

Jan Blüml: Dějiny moderní populární hudby v Olomouci se zaměřením na období 1945-1989, Olomouc 2014, 361 s.

(Posudok dizertačnej práce)

Predložená doktorandská práce prezentuje históriu oficiálnej a neoficiálneho hudobnej kultúry v meste Olomouc a územno-správneho celku, alebo okresu Olomouc v druhej polovici 20. storočia. Zaoberá sa tak najmä mestským typom hudobnej kultúry časovo ohraničenom periódami 1945 a 1989, ktoré ako autor uvádza, sú natoľko kultúrne a politicky závažné, že prirodzene vytvárajú predely a nie je potrebné sa nimi bližšie zaoberať. Hoci autor explicitne neuvádza zdôvodnenia takejto periodizácie, implicitne sú obsiahnuté v jednotlivých statiach v podobe politických zmien štátneho systému a celku, premene slobodného hudobného priemyslu na monopolný a centralizujúci v roku 1948 a naopak v roku 1989, cenzurovania hudobnej kultúry, kontinuálneho a diskontinuálneho vývoja a podobne¹. Koncepcia práce vyplynula okrem periodizácie zo samotnej stratifikácie žánrov a štýlov nonartificiálnej hudby na tradičný a moderný jazz, na country, tramskú pieseň a folk, rockovú a alternatívnu scénu, a konečne pop music a diskotékové prejavy. Autor pri koncepcii práce teda zohľadňuje kultúrno-politické hľadisko na jednej strane, ale aj štýlovo-žánrové hľadisko. Delenie na jazz, rock, folk-country-tramskú pieseň zdôvodňuje tým, že sa obvykle takto posledné tri okruhy objavujú v literatúre. Podľa môjho názoru je takéto spájanie možné najmä v histórii českej a slovenskej scény do roku 1989, novší vývoj po roku 1989 však ide smerom k izolovaniu a hlbšiemu prerozdeleniu daných okruhov. Hovorí súčasne na s. 10, že „tradiční populární hudba stojí mimo předmět našeho zájmu“, avšak kapitola „Pop music – od divadel malých forem k diskotékám“ (s. 261-301) svedčia o tom, že autor prísne sleduje hranice žánrov a ukazuje, kde vlastne tzv. „meštinové žánre“ (aby sme použili dobový termín tohto obdobia) končia a kde začína scéna pop music s hitovou produkciou. Takže, nie je celkom pravda, že sa pop music celkom nezaoberá, najmä ak hovorí o swingu aj v období 30. a 40. rokov, alebo spomína skupinu Flamingo speváčky Marie Rotrovej, vlastne sa s touto scénou neustále konfrontuje.

Práca má ambíciu podať súhrnný výklad histórie modernej populárnej hudby v Olomouci a pre takýto zámer Jan Blüml podnikol bohatý pramenný výskum. Z neho vychádza množstvo zistených údajov, včlenených do monografie o regionálne pôsobiacich skupinách, orchestroch, osobnostiach a organizátoroch. Práca sa teda nevyhla množstvu informácií súpisného charakteru (vymenovanie všetkých členov orchestra, všetkých pôsobiacich skupín s presným uvedením obsadenia; uvádzanie detailného rozpisu repertoáru na koncerte, prehľad všetkých koncertov, klubových vystúpení skupín a pod.). Bez nich by však takto podniknutý detailný výskum v archívoch, súkromných zbierkach nadšencov, množstvo ústnych a písomných interview s umelcami, keďže máme do činenia najmä s orálnou tradíciou,

