MUNI 2020-2 02 - Pojmy

Standard je něco, co odolává zubu času, v našem případě písnička, kterou si zpívalo už několik generací před námi. Nejsilněji jsou zastoupeny druhá až čtvrtá dekáda 20. století, roky 1920 až 1950. Oběma směry, před i po tomto období, standardů rapidně ubývá. Ty starší jsou většinou už hodně „vousaté" a dnešní době nevyhovující, novější, vzniklé po roce 1970, na nichž se už nepodílela Velká šestka Broadwaye, nemají holt ty kvality, tu atraktivitu, pro jazzmany nezbytnou.

Hudební nauka, ta elementární, jak je vyučována ve školách a vysvětlována v učebnicích, vysvětluje základní pojmy například takto:

tón má čtyři základní vlastnosti: výšku, délku, sílu a barvu;

hudba má tyto kvality: melodii, harmonii, formu, tempo, rytmus, dynamiku, náladu atd.

Vysvětlíme si nyní pojmy, s nimiž budeme pracovat.

Hudební forma je dvaatřicetitaktová, výjimky potvrzují pravidlo. Častější je uspořádání po osmitaktích v pořadí: **A – A – B – A**. Znamená to, že jako třetí ze čtyř osmitaktí je zařazen střední díl, v anglické terminologii *bridge*, jehož melodie je odlišná, kontrastní a často jeho harmonický základ vybočí z domácí tóniny. Názorným příkladem této takzvané *malé písňové formy* je česká lidová:

Já do lesa nepojedu, já do lesa nepůjdu.
Kdyby na mě hajný přišel, on by mně vzal sekeru.
Sekera je za dva zlatý a topůrko za tolar.
Kdyby na mě hajný přišel, on by mi to všechno vzal.

Určitě bychom si vzpomněli na desítky podobně utvářených lidových písní z našich krajů. Druhou nejčastější formou je dvakrát 16 taktů v podobě A – B, případně čtyřikrát 8 taktů, které můžeme přehledně vyjádřit písmeny A – B – A – C. Zde ale B nemá význam středu neboli bridge. Znamená to, že první a třetí osmitaktí se vůbec nebo téměř neliší, ale pokračování od 9. taktu (a ve druhé polovině formy, od 25. taktu) je odlišné.

Při zkoumání standardů v jejich původním, jevištním tvaru bychom brzy přišli na to, že této 32-taktové *sloce* písně, jak ji známe z pozdějších zpracování, ať už populárními zpěváky nebo jazzovými hudebníky, předchází kousek úplně jiné hudby. Obvykle nemá ještě rytmický puls nebo ustálené tempo ani pravidelný počet taktů a je evidentně inspirován dávnými praktikami hudby artificiální, počínaje barokními velkými formami, operami či kantátami. Než přijde to, čemu se říká *árie*, zazní její příprava, zvaná *recitativ*. Jak už bylo řečeno, na divadle bývá toto dvoudílné řešení sólového výstupu obvyklé, ale modernější populární zpěváci a především jazzmani zpracovávají až vlastní árii. V anglické terminologii se recitativu říká *verse* a výsledné písni ve 32-taktové formě *refrain* nebo *chorus*. Toto poslední slovo tedy neznamená jen *pěvecký sbor*, ale také druhý díl zpívaného songu a dále, mezi jazzmany, jednu *improvizovanou sloku*. Odehraje-li tedy sólista improvizaci, čítající 160 taktů, dal si *pět chorusů*. Raději tedy počeštíme ty dvě části slovy *verze* a *refrén*.

Výjimky? Někdy můžeme pozorovat něco jako invenční přetlak, kdy skladatel odmítl některou část opakovat, jeho melodický nápad byl tak dlouhodechý, že jej můžeme zapsat zkratkou jako A – B – C – D. Typickým příkladem této melodie, která se neohlíží zpátky, je původně klavírní skladba Victora Younga „Stella by Starlight", napsaná roku 1944 pro film *The Uninvited*, která až dodatečně dostala text a dnes se nachází v Top Ten světových standardů jako vzácný unikát.

