



YVETTA KAJANOVÁ

K DEJINÁM  
JAZZU



YVETTA KAJANOVÁ

K DEJINÁM  
JAZZU

**Autor textu**

© Yveta Kajanová

Katedra hudobnej vedy, Filozofická fakulta Univerzity Komenského, Bratislava 2010

Publikácia je k dispozícii ako vysokoškolské skriptum pre študentov vied o hudbe, estetike, kultúre a umení. Poznatky zo skriptu odporúčame kombinovať so štúdiom skladieb, väčšina z nich je prístupná na internete alebo v knižnici.

Kapitoly o rytme v jazze odborné recenzovali v prvej verzii v roku 1993 prof. PhDr. Jiří Fukač, CSc., prof. PhDr. Oskár Elschek, CSc., PhDr. Vladimír Brožek.

**Grafická úprava**

© Dušan Ondriaš

**Kresby na obálke**

© Oliver Solga, © Dušan Ondriaš

**Transkripcie a prepisy nôt**

Yveta Kajanová, prepis do softvéru: Oskar Lehotský

**Vydal**

Mgr. art. Dušan Ondriaš – Coolart, Bratislava 2010, <http://www.coolart.sk/>

**Tlač**

Typocol

**Distribúcia**

Mgr. art. Dušan Ondriaš – Coolart

**ISBN 978-80-969080-5-9**



# OBSAH

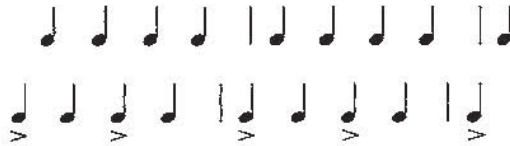
<b>ÚVOD</b> .....	<b>7</b>
<b>1 RYTMUS V JAZZE</b> .....	<b>11</b>
HUDBA AFRIKY .....	12
AFRO-AMERICKÁ ĽUDOVÁ HUDBA .....	14
RAGTIME .....	17
TRADIČNÝ JAZZ .....	21
SWING .....	29
BEBOP .....	36
COOL JAZZ, WEST COAST JAZZ .....	41
PROGRESSIVE JAZZ, WEST COAST JAZZ .....	42
HARD BOP .....	49
SOUL JAZZ .....	57
FREE JAZZ .....	61
JAZZROCK V OBDOBÍ 1966 – 1983 .....	64
FUSION MUSIC, 1983 – 1991 .....	72
FUSION JAZZU A ĽUDOVEJ HUDBY .....	88
<b>2 IMPROVIZÁCIA V JAZZE</b> .....	<b>95</b>
<b>3 ZÁVER</b> .....	<b>103</b>
DISKOGRÁFIA .....	104
POUŽITÁ LITERATÚRA .....	106
ČASOPISY A PRAMENE .....	110



## 1

## RYTMUS V JAZZE

Nová časomiera jazzovej hudby kryštalizovala v dlhodobom procese z africkej ľudovej hudby, afro-americkej ľudovej hudby a prvotných pionierskych brass bandov v New Orleans. Podľa výskumov Alphonsa Dauera<sup>12</sup> základ pre vznik polyrytmu v jazze tvorilo africké chápanie rytmov v podobe časových pásiem, ktoré sa navzájom prelínajú a v krátkom časovom intervale oneskorujú.



Jazzový hudobník a najmä hráč na bicích nástrojoch je schopný vo svojom prejave syntetizovať tieto pásma a simultánne hrať niekoľko takých pásiem, vytvárajúcich v konečnom dôsledku tzv. cross rhythm.