¹ Upozorňujem na svoju prácu k téme periodizácie: Y. Kajanová: K periodizácii slovenskej populárnej hudby a jazzu. In: *Slovenská hudobná kultúra – kontinuita, či diskontinuita?* Fakulta prírodných vied Žilinskej univerzity, Katedra hudby, Bratislava 2007, s. 101 – 122, BEN&M - KH FPVŽU, Žilina 2007, (Ed. Renáta Beličová), ISBN 978-80-969826-2-2

spracovanie popularizačnej literatúry a memoárov, nemali zmysel. Takýto text sa nečíta ľahko a často unavuje, avšak nie je určený pre širokú verejnosť, ale pre odborníkov. O to viac čitateľ zajasá, keď v práci objaví závažné osobnosti, ktoré Jan Blüml vyseletoval – osobnosti jazzového klavíra ako Petr Junk, Emil Viklický, ktoré označil za zakladateľov moderného jazzu na s. 17-18 (spolu s Milanom Opravilom z Free Jazz Tria) s podrobnými krokmi v ich kariére s väzbou na Olomouc, pretože tak je vytýčená téma práce. Ocenila som tu kombináciu historiografických metód s analytickými metódami, kde autor podáva harmonickú a štýlovo-kritickú analýzu vybraných skladieb (Petr Junk: *Nový prostor*, 1990, skladba *Již* z repertoáru Free Jazz Tria, s. 94-96). Snáď len upozornenie, nenazývala by som v improvizovanej hudbe notový záznam „partitúrou“ (s. 97 v poznámke), ale „transkripciou“ znejúcej hudby jednej z verzií do nôt. Práca tak podáva komplexný pohľad na dejiny jazzu, rocku, folku a country mesta Olomouca. Musím skonštatovať, že slovenská muzikológia v tomto smere zaostáva, autori robia od začiatku selekciu osobností a skupín, a tak vlastne nastáva situácia, že mestskú hudobnú kultúru a regionálnu hudobnú kultúru nemáme vôbec spracovanú. Čítanie práce, založenej na takom bohatom pramennom výskume, vedie napokon k odhaleniu mnohých súvislostí najmä pre toho, kto trpezlivo vníma. Tak som sa napríklad na s. 26 dozvedela, že v Orchestri Edwina Kulfirista v roku 1949 pôsobili aj bratislavskí hudobníci Vladimír Machk – hoboj (prosím o indikáciu mena v prvom páde kvôli presnosti pri prípadných ďalších použitíach tejto práce ako informačného zdroja), Věroslav Matušík – fagot (Věroslav je české meno? Ide o chybu v mene „Vieroslav“ alebo je to naozaj bratislavský hudobník? Podľa Encyklopedie mod. pop. hudby – Matzner, Poledňák, Wasserberger, 1990, narod. 1927 v Ostrave), Síloš Pohánka – trúbka. Dlhú som sa zaoberala myšlienkou, že Pavol Polanský, bubeník, pôvodcom z Moravavskej Ostravy, narod. 1925, dirigent Československého rozhlasového orchestra, nahral v roku 1947 skladbu Stana Kentona: *Concerto for Doghouse*. Po celý čas mi nebolo jasné, odkiaľ mohol mať Polanský k dispozícii partitúru tejto skladby a práca Jana Blümmla mi dáva odpoveď. Píše, že do roku 1948 objednávali repertoár zo zahraničia prostredníctvom olomouckého nakladateľa a kníhkupca Romualda Prambergra, ktorý bol schopný noty obstaráť do 14 dní od objednávky (s. 20) napríklad pre swingový súbor Cholera Boys. Predpokladám, že Víťazný február v roku 1948 všetky takéto aktivity stopol.

Možno sa dalo vyhnúť prílišnému uvádzaniu len historiografických údajov a vnášaniu trochu emócií pri interpretácii niektorých faktov. Napríklad, keď Jan Blüml hovorí, že hudobníci zo skupiny Cholera Boys boli počas 2. sv. vojny popravený – bubeník Václav Janeček a klavirista Elsner (chýba krstné meno) – s. 20, uviesť, či sú známe okolnosti kedy a prečo, ak nepoznáme krstné meno klaviristu, upozornila by som na tento fakt a nebála by som sa uviesť, že niečo sa nedá zistiť. Ak swingové skupiny mali v repertoári skladby Jiří Traxlera, alebo Kamila Běhouneka², ako to bolo možné, veď predsa išlo o emigrantov, odkedy – dokedy si to olomoucké orchestre mohli dovoliť? Mám na mysli repertoár skupiny Cylinder Boys (s. 21).

