

Jazzrocková generácia na Slovensku

Yvetta Kajanová

V 80. rokoch sa pod vplyvom jazzrockovej explózie formuje nová generácia slovenských jazzmenov. Záujem mladých ľudí o nové elektrické zvuky postupne prechádza ku koncentrácii na hlbšie štrukturálne a výpovedné hodnoty takto nastavených crossover inšpirácií. Mnoho hudobníkov a poslucháčov svoj prvotný záujem o hard rock a progressive rock orientuje k jazzrocku, fusion music a ďalším vzrušujúcim hľadaniam v prekračovaní štýlov v slovenskej hudbe. Ako príklad môže slúžiť skupina Gatch, Collegium musicum Mariana Vargu alebo skupina Fermáta, ktoré z hľadiska presahov jazzu, rocku a vážnej hudby patria k pionierom postmodernizmu v slovenskej hudbe. Ich cesta smerovala od rockových idiómov smerom von až k rozvíjaniu improvizčných schopností, aké slovenskí jazzmeni v tom čase už dávno poznali. Nastupujúca jazzrocková generácia však predpokladala výraznejšie znalosti pohybu na svetovej scéne v 80. rokoch, potrebovala tvorivý a invenčný príspevok, ale aj zručné remeselné schopnosti hudobníkov, aké boli schopní v tom čase predložiť v 80. rokoch gitarista Matúš Jakabčic v skupine Stop Time (1983 – 1990), Andrej Šeban a ASHBand (1990 – 1997), Adriana Bartošová a Scat (1987), Juraj Tatár so skupinou Madre (1988). Aj ďalšie formácie kreovali v tomto období jazzrock, fusion a pop jazz, niektoré mená hudobníkov sa postupom času dostali do úzadia, iné osobnosti zotrvali v úlohe aranžérov, zručných autorov divadelnej, filmovej hudby, alebo hudby do reklamy, niektorí sa presadili v zahraničí. V novej generácii sa hlásia k slovu hudobníci Peter Adamkovič, Adriana Bartošová, Berco Balogh, Juraj Bartoš, Peter Breiner, Martin Breznický, Marcel Buntaj, Juraj Burian, Stanislav Cvanciger, Juraj Fabrický, Emil Frátrik, Martin Gašpar, Juraj Griglák, Pavol Bodnár, Matúš Jakabčic, Anton Jaro, Sylvia Josifoská, Juraj Kalász, Andrej Kellenberger, Pavol Kozma, Marcel Palonder, Stanislav Počaji, Peter Preložník, Lubor Priehradník, Pavol Ruček, Andrej Šeban, Mikuláš Škuta, Juraj Tatár, Miloš Vaňouček.

Začiatkom 80. rokov prevládala mainstreamová orientácia slovenského jazzu (Big Band Radio Bratislava, Kvinteto Dušana Húščavu, Kvinteto Jána Hajnala, Kvarteto Ladislava Gerhardta, Slovenské jazzové kvinteto Jozefa „Doda“ Šošoku), v druhej polovici obdobia sa však dominantným stával jazzrock, fusion music a funky. Starší predstavitelia akceptovali niektoré rytmické a zvukové prvky jazzrocku, avšak svojím základným východiskom zotrvávali na pôde postbopových tendencií alebo soulu a blues (skupina Esprit D. Húščavu, Kvarteto Ladislava Gerhardta, Combo Petra Lipu, 1977 – 1986). Sformovaním mladšej hudobníckej generácie začína totálny nástup jazzrocku a fusion music v podobe formácií Big Band Bratislavského Konzervatória (1982), A'Conto (1985 - 1990), Alef (1986 – 1993), Adriana Bartošová and Scat, Ashband, Bossa

Noha (1989 – 1995), Esprit Band (Pavol Kozma, 1983 – 1987), Boston Drivers (1990, Pavol Kozma), Madre, Stop Time, Trio Jakabčic – Burian – Jaro (1986 – 1991), Tamis (1980 – 1983), Tutu (1989 – 1993).

Historické prelomy, nenápadné, ale významné

Rok 1980 možno pokojne označiť za štart jazzrockového obdobia na Slovensku, pretože sa v tomto roku začína vyučovať aranžovanie a kompozícia populárnej hudby a jazzu na Konzervatóriu v Bratislave z iniciatívy aranžéra, skladateľa a pozaunistu Bohumila Trnečku (1924 – 2009). Jazzrockové obdobie končí postmodernou paródiou vo fusion music na albume Bukake tria Buntaj – Tatár – Gašpar (bicie nástroje, klávesové nástroje, basgitaru) na rovnomennom CD¹ v roku 2004. Neznamená to však, že sa jazzrock, fusion music, pop jazz ďalej nerozvíja, avšak už v podobe acid jazzu alebo nujazzu.

