

# Jazzrock, funky a popjazz v slovenskej hudbe

Michal Baláž

## *Charakteristické znaky*

Jazzrock, alebo inak spojovací mostík medzi jazzovou a rockovou hudbou, ako jeden z hlavných prúdov jazzu 70-tych rokov 20. storočia, otvoril bránu nespočetným hudobným možnostiam. Funky, pop jazz a fusion music vznikali v jeho hlbokom riečišti, kombinovali harmonické prostriedky a techniku improvizácie moderného jazzu s inštrumentáciou, rytmom a výrazom rockovej hudby. „Funky style“, nie jazzový feeling „funky“, sa používal ako pojem tiež v soul jazze a mal svoje korene ešte v hard bope<sup>1</sup>. Od neskorých sedemdesiatych rokov termín „jazzrock“ vystriedal termín „fusion“. Bol taktiež používaný pre mixovanie jazzu s inými žánrami hudby ako folk, etno a „klasika“<sup>2</sup>. Avšak, napriek tejto obširnej definícii sa pojmom fusion najčastejšie myslí spojenie jazzu s rockom a funkcom, a termíny jazzrock a fusion sú zameniteľné. Od neskorých osemdesiatych rokov bol často používaný termín „electric jazz“, aby sa zotrela stigma medzi komerčným a umeleckým kompromisom, ktorý vznikol pripojením k fusion music. V sedemdesiatych rokoch bol jazzrock definovaný kľúčovými elementami:

1. Využívanie zosilnených elektrických nástrojov s charakteristickým zvukom.
2. Použitie rockových a funkových rytmov, ktoré zdôrazňujú druhú a štvrtú dobu taktu, a takisto sú tieto rytmy charakteristické dvojitým delením, čo znamená delenie doby na dve, štyri, osem a kratších fráz na rozdiel od triolovo-osminového frázovania swingu. Funkové rytmické patterny sú vo všeobecnosti trochu zložitejšie ako rockové, pretože často obsahujú aj zložitejšie synkopy.
3. Prítomnosť jazzovej harmónie, buď v improvizácii alebo sprievodoch.
4. Menej kľúčovým prvkom bola rocková a funková forma. Jazzrock si požíchal formové znaky ako dvoj- alebo štvortaktové tzv. „vamp“ improvizácie, charakteristické pre hudbu Jamesa Browna, hoci pre rock a funk znamená inšpirácia, exponovanie krátkeho motívu viac než rozvíjanie nejakého modelu. Mnoho jazzrockových skupín, takých ako Weather Report, Return to Forever, Mahavishnu Orchestra, preberalo

---

<sup>1</sup> Matzner, Antonín – Poledňák, Ivan – Wasserberger, Igor: *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby I*. Praha : Supraphon, 1983. s. 114.

<sup>2</sup> Pojem klasika je hovorový výraz pre označenie európskej umelej hudby, najčastejšie sa tým myslí tvorba od obdobia baroka až do začiatku 20. storočia. V stredoeurópskych podmienkach zaviedli teoretici pre klasifikáciu hudby pojmy artifičná a nonartifičná hudba. Fukač, Jiří, Poledňák, Ivan: K typologickým polarizáciám hudby, zejména polarizaci hudby artifiční a nonartifiční. In: *Hudební věda*, roč. XIV, 1977, č. 4, s. 316-335.

hudobnú formu oveľa viac z pôvodných mimozápadných kultúr Indie, Latinskej Ameriky a východnej Európy.<sup>3</sup>

Technologický pokrok v 60. rokoch tvoril priaznivé podhubie pre rozvoj a implantáciu elektronických zvukov do hudby ako takej. Ako prvú zasiahol hudobnú modernu a podnietil vznik elektroakustickej hudby na poli artificiálnej hudby. Od polovice 60. rokov elektronické zvuky zasiahli najmä rockovú hudbu a následne v 70. rokoch na pôde jazzovej hudby vzniká množstvo štýlov ako jazzrock, fusion music, neskôr pop jazz, elektrojazz, nu jazz. Tieto štýly začali deliť jazzovú hudbu na dva tábory: „elektrický jazz“ a „akustický jazz“<sup>4</sup>.

### *Inštrumentácia v jazzrocku*

Technológia má podstatný podiel vo vývine fusion music. Jedným z najdôležitejších momentov bolo, že v rytmickej sekcii sa začal nahradzovať klasický akustický klavír elektrickým klavírom a syntetizátormi, taktiež veľké a nemotorné kontrabasy sa postupne eliminovali z jazzrocku a hudobníci preferovali elektrickú basgitaru. Túto jazzrockovú inštrumentáciu vo veľkej miere obohatila kalifornská firma Fender, ktorá ako prvá zostrojila v 50-tych rokoch takzvanú Fender Precision bass (r. 1951), v podstate elektrickú gitaru, na ktorú boli osadené kontrabasové struny. Rozdiel bol len v hmatníku. Bol dlhší ako na elektrických gitarách a korpus tejto basgitary bol masívny. Aj s týmto prvkom prišla na svetový trh firma Fender ako prvá. Dovtedy gitaristi používali iba tzv. lubové alebo pololubové gitary, teda akustické gitary, na ktoré sa primontovali elektrické snímače. Gitary s masívnym korpusom však majú špecifickejší, rockovejší a tvrdší tón. Pokým jazzový mainstream je konzervatívny pri výbere nástrojov, fusion music je definovaný používaním elektrických a elektronických nástrojov. Hudobníci fusion music sú priam dychtiví po nových technológiách a objave nového soundu. Takmer bez výnimky, inštrumentácia fusion skupín sedemdesiatych rokov bola vždy najprv použitá v rockovej hudbe. To zahrňovalo spomínané zosilnené elektrické gitary a elektrické basgitary, syntetizátor a širokú škálu efektov v podobe prídavných zariadení ako distortion<sup>5</sup>, phaser<sup>6</sup>, flanger, chorus, delay, vibrato<sup>7</sup>, pitch shifter

<sup>3</sup> In: *The New Grove Dictionary of Jazz*. New York : Macmillan, 2002.

