

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta pedagogická

Bakalářská práce

**MILAN SVOBODA – JAZZOVÝ KLAVÍRISTA A
SKLADATEL**

Martin Debříčka

Vedoucí práce: Mgr. Kuhn Tomáš, Ph. D.

Plzeň 2012

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval samostatně s použitím uvedené literatury a zdrojů informací.

V Plzni, 2012.

.....

Rád bych poděkoval Milanu Svobodovi za jeho přívětivou a motivující spolupráci, která dopomohla tvorbě této práce.

Dále děkuji Mgr. Tomáši Kuhnovi, Ph. D. za odborné vedení práce, podněty a připomínky.

Obsah

1	Úvod.....	1
2	Milan Svoboda	2
2.1	Dětství a mládí	2
2.2	Odborné hudební vzdělání a paralelní hudební činnost	4
3	Big bandy Milana Svobody.....	6
3.1	Vznik a vývoj Pražského Big Bandu.....	6
3.2	Nový Pražský Big Band	9
3.3	Odlet do USA a tamější tvorba	10
3.4	Česko – Polský Big Band.....	12
3.5	Contraband Jazz Orchestra a Pražský Big Band	13
4	Milan Svoboda jako klavírista a jeho jazzové kvarteto.....	14
4.1	Milana Svoboda Quartet.....	15
5	Pedagogická činnost Milana Svobody	19
6	Skriptum Milana Svobody - Praktická jazzová harmonie	20
6.1	Vybrané kapitoly ze skript Praktická jazzová harmonie	21
7	Závěr	32
8	Seznam použité literatury a pramenů.....	33
9	Resumé.....	34
10	Přílohy:.....	I
10.1	Interview s Milanem Svobodou.....	I
10.2	Diskografie Milana Svobody.....	IX
10.3	Obrázky	XI

1 Úvod

Milan Svoboda má pro českou jazzovou hudbu zásadní význam. Nejen, že je charismatickou a inspirativní osobností, s níž je radost přijít do styku, ale i jeho zkušenosti, vědomosti a názorové zaujetí v rámci jeho oboru jsou hlubokou studnicí plodných podnětů, které sdílí s ostatními.

Svoboda již v sedmdesátých letech vedl jazzový orchestr, ve kterém průběžně hrálo mnoho významných osobností naší jazzové scény a velké množství muzikantů z mladší i starší generace se s ním setkává dodnes. Působí v mnoha hudebních tělesech menších i větších rozměrů a má hodnotné zkušenosti i ze zahraničí. Mezi jeho významné jazzové orchestry patří zejména Pražský Big Band založený v roce 1974, který je dnes pod tímto názvem opět obnoven a Kontraband, který vedl v 90. letech. S mladou generací se setkává v rámci svého pedagogického působení na Konzervatoři Jaroslava Ježka v Praze, kde vede studentský jazzový orchestr Big Band VOŠ KJJ (Prague Conservatory Jazz Orchestra) a kde také vyučuje skladbu a jazzovou harmonii. Dále působí v dalších tělesech, jako jsou např. - Rudolfinum Jazz Orchestra (sestaven z členů České filharmonie a předních jazzových sólistů, kapelník od roku 2006), příležitostně hostuje s mnoha zahraničními jazzovými orchestry (KRO Hilversum Orchestra, Jugend Jazzorchester Sachsen, Big Band Twins Dortmund) či spolupracuje s hudebníky z oblasti tzv. vážné hudby (Virtuosi di Praga, Severočeská filharmonie, Moravská filharmonie Olomouc, Talichův komorní orchestr, Pražská komorní filharmonie, Pavel Sporcl, Jiří Bárta atd.).

Svoboda má za sebou početná odborná hudební studia. Studoval varhany na Konzervatoři v Praze, muzikologii na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, skladbu na pražské AMU a jazzovou kompozici na Berklee College of Music v Bostonu.

Milan Svoboda si našel svůj vlastní osobitý projev ovlivněný evropskou i americkou hudební tradicí. Jeho vývoj, charakteristiku a vliv na ostatní muzikanty můžeme sledovat již od prvních nahrávek Pražského Big Bandu.

2 Milan Svoboda

2.1 *Dětství a mládí*

Milan Svoboda se narodil 10. prosince roku 1951 v Praze. V rodině mu od počátku nechybělo patřičné kulturní zázemí. Jeho matka PhDr. Marie Svobodová, narozena 4. května 1908 v Pardubicích, vystudovala hudební vědu a estetiku na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. Zde byli jejími učiteli např. Jaroslav Zich, Josef Hutter či Zdeněk Nejedlý. Byla zaměstnána v Národní a univerzitní knihovně v Praze a v roce 1945 se zde stala vedoucí hudebního oddělení. V roce 1920, se ještě jako mladá studentka seznámila s Josefem Sukem na koncertě Českého Kvarteta v Pardubicích. Později ho vidala v pardubickém pěveckém sboru Suk a při studiích v Praze. Patřila k jeho věrným přátelům a pan Suk si ji velmi oblíbil. Vozila v kočárku mladého Josefa Suka, významného houslistu světové kapacity. Později se podílela na ustavení Společnosti Josefa Suka, kde zastávala funkci místopředsedkyně a jednatelky. Marie Svobodová měla možnost stýkat se s hudební komunitou prvorepublikové Prahy. Byla velice činná, ať už jako pianistka, organizátorka kulturního života, aktivní členka komorního spolku (pravidelně chodila na koncerty) či jako autorka řady literárních a redakčních prací. Zemřela v roce 1995. Svobodova rodina byla z její strany silně ovlivněna.

Otec Miroslav Svoboda se narodil 3. května 1910 v Praze do umělecké rodiny. Jeho otec Milan Svoboda (1883 - 1948) byl divadelním režisérem a pedagogem a sestra Eva Svobodová (1907 – 1992) byla známá herečka. Miroslav Svoboda pracoval jako filmový historik, vedoucí filmových společností a archivů, dokumentarista či herec. Studoval Právnickou fakultu na Karlově Univerzitě, kde nakonec obdržel akademický titul JUDr., přesto jako právník nikdy nepracoval. V letech 1936 – 1938 byl hercem Osvobozeného divadla a byl obsazen také v několika starých českých filmech. Známou roli studenta Kafky obdržel ve filmu „Před maturitou“. Dále hrál celou řadu malých rolí ve známých filmech, kde se uplatňoval jeho výrazný a neobvyklý vzhled – hubené tělo, protáhlý obličej a výrazné oči. Také se amatérsky věnoval hře na violu.

U Svobodových doma se pravidelně scházela hudební společnost různých úrovní - členové České filharmonie a různá komorní seskupení z matčiny i otcovy strany. Mezi nimi i mladší Josef Suk, mistr houslového řemesla. Dalším důležitým členem rodinného stromu Milana Svobody je syn Evy Svobodové (otcovy sestry), tedy jeho bratranec – Jiří Stivín. Jejich rodina se často stýkala, takže spolu byli mnohdy v kontaktu. Stivín je o devět let starší, znal se s jeho starším bratrem Janem Svobodou, který je dnes filmovým režisérem. Byl to v podstatě právě Stivín, kdo přivedl Milana Svobodu k jazzu. Když mu bylo třináct let, slyšel u něj první jazzové nahrávky, hudbu Charlieho Parkera a dozvěděl se, co je bluesová „dvanáctka“. Právě zde se pravděpodobně odehrávaly rozhodující okamžiky pro jeho další hudební rozvoj. Stivínův uvolněný přístup pro něj byl silně inspirující. Z domova znal pouze přísnou atmosféru tzv. „mistrů klasiky“, kteří v něm vzbuzovali spíše strach než motivaci. Podobné pocity měl v hudební škole, kde chodil na klavír, jenž nakonec úspěšně absolvoval. Do prvního cyklu lidové školy umění chodil již při základní škole. Lidová škola umění byla zaměřená výhradně na tzv. vážnou hudbu.

Již tehdy, někdy na konci studia na základní škole, sehnal své první jazzové nahrávky na gramofonových nosičích. Vzpomíná, jak v době, kdy vládla velká vlna popularity Beatles, vyměnil jejich album za pár nahrávek jazzových. On sám patřil mezi ty, které skupina Beatles oslovila a jejich album, které tenkrát sehnal, bylo velice vzácné. Ziskal místo něj nahrávky jazzových velikánů, jako byli Duke Ellington, Count Basie či Sydney Bechet. Ti zřejmě patřili mezi jeho první jazzové inspirace. Ještě předtím ho také zaujal Louis Armstrong, jehož nahrávky měli doma. Pravděpodobně to mělo souvislost i s jeho vystoupením v Praze v roce 1964. V deváté třídě založili kapelu ve stylu Beatles a Olympic. Jmenovala se The Slowly Creeping Snails (Pomalou lezoucí šneci). Odehráli pár školních koncertů.

Po základní škole nastoupil na gymnázium, tehdy se jmenovalo SVVŠ (Střední všeobecně vzdělávací škola). Studoval zde ve specializované matematicko-fyzikální třídě, která poskytovala kvalitní výuku. Již v té době uvažoval o studiu na konzervatoři, v čemž byl podporován matkou. Vzala ho na konzultaci za profesorem Hůlou, ten ho vyzkoušel a doporučil jim, ať jde nejdřív na gymnázium a poté se rozhodne dál, neboť jeho talent nebyl ještě úplně zřejmý. Přesto mu umožnil již v té době navštěvovat jeho

hodiny harmonie a později, když už na konzervatoři studoval, u něj tento předmět úspěšně absolvoval.

V lidové škole umění nastoupil do druhého cyklu a ještě při gymnáziu, v šestnácti letech, zde založil svůj první orchestr. Šlo o menší studentský orchestr, pro který zkoušel své první aranžérské pokusy (Beatles apod.).

Později se rozhodli se spolužáky založit big band zaměřený převážně na swingovou hudbu (Count Basie, Duke Ellington). Vedl ho Zdeněk Malý, který dodnes diriguje taneční orchestry. Mladý Svoboda si zde poprvé vyzkoušel roli dirigenta, kapelníka i pianisty jazzového orchestru. Mimo jiné zde učil klarinetista Jiří Stárek, který později působil na Pražské konzervatoři. V šestnácti letech také začal mladý Svoboda tajně chodit do nočních podniků, jako byly např. Viola či Reduta, kde se hrál jazz. Nejčastěji chodil do Violy, kde se hrálo každý den. Mohl zde vidět tehdejší českou jazzovou špičku, pravidelně tam vystupovali např. Karel Velebný, Luděk Hulan, Luděk Švábenský, Karel Růžička, Jan Malíř, Eva Olmerová či Jiří Stivín. Nejčastěji chodil na Jana Malíře (později známého kameramana), od kterého se jako od prvního učil jazzové piano. Mezi další jeho kontakty s jazzem v šedesátých letech patřily např. výlety do Polska, kde měla jeho rodina příbuzenstvo, na jazzové festivaly Jazz Jamboree. Poprvé polský festival navštívil již ve čtrnácti letech. Byl také nadšeným posluchačem stanice Hlas Ameriky, na které pravidelně probíhal jazzový pořad Willise Connovera.

2.2 Odborné hudební vzdělání a paralelní hudební činnost

Po maturitě chtěl Milan Svoboda studovat na nějaké hudební škole. Muzikologie na Filozofické fakultě se ten rok neotvírala a klavírní obory byly příliš náročné na přijetí. Nakonec nastoupil na Pražskou konzervatoř, původně na obor hra na hoboj. Na tento nástroj se tehdy skoro nikdo nehlásil, takže šance na přijetí byla veliká. Ačkoliv nikdy nehrál na dechový nástroj, na hoboj se kvůli konzervatoři opravdu naučil. Po roce se mu povedlo přestoupit na varhany. Varhanní oddělení ho silně zaujalo, byla zde příjemná společnost, uvolněná atmosféra a varhany samotné ho nesmírně fascinovaly. Učil ho profesor Jiří Ropek, svatojakubský varhaník. Svoboda si ho velmi vážil a varhany poctivě šest let studoval. Měl zde možnost seznamovat se s duchovní hudbou, několikrát doprovázel církevní mše místo svého profesora. Učila se zde i barokní

polyfonní improvizace, kterou vyučoval Josef Vodrážka. Konzervatoř ukončil dvěma absolventskými koncerty – v Zrcadlové síni Klementina hrál s orchestrem Händelův varhanní koncert F dur a v Rudolfinu sólový koncert s názvem Final od Caesara Francka.

Vedle konzervatoře po roce přece jen paralelně nastoupil na Filozofickou fakultu, původně na dvouoborové studium hudební výchova a český jazyk, později přestoupil na hudební vědu jako samostatný obor. Učili zde např. Petr Eben či Vladimír Sommer, výborní kantoři a skladatelé. U nich Milan Svoboda absolvoval teoretické předměty, které ho zajímaly. Po třetím ročníku přerušil studium a poté již nedostudoval.

