

OSTRAVSKÁ UNIVERZITA
PEDAGOGICKÁ FAKULTA
KATEDRA HUDEBNÍ VÝCHOVY

Československý jazz rock v období tzv. normalizace

RIGORÓZNÍ PRÁCE

Autor práce: Mgr. Ondřej Jurásek, Ph.D.
Vedoucí práce: PhDr. Aleš Opekar, CSc.

2018

UNIVERSITY OF OSTRAVA
FACULTY OF EDUCATION
DEPARTMENT OF MUSIC EDUCATION

Czechoslovakian Jazz Rock During the So Called Normalization

RIGOROUS THESIS

Author: Mgr. Ondřej Jurásek, Ph.D.
Supervisor: PhDr. Aleš Opekar, CSc.

2018

OSTRAVSKÁ UNIVERZITA
PEDAGOGICKÁ FAKULTA
KATEDRA HUDEBNÍ VÝCHOVY

Československý jazz rock v období tzv. normalizace

DISERTAČNÍ PRÁCE

Autor práce: Mgr. Ondřej Jurásek
Vedoucí práce: PhDr. Aleš Opekar, CSc.

2018

UNIVERSITY OF OSTRAVA
FACULTY OF EDUCATION
DEPARTMENT OF MUSIC EDUCATION

Czechoslovakian Jazz Rock During the So Called Normalization

THESIS

Author: Mgr. Ondřej Jurásek
Supervisor: PhDr. Aleš Opekar, CSc.

2018

OSTRAVSKÁ UNIVERZITA V OSTRAVĚ

Pedagogická fakulta

Akademický rok: 2014/2015

ZADÁNÍ DISERTAČNÍ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Mgr. Ondřej JURÁSEK**
Osobní číslo: **D14506**
Studijní program: **P7507 Specializace v pedagogice**
Studijní obor: **Hudební teorie a pedagogika**
Název tématu: **Československý jazz rock v období tzv. normalizace**
Zadávající katedra: **Katedra hudební výchovy**

Zásady pro vypracování:

Dle domluvy se školitelem

Rozsah grafických prací:

Rozsah pracovní zprávy:

Forma zpracování disertační práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury: **viz příloha**

Vedoucí disertační práce:

PhDr. Aleš Opekar, CSc.

Datum zadání disertační práce:

4. listopadu 2014

Termín odevzdání disertační práce:

4. dubna 2017



PhDr. Aleš Opekar, CSc.
vedoucí disertační práce

L.S.



PhDr. Jiří Kusák, Ph.D.
vedoucí katedry

V Ostravě dne 19. listopadu 2014

Příloha zadání disertační práce

Seznam odborné literatury:

BALÍK, Stanislav, HLOUŠEK, Vít, HOLZER, Jan, ŠEDO, Jakub. Politický systém českých zemí 1848?1989. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2004. 184 s. ISBN 80-210-3307-X. BRENOVÁ, Paulina. Zelinář a jeho televize: Kultura komunismu po pražském jaru 1968. 1. vyd. Praha: Academia, 2013. 460 s. ISBN 978-80-200-2322-3. DORŮKA, Lubomír. Český jazz mezi tanky a klíči: 1968?1989. 1. vyd. Praha: Torst, 2002. 499 s. ISBN 80-7215-167-3. DORŮKA, Lubomír. Panoráma populární hudby 1918/1978 aneb Nevšední písničkáři všedních dní. 2. vyd. Praha: Mladá fronta, 1987. 288 s. DORŮKA, Lubomír. Populárna hudba: Priemysel, obchod, umenie. 1. vyd. Bratislava: Opus, 1978. 260 s. HORÁKOVÁ, Marie. Stručný přehled vybraných oblastí moderní populární hudby: Minislovník ? Charakteristika ? Vývoj ? Profily. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008. 84 s. ISBN 978-80-244-2025-7. CHALOUPKOVÁ, Helena. Rozšiřování euroamerického obzoru I: Počátky: populární hudba jako platforma multikulturního střetávání. Opus musicum. 2005, č. 6, s. 16?21. ISSN 00862-8505. CHALOUPKOVÁ, Helena. Rozšiřování euroamerického obzoru II: Jazz, rock, pop: populární hudba jako platforma multikulturního střetávání. Opus musicum. 2006, č. 1, s. 7?12. ISSN 00862-8505. KAJANOVÁ, Yvetta. Postmodernistická estetika jazzu a rocku. Opus musicum. 2006, č. 5, s. 4?7. ISSN 00862-8505. KAJANOVÁ, Yvetta. Postmodernistická estetika jazzu a rocku II. Opus musicum. 2006, č. 6, s. 8?12. ISSN 00862-8505. KAJANOVÁ, Yvetta. Postmodernistická estetika jazzu a rocku III. Opus musicum. 2007, č. 1, s. 4?7. ISSN 00862-8505.

MALINOVSKÝ, Vít. Retro: Fenomén světového jazz rocku. Rock & Pop. 2012, č. 3, s. 54?55. ISSN 1210-1443. MATZNER, Antonín, POLEDŇÁK, Ivan, WASSERBERGER, Igor a kol. Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby I: Část věcná. 2. vyd. Praha: Supraphon, 1983. 416 s. MATZNER, Antonín, POLEDŇÁK, Ivan, WASSERBERGER, Igor a kol. Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby II: Část jmenná. Světová scéna ? osobnosti a soubory A ? K. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1986. 560 s. MATZNER, Antonín, POLEDŇÁK, Ivan, WASSERBERGER, Igor a kol. Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby II: Část jmenná. Světová scéna ? osobnosti a soubory L ? . 1. vyd. Praha: Supraphon, 1987. 544 s. MATZNER, Antonín, POLEDŇÁK, Ivan, WASSERBERGER, Igor a kol. Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby III: Část jmenná ? československá scéna. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1990. 649 s. ISBN 80-7058-210-3. OTÁHAL, Milan. Normalizace 1969?1989: Příspěvek ke stavu bádání. 1. vyd. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 2002. 105 s. ISBN 80-7285-011-3. POLEDŇÁK, Ivan. Úvod do problematiky hudby jazzového okruhu. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2000. 232 s. ISBN 80-244-180-0. SLABÝ, Zdeněk K. Hudba černá a bílá (O historii jazzu a jazzových hudebnících). 1. vyd. Praha: Albatros, 1984. 184 s. ŠTEFL, Vítězslav. Jazz rock. Muzikus. 2014, č. 8, s. 51?53. ISSN 1210-1443. VANĚK, Miroslav. Byl to jenom Rock 'n'roll? Hudební alternativa v komunistickém Československu 1956?1989. 1. vyd. Praha: Academia, 2010. 604 s. ISBN 978-80-200-1870-0. Bigbít. TV, ČT2, 3. dubna 2000 a,, 9. března 2001. Poznámka: 17., 20. a 21. díl.

ABSTRAKT

Disertační práce se zabývá československým jazz rockem v období tzv. normalizace prostřednictvím počátků, vybraných mikrosond, konjunktury a osobní reflexe hudebníků spolu s kontextuálními konotacemi politologickými, sociologickými a historickými představujícími stylově-žánrový typ tzv. nonartificiální hudby se specifickým postavením lokálního fenoménu apolitického charakteru tvořícího zejména v období sedmdesátých let část symptomatického kulturního obrazu.

Klíčová slova: jazz rock, jazzová a rocková hudba, tzv. nonartificiální hudba, Československo, Česká a Slovenská socialistická republika, tzv. normalizace

ABSTRACT

The dissertation thesis deals with Czechoslovakian jazz rock in the era of so called normalization. It observes the beginnings, chosen microprobes, the conjuncture of the era and self reflection of the musicians altogether with contextual connotation of political science, sociology and history. These represent a type of genre/style of so called nonartificial music with specific position of local apolitical phenomenon which creates a part of the symptomatic cultural picture mainly in the seventies.

Keywords: jazz rock, jazz and rock music, so called nonartificial music, Czechoslovakia, Czech and Slovak Socialistic Republic, so called normalization

ČESTNÉ PROHLÁŠENÍ

Já, níže podepsaný student, tímto čestně prohlašuji, že text mnou odevzdané závěrečné práce v písemné podobě je totožný s textem závěrečné práce vloženým v databázi DIPL2.

V Ostravě dne 1. října 2018

.....

Moje upřímné poděkování patří PhDr. Aleši Opekarovi, CSc., za vedení disertační práce spojené s četnými konzultacemi, profesionálním přístupem a důvěrou v realizaci tématu.

Doc. PhDr. Veronice Ševčíkové, Ph.D., a Mgr. Jiřímu Pospíšilovi za četné konzultace spojené s metodologií disertační práce a analýzou rukopisných partitur skladeb.

Osobnostem československého jazz rocku: PhDr. Martinu Kratochvílovi, Jiřímu Stivínovi a Mgr. art. Tomáši Berkovi za otevřenou osobní reflexi.

Bc. Martinu Hrabalovi za četné konzultace spojené s překlady z anglického jazyka.

A samozřejmě upřímně děkuji rovněž své rodině.

Prohlašuji, že předložená práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracoval samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpal, v práci řádně cituji a jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

V Ostravě dne 1. října 2018

.....

OBSAH

ÚVOD.....	12
REFLEXE POUŽITÉ LITERATURY	15
METODOLOGIE PRÁCE	17
1 JAZZ ROCK V DOBOVÉM KULTURNÍM A SOCIOLOGICKÉM KONTEXTU.....	18
1.1 Předpoklady vzniku a původ.....	25
1.2 Definice	36
2 ČSSR V OBDOBÍ TZV. NORMALIZACE	38
2.1 Politický a sociologický charakter	41
2.2 Kulturní charakter	53
2.2.1 Instituce – svazy, sekce, agentury.....	54
2.2.2 Kvalifikace a rekvalifikace	59
2.2.3 Zákazy a sankce	63
2.2.4 Emigrace jazzových hudebníků	65
3 POČÁTKY ČESKOSLOVENSKÉHO JAZZ ROCKU.....	68
3.1 Předpoklady vzniku a původ.....	69
3.2 Počáteční impuls: Blue Effect & Jazz Q Praha: album Coniunctio	77
4 VYBRANÉ MIKROSONDY DO ČESKOSLOVENSKÉHO JAZZ ROCKU	87
4.1 Blue Effect	88
4.1.1 Nová syntéza.....	92
4.1.2 Nová syntéza 2.....	95
4.2 Jazz Q.....	103
4.2.1 Pozorovatelná.....	106
4.2.2 Symbiosis.....	109
4.2.3 Elegie	112
4.2.4 Zvěsti	115
4.2.5 Hodokvas	118
4.2.6 Hvězdoň/Asteroid	121

4.3	Fermáta.....	128
4.3.1	Fermáta	129
4.3.2	Pieseň z hôľ.....	131
4.3.3	Huascarán.....	134
4.3.4	Dunajská legenda.....	137
4.3.5	Biela planéta	140
4.3.6	Generation.....	143
4.3.7	Ad libitum.....	145
5	KONJUNKTURA ČESKOSLOVENSKEHO JAZZ ROCKU A REAKCE NA NĚJ.....	148
5.1	Činnost Jazzové sekce Svazu hudebníků	150
5.2	Nástup tzv. alternativní scény, punku a new wave	161
6	OSOBNÍ REFLEXE ČESKÝCH A SLOVENSKÝCH JAZZROCKOVÝCH HUDEBNÍKŮ.....	166
6.1	Martin Kratochvíl.....	167
6.2	Jiří Stivín	171
6.3	Tomáš Berka	176
	ZÁVĚR	181
	RESUMÉ	184
	SUMMARY	185
	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	186
	SEZNAM PŘÍLOH.....	198

*„Jsou lidé, kteří si myslí, že chceš-li hrát jazz,
musíš zaujmout určitý postoj, říkat zvláštní věci, nebýt ve styku s druhými.
Když jsem hrál free, cítil jsem se někdy, jako bych měl s někým zápasit;
bylo to tak namáhavé, že jsem někdy až rozbil svůj nástroj,
jak jsem hledal cestu k posluchačům.“*

Airto Moreira

ÚVOD

Společenský obrat ke srozumitelnějším žánrům afro-americké hudby se projevoval postupným sblížením free jazzu a rocku od poloviny šedesátých let jako důsledek proklamované nezávislosti na evropské hudební tradici či akcentování vlastní odlišnosti. Těmto významným kulturním a sociologickým jevům nastupující generace předcházelo pronikání rhythm & blues do jazzu od období padesátých let zejména prostřednictvím orchestru pianisty Raye Charlese či skupiny varhaníka Grahama Bonda.

Vzrůstající tendence kontaktů mezi jazzem a rockem v USA a Velké Británii ovlivnili svým novátorským přístupem zejména kytarista Jimi Hendrix a trumpetista Miles Davis. Jeho dvojalbum *Bitches Brew* vydané v dubnu 1970 představovalo uznávaný model reflektující a absorbující kulturní a sociologické změny právě od poloviny šedesátých let. Tento impuls podnítil vznik skupin Mahavishnu Orchestra či Weather Report zahrnující mimo Davisovy spoluhráče rovněž klávesistu Jana Hammera a basistu Miroslava Vitouše.

Emigrace hudebníků v důsledku klíčové generační události v srpnu 1968 předcházela politickým, sociologickým a kulturním změnám na přelomu šedesátých a sedmdesátých let vytvářejícím specifické podmínky pro jazz rock zejména jako instrumentální hudbu. Základním cílem této disertační práce je tedy charakteristika, analýza a zhodnocení československého jazz rocku v období tzv. normalizace v podobě monografické práce vyplývající z autorova badatelského zájmu o československou jazzovou a rockovou hudbu.

První oddíl se zabývá kulturním a sociologickým charakterem USA a Velké Británie v období šedesátých až osmdesátých let, včetně reflexe vznikajících subkultur či trendů směřujících prostřednictvím komercializace k proměně postmoderní kultury v produkt. Tento kontext vytvořil předpoklady vzniku jazz rocku s konfrontací jeho rozdílné geneze obsahující rovněž umělecké profily osobností a skupin s přesahem k evropské scéně. Definice jazz rocku uvádí stylově-žánrový typ tzv. nonartificiální hudby do souvislostí s termíny rock jazz, pop jazz a crossover a parciálním vztahem k fusion music.

Druhý oddíl se zabývá politickým, sociologickým a kulturním charakterem ČSSR v období tzv. normalizace chronologicky reflektující proces tzv. očištění společnosti prostřednictvím reakcí či direktiv, včetně studentských aktivit či občanských iniciativ. Těmto změnám oficiálně proklamujícím ideovou funkci umění odpovídala činnost institucí v rámci tzv. povinného zprostředkování podmíněného tzv. kvalifikací či rekvalifikací záměrně snižujících počty interpretů s nutností opětovného podřízení se státnímu zřízení. Zákazy a sankce jako pokračující projevy represivního působení omezovaly vystupování jazzových či rockových hudebníků usilujících o profesní uplatnění rovněž v zahraničí podmíněné v případě uměleckých profilů Miroslava Vitouše a Jana Hammera emigrací.

Třetí oddíl se zabývá předpoklady vzniku a původu československého jazz rocku chronologicky reflektující počáteční okouzlení elektrickým zvukem a žesťovými nástroji po umělecké profily skupin profesionálně působících zejména v období sedmdesátých let. Hledání nových tvůrčích možností podmínilo spolupráci skupin Jazz Q a Blue Effect realizovanou prostřednictvím experimentálního alba *Coniunctio* vydaného v roce 1970 s analýzou a interpretací skladeb získaných v podobě rukopisné partitury.

Čtvrtý oddíl se zabývá mikrosondami vybraných skupin Blue Effect, Jazz Q a Fermáta reprezentujících podoby konfrontací mezi jazzem a rockem na české a slovenské scéně. Základní biografie chronologicky reflektuje personální proměny či uměleckou činnost definované analýzou a interpretací patnácti studiových alb vydaných v letech 1971–1984 s jednotnou stratifikací dle data vydání, produkce, titulu, realizace, zamýšlené koncepce, seznamu skladeb, obsahu, grafického zpracování, obsazení, reedice a zahraničního ohlasu, včetně komparace jednotlivých témat získaných (nejen) v podobě rukopisné partitury.

Pátý oddíl se zabývá konjunkturou československého jazz rocku spjatou s činností Jazzové sekce Svazu hudebníků ČSR realizující zejména festival Pražské jazzové dny s původní dramaturgií prezentující a popularizující jazz rock v období sedmdesátých let. Konfrontace zavedených uměleckých hodnot podmiňovala nástup tzv. alternativní scény experimentující prostřednictvím Přehlídek amatérských jazzových a rockových skupin generačně proklamujících vzpouru proti odcizení člověka ve společnosti.

Šestý oddíl se zabývá osobní reflexí hudebníků tematicky koncipovaným interview s Martinem Kratochvílem, Jiřím Stivínem (Jazz Q) a Tomášem Berkou (Fermáta) přesahující československý jazz rock v období tzv. normalizace aktuálními konotacemi.

Součástí této disertační práce je Seznam použité literatury a Seznam příloh v podobě získaných pěti (nejen) rukopisných partitur skladeb Radima Hladíka a Martina Kratochvíla a diskografie československého jazz rocku s reprezentativním výběrem čtyřiceti šesti alb, kompilace československého jazz rocku s reprezentativním výběrem dvaceti dvou skladeb přiložených na CD ve formátu mp3.

Původnost této disertační práce spočívá zejména v autorském zpracování tématu (samostatně nepublikovaného v rámci českých vysokoškolských kvalifikačních prací) přesahujícím oblast hudební historiografie a muzikologie ke kontextuálním konotacím politologickým, sociologickým a historickým, včetně literárních a obecně kulturních.

Formální úpravy původní šablony provedené z důvodu přehlednosti textu se týkají: členění jednotlivých kapitol, podkapitol a přesahujících odstavců na počátek strany; jednotné stratifikace analyzovaných a interpretovaných alb ve třetím a čtvrtém oddílu; řazení primárních, sekundárních a nepublikovaných pramenů v seznamu použité literatury.

REFLEXE POUŽITÉ LITERATURY

Koncepce jednotlivých oddílů odpovídá proměnlivým obsahem použité literatury citované v počtu 35 publikací, 138 článků, 18 bookletů alb a 16 elektronických zdrojů vydaných v letech 1964–2018 zejména českými či zahraničními autory.

Téma československý jazz rock v období tzv. normalizace reflektuje monografie Lubomíra Dorůžky *Český jazz mezi tanky a klíči 1968–1989* (2011) nástupem generace reprezentované uměleckými profily osobností a skupin v kontextu geneze českého jazzu dokumentovaného citacemi dobových časopisů či rozhovorů, včetně fotografií.

Monografie Vojtěcha Lindaura a Ondřeje Konráda *Bigbít* (2010) sestavená z článků vydávaných v letech 1987–1989 v časopisu *Gramorevue* chronologicky reflektuje genezi českého jazz rocku v období sedmdesátých let, včetně konjunktury spojené s dramaturgií festivalu *Pražské jazzové dny*.

Disertační práce Michala Baláže *Jazzrock a fusion music na Slovensku* (2014) chronologicky reflektuje genezi slovenského jazz rocku, fusion music a funky music v období postmoderny s paralely, kontinuitou a komparacemi k zahraniční a české scéně, včetně analýz transkribovaných skladeb manifestujících rozdíly v pojetí a interpretaci.

Sborníkový příspěvek Aleše Opekara *Czechoslovak Jazz-rock Music* (2000) chronologicky reflektuje genezi československého jazz rocku jako lokální verze mezinárodního fenoménu v období sedmdesátých let, včetně reprezentativní diskografie. Význam z hlediska stavu bádání vyplývá z definování sociálních a politických okolností utvářejících kulturní charakter spolu s kořeny, symptomy, inspiracemi či konjunkturou československého jazz rocku, včetně nástupu tzv. alternativní scény, punku a new wave.

Téma československý jazz rock v období tzv. normalizace reflektují časopisecké články Mariana Jaslovského, Yvetty Kajanové, Vladimíra Kouřila či Jaroslava Riedla sondami zahrnujícími genezi českého a slovenského jazz rocku jako v případě seriálových pořadů *Českého rozhlasu* a *České televize Jazzrocková dílna* (1999) a *Bigbít* (2000–2001).

První oddíl o dobovém kulturním a sociologickém kontextu vychází z monografie Miroslava Vaňka *Byl to jen rock'n'roll?* (2010) konfrontované v poznámkách pod čarou citáty publicistů a jazzových a rockových hudebníků prostřednictvím časopisů a biografí. Práce Lubomíra Dorůžky tvoří základ kapitol o vzniku, původu a definici jazz rocku v podobě cyklu *Budou múzy fúzi přát?* (1980) a monografie *Populárna hudba* (1978), včetně slovníkového hesla v *Encyklopedii jazzu a moderní populární hudby* (1983).

Druhý oddíl o ČSSR v období tzv. normalizace vychází ve svém úvodu ze studie Václava Kurala a kol. *Československo roku 1968 II* (1993) konfrontované citáty z esejů Milana Šimečky *Obnovení pořádku* (1990) a Václava Havla *O lidskou identitu* (1990). Práce Pavla Janouška a kol. tvoří základ kapitoly o politickém a sociologickém charakteru v podobě *Dějiny české literatury 1945–1989 IV* (2008) konfrontovaných citáty z monografií Jonathana Boltona *Světy disentu* (2015) a Pauliny Bren Zelinář a jeho *televize* (2013), včetně reflexe významných dobových manifestů, dokumentů, prohlášení či provolání. Práce Miroslava Vaňka a Lubomíra Dorůžky tvoří základ kapitoly o kulturním charakteru v podobě monografií *Byl to jen rock'n'roll?* (2010) a *Český jazz mezi tanky a klíči* (2011).

Třetí oddíl o počátcích československého jazz rocku stratifikovaný do dvou kapitol vychází ze sborníkového příspěvku Aleše Opekara *Czechoslovak Jazz-rock Music* (2000) konfrontovaného v poznámkách pod čarou recenzemi prostřednictvím časopisů a biografí, včetně slovníkových hesel z *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby* (1990).

Čtvrtý oddíl o mikrosondách československého jazz rocku stratifikovaný do tří kapitol vychází z webových portálů, časopiseckých článků, seriálových pořadů, bookletů alb, archivů Supraphonu, Opusu, České televize, Českého rozhlasu, včetně rukopisných partitur skladeb Radima Hladíka, Jiřího Stivína a Martina Kratochvíla.

Pátý oddíl o konjunkturu československého jazz rocku stratifikovaný do dvou kapitol vychází z webových portálů, časopiseckých článků, seriálových pořadů, bookletů alb, včetně monografií Vladimíra Kouřila *Jazzová sekce v čase a nečase 1971–1987* (1999), Aleše Opekara a kol. *Excentrici v přízemí* (1989).

METODOLOGIE PRÁCE

Teoretická východiska bádání spočívala ve studiu základních informačních pramenů zahrnujících primární, sekundární a elektronické informační zdroje zejména v podobě monografií, vícesvazkových děl, esejí, studií, dokumentů, biografii, memoárů, časopisů publikovaných v českém, slovenském a anglickém jazyce.

Realizace bádání (nejen) na území České republiky zahrnovala spolupráci s archivy České televize a Českého rozhlasu, Rozhlasu a televízie Slovenska, Supraphonu a Opusu disponujícími v prezenční či distanční formě auditivními či audiovizuálními prameny. Nedílnou součástí představovala komunikace s městskými knihovnami v Praze a Bratislavě spolu s občanskými sdruženími a publicisty Janem Rejžkem či Marianem Jaslovským (včetně basisty Miroslava Vitouše a pianisty Emila Viklického).

Heuristický výzkum založený na kritice a interpretaci shromážděných pramenů představuje základní užitou vědeckou metodu přesahující v rámci tzv. speciální heuristiky hudební historiografii (muzikologii) směrem k obecné historii, politologii či sociologii. Historická metoda založená na poznání procesů zprostředkovaném historickými prameny představuje další užitou vědeckou metodu.

Teoretické metody bádání reprezentují postupy analýzy a syntézy, indukce a dedukce, včetně komparace, užívané právě v rámci heuristického výukumu a historické metody. Empirické metody bádání reprezentuje kvalitativní dotazování, respektive interview, definované jako individuální a strukturované, případně polostrukturované.

1 JAZZ ROCK V DOBOVÉM KULTURNÍM A SOCIOLOGICKÉM KONTEXTU

První oddíl této práce se zabývá problematikou jazz rocku z hlediska jeho definice, předpokladů vzniku a původu, přičemž pozornost je zde rovněž věnována dobovému kulturnímu a sociologickému (politologickému) kontextu, který ovlivňoval a spolu-utvářel podobu (nejen) tzv. moderní populární hudby – jazzu a rocku nevyjímaje – ve sledovaném období, tedy od šedesátých do osmdesátých let:

V USA lze jako celospolečenský fenomén první poloviny šedesátých let vnímat prezidentské období Johna Fitzgeralda Kennedyho (1960–1963), během něhož byla legislativně ukončena segregace a které se stalo symbolem politické erudice a kvalifikace. Kennedy (dosud nejmladší prezident této země) měl svým idealismem vliv zejména na inteligenci a vysokoškolské studenty, jejichž boj za svobodu se týkal právě de-segregace či občanských práv žen a menšin.¹ Tyto faktory znamenaly významný kulturní a sociologický jev z důvodu krystalizace samostatné složky mládeže (populace ve věku 13–30 let), která dříve spadala mezi děti a dospělé. Násilná smrt oblíbeného prezidenta² (22. listopadu 1963) podnítila její další vzrůstající aktivitu (rozsáhlými protesty na univerzitách) a zároveň také, jak uvádí publicista Miroslav Vaněk, „... vedla v některých případech k deziluzi z organizovaného politického aktivismu a rovněž k chvilkové deziluzi z aktivismu v hudebním projevu.“ (Vaněk, 2010, s. 98–99)

¹ Folkové písně jako All My Trials (Joan Baezová) či The Times They Are A'Changing (Bob Dylan), jejichž texty reflektují společenské změny uvedeného období, se staly hymnami také pro hnutí za občanská práva.

² Publicista Leonard Feather k jeho společenské oblibě, která rovněž vyplývala z širokého kulturního zájmu, uvádí: „Zájem, který prezident Kennedy a jeho manželka projevovali o veškerá umění, měl i jistý vliv na jazz. V dubnu hrál ve Washingtonu Benny Goodman, 19. listopadu 1962 uspořádal v Bílém domě koncert sextet [sic!] Paul Wintera, mladého altsaxofonisty, který se vrátil z 22týdenního turné po Jižní Americe, uspořádaného State Departmentem.“ (Feather, 1968, s. 328)

Ve Velké Británii se ještě na počátku šedesátých let projevovaly ekonomické následky druhé světové války v podobě vysoké nezaměstnanosti mládeže z dělnické třídy ve věku 15–16 let, jejímž východiskem se (po ukončení povinné školní docházky) stal vznik subkultur (tzv. Rockers a Mods). Třebaže členové těchto soupeřících gangů narušovali veřejný pořádek, pro mnohé to byla právě hudba – a to nejprve v podobě tzv. skiffly,³ která nakonec znamenala možný únik z tíživé životní situace. Předpokladem úspěšného nástupu britských hudebních skupin v USA (tzv. britská hudební invaze) bylo opětovné akcentování pocitu pospolitosti a návrat k rhythm & blues jako jednomu z kořenů rocku, jehož směřování k tzv. střednímu proudu populární hudby bylo v příkrém kontrastu s tvorbou skupin The Rolling Stones, The Animals, The Yardbirds a zejména The Beatles.

Spolu s Bobem Dylanem se The Beatles stali nejdůležitější skupinou uvedené dekády.⁴ Její tvorba postupně ilustrovala vývoj rocku s jeho vnitřní stratifikací a jednotlivá alba posouvala (umělecké) hranice celé populární hudby.⁵ Tzv. beatlemanie jako celosvětový fenomén zaznamenala výrazný ohlas rovněž u konzervativnější americké společnosti, která byla například britskou módou (dlouhé vlasy, kulaté brýle, minisukně či bílé kozačky) zpočátku šokována.⁶ Publicistky Polly Powellová a Lucy Peelová uvádějí: *„V šedesátých letech byla ustanovena a uznána osobitá kultura mládeže. V průběhu desetiletí nastalo zpochybňování hodnot a z toho plynoucí napadání dosavadních názorů na sex, náboženství a politiku začalo nabývat konkrétní podoby. Frustrace a obzvlášť neuspokojené potřeby teenagerů... padesátých let našly své ventily, které byly nejviditelnější v hudbě a módě té doby. Mladí lidé už nemohli být klasifikováni jako děti nebo nedospělí dospělí; měli naprosto odlišnou stupnici hodnot a požadavků a navíc měli své vlastní „bohy“, aby to dokázali.“* (Hrabalik, rok neuveden)

³ Skiffle – syntéza dixielandu, country music a blues. K jejímu rozšíření dochází v padesátých letech prostřednictvím malých skupin ve Velké Británii, kde se stala jedním z východisek rhythm & blues.

⁴ Maďarský kytarista Gabor Szabo jako příklad jazzového hudebníka s novým poměrem k populární hudbě uvádí k albu Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (1967): *„Možná, že si tím rozhněvám spoustu lidí... ale mám dojem, že nic, co by svou hodnotou tuto desku dosahovalo, tady v posledních 10 nebo 15 letech nebylo. Nejde o harmonii nebo o rytmus – to už jsme tu všechno slyšeli – ale celé pojetí je tak progresivní... Ještě nikdo nevytvořil nic ani zdaleka tak svěžího, jako je tahle hudba spolu s textem i s provedením. Deska působí jako ucelená skladba; má expozici, vyvíjí se a má závěr... Je to poselství roku 1967, je v něm všechno.“* (Anon, 1968, s. 46)

⁵ Nová estetika se projevila rovněž prostřednictvím obalů desek, jejichž grafika se propracovaností či nezvyklými aranžmá stávala uměleckým artefaktem. V případě The Beatles se jedná např. o alba Revolver (1966) či Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band.

⁶ Veřejné pobouření vyvolal také výrok Johna Lennona, který na tiskové konferenci v červenci 1966 prohlásil, že The Beatles jsou populárnější než Ježíš Kristus. Svým nepochopením vyvolal neadekvátní reakce v podobě pálení fotografií a desek na hranicích severoamerických měst.

Smrt Johna Fitzgeralda Kennedyho a zejména změna politické situace v podobě aktivního zapojení USA do války ve Vietnamu (1965–1973)⁷ znamenala ve druhé polovině šedesátých let nepochopení u americké mládeže.⁸ Samotný konflikt, stejně jako počínání nově zvoleného prezidenta Lyndona B. Johnsona, odsuzovala protesty po celé zemi. Události reflektovalo také nově vznikající protestní hnutí proti válce, které bylo úzce spjato s následovníky tzv. beat generation,⁹ hnutím hippies. „*Dlouhé vlasy, modré džíny, batikované košile, sandály, barevné korále, halucinogenní drogy, východní mystika, bydlení v komunách a především rocková hudba byly pro hippies důležitější než revoluční ideologie nebo masové projevy nesouhlasu.*“ (Vaněk, 2010, s. 104) Další reakce v podobě občanských nepokojů a studentských demonstrací byla vyvolána atentátem na černošského vůdce Martina Luthera Kinga (4. dubna 1968) či dalším průběhem války ve Vietnamu, jejíž pokračování vyvolalo na Kentské státní univerzitě (Ohio) dosud největší střet s policií, jehož následkem byla smrt čtyř studentů.¹⁰

⁷ V konečné bilanci válka znamenala 56 000 padlých amerických vojáků a 2 miliony zabitých Vietnamců, stažení amerických jednotek a zánik Vietnamské demokratické republiky, respektive její sloučení s vítěznou Vietnamskou socialistickou republikou.

⁸ Americký flétnista Herbie Mann k dobové situaci uvádí: „*Žiješ-li ve Spojených státech, musíš lhát. Politická situace je stále neutěšenější. Vláda potlačuje všechno, co je v opozici. Je to do jisté míry diktatura. Rozbroje pokračují dnes jen mezi dvěma stranami – stranou války a stranou míru. Bohužel, většina Američanů je dnes toho názoru, že válka je legitimním prostředkem. Když začaly USA válku proti Kambodži, myslel jsem si, že to bude znamenat pro Nixona největší porážku. Avšak průzkum ukázal, že 55–60 % obyvatelstva stojí bezvýhradně za ním. V jejich očích jsou jeho činy oprávněny. Průměrný Američan má strach z černochů, protože se cítí vůči nim vinen, a pak má strach z mládeže, která nosí dlouhé vlasy, protože s ní ztotožňuje socialismus. Tito lidé nemají skutečné ponětí o tom, co je socialismus nebo komunismus, ale bez přemýšlení přebírají předsudky amerického tisku.*“ (Truhlář, 1971, s. 55)

⁹ Toto umělecké a literární hnutí (název pochází údajně od Jacka Kerouaca) vzniklo v USA ve druhé polovině padesátých let. Jeho představitele – česky tzv. beatniky – lze charakterizovat nonkonformním způsobem života či konfrontací s tradičními (uměleckými) hodnotami prostřednictvím vlastního stylu, jehož základní princip spočívá v popisu vlastních životních zkušeností. Orientální náboženství (zen-buddhismus), filozofické představy, ale zejména jazz inspiroval hlavní představitele jako prozaiky Chandlera Brossarda, Williama Burroughse či básníky Charlese Bukowského a Kennetha Rextrotha, jejichž centrem se stala bohémská čtvrť North Beach v San Franciscu (Kalifornie).

¹⁰ Britský kytarista Eric Clapton k dobové situaci uvádí: „*Těch pět měsíců, co jsme po Americe jezdili, tam zrovna vládlo období velkého politického neklidu. Na univerzitách po celé zemi stávkovali proti válce, ve městech propukaly rasový nepokoje. ... Nejbliž k maléru jsme se dostali 4. dubna v Bostonu, ten večer, co zavraždili Martina Luthera Kinga. Naproti místu, kde jsme hráli my, hrál James Brown, a nás museli po koncertu propašovat ven zadním východem, protože lidi, co šli z Browna, ničili všechno, co se jim dostalo pod ruku. Ten večer byl nebezpečnej pro všechny bílý a příštích pár týdnů jsme ve městech jako Detroit nebo Philadelphia fakt cítili pořádný napětí.*“ (Clapton, 2008, s. 83)

Bolestné zážitky veteránů z Vietnamu posilovaly a zároveň legitimizovaly růst protiválečného hnutí v USA, jehož kulturní opozice na konci šedesátých let kulminovala v podobě hudebního festivalu Woodstock (15. až 18. srpna 1969),¹¹ který se stal manifestací spojené síly (tzv. Flower Power) v odporu vůči establishmentu a rovněž také příkladem výrazných změn v populární hudbě, jejíž angažovaností burcovala své posluchače, třebaže neřešila společenskou krizi.¹² Následující deziluze z proklamovaných ideálů, (vyjadřovaných např. heslem Make Love Not War) a jejich následné tržní využití, stejně jako pokračující (lokální) války či ekologické katastrofy, nakonec vyústily do bezradnosti celého hnutí. Publicista Ian MacDonald uvádí: „*Šedesátá léta... se stala ideologickým bojištěm, o němž žádná shoda nepanuje. Je v nich spatřováno mnohé – od základu moderní svobody po prvotní příčinu současného chaosu. Tento bezstarostný věk – během nějž se nic neskrývalo a byly odhazovány opatrnost a zdrženlivost – se stal nejtajemnějším obdobím našeho století, mytologizovanou fatou morganou protimluvů: zmizelým desetiletím.*“ (Hrabalik, rok neuveden)

Ekonomické rozkolísání, které bylo vyvoláno zvýšením cen ropy v tzv. západním světě (včetně USA a Velké Británie) v první polovině sedmdesátých let, vedlo ke stagnaci až k recesi.¹³ Následky se projeví zejména rostoucí nezaměstnaností (nekvalifikované) mládeže a také rodičů, jejichž investice do vzdělání nyní neodpovídaly středostavovskému standardu předchozí dekády.¹⁴ Vznikající revolta této dorůstající generace byla ještě umocněna zklamáním z vývoje hnutí hippies, stejně jako fyzickými a psychickými traumaty veteránů z Vietnamu. Stigma USA z prohrané války ještě posílilo probíhající generační konflikty v koncentraci na hledání viníků (než východisek).

¹¹ Třebaže byl festival nakonec realizován poblíž města Bethel (New York), účastnilo se jej více než 500 000 návštěvníků. Mezi hlavní účinkující patřili: Santana Blues Band, Janis Joplin, The Who či Jimi Hendrix.

¹² Jeho předobrazem byl Monterey Pop Festival (16. až 18. června 1967), který se stal zároveň počátkem období tzv. léta lásky, kdy se do San Franciska sjelo přibližně 100 000 sympatizantů hnutí hippies, aby zde žilo v souladu s ideály lásky či volnosti.

¹³ Podnětem Organizace zemí vyvážejících ropu (OPEC), jejímiž členy jsou zejména země arabského světa, ke čtyřnásobnému zvýšení cen ropy byla reakce na tzv. Jomkipurskou válku (6. října až 26. října 1973) jako arabsko-izraelského konfliktu s podporou USA a Nizozemska na straně Izraele.

¹⁴ Britský zpěvák Sting k dobové situaci uvádí: „*Když jdu ve středu odpoledne na pracák v Lisson Grove, uvrhne mě to do nejčernější deprese. Nesnáším, když musím žádat o podporu, stát v dlouhých kroutících se frontách se stovkami dalších mně podobných, tělesně zdatných, ale nepotřebných jedinců, které [sic!] se díky neosobní, odlišťující byrokracii cítí naprosto zbyteční. Ale jako většina ostatních v rušném sále nemám na vybranou. Musíme žít dítě, musíme sehnat peníze na nájem. Není jiná možnost než začlenit se do systému... Ve své pouti za jedinečností jsem se stal statistickou položkou.*“ (Sting, 2004, s. 269)

Vzniklá ekonomická deprese se ve Velké Británii projevila v hluboké skepsi mládeže ke své vlastní budoucnosti, stejně jako v populární hudbě, která byla poznamenána smrtí idolů (Jimi Hendrix), rozpadem skupin (The Beatles) či určitým generačním odcizením (The Rolling Stones).¹⁵ Její experimentální (a tedy málo pochopitelný) charakter vedl k nespokojenosti a změnám v podobě nástupu punku¹⁶ (např. skupiny The Sex Pistols). Publicista Josef Vlček uvádí: „*Od začátku sedmdesátých let stále strměji klesala křivka prodeje gramofonových desek... hudebního tisku... hudebních nástrojů... a návštěvnosti klubů. V onom památném roce 1976 tato krize vyvrcholila. Tím došlo k události, která je v populární hudbě vzácná jako zatmění slunce. Zájmy ekonomické se dostaly do správné konstelace se zájmy sociálně estetickými a dokonce i uměleckými, když několik mladých obchodníků dokázalo cynickými triky veřejnosti vnutit první vlnu souborů, schopných stát se mluvčími generace a prodávat přitom dostatek zboží. Tedy desek. Zrodilo se stylové jádro nové vlny – punk.*“ (Opekar a kol., 1989, s. 5) Odmítnutím iluzí a ideálů předchozí generace byla podnícena snaha o hledání nového (nezprofanovaného) cíle, jehož proklamace (vyjádřeny např. nihilistickým heslem No Future) měly být jedním z prostředků sebe-definování. Smyslnost a instinktivní rovina této subkultury se tak stala protipólem uměleckého intelektu či povrchní sentimentality.

¹⁵ Jedním z důsledků této krize byl nejen prudký pokles prodeje gramofonových desek, jejichž výnos ještě v roce 1967 překročil hranici jedné miliardy amerických dolarů, ale také její vliv na formování jazz rocku. Publicista Lubomír Dorůžka, respektive Joachim-Ernst Berend uvádí: „*Pro vznik nové hudby, organicky spojující jazz s rockem, byla podle Berendta – byť to zní trochu paradoxně – příznivá i jistá krize, která na počátku sedmdesátých let postihla rock. Zemřeli Jimi Hendrix, Janis Joplinová, Brian Jones, Jim Morrison... Tragické události v Altamontu rozbily kredit i legendu, kterou vytvořil festival ve Woodstocku. Dvě největší auditoria, spojená s historií rocku, Fillmore East a Fillmore West v New Yorku a v San Franciscu, zavřela své brány. A když koncem r. 1970 Don McLean zpíval symbolickou píseň o „dni, kdy hudba zemřela“, znělo to pro mnohé jako umíráček nad érou rocku.*“ (Dorůžka, 1974, s. 341)

¹⁶ Návaznost na filozofii existencionalistů (zejména v rezignaci jako východisku nad absurditou světa) spojuje punk rovněž s hnutím beat generation (Williamem Burroughsem a Allenem Ginsbergem), jehož akcentování osobní svobody či zpochybňování autorit ovlivnilo nejen The Sex Pistols, ale také Patti Smith.

Koexistence jednotlivých žánrů (industriální hudby, hip hopu či house music), které nastoupily v osmdesátých letech, se stala předpokladem rozličnosti, o jejímž charakteru svědčily také možnosti vzájemných syntéz. V USA však zaznamenaly některé hudební trendy a subkultury (zejména heavy metal) celospolečenský ohlas, jehož předmětem bylo obvinění ze sexuální zvrácenosti či z propagace satanismu s následným cílem regulace či zákazu požadovaných skupin.¹⁷ Ve Velké Británii se zase projevoval návrat mládeže z dělnické třídy k subkulturám šedesátých let v podobě tzv. skinheads, jejichž projevy násilí během fotbalových zápasů upozorňovaly na uznávané hodnoty tohoto hnutí (patriotismus či kult síly).¹⁸

Charitativní hudební festival Live Aid (13. července 1985), který byl realizován především v Londýně a Philadelphii a svým pojetím upozorňoval na globální problém hladomoru (Etiopie),¹⁹ předznamenal společenské změny, jejichž důsledkem nebyla jen započatá spolupráce prezidentů Ronalda Reagana a Michaila Gorbačova či následné uvolnění vztahů mezi USA a SSSR, ale zejména blížící se konec tzv. studené války. Publicista a psycholog Timothy Leary však uvádí: „*Historie zaznamenaná skutečnost, že v 80. letech byly režimy Reagana a Bushe dokonalým zrcadlovým odrazem brežněvovského pohrdání společenskými hodnotami v Sovětském svazu. Je šokující a nad slunce jasnější, že Republikánská strana sehrávala v této zemi stejnou roli jako komunistická partaj v předgorbačovském Sovětském svazu. Roli zabarikádované [sic!] konzervativní, militaristické, hanebně zkorumpované, tajnosnubné a bojovně nacionalistické byrokracie. Naši [sic!] zemi to stálo dvanáct let stagnace, bezduché nudy a cynické chamtivosti.*“ (Hrabalík, rok neuveden)

¹⁷ Organizace Rodičovské centrum pro výzkum hudby v čele např. s Mary Gore, manželkou pozdějšího viceprezidenta USA Alberta Gora, vyzývala v roce 1985 americké sdružení výrobců hudebních nahrávek k zavedení klasifikace a přezkoumání smluv se zainteresovanými hudebníky. Před Kongresem USA dokonce vypovídala skupina Twisted Sister či Frank Zappa.

¹⁸ Vlivem tzv. pravicových tendencí dochází od konce sedmdesátých let k rozdělení tohoto hnutí a také jeho následné politické činnosti (vznik organizací British National Front a její opozice Redskins).

¹⁹ Tento festival, který organizoval hudebník Bob Geldof (později povýšen do šlechtického stavu), byl také vysílán do 165 zemí světa s potenciálním počtem 2 miliard diváků a s výdělkem více než 100 milionů liber. Mezi hlavní účinkující patřili: Paul McCartney, Phil Collins, Queen či U2. Jeho pokračováním byl festival Live8 (2005).

Neoliberalismus prezidenta Reagana a britské premiérky Margaret Thatcherové se tak projevil nejen návratem ke konzervativním postojům, ale zejména růstem kapitalistických tendencí, které v důsledku znamenaly proměnu společenského uspořádání s dominantním postavením nadnárodních korporací či bank. Reklamní průmysl proklamující unifikaci prostřednictvím televize zásadně potlačil její vzdělávací funkci a přispěl ke komercializaci a pasivní konzumaci, jejíž mediální kult hvězdy postupně proměnil postmoderní kulturu v produkt.²⁰ „... populární hudba je dnes hlavním faktorem, který ovlivňuje většinu volného času každého z nás, ba dokonce celý náš životní styl. Strih obleku, který nosí i ten nejzapřisáhlejší nepřítel populární hudby, je variací na to, s čím přišel včera, loni nebo před několika lety určitý zpěvák nebo zpěvačka. Čěseme se podle trendu, který udává módní proud popu nebo rocku. Milióny lidí čtou to, co v posledním interview pochválil jejich idol, chodí na jím doporučené filmy, milují se podle jeho fantazie a papouškují jeho názory. ... Nebýt několika bláznů světa populární hudby, jen těžko by se rozšířily myšlenky makrobiotiky, scientismu, transcendentální meditace, neomarxismu, ochrany přírody, boje proti hladu na africkém kontinentě atd. V tomto desetiletí se začalo hovořit o největších hvězdách rocku a popu jako o nejideálnějších reklamních objektech.“ (Opekar a kol., 1989, s. 11–12)

²⁰ Tento fenomén byl utvářen např. společností MTV (Music TV), která jako první výlučně hudební televizní stanice na světě byla založena 1. srpna 1981 a zároveň stála za úspěchem Michaela Jacksona či Maddony. Její vliv dále posilovaly videorekordér a tzv. walkman (kazetový magnetofon) jako technologické objevy, stejně jako kompaktní disk (CD), jehož prodej v roce 1988 poprvé převýšil gramofonové desky.

1.1 Předpoklady vzniku a původ

Původ jazz rocku spadá do poloviny šedesátých let, kdy se free jazz,²¹ stejně jako bop (be-bop) od čtyřicátých let, stal v USA i Evropě umělecky (posluchačsky) náročnou hudbou, která, ač novátorská, nyní sloužila jiným funkcím než dříve k tanci či zábavě (New Orleans či Chicago). Jedním z důsledků, i přes proklamace freejazzových hudebníků, byl společenský obrat (černošského a bělošského obecnstva) ke srozumitelnějším žánrům afro-americké hudby, zejména k rhythm & blues a rocku, jehož okruh posluchačů se rozšířil k nižší střední třídě a ke studentům. Svojí pionýrskou úlohou experimentátora (elektronické nástroje a nové možnosti nahrávací techniky) podnítil hudebníky ke vzrůstu vlastní hráčské techniky a k vytváření rozsáhlých ploch s improvizovanými sóly.

Postupné sblížení free jazzu a rocku bylo dále ovlivněno také společnými uměleckými cíli – nezávislostí na evropské hudební tradici, akcentováním vlastní odlišnosti a afrických kořenů či inspirací mimo-evropskými kulturami, respektive snahou odlišení se od společenského establishmentu a např. Johnem Coltranem, zásadní postavou jazzu šedesátých let, jako inspiračním zdrojem.²² „*Jeho nahrávku [sic!] Kulu Sé MaMa [sic!] z října 1965 s polozpěvem – polorecitací v afro-kreolském dialektu, s tajemně kuňkajícím africkým vodním bubínkem, mohutným počtem chřestítek a zvonců a s tóny vyluzovanými na mořskou lasturu, je prostě africký rituál. Její nálada odpovídá třeba atmosféře vystoupení některých sanfranciských rockových skupin nebo slavného pop festivalu v Monterey v červnu 1967...*“ (Dorůžka, 1980a, s. 17)

²¹ Free jazz – avantgardní jazzový sloh experimentálního charakteru, jehož vznik spadá do období přelomu padesátých a šedesátých let. Vlivy tzv. Nové hudby a exotických hudebních kultur (africká a indická hudba) se projevovaly nejen v pojetí zvukového materiálu (melodiky, harmonie) či postavení umělce ve společnosti (důsledkem sociálních a rasových konfliktů v USA), ale také vznikem předpokladů pro další integrační tendence na počátku šedesátých a sedmdesátých let. Mezi reprezentativní osobnosti free jazzu patří saxofonisté Ornette Coleman či John Coltrane.

²² Publicista Ondřej Konrád o poetice této vůdčí osobnosti free jazzu, respektive John Coltrane Quartetu uvádí: „... zcela se osvobozuje od bohaté harmonie, dostává se naopak k co nejomezenějšímu počtu akordů... prostřednictvím modů nebo často indických rág doslova vyždímá všechny použitelné tóny a především přehodnocuje zásadním způsobem rytmus. Cítíme zde neustálou potřebu beatu, ale jen jakoby mimoděk, jakoby samozřejmou pulsaci bez direktivních akcentů hard bopu... výsledek je pocit podivuhodné volnosti, uvolněnosti... zcela osobitě chápání času o sobě. Album *A Love Supreme*... které je velice niterným duchovním dílem, vyznáním velkého umělce, je snad vrcholem tohoto Coltranova tvůrčího období, k němuž mladší jazzová generace nejen s podivem vzhlíží, ale k němuž se stále vrací jako k čirému pramenu.“ (Konrád, 1979b, s. 117–118)

O vzájemné příbuznosti s rhythm & blues svědčilo také jeho pronikání do jazzu, kde se od padesátých let projevovalo prostřednictvím orchestru pianisty Raye Charlese a zejména trii s elektrickými varhanami, saxofonem a elektrickou kytarou (např. Jimmi Smith Trio). Následné modifikace se soulem (funkem) směřovaly k další jednoduchosti výrazu v podobě zemitého rytmu (např. kvintet Cannonballa Adderleyho s Joem Zawinulem), jehož tvrdošíjně stupňování často až k hypnotickému účinku zaujalo nejprve projev skupiny Sly & the Family Stone či Stevieho Wondera.