Rok 1980 bol významným aj z iného dôvodu. Do koncepcie Bratislavských hudobných slávností bol v tomto roku zaradený prvý jazzový koncert a vystúpili na ňom jazzoví klaviristi Gabriel Jonáš a Emil Viklický v sólových improvizáciách a v záverečnom klavírnom duete. Koncert sa konal v koncertnej sieni Československého rozhlasu v Bratislave (Moyzesova sieň). Gabriel Jonáš prezentoval improvizácie v skladbách D. Redmana, D. Gillespieho, A.C. Jobima, J. Zawinula a český klavirista, Emil Viklický, uviedol improvizácie na vlastné témy. V spoločnom duete zahrli Maiden Voyage (v programe mylne uvedená ako „Mayden“) od Herbie Hancocka, Stella by Starlight, Seven Steps to Heaven od Milesa Davisa. Tento prvý jazzový koncert v rámci koncepcie BHS znamenal priznanie societou „vážnych umelcov“, že jazz je umeleckou hudbou, rovnocennou s vážnou hudbou a teda v konečnom dôsledku bol spoločenským uznaním hodnoty jazzu na Slovensku. Toto uznanie sa však neprejavilo nijakým podstatným spôsobom na subvencovaní jazzu a podpore jazzových hudobníkov na Slovensku (viď text Erik Dimitrov: *Ladislav Gerhardt, slovenský jazzový klavirista*²). Skladby, na ktoré improvizovali Emil Viklický a Gabriel Jonáš, nezahrňovali len mainstreamové štandardy, ale aj moderných jazzrockových autorov (Joe Zawinul, Herbie Hancock). Tak ich vystúpenie reflektovalo moderný americký jazzový trend obdobia 1977 – 1983, keď viacerí hudobníci vystupovali v duetách Hancock – Corea (1978), Corea – Burton (1973, 1979, 1982), čím prezentovalo toto klavírne duo stredoeurópsku podobu moderného jazzrockového mainstreamu.

Ďalším rozhodujúcim prelomom tohto obdobia bol rok 1983, keď v Bratislave vystupoval klavirista Chick Corea v duu s vibrafónistom Gary Burtonom. Tento koncert sa konal o mesiac

¹ CD *Bukake: Buntaj, Tatár, Gašpar*. Slovak Jazz Edition, HF 2004, SF 00392531. Marcel Buntaj (bicie nástroje), Juraj Tatár (klavír), Martin Gašpar (basgitaru)

² Musicologica 2010, <http://www.fphil.uniba.sk/index.php?id=musicologica>

neskôr po festivale Bratislavské jazzové dni, bol významným medzníkom, jednak kvôli špičkovým hudobníkom, akými sú Chick Corea a Gary Burton, ktorí naznačili novú kvalitatívnu úroveň recepcie slovenskej scény, ale aj kvôli tomu, že spojil poslucháčov európskej vážnej hudby, jazzových a rockových fanúšikov.

O tri roky neskôr sa uskutočnil nultý ročník Slovenského jazzového festivalu v Žiline v roku 1986, na ktorom bola založená Slovenská jazzová spoločnosť ako pobočka Slovenskej hudobnej spoločnosti a všetci organizátori tohto festivalu s amatérskou súťažnou časťou a profesionálnou festivalovou prehliadkou boli prekvapení, že sa jazz na Slovensku vôbec hrá. Samozrejme, úroveň bola rôzna od najnižších amatérskych výkonov skupín, ktoré mali problém s intonáciou a rytmom až po profesionálny prejav orchestra Big Band Bratislavského Konzervatória (vznik 1983). O rok neskôr sa uskutočnila Prehliadka slovenského jazzu počas festivalu Bratislavské jazzové dni, kde sa objavilo množstvo nových tvárí slovenského jazzu s rozmanitosťou štýlov a veľkou šírkou heterogénneho záberu jazzrocku, funky, new age, blues, pop music, čo bolo dovtedy na slovenskej jazzovej scéne neznámou.