V průběhu studií na obou školách už se však souběžně stíhal věnovat i jazzu. Měl možnost navštěvovat ansámblovou hru Karla Velebného na Lidové konzervatoři, kde jim v té době chyběl pianista. Za Velebným se vydal na popud jeho oblíbeného jazzového pianisty Lud'ka Švábenského, kterého vídal, když navštěvoval jazzové večery ve Viole.

V roce 1974, když ještě studoval na konzervatoři, založil moderní jazzový big band, který byl původně amatérský, časem se však vypracoval na skvělý osobitý orchestr pod názvem Pražský Big Band. Lubomír Dorůžka o tomto Svobodově počínu napsal: *„Ještě jako student se pustil do vysloveně nadšeneckého a téměř zoufale obtížného podniku: sestavit a udržet při životě moderní jazzový big band, jehož členové by hráli bez honoráře, jen pro radost z muzikantského vyžití takového druhu, jaké je jiným způsobem nedostupné.“*¹ Spoluhráče do prvního obsazení sehnal převážně na konzervatoři. Přesto, že studenti měli přikázáno věnovat se výhradně tzv. vážné hudbě, jejich zájem byl veliký. Účastnili se také členové tehdejších jazzových kapel (Impuls, Mahagon, Volf Jazztet) či muzikanti z bývalého profesionálního jazzového orchestru činohry Národního divadla, který se v té době rozpadl.

¹ Dorůžka, Lubomír. *Panoráma Jazzu*. Praha : Mladá fronta, 1990. 350 s. ISBN 80-204-0092-3.

Souběžně se studiem už také hrál i v jazzové kapele trombonisty Bohuslava Volfa, se kterým se původně setkával při ansámblových hrách Karla Velebného. Kapela vznikla již před Pražským Big Bandem a její původní název zněl Jazz Pesimists.

Z těchto údajů tedy evidentně vyplývá, že Svoboda se hojně věnoval jazzové hudbě již v průběhu svých studií, které byly orientovány na tzv. vážnou hudbu.

3 Big bandy Milana Svobody

3.1 Vznik a vývoj Pražského Big Bandu

Hlavní aktivitou Milana Svobody od druhé poloviny 70. let (po dokončení studií na konzervatoři a Filozofické fakultě) byla hudební tvorba s Pražským Big Bandem. V tomto tělese se koncentrovala početná jazzová komunita a střetlo se v něm velké množství osobitých muzikantů. Nepochybně jde o klíčovou etapu Milanova života, která následně nese ovoce jemu i podílejícím se muzikantům.

Pražský Big Band působil ve svých začátcích ve velice obsáhlé sestavě, která se průběžně obměňovala. Studenti z konzervatoře, ale i postupně se přidávající hráči z jazzových kapel projevovali velké nadšení. Na koncertě se pak mohlo sejít kupříkladu až osm trumpetistů, devět saxofonistů, dva bubeníci a tři basisté. V počátcích někdy hrávali dokonce i všichni společně. Mezi první hráče orchestru patřili bratři Jan a Jiří Hálovi. Jejich otec Vlastimil Hála, známý aranžér, skladatel a znalec swingové éry, pro ně napsal aranžmá pro jejich první skladbu – „I'm Gonna Go Fishin'“ od Duka Ellingtona. Odehrání této skladby vzbudilo značnou vlnu nadšení a motivace. Členové Pražského Big Bandu sháněli další notové zápisy různých aranžmá. Mnoho skladeb se v té době muselo také odposlouchávat a zapisovat podle sluchu, což je v porovnání s dnešním světem médií velice náročná práce. Dalším jejich hitem z raného období byla např. skladba „Mercy, Mercy, Mercy“ od Joe Zawinula, jejíž partituru objevil Milan Svoboda v americkém hudebním časopise Down Beat. Následně ji rozepsal do partů pro jednotlivé nástroje. Některá další aranžmá, či pouze jejich části, které se musely následně doaranžovat, získali po rozpadlém krátce fungujícím big bandu Národního

divadla. Vedl ho Ladislav Simon, který pro něj psal zajímavé moderní jazzové skladby. Působili zde např. Jiří Stivín na saxofon a flétnu, Svatopluk Košvanec na trombón, Radek Pobořil na trumpetu či Vladislav Žižka na bicí nástroje. Big band Národního divadla se inspiroval orchestry Thad Jonese a Mel Lewise, jejichž originály hráli. Později tyto originály přejímal Pražský Big Band.

Mezi další členy raného obsazení Pražského Big Bandu patřili např. trumpetisté Jiří Neradilek či Zdeněk Šedivý, dnešní sólista České filharmonie, nebo bubeníci Vladislav Malina či Jan Žižka. Kvalitní rytmika a hra na postu první trumpetky jsou podstatnými prvky big bandové interpretace, což se jim od počátku úspěšně dařilo. I když měl orchestr v podstatě amatérské nadšenecké základy, přece jen už v něm působili studenti konzervatoře, což zaručovalo určitou kvalitu. Jako výpomoc přicházeli různí zkušení jazzoví hráči, kteří mohli např. pomáhat jednotlivým sekcím s jazzovým frázováním či přinášeli různé další zkušenosti z oblasti jazzové interpretace. Mezi ně patří např. zkušený saxofonista Zdeněk Hostek či Jan Chvosta. O soubor se také záhy zajímal Jiří Stivín, který v něm začínal působit čím dál častěji. Přesvědčil Svobodu, aby vytvořil skladbu „Ejhle Člověk“, tím, že mu doporučil, aby napsal na začátek skladby nějaké rychlé „běhy“ pro saxofony. Skladba díky tomu získala osobitou podobu a měla početné pozitivní ohlasy. Úspěšně se uchytila, přestože v té době nebyla ještě podložena příslušnými znalostmi jazzové kompozice a bývá dodnes hrána projekty Milana Svobody.

Prvotní sestava Pražského Big Bandu se postupem času ustálila spíše na okruhu osvědčených muzikantů, ačkoliv obsazení nikdy nevydrželo příliš dlouho stejné. Mezi nimi zde působí osobnosti jako Jiří Stivín, Michael Kocáb, Zdeněk Šedivý, Rudolf Ticháček, Zdeněk Hostek či Michal Gera. „*Orchestru se podařilo neuvěřitelné: za sedm let existence ve velkém, devatenáctičlenném obsazení zvládl postupně nejen technické problémy bigbandové intonace, souhry a frázování, ale vyvinul si i vlastní styl a repertoár, skladebně i aranžérsky souměřitelný s projevem světových big bandů sedmdesátých let.*“² Hnacím motorem Pražského Big Bandu byla orientace na soudobou

² Dorůžka, Lubomír. *Panoráma Jazzu*. Praha : Mladá fronta, 1990. 350 s. ISBN 80-204-0092-3.

jazzovou hudbu, která byla ve světě aktuální, a zároveň i přijatelnější pro naše hudební prostředí. Původně vyšli převážně z tvorby známých jazzových orchestrů jako Thad Jones & Mel Lewis Big Band, Buddy Rich Big Band či Don Ellis Big Band a postupně se začali přeorientovávat na vlastní tvorbu. Touha po vlastním osobitém projevu byla Milanu Svobodovi vždy vlastní a záhy se zákonitě začala projevovat.

První gramofonové album Pražského Big Bandu „Podobizna“ vyšlo v roce 1978. Obsahuje již výhradně autorské skladby. Dvě z nich pro ni zkomponoval Milan Svoboda – již zmiňovaná skladba „Ejhle Člověk“ a skladba „Podobizna“, která sdílí titulní název alba. Dále se na albu skladatelsky podíleli Bohuslav Volf (úvodní skladba „Hudba z ulice“), Michael Kocáb, Michael Gera i Jiří Stivín - každý z nich přispěl jednou skladbou. Album sklízelo vřelé ohlasy nejen u nás, ale i v zahraničí. V prestižním americkém hudebním magazínu Down Beat dokonce získalo ocenění čtyři a půl hvězdičky z pěti. Další dvě alba Pražského Big Bandu jsou „Reminiscence“ z roku 1980 obsahující šest skladeb napsaných Milanem Svobodou a „Poste Resante“ z roku 1982, které je opět autorsky pestřejší a nově se na něm skladatelsky i hrou na klavír podílí Emil Viklický.

Pražský Big Band byl nepochybně velkým oživením české jazzové scény od druhé poloviny 70. let. Umisťoval se na předních pozicích v nejrůznějších anketách o nejlepší jazzový orchestr nejen u nás, i v Evropě. Jejich komerční úspěch nebyl přesto příliš velký, konkurence byla po této stránce veliká. V té době v České republice působily orchestry orientující se na jazz i komerční taneční hudbu. Mezi takové patří např. Jazzový orchestr Československého rozhlasu, Orchestr Karla Vlacha či Orchestr Gustava Broma.

Pražský Big Band se svým důrazem na moderní jazzovou hudbu a vlastní tvorbu měl stále větší potíže s finančním zajištěním. Příležitostí k hraní nebylo dostatek a české publikum postupně ztrácelo zájem o jejich autentickou tvorbu, která již nebyla „tak lehce stravitelná“. Někteří muzikanti tíhli spíše k hraní originálů slavných světových big bandů a aranžérů. Jedním z nich byl Bohuslav Volf, který si následně v roce 1985 založil vlastní orchestr s názvem Bohemia Big Band. Ten se soustředil na známé jazzové „hity“, převážně z období 30. a 40. let, tzv. „swingové klasiky“ od skladatelů jako byli Glenn Miller či Duke Ellington. O takový repertoár byl zájem publika znatelně

větší. Ve svém big bandu uplatnil právě i partitury z raného působení Pražského Big Bandu, které mu Svoboda sám předal. Šlo o tvorbu orchestrů Thad Jones & Mel Lewis Big Band či Buddy Rich Big Band.

3.2 Nový Pražský Big Band

Důsledkem zmiňovaných problémů bylo v roce 1983 ukončení působení této sestavy a vznik nového menšího obsazení pod názvem Nový Pražský Big Band. Orchester byl zúžen na 13 hudebníků. Hráli zde např. - Emil Viklický, který se připojil již v průběhu tvorby třetího alba, saxofonisté František Kop a Štěpán Markovič nebo vokalistka Miroslava Křivánková. Menší obsazení mělo také své výhody, především ve snadnější poptávce po koncertních vystoupeních. V tomto počtu se byli schopni vejít např. do pražského jazzového klubu Reduta. Také se jim podařilo zajistit účast na významných evropských mezinárodních festivalech – Jazz a Vienne ve Francii, Leverkusener Jazz Days v Německu či Brosella Jazz v Belgii. Na těchto festivalech vystupovaly i osobnosti jako Miles Davis, Herbie Hancock a mnoho dalších světoznámých jazzových hudebníků. Pro členy Svobodova big bandu to tedy byla obrovská výzva a zkušenost.

V té době se orchestr věnoval stále více „avantgardnějším směrům“. Můžeme zde sledovat ovlivnění takto orientovaným orchestrem Vienna Art Orchestra, který byl založen v roce 1977 skladatelem Mathiasem Rüeggem.

Existence Nového Pražského Big Bandu neměla příliš dlouhého trvání. V roce 1984 byla narušena odjezdem pana Svobody do USA, kam odjel na osm měsíců studovat. Po několika měsících v USA si za velmi komplikovaných okolností zařídil příjezd kvůli koncertnímu turné po jazzových festivalech, mezi kterými byl mimo jiné zmiňovaný Jazz a Vienne ve Francii či festival Ost-West v Norimberku. Nový Pražský Big Band nestihl zrealizovat žádnou nahrávku, další album bigbandové tvorby Milana Svobody vyšlo až v bostonské sestavě. Velkou část této sestavy však můžeme slyšet na nahrávce koncertu, jež vyšla na albu „Prague Big Band – Live at the Lucerna Hall“ v roce 1995. Po návratu z USA tento big band sice ještě po krátký čas fungoval, ale záhy se místo něj prosadil nový Svobodův orchestr s názvem Česko-Polský Big Band.

3.3 *Odlet do USA a tamější tvorba*

V roce 1984 odjel Milan Svoboda na osm měsíců do USA studovat na prestižní hudební univerzitu Berklee College of Music v Bostonu, na kterou se mu povedlo získat plné stipendium. Svoboda na ni zaslal žádost o studium a dosavadní vydaná alba a škola mu obratem poslala stipendium formou dopisu. Berklee College of Music má propracovaný systém stipendií a podpor pro studenty. Udává buď plná, nebo poloviční stipendia. Některým studentům dokonce navíc zajistí i určitou podporu v ubytování. Plné stipendium znamená pouze to, že se neplatí jakékoliv školné. Finanční výlohy spojené s takovýmto výjezdem jsou ale samozřejmě daleko rozsáhlejší. Milana Svobodu od počátků provázely četné problémy finanční i administrativní. První problémy se vyskytly již při shánění víza do USA, jelikož nemohl doložit, jak by tamní pobyt finančně pokryl. Následovaly problémy s neznalostí anglického jazyka či komplikované přesvědčování komunistických úřadů o „vypuštění“ z České republiky.