<sup>4</sup> Kajanová, Yvetta: *Postmoderna v hudbe. Minimal, rock, pop, jazz*. Bratislava : VUK, 2010.

<sup>5</sup> Distortion je gitarový efekt (iné pomenovania: booster, fuzz, overdrive, grunge), pri ktorom ide o vytvorený obvod, ktorý istým spôsobom deformuje signál z hudobného nástroja. Skreslením zosilňovača, či obmedzením pôvodného signálu vzniká mnoho harmonických kmitočtov a vyšších harmonických tónov, ktoré obohacujú výsledný zvuk. In: Vlček, Jiří – Havlík, Jan: *Elektronika pro hudebníky*. Praha : Vlastním nákladem ve spolupráci s BEN, 2002, s. 27.

<sup>6</sup> Phaser (iné pomenovania pre prax: posúvač fázy, fázovací článok, hrebeňový filter, Jet efekt). Efekt je dosiahnutý oneskorením nízko-frekvenčného signálu o 1-15 ms a jeho opätovným zmiešaním s pôvodným signálom. In: Tamtiež, s. 28.

a wah-wah<sup>8</sup> pedál. Tieto efekty boli pôvodne určené pre hudobníkov a ich elektrické gitary, ale vo fusion music ich využívali aj ostatní inštrumentalisti. V sedemdesiatych rokoch Chick Corea príležitostne využíval delay pre svoj elektrický klavír a Miles Davis a Randy Brecker často hrali na trúbky cez wah-wah pedál. V neskorých 80-tych rokoch zvuk tenor saxofónu hraného cez pitch shifter<sup>9</sup> bol podstatným pre hudbu Gary Thomasa. V 80-tych a 90-tych rokoch sa k využívaniu elektronických efektov pridal aj objav novej hudobnej technológie – formátu MIDI (Musical Instrument Digital Interface), ktorý dovoľuje moderným digitálnym hudobným nástrojom, počítačom a ďalším prístrojom komunikovať v reálnom čase priamo na pódiu – teda je to štandard, umožňujúci prepojenie elektronických hudobných nástrojov, počítačov a iných zariadení pre vzájomnú komunikáciu, riadenie a synchronizáciu. Nejde pritom o prenos audio signálu, ale o prenos digitálnej informácie. Jazzrocková hudba je tak obohatená o vytváranie mnohých nových a špecifických zvukov kvalitatívne na inej úrovni.

### **Nástup postmoderny a zrod nového štýlu na slovenskej scéne**

Doposiaľ nebolo prebádané, kedy jazzrock ako nový hudobný štýl presne začal na Slovensku. V tejto kapitole sa pokúsime priblížiť a objasniť okolnosti, ktoré so začiatkom jazzrocku nevyhnutne súviseli. Jazzrock ako fúzia jazzu a rocku je podmienený existenciou oboch žánrov. K prvým kontaktom slovenskej kultúry s jazzovou hudbou došlo už koncom 30-tych rokov 20. storočia, kedy sa do dobovej populárnej hudby dostávali určité sprostredkované čiastkové prvky jazzu. Častá bola hot dance music so slow-foxami, ľudovými foxami a foxtrot<sup>10</sup>. Za nástup rockovej scény môžeme považovať rok 1963 (viď nasledujúce kapitoly), kedy sa formujú prvé skupiny Prúdy a The Beatmen.

Pre nás bude kľúčovým momentom práve obdobie prechodu od moderny do nástupu postmoderny v slovenskej hudobnej kultúre. Kým za hudobnú modernu sa obvykle pokladá hudba z obdobia medzi dvoma vojnami, postmodernou budeme označovať obdobie po uplynutí moderny (od latinského „post“ – „po“), čiže po moderne, pričom perióda postmoderny sa rozvíja od polovice 60-tych rokov až do súčasnosti. Prechod medzi modernou a postmodernou predstavuje soul jazz. Zvláštnosťou je, že doteraz nie je celkom

---

<sup>7</sup> Efekty flanger, chorus, delay či vibrato je možné dosiahnuť princípom oneskoreného signálu, ktorého oneskorenie sa mení v pravidelných pomalých časových intervaloch a následného miešania so signálom priamym. Na podobnom princípe funguje aj efekt „phase“, ktorý však vyžaduje menšie oneskorenie signálu.

<sup>8</sup> Wah-wah pedál výrazne upravuje zvukové spektrum spôsobom preladovania určitého frekvenčného pásma. In: Tamtiež.

<sup>9</sup> Pitch shifter – tento efekt mení tónovú výšku vstupného signálu. Tým sú vytvárané hudobné intervaly a harmónie, alebo len rozptýlenia nejakého konkrétneho hlasu. Silnejšie rozladenie o viacero poltónov smerom hore hlasy stenčuje. In: [http://www.muziker.cz/downloads/navody/dsp2024p\\_SK.pdf](http://www.muziker.cz/downloads/navody/dsp2024p_SK.pdf)

<sup>10</sup> In: Kajanová, Yveta: *Slovník slovenského jazzu*. Bratislava : NHC, 1999.

jasné, či modernu a postmodernu možno chápať len ako estetiku, alebo ako vykryštalizované nové slohy. Dokonca aj teoretici vedú spory o tom, kde moderna začína a kedy končí<sup>11</sup>.

Nástup obdobia postmodernity teda predstavuje začiatok nového chápania významov a recepcie hudby vo všeobecnosti. Miešanie a vznik fúzií rockovej a jazzovej hudby sa stávalo čoraz viac populárnejšie. Do týchto žánrov začínali prenikať nové štýlovotvorné prvky. Tie sú svojím spôsobom rozhodujúce a môžu nám napomôcť pri skúmaní jazzrocku a jeho oficiálneho nástupu na slovenskej scéne.