Z posledných dvoch konaných podujatí, Slovenského jazzového festivalu v Žiline (1986) a Prehliadky slovenského jazzu (1987) možno sumarizovať, že spektrum slovenského jazzu obdobia 1986 – 1994 zahrňovalo tradičný jazz, orchestrálnu podobu swingu (Bratislavský Big Band, Swing Big Band Žilina), swing s prvkami mainstreamu (S Quartet, 1991 – 1993, Jazz Special, 1992 – 1994, Just Jazz, 1991 – 1992, Just Friends, 1992 – 1993)³, jazzrockové, funky, fusion skupiny a mainstreamové postbopové formácie starších jazzmenov. Pre spomenuté štyri akustické formácie, ktoré sa venovali swingu s aktualizáciou o moderné mainstreamové prvky (S Quartet, Jazz Special, Just Jazz, Just Friends) však ešte nedozrel čas, pretože pozornosť poslucháča pokrýval dominantný jazzrock a funky. Na ich platforme sa však objavili zaujímavé osobnosti: kontrabasista Juraj Kalász, spevák Marcel Palonder (nekôr sa objavil v skupine Made II Mate⁴), klavirista Ján Štubniak... Takáto aktualizácia sa na slovenskej scéne stala zaujímavou až v novom miléniu⁵ (*Nothing But Swing*⁶, *All Time Jazz* gitaristu Borisa Čellára).⁷ Najvýznamnejším reprezentantom tradičného jazzu od roku 1986 bola na Slovensku skupina T+R Band so spevákom Petrom Lipom. Veľmi mnoho amatérskych súborov tradičného jazzu bolo roztrúsených po rôznych miestach na Slovensku v Komárne, Piešťanoch, Banskej Bystrici, Žiline (Kelly Jazz Band v Žiline), ktoré vystúpili na

³ Jaslovský, Marian, Kajanová, Yvetta, Španko, Patrick: *Jazzové profily 1986 - 1992*. Bratislava : HIS – SHF 1992.

Jaslovský, Marian, Kajanová, Yvetta, Španko, Patrick: *Slovak Jazz Profiles*. Bratislava : SJS 1994.

⁴ Baláž, Michal: *Jazzrock, funky a popjazz v slovenskej hudbe*. In: Musicologica 2010, <http://www.fphil.uniba.sk/index.php?id=musicologica>

⁵ Kajanová, Yvetta: *Súčasná scéna slovenského jazzu. I. Díl*. In: Opus musicum roč. 42, č. 5, 2010, s. 20-37.

⁶ Klaudius Kováč – klavír, Róbert Ragan – kontrabas a Peter Solárik – bicie nástroje, vznik 1998.

⁷ *All Time Jazz* (vznik 2001) pôsobilo v obsadení Lucia Lužinská – spev, Boris Čellár – gitara, Pavol Bodnár – klavír a Štefan Bartuš – kontrabas, inokedy pozývajú na vystúpenia hudobníkov Klaudius Kováč – klavír, Róbert Ragan – kontrabas a Peter Solárik – bicie nástroje.

nultom ročníku Slovenskom jazzovom festivale v Žiline v roku 1986. Jediným interpretom ragtime v celej histórii slovenskej populárnej hudby a jazzu toho obdobia (1986 - 1994) bol Max Menšík, podobne výsostne novú orientáciu v interpretácii hot dance music z konca 20. a 30. rokov v Amerike a na Slovensku predstavuje skupina Bratislava Hot Serenaders. Osobité miesto v kontexte slovenského jazzu zaujal Peter Breiner so svojou koncepciou symfonického jazzu - tretieho prúdu. Jediným free jazzovo zameraným súborom bolo Meditation Jazz Trio Jozefa „Doda“ Šošoku (vznik 1990).

Spoločensko-politická situácia

V druhej polovici 80. rokov dochádzalo k uvoľňovaniu napätia v modernej populárnej hudbe, následkom zavádzania perestrojky establishment strácal kontrolu nad hudobnou produkciou. Oficiálne proklamovaná politika perestrojky, slobody a demokracie sa tu dostávala do príkreho rozporu so slobodným podzemným hnutím, ktoré nemá zábrany voči žiadnej podobe západnej hudobnej produkcie, pretože ju dostatočne nepozná a nevie ani dosť dobre odhadnúť silu konkurencie zo zahraničia na domácom trhu, ktorá môže slovenský jazz v konečnom dôsledku ohroziť.

Napriek relatívne vyhovujúcim podmienkam pre vývoj modernej populárnej hudby v porovnaní s predchádzajúcim obdobím (1977 – 1986), kultúrny život v druhej polovici 80. rokov bol verejne kritizovaný v masmédiách. V oficiálnych dokumentoch a na stránkach tlače sa neustále premieľal nedostatok odbornej kritiky v novinách a časopisoch, pod paľbou kritiky boli najmä texty populárnej hudby. Zastierali sa tým skutočné problémy v slovenskej hudbe. Nehovorilo sa otvorene o nedostatočnom prístupe k informáciám, o absencii informácií o hudbe v knižniciach z oblasti „ideologicky škodlivej hudby“, o jednostrannej podpore vládnej ideológie len v oblasti populárnej hudby, ktorá bola ľahšie manipulovateľná a kontrolovateľná, kde tzv. menšinové žánre jazzu, folku, šansónu a country ostávali dlhodobo bez podpory inštitúcií. Rovnako bez kritického hlasu zostávala existencia monopolu jediného hudobného vydavateľstva Opus, nehovorilo sa o nedostatočnej transparentnosti jeho vydavateľskej politiky, kde bol v pozadí strach z ideologicky čistých dramaturgických počínach a na druhej strane osobné záujmy jednotlivcov. Najmä jazzmeni pociťovali toto obdobie ako nevyhovujúce v oblasti koncertného života na Slovensku. Dlhodobá nevšímavosť zo strany inštitúcií v jazze bola natoľko silná, že starší jazzmeni, napríklad klavirista Ladislav Gerhardt, sa pokúšal presadiť, aby sa jeho jazzové kvarteto stalo stálym telesom Slovenskej filharmónie (idea bola aktuálna najmä v 70. rokoch, aj keď sa nikdy nerealizovala) a otázkou je, či nie je aktuálnou aj dnes na pôde inštitucionalizácie v jednotlivých kultúrnych centrách pri mestských úradoch. Absentovala pravidelnosť koncertov, čo do istej miery spôsobovala rozdielna úroveň kultúrneho prostredia vo väčších a menších mestách. Relatívne dobré

