

Yveta Kajanová



Kapitoly o jazze a rocku

B r a t i s l a v a 2 0 0 3

KAPITOLY O JAZZE A ROCKU

Copyright © Yvetta Kajanová, 2003
Grafický dizajn © Dušan Ondriaš, 2003

Vydalo Vydavateľstvo EPOS, s. r. o., Žilinská cesta 10,
Ružomberok, ako svoju 68. publikáciu v edícii Beletria
a 3. publikáciu v roku 2003
Obchodný register: Oddiel S.r.o., vložka č. 718/L

Zodpovedná redaktorka: Adela Demeková
Redakcia: Gessayova 3, Bratislava
Sadzba: Mgr. Dušan Ondriaš - COOLART, Staré záhrady 10, Bratislava
Litografie: MANNA, s.r.o., Novobanská 6, Bratislava
Tlač: Ing. Miroslav Mračko, EPOS, Vajanského 10, Ružomberok
Vyrobené v Slovenskej republike

ISBN 80-88977-67-3

OBSAH

| | |
|--|----|
| POROVNÁVACIA ANALÝZA JAZZOVEJ A ROCKOVEJ HUDBY | 5 |
| a) Rôzne prístupy k výskumu modernej populárnej hudby a jazzu | 5 |
| b) Analýza - tradičná metóda výskumu v muzikológii | 7 |
| ŠTRUKTÚRA A ARTIKULÁCIA AKO STAVEBNÝ MATERIÁL | |
| MODERNEJ POPULÁRNEJ HUDBY A JAZZU | 11 |
| a) Štruktúra | 11 |
| b) Artikulácia | 12 |
| c) Bipolarita štruktúra - artikulácia | 13 |
| d) Afekt ako psychologicko-estetická kategória | 14 |
| a jeho rozličné prejavy v jазze a v rocku | |
| e) Artikulácie vznikajúce modifikáciou melódie a farby | 17 |
| f) Zhrnutie | 22 |
| RYTMICKÉ ARCHETYPY V JAZZE A V ROCKU | 26 |
| a) Metóda | 26 |
| b) Rytmus v jазze a v rocku | 27 |
| c) Prvé výsledky | 30 |
| AXIOLOGICKÉ PRVKY V BIPOLARITNEJ HUDBE | 35 |
| NA PRAHU TRETIHO TISÍCROČIA: ROCK-POP-JAZZ, CHVÁLA, ALEBO HANA? | 45 |
| RHYTHMICAL ARCHETYPES IN JAZZ AND ROCK MUSIC | 48 |
| The Method | 48 |
| Rhythm in Jazz and in Rock Music | 49 |
| Conclusion - First Results | 52 |
| Summary | 56 |
| Notes | 58 |
| POUŽITÁ LITERATÚRA | 59 |

POROVNÁVACIA ANALÝZA JAZZOVEJ A ROCKOVEJ HUDBY

Pri skúmaní princípov a zákonitostí uplatňovaných v hudbe si teoretici v hudobných dejinách pomáhali hľadáním logických postupov v takých pomocných disciplínach, ako sú matematika, akustika a iné. Dokonca i nové metódy kvantitatívnej analýzy, zavádzajúce do hudby informatiku za posledných dvadsať rokov, vychádzajú z predpokladu, že existujú spoločné zákony, platné pre všetky komunikačné systémy, do ktorých patrí jazyk, literatúra, hudba a umenie a sú sústredené do novej vednej disciplíny tzv. synergetiky. (Ferková 1997, Rendeková - Martináková 1997). Vychádzajú z výsledkov fenomenológie predpokladáme, že skladateľ, resp. hudobník vkladá do hudobného diela či improvizácie logické princípy, ktoré sú „prejavom hlbokej štruktúry mysle“ (Cicourel 1974) a „racionalita je konštruovaná ako štruktúra podvedomia“ (Mendoza De Arce 1974, s. 244), výsledný produkt sa poslucháčovi či analytikovi javí ako premyslený, zmysluplný, v ktorom každá štruktúra má svoj význam. Ak teda tvorca vložil do svojho produktu takéto logické princípy, na základe ktorých funguje významovosť jednotlivých štruktúr, potom sa pýtame, aké sú to princípy, vzťahy a zákonitosti. Keďže predpokladáme, že tieto princípy sú prejavom ľudskej mysle, hľadali sme ich podľa vzoru našich predchodcov v pomocných hudobnovedných disciplínach - matematike, logike, štatistike i sociológii a pokúsili sme sa o iný typ hudobnovednej analýzy. Pravda, nie vždy je použitie kvantitatívnych metód v muzikológii efektívne a často môže byť samoúčelné, snažiac sa za každú cenu uplatniť počítačové programy pri výskume, hoci je nevyjasnený predmet a cieľ bádania. Ukazuje sa, že zatiaľ k najlepšiemu využitiu počítačov v muzikológii dochádza vtedy, keď má konkrétny pragmatický zámer napríklad v podobe prepisu do notového záznamu alebo pri realizácii spektrálnej analýzy, analýzy dĺžky tónového trvania alebo formovej štruktúry (Beck 1974, Födermayr 1990, Schneider 1997).

