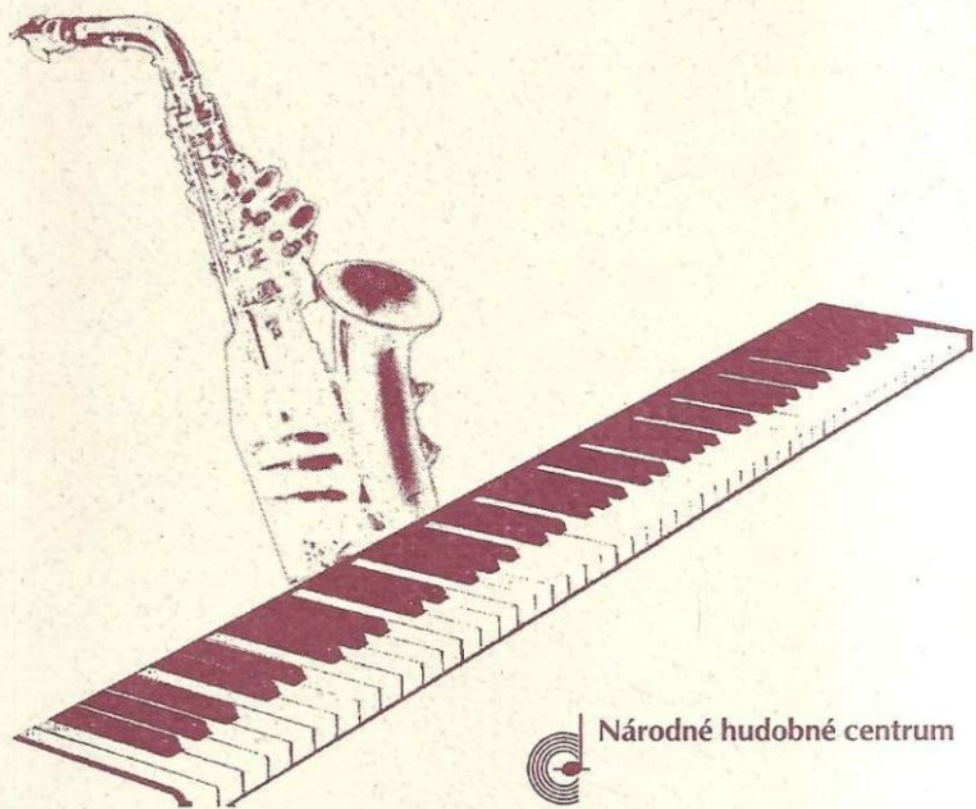


# SLOVNÍK SLOVENSKÉHO JAZZU

Yveta Kajanová



Národné hudobné centrum

SLOVNÍK SLOVENSKÉHO JAZZU

Mgr. Yvetta Kajanová, CSc.

Zodpovedná redaktorka, grafický návrh:

Mgr. Marína Markušová

Vydalo:

Národné hudobné centrum, Bratislava

Grafická úprava: Academic Electronic Press, Bratislava

Tlač: Academic Electronic Press, Bratislava

ISBN 80-88884-12-8

# OBSAH

PREDSLOV .....	5
ŠTÚDIA.....	7
OSOBNOSTI .....	21
SKUPINY .....	135
ZOZNAM POUŽITÝCH SKRATIEK .....	155

## K HISTÓRII SLOVENSKEHO JAZZU

Odvtedy, čo sa prví slovenskí jazzoví hudobníci objavili na scéne, uplynulo viac ako päťdesiat rokov. S odstupom času môžeme dnes skonštatovať, že v histórii slovenského jazzu existovali tri generácie jazzmenov. Prví pionieri rozvíjali swingovú hudbu už po druhej svetovej vojne (historické ohraničenie rokmi 1947–1956, S. Pohanka, J. Siváček, J. Laifer), pokračovali v 50. rokoch, kedy sa už objavili i hudobníci striktnie presadzujúci v jazze moderné tendencie (1954–61, J. Henter, K. Ondreička, P. Polanský, L. Déczi, J. D. Šošoka). Ich ambície sa však nemohli naplno realizovať, hoci dosiahli i významnejšie úspechy doma a v zahraničí (L. Déczi), keďže nahrali niekoľko snímok na zvukové nosiče (K. Ondreička urobil s Combom 4 prvé jazzové snímky v Slovenskom rozhlasе v Bratislave začiatkom 60. rokov, hudba J. Hentera s jeho pionierskym cool jazzovým combom nie je zaznamenaná na žiadnom zvukovom nosiči).