Po zdárném příjezdu do Bostonu se Svobodovi podařilo sehnat ubytování u různých Čechů žijících v USA, jelikož univerzitní kolej nebyl schopný zaplatit. Se svým malým finančním obnosem vycházel pouze s nejlevnější stravou a maximální úsporností. Nakonec se Svobodovi podařilo sehnat nějaká placená vystoupení v klubech, sestavil si vlastní kapelu Milan Svoboda Quartet, do které přibral spolužáky z Berklee a když se našla příležitost, odehráli nějaký koncert. Šancí k hrání však nebylo mnoho, jelikož ve Spojených státech je na tomto poli obrovská konkurence. Konfrontace s takto vysokou úrovní může být i velice motivující. Milan Svoboda tamější scénu zaujal mimo jiné svým ovlivněním evropskou tradicí, jež je v jeho tvorbě zřejmá. V Americe, kde je technicky zdatných jazzových muzikantů dostatek, je osobitý projev velice žádoucí.

V Bostonu spolupracoval s orchestry Phila Wilsona a Herba Pomeroye. Později spolupracoval i s big bandem Sonnyho Constanza, kde uplatnil všechny své notové partitury, jež si přivezl. Na Berklee si sestavil vlastní big band skládající se z vybraných studentů a pedagogů této školy. Repertoár sestavil výhradně ze svých autorských skladeb a byl odehrán v Berklee Performance Center (koncertní síň Berklee College of Music) v roce 1984. Koncert byl živě zaznamenán a později vydán na dvou albech.

První z nich s názvem „Milan Svoboda Big Band Live – Blíženci / Gemini“ vyšlo v roce 1986 a obsahuje vystoupení rozdělené do tří částí.

Druhé album s názvem „Milan Svoboda – Boston Concert“ vyšlo až později v roce 1993 a již je lépe vydavatelsky zpracované. Skládá se z nahrávky koncertu big bandu rozdělené podle názvů jednotlivých skladeb. Navíc je doplněné o nahrávky jazzového kvartetu Milan Svoboda Quartet, jež byly nahrány také v Berklee Performance Center. Jako spoluhráče do svého kvartetu sehnal bubeníka jménem Aaron Scott (později hrál např. s klavíristou McCoy Tynerem), na tenor a soprán saxofon hrál Greg Badolato a na basu Jan Adefelt. Všichni tito hudebníci hráli zároveň i v jeho big bandu, kde se navíc objevili muzikanti jako Greg Hopkins a Ken Pulling na trumpety, Gordon Bysker na tenor saxofon či George Menousek na alt saxofon.

V březnu roku 1984, v průběhu jarních prázdnin na Berklee College of Music, získal Svoboda poprvé příležitost dostat se do vysněného New Yorku, kolébky jazzové hudby. Zde se mu povedlo získat ubytování u jeho kamaráda Jana Ungra, který měl pronajatý prostor v suterénu u centra města poblíž Central Parku, což bylo pro Svobodu velice výhodné. Po příjezdu ihned zakoupil magazín Village Voice, který obsahoval hudební program, a začal navštěvovat jazzové kluby. V té době bylo osmdesát pět jazzových klubů pouze na Manhattanu. Jasnou volbou pro něho bylo vystoupení Gila Evanse se svým orchestrem v klubu Seventh Avenue South v Greenwich Village, kde se s Gilem Evansem poprvé setkal osobně. Po koncertě Gila oslovil a představil se mu se slovy, že by se s ním do budoucna rád sešel a pohovořil si o hudbě. On ho srdečně přijal a dal mu na sebe telefon. Pár dní na to ho poprvé navštívil v jeho skromném příbytku. Tato setkání byla pro Milana Svobodu velice zásadní, rád o nich hovoří a vypovídá o tom i jeho skladba „Pocta panu G. E. “, kterou pro pana Evanse později zkomponoval.

Evansův přístup k hudbě a životu pro něj byl inspirující a do jisté míry ovlivnil i jeho tvorbu. V létě, o pár měsíců později, když opět přijel do New Yorku, navštívil Gila Evanse ještě několikrát. Také pravidelně chodil na jeho koncerty do jazzového klubu Sweet Basil, kde hráli každé pondělí. Toho léta získal v New Yorku angažmá v orchestru Sonnyho Constanza, čímž se mu naskytla opravdová možnost ochutnat tamější hudební život. Milan Svoboda byl přesto pevně rozhodnutý vrátit se zpět do

Prahy a žít tam, i přes určitou možnost zůstat v USA, která se mu naskytla. Gil Evans mu dokonce nabídl pomoc v podobě zajištění pracovního povolení, on ji však odmítl.

3.4 Česko – Polský Big Band

Nedlouho po návratu z USA, ještě v roce 1984, byl Milan Svoboda vyzván polským jazzovým sdružením, aby ještě téhož roku dal dohromady profesionální česko-polský jazzový orchestr. Panu Svobodovi přišla nabídka příliš uspěchaná a navíc v té době ještě fungovala varianta Nový Pražský Big Band. Nakonec se domluvili až na příští rok 1985 s tím, že se na tento projekt dostatečně připraví a zkomponují pro něj nové skladby.

Obsazení Česko – Polského Big Bandu vzniklo podle modelu, který se osvědčil v Americe. V sestavě hráli saxofonisté Zbigniew Namyslowski, Tomasz Szukalski a Jan Ptaszyn Wróblewski, které Milan Svoboda obdivoval již od svého mládí. Dále zde působili např. polští muzikanti Adam Kawonczyk a Henryk Majewski na trumpety či Jaroslav Smietana na kytaru. Z české scény byla sestava doplněná známými osobnostmi- klavírista Karel Růžička, Jiří Stivín na flétnu a alt saxofon, trombonista Svatopluk Košvanec či Aleš Charvát na basu. Repertoár se skládal z kompozic Milana Svobody (jednou z nich je úspěšná skladba „Pocta panu G.E.“ se zapamatovatelnou zpěvnou melodikou). Skladbu „Habanera“ složil Karel Růžička a z polské strany se skladatelsky angažovali Jan Ptaszyn Wróblewski a Jaroslav Smietana. V roce 1986 vydal Česko – Polský Big Band album s názvem „Interjazz 5“.

Pro pana Svobodu měl tento projekt velkou hodnotu díky jeho vzpomínkám na dětství, kdy jezdíval na polský jazzový festival Jazz Jamboree. Tyto hudebníky, se kterými měl nyní možnost spolupracovat, tehdy nesmírně obdivoval. Jejich osobitá hudba pro něj byla v šedesátých a sedmdesátých letech velice inspirující. Polští „jazzmani“ byli pro Svobodu jakousi náhradou za americké jazzové hvězdy, jejichž tvorba byla v době komunismu těžce dosažitelná.

Orchestr působil na evropské jazzové scéně přibližně dva roky. Toto období bylo plodné a tvůrčí, bohužel chyběla přesvědčivá organizační a produkční síla, která by orchestru zajistila koncerty a udržela jej při životě.

3.5 *Contraband Jazz Orchestra a Pražský Big Band*

Na konci osmdesátých let sestavil Milan Svoboda nový jazzový orchestr složený z nové mladé generace hudebníků. Nese název Contraband Jazz Orchestra (zkráceně také Kontraband) a jeho méně početné obsazení vzniklo podle osvědčeného modelu ze Spojených států, i když Svoboda jej někdy podle potřeby doplňoval na plný big band. V té době fungoval ještě i starý Pražský Big Band složený z muzikantů, kteří v něm hráli dříve. Milana Svobodu ale stále více zajímaly nové kreativní postupy uplatňující se v Kontrabandu a postupně jej více upřednostňoval.

Contraband Jazz Orchestra vznikal v rámci jazzových workshopů, na kterých pan Svoboda vyučoval. Hudba tohoto orchestru byla stvořena tak, aby dala větší prostor improvizaci a spontánním kreacím. Vzniklé momenty překvapení vytvářely jedinečné napětí a byly určitým pobavením pro posluchače. Z počátku dokonce aktéři vystupovali i v nejrůznějších převlecích a kostýmech, což přinášelo opravdu neopakovatelné zážitky. Kontraband měl obrovský úspěch na evropských jazzových festivalech. Vše začalo na mezinárodním festivalu Grand Prix v Karlových Varech v roce 1988 a výhrou první ceny na festivalu big bandů v Dortmundu. Následovala řada vystoupení po jazzových festivalech v Německu, Rakousku, Polsku, Francii či Švýcarsku. Několik koncertů odvysílaly televizní společnosti a početné nahrávky můžeme najít i na internetovém serveru Youtube.

Záznam živého koncertu z roku 1992 byl vydán na albu s názvem – „Live At Viersen“. První studiové album Kontrabandu „Jen tak dál“ („Keep it up“) vyšlo v roce 1994. Postupně následovala další alba – „Vánoční písně a koledy“, „Family“ a „Contraband Goes To Town“. Obsazení orchestru se průběžně obměňovalo a formovalo. Nakonec se osvědčili a přetrvávali např. saxofonisté Milan Krajíc, Marcel Bárta a Pavel Pivarčí, bubeník Ivan Audes, vibrafonista Radek Krampfl či klavírista Kryštof Marek. S Kontrabandem vystupovaly známé světové osobnosti jazzové hudby - saxofonisté James Moody a Tony Lakatos. Vibrafonista Victor Mendoza Lakatos nahrál v roce 1998 s jazzovým kvartetem Milana Svobody studiové album.

V roce 1995 uspořádal Milan Svoboda výroční koncert v Lucerně, na kterém vystoupily tři varianty Pražského Big Bandu. Obsazení se skládalo z různých verzí jeho minulých orchestrů (Pražský Big Band, Nový Pražský Big Band, Contraband Jazz Orchestra). Objevuje se zde dokonce i pěvecký sbor, který pan Svoboda využíval s Kontrabandem. Působivě zakomponován je ve skladbě „Reminiscence na starý chorál“. Záznam živého vystoupení vyšel na albu „Prague Big Band – Live at the Lucerna Hall“. Můžeme zde sledovat různé tvůrčí přístupy pana Svobody, které uplatňoval v různých obdobích jeho tvorby.

Dnes orchestr opět působí pod názvem Pražský Big Band a hraje v plném větším obsazení (5 saxofonů, 4 trumpety, tuba a rytmická sekce). Sestava je složena z velké části z členů Kontrabandu. Poslední album Kontrabandu s názvem „Contraband Goes To Town“ vyšlo v roce 2002. Další alba už vydával pouze Pražský Big Band, v roce 2008 takto vyšlo album „Good News – The Best of Prague Big Band“ a dále pak následujícího roku album „Sunday Session“.

4 Milan Svoboda jako klavírista a jeho jazzové kvarteto

Milan Svoboda budoval svoji klavírní techniku již od dětství. Jeho matka byla zdatná klavíristka a v rodině měl pestré hudební zázemí. Od útlého věku navštěvoval hodiny klavírní hry na lidové škole umění a později studoval na konzervatoři varhany, přičemž měl možnost navštěvovat ansámblové hry Karla Velebného jako klavírista. Již jako mladý chodil často poslouchat tehdejší jazzové klavíristy (např. Karel Růžička či Luděk Švábenský) do hudebních klubů Violy a Reduty. Mezi jeho pozdější inspirace patří jak řada amerických klavíristů (Chick Corea, Herbie Hancock či McCoy Tyner), tak i klavíristé z evropské scény (Martial Solal, Jasper Van't Hof či Bobo Stenson). Někteří z těchto vzorů dovedli Svobodu k poslechu stěžejních jazzových souborů a tvoří tak pro něj důležitou základnu inspiračních zdrojů, o čemž budu později ještě dále uvažovat.

Milan Svoboda hraje sólové jazzové klavírní recitály v podstatě již od 70. let, kdy dokončoval svá hudební studia. Interpretuje převážně vlastní kompozice a improvizace a koncertoval po mnoha státech Evropy i v USA. Jeho sólovou hru můžeme slyšet na dvou albech. První z nich s názvem „Milan Svoboda – Solo Piano Recital“ je nahrávkou z mezinárodního festivalu jazzových pianistů, který se pořádal v Dvořákově síni pražského Rudolfiny 21. 6. 1997. Obsahuje šest Svobodových kompozic a jednu napsanou jeho dlouholetým spoluhráčem Michalem Gerou. Druhým sólovým albem je „Milan Svoboda solo piano – Prolínání / Merging“, které je opět záznamem živého vystoupení z Dvořákovy síně Rudolfiny, tentokrát v rámci projektu „Světová klavírní tvorba“ pořádaného agenturou Symfonického orchestru hlavního města Prahy a obsahuje 12 autorských skladeb Milana Svobody.

Svoboda příležitostně provozuje i koncertní duo s Michalem Gerou. Jejich spolupráce v různých souborech funguje již od roku 1982 a přetrvala dodnes. Za tu dobu si pochopitelně vypěstovali unikátní souhru a skvěle se vzájemně doplňují. Společně vydali album „Milan Svoboda & Michal Gera – Duo“, které vyšlo v roce 1991. O autorství skladeb se rozdělili oba hudebníci rovným dílem, každý z nich složil čtyři skladby.