posluchácke zázemie mali mestá, v ktorých sa organizovali festivaly a bolo tu sústredené hudobné školstvo stredného typu na konzervatóriách v Bratislave, Žiline, Košiciach, alebo pedagogického typu v Banskej Bystrici, Nitre. Chýbala propagácia umelcov doma a v zahraničí, čoho príčinou bol nedostatok kontaktov so svetom a tým i málo koncertných príležitostí v zahraničí. Úsilie organizátorov sa sústreďovalo aspoň na usporiadanie jazzových festivalov, ktoré predstavovali koncentrovanie celoročných jazzových aktivít. Po festivale moderného jazzu *Bratislavské jazzové dni* (od roku 1975) sa z iniciatívy muzikológa, fotografa a maliara, Ivana Köhlera začal organizovať *Slovenský jazzový festival v Žiline* (1986 – 1995), k nim sa pridali festivaly *Jazz Prešov* (1991), *Jazz for Sale v Košiciach* (1992), *Jazz Festival Bardejov* (1992). Tu niekde je aj dôsledok takýchto snáh, kontinuálne siahajúcich až do súčasnosti, keď sa väčšina projektového manažmentu sústreďuje na jednorázové získanie finančných prostriedkov a usporiadanie každoročného festivalu s absenciou pravidelného, systematického jazzového diania, ktorá poznačila obdobie po roku 2000.

Situácia v druhej polovici 80. rokov však bola naďalej rozporuplná a nebolo nikomu jasné, do akej miery možno slobodne a demokraticky prejavovať svoje názory, kam až siahla hranica kritiky vládnej ideológie a oficiálnej kultúrnej politiky. Od roku 1986 sa sústredila pozornosť establishmentu na kritiku festivalu Bratislavská lýra. Na niektorých koncertoch hudobníci oslavovali osobnosť Vladimíra Gorbačova, kvôli možnosti prejaviť svoj osobný názor, napríklad na Slovenskom festivale politickej piesne v Martine v roku 1988 pri slovných vstupoch speváka Richarda Müllera. Do textov sa dostávali myšlienky predtým neprijateľné, napríklad sakrálne symboly v piesni R. Grigorov/K. Peteraj: „*Poceta Majakovskému*“ (*Ó odpusť Bože, odpusť básnikom...*) s ideou profánnej modlitby „*Ach Pane odpusť rebelom...*“. Pre iných hudobníkov, umelcov, disidentov a poslucháčov, pohybujúcich sa v tzv. menšinových žánroch, kde bola omnoho radikálnejšie sformovaná subkultúra odporu, aj takéto prejavy boli príliš lojálnymi voči jestvujúcej socialistickej vládnej garnitúre. Zodpovedali však situácii v oblasti slovenskej pop music a aj charaktere populárnej hudby, ktorá vždy prezentovala väčšiu mieru konformizmu, než všetky ďalšie žánre a štýly nonartificiálnej hudby.

Hudba a problémové texty v jazzovom speve

Podobne prebiehali aj zásahy do textových znakov, ktoré prezentovali v komunizme iné symboly. Mnoho spevákov používalo scat, ako spôsob jazzového spevu na slabiky bez sémantického významu, aby sa vyhli cenzúre textov. Oficiálne tvrdili, že je problematické získať kvalitných textárov, preto spievajú scatom aj základnú tému, nemohli priznať, že problém predstavuje cenzúra textov. Do nástupu moderného jazzu táto oblasť nepredstavovala natoľko problém, pretože texty

boli o láske a bežnom civilnom živote. Vidno to na swingovej nahrávke piesne *Ty nie si môj typ*⁸ speváčky Gabriely Hermélyovej z roku 1954, alebo prvej speváčky tradičného jazzu, Eleny Příbusovej, v súbore Traditional Club. Vhodným príkladom je česká speváčka moderného jazzu, Jana Koubková, ktorá oficiálne tvrdila, že problém je získať kvalitných textárov, preto spieva scatom a dokonca sa scat objavoval aj v základných témach na improvizáciu (napríklad skladba *Pipu, Blues pro Lud'ka Hulana*, LP *Horký dech Jany Koubkové*, Supraphon 1982).⁹