V moderním jazzu je obdobně konstruováno známé téma klavíristy Herbieho Hancocka z jeho „mořského období“ – „Dolphin Dance“ (1966). Jinými formálními výjimkami nás zásoboval skladatel Cole Porter, jenž si psal vedle hudby i vlastní texty a když své verše nevměstnal do 32 taktů, forma mu kynula pod rukama do dvojnásobné nebo ještě větší délky. A naopak, čítankovým příkladem svévolného krácení vžité formy 4 x 8 taktů je Leonard Bernstein, obojživelný skladatel hudby muzikálové i symfonické, ve svém životním hitu, *West Side Story* (1957). Patří ke kulturnímu minimu vědět alespoň o jedné z nejkrásnějších milostných písní, „Maria“, která má formu A – B – C – D, avšak pozor, počet taktů se snižuje takto: 6 – 6 – 5 – 4. Autor se nerozpakoval použít pro náhradu *bridge* ve třetí části formy *lichý počet taktů*. Když tuto píseň poslouchámе a nepočítáme takty, ani nám nepřijde, že je to nějak „šišaté“, tak geniálně je napsána.

Blues – i tato tradiční černošská forma nachází uplatnění v tvorbě standardů. Většinou se nemění počet 12 taktů v jedné sloce, ke změnám zato docházelo v harmonii s nástupem moderního jazzu po roce 1940. Původní tři jednoduché kvintakordy – tonika, subdominanta, dominanta – byly nejprve obohaceny o přidanou malou septimu, jde tedy o tzv. *dominantní septakordy*, přičemž i ten na tonice v tomto případě nepůsobí jako dominanta a nevynucuje si jinak logické rozvedení do tonického *kvintakordu*, což je nevysvětlitelný jev, o kterém nepřemýšlíme ani nediskutujeme a prostě jej tak přijmeme. Později byly septakordy obohaceny ještě o nonu, zpravidla zvětšenou, takže výsledný akord má enharmonicky vzato *obě tercie, durovou i mollovou*: g-h-d-f-ais (=hes neboli b), aniž by to posluchači vadilo. Dále po zásazích Charlieho Parkera už byly běžné nedoškálné funkce, mimotonální dominanty, častá byla dominantní jádra do cizích tónin. Blues je věčné a jsou tvořena stále nová a nová.

Metrum neboli počet dob v taktu je většinou 4/4, tedy čtyřčtvrteční. V menšině jsou pak standardy valčíkové (píseň „Someday My Prince Will Come“ ze *Sněhurky*, 1937) a naprosto vzácné jsou jiné takty, například jazzový standard Paula Desmonda „Take Five“ z roku 1959, jak název napovídá, v 5/4 taktu. Ovšem pozor, jazzmani občas změní sudé metrum na liché (4/4 na 3/4), případně naopak. Rychlé valčíkové metrum pak bývá zapisováno jako 6/8 takt, což ale pocitově nic neznamená.

Tónina, myšleno ta původní, případně nejčastější, jak se delším prováděním ustálí, bývá jazzmany zhusta respektována, avšak nezapomínejme na jednu ze zásad, jimiž se při své praxi řídil zakladatel české jazzové pedagogiky, Karel Velebný: „Vyškolený jazzman musí umět zahrát nejméně 50 standardů zpaměti a **v jakékoliv tónině**!“ Profesionálové jich takto ovládají několik set. Tento tvrdý požadavek je zde také proto, že někdy je jazzový soubor pověřen doprovázet zpěváka či zpěvačku, kteří mají svůj omezený hlasový rozsah a konkrétní standard nedokážou vyzpívat v té původní či nejčastější tónině. Řeknou-li „dejte mi to o tercii níž“, očekávají, že je kapela pohotově doprovodí.