Raný jazz poznal síce synkopy, bodkovaný rytmus, rozdrobovanie rytmu na menšie doby, avšak nepoznal polyrytmus. Pre prvé swingové prejavy v 20. rokoch 20. storočia v jazze (Hot Five a Hot Seven Louisa Armstronga) boli typické tieto polyrytmické útvary, nazývané zhodne swing a vnímané nielen ako charakteristický štýl jazzu, ale súčasne sa takto nazývalo aj špecifické vnímanie rytmu, timingu v jazze. Pre toto polyrytmické ponímanie jazzu sa používa pomenovanie shuffle rhythm (šúchavý, vlečúci sa rytmus), kde doby, zapísané v rovnakých hodnotách, najčastejšie 8 osminových nôt v  $\frac{4}{4}$  metre, interpretuje hudobník s jemnými posunmi, odchýlkami, odsúva vždy druhú dobu o stotinu sekundy, čím vytvára svoj osobitý rytmický timing. Vznikajú tak odchýlky od pôvodne naznačených dôb. Pre odlišné metroritmické javy v jazze, ktoré je ťažko možné vystihnúť pojmami tradičnej európskej hudobnej teórie (metrum a rytmus) sa zaužívalo nové pomenovanie prostredníctvom javu beatu a offbeatu (ťažká a ľahká

<sup>12</sup> Dauer, Michael Alphons: *Der Jazz - seine Ursprünge und seine Entwicklung*, Kassel - Eisenach : Erich Röth Verlag, 1956.

doba). Jazz v priebehu svojho vývoja pracuje s charakteristickými rytmickými patternami v jednotlivých štýloch, v ktorých rôznym spôsobom posúva a narába s akcentami. Kryštalizácia patternov jazzu počas ich vývoja v štýle znamená súčasne ich vnímanie pre poslucháča ako historický archaický typ – archetyp, vrodenuú druhovú skúsenosť, rituálny vzorec správania sa,<sup>13</sup> kolektívne neuvedoméle správanie sa podľa modelov, vzorov,<sup>14</sup> inštinktívne podvedomie, vyjadrovanie sa prostredníctvom symbolov.

Doterajšie výskumy v jazze sa sústredili na charakterizovanie rytmu v jednotlivých štýloch ako na prvok, ktorý je nemenný. Postihnutie archetypu rytmického patternu je skomplikované jeho tendenciou neustálej variability, novej interpretácie, či už v historických obdobiach jednotlivých štýlov, alebo i priamo pri interpretácii - konkrétnej hudobnej produkcii v jednej skladbe.

Patterny v jazze a rocku sú zviazané s konkrétnymi hudobnými štýlmi v určitých štýlových obdobiach. Tieto obdobia nezahŕňujú celé stáročia, ako je to v európskej hudbe, ale sa prejavujú v priebehu časového obdobia desiatich, dvadsiatich rokov (tradičný jazz, swing; rock and roll, hard rock, art rock), alebo i kratšieho časového úseku (punk jazz, gothic rock). Platí zásada, že ak sa vykryštalizuje pre daný štýl určitý pattern, stáva sa pre neho záväzný a typický, aj keď tento štýl už nie je progresívnym trendom vo vývoji jazzu alebo rocku.

Preskúmali sme celkovo 823 rytmických patternov, z toho 403 v jazzovej hudbe, 420 v rockovej hudbe. Z nich sme pre charakteristiku rytmu v chronologickom vývoji jazzu vybrali niekoľko príkladov, na ktorých sa pokúsime ukázať základné nuansy jazzových štýlov.

## HUDBA AFRIKY

Základ pre nonartificiálnu hudbu 20. a 21. storočia poskytol hudobný materiál Afriky. Rytmus zohrával dôležitú úlohu v etnickej hudbe Afriky, v hudobnom myslení kmeňových spoločností. Prezentoval sa prostredníctvom nového inštrumentára hudobných nástrojov v podobe množstva bubnov a perkusí, ako aj naturalistickým soundom.

