-mollových schémat hudebních forem. V dílu b jsou obvykle obsaženy šestnáctitaktové periody, případně osmitaktí s repeticemi, které mají na konci prima a seconda voltu. Časté jsou mezihry v paralelní mollové tónině. V tangu po roce 1900 se oproti českému tangu neimprovizovalo, takže mělo pevnější formu a nebylo narušováno sólistickými výkony a spíše fungovalo na základě plynulého zvuku celého souboru.

Po složce textové je argentinské tango velmi sentimentální, plačtivé a chmurné. I když jsou o lásce, tak je text zastřen do určitého obrazu, nebo jinotaje. Nic není řečeno přímo, vše je řečeno v náznacích. Obvyklá tematika je text o ztraceném příteli, o ztraceném mládí, samotě a lásce. Tyto texty jsou více obrazotvornější, než texty české. Zde po první sloce každý posluchač jasně určí, kam bude text dál probíhat a jeho děj je jasný. Argentinské texty jsou naproti tomu jako modernistický obraz, kde je určité téma zjevné, ale každý si jej může aplikovat sám na sebe, nebo na více situací. Rýmy se střídají a, b, a, b. Časté je i hovoření o smrti a pronásledování. Vše vychází z tehdejšího argentinského způsobu života, kde mezi muži docházelo k častým šarvátkám s kapesními noži. Temperament jižanských povah Argentinců proniká i do textů tanga.

U koncertních skladeb tanga poloviny šedesátých let a dál, tedy na hudbu tanga nueva Astora Piazzolly a jiných, tato jednoduchá skladebná forma neplatí. Skladby orchestrálního typu a koncerty pro bandoneon a orchestr mají závažnější charakter i formální strukturu.

Evropské tango – forma a text

Evropské tango hrály taneční orchestry. Forma populárních tanečních skladeb vychází podobně jako tanga argentinská z písňové, rondové, nebo pochodové formy. Její konkrétní obsah byl však většinou obohacován o improvizaci provedení jednotlivých orchestrů. Také záleželo na aranžmá, provedení a podobně. Forma evropského, tedy i českého tanga, je velmi podobná tangu argentinskému – alespoň v oblasti písňové formy. Obvyklá praxe byla

následovná. Díl a bylo osmitaktí, které se uzavíralo dvěma malými závěry, poprvé prima a podruhé seconda voltou. Pak následoval osmitaktový díl b v paralelní tónině se dvěma závěry. Často následovala osmitaktová mezihra a opakování dílu b.¹⁴³

Každá skladba měla samozřejmě svoji charakteristickou stavbu, nicméně vycházela z této písňové a též řekněme tzv. „hitmakerové“ formy. Oproti tangu argentinskému byla forma skladeb prodlužována jednotlivými improvizacemi. Tango se lišilo i jiným obsazením nástrojů a celkově orchestrem o větším počtu hráčů.

Texty evropského tanga nejsou tak tajuplné, nebo imaginativní. Argentinci používají do své poezie víc sentimentu, což je dáno jejich odlišnou mentalitou i prostředím. České texty mají více nadsázky a vtipu. Obvyklým tématem největších tangových hitů doby třicátých let byly texty o nenaplněné lásce, slíbech a lžích. Kdy on, nebo ona neopětovala lásku a cit. Většinou jsou rýmované, ve struktuře – a, a, b, b.

¹⁴³ Forma a text českého tanga čerpá především z hitu *Cikánka* od Karla Vacka.

5. 5. FRÁZOVÁNÍ

Tango argentino – frázování

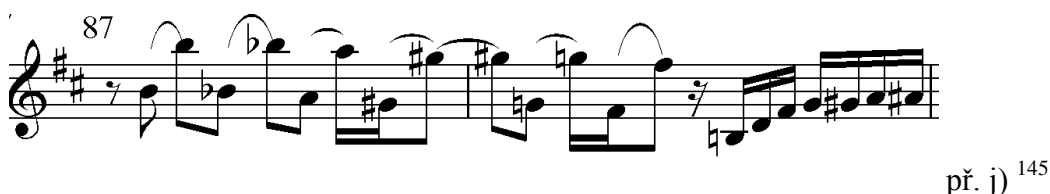
Obvyklé je spojování dvou až třech not pod oblouky, kdy je první nota pod obloukem ostře akcentovaná – př. i). Dále je obvyklá synkopa na první době s osminovou pomlčkou – př. j). Ve stejné ukázce je příklad přenášení oktáv, který je také velmi častým prvkem, včetně následné chromatické pasáže. Rovný rytmus v osminových a čtvrt'ových hodnotách je také běžný. Obvykle je však posunut minimálně o půl doby, nebo jde proti rytmu s ostatními nástroji a hlasem – př. k). Dále se užívají vázané šestnáctiny, nebo osminy pod obloukem, a to po dvou jednotkách – př. l).

Ukázky

1) Spojování pod obloukem



2) Synkopa na první době s osminovou pomlčkou



3) Rovné rytmické osminové a čtvrt'ové hodnoty, které jsou posunuté o půl doby



¹⁴⁴ PIAZZOLLA, Astor. *Aconcagua. Concierto para bandoneón*. Takt 79. Milano: Eleven Music Company, 1980, s. 14.

¹⁴⁵ Takt 87, tamtéž, s. 15.

¹⁴⁶ Takt 80, tamtéž, s. 14.

4) Šestnáctiny pod obloukem po dvou hodnotách



př. 1) ¹⁴⁷

Evropské tango – frázování

Frázování evropského tanga je založeno na jednoduchém charakteru. Obecně platí pravidlo, že krátké notové hodnoty se hrají odděleně. Dlouhé noty se hrají vázaně, nebo tenuto – př. 1¹). Další charakteristikou je legatování druhé čtvrtky ve 2/4 taktu a následné střídání osmin a šestnáctin po legatované notě – př. 1²). Ve 4/4 taktu se střídají čtvrtky a šestnáctiny po osminové pomlce – př. 1³). Dále je charakteristické tečkování rytmu na první době v taktu. Většinou je protažená osmina na první době 2/4 taktu a pak následuje rovný nelegatovaný osminový pohyb – př. 1⁴).

Ukázky

1) Dlouhé noty vázaně a tenuto, krátké noty ve staccatu



př. 1¹) ¹⁴⁸

2) Legatování druhé čtvrtky ve 2/4 taktu



př. 1²) ¹⁴⁹

¹⁴⁷ VILLOLDO, Ángel. *El choclo tango*. Takt 9. [online] 2012 [29. září 2012]. Dostupné z <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/94/IMSLP85434-PMLP174663-Villoldo_-_El_Choclo.pdf>.