Tempo, myšleno tempo původního provedení písně na divadle, ve filmu, na nejstarší gramofonové nahrávce, není rozhodně zákonem. Naopak provedení od provedení se mění, často i v případě téhož interpreta. Ten se řídí momentální náladou, tlakem krve, stresem či mírnou opilostí a podobně, prostě ostatní musí jít za vedoucím hráčem, být připraveni hrát

třeba dvakrát rychleji než včera. I když se standardy dělí na *slow – medium – fast* a takzvané *balady* bývají obvykle pomalé, zase existuje spousta výjimek.

Rytmus může být přebírán od originálního provedení či nahrávky, ale zase to není podmínkou jazzové interpretace standardů. Souvisí s tempem a například hraje-li se balada rychlostí „co noha nohu mine“ už 10 minut, může nastat oživení, když se sice základní krok, o který se stará basista čtyřmi dobami do taktu, nezrychlí, ale rytmus se rozmnoží přechodem do osminového cítění, zpravidla v rytmu brazilské *bossa novy*, která infiltrovala do jazzu po roce 1962 a naprosto v něm zdomácněla. Běžně se používají i rytmy charakteristické pro karibské ostrovy, například kubánská *rumba*. Souhrnně jim jazzmani říkají *latina*.

Dynamika obvykle souvisí s tempem a jen někteří interpreti jí věnují větší pozornost. Hraje-li ale nějaký hráč delší sólo a umí ho logicky vystavět, vygradovat, roste dynamika zcela spontánně, automaticky a po aplausu další sólista opět začíná „z ničeho“.

Harmonie je nejvíce opracovávanou složkou jazzových proměn standardů. Ta původní, dejme tomu z roku 1930, nám dnes připadá krotká, snad až staromódní a v průběhu desetiletí se měnila. Byla obohacována jak přidanými intervaly (terciemi) k původním akordům, tak i jejich alteracemi, to jest zvyšováním či snižováním určitých intervalů, například kvint, nón a undecim. Vznikají tak dráždivější souzvuky, za něž je odpovědný zpravidla **aranžér**, důležitá součást souboru, ať menšího či přímo big bandu. Melodický vícehlas, kornet-trombon-klarinet, který vznikl už před rokem 1920 v New Orleans a byl postupně rozšiřován v éře swingu až do počtu 13 hráčů na dechové nástroje ve správném velkém orchestru – big bandu (5 saxofonů, 4 trombony, 4 trubky), nabízí mnoho řešení, jak tolik hlasů vést, jak je kombinovat a budou nás zajímat ta vtipná řešení. Současní aranžéři, často hráči z řad souboru, považují za minimum, aby se mohli plně vyjádřit, šest melodických hlasů, obsahujících zástupce oněch tří skupin: trumpet, trombonů a saxofonů. O harmonicko-rytmické doplnění se starají členové tzv. *rytmické sekce*, což jsou nejčastěji klavírista-basista-bubeník. Kytarista se může přidat, dá-li si pozor, co hraje klavírista, aby se s ním „netloukl“ a necítil akordy a jejich alterace jinak.

Tolik tedy prozatím a můžeme přejít ke známému standardu bratří Gershwinových, písničce „Oh, Lady Be Good!“ z jejich muzikálu „Lady, Be Good“. Není to jejich nejvíce hraná, zpívaná či nahrávaná melodie, z tohoto pohledu jde „až“ o třetí v pořadí. Volíme ji proto, že poprvé zazněla v prosinci 1924, což je letopočet významný jak pro Gershwina – tehdy v únoru premiéroval svoji slavnou „Rhapsody in Blue“ a brzy pečetil své výsadní postavení v americké populární hudbě právě tímto muzikálem. Druhým dobrým důvodem pak je pohled divadelních historiků na dějiny nového žánru, zvaného *musical comedy*, zkráceně *musical* a česky *muzikál*. Někteří se domnívají, že první *moderní muzikál* napsal a koncem roku 1927 uvedl Jerome Kern (*Show Boat*, u nás hraný jako *Loď komediantů*), avšak velká část považuje za takový předěl právě „Lady, Be Good“, uvedený o tři roky dříve. V dalším materiálu je shromážděno dostatek informací, notového záznamu titulní písně a desítky odkazů na poslech historických i novějších, zpívaných i hraných nahrávek. Takže viz tam.