² Jiří Traxler (1912, písal pre Orchester Karla Vlacha), skladateľ, aranžér, klavirista, textár, r. 1949 emigroval do NSR, kde pôsobil ako hudobník, neskôr do Kanady, kde sa venoval grafickému designu, vydal v Kanade svoje memoáre. Kamil Běhounek (1916 – 1983 Bonn), akordeonista, skladateľ, leader, od roku 1948 – 83 žil v Nemecku, kde sa uplatnil ako aranžér a leader comba. vid' Y. Kajanová: *Slovenskí jazzoví emigranti*, in: Slovenská hudba, roč. 34, č. 2, 2008, s. 118-132.

Podobne ono emocionálne interpretovanie faktov by sa mi žiadalo aj pri zaujímavej snímke elektrického kontrabasu vlastnej výroby kontrabasistu Free Jazz Tria Josefa Mahdalu z roku 1981 na s. 86. O tomto fakte by som chcela zistiť viac aj z organologického hľadiska, pretože inovácie kontrabasu vo svetovom vývoji sa v tom období ešte len začínali (Anthony Jackson si dal skonštruovať 6 strunovú basgitaru v roku 1975 a nazval ju kontrabasová gitara, rovnako Vladimír „Guma“ Kulhánek používal bezpražcovú basgitaru už v roku 1980 popri inováciách Jaco Pastoriousa.³

Monografia na niektorých miestach trpí prílišnou heterogénnosťou a možno by som uvažovala o jej zúžení – napríklad kapitoly od roku 1989 by som možno už nezaradila do jej obsahu (s. 103-115) – kapitola „Nástin vývoje jazzu od osmdesiatých let do súčasnosti“ (aj keď som vďačná za informáciu o improvizáciách Johna Scofielda so skupinou Blue Train Jazz Quintet na s. 112 v Olomouci v roku 2004. Rovnaký problém vidím v ďalších kapitolách o folku, tramských osadách pri Olomouci a vystúpeniach skupín Severní hvězdy (s. 119), Tramp klub (s. 120). Vybrať z množstva dát tie, ktoré sa týkajú len Olomouca je koncepčne ťažko zvládnuteľné, hoci rovnako je zaujímavé vystúpenie Pete Seegera v Olomouci v r. 1964 (s. 116), ale možno by sa to dalo vyriešiť skôr kapitolou o recepcii svetového diania v Olomouci prostredníctvom zahraničných skupín. To je samozrejme už len hypotetická úvaha, keďže práca je postavená inak. Každopádne šírka záberu od jazzu, cez rock, folk, country až po diskotéku svedčí o schopnostiach Jana Blümla, jeho vynikajúcej orientácii vo svetovom vývoji týchto žánrov, pretože napríklad pri country udáva aj zahraničné porovnania a pri hodnotení vnáša domáce kapely aj do svetového kontextu (napr. skupina Bluegrass Nova – s. 126). Tu mi už začína prekážať, že autor sleduje skôr výpočet skupín (Tuláci, Dostavník, Falešní hráči), než ich hudbu, analýzu skladieb i repertoáru a kvantum materiálu začína znejasňovať celú monografiu. Napriek tomu množstvo fotografií a oscanovaných prameňov (napr. na s. 163 „Program I. Hanáckého festivalu“ z roku 1973, korešpondencia členov ŠtB a ideologických pracovníkov medzi predsedom SSM v Olomouci Gáborom Mészárosom na konto vystúpenia folkových predstaviteľov Vodňanského a Skoumala, s. 174, fond Jazzová sekce z archívneho materiálu s. 172) majú nesporne historickú hodnotu a budú cenným zverejneným prameňom pre ďalšie spracovávanie tematiky folku. Práca tak metodologicky balansuje medzi pramennou historiografickou publikáciou, ku ktorej pravdepodobne viaceré kapitoly budú smerovať niekedy v budúcnosti pri rozširovaní výskumu, historiografickým výkladom udalostí, analytickým spracovaním a štýlovo-kritickým vyhodnotením osobností a skupín. Tu sa ukázal aj metodologický problém, či preferovať skôr historiografické metódy, alebo analytické a najmä ako ich vybalansovať, keď uvádza notový príklad Jaroslava Hutku: Náměšť (s. 169). Je škoda, že nepodáva analýzu tejto pesničky. Tá je pravdepodobne realizovaná v iných prácach, na ktoré sa autor odvoláva a sú na ne odkazy v poznámkovom aparáte. Pri Karlovi Plíhalovi som už v návale množstva údajov lovila súvislosť s hlavnou ideou monografie – hudobnými dejinami mesta Olomouc (s. 179-191). Rovnako na s. 200, keď autor rozpráva o Rockovej a alternatívnej scéne, začína informáciou o 1. Prehliadke olomouckých beatových súboroch v roku 1964 a vypadáva mi, kedy sa rocková scéna v Olomouci začala rodiť prostredníctvom skupín Teenagers, Menuet, Refugees, až na s. 207 sa dozvieme, že amatérske divadlo v Olomouci Skumafka hostovalo rockové kapely v období 1961-1965, čo posúva datovanie olomouckého rocku do roku 1961. Možno by sa mi žiadalo uviesť tento údaj hneď na začiatku kapitoly. Zaujímavé je rozprávanie o úspechoch skupiny