Túto prax, kde aj základná téma na improvizáciu je spievaná scatom, použila slovenská speváčka Adriana Bartošová, ktorá nastúpila na scénu v roku 1981. Prvé pôvodné takto „otextované“ skladby sa objavili v jej skupine Scat roku 1987. Neskôr boli zaradené na album Adriana & Scat¹⁰: *Harmony Of Rain* a patria medzi ne *Zvončeky, Te-Di, Paupi-Paupi, O-Sea* (CD, Škvrna Records 1991). Ich autorkou je Adriana Bartošová (skladbu *O-Sea* napísala spolu s Jurajom Burianom). Z tejto praxe monotematického prístupu k textom sa vyvinul minimalistický spôsob práce v improvizácii, kde sa speváčka s motívom v rozsahu dvoch taktov ďalej pohráva, opakuje ho s pridaním jemných odtienkov v každej repetícii. Adriana Bartošová s Janou Koubkovou v tom čase spolupracovala v programe *Babinec* v Bratislave (1988), vystupovala na podujatí Vokalíza v Prahe, ktoré organizovala Jana Koubková. Takže vzájomné vplyvy oboch umelkýň sú možné, aj keď podvedomé.

Iní speváci mali problém dostať sa do nahrávacieho štúdia práve kvôli cenzúre a spevu v angličtine. Peter Lipa pokladal angličtinu za natoľko jazzový jazyk, že prakticky nemal ich slovenské preklady. Spievať scatom celú tému bolo pre mnohých neprijateľné a použitie slovenčiny alebo češtiny, ako národných jazykov v jазze, znamenalo transformáciu intonácie jazyka do znakového systému jazzu, čo nebolo jednoduché.

Slovenský jazzový spevák, Peter Lipa, ktorého verejnosť pokladá za „otca slovenského jazzu“, získal renomé roku 1968 ako spevák skupiny Blues-Five. Blues Five vystúpili na 2. československom beatovom festivale v Prahe a spevák získal ocenenie Objav festivalu. Napriek

⁸ SP *Ty nie si môj typ*, Supraphon 51928-M, 50864, Ján Siváček, spev Gabriela Hermélyová, Supraphon 1954.

⁹ Jana Koubková vstúpila do hudobného života ako speváčka vokálnej skupiny Linha Singers 1963 – 1965. O svojom prístupe k textom v jазze a angličtine hovorí: „Scatová improvizace k jazzu neodlučně patří, je v ní úžasná tvůrčí osobitost, kvůli které si mě jazz podmanil. Už když jsem ve svých 16. letech poprvé slyšela scat Elly Fitzgerald. Pravdou je, že jazzových textařů u nás nikdy moc nebylo, textař musí mít swingové citění a s češtinou to není jen tak. V roce 1981 jsem založila festival jazzových, bluesových a rockových zpěváků pod názvem Vokalíza. Původní název byl HLAS 81, ale jelikož se v té době konaly volby, nesměla jsem ten název použít. Festival se konal každoročně až do roku 2000. Za komunistické éry jsem byla často svědkem, jak tzv. textové komise skutečně zasahovaly do textů vybraných zpěváků například Janu Spálenému a ASPM, C a K Vocalu. Taky se to nesmělo moc přehánět s angličtinou. Co se textů týče v té době na tom byli nejhůře folkoví a rockoví zpěváci, ale díky jejich textům publikum na ně stálo fronty... Skupina Pražský výběr v 80. letech proslula ani ne tak scatem jako "swahilštinou", jazykem, který rytmicky i melodicky funguje, ale nikdo mu nerozumí, protože neexistuje.“ Z písomného interview s Janou Koubkovou zo dňa 29.5.2008.