Druhá generácia slovenských jazzových hudobníkov (P. Lipa, G. Jonáš, L. Tamaškovič, D. Húščava, V. Valovič, C. Zeleňák), ktorá začala svoju kariéru v 60. rokoch, pokračovala v hudobnej dráhe v ďalšom období až do súčasnosti. V 80. rokoch nadviazala tretia generácia slovenských jazzmenov na ich činnosť a plynulo rozvíjala slovenský jazz. Medzi prvou a druhou generáciou sa však z rôznych dôvodov (čiastočne následkom politických udalostí) nevytvorila plynulá kontinuita. Na Slovensku v 60. rokoch neexistovala ešte jazzová tradícia s dostatočne vytvoreným poslucháčskym zázemím a vhodnými podmienkami pre koncertnú činnosť. Z tohto dôvodu mnohí hudobníci presadzujúci moderný jazz odišli začiatkom 60. rokov do Čiech (L. Déczi, L. Tropp, S. Sulkovský, I. Dominák, H. Blehárová). Ďalší prešli začiatkom 60. rokov do oblasti populárnej hudby (J. Siváček, S. Pohánka, J. Laifer, B. Hronec, J. Velčovský), jediný M. Jurkovič do sféry "vážnej" hudby. Ku kontinuite slovenského jazzu neprispelo ani umelé prerušenie v rokoch 1968–69, keď viacero hudobníkov emigrovalo (I. Čelko, P. Móric, P. Molnár, E. Padušický – Istropolitana, Z. Lonská, G. Riška), bolestný bol i odchod L. Martoníka zo scény slovenského jazzu roku 1968, keď bol zastrelený okupačnými vojskami. Absencia plynulej kontinuity je do istej miery citeľná ešte i v súčasnom slovenskom mainstreame. Nedostatočná jazzová tradícia, pretrhnutá kontinuita vo vývoji, konzervatívne kultúrne prostredie Slovenska s rurálnou kultúrou, v ktorej akékoľvek v istom zmysle intelektuálne ambície prvej "bopovej generácie" slovenských jazzmenov zostávali bez odzvy. To, čo sa nepodarilo vytvoriť pionierom slovenského jazzu, čakalo na druhú a nastupujúcu generáciu v 80. rokoch, a to nielen v zmysle vytvorenia jazzovej tradície, ale aj slovenskej jazzovej školy so svojimi špecifickými znakmi. Takže na otázku kto je "otcom" slovenského jazzu možno z dnešného po-

hľadu odpovedať celkom presne. Túto výsadu možno prenechať dvom jazzmenom, ktorými sú Juraj Henter a Karol Ondreička. Kvinteto J. Hentera pôsobilo v rokoch 1954–56, Kvinteto K. Ondreičku v rokoch 1956–57 (U5 – Univerzitný kvintet K. Ondreičku r. 1954 získal popularitu iba v študentských kruhoch). Obaja sú prvými pioniermi slovenského jazzu z historického hľadiska. Avšak široká verejnosť začala kvantitatívne vnímať slovenský jazz a súčasne sa slovenský jazz integroval do národnej kultúry až začiatkom 80. rokov. Takže zo sociologického aspektu je pre mnohých bežných poslucháčov symbolom “otcovstva” slovenského jazzu Peter Lipa.

## PRVÍ PIONIERI A ĎALŠIE OSOBNOSTI

K prvým kontaktom slovenskej kultúry s jazzom došlo už koncom 30. rokov prostredníctvom dobovej populárnej hudby, do ktorej sa dostávali určité sprostredkované čiastkové prvky jazzu. Išlo najmä o hot dance music (slow-foxy, typické pre slovenské podmienky boli ľudové foxy, foxtrot), o cigánske kapely uplatňujúce variačnú techniku predníkov a improvizáciu na rôzne dobové šlágre a evergreeny, využívanie prvkov jazzu skladateľmi európskej hudby (A. Moyzes – West Pocket suita pre husle a klavír, 1927, Jazzová sonáta pre 2 klavíre, 1932, fox- op. 15-bez názvu, 1933, Weekend ahoj, 1933; D. Lauko – Lútkový charleston, 1931, R. Macudziński – The Coaxed Pianist – jazzové klavírne sólo, 1934). Jazz sa dostával na Slovensko sprostredkované cez české orchestre J. Ježka, K. Krautgartnera, K. Vlacha a iné, ďalšími zdrojmi boli revuálne filmy a rozhlasové vysielanie. V 50. rokoch už pionieri slovenského bopu poznali nahrávky Ch. Hamiltona, B. Kessela, G. Mulligana, O. Petersona, G. Shearinga. Ich hudbu a platne získali cez osobné kontakty v zahraničí, alebo prostredníctvom rozhlasového vysielania Hlas Ameriky (jazzové programy Music USA redaktora W. Conovera), BBC London (program Jazz Hours), Radio Luxemburg.