Ve Velké Británii docházelo ke spojení rhythm & blues a jazzu již od první poloviny šedesátých let v tvorbě Johna Mayalla (jeho skupiny Bluesbreakers) a Georgie Fama, přičemž rozhodující vliv mělo obsazení skupiny varhaníka Grahama Bonda z roku 1963, v níž se sešli baskytarista Jack Bruce, bubeník Ginger Baker, kytarista John McLaughlin, později saxofonista Dick Heckstall-Smith a bubeník Jon Hiseman. Bruce a Baker založili v roce 1966 (spolu s kytaristou Ericem Claptonem) skupinu Cream, jejíž virtuosita v podobě rozsáhlých improvizovaných sól dokumentovala výrazné jazzové aspirace.²³ Heckstall-Smith a Hiseman založili v roce 1968 skupinu Colloseum, která se rovněž stala ukázkou britské kombinace blues, jazzu a rocku. Mezi další představitele patří Brian Auger a zejména skupina Soft Machine s četným využitím elektroniky, vystupňovanou dynamikou a velkými plochami jako předznamenání následující dekády.²⁴

²³ Jako příklad lze uvést koncertní záznam na dvojalbum *Whell of Fire* (1968) či album *Goodbye* (1969). „Hlavní vklady a výjimečnost Cream spočívaly především v neobvyklém chápání funkcí jednotlivých nástrojů. Vedle Hendrixovy Experience byli Cream jedinou kapelou, která si troufala koncertovat a natáčet jen ve třech lidech, bez druhé kytary a tehdy oblíbených elektrofonických varhan. Bylo to možné díky obrovské hráčské technice celého tria a díky odvážnému myšlení – do té chvíle se žádný rockový basista nepokoušel hrát jako Bruce – jeho basová linka má daleko ke strojovému čtyřdobému taktu rock and rollu, ale je kontrapunktická, plná riffů, častého zdůrazňování těžké doby, vytváří protimelodie ke Claptonově kytaře, zatímco Baker s pomocí své impozantní techniky a s velkým smyslem pro plochu připravuje ideální půdu pro bujnou vegetaci Bruceovy fantazie. Také Clapton mění zavedený způsob bluesového dvanáctkování a jeho hra maximálně vyplňuje prostor, tak, jako to... dělá Hendrix.“ (Konrád, 1979g, s. 370)

²⁴ Toto směřování se u skupiny projevilo až na jejím třetím albu *Third* (1970).

V USA byla situace v polovině šedesátých let odlišná, třebaže docházelo ke spojení rovněž přes bělošskou formu blues v tvorbě skupin The Paul Butterfield Blues Band,²⁵ respektive Electric Flag kytaristy Michaela Bloomfielda a The Blues Project, jehož varhaník Al Kooper a kytarista Steve Katz založili v roce 1968 Blood, Sweat & Tears. „Členové BS & T, podobně jako téhož roku založená skupina Chicago... si zvolili poněkud jiný recept než angličtí hráči blues. Nad rockovou rytmiku přidali sekci žesťových nástrojů, obsazovanou většinou hudebníky s praxí v jazzových big bandech a aranžovanou ve frázích, odpovídajících citění tehdejšího soulu.“²⁶ (Dorůžka, 1980a, s. 18) Nové okouzlení zvukem ani vysoká technická úroveň hudebníků však nepřeklenuly spojení, které sejevilo stále ještě jako neorganické, i když se zde objevily některé pozdější osobnosti jazz rocku²⁷ (např. trumpetista Randy Bracker).

Zvukový charakter sedmdesátých let definoval zejména Jimi Hendrix, jehož pojetí hry na elektrickou kytaru (s užitím zpětné vazby, zkresleného tónu či tzv. wah-wah pedálu) proměnilo přístup k tomuto nástroji. Zvukovou představitivostí dosahoval prostřednictvím svého tria The Jimi Hendrix Experience jednolitého celku, ve kterém se stíral rozdíl mezi doprovodem a sólem. Jeho posluchačsky podmanivá vystoupení nabývala dalších přesahů, jak o tom svědčila sólová improvizace na téma americké hymny Star Spangled Banner z festivalu Woodstock (1969), jejíž osobitá interpretace se stala zároveň symbolem doby.²⁸

²⁵ Skupina byla založena v roce 1964 v Chicagu, jehož tradice tzv. chicagské větve černošského blues byla spjata právě s užitím žesťových nástrojů. Mezi její další následovníky patřil např. James Cotton Blues Band.

²⁶ Publicista Alexander Goldscheider, který blíže specifikuje úlohu žesťových nástrojů ve skupině, uvádí: „Nezacházet s dechy jako doprovodnými nástroji, které by pouze dávaly jinou barvu skupině, ale počítat s nimi ve hře rovnocenně jako s kytarou nebo třeba foukací harmonikou. To je velký rozdíl od funkce dechů v soul music, kde většinou opakují jeden nebo dva motivy, přispívají k mocnosti zvuku a zachovávají přitom jednoduchost, která přispívá k větší působivosti a lehčímu vnímání skladby. ... Pozoruhodná je kombinace těchto nástrojů s varhanami, kytarami nebo foukací harmonikou.“ (Goldscheider, 1969, s. 302)

²⁷ Publicista Jiří Černý upozorňuje také na další kvality skupiny: „Spojení jazzu s rockem, o němž se v souvislosti s BST často hovoří, se mi u nich nezdá být podstatné. Připomínají prostě kapely typu Ellingtona, Basieho nebo Riche, to je vše. Mnohem nezvyklejší je inspirace symfonickou hudbou dvacátého století, vnějškově patrná používáním klasických témat, ale projevující se ještě výrazněji uvnitř vlastních skladeb a ve způsobu aranžování.“ (Černý, 1971, s. 78)

²⁸ Do této souvislosti lze uvést vystoupení kvartetu Garyho Burtona na festivalu v Berlíně v roce 1968. „Vibrafonista Gary Burton s kytaristou Larry Corryelem (další spojující můstek mezi jazzem a beatem), kteří nastoupili v úborech „flower power generation“, začali se svou tradiční melodickou a naprosto brilantně provedenou hudbou. ... Skutečná manifestace filosofie „flower power“ přišla však v závěru: jako přídavek ohlásil Burton „novou národní hymnu“ a pak následovala freejazově beatová zlomyslná parodie na Deutschland, Deutschland über alles. Mladému obecnstvu to však vůbec nevadilo a přijalo tohle dosti odvážné extempore s nadšením.“ (Dorůžka, 1968, s. 15)

Jazzoví hudebníci, motivováni zejména snahou získat širší obecenstvo posluchačů, rovněž směřovali ve druhé polovině šedesátých let k pokusům o spojení jazzu a rocku, jejichž výsledkem byla např. tvorba flétnisty Herbie Manna,²⁹ která se však stále jevila, spojením rockové rytmiky a jazzových sól, jako mechanická. Další možnosti sblížení poskytovaly scény³⁰ Fillmore Auditorium v San Franciscu či Fillmore East v New Yorku, kde vystoupilo v roce 1967 (mimo jiné) i jazzové kvarteto saxofonisty Charlese Lloyda,³¹ jehož přijetí rockovým obecnstvem svědčilo o spřízněnosti nad vytvořenou atmosférou. „V tomto případě nešlo o zvuk nebo o rytmiku... Lloydovo kvarteto... dovedlo do své hudby dostat něco z pocitu rituálu nebo mystéria. Budovalo klenuté plochy, v nichž už nešlo ani tak o jazzová sóla v tradičním smyslu, jako o stupňování podmanivé nálady; kouzlení se zvuky, které i v naprostém pianissimu dovedly udržet napětí třeba nad jedinou, neměnnou základní harmonií.“ (Dorůžka, 1980b, s. 50) Kvarteto vibrafonisty Garyho Burtona dále následovalo tyto tendence a v pojetí (zvukově) výrazné rytmiky předjímalo budoucí nahrávky Milese Davise.³² Svědčila o tom také jeho evropská obdoba v podobě skupiny amerického vibrafonisty The Dave Pike Set.

²⁹ Jako příklad lze uvést jeho album *Memphis Underground* (1969), na kterém se podílel také vibrafonista Roy Ayers či kytaristé Larry Coryell (později v kvartetu Garyho Burtona) a Sonny Sharrock.

³⁰ Publicista Jaromír Tůma upozorňuje také na vizuální složku vystoupení: „Dnes je však aktuální především vlna *pop music* [sic!] jejíž vývoj je do jisté míry paralelní se situací v avantgardním jazzu. Podstatným rysem této vlny je, že již nejde o vyloženě hudební záležitost, ale spíše o hudebně-vizuální jevištní formu – s celou tou hrou světla a „*happeningy*“ hudebními i nehudebními.“ (Tůma, 1967, s. 226)

³¹ Působili zde také pianista Keith Jarrett a bubeník Jack DeJohnette, pozdější spoluhráči Milese Davise.

³² Jako příklad lze uvést jeho alba *Lofty Fake Anagram* (1967) a *Duster* (1967).

Východiskem předchozích pokusů se však stalo umělecké směřování trumpetisty Milese Davise, jehož novátorství se v jazzu projevovalo již od čtyřicátých let nejen prostřednictvím spolupráce s Charliem Parkerem³³ či Gilem Evansem,³⁴ ale také zakladatelským přínosem v podobě tzv. cool jazzu.³⁵ Davisovo pojetí jazz rocku se výrazněji projevilo nejprve na jeho albu *In a Silen Way* (1969), ale zejména na dvojalbu *Bitches Brew* (1970), které se stalo uznávaným modelem a zároveň impulsem pro další směřování saxofonisty Waynea Shortera, pianistů (klávesistů) Joa Zawinula a Chicka Coreya či kytaristy Johna McLaughlina, kteří se na albech podíleli.³⁶

Změny se projevily jak ve zvuku (např. užitím elektronických nástrojů), tak také v pojetí jednotlivých nástrojů, jejichž tradiční dělení na rytmické a melodické se nyní stíralo. Základní rytmus bicích nástrojů byl obohacen dalšími rytmickými figurami či akcenty a po vzoru latinskoamerických a afrických bubeníků se zároveň stával jedním z tzv. křížových, vzájemně se proplétajících rytmů. Původní vedení basové linie směřovalo od rytmicky neměnného půdorysu k individualizaci a komplexnosti zvuku prostřednictvím melodických figur. Sazba akordů elektrického pianina vyplývala z proměny harmonie, jejímž zjednodušením bylo zároveň možné vytvářet při improvizaci nová akordická schémata.

³³ Publicista Ludvík Šereda k Parkerově vlivu na Davise uvádí: „*Parkerův kvintet byl složen z hudebníků velmi schopných, výborných improvizátorů, zcela oddaných bopovým experimentům. ... Miles Davis si osvojil Parkerovy myšlenky a styl nejlépe ze všech jeho současníků, při tom však zněla jeho hra vždy osobitěji, než se dařilo celé plejádě Parkerových napodobitelů.*“ (Šereda, 1966, s. 55)

³⁴ Evans spolupracoval s Davisem zejména jako aranžér na jeho orchestrálních albech *Miles Ahead* (1957), *Porgy and Bess* (1959) a *Sketches of Spain* (1960). „*Gil Evans dovedl dokonale postihnout všechny typické znaky Milesova stylu, takže orchestrální zpracování padlo sólistovi „na tělo“ tak dokonale, jako snad nikdy předtím v dějinách jazzu. A současně se tu postupně formuje i nový přístup k utváření melodické linky, vycházející spíše z modálních stupnicových řad než z durmollové harmoniky a obehávání akordických sledů. Miles Ahead byl název sice sebevědomý, ale oprávněný: Miles Davis spolu s Gil Evansem byli opravdu v čele toho, co se právě v jazzu dělo. To bylo roku 1957 – deset let po Milesových nahrávkách s Charliem Parkerem a ve zcela jiném druhu hudby.*“ (Dorůžka, 1971, s. 278)

³⁵ Cool jazz – jazzový sloh, jehož vznik spadá do období přelomu čtyřicátých a padesátých let, kdy svým intelektuálním, racionálním a konstruktivním charakterem (melodiky, harmonie) reagoval na expresivitu bopu. Mezi reprezentativní osobnosti cool jazzu patří Miles Davis či pianisté Lennie Tristano a John Lewis.

³⁶ Zaznamenaný materiál z 19. až 21. srpna 1969 v Columbia-Princeton Electronic Music Studio (New York) byl dále postprodukčně zpracováván do kolážovité (pro jazz dosud neobvyklé) podoby, které Teo Macero dosáhnul zejména prostřednictvím techniky střihu (např. skladba *Pharaoh's Dance* jich obsahuje devatenáct).

Tyto změny byly dovršeny právě na Bitches Brew, třebaže se v jazzu objevovaly již od poloviny šedesátých let. „*Hudba je koncipována v širokých plochách... je členěna do odstavců, spojovaných jednotným tempem. Podle potřeby je prokládají pasáže bez stálého tempa, v nichž vystupuje do popředí barevné a zvukové kouzelnictví. Je to způsob práce, který velice připomíná evropské impresionisty...*“ (Dorůžka, 1980c, s. 80) Atmosféra s nezvyklou barevností jednotlivých nástrojů (např. basklarinetu) korespondovala se spoluprožíváním rockových posluchačů a zároveň přispívala ke vzájemnému souznění.³⁷

Úspěch dvojalba potvrzoval také jeho (v jazzu dosud neobvyklý) vysoký prodej³⁸ či Davisova vystoupení ve Fillmore East (New York) v červnu 1970,³⁹ jehož společné programy se skupinami The Band (s Bobem Dylanem) či Blood, Sweat & Tears znamenali také změnu vůči izolovanosti jazzu v šedesátých letech. Kritické výroky z řad stoupenců tzv. černé nezávislosti, podle kterých došlo ke změně Davisova stylu zejména z komerčních důvodů⁴⁰ (navíc s bělošskými hudebníky), stejně jako následná pocta černošskému boxerovi Jacku Johnsonovi⁴¹ (jako představiteli tzv. černošské slávy) přispívají k možným kontroverzním diskusím o této jinak progresivní osobnosti jazz rocku, jehož směřování zásadně ovlivnil. „... *model, který Davis v Čubčím lektvaru vytvořil, poprvé přesvědčivě a účinně smíchal prvky rocku a jazzu tak, že je v tomto typu hudby už nebylo možné odlišit. Došlo ke skutečnému spojení, fúzi, a principy téhle „spojené hudby“ začaly řídit značnou část hudebního dění sedmdesátých let.*“ (Dorůžka, 1980c, s. 81)

³⁷ Publicista George Grella uvádí dvojalbu jako abstraktní hudbu se zvuky, beaty a riffy komerční hudby, jejíž účinek měl drtivý dopad na jazz a rock z důvodu vyjádření opovržení nad těmi, kteří tato slova chvástavě užívají za účelem pouhého vydělávání peněz. Přirovnání k Avignonským slečnám Pabla Picassa či Svěcení jara Igora Stravinského vyplývá z otevření nového prostoru estetických a technických možností. (Grella, 2015, s. 4)

³⁸ V průběhu poloviny roku (od jeho vydání v dubnu 1970) bylo prodáno více než 400 000 kusů.

³⁹ Záznam z vystoupení byl vydán na dvojalbu Miles Davis at Fillmore: Live at the Fillmore East (1970).

⁴⁰ Klávesista Martin Kratochvíl uvádí: „*Teo Macero, Milesův producent, mi jednou v New Yorku prozradil, že ani kapelník neměl tušení, co se s vícestopými pásky po nahrávání vůbec stalo, co bylo přidáno, nebo naopak ubráno a kdy. A tak měl arbitr Miles mít hlavní slovo, kdo na cenami ověněném albu vlastně hrál. Ani on se ale nestrefil, snad kvůli faktu, že s Teo Macerem léta neprohodil ani slovo a přijímal od něj jen šeky. A zlí jazykové tvrdí, že když došly peníze, vyndal Teo z pod postele ty kilometry nahrané muziky, trochu je zeditoval, něco nechal dohrát a nové vítězné album bylo zas na světě.*“ (Kratochvíl, 2016, s. 28–29)

⁴¹ Viz album A Tribute to Jack Johnson (1971).

Průběh jazz rocku byl v první polovině sedmdesátých let utvářen skupinami, jejichž členové byli v období realizace Bitches Brew Davisovými spoluhráči. Mimo bubeníka Tonyho Williamse a jeho Lifetime to byla nejprve skupina Mahavishnu Orchestra, kterou v roce 1971 založil John McLaughlin a ve které dále působili houslista Jerry Goodman, bubeník Billy Cobham, basista Rick Laird a klávesista Jan Hammer. Jejich následná alba *The Inner Mounting Flame* (1972) a *Birds of Fire* (1973) znamenala další důležitý milník jazz rocku. „*Zatímco u Milese Davise se hudba odvíjela stále ještě v prostoru, který jí dodával zvuk trubky a sopránsaxofonu, tady byla napěchována do jediného, zahuštěného ohniska, z něhož to jen sršelo energií.*“ (Dorůžka, 1980d, s. 110) Vliv indické hudby zde vyplýval nejen z dobového smyslu pro orientální mystiku, ale zejména z McLaughlinova studia indické filozofie.⁴² Po dalších nahrávkách a rozpadu Mahavishnu Orchestra⁴³ se přiklonil k akustickému zvuku založením skupiny Shakti,⁴⁴ aby se opět vrátil k užití elektroniky a syntezátorů v rámci sólového alba *Electric Dreams* (1979).

Chick Corea po předchozích zkušenostech s latinskoamerickou hudbou, free jazzem (vlastní skupina Circle) či sólových albech (pro mnichovskou společnost ECM) založil v roce 1971 skupinu Return to Forever, jejíž obsazení basistou Stanleyem Clarkem, kytaristou Billem Conorsem, respektive Alem Di Meolou a bubeníkem Lennym Whitem inklinovalo k elektricky pojatému zvuku s prvky latinskoamerické hudby, jak o tom svědčí alba *Hymn of the Seventh Galaxy* (1973) či *Where Have I Known You Before* (1974).⁴⁵ „*Je tu podobná dávka energie a dynamismu jako u Mahavishnu Orchestra, ale celkový zvuk je jaksi čistší a průzračnější. Jednotlivé linky se odvíjejí sice v kontaktu, ale odděleně od sebe...*“ (Dorůžka, 1980d, s. 112) Coreova následující sólová tvorba se však odkláněla od koncepce jazz rocku směrem k vlastnímu pojetí jako jazzového pianisty a po spolupráci s Herbiem Hancockem také k tzv. soudobé klavírní hudbě.⁴⁶

⁴² Studium u bengálského mystika Sri Chimnoye absolvoval také kytarista Carlos Santana, jehož prostřednictvím poznal také McLaughlina a pianistku Alici Coltraneovou (vdovu po Johnu Coltraneovi), se kterými nahrál album *Love Devotion Surrender* (1972), respektive *Illuminations* (1974).

⁴³ Mezi další alba skupiny patří také záznam z veřejného koncertu *Between Nothingness & Eternity* (1973), dále (v nové sestavě) *Apocalypse* (1974), *Visions of the Emerald Beyond* (1975) či *Inner Worlds* (1976).

⁴⁴ Tato skupina působila v letech 1975–1977 a její sestavu (mimo McLaughlina) dále tvořili houslista Lakshminarayana Shankar či bubeníci Vikku Vinayakram a Zakir Husain.

⁴⁵ Mezi další alba skupiny lze uvést *No Mystery* (1975) či *Romantic Warrior* (1975).

⁴⁶ Jako příklad lze uvést jeho album *Friends* (1978), respektive koncertní záznam duetu akustických klavírů na dvojalbu *An Evening with Herbie Hancock and Chick Corea: In Concert* (1978).

Vzniku Mahavishnu Orchestra a Return to Forever jako skupin vedoucích jednotlivců však předcházela skupina Weather Report, kterou, spolu s basistou Miroslavem Vitoušem, již v roce 1970 založili Joe Zawinul a Wayne Shorter, jejichž progresivní přístup se projevil nejen autorskými skladbami na *Bitches Brew*,⁴⁷ ale zejména prostřednictvím alb Weather Report (1971) či *I Sing the Body Electric* (1972). „*Snad s výjimkou prvních desek Mahavishnu Orchestra se žádná skupině nepodařila tak dokonalá směs kompozice s improvizací, kolektivního vytváření zvukově-rytmických koláží a sóla, která z nich občas vystupují do popředí.*“ (Dorůžka, 1980e, s. 142–143) Vlivy černošské a evropské hudby, stejně jako prvky latinskoamerických a karibských rytmů se dále projevy např. na albu *Heavy Weather* (1977). Také personální změna v podobě příchodu basisty Jaca Pastoriusa, jehož novátorské pojetí dále popularizovalo hru na (bezpražcovou) basovou kytaru,⁴⁸ rovněž utvářela podobu této zásadní (a úspěšné) jazzrockové skupiny sedmdesátých let.

Součástí Davisova okruhu byl (v letech 1963–1968) také pianista Herbie Hancock, jehož postupné směřování k elektronickým zvukům (syntezátoru) s prvky soulu (funku) se projevilo nejen na albu *Crossings* (1972), ale zejména *Head Hunters*, které v roce 1973 získalo dokonce Zlatou desku za prodej více než 1 milionu kusů. „*Staví na rytmických basových figurkách, opakovaných s hypnotizující pravidelností; vrší je nad sebe v mnohonásobných vrstvách elektronického zvuku a nad ně hromadí stejně vytrvale opakované riffy, mezi nimiž probleskují Maupinova a Hancockova jazzová sóla.*“ (Dorůžka, 1980e, s. 141) Billy Cobham jako další z Davisova okruhu (v letech 1970–1971) rovněž směřoval (po předchozím působení ve skupinách Mahavishnu Orchestra a Dreams) k elektronickým zvukům (s hardbopovými tématy) prostřednictvím alba *Spectrum* (1973), na němž spolupracovali také kytarista Tommy Bolin, Jan Hammer, saxofonista Joe Farrell či trumpetista Jimmy Owens. Příklon k větším plochám (suitám), stejně jako personální změny v podobě příchodu kytaristy Johna Abercrombieho či klávesisty Milcha Levieva se následně projevy na albech *Crosswinds* a *Total Eclipse* (1974).

⁴⁷ Zawinul je autorem skladby *Pharaoh's Dance*, Shorter skladeb *Sanctuary* a *Feio*.

⁴⁸ Publicista Bill Milkowski uvádí: „*V nejlepších letech dokázal díky rychlosti a obratnosti zahrát sóla, která se vyrovnala výbušné genialitě Dizzyho Gillespieho a Charlieho Parkera. Jeho novátorský přístup k nástroji – hrál současně melodie, akordy, flažolety a perkusivní efekty – neměl obdobu. Teatrální vystupování na pódiu bylo zase živou rockovou show – dělal přemety, vyhazoval basu do vzduchu a potom ji brutálně šlehal popruhem.*“ (Milkowski, 2003, s. 7–8)

Vývoj jazz rocku byl utvářen i dalšími osobnostmi, které však do okruhu spoluhráčů Milese Davise nepatřili, třebaže dále zpracovávali jeho výchozí podněty z Bitches Brew. Kytarista Frank Zappa směřoval k metodě koláží a elektronického zpracování zvuků již od svého prvního alba *Freak Out!* (1966), v jehož velkých plochách kombinoval hluky (výkřiky či funění) s elektronickými zvuky a zároveň také odkazoval i k Nové hudbě.⁴⁹ Nejen provokativní a vtipné texty, ale zejména jazzová sóla pianisty Dona Prestona či saxofonisty Bunka Gardnera⁵⁰ na dvojalbu *Uncle Meat* (1969) svědčily o Zappově dalším uměleckém vývoji. „*Mezi sóla jsou vkládány kolážové vsuvky s elektronickými zvuky, které úspěšně zpochybňují základní metrum i ladění. Postupem času se všechno komplikuje ještě víc. V komponovaných a brilantně zahráných tématech a mezihrách se stále častěji přeskakuje z jednoho metra do druhého; ... Záznam jednotlivého melodického hlasu se zdvojí a obě verze mohou být nepatrně posunuty v ladění i v čase, takže se jedna za druhou neznatelně zpožďuje...*“ (Dorůžka, 1980f, s. 173) Tuto vlastní (osvědčenou) metodu pak aplikoval a dále rozvíjel na albech *Hot Rats*⁵¹ (1969), *Burnt Weeny Sandwich*⁵² (1970), *Waka/Jawaka* (1972) či *The Grand Wazoo* (1973) s big bandem, na nichž spolupracovali např. houslisté Don Harris, Jean-Luc Ponty⁵³ či později klávesista George Duke.

⁴⁹ Nová hudba – termín označující nové proudy umělecké hudby, jejíž rozchod s melodicko-harmonickým pojetím hudby a tvorbou přímo závislou na tradici se projevoval od padesátých let prostřednictvím dodekafonické, seriální, elektroakustické (konkrétní a elektronické), aleatorní a témbrové hudby.

⁵⁰ Jako příklad lze uvést skladbu (suitu) *King Kong*, jejíž devět částí tvoří řetězec jazzových sol.

⁵¹ Publicista Petr Dorůžka k albu uvádí: „*V zájmu objektivitě však nutno uvést, že v oblasti rockové kytary vyrostli i takoví mistři vybroušeného stylu, kteří jsou schopni své posluchače neméně přesvědčivě rozdrtit pomocí několika málo not, a že Zappovy kytarové výkony – zejména na některých pozdějších albech z koncertů – působí samoučelně. Deska má ještě spoustu dalších zajímavých momentů. ... Nejdelší nahrávkou alba je třináctiminutový studiový jam *The Gumbo Variations*, nahrávka, která nebude pro jazzmana zřejmě nijak objevná, ale představuje vítanou lekci pro všechny, kdo v nadcházejícím desetiletí podlehli jazzrocku.*“ (Dorůžka, 1984, s. 78)

⁵² Toto album, stejně jako *Freak Out!*, dvojalbum *Uncle Meat* a *Burnt Weeny Sandwich*, vyšlo pod názvem skupiny *The Mothers of Invention*, kterou Zappa založil již v roce 1964.

⁵³ Ponty s *Mahavishnu Orchestra* nahrál alba *Apocalypse* (1974) a *Visions of the Emerald Beyond* (1975).

Nástup nové generace hudebníků přinesl od poloviny sedmdesátých let změnu v pojetí jazz rocku, jehož směřování k fusion music znamenalo hledání nových tvůrčích podnětů jak v dalším sblížení jazzu s rockem, tak zejména s celou moderní populární hudbou. Sklony k folkloru z oblasti jižního Středomoří či k artificiální hudbě se projeví v sólové tvorbě Ala Di Meoly,⁵⁴ ale pro Johna Ebercrombieho či Jacka DeJohnetteho to však byla právě společnost ECM Records⁵⁵ s koncepcí komornějšího pojetí jazzu, která se stala pro vydavatelství signifikantní a zároveň poskytovala další prostor k vlastnímu uměleckému vyjádření, v němž nechyběly ani prvky impresionismu (v případě Ebercrombieho) či korejského folkloru (v případě DeJohnetteho).⁵⁶ Jejich směřování bylo podmíněno také postupnou proměnou jazz rocku, kdy se z původního (originálního) tvaru stával sice technicky dokonalou, ale zároveň podbíživou hudbou, jejíž uniformita měla být předpokladem širokého společenského ohlasu.⁵⁷ I přes schematickou studiovou produkci (Creeda Taylora či Boba Jamese) však i zde existovaly výjimky.

Původní okouzlení zvukem žesťových nástrojů, které bylo charakteristické pro tvorbu skupin Blood, Sweat & Tears a Chicago ve druhé polovině šedesátých let, se stalo zároveň výchozím podnětem pro tvorbu skupin Tower of Power (Motowners), War, Ohio Players či Earth, Wind & Fire, jejichž příklon k soulu (funku) reflektoval další proměny jazz rocku, jehož bluesová tradice se však i nadále projevovala např. v sólové tvorbě Dona Harrise s vlivy jak Milese Davise, tak také The Beatles, Jimiho Hendrixe či Franka Zappy. Modifikace původních kořenů, stejně jako vlivy africké, indické či Nové hudby v tvorbě skupiny Oregon či kytaristy Johna Calea a klávesisty Briana Ena znamenaly pokračování progresivních tendencí ve vývoji jazz rocku směrem k fusion music.

⁵⁴ Jako příklad lze uvést jeho album Land of the Midnight Sun (1976) s kytarovou transkripcí skladby Johanna Sebastianiana Bacha Sarabande from Violin Sonata in B Minor (BWV 1014).

⁵⁵ Editions Of Contemporary Music bylo založeno v roce 1969 v Mnichově basistou Manfredem Eichlerem, mimo jazz se zaměřuje také na klasickou hudbu či world music. Osobnostmi jejího katalogu jsou zejména Chick Corea, pianista Keith Jarrett, saxofonista Jan Garbarek, kytarista Terje Rypdal či Garry Burton. Publicista Stanislav Titzl ke koncepci uvádí: „A protože společnost ECM Records na rozdíl od jiných gramofonových firem spoléhá především na podporu ostatních jazzových hudebníků, navázala hned od počátku své existence všestrannou spolupráci s významnými umělci; jednotliví jazzmeni, kteří pro značku nahrávají, mají zajištěn procentuální podíl na výsledcích prodeje svých alb a firma jim navíc zajišťuje zdarma pomoc při přípravě a organizaci koncertních zájezdů.“ (Titzl, 1973, s. 341)

⁵⁶ Mezi další specializované jazzové společnosti patří např. americká ESP-Disk či evropská MPS Records.

⁵⁷ Jako příklad lze uvést album Stanleyho Clarkea: „Stanley Clarke... slavný partner Chica Corey, dokázal ještě v první polovině sedmdesátých let vytvářet docela zajímavou muziku... ale na své desce Modern Man (1978) se dostal až na samé dno nabubřených fanfár a hlubokomyslně se tvářících rýmovanék o kosmických válečnicích.“ (Dorůžka, 1980ch, s. 275)

V Evropě (mimo Velkou Británii) došlo ke sblížení free jazzu a rocku na přelomu šedesátých a sedmdesátých let. Jestliže v USA měli vliv na formování jazz rocku zejména rockové skupiny z šedesátých let, byla to právě tzv. evropská hudební tradice, jejíž odlišnost od spontánnosti žánrů afro-americké hudby (např. soulu) zde sehrála zásadní roli. „*Vždyť právě free jazz... naznačoval, že Evropané se svou hudební tradicí a se svými zkušenostmi trochu jinak provokující i popichující avantgardy mohou v takto pojímaném jazzu něco dokázat i bez černošské slávy... Mimo to představa vznešeného umění, které je už samo o sobě něčím úctyhodným, je v Evropě zakořeněna daleko hlouběji než v Americe.*“ (Dorůžka, 1980g, s. 214) Charakter tzv. evropské kultivovanosti se projevoval nejen v tvorbě holandsko-německé skupiny Association P. C. či švýcarské skupiny OM, ale také u holandského flétnisty Chrise Hinzeho a německého kytaristy Volkera Kriegela. Užitím hluků (šumů či výkřiků), elektroniky a dalšími experimenty sice přesahovali pianisté Wolfgang Dauner a Jasper van't Hof či holandský saxofonista Willem Breuker oblast jazz rocku, osobitým smyslem pro humor, nadsázku a také absurditu se však sblížovali s Novou hudbou⁵⁸ a také Frankem Zappou.

⁵⁸ Jako příklad lze uvést koncertní záznam na albu Scene (1975), který byl nahrán Breukerovou skupinou Kollektief v rámci festivalu Nové hudby v Donaueschingenu (NSR).

1.2 Definice

Jazz rock je stylově-žánrový typ tzv. nonartificiální hudby, který vzniká jako tendence růstu kontaktů mezi jazzem a rockem od konce šedesátých let, přičemž jednotlivé impulsy k této syntéze jsou oboustranné a mezi jejich spojující prvky patří nejen společné afroamerické prameny, ale i tradice blues. Jazz přijímá z rocku jak jeho nový zvukový ideál (užitím elektrofonických a elektronických nástrojů),⁵⁹ tak také prvky rytmiky, kdy volný rytmický proud (charakteristický pro free jazz) ustupuje svojí složitostí a plastičností přehlednému členění základního metra, jehož následným zpracováním a diferencovaností dosahují jazzoví bubeníci odpovídajícího rytmického standardu. Absencí zvukového dělení na sólo a doprovod rovněž dochází k novému poměru k sólové hře s tendencí integrace jednotlivých hlasů do jediného (komplexního) tvaru.⁶⁰ Naopak rock přijímá z jazzu jak podněty k formování tzv. supergroups (superbands) jako skupin špičkových hudebníků (jazzové obdoby tzv. all star bandu), tak také praxi společného jamování (tzv. jam session) a sklony k improvizacím na větších plochách. Projevy harmonické uvolněnosti free jazzu znamenají uplatnění modálních koncepcí či polytonality v důsledku rozkladu funkčního harmonického systému a (tzv. tradičních) akordických schémat.

Interpretace rozličných podob uvedeného termínu může dále vést ke konstatování, že jazz rock označuje pokusy o spojení, jehož iniciátory jsou jazzoví hudebníci, a stejně tak rock jazz, jehož iniciátory jsou naopak rockoví hudebníci, případně pop jazz je výsledkem možné záměny mezi rockem a popem, avšak svými významovými odstíny může směřovat k diferenciaci, která jazz rocku přisuzuje závažnější umělecké záměry, či tendencím jazzových hudebníků užívat populární témata či určité postupy pop music s cílem získat pozornost širokého obecnstva.⁶¹

⁵⁹ Jako příklad lze uvést užití elektrického piana (Fender), syntezátoru (Moog či ARP) a zařízení, která se dodatečně připojují k dechovým (bicím) nástrojům (pedály wah-wah a tzv. fuzz či kruhové modulátory). Třebaže byly užívány i dříve (artificiální hudba či rhythm and blues), právě rock jejich zvuky zpopularizoval. „Jazz šedesátých let z nich těží nové, další možnosti, kterých podle Berendta rockoví hudebníci šedesátých let už v rámci své hudby nemohli využít. „Jazz, rhythm and blues, vážná hudba... i pop music působily tedy společně... Společné zaměření, které se projevuje na tak široké základně... připouští domněnku, že tendence k elektronickým zvukům odpovídá potřebě doby. Nejen nástroje a zvuky, ale i sluchové potřeby moderního člověka jsou „elektronizovány...“ (Dorůžka, 1980, s. 341)

⁶⁰ Výsledkem jsou tedy nepřetržitá (improvizovaná) sóla v podstatě všech nástrojů, z nichž se některý posouvá do popředí. Tento princip uplatňoval ve svých skupinách již na přelomu padesátých a šedesátých let basista Charles Mingus, v šedesátých letech dále např. Weather Report.

⁶¹ Tyto tendence jsou však charakteristické také např. pro swingovou taneční hudbu, kterou lze vnímat právě jako pop jazz (druh pop jazzu) svého času.

Crossover je další možné označení stylově-žánrového typu kombinace jazzu s rockem (v americké jazzové publicistice se objevuje od poloviny sedmdesátých let)⁶² a stejně jako jazz rock dále tvoří parciální termíny vůči fusion music,⁶³ která vyjadřuje nejen konvergentní procesy mezi jazzem a rockem, ale zejména mezi jazzem a celou oblastí moderní populární hudby,⁶⁴ včetně experimentů s jednotlivými národními kulturami, orientálním folklorem i tzv. třetím proudem.⁶⁵

⁶² Jako příklad lze uvést titul článku E. Tiegala *Jazz Fights For Identity As Crossover Booms* v časopisu *Billboard* (1977).

⁶³ Úzké sepětí mezi jazz rockem a fusion music potvrzuje také další možné označení jako jazz rock fusion.

⁶⁴ Tento termín lze také dále stratifikovat na jazz funk, acid jazz, world fusion a acoustic fusion.

⁶⁵ Třetí proud – syntéza jazzu a kompozičních technik umělé hudby (např. prvků Nové hudby), k níž docházelo zejména na přelomu padesátých a šedesátých let a jejíž experimentální charakter byl ovlivněn tvorbou skladatelů Gunthera Schullera, Johna Lewise či Pavla Blatného. Odlišností či rozporností (formálních a výrazových prostředků) se však lišil od spontánnějších procesů s prokazatelnějšími výsledky, které se projevíly např. v šedesátých letech v tzv. classical (baroque) rocku.

2 ČSSR V OBDOBÍ TZV. NORMALIZACE

Druhý oddíl práce se zabývá Československou socialistickou republikou (ČSSR), respektive federativní Českou a Slovenskou socialistickou republikou (ČSR a SSR)⁶⁶ v období tzv. normalizace nejen z hlediska jejího kulturního charakteru, ale také politického a sociologického, přičemž tento termín je zde interpretován jak ve významu tzv. zavádění pořádku (konsolidace) na přelomu šedesátých a sedmdesátých let, tak i jako označení dvacetileté vlády tzv. neostalinismu jako totalitního režimu.⁶⁷

Důsledky invaze ze dne 20. a 21. srpna 1968, kdy došlo k obsazení ČSSR vojsky Varšavské smlouvy v čele se Sovětským svazem (SSSR),⁶⁸ znamenaly porážku reformní části vedení Komunistické strany Československa (KSČ), které od ledna 1968 prosazovalo demokratizační tendence koncepcí tzv. socialismu s lidskou tváří,⁶⁹ jejíž princip spočíval ve spojení tzv. marxistického socialismu a demokracie.⁷⁰ Zájem o tento experiment (podnícen politickou krizí v NSR či USA) vyvolával obavy u sovětského vedení, jehož další reakce se projevila zejména v podobě nuceného odchodu Alexandera Dubčeka,⁷¹ Josefa Smrkovského⁷² a Oldřicha Černíka⁷³ jako hlavních exponentů tzv. pražského jara.⁷⁴ Filozof a publicista Milan Šimečka uvádí: „*Dosavadní vedení KSČ, převážně nebo alespoň zatím dubčekovské, se vrátilo z Moskvy sice fyzicky celé, ale psychicky a morálně zlomené. Po „rozhovorech“ muselo být jejich účastníkům jasné, že nebude odpuštěno nikomu, kdo hájil československý experiment a kdo ve svém přesvědčení vytrval. Každý byl zvážen a kdo byl shledán lehkým, byl předurčen k zatracení.*“ (Šimečka, 1990, s. 26–27)

⁶⁶ Proměna z unitární na federativní republiku se uskutečnila v důsledku politického vyrovnání mezi českým a slovenským národem. Viz Ústavní zákon č.143/1968 Sb. o československé federaci, který oficiálně vstoupil v platnost dne 1. dubna 1969.

⁶⁷ Tento termín byl však od konce srpna 1968 (stažením tanků z náměstí do kasáren) užíván jako označení návratu k normálnímu fungování společnosti. Změna jeho interpretace vycházela z odlišného výkladu situace tzv. prosovětské skupiny ve vedení strany.

⁶⁸ Invaze se zúčastnila také vojska Polské lidové republiky (PLR), Maďarské lidové republiky (MLR), Bulharské lidové republiky (BLR) a Německé demokratické republiky (NDR). Vojska NDR však hranice ČSSR nakonec nepřekročila,

⁶⁹ Koncepce uvedeného politického programu byla oficiálně přijata v dubnu 1968 jako tzv. Akční plán KSČ.

⁷⁰ Prakticky to znamenalo zejména faktické zrušení cenzury, zavádění tržních prvků do hospodářství, přípravu federalizace, rehabilitace obětí politických represí (po únoru 1948), odstranění ideologického dozoru ve vědě a kultuře či uvolnění státních hranic směrem na Západ.

⁷¹ Jako první tajemník Ústředního výboru KSČ působil ve funkci od 5. ledna 1968 do 17. dubna 1969.

⁷² Jako předseda Národního shromáždění ČSSR působil ve funkci od 18. dubna 1968 do 29. ledna 1969.

⁷³ Jako předseda vlády ČSSR působil ve funkci od 8. dubna 1968 do 28. ledna 1970.

⁷⁴ Podpisem tzv. moskevského protokolu dne 26. srpna 1968 v Moskvě vyhověli nejvyšší českoslovenští (ústavní a straničtí) představitelé (mimo předsedu ÚV Národní fronty Čechů a Slováků Františka Kriegla) požadavkům sovětského vedení, které spočívaly v zákazu tzv. protisocialistických organizací, ustavení stranické kontroly tisku, upevnění pozic (složek) v rámci ministerstva vnitra a obrany, ve zrušení platnosti XIV. sjezdu KSČ ze dne 22. srpna 1968 či odchodu tzv. protisovětsky smýšlejících osob z předních funkcí.

Stávka studentů vysokých škol ve dnech 19. až 21. listopadu byla jednou z reakcí na danou situaci, včetně dobrovolného upálení studenta Jana Palacha⁷⁵ dne 16. ledna 1969 jako manifestu odporu vůči vzrůstající apatii občanů. Třebaže jeho smrt nezastavila postupující politické změny, stala se mementem, které nakonec předznamenávalo události v listopadu 1989. Vítězství hokejistů ČSSR nad SSSR ve Stockholmu dne 21. a 28. března (v rámci 36. mistrovství světa v ledním hokeji) vyvolalo další demonstrace proti okupaci (zejména v Praze a Bratislavě), jejíž interpretaci, tedy projevu tzv. kontrarevolučních sil, dále zneužilo sovětské vedení k urychlení obnovy pořádku zejména v podobě Dubčekova odchodu z pozice prvního tajemníka ÚV KSČ. Přesvědčení o křivdě a bezmoci občanů, kdy se na protest po Janu Zajícovi dobrovolně upálili také Evžen Plocek a Michal Lefčík, vedlo ke vzniku tzv. mnichovského syndromu.

Hodnocení roku 1968 se stalo také základem polemiky (v časopisech *Listy a Tvář*) mezi Milanem Kunderou a Václavem Havlem, která však znamenala nejen střet mezi dvěma předními spisovateli, ale zejména tzv. reformními komunisty a mladou generací autorů šedesátých let.⁷⁶ Pozitivní hodnocení roku 1968 (včetně odporu k okupaci), stejně jako naděje v další možné pokračování vývoje jsou zde podrobeny kritice ve jménu vzniklé situaci, jejíž chvála může být nebezpečná pro zastírání dalšího vývoje.⁷⁷

⁷⁵ Reflexe jeho oběti se objevily např. v básních Josefa Kainara (*Bolest ať mi poví*), Jana Skácela (*Hořící keř*) či Miroslava Holuba (*Praha Jana Palacha*) a také písni Bohdana Mikoláška (*Ticho*).

⁷⁶ Kundera byl v této polemice podpořen např. také filozofy Karlem Kosíkem a Lubomírem Novým (*Tvář*), Havel naopak spisovateli Emanuele Mandlerem (*Tvář*) a Jaroslavem Stříteckým (*Host do domu*).

⁷⁷ Podnětem této polemiky o dilematu malého národa, jehož existence je podmíněna permanentní hospodářskou a kulturní aktivitou, se stal článek *Naše dvě otázky* (časopis *Čas*, 1886), v němž spisovatel Hubert Gordon Schauer kladl otázky o schopnosti české společnosti vybudovat si samostatnou kulturu, stejně jako významu národního obrození.

Kundera v eseji *Český úděl*⁷⁸ uvádí: „*Pokus vytvořit konečně (a poprvé ve světových dějinách) socialismus bez všemoci tajné policie, se svobodou psaného i mluveného slova, s veřejným míněním, jež je slyšeno, a s politikou, jež se o ně opírá, s moderní kulturou svobodně se rozvíjející a s lidmi, kteří ztratili strach, to byl pokus, jímž Češi a Slováci poprvé od konce středověku stanuli opět ve středu světových dějin a adresovali světu svou výzvu. ... Význam nové československé politiky byl příliš dalekosáhlý, než aby mohla nenarazit na odpor. Konflikt byl ovšem drastičtější, než jsme tušili, a zkouška, kterou nová politika prošla, byla krutá. Ale já ji odmítám nazývat národní katastrofou, jak to dnes obecně činí naše poněkud slzavá veřejnost. Troufnu si dokonce veřejnému mínění navzdory říci, že význam československého podzimu snad ještě převyšuje význam československého jara.*“ (Havel, 1990, s. 190–191)

Havel v eseji *Český úděl?*⁷⁹ uvádí: „*Závěrem tedy: kdybychom vycházeli z představy, kterou nám nastínil Kundera, že totiž maličké, hloupě umístěné, hodné, inteligentní, trápené a k trápení odsouzené Československo se stalo vlastní pílí nejdůležitějším bodem světa, za což ho jeho zlí sousedé, které si samo vůbec nevybralo, krutě potrestali, takže jedině, co mu dnes zbývá, je jeho duševní (a zřejmě v soukromí pěstovaná) převaha nad nimi – kdybychom tedy vycházeli z této kýčovité představy o svém „údělu“, nejen, že bychom se nahony vzdálili všem tradicím kriticizmu (nejen českého, ale jakéhokoli), ale navíc bychom upadli do nacionálních sebeklamů, které by nás také mohly – jako národní komunitu – ochromit na celá desetiletí. Skutečně dnešní chvíle je nejméně vhodná k tomu, abychom si lhali do kapsy: naší jedinou možností je vyvodit z toho, co se stalo, všechny patřičné konsekvence, zbavit se všech iluzí a jednoznačně se rozhodnout, co vlastně chceme a co pro to musíme dělat...*“ (Havel, 1990, s. 199)

⁷⁸ Viz Listy, 1968, č. 7–8.

⁷⁹ Viz Tvář, 1969, č. 2.

2.1 Politický a sociologický charakter

Volba Gustáva Husáka⁸⁰ jako prvního tajemníka ÚV KSČ dne 17. dubna 1969 znamenala dějinný mezník jako počátek (nekompromisní) normalizace, která definitivně uzavírala nadějně období pražského jara. Bezprostřední reakcí bylo zastavení činnosti kulturních časopisů v srpnu 1969 (Literární listy, respektive Listy, Plamen či Tvář), jejichž obsah se otevřeně a kriticky vyjadřoval k politickým poměrům či aktuálním otázkám.⁸¹ Historička a publicistka Paulina Bren uvádí: „... když byl Gustáv Husák zvolen novým prvním tajemníkem strany, si většina občanů oddechla úlevou. Byl tady člověk reprezentující politickou umírněnost; oddaný komunista, jistě, ale také Dubčekův blízký přítel, který podporoval reformní komunismus, a – co bylo možná nejdůležitější – člověk, který zažil stalinismus. V padesátých letech byl vězněn kvůli vykonstruovanému obvinění ze „slovenského buržoazního nacionalismu“ a poznal komunistickou stranu v celém rozsahu: nejdřív seshora, jako prominentní slovenský funkcionář v nejvyšším patře moci, a pak zezdola, z vězení, jako jedna z politických obětí strany. Věděl, co znamená poslat člověka do vězení, ale věděl také, jaké to je být ve vězení.“ (Bren, 2013, s. 75)

Naděje reformních komunistů v (alespoň částečné) udržení dosažených výsledků demokratizačního procesu se však brzy po Husákově nástupu ukázaly jako mylné, vzhledem k rozsáhlým personálním změnám jak v celém stranickém vedení, tak i ve federální vládě a v národních vládách, které započaly jeho inaugurací. Potvrzením odklonu od tzv. reformního socialismu v rámci zasedání ÚV KSČ ve dnech 29. až 30. května byl zároveň schválen program o restauraci (totalitní) moci, jehož součástí se rovněž stala smlouva o tzv. dočasném pobytu sovětských vojsk (parlamentem schválena v říjnu 1968) jako předpoklad stability režimu. Základní cíl tohoto procesu vyplýval ze společenského podřízení se nastupující stranické linii s požadavkem konformity.

⁸⁰ Jako první, respektive generální tajemník ÚV KSČ působil ve funkci do 17. prosince 1987.

⁸¹ Literární listy (stejně jako deníky Práce, Mladá fronta a Zemědělské noviny) dne 27. června 1968 zveřejnily výzvu Dva tisíce slov, která patří dělníkům, zemědělcům, úředníkům, vědcům, umělcům a všem, jejíž podstata (formulovaná spisovatelem Ludvíkem Vaculíkem) spočívala v kritické analýze vývoje ČSSR po únoru 1948 a ve znepokojení nad (nejednoznačným) průběhem reformního hnutí. Mezi první signatáře, jejichž počet přesáhl 120 000 podpisů, patřili také osobnosti (nejen) kulturního života, např. Jiří Hanzelka, Karel Kosík, Otomar Krejča, Alfréd Radok, Jaroslav Seifert, Jan Werich, Otto Wichterle či Emil Zátopek. Jako útok (radikálního charakteru) na základy tzv. socialistického zřízení byla odmítnuta nejen sovětským vedením, ale i Komunistickou stranou Slovenska, která tzv. obrodný proces spojovala zejména s federalizací.

Pozvolnou proměnou oficiální stranické rétoriky prostřednictvím denního tisku, rozhlasu a televize, jejichž kontrola spadala pod nové vedení komunistické strany, docházelo k reinterpetaci vývoje předchozího období, které bylo nakonec považováno za nežádoucí s důsledkem tzv. internacionální pomoci. Odklon od ekonomické reformy,⁸² zrušení platnosti mimořádného XIV. sjezdu KSČ, stejně jako denunce angažovaných osobností, potvrzovaly nástup nové politické moci.

Nesouhlas většiny obyvatel s proměnou politické situace se projevoval zejména ztrátou jejich entuziasmu a následným strachem, depresí či rezignací a také prostřednictvím masových protestů, které však byly využity v mediálních demagogických kampaních jako manifestace anarchismu či tzv. pravicového oportunistu⁸³ a v důsledku nakonec vedly jak k upevnění pozic nastupujícího režimu, tak i potlačení opozice, což v září 1969 znamenalo reakci ÚV KSČ v podobě zrušení tzv. protisovětských usnesení (z července a srpna 1968) a počátku tzv. politických čistek (vyloučením významných představitelů reformní linie). Uzavření hranic (směrem na Západ) s možností cestovat jen pod dozorem ministerstva vnitra již dále vyplývalo z uvedené situace. *„Většina lidí, jejichž zmizení by obraz Československa v zahraničí ani náladu doma moc nepoškodilo, musela pro návrat do stranické náruče nejen odvolat své dřívější politické přesvědčení, ale provést i něco horšího – často ponižující sebekritiku. Člověk písemně potvrdil loajalitu vůči novému režimu, tento dokument se stal majetkem vlády a byl vždy po ruce pro ponižující zveřejnění v případě možných výčitek svědomí a jiného smýšlení.“* (Bren, 2013, s. 111)

⁸² Odklonem od této reformy, jejímž autorem byl ekonom Ota Šik (s koncepcí tzv. třetí cesty), tak nastal návrat k principům centralizovaného plánovaného hospodářství a rovněž i systému tzv. pětiletok. Předpoklad (počátečního) růstu peněžních příjmů a podpory rodin či důchodců ale spočíval v umělých ekonomických impulsích prostřednictvím dotací.

⁸³ Protirežimní vystoupení v podobě demonstrací (zejména v Praze a Brně) k prvnímu výročí obsazení vojsky potlačily oddíly Sboru národní bezpečnosti, Československé lidové armády a Lidových milic, včetně zabití několika jejich účastníků.