¹⁰ Skupina Scat nahrála CD v obsadení: Adriana Bartošová - spev, klávesové nástroje, Juraj Burian - gitara, perkusie, scátové bicie a basa. Pavol Kvassay - klávesové nástroje, Karol Lago - altový a sopránový saxofón, Dušan Obenrauch – bicie nástroje, Roman Kraic – basgitara.

d'álšej systematickej práci v jazze na Slovensku prvú profilovú platňu nahrával až roku 1983 *Neúprosné ráno*.¹¹ Jedným z hlavných dôvodov bolo, že spieval len po anglicky.¹² Pri nahrávaní tejto platne oslovil etablovaných textárov ako bol Milan Lasica, Tomáš Janovic, Ján Štrasser, Ján Turan, ktorí „v tom čase mali v sebe dostatočnú dávku autocenzúry a vedeli, čo cez schvaľovacie procesy prejde a čo nie. Problém bol s textom Jána Turana: Čierny klavír (na platni nahratý ako Čierny deň), ktorý sa zdal príliš pochmúrny a málo optimistický“¹³. Peter Lipa o tom rozpráva: „Predovšetkým som nemohol nahrávať vôbec, lebo som spieval len po anglicky a keď som konečne vydal prvú LP, mal som takmer 40 rokov. Zásadný problém bol s obalom platne. Na pôvodnom návrhu Tona Sládeka bola fotografia, na ktorej som mal páskovanú košeľu a riaditeľ vydavateľstva, Ivan Stanislav povedal, že to nepripustí, pretože vyzerám ako väzeň. Tono potom dosť znechutene urobil náhradný návrh.“¹⁴

Jazzrockoví a crossover speváci

Po Gabriele Hermélyovej, Elene Príbusovej, Gabriele Šustekovej – Húščavovej, Rii Hajnalovej prichádzajú moderní speváci, rozvíjajúci inštrumentálne cítěný vokál na scéne slovenského jazzu. Patril k nim Peter Lipa (1943) a aby náš výpočet speváckych osobností jazzrockového obdobia bol úplný, je potrebné okrem Petra Lipu a jeho Comba, spomenúť aj jazzrockového speváka Berca Balogha a znova menovať crossover speváčku Adrienu Bartošovú.

Barytónový zamatový bel cantový vokál Bartolomeja Balogha (1961) už sám o sebe evokoval swingový prístup Franka Sinatru, ktorý prezentoval pre Berca Balogha prvotné východisko v podobe backgroundu. Berca Balogha však lákal moderný funkový rytmický prístup, ktorý rozvíjal v skupine Tamis a Tagore (1983 – 1985). Ten sa najviac prejavoval v improvizovaných scatových pasážach, blízkych spevákovi Al Jarreau, naopak pri odspievaní základnej témy dominoval bel cantový vokál. Jeho prejav ho nakoniec priviedol až k angažmánu v orchestri VV Systém Vlada Valoviča, ktorý pravdepodobne ako prvé orchestrálne teleso rozvíjalo jazzrockový štýl už v 70. rokoch (1974 – 1986).

Adriena Bartošová (1960) bola prvou speváčkou, ktorá už neprišla len odspievať svoj základný part v téme, ale podarilo sa jej prekonať rodovú závislosť „feminy – umelkyne“ od tradičnej pozície ženy v jazzovom ensembli, ktorý bol skôr dovtedy skôr „sex appealovým ozvláštnením“. Adriena Bartošová toto postavenie jazzovej speváčky prekonalala manažérskymi schopnosťami band leadera a svojou ambíciou formovať vlastné autorské kompozície. Slovenskú fusion music jazzu a rocku rozšírila o prvky new age, alternatívnej hudby, orientálnych inšpirácií, slovenskú ľudovú hudbu a

¹¹ LP *Neúprosné ráno*, Opus 1983, 9115 1460; anglická verzia *Moanin'*, Opus 1983.

¹² Písomné interview s Petrom Lipom zo dňa 20. mája 2008.

¹³ LP Peter Lipa: *Neúprosné ráno*, Opus 1983, 9115 1460.

¹⁴ Interview zo dňa 20. mája 2008.

latinsko-americkú hudbu bossa novy a samby. Tmavo zafarbený alt sa v improvizáciách opiera o evolučnú výstavbu, siahajúcu do rozdrobovania základnej témy na motívy. V expresívnych polohách kombinuje shoutingovú techniku so zvukomalebnými pasážami.

Elektrické a elektronické zvuky boli dehumanizujúce

Rockový a jazzrockový sound sa pokladal vo vyšších akademických kruhoch a medzi ideológmi kultúry v 60. rokoch za „neľudský zvuk“, pripomínal „kvílenie mačiek“, „rozbíjanie mís“¹⁵. Súčasne bol spojený s fyziologickými účinkami hudby rovnako ako elektroakustická hudba a kritizovalo sa najmä správanie publika na koncertoch. V knihe z roku 1987 nájdeme útočné postoje proti Západnej populárnej hudbe. Autor tu kritizuje všetko kvalitné umenie 60. rokov v Československu, ktoré inklinovalo k Západným smerom v období politického uvoľnenia.¹⁶