Budeme sa teda pýtať, ktoré štýlovotvorné prvky zasahovali do vývoja nonartificiálnej hudby na Slovensku a ovplyvnili vznik nového štýlu? Ako pomôcku v našom bádani použijeme tvrdenia, o ktoré sa opiera Mark C. Gridley,<sup>12</sup> keď charakterizuje jazzrock ako štýl (viď úvodné štyri znaky, menované v tomto príspevku). V nasledujúcich kapitolách, keď sa budeme podrobnejšie zaoberať hudbou v jednotlivých jazzrockových formáciách, zistíme, ktoré charakteristické črty sú spoločné pre tvorbu v daných tvorivých obdobiach. Pri skúmaní prvých jazzrockových skupín 70-tych rokov, ako napr. Gattch, Fermáta, VV Systém či Esprit Pavla Kozmu z 80-tych rokov sme dospeli k názoru, že podstatnými činiteľmi novej hudby v slovenskej hudobnej kultúre bola určite zvukovosť, rytmus a frázovanie. Pionieri jazzrockového štýlu na Slovensku boli podobne ako inde vo svete očarení novými elektronickými možnosťami v podobe syntetizátorov. Ich zvukové možnosti poskytovali nespočetné množstvo použitia. Rytmus a rytmické patterny čoraz zreteľnejšie diferencovali rozdiely v štýloch. Polyrytmické a polymetrické cítenie bolo bežným znakom jazzu a patrilo k základnému vybaveniu najmä bubeníka, od ktorého sa teraz očakávalo, že ich bude bežne využívať aj v sprievode, nielen počas predchádzajúcich vstupov v podobe sólových improvizácií. Dôraz sa v kompozíciách kladie na repetície basových figúr v podobe groove. Postupom času naberajú na rytmickej zložitosti a využívanie techniky slap bass je znakom hudby fusion a funky 80-tych a 90-tych rokov. S rytmickým cítením súviselo aj frázovanie. To sa prejavovalo jednoznačným skracovaním frázy. Podstatným faktorom pri zrode jazzrockovej hudby bola improvizácia. Tej bolo menej a nebola riešená spôsobom, akým sa pracuje v jazzovom mainstreame – formou „kolečiek“. Typická bola kolektívna improvizácia, resp. návrat k nej (často ju vo svojej tvorbe využíva napr. skupina Fermáta), alebo použitie „otázky“ a „odpovedí“ v improvizácii medzi jednotlivými hudobníkmi navzájom (call and response), alebo improvizácia typu „vamp“, ako krátka harmonická schéma s rýchlou zmenou akordov, zvyčajne 1-4 taktová, ktorá sa opakuje nespočetne

<sup>11</sup> In: Kajanová, Yvetta: *Postmoderna v hudbe. Minimal, rock, pop, jazz*. Bratislava : VUK, 2010.

<sup>12</sup> In: Gridley, Mark C.: *Jazz styles history and analysis*. New Jersey : Prentice Hall, 2006. s. 303.

mnohokrát najčastejšie v sekvencovitom slede. Môže byť uvedená aj ako introdukcia alebo na záver.

Do slovenského jazzu sa prvky postmodernity dostávajú roku 1977, keď vstúpil na scénu klavirista Gabriel Jonáš, ako aj počas pôsobenia jazzrockovej skupiny Esprit po roku 1983. V roku 1977 vznikajú prvé nahrávky ozajstnej jazzrockovej hudby v podobe SP Gabriela Jonáša (Panton, Mini jazz club). Jazzrock sa však hrával už skôr. LP skupiny GATTCH z roku 1972 je novým ukazovateľom hudobného smerovania, avšak v jej tvorbe prevažujú skôr rockové prvky. Začiatok jazzrocku sa bude teda určite spájať aj s osobnosťou klaviristu, skladateľa a v neposlednom rade basgitaristu a gitaristu Gabriela Jonáša (pôsobil v skupine Gattch ako basgitarista). Ďalším cenným dôkazom existencie nového štýlu je založenie prvého orchestra orientovaného na jazzrock v roku 1974 – orchester VV Systém. Pod skratkou VV sa skrýva meno Vladimír Valovič (pôsobili tu hudobníci z orchestra Gustáva Broma, ale aj významní sólisti, medzi nimi aj Gabriel Jonáš). Už z tohto je zrejmé, že jazzrock ako nový hudobný štýl sa musel hrávať už pred rokom 1974, hoci prvá profilová LP Quasar (Opus) s VV Systémom bola realizovaná až v roku 1979. Po tomto roku sa mení zameranie telesa na populárnu hudbu. V období medzi rokmi 1979 – 1983 prijíma Vladimír Valovič do orchestra nových mladých hudobníkov: Berco Balogh – spev, Juraj Griglák – basgitara/kontrabas, Oldřich Petráš – bicie, Andrej Šeban a Juraj Burian – gitara... Orchester pod vplyvom mladej generácie získava nový sound, cítiť silný vplyv dravej rytmiky a novej fusion music. V roku 1982 vychádza pod hlavičkou vydavateľstva Opus v poradí druhá LP s názvom *Syntax* orchestra VV Systém v novom šate fusion music.

### *Rock v novom šate*


#### *– pohľad rockových hudobníkov na jazzrock v období 1966 – 1977*

Pri dokumentácii a skúmaní slovenskej jazzrockovej scény si musíme uvedomiť odlišné nazeranie jazzových a rockových hudobníkov na novovznikajúci štýl a treba skúmať ich zaangažovanosť a prínos do fúzie týchto dvoch žánrov. Z nahrávok hudobných skupín a kultúrneho vývoja je zrejmé, že nie jazzoví, ale rockoví hudobníci boli prví, ktorí sa začali zaujímať o konkurenčný žáner, teda jazz. Nasvedčuje tomu skutočnosť, vychádzajúca zo zvukovosti. Prvé jazzrockové skupiny boli viac rockovejšie ako jazzové. A to aj napriek tomu, že jazzová hudba predstavuje na Slovensku o čosi dlhšiu históriu ako rocková. Dôvodom pre rockerov bola harmonická rozmanitosť a bohatosť, ktorú jazzová hudba prinášala a takýmto spôsobom sa snažili konkurovať „komerčným“ kapelám. Ako sme už spomenuli, jazzrock sa spájal s nástupom postmodernity. Tá so sebou prinášala očarenie

elektronickými nástrojmi a najmä rozličnými efektami ako distortion, booster či overdrive, ktoré imponovali väčšine gitaristov. Podľa môjho názoru môžeme kladne hodnotiť prvé úsilia rockových hudobníkov pri zakladaní nového štýlu u nás.