Vzniklá apatie a deziluze společnosti znamenala (odvratem od politické angažovanosti) počátek jejího směřování k (privátním) životním jistotám. Třebaže vzniklou situaci umocňovala rovněž emigrace desítek tisíc občanů, mezi nimiž nechyběli např. spisovatelé, písničkáři či (univerzitní) pedagogové,⁸⁴ přesto zde existovaly projevy nesouhlasu občanů, kteří kritizovali sovětský model socialismu (stejně jako vedoucí úlohu KSČ), upozorňovaly na význam lidských práv a také požadovali ratifikaci dohod o právech v rámci charty OSN, jak o tom svědčil zejména manifest Deset bodů,⁸⁵ v němž se uvádí: „*Už tedy rok žijeme ve vnucených poměrech, za tu dobu se u nás život jen zhoršil. Zásobování je špatné, ceny rostou, výroba je v neladu a na pravé příčiny se ještě nesáhlo. Mnoho schopných, nadšených a řádně zvolených lidí muselo odejít z práce nebo z funkce. Akční program KSČ z dubna 1968 je bod po bodu rušen, společenské organizace jsou násilnými zásahy umrtvovány, veřejnost je vylučována z tvorby státní politiky, závažné otázky se rozhodují ve skupinách jedinců místo v demokratických orgánech státu. Ani jeden český orgán moci nevzešel z projevené vůle lidu. ... Mnoho lidí je už dnes stíháno, a někteří prý dokonce mají být vězněni proto, že chtěli řádně plnit svou funkci, kterou v kulturním státě má svobodný tisk. Nesouhlasíme s takovými poměry a nechceme mlčet...*“ (Vaculík, 1998, s. 129–130)

Komunistické vedení v roce 1970 svůj postup deklarovalo instruktážním textem Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ, který znamenal (ze stranického hlediska) oficiální (a závazný) výklad událostí a jehož interpretace spočívala jak v odsouzení období pražského jara, tak i pokusů o možnou (budoucí) reformu systému. V dokumentu (s platností do závěru roku 1989) se uvádí: „*Ústřední výbor Komunistické strany Československa uzavírá období vývoje naší strany i celé socialistické společnosti. Je to období naplněné obětavým úsilím strany a všech pracujících vybudovat všestranně bohatý a šťastný život občanů naší vlasti. Je to současně období, kdy naše strana a společnost, každý komunista, každý občan, starý či mladý, prošel dějinnou prověrkou pevnosti a síly svého socialistického přesvědčení. V ostrém politickém zápase s revizionistickými, oportunistickými a kontrarevolučními silami jsme se učili rozeznat přítel od nepřítel, abychom oddělili kůkol od zrna a rozdrtili pokus o kontrarevoluční zvrát, z jehož smrtelného objetí jsme jen o vlásek unikli zásluhou internacionální pomoci bratrských socialistických zemí.*“ (ÚV KSČ, rok neuveden, s. 35)

⁸⁴ Jako příklad lze uvést Arnošta Lustiga, Josefa Škvoreckého, Karla Kryla či později také Milana Kunderu.

⁸⁵ Tento manifest (formulovaný Ludvíkem Vaculíkem a Václavem Havlem) byl dne 21. srpna 1969 adresován vládě ČSSR a ÚV KSČ. Mezi jeho signatáře dále patřili Rudolf Battěk, Luboš Kohout, Jan Tesař, Karel Kyncl, Emil Zátopek, Vladimír Nepraš, Luděk Pachman a Josef Wagner. Reakce politické moci spočívala ve vyloučení zainteresovaných členů z KSČ či v uvalení vyšetřovací vazby (bez soudního procesu).

Proces tzv. očištění společnosti po odchodu čelných reformátorů i dále pokračoval přímo v KSČ, jejíž cíl spočíval v odstranění nepřátelských, tedy tzv. revizionistických či pravicových, živlů prostřednictvím prověrek v letech 1970–1971.⁸⁶ Loajalita a poslušnost, včetně vyjádření pozitivního vztahu k novému (státnímu a stranickému) vedení, se staly základními předpoklady členů bez ohledu na jejich politické smýšlení či přesvědčení. Výsledkem této tzv. výměny členských legitimací bylo vyloučení více než 500 000 dosavadních členů KSČ⁸⁷ a jejich existenční postižení, případně (tzv. vyškrtnutím) druhořadé pracovní postavení, navíc s (permanentní) kontrolou tzv. kádrového oddělení či Státní bezpečnosti. Slavista a publicista Jonathan Bolton uvádí: „*Tento přesun intelektuálů do dělnických povolání byl v sedmdesátých a osmdesátých letech jedním z určujících rysů českého intelektuálního života a vytvořil „stínový svět“, alternativní univerzum, jež existovalo za oficiální sférou a mimo ni.*“ (Bolton, 2015, s. 128)

Mladá generace, jejíž aktivita se projevovala zejména od poloviny šedesátých let, byla rovněž vedena v linii ÚV KSČ ustavením Socialistického svazu mládeže (SSM) v listopadu 1970, který sdružoval nejprve studenty středních a později také vysokých škol. Členství (třebaže formální) v této masové organizaci však znamenalo možnost dalšího studia či profesního uplatnění. „*V obnoveném pořádku se pak stalo přijetí na vysokou školu otevřeným politickým obchodem. Příjímací komise se staly tržištěm zásluh, intervencí vlivných funkcionářů a kalkulací na znormalizování rodičů se zlou minulostí. Děti a jejich vzdělání tu bylo otevřeně využito k nátlaku na jejich rodiče prostě jako terče politické pomsty na těch, kteří byli v očích režimu viníky krize a překážkou konsolidace. Byly tu napáchány škody na národním charakteru, v širokých vrstvách bylo zdeformováno i tak slabě vyvinuté pojetí práva a celé mladé generaci, která v těchto letech vstupovala na vysoké školy, bylo vštěpeno přesvědčení, že talent, schopnosti a píle jsou při vstupu do dospělosti daleko za politickou loajalitou rodičů, za konexemi a přející blahosklonností politických funkcionářů.*“ (Šimečka, 1990, s. 133)

⁸⁶ Tyto prověrky se týkaly rovněž nestraníků ve státních, společenských či kulturních organizacích. Výsledkem byl např. nucený odchod 92 odborníků z Univerzity Karlovy či penzionování profesorů jako Václava Černého či (estetika) Mirko Nováka.

⁸⁷ Na Slovensku byl její odlišný průběh (včetně výsledných a v komparaci méně tíživých represí) podmíněn zejména snahami o prosazení federativního uspořádání státu.

Minimalizace občanských práv, stejně jako probíhající soudní procesy, které na počátku sedmdesátých let tlumily společenský odpor z důvodu tzv. podvracení republiky či socialistického zřízení, nakonec vedly ke vzniku úzké privilegované skupiny a opozičního hnutí, mezi jehož členy patřili nejen diskriminovaní intelektuálové, ale i bývalí reformní komunisté. Proti možnosti svévolného výkladu práva se tak postavila malá skupina publicistů, vědců či umělců, jejichž projevy nesouhlasu je zároveň sblížovaly s undergroundem, tedy opozičním hnutím, vůči vládnoucímu establishmentu.

Obyvatelé, kteří stáli mezi uvedenými (krajními) póly, jako nehomogenní vrstva nebyli schopni (veřejného) odporu a třebaže se neztotožňovali s totalitní mocí, přesto jí potvrdili svou loajalitu prostřednictvím opakovaného XIV. sjezdu KSČ (květen 1971), stejně jako ve volbách do národních a federálních zastupitelských orgánů s oficiálním výsledkem více než 99 % (apatických) hlasů jednotné kandidátky Národní fronty.

Totalitní režim, jehož normalizace zasáhla celou společnost, zejména prostřednictvím médií proklamoval status quo jako trvalý, včetně základního (občanského) rámce. Atmosféru tzv. bezčasí umocňovaly pravidelné a stereotypní oficiality, které se však jako události ritualizovaného průběhu staly nezajímavé. Rezignace většiny obyvatel na politický život nakonec znamenala pro státní moc více než snaha získat jejich otevřenou podporu. Výsledkem bylo uzavření tzv. tiché smlouvy (sociálního kontraktu), jejíž princip spočíval v pasivní loajalitě s garancí zvyšujícího se životního standardu.⁸⁸ Únik od této skutečnosti se zaměřením na uspokojování osobních (materiálních) potřeb či zájmů tak umožňovala privátní sféra.

Emigrace občanů do zahraničí⁸⁹ ve svém důsledku znamenala také kariéerní nástup mladých (politicky nezatížených) pracovníků, jejichž počet posiloval stranické řady, stejně jako oporu totalitního režimu. Veřejnou správu, kterou bylo možné charakterizovat liknavostí, pomalostí či nevýkonností, tak ovlivňoval nejen systém vzájemných protislužeb, ale zejména korupce, jejímž praktikám podléhala v podstatě celá společnost.

⁸⁸ Zvyšování tohoto standardu však bylo narušeno zjevnými hospodářskými potížemi, které se v ČSSR začaly objevovat od roku 1977. Jeho následné udržení se tak v následujícím období stalo předmětem proklamací z řad politiků či propagandistů.

⁸⁹ V letech 1968–1969 emigrovalo z ČSSR přibližně 245 000 občanů a v letech 1972–1989 více než 50 000.

Změna hodnotové orientace společnosti v podobě tzv. konzumního kapitalismu byla podmíněna snahou o dosažení spotřební roviny Západu, jejíž obzor určovala zejména televize. Široká masa občanů (tzv. šedá zóna) tedy přizpůsobovala svůj život totalitním podmínkám, třebaže se s nimi nemusela ztotožňovat. Uspokojení nakonec nalézali v rámci přátelských či profesních komunit, stejně jako hledáním možných skrytých významů jak ve veřejném, tak i kulturním dění.⁹⁰ Principy hry nakonec poskytovaly možnost obrany před tzv. reálným socialismem, jehož nedokonalou podobu občané nuceně přijímali.

Perzekuce undergroundového hnutí se projevila v březnu 1976 zejména prostřednictvím zatčení a uvěznění jeho devatenácti příznivců, kteří se navíc sdružovali kolem skupiny The Plastic People of the Universe.⁹¹ Soudní proces, mezi jehož účastníky patřili Ivan Martin Jirous, Pavel Zajíček, Svatopluk Karásek a Vratislav Brabec, vyvolal nejen mediální kampaň ze strany Československé televize a tisku,⁹² ale zároveň také pozornost (impuls) formujícího se disidentského hnutí, včetně reakce v podobě protestního dopisu spisovateli (a laureátovi Nobelovy ceny za literaturu) Heinrichu Böllovi, v němž např. Jaroslav Seifert, Václav Černý, Jan Patočka, Karel Kosík či Václav Havel jako jeho signatáři akcentovali osobní a tvůrčí integritu a z toho vyplývající absurditu této kriminalizace.

Uvedené protesty však byly v tomto období podníceny i tzv. Helsinskými dohodami, které v podobě Mezinárodního paktu o občanských a politických právech, stejně jako Mezinárodního paktu o hospodářských, sociálních a kulturních právech ratifikovali představitelé ČSSR v roce 1968 a dále potvrdili v rámci celoevropské konference v Helsinkách v roce 1975, přičemž oficiálně vstoupily v platnost právě v březnu 1976.⁹³ „*Helsinské požadavky jsou ve své pravé podstatě maximalistické a nejsou zasazeny do kontextu, hovoří o „všeobecném významu lidských práv a základních svobod“.* Mají být uplatňovány ve všech případech bez výjimky. Právě tato všeobecnost jim dávala sílu napříč různými zeměmi i na obou stranách železné opony a činila z nich velké nebezpečí pro komunistické vlády.“ (Bolton, 2015, s. 49)

⁹⁰ Zavedením pětidenního pracovního týdne v letech 1968–1969 se rozšířil také zájem o chalupaření jako obvyklý způsob trávení volného času.

⁹¹ Interpretaci tzv. procesu s The Plastic People of the Universe neodpovídá fakt, že se zatčení týkalo pouze uměleckého vedoucího skupiny Ivana Martina Jirouse a saxofonisty Vratislava Brabce.

⁹² Jako příklad lze uvést manipulativní dokument *Atentát na kulturu* (Československá televize, 1976).

⁹³ Uvedené paktů byly zveřejněny ve Sbírce zákonů ČSSR (č. 120) dne 13. října 1976.

Důsledkem perzekuce undergroundového hnutí (společenství) nebyl jen soudní proces ve dnech 21. až 23. září (s rozsudky v rozmezí od osmi do dvanácti měsíců),⁹⁴ ale také formulace dokumentu, ve kterém vznikající občanská aktivita akcentovala nutnost plnění mezinárodních (právních) závazků. V Prohlášení Charty 77 (1. ledna 1977)⁹⁵ se uvádí: „*Odpovědnost za dodržování občanských práv v zemi padá samozřejmě především na politickou a státní moc. Ale nejen na ni. Každý nese svůj díl odpovědnosti za obecné poměry, a tedy i za dodržování uzákoněných paktů, které k tomu ostatně zavazují nejen vlády, ale i všechny občany. Pocit této spoluodpovědnosti, víra ve smysl občanské angažovanosti a vůle k ní, i společná potřeba hledat její nový a účinnější výraz přivedly nás k myšlence vytvořit CHARTU 77, jejíž vznik dnes veřejně oznamujeme. CHARTA 77 je volné, neformální a otevřené společenství lidí různých přesvědčení, různé víry... které spojuje vůle jednotlivě i společně se zasazovat o respektování občanských a lidských práv v naší zemi i ve světě. Těch práv, která člověku přiznávají oba uzákoněné mezinárodní pakty, Závěrečný pakt helsinské konference, četné další mezinárodní dokumenty proti válkám, násilí a sociálnímu i duchovnímu útisku, a která souhrnně vyjadřuje Všeobecná deklarace lidských práv OSN.*“ (Prečan, 1990, s. 12)

Rozmanitost jeho iniciátorů a signatářů potvrzovala účast jak bývalých komunistů (Zdeňka Mlynáře, Zdeňka Jičínského či bývalého ministra zahraničních věcí Jiřího Hájka), socialistů (Rudolfa Battka či Petra Uhla z Hnutí revoluční mládeže), tak i křesťanů (Václava Malého, Václava Bendy či Jiřího Němce). Jako platforma morálního apelu byla původně koncipována k průběžné občanské činnosti s vydáváním potřebných dokumentů. Mezi mluvčí s právem veřejného jednání patřili Jiří Hájek, Václav Havel a Jan Patočka, tedy respektované, ale v sedmdesátých letech vyloučené osobnosti veřejného života.

⁹⁴ Perzekuce undergroundového hnutí byla součástí tzv. akce Kapela, která měla od roku 1976 preventivně působit proti tzv. negativnímu působení rockové hudby, a to zejména na mládež.

⁹⁵ Tento dokument již v průběhu prosince 1976 nakonec podepsalo 242 signatářů.

Reakcí na Chartu 77, která byla zveřejněna prostřednictvím zahraničních médií, se stala rozsáhlá mediální kampaň⁹⁶ s interpretací v podobě tzv. rozvratné akce, jejíhož původce spatřovala v tzv. kapitalistickém Západu. Třebaže ji veřejnosti popisovala zejména jako tzv. antisocialistický pamflet, přesto oficiální sdělovací prostředky obsah nezveřejnily. Tato mediální kampaň probíhala nejprve v podobě diskreditujících pořadů či článků, jejichž shrnujícím obsahům (např. o tzv. elitářích či antikomunistech) odpovídala knižní antologie *Ve jménu socialismu a šťastného života – proti rozvratníkům a samozvancům* (vydána již v dubnu 1977).⁹⁷

Propagandistická činnost však vyvrcholila dne 28. ledna 1977 prostřednictvím setkání československých umělců v Národním divadle. Mimo projev Jana Kozáka jako tehdejšího předsedy Svazu českých spisovatelů, přečetla herečka Jiřina Švorcová jako předsedkyně Svazu dramatických umělců prohlášení *Za nové tvůrčí činy ve jménu socialismu a míru*, jehož obsah podporoval politiku vládnoucí strany a zároveň odsuzoval Chartu 77.⁹⁸ V provolání se uvádí: „*Nacházíme dobré přátele mezi umělci a pokrokovými lidmi různých kontinentů, s nimiž nás spojují myšlenky skutečného humanismu, schopného zajistit práci, svobodu a životní jistoty... ne vyvolené hrstce, ale miliónům lidí. Proto si – ve shodě se Závěrečným aktem helsinské konference – podáváme ruce přes hranice zemí a kontinentů, vědomi si toho, že skutečné umění... má pomáhat kupředu jednotlivým národům i lidstvu... Proto však také pohrdáme lidmi, kdo v nezkratné pýše, ješitné nadřazenosti, sobeckém zájmu nebo dokonce za mrzký peníz se kdekoli na světě – a také u nás se našla skupinka takových odpadlíků a zrádců – odtrhnou a izolují od vlastního lidu... a s neúprosnou logikou se stávají nástrojem antihumanistických sil imperialismu a v jejich službě hlasatelé rozvratu a nesvárů mezi národy.*“ (Prečan, 1990, s. 37) Manifestací se dne 4. února stalo také setkání populárních umělců v pražském Divadle hudby, jejichž obdobné prohlášení v podobě tzv. Anticharty rovněž vyjadřovalo loajalitu režimu.⁹⁹

⁹⁶ Jako příklad lze uvést článek *Ztroskotanci a samozvanci* (Rudé právo, 12. ledna 1977), ve kterém se uvádí: „*V období, kdy náš lid pod vedením strany s velkou odpovědností a obětavostí naplňuje svou každodenní práci linií a závěry XV. sjezdu, pár uražených ješitných ztroskotanců a samozvanců, ale ve skutečnosti agentů imperialismu typu Mlynáře, Kriegla, Havla, Hájka, Patočky, Vaculíka bez špetky cti a svědomí sprádá plány, které nemají a nemohou mít jiné poslání než přípravu nové kontrarevoluce. Lidé, kteří chtěli propašovat do našeho domova kontrarevoluci, už jednou dostali po zásluze. ... Rok 1968 se opakovat nebude. Dnes plně platí gottwaldovské: Republiku si rozvracet nedáme!*“ (Prečan, 1990, s. 30–31)

⁹⁷ Blíže viz Oddělení propagandy a agitace ÚV KSČ, Ústav marxismu-leninismu ÚV KSČ.

Ve jménu socialismu a šťastného života – proti rozvratníkům a samozvancům. Praha: Svoboda, 1977.

⁹⁸ Viz Rudé právo, 29. ledna 1977, článek *Manifestace jednoty umělců s politikou Komunistické strany*.

⁹⁹ Uvedená prohlášení uměleckých svazů však předkládali zaměstnancům k podpisu také někteří ředitelé (zejména kulturních, školských a vědeckých) institucí, třebaže nebyly nadřizenými orgány vyžadovány.

Rozhodnutí generální prokuratury o rozporu Charty 77 s československými zákony se v důsledku projevílo perzekucí signatářů v podobě ztráty zaměstnání či soudního řízení. Smrt Jana Patočky (která nastala dne 13. března po sérii výslechů Státní bezpečnosti) či uvěznění Václava Havla znamenaly další etapu jejího vývoje, a to nejen v podobě volby filozofa Ladislava Hejdánka a zpěvačky Marty Kubišové jako dalších mluvčích, ale také směřování k tzv. paralelní polis, tedy platformě, jejíž podstata spočívala zejména ve vytváření nezávislé kultury, v komunikaci se zahraničím či možnosti podpůrné, případně charitativní činnosti. K této vnitřní opozici, tzv. disentu, s integrační tendencí se do konce listopadu 1989 nakonec připojilo přibližně 2 000 občanů.

Zesílení policejních represí bylo důsledkem vzniku další ilegální iniciativy v podobě Výboru na obranu nespravedlivě stíhaných (VONS), jehož činnost v oblasti lidských práv navazovala na Chartu 77. V prohlášení (ze dne 27. dubna 1978) se uvádí: „*Cílem tohoto Výboru je sledovat případy osob, které jsou trestně stíhány či vězněny za projevy svého přesvědčení nebo které se staly oběťmi policejní a justiční svévole. Budeme s těmito případy seznamovat veřejnost i úřady a podle svých možností pomáhat postiženým osobám. Chceme přitom spolupracovat s každým, u nás i v zahraničí, kdo projeví o spolupráci zájem. Žádáme zároveň občany, aby nás (nejraději osobně) na takové případy upozorňovali. Věřím, že působení našeho výboru přispěje k tomu, aby lidé nebyli nespravedlivě pronásledováni a vězněni.*“ (VONS, 2015)

Iniciátoři prohlášení jako Otta Bednářová, Václav Benda, Jiří Diensbier, Václav Havel, Petr Uhl a Dana Němcová však byli v rámci soudního řízení dne 22. a 23. října 1978 odsouzeni k trestům odnětí svobody ve výši od dvou do pěti let a případné další projevy nezávislého myšlení (jednání) komunistický režim dále potlačoval prostřednictvím nuceného vystěhování tzv. nepohodlných osobností do zahraničí, jako např. spisovatelů Pavla Kohouta či Jiřího Gruši.

Oznámení o umístění sovětských taktických raket na území ČSSR dne 25. října 1983 vyvolalo nejen oficiální kampaň na podporu rozhodnutí velitelů Varšavské smlouvy,¹⁰⁰ ale rovněž popuzení občanů, především mladé generace, jejíž protest byl dne 8. prosince 1984 (v rámci každoročního shromáždění u symbolického hrobu Johna Lennona v Praze) prostřednictvím Veřejné bezpečnosti násilně potlačen. Improvizovaným podpisovým akcím či protestním pochody mládeže to však již nezabránilo.

¹⁰⁰ Odsun těchto raket (středního a kratšího doletu) z ČSSR byl však zahájen až 24. února 1988.

Neudržitelnost direktivní politiky KSČ se však projevila až v polovině osmdesátých let, tedy v souvislosti s nástupem Michaila Gorbačova, který byl v roce 1985 zvolen jako generální tajemník ÚV Komunistické strany Sovětského svazu (KSSS) s vlastní koncepcí reformního programu, tzv. perestrojky či glasnosti, jehož důsledky se projevíly jak liberalizací kulturního prostoru, tak zejména nadějí v možné změny stávajících poměrů. Otevřená kritika období stalinismu či předchozí vlády (v čele s Leonidem Brežněvem) rovněž znamenala projev nastávající generační výměny ve stranickém a státní vedení.

Probíhající změny, které zasahovaly celý tzv. východní blok, však vedly vedení KSČ k nejistotě a obavám vzhledem k dosavadnímu uplatňování Brežněvovy politiky, třebaže uvedené principy přestavby (byť formálně) přijalo. Absence reformního hnutí ve straně dále přispívala k jejím přetrvávajícím konzervativním postojům, jejichž akceptování již (generačně proměněná) společnost postupně přestávala respektovat s vědomím vlastních občanských zájmů. Posun k liberalizaci režimu sice zásadně neovlivnila ani (očekávaná) Gorbačova návštěva v Praze ve dnech 9. až 13. dubna 1987, ve svém důsledku ale měla vliv na další politický vývoj ČSSR bez stávající účasti SSSR. Probíhající názorová diskuse zejména mezi Lubomírem Štrougalem¹⁰¹ (představitelem tzv. pragmatického křídla v KSČ) a Vasilem Bilákem (představitelem tzv. dogmatické linie) či volba Miloše Jakeše¹⁰² do funkce generálního tajemníka ÚV KSČ tak jen potvrzovaly stávající stagnaci vedení.

Absence opory SSSR, stejně jako přímých represálií znamenala ve svém důsledku nejen rozvinutí studentských aktivit či občanských iniciativ,¹⁰³ ale pro vedení KSČ i ztrátu dřívější rozhodnosti a akceschopnosti, třebaže i nadále probíhala názorová diskuse, tentokrát mezi Ladislavem Adamcem¹⁰⁴ jako předsedou vlády ČSSR a Janem Fojtíkem.¹⁰⁵ Uvedené posuny však již podléhaly tlaku událostí, které byly podmíněny vzrůstem opozičních nálad vůči komunistickému režimu, jak o tom svědčila demonstrace k dvacátému výročí událostí ze dne 21. srpna či manifestace dne 28. října 1988.

¹⁰¹ Jako předseda vlády ČSSR působil ve funkci od 28. ledna 1970 do 11. října 1988.

¹⁰² Jako generální tajemník ÚV KSČ působil ve funkci od 17. prosince 1987 do 24. listopadu 1989.

¹⁰³ Mezi iniciativy, které vznikaly od počátku roku 1987, patřily Demokratická iniciativa, České děti, Nezávislé mírové sdružení a Hnutí za občanskou svobodu.

¹⁰⁴ Jako předseda vlády ČSSR působil ve funkci od 12. října 1988 do 10. prosince 1989.

¹⁰⁵ Jako ideologický tajemník ÚV KSČ působil ve funkci v letech 1969–1989.

Návštěva Françoise Mitteranda jako prezidenta Francouzské republiky (FR) v Praze dne 8. a 9. prosince, během níž se sešel také s předními disidenty,¹⁰⁶ ani první povolená opoziční manifestace v Praze dne 10. prosince však nezabránily komunistickému režimu v represích, které se odrazily v zásahu bezpečnostních složek v rámci tzv. Palachova týdne, kdy během 15. až 19. ledna 1989 došlo k zatčení a uvěznění i Václava Havla,¹⁰⁷ po jehož propuštění byla opozicí dne 29. června 1989 zveřejněna petice Několik vět, mezi jejímiž požadavky nechybělo ani odstoupení politické reprezentace jako důsledku vzniklé neutěšené situace. V dokumentu¹⁰⁸ se uvádí: „*Pohyb ve společnosti se tak začíná stále povážlivěji srážet s nehybností moci, roste společenské napětí a začíná hrozit nebezpečí otevřené krize. ... Proto vyzýváme vedení naší země, aby pochopilo, že nadešel čas ke skutečným a důkladným systémovým změnám a že tyto změny jsou možné a mohou mít úspěch jen tehdy, budou-li jim předcházet vskutku svobodné a demokratické diskuze. Prvním krokem k jakýmkoli smysluplným změnám, novou ústavou počínaje a ekonomickou reformou konče, musí být tedy zásadní změna společenského klimatu v naší zemi, do kterého se musí vrátit duch svobody, důvěry, tolerance a plurality.*“ (Urban, 2010, s. 24)

Události však dále pokračovali demonstracemi k výročí 21. srpna a 28. října, mezi kterými několik tisíc občanů NDR prchalo přes ČSSR (nejprve však MLR) do NSR. Pádem tzv. Berlínské zdi dne 9. listopadu jako symbolu tzv. studené války, jejíž stavbou byla od roku 1961 rozdělena Evropa, směřovalo navíc Německo ke svému sjednocení. Politické změny v PLR a MLR v podobě nástupu (v podstatě) nekomunistických vlád, proces tzv. svatořečení Anežky Přemyslovny (České) dne 12. listopadu či očekávané protesty dne 10. prosince ke Dni lidských práv rovněž předjímaly dějinný zlom v ČSSR.

¹⁰⁶ Uvedeného setkání se dne 9. prosince zúčastnili Rudolf Battěk, Jiří Dienstbier, Miloš Hájek, Ladislav Lis, Václav Havel, Václav Malý, Karel Srp a Petr Uhl. Předmětem diskuse se stala zejména lidská práva a také politická situace v ČSSR.

¹⁰⁷ Protestní listy vůči Havlovi uvěznění byly Adamcovi zaslány nejen kardinálem Františkem Tomáškem, ale také Iniciativou kulturních pracovníků.

¹⁰⁸ Tento dokument (formulován zejména Václavem Havlem) nakonec podepsalo přibližně 40 000 občanů.

Studentská manifestace dne 17. listopadu byla původně uspořádána k padesátiletému výročí uzavření českých vysokých škol (nacistickými okupanty), o čemž svědčil také pochod studentů (a několika tisíc občanů) z Albertova na Vyšehrad, kde se nachází hrob Karla Hynka Máchy. Jeho následné směřování přes Václavské náměstí na Národní třídu ale potlačily jednotky Veřejné bezpečnosti, jejichž brutální zásah ve svém důsledku vyvolal odpor občanů vůči totalitnímu režimu. Události však pokračovaly jak odstoupením vedení KSČ dne 24. listopadu, tak manifestací na Letenské pláni dne 25. a 26. listopadu s účastí přibližně 800 000 občanů a generální stávkou dne 27. listopadu, kdy již probíhalo vyjednávání Občanského fóra (založeno dne 19. listopadu) jako vznikající platformy opozičního směru (v čele s Václavem Havlem) a Adamcovy vlády, která dne 4. prosince prosadila zrušení ústavních článků o vedoucí úloze KSČ a marxismu-leninismu.¹⁰⁹

Adamcovou rezignací dne 7. prosince dále pokračovalo vyjednávání Občanského fóra již s Mariánem Čalfou¹¹⁰ jako předsedou vlády ČSSR, jehož výsledkem bylo jmenování nové vlády dne 10. prosince, kdy zároveň Husák podal vlastní demisi,¹¹¹ včetně volby Václava Havla¹¹² jako prezidenta ČSSR dne 29. prosince, která zároveň ukončila nejen probíhající studentské manifestace v období tzv. sametové revoluce, ale zejména více než čtyřicetileté období vlády totalitního režimu.

¹⁰⁹ Tyto ústavní články č. 4, 6 a 16 byly součástí Hlavy první (s podtitulem Společenské zřízení).

¹¹⁰ Jako předseda vlády ČSSR, respektive České a Slovenské federativní republiky (ČSFR) působil ve funkci od 10. prosince 1989 do 2. července 1992.

¹¹¹ Jako prezident ČSSR působil ve funkci od 29. května 1975.

¹¹² Jako prezident ČSSR, respektive ČSFR působil ve funkci od 29. prosince 1989 do 20. července 1992.

2.2 Kulturní charakter

Tato kapitola se zabývá kulturním charakterem ČSSR, jehož problematika z hlediska jazz rocku spočívá zejména v emigraci jazzových hudebníků, zákazech a sankcích, kvalifikacích, respektive rekvalifikacích a také institucích v podobě svazů, sekcí a agentur (tzv. převodových pák systému kontroly). Oficiální proklamace politické a ideové funkce umění, včetně tzv. socialistického realismu¹¹³ jako jeho základní tvůrčí metody, tak dále utvářely kontext v období, kdy estetická rovina podléhala formativnímu působení. Publicista Přemysl Houda uvádí: „*Oblast kultury byla pro normalizační vedení KSČ oblastí z nejvíce rozkolísaných, nebezpečných a prolezlých „negativními jevy“ konce šedesátých let. ... V rétorické rovině – která byla diametrálně odlišná od odideologizované skutečnosti – se vlastně od umění očekával návrat k té funkci, kterou mělo v padesátých letech, byť ryzí politično bylo oslabeno...*“ (Houda, 2014, s. 60–61)

Základní kulturní požadavky (zejména v oblasti filmu, literatury a hudby) byly definovány z důvodů tzv. komercializace (podbízení či kýče), malé angažovanosti, individualismu či pokleslosti jako hlavních znaků dle oficiálního hodnocení všech uměleckých oblastí z období šedesátých let. V úvodníku časopisu *Melodie* se proto uvádí: „*Základním požadavkem nové tvorby je její angažovanost pro cíle socialistické společnosti. Angažovanost je však třeba chápat v širokém kontextu kulturních potřeb člověka budujícího nejpokrokovější společenské zřízení a neomezovat tvorbu zábavné hudby jen na výrazně politická témata. V tvůrčích postupech půjde pak o to, aby zábavná hudba vycházela z rozmanitých žánrových a stylových podkladů a nebyla omezena jen na jeden stylový typ. I otázku ideologické diverze je ovšem třeba chápat v této souvislosti... Bylo by asi nevhodné označit jako ideologickou diverzi dechovou hudbu, která k nám také kdysi přišla ze Západu... stejně jako jazzovou hudbu a různé stylové varianty černošských blues... Tím by byla otázka ideologické diverze zjednodušena a neřešila by se její skutečná podstata, která se týká především obsahové stránky zábavné hudby.*“ (Anon, 1974, s. 193)

¹¹³ Tento termín byl oficiálně užíván v SSSR od roku 1932 jako tzv. závazná tvůrčí metoda (umělecký směr). Třebaže v českém umění zůstal spjat s angažovanou tvorbou z počátečního období budování socialismu, v sedmdesátých a osmdesátých letech v ČSSR však představoval slovní ornament s formálním významem, který se omezoval zejména na programní texty či oficiální příležitosti.

2.2.1 Instituce – svazy, sekce, agentury

Rostoucí nezávislost uměleckých svazů v rámci tzv. kulturní politiky se v období šedesátých let projevila nejen rozšiřováním tzv. svobodného prostoru ve společnosti, ale také vlastní úlohou při prosazování demokratizačních tendencí, jak o tom svědčily zejména IV. sjezd Svazu československých spisovatelů (ve dnech 27. až 29. května 1967),¹¹⁴ jehož program vyústil v kritiku politických poměrů (viz např. projev Milana Kundery),¹¹⁵ či Provolání umělců, vědců, publicistů a kulturních pracovníků (dne 22. května 1969), v němž se uvádí: „*Dnes jsou omezována základní kulturní práva, kultuře jsou upírány možnosti, které už dávno považovala za vybojované, a jsou jí vnucovány falešné cíle. Jsme svědky překrucování událostí minulých i přítomných. Znovu a beze studu se vynořují lidé, kteří v uplynulých obdobích neprokázali věrnost, ale ochotu se přizpůsobovat. Není ohrožena jen kultura. Popřením svobody jsou ohrožena všechna lidská práva a všechny občanské svobody... Zásahy proti kultuře se stupňují. Budeme jim čelit, jak jsme nejlépe schopni. Naše svazy – pokud v jejich čele budou řádně zvolení představitelé – se už nikdy nepropůjčí k tomu, aby potlačovaly hodnoty, které mají chránit... Můžeme být umlčeni, můžeme být připraveni o svobodu projevu. Nikdo nám však nemůže vzít svobodu ducha, jasnost vědomí a důstojnost.*“ (Vaněk, 2010, s. 370–371)

¹¹⁴ Blíže viz Svaz československých spisovatelů. *IV. sjezd Svazu československých spisovatelů (protokol)*. Praha: Československý spisovatel, 1968.

¹¹⁵ Tento sjezd byl ÚV KSČ interpretován jako záměrně připravená provokace ze zahraničí a jeho následná reakce spočívala v zahájení disciplinárního řízení s Milanem Kunderou jako tzv. hlavním ideovým viníkem, udělení důtky Pavlu Kohoutovi či ve vyloučení Ivana Klímy či Ludvíka Vaculíka z KSČ.

Následná likvidace uměleckých (tvůrčích) svazů jako tzv. opor protihusákovských sil znamenala nejen ztrátu umělecké platformy s možností vlivu na veřejné mínění, ale v podstatě také devastaci kultury, jejíž důsledky se projeví i v oblasti populární hudby. Zánikem Svazu českých skladatelů (SČS) dne 21. prosince 1970 došlo k ustavení nového Svazu českých skladatelů a koncertních umělců (SČSKU),¹¹⁶ jehož vedoucí tajemník Václav Kučera ke koncepci či směřování uvádí:¹¹⁷ „*Není pochyby o tom, že celá oblast pop music má nejbezprostřednější přímou vazbu na to, čemu říkáme trh s hudebními hodnotami. Masový ohlas a tím také masový vliv produkce ve sféře hudební zábavy vyžaduje tím více, abychom právě tady uplatnili citlivý a náročný výběr těch, kteří budou v novém Svazu člensky organizováni. Chceme, aby to byli ti umělci, kteří jsou vyhraněnými vzory pro veřejnost; máme tu na mysli nejen stránku uměleckou, ale i zásadní pohled na občanské kvality... Chceme pro tuto práci získat... všechny pozitivní síly; nemůžeme přitom nepřihlízet ani k minulým postojům uměleckým a občansko-politickým. Naše kritéria jsou v tomto ohledu jasná: respektují vytvořená umělecká díla, která ve svém společenském vyznění objektivně prospívají věci socialismu...*“ (Zapletal, 1971, s. 199) Jeho činnost byla (prostřednictvím Občanského fóra) ukončena 6. února 1990 v důsledku demokratizace, stejně jako stále menšího vlivu ÚV KSČ.

Členství v rámci SČSKU se však netýkalo tzv. lidových (amatérských) hudebníků, jejichž reakce po konferenci dne 30. června 1968 (včetně přijaté rezoluce) nakonec vyústily k ustavení vlastního Svazu hudebníků (SH) ČSR, který byl dne 4. června 1969 prostřednictvím Ministerstva vnitra ČSR oficiálně zaregistrován. Tato legální platforma umožňovala sdružování a zřizování skupin (souborů), poskytovala svým členům případnou (bezplatnou) právní pomoc, vydávala časopis či pořádala veřejné produkce (kulturní akce). Ustavení Jazzové sekce (JS) dne 30. října 1970 jako jeho autonomní součást představovalo kompromis vzhledem k původnímu záměru, tedy vzniku samostatné České jazzové unie. „*Její vznik musel do jisté míry překvapit, neboť k němu došlo v době, kdy Husákův režim rozpustil desítky kulturních organizací v rámci likvidace všeho, co bylo spojeno s Pražským jarem [sic!]. Možná tu však působilo více faktorů, např. ten, že populární hudba se v této době ještě nedostala pod drobnohled kulturních „normalizátorů“, navíc slovo „jazz“ už také tolik neprovokovalo.*“ (Vaněk, 2010, s. 375)

¹¹⁶ Vzniku SČSKU předcházelo ustavení Zvazu slovenských skladatel'ov (ZSS).

¹¹⁷ Nová organizační struktura SČSKU se projevila zejména rozdělením složek na oblasti skladatelskou (zahrnující tzv. hudbu vážnou a populární), koncertního umění a hudební vědy, kritiky a publicistiky, jejichž činnosti vedly tzv. tvůrčí komise.

Hlavním cílem tohoto zájmového kulturního sdružení bylo šíření informací o jazzu, jakož i jeho podpora v ČSSR. Specifické postavení JS tak vyplývalo z celostátního působení a základny, kterou tvořili zejména hudební publicisté či jazzoví hudebníci.¹¹⁸ Členstvím v Mezinárodní jazzové federaci při Hudební radě UNESCO v roce 1978 sice získala mezinárodní záštitu, avšak pokusy o vznik samostatného Jazzového sdružení ČSR se staly i nadále neúspěšné. Jako nezávislá kulturní organizace postupně přesahovala hranice oficiální kulturní politiky s důsledkem (mocenského) nátlaku a také proměny s charakterem tzv. politické opoziční skupiny.

Růst činnosti SH v období sedmdesátých let dokládá členství tzv. hudebníků z povolání či příznivců jazzové, respektive populární hudby a přibližně pět set amatérských skupin, jimž poskytl statut zřizovatele. Ministerstvo kultury ČSR však sledovalo se znepokojením nejprve jeho způsob hospodářství, aby se nakonec od roku 1979 stal nežádoucím zejména kvůli činnosti JS, jejímž aktivitám ale neumělo čelit. Počátkem likvidačního procesu tak bylo prohlášení, v němž SH ukončil příslušnost JS ke dni 15. listopadu 1980, která dále reagovala odvoláním a následnou právní pří o svůj skutečný status. Diskuse, stejně jako následné kroky JS (zejména vstup do pražské pobočky SH) pokračovaly do roku 1982. Oddělení kultury ÚV KSČ dne 11. listopadu 1983 přijalo potřebná (politická a správní) opatření, jejichž výsledky vedly k rozhodnutí s právní mocí dne 22. října 1984, kdy Ministerstvo kultury nakonec oficiálně rozpustilo SH, včetně všech poboček.¹¹⁹

¹¹⁸ Jako příklad lze uvést Lubomíra Dorůžku či Karla Srpa, respektive Lud'ka Hulana či Karla Velebného.

¹¹⁹ Perzekuce JS byla součástí tzv. akce Jazz, včetně soudních procesů v letech 1985 až 1987, kdy došlo nejen k obvinění Čestmíra Huňáta, Josefa Skalníka, Miloše Drdy, Vlastimila Drdy či Tomáše Křivánka, ale rovněž odsouzení Karla Srpa (šestnáct měsíců) a Vladimíra Kouřila (deset měsíců) jako členů výboru.

Podobu populární hudby však patrně nejvíce ovlivňovaly státní umělecké agentury, které se prostřednictvím tzv. agentážního systému či povinného zprostředkování staly nejen kulturním, ale zároveň také politickým nástrojem komunistického režimu.¹²⁰ Požadavek hospodářské soběstačnosti v rámci kulturních organizací vedl k ustavení Hudební a divadelní agentury, respektive Československé umělecké agentury Pragokonzert dne 29. ledna 1958, jejíž činnosti však ještě předcházelo vytvoření krajské sítě agentur.¹²¹ „Kdo se chtěl žít hraním (nemluví nyní o tzv. lidových hudebnících, kteří vydělávali hraním nízké částky – ti měli své zřizovatele...), musel být evidován a zprostředkován svou krajskou agenturou – výjimka se ponechávala interpretům vážné hudby, dirigentům, pěvcům a tanečnickům, tj. všem, kteří byli činní v tzv. vážném umění.“ (Houda, 2014, s. 47)

Základní úloha této ústřední instituce, stejně i jako umělecké agentury Slovkoncert, která byla ustavena v roce 1969, spočívala (mimo vlastní zprostředkovávání vystoupení) zejména v tzv. politicko-ideové a metodicko-dramaturgické práci s umělci, o jejichž zahraniční účasti zároveň výhradně rozhodovala.¹²² Třebaže kontrolovala také činnost (podřízených) krajských agentur (jinak pod přímou správou krajských národních výborů), možnou konkurenci představovalo jen Pražské kulturní středisko (PKS), a to pouze v rámci zastupování některých populárních umělců.¹²³

¹²⁰ Zprostředkovatelská instituce v podobě Hudební a artistické ústředny (HAÚ) byla ustavena v roce 1948 v reakci na zrušené soukromé agentury (v oboru hudby a artistiky), jejichž činnost měla vykonávat v souladu nových společenských podmínek, stejně jako Estrádní a koncertní jednatelství HAÚ z roku 1951.

¹²¹ Komunistický režim navíc kontroloval hudební sféru prostřednictvím právních norem zejména v podobě zákona č. 81/1957 Sb., o koncertní a jiné hudební činnosti, a vyhlášky Ministerstva školství a kultury ČSR 89/1958, kterou se stanoví povinné zprostředkování pro některé soubory umělecké činnosti, respektive 99/1958, o povolení veřejných koncertních a jiných hudebních produkcí, s platností do závěru roku 1989.

¹²² Klávesista Tomáš Berka k situaci ve Slovkoncertu uvádí: „Tato organizace se klidně mohla v tomto období jmenovat i Slovpajzl, protože z oblasti populární hudby exportovala a agenturně zastupovala výhradně takzvaná pajzlová – neboli barová seskupení, a jestliže televize rockovou hudbu z ideových důvodů absolutně odmítala, na obrazovkách kralovaly barové zpěvačky v doprovodu komorních tanečních orchestrů a šířily do slovenských domácností převzácně, do slovenštiny umně přerýmané hity typu Mendocino. Prsaté a natupírované „koncertní umělkyně“, již známé z televize, se proháněly po chodbách Slovkoncertu jako doma anebo jako na domovní správě a roznášely po kancelářích to, co jim zůstalo po obměkčení celníků při návratu z „koncertních turné“; vykládaly na stůl nejnovější alba Uda Jürgense a skupiny ABBA, aby pracovníci oblíbené agentury věděli, jakým směrem se má správná hudba ubírat.“ (Berka, 2010, s. 308)

¹²³ Klávesista Daniel Fikejz k situaci v PKS uvádí: „Když jsme se zprofesionalizovali, byl jsem na agentuře na první schůzi, kde se mluvilo o tom, jak se bude podporovat umělecká kvalita, že agentuře nejde jen o kšeft. Jelikož jsme v té době vyhrávali tehdejší žebříčky kritiků, získali cenu Tip Melodie, vzal jsem výstřižky a šel za tehdejším dramaturgem v naději, že my jsme ta kapela, kterou by mohli podporovat. Splňovali jsme předpoklady... Nejdříve se podivil, kdo vlastně jsme, a když se podíval do svých materiálů, neboť kritiky se k němu nedostaly, řekl, že je to sice pěkně, ale agenturu začneme zajímat, pokud si seženeme 15 kšeftů měsíčně. Pak by se dalo hovořit o propagačních materiálech... a podpoře.“ (Syrovátka, 1989, s. 87)

Proměna situace v období sedmdesátých letech vyplývala z kritiky tzv. komercializace (úsilí o maximální ekonomické zisky) a činnosti krajských agentur, včetně jejich orientace na tzv. vyspělé kapitalistické země. Reakce komunistického režimu prostřednictvím opatření z let 1970–1972¹²⁴ se projevila nejen v počtu amatérských skupin, jejichž vznik byl zejména v letech 1968–1969 podmíněn absencí integrity státu v hudbě, ale také v agentázním systému Pragokonzertu, tedy hlavního pořadatele veřejných produkcí v ČSR s výhradním právem zastupování některých populárních umělců, kteří měli zároveň zabezpečovat přísun devizových prostředků (např. Karel Gott či Helena Vondráčková).¹²⁵ „... šlo o prověřené a ideologicky pevné umělce, kteří i přes možná zaváhání pochopili, co po nich režim žádá a co je mu třeba nabídnout, aby si zabezpečili nejen klid, ale i více než slušnou životní úroveň. To vše podle hesla „vy pomůžete nám, my pomůžeme vám“.“¹²⁶ (Vaněk, 2010, s. 385)

Činnost Pragokonzertu (a krajských agentur) dále pokračovala regulací vztahů se zahraničím (např. s NSR),¹²⁷ o čemž svědčil i poměr populární hudby v rozhlasu a televizi (60 % tzv. socialistické státy, 30 % tzv. kapitalistické státy a 10 % tzv. rozvojové státy).¹²⁸ Čistky však zasáhly i samotné hudebníky, vzhledem k faktu, že ještě na počátku sedmdesátých let působilo v ČSR přibližně 5 000 až 6 000 umělců, kteří byli oficiálně zařazeni do tzv. I. až III. kvalifikačního stupně.

¹²⁴ Jako příklad lze uvést např. usnesení vlády ČSR č. 100 z roku 1972, jehož kritický obsah vedl ke vzniku dalších usnesení (zejména č. 212), a tedy k realizaci procesu tzv. očištění hudby.

¹²⁵ K situaci v Pragokonzertu lze uvést: „Luboš Andršt se náhodou ocitl v kanceláři jedné zahraniční referentky, kterou právě volal pořadatel z Turecka, zajímající se o soubor Energit. Slyšel [sic!] jak odpovídá, že Energit je v žádaném termínu v zahraničí, ale že může zájemci místo toho nabídnout Karla Gotta nebo Pavla Lišku. Ozval se ihned, že Energit nemá žádné angažmá a má rozhodně zájem do Turecka vyjet. V kanceláři byl větší počet lidí, takže už bylo těžké zahrát celou záležitost do autu, a Energit – a později i duo Andršt – Viklický – do Turecka skutečně vyjely. Ale praxe umísťovat „vlastní“ soubory nebo sólisty bez jakéhokoli ohledu na žánr byla tehdy v Pragokonzertu běžná.“ (Dorůžka, 2002, s. 56)

¹²⁶ Vaněk zde cituje z Kunderova románu *Knihy smíchu a zapomnění*, ve kterém autor uvádí: „*Dějiny hudby jsou smrtelné, ale blbost kytar je věčná. Je to stav po posledním položení otázky, stav po posledním zamyšlení, stav po dějinách. Když český zpěvák pop music Karel Gott odešel v roce 1972 do ciziny, Husák byl zděšen. A hned mu psal do Frankfurtu (bylo to v srpnu 1972) osobní dopis. Cituji z něho doslova a nic si nevymýšlím: »Milý Karle, my se na vás nezlobíme. Vraťte se, prosím vás, zpátky, uděláme pro vás všechno, co si budete přát. My pomůžeme vám, vy pomůžete nám...« Přemýšlejte o tom, prosím, chvíli: Husák nechal bez mrknutí oka odejít do emigrace lékaře, vědce, astronomy, sportovce, režiséry, kameramany, dělníky, inženýry, architektky, historiky, novináře, spisovatele, malíře, ale nemohl snést pomyslení, že by zemi opustil Karel Gott. Protože Karel Gott reprezentoval hudbu bez paměti, tu hudbu, v níž jsou navždy pohřbeny kosti z Beethovena i z Ellingtona, prach z Palestriny i z Schönberga. Prezident zapomnění i idiot hudby patří k sobě. Pracovali na stejném díle. »My pomůžeme vám, vy pomůžete nám.« Nemohli jeden bez druhého být.*“ (Kundera, 1981, s. 190–191)

¹²⁷ Základní příčina regulace spočívala ve snaze o zamezení vystupování (českých) skupin v daném státě.

¹²⁸ Vztahy však byly naopak navazovány např. s Japonskem či se státy z oblasti Skandinávie.

2.2.2 Kvalifikace a rekvalifikace

Povinné zprostředkování uměleckých a krajských agentur bylo podmíněno zařazením umělce do tzv. evidence agentury, která zároveň odpovídala kraji jeho trvalého bydliště, případně zaměstnavatele či Pragokonzertu. Základní předpoklad však spočíval v získání tzv. kvalifikace v rámci oboru působení (navíc dle tzv. klasifikace sólové a souborové). Třebaže se průběh zkoušek od konce padesátých let měnil,¹²⁹ probíhaly před komisí (příslušné agentury), jejíž složení (v počtu maximálně sedmi zkoušejících)¹³⁰ však podléhalo schválení (vyšších) řídicích orgánů (např. krajských národních výborů).

Nutnost rekvalifikací tak byla podmíněna (opětovnému) podřízení se státnímu zřízení, jehož centrální orgány zároveň vyžadovaly reorganizaci všech kulturních středisek, včetně stabilizace monopolních sítí v podobě Pragokonzertu a krajských agentur, do jejichž evidence patřili nově také hudebníci z povolání¹³¹ – mimo tzv. špičkových umělců.¹³² Oficiální dokument, který zaváděl systém kvalifikačních a rekvalifikačních zkoušek, představovalo usnesení vlády ČSR č. 212 z roku 1972¹³³ a jeho realizace od roku 1974. Vedoucí oddělení Ministerstva kultury ČSR Jaroslav Hrabá k požadavku zkoušek uvádí: *„Krise naší populární hudby, kterou charakterizují neuspokojivé výkony řady interpretů, mnoho špatných textů, nízká programová úroveň zábavných pořadů, nekvalitní práce dramaturgů a producentů atd. vyvrcholila v druhé polovině šedesátých let. Některé negativní jevy tohoto období přetrvávají dodnes. Proto musíme této oblasti věnovat soustavnou pozornost. Vždyť právě populární hudba výrazně ovlivňuje a formuje vkus mladé generace... Projekt rekvalifikace je pečlivě připraven – je to akce, jež má hluboký kulturně politický význam. Předpokládáme, že pomůže nastolit řád i v této oblasti veřejného působení.“* (Zapletal, 1974a, s. 1)

¹²⁹ Průběh těchto zkoušek na konci padesátých let vyplýval z jejich praktických a teoretických částí, které se týkaly zejména prokazování znalostí nejen v rámci reprodukování stylu či jeho ideového rozboru, ale také hudební nauky, harmonie, kontrapunktu či dějin hudby. Na konci šedesátých let však již probíhaly formálně, případně vůbec.

¹³⁰ Tyto komise tvořili zejména administrativní pracovníci (příslušné agentury) s minimálním podílem umělců s odborným vzděláním a orientací v příslušné hudební oblasti.