Vznik prvých big bandov bol spontánny (1939 orchester Studio Jazz Ladislava Faixa, 1940 Orchester Vysokoškolského zväzu študentstva – J. Ondruš), neskôr ovplyvnený nanajvýš povojnovou situáciou (1947 Orchester bratislavských vysokoškolákov – zakladateľ P. Polanský, 1947 dirigent G. Brom), kedy bolo treba v prvom rade obnoviť hospodárstvo krajiny a až potom sa mohla podporovať a rozvíjať kultúra. Jazzovú scénu v 50. rokoch tvorili swingové orchestre Kolektív 50, Orchester J. Siváčka, Orchester S. Pohánku, Orchester J. Laifera.

Jazzová hudba sa ocitla v novej situácii v 50. rokoch, kedy spoločnosť vnímala jazz ako hudbu amerického imperializmu, ako súčasť importovanej západnej kultúry. To sa považovalo za škodlivé pre “náš ľud”, pretože to bolo kozmopolitické a elitné umenie.

S jazzom sa v 50. rokoch nezaobchádzalo eticky, kultúrna politika z pohľadu vplyvu na slovenský jazz nebola riadená etickým princípom. Jazz bol na jednej

strane považovaný za importovanú negatívnu americkú kultúru, na druhej strane bol však použitý ako lákadlo na odstránenie religiozity mládeže pravidelne v nedeľu dopoludnia (v čase konania bohoslužieb), kedy sa konali vystúpenia najskôr v kaviarni Reduta, potom v Tatra revue v Bratislave (tzv. nedeľné zväzacke predpoludnia, 1958–61). Ďalšie pravidelné vystúpenia sa konali v období rokov 1954–56 v bratislavskej kaviarni Reduta (pondelky), kde účinkovalo niekoľko mesiacov i Kvinteto Juraja Hentera (s J. Jelšovským) v rámci koncertov Orchestra Jána Siváčka. Hrať a presadzovať jazz v tomto období bolo istým spôsobom odvážne, pretože to mohlo znamenať aj uplatňovanie istých sankcií (napr. I. Mózsi bol vyhodený z konzervatória v r. 1958, pretože hral jazz). Zaujímavé je, že to čo sa dialo z kultúrno-politických dôvodov, zostalo v povedomí verejnosti ešte dlhodobo ako istý predsudok voči jazzu a napokon i populárnej hudbe (napr. P. Bodnár odišiel z Konzervatória v Žiline v r. 1979 kvôli tomu, že ho profesorka klavíra obviňovala, že hrá v Mozartovi synkopy). Scénu moderného jazzu na Slovensku v tomto období tvorili skupiny Kvinteto K. Ondreička (1956–57), Combo 4, Academia club, Medik, East Coast Combo, West Coast Combo, Bratislavské štúdio, Bratislavské jazzové kvarteto.

V 60. rokoch došlo k čiastočnému uvoľneniu kultúrno-politického tlaku na vývoj jazzu, niektorí jazzoví hudobníci sa dostali do zahraničia (napr. Medik M. Jurkoviča – 1962 zlatá medaila na súťaži jazzových a tanečných orchestrov na VIII. medzinárodnom festivale mládeže a študentstva v Helsinkách, L. Gerhardt získal 1. cenu za najlepší interpretačný výkon na Medzinárodnom jazzovom festivale v Karlových Varoch 1962, L. Martoník – 1965 bol na súťaži trubkárov vo Viedni vybraný porotou pre štúdium do Grazu na Hochschule für Musik und darstellende Kunst, J. Hajnal – 1966 účasť vo finále na súťaži mladých jazzových hudobníkov vo Viedni, Traditional Club – úspešné vystúpenia na jazzových festivaloch vo Viedni 1965, Budapešti 1966, Mníchove 1966, Revival Jazz Band – 1. cena na festivale amatérskych tradičných skupín v Zürichu 1969), kde zaznamenali významné úspechy. Toto oživenie scény, nadviazanie kontaktov so zahraničím, bolo kompatibilné s vývojom jazzu v Európe, kde v 60. rokoch dochádzalo k profilovaniu významných jazzových osobností. To, čo sa začalo trochu rozvíjať, však bolo hneď zmrazené následkom udalostí r. 1968. A tak sa stalo, že napr. K. Ondreička a L. Gerhardt sa s jazzom dostali do zahraničia až r. 1978 (SRN, s Combom G. Offermanna, zameraného na populárnu hudbu a evergreeny účinkovali vo Švajčiarsku už r. 1968 K. Ondreička, L. Gerhardt r. 1967). Rovnako na Slovensko prichádzajú zahraniční hudobníci Ch. Barber (1963), B. Rosengren (1964), A. Mangelsdorf (1964), L. Wright (1964), skupina K. Doldingera, big bandy P. Wickmana (1963), O. Lundstrema (1967). S viacerými z nich nadviazali slovenskí jazzmeni spoluprácu. Tieto zahraničné kontakty predstavovali často jedinou príležitosť nadviazania zahraničných kontaktov pre "bopových hudobníkov" v 60. rokoch. Z týchto kontaktov potom v ďalšom období čerpali v tvorivom rozvoji. Boli to však len príležitostné a krátkodobé nadviazania spolupráce (L. Gerhardt, K. Ondreička, J. Hajnal).