Pri výskume histórie slovenskej jazzrockovej hudobnej scény tohto obdobia by sme určite nemali prehliadnuť tvorbu skupiny *Fermáta*, ktorá predstavuje hádam najreprezentatívnejšiu vzorku skúmaného štýlu. Svoje účinkovanie začala v roku 1973, debutový rovnomenný album však vyšiel až v roku 1975. Jej ústrednou postavou a „železným jadrom“ je František Griglák (gitaru, kompozícia, aranžmán) pôsobiaci v skupine dodnes. *Metroritmika* v tvorbe Fermáty vychádza z hudby angloamerickej proveniencie, používa prvky rhythm and blues, čo má spoločné s ostatnými rockovými štýlmi. V hudbe Fermáty nemožno prehliadnuť vplyvy latinskoamerických a jazzrockových (funkových) rytmov. Zo spôsobu hry rytmickej sekcie sa nám javí, že čerpali najmä z hard rockových patternov<sup>13</sup>. Aj z toho môžeme dedukovať inšpiráciu z britskej hard rockovej scény. Z daného vyplýva, že metroritmika je symetrická s pravidelným pulzom a používa zväčša 4/4 alebo 6/8 metrum. V transkripcii *Piesne z hôľ* z roku 1976 si ukážeme, akým spôsobom formácia narába s rytmickým patternom. Na pomerne dlhej časovej ploche sa odohráva takýto postup: basové ostinató (viď notová ukážka) v podobe groove v stupnici in e frygickej. Gitarista František Griglák, ktorý využíva voľný pohyb po stupnici má tým pádom dostatok priestoru, aby mohol voľne improvizovať na gitare. Podobne môže postupovať aj syntetizátor. Rytmicko-melodický pattern sa mení v prípade *Piesne z hôľ* nástupom druhého B dielu vtedy, keď sú na prvý pohľad jasné zmeny v hudobnom materiáli.

*Fermáta - Pieseň z Hôľ*



*basgitara - ostinato*

transkripcia: Michal Baláž

*Harmónia* v sebe nesie protiklady. Kontrast sa na jednej strane prejavuje bohatosťou akordických spojov s prekomponovanými úsekmi, na druhej strane zasa figurujú úplne jednoduché, miestami až triviálne vzťahy hlavných harmonických funkcií v klasických kadenciách. Ako príklad uveďme kompozíciu *Posledné tango na Vajnorskej ulici* z LP *Ad Libitum*. Nachádzajú sa v nej jednoduché harmonické spoje ako *Ami-C* (pri nástupe syntetizátora), v strede skladby tak isto jednoduché akordické spoje *F-C-F-C-G-D-G-G*.

<sup>13</sup> Kajanová, Yveta: *K dejinám rocku*. Bratislava : CoolArt, 2010, s. 24-35, s. 40-48.

Nájďeme tu aj zložitejšie vzťahy, ktoré nevyužívajú len doškálne akordy: napríklad *Ami-C-Fis-H*. Ako názornú ukážku uvádzame introdukciu a záver skladby:

Ami H $\phi$  E/G# G H/F# F E

*Posledné tango na Vajnorskej ulici (Ad Libitum)*

*transkripcia: Michal Baláž*

Z uvedeného je zrejmé, že harmónia vychádza skôr z rockovej hudby, nakoľko sa tu veľmi málo vyskytujú akordy s vyššími nadstavbovými tónmi – tenziami. Pri dôkladnom počúvaní a sluchovej analýze diskografie skupiny Fermáta môžeme konštatovať, že tu prevláda logická výstavba harmonických štruktúr. Osciláciou a hromadením akordov na seba vznikajú klastre, ktoré vytvárajú bohatý farebný kolorit a dotvárajú celkový efekt skladby. Poslucháč tak má pocit rozleptávania spomínaného monoakordického centra. Tak isto môžeme v hudbe Fermáty cítiť prvky free jazzu (v tej dobe bol na Slovensku v úplných začiatkoch) a inšpiráciu impresionizmom. V prípade notovej transkripcie skladby *Pieseň z hôľ* je zrejmé používanie modalít s použitím frygickej stupnice so zníženým druhým stupňom in E. Týmto spôsobom dávajú členovia skupiny najavo svoju inklináciu k etnickým prvkom v tvorbe. Okrem spomínaných inšpirácií by sme mohli hovoriť aj o vplyvoch tradičných etnických hudobných kultúr, predovšetkým rómskych alebo rumunských.

#### *Prebudenie jazzmenov zo sna*

*– pohľad jazzových hudobníkov na jazzrock v období 1977 – 1989*

Tak, ako sme už uviedli, nie jazzoví, ale rockoví hudobníci boli prví, ktorí sa zaujímali o fúziu štýlov. Preto jazzrockový sound vo svojich začiatkoch bol viac rockovejší ako jazzový. Vytvárali ho hudobníci patriaci do generácie bigbítu v polovici 60-tych a začiatkov 70-tych rokov. To, čo do jazzrocku prinieslo ozajstnú inováciu, ktorú rockoví hudobníci tak náročne hľadali, bola harmonická bohatosť. Slovenskí jazzmeni sa však museli „zobudiť zo sna“ a začať konať v duchu progresívnych tendencií. Medzi prvými iniciatívami rockových a jazzových hudobníkov je až 20-ročný rozdiel. Príčinou bola i stagnácia systematického jazzového života v organizácii (obdobie 1977 – 1986), čoho dôsledkom bolo, že napríklad

vrcholný jazzový súbor Ladislava Gerhardta účinkuje len sporadicky a klavirista Ladislav Gerhardt vystupuje v zahraničí. Jeho tretia platňa *Už sa ženiť nebudeme* (LP, OPUS 1981, 91151077) nesie známky vznikajúceho jazzrocku<sup>14</sup>.