¹⁴⁸ HRADECKÝ, Emil. *Tango*. Takt 5–8. IN: *Od Blues po Disco*. Hradec Králové: Ivo Žurek Music, s. 13.

¹⁴⁹ VACEK, Karel. *Cikánka*. Takt 2–3 z hesla MATZNER, Antonín. *Tango*. IN: MATZNER, Antonín–POLEDŇÁK, Ivan–WASSERBERGER, Igor a kol. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Část věcná. Praha: Editio Supraphon, 1980, s. 350.

3) Střídání osmin a čtvrtek po osminové pauze ve 4/4 taktu



4) Tečkování rytmu na první době v taktu



¹⁵⁰ VACEK, Karel. *Cikánka*. Takt 13. IN: *České a slovenské hity 1*. Cheb: G+W spol., 2000, s. 10.

¹⁵¹ VACEK, Karel: *Cikánka*. Takt 6–7 z hesla MATZNER, Antonín. *Tango*. IN: MATZNER, Antonín – POLEDŇÁK, Ivan – WASSERBERGER, Igor a kol. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Část věcná. Praha: Editio Supraphon, 1980, s. 350.

5. 6. MELODIE

Tango argentino – melodie

Jednou z charakteristik tanga je zpěvná melodika dlouhých tónů a proti ní pregnantní rytmika v basu – př. m). Tangové melodie souvisí samozřejmě s textem. Obvykle jsou vázanou kantilénou, která je přerušována akcentovanými vzruchy a ty se propojují s rytmickým doprovodem. Vlastní tangovou etapou je zpívané tango – tango canción, kde tvoří hlavní melodickou linku zpěv. Tato tanga mají většinou velký melodický rozsah – dvě oktávy i více. Může se projevit i tzv. šansonový, parlandový a recitační projev.

U instrumentálního tanga hraje hlavní melodii obvykle bandoneon, housle, případně příčná flétna. Kytara a klavír tvoří společně s bandoneonem harmonicko-melodický doprovod, který může být doplněn o kontrabas, perkusivní nástroje, nebo violoncello. Jednotlivé nástroje mají samozřejmě každý zvlášť specifika hry, které se v tangu dají použít.

U melodie je důležitá dynamika. Tango je hudba velice výrazová. Užívají se velké dynamické přechody z ff – pp, akcentované tóny v pianové dynamice, nebo forte všech nástrojů. Melodie plyne obvykle krokem, ale objevují se i skoky, které jsou poté obohaceny o obrácený postup a melodické tóny.

Dlouhé notové hodnoty pod obloukem až přehnaně legatujeme – tzv. *legatissimo*. Objevuje se u vokálního i instrumentálního tanga. Zde je možná i melodie formou rozložených základních kvintakordů a septimových akordů – př. n) a př. o).

Ukázky

1) Legatovaná zpěvná melodie



př. m) ¹⁵²

¹⁵² MATOS, Rodríguez. *La Cumparsita*. Takt 1–4. [online] 2012 [8. října 2012]. Dostupné z <http://www.todotango.com/english/las_obras/partitura.aspx?id=172>.

2) Melodie formou melodicky rozložených akordů



Evropské tango – melodie

Dynamika evropského tanga je daleko umírněnější, než u tanga argentinského. Probíhá ve středně silné síle, případně je obohacena jemnými akcenty a frázováním. Není však tak důsledně dynamicky propracovaná. Různé typy zdobení, které jsou charakteristické pro tango argentinské, zde nenajdou velkou oblibu. Nanejvýš se používá přírazů a melodických stoupajících a klesajících skupinek – př. p). Melodika je pokud možno vždy legatovaná a zachovává kantilénu zpěvného hlasu – př. q).

Dalším důležitým aspektem je položení otázky: Které nástroje hrají české a evropské tango? Většinou se jedná o žesťové dechové nástroje, které mají svůj specifický průrazný zvuk. Může být obohacen i o bicí nástroje, nebo zpěvní hlas. Zde se dostáváme zpět ke druhé kapitole *Prehistorie českého tanga*, konkrétně k části *Jazz a tango*. Jednotlivá výrazová specifika dechových nástrojů silně ovlivňují výsledný hudební efekt a svým charakterem ovlivňují frázování i rytmus.

¹⁵³ VILLOLDO, Ángel. *El choclo tango*. Takt 1–3. [online] 2012 [29. září 2012]. Dostupné z <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/94/IMSLP85434-PMLP174663-Villoldo_-_El_Choclo.pdf>.

¹⁵⁴ MATOS, Rodríguez. *La Cumparsita*. Takt 1–4. [online] 2012 [8. října 2012]. Dostupné z <http://www.todotango.com/english/las_obras/partitura.aspx?id=172>.

Ukázky

1)



2)



¹⁵⁵ VACEK, Karel. *Cikánka*. Takt 1–2. IN: *České a slovenské hity 1*. Cheb: G+W spol., 2000, s. 10.

¹⁵⁶ VACEK, Karel. *Cikánka*. Takt 16–17. IN: *České a slovenské hity 1*. Cheb: G+W spol., 2000, s. 10.

5. 7. INSTRUMENTACE

Tango argentino – instrumentace

U smyčcových nástrojů se jedná o hry smyčcem arco a akcentované pizzicato. Dále jsou častá glissanda a glissandované přírazy. U houslí a violoncell se používá velmi výrazné vibrato. Pokud hraje tango kytara, obvykle se jedná o harmonický doprovod ve středních melodiích. Z technik při hře se užívá například tzv. *razguada*.

Příčné flétny často kopírují hru houslí, které zní o oktávu níž. Flétna zní v poloze od c3 do c4. Často se používají melodické rozklady akordů, dále akcentované tóny, ozdoby a trylky i *frullata*.