³ vid' Y. Kajanová: Hodnota tradičného a progresívneho v jazzovom vývoji, min: Musicologica.eu, 2013, <http://www.musicologica.eu/?p=919>).

Bluesmeni, hoci charakteristika štýlu, vychádzajúca z analýz autora, sa dostala do poznámky č. 482 na s. 217, určite by som ju dala do jadra textu, keďže ide o jeho pôvodný text. Ono emocionálne rozprávanie sa konečne objaví pri výklade histórie skupiny WSS (Water-Supply Spectres), kde autor sleduje prepojenie hudobníkov rocku, jazzrocku, jazzu a folku v olomouckom klube Sklepě, kde sa stretávali Kulhánek, Pavlíček, Viklický, Merta, Junk, Free Jazz Trio (s. 235) a ako bola táto scéna naviazaná na disident a napokon Chartu 77. Krásny príklad toho, ako sa veľké veci rodia v malom prostredí, ako fungoval rockový underground a poskytoval základ pre rockovú alternatívu (celkom inú než vo svetovom vývoji, kde smerovala proti komerčnosti, u nás bol underground zacielený ako protest proti neslobode v komunizme). Ďalej je pre mňa zaujímavé líčenie histórie white metalovej kapely Skramasax (s. 253) na koncertoch v 80. rokoch a nech už robili akúkoľvek odnož metalu (podľa ich tvrdenia sa k white metalu celkom nehlásili), tomu, že mali na koncerte 3500 poslucháčov, by sa dnes tešila nejedna rockovo-alternatívne sa tváriaca kapela.

Pokiaľ ide o kapitoly o diskotéke a zmienky o tanečnej a netanečnej diskotéke, možno by som „divadlo hudby“ o swingu, Free Jazz Trio (teda netanečnú diskotéku) včlenila do predchádzajúcich kapitol o jasse, rocku, folku a spomenula, že boli súčasťou tohto „diskotékového“ vývoja.