Jako klavírista vystupoval či spolupracoval Svoboda v průběhu své kariéry s řadou významných souborů či sólistů. Patří mezi ně osobnosti českého jazzu, jako jsou Luboš Andršt, Jiří Stivín či Karel Růžička nebo orchestry Virtuosi di Praga či Moravská a Severočeská filharmonie.

4.1 Milana Svoboda Quartet

Za stěžejní oblast, ve které Svoboda uplatnil své klavírní umění, můžeme považovat jeho jazzová kvarteta. Ve svých orchestrech fungoval převážně jako skladatel a dirigent, i když příležitostně se objevil i na postu pianisty. V kvartetech vždy výrazně převažovala jeho tvorba, vycházející převážně z odkazu moderního jazzu 60. a 70 let (období 60. let bývá označováno jako tzv. mainstream, v 70. letech je pak významný příchod jazzrocku) a dalších vlivů evropské hudby, folkloru či rocku.

Svoboda vždy shledával jako podstatné nalezení vlastního konceptu a projevu, což je v rámci jazzu obzvlášť žádoucí. Nalezení určitého konceptu je však podmíněno směsí určitých inspiračních zdrojů, ze kterých se výsledný koncept skládá. Svoboda hovoří mimo jiné o ovlivnění významnými americkými jazzovými kvartety 60. let, v kterých působili jeho oblíbení klavíristé. Mezi tyto soubory patří např. John Coltrane Quartet, který se skládal z legendárního jazzového saxofonisty, Johna Coltrana, dále osobitého klavíristy McCoy Tynera, který byl díky kvartovým akordům klíčovým prvkem tohoto kvartetu a dodával mu tím charakteristický zvuk, basisty Jimmy Garrisona a energetického bubeníka Elvin Jonese. (Když měl Svoboda za svého pobytu v USA sestavený kvartet ze svých spolužáků z Berklee College of Music, na bicí soupravu s ním hrál Aaron Scott, který se později stal dlouholetým bubeníkem v kvartetu klavíristy McCoy Tynera). Energetická hudba kvarteta Johna Coltrana se stala inspirací pro mnoho dalších generací, jako další zajímavý prvek můžeme vidět i soudružnost a stálost jeho členů, která obdobně funguje i v kvartetech Milana Svobody. Coltranovo kvarteto bylo touto vlastností pověstné, mimo jiné díky tomu, že v Americe nebyl tento přístup příliš obvyklý. Svoboda mluví o tom, jak souhra spoluhráčů zraje postupem časem a jak je podstatná pro společný hudební výsledek. Dále jako inspiraci z tzv. jazzového mainstreamu šedesátých let uvádí druhou stěžejní kapelu tohoto období - Miles Davis Quintet. Zmíněné dva soubory bývají hudebními kritiky často považovány za vrchol této éry. Jazzový trumpetista Miles Davis sestavil v šedesátých letech výbornou sestavu hudebníků s jedním z nejvlivnějších jazzových klavíristů Herbie Hancockem, saxofonistou Wayne Shorterem, osobitým bubeníkem Tony Williamsem a basistou Ron Carterem. Jejich hudba byla více uvolněná, oproštěná od tradičních forem a nedržela se pevných struktur. Klavírista Herbie Hancock poprvé zaujal Milana Svobodu již v době, kdy ho slyšel z nahrávek jazzrocku 70. let. Nejznámější Hancockovo nahrávkou z této éry je album „Headhunters“. Milan Svoboda se k nahrávkám jazzrocku dostal paradoxně dříve než k jazzu 60. let, k čemuž svou měrou přispěl i tehdejší politický systém. Jazzrocková éra byla pro Svobodu taktéž silnou inspirací, mohl s tím souviset i fakt, že byla v začátcích jednodušší na interpretaci, než např. harmonicky složitější bebopové skladby Charlie Parkera. Stejně tak v tomto ohledu hovoří o tzv. modálním jazzu a albech Milese Davise (např. „Kind of Blue“) či albech Johna Coltrana („Love Supreme“). Za zmínku stojí ještě jeho velice oblíbený

klavírista Chick Corea, kterého původně objevil skrze jeho jazzrockové nahrávky. Později začal s obdivem prozkoumávat jeho neobvykle široký hudební záběr. Mimo tyto americké osobnosti ho také silně inspirovala evropská scéna, např. severané okolo mnichovského labelu ECM (Jan Garbarek či Ralph Towner) nebo polští jazzoví hudebníci jako Jan Ptaszyn Wroblewski či Zbigniew Namysłowski.

První jazzové kvarteto Milana Svobody vzniklo na popud Karla Velebného, otce českého moderního jazzu. Milan v mladém věku navštěvoval jeho hodiny ansámblové hry na Lidové konzervatoři. Později byl Velebným vyzván, aby založil nějaké malé jazzové seskupení pro hraní v hudebním klubu Parnas. Milan Svoboda za tímto účelem sehnal spolužáky z konzervatoře. V tomto úplně prvním kvartetu hráli Jaroslav Šolc na flétnu, Jaromír Helešic na bicí a Ondřej Soukup na basu. Po odehrání několika koncertů a festivalů Jaroslava Šolce vyměnil trumpetista Michael Gera a basu převzal Aleš Charvát. Takto se zformoval zásadní kvartet Milana Svobody, který poté fungoval velice dlouho. Odehráli řadu koncertní vystoupení i v cizině, měli např. koncertní turné po Španělsku či často hrávali v Německu. Jejich vztah se velice prohluboval, jezdili na společné dovolené nebo se často setkávali i mimo hudební zájmy. V roce 1984 vyšlo v této sestavě první album s názvem „Milan Svoboda Quartet - Okno dokořán / Open The Window Wide“. Představuje čtyřicet minut dlouhý záznam rozdělený do dvou částí. Po letech hraní a koncertování následuje v roce 1990 jejich další album „Milan Svoboda Quartet – Dedikace / Dedication“. Obsahuje sedm autorských skladeb Milana Svobody a je ideálním zakončením této skupiny muzikantů a zvěčněním jejich dosažené práce.

Když v roce 1984 odjel Svoboda na studie do USA, sestavil si tam kvarteto skládající se z tehdejších studentů Berklee College of Music. Hráli v něm muzikanti, kteří hráli zároveň i v jeho big bandu. Skvělý bubeník Aaron Scott (později hrál s McCoy Tynerem), basista Jan Adefelt a na soprán a tenor saxofon hrál Greg Badolato. Záznam koncertu tohoto kvarteta společně s americkým big bandem byl vydán na albu „Milan Svoboda Quartet and Big Band – The Boston Concert“.

Po roce 1990 opustil kapelu basista Aleš Charvát. Se změnou politického systému se uvolnily podmínky pro podnikání a on začal budovat své hudební studio a věnovat se vlastním zájmům. Jeho odchod způsobil postupný rozpad této sestavy. Svoboda v té

době začal hrát s novými muzikanty ze svého orchestru Kontraband, s bubeníkem Ivanem Audesem (původem z Plzně, vyučuje bicí nástroje na tamější konzervatoři) a basistou Karlem Cábou. V tomto období se střetnul s altsaxofonistou Ivanem Myslikovjanem původem z Ostravy a následně ho přizval do svého kvarteta. Oslovila jej jeho osobitost a průrazný tón. V roce 1993 vydali v této sestavě album „Milan Svoboda Quartet – Dnes večer - Zítř ráno / Tonight – Tomorrow Morning“. Tento soubor fungoval přibližně tři roky, Svoboda vzpomíná na hezké měsíční turné po Španělsku.

V průběhu dalších let se sestava průběžně dále měnila. Stalým spoluhráčem Milana Svobody zůstal bubeník Ivan Audes, který s ním hraje dodnes. Na basu v kvartetu dlouho působil Martin Lehký, který hrál taktéž Kontrabandu a po letech ho vystřídal Filip Spálený. V roce 1998 nahrálo kvarteto album „Milan Svoboda Q & Tony Lakatos“ se známým americkým jazzovým tenor saxofonistou Tony Lakatosem. Na albu spolupracovali Ivan Audes, Martin Lehký (později ho již vystřídal F. Spálený) a Michal Gera.

V sestavě kvarteta, která funguje dodnes, hraje mimo zmiňované muzikanty Filipa Spáleného a Ivana Audese ještě Milan Krajíc na soprán a tenor saxofon, který hraje zároveň ve Svobodových big bandech již od dob Kontrabandu. V roce 2005 udělali v této sestavě neobvyklé album s violoncellistou Jiřím Bártou. Nese název „Milan Svoboda Quartet featuring Jiří Bárta – Znamení Střelce / Sign of Sagittarius“ a obsahuje osm autorských skladeb pana Svobody. Uvádí, že ho spíše zajímalo zvukové spojení violoncella a tenor saxofonu, než že by měl např. ambice o tvorbu soudobé vážné hudby. Další alba toho kvarteta jsou záznamy živých vystoupení. Prvním z nich je záznam z Pražského hradu z roku 2005 s názvem „Milan Svoboda Quartet – Jazz na hradě“. Na jednu skladbu zde vystoupil jako host i Jiří Bárta. Další vyšlo v roce 2010 pod názvem „Milan Svoboda Quartet – Moment's Notice – Live at The Jazz Dock“, které je nahrávkou z nového pražského jazzového klubu Jazz Dock. Svoboda je schopný svůj soubor podle potřeby doplnit až na sexteto, spolupracuje s hudebníky Michalem Gerou (trumpeta) a trombonistou Přemyslem Tomšíčkem. Album v této plné sestavě vyšlo v roce 2011 pod názvem „Milan Svoboda Sextet – Live at The Castle“.

5 Pedagogická činnost Milana Svobody

Milan Svoboda již několik let působí na Konzervatoři Jaroslava Ježka v Praze jako učitel skladby a jazzové harmonie. Jako učební materiál zde slouží jeho skriptum Praktická jazzová harmonie, které si podrobněji rozebereme v následující kapitole.

Oficiálnímu vyučování jazzové klavírní hry se pan Svoboda podle jeho slov věnovat nechce, jelikož se obává, že by jeho studenty učil hrát stejným způsobem, jako hraje on. V rámci jazzu je podle něj velice podstatné nalezení vlastního stylu a konceptu hry, který by tím někomu mohl ovlivnit. V rozhovoru se mnou se skepticky stavěl k určitému „akademismu“ v rámci jazzové interpretace, hovořil o tom, jak nespočet jazzových univerzit vypouští do světa stovky jazzových hráčů, kteří se naučili obdobně jazzové postupy či hrají „jako někdo jiný“. Jazzová hudba však potřebuje inovaci a osobitost.

V rámci Konzervatoře a VOŠ Jaroslava Ježka vede i studentský jazzový orchestr Big Band VOŠ Jaroslava Ježka, který je sestaven speciálně pro studenty jazzového oddělení vyšší odborné školy, která je sloučena s Konzervatoří Jaroslava Ježka. Studentům se tak naskýtá jedinečná příležitost vyzkoušet si hraní v profesionálním orchestru, který je vedený zkušeným skladatelem a dirigentem. Existence tohoto orchestru vznikla v roce 2005 na popud Milana Svobody a funguje ve čtrnáctičlenném obsazení (4 saxofony, 3 trumpety, 2 trombony, rytmika). Repertoár tvoří převážně skladby pana Svobody, dává však prostor také studentům, aby si zkusili vlastní tvorbu pod jeho dohledem. Významná je účast big bandu na celosvětové soutěži studentských orchestrů s názvem „Next Generation Festival“, která se konala v Monterey v Kalifornii (USA) v roce 2007. Orchestr se zde jako jediný z Evropy dostal do finále mezi 6 nejlepších. Dále odehráli řadu koncertních vystoupení na českých i zahraničních festivalech. V roce 2010 absolvoval orchestr turné dokonce po Asii. Pravidelně koncertují v pražských jazzových klubech - Jazz Time a U Staré paní.

Milan Svoboda se také pravidelně účastní jazzových workshopů a dílen. Řadu let působil jako lektor na významném českém jazzovém workshopu s názvem Letní jazzová dílna Karla Velebného. Jde o týdenní interpretační seminář, který založil Karel Velebný v roce 1984. Zde Svoboda za svého působení sehnal spoluhráče do svého orchestru Kontraband, se kterými následně hrál i ve svém kvartetu. Milan Svoboda také pořádá vlastní big bandové dílny, na kterých se sejdou dobrovolníci, během dvou dnů nazkoušejí repertoár big bandu skládající se ze skladeb pana Svobody a pak jej odehrají na koncertě pod názvem Workshop Big Band. Tato akce proběhla již několikrát i v Plzni v rámci festivalu Jazz bez hranic, účastnili se jí studenti Plzeňské Konzervatoře a pořádala se v novém sále plzeňské konzervatoře v Domě hudby. Sám jsem byl účastníkem těchto dílen, a mohu říci, že spolupráce s panem Svobodou byla velice obohacující a příjemná. Jeho vedení orchestru je velice podnětné a inspirující. Svobodovi notace byly přehledně vypracovány, a skladby skvěle vystavěny pro jednotlivé sólisty.