¹³¹ Hudebníci z povolání byli totiž zproštěni povinnosti spolupráce s krajskými agenturami na základě novelizace vyhlášky Ministerstva školství a kultury ČSSR č. 89 Ú. l. z roku 1958, respektive 1964.

¹³² Pracovník Krajského kulturního střediska v Ústí nad Labem Jindřich Trpišovský ke klasifikaci uvádí: *„Rozlišujeme interprety špičkové od populárních. V popularitě vedou Fešáci, ke špičkovým jistě patří orchestr Ladislava Bareše... kapela Františka Honzáka a mnohé další.“* (Zapletal, 1980a, s. 35)

¹³³ Navazující dokument představovalo usnesení předsednictva federální vlády ČSSR č. 338 z roku 1974 ke Zprávě o situaci v oblasti agentážní činnosti a v oblasti kulturních styků se zahraničím na komerčním základě.

Výsledky prvních rekvalifikačních zkoušek v roce 1974 znamenaly nejen záměrné snížení počtu interpretů, ale v důsledku také zákaz jejich oficiálního uměleckého působení, včetně existenčních problémů a dopadu na některé žánry populární hudby (zejména rock). Publicista Jaroslav M. Navrátil uvádí: „*Rád bych... ještě připomněl několik faktografických údajů, jak byly souhrnně zpracovány hudebním oddělením ministerstva kultury ČSR... Tyto údaje postihují pohyb... v evidenci estrádních umělců u agentur... z 6475 interpretů, kteří byli... pozváni k rekvalifikačním zkouškám, získalo oprávnění pouze 3450 umělců (tj. přibližně 50 %). Z nich ve svobodném povolání... působí celkem 1232 (36 %), v uměleckých institucích je zaměstnáno 793 umělců (23 %) a v ostatních organizacích 1425 (44 %). Z celkového počtu evidovaných umělců je po ukončeném rekvalifikačním řízení 93 % bez politické příslušnosti. V kategorii zpěváků-solistů bylo evidováno 552 umělců, tanečníků-solistů 122, instrumentálních sólistů 318, členů vokálně instrumentálních souborů 143, členů instrumentálních skupin 1262, členů vokálních souborů 72, disc jockeyů 42.*“ (Navrátil, 1977, s. 99)

Náplň rekvalifikačních zkoušek vyplývala ze třístupňového systému, přičemž znalosti hudební teorie (např. stupnic, akordů či tempových a dynamických označení), stejně jako vlastní přehrávce několika skladeb dominoval pohovor umělců, který se týkal nejen jejich společenské funkce v rámci oboru, ale právě také politiky, rozhodující úlohy zkoušek.¹³⁴ Předseda rekvalifikační komise PKS Antonín Hadraba tak nepřímou uvádí: „*Mnozí z těch, kdo neuspěli, se vymlouvají, že prý „propadli z politiky“. Není to pravda. Nikomu z uchazečů jsme nenavrhli snížení kvalifikace kvůli nedostatečným výsledkům kulturně politických pohovorů, jimiž prošli všichni, včetně absolventů uměleckých škol. Smysl těchto pohovorů nespatřujeme ve „zkoušení“. Těm, kteří při nich prokázali zcela neuspokojivé znalosti, doporučujeme, aby své zájmy o kulturně politickou problematiku prohloubili, ale nenavrhujeme jim snížení kvalifikačního stupně. Důvodem k takovým návrhům byly výhradně výsledky odborných zkoušek.*“ (Zapletal, 1974b, s. 290)

¹³⁴ Pianista Karel Růžička uvádí: „*Většinou se to všechno potácelo mezi humorem a absurditou... Humorné to přestávalo být, když to člověka ohrožovalo existenčně, ale to u jazzmanů nebývalo často: ty nemohli při technických otázkách na ničem nychytat. Nanejvýš na těch politických.*“ (Dorůžka, 2002, s. 48)

Úspěšné absolvování rekvalifikační zkoušky znamenalo pro hudebníky z povolání zařazení do jedné ze tří kategorií, které schvaloval ředitel (příslušné) krajské agentury.¹³⁵ Její kompetence se však nevztahovala na třetí (nejvyšší) stupeň, jehož získání podléhalo jak Ministerstvu kultury ČSR, tak i souhlasu ředitele Pragokonzertu.¹³⁶ Mimo likvidace tzv. ideologických nepřátel komunistického režimu tyto zkoušky rovněž představovaly nástroj k vydírání umělců, jejichž nejistota vyplývala z obav nad vlastní postradatelností. Vedoucí oddělení kultury Úřadu předsednictva vlády ČSSR Ladislav Miler uvádí: „Kvalifikační a rekvalifikační řízení je třeba chápat nikoliv jako jednorázovou akci, nýbrž jako určitý permanentní proces. Po skončení první etapy řízení... došlo znovu k nežádoucímu vzestupu počtu umělců, působících v oblasti populární hudby. Není tajemstvím, že se dnes tento počet opětovně blíží ke stavu z roku 1972, tedy k číslu pět tisíc kvalifikačně oprávněných interpretačních umělců v ČSR. ... Dnes už bychom tedy neměli připouštět k rekvalifikačnímu řízení ty, kdo neznají noty a nemají hudební vzdělání, ty, kteří k celé věci přistupují z jakýchsi falešných pozic honby za penězi, slávou a osobní popularitou. ... V minulých letech jsme při práci kvalifikačních komisí museli často především oddělovat »zrno od plev« v onom zcela základním slova smyslu. Dnes bude práce v komisích klást daleko vyšší nároky.“ (Zapletal, 1980b, s. 353–354)

¹³⁵ K této situaci lze uvést: „Rozhodnutí kvalifikační komise bylo pouze vodítkem pro ředitele příslušné agentury, který potom zařazení zkoušeného do příslušné třídy podepsal. A tady už mohly hrát svou roli i jiné věci než jen výsledky pohovorů. Kytarista Zdeněk Fišer hrál jeden čas za snížený tarif jen proto, že členka, která v kvalifikační komisi zastupovala politický orgán, objevila, že absolvoval průmyslovku, a mohl by být tedy naší společnosti prospěšnější v oboru, na který se odborně připravil. Když Luboš Andršt po zrušení první verze svého souboru Energit přišel na PKS k novým kvalifikačním zkouškám, zahlédl ho na chodbě ředitel agentury: „Pojď sem, z té vaší kapely nedávno někdo utekl, nějaký Šedivý?“ „To je jeho osobní rozhodnutí, za to přece já nemůžu,“... „Nic mi nepovídej – všem členům půjdou kvalifikace o jednu třídu dolů.“ Odchod některého člena souboru do emigrace vedl automaticky k postihu zbývajících členů, ať už se to projevilo zákazem dalších výjezdů nebo snížením kvalifikační třídy.“ (Dorůžka, 2002, s. 50)

¹³⁶ Zařazení do jednotlivých stupňů tak odpovídalo hodinové sazbě (12–16 Kčs, 16–20 Kčs a 20–40 Kčs), respektive honorářům (80–140 Kčs, 140–240 Kčs a 240–400 Kčs) za tzv. celovečerní hudební produkce dle Vyhlášky Ministerstva kultury ČSR č. 90/1970 Sb. o úpravě odměn za některé druhy umělecké činnosti vykonávané mimo pracovní poměr. Absence předpisů, které by definovaly konkrétní částku za koncert, stejně jako jejich platnost do konce roku 1989 ve svém důsledku vedly ke vzniku korupce či protekce.

Umělci v rámci systému kontroly byli rovněž spjati se zřizovateli a pořadateli, jejichž činnost komunistický režim prostřednictvím zákonů také řídil. Jestliže odpovědnost zřizovatele vyplývala zejména z umělecké či ideové úrovně skupin, pak pořadatelé přímo zodpovídali za jejich koncert. Nezastupitelná úloha (místních) národních výborů tak dále vyplývala z pravomoci k vydávání tzv. rozhodnutí o povolení, které vycházelo z hodnocení předloženého programu koncertu či textů písní. *„Prověrka loajality umělců oděná v háv rekvalifikací splnila zamýšlený účel. KSČ se podařilo oficiální scénu dostat pod kontrolu. Kontrolou ale není myšleno pouze zbavení se šedesátými léty „zkompromitovaných“ hudebníků, kteří se odmítli kát, nýbrž zejména vnesení řádu jako takového do oblasti profesionálního hraní. Chaotické poměry v agenturách, které nevěděly, koho vlastně zprostředkovávají, domlouvání si koncertů přímo hudebníky nebo jejich manažery bez zprostředkování agentury, tržní principy, jimiž se řídili organizátoři koncertů – to vše s polovinou sedmdesátých let nenávratně zmizelo z oficiální scény.“* (Houda, 2014, s. 72)

2.2.3 Zákazy a sankce

Represivní působení prostřednictvím agentážního systému, povinného zprostředkování či kvalifikačních, respektive rekvalifikačních zkoušek však pokračovalo i nadále, a to v podobě zákazů a sankcí, se kterými se zejména v první polovině sedmdesátých let potýkali rovněž jazzoví a jazzrockoví hudebníci, jejichž direktivní zákazy vystupování vyplývaly často z tzv. kolektivní odpovědnosti za provinění jednotlivců,¹³⁷ případně prohrěšků z období šedesátých let.

Podněty k tzv. doporučení nežádoucích skupin však byly realizovány na základě ústního podání, jehož závazný charakter tak umožňoval absenci písemných seznamů. Prakticky to znamenalo nejen teritoriální omezování vystupování (např. ve městech), ale rovněž i úplný zákaz činnosti s důsledky existenčních problémů u jednotlivých hudebníků. Třebaže se oficiální pohled na jazz od padesátých let zásadním způsobem proměnil,¹³⁸ stále mohl představovat důvod k příslušnému rozhodnutí některých (starších) funkcionářů. Působením jeho (zkušených) příznivců přesto mohlo docházet k praktické realizaci, jejíž možnosti vyplývaly z nedostatků v rámci systému kontroly.¹³⁹

Direktivní zákazy se rovněž vztahovaly na zahraniční zájezdy hudebníků, jejichž angažmá (např. v NSR, NDR, SSSR či karibských a jihoamerických oblastech) bylo podmíněno participací agentážního systému, do jehož kompetence spadalo také rozhodnutí o vydávání pasů, včetně tzv. výjezdní doložky (viz pasové oddělení Pragokonzertu). „*Selhání agentážní činnosti, navíc sešněrované předpisy o zahraničních výjezdech, to bylo příznačným faktem období normalizace – a možná i jedním z důvodů, proč naši jazzoví hudebníci nezískali v této době na mezinárodní scéně takové postavení, jaké jim nabízely jejich muzikantské kvality.*“ (Dorůžka, 2002, s. 59)

¹³⁷ Jako příklad lze uvést: „*Ještě v osmdesátých letech postihla omezení například Jiřího Stivína – jen proto, že byl mezi účinkujícími na všeoborovém festivalu v Lipnici. Ten si celkově vysloužil špatnou známku. Když na něm Jan Rejžek uvedl na pódium Václava Havla, „vina“ padla na všechny, kdo tu vystupovali a kteří si při tom třeba s Havlem potřásli rukou. Stivín, pracující na mnoha polích, se o zákazu dověděl paradoxně až z článku redaktora Beniaka v »Mladém světě«, který proti takovému paušálnímu postihu protestoval...*“ (Dorůžka, 2002, s. 38)

¹³⁸ Blíže viz např. Gorodinskij, Viktor Michailovič. *Hudba duševní bídy*. Praha: Orbis, 1952.

¹³⁹ Jako příklad lze uvést: „*Na podzim 1974, když Národní výbor hl. m. Prahy zakázal vystoupení skupiny Blue Effect v Lucerně, prodával Miloš Čuřík přímo před vchodem do sálu Lucerny vstupenky na zítřejší vystoupení téže skupiny v jeho rockovém středisku na Rokosce. Zájemci, zklamání zákazem koncertu v Lucerně, nevěřili, že by se takové vystoupení mohlo uskutečnit. A přece se uskutečnilo: koncerty „místního významu“ totiž povolovali obvodní inspektori pro příslušný pražský obvod, a ti nemuseli být vždy informováni o rozhodnutí magistrátu.*“ (Dorůžka, 2002, s. 41)

Absence systému odborného vzdělávání v ČSSR podněcovala jazzové hudebníky ke studiu v zahraničí, zejména na Berklee School of Music v Bostonu (Massachusetts), tedy specializované instituci v oblasti jazzu (populární hudby), která zároveň umožňovala další kontakt s profesionální scénou. Zahájení studia však bylo podmíněno rozhodnutím Ministerstva kultury ČSR, třebaže hudebníci již získali potřebné stipendium, včetně podpory k pokrytí (vysokých) životních nákladů.¹⁴⁰ Výjimky nakonec existovaly i zde (např. Martin Kratochvíl v roce 1977 či Emil Viklický v roce 1978).

Zřizovatelé, pořadatelé a zejména rockoví hudebníci však byli ještě dále vystavováni policejním represím nejen prostřednictvím Veřejné bezpečnosti, jejíž činnost spočívala především v řešení následků jednotlivých hudebních produkcí, ale také Státní bezpečností jako jejich tzv. prevence.¹⁴¹ „*Ve všech zprávách... se dočteme o nepřátelském působení prostřednictvím hudebních skupin a společenství, které se pohybovaly kolem bigbitu: hippies, částečně tzv. vlasatci, resp. máničky, underground, později punk. Všichni příznivci pak byli Státní bezpečností vedeni pod zařazením „volná mládež“, která by se dala podle tehdejšího pohledu definovat jako mládež tíhnoucí k tzv. západnímu způsobu života, mládež „infikovaná“ západní buržoazní ideologií.*“ (Vaněk, 2010, s. 404) Praktickým opatřením se tak v období sedmdesátých a osmdesátých let měly stát akce, které směřovaly jak proti jednotlivcům,¹⁴² tak i neformálním sdružením či zájmovým organizacím.¹⁴³

¹⁴⁰ Jako příklad lze uvést: „*Roku 1984 se začal chystat na Berklee Aleš Charvát. ... Přes ministerstvo kultury požádal o pas, přes kamarády venku si obstaral a zaplatil letenku na příslušné datum, prodal veškeré aparatury a technické vybavení, aby si mohl koupit jen správnou kytaru. Týden před odjezdem dostal předvolání na ministerstvo kultury od náměstka soudruha Švagery, aby prý vysvětlil, jak se mu tahle akce podařila bez asistence ministerstva. Na dlouhý stůl před Švageru vyložil všechny dokumenty, které krok za krokem objasňovaly, jak postupoval. Soudruh Švagera kýval hlavou: „Takže tohle jste si všechno zařídil vy sám? V pořádku – dojděte si u nás na pasové oddělení.“ Tam odevzdal svůj soukromý pas a pár měsíců ho neviděl. Ministerstvo mu nedalo k výjezdu souhlas a pas zabavilo.*“ (Dorůžka, 2002, s. 162)

¹⁴¹ Tyto represe byly komunistickým režimem dále interpretovány v rámci generačního konfliktu, který měl vytvářet prostřednictvím reakcí institucí (rodin či škol) podněty k následnému tzv. demokratickému zásahu.

¹⁴² Jako příklad lze uvést tzv. akce Dubler a Kytarista s cílem tzv. operativního rozpracování Romana Lipčička (redaktora časopisu Mladý svět), respektive Milana Hlavsy (člena The Plastic People of the Universe).

¹⁴³ Jako příklad lze uvést (mimo akce Kapela a Jazz) také tzv. akce Hippies, Odpad a Lennon.

2.2.4 Emigrace jazzových hudebníků

Odchod jazzových hudebníků z ČSSR do zahraničí byl podmíněn zejména jejich úsilím o další možnosti profesního uplatnění, tedy nikoliv primárně politickými a ekonomickými důvody. Třebaže se většina z nich neprosadila v (očekávaném) mezinárodním měřítku, již v období šedesátých let emigrovali do USA saxofonista a flétnista Jan Konopásek (1965), basista Jan Arnet (1965) či také saxofonista a klarinetista Karel Krautgartner (1968), který však jako zakladatel a vedoucí Tanečního orchestru Československého rozhlasu (TOČR) našel uplatnění v NSR.

Další vlna emigrace do USA nastala až v období osmdesátých let, kdy odešli z ČSSR kytarista Rudy Linka (1980) či trumpetista Laco Déczi (1985). Jejich působení však předcházela úspěšná basista Miroslava Vitouše (Jiřího Mráze) a klávesisty Jana Hammera, jinak finalistů soutěže Friedricha Guldy (Jazz Wien Vienna 1966),¹⁴⁴ kteří také formovali podobu jazz rocku zejména ve skupinách Weather Report a Mahavishnu Orchestra. „*Zatímco Vitouš si uchoval svou evropskou identitu a Hammer zvolil skladatelskou dráhu, ovlivněnou rockem a elektronikou, Mráz nejdokonaleji splynul s atmosférou klasického mainstreamového jazzu.*“ (Dorůžka, 2002, s. 186)

¹⁴⁴ Tuto mezinárodní soutěž mladých sólistů moderního jazzu realizoval pianista Friedrich Gulda (ve Vídni) ve dnech 16. až 27. června 1966. Z celkového počtu 114 přihlášených účastníků nakonec postoupili z ČSSR do finále pianisté Jan Hammer, Rudolf Rokl, Luděk Švábenský, basisté Antonín Gondolán, Jiří Mráz, Miroslav Vitouš a rovněž i trumpetista Jiří Hlava a bubeník Jiří Kysilka. Publicista Jiří Chlíbec uvádí: „*Úroveň finálových soutěžních vystoupení byla vesměs velmi dobrá. Pro nás je potěšujícím faktem, že jak porota, tak odborná kritika si nejvýše cenila úroveň kontrabasistů. Ve finále totiž došlo k nádhernému souboji tří československých basistů. ... Příjemným překvapením byl výkon Antonína Gondolána. I když se nakonec neumístil, zanechal dobrý dojem. ... U vítězných československých basistů byla oceňována především brilantní technika, u Jiřího Mráze dále i výborné swingování smyčcem. Miroslav Vitouš byl nejmladším ze všech vítězů a obdržel stipendium na Jazzové [sic!] hudební škole Berklee v USA. Mezi odborníky se objevil nový pojem – česká škola jazzového kontrabasů. ... Druhá cena Jana Hammera je zatím největším uměleckým úspěchem tohoto našeho nadějněho pianisty. Jeho muzikálnost a moderní citění bylo [sic!] i ve Vídni zvláště vyzdvihováno.*“ (Chlíbec, 1966, s. 151)

Miroslav Vitouš (narozen dne 6. prosince 1947 v Praze) odešel do USA v roce 1966, kdy získal stipendium na Beklee School of Music. Jako absolvent Pražské konzervatoře však nebyl s průběhem studia spokojen, a proto je brzy zanechal.¹⁴⁵ Na základě angažmá ve skupině trombonisty Boba Brookmeyera v roce 1968 získával další zkušenosti rovněž s Milesem Davisem či Herbie Mannem, aby v roce 1970 stál u zrodu Weather Report, jejíž alba Weather Report (1971), I Sing the Body Electric (1972), Live in Tokyo (1972), Sweetnighter (1973) a Mysterious Traveller (1974) znamenala pro Vitouše další posun v profesionální kariéře, která po jeho nuceném odchodu ze skupiny pokračovala spoluprací jak s Chickem Coreou,¹⁴⁶ Larrym Coryellem, Jackem DeJohnettem či Janem Garbarekem, tak také sólovou tvorbou (v produkci společnosti ECM) v oblasti tzv. akustické hudby.¹⁴⁷ Publicista Frank Kuzník uvádí: „*Miroslav se stal nezávislým hlasem v kapele, nebyl to jen další člověk sedící vzadu a čekající na své sólo. Vyvinul nové věci, například krácející basové linky, kde basa hraje svou vlastní melodii. Namísto toho, aby jen udržoval rytmus, byl součástí skutečného dialogu... To byla velice významná a hluboká změna. ... Druh hudby, který on hraje, celý jeho přístup k hudbě, je velice sofistikovaný, velice intelektuální. ... Ne, opravdu si nemyslím, že pro něj je v českém jazzu místo, snad s výjimkou role oblíbeného syna, který se vrací poté, co ve světě dosáhl ohromného úspěchu.*“ (Česká televize, 2017)

¹⁴⁵ Vitouš uvádí: „*Nebyl jsem tak docela nepřipraven: byl jsem reprezentant v plavání, jezdil jsem už tenkrát na Západ, a měl jsem tedy aspoň trošku představu, jak to tam vypadá. Ale přesto to byl někdy otřes. Hned na letišti mě čekal Willis Conover. Byl jsem sice unavený a vynervovaný po cestě, ale co? Tak půjdem někam do jazzkubu, ne? Na Berklee jsem vydržel sotva čtrnáct dní. Čtyři roky jsem předtím studoval na pražské [sic!] konzervatoři, a to se prostě nedalo srovnat. Poslali mě do prvního ročníku, tam se k tabuli postavil profesor a vysvětloval, jak se v basovém klíči píše Cé... Tak jsem se na to vykašlal. S penězi, které jsem měl na stipendium, jsem zůstal doma, udělal jsem si vlastní učební plán a cvičil jsem... osm hodin denně. Po osmi měsících – to bylo tak na podzim 1967 – už jsem hrál ve všech těch malých klubech, které jsem po svém příjezdu s Willisem procházel.*“ (Dorůžka, 2002, s. 181–182)

¹⁴⁶ Jeho album Now He Sings, Now He Sings (1968), na kterém se Vitouš rovněž podílel, bylo v roce 1999 zařazeno do Grammy Hall of Fame Award.

¹⁴⁷ Způsob tvorby Weather Report (rovnocenné party nástrojů, stírání rozdílů mezi kompozicí a improvizací), stejně jako skladby této skupiny se staly základem alba Remembering of Weather Report (2009), respektive Music of Weather Report (2016).

Jan Hammer jun. (narozen dne 17. dubna 1948 v Praze) odešel do USA v roce 1968, kdy rovněž získal stipendium na Beklee School of Music. V tomto období měl již za sebou první rok studia na Akademii múzických umění v Praze, angažmá v NSR se skupinou Junior Trio¹⁴⁸ (s Miroslavem Vitoušem a jeho starším bratrem Alanem jako bubeníkem), která směřovala k hard bopu či soulu, včetně vlivu moravského a slovenského folkloru,¹⁴⁹ a působení v Reduta kvartetu či mezinárodním Hammer & Whigham Quartetu. Doprovázení zpěvačky Sarah Vaughnové však pro něj v roce 1971 nakonec znamenalo členství v Mahavishnu Orchestra, včetně realizace alb The Inner Mounting Flame (1971), Birds of Fire (1973) a Between Nothingness & Eternity (1973).

Tento uznávaný jazzrockový klávesista, který pomáhal objevovat nové možnosti syntezátoru, spolupracoval např. s kytaristy Jeffem Beckem či Ericem Claptonem, aby v rámci sólové tvorby nahrával hudbu k filmům či počítačovým hrám¹⁵⁰ a od roku 1969 rovněž vlastní alba (Maliny Maliny či The First Seven Days). „Podobně jako u Vitouše jde o pozoruhodné nahrávky, naplněné českou lidovou i klasickou melodikou, jaká se ve hře našich domácích sólistů v takové míře projevovala jen zřídka. A zatímco oba si na těchto nahrávkách ověřovali v cizině své vlastní hudební dědictví, doma působila jejich jména jako majáky, vábící zájemce do světa jazzrockové fúze podbarvené orientálními kulturami. Weather Report a Mahavishnu Orchestra jako dvě špičkové skupiny počátku sedmdesátých let by si tak či tak získaly pozornost našich posluchačů. Ale okolnost, že v obou těchto souborech hraje český muzikant, který odešel z Československa v roce 1968, jejich atraktivitu nepochybně zvyšovala.“ (Dorůžka, 2002, s. 185)

¹⁴⁸ Zpěvačka Vlasta Průchová, matka Jana Hammera, k tomuto angažmá uvádí: „Začalo to docela nevinně: Byli jsme s Junior Triem na koncertním vystoupení v západním Berlíně a náš přítel z berlínského rozhlasu nás pozval do klubu Blue Note poslechnout si Art Farmera, který tam právě hrál. Seděli jsme přímo pod pódiem, kluci se drželi za ruce a byli vytržením bez sebe. To víte – Art Farmer, trumpetista, který se už řadu let drží v hlasovacích anketách mezi prvními... „Vy si tu musíte taky zahrát,“ prohlásil náš rozhlasový průvodce a zvedl se požádat o dovolení. ... Kluci nastoupili – Honzík rudé tváře, Alan mokrý jako myš, Mirek spoceně [sic!] vlasy – a hráli jako snad nikdy. Viděla jsem, jak Art Farmer chvíli poslouchal a pak zmizel do své šatny. Asi ho to nudí, pomyslíla jsem si – a pak jsem ho najednou viděla, jak přichází s trubkou a hraje s našimi kluky jeden chorus ve zcela neznámé skladbě. A po přestávce už to jelo: Alan s Mirkem doprovázeli Art Farmera, Honzík hrál s Petem La Roccou [sic!] a Stevem Swallowem; švédský pianista Bengt Hallberg, který zastupoval... kytaristu Jima Halla, si jen držel hlavu v rukou a vzdychal: „To není možné – štípnete mě, to není možné!“ Na stole se objevily dvě lahve šampaňského... A spolu s nimi přišla i nabídka na angažmá.“ (Dorůžka, 1964, s. 154)

¹⁴⁹ Blíže viz alba (antologie):

Československý jazz 1964 (LP 1965, Supraphon DV 10176): Balada (autor Jan Hammer);

Československý jazz 1965 (LP 1966, Supraphon DV 10213): U Dunaja, U Prešpurka a Ej, vyletěl fták.

¹⁵⁰ Jako příklad lze uvést hudbu ke kriminálnímu seriálu Miami Vice (1984), za kterou získal v roce 1985 Grammy Awards v kategoriích Best Pop Instrumental Performance a Best Instrumental Composition.

3 POČÁTKY ČESKOSLOVENSKÉHO JAZZ ROCKU

Třetí oddíl práce se zabývá počátky československého jazz rocku nejen prostřednictvím analýzy alba *Coniunctio* skupin Blue Effect a Jazz Q Praha, jejichž spojením vznikl pravděpodobně první pokus o původní jazzrockové album v ČSSR, ale i z hlediska předpokladů vzniku a původu. Jestliže byl vznik tohoto světového fenoménu zejména v období sedmdesátých let podnícen snahou o porozumění mezi posluchači, respektive novými možnostmi v podobě experimentů či improvizací, v ČSSR jeho specifické postavení vycházelo z politického, sociologického a kulturního charakteru.

3.1 Předpoklady vzniku a původ

Okouzlení elektrickým zvukem, stejně jako žesťovými nástroji utvářelo poetiku skupin Higgs (Apollobeat), Framus Five, Flamingo či Atlantis (s Orchestrem Gustava Broma) již na konci šedesátých let. Třebaže se inspirovaly rhythm & blues, soulem či jazzem v tvorbě Raye Charlese, Jamese Browna, Otise Reddinga či Blood, Sweat & Tears,¹⁵¹ jejich spojení jazzu a rocku přesto nevyvolávalo impuls k dalšímu formování.¹⁵² Rovněž zásadní alba Milese Davise jako *In a Silent Way* (1969) a zejména *Bitches Brew* (1970) nebyla v ČSSR v tomto období distribuována,¹⁵³ a tak zde nepůsobila jako výchozí inspirační zdroj.¹⁵⁴ Publicista Aleš Opekar uvádí: „*Můžeme proto usuzovat, že československý jazz rock vznikl z podobných zdrojů a téměř ve stejný čas jako jinde ve světě, že je rovněž výsledkem experimentálních snad hledání nových forem hudebního výrazu, jehož předpokladem se stalo kreativní východisko v podobě rostoucí hudební náročnosti.*“ (Opekar, 2000, s. 183)

¹⁵¹ Blíže viz alba:

Framus Five: Framus Five (LP 1969, Supraphon 1 13 0578);

Flamingo: Flamingo (LP 1970, Supraphon 1 13 0729);

Hana a Petr Ulrychovi, Atlantis, Orchestr Gustava Broma: *Odyssea* (LP 1990, Supraphon 10 0687-1 311 H).

¹⁵² Publicista Petr Sís v recenzi eponymního alba Framus Five uvádí: „*Zároveň staví do šedého světla lidského šklebu ironii, se kterou jsou právě muzikanti Framus 5 bez šátků, korálů, undergroundu, oficiální „jakonekmerce“, meditací a novinových od přehlížení [sic!] nvyým pohledem našeho vděčného beatového publika. Ale nešť, jejich deska je rukavicí do tváře ignorance a důkazem poslání. Jejich deska... je i prvním zasnoubením jazzu i beatu, dlouho u nás faktologicky [sic!] neprokazatelného...*“ (Sís, 1969, s. 319)

¹⁵³ Prvním Davisovým albem, které bylo v ČSSR oficiálně distribuováno, se stalo Miles Smiles z roku 1967 (LP 1969, Supraphon 1 15 0479), v jehož recenzi se uvádí: „*Album... je konfrontací přístupu kvinteta k jazzové avantgardě, k „free“ jazzu. Dokazuje muzikálnost a tvůrčí schopnosti všech členů v nejlepším světle: experimentují, ale jejich hudba neztrácí swing, smysl a formu.*“ (Šereda, 1969, s. 126)

¹⁵⁴ Davisovo směřování k jazz rocku však refletovala recenze jeho koncertu v Juan-les-Pins-Antibes (FR) v roce 1969, ve které se uvádí: „*Zato ani nejmenší pochybnost o svých zásluhách neponechal Miles Davis. V rudých manšestrových kalhotách a hladké košili vypadal a hrál značně jinak, než v poslední době. Především se změnil zvuk jeho souboru: Chick Corea jej značně elektrizoval vynalézavým elektrickým pianem, které znělo tu jako varhany, tu jako kytara a tu jako pozoruhodná elektrická harfa. Jack de Johnette [sic!] – bývalý bubeník Charlese Lloyda – poskakoval za bicími... v jediné [sic!] souvislém a nepřerušovaném sólu, k němuž ostatní hlasy tvořily kontrapunktický doprovod. Miles sám hrál tak, že si mikrofon zasunoval přímo do roztrubu svého nástroje: tón mu bez jakýchkoliv pomůcek nabyl docela zvláštní, jakoby elektrické kvality. Hrál více než obvykle, s uvolněným ale [sic] dravým frázováním, a naznačil, že jeho stylový vývoj, který už řadu let jen zdokonaloval a vybrušoval své neměnné a ustálené prvky, může ještě přinést ledacos nového.*“ (Dorůžka, 1969, s. 296–297) Mimo vítězství *Bitches Brew* v anketách (např. *Down Beat* 1971) jej přímo reflektuje článek v časopisu *Melodie*, ve kterém se uvádí: „*A historické dvojalbum... přináší změnu zcela radikální. Davisova hudba se objevuje náhle ve zcela novém „balení“, které odpovídá sblížování jazzu s rockovou a popovou „scénou“. Zvuk barví elektrické piano, elektrická kytara, baskytara. Na některých nahrávkách *Bitches Brew* se objevují dokonce tři elektrická piana... Výběr hudebníků zahrnuje oblast těch, kteří mají ve spolupráci s pop music nebo rockem značné zkušenosti... A Miles Davis, i když prohlašuje, že jeho soubor není rockovou kapelou, získává kontakt s mladým obecnstvem teenagerů a může pro ně vyhrávat v jeho mamutích auditoriích...*“ (Dorůžka, 1971, s. 279)

Základním předpokladem vzniku jazz rocku v ČSSR tak byla umělecká úroveň jazzových a rockových skupin zejména ve druhé polovině šedesátých let, z nichž právě free jazz a blues rock (rhythm & blues) lze považovat za jeho původní zdroje, které se projeví již na albu *Coniunctio* (1970) v podání skupin Blue Effect a Jazz Q Praha. Třebaže stále nedošlo k organickému spojení jazzu a rocku, vznikl však důležitý impuls, jehož potenciál dále prokazovala alba *Nová syntéza* (1971) a *Nová syntéza 2* (1974), respektive *Pozorovatelná* (1974) či *Symbiosis* (1974).

Specifickou úlohu zde rovněž sehrávaly elektronické (klávesové) nástroje, stejně jako technologie v nahrávacích studiích, jejichž progresivní vývoj ovlivňoval poetiku jednotlivých hudebníků.¹⁵⁵ Nedostatečné technické vybavení, jehož případným vlastníkem byly (kulturní) instituce, omezený přístup do studia a z toho vyplývající periody mezi jednotlivými alby odváděly pozornost hudebníků směrem k intenzivní koncertní činnosti, kde získávali i zkušenosti se zahraničními jazzrockovými či bluesrockovými skladbami. „*Tyto živé koncerty tak byly více symptomatické pro československý jazz rock než soustředěná studiová práce.*“ (Opekar, 2000, s. 184)

¹⁵⁵ Kytarista Luboš Andršt však uvádí: „*Obvykle se nahrál jeden zkušební snímek, upravilo se nastavení zvuku a pak se udělaly nanejvýš dvě nebo tři verze každé skladby, protože se muselo šetřit pásky. Potom jsme vybrali ty, které se nám zdály lepší. Sestříhávat je dohromady nešlo, protože se obvykle lišily v tempu. Nahráli jsme všechny nástroje najednou a snímek jsme už nemohli měnit ani opravovat. Všechny dodatečné zásahy byly destruktivní, nový playback totiž mazal to, co jste nahrál předtím, a už se to nedalo vrátit. Ve studiu býval vždy zvukový režisér (mistr zvuku) a hudební režisér, pro kterého jsem musel vždy napsat přesnou partituru. Pak tam byli dva technici, kteří stavěli mikrofony a obsluhovali magnetofony. Jo, a ještě tam býval bufet... Kapela musela být perfektně připravená, jinak by s námi vyrazili dveře. Když se rozsvítilo červené světlo „Ticho – nahrává se“, nesměl jste selhat. Buď to tam dáte teď a tady, nebo nikdy. Navíc jste si nemusel za všech okolností rozumět se shora uvedenými zaměstnanci; pak to dopadlo bledě, nic se nenatočilo, sepsal se protokol a řešilo se to na direkci. Vzpomínám si, že když jsme začali točit s Jazz Q *Pozorovatelnou*, vylítnul z režie zvukař a povídá – „Je to dobrý, ale ta kytara zkresluje jako prase.“ A začal mi kroutit s potáčkama na zesilovači. Martin mě znal a věděl, že když nezasáhne, bude zle. A tak mu vysvětlil, co je to overdrive a že to zkreslení je právě to, co chceme.“ (Riedel, 2008a, strana neuvedena)*

Rozvoj jazz rocku v průběhu sedmdesátých let byl ovlivněn nejen následnou tvorbou Jazz Q Praha (zatímco Blue Effect směřoval zejména k art rocku či progresivnímu rocku), ale rovněž Milesem Davisem či skupinami Weather Report¹⁵⁶ a Mahavishnu Orchestra,¹⁵⁷ jejichž nahrávky (navíc s účastí Miroslava Vitouše a Jana Hammera) získávali hudebníci prostřednictvím nelegální distribuce (tzv. černého trhu).¹⁵⁸ Tyto inspirační zdroje dále formovaly vznikající scénu,¹⁵⁹ jejíž vyjadřovací prostředky (např. improvizaci) uplatňovaly ve své tvorbě i názorově vyhraněné rockové skupiny.¹⁶⁰

Činností Jazzové sekce Svazu hudebníků ČSR však dosáhnul jazz rock své konjunktury zejména ve druhé polovině sedmdesátých let, a to prostřednictvím pravidelné realizace festivalu Pražské jazzové dny (1974–1979), který soustřeďoval přední skupiny, jejichž spolupráce se projevila v rámci projektů Jazzrocková dílna (1975–1977). Praha tak byla považována za centrum jazz rocku v ČSSR, na jehož profesionální scéně představovaly výjimky pouze skupiny Ch.A.S.A. z Brna a Fermáta z Bratislavy, „... *byť mnohé nahrávky slavných Collegium musicum z doby kolem poloviny 70. let nebo snímky Deža Ursinyho měly svou harmonickou složitostí a rytmickou nepravidelností k jazz rocku hodně blízko.*“ (Opekar, 1998, strana neuvedena) Setkávání hudebníků zde podmiňoval i vznik Bratislavských jazzových dní v roce 1975 jako pravidelně realizovaného festivalu.

¹⁵⁶ Jediným vydaným albem v ČSSR bylo Heavy Weather z roku 1977 (LP 1979, Supraphon 1115 2490).

¹⁵⁷ Jediným vydaným albem v ČSSR bylo Apocalypse z roku 1974 (LP 1977, Supraphon 1 15 1986).

¹⁵⁸ Jako další příklad lze uvést Return to Forever s Chickem Coreou a jejich jediné vydané album v ČSSR Where Have I Known You Before (LP 1976, Supraphon 1 15 1903).

¹⁵⁹ Mezi další inspirační zdroje patřila také skupina Colosseum z Velké Británie, jejíž koncert na Mezinárodním jazzovém festivalu Praha dne 2. listopadu 1969 reflektovala recenze, ve které se stručně uvádí: „*Třetí večerní koncert přilákal značný počet beatového publika, protože jeho hvězdou byl anglický kvintet Jon Hiseman's Colosseum. Snad hrál dobře, ale já jsem byl v páté řadě postižen záplavou decibelů natolik, že mi drnčel mozek v rytmu baskytary a v obavě o své nervy jsem odešel.*“ (Šereda, 1970, s. 19) Saxofonista Mikoláš Chadima, účastník tohoto festivalu, však uvádí: „*Jedním z posledních, ale zato velkých zážitků toho roku, byl Mezinárodní jazzový festival, kde jsem uviděl a uslyšel kapelu, o které jsem do té doby neměl tušení, rock-jazzové Colosseum! Ano, rock-jazzové! K onomu převrácení názvu na jazz rock u nás došlo až o pár let později. Colosseum se mi líbilo, ještě víc než The Nice, a to bylo opravdu co říct. Původně jsem na ně nechtěl jít... V Lucerně bylo tenkrát opravdu nezvyklé publikum. Na starší příznivce jazzu, pro které to byla velká společenská událost... zbyla jen místa od 50 Kčs výše. Zbytek Lucerny byl nacpanej rockovými fanoušky a jazzoví puristi z toho byli celí vykulení. Kapely, které hrály, si nepamatuju, protože to, co předvedlo Colosseum, všechno smazalo. Po několika taktech se začali zvedat ortodoxní jazzmeni, doslova úprkem opouštěli hlediště a na jejich místa se cpali vlasatci. Během několika minut se sociální složení na místech k sezení změnilo.*“ (Chadima, 2015, s. 27)

¹⁶⁰ Jako příklad lze uvést skupinu Flamengo, která uvádí: „*Rock-jazz, to je přece nesmysl. Vždyť kvalitativně tady nejsou lidi, kteří by jazz-rock nejen hráli, ale hlavně chápali. Ne, o Kratochvílovi nemluvíme, ten je výbornej. Jde ovšem od jazzu k beatu.*“ (Sis, 1972, s. 34)

Podobu jazz rocku v ČSSR mimo Blue Effectu, Jazz Q Praha a Fermáty utvářely skupiny, které byly rovněž spjaty s jeho konjunkturou, tedy Energit, Mahagon, Impuls, Bohemia, Combo FH a Ch.A.S.A. Organizátor Miloš Čuřík uvádí: „V jistém smyslu to byla téměř neuvěřitelná konjunktura... Někdy jsem měl dojem, že každý chodí vlastně na všechno. Na koncertech jazzrockových skupin, ať už to byl Energit, Impuls nebo nějaký podobný soubor, se hrála značně náročná muzika. John McLaughlin nebo Chick Corea nebyla zrovna snadná strava pro normálního posluchače. Ale já jsem v obecnstvu viděl zástupce tří různých generací: děti, možná jejich rodiče, ale i ty, kdo by mohli být jejich dědečky. Na počátku sedmdesátých let – tak po roce 1972, kdy vlastní rock postihla mocná vlna nejrůznějších zákazů – suploval u nás jazzrock to surové působení rocku. Návštěvnost koncertů byla skutečně překvapující.“¹⁶¹ (Dorůžka, 2002, s. 296–297)

¹⁶¹ Tato zástupná funkce jazz rocku, tedy náhrady za rockovou hudbu, se také stávala předmětem kritiky. Jako příklad lze uvést: „Tak se připravovaly ideální podmínky pro vznik impotentního hudebního hybridu nazvaného u nás jazz rock... Pro mnoho rockerů a jazzmanů se stal tento druh hudby na několik let zlatým dolem. Zamídrákování, ostříhání, slušně oblečení rockeři, podlehnoucí propagandě v tisku, se spojili s jazzmany, kteří věděli, že o rock je větší zájem než o jazz. Rockeři si mohli léčit své komplexy ukazováním, jak mnoho doma cvičí; a jazzmani si mohli urvat svůj kus slávy u publika do té doby jim nedostupného. Jistě není náhodou, že koncem čtyřiasedmdesátého roku začalo vznikat tolik kapel zaměřených na tento „styl“. Byla to hudba němá a k publiku mluvili hudebníci jen jedním způsobem: „To koukáte, jaké jsem virtuos!“ Přes všechny „klady“ trvalo těmto kapelám dost dlouho, než mohly začít koncertovat ve větších sálech. Zvuk elektrifikovaných nástrojů přeci jenom příliš připomínal rockovou hudbu a naši těžkopádné kulturní byrokracii, pro kterou se zvuk elektrifikovaných nástrojů stal během „normalizace“ veřejným nepřítelem číslo jedna, nějaký čas trvalo, než poznala, o co vlastně jde. Jazzrockovým kapelám se tak podařilo u mnoha fans vzbudit dojem, že se jedná o něco mimořádného, nepovolovaného, a tedy i dobrého, a dokonce toho využily.“ (Chadima, 2015, s. 74)

Energit byl založen v roce 1973 kytaristou Lubošem Andrštem, jehož směřování k blues rocku (rhythm & blues) rovněž ovlivnili bývalý členové skupiny Flamengo, kteří tvořili její počáteční sestavy (zejména zpěváci Ivan Khunt a Vladimír Mišík). Příchod klávesisty Emila Viklického v roce 1974, stejně jako inspirace Mahavishnu Orchestra podnítily Andršta ke skladbám modálního charakteru, včetně vlivu moravského folkloru. První album Energit (LP 1975, Supraphon 1 13 1787)¹⁶² vzniklo tedy v proměněné sestavě spolu se saxofonistou Rudolfem Ticháčkem,¹⁶³ basistou Janem Vytrhlíkem a bubeníkem Karlem Jenčíkem. Druhé album Piknik (LP 1978, Panton 11 0695)¹⁶⁴ svědčilo o výrazném příklonu k elektrickému zvuku (např. prostřednictvím elektrických smyčců či syntezátorů), navíc s účastí klávesisty Milana Svobody a bubeníka Jaromíra Helešice. Skupina zanikla v roce 1980, třebaže absolvovala zahraniční zájezdy či (úspěšná) festivalová vystoupení.¹⁶⁵

¹⁶² V recenzi tohoto alba se uvádí: „*Laskavost a moc této hudby pramení ze způsobu, jakým se známé vlivy Milese Davise a dalších z jeho okruhu... proměnily do osobitě české podoby. Při vši polyrytmičnosti ovládá tuto hudbu harmonie, v nejkrásnějším smyslu intelektuální, a melodie, vestavěná do nejúčinnějších poloh nástroje, především kytary a elektrického pianu. Jsme přitom ušetřeni občasně slabiny modernistů, okatého pošilhávání po nápaděch impresionistů a skladatelů vážné hudby 20. století.*“ (Černý, 1976a, s. 94)

¹⁶³ Ticháček uvádí: „*Hodně jazzmanů ještě pořád pokládá jazz rock za levný bigbít. Myslím si však, že se tenhle názor postupně mění – díky tomu, že s Lubošem hraju já a Emil, se na něj, a nakonec na celou tuhle muziku začali dívat jinak a rivalita už pomaličku mizí.*“ (Konrád, 1977c, s. 198)

¹⁶⁴ V recenzi tohoto alba se uvádí: „*Zatímco první album Energitu do určité míry čerpalo inspiraci z okruhu tvorby Mahavishnu Orchestra (přinášelo tím však důkaz o snaze držet krok s vývojem současného hudebního jazyka na velmi slušné úrovni), tady už jde Andršt dál. ... Žádné formování docela svébytné koncepce tu nenajdete a mám pocit, že není na místě něco podobného očekávat. ... Celé album je eklektičtější než předcházející LP a samozřejmě orientace v užívání současných vyjadřovacích prostředků dosahuje bodu, kdy je možno očekávat postupné vyhraňování hudební poetiky.*“ (Konrád, 1979c, s. 158–159)

¹⁶⁵ Skupina (se zpěvákem Janem Holečkem, basistou Vladimírem Kulhánkem a bubeníkem Jiřím Zelenkou) však v roce 2017 vydala album Time's Arrow (CD, Supraphon SU 6372-2) s bluesrockovými skladbami, které měli být v roce 1973 součástí prvního LP.

Mahagon byl založen v roce 1973 basistou Petrem Klapkou, který se svými spolužáky (z Pražské konzervatoře) vycházel nejprve z repertoáru Blood, Sweat & Tears či Chicaga, jak o tom rovněž svědčila účast zpěváka Michala Prokopa. Personální změny v roce 1976 znamenaly příchod zpěvačky Zdeny Adamové, jejíž improvizální technika (tzv. scat) vynikala na prvním albu Mahagon (LP 1978, Supraphon 1 15 2145).¹⁶⁶ Příklon k textům Vítězslava Nezvala¹⁶⁷ na druhém albu Signál času (LP 1980, Supraphon 1113 2646),¹⁶⁸ respektive Jaroslava Machka a Pavla Vrby na třetím album (s prvky artificiální hudby) Slunečnice pro Vincenta van Gogha (LP 1980, Supraphon 1113 2684)¹⁶⁹ potvrzoval odvrát od Klapkových instrumentálních skladeb, nicméně s permanentním vlivem jazz rocku. Skupina zanikla v roce 1980, vzhledem ke sporadické koncertní činnosti a emigraci vedoucích členů do USA. Základní sestavu dále tvořil zejména klávesista Jan Hála, kytarista Adib Ghali, bubeník Jan Žižka (Ladislav Malina) a členové Pražského big bandu v rámci dechové sekce.

¹⁶⁶ V recenzi tohoto alba se uvádí: „*Leckdo se v Mahagonu vystřídal, ale toto studiové album naštěstí zachytilo tu nejlepší dosažitelnou sestavu... Rytmická vzdušnost celého alba se inzeruje hned v první skladbě ve spojení s melodií tak českou, že to, doufám, všem kritikům „křečovitého jazz rocku“ – mají-li uši k slyšení – vezme dech. Posлуhač Weather Report samozřejmě vycítí nápodoby jejich jemné kolektivní hry bez sóla... Totéž znalci Cobhama.*“ (Černý, 1978, s. 191)

¹⁶⁷ Uvedené album vzniklo ve spolupráci s Janem Spáleným, jehož příklon k textům Vítězslava Nezvala se projevil již na prvním sólovém albu Edison (LP 1978, Supraphon 1 13 2267).

¹⁶⁸ Publicista Jan Rejžek v recenzi tohoto alba uvádí: „*Zrockovaný Nezval mě poněkud nepříjemně zaskočil, nikoli proto, že zrockovaný a že Nezval, nýbrž z těch důvodů, že na rozdíl od Edisona zde komponováním podle veršů nevzniklo něco třetího, čili svébytný umělecký tvar. ... Signál času je poměrně chudý nápady, roztráštěný v kompozici a nedotažený aranžérsky...*“ (Rejžek, 1980c, s. 349)

¹⁶⁹ Toto album vzhledem k emigraci vedoucích členů skupiny již recenzováno (v časopisu Melodie) nebylo.

Impuls byl založen v roce 1974 (personálními změnami ve skupině Jazz Nova), jehož vedoucí, kytarista Zdeněk Fischer, trumpetista Michal Gera a klávesista Pavel Kostiuk,¹⁷⁰ představovali (spolu s basistou Františkem Uhlířem) autory repertoáru, ke kterému se vypracovali prostřednictvím skladeb Milese Davise, Johna McLaughlina či Joa Zawinula. První a jediné album Impuls (LP 1977, Panton 11 0684)¹⁷¹ svědčilo především o vlastní stylové vyhraněnosti, včetně rockového pojetí rytmiky a bluesového cítění, přičemž rovnoměrný podíl komponované a improvizované složky zůstával zachován, stejně jako podíl elektrifikovaných nástrojů a doplňkových zařízení (wah-wah pedálu či tzv. phaseru). Skupina zanikla v roce 1981, nicméně Fischer a Kostiuk v roce 1985 její koncertní činnost opět obnovili, to už ale s basistou Přemyslem Faulknerem, saxofonistou Filipem Šebánkem a bubeníkem Jiřím Zelenkou.

Bohemia byla založena v roce 1975, kdy bývalí členové skupin Flamengo a M. efekt, tedy saxofonista Jan Kubík a basista Vladimír Kulhánek, respektive zpěvák Lešek Semelka a kytarista Josef Kůstka navazovali nejen na tvorbu Flamenga, ale zejména na poetiku jejich alba Kuře v hodinkách (LP 1972, Supraphon 1 13 1287),¹⁷² a to prostřednictvím Kubíkových a Semelkových písní s texty Borise Janíčka (Eduarda Pergnera) a Pavla Vrby. Příchod kytaristy Michala Pavlíčka v roce 1976 však dále posiloval koncepci jazz rocku, která se projevovala např. v rámci aranžmá skladeb či improvizací jednotlivých hudebníků. První a jediné album Zrnko písku (LP 1978, Panton 11 0699)¹⁷³ nicméně u nich vyvolalo diskuse o následujícím vývoji, jejichž důsledky znamenaly Semelkův odchod a zároveň novou etapu vlastní tvorby, včetně prvků balkánského folkloru a vlivu Weather Report. Skupina přesto zanikla v roce 1978.

¹⁷⁰ Kostiuk uvádí: „*Jde nám především o jazz obohacený rockovými prvky, o průzračnou, přehlednou formu zcela naplněnou obsahem. Nechceme hledat uměle vykonstruované »syntézy«, ale pokračovat jinými prostředky v jazzu. Začali jsme myslím někde tam, kde skončilo Davisovo kvinteto s Hancockem a Shorterem. To, že hrajeme na elektrifikované nástroje, neznamena, že bychom se chtěli vzdát výhod a přirozené povahy akustických instrumentů (dynamičnost, barva).*“ (Konrád, 1976, s. 300)

¹⁷¹ Publicista Ivan Poledňák v recenzi tohoto alba uvádí: „*Impuls se hudebně pohybuje v nesmírně širokém řečišti jazzrockové syntézy započaté koncem šedesátých let Milesem Davisem a jeho albem Bitches Brew. Stále více se ovšem ukazuje, že jazz rock není čímsi úzkým a dočasným... ale skutečně nově vznikajícím hudebním kontinentem. To, co prezentuje album skupiny Impuls, není nějakým eklektickým svodem různorodých podnětů, jak se zde za oněch deset let porůznu objevily, ale prozrazuje úsilí hudebníků o určitou stylovou vyhraněnost a čistotu a o rážbu charakteristického zvuku.*“ (Poledňák, 1978, s. 319)

¹⁷² Uvedené album, respektive Mišíkovy a Kubíkovy písně s texty Josefa Kainara (Hynka Žalčíka) ovlivnily skupinu (nejen) originální koncepcí hard rocku s jazzovými prvky (včetně dominujícího zvuku saxofonu).