Bandoneon (v evropském prostředí akordeon) můžeme určit jako jeden z hlavních a charakteristických nástrojů v tangu. Rozdíly jsou však v obou nástrojích velké. Bandoneon je diatonický nástroj. To znamená, že při otáčení měchu směrem ven a dovnitř zní jinými tóny. Akordeon je nástroj diatonický. Při otáčení měchem zní stejně na obě strany. Bandoneon je malý a lehký čtyřhranný nástroj se dvěma diskanty. Ten na pravé straně hraje melodii, levá ruka obsluhuje melodické basové tóny. Akordeon je má také melodický a basový diskant, avšak jen některé akordeony jsou opatřeny tzv. melodickým basem v levé ruce. Většina z nich tak používá klasického akordeonového doprovodu, kdy akordy zní v několika spřažených oktávách a pouze v jednom obratu akordu. Není proto možné docílit melodické hry, ani širokých harmonií, které v tzv. standartním basu zanikají. Dle mého názoru je zvukový rozdíl v akordeonových nástrojích vyjádřen následovně. „*V souvislosti s tangem řekl Piazzolla v jednom rozhovoru o bandononu, že je pomeranč, ale akordeon citrón. A já dodávám, že akordeon s melodickým basem je mandarinka.*“¹⁵⁷ Oba nástroje mají kožený měch uprostřed, kterým hráč tvoří celkový charakter tónů: dynamiku, legato a akcenty. Bandoneon má měch uprostřed spojený, který obsluhují obě ruce hráče. U akordeonu obsluhuje měch pouze levá ruka hráče obsluhující basy. Jeho ovládání je tedy těžší. Charakter tónů ovlivňuje též tzv. prstoměchová technika, kdy záleží na tom, jak silně hráč klávesu zmáčkne. Případně tzv. vytrhne prsty z knoflíků, nebo kláves. Tento způsob se používá téměř v každé tangové skladbě. Dále se používá *legatissimo*, které ovlivňuje nejen práce s měchem nástroje, ale i technika stisku kláves v obou melodických diskantech.

¹⁵⁷ Citace rozhovoru s Petrem Zámečnickem. IN: ŠMAHELOVÁ, Klára. *Argentinské tango a Brno*.

Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, seminární práce, 2009, s. 66.

Klavír má harmonickou funkci. Jeho part je náročný a obsahuje jak basovou linku, kterou může kopírovat kontrabas, tak středové harmonické tóny. V tomto partu jsou velmi časté chromatismy a zhuštěná rytika i harmonie. V basovém partu je možné slyšet obvykle habanerový rytmus, nebo střídání akcentace 3-3-2. Užívá se i rozložených akordů a paralelních oktáv.

Evropské tango – instrumentace

Instrumentace evropského tanga vychází z instrumentace běžného tanečního orchestru, který byl složen z melodické a rytmicko-harmonické sekce. Melodickou sekci zastupují především saxofony a ostatní žesťové nástroje. Rytmicko-harmonickou skupinu tvoří klavír, kontrabas, skupina bicích nástrojů a ve třicátých letech též banjo, případně tuba. Speciální přídatnou a obohacující skupinou obou sekcí je skupina smyčcových nástrojů. Housle tvoří jakýsi přechod mezi oběma skupinami a mohou během jedné písně střídavě doplňovat melodickou, i rytmicko-harmonickou sekci. V melodiích jsou spojovány společně se saxofony, kde zní o oktávu výš. Oproti tomu hrají různé druhy pizzicata, nebo rozložené akordy. Ty se používají obvykle ve spojení s kontrabasem a pianem.

Hlavní úlohu v tanečním orchestru, tedy i v evropském a českém tangu, mají saxofony. Jsou nositelem melodické linky. Obvykle se užívají Es altové, nebo B tenorové saxofony. Dále jsou součástí dechové sekce trubky a trombony. Trubky se obvykle užívají v gradacích, jako protějšek saxofonu a vyrovnávají se s rytmikou pravé ruky klavíru. Trombon je pak postaven mezi trubkami a basem, takže obsluhuje tenorovou oblast orchestru a vyrovnává se s levou rukou klavíru. Basovou linku obstarával kontrabas, nebo tuba. Mohl se používat i suzafon, který má výrazný basový tón.

Rytmicko-harmonické skupině dominuje akordický a úderný klavír, který je středem mezi banjem a rytmickou složkou. „*Je rytmickým i harmonickým srdcem jazzu...*“¹⁵⁸ Banjo bylo používáno v kvintovém ladění.

Obohacením jednotlivých skladeb je využití jejich jednotlivých efektů. U žesťových nástrojů používáme několik tvarů dusítek pro speciální charakteristiku tónů. Obvykle se užívala dusítka: kazoo, wah-wah, half-mute, klobouková dusítka, megafony a dusítka s tzv. skleněným efektem. Wah-wah dusítko je určeno pro trubky a trombony. Jedná se o kovové dusítko hruškovitého tvaru, které má uprostřed otvor. Regulace tónu vznikala buď rukou

¹⁵⁸ BURIAN, Emil František. *Jazz*. Praha: O. Štorch–Marien, 1928.

hráče, nebo při slabikování „do“ a „wa“. „Kazoo je vláknové dusítko, vyluzující pronikavý tón, podobný tónu hoboje.“¹⁵⁹ Half-mute znamená pouze částečně dušený efekt. Označení „in hat“ znamená použití kloboukového dusítka, které napodobuje zvuk lesního rohu. Megafon je označen zkratkou „meg“. Skleněný efekt značíme „glass effect“ a je možný pouze na trubce, kdy se kousek skla přiloží na dusítko. Kontrabas mohl být nahrazen tubou a opačně.

Shrnutí

Rytmika argentinského tanga vychází z habanerového rytmu. České tango je ovlivněno jazzovou hudbou a je založeno na synkopickém rytmu střídání kratších a delších not.

Po stránce harmonické jsou skladby argentinského i českého tanga tonální, mají jasnou rytmickou strukturu i formální dělení. Nesahají do tónin s větším počtem předznamenání. České tango je díky interpretaci tanga jazzovými orchestry obohaceno o septimové a zmenšené akordy, zatímco argentinské tango probíhá v jednodušší harmonické struktuře.

Kratší taneční skladby argentinského i českého tanga byly napsány v písňové formě. Oproti českému tangu se v tangu argentinu po roce 1900 neimprovizovalo. Mělo tak pevnější formu a nebylo narušováno tzv. sólováním.

Texty tanga nejsou jen o lásce. Argentinské tango je po této stránce více poetičtější, texty jsou smutnější a melancholičtější. Obvykle byly zasazeny do jinotaje. Obvyklé byly i textové protesty vůči režimu, proto se používalo hodně dialektu – tzv. lunfarda. Texty byly ale i nenávislné, žertovné a v prvních desetiletích svého vzniku obscénní. České tango je po textové stránce psáno s větším humorem, nadsázkou a více dbá na propracovanost jednotlivých veršů.