6 Skriptum Milana Svobody - Praktická jazzová harmonie

Skriptum Milana Svobody Praktická jazzová harmonie vzniklo původně pro potřeby Konzervatoře Jaroslava Ježka, kde působí jako pedagog na oddělení skladby a aranžování. Je volně k dispozici na internetových stránkách pana Svobody a může dobře posloužit na konzervatořích, hudebních školách či pro praktické hudebníky. Skriptum je vlastně přepracovaným shrnutím jeho zápisků ze studií jazzové kompozice na americké univerzitě Berklee College of Music. Vliv amerického systému či přístupu k chápání harmonických postupů v rámci jazzu je ze skriptu velice patrný. Pro české jazzové muzikanty tak přináší určitou možnost jak např. lépe porozumět určitému myšlení amerických jazzových hudebníků a je v podstatě velice podobné programům, které se vyučují na většině jazzových univerzit ve světě. Nasvědčuje tomu i podobnost s knihou The Jazz Theory Book od Marka Levina, která je na světových univerzitách často využívána, je však hlouběji a podrobněji zpracována než skriptum pana Svobody a byla publikována pouze v anglickém jazyce.

Na úvod bych se rád zamyslel nad samotným termínem „jazzová harmonie“. Z hlediska harmonického materiálu se totiž v oblasti tzv. nonartificiální hudby nešetkáváme s ničím, co by nebylo dosaženo v evropské hudbě 17. až 20. století. Za více inovativní oblasti bychom tedy mohli považovat spíše rytmus, metrum či instrumentaci jazzové hudby. Přesto jazzová harmonie přináší odlišný pohled na tuto problematiku a využívá ji svým způsobem. Není tak přísně vázána pravidly jako tzv. harmonie klasická. Je typická využíváním akordových značek, jimiž se Svoboda zabývá hned v úvodu své práce. Platí jako zjednodušený zápis harmonického materiálu, s čímž přichází i určitá nejednoznačnost. Často jsou dokonce i jediným určením harmonické sazby dané skladby. Za součást akordových značek se dá považovat určení tzv. tenzí, které obohacují akord o další přidané intervaly. Svoboda klade ve svých skriptech důraz na jejich analýzu a využití např. v improvizaci či aranžování. Intervaly jsou dalším počínem jazzové harmonie zachytit akord co nejpřesněji pomocí akordové značky. V rámci jazzové harmonie se nedá příliš hovořit o vedení hlasů, často se zde užívá úzká sazba a vzniklé paralelismy jsou téměř žádoucí. Charakteristické je pro ni také využívání tzv. modů (akordické stupnice související s určitým akordem) v oblasti improvizace, aranžování či v samotné kategorii modální harmonie. Přestože jazzová harmonie nemá tak přísné zákony jako harmonie klasická, určitá pravidla zde fungují, ale slouží spíše jako pomocník či rádce, jehož zásady nemusejí být tak striktně dodržovány. Odtud by teoreticky mohlo pramenit i ono první slovo z titulního názvu skript pana Svobody - „praktická“.

6.1 Vybrané kapitoly ze skript *Praktická jazzová harmonie*

V následujících řádcích bych se podíval na vybrané kapitoly Svobodových skript podrobněji a případně je srovnal se zmíněnou publikací *The Jazz Theory Book*, která sdílí podobný koncept jako Svobodova práce.

Stavba akordů – značky

Úvodní kapitolou skript Praktická jazzová harmonie je toto dělení stavby akordů (Ukázka 1) a označení jejich příslušných akordických značek.

Ukázka 1: Stavba akordů³

STAVBA AKORDŮ - ZNAČKY 3

The diagram illustrates the construction of chords from a C major triad. It starts with a C major triad (C-E-G) and branches into two paths: one for major triads (C, C+, Cm) and one for minor triads (Cm, C°). Below these are various chord symbols like Cmaj7, C7, Cmaj7#, C7#, Cmaj7, Cm7, Cm7b9, C°7, and Cmaj7(b5). A second section shows transformations: Csus4 to Csus, C(b5) to C5b, C to C6, Cadd2, C6/9, Cm to Cm6.

Svoboda zde uvádí několik základních typů v jazzové praxi nejpoužívanějších akordových značek, načež logicky navazuje kapitola o tzv. tenzích, která s definováním akordické značky souvisí.

³ Ukázka je převzata z literatury: Svoboda, Milan. *Praktická jazzová harmonie* [online]. Dostupný z

WWW: <http://www.milansvoboda.com/>

Tenze – přidané tóny a alterace

Svoboda ve skriptech uvádí, že „tenze je logické rozšíření septakordu o přidanou notu“⁴, čímž se akord obohacuje a zahušťuje o další intervaly. Na uvedeném příkladu z jeho skript (Ukázka 2) můžeme vidět základní pojmenování tenzí, které se dají následně aplikovat na různé druhy akordů, čímž vznikají širší akordy, které mají složitější akordické značky typu Cmaj9(#11) apod.

Ukázka 2: Tenze⁵

The image shows two staves of handwritten musical notation. The top staff is labeled 'DUR:' and contains a sequence of notes with various chord symbols above them: b9, 9, #9, (11) sus4, #11 b5, b13 #5, 13 6, b7, and maj7. The bottom staff is labeled 'MOLL:' and contains a sequence of notes with chord symbols: 9, 11, b13, 13 6, and maj7. Both staves have a treble clef and a common time signature. The notes are written on a five-line staff with a key signature of one flat (Bb).

Dále Svoboda podrobněji vysvětluje, které tenze jsou vhodné a nejčastěji používané pro určité septakordy (dominantní, durové, mollové atd.)

Chápání tenzí má důležité využití v následující kapitole, popisující principy modů (akordických stupnic), kterou spatřuji jako velmi podstatnou v chápání jazzové harmonie Milana Svobody. Zde už také nalezneme zmíněnou podobnost s knihou *The Jazz Theory Book*.

⁴ Svoboda, Milan. *Praktická jazzová harmonie* [online]. Dostupný z WWW: <http://www.milansvoboda.com/>

⁵ Ukázka je převzata z literatury: Svoboda, Milan. *Praktická jazzová harmonie* [online]. Dostupný z WWW: <http://www.milansvoboda.com/>

Mody – stupnice (akordické)

Mody chápeme jako akordické stupnice příslušné pro určitý akord. Svoboda ve skriptech píše: „Každý akord lze proložit příslušnou stupnicí, která vystihuje jeho harmonickou funkci. Taková stupnice (modus) vznikne kombinováním základního septakordu s jeho vrchní strukturou tvořenou tenzemi (9, 11, 13). Každý stupeň má nejen svou harmonickou funkci, ale i svůj typický modus.“⁶ Na příkladu ze skript (Ukázka 3) máme znázorněné diatonické akordy na jednotlivých stupních durové stupnice a jejich příslušné akordické stupnice.

Ukázka 3: Mody⁷

The image displays seven modes of the C major scale, each with its corresponding triad and diatonic scale notes. The modes are labeled as follows:

- I DUR:** CΔ, C6, JONSKA (T9, T13, T7)
- II *** D-7, DORSKA (T9, T11)
- III** E-7, FRYGICKA (T11, T4)
- IV** FΔ, F6, LYBICKA (T9, T#4, T13, T7)
- V** G7, MIKOLYBICKA (T9, T13)
- VI** A-7, AIOLASKA (T9, T11)
- VII** H-7, LOKRICKA (T11, T#13)

Each mode is shown with its corresponding triad and diatonic scale notes. The notes are numbered 1 through 7, and the modes are labeled with their respective triad symbols (T9, T11, T13, T7, T#4, T#13). The modes are also labeled with their names in boxes: JONSKA, DORSKA, FRYGICKA, LYBICKA, MIKOLYBICKA, AIOLASKA, and LOKRICKA. The modes are shown in a sequence from I to VII, with the VII mode labeled as (II STUPEŇ V MOLL).

⁶ Svoboda, Milan. *Praktická jazzová harmonie* [online]. Dostupný z WWW: <http://www.milansvoboda.com/>

⁷ Ukázka je převzata z literatury: Svoboda, Milan. *Praktická jazzová harmonie* [online]. Dostupný z WWW: <http://www.milansvoboda.com/>

S touto teorií souvisí chápání funkční harmonie (tonality), jejíž principy Svoboda krátce objasňuje před touto kapitolou. Z teorie vyplývá, že složitější akordické značky typu Cmaj9(#11) určují příslušnou akordickou stupnici (modus) výstižněji. Podle určené tenze (#11) poznáme, že v akordu je zvětšená kvarta, čili příslušná akordická stupnice bude lydická.

Černě označené noty v závorce (Ukázka 3) jsou ty, kterým bychom se měli v příslušné akordické stupnici vyhýbat. Mark Levine je ve své publikaci - The Jazz Theory Book (na kterou se zaměříme později) označuje jako tzv. „avoid notes“ a říká o nich, že žádná jiná nota v příslušné stupnici nezní natolik disonantně jako právě tato. Jako příklad uvádí tón F v jónské stupnici k akordu Cmaj7 a doporučuje jej odzkoušet u klavíru. Dále uznává, že v určitých případech mohou tyto „avoid notes“ dobře fungovat i jako průchodné melodické tóny, a konstatuje, že jde především o takové tóny, se kterými musíme zacházet opatrně.

Hlavními oblastmi, v kterých tuto teorii o akordických stupnicích využijeme, jsou aranžování a improvizace. V oblasti jazzové improvizace nám tyto znalosti přináší řadu výhod. Určení tónového materiálu potřebného pro improvizaci přes určité harmonické schéma (sled akordů) si takto můžeme zjednodušit nebo naopak obohatit o nové tóny. Jazzová improvizace založená na využití akordických stupnic se nazývá modální improvizace. Podobně hrají akordické stupnice velice důležitou roli při aranžování akordů (uspořádání vnitřních hlasů). Akordické stupnice (mody) nám zde slouží jako výběr tónového materiálu, který je vhodný pro použití v určité harmonické situaci. Tuto problematiku Svoboda ve skriptech nazývá jako „voicings“ a vysvětluje ji takto: *„Při harmonizování tvoříme akordickou sazbu (voicings) z materiálu příslušné akordické stupnice (modu), kterou proložíme daným akordem v určité harmonické situaci. Voicings nazýváme uspořádání vnitřních hlasů jak pro dechové nástroje, tak pro doprovodné nástroje (klavírní voicings). Užití tenzí ve voicings má vliv na jejich barvu a styl hudby.“*⁸

⁸ Svoboda, Milan. *Praktická jazzová harmonie* [online]. Dostupný z WWW: <http://www.milansvoboda.com/>

Využití modů zaujímá v tomto konceptu chápání jazzové harmonie klíčovou roli. Svoboda ke konci kapitoly dodává: „*Základem jazzového harmonicko-melodického myšlení (ve funkční harmonii) jsou (vedle septakordů) mody vytvořené na jednotlivých stupních přirozené durové stupnice.*“⁹ K mollové tonině (kterou má Mark Levine v knize *The Jazz Theory Book* podrobněji zpracovanou) dodává že, v paralelní mollové tónině dostaneme stejné mody ovšem na jiných stupních a zmiňuje se o rozdílnosti základních tří mollových stupnic (aiolská, harmonická, melodická), jejichž jednotlivým modům se již nevěnuje dopodrobna (Mark Levine má rozebrané mody na jednotlivých stupních melodické mollové stupnice).

Mody v pojetí Mark Levina a jeho publikaci *The Jazz Theory Book*

Publikace *The Jazz Theory Book* od Mark Levina, podobně jako skriptum pana Svobody, klade důraz na využití příslušných akordických stupnic (modů), jakožto základu pro pochopení principů jazzové harmonie. Tomuto tématu věnuje samostatnou kapitolu a popisuje jednotlivé mody, vzniklé na všech stupních durové stupnice a dále melodické mollové stupnice, s kterou již Svoboda ve svých skriptech nepracuje.

⁹ Svoboda, Milan. *Praktická jazzová harmonie* [online]. Dostupný z WWW: <http://www.milansvoboda.com/>

Na uvedeném příkladu (Ukázka 4) má Levine znázorněnou diatonickou harmonii durové stupnice a její mody vzniklé na jednotlivých stupních.

Ukázka 4: Diatonická harmonie durové stupnice a její mody¹⁰

Major Scale Harmony

The image displays eight staves of music, each representing a mode of the major scale. The modes and their corresponding chords are: I Ionian (CΔ), II Dorian (D-7), III Phrygian (E sus^{b9}), IV Lydian (FΔ^{#4}), V Mixolydian (G7), VI Aeolian (A-^{b6}), VII Locrian (Bø), and VIII Mixolydian (G sus). The notes in each mode are marked with 'avoid' or 'no avoid' to indicate which notes should be avoided in improvisation. For example, in the Ionian mode, the 4th note (F) is marked as an 'avoid' note. In the Locrian mode, the 2nd (B) and 5th (F) notes are marked as 'avoid' notes.

¹⁰ Ukázka je převzata z literatury: Levine, Mark. *The Jazz Theory Book*. Petaluma, California : Sher Music Co., 1995. 536s. ISBN 1-883217-04-0.