¹⁷³ V recenzi tohoto alba se uvádí: „*... ačkoliv je Zrnko písku zvukově bohatší než bylo [sic!] v roce 1972 Kuře v hodinkách... nemá ono průkopnické posvěcení. ... Ale pokud Zrnko písku nebudeme hodnotit jako vysloveně rockové album... a přijmeme jeho volnější pojetí, inklinující k jazz rocku, pak najdeme mnoho míst, u nichž se člověk s každým dalším poslechem cítí bohatší.*“ (Černý, 1979, s. 95)

Combo FH bylo založeno v roce 1974 klávesistou Danielem Fikejzem, jehož smysl pro recesi se projevil jak v původním názvu skupiny (Combo Franty Hromady), tak zejména ve skladbách na pomezí rocku, jazzu či folku, včetně prvků artificiální hudby, surrealismu, dadaismu či tzv. moderního divadla.¹⁷⁴ První album Věci (LP 1981, Panton 8113 0183)¹⁷⁵ představilo tyto avantgardní tendence svým kaleidoskopickým charakterem, který zároveň odrazil Fikejzovu instrumentální tvorbu ve druhé polovině sedmdesátých let (1977–1980). Druhé album Situace na střeše (LP 1986, Panton 8113 0559)¹⁷⁶ již značně ovlivnil nástup new wave, a to prostřednictvím instrumentace (syntezátory a automatické bicí nástroje), aranžmá a autorských textů s prvky parodie či travestie. Další činnost spočívala ve spolupráci na divadelních inscenacích (např. Laserové pouti v Divadle hudby v roce 1979). Skupina (jinak v proměnlivých sestavách) zanikla v roce 1987.

Ch.A.S.A. byla založena v roce 1973 zejména saxofonistou Pavlem Chmelařem, kytaristou Jiřím Adamem, bubeníkem Antonínem Střížem a basistou Ivem Albrechtem, jejichž iniciály příjmení zároveň tvořily uvedený název. Podobu skladeb, včetně prvků jihoamerického folkloru, ovlivnil příchod zpěvačky Mirky Křivánkové, stejně jako perkusionisty Ivana Havlíčka. V komparaci s uvedenými skupinami však jejich směřování k jazzu potvrzovala také spolupráce se saxofonistou Josefem Audesem, který od roku 1959 působil v Orchestru Gustava Broma. I přes (úspěšná) festivalová vystoupení, účast v rámci projektu Jazzrocková dílna (1975) se skladbou Chasablanca či realizaci nahrávek pro Československý rozhlas Brno skupina (v nové sestavě) zanikla v roce 1983.

¹⁷⁴ Fikejz uvádí: „Máme... na repertoáru asi dvacet vlastních skladeb, mimo to se jen tak pro sebe učíme i na cizím jazzrockovém repertoáru. Nehrajeme programovou hudbu, to nás asi drží pohromadě. Vědomí, že tímhle to nekončí a že jsme pořád na cestě. ... Dnes hrajeme na podstatně vyšší úrovni, a tak myslíme opět na větší celky. ... Chceme být tak dokonalí, abychom si mohli dělat legraci ze všeho – i sami ze sebe – bez nebezpečí, že tomu posluchači nerozumějí, ale také tak sdělní a obsažní, aby to nebylo jenom nezávazné žertování.“ (Konrád, 1977b, s. 46)

¹⁷⁵ Publicista Pavel Skála v recenzi tohoto alba uvádí: „Střídání elektronického rocku, lidovkových intonací, pasáží s komplikovaným vícehlasem a vzápětí nefalšovaná tahací harmonika, melodické a rytmické nápady, jejichž provenience je třeba exotická – to vše a mnoho dalšího má půvab, kouzlo ne nepodobné magické přitažlivosti kaleidoskopu. Ocitáme se v končinách nespoutané hudební představivosti, která se však – nechť to nevyzní příliš pejorativně – navzdory veškeré působivosti nakonec vlastně ztrácí v jakési nicotnosti, nezávaznosti...“ (Skála, 1982b, s. 222)

¹⁷⁶ Publicista Petr Žantovský v recenzi tohoto alba uvádí: „Nabízená dvanáctka titulů opouští... původní kompoziční fragmentárnost, zakořeněnou přese všechny vedlejší inspirace ponejvíce v jazzu, jak se nám hudba CFH jevila na debutu. Útržkovitost a spekulace s momentem překvapení se zde přestěhovala do sféry aranžéřské. Situace na střeše je úhrnem řečeno soudobá, navýsost moderní, v mnohém ohledu i módní rocková záležitost.“ (Žantovský, 1987, s. 26)

3.2 Počáteční impuls: Blue Effect & Jazz Q Praha: album Coniunctio

Coniunctio (LP 1970, Supraphon 1 13 0845)¹⁷⁷ bylo vydáno v roce 1970 jako společné album skupin Blue Effect a Jazz Q Praha.¹⁷⁸ Předpokladem spojení (propojení), ke kterému ostatně odkazuje titul alba,¹⁷⁹ se stala zejména jejich snaha hledat nové tvůrčí možnosti prostřednictvím experimentu s blues rockem (rhythm & blues) a free jazzem, třebaže původní záměr zahrnoval také syntézu s artificiální hudbou.¹⁸⁰

Album, které obsahuje čtyři autorské skladby, bylo realizováno dne 27. března 1970 v pražském studiu Supraphonu (Dejvice).¹⁸¹ Jeho producentem se stal Antonín Matzner (užívající vlastní producentskou značku Tony-Line), který v doprovodném textu k zamýšlené koncepci alba uvádí: „... je naším prvním pokusem o takovýto umělecký tvar, překonávající obvyklé žánrové klasifikace i hranice tradiční estetiky. Kromě neurčitěho plánu, vylučujícího ze středu zájmu výrazové polohy a postupy, zužitkovávané běžnou praxí jazzové a populární hudby, nepředcházelo vlastnímu nahrávání nic než snaha zbavit se předem daných postojů a dát se unášet řečištěm ničím nespoutané fantazie k neznámým břehům nové tvůrčí aktivity. Výsledkem je čtyřicet minut hudby, v níž jsou vnější vlivy prostředí, okamžitá dispozice každého z účinkujících a předurčenost, pokud jde o tradice, jimiž se utvářel jejich dosavadní hudební vývoj, vyjádřeny novým krásnem, které v sobě obsahuje právě tak logiku jako imaginativní svobodnou inspiraci.“ (Matzner, 1970)

¹⁷⁷ Toto album bylo součástí edice Jazz & Pop Music Gramofonového klubu v nákladu cca 24 956 kusů. (Tato informace byla získána od Ivety Petřů, pracovnice společnosti Supraphon. E-mail v archivu autora.)

¹⁷⁸ Hladík k počáteční spolupráci uvedených skupin uvádí: „My jsme byli ortodoxní bigbítí a jednoho krásného večera přišel k nám Jirka Stivín a že bychom natočili desku. A říkal, že hraje free jazz. A my jsme netušili, co to je... Ale poměrně rychle nám došlo, že to je absolutní svoboda ve všem, tak jsme se toho chytli...“ (Česká televize, 2000)

¹⁷⁹ Konjunkci lze definovat jako „... výrok vyjadřující, že platí výrok A a zároveň výrok B...“, respektive jako „... okamžik největšího zdánlivého přiblížení dvou objektů na obloze...“ (Kraus a kol., 2009, s. 431)

¹⁸⁰ Kratochvíl uvádí: „Už když jsme před rokem točili *Coniunctio* [sic!] (tj. první LP Jazz Q – Praha), společný experiment s Blue Effectem, pomýšleli jsme na to, že bychom mohli nejenom spojit jazz s beatem, což se stalo, ale dovršit tuto syntézu ještě spojením s vážnou hudbou. Byli jsme v kontaktu s Petrem Kotíkem a avantgardní skupinou nové hudby QUAX, bohužel z toho tenkrát sešlo.“ (Konrád, 1971, s. 117)

¹⁸¹ Hladík ke způsobu realizace alba uvádí: „Návštěvu u tety Markéty jsme dělali přímo ve studiu – měl jsem motivy, ty jsem klukům řekl, řekl jsem jim harmonii, pak jsme to seřadili, a zbytek je improvizace. Základ, který jsme natočili, jsem si vzal domů, a na to jsem si vymyslel ještě kytaru. Skladba *Coniunctio II* je čistá improvizace. Řekli jsme si, že budeme něco hrát, a hráli jsme.“ (Dorůžka, 1971, s. 307)

Seznam skladeb (autor):

1. Coniunctio I (Jiří Stivín a Martin Kratochvíl), čas: 19:13;¹⁸²
2. Návštěva u tety Markéty, vypití šálku čaje (Radim Hladík), čas: 06:05;
3. Asi půjdem se psem ven (Jiří Stivín), čas: 07:24;¹⁸³
4. Coniunctio II (Jiří Stivín a Radim Hladík), čas: 07:15.

Spolupráce Blue Effectu a Jazz Q Praha se projevila zejména prostřednictvím (rámcových) skladeb Coniunctio I a Coniunctio II, na jejichž vzniku participovalo všech sedm hudebníků, včetně sólových výkonů Jiřího Stivína, pojítka také dalších skladeb (Návštěva u tety Markéty, vypití šálku čaje a Asi půjdem se psem ven), které skupiny interpretovaly jednotlivě. Výsledkem tohoto pionýrského experimentu však nebylo organické spojení jazzu a rocku, ale střídání jazzových a rockových prvků, respektive freejazzových skladeb s bluesrockovými prvky a rockových pasáží s freejazzovými sóly,¹⁸⁴ navíc s užitím neobvyklých a originálních nástrojů (tzv. uměleckého řetězu či pristofonu). Titulem reprodukováného obrazu Sensitivní signál IV (z roku 1967) Mikuláše Medka (představitele tzv. spirituálního surrealismu) na přední straně obalu alba¹⁸⁵ tak lze zpětně charakterizovat jeho význam pro následnou činnost Blue Effectu a Jazz Q Praha.¹⁸⁶

¹⁸² Skladba je věnována in memoriam vibrafonistovi Lubomíru Pristofovi, bývalému členovi Jazz Q Praha.

¹⁸³ Skladba je věnována Peteru MacMahonovi, společnému příteli Stivína a Kratochvíla.

¹⁸⁴ V recenzi tohoto alba se uvádí: „*Jde o jednorázový experiment, který zřejmě nebyl dopodrobna promyšlen, vykonstruován a svou konkrétní podobu dostával při natáčení alba. ... Coniunctio představuje nejen ukázkou společné práce dvou špičkových kapel, ale především ukázkou možností kontaminace prvků rocku a jazzu, doplněnou zajímavě znějícími neobvyklými nástroji, jako jsou umělecký řetěz, pilník, siréna... Ostatně mám dojem, že se autoři desky při jejím natáčení a přípravě kromě jiného i dobře pobavili. Nechci tím nijak snižovat kvalitu desky, ale hned prvním dojmem z poslechu je uvolněná atmosféra, chybí jakákoliv snobská ambicióznost nebo snad snaha o šokující efekty za každou cenu. ... Coniunctio... totiž nepřineslo definitivní koncepci či recept jak dál, ale ukázalo, přes všechnu nevyhraněnost a snad i zmatenost, jednu z možností.*“ (Goldscheider, 1971, s. 285)

¹⁸⁵ Fotografie Alexandra Janovského na zadní straně obalu alba pak zachycují hudebníky ve studiu.

¹⁸⁶ Hladík k vlastnímu hodnocení alba uvádí: „*Ve studiu se mi to moc líbilo, pak jsem to půl roku neslyšel. Dnes si myslím, že by se to dalo udělat jinak, mám pocit, že lépe. ... Sám za sebe mohu říct: tuhle muziku bych dělat nechtěl. Poučili jsme se z toho, do skladeb dáváme free pasáže, které hrajeme tak, jak my si to představujeme. Tahle deska nás však určitě hodně ovlivnila.*“ (Dorůžka, 1971, s. 307)

Obsazení – Blue Effect:

Radim Hladík: kytara, pilník a siréna;

Jiří Kozel: basová kytara, zvonky;

Vladimír Čech: bicí.

Obsazení – Jazz Q Praha:

Jiří Stivín: flétna, altsaxofon, pikola, umělecký řetěz, siréna, prístofon a wood bloky;

Martin Kratochvíl: klavír, varhany a trumpetfagot;

Jiří Pellant: kontrabas;

Milan Vitoch: bicí a koňské rolničky.

Coniunctio bylo vydáno také v roce 1971 společností Artia jako tzv. exportní album, jehož rozdíl spočíval v překladu jednotlivých skladeb do anglického jazyka a zejména v doprovodném textu publicisty Lea Jehneho, který ke koncepci alba uvádí: „*Hudba na albu Coniunctio je poznamenána dvojím záměrem. Mimo již uvedeného pokusu o integraci jazzu s rockovými prvky dosahuje snahy o hudební výraz s absencí formy... a harmonie. Tónové efekty jednotlivých hudebníků jsou opravdu pozoruhodné. Vynikají zde zejména Stivínovy nástroje... Tato hudba, navzdory svému volnému a neomezenému charakteru, nevytváří dojem chladné konstrukce, třebaže obsahuje místa organizovaného hluku. Naopak se zdá, že vzniká nejen výrazně programní, ale dokonce ilustrativní forma hudby. Jako příklad lze uvést tragicky a chaoticky působící klastr v úvodní části první skladby, jejíž věnování odkazuje k památce... Lubomíra Pristofa... nezapomenutelného tvůrce hudebních happeningů, který však tragicky zahynul při autonehodě.*“¹⁸⁷ (Jehne, 1971) Reedici vydala společnost Sony Music/Bonton s. r. o. v roce 2001 (CD, 503100 2), respektive Supraphon a. s. v roce 2009 (CD, SU 5990-2).¹⁸⁸

¹⁸⁷ Programní charakter úvodní části skladby Coniunctio I, respektive závěrečné části skladby Coniunctio II lze však považovat za Jehneho interpretaci, nikoliv za východisko k zamýšlené koncepci alba. Hladík uvádí: „*Protože je Jirka Stivín flétnista... a saxofonista, tak jsme udělali takovou jednu skladbu, kde jsme ho použili, a přišel mladý Ondřej Konrád, tak jsme mu to pustily – že noví Jethro Tull – a ten to strašně zbaštil... Návštěva u tety Markéty a vypití šálku čaje. To vymyslel někdo v režii, ten název.*“ (Česká televize, 2000)

¹⁸⁸ Tato reedice je součástí kompilace Blue Effect 1969–1989: Alba & singly & bonusy.

Skladba *Návštěva u tety Markéty*, vypití šálku čaje je analyzována na základě partitury (viz Příloha č. 1) z hlediska formy a tektoniky, kinetiky, melodiky a harmonie, včetně jednotlivých témat.¹⁸⁹

Forma skladby vychází z jazzu a rocku jako syntézy dvou stylově-žánrových druhů, jejichž základ spočívá zejména v jednodílné či malé, případně velké dvoudílné formě. Uplatnění právě jednodílné formy vychází z jednovětého dvanáctitaktového schématu, přičemž jednotlivé myšlenky ve tvaru symetrických period spolu s improvizacími částmi evokují plochy obdobné určitým nadřazeným formám pravděpodobně z důvodu dosažení co největší myšlenkové celistvosti a zároveň maximální improvizací volnosti.¹⁹⁰

Hodnocení formového řešení z hlediska vymanění rocku z užívaných formových typů neodpovídá nahrazení kontrastních dílů improvizacími částmi přebírajícími tuto funkci. Tektonika skladby je však v myšlení nová a progresivní prostřednictvím jedenácti ploch exponujících jednotlivé myšlenky (šest ploch) a umožňujících improvizaci (pět ploch). Třebaže žádné z jednotlivých myšlenek nejsou reprízovány, skladba působí celistvě uplatněním právě tektonických principů a vyvážením všech složek hudebního projevu.

Kinetika skladby s absencí předepsaného tempa vyplývá z charakteru ploch prostřednictvím faktury partitury a instrumentace (*Tempo di rock* a *Tempo di blues*), přičemž celkem devět tempových změn nastupuje bez předchozích agogických pohybů v podobě pomalého či mírného (jednotlivá témata) a rychlého tempa (improvizační části) pravděpodobně z důvodu jejich snadnějšího zapamatování posluchačem.

Funkci uzavření předchozích ploch a zároveň přípravy závěrečné gradační části podmiňuje zejména změna na třídobé složené metrum v jinak neměnném čtyřdobém metru. Hybnost skladby v doprovodných nástrojích reprezentují rockové prvky prostřednictvím stejnoměrnosti v osminových či šestnáctinových notových hodnotách či ostinátních figur v komparaci k místům nabízejícím větší interpretační svobodu (*ad lib.*).

¹⁸⁹ Rukopis partitury této skladby byl poskytnut Jiřím Stivínem. E-mail v archivu autora.

¹⁹⁰ Jako příklad lze uvést takty 26–57 (znaky malé třídílné formy *aba*) či takty 58–72 (znaky dvojperioody).

Melodika instrumentální skladby vychází zejména z vokálního typu jednotlivých témat, přičemž improvizální části poskytují dostatečný prostor pro schopnosti instrumentalistů. Melodika prvního až čtvrtého tématu se pohybuje v ambitu velké sexty až velké decimy, sestává zejména z terciových či kvartových skoků a rytmicky je nepříliš bohatě členěná. Melodika pátého a šestého tématu se naopak pohybuje v ambitu zvětšené duodecimy, sestává zejména ze sextových či septimových skoků a rytmicky je bohatě členěná.

Melodie jsou vystavěny z dvoutaktových či čtyřtaktových opakujících se motivů, jejichž shodné předvětí a závětí zároveň vytváří periodické věty s opakujícími se motivy. Výsledný kontrast k improvizálním částem pak tvoří součást tektonické výstavby skladby.

Harmonie a tonální průběh skladby charakterizují syntézu stylově-žánrových druhů. Z rocku se v ní uplatňuje zejména harmonická jednoduchost, z jazzu naopak užití modů mající základní harmonické funkce v určitých tónorodech (dórský a mixolydický). V průběhu skladby se tak na jednom místě objevuje kadenční vztah T – D (takt 119–120) jako součást chromatické (chybně enharmonické) modulace z dórské e do dórské cis.

Absence kadenčních vztahů je však logická z důvodu postavení jednotlivých témat (mimo druhého) na jediné harmonické funkci, stejně jako v případě improvizálních částí vystavěných ze čtyřtaktí či osmitaktí na tónice určité tóniny, jejíž změny (celkem dvanáct) jsou realizovány prostřednictvím modulace skokem, přičemž v závěru (od taktu 196) dochází ke (gradaci) změně tóniny d moll na D dur chromatickým postupem f – fis.

První téma (takt 26–41) je symetrická perioda (odlišný závěr v závěti) vycházející z dvoutaktového motivu (následně opakován přísně či v obměnách), přičemž zní na tónice (dórský modus od a). Kytarové téma v čistých kvintách charakterizuje sazbu hry v rocku. Tempo je přibližně 125 BPM.

Druhé téma (takt 58–64) je symetrická perioda vycházející z dvoutaktového motivu (následně opakován v obměnách), přičemž zní na tónice (moll) a subdominantě (dur), třetím a sedmém stupni (dórský modus od e). Tempo je přibližně 125 BPM.

Musical score for the third theme (measures 73-88). The score is in 4/4 time and the key signature has three sharps (F#, C#, G#). It features three staves: Flute, Electric Guitar, and Electric Bass. The Flute part has a melodic line with a long slur. The Electric Guitar part has a rhythmic accompaniment with some chords. The Electric Bass part has a steady bass line with some triplets.

Třetí téma (takt 73–88) je symetrická perioda s polyfonní fakturou vycházející z jednotaktového motivu (volná imitace ve čtyř hlasech), přičemž zní na tónice (mixolydický modus od a). Tempo je přibližně 62,5 BPM.

Musical score for the fourth theme (measures 120-151). The score is in 4/4 time and the key signature has three sharps (F#, C#, G#). It features four staves: Flute, Electric Guitar, Keyboard Synthesizer, and Electric Bass. The Flute part has a melodic line with a long slur. The Electric Guitar part has a rhythmic accompaniment with some chords. The Keyboard Synthesizer part has a steady accompaniment with chords. The Electric Bass part has a steady bass line with some chords.

Čtvrté téma (takt 120–151) je symetrická perioda (odlišný závěr v závěti) vycházející ze dvou čtyřtaktových motivů, přičemž zní na tónice (dóřský modus od cis).

The image shows a musical score for Electric Guitar and Electric Bass. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The Electric Guitar part features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, while the Electric Bass part provides a steady accompaniment with eighth notes and chords. The key signature is G major, and the time signature is 4/4.

Páté téma (takt 152–156) je čtyřtaktová věta vytvořená z jednotaktového motivu (rytmicky či melodicky výrazného), přičemž zní na tónice (dóorský modus od cis). Harmonického kontrastu k předchozímu tématu je dosaženo prostřednictvím disonancí kvartového akordu od tónu fis (subdominanta dóorského modu) na první až třetí době, případně melodií v nezpěvných intervalech z tónového materiálu G dur kontrastující k následující improvizací ploše v cis moll (tritónový vztah).

The musical score consists of three staves: two for Electric Guitar and one for Electric Bass. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems. The first system shows the initial entry of the instruments. The second system contains more complex rhythmic patterns, including several triplet markings. The third system concludes the piece with a double bar line.

Šesté téma jako tzv. speciální (takt 105–119) je prokomponovaná mezihra následující po improvizaci části, přičemž zní na tónice (modulace z dórského modu od e do cis). Harmonického kontrastu k následujícímu tématu je dosaženo prostřednictvím disonancí stupnicových postupů se zvětšujícími se intervaly až po oktávové skoky.

Skladba *Návštěva u tety Markéty*, vypití šálku čaje tedy reprezentuje období instrumentální rockové hudby na přelomu šedesátých a sedmdesátých let hledající optimální hudební formu pro vyjádření nového obsahu a schopností instrumentalistů. Syntéza s jazzovou hudbou byla podmíněna rovněž její schopností čerpat z jiných žánrů, proto uvedené navázání kontaktů lze hodnotit jako jev přirozený a vývojově zákonitý.

4 VYBRANÉ MIKROSONDY DO ČESKOSLOVENSKÉHO JAZZ ROCKU

Čtvrtý oddíl práce se zabývá mikrosondami do československého jazz rocku prostřednictvím analýz alb, která byla vydána v letech 1969–1989, respektive 1971–1984, skupin Blue Effect, Jazz Q a Fermáta, včetně úvodních biografí. Kritérium jejich výběru spočívá nejen v participaci na albu *Coniunctio* (1970), jehož vznik předznamenával podobu dalších možných konfrontací mezi jazzem a rockem, ale také reprezentaci slovenské jazzrockové scény, mezi jejíž představitele patřila zejména Fermáta.

Skupiny Blue Effect a Jazz Q Praha navíc představovali dvě základní linie, kterými se československý jazz rock dále rozvíjel. Spojení rockové, respektive bluesrockové skupiny a big bandu reprezentoval Blue Effect a Jazzový orchestr Československého rozhlasu prostřednictvím alb *Nový syntéza* (1971) a *Nová syntéza 2* (1974), tzv. komorní jazz rock (charakteristický elektrifikovanými nástroji) pak Jazz Q Praha (*Energit* či *Impuls*) prostřednictvím alb *Pozorovatelna* (1973), *Symbiosis* (1974), *Elegie* (1977), *Zvěsti* (1979), *Hodokvas* (1980) a *Hvězdoň/Asteroid* (1984).

4.1 Blue Effect

Blue Effect byl založen v roce 1968 zpěvákem Vladimírem Mišíkem a bývalými členy skupiny New Force, tedy basistou Jiřím Kozlem a bubeníkem Vladimírem Čechem. Příchodem kytaristů Radima Hladíka a Miloše Svobody se jako Special Blue Effect¹⁹¹ nejprve představili dne 27. listopadu v Music F Clubu v Praze. Vítězství v kategoriích objev roku, kapela sezóny, hudebník sezóny (Hladík) a skladba sezóny (Sunny Grave) v rámci 2. československého beatového festivalu dne 22. prosince v Lucerně v Praze znamenala další úspěšný vstup na tuzemskou rockovou scénu.

Směřování k blues rocku (rhythm & blues) potvrzovala nejen Hladíkova předchozí účast ve skupině Matadors (Fontána) v letech 1965–1968, ale zejména první nahrávky v podobě The Blue Effect (EP 1969, Panton 03 0203), po jejichž realizaci však Svoboda odešel. První album *Meditace* (LP 1970, Supraphon 1 13 0689)¹⁹² bylo původně koncipováno jako tzv. komponovaný celek se spojovacími texty Jaroslava Hutky (na první straně).¹⁹³ Nespokojenost s výsledkem nakonec vyústila v Mišíkův nucený odchod, jehož pozici zaujal zpěvák Lešek Semelka.

Realizace společného projektu se skupinou Jazz Q Praha, stejně jako spolupráce s Jazzovým orchestrem Československého rozhlasu znamenala v letech 1970–1974 Hladíkův příklon k delším prokomponovaným skladbám. To už však Modrý efekt, respektive M. efekt (v reakci na proměnu kulturní situace v ČSSR) úspěšně absolvoval zahraniční zájezdy s návštěvností až 2 000 posluchačů za koncert (v Krakově a Gdaňsku), či rockový festival v Helsinkách (spolu se skupinami Ten Years After či Omega).

¹⁹¹ Mišík k tomuto názvu uvádí: „*My jsme zjistili, že všichni máme vlastně modré knížky, že jsme nevojáci, tak ten název byl nabílední. Takže jsme se pojmenovali jako Special Blue Effect.*“ (Česká televize, 2000)

¹⁹² V recenzi tohoto alba se uvádí: „*Celkový dojem z desky: producent M. Prostějovský se místy snažil víc, než bylo třeba – pokud padá na jeho hlavu aranžmá písně Fénix, smyčce, dechy apod. Na druhé straně LP signalizuje na nepřítomnost producenta: špatná selekce a koncepce, skutečnost, že na skladbách byly tisíce věci k zlepšení – nechce se mi věřit, že k tomuto se došlo v době natáčení jako k ideálnímu stavu – a řada jich na desku vůbec nepatřila. Vyšší úroveň vesměs dosahují Mišíkovy písně.*“ (Goldscheider, 1970, s. 316)

¹⁹³ Jako Kingdom of Life bylo vydáno také společností Artia (LP 1972, Supraphon 1 13 1023), jehož rozdíl spočíval v doprovodném textu Jiřího Černého a zejména v anglických textech na první straně, které však zpíval Semelka (mimo skladbu White Hair).

Páté album *Modrý efekt* & Radim Hladík (LP 1975, Supraphon 1 13 1777)¹⁹⁴ vzniklo již v sestavě s basistou Josefem Kůstkou v podobě instrumentálních skladeb (Čajovna). Účast hostů Jiřího Stivína a Martina Kratochvíla svědčila o retrospektivním charakteru, respektive o odkazu k předchozí spolupráci se skupinou Jazz Q Praha.¹⁹⁵ Personální změny se však následně projeví odchodem Semelky a Kůstky, kteří založili skupinu Bohemia jako reakci na Hladíkovo směřování.

Spekulace o sestavě s klávesistou Mariánem Vargou ze skupiny Collegium Musicum nakonec vyústily v příchod Oldřicha Veselého a slovenského basisty Fedora Freša, kteří spolu s Hladíkem a Čechem tvořili tzv. federální sestavu skupiny v letech 1975–1977. Šesté album *Svitanie* (LP 1977, Opus 91 16 0541)¹⁹⁶ směřovalo od původní koncepce blues rocku (rhythm & blues) a reakcí na jazz rock k art rocku či progresivnímu rocku, včetně úprav moravských lidových písní.¹⁹⁷ Spolupráce však nesplnila vzájemná očekávání a Semelkův návrat dále znamenal účast dvou zpěváků a zároveň klávesistů.¹⁹⁸

¹⁹⁴ V recenzi tohoto alba se uvádí: „*Poněkud jinak se však promítá existence M. efektu do „reálného“ světa natočených desek, odehraných koncertů, uskutečněných plánů a výhledů do budoucnosti. Jeho strohá pravidla hry nikdy nepřála věcem mimořádným a nesmlouvavým a tak je i diskografie M. efektu vyplněna převážně kompromisy. Recenzované album je – nepočítáme-li účast dvou hostů – samostatným dílem členů skupiny. Autorem všech skladeb i aranžmá je Radim Hladík: ačkoliv některé z nich známe v původním zpívaném tvaru, na desce se objevily v instrumentální verzi. Jsou sice dobře zahrány, velice slušně zní i po zvukové stránce, ale nemají zas tolik invence, aby upoutaly v celé své délce. Dalším rozměrem, který by odstranil jejich plochost a přinesl atmosféru, by byl zpěv, jehož absenci považují za kámen úrazu.*“ (Dorůžka, 1976, s. 127–128)

¹⁹⁵ Jako A Benefit of Radim Hladík bylo vydáno také společností Artia (LP 1975, Supraphon 1 13 1586), jehož rozdíl spočíval v překladu jednotlivých skladeb do anglického jazyka a zejména v doprovodném textu producenta Hynka Žalčíka (původní text Alexander Goldscheider).

¹⁹⁶ Toto album recenzováno (v časopisu *Melodie*) nebylo.

¹⁹⁷ Frešo o jazz rocku a jeho popularitě uvádí: „*Nám se hlavně nelíbí, jak se všechno obléká do jazz rocku. Říkat něčemu jazz rock, to ještě nic neznamená, musí se to také hrát.*“ (Konrád, 1977a, s. 15)

¹⁹⁸ Proměnu těchto sestav zaznamenal pořad *Hudební studio M* (Československá televize), kde skupina v letech 1976 a 1978 interpretovala skladbu *Za krokem žen*, respektive skladby *Rajky*, *Hledám své vlastní já* a *Zázrak jedné noci*.

Sedmé album Svět hledačů (LP 1979, Panton 8113 0068)¹⁹⁹ poznamenal zejména autorský přínos Hladíka a Semelky, jejichž skladby dále rozvíjely koncepci art rocku vzhledem k předchozímu (kolektivnímu) způsobu tvorby.²⁰⁰ Absence basisty se navíc projevila Semelkovou hrou na syntezátor (Micro Moog), který představoval zejména jako doprovodný nástroj, tedy v protikladu k jeho sólové či tzv. podbarvující funkci. Vystoupení skupiny na festivalu Bratislavská lýra dne 30. května 1979 však vyvrcholilo odchodem Veselého.²⁰¹

¹⁹⁹ V recenzi tohoto alba se uvádí: „Aniž by si hrála na suitu nebo symfonický obraz, hudba Světa hledačů je vážná. Váží svou mnohovýznamovostí, přemýšlivostí a hudební kultivovaností. ... Ani její nedostatky nejsou z rodu politováníhodné průměrnosti nebo trapných fines. Svět hledačů vymezuje zatímní hranici, již M. efekt dosáhl v pojetí rockové skladby, kde: melodický motiv je pouze odrazem k jejímu dalšímu průběhu, významově zmenšitelným... harmonické, rytmické a jiné proměny mají důvody i barvotvorné; před sóly, včetně kytarových, mívá přednost instrumentální prolnutí, především vícehlas melodických nástrojů; texty, téměř výhradně od Pavla Vrby, se vzdávají dobrodružství příběhu, aby vydobýly všeplatnější podpovrchové poznání a křehký půvab bloudivé myšlenky...“ (Černý, 1980, s. 318–319)

²⁰⁰ Hladík o jazz rocku a jeho popularitě uvádí: „Především je to móda. Já tomu říkám národní blbost: všichni stepujou, hrajou jazz rock, za chvíli budou třeba jódlovat.“ (Konrád, 1979a, s. 39)

²⁰¹ Semelka zde (spolu s Vrbou) získal první místo za píseň Šaty z šátků.

Premiéra koncertního pořadu Svět hledačů (v režii Juraje Herze)²⁰² byla realizována dne 7. dubna 1980 v Lucerně již v sestavě Hladík, Semelka a Čech, třebaže další spekulace, tentokrát však o angažmá basisty Vladimíra Kulhánka se následně nepotvrdily. Osmé album 33 (LP 1981, Supraphon 1113 2897)²⁰³ bylo epilogem Semelky a Čecha, stejně jako studiovou činností skupiny, kterou pak v letech 1982–1990 poznamenaly zejména personální změny a po období reakcí na art rock či progresivní rock také návrat k blues rocku (rhythm & blues).

Příchod bubeníka Davida Kollera a zpěváka Luboše Pospíšila v roce 1988, kdy skupina opět působila (spolu s Hladíkem a klávesistou Lubošem Mandou) pod názvem Blue Effect, stejně jako vystoupení na Koncertu pro všechny slušný lidi v Praze dne 3. prosince 1989²⁰⁴ však neodvrátily ukončení koncertní činnosti, kterou nakonec Hladík obnovil v roce 2004 (respektive 1992 a 1999) se zpěvákem Janem Křížkem, bubeníkem Václavem Zimou, klávesistou Pavlem Bohatým a basistou Vojtěchem Říhou. Tato sestava (mimo Bohatého) nakonec pokračovala do Hladíkovy smrti dne 4. prosince 2016.

²⁰² V recenzi tohoto pořadu se uvádí: „Skupina M. efekt uvedla... premiéru pořadu Svět hledačů, od kterého se po solidní stejnojmenné desce čekalo hodně. ... Koncert až ohromoval monotónností, absencí skladatelských a aranžérských nápadů, nedostatečnou prací s motivy (trpné opakování a nikoli košaté rozvíjení), únavnými triolami a třeba i tím, jak rychle ztrácí Semelkův hlas na zajímavosti, když pojme všechny písně skálopevně stejným výrazem. Hudba M. efektu mě bohužel příliš neoslovovala, ba co dím, nechala mě chladnějším než eskymo. Nemíním zde nikterak pochybovat o hráčských schopnostech jednotlivých členů skupiny, ale dovolím si tvrdit, že hledání hudební realizace v jakési mystické posvátnosti probíhá spíš po povrchu v prostorách, které znalci Yes, Genesis aj. už dávno zmapovali. ... Průběh večera ostatně výmluvně svědčil o bezradnosti záměrů. ... Pod pořadem byl podepsán Juraj Herz (na plakátech žertovně psaný Hertz); snad to byl on, kdo vymyslel promítání snobských diapozitivů s tvářemi chladně dokonalých manekýn, přes něž občas šel úryvek textu, takže si nepozorově mohli konečně přečíst, o čem se zpívá, což při koeficientu Semelkovy „srozumitelnosti“ mohlo jen potěšit. Jinak bohužel Vrbovy texty padaly pod sedadla a opět se vynořuje otázka, jestli by nenašly ideálnější uplatnění v knize, když už se jejich autorovi léta říká Básník.“ (Rejžek, 1980b, s. 228)

²⁰³ V recenzi tohoto alba se uvádí: „Autorsky si album rozdělili Hladík se Semelkou přesně napůl. Prvně jmenovaný se zhlédl v kompoziční metodě rychlého „filmového střihu“, tedy neklidného střídání motivů, tempa i nálad... Silné nápady se však mísí s výplňkovými a tato nevyrovnanost spolu se samoučelnými návraty k méně nosným pasážím jdou na úkor stability napětí. ... V Semelkových opusech je méně hladíkovských zvrátů a „odbíhavosti“, jsou přehlednější, ale co do síly melodického potenciálu také rozředěnější. ... Chápat význam tohoto alba jen jako kvalitní zvukové masáže pro ucho hloubavějšího diskofila by bylo málo. ... Třiatřicet je vlastně trefným dokumentem kladů i záporů celé jedné generace našich rockerů: jejich bezbřehé touhy realizovat své zkušenosti a vyzrálost v náročných rovinách složitějších hudebních struktur, a na druhé straně pak zároveň jisté bloudivosti v těchto vlastnoručně spletených sítích.“ (Horáček, 1982, s. 221)

²⁰⁴ Tento koncert byl původně realizován na základě Koncertu pro Arménii v Praze dne 14. ledna 1989 (rovněž s účastí Blue Effectu). Charitativní záměr se však proměnil v tzv. hudebně politický happening, včetně prohlášení Občanského fóra či vystoupení zpěváků Karla Kryla či Marty Kubišové.

4.1.1 Nová syntéza

Třetí album Nová syntéza (LP 1971, Panton 11 0288)²⁰⁵ bylo vydáno v roce 1971 jako společný projekt skupiny Modrý efekt a Jazzového orchestru Československého rozhlasu pod vedením Kamila Hály. Předpokladem této syntézy, ke které ostatně odkazuje titul alba, se stal záměr publicisty a producenta Oskara Jelínka (vlastním jménem Miroslava Jelínka) vytvořit z uvedených souborů jedno těleso s originální koncepcí.²⁰⁶

Album, které obsahuje pět autorských skladeb, bylo realizováno dne 20. července 1971 v pražském Studiu A Československého rozhlasu (Karlín).²⁰⁷ Jelínek v doprovodném textu k zamýšlené koncepci alba uvádí: „První strana desky obsahuje 3 skladby členů skupiny Modrý efekt. „Má hra“ Radima Hladíka s překvapivými rytmickými změnami, lyrickým trombonovým sólem Miroslava Koželuha a ve strhujícím tempu hranou basovou figurou Jiřího Kozla je vystřídána zajímavou kompozicí Leška Semelky „Směr Jihovýchod“, kde lze vystopovat určité prvky široké slovanské melodiky. Zvukové efekty v závěru skladby „Popínavý břechťan“ od Radima Hladíka sice mohou připomínat nálety letadel, jsou však vyluzovány na... kytaru autorem. Autorská dvojice Kamil Hála a Vlastimil Hála zaplnila druhou stranu desky dvěma skladbami: „Blues Modrého efektu“ je strhující dvanáctka s bohatstvím improvizčních nápadů Radima Hladíka vygradovaných perfektní spoluprací celého orchestru a stratosférickou trubkou Václava Týfy. Nejrozsáhlejší kompozicí je závěrečná „Nová syntéza“, kde v prostřední části skladby dostali jednotliví sólisté příležitost i k free-jazzovým improvizacím, které vrcholí Radimovou pasáží hranou smyčcem na kytaru. Závěr „Nové syntézy“ je rytmicky strhujícím vyjádřením tempa dnešní doby. První deska realizující spojení zvuku velkého jazzového orchestru a moderní beatové skupiny je tedy na světě! P. S. A to je teprve začátek!!!“²⁰⁸ (Jelínek, 1971)

²⁰⁵ Údaje o nákladu tohoto alba nejsou uvedeny.

²⁰⁶ Hladík uvádí: „Pan doktor Jelínek je člověk, který ví, co chce, a mám dojem, že i ví, co potřebujeme my. Jemu se moc líbí Blood, Sweat and Tears a Chicago, nám taky; shodujeme se v hudebním názoru, což u tak velkého věkového rozdílu je paradox.“ (Dorůžka, 1971, s. 307)

²⁰⁷ Publicista Jaroslav Riedel však uvádí: „Je však zcela nepravděpodobné, že by se tolik náročné hudby natáčelo během jednoho dne. V rozhlasových archívech navíc existují další nahrávky z té doby a ve stejné sestavě, bohužel bez přesnější dokumentace. Žádná z nich se nevyrovná těm, které jsou na desce, ale jako pohled do tvůrčí dílny jsou nesporně zajímavé; tím spíš, že některé jsou i zpívané.“ (Riedel, 2018a, s. 62)

²⁰⁸ Spolupráce rockové skupiny s orchestrem se mimo ČSSR projevovala již od roku 1967. Blíže viz alba: The Moody Blues (spolu s The London Festival Orchestra): Days of Future Passed (1967); Deep Purple (spolu s Royal Philharmonic Orchestra): Concerto for Group and Orchestra (1969); The Nice (spolu s The Sinfonia of London a Sinfonia of London Orchestra): Five Bridges (1970).

Seznam skladeb (autor):

1. Má hra (Radim Hladík), čas: 9:03;
2. Směr jihovýchod (Lešek Semelka), čas: 5:35;
3. Popínavý břechťan (Radim Hladík), čas: 5:40;²⁰⁹
4. Blues Modrého efektu (Kamila Hála a Vlastimil Hála), čas: 8:07;
5. Nová syntéza (Kamil Hála a Vlastimil Hála), čas: 14:22.

Spolupráce Modrého efektu a Jazzového orchestru Československého rozhlasu prostřednictvím uvedených skladeb neznamenała jen další možnost experimentování v rámci obecnějšího světového trendu, ale příklonem k rozměrnějším formám, stejně jako rozšířené instrumentaci (dechových nástrojů orchestru) či improvizovaným sólům naznačila budoucí směřování skupiny. Jazzové inspirace se zde nicméně projevovaly jednotným aranžmá dirigenta Kamila Hály, swingovým rytmem (Popínavý břechťan), freejazzovými improvizacemi (Nová syntéza) či účastí sólistů orchestru (Koželuh).²¹⁰ Jestliže toto album nepřímo navazovalo na předchozí Coniunctio, pak úvodní pasáž (introdukce) skladby Návštěva u tety Markéty, vypití šálku čaje citovaná v Nové syntéze (její druhé polovině) a grafické zpracování přední strany obalu alba, tedy průnik dvou těles (jazzu a beatu), malíře (grafika) Jaroslava Fišera odkazovaly k jeho hudbě, respektive konjunkci přímo.

²⁰⁹ Tuto skladbu jako Greedy Ivy, navíc s textem Karla Kozla, skupina interpretovala již v roce 1969.

²¹⁰ Publicista Miroslav Heřmanský v recenzi tohoto alba uvádí: „*Ta se mi zdá být na naše poměry mimořádně zdařilou: má všechno vnitřní napětí živého provedení a také zvukově vyšla syntéza velké kapely s Hladíkovou kytarou výtečně. ... Hladík je vlastně jediným improvizujícím sólistou; JOČR vystupuje jako kolektivní doprovod, aniž by se jeho hráči pustili do rozsáhlejších sól... a tak má celá deska zvukově dosti stejnorodý ráz. Jde však vlastně o dvě různá pojetí syntézy: na jedné straně desky jsou skladby členů Modrého efektu, na jejichž původní „holé“ nahrávky Kamil Hála ušil dodatečně orchestrační kabát, na druhé straně pak skladby Kamila a Vlastimila Hály, vytvořené jako hudební rámec, jehož vyplnění připadlo Modrému efektu. ... To, že hudebníkům JOČRu není vždy vlastní rockové frázování a naopak bicí nástroje občas zkoušejí frázovat s plechy, místo s baskytarou, ukazuje, že hudebníci jazzové a rockové generace se budou muset ještě navzájem více poslouchat a učit oceňovat; tím více pak – třeba neuvědoměle – se budou vzájemně ovlivňovat a syntéza proběhne postupně sama.“ (Heřmanský, 1972a, s. 63–64)*

Obsazení – Modrý efekt:

Radim Hladík: kytara;

Jiří Kozel: basová kytara;

Vladimír Čech: bicí;

Lešek Semelka: klávesy.

Obsazení (solisté) – Jazzový orchestr Československého rozhlasu:

Kamil Hála: dirigent;

Miroslav Koželuh: trombon;

Ladislav Pikart: trombon;

Václav Týfa: trumpet.

Reedici Nové syntézy vydala společnost Bonton s. r. o. v roce 1997 (CD, 71 0552-2), včetně bonusových skladeb Kingdom of Life, You'll Stay With Me a Brother's Song,²¹¹ respektive Supraphon a. s. v roce 2009 (CD, SU 5990-2). Premiéra alba byla realizována v rámci Mezinárodního jazzového festivalu Praha dne 27. října 1971 v Lucerně,²¹² přičemž toto vystoupení (s pohledem do zákulisí) zaznamenala Československá televize.²¹³ Spolupráce s producentem Jelínkem navíc dále pokračovala, a to (nejen) prostřednictvím pořadu Modrý efekt – beat či jazz? v září 1971 v Divadle hudby v Praze.

²¹¹ Tyto skladby jsou jinak součástí exportního alba Kingdom of Life (1972).

²¹² V recenzi tohoto koncertu se uvádí: „*Pak přišla jedna z kontroverzních produkcí, totiž společné vystoupení »Jazzového orchestru Čs. rozhlasu« a... skupiny »Modrý efekt«. Pořad s názvem Nová syntéza přinesl kompozice, jež se již objevily v gramofonové nahrávce... Záměr je tu právě tak atraktivní jako v podstatě prostý: využít sólistické zdatnosti kytaristy »Radima Hladíka«, razance beatové rytmiky a soundu, spojit toto všechno se zvukovými možnostmi big bandu. Zdá se mi ovšem, že už tady je kámen úrazu: celý přístup je jaksi „zvnějšku“, postrádal jsem vnitřní smysl... zvukového dění, jeho ryzí a „podstatnou“ hudební logiku. ... Syntéza není mechanickým souřazením jinde vzniklých a fungovavších prvků, ale novou potřebou vyjádření, které do sebe vztahuje a nově využívá staré i zcela originální elementy, podřizuje je své nové logice, řádu. ... Nová syntéza, totiž skutečně nová syntéza by musela opustit povrch a jít více do hloubky.“ (Poledňák, 1972, s. 22)*

²¹³ Tento záznam je součástí kompilace Live & Life: 1966–2008 (DVD 2008, Supraphon SU 7088-9). Neobsahuje však interpretované skladby Směr jihovýchod, Blues Modrého efektu a Nová syntéza.

4.1.2 Nová syntéza 2

Čtvrté album Nová syntéza 2 (LP 1974, Panton 11 0489) bylo vydáno v listopadu 1974 jako společný projekt skupiny M. efekt a Jazzového orchestru Československého rozhlasu pod vedením Kamila Hály. Tato syntéza navazovala na původní spolupráci v roce 1971, respektive na album Nová syntéza, jehož producent Oskar Jelínek stál i tentokrát u záměru vytvořit z uvedených souborů jedno těleso s originální koncepcí.²¹⁴

Album, které obsahuje čtyři autorské skladby, bylo realizováno dne 31. srpna 1973 v pražském Studiu A Československého rozhlasu (Karlín). Jelínek v doprovodném textu k zamýšlené koncepci alba uvádí: „*Zatímco „Nová syntéza“ byla ryze instrumentální deskou, přichází „Nová syntéza 2“ navíc s vokálem Leška Semelky a Josefa Kůstky doplněným o chorál osmi basistů ze sboru Pavla Kühna s rozšířenou škálou instrumentálních sól. Na první straně je pouze jedna skladba: 21minutová kompozice Radima Hladíka a textaře Pavla Vrby „Nová syntéza 2“... Střídají se zde citlivě plochy velkoorchestrálního zvuku se zpěvem Leška Semelky a Josefa Kůstky, mohutný chorál Kühnova sboru s jemnými tóny elektricky amplifikovaných houslí... Druhá strana desky obsahuje 3 skladby, všechny s textem Borise Janička. ... Pokus z roku 1971 o spojení zvuku velkého jazzového orchestru s moderní rockovou skupinou realizovaný na první desce „Nová syntéza“ se tedy ukázal jako životný, neboť v poslední době se objevilo ve světě mnoho podobných spojení jazzu a rocku. „Nová syntéza 2“ se tak stává logickým pokračováním tohoto započatého trendu...“²¹⁵ (Jelínek, 1974)*

²¹⁴ Hladík uvádí: „*Nás to bavilo, strašně, protože to byl úplně jiný zvuk a v podstatě hrály se naše věci tak, jak jsme byli zvyklí, tak, jak jsme je měli udělané. Kamil Hála k tomu zaranžoval ten velký big band a já jsem pořád bojoval o to, aby tam byl taky zpěv... Na první desce, na první Syntéze se to nepovedlo, ale druhá, tam už se to prosadilo, takže ta už je zpívána...“ (Česká televize, 2000)*

²¹⁵ Hladík však uvádí: „*Například u obou Syntéz je to důsledek nedotaženosti, nepovedlo se nikdy plně dodržet záměr. Určitou představu jsem měl já jako skladatel, jinou Kamil Hála jako aranžér, úplně jinou muzikanti a už vůbec nejzvláštnější zvukaři. Proto to nakonec působí jako hraní a nadbytečné množství not. Tyhle zkušenosti mne přivedly k tomu, že dneska víc o každém sóle přemýšlím.“ (Konrád, 1975, s. 238)*

Seznam skladeb (autor hudby / autor textu):

1. Nová syntéza 2 (Radim Hladík / Pavel Vrba), čas: 22:15;
2. Je třeba about boty a pak dlouho jít (Radim Hladík / Boris Janíček), čas: 10:03;²¹⁶
3. Klíště (Radim Hladík / Boris Janíček), čas: 3:30;
4. Jedenáctého října (Josef Kůstka / Boris Janíček), čas: 7:35.

Spolupráce M. efektu a Jazzového orchestru Československého rozhlasu prostřednictvím uvedených skladeb i nadále znamenala příklon k rozměrnějším formám, stejně jako rozšířené instrumentaci či improvizovaným sólům, přičemž písňový charakter vyplýval z jejich vokálně-instrumentálního pojetí. Jazzové inspirace se zde projevovaly jednotným aranžmá dirigenta Kamila Hály, swingovým rytmem (Nová syntéza 2), freejazzovými pasážemi (Nová syntéza 2) či účastí sólistů orchestru (Deczi či Růžička).²¹⁷ Jestliže toto album přímo navazovalo na předchozí Novou syntézu již svým titulem, pak přepracovaná skladba Má hra do podoby Nové syntézy 2 a grafické zpracování obalu alba (z roku 1974), tedy překlenutí (propojení) dvou oblastí (jazzu a rocku) hmatníkem sitáru, malířů (grafiků) Viléma Stránského a Františka Králíka, odkazovaly k další genezi dříve zpracovaného materiálu.

²¹⁶ Tuto skladbu jako Boty však skupina nejprve nahrála na album Modrý efekt & Radim Hladík (1975).