V období od r. 1968–1972 došlo k úplnému zmrazeniu zahraničných kontaktov a aj jazzového života na Slovensku. V 70. rokoch sa však vytvára inštitucionálna základňa pre jeho budúci rozvoj (vznik a rozvoj vydavateľstva Opus, 1969, zavedenie agentážnej činnosti Slovkoncertu, etablovanie sa časopisu Populár, mapovanie amatérskej scény prostredníctvom časopisu Rytmus). Až r. 1974 dochádza k prvému veľmi nenápadnému prelomu prostredníctvom konania nultého ročníka festivalu Bratislavské jazzové dni (organizátor a dramaturg podujatia bol basgitarista Revival Jazz Bandu M. Paška, po jeho tragickej smrti prevzal vedenie festivalu r. 1975 P. Lipa). V nadväzovaní zahraničných kontaktov zaznamenal úspech r. 1972–73 Gabriel Jonáš, ktorý sa dostal do New Yorku, kde hral v kluboch (pôvodne prijatý na štúdium na Berklee College of Music v Bostone). Mnohí hudobníci sa však z kultúrno – politického tlaku a neslobodného umeleckého prostredia, v ktorom tvorili, nevedeli vymaniť a jeho dôsledky pociťovali v priebehu svojej umeleckej kariéry po celé svoje najzrejšie obdobie (napr. L. Tropp v osobnej korešpondencii píše že “zlý komunista” mu r. 1972–89 odobral cestovný pas, a tak sa z existenčných dôvodov stal kaviarenským hudobníkom; I. Gerhardt, K. Ondreička, L. Déczi a iní).

V polovici 50. rokov sa viedli diskusie o tom, či počúvame “jazz” alebo “džez”. Až do obdobia konsolidácie sa používal dvojtvar tohto slova, čo v 50. rokoch jazzmeni odôvodňovali odlišením od tanečnej produkcie, ktorú nazývali džezom, na rozdiel od koncertnej umeleckej produkcie označovanej ako jazz. Samozrejme, že táto diferenciácia bola zavádzajúca a fungovala len ako dobová argumentácia pre mnohých hudobníkov a fanúšikov, ktorí sa s týmto riešením vnútorne nestotožnili. Vnímali jazz ako nadnárodné a teda v istom zmysle internacionálne umenie, neustále pokračujúce v procese syntézy s rôznymi kultúrami. To však nevyklučuje integrovanie jazzu do národnej kultúry s osobitými prvkami, skôr naopak, je to len pokračovanie syntetického procesu, v ktorom jazz vznikal v svojej kolíske v USA. Do istej miery prijatie fonetického pojmu “džez” symbolizovalo udomácnenie sa jazzu na Slovensku a jeho akceptovanie národnou kultúrou, ale súčasne aj kultúrno-politický tlak establishmentu. Až od polovice 70. rokov do r. 1989 redakcie v novinách a časopisoch striehli na dôsledné používanie tvaru džez, dovtedy sa v článkoch vyskytoval dvojtvar (napr. v r. 1966 vyšiel Jazzový slovník I. Wasserbergera, ŠHV Bratislava, hoci v r. 1963 vyšla publikácia Tradícia džezu od V. Franchiniho, SVKL Bratislava, r. 1964 Kapitoly o džezze I. Poledňáka, Osveta Bratislava, r. 1968 Kniha o jazze od J. E. Berendta, Supraphon Bratislava). V slovenskej televízii sa od 70. rokov objavovalo slovo “džezový” a súčasne “jazz” (režisér J. Novan, dramaturg I. Wasserberger), na čo používali argumentáciu, že tvar slova v prídavnom mene je skutočným “slovenským” novotvarom, kdežto jazz je prebrané slovo z angličtiny. Pravdou je, že i na plagátoch Bratislavských “džezových” dní sa v tomto období objavoval onen novotvar. Zaujímavé je, že tento istý problém sa objavil ako istý anachronizmus v polovici 90. rokov, keď sa znova stali aktuálnymi otázky identity a integrity druhov a štýlov do národnej kultúry v súvislosti so vznikom