Všem těmto vzniklým modům se následně věnuje zvlášť a uvádí k nim krátké příklady vyňaté ze známých jazzových standardů, které jsou zapsány v notách pro klavír. Některé akordické značky na jednotlivých stupních napovídají harmonickou funkci a příslušnou akordickou stupnici, např. ze značky Fmaj(#4) logicky vyplývá, že půjde o lydický modus, který obsahuje tón H. Podobně akordická značka Esus(b9) naznačuje frygický mód, který obsahuje tón F (Svoboda ve své tvorbě takovéto komplexnější značky často používá, čímž může např. dopomáhat orientaci improvizátora v harmonickém schématu (Obrázek 3 v přílohách). Hlavní disonantní tóny (tzv. „avoid notes“) jsou označeny poznámkou nad notou (Ukázka 4) a pod notovou osnovou je k nim vysvětlen problémový interval vzniklý jejich užitím v modu k příslušnému akordu. Levine navrhuje možnost užití akordu Gsus na dominantě (místo tercie H obsahuje kvartu C, díky čemuž nevzniká „avoid note“). Možností na dominantě existuje pochopitelně více, jejich výčet má Svoboda zpracovaný ve svých skriptech, zmiňuje se zde i o alteraci undecimy o půl tón výš, čímž vznikne akord G7(#11), jehož příslušná akordická stupnice je lydická-dominantní, která vznikne na čtvrtém stupni melodické mollové stupnice (Ukázka 5). Jako další problémové tóny („avoidy“) označuje Levine tón F v akordické stupnici C jónské a tón C ve stupnici H lokrické (Ukázka 4). Pro srovnání – Svoboda ve svém znázornění modů durové stupnice navíc uvádí jako „avoidy“ tón H v dórské modu a tóny F a D v modu frygickém (Ukázka 3), které tvoří s určitými akordickými tóny disonantní souzvuky. Levine však těmto tónům nevěnuje pozornost (Ukázka 4).

Na dalším příkladu (Ukázka 5) vidíme Levinovo zpracování modů vzniklých na jednotlivých stupních melodické mollové stupnice. V oblasti této diatonické harmonie nacházíme řadu nových výhod, přičemž odlišnost od durové stupnice je pouze v mollové tercii. Harmonie melodické mollové stupnice zní však velice odlišným způsobem, což si ještě přiblížíme podrobněji.

Ukázka 5: Diatonická harmonie melodické mollové stupnice a její mody¹¹

Melodic Minor Scale Harmony

The image displays seven modes of the melodic minor scale, each with its characteristic chord and scale degrees. The modes are labeled I through VII. The chords and scale degrees are as follows:

- I: minor-major** (C^Δ)
- II: Lydian augmented** (D^{sus} b⁹)
- III: Lydian dominant** (E^bΔ^{#5})
- IV: half-diminished (or) Locrian #2** (F⁷ #¹¹)
- V: altered (or) diminished whole-tone** (C^Δ/G)
- VI: Lydian augmented** (A[∅])
- VII: altered (or) diminished whole-tone** (B⁷alt)

Scale degrees are indicated by numbers with accidentals: #4, #5, #11, b5, b6, b9, #9, #11, b13, #5.

¹¹ Ukázka je převzata z literatury: Levine, Mark. *The Jazz Theory Book*. Petaluma, California : Sher Music Co., 1995. 536s. ISBN 1-883217-04-0.

V diatonické harmonii melodické molové stupnice (Ukázka 5) vznikají další mody. Levine zde pojmenovává tyto mody následujícím způsobem: lydická zvětšená – vzniká na třetím stupni, oproti lydické má zvětšenou kvintu H; dále lydická dominantní – vzniká na čtvrtém stupni této harmonie, oproti lydické má malou septimu (podobně jako dominantní septakord); na šestém stupni vznikne stupnice polo-zmenšená (lokrická 2), která má oproti lokrické velkou sekundu a od zmenšené stupnice se liší posledními dvěma tóny, které jsou ve zmenšené stupnici oba o půl tónu snižené; na sedmém stupni pak vzniká alterovaná stupnice, někdy také nazývaná zmenšeně celotónová, jelikož se skládá z poloviny ze zmenšené stupnice a z druhé poloviny ze stupnice celotónové. Odvození alterované stupnice jako sedmého modu z melodické molové stupnice je velice praktické. Alterovaná stupnice se často používá přes složité alterované dominantní septakordy.

Jako velkou odlišnost od diatonické harmonie durové stupnice, která se výrazně odrazí ve vyznění těchto dvou stupnic, uvádí Levine rozdílnost v přesném intervalovém určení diatonických kvart (kvarta na každém stupni ve stupnici). V durové stupnici vznikají samé čisté kvarty, až na interval mezi čtvrtým a sedmým tónem (tóny F a H ve stupnici C dur), kde vzniká tzv. „tritonus“ (interval zvětšené kvarty). V melodické molové stupnici oproti tomu nacházíme dva „tritonů“ a objevuje se zde i velká tercie mezi sedmým a desátým tónem ve stupnici. Tyto rozdíly přináší nové intervalové a melodické možnosti, vhodné např. pro využití v improvizaci či aranžování.

Srovnáme-li mody durové a melodické mollové stupnice (Ukázka 4, Ukázka 5), můžeme zjistit, že mody melodické mollové stupnice na rozdíl od modů durové stupnice neobsahují žádné „avoidy“ (nevhodné disonantní tóny). Znamená to, že pohybujeme-li se v oblasti melodické molové harmonie, nemusíme již přemýšlet o tom, přes jaký akord používáme určitý tónový materiál, ale stačí vědět, že používáme melodickou molovou stupnici. Neboli pod stejnou melodií, můžeme dát jakýkoliv akord z diatonické harmonie melodické molové stupnice, přičemž v durové diatonické harmonii by nám takto vznikaly disonantní souzvuky („avoidy“).

Využití

Sledováním Levinovo pojetí modů, jsem chtěl nastínit podobnost těchto dvou učebnic jazzové harmonie. Sám Svoboda knihu Marka Levina studentům doporučuje, s tím, že je velice obsáhlá a navíc pracuje s mody melodické mollové stupnice. Tato kniha se svým obsahem překračujícím pět set stran přináší spoustu dalších užitečných informací pro improvizátory, skladatele či aranžéry. Dále má např. velice obsáhlou kapitolu o reharmonizaci, vhodnou i pro pokročilé studenty.

Myslím, že kniha *The Jazz Theory Book* může dobře posloužit jako nadstavba k Svobodově *Praktické jazzové harmonii*. Svobodova skripta mohou přinést velice efektivní výsledky a dostatečně obohatit jazzového muzikanta o potřebné znalosti. Stručnou a praktickou formou zpracovávají nejdůležitější informace jazzového harmonicko-melodického myšlení. Přinášejí informace potřebné pro improvizátory i pro skladatele a aranžéry – např. jak více rozvinout či obohatit harmonickou větu a jak uspořádat vnitřní hlasy při aranžování.

7 Závěr

Milan Svoboda je stále aktivním členem naší jazzové scény a představuje pro ni obrovský přínos. Je nepochybně jednou z významných českých osobností, která výrazně ovlivnila vývoj českého jazzu. Pan Svoboda se vyznačuje uměleckou kvalitou, obrovským nadšením pro svoji práci a vysokou odborností. Má vděčnost patří jeho rozhodnutí působit právě u nás, v České republice, díky čemuž česká jazzová scéna značně pookřála. Kdyby se býval rozhodl zůstat v USA, můžeme jen polemizovat, o co všechno bychom na naší hudební scéně přišli. Jeho vysoká výkonnost si najde čas na obdivuhodně široké spektrum hudebních i pedagogických činností.

Ve své práci jsem se pokusil zmapovat především většinu hudební tvorby Milana Svobody a přiblížit tím čtenáře k okolnostem jejího vzniku. Odvážuji si konstatovat, že právě ona tvorba je pro pana Svobodu jednou nejdůležitějších součástí jeho hudební historie. Jeho snahu o osobitý a originální projev můžeme sledovat již od prvního alba Pražského Big Bandu až po dnešní počiny jeho jazzového kvarteta. Z hudby pana Svobody je cítit opravdovost a energie, která je často podpořená sdělným obsahem.

Díky kapitole o skriptech Praktická jazzová harmonie, můžeme hlouběji nahlédnout do harmonického myšlení pana Svobody. V jeho kompozicích se dají nalézt kontrastní disonantní souzvuky, různé široké a plné akordy či je patrná jeho práce s mody. Dlužno zmínit, že jeho tvorba je velice pestrá a zajímavá i po rytmické stránce. Tato kapitola může také dobře posloužit pro pedagogické účely a nastínit podstatu Praktické jazzové harmonie začínajícím studentům této problematiky.

S charakterem Milana Svobody se můžeme blíže seznámit pomocí výtahu z obsáhlého rozhovoru, jež jsem s ním provedl při příležitosti jazzového workshopu v Plzni. Rozhovor se nachází v přílohách této práce.

8 Seznam použité literatury a pramenů

Kouřil, Vladimír. *Divná hudba dob nekalých: opojný život jazzové periferie krajiny podřipské.* Praha : Volvox Globator, 2006. 187s. ISBN 80-7207-594-2.

Dorůžka, Lubomír. *Panoráma Jazzu.* Praha : Mladá fronta, 1990. 350 s. ISBN 80-204-0092-3.

Levine, Mark. *The Jazz Theory Book.* Petaluma, California : Sher Music Co., 1995. 536s. ISBN 1-883217-04-0.

Svoboda, Milan. *Praktická jazzová harmonie* [online]. Dostupný z WWW:

<http://www.milansvoboda.com/>

Milan Svoboda [online]. Dostupný z WWW: <http://www.milansvoboda.com/>

Pražský Big Band [online]. Dostupný z WWW: <http://www.praguebigband.com/cz>

Společnost Josefa Suka, Marie Svobodová [online]. Dostupný z WWW: http://www.suksociety.cz/osobnosti/CL_svobodova.htm

Česko-Slovenská filmová databáze, Miroslav Svoboda [online]. Dostupný z WWW:

<http://www.csfd.cz/tvurce/26265-miroslav-svoboda/>

Wikipedie [online]. Dostupný z WWW: <http://cs.wikipedia.org/>

Youtube [online]. Dostupný z WWW: <http://www.youtube.com/>.

9 Resumé

Milan Svoboda has definitely made a big contribution to the Czech jazz scene. He is one of the most important personalities, who have significantly influenced the development of Czech jazz music. His artistic qualities and expertise of his profession are very high. I am glad that he decided to devote his life to work in the Czech Republic. His admirable productivity can find time for a broad spectrum of pedagogical and musical activities. In this thesis I am trying to map most of Milan Svoboda`s work, which should give the reader a better image of the circumstances that surrounded its creation. We can monitor the development of his original and distinctive style already from first album of Prague Big Band. The Chapter about his teaching materials called “Jazz Harmony Book” (“Praktická jazzová harmonie”) can help beginning students of jazz harmony as well help to better understand his music harmonically. We can closer familiarize with character of Milan Svoboda in an interview, which I did with him during a jazz workshop in Pilsen. It can be found in the attachment of this thesis.

10 Přílohy

10.1 Interview s Milanem Svobodou

Jak vnímáte odkaz tzv. vážné hudby? Čím je pro Vás inspirující?

Jde o hudební historii, kterou nelze ignorovat. Když jsem byl v Americe, měl jsem možnost pohovořit si s významnými osobnostmi, jako jsou Chick Corea, Joe Zawinul či Gil Evans. Všichni byli velice otevření k hudební tradici. Chick Corea obdivně mluvil o Bartókovi, či Gil Evans o Ravelovi. Jazz tedy není separované umění, které by ignorovalo hudební tradici v širším smyslu. Já jsem navíc z hudební rodiny, která důsledně hrála klasiku. Hrál se u nás hodně komorní hudby, jako malý jsem otáčel mámě noty na klavíru. Tradice je velice důležitá, pakliže člověk chce dělat hudbu opravdu vážně. Uspořádat si principy hudebního myšlení, jak vznikaly hudební formy a jak se rozvíjela harmonie. Klasické vzdělání umožňuje určitou průpravu, jak analyzovat a poslouchat např. onu tzv. vážnou hudbu s větším zaujetím. Když člověk rozumí tomu, jak to bylo vybudované, tak si to dokáže mnohem více užít. Velkou inspirací je pro mě také tzv. moderní hudba 20. století. Je to vlastně projev moderního vnímání světa, v období, kdy už se na jednu stranu rozbíjí smysl pro tonalitu, a uvolňuje se myšlení k moderním projevům. Kdybych měl jmenovat některé autory, tak by to byl z našich Leoš Janáček, velké osobnosti jako Igor Stravinsky apod. Měl jsem rád hlavně autory tzv. Pařížské šestky – Arthura Honeggera, Dariuse Milhauda či Erika Satieho a řadu těchto autorů, kteří dokázali reflektovat modernu ve 20. a 30. letech. Toto období je pro mě výrazně tvůrčí, ať už v hudbě, literatuře či výtvarném umění. Tyto umělecké projevy šli do jisté míry ruku v ruce a jsou důležitou součástí hudebního vývoje. Tam někde je pro mě určitý vrchol. Různé pozdější snahy o inovaci (pojmenování z jiných úhlů, uvolnění všech principů, inspirace hlukem, nové struktury atd.) už mě tolik nezaujali. Sice to obdivuji, ale už se tam moc nechytám a zajímá mě to spíše odborně. Pro mě má hudba smysl, pakliže jsem schopen rozeznat, že má nějaký obsah, nějakou strukturu a nějaké sdělení – prvky v kterých se mohu orientovat a zanechají na mě určitý dojem. Toto někdy postrádám v moderních projevech, nebo to tam nedokážu objevit. Samozřejmě se nadchnu, a kdo by se nenadchnul, například barokní hudbou a géniem Bachem.