²¹⁷ V recenzi tohoto alba se uvádí: „Nová syntéza 2 představuje výrazný pokrok proti předchozí společné desce M. efektu a JOČRu. Ne že by snad tehdy byla hra skupiny i orchestru méně brilantní a přesná, ani ne proto, že by skladby na Nové syntéze 1 byly méně prokomponované. Hlavní přínos představuje zpěvák... Lešek Semelka. Jeho výrazný a přitom ohebný hlas, dostatečně působivý sám o sobě, výborně koresponduje s hrou ostatních členů skupiny a dobře zapadá i do výsledné zvukové kombinace. Na druhé straně však i tato deska podnítl otázku o smyslu spolupráce mezi rockovou skupinou a jazzovým big bandem. Jde o skutečný tvůrčí přínos, anebo jen samoučelný experiment? Volili tvůrci toto spojení jako jedinou cestu k dosažení určitého cíle, anebo tomu bylo naopak – že by řekněme nejdříve vznikla ona stylová škatulka, a cíl se našel až dodatečně?“ (Dorůžka, 1975b, s. 63)

Obsazení – M. efekt:

Radim Hladík: kytara;

Josef Kůstka: basová kytara, housle a zpěv;

Vladimír Čech: bicí;

Lešek Semelka: klávesy a zpěv.

Obsazení (solisté) – Jazzový orchestr Československého rozhlasu:

Kamil Hála: dirigent;

Laco Deczi: trumpet; a;

Karel Růžička: klávesy;

Petr Král: tenor saxofon.

Reedici *Nové syntézy 2* vydala společnost Bonton s. r. o. v roce 1997 (CD, 71 0608-2), včetně bonusových skladeb *El Dorado* a *Dívko z kamene* (SP 1973, Supraphon 0 43 1459), respektive Supraphon a. s. v roce 2009 (CD, SU 5990-2). Premiéra alba byla realizována v rámci Mezinárodního jazzového festivalu Praha dne 25. října 1974 ve Smetanově síni (skladba *Nová syntéza 2*)²¹⁸ a bez účasti Jazzového orchestru Československého rozhlasu v rámci předchozího Mezinárodního jazzového festivalu dne 20. října 1972 v Lucerně (skladba *Je třeba about boty a pak dlouho jít*)²¹⁹ se záznamem Československé televize.²²⁰

²¹⁸ Publicista Igor Wasserberger v recenzi tohoto koncertu uvádí: „Při interpretačně dobře zvládnutém konstruktivistickém projektu obvykle dochází k polarizaci názorů na jeho estetickou opodstatněnost, nejinak tomu bylo i v tomto případě. ... Zvuková podoba skladby prozrazovala okouzlení moderní technikou (syntezátory a jiné elektronické aparatury) – tak jako před desíti lety vládl kult free jazzu, dnes platí zaklínadlo nových zvuků. V sólových částech probíhala „syntéza“ prostým přiřadováním prvků – M. efekt hrál svou hudbu a jazzoví sólisté neovlivněně přednášeli svůj hudební názor. K propojení došlo v aranžovaných místech, kde se sjednotil zvuk kentonovského big bandu s elektronickými efekty a rockovou rytmickou fakturou. Aranžmá chyběla důkladnější propracovanost vedení jednotlivých hlasů. ... Směr, při němž každý jednotlivec zvládne výrazovou škálu jazzu i rocku, se jeví perspektivnější, než [sic!] chladná vykonstruovanost mechanického spojení dvou těles.“ (Wasserberger, 1975, s. 17)

²¹⁹ V recenzi tohoto koncertu se uvádí: „Skupina sympaticky skromného Radima Hladíka... hrála jedinou dlouhou skladbu... vokální úvod a závěr však pouze rámovaly střední instrumentální část, jež měla povahu jakési volné suity s vtípně se střídajícími tempy, dynamikou a proměnlivou vedoucí úlohou toho či onoho hráče. Elektrofonické zkreslení zvuku Semelkova klavíru... a Hladíkova hra smyčcem na kytaru byly zpestřením sice zajímavým, ale i bez nich by si spontánní hudebnost a především dokonale „šlapající“ rytmus skupiny dostatečně udržely zájem posluchačů, zejména místy, jakým např. byla virtuózní Hladíkova kytarová kadence s názvuky indické rágy.“ (Heřmanský, 1972b, s. 369)

²²⁰ Tento (jinak neúplný) záznam je součástí kompilace *Live & Life: 1966–2008* (2008).

Obnovená premiéra alb Nová syntéza a Nová syntéza 2 byla nakonec realizována v rámci festivalu Rock For People v Hradci Králové dne 5. července 2014, kde Blue Effect vystoupil s Rozhlasovým Big Bandem Gustava Broma pod vedením Vladimíra Valoviče. Mimo koncertu v rámci festivalu Prix Bohemia Radio 2014 v Praze dne 27. listopadu,²²¹ stejně jako v Olomouci dne 9. září 2015 však k další možné spolupráci, včetně realizace alba Nová syntéza 3, nedošlo.²²²

²²¹ Záznam tohoto koncertu byl vydán jako Big Band Gustava Broma & Blue Effect (CD 2016, Radioservis) se skladbami Blues modrého efektu, Avignonské slečny a Ej, padá, padá rosenka.

²²² Hladík o této spolupráci uvádí: „Uvažujeme i o studiové podobě, ale rádi bychom udělali úplně nové věci, pokud se urodí. Cesta je otevřená a Syntéza 3 by časem mohla být...“ (Česká televize, 2014)

Témata skladby *Má hra* jsou komparována na základě partitury (viz Příloha č. 2) z hlediska dostupných nahrávek, včetně zahraničních coververzí.²²³

Album *Nová syntéza* (1971) je charakteristické zejména principem kontrastu zvuku rockové skupiny a dechové sekce jazzového big bandu, přičemž novátorství (mimo témbur) spočívá v kontrastu žánrovém na základě koexistence rockových a jazzových prvků v rámci jedné skladby.

Určení hudebně vyjadřovacích prostředků autora však problematizuje neurčitý podíl Radima Hladíka jako autora skladby a Kamila Hály jako jejího aranžéra, jehož míru zásahu by charakterizoval absentující původní rukopis partitury či autorské skici a demosnímky.

Řešení spočívá ve sledování dostupných nahrávek skladby s vysokou pravděpodobností užití zásadních hudebních myšlenek, které zpracovatel (autor) použil z originální verze, jako možného určujícího faktoru identifikace autorství.

²²³ Rukopis partitury této skladby byl poskytnut Václavem Křivským, pracovníkem Českého rozhlasu. Komplet v archivu autora.

The image shows a musical score for five instruments: Trombone, Trumpete, Vocal, Bass Guitar, and Electric Guitar. The score is divided into three sections:

- Takt 17-20 (čas: 0:19-0:23):** Features a unison riff in 4/4 time for Trombone, Trumpete, and Vocal.
- Takt 47-54 (čas: 0:37-0:45):** Features a more complex riff in 4/4 time for Trumpete and Vocal, with a triplet of eighth notes in the Trumpete part.
- Takt 103-108 (čas: 1:40-1:58):** Features a 6/4 time signature change. The Bass Guitar and Electric Guitar play a rhythmic pattern of eighth notes.

Výsledkem hledání dalších podob je komparace s koncertní nahrávkou z roku 1973 vydanou na albu *Beatová síň slávy* (CD 2004, Supraphon SU 5592-2) v podobě čtyřčlenného obsazení skupiny *Modrý efekt*, navíc s textem Radima Hladíka a Iva Marka.

Směřování k hard rocku vzhledem k absenci dechové sekce a interpretačnímu pojetí přehodnocuje původní stylově žánrovou příslušnost skladby spolu s tematickou výstavbou, jejíž rozdíl spočívá v jedenácti tématech, dvou riffech a ve třech tématech, dvanácti riffech v rámci Hálova a Hladíkova aranžmá se dvěma shodnými tématy v rozsahu věty a s riffem (přiřazováním se rozvine do osmitaktové plochy).

První shodné téma (takt 17–20) je čtyřtaktí s charakterem riffu uplatněného v unisonu basové kytary, trombónu a basové kytary, vokálu v rámci Hálova a Hladíkova aranžmá.

Druhé shodné téma (takt 47–54) je osmitaktová věta s antitetickými polovětami uplatněnými v rámci Hálova a Hladíkova aranžmá jako perioda.

Třetí myšlenka (takt 103) je jednotaktový rytmicky jednoduchý riff v 6/4 taktu přinášející výrazné oživení změnou z dvoudobého na třídobé metrum.

Hálovo zpracování a interpretace Jazzového orchestru Československého rozhlasu představují kvalitativní úroveň, která je pro samotnou skupinu jen stěží dosažitelná. Zvukové a témbrové hodnoty spolu s celkovým zjednodušením tematické výstavby charakterizují Hladíkovo zpracování, jehož třídílné plochy tvoří téma, sólo a přechod (agogickou změnou či tzv. nástrojovým breakem) prostřednictvím přiřazování.

Výsledkem hledání dalších podob je komparace s písňovou nahrávkou z roku 2002 vydanou na albu *The One-T ODC* (LP 2002, Polydor 589 594-1) v podobě skupiny One-T pod názvem *The Magic Key*.²²⁴

Muta chorus

²²⁴ Tato nahrávka odpovídající tónině f moll je jednotně transkribována v hlavní tónině e moll.

V konfrontaci s partiturou Kamila Hály je zřejmé, že výchozí materiál coververze spočívá v prvních dvanácti taktech jeho aranžmá jako nápadité introdukce celé skladby, přičemž skupina One-T vychází zejména z její ostinátní harmonické kadence (takt 5–8) spolu s basovou linií, nad kterou je (určitými kombinacemi) vrstvena tematizovaná figura původního klavírního partu (takt 1–4) ve vokální složce, včetně motivu trumpetové sekce.

Způsob práce skupiny s aranžmá vyplývá z užití zásadních hudebních myšlenek z originální verze rovněž jako možné metody v rámci určení míry zásahu Radima Hladíka na výsledné podobě skladby.²²⁵

²²⁵ Hladík uvádí: „*Asi před rokem se ozvali Francouzi, kapela One T, koupili osm taktů z Mé hry a použili to jako sampl. Je to podobný model jako Gorillaz, kreslený klip, dodělali k tomu techno bubny a taky mají zpěvačku. Určitě jim to nikdo od nás nenabízel, našli si to sami.*“ (Riedel, 2018a, s. 62)

4.2 Jazz Q

Jazz Q byl založen v roce 1964 flétnistou a saxofonistou Jiřím Stivínem, stejně jako pianistou a klávesistou Martinem Kratochvílem, a to pod vlivem nastupujícího free jazzu (Ornetta Colemana) či hard bopu a tzv. mainstreamového jazzu (Theloniouse Monka).²²⁶ Původní sestavu dále tvořili basista Jerzy Ziembrowski a bubeník Michal Vrbovec, respektive Ivan Smažík a saxofonista Zdeněk Chlum, kteří se prosazovali při jam sessions v klubech Viola a Reduta v Praze.²²⁷ Vítězství v kategorii moderního jazzu v rámci Československého amatérského jazzového festivalu dne 14. dubna 1967 v Přerově znamenalo úspěšný vstup skupiny na tuzemskou jazzovou scénu.²²⁸

Absolvovaná zahraniční turné ve Španělsku, Lucembursku, Finsku či Belgii spolu s dalšími vítězstvími jak na jazzovém festivalu v Českých Budějovicích, tak rovněž v Curychu a San Sebastianu v letech 1968–1971 přispívaly k pověsti ambiciózní skupiny, jejíž zvuk obohacoval vibrafonista Lubomír Pristof, včetně využití netradičních nástrojů.²²⁹ Rozdílné představy o dalším vývoji nakonec vyústily ve Stivínův odchod, jehož představu akustického jazzu nakonec prosazoval prostřednictvím skupiny Stivín & Co. Jazz System, třebaže byl iniciátorem a (spolu s Radimem Hladíkem) hlavním autorem skladeb společného projektu se skupinou Blue Effect.²³⁰

²²⁶ Kratochvíl uvádí: „JAZZ Q existuje již tři roky... Hned od počátku jsme se snažili hrát velmi moderně, pokud možno ve stylu Ornette Colemana. Čím více jsme však sbírali zkušenosti, tím jsme byli ke své práci kritičtější a hráli jsme tradičněji – velkým vzorem nám tehdy byl kvartet Theloniouse Monka. Ani u tohoto projevu jsme však nezakotvili s konečnou platností a nyní se věnujeme především klasickému modernímu jazzu: ne, že bychom tak chtěli hrát trvale, ale cítíme, že si potřebujeme vybudovat pevné a solidní základy, které mají být výchozím bodem k opětovnému návratu ke Colemanově projevu a k „free jazzu“, který nás nepřestává lákat.“ (Titl, 1967, s. 198)

²²⁷ K názvu skupiny lze uvést: „Název Jazz Q vznikl vysloveně náhodou. Skupina občas hostovala ve Viole, kde se také odbývaly pravidelné reprízy pořadu Jazz a poezie. Soubor, který je doprovázel... jednoho dne neměl čas, a paní vedoucí zavolala Martina Kratochvíla, jestli by mohl zaskočit. Když tam dorazil, našel na domácím, ručně vyrobeném plakátu název Jazz Q. Nezbylo než při něm zůstat.“ (Dorůžka, 2002, s. 330)

²²⁸ V recenzi tohoto koncertu se uvádí: „Tato ambiciózní skupina se může pochlubit vyhraněnou, stylově aktuální koncepcí a zejména kvalitativní vyrovnaností svých členů, ať již máme na mysli oba saxofonisty Jiřího Stivína a Zdeňka Chluma, poučeného, přemýšlivého pianistu M. Kratochvíla, s odpichem hrajícího basistu Jerzyho Ziembrowského a skvělého drummera Ivana Smažíka, který si z Přerova odvezl... cenu nejlepšího sólisty II. ČAJFu.“ (Matzner, 1967, s. 126)

²²⁹ Jako příklad lze uvést tzv. pristofofon (druh vozembouchu) či masturbon (druh bubny).

²³⁰ Jako Pět ran do čepice (LP 1972, Supraphon 1 15 1229) bylo vydáno jeho první sólové album, které však na tento projekt navazovalo, a to prostřednictvím skladby, respektive druhé části Psí suity, Stíny psů a lidí (viz skladbu Asi půjdem se psem ven).

Kratochvílova inspirace rockovou avantgardou šedesátých let, která se projevila elektrifikací jednotlivých nástrojů, akcentováním rytmiky či přehledností skladeb, vyplývala z jeho studijního pobytu ve Velké Británii v letech 1967–1968 a účasti na festivalu Isle of Wight dne 29. srpna 1970, kde tuto hudbu poznal i jako sociální fenomén, včetně vystoupení skupin Ten Years After, Emerson, Lake & Palmer a Milese Davise.²³¹ Svým ideovým a skladatelským záměrem ovlivňoval od první poloviny sedmdesátých let směřování (uměleckou kontinuitu) Jazz Q, navíc v pozici jednoho z hlavních tvůrců jazzrockové vlny a propagátorů hry na elektrické piano a syntezátor v ČSSR.

Realizovaná alba v letech 1973–1984, stejně jako další absolvovaná zahraniční turné (vystoupení v prestižním historickém koncertním sále Olympia v Paříži v květnu 1973), případně studiová činnost skupiny v rámci individuálních (scénických) projektů, včetně realizace alba *Paprsky* (LP 1978, Supraphon 1 13 2350)²³² zpěvačky Heleny Vondráčkové, zaznamenaly ohlas jak u rockového, tak jazzového publika, k jejichž sblížení zejména v období sedmdesátých let přispívaly. To už však Kratochvíl absolvoval roční studium kompozice a klávesových nástrojů (u pedagogů Garyho Burtona a Michaela Gibbse) na Berklee School of Music v Bostonu.

²³¹ Kratochvíl uvádí: „Zkoušeli jsme to sice s Radimem Hladíkem i Jirkou Stivínem už dřív, ale zásadní vnuknutí přišlo až tu noc 29. srpna 1970 na festivalu na Isle of Wight. Tam ve stanu ve stavu rozšířeného vědomí to potichu přicházelo z dalekého pódia, ale potom už to zasáhlo moje celičké já a donutilo mne to běžet k pódiumu a zírat a zírat. Nebyla to hudba, byl to životní pocit, jakýsi duch doby, který se přes médium geniálního trumpetisty najednou stal skutečností a dal mi odpověď na všechna nejasná tušení o tom, kam se bude jazz ubírat.“ (Kratochvíl, 2016, s. 28)

²³² V recenzi tohoto alba se uvádí: „Naším předním interpretům populární hudby se často vyčítá, že se bojí měnit pěvecký styl i repertoár, a tím riskovat ztrátu přízně publika... Helena Vondráčková v rámci svého zhruba už dvouletého dramaturgického hledání, které ji mimo jiné přivedlo i na jazzové koncertní pódium, tento nejistý, odvážný krok provedla, a to i v oblasti gramofonové desky. Spojila se s jedním ze zakladatelů českého jazz rocku – Martinem Kratochvílem – a ten se stal nejen tvůrcem koncepce této LP s jazzrockovými písněmi a jejich jediným aranžérem, ale také – spolu s textařem Oskarem Petrem – hlavním autorem desky. Co se týče jeho všestranného podílu... je znamenitý, jeho skladby mají přes různorodou... atmosféru i přes náznaky jiných projektů v této oblasti (C&K Vocalu v exponování oboru, Mirky Křivánkové ve vedení vokální linky a pochopitelně jeho vlastního Jazzu Q ve faktuře aranžmá) jednotící linii. Škoda, že tato autorská jednota nebyla důsledně dodržena...“ (Jehne, 1979, s. 255)

Vliv evropské hudební tradice (Leoše Janáčka, Albana Berga či Gustava Holsta), zejména polyfonie, se projevoval rovněž v obsazení s klávesistou Borisem Urbánkem, jehož angažmá v letech 1984–1986, kdy skupina (duo) vystupovala pod názvem Jazz IQ, vycházelo z využití moderních technologických (počítačových) poznatků (MIDI systému). Její činnost však pokračuje vydáváním koncertních záznamů či soundtracků, stejně jako alby *Znovu* (CD 2013, SB 022)²³³ a *Talisman* (CD 2016, SB 030), na kterých spolupracovali kytarista Zdeněk Fišer, basista Přemysl Faulkner či bubeník Ladislav Deczi, tedy současní členové Jazz Q.

²³³ Publicista Tomáš Polívka v recenzi tohoto alba uvádí: „*Převládající náladou alba je relativní poklid. Vládou střední a baladická tempa a dobře tomu tak, protože Martin Kratochvíl je jako skladatel silný v „easy listening“ melodických linkách, které v uvolněném podání vyniknou. ... Při pohledu na album jako celek hlodá červík pochybnosti, zda by parta zkušených muzikantů... neměla zkusit interpretačně a zvukově (nemluvíme o Kratochvílově skladatelském rukopisu) vyrazit směrem k aktuálnějším výbojům fúze. Neodkazovat jen na étos zlatých časů McLaughlina, Zawinula či Santany. Vždyť by kapele mohly sloušet například inspirace „nu-fusion“ projekty...“ (Polívka, 2013, s. 60–61)*

4.2.1 Pozorovatelna

Druhé album Pozorovatelna (LP 1974, Panton 11 0285)²³⁴ bylo vydáno v roce 1974 pod názvem Jazz Q Praha jako samostatný projekt skupiny, na jehož vzniku participoval publicista a producent Stanislav Titzl.

Album, které obsahuje pět autorských skladeb, bylo realizováno dne 29. ledna 1973 v pražském studiu Československé televize (Břevnov). Titzl v doprovodném textu k zamýšlené koncepci alba uvádí: „*»Pori 72« byla připravena speciálně pro účinkování na tomto známém jazzovém festivalu v malebném finském městečku. Dlouhá skladba byla později rozdělena na několik samostatných částí; na desku byla zařazena ta, jejímiž autory jsou oba kytaristé Andršt a Padrůněk. »Pozorovatelna« je Kratochvílova balada, napsaná pod dojmem setkání s prvním dotykem přírody v lesích jižních Čech začátkem května 1971. Je jakousi apoteózou zřejmě neuskutečnitelné, ale stále lákavé varianty života na farmě... »Trifid« neklade důraz na kompozici, ale spíše na přirozené vykreslení uvolněné nálady: vznikl v jednom z pražských klubů po koncertě plném decibelů jako výsledek živelné touhy zahrát si potichu a klidně. »Klobásové hody« je název Kratochvílovy skladby z jeho staršího předrockového [sic!] období poznamenaného ještě silněji jazzem; teprve později byla doplněna výrazně rockovým kytarovým chorem, podporovaným tvrdou baskytarou. Konečně »Kartágo« je předzvěstí dojmů z Tunisu, kam byla v roce 1971 skupina pozvána na festival: původně ji hrál autor smyčcem na kytaru, pro rozhlasové natáčení bylo použito violoncella a konečně pro desku byla dána přednost variantě s houslemi.*“ (Titzl, 1973)

Seznam skladeb (autor):

1. Pori 72 (Vladimír Padrůněk, Luboš Andršt), čas: 13:07;
2. Pozorovatelna (Martin Kratochvíl), čas: 6:49;
3. Trifid (Martin Kratochvíl, Vladimír Padrůněk), čas: 9:28;
4. Klobásové hody (Martin Kratochvíl), čas: 5:48;
5. Kartágo (Luboš Andršt), čas: 4:36.²³⁵

²³⁴ Toto album bylo vydáno v nákladu cca 24 160 kusů.

²³⁵ Tato skladba (pod názvem Počkám až do Kartágo) získala cenu v kategorii Nejlepší původní skladba v rámci Československého amatérského jazzového festivalu v Přerově v roce 1971.

Odchod Jiřího Stivína znamenal pro Martina Kratochvíla jako vedoucího skupiny možnost tvorby vlastní (odlišné) umělecké koncepce, která spočívala zejména v elektrifikovaném zvuku spolu s harmonickými témbry, včetně tzv. melodických sól. Účast zpěvačky Joan Dugganové z Velké Británie ve skladbě Trifid, jejíž projev vycházel z (černošské) tradice gospelu, znamenal další příklon k blues,²³⁶ tedy základní platformě jak pro Kratochvíla,²³⁷ tak rovněž Andršta.²³⁸ V této již neexistující sestavě bylo nakonec realizováno album, jehož skladby tvořily kmenový repertoár Jazz Q v letech 1971–1972.²³⁹ Grafické zpracování přední strany obalu alba v podobě zátiší s věží, koněm či mrkví vytvořil (v roce 1973) grafik Aleš Striegl, autor edice Mini jazz klub (1976–1986).²⁴⁰

²³⁶ Dugganová působila v letech 1969–1970 ve skupině Flamengo, jejíž příklon k blues rocku se projevil skladbou Summertime (EP 1969, Supraphon 0 43 0830) George a Iry Gershwinů a DuBose Heywarda. Aranžmá však vycházelo z interpretace zpěvačky Janis Joplin na albu Cheap Thrills (1968), které realizovala v rámci skupiny Big Brother & the Holding Company.

²³⁷ Kratochvíl uvádí: „*Já si totiž myslím, že jazz i rock jsou jenom dva projevy takového základního imaginárního podproudu, který se pod touhle hudbou táhne. Možná, že bychom mu mohli říkat třeba blues... V současné době se zdá, že příznivý vítr fouká od rocku, který pořád ještě hodně souvisí s tím základním proudem. Takže si řada lidí myslí, že když se jazz nějak spojí s rockem, že se tím všechno vyřeší. Jenže mně už se dneska zdá, že to je jenom jeden povrchový moment hlubšího pohybu – že se prostě jak jazz, tak rock musí vrátit zpátky k těm kořenům. Třeba k blues, když tomu tak budeme říkat.*“ (Dorůžka, 1972, s. 162)

²³⁸ Andršt uvádí: „*Já bych v dnešních rockových kapelách, v těch módních, těžko hledal něco, co by mi vyhovovalo. Tak třeba taková Black Sabbath, to už vůbec není můj vkus, a ani z Fourth Way nejsem tak odvázaný. Já se spíš vrhnul na takové staré černochoy, ty si poslouchám a snažím se něčemu se od nich přiučít. Ti mě ostatně taky vůbec k blues přivedli – poslouchal jsem jejich desky, kdykoliv jsem je jenom mohl sehnat a vůbec jsem nevěděl, jak se vlastně jmenují.*“ (Dorůžka, 1972, s. 163)

²³⁹ V recenzi tohoto alba se uvádí: „*Na Pozorovatelně se Jazz Q jeví jakoby v klidnějších vodách, hudba souboru je na první poslech chladnější, přesto se však hudebníkům podařilo skladby vygradovat a dostat do nich značné napětí, na čemž má podstatný vliv interakce mezi elektrickým klavírem a kytarou a ve značné míře i vydatná pomoc baskytary. Skupina... zní střídavě a zemitěji, což odpovídá i celkovému ladění desky, která je, až na jedinou pasáž, výhradně instrumentální.*“ (Dorůžka, 1975a, s. 30)

²⁴⁰ Blíže viz alba:

Mini jazz klub 5: Jazz Q (EP 1977, Panton 33 0381);

Mini jazz klub 25: Jazz Q Martina Kratochvíla (EP 1979, Panton 8135 0007);

Mini jazz klub 38: Jana Koubková, Jazz Q Martina Kratochvíla (EP 1984, Panton 8135 0161).

Obsazení – Jazz Q:

Martin Kratochvíl: elektrické piano Fender;

Luboš Andršt: kytara;

Vladimír Padrůněk: basová kytara;

Michal Vrbovec: bicí.

Obsazení – hosté:

Joan Duggan: zpěv;

Rudolf Chalupský: housle.

Reedici Pozorovatelny vydala společnost Bonton s. r. o. v roce 2001 (CD, 501958 2), respektive Supraphon a. s. v roce 2007 (CD, SU 5872-2), včetně bonusových skladeb (studiových záznamů z roku 1971) Walter L. (autor Gary Burton), Pozorovatelna II, Kartágo II (Počkám do Kartága) a Percenta pro Hnízdovku.²⁴¹ O jejím zahraničním ohlasu svědčilo rovněž vydání u polské společnosti GAD Records v roce 2018 (GAD CD 068), včetně bonusových skladeb (rádiových záznamů z roku 1972) Bylo, je a bude a Epilog, (koncertních záznamů z finského Pori Jazz Festivalu z roku 1972) Pori 72 a Slez, (rádiového záznamu s Jazzovým orchestrem Československého rozhlasu z roku 1973) Bylo, je a bude a bookletu (s archivními materiály či textem publicisty Lukasz Hernika).

²⁴¹ Tyto skladby však byly vydány na Albu, které nikdy nevyšlo (CD 2001, Bonton 501958 2).

4.2.2 Symbiosis

Třetí album Symbiosis (LP 1974, Supraphon 1 15 1356)²⁴² bylo vydáno v roce 1974 pod názvem Jazz Q, na jehož vzniku tentokrát neparticipoval žádný z producentů. Předpokladem této symbiózy, ke které ostatně odkazuje titul alba, se stal pokračující záměr Martina Kratochvíla tvořit původní jazzrockové skladby na bluesovém základu.²⁴³

Album, které obsahuje rovněž pět autorských skladeb, bylo tentokrát realizováno v období od 12. března do 14. května (11. října) 1973, v pražských studiích Supraphonu (Dejvice a Nové Město – Mozarteum). Kratochvíl k jeho proměněné sestavě uvádí: „Začali jsme vystupovat s Františkem Franclem, protože Luboš Andršt chtěl hrát tvrdý rock a postavil si... *Energit. Ale rozchod s Lubošem proběhl v dobrém a ve zvuku Jazz Q to neznamenovalo nějakou revoluci. Sháněli jsme tedy nového kytaristu a nádavkem jsme tak získali i zpěvačku, protože Franta a Joan tehdy byli manželé. Já jsem se přes Joan podíval do hudebních koutů, kam bych sám možná ani nedohlédnul... Takže to bylo pro nás všechny podnětné a zajímavé. Byla to hrozně inspirativní doba...*“ (Riedel, 2018b, s. 62)

Seznam skladeb (autor hudby / autor textu):

1. Ze tmy do světla – From Dark To Light (Vladimír Padrůněk / Joan Duggan), čas: 6:02;
2. Ztracená láska – Lost Soul (Vladimír Padrůněk / Joan Duggan), čas: 6:07;
3. Hvězdný pták – Starbird (Martin Kratochvíl / Joan Duggan), čas: 7:23;
4. Čaroděj – The Wizard (Martin Kratochvíl / Joan Duggan), čas: 16:27;
5. Epilog (Martin Kratochvíl), čas: 3:29.

²⁴² Toto album jako součást Gramofonového klubu a Čs. hifi klubu bylo vydáno v nákladu cca 27 431 kusů.

²⁴³ V propagačním materiálu časopisu Melodie z dubna 1972 se k titulu tohoto ještě neexistujícího alba uvádí: „Název Symbiosis plně vystihuje hudební podstatu desky, jejíž interpreti se nehlásí ani k jazzu, ani k... rocku. A právě tato symbióza, která je opravdovou a úspěšnou snahou o přehodnocení současné hudby, si našla své vděčné publikum nejen v živé atmosféře pražské Reduty, ale i na evropských pódiích.“ (Anon, 1972, s. 104)

Odchod Luboše Andršta jako jednoho z dominujících interpretů však neznamenal změnu v započaté umělecké koncepci, jejíž bluesový charakter se nadále projevoval vokálně-instrumentálním pojetím jednotlivých skladeb s anglickými texty Joan Dugganové a rovněž účastí kytaristy Františka Francla.²⁴⁴ Harmonické tóny (zvukomalba) zde byly dále střídány tzv. basovými či kytarovými riffy (Ze tmy do světla a Ztracená láska), případně prvky latinskoamerické hudby (Hvězdný pták), a to i v rámci rozměrnější formy (Čaroděj) evokující inspiraci avantgardní rockovou hudbou (Pink Floyd či The Beatles).²⁴⁵ Grafické zpracování obalu alba v podobě černobílé fotografie skupiny, respektive industriální krajiny se železnicí (s absencí doprovodného textu) vytvořil (v roce 1973) malíř (grafik) Fratišek Vlach spolu s fotografem Josefem Hníkem.

Obsazení – Jazz Q:

Martin Kratochvíl: elektrické piano, klavír, varhany a cembalo;

Fratišek Francl: kytara;

Vladimír Padrůněk: basová kytara;

Michal Vrbovec: bicí;

Joan Duggan: zpěv.

Obsazení – hosté (výčet není úplný):

Vladimír Mišík, Lešek Semelka, Pavel Dydovič a Jiří Rotter: sbor;

Jiří Tomek: kongo;

Radek Pobořil: trumpet; a;

Jan Kubík: klarinet;

Alexander Čihař: kontrabas.

²⁴⁴ Francl působil v letech 1966–1970 ve skupině Flamengo. Bubeník Jaroslav Šedivý o jeho osobnosti uvádí: „Jediný člověk, kvůli kterému jsem odešel, byl Franta Francl. Já když jsem slyšel Frantu Francla hrát, tak jsem zavřel oči a viděl jsem Jimi Hendrixe. Doslova. František měl opravdu něco v sobě, co nikdo jiný neměl.“ (Česká televize, 2000)

²⁴⁵ V recenzi tohoto alba se uvádí: „Velkým problémem našich skupin bylo, že výraz, o který usilovaly, byl v rozporu s cítěním, které měli hudebníci v krvi a od kterého se nedokázali oprostit. V hudbě Jazz Q není tento problém znát... Symbiosis je deska s mnoha vynikajícími momenty, která převyšuje vše, co se našim skupinám doposud podařilo na tomto poli nahrát. Je to album, které provází hledání v tom dobrém slova smyslu, i když poslušovat se jím poskytuje menší dobrodružství.“ (Dorůžka, 1974, s. 255)

Reedici Symbiosis vydala společnost Bonton s. r. o. v roce 1998 (CD, 71 0671-2), respektive Supraphon a. s. v roce 2007 (CD, SU 5872-2), včetně bonusové skladby (rádiového záznamu z roku 1973) Předzvěst – Presage.²⁴⁶

²⁴⁶ Tuto skladbu skupina realizovala dne 14. listopadu 1973 ve studiu Československého rozhlasu Ostrava.

4.2.3 Elegie

Čtvrté album Elegie (LP 1977, Supraphon 1 15 1983)²⁴⁷ bylo vydáno v dubnu 1977, tentokrát pod názvem Jazz Q Martina Kratochvíla, na jehož vzniku v rámci koncepce (výběru a sestavení jednotlivých skladeb) participoval producent Hynek Žalčík.²⁴⁸

Album, které obsahuje osm skladeb nyní již výlučně jednoho autora, bylo realizováno ve dnech 2. až 12. února a 11. března 1976 v pražském studiu Supraphonu (Dejvice). Textařka Jiřina Fikejzová o jeho obsahu uvádí: „... obsahuje písničky, které si nelze hrát jen jako příjemné zvukové pozadí. Naléhavě vyžadují soustředění, ale jejich naléhavost není v expresi. Kratochvílova zamyšlená filozofující hudba se s jakýmsi ostychem, pokorou, jakoby s tajným přáním po odezvě dotýká citlivých vrstev, které v sobě nosíme.“ Co do zařazení překračuje kategorii jazzrocku, je ovlivněna soudobou vážnou hudbou...“ (Matzner a kol., 1990, s. 292)

Seznam skladeb (autor Martin Kratochvíl):

1. Slunovrat, čas: 5:24;
2. Naděje, čas: 7:14;
3. Citadela, čas: 3:09;
4. Tanec, čas: 3:52;
5. Létavice, čas: 5:19;
6. Toledo, čas: 7:34;
7. Žravá dáma, čas: 5:20;
8. Věštba, čas: 1:55.

²⁴⁷ Toto album bylo vydáno v nákladu cca 48 113 kusů.

²⁴⁸ Kratochvíl k uvedenému názvu uvádí: „Cítil jsem, že jsem stvořil své opus magnum, a možná i proto jsem se rozhodl přidat své jméno k názvu kapely na obalu...“ (Vidomus, 2016)

Kratochvílovo následující umělecké směřování v pozici jediného autora znamenalo progres ve vlastní umělecké koncepci, která již využívala dobové praxe studiové činnosti zejména v oblasti tzv. playbacků, přidaných nástrojů, elektronických efektů či syntezátorů. Tvorba instrumentálních skladeb však i nadále vyplývala z harmonických témbřů, kombinací druhů meter, stejně jako prvků latinskoamerické či artificiální hudby.²⁴⁹ Grafické zpracování obalu alba v podobě fotografie části zchátralé budovy s Kratochvílovou ilustrací (na zadní straně) malířky Ivany Jurné vytvořil (v roce 1976) malíř (grafik) Karel Haloun spolu s fotografem Jaroslavem Prokopem.²⁵⁰

Obsazení – Jazz Q:

Martin Kratochvíl: elektrické piano, moog, syntezátor, varhany, klavír a guiro;

František Franc: kytara, triangel, pivní láhev a zpěv;

Přemysl Faulner: basová kytara;

Libor Laun: bicí.

Obsazení – hosté (výčet není úplný):

Jan Hrubý: elektrické housle;

Jiří Tomek: kongo;

Lenka Filipová: kytara a zpěv;

Michal Gera: elektrická trumpet a maracas;

Tomáš Procházka: claves a percussion;

Ondřej Konrád: foukací harmonika.

²⁴⁹ Publicista František Horáček v recenzi tohoto alba uvádí: „*Elegie se může chlubit především nesmírně silnou původní tvorbou z dílny Martina Kratochvíla. ... Skladatel překvapuje sevřenými a nerozmělněnými výchozími motivy, jež velmi nekompromisně zabezpečují patřičnou atmosféru a uchraňují nahrávky od nectnosti samoúčelného sólování kolem něčeho. Harmonická a rytmická složitost jazz rocku tu neústí v tíživost a spletenost, veškeré pasáže zachovávají logiku. Pevné kompoziční základy vykazují všechny tituly bez rozdílu, Kratochvíl jen podobně jako knoflíkem na syntezátoru „reguluje“ míru hravosti, tanečnosti, zpěvnosti či závažnosti, od lehkého úvodního Slunovratu, až k finálovému klasicistnímu extraktu Věštby.“ (Horáček, 1977, s. 254)*

²⁵⁰ Haloun a Prokop se dále podíleli na albu Bazarem proměn 1967–1976 (LP 1990, Panton 81 0812-1311), které jako kompilace rovněž obsahuje skladby Jazz Q, a to Lucemburská zahrada, Lost Soul a Předzvěst.

Elegie byla vydána také v roce 1977 společností Artia jako exportní album, jehož rozdíl spočíval v grafickém zpracování v podobě zátiší s antickými sochami, kytarami či klaviaturami (z roku 1977) malířů (grafiků) Evy Hulíkové²⁵¹ a Jiřího Skalického,²⁵² překladu titulu a jednotlivých skladeb do anglického jazyka, dataci a lokaci jeho realizace (v období od 28. ledna do 22. února 1976 ve studiích Dejvice a Nové Město – Mozarteum) a zejména v doprovodném textu (hosta) Ondřeje Konráda, který ke koncepci alba uvádí: „*Na celé první straně alba lze slyšet typicky jazzrockový rytmus, který je charakteristický zejména pro koncertní repertoár skupiny. Skladby Slunovrat a Citadela znějí více uvolněně a nabízejí větší prostor pro improvizaci; zajímavá harmonická struktura Slunovratu tak přímo vybízí k vytváření neobyčejných nálad prostřednictvím sólistů... Druhá strana alba však začíná a končí pravděpodobně nejzajímavějšími skladbami z celého alba, jejichž atmosféra se vymyká obvyklému charakteru skupiny. Úvodní skladba Létavice představuje silné napětí v kontrastu k lyrickému tématu a blues hraného syntezátorem, respektive foukací harmonikou, zatímco závěrečná Věštba napsaná pro klavír a smyčcové nástroje odkazuje spíše k impresionismu. Jsou zde však i jazzové skladby: Toledo, spolu s inspirací španělskými melodiemi... A Žravá dáma, jejíž uvolněná střední část zase využívá latinskoamerických rytmů. ... Elegie otevírá cestu novému projevu... Signalizuje hudbu schopnou průniků, zcela moderní a přesto sdělitelnou.*“²⁵³ (Konrád, 1977)

Reedici Elegie vydala pouze společnost Supraphon a. s. v roce 2007 (CD, SU 5872-2). O jejím zahraničním ohlasu, mimo zařazení na osmé místo v rámci žebříčku dvaceti alb, která podle britské agentury Select A Track nejvýznamněji ovlivnila progresivní rock, svědčilo rovněž vydání u polské společnosti GAD Records v roce 2016 (GAD CD 045), včetně bonusových skladeb (koncertních záznamů z alba Jazzrocková dílna z roku 1976) Živí se diví a Tuň, (studiových záznamů z dalšího alba Jazzrocková dílna 2 z roku 1977) Horký vítr, Druhý dech a Na shledanou, Joan, vybraných skladeb ze soundtracku²⁵⁴ k psychologickému filmu (dramatu) Hřiště (režie Štěpán Skalský) z roku 1975 či bookletu (s archivními materiály či textem Lukásze Hernika).

²⁵¹ Hulíková se dále podílela na albu Jazz Q Martina Kratochvíla, Oskar Petr (EP 1979, Panton 8145 0004), které obsahuje skladby Obchodník s deštěm a Blues podzimního odpoledne.

²⁵² Skalický se dále podílel na albu Oskar Petr a Zuzana Michnová (EP 1979, Supraphon 1145 2295), v rámci kterého se Martin Kratochvíl a Jazz Q podíleli na realizaci skladeb Podzimní ohničky a Plavec dlouhých tratí.

²⁵³ Rozdíl ve vydání tohoto alba z roku 1980 spočíval v grafickém zpracování v podobě budovy bez střechy s antickým portálem ve formě tzv. edikuly (z roku 1980) malíře (grafika) a architekta Aleše Vyjídáka.

²⁵⁴ Skladby k uvedenému soundtracku byly realizovány ve spolupráci s Filmovým symfonickým orchestrem ve dnech 11. až 15. a 18. až 19. srpna 1975 v pražském studiu Smečky.

4.2.4 Zvěsti

Páté album Zvěsti (LP 1979, Supraphon 1115 2450)²⁵⁵ bylo vydáno v dubnu 1979 pod ustáleným názvem Martin Kratochvíl & Jazz Q, na jehož vzniku opět participoval, tentokrát již v roli producenta, Hynek Žalčík.²⁵⁶

Album, které obsahuje rovněž osm Kratochvílových skladeb, bylo realizováno v období od 21. listopadu do 4. prosince 1977 v pražském studiu Supraphonu (Dejvice). Stanislav Titzl ke vzniku alba uvádí: „*Zatímco Elegie z roku 1976... byla velice dobře přijata jak kritikou, tak i posluchači – současně však znamenala dočasné přerušování činnosti Jazz Q po dobu Kratochvílova ročního studijního pobytu na známé bostonské Berklee School of Music. Americký pobyt přinesl Martinu Kratochvílovi hodně nových poznatků a zkušeností, které se snažil po návratu všestranně zužitkovat. Výsledkem jeho snažení bylo mj. i album Zvěsti z roku 1977, které Martin charakterizoval jako jeden z pokusů... Dosáhnout tohoto cíle lze jednak návratem k jazzu z období Johna Coltrana, jednak přiměřenou exploatací forem evropské vážné hudby.*“ (Titzl, 1980)

Seznam skladeb (autor Martin Kratochvíl):

1. Klekánice, čas: 6:20;
2. Vzkříšení, čas: 4:57;
3. Šlépěj, čas: 6:07;
4. Jinotaj, čas: 4:38;
5. Tříšť, čas: 4:30;
6. Korouhvička, čas: 4:30;
7. Krůpěj, čas: 5:07;
8. Větroplach, čas: 7:13.

²⁵⁵ Toto album bylo vydáno v nákladu cca 28 421 kusů. K celkovému nákladu lze však uvést: „*I když Jazz Q hrál dosti náročnou hudbu, měla překvapivé prodejní úspěchy. Například následujícího alba Zvěsti se v Československu a v sousedních zemích prodalo 200 000 výtisků, což dnes zní naprosto neuvěřitelně.*“ (Martin Kratochvíl & Jazz Q, 2017)

²⁵⁶ V propagačním materiálu vydavatelství Supraphon se k titulu tohoto právě vydaného alba nepřímo uvádí: „*Nové album Martina Kratochvíla a jeho Jazz Q je podle slov vedoucího souboru jedním z pokusů o nalezení východiska ze slepé uličky jazz rocku sedmdesátých let a o hledání nových cest ve vývoji současné hudby.*“ (Anon, 1979, s. 120)

Kratochvílovy zkušenosti z ročního studijního pobytu v USA znamenaly novou etapu v tvorbě vlastní umělecké koncepce, jejíž hudebně vyjadřovací prostředky byly inovovány na základě syntézy evropské artificiální a afroamerické hudby, včetně dalšího využití dobové praxe studiové činnosti, tentokrát v oblasti playbacků a smyčcových syntezátorů. Absence hostů (s výjimkou saxofonisty Jana Martince) rovněž přispívala k seberealizaci jednotlivých členů skupiny (opět s kytaristou Lubošem Andrštem), jejichž výkony jinak doplňovala účast hostů, a to jak na Pozorovatelně, tak zejména Symbiosis a Elegii.²⁵⁷ Grafické zpracování obalu alba v podobě letící holubice na bílém podkladu s Kratochvílovou černobílou fotografií (na zadní straně) fotografa Jana Malíře²⁵⁸ vytvořil (v roce 1976) malíř (grafik) Josef Skalník.²⁵⁹

Obsazení – Jazz Q:

Martin Kratochvíl: klavír, elektrické piano Fender, Mini Moog D, Arp Omni a Arp 2 600;

Luboš Andršt: kytara;

Přemysl Faulkner: basová kytara;

Jaromír Helešic: bicí.

Obsazení – hosté:

Jan Martinec: sopránsaxofon.

²⁵⁷ V recenzi tohoto alba se uvádí: „Po jednoznačném úspěchu Elegií před dvěma lety bylo předem jasné, že na Zvěsti se veřejnost bude koukat velkýma očima. A jako by tohle Martin Kratochvíl tušil, udělal toto album střídme a neatraktivní (v levném smyslu). Po delším čase se tu opět sešel s Lubošem Andrštem, znovu je tu Přemysl Faulkner a poprvé Jaromír Helešic a deska je z hlediska vývoje Jazz Q dost zvláštní, protože má v sobě budoucnost i minulost. Aby to bylo jasné: to nové je zakotveno v samotném materiálu, ve skladatelské cestě za specifickými náladami, kterou Kratochvíl zřetelně sleduje už od Elegií, to minulé v určitém návratu ke komornějšímu, jazzovějšímu pojetí, jaké lze najít na starší desce Pozorovatelná... Zatímco první strana desky víceméně pracuje s křehčími náladami, je plná meditativnosti a její jednotlivé celky působí čistě, dobře vystavěně, druhá strana obsahuje pokusy o skloubení výrazné melodičnosti téměř populárního charakteru s náročnou linií skupiny, což sice napoprvé nedopadá právě zle, nicméně Kratochvíl tu jistě bezpochyby má rezervy.“ (Konrád, 1979f, s. 350)

²⁵⁸ Malíř se dále podílel na albech Mini jazz klub 5: Jazz Q a Mini jazz klub 25: Jazz Q Martina Kratochvíla, Jazz Q Martina Kratochvíla, Oskar Petr a Bazarem proměn 1967–1976.

²⁵⁹ Skalník se dále podílel na kompilaci Jazz Q (CD 2007, Supraphon SU 5872-2).

Zvěsti byly vydány také v roce 1979 společností Artia jako exportní album, jehož rozdíl spočíval v překladu titulu a jednotlivých skladeb do anglického jazyka a zejména v doprovodném textu Stanislava Titzla, který ke koncepci alba uvádí: „*V historii skupiny Jazz Q Martina Kratochvíla představuje album Zvěsti další důležitý milník, kterým opět směřuje její vývoj pryč od koketování s popem a rockem a vrací ji zpět k jazzu. Album otevírá skladba »Klekánice«, která začíná dlouhou a pomalou expozicí, jejíž součástí... je také krásně znějící španělská kytara Luboše Andršta. Poté přichází na řadu svižný jazz s téměř bopovým tématem a melodickou pasáží meditativního charakteru. Zatímco balada »Vzkříšení« využívá sextoly hrané klávesami jako stavebního materiálu, »Šlépej« obsahuje nosné jazzové téma vhodné k improvizaci, kde hlavní part nezávisle hraje basová kytara. ... Druhá strana alba začíná »Tříští«, neobsahuje žádné velké aranže, ale zato je v ní kladen důraz na kytarové sólo... Tuto skladbu (s textem) zpívala Helena Vondráčková, československá popová hvězda, rovněž na svém sólovém albu Paprsky. V pomalé baladě »Korouhvička« je slyšet kombinaci čtyřhlasého rozechvívání kláves a sólové kytary... Předposlední skladba, »Krupěj«, je přehlídkou sólových výstupů na rozličné druhy kláves. Finální »Větroplach« je však přesně ten typ skladby, na které by se chtěl Kratochvíl v budoucnu zaměřit. Je to programové a prokomponované dílo, jehož melodie je založena na ostrém pentatonickém tónu fis.“ (Titzl, 1979)*

Reedici Zvěstí vydala pouze společnost Supraphon a. s. v roce 2007 (CD, SU 5872-2). O jejich zahraničním ohlasu svědčilo vydání u německé společnosti Amiga v roce 1980 s černobílou fotografií skupiny (na přední straně) Jana Malíře a doprovodným textem publicisty Gottfrieda Schmiedela,²⁶⁰ který obsahově vycházel z původního Titzlova textu.

²⁶⁰ Schmiedel byl v ČSSR znám zejména jako autor biografie skupiny The Beatles. Blíže viz Schmiedel, Gottfried. *The Beatles*. Bratislava: Opus, 1988.

4.2.5 Hodokvas

Šesté album Hodokvas (LP 1980, Supraphon 1115 2604),²⁶¹ (MC, 1913 0334) bylo vydáno v prosinci 1980, na jehož vzniku v pozici tzv. odpovědného redaktora nahrávky (producenta) participoval publicista Alexander Goldscheider.²⁶²

Album, které obsahuje šest skladeb, bylo realizováno ve dnech 5. až 15. března 1979 (naposled) v pražských studiích Supraphonu (Dejvice a Nové Město – Mozarteum). Stanislav Titzl v doprovodném textu ke koncepci alba uvádí: „*Obě alba na sebe úzce navazují a završují Kratochvílův vývoj od kdysi monofonního přístupu až po... využívání bohaté harmonické struktury i forem, které překračují hranice jazz rocku či pop music. První skladbou na desce je »Poprask«, kterou autor sám označuje za prostý pouliční popěvek; tato jednoduchá fráze tvoří přímou a návaznou spojnicí na předchozí Zvěsti, resp. jejich závěrečné dílo Větroplach. Obě skladby jsou nejen napsány ve stejné tónině (Fis), ale mají i obdobnou kompoziční a formální stavbu. Druhá skladba, balada »Vřesoviště«, využívá čtyřhlasu, psaného kontrapunkticky – jednotlivé melodie mají svůj horizontální průběh a vertikální členění je už jen druhořadným důsledkem. ... Třetí skladba nazvaná »Madona« byla věnována vibrafonistovi Garymu Burtonovi, u něhož Kratochvíl v Bostonu studoval. Využívá bohaté harmonické sazby v 11/4 rytmu a základní chorusy stojí na ostinatu, zatímco svrchní melodie se ostinálně proměňuje. ... Druhá strana desky začíná »Pralesní písni«, dlouhou skladbou, jejíž úvod a závěr tvořil původně hudbu k filmu Lesy umírají tiše. ... Lahůdkou na desce je především »Dejvické blues«, jakýsi pokus o evropské pojetí tohoto černošského hudebního útvaru. ... Konečně závěr alba tvoří »Šerosvit«, důsledně prokomponované dílo, výrazně se vzdalující oblasti improvizovaného jazzu. Přináší tesknou melodii... která byla původně komponována jako scénická hudba k pohádce Paví král; tady je rozšířena o střední část, vzdáleně evokující staré období Kratochvílova freejazzového opojení.“ (Titzl, 1980)*

²⁶¹ Toto album bylo vydáno v nákladu cca 34 755 kusů.

²⁶² V časopisu Melodie se však k titulu avizovaného alba uvádí: „*Martin Kratochvíl dotočil novou LP desku Poprask, na které vedle nynějších členů Jazz Q hostují Jiří Hruběš a Petr Kalandra.*“ (Anon, 1979, s. 170)

Seznam skladeb (autor Martin Kratochvíl):

1. Poprask, čas: 7:12;
2. Vřesoviště, čas: 5:46;
3. Madona, čas: 8:05;
4. Pralesní píseň, čas: 9:10;
5. Dejvické blues, čas: 5:29;
6. Šerosvit, čas: 8:03.