Frázování tanga argentina je typické především spojením dvou nebo třech osmin pod obloukem, které nastupují bezprostředně po osminové synkopě na první době. První nota legatované skupinky bývá akcentovaná. Evropské frázování zachovává více legatovanou kantilénu zpěvního hlasu a není tolik narušováno akcentováním a dělením not pod oblouky. Synkopicky se střídají rychlé a kratší hodnoty, které bývají staccatované.

Melodika vokálního argentinského tanga má široký melodický rozsah a je obvykle v legatu. Jednotlivá akcentace a odsazení vychází z textového děje. Objevuje se i tzv.

¹⁵⁹ BURIAN, Emil František. *Jazz*. Praha: O. Štorch–Marien, 1928, s. 163.

šansonový projev, kdy zpěvák mohl aplikovat „mluvozpěv“ a parlanda. U instrumentálního tanga je charakteristickým nositelem melodie bandoneon, případně housle. Oba nástroje měly, stejně jako zpěv, legatovanou kantilénu. Jednalo se o naprostý opak krátkých notových hodnot, obvykle osmin. Ty probíhaly rozložením doškálných akordických tónů. Melodii podporuje výrazná dynamika od pp až do ff, včetně sforzat a akcentů všech nástrojů. Dynamika českého tanga je umírněnější, frázování je také jemnější, používá se více zdobení melodických tónů atd. Akcenty nejsou tak průrazné a celkově působí uhlazeněji. Charakteristika instrumentálních melodií je dána i odlišnou instrumentací žesťovými dechovými nástroji.

Instrumentální obsazení argentinského tanga bylo pro bandoneon, housle, flétnu, klavír, dále kontrabas, violoncello a kytaru. Smyčcové nástroje hojně používaly pizzicat a vibratované tóny. Flétna obvykle kopírovala hlavní melodii houslí o oktávu výš. Klavír je harmonicko-rytmický nástroj, ve kterém se objevuje zahuštěná harmonie i chromatismy. Hamornii mohla doplnit a obohatit kytara. Střídavě melodickým i harmonickým nástrojem byl bandoneon. Ten může použít prstoměchovou techniku a širokých harmonií v obou melodických diskantech.

Instrumentace tanečního evropského orchestru byla složena z melodické sekce saxofonů a ostatních žesťových nástrojů. Rytmicko-harmonickou skupinu pak tvořil klavír, kontrabas, bicí nástroje, případně banjo. Ve větších orchestrech doplňovaly obě skupiny housle. Hlavní středově-harmonickou funkci měl klavír. Žesťové nástroje používaly různých efektů tvorby tónu. Basové tóny hrál kontrabas, nebo tuba.

ZÁVĚR

V úvodu této magisterské práce *Tango a jeho vliv na českou artificiální hudbu v evropském kontextu XX. století* jsem si předsevzala zpracování několika okruhů, kterými jsem se chtěla zabývat. Myslím, že všechny oblasti tangové hudby, které měly být uvedeny, jsou v práci zmíněny. Během samotného studia a při práci s materiály jsem se setkávala s poměrně velkým počtem především pramenné základny. Nutno tedy říci, že tango je v jednotlivých kapitolách reflektováno u každého z jednotlivých autorů. Nejedná se však o úplné vyčerpání tématu. Naopak myslím, že v závěru této práce je snad i vhodné vznést námět k dalšímu studiu jednotlivých osobností. Mohlo by se jednat o větší a obsáhlejší monografickou studii, nebo analýzy více než jednoho vybraného díla. Z důvodů systematiky práce, ale i z otázek kapacitních, reflektují dané ukázky opravdu jen charakteristické tangové prvky. Nejedná se však o celkové analýzy děl. Nicméně tento způsob byl záměrný a měl spíše prakticky přiblížit aktuální tangové prvky v jednotlivých skladbách. Dále se mi jednalo o představení určité stylizace, která je každému autorovi vlastní, ale i tak nese určité společné prvky přístupu ke kompozici tangových skladeb.

V prvních kapitolách jsem si předsevzala uvést krátký úvod o historii argentinského tanga. Během studie jsem však přišla na nové skutečnosti o jeho vzniku a přikláním se řekněme k novému a poněkud odlišnému názoru, než uvádějí některé hudební slovníky. A to, že tangová hudba nevznikla na periferiích měst a v přístavních docích. Zde hudba samozřejmě byla, ale na úrovni řekněme jakési pretangové hudby kolem roku 1880. Ta ještě zdaleka nenesla jeho pozdější rysy a charakteristicky jako fenoménu. Tango tedy vzniklo v argentinských nevěstincích kolem roku 1890 při nástrojovém obsazení klavíru, bandoneonu, houslí a flétny. Kolem roku 1900 se tango rozšířilo i na evropský kontinent a získalo si velkou oblibu především jako moderní a populární tanec. Jednotlivé tangové styly jsou v práci podrobněji rozepsány. Hlavním inovátorem tanga, který jej celosvětově proslavil a stal se skladatelskou a interpretační legendou byl bezpochyby Astor Piazzolla. Vytvořil tak novou koncertní podobu tanga, kterou označujeme jako tango nuevo.

Dalším mým cílem bylo zachytit počátky tangové hudby v tehdejším Království českém a pozdějším Československu. Dle literatury se tango tančilo od roku 1913 i v Praze. Poměrně rychle se tak dostalo s módní pařížskou vlnou do kaváren i kabaretů. Ty

navštěvovala tehdejší umělecká sféra obyvatel. Zde také začaly vznikat rozdíly v interpretaci tanga a v odlišném vnímání jeho rytmu, stylu a celkového cítění v hudbě. I tak bylo tango vnímáno jako jeden z nejpoblárnějších tanců během dalších dvaceti let. U nás bylo tango úzce a téměř jedině spjato s jazzovou hudbou a jazzovými orchestry. Díky tomu nemáme dochovanou žádnou dostupnou literaturu přímo o tangu, ale tangové skladby byly s naprostou samozřejmostí zmiňovány ve všech jazzových studiích a zmínkách o tehdejší nové synkopické hudbě. Tango se tak na zmíněném nonartificiálním repertoáru udrželo do konce čtyřicátých let dvacátého století. Od dalšího desetiletí nastalo jakési vakuum, na které se navázalo až po roce 1990. Od té doby se do České republiky dostávalo více tangových nahrávek, obnovil se kontakt se zahraničními skladateli a interprety. Tango tak začalo být znovu populárním nejen u nás, ale i po celém světě.