První pojmenování struktur, polyfonních a harmonických vazeb. Jeho mistrovské pojetí je dodnes strhující. Jsou to pilíře, na kterých se dá stavět. Studoval jsem klasické varhany, takže jsem se nahrál Bachovských preludií a fug dost, a můžu říct, že je to úžasný základ.

Dočetl jsem se, že jste se v určitém období inspiroval evropským jazzem. Kdo z něj Vás zaujal a čím?

Před časem jsem četl recenzi na knihu o historii jazzu od amerického autora, který tvrdí, že americký jazz je už pár desítek let ve slepé uličce a poslední vývoj určuje právě hudba evropská. Netvrdím, že tento názor plně sdílím, ale minimálně mi přijde zajímavý. Stále vidím velkou oporu ve významných osobnostech americké scény. Když jsme u těch osobností, rád bych zmínil např. jméno Chick Corea. Velice ho uznávám a je pro mě obrovskou osobností v oblasti kompozice a interpretace. Dokázal podle mě jak vstřebat tradici evropské hudby, tak i neustále přinášet něco nového. Evropská hudba dokázala ovlivnit americkou tradici jazzu, který má své kořeny v blues apod. Velice významná je na poli evropského jazzu skupina severanů – Jan Garbarek, Ralph Towner aj. Podle mně znatelně ovlivnili jazzovou tradici. Měl jsem to štěstí, že když jsem začínal, probíhal velký nárůst těchto osobností. Byli silně podporováni mnichovským labelem ECM. Sami jsme v tom začínali, takže nás to silně ovlivnilo. Také mě ovlivnil polský jazz, už jako malý kluk jsem jezdíval do Polska na různé koncerty, protože jsem tam měl příbuzenstvo. Poznal jsem tam výborné a osobité muzikanty, např. – Zbigniewa Namysłowského či Jana Ptaszyna Wróblewského. Později jsem měl možnost s nimi spolupracovat. Do Ameriky jsem nemohl, tak jsem se inspiroval Evropou. Evropských jazzových muzikantů je mnoho, jsou výborní a já si jich velice vážím.

Můžete jmenovat nějakou zajímavou hudební osobnost, kterou jste potkal a popsat jaká byla tato zkušenost?

Jsem vděčný, že jsem mohl osobně poznat poměrně širokou škálu velkých osobností. Za všechny bych jmenoval setkání s Gil Evansem v New Yorku. Vždy jsem obdivoval jeho přístup k hudbě, jeho aranžérské umění, způsob jakým ovlivnil hudební vývoj a jak ovlivnil i největší persónu jazzu Milese Davise. Gil mě přijal natolik, že

jsem ho několikrát navštívil v jeho domě a naprosto uvolněně jsme si povídali. Nezapomenu, jak byl kamarádský a příjemný, vždy to bylo hodně silné. Když jsem byl v New Yorku, chodil jsem na jeho koncerty, pravidelně hráli s bigbandem v jazzovém klubu Sweet Basil. Kapela byla taková zajímavá partička osobností. Byly to úžasné zážitky, někdy úplně šílené a jindy naprosto geniální. Zažíval jsem tam jakýsi tvůrčí svět muzikantů, který mě nesmírně ovlivnil. Gil Evans se mnou sdílel různé myšlenky, principy, přístup k hudbě či k životu, ale o tom se těžko hovoří. Jsem nesmírně rád, že jsem ho ještě zažil a měl možnost se s ním poznat, zemřel pár let po našem setkání. Obecně jde spíš o ta setkání, kdy má člověk možnost si s někým alespoň na chvíli sednout a povídat si. Ještě bych mohl zmínit např. setkání s Chik Coreou či Joe Zawinulem. To jsou pro mě asi nejdůležitější setkání, kdy jsem měl možnost blíže si popovídat o konkrétních věcech. Všichni byli strašně příjemní, ačkoliv jde o velké osobnosti, byli úplně přirození.

Studoval jste na Berklee College of Music v Bostonu. Co z tamního pobytu vnímáte jako hlavní přínos?

V osmdesátých letech, kdy u nás bylo všechno zakázané a člověk se nedostal skoro ani do NDR, jsem tuto možnost s radostí přijal. Amerika je kolébkou jazzové hudby, obzvláště potom New York. Vždy tedy bylo mojí velkou touhou zažít si to na vlastní kůži. Dokonce jsem si pobyt prodloužil, musel jsem sehnat nějakou práci a pak jsem si občas mohl někde zahrát, což je v Americe velmi obtížné. Všude jsou tam ne stovky, ale tisíce výborných muzikantů. Nejdřív jsem si nebyl jistý, co tam budu dělat. Nicméně do jisté míry zafungovalo, že jsem přijel z úplně jiného prostředí a byl jsem ovlivněn naší tradicí. Měl jsem za sebou studia klasické hudby, a vše jsem tam nějakým způsobem uplatňoval. Mé nápady byly trochu jiné, než tam bylo zvykem, takže mě nakonec celkem přívětivě přijali. Tuto zkušenost vřele doporučuji muzikantům, kteří to myslí vážně. V USA je nejpracovnější jazzová tradice a konkurence, se kterou se člověk může konfrontovat. Získáme tím možnost urovnat si různé myšlenky a například se i rozhodnout, jakým směrem chceme jít dál.

Jste schopen odhadnout jakou šanci uchytit se v USA, má v dnešních dobách český muzikant?

Uchytit se, ve smyslu napsat kus dějin, je nesmírně těžké. Musí mít velice osobitý projev a být natolik technicky vyspělý, aby se byl schopný poměřit s tamějšími muzikanty. Špičkové jazzové univerzity tam chrlí tisíce schopných muzikantů. Mezi klasické příklady těch, kteří se v USA opravdu uchytili a něco vytvořili, patří v podstatě stále tři hlavní osobnosti - George Mráz, Miroslav Vitouš a Jan Hammer. Takže moc jich není a bude to pravděpodobně čím dál tím horší. V USA samozřejmě funguje i spousta dalších českých muzikantů, někteří např. musí koncertovat v Evropě, kvůli tomu jak těžké je prosadit se v Americe.

A pouze ve smyslu "užít se" hudbou?

To je samozřejmě něco jiného. Myslím si, že šikovný muzikant se tam může užít téměř bez problémů. Je tam dost příležitostí učit na nejrůznějších školách či univerzitách. A když nehraje pouze jazz, ale muziku všeho druhu, může se bezvadně chytit v různých komerčních kapelách. Živá muzika se tam pěstuje ve velkém. Kdo opravdu není líný, myslím si, že se tam udržet může.

Je hodně jazzu v celé Americe, nebo se soustřeďuje pouze do některých oblastí?

Středem dění je v podstatě hlavně New York, Boston a tato část Ameriky. Teď jsem byl např. několikrát v Californii a tam už se tolik jazzu nehraje. Plno významných jazzmanů tam žije, ale nehraje. Ta éra, kdy tam v 50. letech vzniknul tzv. West Coast jazz, už odezněla. To pro mě bylo veliké překvapení, že jazzu už tam není zdaleka tolik, kolik jsem očekával.

Váš bigband má osobitý zvuk. Můžete jmenovat některé bigbandové skladatele, ať už z mladší či starší generace, kteří Vás zaujali?

Dnes je to čím dál tím těžší, tzv. "big band sound" dělají jeho aranžéři. U Counta Basieho to byl Sammy Nestico, Duke Ellington si je dělal sám, protože byl geniální. Mezi výraznými skladateli, kteří mě nejvíce zaujali, jsou v první řadě např. - Thad Jones (v éře Thad Jones & Mel Lewis Big Band), japonská skladatelka Toshiko Akiyoshi, která měla v 70. letech významný bigband s Lewem Tabackinem, jehož jsem poznal v

New Yorku osobně. Z éry sedmdesátých let jsme hodně obdivovali také Don Ellise, který se obklopoval různými zajímavými muzikanty z různých míst. Mezi nimi byl např. bulharský pianista Milcho Leviev. Toho jsem měl v úmyslu poznat již dávno, až jsme se nakonec sešli před pár lety v Moskvě a jsme kamarády dodnes. Ovlivnil bigbandovou muziku bulharským folklórem, což bylo neuvěřitelně zajímavé, vznikaly různá lichá tempa a krásné melodiky. V 70. letech byly jazzové bigbandy velice populární a kvalitní. U nás měl výbornou éru např. i Gustav Brom. Mezi mé další oblíbené kapely patří např. Buddy Rich Big Band, Woody Herman Big Band či Maynard Ferguson Big Band, což byly v té době nesmírně osobité kapely. Thad Jones Big Band, který hrával v 60. a 70. letech každé pondělí ve Village Vanguard, funguje vlastně dodnes. V 80. letech zemřel Thad Jones, tak ho dále vedl Mel Lewis. Pak v 90. letech zemřel i on, ale hráli dál, každé pondělí ve Village Vanguard. Dnes vede orchestr Jim McNeely a jmenuje se to Vanguard Jazz Orchestra. Minulý rok hráli u nás u pana prezidenta na hradě, kde jsem se o tom s McNeelym bavil a zjistil jsem, že pořád hrajou Thad Jonesovi aranže, podle kterých jsme se učili. Nedávno jsme je zrovna hráli, je to taková abeceda bigbandové hudby. Samozřejmě mě opět zajímala i evropská scéna. Velice si cením Mathiase Rüegga, který dodnes už po mnoho desetiletí vede Vienna Art Orchestra, což je velice kvalitní avantgardní orchestr složený ze špičkových evropských muzikantů. Mathias má velice výrazný rukopis. Dále např. Carla Bley, abych na ni nezapomněl a taky Maria Shneider, která je dnes velice uznávaná. Poznal jsem ji osobně, před dvěma lety byla v ČR asi tři dny. Měl jsem možnost si s ní povídat, zval jsem ji na obědy a tak. Mimochodem také vzpomínala na Gil Evanse, dělávala mu vyloženě asistentku, pomáhala s instrumentací, psala noty apod. Samozřejmě existuje i řada dalších zajímavých aranžérů, vzpomenu si např. na Bob Brookmeyera. Ta velká éra bigbandů už v podstatě dávno skončila. Dělají se jen specializované projekty, jsou-li k tomu vhodné okolnosti.

Jak jste se dostal právě ke klavíru. Kterí klavíristé Vás nejvíc inspirovali a čím?

Zrovna nedávno jsem na to vzpomínal při příležitosti narozenin Karla Růžičky. Jako malý kluk jsem vždy tajně utekl z domova a chodil jsem ho do Violy poslouchat. Je asi o dvanáct let starší než já, tehdy býval bezvadný mladý pianista. Jako kluk jsem se učil tím, že jsem se vždy tajně schoval pod piáno ve Viole, o čemž on ani nevěděl, a

poslouchal jsem ho, jak hraje. Bylo mi asi šestnáct a přišel jsem do nočního podniku, kde by mě samozřejmě vyhodili. To patří mezi mé první vjemy pianistů. Dále jsme byli ovlivněni hlavně érou tzv. jazzrocku sedmdesátých let - Herbie Hancock, Chick Corea a další. To pro nás byli velikáni. Hancocka jsem poznal nejdříve z jazzrockové éry (Headhunters atd.) a později jsem začal objevovat, jak hrál v šedesátých letech s Miles Davisem, Tony Williamsem a Ron Carterem. To byl stěžejní kvartet, který mě silně ovlivnil. Také McCoy Tyner, když hrál s Johnem Coltranem, Elvin Jonesem a Jimmy Garrisonem. To jsou pro mě dvě největší party, protože jsem miloval modální jazz a éru tzv. post-bebopu či post-hardbopu, která se rozjela v šedesátých letech. Modální éru samozřejmě výrazně reprezentoval Coltrane (desky Love Supreme apod.) a Miles (desky po Kind of Blue – Milestones apod.). Najednou jsme byli schopní je trochu napodobit. Modalita je dobrá na začátek. Bebop je poměrně komplikovaný způsob vyjádření jazzové hudby, jsou k němu zapotřebí dobré harmonické a technické znalosti. Měl jsem kliku, že v té době se modalita pořád ještě vyvíjela, byla to stále relativně nová hudba. Poslouchal jsem také evropské pianisty, některé jsem poznal i osobně. Byli to např. Jasper van't Hof, Martial Solal nebo Bobo Stenson. Jejich hudba má nádech modalita a je víc evropská - "víc po našem". Cítil jsem se spíš Evropanem, než abych stále napodoboval Američany. Raději si najdu svůj vlastní koncept, to mě vždy zajímalo. V 84. roce, kdy jsem byl poprvé v Americe, jsem zjistil, že to nějakým způsobem funguje, když mám snahu najít si svůj vlastní způsob hry a vyjadřování. Obzvlášť v Americe, a dnes už všude, je hodně metodiky, jak se naučit hrát jako někdo jiný. Když je někdo pilný, je to v podstatě snadné. Jsou na to transkripce, dá se to odposlouchat, nacvičit a pak někde "vypálit", ale je to stále jenom napodobování někoho jiného. Jazz je přeci od toho, že to dělám kvůli sobě, abych prožil nějaký svůj čas v rámci nějakého projevu. Abych se prezentoval s nějakým svým názorem. Jazz mi umožňuje být plně svobodným. Když chci, aby to bylo "hnusný", tak to bude "hnusný". Když chci, aby to bylo krásné, může to být i krásné. Samozřejmě to musí být dostatečně působivé, člověk musí být sám sebou a to není jednoduché nalézt. Miles to říkal geniálně: „Najdi si svůj zvuk!“ Říkal to skoro každému, myslel tím samozřejmě svůj projev, svůj vztah k hudbě a svůj výraz. On si ho opravdu našel, byl nezaměnitelný a jedinečný. Těch pár geniálních muzikantů co si "svůj zvuk" našli, poznáš po chvíli.