Slovenskej republiky. Po roku 1989 sa totiž znova zavádza slovo jazz a v médiách sa uplatňuje opätovne dvojtvar.

Hudobný priemysel na Slovensku po vojne bol v súkromných rukách a len v začiatočnom štádiu vývoja. Jedinou značkou, na ktorej vychádzali v 60. rokoch prvé slovenské jazzové nahrávky bol český Supraphon a jeho bratislavská pobočka (sampler LP Československý jazz 1962, 1963, 1964, 1965, Supraphon, LP Jazz na koncertním pódiu, Supraphon 1962). Prvou slovenskou jazzovou dlhohrajúcou platňou bola LP Dobře sme sa oženili L. Gerhardta, ktorú vydal Supraphon roku 1969. Skutočne prvé jazzové snímky však realizovali slovenskí hudobníci v Slovenskom rozhlase (swingové snímky v 40. rokoch – Tanečný orchester bratislavských vysokoškolákov, 1947–49, Kolektiv 50 v r. 1955, 1956–62 Orchester J. Laifera bol zostavený pre nahrávania v Slovenskom rozhlase, tieto nahrávky predstavovali kompromisný model swingu a populárnej hudby, bopové nahrávky boli relizované Bratislavským jazzovým kvartetom L. Gerhardta v r. 1961, K. Ondreičku s Combom 4 v r. 1962). Nová situácia nastala až v 70. rokoch, keď došlo k vytvoreniu slovenského vydavateľstva Opus (1969, v tomto období realizoval albumy L. Déczy, L. Gerhardt, D. Húščava, G. Jonáš...). Toto na ďalšie obdobie (do r. 1989) monopolizovalo celý hudobný priemysel na Slovensku. Prvá i druhá generácia realizovala do 70. rokov minimum nahrávok zo súčasného pohľadu. Ak sa im aj podarilo vydať profilový album, výsledok často nezodpovedal skutočnej jazzovej profilácii hudobníka a jeho zamieraniu na scéne, ale bol kompromisom medzi požiadavkou vydavateľa, médií a orientáciou umelca (napr. D. Húščava, J. Lehotský, A. Bouda).

Rodiace sa televízne vysielanie akceptovalo jazzovú hudbu koncom 50. rokov v prijateľnej komunikatívnej podobe v kompromisnom modeli swingovej a populárnej hudby (záznamy sú však až zo začiatku 60. rokov – napr. program Jazz pre dvoch – Tanečný orchester S. Pohanku, Z. Lonská, G. Hermélyová, 1965, réžia: Pribil Villy, Obczovsky Pauli), realizoval programy s tradičným jazzom (koncom 50. rokov – Dixieland S. Pohanku, Tradicionál club 1963, 1966). V polovici 60. rokov tu vystupovali aj predstavitelia moderného jazzu (Zádumčivosť – Kvinteto L. Gerhardta, Z. Lonská, 1964, réžia: D. Hanák, Jazzový koncert – Reduta kvartet z Prahy vo V klube v Bratislave, 1965, réžia: J. Novan, Kyrie eleison – Orchester G. Broma, 1967, réžia: Z. Havlíček). Najmenej jazzových programov sa realizovalo v 70. rokoch, postupne narastalo vysielanie od polovice 80. rokov (cykly Hudobné štúdio M, Džezové pódium, Džez pre všetkých, záznamy Bratislavských džezových dní), kvantitatívne bolo najbohatšie v poslednom desaťročí, kedy sa jazz dostáva aj do nehudobných magazínov a hudobných programov, ktoré nie sú výlučne orientované na jazz (napr. Štúdio kontakt, Bez fraku – J. D. Šošoka, 1997) a jazzových cyklov (Klub Rock – Pop – Jazz, Jazz pre všetkých, Cassovia jazz, Džezové pódium, Tajomstvá hudobných nástrojov), kupuje sa i zahraničná produkcia s filmami o jazze (C Bley, D.D. Bridgewater, J. DeJohnette, S. Grappeli, M. Nascimento, W. Shorter a i.,