Hlavní osobnosti československé jazzové hudby se věnovaly i tangovým skladbám. Zde se objevily dvě formy přístupu. První byla častější – a to především rytmická tangová inspirace formou zapojení tangového habanerového rytmu do skladeb. Tímto rytmem tak získal posluchač jakýsi dojem tangové hudby, ale o tango jako takové se nejednalo. Skladby probíhaly v obvyklých skladebných formách – například jako koncert s tangovou větou, který napsal i Jaroslav Ježek. Druhý přístup se otevírá v oblasti písňové tvorby, kde se mohly více přiznat tangové rytmy, akcentace, frázování i změny melodiky. Tyto populární tangové písně psal především Jaroslav Ježek a Karel Vacek. Nutno říci, že Ježek ctí tangovou formu argentinského tanga, zatímco Vacek je zástupcem typického českého tanga dechovkového typu. Předním interpretem těchto skladeb třicátých a čtyřicátých let dvacátého století byl orchestr Melody Boys v čele s R. A. Dvorským.

Tango neopomenuli ani proslulí evropští skladatelé avantgardy. Objevuje se v jejich komorních cyklech, skladbách pro klavír, nebo v jevištních komorních představeních. Například v baletu mohla být hudba podpořena a spojena s tanečním projevem. I zde je tango vnímáno jako taneční hudba, ale díky špičkovým schopnostem skladatelů se dostalo tango do jiných skladebných a uměleckých rovin a stylizací. V jednotlivých ukázkách je zřejmé, že každý ze skladatelů se držel především rytmických zásad. Užívali i další prvky argentinského tanga, mezi které můžeme zařadit tečkované rytmy s výraznou dynamikou. Většina z nich měla přímou návaznost na Paříž, kam bylo argentinské tango přivezeno již na počátku století, takže je velmi pravděpodobné, že skladatelé měli větší možnost kontaktu s tímto stylem. Je to patrné i z jejich skladeb.

Výstupem ze zkoumání hudby československých i evropských skladatelů je závěrečná kapitola, která se snaží okomentovat rozdíly mezi oběma tangovými styly. Některé prvky nalezneme v obou tangových typech. Například forma a texty jsou podobné. Jiné stánky jsou odlišné. Jedná se především o rytmický doprovod, frázování, instrumentaci a stylovou interpretaci.

Tango bylo pro argentinské skladatele jejich národním folklorem. Hudbou, která odrážela aktuální společenské dění a kulturu dané země. Podobně jako jazz bylo tango výpovědí, která byla pro ostatní země originální. Tak se dostalo z nejnižších společenských vrstev a amatérské hudby na koncertní pódia hudebních profesionálů a získalo tak pozornost předních evropských skladatelů. Proto je dnes tango světovým fenoménem, který je respektován v evropských zemích. Především skladby Astora Piazzolly jsou hrány světovými uměleckými soubory, ale i symfonickými orchestry se sólisty na akordeon a bandoneon.

U nás vzniklo tzv. české tango, které má stylově i umělecky jinou vypovídající hodnotu. Tento tangový styl se projevil pouze v písničkářské podobě a do profesionálnějších hudebních rovin se nikdy nedostal. Dnes je známé jako písničkářská forma našich babiček, která pomalu upadá v zapomnění s dnešní mladou generací. Čeští skladatelé a umělci tango nijak zvlášť nereflektují. Problém nastává, pokud autoři dané tangové prvky zaměňují. I tento důvod byl jedním z motivů, proč jsem chtěla práci napsat a studovat rozdíly argentinské a evropské hudby.

Na úplném závěru je vhodné zmínit to, co si kladla práce jako poslední nezodpovězenou otázku. Zbývá tedy objasnit co je to tzv. main stream tanga. Dle mého názoru se jedná o typ argentinského tanga, které je rozšířeno celosvětově. Jeho součástí je několik elementů – například habanerový rytmus. Mezi další tangové elementy, které tvoří argentinské tango takovým jaké je, jsou následující prvky. Patří sem synkopický rytmus ve spojení s akcentovanou a velmi emotivní interpretací skladeb. Jsou to texty ve španělštině nejen argentinských básníků. Jsou to tančírny argentinského tanga a každý taneční pár, který reaguje na tuto hudbu. A především jsou to skladatelé a interpreti, kteří studují historii této hudby, skládají nové kompozice s charakteristikami argentinského tanga a mají ve svém obsazení minimálně jeden bandoneon, nebo akordeon. Když se tato jednotlivá odvětví propojí dohromady, vznikne celkový obraz a podoba fenoménu s názvem tango.

Závěr práce tedy končí u argentinského tanga, které ovlivnilo i naše tango evropské a české. Je však na místě říci, že tato studie dokázala, že české tango bylo záležitostí ryze naší

hudební kultury. Tangová hudba, která ovlivnila významné evropské skladatele a dostala se tak do odvětví tzv. artificiální hudby, má své kořeny ve vzdálené kultuře argentinských hudebníků. Ti byli ve velké většině přistěhovalci z evropských zemí, jako bylo Španělsko a Itálie. Původní tangový akordeonový nástroj, tedy bandoneon, byl původně vyroben v Německu a odtud se dostal do Jižní Ameriky. Na závěr je tedy vhodné připomenout, že určitá část evropských obyvatel ve druhé polovině devatenáctého století, která se usadila především v Argentině a Uruguayi, zde vytvořila původní základy argentinského tanga. To se po několika desetiletích dostalo znovu zpět do Evropy, kde však nebylo vnímáno jako tzv. típico tango, ale vytvořil se zde podobný, ale odlišný tzv. evropský styl tanga v době dvacátých let dvacátého století. Sem řadíme i tango české, které ovlivnilo naši nonartificiální hudbu první poloviny dvacátého století.