V roku 1983 vzniká na pôde slovenskej jazzovej hudby formácia Stop Time, ktorá sa orientuje na fusion music. Zakladajúcimi členmi sú jazzoví hudobníci Matúš Jakabčic – leader, el. gitara; Ján Štubniak – klavír (neskôr sa vydá na dráhu farmaceuta a vystrieda ho Richard Šarközi); Juraj Griglák – basgitara, Oldo Petráš – bicie nástroje. Ďalšími členmi boli: Ján Fabrický – bicie, Juraj Bartoš – trúbka a krídlovka; Richard Šarközi – klávesové nástroje; Jesper Pedersen – basgitara (pochádza z Dánska). Ako hostia s týmto zoskupením hrali: Dušan Húščava – tenor saxofón; Cyril Zeleňák a Marcel Buntaj – bicie nástroje. Skupina absolvovala medzi rokmi 1984 – 1992 množstvo úspešných vystúpení nielen doma, ale aj v zahraničí. Z nich spomeňme vystúpenie na bratislavskom podujatí Gitariáda v roku 1984 a 1986, v roku 1985 Blues na Dunaji, Bratislavské jazzové dni 1986, v roku 1988 Medzinárodný jazzový festival v Karlových Varoch. V roku 1989 Stop Time účinkovala na festivale v Hertogenboschi (Holandsko), kde zároveň natočili 10-minútový televízny dokument zameraný na ich tvorbu a históriu. O rok neskôr členovia absolvovali 7 vystúpení vo Francúzsku, pričom v La Ciotat pri Marseille účinkovali ako predkapela saxofonistu Michaela Breckera. Potom koncertovali ešte v Španielsku a Nemecku, a svoje úspešné, tvorivé obdobie zakončujú nahrávaním LP Stop Time v roku 1990, pod záštitou vydavateľstva Opus.

#### *Fenomén hitovosti a prienik do hitovej produkcie*

V roku 2005 vychádza pod hlavičkou MSP Records<sup>15</sup> z iniciatívy Martina Sarvaša CD s názvom *Funky Nálada*. Ide o kompiláciu skladieb v štýle funky a popjazz (v rámci edície Nonstop Hitmix), ktoré prenikli do bežnej hitovej produkcie a nesú známky hitovosti. Tieto pesničky poznal aj bežný, teda nejazzový poslucháč z komerčných rozhlasových staníc. Hitovosť sa v tomto období prejavovala iným spôsobom, ako ju môžeme sledovať napríklad v období 80-tych rokov, alebo tesne po revolúcii, či v súčasnosti. Na CD sa nachádza aj skladba *Ako malé deti* skupiny Stop Time. Na príklade tejto kompozície, mimochodom asi

---

<sup>14</sup> Erik Dimitrov: Ladislav Gerhardt, slovenský jazzový klavirista. In: Musicologica 2010, <http://www.fphil.uniba.sk/index.php?id=musicologica>

<sup>15</sup> MSP Records (Martin Sarvaš Production) bolo súkromné vydavateľstvo Martina Sarvaša, známeho slovenského producenta, manažéra, textára, moderátora, speváka, hudobného publicistu a podnikateľa. Nie dlho po vydaní CD *Funky Nálada* vydavateľstvo zaniklo.



najväčšieho hitu v repertoári skupiny Stop Time, si ukážeme dôležité prvky hitu aj v hudbe fusion a porovnajme ju s hitovou produkciou z 90-tych rokov.

### Ako malé deti (Stop Time)

M. Jakabčic, J. Štubniak

Cmaj7 C7(♭13#9) Fmaj9 Gsus Fmaj7(#9)/G Cmaj7 C7(♭13#9)

Fmaj9 B7(add13) B7 Cmaj7 Hmi7 Bmi7 Ami7 A♭mi7 Fmaj9

Fmaj7 Gsus Fmaj7(#9)/G

The musical notation consists of three systems of a single treble clef staff in 4/4 time. The first system contains four measures with various chords and rhythmic patterns. The second system contains four measures, including triplets and a chromatic descent. The third system contains four measures, featuring a glissando effect and a final chord.

transkripcia: Michal Baláž

Skladba v podobe hitu v sebe musí obsahovať dôležité atribúty. V prvom rade musí byť ľahko zapamätateľná. To, znamená, že niektorá hudobná zložka v piesni prevláda tak, aby ju ľahko identifikoval aj bežný poslucháč. Samozrejme, v skladbe sa aj ostatné zložky podieľajú na „kreovaní hitového charakteru“. V populárnej tvorbe je nositeľom hitovosti zväčša jednoduchá, vzletná melódia, spojená s príznačným textom a spája sa s charizmatickým hlasom sólového speváka. V hudbe fusion a funky sa budú tieto prvky prejavovať rôznym spôsobom. Pri transkripcii a následnej hudobno-teoretickej analýze nami vybranej skladby *Ako malé deti* sme dospeli k viacerým tvrdeniam:

1. Hlavným činiteľom hitovosti v hudbe fusion sa stáva chytľavá melódia, vytvorená prevažne v diatonike. Keďže mnoho funky-fusion skupín v 80-tych rokoch bolo inštrumentálnych a absentoval text, inštrumentalista musel ozvláštniť melódiu prácou s agogikou a dynamikou, predovšetkým príznačnými rytmickými formulkami, prípadne ozdobami.
2. Harmónia je podobne, ako v populárnej hudbe, tvorená hlavnými harmonickými funkciami v kadencii, avšak v tomto prípade sú jednotlivé funkcie vo veľkej miere „zašpinené“ jazzovými tenziami. Funkcie T, S, D môžu byť prepojené chromatickým postupom akordov (ako v našom prípade) a práve tieto skutočnosti so spomínanou chytľavosťou a jednoduchosťou vo veľkej miere kontrastujú.

3. Tektonická výstavba je pravidelná a hlavnú tému tvorí pár taktov (štyri, príp. osem).

Proporčnosť je tiež dôležitým atribútom v hitovej produkcii. Hlavná téma sa strieda s

B dielom, alebo bridge. Hlavná téma je v podstate refrénom.

Na porovnanie s hitovou produkciou funky a popjazzu v 90-tych rokoch sme vybrali notoricky známu skladbu Do You Love Me? Od skupiny Made II Mate a taktiež sme urobili transkripciu a hudobno-teoretickú analýzu.