Jazzrockovým soundom, soulovým feelingom a fusion rytmiami je poznačená aj prvá profilová LP Petra Lipu z roku 1983 (Emil Viklický - elektrický klavír, Peter Breiner - Korg CX3, František Uhlíř – kontrabas, Vladimír Kulhánek – basgitar, Cyril Zeleňák – bicie nástroje). Za povšimnutie tu stojí porovnanie dvoch rôznych verzií nahrávky Petra Lipu skladby *Moanin'* (1958, B. Timmons, J. Hendricks/Milan Lasica), ktorá vyšla roku 1983 na LP *Neúprosné ráno* v akustickej verzii v aranžérskom rukopise klaviristu Petra Breinera. Pôvodná skladba amerického klaviristu Bobby Timmonsa je v bluesovej stupnici a dokumentuje vznikajúci soulový štýl. Peter Breiner sa ho drží a ponecháva priehľadnú statickú harmonickú schému (začiatok skladby, takty 1-8) pri speve so sprievodom klavíra, harmonicky bohatší materiál prináša aranžovaná pasáž s nástupom dychovej

¹⁵ Jazz bol predmetom kritiky neustále, v 60. rokoch bolo potrebné „...zaujať závažné a rozhodujúce stanovisko k problémom tradičného a moderného džezu a venovať zvýšenú pozornosť interpretácii, so zvláštnym zameraním na uprednostňovanie tých interpretov, ktorí sa zbavili zastaralej sentimentálnosti, barovosti a rôznych iných nešvárrov.“ Zdenko Nováček: *Za tanečnú hudbu, hodnú našej epochy*. In: Slovenská hudba roč. IV, č. 5, 1960, s. 246.

„Džez má rozhodne i negatívne stránky, choré prívresky, ako sú na jednej strane sentimentalizmus a na druhej strane hypertrófia rytmu a hluku. Ani troška povzbudivý obraz – akoby sa patrilo na zábavnú hudbu... Zdraví mladí ľudia, ktorí by mali kypieť elánom, kvília a plačú ako staré baby. Keby sa to objavilo iba v jednej piesni – no nech – ľudia sa nemôžu vždy len smiať. Nuž, ale aby to nebolo všetko, už len duch havajskej gitary, ako keby mačky mňavkali, čo je to potom za mládež? Podobné je to s tou hypertrofiou rytmu a hluku. ... Oba extrémny, tak ako sentimentalizovanie, tak aj preháňanie divokosti, zdá sa, majú spoločný základ v používaní alkoholu pri zábave. Použitie alkoholu vedie pravidelne buď k svetobôlu, alebo bujarej divokosti čiže práve k týmto extrémom. Pri výskume tohto javu by sme potrebovali spoluprácu psychológov...“ Jozef Kresánek: *Sociálna funkcia hudby*. Bratislava : SHV 1961, s. 134 – 135.

¹⁶ „V 60. rokoch zasahovalo do kultúrneho života postupne viac negatívnych vplyvov, ktoré v komplexe síviseli s medzinárodným vývojom, najmä s mierovou iniciatívou socialistických krajín a s javmi spoločenského vývoja všeobecne... Šírili sa elitárske koncepcie, v duchu ktorých u nás vznikali umelecké diela obsahom i formou nezrozumiteľné, väčšine ľudí nič nehovoriace a určené len akýmsi vyšším vrstvám spoločnosti, ktoré neprispievali k cieľom socialistickej ideológie, naopak sledovali v duchu teórie elity nahradenie historického poslania robotníckej triedy intelektuálnym vedením spoločnosti. Na druhej strane sa zasa dával priestor šíreniu masovej pseudokultúry určenej a zrozumiteľnej širokým vrstvám, ktorá však kazila a otupovala estetický cit a negatívne pôsobila na morálku ľudu. Išlo zväčša o tematiku odtrhnutú od života alebo čerpajúcu z bahna kapitalistického sveta, o neskutočné príbehy – brakovú kultúru, najmä lacné a dobrodružné romány a filmy, „krváky“, detektívky, westerny a horory a pod. Jej sprievodným znakom bolo uvoľňovanie morálky, presadzovanie sexuálnej tematiky, striptízu, šírenie západnej populárnej hudby a s ňou aj prvkov buržoázneho spôsobu života, toxikománie, alkoholizmu, výtržníctva i vážnych trestných činov, najmä u mladistvých.“ Karas, František: *Organizácia a riadenie kultúrneho života*. Bratislava : Obzor 1987, s. 30 – 31.