Základ pre rytmické čítanie africkej ľudovej hudby, ktorá mala vplyv na kreovanie prvotných jazzových útvarov, bola práca s patternami, rytmickými modelmi a polyrytmus alebo „cross rhythm“ (križujúce sa rytmy)<sup>15</sup>. Pri vnímaní rytmického čítania bola dôležitá plasticosť a prirodzenosť tejto metroritmiky, vychádzajúca z pulzácie biologických funkcií človeka (pulz srdca, pravidelnosť dýchania a pod.), jej vrstvenie v čase a priestore, pričom dominoval základný basový rytmus, melodické rytmy ďalších nástrojov vyplňali priestor osobitej časomierey (stick rhythm). Takéto charakteristiky

<sup>13</sup> Poledňák, Ivan: *ABC - Stručný slovník hudební psychologie*. Praha : Supraphon, 1984, s. 35.

<sup>14</sup> Jung, Carl Gustav: *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste*. Olten : Walter, 1976.

<sup>15</sup> Dauer, Michael Alphons: *Kinesis und Katharsis: Prolegomena zur Deutung afrikanischer Rhythmen und Musiklandschaften in Afrika*. Bonn : Deutsche Afrika-Gesellschaft, 1969.

platia najmä pre etnickú hudbu v strednej Afrike (kmene Pygmejov – Kamerun), ale aj v Kongu (kmene Dan), na Pobreží slonoviny, v Mali, v Hornej Volte (kmene Senuf), v Nigérii (Haus), v ČAD (kmene Banbezélé, Tuareg), v Stredoafrickej republika (kmene Ngbak), v Rwande (Mpyem, Kak, Tutsi, Hut, Twa), v Etiopii (Kušit)... Ide najmä o kmene v oblastiach dnešných štátov: Angola, Dahome, Ghana, Guinea, Kamerun, Keňa, Libéria, Nigéria, Pobrežie slonoviny, Senegal, Sierra Leone, Stredoafrická republika a Togo. Tradičná a pôvodná hudba týchto národov sa javí ako najrytmickejšia<sup>16</sup>.

Hudobné nástroje sú vyrobené z prírodného materiálu, sú to rôzne píšťaly, bicie nástroje, ale aj drnkacie nástroje. K bicím nástrojom patrí vodný bubon, ktorý tvorí vydlabaná nádoba z hlíny, alebo kameňa, ale najčastejšie z kalabasy (tekvice), naplnená vodou, do nej je ponorená ešte jedna nádoba, do ktorej sa udiera. Hrá sa na dvoch bubnoch naraz, jeho zvuk je jemný. Vodný bubon poznajú okrem Afričanov aj v USA, americkí Indiáni - Iroquois, rozprávajúci jazykom cayuga, používajú modifikovanú podobu vodného bubna. Z Afriky sa do oblasti world music rozšíril ďalší typ bubienka - *djembe* („čarovný“, „hríbový“ bubon). Blana je na ňom pripevnená kovovými kruhmi, má priemer asi 30 cm, výška 60 cm. Pochádza zo Západnej Afriky, hrá sa na ňom holými rukami technikou „slap“ (plieskanie). Djembe vydáva hlboký basový ton, avšak tón možno kreovať podľa úderu a pohybu smerom od stredu k hrane na vyšší a ostrejší. K ďalším nástrojom z oblasti membranofónov patrí doum - doum, basový bubon, je pokrytý telacou kožou, hrajú sa na ňom základné rytmické patterny. *Oprente*, tradičný nástroj Ghany, vydáva melodický jemný zvuk, napichnutím kaučuku na stredný prst, vydáva hvízdajúci zvuk, v patterne má „vypichnutú“ melódiu. *Talking drum* sa drží zavesený na ramene a hrá sa na ňom tvrdou, ohnutou paličkou, nástroj akoby „sa rozprával“ s hudobníkom. V Afrike poznajú aj *balaphon*, xylofón s radom 8 tónov.