Made II Mate : Do You Love Me? (Future In Our Hands)

8 Fmi7/9 Gmi7/9 Gesmaj7/As Asmaj7/B Fmi7/B Gmi7/C Hmaj7/Cis

4 Ná - na - na ná - na - ná -

Gesmaj9 simile

6 - na - na - na ná - na - na - a.

8 Ná

transkripcia: Michal Baláž

Pokúsme sa teraz nájsť zhody a odlišnosti tejto piesne so skladbou *Ako malé deti*. Kompozícia z dielne Made II Mate je tektonicky stavaná podobne, teda proporčne. Hlavnú tému tvorí klavírny štvortaktový pattern, ktorý sa nesie celou piesňou. Skladba skupina Made II Mate je vokálno-inštrumentálna, v hlavnej téme (môžeme ju chápať ako refrén) sa jednoduchá melódia spieva na obyčajnú slabiku „Na“. Práve toto bude jedným z najsilnejších prvkov hitovosti v období 90-tych rokov. Jednoduché, často až triviálne texty s cieľom zaujať aj nenáročného poslucháča. Oproti kantilénovej gitare Matúša Jakabčica 80-tych rokov tu vystupuje exaltovaný spev Marcela Palondera a Katky Korček. Harmónia nie je centralizovaná ako v predchádzajúcej kompozícii, v tomto prípade vzniká dojem neustáleho vývoja v podobe za sebou idúcich molovo-malých a durovo-veľkých septakordov. Východiskovým bodom ostáva akord Fmi7/9. Ďalším spoločným znakom je narábanie s rytmickými figúrami. Ich opakovaním sa dosahuje ľahká zapamätateľnosť u poslucháča. V prípade *Do You Love Me?* je to rytmická pulzácia klavírneho patternu, ktorý sa v celej skladbe stále opakuje. Uvoľnenie prichádza v podobe bridge, verzie sa nemenia.

### *Pop alebo jazz?*

#### *Funky, pop jazz – pesničky z obdobia 1989 – 1997*

V 90-tych rokoch nastáva nová situácia. Potreba ísť s dobou sa premieta aj do slovenskej populárnej hudby. Tá, ak chce držať krok s hudbou západných krajín, musí ponúknuť niečo nové. Vznikajú nové formácie, väčšinou v pop-rockovom štýle, v snahe zaujať menej náročných poslucháčov a tým pádom širšie masy ľudí. Skladby týchto skupín sú komponované jednoduchším štýlom, najmä čo sa týka harmonickej a formovej stránky. Dôraz sa kladie na melodiku, proporcionalitu a teda ľahkú zapamätateľnosť. Je tu silný kult osobnosti, omnoho väčšia medializácia. Všetky tieto faktory sa prenášajú aj do vývoja jazzrockového štýlu, ktorý zvykneme v 80-tych rokoch označovať termínom „fusion“. Deväťdesiate roky znamenajú pre jazzrock zásadnú zmenu. Skladby začínajú byť komerčnejšie ladené, tektonická stránka je často jednoduchá s opakujúcimi sa rytmicko-melodickými patternami. Rôzne skupiny používajú rozličné prvky v svojich kompozíciách, často humorné alebo ironické, aby zaujali aj bežného poslucháča a presvedčili ho o ich originalite. Z tohto dôvodu budeme pre jazzrockový štýl 90-tych rokov používať termín „funky“ a „popjazz“.

Rok 1989 znamená pre slovenský hudobný svet obrovský prevrat. To, čo bolo dovtedy zakázané, prestáva byť „tabu“. Otvárajú sa hranice a slovenské skupiny začínajú prenikať čoraz viac do zahraničia. Čaro zahraničných skupín, ku ktorým sa dovtedy mohli

hudobníci a poslucháči len ťažko dostať, sa stalo hnacou silou na ceste k úspechu. Začína silná amerikanizácia nielen našej hudobnej kultúry. Aj to je dôvodom, prečo viacero jazzrockových zoskupení používa anglické texty vo svojej tvorbe. Ďalším dôležitým momentom na začiatku poslednej dekády dvadsiateho storočia je vznik mnohých domácich lokálnych, či medzinárodných festivalov. Zakladajú sa rôzne súkromné agentúry a vydavateľstvá. Masmédiá zohrávajú hádam najsilnejšiu úlohu, najmä po roku 1997 a doslova útočia na vkus poslucháča a ovplyvňujú ho. V tomto roku vzniká aj slovenská elektronická tanečná hudba so svojimi štýlmi ako rap, house music, hip-hop, drum and bass.

Ozajstný úspech funky a popjazzu na domácej pôde prichádza až v roku 1994 v podobe novozaloženej skupiny *Made II Mate* (pretransformovala sa z pôvodnej skupiny *Accidents Happen*, kde pôsobil spevák Marcel Palonder). Úspech spočíval v tom, že kompozície a takisto vystúpenia, boli cielené na poslucháča – bežného konzumenta, ktorý sa necháva touto hudbou unášať. Róbert Rist (bicie nástroje, producent, manažér) a Radovan Orth (gitara, spev, kompozícia) položili základy novovytvorenej skupiny. K nim sa postupne pridávajú Martin Wittgruber (klávesové nástroje) a Martin Gašpar (basgitara). Výlučnou textárkou, speváčkou s altovým hlasom a výborným celkovým rozsahom sa stala Katarína Korčeková, inak Američanka slovenského pôvodu. Do povedomia sa skupina dostáva po výhre na medzinárodnej súťaži amatérskych hudobníkov *Marlboro Rock In* v Banskej Bystrici v roku 1994. Formácia má špecifický prejav na pódiumoch, ešte špecifickejšie kostýmy, ktorými upútala na seba pozornosť divákov a to aj napriek faktu, že ich hudba predstavuje menšinový žáner. *Melodika* skupiny *Made II Mate* vychádza z potreby zaujať aj bežného diváka. V svojom repertoári preto používa často melódie ľahko zapamätateľné, lyrické (skladba *Arrested*, *Carousel Life*). Skupina spája aj iné prvky, napr. techno (*Techno Bop*, *Future In Our Hands*). Dost' častým javom je hra s farbami. Súhra ženského a mužského vokálu tvorí základnú výstavbu melódie, automaticky spojenej vo farebnom kontraste. V iných kompozíciách je melódia akoby naopak potláčaná, keď na farebnom podklade kapely neznie spev, ale recitovanie. V *harmónii* využíva prevažne jazzové akordy, jazzové spoje, ktoré sú však podmienené vedúcou melódiou, vokálmi. Tónina a tonálne centrum sú v tvorbe dôležité, no často dochádza aj k vybočeniam do iných tónin. To, čo je pre veľa jazzrockových fusion či funky zoskupení spoločné, je bohatá harmónia na jednej strane a na druhej jednoduché akordické postupy. Tie nájdeme aj v prípade *Made II Mate*. V skladbe *Leaving The City* môžeme sledovať jednoduché spoje akordov bez zahustenia tenzií – nastavbových tónov, ako napríklad *Em – G – A* atď. Naproti tomu, asi v najznámejšej „hitovke“ *Do You Love Me?* (viď kapitola 3.2.2, transkripcia) z albumu *Future In Our Hands* sú zložité