RÉSUMÉ

Magisterská diplomová práce *Tango a jeho vliv na českou uměleckou hudbu v evropském kontextu XX. století* se zabývá tangem jako fenoménem. Uvádí historii a základní prvky argentinského i evropského tanga především v první polovině dvacátého století. Po uvedení do kontextu hudby evropského kontinentu je zde reflektována stručná historie argentinského tanga i jeho původ. Díky vlivům tohoto stylu na uměleckou hudbu je zde uveden i skladatel a bandoneonista koncertního tanga nueva Astor Piazzolla. V oblasti české hudby je zde reflektována tzv. prehistorie českého tanga za dob éry kabaretů. Dále je komentován první výskyt jazzové hudby u nás, který byl s tangem úzce spjat. Jsou zde uvedeny hlavní osobnosti československé jazzové a tangové hudby. Mezi ně patří: E. F. Burian, Karel Vacek, R. A. Dvorský a jeho Melody Boys a Jaroslav Ježek. U každého z autorů je vybrána jedna reprezentativní ukázka, na které jsou názorným způsobem předvedeny tangové prvky. Stejným způsobem je pracováno s hudebními ukázkami evropských avantgardistů s tangovými prvky. Za představitele československé provenience jsou uvedeni Bohuslav Martinů a Erwin Schulhoff. Z děl dalších avantgardistů jsou uvedeny skladby Dariuse Milhauda a Igora Stravinského.

Závěr práce se věnuje rozdílům mezi fenomény argentinského a evropského tanga, mezi které patří i tango české. Rozdíly čerpají z především z analytických sond zmíněných ukázek, ale i z ostatních tangových skladeb, které nesou zmíněné prvky.

SUMMARY

The Master's Thesis *Czech artificial music influenced by tango in history of European music during XX-th century* deals with tango as a phenomenon. History and basic elements of Argentinian and European tango are introduced, mainly in the first half of the twentieth century. After the introduction to the context of music on the European continent, the history of Argentinian tango and its origins are reflected. Astor Piazzolla, a composer and bandoneonist of concert tango nuevo, is introduced here in connection to this musical form's influence on artificial music. Considering Czech music, so-called prehistory of Czech tango of cabarets' era is reflected here. Further, the first occurrence of jazz music in Czech lands, that was closely connected with tango, is discussed. There are introduced major figures of Czechoslovakian jazz and tango music; among them E. F. Burian, Karel Vacek, R. A. Dvorský and his Melody Boys, and Jaroslav Ježek. One representative music sample of each composer is chosen to clearly illustrate tango components. Music samples with tango components of European avant-garde artists are dealt with in the same manner. From the Czech origin composers, Bohuslav Martinů and Erwin Schulhoff are introduced. From the work of other avant-garde artists, compositions by Darius Milhaud and Igor Stravinsky are introduced.

The conclusion of the Thesis deals with differences between phenomena of Argentinian and European tango, among which is also the Czech tango. The differences derive from the analytical probes into the music samples mentioned above, but also from other tango compositions that contain the components.

RESÜMEE

Die Magisterarbeit *Der Tango und sein Einfluss auf die tschechische artifizielle Musik im europäischen Kontext des XX. Jahrhunderts* beschäftigt sich mit dem Tango als einem Phänomen. Sie führt die Geschichte und Grundelemente des argentinischen sowie europäischen Tango an, vor allem in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts. Nach der Einführung in den Kontext der Musik auf dem europäischen Kontinent wird hier eine kurze Geschichte des argentinischen Tango und sein Ursprung reflektiert. Aufgrund des Einflusses dieses Stils auf die artifizielle Musik wird hier auch der Komponist und Bandoneonist des Konzerttango Astor Piazzolla angeführt. Im Bereich der tschechischen Musik wird hier die sog. Prähistorie des tschechischen Tango in der Ära der Kabarette reflektiert. Weiter wird das erste Auftreten der Jazzmusik bei uns kommentiert, das mit dem Tango eng verbunden war. Es werden die Hauptfiguren der tschechoslowakischen Jazz- und Tangomusik angeführt. Zu diesen gehören: E. F. Burian, Karel Vacek, R. A. Dvorský und seine Melody Boys und Jaroslav Ježek. Bei jedem Autor wurde ein repräsentatives Beispiel ausgewählt, an dem die Tangoelemente anschaulich gezeigt werden. Auf die gleiche Weise wird mit Musikbeispielen mit Tangoelementen von den europäischen Avantgardisten gearbeitet. Als Vertreter der tschechoslowakischen Provenienz werden Bohuslav Martinů und Erwin Schulhoff angeführt. Aus den Werken anderer Avantgardisten wurden die Musikstücke von Darius Milhaud und Igor Stravinský ausgewählt.

Der Arbeitsabschluss behandelt die Unterschiede zwischen Phänomenen des argentinischen und europäischen Tango, zu denen auch der tschechische Tango gehört. Es wurde vor allem aus der analytischen Sonden der erwähnten Musikbeispiele geschöpft sowie aus anderen Tangostücken, die die erwähnten Elemente enthalten.

SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY

1. PRAMENY

BURIAN, Emil František. *Americká suita pro dva klavíry*. Praha: Svoboda, 1948.

HRADECKÝ, Emil. *Tango*. IN: *Od Blues po Disco*. Hradec Králové: Ivo Žurek Music, s. 13.

JEŽEK, Jaroslav. *Concerto per pianoforte ed orchestra*. Partitura. Praha: Panton, 1961.

JEŽEK, Jaroslav. *Kleopatra*. IN: *Život je jen náhoda*. Cheb: Music Cheb, 1993, s. 36.

JEŽEK, Jaroslav. *O Španělsku si zpívám*. IN: *Život je jen náhoda*. Cheb: Music Cheb, 1993, s. 54.

MARTINŮ, Bohuslav. *Film En Miniature. 1. Tango*. [online] 2012 [8. října 2012]. Dostupné z <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f0/IMSLP36218-PMLP80844-Martinu_-_Film_en_Miniature__piano_.pdf>.

MATOS, Rodríguez. *La Cumparsita*. [online] 2012 [8. října 2012]. Dostupné z <http://www.todotango.com/english/las_obras/partitura.aspx?id=172>.

MILHAUD, Darius. *Le boeuf sur le toit. Le tango des fratellini*. [online] 2012 [29. září 2012]. Dostupné z <[http://imslp.org/wiki/Le_b%C5%93uf_sur_le_toit,_Op.58_\(Milhaud,_Darius\)](http://imslp.org/wiki/Le_b%C5%93uf_sur_le_toit,_Op.58_(Milhaud,_Darius))>.

PIAZZOLLA, Astor. *Libertango*. IN: *Libertango*. Čikirov, Perełożenie, Sostavlanie: Kampositor St. Petersburg, 2000 a 2002.¹⁶⁰

PIAZZOLLA, Astor. *Aconcagua. Concierto para bandoneón*, Milano: Eleven Music Company, 1980.