Zaujal Vás někdo z mladé generace současného jazzu?

Je samozřejmě řada muzikantů z mladé generace, kteří jsou vynikající. Já už z daleka neposlouchám tak intenzivně jako v minulosti, když jsem začínal. Sledovali jsme novou scénu, sháněli nové desky apod. Dnes už nemám tolik času, mám svých projektů a starostí dost. Vnímám to tak, že už jsem v éře, kdy chci spíš dělat něco vlastního, být sám sebou. Že už jsem si tou érou, kdy člověk z někoho vychází, prošel. Je zapotřebí takové inspirace někdy odložit a dělat něco poctivě sám. Mám vytvořený nějaký svůj názor, takže nechci, aby mi do toho stále někdo vstupoval a ovlivňoval mě, čímž bych o tom třeba musel pochybovat. Sleduju novou scénu spíše trochu z povzdálí. Nadchnu se, když je někdo výborný, např. jako Brad Mehldau, který už dnes také není žádný mladík. Byl svého času reprezentant jakési nové vlny mladých výrazných muzikantů. Jinak se přiznám, že k tomu nemám moc příležitostí. Mám např. možnost sledovat českou scénu. Tím, že učím, mi prošlo rukama hodně mladých muzikantů, s kterými jsem různě i hrál. Sleduju snahy nové generace – "hledat si svůj zvuk" a to mě těší. Je výborné, když se to daří, protože muzikanti pak mají "co říct".

Dobré seskupení muzikantů je pro mě zásadním stavebním prvkem dobré hudby. Jak vybíráte své spoluhráče? Nebo je to spíše otázkou náhody?

Určitě to není otázkou náhody, naopak je to pro mě velice důležité. V jazzu musí fungovat princip komunikace. Dobří muzikanti se mohou sejít a hrát rovnou výborně, na tom není v podstatě nic tak zázračného. Speciálně v jazzu, kde jsou k tomu jasné prostředky. To mě na tom zas tolik nebaví, raději spolupracuji s lidmi, se kterými mám nějaký osobní vztah, a vážíme si jeden druhého. Ne abych šel s někým hrát a za rohem ho pomluvil, to nesnáším. Když už se s někým najdu, tak mi to vyhovuje dlouhodobě. Neměním obsazení v kapelách. Pak se můžou najít i jiné důvody než osobní proč skončit nějakou spoluprací. Např. hodně let jsem hrál s Michalem Gerou, byli jsme jako bráchové, až jsme všechno natolik vyčerpali, že pro nás oba bylo dobré, když už jsme toho nechali. Nicméně v mém bigbandu stále hraje, ale tam je to samozřejmě něco jiného. V malé partě je nesmírně důležité, aby k sobě lidé měli vztah, a aby vyprávěli nějaký společný příběh. Taková spolupráce také zraje časem. Někdo se může sejít a hned to bude bezvadné, ale nikdy to nebude takové jako po mnoha letech. Občas o tom mluvím s muzikanty z Ameriky, kde takovýto trend příliš není, protože jsou tam

výborní jazzoví muzikanti, kteří se sejdou na jeden set do studia, nahrají geniálně komunikativní hudbu a pak se rozejdou. Když jim říkám o tom, jak mám kapelu, kde hrajeme pět let v jednom obsazení, reagují na to: „Ty se máš, to je přesně ono, s tím já nemám v Americe šanci.“ Tato tradice tam tedy moc není. Teprve po letech spolupráce dostává hudba nový rozměr. Věci, které máme obehnané, vyzrají tak, že začínají být úplně jasné. Vše do sebe začne správně zapadat a my si to můžeme také užít po všech stránkách. Víím, že se můžu na kohokoliv absolutně spolehnout, co očekávat apod. A to je na tom pro mě to nejcennější.

Vnímáte hranici mezi "uměleckým sebeuspokojením" a hraním pro posluchače?

Myslím si, že muzikant by neměl ignorovat, pro koho hraje. Nesmí se to ovšem přehánět, protože jazz není hudba, která se hraje na efekt. Hudba by měla mít obsah a reflektovat osobní zkušenosti, což je dost intimní. Čili aby byla dostatečně stravitelná pro posluchače, měla by mít správně vyváženou hranici srozumitelnosti a komunikativnosti. Když někoho zaujme naše vystoupení, je to pro mě velice cenné. Obzvlášť, když hrajeme na místech, kde jsme poprvé, hrajeme pro víceméně nahodilé publikum a po koncertě za mnou někdo přijde a nadšeně říká: „Co to hrajete za hudbu, to jsem ještě neslyšel. Jo aha, to je ten jazz, ale vždyť to je dobrý.“ Dokázat zaujmout i laika je skvělé. Snažím se tedy hlídat, aby náš projev byl dostatečně srozumitelný. Samozřejmě vítám všelijaké snahy jít do co nejrůznějších avantgardních pokusů. I když ono slovo "avantgardní" už je dnes dost staromódní. Objevují se různí muzikanti, např. ve free jazzu, s tím, že přišli s něčím novým, ale ono je to v podstatě velice staré. Objevovali to již generace před nimi, což je zapotřebí si uvědomit. Spíše mi tedy jde o určitou sdělnost, komunikativnost a vyjadřovat se tak, aby hudba měla určitý obsah a aby vyprávěla nějaké příběhy. Tak vnímám hudbu čím dál tím víc a uvědomuji si, že to je jejím smyslem.

10.2 Diskografie Milana Svobody

- *PODOBIZNA / PORTRAIT* - Prague Big Band (LP Panton 1978)
- *REMINISCENCE / REMINISCENCES* - Prague Big Band, Milan Svoboda (LP Supraphon 1980, CD Supraphon 1995)
- *POSTE RESTANTE* - Milan Svoboda, Prague Big Band (LP Supraphon 1982, CD Aurophon 1994)
- *OKNO DOKOŘÁN / OPEN THE WINDOW WIDE* - Milan Svoboda Quartet (LP Panton 1984)
- *BLÍŽENCI / GEMINI* - Milan Svoboda Big Band Live (LP Panton 1986)
- *INTERJAZZ 5* - Milan Svoboda and The Czech/Polish Big Band (LP Supraphon 1986)
- *DEDIKACE / DEDICATION* - Milan Svoboda Quartet (CD PJ Music 1990)
- *JEN TAK DÁL / KEEP IT UP* - Milan Svoboda and Contraband Jazz Orchestra (CD Aurophon 1994)
- *POSLEDNÍ MOTÝL / THE LAST BUTTERFLY* - Alex North, Milan Svoboda (Soundtrack), (CD Varese Sarabande 1991)
- *DUO* - Milan Svoboda, Michal Gera (CD PJ Music 1991)
- *LIVE AT VIERSEN* - Contraband Jazz Orchestra and Milan Svoboda (CD PJ Music 1992)
- *VÁNOČNÍ PÍSNĚ A KOLEDY / CHRISTMAS SONGS AND CAROLS* - Contraband Jazz Orchestra and pop singers (CD Lotos 1992)
- *THE BOSTON CONCERT* - M.Svoboda Quartet and Big Band (CD Panton 1993)
- *DNES VEČER ZÍTRA RÁNO / TONIGHT-TOMORROW MORNING* - Milan Svoboda Quartet (CD PJ Music 1993)
- *PĚNA DNÍ / THE FOAM OF THE DAYS* - Milan Svoboda, Jan Vedral (Musical), (CD Bonton 1994)
- *LIVE AT THE LUCERNA HALL* - Prague Big Bands, Milan Svoboda (CD Lotos 1995)

- MAUGLÍ / MOWGLI - Milan Svoboda, Symphony Orchestra of the National Theatre, Prague (2 CD Bonton 1996)
- SOLO PIANO RECITAL - Milan Svoboda (CD PJ Music 1997)
- MILAN SVOBODA Q & TONY LAKATOS - Milan Svoboda Quintet (CD PJ Music 1998)
- FAMILY - Milan Svoboda and Contraband Jazz Orchestra (Live), (CD Lotos 1998)
- THE RUDOLFINUM CONCERT - Milan Svoboda, Orchestral Works (CD Lotos 2002)
- CONTRABAND GOES TO TOWN - Milan Svoboda Jazz Orchestra (CD PJ Music 2002)
- PROLÍNÁNÍ / MERGING - Milan Svoboda solo piano (CD Radioservis 2004)
- ZNAMENÍ STŘELCE / SIGN OF SAGITTARIUS - Milan Svoboda Quartet featuring Jiri Barta (cello), (CD Lotos 2005)
- JAZZ NA HRADĚ / JAZZ AT THE CASTLE - Milan Svoboda Quartet (CD Multisonic 2005)
- HOMAGE TO J.JEŽEK / HOMAGE TO J.JEZEK - Rudolfinum Jazz Orchestra (CD Cube-Metier 2007)
- GOOD NEWS - THE BEST OF PRAGUE BIG BAND - Milan Svoboda Prague Big Band (CD Cube-Metier 2008)
- SUNDAY SESSION - Milan Svoboda Prague Big Band (CD Double MS 2009)
- HOMMAGE AUX BEATLES - Milan Svoboda & Moravian Philharmonic (CD Double MS 2010)
- MOMENT'S NOTICE - LIVE AT THE JAZZ DOCK - Milan Svoboda Quartet (CD Double MS 2010)
- LIVE AT THE CASTLE - Milan Svoboda Sextet (CD Multisonic 2011)

10.3 Obrázky

Obrázek 1: Portrét Milana Svobody¹²



¹² Zdroj: *Milan Svoboda* [online]. Dostupný z WWW: <http://www.milansvoboda.com/>

Obrázek 2: Pozvánka na jazzový koncert z roku 1982¹³



¹³ Zdroj: Kouřil, Vladimír. *Divná hudba dob nekalých: opojný život jazzové periferie krajiny podřipské*. Praha : Volvox Globator, 2006. 187s. ISBN 80-7207-594-2.

Obrázek 3: Ukázka notace z tvorby Milana Svobody pro jazzové kvarteto¹⁴

STÍNY
(Shadows)

Ballad Milan Svoboda

$\text{♩} = 55$

Chords and notation details for each system:

- System 1:** Treble: Dm^9 , $B^b \#11 \text{maj}7$, $A^+ 7\#9$, $Dm^6 \text{maj}7$. Bass: Dm^9 , $B^b \#11 \text{maj}7$, $A^+ 7\#9$, $Dm^6 \text{maj}7$.
- System 2:** Treble: $B^b 7+5b$, $B^b m^7$, $B^b m^7/A$, $G^b \#11 \text{maj}7$, $F \text{maj}7$. Bass: $B^b 7+5b$, $B^b m^7$, $B^b m^7/A$, $G^b \#11 \text{maj}7$, $F \text{maj}7$.
- System 3:** Treble: $E^b m^9$, $A^b 7b5$, $D^b \#11 \text{maj}7$, $B \text{maj}7$, $E \text{maj}9 \#11$. Bass: $E^b m^9$, $A^b 7b5$, $D^b \#11 \text{maj}7$, $B \text{maj}7$, $E \text{maj}9 \#11$.
- System 4:** Treble: Dm^9 , $B^b \#11 \text{maj}7$, $E^b 7 \text{maj}$, $A^+ 7(\#9b9)$. Bass: Dm^9 , $B^b \#11 \text{maj}7$, $E^b 7 \text{maj}$, $A^+ 7(\#9b9)$.

¹⁴ Zdroj: Milan Svoboda [online]. Dostupný z WWW: <http://www.milansvoboda.com/>