Základný melodický materiál africkej tradičnej a pôvodnej hudby tvorí pentatonika, v nej sú časté intonačné kolísania v intervalových skokoch kvinty a sexty, príležitostne sa do pentatoniky dostáva aj kolisavý interval malej septimy. Vokálne - inštrumentálna hudba viazaná k obradovým príležitostiam je charakteristická rezponziálnym spevom - zbor + sólo, v kolektívnej improvizácii zboru sa často objavuje druhý hlas v unisone, v kvartách alebo oktávach, častá je komplexná polyfónia v polospeve (ostinato, ozdoby, imitácie, paralelné kvinty), vytvárajúca kontrapunkt. Text môže tvoriť len jedno slovo, ktoré sa počas spevu rozdrobuje na slabiky, samohlásky a hlásky.

Ludová hudba Afriky neustále sprevádzala historický vývoj amerického jazzu. V polovici 50. a začiatkom 60. rokov jazzoví hudobníci prejavujú záujem o svoje „africké“ korene, tieto pokusy sa včlenili najskôr do hard bopu, souljazzu, neskôr do oblasti nových experimentov v podobe free jazzu, jazzrocku a fusion music. K osobnostiam, ktoré

<sup>16</sup> Zahradník, Zdeněk: *Lidová hudba Afriky*. Sprievodný text k LP. Praha: Supraphon, 1974.

Kajanová, Yveta: *American, European and Latin-American Jazz on the Cross-roads of Jazz Culture or is Jazz the Universal Music?* In: *Musica Istituta*. Bratislava: Stimul, 2002, s. 183 - 188.

rôznym spôsobom prinavracali do histórie jazzu prvky africkej hudby patrili Sun Ra Orchestra, John Coltrane, Wynton Marsalis, Lester Bowie<sup>17</sup>, Bobby McFerrin... Začiatkom 80. rokov dostali názov world music.

Súčasný výskumy africkej hudby rozlišujú tradičnú a pôvodnú hudbu („traditional and indigenous“)<sup>18</sup>, jazzovú a populárnu hudbu, hip hop a elektronickú tanečnú hudbu. Ich väzby s osobitými prvkami africkej tradičnej a pôvodnej hudby vytvárajú nové žánrové a štýlové útvary, napríklad kwaito.<sup>19</sup>

## AFRO-AMERICKÁ ĽUDOVÁ HUDBA

K formovým útvarom afroamerickej ľudovej hudby patria *holler*, *work song*, *spirituál* a *blues* (19. storočie). Kryštalizovali sa z rôznych inšpiračných zdrojov africkej hudby, okolitej černošskej hudby (hudba Haiti, Kuby, otroci, privilečiení z príľahlých ostrovov amerického kontinentu), duchovnej a svetskej hudby v Amerike, ktoré sem priviezli Európania – Španieli, Portugalci, Angličania. V kolóniách v 16. – 17. storočia tieto inšpirácie predstavovala hudba bieleho obyvateľstva a ich náboženské spevy (žalmy a hymny), salónna hudba z Európy (valčík, štvorylka, gavota, polka), potulní ľudoví hudobníci a vojenská dychová hudba.

Spevy žalmov neboli liturgické, ale v Európe známe melódie, spievali sa vo viachlase s výrazným metrom. V Amerike vychádzali v podobe rôznych zbierok žalmov – *The Bay Psalm of Book*, *The Whole Booke of Psalms Faithfully*. Boli charakteristické uplatnením princípu call and response, common way of singing (obvyklý spôsob spevu, obecná nota). Vzhľadom na rozporuplnosť a nejednotnosť praxe sa objavovali v USA snahy o ich reformy.