Rôzne prístupy k výskumu modernej populárnej hudby a jazzu

Doterajšie bádania v okruhu nonartificiálnej hudby nemajú jasný obsah analýzy a teoretici sa snažia vyriešiť tento problém v zásade dvoma prístupmi. Prvý naznačuje, že tento typ hudby je omnoho viac ako iné žánrovo-štylové okruhy zviazaný so sociálnym prostredím, a preto sa má analýza zamerať na hudobno-sociologickú stránku diela, t.j. hudobno-sociologické odhaľovanie pozadia hudobného produktu a sociologický výklad hudobnej kultúry (Dorůžka 1977, s. 68, Tagg 1982, s. 43). V druhom prístupe má ísť o analýzu hudobno-teoretickú, rešpektujúcu typické znaky tohto okruhu hudby (*sound, rytmus, improvizácia, cover version, výrazovosť a pod.*).

Philip Tagg ráta pri analýze so siedmimi aspektami, s ktorými okruh modernej populárnej hudby a jazzu pracuje, a ktoré majú byť predmetom hudobno-teoretickej analýzy. Menuje aspekty času (*trvanie, tempo, metrum, periodičita, rázy a medzirázy, rytmická textúra a motívy*), melodické aspekty (*registrácia, melodické rozpätie, rytmicko-melodické motívy,*

„tonálny slovník“, farba), **orchestrálne aspekty** (typ a počet hlasov, nástrojové obsadenie, frázovanie, farba, akcenty, technické aspekty predvedenia), **aspekty tonality a faktúry** (tonálne centrum a typ tonality, harmonické idiomy, „harmonický rytmus“, typy harmonických zmien, akordické alterácie, vzťahy medzi hlasmi, party, nástroje, kompozičná faktúra a metóda), **dynamické aspekty** (úroveň zvukovej sily, akcenty, počutelnosť hlasov), **akustické aspekty** (charakteristiky znovupredvedenia pri opätovnej realizácii, stupeň rezonancie, vzdialenosť medzi zvukovým zdrojom a poslucháčom, simultánny „vonkajší“ zvuk), **elektroakustické a mechanické aspekty** (filtrovanie, kompresia, fázovanie, zakrivenie, posunutie, mixovanie, tmenie, pizzicato, chvenie jazykom); (Tagg 1982, s. 47-8).

Zdá sa, že hudobný materiál, ktorý Tagg uvádza a pokladá ho za základný obsah analýzy modernej populárnej hudby a jazzu, môže byť predmetom polemiky. Môžeme diskutovať o tom, ktoré prvky čo konkrétne vyjadrujú, kam patria z hľadiska vytvoreného systému, či nie je lepšie hovoriť o artikulácii alebo tvorbe tónu namiesto „frázovania, akcentácie a používania pizzicata;“ či nie je presnejšie použiť pojem sound a zvukové aspekty v súvislosti s farbou, inštrumentáciou, nástrojovým obsadením a pod. Napríklad akustické a dynamické aspekty, tak ako ich Tagg pomenúva a rozpracúva, sú isto zaujímavé, ale obávame sa, že sú dôležité len pre konkrétne predvedenie a analýzu realizovanej skladby. Naopak, v histórii jazzu a rocku sa elektroakustické aspekty podieľajú na tvorbe dobového soundu a sú podstatnými faktormi pri formovaní estetického ideálu daného historického obdobia a súčasne štýlu. Napríklad iný zvukový, a teda i estetický ideál predstavujú v rockovej hudbe 60. a 90. roky, podobne odlišný je zvukový a estetický ideál jazzu povedzme obdobia swingu z 30. rokov 20. storočia a iný typ predstavujú 50. roky, čo zjavne súvisí so zdokonaľovaním technických možností hudobných nástrojov a celkovej ozvučovacej techniky (Meltzer 1987) a tým i estetických atribútov daných hudobnými okruhmi.