¹⁶⁰ Jedná se o kopii notového pramene získaného na mezinárodní akordeonové soutěži. Kopie je uložena a dohátatelná v mém osobním notovém archivu.

STRAVINSKIJ, Igor. *l'Histoire du soldat. IV. Tango- Valse- Rag*. [online] 2012 [29. září 2012]. Dostupné z <[http://imslp.org/wiki/L%27histoire_du_soldat_\(Stravinsky,_Igor\)](http://imslp.org/wiki/L%27histoire_du_soldat_(Stravinsky,_Igor))>.

VACEK, Karel. *Cikánka*. IN: *České a slovenské hity 1*. Cheb: G+W spol., 2000, s. 10.

VACEK, Karel. *Nikdy se nevrátí pohádka mládí*. IN: *České a slovenské hity 2*. Cheb: G+W spol., 2000, s. 10.

VARDACAS, Giselle Andrea – BELFONTE, Conrado Juan. *Argentina's tango. The Best Ever Collection*. San Giuliano Milanese: Ricordi, 2003.

VILLOLDO, Ángel. *El choclo tango*. [online] 2012 [29. září 2012]. Dostupné z <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/94/IMSLP85434-PMLP174663-Villoldo_-_El_Choclo.pdf>.

2. LITERATURA

BEK, Josef. *Burian, Emil František*. IN: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Oxford University Press, Second Edition, Volume 4, Borowski to Canobbio, 2001, s. 623–624.

BEK, Josef. *Schulhoff, Erwin*. IN: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Oxford University Press, Second Edition, Volume 22, Russian Federation, II. to Scotland, 2001, s. 737–740.

BÉHAGUE, Gerard. *Tango*. IN: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Oxford University Press, Second Edition, Volume 25, Taiwan to Twelve Apostles, 2001, s. 73–75.

BITTNER, Vladimír. *R. A. Dvorský král české taneční hudby*. Praha: Editio Praga, 1998.

BORGES, Luis Jorge. *Evaristo Carriego. Discusión*. Praha: Argo, Překlad Mariana Machová a kol., 2012.

BURIAN, Emil František. *Jazz*. Praha: O. Štorch–Marien, 1928.

ČERNUŠÁK, Gracian. *D 34*. IN: Černušák, Gracian – Štědroň, Bohumír – Nováček, Zdenko. *Československý hudební slovník osob a institucí*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1. svazek A–L, 1963, s. 223.

ČERNUŠÁK, Gracian. *Jazz*. IN: Černušák, Gracian – Štědroň, Bohumír – Nováček, Zdenko. *Československý hudební slovník osob a institucí*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1. svazek A–L, 1963, s. 151.

ČERNUŠÁK, Gracian. *Schulhoff Erwin*. IN: Černušák, Gracian – Štědroň, Bohumír – Nováček, Zdenko. *Československý hudební slovník osob a institucí*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 2. svazek M–Ž, 1965, s. 497–498.

CRAFT, Cliff. *Craft, Robert*. IN: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Oxford University Press, Second Edition, Volume 6, Claudel to Dante, 2001, s. 638–639.

DORUŽKA, Lubomír. *Karel Vacek*. Praha: Editio Supraphon, 1979.

DORUŽKA, Lubomír. *Karel Vacek*. IN: MATZNER, Antonín–POLEDŇÁK, Ivan –WASSERBERGER, Igor a kol. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Část jmenná. Praha: Editio Supraphon, 1990, s. 575–576.

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

DRAKE, Jeremy. *Milhaud, Darius*. IN: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Oxford University Press, Second Edition, Volume 16, Martín y Coll to Monn, 2001, s. 674–683.

EISEN, Cliff. *Piazzolla, Astor*. IN: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Oxford University Press, Second Edition, Volume 19, Paliashvili to Pohle, 2001, s. 701.

JEŽEK, Jaroslav. *Dopisy Jaroslava Ježka Mile Ledererové*. IN: POSPĚCHOVÁ, Hana (ed.). *Knižnice revue Opus musicum*, Brno 1998.

KOTEK, Josef. *Kronika české synkopy 1. 1903–1938*. Praha: Editio Supraphon, 1975.

KOTEK, Josef. *Od rejdiváku k rocku*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1989.

KOTEK, Josef. *Kronika české synkopy 2. 1939–1961*. Praha: Editio Supraphon, 1990.

KOTEK, Josef. *Burian, Emil František*. IN: MATZNER, Antonín – POLEDŇÁK, Ivan–WASSERBERGER, Igor a kol. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Část jmenná. Praha: Editio Supraphon, 1990, s. 71–72.

KOTEK, Josef. *Dvorský, R. A.* IN: MATZNER, Antonín – POLEDŇÁK, Ivan – WASSERBERGER, Igor a kol. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Část jmenná. Praha: Editio Supraphon, 1990, s. 118–119.

KOTEK, Josef. *Ježek, Jaroslav*. IN: MATZNER, Antonín – POLEDŇÁK, Ivan – WASSERBERGER, Igor a kol. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Část jmenná. Praha: Editio Supraphon, 1990, s. 242–244.

KOTEK, Josef. *O české populární hudbě a jejích posluchačích. Od historie k současnosti*. Praha: Panton, 1990.

KOTEK, Josef. *Dějiny české populární hudby a zpěvu (1) 19. a 20. století (do roku 1918)*. Praha: Academia, 1994.

KOTEK, Josef. *Dějiny české populární hudby a zpěvu 1918–1968*. Praha: Academia, 1998.

LARKIN, Colin (ed.). *Piazzolla, Astor*. IN: *The Encyclopedia of Popular Music*. New York: Oxford University Press, Fourth Edition, Volume 6, Morricone, Ennio–Rich kids, 2006, s. 532.

MATZNER, Antonín. *Tango*. IN: MATZNER, Antonín – POLEDŇÁK, Ivan – WASSERBERGER, Igor a kol. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Část věcná. Praha: Editio Supraphon, 1980, s. 389–350.

POLEDŇÁK, Ivan – BEK, Josef. *Martinů, Bohuslav*. IN: MATZNER, Antonín – POLEDŇÁK, Ivan – WASSERBERGER, Igor a kol. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Část jmenná. Praha: Editio Supraphon, 1990, s. 344–345.

PUKL, Oldřich – SOBOTKA, Mojmír. *Ježek, Jaroslav*. IN: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Oxford University Press, Second Edition, Volume 13, Jennes to Kuerti, 2001, s. 116.