harmonické postupy *Fm7/9 – Gm7/9 – Gesmaj7/As – Asmaj7/B – Fm7/B – Gm7/C – Hmaj7/Cis – Gesmaj9*, ktoré napriek komplikovanosti – a to je veľmi pozoruhodný jav – sú tak charakteristické, že sa automaticky vrývajú do povedomia poslucháča.

#### *Vznik nových formácií – situácia po roku 1997*

Obdobie po roku 1997 sa nesie v znamení vzniku nových hudobných formácií, zameraných výlučne na hudbu funky. Spomeňme tie, ktoré sa výraznejšie presadili na slovenskej scéne, či už na koncertoch populárnej hudby, väčších slovenských a aj zahraničných festivaloch, alebo domácich súťažiach. Skupina Studio Buster z Bratislavy, Seven Days To Winter taktiež z Bratislavy (vznik 2000), Trnavská skupina Supple People (vznik 2001), Feed The Cat založená v roku 2002, projekt speváčky Katky Korček – Lady Kazoo (vznik 2002, Bratislava), Funkastic (vznik 2004). Pri hlbšom skúmaní hudobného obsadenia skupín a jednotlivých osobností sme zistili pomerne častú spoluprácu a prepojenie hudobníkov v tomto štýle. Taktiež možno usúdiť, že prevažná väčšina kapiel vznikala v oblasti západného Slovenska, hlavne v mestách ako Trnava a predovšetkým Bratislava, čo sa v konečnom dôsledku odrazí v tvorbe.

Už od začiatku 90-tych rokov sa na našej hudobnej scéne udomáčňoval hip-hop a postupne sa pretavil aj do jazzovejších foriem. Hip-hop spája rap s hudbou a čiastočným spevom. Vo funky štýle posledného desaťročia (teda po roku 1997) možno často počuť rap v kombinácii s čiastočným spevom, hoci sa táto skutočnosť objavovala už trochu skôr, napr. v skupine Made II Mate. Vo vokálno-inštrumentálnych zoskupeniach je silný vplyv tvrdej výslovnosti a západoslovenský prízvuk. Taktiež texty piesní sú charakterizované jednoduchým obsahom so „sedliackym“ prednesom. Repetitívnosť je podstatným znakom. Aj názvy skladieb sú veľmi jednoduché a chytľavé. Druhou skupinou sú inštrumentálne, stále alebo príležitostné skupiny, ktorých pôsobenie sa spája s jazzovou societou. V ich prípade nejde o to, aby zaujali hlavne bežného „nejazzového“ poslucháča, ale skôr o profesionálnu realizáciu.

#### *Kantiléna vo fusion music*

Gitarista a skladateľ Matúš Jakabčic mal už v 80-tych rokoch množstvo kontaktov na domácich, ale aj zahraničných hudobníkov. Rok 1998 sa nesie v znamení založenia novej formácie *Bee Connection*, ktorá o dva roky nahráva svoj debutový, rovnomenný album. Vedúce postavenie v hudbe *Bee Connection* zastáva melodika. Formácia chce moderným štýlom fusion zaujať nenáročného, konzumného poslucháča, čo sa odráža v spôsobe práce

s nadľahčenými, jednoduchými a zapamätateľnými melodickými motívmi. V základe však ostáva jazzová harmónia a rytmus spojený s presným frázovaním, charakteristickým pre štýl hry každého hudobníka. V hudbe je zrejmy vplyv v podobe aranžmánov Matúša Jakabčica a oproti spomínanej skupine Stop Time sa tu budú vyskytovať progresívne prvky v hitovej produkcii. Na príklade introdukcie piesne *Romantic City* si ukážeme prácu s melodickou linkou, ktorá však ešte ostáva v starých intenciách hitovosti (vid' skladbu *Ako malé deti*) a všimnime si jej vzletné vedenie. Pokrok prichádza v podobe vokálu Berca Balogha a anglických textov. Výslovnosť v podaní Berca však nie je až taká „americká“, ako v prípade iných funky/fusion skupín na našej scéne v tom čase.

Romantic City

Fmaj7 Dmi7 Gmi7/9 Csus Fmaj7 Dmi7 Gmi7/9 Csus


gitara - sólo

*transkripčia: Michal Baláž*

Ďalšou významnou formáciou, ktorá v posledných rokoch obohacuje nami skúmaný štýl je skupina *Bukake*. Moderné trio Bukake vzniklo z dlhoročnej spolupráce týchto hudobníkov: absolventa odboru muzikológia na katedre hudobnej vedy FiF UK Martina Gašpara (basgitaru), Marcela Buntaja (bicie nástroje) a Juraja Tatára (klávesy). Avšak až koncom roka 2004 vydala formácia Bukake pod hlavičkou Hudobného fondu svoj debutový album s názvom „*Bukake Jazz*“, ktorého súčasťou je dvanásť skladieb (plus intro), pohybujúcich sa niekde na pomedzí fusion a elektrického jazzu. Kontroverzný názov „*Bukake*“ (označuje okrem iného aj sexuálnu praktiku) bol dôvodom problémov v priebehu vydávania prvého CD.