Uplatnění prvků evropské artificiální hudby zejména z oblasti polyfonie znamenalo jedno z východisek v rámci Kratochvílova hledání, a to (nejen) jazzrockového výrazu, navíc s použitím již dříve napsaných skladeb, které byly určeny zejména pro jiné účely, jako v případně filosofického dokumentu *Lesy umírají tíše* (1978, režie Václav Hapl), respektive televizního zpracování pohádky *Paví král* (1978, režie Jiří Adamec), kde mohl dále uplatnit své zahraniční zkušenosti v rámci kompozice a klávesových nástrojů.²⁶³ Příklon k blues, charakteristický pro alba *Pozorovatelná* a *Symbiosis*, avizoval návrat kytaristy Františka Francela²⁶⁴ či účast hostů (Petra Kalandry na foukací harmoniku).²⁶⁵ Grafické zpracování obalu alba v podobě motivů džungle uspořádaných ve tvaru pyramid vytvořil (v roce 1979) malíř (grafik) a architekt Aleš Vyjidák.²⁶⁶

²⁶³ V recenzi tohoto alba se uvádí: „Už předchozí Kratochvílovo album *Zvěsti... bylo přijato kritikou vřele jako svébytná hodnota, vyplňující jistě a přesvědčivě prostor, který u nás čekal na tvůrce, jenž by se dokázal vypořádat s otázkami stylového vyhranění vkladu tvůrčí osobnosti. Tehdy se Kratochvílova tvorba samozřejmě vzepřela kategorickému škatulkování a nestačil již poukaz na jazzrockové východisko. Nové album... se opět poněkud vymyká z domácího kontextu a ani mezitím už vžitý šuplík „fusion music“ nevyhovuje beze zbytku. ... Stanislav Titzl píše na obalu o Kratochvílově posunu směrem k prokomponovanějším formám, pokoušejícím se o aplikaci evropské polyfonie na afroamerickou hudební tradici, což se mi zdá být poněkud nadnesené... Přínos desky, demonstrující posun v hudebním myšlení Martina Kratochvíla a jeho kolegů, vidím především v prohloubení principů, použitých v předchozím albu... Tento posun se projevuje v uvolněnosti a samozřejmosti kompozičního i interpretačního projevu. Ta tam je někdejší Kratochvílova samoučelnost, křečovitost, snaha o efekt často jen vnějšími prostředky. Nyní je jasně vymezená krajina, v níž je možné se cítit volně, nespoutaně, a tak dosáhnout vítané prostoty, která je účinná sama o sobě.“ (Skála, 1982a, s. 125)*

²⁶⁴ Francel uvádí: „S blues jsem se pořádně setkal vlastně až po roce 1969 během zájezdu do NSR. Zajímalo mě to už dřív a dost jsme tak hráli, jenže to byly jenom noty. V NSR jsme měli možnost živého kontaktu s výbornými anglickými muzikanty, kteří to opravdu uměli. Viděl jsem, jak se do toho opírají, co ze sebe všechno dostanou...“ (Konrád, 1979, s. 204)

²⁶⁵ Tuto sestavu zaznamenal pořad *Hudební studio M* (Československá televize), kde skupina v roce 1979 interpretovala skladby *Pralesní píseň*, *Pečeť*, *Šerosvit*, *Tůň* a *Až se ucho utrhne*.

²⁶⁶ Vydání z roku 1981 v podobě stolování s vidličkou propichující černobílou fotografií skupiny a LP desku vytvořil (v roce 1981) fotograf a grafik Alan Pajer.

Obsazení – Jazz Q:

Martin Kratochvíl: klavír, elektrické piano Fender, Mini Moog, Arp Omni či Arp Odyssey;

František Franc: kytara a zpěv;

Vladimír Padrůněk: basová kytara a zpěv;

Pavel Trnavský: bicí, laděné tympány, triangel, agogo bells, cow bells, maracas či quica;

Obsazení – hosté:

Jiří Hruběš: timbales, temple blocks, wood blocks, kastaněty, triton samba whistle;

Petr Kalandra: foukací harmonika.

Hodokvas byl vydán také v roce 1980 společností Artia jako exportní album, včetně standardně uvedeného překladu titulu, skladeb a doprovodného textu do anglického jazyka. Reedici vydala pouze společnost Supraphon a. s. v roce 2007 (CD, SU 5872-2).

4.2.6 Hvězdoň/Asteroid

Sedmé album Hvězdoň/Asteroid (LP 1984, Supraphon 1115 3525)²⁶⁷ bylo vydáno v roce 1984, na jehož vzniku v pozici odpovědného redaktora a editora nahrávky participoval redaktor a skladatel Sláva Kunst (vlastním jménem Miroslav Kunst).

Album, které obsahuje osm skladeb, bylo realizováno v červnu (30. června) 1984 v Kratochvílově privátním Studiu Budíkov v Mnichovicích (jako vůbec první nahrávka). Jan Rejžek o jeho obsahu uvádí: „*Úvodní Trhanec by mohl zaujmout i čistě rockové fanoušky. Procitání je zase kontemplace à Miles Davis... Silvestr na Baštíně [sic!] přináší coreovskou legráčku s „opilecky“ hvízdanými sextami cestou z populárního... hostince, kde se ony silvestry pořádají prvního října, neboť jde o letní restauraci... Perut' je pro změnu Kratochvílova skladatelská perla, přiznávající se k oblíbenému Messiaenovi, titulní Hvězdoň nezvyklý duet elektrického piana s baskytarou, Boží člověk značí reminiscenci na rock šedesátých let v jazzové instrumentaci.*“ (Rejžek, 1982, s. 299)

Seznam skladeb (autor Martin Kratochvíl):

1. Trhanec, čas: 4:38;
2. Rozepře, čas: 6:22;
3. Procitání, čas: 4:47;
4. Silvestr na Baštíně, čas: 5:55;
5. Perut', čas: 7:23;
6. Pivo v prášku, čas: 5:06;
7. Hvězdoň, čas: 2:13;
8. Boží člověk, čas: 5:14.²⁶⁸

²⁶⁷ Toto album bylo vydáno v nákladu cca 15 536 kusů.

²⁶⁸ Kratochvíl k této skladbě uvádí: „*Je to skoro neuvěřitelné, že uběhlo už 28 let od vydání poslední, tehdy ještě vinylové LP desky Hvězdoň... V její poslední skladbě Boží člověk věnované Láďovi Padrůnkovi jako kdyby ležel velký otazník. Ten mne pronásledoval celou tu dobu a nutil k odpovědi. Ta přichází dnes s novým LP Znovu. Od Hvězdoně jako by se moje hudba rozdělila a pokračovala několika směry.*“ (Kratochvíl, 2013)

Uplatnění Kratochvílových zkušeností jako autora filmové hudby znamenalo získávání podnětů zejména ze studiové činnosti (v komparaci s koncertní praxí), jejímž výběrem v podobě jednotlivých témat vznikala repertoár skupiny určený rovněž pro její album.²⁶⁹ Nucený odchod basisty Vladimíra Padrůňka v roce 1981 navíc avizoval personální změny, včetně spolupráce (nejen) se zpěvákem Petrem Flynnem (vlastním jménem Petr Zdeněk),²⁷⁰ jehož přítomnost podmiňovala původní koncepci vokálně-instrumentálních skladeb. Grafické zpracování obalu alba v podobě ležící (kovové) holubice na bílém podkladu, spolu s vytrhanými klávesami pokrytými igelitem a černou páskou vytvořil (v roce 1984) Josef Skalník (blíže viz album *Zvěsti*).

Obsazení – Jazz Q:

Martin Kratochvíl: elektrické piano Fender, Mini Moog či Arp Omni;

František Franc: kytara;

Přemysl Faulner: basová kytara;

Pavol Kozma: bicí.

Obsazení – hosté:

Michal Gera: trumpeteta;

Jaroslav Raušer: percussion.

Hvězdoň/Asteroid byl vydán také v roce 1984 společností Artia jako exportní album, včetně standardně uvedeného překladu skladeb (s absencí titulu) do anglického jazyka. Reedici vydala pouze společnost Supraphon a. s. v roce 2007 (CD, SU 5872-2).

²⁶⁹ V recenzi tohoto alba a v kontextu časopisu *Melodie* v letech 1984–1985 se uvádí: „*Osm autorských exhibicí našeho předního klávesového mága, známého pod přezdívkou Doktor Q, vytváří jako obvykle kompaktní celek, z něhož tu a tam ční sólové výkony jednotlivých hráčů. ... Odvažují se tvrdit, že nejnovější LP formace Jazz Q tvoří jistý vrchol v dosavadní tvorbě... Kratochvílův nový deskový projekt se může směle zařadit k tomu nejlepšímu, co bylo v naší hudbě za poslední desetiletí vytvořeno, a bez zardění jej lze nazvat jakousi novou „vážnou“ hudbou, protože poselství této hudby je vážné.*“ (Žantovský, 1984, s. 317)

²⁷⁰ Flynn se však podílel na skladbách *Zpívám...*, *Pražské boogie*, *Pláštěnková princezna* a *Velký bohém* (blíže viz Album, který nikdy nevyšlo).

Témata skladeb Pozorovatelna, Toledo, Valerie jsou komparována na základě partitury (viz Příloha č. 3, Příloha č. 4, Příloha č. 5) z hlediska melodiky a harmonie, včetně formy.²⁷¹

Skladba Pozorovatelna (LP 1973) je vystavěna ze dvou kontrastních ploch v rámci malé třídílné formy aba, přičemž první plocha svým meditativním charakterem vyjadřuje pravděpodobně proces pozorování přírody, jehož výsledky konfrontuje druhá plocha. Odpovídající výrazové prostředky inklinující k jazzu se projevují v první části (díl a).

Téma (takt 1–12) je dvanáctitaktová věta členěná na tři čtyřtaktí vyplývající z blues, přičemž v jejím šestitaktovém rozšíření (takt 13–18) je dosaženo gradace prostřednictvím dynamiky (*forte*) a harmonické modulace do tóniny Fis dur zakončené dominantou (Cis⁷) maximálně vzdálené od základní tóniny G dur (nastupující v repetici).

Melodika je charakteristická uplatňováním malé septimy s absencí třetího stupně utvrzujícího durový tónorod ve vztahu k bluesové oscilaci mezi velkou a malou tercií. Sémantická funkce malé septimy však nevylučuje možnost vyjádření pastorálních nálad (viz moravské lidové písně v mixolydickém modu).

²⁷¹ Rukopisy partitur těchto skladeb byly poskytnuty Martinem Kratochvílem. E-mail v archivu autora. Skladba Pozorovatelna byla již publikována v rámci Jazzového kaleidoskopu (Anon, 1969, s. 23–25).

Harmonie je charakteristická zejména postupným směřováním k subdominantě (C⁷) vyplývajícím z (modifikace) dvanáctitaktové bluesové struktury, včetně kvartových akordů zastírajících durový tónorod.

Odpovídající výrazové prostředky inklinující k rocku se projevují ve druhé části (díl b) prostřednictvím ostinátní figury v basu a vícetaktových ploch na jedné harmonické kadenci v rámci tří osmitaktových period, včetně první tvořící myšlenkový a stylový přechod. V komparaci s nahrávkou je však repetována z důvodu gradačního vrcholu skladby.

Repetovaná třetí část (díl a) se navrácí k původnímu charakteru se smírlivým závěrem.



Skladba Toledo (LP 1977) je inspirována ustáleným harmonickým postupem skladeb doprovázejících španělský tanec flamenco, přičemž z harmonické kadence spočívající v paralelním postupu tzv. barré (kytarová hra) vyplývá španělský frygický modus (obsahuje dva klesající citlivé tóny, jeden stoupající citlivý tón, dvě zvětšené sekundy) umožňující s ostinátní harmonickou kadencí vytváření dlouhých improvizačních ploch.²⁷²

Forma skladby odpovídá v rámci tematické introdukce a osmitaktovým větám inspirační předloze.

Tematická introdukce rubatového charakteru (první část) evokuje taneční improvizaci spolu s naznačením následných krokových variací (viz cifrování u verbuňku a čardáše) prostřednictvím jednohlasu předjímajícího v závěru následující harmonickou kadenci (akordy E^b a D).

Osmitaktové repetované věty v rychlém tempu (druhá část) preferují uvedenou harmonickou kadenci v tónině D dur s rytmickým napětím naznačujícím podvojně dělení. Melodika tvořená vrchními hlasy akordů se v následujících větách již více osamostatňuje v rámci melodických kreací sólistů v improvizačních plochách.

Šestnáctitaktová koda tvoří závěr skladby s gradací dynamickou a rytmickou prostřednictvím v podstatě podvojně dělení metra z třídobého na dvoudobé.

²⁷² Kratochvíl k Toledo uvádí: „Bylo mnohokrát nahráno... Je občas slyšet z jazzových zkušeben. A to snad jen proto, že je to vlastně jeden jediný jazzový riff posunovaný vertikálně i horizontálně... Napsaná předehra bez rytmické jednotnosti je jen jednou z nekonečného množství možností. ... Je to otevřená muzika, myslím totálně otevřená. Fantazii se meze nekladou.“ (Kratochvíl, 2012, strana neuvedena)



Skladba Valerie (LP 1978) je vystavěna v rámci malé dvoudílné formy s návratem ab_a jako instrumentální skladba, třebaže rytmické členění frází melodiky prokazuje spojení s textovou složkou původně realizované Helenou Vondráčkovou na albu Paprsky.²⁷³

Melodika (zpochybňující určení vokálně-instrumentální skladby) je charakteristická ambitem velké tercdecimy, sestupnými a vzestupnými skoky od kvarty po nónu, chromatickými postupy, modulacemi a synkopickým členěním.

Harmonie je charakteristická chromatickým sestupem některého ze středních hlasů. Odpovídající výrazové prostředky inklinující k rocku se projevují náznakem figurace basu v rámci skladby řazené klavírní stylizací zejména ke swingu.

²⁷³ Kratochvíl k Valerii uvádí: „Původně zpívaná věc pro Helenu Vondráčkovou s textem Pavla Vrby. Princip skladby je prastarý model černošského sakrálního zpěvu: „zvolání a odpověď“ (call and response). Ty se opakují vždy po čtyřech taktech, přičemž zvolání se mění, ale odpověď zůstává stejná. Jinak je věc typickým příkladem horizontální „linkové“ harmonie. Ve zvolání klesá A po půltónech dolů až na Fis, v odpovědi pak Fis stoupá. V refrénu klesá Fis až na Es a pak v 9. taktu refrénu H klesá na A, aby se zase objevila odpověď se stoupající linkou.“ (Kratochvíl, 2012, strana neuvedena)

Skladby Pozorovatelna, Toledo, Valerie reprezentují obrysy hudebního myšlení Martina Kratochvíla s kritériem prokazatelného autorského zápisu charakteristického vyjadřovacími prostředky unifikovaného mainstreamu zahrnujícího jazz, rock, pop music. Třebaže myšlenkový přístup je rozdílný, možnost identifikace žánrů je společná.

4.3 Fermáta

Fermáta byla založena v Bratislavě v květnu 1972 kytaristou Františkem Griglákem,²⁷⁴ stejně jako klávesistou Tomášem Berkou,²⁷⁵ hlavními interpretačními osobnostmi skupiny, které se rovněž prosazovali autorsky, a to již od jejich počátků,²⁷⁶ kdy sestavu dále tvořili basista Anton Jaro a bubeník Pavol Kozma, respektive Peter Szapu a Cyril Zeleňák.

Absolvovaná zahraniční turné v Bulharsku, Polsku, Německu (NDR) či Maďarsku spolu s realizovanými alby v letech 1975–1984 svědčily o intenzivní činnosti této skupiny, která je považována za jednoho z významných představitelů slovenské rockové hudby zejména v období druhé poloviny sedmdesátých let, kdy tvorbu instrumentálních skladeb zde prosazovala v podstatě jen skupina Collegium Musicum.

Personální změny v podobě angažmá basisty Fedora Freša, respektive Dalibora Jenise, zpěváka a klávesisty Juraje Bartoviče či bubeníka Karola Oláha nakonec vyvrcholily ukončením činnosti skupiny v roce 1986, kterou však Griglák v roce 1991 opět obnovil. Svědčí o tom alba *Simile...* (CD 1991, Únia mladej slovenskej kultúry UM 0002-2 311), *RealTime* (CD 1994, Ena Records 0008 2331), *X* (CD 1999, BMG Ariola 74321 71083 2), *Next* (CD 2005) či koncertní záznam *Live* (CD 2007, Etna Production ETNA 001).

²⁷⁴ Griglák působil v letech 1970–1971 ve skupině Prúdy a v roce 1972 ve skupině Collegium Musicum.

²⁷⁵ Berka působil v letech 1968–1970 ve skupině We Five a v letech 1970–1972 ve skupině Ex We Five. Berka a Frešo uvádí: „Rovněž předcházející skupina *We Five* byla silně ovlivněna náročnějším repertoárem skupin *Jethro Tull*, *Blood, Sweat & Tears* či *Chicago* a v období založení skupiny »*Ex We Five*« *byl Berka zaposlouchaný do progresivní jazzové hudby, kterou tehdy reprezentovali Joe Zawinul, Charles Lloyd či Dave Brubeck, ale ovlivňovali jej i představitelé moderny z oblasti artificiální hudby, Penderecki a Webern.*“ (Berka a Frešo, 2013, s. 105)

²⁷⁶ Berka uvádí: „*U pražských skupin, které jsem slyšel, mi silně vadí ta nepůvodnost... Nemůžeme se vzdát představy, že se jednou skutečně prosadíme i bez opisování. A vlastní skládání nás baví víc, než jen vymýšlet aranžmá... Když jsme v tom třiasmdesátém začínali, původně jsme chtěli hrát jako King Crimson, pak se náš zájem obrátil k jazz rocku, ale klidně napište, že k rock jazzu, poznali jsme, že na pojmenování a zařazení vůbec nezáleží. Důležité je mít podobné hudební myšlení.*“ (Rejžek, 1976, s. 211)

4.3.1 Fermáta

První album Fermáta (LP 1975, Opus 9115 0374)²⁷⁷ bylo vydáno v roce 1975, na jehož vzniku v pozici tzv. hudebního režiséra nahrávky participoval producent Igor Boháček.

Album, které obsahuje pět (nejen) autorských skladeb, bylo realizováno ve studiu Opus v Hlohovci.²⁷⁸ Igor Wasserberger v doprovodném textu k zamýšlené koncepci alba uvádí: „*Hudba kvartetu je většinou zachycena v notovém záznamu, improvizaci se ponechává jen menší prostor. Základním principem hudební organizace v původních kompozicích je narušení obvyklého řetězce: téma – improvizace – téma. Ve skladbě Perpetuum II tvoří první část úvodní ostinátní model, poté následují improvizovaná sóla bicích a syntezátoru, a až ve střední části zazní ústřední melodie, kterou hraje kytara pomocí playbackového unisona. ... Některé skladby vznikají z programového scénáře. Valčík pre krstnú mamu má znázorňovat sobotní dopoledne ve velkém domě. Lyrický úvod vytváří atmosféru přechodu mezi klidem noci a probouzením, poté ostinátní rytmický model znázorňuje spěch při nakupování, prášení koberců, syntezátorové sólo je stylizací rozhovoru pomlouvačných sousedek, další pasáž by mohla být hudebním obrazem rodinného výletu. Samozřejmě, k této hudbě bychom mohli vytvořit množství jiných, diametrálně odlišných příběhů, proto v této souvislosti je důležitá soustředěnost Fermáty na vytváření diferencovaných náladových odstínů.*“ (Wasserberger, 1975)

Seznam skladeb (autor):

1. Rumunská rapsódia (George Enescu a František Griglák), čas: 5:52;
2. Perpetuum II (František Griglák), čas: 10:27;
3. Postavím si vodu na čaj (František Griglák a Tomáš Berka), čas: 4:20;
4. Valčík pre krstnú mamu (Tomáš Berka), čas: 7:03;
5. Perpetuum III (František Griglák), čas: 11:47.

²⁷⁷ Údaje o nákladu tohoto alba nejsou uvedeny z důvodu skartace dokumentů v podobě evidenčních listů. (Tato informace byla získána od Slavomíra Kopce, pracovníka společnosti Opus. E-mail v archivu autora).

²⁷⁸ Griglák o jeho realizaci uvádí: „... album nebylo v edičním plánu Opusu. Jeho pracovníci ale testovali nové nahrávací studio v empirovém divadle v Hlohovci a toto měli být zkušební snímky, které jsme jinak nahráli za dva dny. Když si je však v hudební redakci poslechli, tak usoudili, že jsou připraveny k vydání.“ (Jaslovský, 1997, s. 1)

Absence skupin hrajících blues rock (rhythm & blues) a free jazz znamenala pro slovenskou rockovou hudbu možnost syntézy zejména s artificiální hudbou, jak o tom svědčila skladba Rumunská rapsódia, kterou František Griglák napsal právě na základě Rumunské rapsodie č. 1 A dur, opus 11 (1901) jako skladatel akcentující (spontánní) melodickou a rytmickou expresi, a to nejen z oblasti maďarského či slovenského folkloru. Spolupráce Fermáty s divadly v Košicích, Trnavě, Bratislavě či Zvolenu podmiňovala tvorbu Tomáše Berky, který jako skladatel scénické a filmové hudby²⁷⁹ zase akcentoval (kontrastní) racionální přístup ke skladbě, včetně intervalové (modální) melodické stavby, kombinování druhů meter, nepravidelného dělení dob a přízvuků či užití efektů.²⁸⁰ Grafické zpracování přední strany obalu alba s motivem barevné fermáty nad partiturou vytvořil (v roce 1975) grafik Milan Hrčka.²⁸¹

Obsazení:

František Griglák: kytara;

Tomáš Berka: elektrické piano, syntezátor a varhany;

Anton Jaro: basová kytara a percussion;

Peter Szapu: bicí a percussion.

Fermáta byla vydána také v roce 1975 společností Slovart jako exportní album, včetně standardně uvedeného překladu titulu, skladeb a doprovodného textu do anglického jazyka. Reedici vydala společnost Bonton Music Slovakia v roce 1997 (CD, 71 0623-2), respektive Opus v roce 2004 (CD, 91 0521-2) s absencí skladby Perpetuum III (z kapacitních důvodů) a rovněž 2009 (91 2808-2) již s ediční poznámkou publicisty a producenta Juraje Čurného. O jejím zahraničním ohlasu svědčilo vydání u německé společnosti Jupiter v roce 1976 (LP, 27 850 OT) a japonské společnosti Belle Antique v roce 2014 (CD, BELLE 142251).

²⁷⁹ Jako příklad lze uvést divadelní inscenace Desat' dní, ktore otriasli svetom, Riaditeľ divadla, Mladomanželia hľadajú podnájom, Výrobca šťastia, muzikál Na máj pamätaj, televizní inscenaci Dravci či televizní drama Celý svet nad hlavou (1983, režie Stanislav Párnický).

²⁸⁰ Toto album v časopisu Melodie či Populár recenzováno nebylo.

²⁸¹ Berka k vlastnímu hodnocení alba uvádí: „... *jenže už je taková památeční, a obal se taky moc nepovedl. Dlouho se nenašel nikdo s odvahou zařadit ji do edičního plánu, nikdo nechtěl říct rozhodně ano nebo ne...*“ (Rejžek, 1976, s. 211)

4.3.2 Pieseň z hôľ

Druhé album *Pieseň z hôľ* (LP 1976, Opus 9116 0521) bylo vydáno v roce 1976, na jehož vzniku nyní již výlučně participoval rovněž v pozici hudebního režiséra nahrávky klávesista a producent Ján Lauko. Titul odkazuje jak k románu *Nevesta hôľ* (1946) Františka Švantnera,²⁸² tak ke stejnojmennému filmu z roku 1971 (režie Martin Ťapák) oslavující slovenskou přírodu.

Album, které obsahuje šest autorských skladeb, bylo realizováno rovněž ve studiu Opus v Hlohovci. Igor Wasserberger v doprovodném textu k zamýšlené koncepci alba uvádí: „*Snaha o originální, svébytnou polohu hudební výpovědi skupinu přivedla na myšlenku zařadit některé prvky slovenského folkloru do jazzrockového konceptu. Je sice pravda, že v zahraničním i domácím jazzu známe z oblasti absorbování folklorních prvků mnoho více či méně úspěšných pokusů. Tato skutečnost však nijak neoslabuje fakt, že v československém jazz rocku nové album... přináší dosud nejucelenější pokus o syntézu s prvky domácího folkloru. ... Fermáta se důsledně vyhýbá obvyklému způsobu rockových a jazzových úprav lidových písní a jednotlivé prvky folkloru organicky včleňuje do vlastního hudebního jazyka.*“ (Wasserberger, 1976)

Seznam skladeb (autor):

1. *Pieseň z hôľ* (František Griglák), čas: 11:07;
2. *Svadba na medvedej lúke* (Tomáš Berka, Anton Jaro a Cyril Zelenák), čas: 4:15;
3. *Posledný jarmok v Radvani* (František Griglák), čas: 4:31;
4. *Priadky* (Tomáš Berka), čas: 7:37;
5. *Dolu Váhom* (František Griglák), čas: 2:20;
6. *Vo Zvolene zvony zvonía* (Tomáš Berka), čas: 10:10.

²⁸² Blíže viz: Švantner, František. *Nevesta hôľ*. Turčiansky Svätý Martin: Matica slovenská, 1946.

Inspirace tvorbou kytaristy Johna McLaughlina a skupiny Mahavishnu Orchestra znamenala návaznost na zahraniční jazzrockovou vlnu z první poloviny sedmdesátých let, navíc s prvky slovenského folkloru (viz již titul alba a názvy jednotlivých skladeb) organicky využívajícího jeho prostředků, a to z oblasti (modálních) motivů či stupnic.²⁸³ Avizovaná změna v rámci studiové činnosti se projevila nejen nástrojovým obsazením v podobě užití elektrického pianu (Fender) či violy a lidového nástroje brumle, ale také efekty evokující akustické jevy přírody (např. vítr ve skladbě Svadba na medvedej lúke), jejichž funkci témbu uplatňovali Griglák s Berkou již na předchozím albu Fermáta.²⁸⁴ Grafické zpracování přední strany obalu alba v podobě fotografie skupiny pózující v lese vytvořil (v roce 1976) grafik Rastislav Majdlen spolu s fotografem Tiborem Borským.

Obsazení – Fermáta:

František Griglák: kytara, elektrické piano Fender, syntezátor a zpěv;

Tomáš Berka: elektrické piano Fender, syntezátor a percussion;

Anton Jaro: basová kytara;

Cyril Zeleňák: bicí a percussion.

Obsazení – hosté:

Milan Tedla: viola a židovská harfa (brumle).

²⁸³ Publicista Július Kinček v recenzi tohoto alba uvádí: „*Za největší přínos alba možno považovat fakt, že se skupina představuje s vlastní, vyhraněnou koncepcí; na minimum jsou potlačeny závislosti na cizích vzorech. ... První album skupiny bylo uvedenou nepůvodností do určité míry poznačeno; po poslechu Piesně z hôľ je však možné směle říci, že Fermáta je už Fermátou a ne slovenským Mahavishnu. Tuto skutečnost klademe ještě výše jako další pozitivní rys: snahu o využití některých prvků domácího folkloru v jazzrockové podobě. Sympatické je, že se to neděje vulgárním způsobem mechanického začlenění lidových nápěvů a intonací do elektrického tvaru, ale že tu jde o hlubší a syntetičtější záběr tohoto experimentu. Fermáta se dotkla folkloru zatím jen velmi letmo – většinou typickým modálním názvukem vícero užitých témat...*“ (Kinček, 1978, s. 25)

²⁸⁴ Griglák uvádí: „*Jestli budeme mít slíbenou druhou LP desku, technicky ji chceme obohatit, zvuk na té první, to byla chudoba, chceme prostě víc barev. Přece jen jsme asi kousek práce udělali, jsme trochu dál, kéž by to prvním [sic!] album bylo jen historické...*“ (Rejžek, 1976, s. 211)

Pieseň z hôľ bola vydaná také v roce 1977 spoločnosť Sloart jako exportní album, včetně standardně uvedeného titulu, skladeb a doprovodného textu do anglického jazyka. Reedici vydala společnost Bonton Music Slovakia v roce 1997 (CD, 71 0623-2), respektive Opus v roce 2004 (CD, 91 0521-2) a rovněž 2009 (91 2808-2). O jejím zahraničním ohlasu svědčilo vydání u japonské společnosti Belle Antique v roce 2014 (CD, BELLE 142252).

4.3.3 Huascarán

Třetí album Huascarán (LP 1977, Opus 9116 0604) bylo vydáno v roce 1977, jehož titul odkazuje k zemětřesení na nejvyšší hoře Peru, při kterém dne 31. května 1970 rovněž zahynulo všech čtrnáct horolezců československé Expedice Peru 1970.²⁸⁵

Album, které obsahuje čtyři autorské skladby, bylo realizováno (během pěti dnů) v červnu 1977 ve studiu Opus, a to tenkrát v Pezinku.²⁸⁶ Skupina v doprovodném textu k zamýšlené koncepci alba uvádí: „*Tragické události se už nejednou staly inspirací při vzniku hudebního díla. Možná ještě častěji bývají zdrojem inspirace významné činy, vítězství lidského ducha a lidské vzájemnosti – solidarity. Události, které se nedávno odehrály v peruánských horách, jsme si nezvolili za námět jen pro exotičnost názvu, ale také proto, že obsahují obě uvedené polohy – tragickou i vítěznou. Vzhledem k tomu, že album je monotematickým celkem, zvolili jsme i adekvátní hudební formu. Jde o zkrácenou podobu koncertu hraného bez přestávky jako jednolitou kompozici. Na albu jsme ji rozdělili na čtyři části, které však slouží jen jako základní ukazatel pro orientaci posluchače. Je to v podstatě forma převzatá z oblasti vážné hudby, při které velmi záleží na obrazotvornosti posluchače. Jednotlivé podtituly souvisí s historickými událostmi týkajícími se výstupu na horský masiv HUASCARAN. ... Naši nahrávkou chceme vzdát poctu pevné vůli, solidaritě a humánnosti.*“ (Fermáta, 1977)

Seznam skladeb (autor):

1. Huascarán I (František Griglák), čas: 13:40;
2. 80 000 (Tomáš Berka), čas: 7:30;
3. Solidarity (Tomáš Berka), čas: 6:30;
4. Huascarán II (František Griglák), čas: 11:10.

²⁸⁵ Tuto expedici tvořili Ivan Bortel (zahynul 18. května 1970), Arnošt Černík, Milan Černý, Vilém Heckel, Jiří Jech, Valerián Karoušek, Jaroslav Krebach, Milan Matras, Ladislav Mejsnar, Milan Náhlovský, Bohumil Nejedlo, Zdeněk Novotný, Jiří Rasl, Svatopluk Ulvr a Václav Urban.

²⁸⁶ V časopisu Melodie se k realizaci alba uvádí: „... *Fermáta stačila absolvovat v novém složení pouze dva koncerty a nahrát během pěti dní svou třetí LP desku. 1. července totiž nastoupili tři členové skupiny (František Griglák, Ladislav Lučenič a Karol Oláh) základní vojenskou službu.*“ (Anon, 1977, s. 234)

Tvorba vlastního uměleckého výrazu skupiny vznikala v souvislosti s její inspirací mimo-hudebními podněty, jako v případě uvedené tragédie československých horolezců. Tematické album evokující svým cyklickým charakterem suitu lze chápat jako sled obrazů, jejichž programovost odpovídá jak přípravě a průběhu expedice (skladba Huascarán I), zemětřesení, oddělení horského masivu a lavině usmrcující dvě čtyřicetitisícová města (skladba 80 000), tak rovněž rozhodnutí o realizaci další expedice (skladba Solidarity), jejíž morální i faktický záměr končí vítězným dobytím vrcholu a poctou všem obětem přírodních katastrof (skladba Huascarán II, která zároveň tvoří jeden z rámců alba). Nástrojové obsazení v podobě užití elektrických pian či syntezátorů (Roland či ARP), respektive klavíru a violoncella, rovněž směřovalo k progresivnímu rocku či art rocku.²⁸⁷ Grafické zpracování přední strany obalu alba v podobě koncertní fotografie skupiny s černobílou fotografií (na zadní straně) vytvořili fotografové Juraj Bartoš a Tibor Borský (blíže viz album *Pieseň z hôľ*).²⁸⁸

Obsazení – Fermáta:

František Griglák: kytara, klavír, syntezátory Rolland, ARP a Elka;

Tomáš Berka: klavír, elektrická piana Fender a Hohner a syntezátory Rolland, ARP a Elka;

Ladislav Lučenič: basová kytara;

Karol Oláh: bicí, percussion.

Obsazení – hosté:

Peter Oláh: zpěv;

Dezider Piťo: violoncello.

²⁸⁷ Publicista Vladimír Brožík v recenzi tohoto alba uvádí: „*Celé album Pieseň z hôľ... oplývalo prázdnotou. Fermáta si však včas uvědomila, že je na Slovensku jedinou avantgardní rockovou skupinou a měla by se proto vyhýbat jakýmkoli kompromisům. Třetí album... není ani tak překvapením, jako rehabilitací skupiny. ... Hovořili jsme zde více o první straně alba než o druhé. Je to způsobeno tím, že právě druhá strana se svým improvizacním zaměřením nevymyká z normálu tak, jako více prokomponovaná první strana. Obvyklým způsobem se zde střídají unisona s jednotlivými sóly, která však projevují dostatek původnosti a invence... Pokud jde o metrickou stránku, zdá se, že je zde méně násilností než na předchozích albech. Hudba proto není rozkouskovaná, ale zůstává relativně mobilní a lépe pochopitelná.*“ (Brožík, 1978, s. 27)

²⁸⁸ Berka k vlastnímu hodnocení alba uvádí: „*Album znamenalo v kariéře Fermáty přelomový okamžik, nejenže se jej prodalo téměř sto padesát tisíc kusů, ale od té doby jsme další alba orientovali monotematicky jako samozřejmost.*“ (Berka, 2010, s. 317)

Huascarán byl vydán také v roce 1978 společností Slovart jako exportní album, včetně standardně uvedeného doprovodného textu do anglického jazyka (viz titul a skladby). Reedici vydala společnost Bonton Music Slovakia v roce 1995 (CD, 71 0317-2),²⁸⁹ včetně bonusových skladeb (rádiových záznamů z roku 1976) „15“, Valparaiso a Perpetuum 1, respektive Opus v roce 2009 (CD, 91 2809-2). O jeho zahraničním ohlasu svědčilo vydání u japonské společnosti Belle Antique v roce 2014 (CD, BELLE 142253).

²⁸⁹ Tato reedice však uvádí datum realizace alba ve dnech 26. až 30. června 1977.

4.3.4 Dunajská legenda

Čtvrté album Dunajská legenda (LP 1980, Opus 9116 0726) bylo vydáno v roce 1980, jehož titul odkazuje k legendě, podle které v letech 833 moravský kníže Mojmir I. dobyl knížectví nitranské a ovládl tak území rozprostírající se mezi řekami Dyje a Dunaj.²⁹⁰ Poražený vládce Pribina, včetně jeho družiny, byl tak nucen hledat nový domov.²⁹¹

Album, které obsahuje osm autorských skladeb, bylo realizováno v srpnu 1979 rovněž ve studiu Opus v Pezinku. Július Kinček v doprovodném textu k zamýšlené koncepci alba uvádí: „*Jména šlechticů, kteří v období Velkomoravské říše odmítli rostoucí vliv západních teritorií a ve jménu zachování svébytnosti raději zvolili odchod a přesídlení z dnešního území Slovenska do jihovýchodní Evropy, tvoří názvy jednotlivých skladeb tohoto alba. Zvolený myšlenkový obsah však tvoří jen vnější rámec ideové a estetické hodnoty uvedeného alba. Vnitřní sílu a přesvědčivost jemu dodává až samotné formulování idejí stavebními a výrazovými prostředky současné rockové hudby. ... Griglák je neobyčejně invenční a expresivně cítící hudebník; jeho nápady, témata či hudební myšlenky mají silný melodický a pohybový potenciál (Kocel'), jsou harmonicky neobvykle bohaté (Trebiz), přičemž autor je často formuje do značně koncentrovaného, informacemi nabitého komplexu (Chotemir). Berkova kompoziční řeč je o něco střídmější, pokornější, ale zároveň stavebně propracovanější (Žilic) a hlavně z rytmické a metrické stránky velmi originální (Unzat s použitím kombinovaných metrických pásem...).* ... Vytváří tak náladově velmi pestré plochy, často stylizované do přitažlivé zvukomalebné či koloristické polohy... Jejich hudba však přitom neztrácí typickou rockovou energii, napětí, silný tah či intenzivní dynamický průběh, vzhledem k častému používání lineárně vedených, motoricky bohatých témat s využitím jejich variačního potenciálu, přičemž tento materiál kombinují s výraznými ostinátními figurami v basu.“ (Kinček, 1980a)

²⁹⁰ Spojením moravského a nitranského knížectví položil Mojmir I. základy Velkomoravské říše.

²⁹¹ Blíže viz: Dvořák, Pavel. *Odkryté dejiny: Staré Slovensko*. Bratislava: Pravda, 1976.

Seznam skladeb (autor):

1. Wlkina (Tomáš Berka), čas: 4:09;
2. Chotemir (František Griglák), čas: 6:13;
3. Witemir (František Griglák), čas: 3:14;
4. Unzat (Tomáš Berka), čas: 5:48;
5. Trebiz (František Griglák), čas: 6:14;
6. Žilic (Tomáš Berka), čas: 3:31;
7. Zuemin (Tomáš Berka), čas: 4:52;
8. Kocel' (František Griglák), čas: 5:19.

Inspirace mimo-hudebními podněty tentokrát v podobě národních buditeckých snah knížete Pribiny znamenala vznik dalšího tematického alba, jehož jednotlivé skladby, třebaže netvořily suitu v podobě sledu konkrétních obrazů jako na předchozím Huascaran, odpovídaly již svými názvy členům vládcovy družiny, včetně syna a dědice Kocel'a.²⁹² Směřování k art rocku se dále projevovalo rovněž nástrojovým obsazením v podobě užití smyčcového kvartetu (skladba Chotemir), včetně prvků folkloru (skladba Trebiz).²⁹³ Grafické zpracování přední strany obalu alba s motivy diamantu, slunce či vodní smršťe s černobílou fotografií skupiny (na zadní straně) vytvořila malířka Sylvia Andrašovanová spolu s fotografkou Michaelou Kordovou.²⁹⁴

²⁹² Toto album v časopisu Melodie recenzováno nebylo. Lze však uvést: „*Fermáta není kapela pro fotbalové hurá-publikum. Pásku [sic!] s Dunajskou legendou jsem přišel na chuť až po třetím čtvrtém poslechu, a to je pro každodenní pódiové předpremiéry handicap. Griglákova nezkrotná kytarová virtuosita, charakteristická stále ještě rychlými, dnes už nikoli avantgardními běhy, ani Berkovy hybné klávesy v moderním střihu, ani Frešova přínosná baskytara, která, opustí-li hranice unisonových probíhaček s kytarou a moogem, skutečně „vyhrává“ a dodává tak zvuku další rozměr, nestačí zaplašit strašidlo určité akademičnosti, chladu a těžší stravitelnosti.*“ (Horáček, 1980, s. 172)

²⁹³ Skupina k tomuto směrování uvádí: „... *no jo, využívali jsme sice jazzové prvky, jenže tehdy byla taková éra, že co nepatřilo k hard rocku, muselo být zákonitě jazz rock.*“ (Horáček, 1980, s. 172)

²⁹⁴ Publicistka a muzikoložka Yveta Kajanová uvádí alba Pieseň z hôľ, Huascaran a Dunajská legenda jako příklad pokusu o vytvoření syntézy jazzu, rocku a lidové hudby (slovenské, rumunské, romské a iberské) v kontextu tzv. rockové antiteze na umělecké úrovni. (Kajanová, 2009)

Obsazení – Fermáta:

František Griglák: kytara, klávesy, syntezátory a zpěv;

Tomáš Berka: klávesy, syntezátory a zpěv;

Karol Oláh: bicí a percussion;

Fedor Frešo: basová kytara, kontrabas a zpěv.

Obsazení – hosté:

Peter Baran, Pavol Baran, Pavol Selecký a Ľuboš Šašinka: smyčcové kvarteto.

Dunajská legenda byla vydána v roce 1980 společností Slovart jako exportní album, včetně standardně uvedeného překladu titulu a doprovodného textu do anglického jazyka. Reedici vydala společnost Open Music v roce 1997 (CD, OP 0048 2 311), respektive Bonton Music Slovakia v roce 1999 (CD, 494 064 2), včetně skladby Perpetuum III, bonusových skladeb (s Miroslavem Žbirkou ze skupiny Modus) Program začíná a Tvár²⁹⁵ či doprovodného textu publicisty Petera Pišťaneka, který o koncepci a obsahu alba uvádí: „... jednotlivé skladby jsou pojmenovány podle slovanských knížat. Do určité míry se tedy jedná o manifestaci slovanství, které je po hudební stránce možné slyšet prostřednictvím charakteristických stupnic a harmonických obrátů... Na rozdíl od alba Huascarán však nejde o realizaci žádného programového scénáře a inspirace... je jen vnějšková.“ (Pišťanek, 1999), a Opus v roce 2009 (CD, 91 2809-2). O jejím zahraničním ohlasu svědčilo vydání u japonské společnosti Belle Antique v roce 2014 (CD, BELLE 142254).

²⁹⁵ Viz album Miroslav Žbirka, Fermáta: Program začíná, Tvár (SP 1976, Opus 91 43 0410).

4.3.5 Biela planéta

Páté album Biela planéta (LP 1980, Opus 9116 0939) bylo vydáno v roce 1980, jehož titul odkazuje k činům osobností, které na mapách odkrývaly tzv. bílá místa.²⁹⁶

Album, které obsahuje rovněž osm autorských skladeb, bylo realizováno v roce 1980 (studio Opus v Pezinku). Kinček v doprovodném textu k zamýšlené koncepci alba uvádí: „*Fermáta demonstruje svoji úctu a obdiv k jednotlivým badatelům neobyčejně vitální, silnou a životaschopnou hudbou, která svým nepřetržitým pohybem, nepokojem a napětím ztělesňuje životní osudy Magellana, Kolumba, Amundsena i dalších; zároveň představuje také aktuální přetavení životního pocitu člověka XX. století do současné rockové podoby. ... Hudební nápady F. Grigláka a T. Berky neztrácí nic ze své invenčnosti a údernosti; oba autoři přitom adekvátně využívají jejich formotvorný potenciál na modelování poměrně složitých, ale vždy pevně semknutých skladeb. ... Zajímavé je, že více hudebních myšlenek obsahuje racionální intervalovou (Gama, Magallen), respektive modální stavbu (Polo, vybudovaný z pentatonického materiálu pěti tónů, které poskytují černé klávesy klaviatury – zjevná narážka na hudební myšlení Marcem Polem objevené Číny), ale přitom působí neobvykle spontánně a živě. ... Většina skladeb vychází ze složitého rytmického cítění, je postavena na kombinovaném metrickém základu s lichým počtem dob (Magellan, Livingstone, Humboldt a další), které však nepřekáží strhující plynulosti hudebního toku.“ (Kinček, 1980b)*

²⁹⁶ Frešo o autorství námětů jednotlivých alb uvádí: „*»Biela planéta« byla totiž monotematickým albem. Autorem námětu, stejně jako v předchozích případech, byl Tomáš. Tématem »Huascarano« byl výbuch stejnojmenné sopky v Andách... »Dunajská legenda« byla věnována slovanským knížatům, tato jména Tomáš vyčetl z jakési historické knihy. V pořádku, jinak by asi nikdo netušil, že existoval nějaký »Chotemír«... »Biela planéta« byla zase celá věnována objevitelům. Zde už stačilo Tomášovi zalovit v paměti v kapitolách z dějepisu a už byli na světě »Vasco Da Gama«, »Magellan«... a všichni další.“ (Frešo, 2011, s. 179)*

Seznam skladeb (autor):

1. Cook (František Griglák), čas: 4:34;
2. Magellan (Tomáš Berka), čas: 5:25;
3. Amundsen (František Griglák), čas: 7:09;
4. Polo (Tomáš Berka), čas: 3:41;
5. Da Gama (Tomáš Berka), čas: 4:30;
6. Humboldt (František Griglák), čas: 5:27;
7. Kolumbus (František Griglák), čas: 3:58;
8. Livingstone (Tomáš Berka), čas: 5:57.

Inspirace mimo-hudebními podněty tentokrát v podobě zásadních objevitelských činů znamenala po předchozím Huascaranu a Dunajské legendě vznik dalšího tematického alba uzavírajícího volnou trilogii skupiny, přičemž jednotlivé skladby (viz Dunajská legenda) odpovídaly již svými názvy objevitelům, mořeplavcům, badatelům či kolonizátorům (James Cook, Ferdinand Magellan, Roald Amundsen, Marco Polo či Vasco da Gama), kteří se zasloužili jak v oblasti rozvoje lidského poznání a vědění, tak rovněž humanity.²⁹⁷ Grafické zpracování přední strany obalu alba v podobě fotografie bílé kamenné planety svírané modrýma rukama nad odrážející se vodní hladinou vytvořila Michaela Kordová (blíže viz Dunajská legenda).

Obsazení:

František Griglák: kytara;

Tomáš Berka: klávesy;

Fedor Frešo: basová kytara a mandolína;

Karol Oláh: bicí a percussion.

²⁹⁷ V recenzi tohoto alba se uvádí: „Je zde málo objevného (co by nakonec nepřekáželo) a zcela zde chybí odvaha a risk. Všechno působí více jako procházka úhledným parkem než dobrodružná cesta do neznáma. Hudebně totiž album ničím nevzrušuje. Připomíná částečně Bolinův a Hammerův jazz rock tvořený před deseti lety. Donekonečna se opakující ostinátní figury, mechanicky stupňované modulace, jako metronom znějící púltónové řady stoupající až kamsi do nebes... to všechno posluchače uspává.“ (Brožík, 1981, s. 27)

Biela planéta byla vydána také v roce 1980 společností Slovart jako exportní album, včetně standardně uvedeného překladu titulu a doprovodného textu do anglického jazyka. Její reedici vydala společnost Open Music v roce 1998 (CD, OP 0046 2 311), respektive Opus v roce 2009 (CD, 91 2810-2).

4.3.6 Generation

Šestá album Generation (LP 1981, Opus 9113 1150) bylo vydáno v roce 1981.²⁹⁸

Album, které obsahuje již sedm autorských skladeb, bylo realizováno v roce 1981 (studio Opus v Pezinku). Frešo o jeho koncepci uvádí: „*S Opusem jsme s Fermátou žádnou exkluzivní smlouvu podepsanou neměli, ale bylo samozřejmé, že další rok nahrajeme další album. To už Tomáš netrval na jednotícím tématu, a proto se dá říct, že vzniklo prostě řadové album. Bůhví proč jsme ale zvolili anglický název. Měli jsme pocit, že prorazíme do světa? Nabídli mi možnost, abych přispěl rovněž jako autor, protože se zdálo, jakoby Františka i Tomáše opustila múza. A tak jsem, sice nerad, svolil... Práce probíhala stejným způsobem jako na předchozích albech...*“ (Frešo, 2011, s. 181)

Seznam skladeb (autor):

1. Tie-Break – Prerušenie (Tomáš Berka), čas: 4:33;²⁹⁹
2. Viña del Mar (František Griglák), čas: 7:01;
3. Calamity – Kalamita (Tomáš Berka), čas: 5:52;
4. Gastronomic Pleasures – Gastronomické radosti (Fedor Frešo), čas: 3:34;
5. Boleti – Dubáky (Tomáš Berka), čas: 5:06;
6. Reservé – Zadané (Fedor Frešo), čas: 4:35;
7. K. O. (František Griglák), čas: 8:51.

²⁹⁸ V časopisu Melodie se však k titulu avizovaného alba uvádí: „*Fermáta nečeká na vyjití svého pátého alba Biela planéta s rukama v klíně – připravuje šesté. Bude se jmenovat Nová generácia a natáčet by se mělo už v lednu.*“ (Anon, 1980, s. 328)

²⁹⁹ Tato skladba je však přímo na LP chybně uvedena jako The Break.

Absence mimo-hudebního podnětu tvořícího volnou trilogii tematických alb Huascarán, Dunajská legenda a Biela planéta tentokrát znamenala vznik alba, jehož jednotlivé skladby dohromady netvořily (již svými názvy) kompaktní významový celek. Griglákovy a Berkovy skladby, navíc s prvky latinskoamerické hudby (Viña del Mar), které tvořily repertoár skupiny již od roku 1973, doplňoval Frešo příklonem k blues rocku (Gastronomic Pleasures), včetně účasti hostů (Jozef Hanák na foukací harmoniku).³⁰⁰ Grafické zpracování přední strany obalu v podobě fotografií jednotlivých členů skupiny s jejich dětskými fotografiemi (na zadní straně) vytvořil malíř a grafik Róbert Němeček spolu s fotografem Fedorem Němcem.

Obsazení – Fermáta:

František Griglák: kytara a moog;

Tomáš Berka: klávesy;

Fedor Frešo: basová kytara;

Karol Oláh: bicí a percussion.

Obsazení – hosté:

Jozef Krajčovič: tenor saxofon;

Jozef Hanák: harmonika.

Generation byla vydána také v roce 1981 společností Slovart jako exportní album, včetně standardně uvedeného překladu skladeb do anglického jazyka (viz obal alba). Reedici vydala společnost Open Music v roce 1998 (CD, OP 0072 2 331), jejíž rozdíl spočíval zejména v obalu v podobě zátiší se skleněnou kuličkou a kapesními hodinkami, respektive Opus v roce 2009 (CD, 91 2810-2).

³⁰⁰ Toto album v časopisu Melodie či Populár recenzováno nebylo.

4.3.7 Ad libitum

Sedmé album Ad libitum (LP 1984, Opus 9113 1529) bylo vydáno v roce 1984.

Album, které obsahuje již deset autorských skladeb, bylo realizováno v roce 1984 (studio Opus v Pezinku). Publicista a producent František Hora v doprovodném textu v rámci geneze skupiny uvádí: „*Program Fermáty byl donedávna autorsky zaměřen na instrumentální rockovou hudbu (Griglák – Berka), kterou skupina na vysoké úrovni prezentovala domácímu i zahraničnímu publiku. K největším zahraničním úspěchům můžeme počítat vystoupení na rockovém festivalu v maďarském Dorogu, turné se skupinou Hobo Blues Band po Maďarsku a rovněž velký šestitýdenní umělecký zájezd do SSSR. Sedmé dlouhohrající album... je jakýmsi zlomem ve vývoji skupiny (sedm z deseti skladeb jsou zpívány). Fermáta se tak chce přiblížit široké vrstvě posluchačů a my věříme, že se jí to podaří. Držme jí palce!*“ (Hora, 1984)

Seznam skladeb (autor hudby / autor textu):

1. Svet na doskách (František Griglák / Tomáš Berka), čas: 4:20;
2. Posledné tango na Vajnorskej ulici (František Griglák / Martin Sarvaš), čas: 8:28;
3. S. O. S. (František Griglák), čas: 1:47;
4. Stoličky (Tomáš Berka / Tomáš Berka), čas: 5:19;
5. Ešte vládzem (Juraj Bartovič / Juraj Bartovič), čas: 3:09;
6. Prvý pád (Tomáš Berka / Tomáš Berka), čas: 4:42;
7. Päť minút po dvanástej (Juraj Bartovič / Martin Sarvaš), čas: 4:53;
8. Post scriptum (Juraj Bartovič, Tomáš Berka a František Griglák), čas: 3:07;
9. Sprievodca (František Griglák / Tomáš Berka), čas: 3:24;
10. Ad libitum (Tomáš Berka), čas: 7:10.