SCHULHOFF, Erwin. *5 études je jazz. Piano solo.* Austria: Universal Edition UE 8954-58, 1927.

SMACZNY, Jan. *Martinů, Bohuslav.* IN: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* New York: Oxford University Press, Second Edition, Volume 15, Liturgy to Martinů, 2001, s. 940–945.

ŠMAHELOVÁ, Klára. *Argentinské tango a Brno.* Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy, seminární práce, 2009.

ŠMAHELOVÁ, Klára. *El Tango. Tango Nuevo.* Brno: Konzervatoř Brno, absolventská práce, 2008.

ŠTĚDRŮŇ, Bohumír. *Burian Emil František.* IN: Černušák, Gracian – Štědroň, Bohumír – Nováček, Zdenko. *Československý hudební slovník osob a institucí.* Praha: Státní hudební vydavatelství, 1. svazek A–L, 1963, s. 152–154.

ŠTĚDRŮŇ, Bohumír. *Dvorský Rudolf A.* IN: Černušák, Gracian – Štědroň, Bohumír – Nováček, Zdenko. *Československý hudební slovník osob a institucí.* Praha: Státní hudební vydavatelství, 1. svazek A–L, 1963, s. 276.

ŠTĚDRŮŇ, Bohumír. *Ježek Jaroslav.* IN: Černušák, Gracian – Štědroň, Bohumír – Nováček, Zdenko. *Československý hudební slovník osob a institucí.* Praha: Státní hudební vydavatelství, 1. svazek A–L, 1963, s. 597–599.

ŠTĚDRŮŇ, Bohumír. *Martinů Bohuslav.* IN: Černušák, Gracian – Štědroň, Bohumír – Nováček, Zdenko. *Československý hudební slovník osob a institucí.* Praha: Státní hudební vydavatelství, 2. svazek M–Ž, 1965, s. 49–54.

ŠTĚDRŮ, Bohumír. *Vacek Karel, 1).* IN: Černušák, Gracian – Štědroň, Bohumír – Nováček, Zdenko. *Československý hudební slovník osob a institucí*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 2. svazek M–Ž, 1965, s. 827–828.

WALSH, Stephen. *Stravinsky, Igor*. IN: SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Oxford University Press, Second Edition, Volume 24, Sources of instrumental ensemble music to Trait, 2001, s. 528–567.

ZÁMEČNÍKOVÁ, Pavlína. *Vznik a vývoj tanga*. Brno: Konzervatoř Brno, Absolventská práce, 2011.

3. OSTATNÍ

HESLO. *Martinů, Bohuslav*. [online] 2012 [29. prosince 2012]. Dostupné z <[http://www.martinu.cz/novinky.php# 4](http://www.martinu.cz/novinky.php#4)>.

Seminář na téma *Interpretace tanga*, lektor: Rodolfo Mederos, 28. září 2008, pražská konzervatoř.

4. VYOBRAZENÍ

Obr. 1)

Drums. IN: BURIAN, Emil František. *Jazz*. Praha: O. Štorch–Marien, 1928, s. 139.

Obr. 2)

E. F. Burian. IN: BURIAN, Emil František. *Jazz*. Praha: O. Štorch–Marien, 1928, s. 8.

Obr. 3)

Jaroslav Ježek. IN: BURIAN, Emil František. *Jazz*. Praha: O. Štorch–Marien, 1928, s. 101.

Obr. 4)

R. A. Dvorský. IN: KOTEK, Josef. *Kronika české synkopy 2. 1939–1961*. Praha: Editio Supraphon, 1990, s. 47.

Obr. 5)

Igor Stravinsky. IN: BURIAN, Emil František. *Jazz*. Praha: O. Štorch–Marien, 1928, s. 86.

5. PŘÍLOHY

Jaroslav Ježek: Koncert pro klavír a orchestr

Ukázky:

1) Bitonální plocha

Musical score for "The Little Boat" (No. 10). The score is written for two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The lower staff is in bass clef. The music is marked *ppp* (pianissimo). The melody in the upper staff consists of eighth and sixteenth notes, while the accompaniment in the lower staff is a steady eighth-note pattern. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

– př. a)¹⁶¹

2) Intervalové ostinato

The image shows a page from a musical score, likely for a stage production. The page is divided into two systems of staves. The left system contains staves for Piano, Ob., Cl. in Es, Cl. in B, Sax. in Es alto, Fag., Jazz, and Piano. The right system contains staves for Piano, Ob., Cl. in Es, Cl. in B, Sax. in Es alto, Fag., Jazz, and Piano. The music is in 2/4 time and features a variety of instruments including piano, woodwinds, brass, and jazz ensemble.

př. b)¹⁶²

¹⁶¹ JEŽEK, Jaroslav. *Concerto per pianoforte ed orchestra*. Takt 13, 14 v čísle 15. Partitura. Praha: Panton, 1961, s. 68.

3) Bitonální kombinace



př. c)¹⁶³

4) Kvartový čtyřzvuk



př. d)¹⁶⁴

5) Spojení center As x Hes

př. e)¹⁶⁵

¹⁶² JEŽEK, Jaroslav. *Concerto per pianoforte ed orchestra*. Takt 18–20 v čísle 15. Partitura. Praha: Panton, 1961, s. 68–69.

¹⁶³ Takt 10–13 v čísle 16, tamtéž, s. 70.

¹⁶⁴ Takt 18 v čísle 16, tamtéž, s. 72.

¹⁶⁵ Takt 23–25 v čísle 17, tamtéž, s. 77.

6) Jedenáctizvuk



př. f)¹⁶⁶

7) Akordicky rytmitizované tremolo



př. g)¹⁶⁷

¹⁶⁶ JEŽEK, Jaroslav. *Concerto per pianoforte ed orchestra*. Takt 4–7 v čísle 19. Partitura. Praha: Panton, 1961, s. 80.

¹⁶⁷ Takt 9 v čísle 19, tamtéž, s. 80.

8) Pianová kadence

iano
solo

*Andantino
dolce e appassionato*
mf
tre corde

*Poco allegro ironico
quasi scherzando*
mf
rapide accel.

*Tempo come sopra
e sempre rubato*
ben ritmico
accel.
rapido
ppp
lento

př. h)¹⁶⁸

¹⁶⁸ JEŽEK, Jaroslav. *Concerto per pianoforte ed orchestra*. Partitura. Praha: Panton, 1961, s. 81.

82

Piano solo

Loco

Tango appassionato

leggerissimo e legato

attaca III.

P 130

99