Podľa niektorých hudobných kritikov je hudba skupiny Bukake málo progresívna. Z jednotlivých skladieb debutového albumu cítiť sound 80-tych rokov. Traja spomínaní hudobníci sa však nechcú škatuľkovať a hudbu robia takým spôsobom, aký sa im páči. V prvom rade to sú premyslené a nacvičené aranžmány, bez dlhých sólových pasáží, ako to často býva v jazzovom mainstreame. Nápady na kompozície vznikajú veľmi spontánne, niekedy sa odvíjajú od jediného „kila“. Podobne spontánne sú aj názvy skladieb (mnohé z nich vymýšľa Marcel Buntaj):

Fmaj7    Emi7            Dmi7        Bb7        Ami7        Dmi7            Gsus        C



SMNVD (Bukake Jazz)

*transkripčia: Michal Baláž*

Na príklade úryvku hlavnej témy zo skladby SMNVD z doteraz jediného albumu formácie Bukake možno identifikovať zložité rytmické čítanie. Hoci melódia pôsobí na počutie jednoducho a chytľavo, zápis je omnoho problematickejší. Aj to je jeden z dôležitých atribútov popjazzovej tvorby v 90-tych rokoch. V niektorých kompozíciách sa popjazzová „pesničkovosť“ prejavuje vkladáním „bridge“, čím vzniká dojem gradácie a práce s napätím. Dôležitým prvkom hudby je využívanie efektov zvukových modulov klávesu (Yamaha Motif Rack ES, Roland JV 2080, Kurzweil ME-1 a i.). Bezpražcová basgitar (z dielne Kamila Grebeňa) je často podporená echom, čím sa dosahuje dlhší dozvuk, prípadne Martin Gašpar na tomto nástroji používa techniky loopovania flažoletových tém (skladba Holopupkár). Vďaka týmto skutočnostiam sa skupina okrem iného dostáva aj na pôdu elektronickej hudby. Slapová technika je tiež dôležitým prvkom, avšak jednotlivé aranžmány nie sú apriori postavené na nej. Ústrednou postavou je klavirista Juraj Tatár. Spôsob jeho hry nie je založený na virtuozi, ale na vkusných a melodických vyhrávkach v podobe hlavných tém alebo sólových pasaží. Obmieňaním zvukov dosahuje vzdušnosť a prehľadnosť kompozícií. Na koncertoch pôsobí táto hudba samozrejme inak ako na albume, jednotvárnosť sa nikdy prejavuje vo väčšej miere a poslucháč na ich vystúpeniach potrebuje spostenie v podobe prebratých skladieb iných autorov.

Členovia formácie Bukake tria patria momentálne k najžiadanejším hudobníkom na Slovensku (stála spolupráca s Petrom Cmoríkom, s Groovin' Heads, dlhé roky s Petrom Lipom atď...). Aj to je dôvod, prečo je koncertná činnosť Bukake obmedzená. Avšak pre troch spomínaných jazzmenov je Bukake určite domovskou kapelou.

## **Bibliografia:**

*The New Grove Dictionary of Jazz*. New York : Macmillan, 2002.

Fukač, Jiří, Poledňák, Ivan: K typologickým polarizacím hudby, zejména polarizaci hudby umělé a neumělé. In: *Hudební věda*, roč. XIV, 1977, č. 4, s. 316-335.

Gridley, Mark C.: *Jazz styles history and analysis*. New Jersey : Prentice Hall, 2006.

Kajanová, Yvetta: *Kapitoly o jazze a rocku*. Epos, Bratislava – Ružomberok 2003.

Kajanová, Yvetta: *K periodizácii slovenskej populárnej hudby a jazzu*. In: Slovenská hudobná kultúra – kontinuita, či diskontinuita? Fakulta prírodných vied Žilinskej univerzity, Katedra hudby, Žilina : BEN&M - KH FPVŽU, 2007, s. 101-122.

Kajanová, Yvetta: *Postmodernistická estetika jazzu a rocku II*. In: Opus Musicum č. 6, roč. 38, s. 8 – 13

Kajanová, Yvetta: *Postmoderna v hudbe*. Minimal, rock, pop, jazz. Bratislava : VUK, 2010.

Kajanová, Yvetta: *Slovník slovenského jazzu*. Bratislava : Hudobné centrum, 1999.

Kajanová, Yvetta: *Gospel Music Na Slovensku*. Bratislava : CoolArt, 2009.

Matzner, Antonín – Poledňák, Ivan – Wasserberger, Igor: *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby I*. Praha : Supraphon, 1983.

Matzner, Antonín – Poledňák, Ivan – Wasserberger, Igor: *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby II*. Praha : Supraphon, 1983.

Minhinnett, R. – Young, B.: *Historie kytary Fender Stratocaster*. Praha : SVOJTKA a VAŠUT, 1997.

Poledňák, Ivan: *Proměny hudby v měnícím se světě*. Olomouc : Vydavatelství Univerzity Palackého, 2007.

Turák, František: *Moderná populárna hudba a džez na Slovensku: vývojové tendencie a kritické reflexie*. Banská Bystrica : Univerzita Mateja Bela, 2003.

Vitovičová, Jarmila: *Slovenská populárna hudba v rozmedzí jedného desaťročia (90-te roky 20. storočia)*. Diplomová práca, Bratislava : 2003.

Vlček, Jiří, Havlík, Jan: *Elektronika pro hudebníky*. Praha : Vlastním nákladem ve spolupráci s BEN, 2002.

Záhradník, Miroslav: *Moderný jazz a rock vo vzťahu k postmoderne*. Diplomová práca, Bratislava : 2003.



## **Diskografia:**

**Bee Connection:** *Bee Connection*. CD, Tomba Agency 2000.

**Bukake:** *Bukake Jazz*. CD, Hudobný Fond 2004.

**Fermáta:** *Pieseň z hôľ*. LP, Opus 1976.

**Fermáta:** *Ad libitum*. LP, Opus 1984.

**Stop Time:** *Stop Time*. LP, Opus 1990.

**Made II Mate:** *Future In Our Hands*. CD, M2M rec. 1996.

**Funky nálada.** CD, MSP Records 2005.