Hoci je práca naozaj výsostne historiografická (od str. 16), úvodná kapitola a záverečná kapitola podávajú mnohé závažné konštatovania všeobecného typu, významné pre ďalší výskum dejín jazzu, rocku, folku a country. Závažné sú hodnotenia stavu súčasného muzikologického výskumu. Keď hovorí, že doterajšia literatúra „úspešne maskuje svým výhradným zaměřením na dějiny „filharmonii“, „oper“ a pod., což je ostatně jev, který se netýká zdaleka pouze Olomouce“ (s. 8), naráža na to, že skutočný hudobný život sa koncentroval v praxi najmä na oblasť jazzu, rocku, country, folku a pop music. Súhlasím s tým, že je veľká diskrepancia medzi teóriou a praxou, ktorá je citeľná nielen v českej, ale aj slovenskej muzikológii, rovnako aj na univerzitných pracoviskách. Menej je citeľná v zahraničí. Diplomatically sa vyrovnáva s problematikou artificijného a nonartificijného (s. 10 – 11), hovorí, že muzikológovia používajú pojem nonartificijný ako náhradu pojmov rock, jazz, moderná populárna hudba, ja len dodávam, že robia to najmä tí, ktorí nevedia identifikovať štýly a žánre jazzu, rocku a pop music, a všetko jednoducho hodia do kolonky nonartificijný. Druhý dôvod, prečo sa Jan Blüml vyhýba používaniu pojmov artificijný a nonartificijný je, že to výrazne komplikuje komunikáciu o hudbe, znova komentujem, že najmä najmä pre tých, ktorí bádajú práve v tejto oblasti detailnejšie. Nemožnosť preložiť tieto pojmy do angličtiny (na s. 11) len dokumentuje fakt, že zahraničná muzikológia, kulturológia už dávno postúpila vo výskumoch omnoho ďalej a ani sa nezaobera takouto kategorizáciou vážnej a nevážnej hudby.

Pekne v záverečnej kapitole hovorí o vzťahu medzi centrálnou a periférnou scénou (s. 334), analyzuje a odôvodňuje takéto historiografické práce najmä na príklade E. Viklického, ktorého štýl sa kryštalizoval na olomouckej scéne počas prvých rokov, až pokým neodišiel do Prahy (jeho modálny prístup, podľa mňa aj emocionalita najmä na albume *V Holomóci měste*, Supraphon 1978, jeho emocionálny prístup sa zmenil, keď prešiel do mainstreamu - neopopu). Problém regionálneho vyrovnávania sa s centrálnym bol v histórii odjakživa aktuálny. Stačí spomenúť len orchester Counta Basieho, jeho pôsobenie v Kansas City a ambíciu dobiť New York popri najpopulárnejšom Orchestri Chick Weba v roku 1936, v súboji medzi oboma orchestrami Basie zvíťazil. Vzťah medzi centrálnym a periférnym v období socialistického režimu autor zdôrazňuje ako možnosť existencie undergroundovej kultúry, mimo cenzúry ideologických autorít, avšak pod drobnohľadom poslucháčov. Význam takejto práce je aj v tom, že pokým obdobie 1948 – 1989 nežičilo mnohým umelcom a skupinám, nedostali sa do štúdia a nikdy im nevyšiel žiaden zvukový nosič, ich hudba ožíva prostredníctvom rozprávania Jana Blümľa, dobových súčasníkov, citovania prameňov, ktoré

podnikol autor tejto dizertácie. Predložená monografia syntetických dejín jazzu, rocku, folku a country mesta Olomouc tak poskytne množstvo cenných informácií pre muzikológov a hľadaniu spleťtých súvislostí pri písaní syntetických dejín celého bývalého Československa. Na záver by som rada uviedla, že meno Jan Blüml registrujem z rôznych štúdií (Musicologica Olomucensia), príspevkov na konferenciách (výročná konferencia Českej spoločnosti pro hudební vědu v Prahe) ako kvalitného muzikológa, s dobrým potenciálom pre budúci vývoj disciplíny.

Z hľadiska používaného štýlu, je vidieť, že Jan Blüml je precíznym autorom, striehne na každý jazykový lapsus a dobre vládne slovom. Napriek tomu si dovoľím však upozorniť na ťažkosť čítania rukopisu pri niekedy príliš dlhých a komplikovaných súvetiach – napríklad na s. 67 je 8 riadková veta – „S proměnou obsazení souboru... inspiroval se moravským folklorem.“ Citáty prevzaté z bulletinov a kníh odporúčam uvádzať v kurzívach, aby sa vyčlenil autorský text J. Blümla od dobových prameňov alebo prevzatých textov. Pri uvádzaní obsadenia skupiny Cholera Boys – obvyklý postup je kontrabas a bicie nástroje dať až na koniec – s. 19.

Prácu odporúčam k obhajobe a navrhujem udeliť a navrhujem doktorandovi udeliť titul PhD. v danom odbore.

V Bratislave, 23.5.2014



prof. Yveta Kajanová, CSc.