Podľa nášho názoru to však nie je podstatné v tejto fáze výskumu. Teoretici pri výskume európskej hudby až na konci 20. storočia upozorňujú na nedokonalosť teoretickej paradigmy, v ktorej sa vo svojej analýze v historickom vývoji uberali len jedným smerom – zameriavali sa na výskum hudobnej formy, harmónie a tonality a tak sa ukázali nedostatky v rozpracovaní tejto analytickej metódy a jej neschopnosti postrehnúť zákonitosti vývoja hudby v 20. storočí. Otázkou teda zostáva, či predsa len bohatstvo žánrovo-štýlového okruhu nonartificialnej hudby nie je sústredené najmä v rytme, sounde a osobitom spracovaní hudobného materiálu, akým je improvizácia a cover version (Berendt 1974). Analýza by sa mala v prvom rade sústreďovať najmä na výskum týchto aspektov a všetky ostatné pokladať až za druhoradé a podstatné len pre komplexný výskum hudobného produktu a hudobnej kultúry. (Dodnes nie je rozpracovaná téma podielu improvizácie na historickom vývoji rockovej hudby v komparácii s jazzovou hudbou. Tento problematike sme sa venovali v dizertačnej práci a v štúdiu *Improvizácia a jej rôzne podoby v jazze a rocku uverejnenej v Slovenskej hudbe 1994/XX, č. 2, s. 297-321*)

RHYTHMICAL ARCHETYPES IN JAZZ AND ROCK

If we try to explore the rhythm in jazz and rock as a driving movement with a proper and specific organization¹, we encounter two types of problems.

First of all, the rhythm is tied by various musical and non-musical aspects – this is where the purely musical problems (*such as musical thinking, special musical perception of time, or specific time organization*) meet the psychological aspects (*the emotionality*), acoustical aspects (*physical measurability of time*) and sociological² aspects (*the specific proprieties of musical rhythm are in close relation to the geographically bound society*). This explains the varying understanding of rhythm throughout the European music, African tribal music, etc. (*see Sachs 1953, Seashore 1967*). Hence in the course of the examination of the issue of rhythm all the above components are to be generalized, for instance by means of special methods of computer-aided or statistical analysis, and the entire issue is to be simplified in order for us to be able to focus on its singular part (*see Dorůžka 1977, Tagg 1982*).

The second type of problems relates to the effort of expressing the rhythm in writing in form of a musical score.³ In the course of our research into jazz and rock we rely on the traditional way based on empirical methods. It consists of listening to the music found on recordings and the subsequent attempt to translate this music into writing by means of the traditional European scoring method. We are aware of the imperfection of this scoring method as well as of the multiple scoring options for the execution of one single rhythmical passage. Hence the encountered rhythmical or musical phenomena are not always sufficiently expressed in the musical notation thereof, but the running of repeated comparative checks helps finding potential deviations, errors or nuances.

The Method

We have analyzed the occurrence of rhythmical archetypes for the individual jazz and rock styles, whereby we considered any shape of jazz or rock commonly referred to by professionals and reporters as being a style. Furthermore, we analyzed a total of 823 examples, of which 403 were to be in jazz styles (*ragtime - Scott Joplin, traditional jazz - Buddy Bolden, King Oliver, James Johson, Jelly Roll Morton, Original Dixieland Jazz Band, Louis Armstrong, Bix Beiderbecke, Sidney Bechet, Bessie Smith, swing - Fletcher Henderson, Count Basie, Duke Ellington, Ella Fitzgerald, Woody Herman, Benny Goodman, Charlie Barnet, Leroy Holmes, Buddy Rich, Harry James, Lionel Hampton, John Kirby, bebop - Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonius Monk, Miles Davis, cool jazz - Modern Jazz Quartet, Stan Getz, west coast jazz - Dave Brubeck Quartet, Chico Hamilton Quintet, Jimmy Giuffre Trio, third stream - Stan Kenton, hard bop - John Coltrane, Sonny Rollins, Freddie Hubbard, Art Farmer, Benny Golson, Donald Byrd, Charlie Mingus, soul jazz - Ray Charles, free jazz - Ornette Coleman, Cecil Taylor, Archie Shepp, Eric Dolphy, Don*