sekcie trubkárov (od 9. taktu Bmi9, As9, Juraj Lehotský, Ľubomír Horský), trombónov (František Karnok, Pavol Zajáček) a altsaxofónu (Karol Lago). Skladba *Moanin'* je tu preložená ako *Neúprosné ráno* Milanom Lasicom, hoci doslovný preklad je „bedákanie, nárek“. Zvuk ranného budíka je tu imitovaný na syntetizátore ako dlho trvajúci tón vo vysokej polohe. Elektrická druhá verzia skladby *Moanin'* bola zaradená ako bonus na reedíciu platne v podobe CD *Neúprosné ráno* (Sony Music Boston) roku 2000. Skladba v štýle fusion music má prepracovanejšiu harmonickú štruktúru, sú tu do statickej schémy doplnené harmonické postupy (vložené nové akordy v taktach 1-8), v polovici prechádza skladba do modálneho typu improvizácie soprán saxofonistu (Michal Žáček, lydicá...) Autorom tohto aranžmánu je klavirista a hráč na klávesových nástrojoch Juraj Tatár. Táto verzia obsahuje slappovú basgitaru Martina Gašpara a bicie nástroje Marcela Buntaja, bola nahratá v roku 1999 v Ostrave. Z hľadiska komparácie v elektrickej verzii si mohol dovoliť Juraj Tatár použiť omnoho disonantnejšie postupy než v akustickej (nahratej v roku 1983), pretože „ľubozvučnosť“ soundu elektrického klavíra prevláda nad disonanciami v harmónii a tak sa táto verzia stáva prístupnou pre moderného poslucháča, aj keď možno z hľadiska recepcie náročnejšou na vnímanie, než akustická verzia. Tento konkrétny príklad (B. Timmons, J. Hendricks/Peter Breiner, Juraj Tatár/Milan Lasica: *Neúprosné ráno*) protirečí dobovým názorom zo 70. rokov, že elektronický zvuk je dehumanizujúci.

Bibliografia:

- Kresánek, Jozef : *Sociálna funkcia hudby*. Bratislava : SHV, 1961.
- Karas, František: *Organizácia a riadenie kultúrneho života*. Bratislava : Obzor, 1987.
- Nováček, Zdenko: *Za tanečnú hudbu, hodnú našej epochy*, in: Slovenská hudba roč. IV (1960), č. 5
- Pickhan, Gertrud/Ritter, Rüdiger (editors): *Jazz behind the Iron Curtain* (Jazz under State Socialism, vol. 1). Berlin : Peter Lang, 2009.
- Pickhan, Gertrud/Preisler, Maximilian: *Von Hitler vertrieben, von Stalin verfolgt. Der Jazzmusiker Eddie Rosner*. Berlin : 2010.
- Baron, Piotr: Development of “National styles” in Jazz after World War II. The Example of Polish Jazz. In: Pickhan, Gertrud/Ritter, Rüdiger (editors): *Jazz behind the Iron Curtain* (Jazz under State Socialism, vol. 1). Berlin : Peter Lang, 2009, pgs. 129-144.
- Jaslovský, Marian, Kajanová, Yvetta, Španko, Patrick: *Jazzové profily 1986 – 1992*. Bratislava : HIS – SHF, 1992.
- Jaslovský, Marian, Kajanová, Yvetta, Španko, Patrick: *Slovak Jazz Profiles*. Bratislava : SJS, 1994.
- Kajanová, Yvetta: *Slovník slovenského jazzu*. Bratislava : HC, 1999.
- Kajanová, Yvetta: *K dejinám jazzu*. Bratislava : CoolArt, 2010.
- Havadi, Gergő: An Individual Subculture Reflected in Domestic Spies' Reports. Hungarian Jazz in the Socialist Period. Pickhan, Gertrud/Ritter, Rüdiger (editors): *Jazz behind the Iron Curtain* (Jazz under State Socialism, vol. 1). Berlin : Peter Lang, 2009, pgs. 191 – 198.
- Schmidt-Rost, Christian: Freedom Within Limitations – Getting Access to Jazz in the GDR and PRP between 1945 and 1961. In: Pickhan, Gertrud/Ritter, Rüdiger (editors): *Jazz behind the Iron Curtain* (Jazz under State Socialism, vol. 1). Berlin : Peter Lang, 2009, pgs. 223 – 238.
- Domurat, Marta: The Role of *Jazz* and *Jazz Forum* in the Past and Today. In: Pickhan, Gertrud/Ritter, Rüdiger (editors): *Jazz behind the Iron Curtain* (Jazz under State Socialism, vol.

240.

MOANIN'

BOBBY TIMMONS

(SOLO CHANGES - Fmi Ab9 | G7 C7 | Sim...)

Handwritten musical score for "Moanin'" by Bobby Timmons. The score is written on ten staves in 4/4 time. It includes a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The notation features eighth and sixteenth notes, rests, and triplets. Chord changes are indicated by handwritten text above the staves, including Fmi, Ab9, G7, C7, Bb F, G7(b9), C7(#9), Gmi7, F, B9, Bbmi9, and Ab9. A first ending bracket is present on the third staff, and a second ending bracket is on the fourth staff. The piece concludes with a double bar line on the tenth staff.