Hymny mali svojich autorov, bola to komponovaná hudba takých skladateľov ako napríklad Isaac Watts, John Wesley, sekta Shakers (zakladateľka Ann Lee, ktorá verila vo víťazstvo nad satanom „spevom, tancom, trasením sa, behom...“). Americkí pristaňovalci mali aj svojich Yankee tunesmiths („kováči melódií“, od 17. storočia). Spievali a hrali tanečné skladby a balady, boli to zväčša amatéri, trubadúri, truvéři, túľajúci sa po krajine. Šírili pochodové tance – barn dance (chatrč), square dance, preberali čísla z minstreľských show – walk around, cake – walk, ragtime. Hrali na husliach, pištalkách, vojenských gitarách, ústnych harmonikách, flautách. Ich balady mali 8 – 16 taktovú formu, mali vplyv na vznik blues a spirituálov. Existovali v rôznych verziách (variantoch) a ich spoločnou črtou bola improvizácia.

<sup>17</sup> Kajanová, Yvetta: *Postmoderna v hudbe. Minimal, rock, pop, jazz*. Bratislava : VUK, 2010.

<sup>18</sup> Zdrálek, Vít: Zdeník hudebníkem, hudebník kazatelem, kazatel zahradníkem. Zkoumání populární hudební kultury v Jižní Africe. In: *Hudební věda*, roč. XLV, 2008, č. 1 – 2, s. 179 – 194.

<sup>19</sup> Kwaito je juhoafrický hudobný štýl, vznikol začiatkom 90. rokov 20. storočia, obsahuje prvky house music a lokálne melódie juhoafrickej proveniencie. Je vnímaný ako nový útvar po páde politiky apartheidu. Tamtiež, s. 188.





# 2

## IMPROVIZÁCIA V JAZZE

Na určenie spôsobu práce s hudobným materiálom v jazze a v rocku sú kľúčovými termínmi improvizácia, aranžmán a kompozícia. Mnohí autori obvykle považovali za jeden zo základných problémov v oblasti jazzu otázku, kde sa končia hranice improvizácie a nastupuje aranžmán alebo kompozícia a snažili sa ju riešiť rôznymi spôsobmi. Takmer každá práca, ktorá sa zaoberá teóriou jazzu (nie jeho historickým pozadím), obsahuje aj príspevok venovaný tomuto okruhu otázok. Naproti tomu v teórii rockovej hudby sa autori uspokojujú s konštatovaním prítomnosti improvizácie v niektorých typoch hudobnej produkcie. Aby sme mohli porovnať vzájomný vzťah medzi improvizáciou, aranžmánom a kompozíciou v jazze a v rocku, pokúsme zodpovedať nasledujúce otázky:

1. Aká je príprava na improvizáciu?
2. Kto je realizátorom improvizácie?
3. Aké sú vzájomné vzťahy improvizácie, aranžmánu a kompozície?
4. Na základe akých princípov prebiehala improvizácia v jazze a v rocku v historickom vývoji?
5. Aké trvalé podoby môže mať improvizovaná produkcia?

### PRÍPRAVA NA IMPROVIZÁCIU

Vo všeobecnosti sa za improvizáciu považuje spôsob hry bez prípravy, ktorý uplatňuje prvok náhody počas realizácie. Pre hudobníkov predstavuje slobodu, voľný výber materiálu, hudobno-vyjadrovacích prostriedkov počas hry. Improvizácia v skutočnosti nie je len náhodným procesom a nie je ani úplne (absolútne) slobodným, voľným výberom prostriedkov. Joe Viera o tom hovorí: „*Teda, improvizujúci hudobník nikdy nemá úplnú slobodu. Aj v extrémnom prípade, keď hrá úplne sám, je ustavične ovplyvňovaný jednak hudobnou pamäťou, jednak tým, čo hral v predchádzajúcich chvíľach.*“<sup>38</sup> J. E. Berendt vyslovuje názor, že „*to, čo bolo improvizované, je rovnocenné improvizácii*“ a že „*improvizácia bez akejkoľvek prípravy alebo bezhranične spontánna improvi-*

<sup>38</sup> Viera, Joe: *Arrangement und Improvisation*. Wien : Universal Edition, 1977, s. 45.



ISBN 978-80-969080-5-9



9 788096 908059