Cherry, jazzrock and fusion music - Weather Report, Chick Corea, Herbie Hancock, Oregon, John Abercrombie, Flora Purim and Airto Moreira, Billy Cobham, Steps Ahead, Michael Brecker, Spyro Gyra, mainstream - Keith Jarrett, Wynton Marsalis, Randy Brecker), and 420 examples in rock styles (rock and roll - Bill Haley and Comets, Chuck Berry, Jerry Lee Lewis, Johnny Hallyday, post rock and roll and hard rock songs - Beatles, Yardbirds, Eric Clapton, John Mayall, Rolling Stones, Kinks, Animals, Alice Cooper, Led Zeppelin, Deep Purple, Who, experimental rock - Velvet Underground, Frank Zappa, art rock - Pink Floyd, Yes, Emerson, Lake and Palmer, Queen, electronic rock - Jean Michel Jarré, Jon Anderson and Vangelis, Kraftwerk, punk rock - Sex Pistols, Ramones, Slaughter and The Dogs, Buzzcocks, The Unwanted, The Damned, new wave - Elvis Costello, Talking Heads, Blondie, heavy metal - Black Sabbath, Metallica, Iron Maiden, AC/DC, hard core - Dead Kennedys, Sonic Youth, Exploited, Ramones, Beastie Boys, Body Count, speed metal - Sonic Youth, Exploited, Dead Kennedys, Napalm Death, Ramones, Metallica, trash - Napalm Death, soft rock - U2, gothic rock - Nick Cave, The Mission, Sisters of Mercy, The Cure, Diamanda Galás, Dead Can Dance, Lacrimosa..., new age - Sade, Enya, heavy metal of the nineties - Steve Vai, Joe Satriani...).

The examples representing the individual styles were selected at random. However the question remains how often do archetypes occur in individual songs, whether the frequency of occurrence differs in jazz and in rock, what is the probability of occurrence and how can the occurrence of archetypes be numerically proven.

For our purposes a song of duration of about 3 to 5 minutes was considered as being an example in rock music. As far as jazz and mainly its modern styles (*from the bebop style onward*) are concerned, the song duration found here is considerably longer, which is why any alteration of the rhythm pattern occurring after 5 minutes in one song was regarded an individual example. The duration itself is of utmost importance when observing patterns, since the general repetitiveness of patterns is the focus of the conducted analysis (*see Zamir 1972*).

Rhythm in Jazz and in Rock Music

First of all let us try to summarize the known facts on rhythm in jazz. On one hand many textbook-style articles speak about a specific rhythm found in jazz calling it syncopated, while on the other hand some theoreticians consider the syncopation being a phenomenon found exclusively in European music: „The syncopation is naturally an entirely European matter and it is nothing but the exceptional shift of accent from the beat to the off-beat“ (*see Poledňák 1964, p.107*).

Nevertheless they admit a certain similarity to exist between the syncopation in European music and the employment thereof in jazz, which taken advantage of in the notation. For example ragtime was syncopated music and in sheet music the offbeat accents are being translated as syncopation (*the accents instead of resting on the first and third beat get shifted to the second and fourth*

V Kapitolách o jazze a rocku autorka porovnáva rôznorodé hudobné okruhy. Hľadá podobnosti a odlišnosti jazzu a rocku v starých a nových štýloch, charakteristické znaky v moderných štýloch acid jazzu, speed metalu, hard coru... Pri použití moderných metód analýzy rytmu, soundu, poukazuje na hodnoty, ktoré do jazzu a rocku priniesli také osobnosti ako L. Armstrong, M. Davis, J. Hendrix, Y. Malmsteen...

Kapitoly o jazze a rocku
Yveta Kajánová



epos

ISBN 80-88977-67-3



9 788088 977674