Absolvované turné po Maďarsku v červnu až červenci 1981 znamenalo pro Fermátu mimo možnost konfrontace s maďarskou rockovou scénou také poslední vystoupení v jinak čtyřčlenné sestavě, kterou v roce 1982 rozšířil zpěvák a klávesista Juraj Bartovič.³⁰¹ Jako autor (spolu s Griglákem a Berkou) však směřoval od původní koncepce skupiny, tedy instrumentálních a prokomponovaných skladeb s improvizovanými pasážemi, k vokálně-instrumentálním (strofickým) písním, a to rovněž s texty Martina Sarvaše,³⁰² navíc s prvky funky, včetně užití techniky tzv. slapingu (hry palcem) na basovou kytaru (Griglákova, Berkova a Bartovičova skladba *Post scriptum* a Berkova *Ad libitum*).³⁰³ Grafické zpracování přední strany obalu alba v podobě vyobrazení členů skupiny vytvořil malíř a grafik Peter Klúčik.³⁰⁴

Obsazení:

František Griglák: kytara, klávesy a zpěv;

Tomáš Berka: klávesy;

Juraj Bartovič: klávesy a zpěv;

Dalibor Jenis: basová kytara;

Karol Oláh: bicí.

³⁰¹ Frešo o Bartovičově angažmá ve skupině uvádí: „Když už byly na řadě personální změny, vyslyšeli jsme hlas lidu a Slovkoncertu, který stejně jako v případě skupiny Collegium Musicum po nás chtěl, abychom začali zpívat, a našli jsme si zpěváka. Stal se jím Juraj Bartovič, který měl dobrý hlas, pověst slušného klávesisty a neustále projevoval nadšení. Jeho hyperaktivita se nám zamlouvala.“ (Frešo, 2011, s. 183)

³⁰² Toto album v časopisu *Melodie* či *Populár* recenzováno nebylo.

³⁰³ Frešo k vlastnímu hodnocení alba uvádí: „Dodnes mi není jasné, jaké tam byly okolnosti. Nevyhodili mě, ale důvod určitě musel být. Nahradil mě Dalibor Jenis. Karol Oláh se načas vrátil z Německa a Fermáta spolu s Bartovičem a Berkou nahrála další album »Ad libitum«. Přiznám se, že se mi nezamlouvá. Poměrně hodně hudby napsal Bartovič, rovněž i zpívá, ale už to nebylo to, co dříve. Rovněž sám František je dnes považuje za omyl a ani nechtěl, aby vyšlo v reedici. Zato Bartovič o tom neustále mluví a rád by si své angažmá zopakoval. Nikdo mu však nedokáže vysvětlit, že to nebylo bůhví co.“ (Frešo, 2011, s. 187)

³⁰⁴ Jako textař spolupracoval zejména s rockovou skupinou Tublatanka (dále např. *Metalinda*, *Hex* či *Elán*).

Ad libitum bylo vydáno také v roce 1984 společností Slovart jako exportní album (Opus, 9113 1580), jehož rozdíl spočíval v překladu doprovodného textu a zejména v anglických (a motivicky v podstatě odlišných) textech Martina Sarvaše. Reedici vydala společnost Open Music v roce 1998 (CD, OP 0070 2 331), jejíž rozdíl spočíval zejména v obalu v podobě muže svírajícího kufřík s hlavou v písku na pozadí mořské vlny, respektive Opus v roce 2003 (CD, 91 1529-2), včetně exportních verzí zpívaných skladeb, a v roce 2009 (CD, 91 2811-2).

5 KONJUNKTURA ČESKOSLOVENSKÉHO JAZZ ROCKU A REAKCE NA NĚJ

Pátý oddíl práce se zabývá konjunkturou československého jazz rocku prostřednictvím činnosti Jazzové sekce Svazu hudebníků, a to nejen vydáváním časopisu – bulletinu Jazz, ale rovněž organizací festivalu Pražské jazzové dny v letech 1974–1979, jehož dramaturgie mimo jazzovou a rockovou hudbu podporovala kulturní aktivity nastupující generace v podobě tzv. alternativní scény, punku a new wave.

Konjunktura československého jazz rocku však nebyla spjata pouze s Jazzovou sekcí, jeho zázemí poskytovaly již od první poloviny sedmdesátých let vysokoškolské kluby v Praze zřizované prostřednictvím Fakultní organizace Socialistického svazu mládeže (kluby elektrotechnické, stavební či strojní fakulty ČVUT na studentské koleji Strahov), včetně Rockového a jazzového centra na Rokosce, které vzniklo v říjnu 1973, stejně jako Mezinárodní jazzový festival Praha, Československý amatérský jazzový festival v Přerově (Kroměříži), Národní amatérský jazzový festival v Mladé Boleslavi, Slánské jazzové dny, případně Bratislavská lyra.³⁰⁵

³⁰⁵ V rámci jedenáctého ročníku realizovaného ve dnech 9. až 12. června 1976 vystoupila skupina Fermáta (jako doprovod zpěváka Petra Vaška) a na úvodním galakonzertu československých interpretů rovněž Jazz Q. V recenzi jejich vystoupení se uvádí: „*I došlo k nečekanému efektu – na pódiu sice kvílely elektrické kytary, duněly basovky, vystřelovaly salvy syntezátorů... jen velmi zřídka jsme však od rockových či jazzrockových souborů slyšeli skutečně tu hudbu, ten styl, kterému se běžně věnují. ... nejmarkantněji se zmíněný rozpor projevil u jinak progresivistické Fermáty, která dělala stafáž estrádně nerockové písničky i usměvavému zpěvu Petra Vaška. Jakmile sólista přivřel ústa, nebo se nadýchl k další sloce [sic!] propukal kytarový virtuos František Griglák (tentokrát s levou rukou až na prsty v sádře) v divoké sólové riffy, působící ovšem jako pěst na oko. Nechce se mi věřit, že Griglák vše též sám zkomponoval. ... Zřejmě vůbec nejpodnětější... kvality přinesla druhá část úvodního galakonzertu... zejména zdařilá produkce Jazz Q Martina Kratochvíla: skutečnost, že i z komerčního hlediska nezáživné pomalé kompozice... postupně podmanily festivalové publikum a potlesk měl kouzelně pomalou, vzestupnou tendenci.“ (Horáček, 1976, s. 240–242)*

Orientace masmédií na jazz rock se projevila jak ve vysílání Československé televize zejména prostřednictvím televizních koncertů pořadu Hudební studio M (1976–1990),³⁰⁶ cyklu hudebních magazínů (redakce brněnského studia) Písničky pod rentgenem (1976)³⁰⁷ či pořadu Televizní klub mladých (1973–1990), tak ve vysílání Československého rozhlasu zejména prostřednictvím seriálu živých koncertů pořadu Jazz ze studia A (1974–1975)³⁰⁸ či rozhlasových pořadů Větrník (1973–1991) a Noční proud (1981 až do současnosti). Časopis Melodie (1963–2000), stejně jako Populár (1969–1992), navíc mimo profilů, portrétů, rozhovorů, referátů či recenzí obhajoval ve druhé polovině sedmdesátých let (nejen) jeho postavení na domácí scéně, které bylo spojováno s tzv. stagnací žánru.³⁰⁹

Činnosti monopolních hudebních vydavatelství v ČSSR, tedy Supraphonu a Opusu, mohl oficiálně konkurovat pouze Panton (1958–1996), který původně jako nakladatelství (Svazu československých skladatelů) vydával od roku 1967 rovněž gramofonové desky. Reakcí na aktuální potřebu posluchačů (a to nejen country & western music či folk music) se stal vznik edice Mini jazz klub (1976–1986), jejíž série čtyřiceti pěti EP desek zahrnovala skupiny Jazz Q, Energit, Impuls, Pražský big band, Combo FH či Bohemia, včetně jednotného grafického zpracování (lišící se pouze zvolenou barvou a číslováním) zahrnované do přípravy a redakce Stanislava Titzla.

³⁰⁶ Jako příklad lze uvést vystoupení skupin Energit (1976), Mahagon (1976) či Impuls (1977).

³⁰⁷ Jako příklad lze uvést vystoupení skupin Pražský big band, Impuls, Ch.A.S.A. či Energit.

³⁰⁸ Jako příklad lze uvést vystoupení skupin M. efekt, Jazz Q či Mahagon, a to vždy ve spolupráci s Jazzovým orchestrem Československého rozhlasu pod vedením Kamila Hály.

³⁰⁹ Jako příklad lze uvést Úvodník časopisu Melodie, ve kterém se uvádí: „Není žádným tajemstvím, že už delší dobu panuje vzájemná nedůvěra a podceňování mezi tábory příznivců i příslušníků středního proudu naší populární hudby a tzv. menšinových žánrů, zejména jazz rocku, rocku, folku a jazzu. V rozhovorech s některými předními zpěváky... se pak dočítáme, že jazz rock se širším vrstvám posluchačů nikdy líbit nebude a že jeho popularita je jen uměle vyvolána kritiky a publicisty. Jazzoví hráči zase rádi prohlašují, že naši populární hudbu neposlouchají, protože pro ně není ničím zajímavá... Zdánlivě nejde o nic podstatného. Náš úvodník má v úmyslu apelovat „pouze“ na vzájemnou toleranci, bez níž by byl život jednou dlouhou vysilující bitvou. Věřme, že i příznivci Karla Gotta najdou něco objeveného a pro ně zajímavého i při náhodném poslechu skupin Jazz Q nebo Etc... a naopak fanouškové rocku uznají, že ta či ona skladba se Gottovi či Kornovi docela povedla. Každý žánr má právo na život, na svůj vývoj, na zdokonalování svých problémů. Bylo by dobré, kdyby si to příznivci všech hudebních žánrů a stylů uvědomovali a respektovali nejednoznačnost vzájemného srovnávání.“ (Anon, 1979, s. 65)

5.1 Činnost Jazzové sekce Svazu hudebníků

Činnost Jazzové sekce Svazu hudebníků lze charakterizovat nejprve prostřednictvím vydávání vlastního časopisu Jazz, který vycházel (z ekonomických důvodů) nepravidelně jako Bulletin Jazzové sekce Svazu hudebníků ČSR, respektive Bulletin současné hudby, v období od února 1972 do července 1980, kdy bylo vydáno celkem dvacet osm čísel,³¹⁰ navíc s přílohou Diskorama informující o hudebních novinkách (viz Jazz 18 až Jazz 26).

Vedoucím redaktorem bulletinu se stal Karel Srp, grafickým redaktorem Josef Skalník, přispěvateli pak publicisté a hudebníci, kteří zároveň tvořili základ této organizace, jmenovitě Aleš Benda, Lubomír Dorůžka, Milan Hájek, Luděk Hulan, Miloslav Langer, Zbyněk Mácha, Rudolf Neuls, Jiří Novotný, Jan Seik, Mojmír Smékal, Stanislav Titzl, Antonín Truhlář, Karel Velebný a Michael Zethner a předseda Milan Dvořák (1971–1981). V usnesení z ustavující konference JS v Praze dne 30. října 1971 se k její činnosti uvádí: *„Dnešní konferencí byla ustavena Jazzová sekce Svazu hudebníků ČSR, která navazuje na pokrokové tradice jazzu u nás, ať to byl Gramoklub, Kruh přátel taneční a jazzové hudby nebo Československá jazzová federace. Hlavním úkolem Jazzové sekce je napomáhat rozvoji jazzové hudby a přispívat k jejímu uplatnění v životě naší socialistické společnosti, jako neodmyslitelné složky hudební kultury. Za cíle si klade napomáhat při řešení současného stavu jazzu a zabývat se otázkami koncepčního charakteru, jakož i organizací vystoupení, koncertů, soutěží a výstav, podílet se na přípravě přehlídek a festivalů... Aktivně přispívat k výchově a vzdělávání jazzových hudebníků a jazzofilů a podílet se na tiskové a ediční činnosti ve svém oboru.“* (Jazzová sekce, 1972, s. 1)

³¹⁰ Tato čísla byla vydána v rozsahu 8 (Jazz 1) až 144 (dvojčíslo Jazz 27/28) stran.

Informace o jazzové hudbě publikované prostřednictvím referátů, profilů, portrétů, rozhovorů, úvah, anket (od roku 1972 sestavování Československého All Stars Bandu), notových záznamů Karla Velebného či pedagogických prací Emila Viklického tvořily hlavní obsahovou náplň bulletinu zejména do listopadu 1974 (Jazz 1 až Jazz 11), třebaže se zde objevovaly recenze pražských koncertů Jazz Q v divadélku Albatros na Národní třídě, překlady rozhovorů s Frankem Zappou a Chickem Coreou či profily Johna McLaughlina (Mahavishnu Orchestra), Garyho Burtona a Carlose Santany.³¹¹

Obsahová náplň bulletinu však od ledna 1975 (Jazz 12) rozšiřovala svůj stávající záběr, a to nejen hudební autobiografií Martina Kratochvíla, ale zejména pracemi Josefa Vlčka v podobě slovníku nejvýznamnějších osobností a skupin jazz rocku (Jazz 12 až Jazz 16)³¹² či eseje o předpokladech vzniku a původu, jehož definici chápe v generačním pojetí: „Bohužel, právě tento případ je o to složitější, protože už jeho název mate... V podstatě existují totiž dvě verze: U nás se ujala především ta, která jazzrock definuje jako spojení jazzových a rockových prvků. Proč ne, řeknete si, budou-li produktem této poněkud zúžené definice alba takových kvalit jako jsou obě Nové syntézy... pak není proč si stěžovat. Druhá verze – a pravděpodobně ta správnější – nezdůrazňuje spojení prvků, ale hudebníků obou oblastí na výletech mimo jazz a rock. ... Jsme svědky toho, že špičky rocku i jazzová avantgarda hrají všechno jiné, než co vyplývá z jejich původní přihrádky. V publicistice se zabydlel název jazzrock, ovšem stejně tak by bylo na místě označení nová, progresivní, syntetická hudba. ... S odstupem času je zřejmé, že nedošlo ke spojení jazzu a rocku, ale spíše k syntéze dvou generací, staré a mladé.“ (Vlček, 1975, s. 12–13)

³¹¹ Blíže viz:

Benda, Aleš. Přistižen při činu. *Jazz*. 1973, č. 5, s. 10.

Bendová, Charlotta a Aleš Benda. Frank Zappa. *Jazz*. 1974, č. 8, s. 12–13.

Bendová, Charlotta a Aleš Benda. Mahavishnu Orchestra. *Jazz*. 1974, č. 9, s. 18–19.

Beránek, Jan. Gary Burton: Chci být lepší. *Jazz*. 1974, č. 10, s. 15–16.

Endress, Gundrun. Chick Corea. *Jazz*. 1974, č. 11, s. 12–13.

Vlček, Josef. Santana. *Jazz*. 1974, č. 10, s. 17–18.

³¹² Tento slovník však Vlček nedokončil.

Profily skupin Impuls či Mahagon, stejně jako Milese Davise v kontextu Bitches Brew (Jazz 18 až Jazz 19), překlady rozhovorů s Herbiem Hancockem či Joem Zawinulem, dramaturgie klubu na Rokosce, dopisy Martina Kratochvíla z Berklee (Jazz 19 až Jazz 20) či přehled o nově vydaných albech v zahraničí (Weather Report či Gary Burton)³¹³ doplňovaly informace (nejen) o avantgardní rockové hudbě (Pink Floyd či Led Zeppelin), Nové hudbě (John Cage či Karl-Heinz Stockhausen) či rockové poezii (Captain Beefheart), kterými bulletin již od prosince 1975 dále přesahoval svůj původní tematický rámec, včetně informací o new wave, punku či tzv. alternativní scéně.

Vydávání bulletinu však představovalo část publikační činnosti JS, kterou dále doplňovaly časopisy Jazz & Rock – Metodické centrum (1977), 43/10/88 (1979–1986), Dvanáctka. Neperiodický tisk pro blues, tradiční jazz a swing (1983), Druhá strana (1985), Interní zpravodaj čítárny Jazzové sekce Pražské pobočky Svazu hudebníků (1985–1986), Informační zpravodaj (1986–1988) a zejména ediční řady (edice) Jazzpetit (1979–1986), Situace (1979–1983), Dokumenty (1983–1986), Dveře (1985) a Bokem (1987), jejichž celkový počet dosahoval padesáti vydaných titulů, včetně hudebních antologií, slovníků, sborníků či monografií.

³¹³ Blíže viz:

Čort, Antonín. Joe Zawinul: Kosmický muzikant. *Jazz*. 1977, č. 19, s. 19.

Čort, Antonín. Otevřený rozhovor s Herbie Hancockem. *Jazz*. 1975, č. 15, s. 9–10.

Dvořáková, Eva. Klub, před kterým jsou fronty. *Jazz*. 1975, č. 15, s. 30.

Kratochvíl, Martin. Dopisy z Berklee 1. *Jazz*. 1977, č. 19, s. 8–9.

Kratochvíl, Martin. Dopisy z Berklee 2. *Jazz*. 1977, č. 20, s. 8.

Srp, Karel. Hledáme nové Velebné a Stivíny. *Jazz*. 1975, č. 14, s. 3–5.

Srp, Karel. Miles po Bitches Brew. *Jazz*. 1977, č. 19, s. 22.

Srp, Karel. Miles před Bitches Brew. *Jazz*. 1976, č. 18, s. 14–15.

Festival Pražské jazzové dny (PJD) realizovaný v letech 1974–1979 vznikl v kontextu dvouroční periodicity Mezinárodního jazzového festivalu Praha (1974, 1976, 1978 a 1980) či absence Československého amatérského jazzového festivalu v Přerově (1978–1983) s původním cílem „... dokumentovat, že jazz u nás žije jako relativně náročný, ale přitom srozumitelný druh poslechové hudby, který má pevný okruh posluchačů a v posledních letech na sebe znovu větší měrou soustřeďuje i pozornost mládeže; dokumentovat jeho zásadní odlišnost od módní populární hudby, v níž často převládá podbízení nevyzrálému vkusu a módní výstřelky. Povzbudit amatérské a poloprofesionální jazzové soubory, které v celoroční práci dosahují umělecky pozoruhodných výsledků... ale mají jen velmi málo příležitostí představit se v Praze před širším obecenstvem. Konfrontovat práci poloprofesionálních a amatérských souborů s některými předními jazzovými skupinami.“ (Anon, 1974, s. 2)

První PJD byly realizovány v Radiopaláci ve dnech 17. až 18. března 1974, jejichž dramaturgie představovala aktuální jazzové trendy prostřednictvím tematických koncertů Ke kořenům jazzu, Od bopu k rocku (17. března) a Jazz kolem nás (18. března), včetně vystoupení skupiny Jazz Nova s Pavlem Kostiučkem a Michalem Gerou (budoucí Impuls), Luboše Andršty s Emilem Viklickým (budoucí Energit) či amatérské skupiny Mudrci.³¹⁴ Publicista Vladimír Kouřil v příznačné eseji Jazz – menšinový žánr Jazzové sekce? uvádí: „U nás to byla jednoznačně generační záležitost kořenící v narůstajícím amatérském nadšení pro nový zvuk jazzu, pro nový zvuk hudby. Nebyl u nás žádný Davis, jemuž v čase koncertů Bitches Brew bylo 43 let, či Zawinul, který Weather Report spoluzakládal téměř čtyřicetiletý.“ (Kouřil, 2016a, s. 26)

³¹⁴ V recenzi koncertů uvedených skupin se uvádí: „Byl to jakýsi jazzový festival kapesního formátu; proběhl v menším a poněkud druhořadém pražském sále a obecenstvo mělo zřetelně nižší věkový průměr než mívá [sic!] obecenstvo jazzových festivalů v Lucerně... Také v následující skupině Jazz Nova dominoval pianista, tentokrát elektrifikovaný Pavel Kostiuček. Rytmická skupina byla... v podstatě rocková, ale používala komplikovanější metra... Liberečtí Mudrci byli zřetelně neúspěšnější skupinou večera. Tři trubky, trombón, altka střídající flétnu, varhany, kytara, baskytara, bicí, vervní chraptivý zpěvák, pomáhající ještě rytmické skupině, precizně vypilovaná souhra, zvukový lesk... a rytmická výbušnost této skupiny – to vše se nemohlo minout účinkem u posluchačů, z nichž většina patřila zřejmě podobně jako já k obdivovatelům skupin jako Chicago a Chase, jejichž atmosféru Mudrci výtečně napodobili, a tak i když by jednotlivé výkony sólistů v jiném rámci tolik nezaujaly, kolektivní výkon kapely strhnul. V další části koncertu si olomoucký klavírista Emil Viklický s kytaristou Lubošem Andrštem, baskytaristou Petrem Kořínkem a s Josefem Vejvodou u bicích nástrojů zahráli hudbu, jež byla opět na pomezí mezi jazzem a rockem, ale spíše meditativní než výbušnou...“ (Heřmanský, 1974, s. 180)

Druhé PJD byly realizovány v Radiopaláci ve dnech 29. až 30. března 1975, jejichž dramaturgie rovněž představovala aktuální jazzové trendy prostřednictvím koncertů Ragtime & Boogie woogie (29. března) a Moderní jazz (30. března), včetně vystoupení skupin Mahagon (se zpěvákem Michalem Prokopem), Ch.A.S.A., Impuls, Energit, Jazz Q a zejména závěrečné jam session Martina Kratochvíla, Luboše Andršta, Jana Martince, Petra Kořínka, Josefa Vejvody, Jiřího Tomka, Joan Dugganové a skupiny C&K Vocal v rámci tzv. Jazzrockové dílny realizované však tentokrát v Lucerně (30. března).³¹⁵ Koncertní záznam vydaný na albu Jazzrocková dílna (LP 1976, Panton 11 0572) obsahuje nejen cover verze skladeb Herbieho Hancocka a Chicka Coreya v podání skupiny Impuls, ale rovněž autorské skladby skupin Ch.A.S.A. a Jazz Q, včetně uvedené jam session.³¹⁶

Seznam skladeb (autor):

1. Čtverácký – Sly (Herbie Hancock), skupina Impuls, čas: 9:09;
2. Křišťálové ticho – Crystal Silence (Chick Corea), skupina Impuls, čas: 5:45;
3. Chasablanca (Ivo Albrecht), skupina Ch.A.S.A., čas: 6:52;
4. Živí se diví – Wondering of a Living (Martin Kratochvíl), skupina Jazz Q, čas: 7:32;
5. Tůň – Water Pool (Martin Kratochvíl), skupina Jazz Q, čas: 6:49;
6. Svědek světa – Witness to the World (Martin Kratochvíl), Jazzrocková dílna, čas: 6:31.

³¹⁵ Publicista a skladatel Lubor Šonka v recenzi koncertů uvedených skupin uvádí: „S nejistotou očekávanou Jazzrockovou dílnu '75 přijalo obecenstvo nadšeně. Mahagon přes technicky ne zcela perfektní výkon (rozpačitost dechů v pasážích rytmiky) podal důkaz o vysoké muzikantské úrovni. ... Zdá se, že úspěch brněnské Chasy stojí na výkonech zpěvačky Mirky Křivánkové... Rozsáhlý hlasový fond umožňuje zpěvačce výlety do oblastí, které prozkoumává zatím snad jen Urszula Dudziaková. Sólové výkony a promyšlené tutti pasáže, to vše přizdobené zvukem amplifikované trubky Michala Gery, vyvažují zvukově poněkud jednotvárné hudební plochy v repertoáru skupiny Impuls. Pražský Jazz Q svým výkonem ospravedlnil význam svého názvu i svou přítomnost na festivalu. Skladby Martina Kratochvíla působí kompaktně a díky ohlasům moderní vážné hudby nesou výraznou pečeť autorovy syntetizující osobnosti. Luboš Andršt přisoudil harmonické složce hudby velkou váhu a jeho kompozice září v interpretaci Energitu barevností, při které se ve stereotypu nemohou utopit ani delší sóla. Vyrcholením koncertu se stalo jam session vedené Kratochvílovou rukou, s první dámou v osobě Joan Dugganové.“ (Šonka, 1975, s. 181)

³¹⁶ V recenzi tohoto alba se uvádí: „Konečně opravdový vydavatelský čin! Deska o tom, co se právě rodí v naší hudbě, nikoliv o tom, co léta žije v myslích dramaturgů a redaktorů, přendáváno ze šuplíku do šuplíku. ... V závěrečném session... Joan Dugganová soulovala, C&K vocal odpovídal, Petr Kořínek duněl na baskytaru a každá instrumentalistická osobnost se na pódiu Lucerny rozžila tou jednoduchou, leč potřebnou radostí, jaká je pouze ve spojení s rytmicky tleskajícím publikem. Oč méně zatím umíme takové koncerty zachytit na deskách... o to více si vážím už pouhého pokusu; navíc s výběrem podle mých představ. ... Zelenočervenobílý obal Josky Skalníka má říz a dobrodružnost, vlastní jazzrockové hudbě. Je čistě zpracován ve vztahu obou stran...“ (Černý, 1976b, s. 255)

Třetí PJD byly realizovány v Lucerně ve dnech 11. až 12. října 1975, jejichž dramaturgie i nadále představovala aktuální jazzové trendy prostřednictvím koncertů Revival & Swing (11. října), Mítink modernistů (12. října), včetně vystoupení skupin Impuls, Modus, Energit, Jazz Q či Bohemia a Vladimíra Mertý s folkovou skupinou ČDG v rámci Jazzrockové dílny (12. října) s absencí závěrečné jam session (viz druhé PJD).³¹⁷ Studiové album Jazzrocková dílna 2 (LP 1977, Panton 11 0598) navazovalo na předchozí zejména ve výběru skupin Jazz Q a Impuls, třebaže skladba Horký vítr zde zazněla.³¹⁸

Seznam skladeb (autor):

1. Superstimulátor (Luboš Andršt), skupina Energit, čas: 12:31;
2. Horký vítr (Martin Kratochvíl), skupina Jazz Q, čas: 4:35;
3. Druhý dech (Martin Kratochvíl), skupina Jazz Q, čas: 3:28;
4. Na shledanou, Joan (Martin Kratochvíl), skupina Jazz Q, čas: 5:01;
5. Apendix (Michal Gera), skupina Impuls, čas: 6:25;
6. Spirála (Zdeněk Fišer, Michal Gera a Pavel Kostiuk), skupina Impuls, čas: 7:45.

³¹⁷ V recenzi koncertů uvedených skupin se uvádí: „Jenže to mládí, ať už se nám to líbí nebo ne, se daleko aktivněji hlásí k jazz rocku. V Jazzrockové dílně si razítko profesionalismu vysloužil Martin Kratochvíl: má vřdycky spolehlivou úroveň, dovede jednotlivá čísla výrazově i náladově odstínit, nechybí mu ani zajímavá melodická invence... ani smysl pro časové proporce. Velice příjemným muzikantským překvapením byl Impuls, v němž Zdeněk Fišer roste v kytaristu nejen technicky vybaveného, ale i muzikálně přemýšlivého... Od posledního vystoupení na PJD zaznamenal hezký pokrok i Energit. Turnovský Modus zatím ještě stále hledá – někdy bohužel i to, jak se naladit... Semelkova Bohemia jde u nás nezvyklou cestou beatových písniček, které mají působit expresivním zpěvem a nenasytnou zvukovou intenzitou, která budulínkovsky pohltí i text. K tomu, aby působily i něčím jiným, jim po mém soudu chybí výraznější melodické nápady. Vladimír Merta byl se svým akustickým zvukem příjemným odlehčením v záplavě hřmějících stád. Celkový dojem? Muzikantské vření v téhle aktuální oblasti pokračuje i vyžívá a je dobře, že mu někdo občas dokáže dát vhodnou platformu. Jenže čertovo kopýtko tkví právě v tom „občas“. Děje-li se tak jen velmi vzácně, mění se koncerty v maratóny a dostávají přitom trochu senzační příchutí i náladu nervózního očekávání, jestli se snad něco neseeme. I 2. jazzrocková dílna ukázala, že kdo je ochoten riskovat, může taková úskalí zdolat.“ (Dorůžka, 1975, s. 373)

³¹⁸ V recenzi tohoto alba se uvádí: „Druhá Jazzrocková dílna je – na rozdíl od té první – záležitostí čisté studiovou: podílely se na ní tři skupiny, a proto jde spíš o sampler než o ucelené album. Snad právě proto tu můžeme rozlišit dvě polohy: na jedné straně výkony sólistů, improvizace, a na druhé straně kompoziční techniku či vůbec schopnost jedné muzikantské osobnosti „vydupat“ ze svých kolegů... jednoduše a utříděný výraz. Tu první polohu reprezentují nahrávky Energitu a Impulsu. ... Opačný pól představují snímky skupiny Jazz Q, které se čtyřminutovými stopážemi patří mezi nejkratší na desce. Nejlepší z nich, Horký vítr, začíná tichým dialogem Kratochvilových kláves a Franclovy kytary, přičemž se úvodní myšlenka během skladby rozvíjí a graduje do zvukových barev, které jsou pro skupinu typické už z Elegie. Druhý dech (původně filmová melodie) především demonstruje, že rytmem lze hypnotizovat i na sedm dob... a Na shledanou, Joan [sic!] je opět cvičením nezvyklé nástrojové souhry, která má místa slabší i silnější. To vlastně platí i o albu jako celku...“ (Dorůžka, 1978, s. 94)

Čtvrté PJD byly realizovány ve dnech 18. až 23. března 1976 tentokrát ve spolupráci s Kulturním domem hlavního města Prahy, Obvodním kulturním domem Prahy 8, Obvodním výborem Socialistického svazu mládeže Prahy 8, jejichž dramaturgie v podobě tzv. Přehlídky amatérských jazzových a rockových skupin na Rokosce (19. a 20. března) organizované již od roku 1974 Milošem Čuříkem (zakladatelem klubu Labyrint) představovala změnu, třebaže tematické koncerty Hold Jaroslavu Ježkovi (18. března), Scéna tradičního jazzu (19. a 20. března) či Moderní jazz (23. března) zůstaly zachovány, včetně dvou Jazzrockových dílen v Lucerně (21. března) se skupinami Combo FH, Mahagon a Etc..., s klávesovým triem Nikomu ani moog (Viklický, Jonáš a Růžička) či happeningem (První, jarní, třetí, čtvrtá) Jiřího Stivína s mimem Ctiborem Turbou.³¹⁹

Páté PJD byly realizovány ve dnech 4. až 10. dubna 1977 rovněž ve spolupráci s Kulturním domem hlavního města Prahy a Klubem mladých turistů ZO SSM Prahy 1, jejichž dramaturgie v podobě Přehlídky skupin tentokrát v Domovině (5. a 6. dubna) rovněž představovala změnu v orientaci na avantgardní rockovou hudbu, třebaže koncerty Tradiční jazz (7. dubna) či Moderní jazz (II) + Swing (8. a 9. dubna) zůstaly zachovány, včetně dvou Jazzrockových dílen v Lucerně (10. dubna) se skupinami Mahagon, Etc..., Bohemia a s akustickým duem pianisty Emila Viklického a kytaristy Luboše Andršta (skupiny Fousy a Chameleon vystoupily v rámci Moderního jazzu II).³²⁰

³¹⁹ V recenzi koncertů uvedených skupin se uvádí: „Skupina E. T. C., zastupující zde onu nejrockovější polohu, dokumentovala názorně přínos, který pro rockovou scénu znamenal jazz, do jaké míry právě tomuto spojenectví vděčí někteří naši dříve úzce zaměřeni hudebníci (Mišík, Kohout, Padrůněk a další) za nepopíratelné zkvalitnění svého projevu. Do práce Mahagonu se promítá leccos z problémů zmíněných v souvislosti s amatérskými soubory, i když technické vybavení hudebníků společně se schopnostmi dát svému projevu jednotící charakter, jsou [sic!] v tomto případě vyšší. Tady už chybí jenom více systematickosti, hráčských zkušeností a řekněme „kádrové stabilizace“ souboru k tomu, abychom Mahagon mohli v budoucnosti zařadit – přirozeně ve své kategorii – k domácí špičce.“ (Matzner, 1976, s. 176)

³²⁰ V recenzi koncertů uvedených skupin se uvádí: „Jestliže však u ETC leží těžiště zájmu především v oblasti populární hudby – a bylo by nespravedlivé měřit soubor (ve své branži nepochybně výtečný) jednoznačně jazzovým metrem – pak v případě Mahagonu vystupuje nepůvodní, eklektická koncepce místy do popředí zvláště nápadně. Aby mi bylo správně rozuměno: Mahagon slučuje výtečné mladé muzikanty, kteří na solidní úrovni interpretovali slušné skladby svého leadera Petra Klapky, což dohromady vzbuzuje domněnku, že je v možnostech kapely dělat to vše ještě lépe, s větší dávkou stylové původnosti.“ (Matzner, 1977, s. 174)

Šesté PJD byly realizovány ve dnech 16. až 26. května 1978, jejichž dramaturgie v podobě soutěžní Přehlídky skupin tentokrát v Elektrických podnicích (16. a 17. května) nadále představovala svým nejrozsáhlejším programem změnu v pokračující orientaci nejen na avantgardní rockovou hudbu, ale rovněž na world music či umělé hudbu, třebaže z tematických koncertů (big bandů či komb moderního jazzu) zůstaly zachovány dvě Jazzrockové dílny v Lucerně (21. května) se skupinami Ch.A.S.A. či Combo FH (skupina Expanze vystoupila dne 18. května či skupina Spektrum dne 19. května).³²¹ Premiéru autorského projektu Nouzové přistání, syntézu jazz rocku a umělé hudby, představil v Lucerně (24. května) pianista a klavésista Michael Kocáb, zakladatel a vedoucí skupiny Pražský výběr a člen Pražského big bandu.

Sedmé PJD byly realizovány ve dnech 6. až 9. října 1978, jejichž dramaturgie v podobě dvou rovněž soutěžních Přehlídek skupin tentokrát v Radiopaláci (7. října) představovala svým programem rockovou, folkovou či umělé hudbu, třebaže z tematických koncertů (komb moderního jazzu) zůstaly zachovány dvě Jazzrockové dílny v Lucerně (8. října) tentokrát však se skupinami Expanze, Impuls či projektem Nouzové přistání (od 14 hodin) a Congomerát, Jazz Q, happeningem Jiřího Stivína či Nouzové přistání (od 20 hodin), (skupina Energit s Emilem Viklickým vystoupila dne 9. října).³²²

³²¹ V recenzi koncertu uvedených skupin se uvádí: „... Combo FH se vytáhlo snad nejpozoruhodněji. Pořadatelé je spojili s brněnskou skupinou Via Lucis, jejíž specialitou je promítání laserových parsků. Combo FH k tomu doplnilo dokonale promyšlený a přesně zahráný doprovod se zvukově působivým využíváním klustrů preparovaných klavírů a precizností souhry přímo pekelně náročné, uvědomíme-li si, že celý pořad při projekci museli odehrát v naprosté tmě.“ (Dorůžka, 1978, s. 242)

³²² V recenzi koncertu uvedených skupin se uvádí: „Podzimní PJD jednoznačně vyzněly pro ty kapely, které mají za sebou dlouhodobou práci: úplně školní příklad poskytuje Impuls, dnes snad naše nejlepší elektrická jazzová skupina. Je perfektně sebraná, dělá svoji muziku jak s nadhledem, tak s chutí a její autorská dílna zraje rok od roku. ... Hodně se čekalo od premiér a příležitostných sdružení, nakonec právě tahle vystoupení vyvolala nejvíce debat. Nouzové přistání Michaela Kocába (tentokrát v náramně tvrdém duchu) doplatilo na křečovité žertování, v jehož záplavě si většina publika nestačila všimnout spousty pěkné muziky a šlapající kapely. ... Hálův a Tomkův Congomerát hrál soustředěně pěkná aranžmá a skladby Jana Hály (vycházející ze zavinulovské poetiky), čtyři členové bicí sekce však potřebují více času k dokonalejší souhře. Nicméně skupina zanechala dobrý dojem a bylo by škoda ji rozpustit. Kratochvílův nový Jazz Q (jakýsi All Star Band) sice docela nesplnil předpovědi svého kapelníka o veselé muzice, ale chyba byla spíš v této proklamaci než v hudbě samotné. Pakliže je člověk ještě schopen po osmihodinovém poslechu (Jazz Q hrál jako poslední na večerní Jazzrockové dílně a končil po půlnoci), dá se říci, že kapela je v cestě za novou koncepcí teprve na začátku – především co se týče funkčního zapojení zpěvu (kdysi s Dugganovou se to dařilo výborně). Zaručeně tu však není důvod k předčasnému zatracování: některé kompozice a vysoký standard všech sólových výkonů, stejně jako sebranost, zvládnutí zvuku atd., to všechno jsou věci, které není možné opominout. A kdyby se s vokálem zacházelo tak jako v poslední písničce, nebyla by to marná cesta. Obecně se o všech těchto kapelách dá říci jedno: tam, kde se často střídají muzikanti, je vždycky nebezpečí, že ani špičkoví sólisté všechno nezachrání.“ (Konrád, 1978, s. 362)

Osmé Pražské jazzové dny byly realizovány ve dnech 23. až 27. května 1979, jejichž dramaturgie absencí Přehlídky skupin a Jazzrockové dílny představovala svým programem jazzovou (big bandy či komba moderního jazzu), rockovou či artificiální hudbu, včetně účasti zahraničních hostů v podobě bubeníka a perkusionisty Pierra Favreho (Švýcarsko), improvizačního dua bubeníka Chrise Cutlera a kytaristy Freda Fritha, jinak členů vystupující skupiny Art Bears (Velká Británie) patřící do sdružení tzv. Rock in Opposition. Pokračování projektu Nouzový úlet připravil v Lucerně (26. května) Michael Kocáb (skupina Expanze vystoupila dne 24. května).³²³

Deváté Pražské jazzové dny byly realizovány ve dnech 2. až 4. listopadu 1979, jejichž dramaturgie představovala svým programem jazzovou (komba moderního jazzu), rockovou či artificiální hudbu s absencí účasti zahraničních hostů a jazzrockových skupin, kterým jinak dominovala nejen punková, ale zejména definující se tzv. alternativní scéna (Emil Viklický, stejně jako Milan Svoboda a Michal Gera, vystoupil dne 4. listopadu).³²⁴ Desáté Pražské jazzové dny avizované ve dnech 2. až 4. listopadu 1980, stejně jako jedenácté Pražské jazzové dny avizované ve dnech 9. až 12. dubna 1982, byly zakázány Odborem kultury Národního výboru Prahy 1 z důvodu tzv. nedostatečné politické garance. „Že to byly ze strany úřadů hrátky s myší, jsme si potvrdili za pár měsíců. Už v průběhu léta byl zřejmě na ministerstvu kultury zpracováván materiál, který byl úředníkům podkladem pro jejich aktiv o zábavné hudbě v polovině prosince 1980. Když jsme se k textu dostali, bylo tam jednoznačně napsáno: „Pražské jazzové dny se v letošním roce nekonaly pro neodpovídající kulturně politickou a ideovou orientaci, pro nedostatečné politické garance ze strany pořadatele. Jde o přehlídky rockové a jazzové hudby. Vzhledem k masovému ohlasu rockové a jazzrockové hudby u naší mládeže a vzhledem k živelnému rozvoji této hudby a zvláště pořadatelských akcí s touto hudbou, pokládáme za nezbytné zabývat se otázkou vhodné prezentace této hudby. Je nutno zabezpečit nového odpovědného pořadatele. Bude projednáno s národním výborem hlavního města Prahy.“ (Kouřil, 1999, s. 178)

³²³ V recenzi uvedeného koncertu se uvádí: „... Michael Kocáb, který přivedl na pódium svůj další příležitostný Nouzový úlet, a který [sic!] ovšem zle doplatil na zvukaře, což je mimochodem v současné chvíli největší úskalí „elektrických“ kapel v Lucerně. Kocáb sice publikum dobře naladil svou vitální energií, ale zvukové zkresení nedává možnost seriózní reference o úrovni hraného materiálu.“ (Konrád, 1979e, s. 278)

³²⁴ V recenzi uvedeného festivalu se uvádí: „Hlavním rysem přehlídky, jež prolétla během tří listopadových dnů, bylo určité vnějškové zkomornění. Chyběly big bandy, přibýlo menších skupin. Vnitřním pojítkem byla snaha všech přítomných o hudební definici lidských pocitů uprostřed civilizace.“ (Rejžek, 1980, s. 4)

Dramaturgie Pražských jazzových dnů korespondující s obsahem bulletinu Jazz představovala možnost prezentace a popularizace jazz rocku na území hlavního města prostřednictvím skupin ilustrujících generační zastoupení zejména v osobnostech klávesisty Martina Kratochvíla (1946), stejně jako organizátora Miloše Čuříka (1947). „*Martin Kratochvíl se svým Jazz Q se stal důležitou spojkou významových posunů ve složce hudební, Miloš Čuřík představoval pro značnou část tohoto hnutí jakéhosi apoštola i organizační zázemí.*“ (Dorůžka, 2002, s. 295)

Pražský big band (Pražský amatérský jazzový orchestr) pod vedením Milana Svobody účastníci se šesti PJD v letech 1975–1979 (včetně Comba Pražského big bandu) sdružoval naopak generační soupeřníky v podobě Ondřeje Soukupa (1951), Michaela Kocába (1954) a rovněž jednotlivé členy skupin Impuls (Michal Gera, Zdeněk Fišer, Jaromír Helešic), Mahagon (Jiří Niederle) či Energit (Rudolf Ticháček, Emil Viklický), se kterými realizoval alba *Podobizna* (1978, Panton 11 0692),³²⁵ *Reminiscence* (1980, Supraphon 1115 2605)³²⁶ a *Poste restante* (LP 1983, Supraphon 1115 3115).³²⁷

³²⁵ V recenzi tohoto alba se uvádí: „*Hlavní síla Pražského big bandu je v orchestrálním zvuku a sevřených, pečlivě proaranžovaných úpravách. Rytická skupina má výtečný odpich... Většina dnešních velkých jazzových kapel se silně přizpůsobila jazzrockovému nátěru v aranžmá, avšak v improvizovaných sólech se spíš pozná, kam jednotliví hráči generačně patří a stylově tihnou. Zatímco Kocáb, Niederle a Fišer jsou zřejmě odchováni rockem, má Volf blíže k jazzovým kořenům. Orchestru poněkud schází improvizující trumpetisté – výškaři; Gerova sóla jsou uvážlivá, ale bez výbušnosti. ... Tam, kde by Pražský big band měl být srovnáván s výkony zralejších profesionálních kapel, přechyluje jeho mladistvý elán miskou vah v jeho prospěch.*“ (Heřmanský, 1978, s. 350)

³²⁶ V recenzi tohoto alba se uvádí: „*Fandím uměleckým experimentům, ale nemyslím si, že tam, kde se experimentuje, jde automaticky o umění [sic!] a tam, kde nikoli, umění absentuje. Ve čtyřech z pěti skladeb se opravdu příliš neexperimentuje, ale o to víc jazzově muzicíruje. A to je dobře. Svoboda se opírá o vyzkoušený nosný velkokapellový koncept charakterizovatelný jmény Thad Jones – Mel Lewis... A tak výsledkem je přesné dávkování aranžmá a sóla, přirozenost frázování, zřetelnost metroritmické kresby, působivost práce s dramaticky konturovanými fragmenty, ostrost a citlivost dynamického vrstvení, živost swingu, stylovost. Dohromady to, čemu bychom mohli říct samozřejmost projevu... Správná volba koncepce bezpochyby ovlivňuje i kvalitu sóla – Michaela Kocába na klavír atd., Michala Gery na křídlovku či Rudolfa Ticháčka na tenor a soprán saxofon... Zejména první tři dostali dobré příležitosti a využili je.*“ (Poledňák, 1981, s. 30)

³²⁷ V recenzi tohoto alba se uvádí: „*... poslouchám právě novou desku souboru, který se za nepříliš dlouhou dobu své existence velice výrazně vepsal do dějin našeho jazzu [sic!] a moc dobře vím, že je to dobrá deska. Zároveň však cítím jakousi nespokojenost, cosi jako zklamání očekávání. Svobodovci totiž servírují veskrze solidní velkokapellový jazz soudobého střihu, o nic horší než ten, který dělali dříve; potíž je však v tom, že člověk při představě tohoto nekonvenčního tělesa a jeho umělecky potentního šéfa nějak podvědomě doufal, že tentokrát bude nová deska novou i v tom smyslu, že přinese opět „překročení sebe sama“, nové výboje... Zůstala (a my s ní) na solidní půdě možného, známého, zažitého... A jakpak je to dávno, co si kritika stýskala, že máme málo sólistických osobností? A tady se zdařilými sóly opravdu nešetří – stačí poukázat na výkony Michala Gery, Rudolfa Ticháčka...“ (Poledňák, 1983, s. 189)*

Činnost Jazzové sekce však mimo vydavatelské či realizační aktivity rovněž spočívala v organizaci zájezdů na festival Jazz Jamboree ve Varšavě, kde v rámci dvacátého ročníku dne 23. října 1983 vystoupil Miles Davis spolu s klávesistou Robertem Irvingem, perkusionistou Minem Cinelu, bubeníkem Alem Fosterem, basistou Darrylem Jonesem, kytaristou Johnem Scofieldem a saxofonistou Billem Evansem, jejichž repertoár vyplýval z alb *Star People* (1983) a *Decoy* (1984).³²⁸ Třebaže koncert byl avizován již v roce 1971 v rámci osmého ročníku Mezinárodního jazzového festivalu Praha,³²⁹ zájezd do Varšavy představoval pro hudebníky a posluchače z tzv. východního bloku Evropy nakonec jedinou možnost přímého setkání či interakce s Davisovou hudbou. Antonín Matzner uvádí: „*Jeden z nejlepších Davisových koncertů, které jsem zažil, byl ve Varšavě v roce 1983. Poláci mu udělali pomýšlení, namluvili mu, že jsou málem něco jako černoši, protože trpí pod bičem otrokáře, a on to vzal za své. Skutečně se tam choval úplně jinak než kdykoli jindy. Pak jsme s Milanem Svobodou seděli asi do čtyř do rána a lili jsme si do hlavy panáky, protože jsme se nemohli z toho zážitku vzpamatovat.*“³³⁰ (Bezr, 2016, s. 46)

³²⁸ V rámci třicátého ročníku dne 30. října 1988 vystoupil Davis spolu s kytaristou Joem McCrearym, saxofonistou a flétnistou Kennym Garrettem, klávesisty Joeym DeFrancescem a Adamem Holzmanem, basistou Bennym Rietveldem, bubeníkem Rickeym Wellmanem a perkusionistkou Marilyn Mazurovou.

³²⁹ Viz pozvánku Miles Davis do Prahy v časopisu *Melodie*, ve které se uvádí: „*Letošní, v pořadí již osmý Mezinárodní festival Praha 71 se bude konat jako obvykle koncem října... Ve velkém sále Lucerny se návštěvníkům představí celá řada vynikajících souborů i sólistů, mezi nimiž nebudou chybět ani tak slavné osobnosti jako jsou trumpetisté Miles Davis a Dizzy Gillespie...*“ (Anon, 1971, s. 266)

³³⁰ Kontrast k činnosti Jazzové sekce představovala v letech 1977–1985 Sekce mladé hudby Svazu hudebníků vydávající vlastní časopis a hudební monografie či organizující koncerty, kurzy, přednášky a videoprojekce.

5.2 Nástup tzv. alternativní scény, punku a new wave

Nástup tzv. alternativní scény znamenal již od první poloviny sedmdesátých let možnost experimentu (s folkem, jazzem, rockem či minimalismem) zejména v tvorbě zpěváka a kytaristy Jaroslava Jeronýma Neduhy a skupin Extempore, Stehlík či Kilhets. Jejich účast (nejen) v rámci Přehlídek amatérských jazzových a rockových skupin signalizovala změnu ve vztahu k zavedeným uměleckým hodnotám profesionální scény. Josef Vlček k Úkolům české alternativní hudby (viz program devátých PJD) uvádí: *„Umělecké normy našich médií v oblasti zábavného průmyslu jsou špatně maskovaným pláštěm prospěchářství, alibismu, korupce, omezenosti, konzervatismu a nedynamické aplikace dialektického materialismu. Výsledkem těchto norem je playbacková, rozjásaná televizní maloměstácká kultura a jazz-rocková zvukomalba do filmů. Vše se kryje nadnesenými pojmy jako „umělecká kvalita“, „nadčasové hodnoty“ a podobně. O tom, co se přežije, rozhoduje doba a čas, nikoli soudy příslušně vyškolených odborníků. ... Nejzbytečnějšími kritickými měřítky jsou technická zdatnost, perfektnost a blízkost k modernímu jazzu nebo klasické hudbě. Zdůrazňována budiž snaha po originalitě, spontánnost a svéráznost. Upřímnost se rozumí sama sebou. Alternativní hudba není světem hvězd, vycvičenými tvory v roztlékávaných sálech nás dost krmí komerční kultura. Hlavní je muzika, pak teprve její tvůrce.“*³³¹ (Vlček, 1979, strana neuvedena)

³³¹ Vymezení se vůči oficiální kultuře sblížovalo alternativní scénu zejména s undergroundem, třebaže základní inspirační zdroj nepředstavovala skupina Velvet Underground, ale Frank Zappa a Captain Beefheart. Nepřekonatelný rozpor však spočíval v kulturní izolaci, respektive spolupráci s Jazzovou sekcí.

Nástup punku a new wave zase znamenal od druhé poloviny sedmdesátých let generační výměnu spjatou zejména se vzpourou proti odcizení člověka ve společnosti vyjádřenou prostřednictvím humorných, cynických, recesistických a parodických textů. Punkové skupiny Zikurrat, Antitma či Energie G proklamující jednoduchost a sdělnost zároveň tvořily stylové jádro new wave navíc s domácími kořeny folku a undergroundu. Josef Vlček uvádí: *„Pokud folk vedl novovlnné kapely k programovému působení na okraji hudebního dění, underground je inspiroval svou nekompromisností a odevzdáním se hudebním ideálům. Neboť i když v něm byla spousta přetvářky a předstírání, to nejlepší z tohoto proudu dokázalo obětovat hudbě, za kterou stálo, svou osobní kariéru a úspěch. ... Chtěl bych se zmínit ještě o jednom vlivu, i když se obávám, že ho většina muzikantů popře. Možná, že je přítomen právě v této negaci. Sledujeme-li totiž druhou část vývoje české nové vlny, zjistíme, že hořká atmosféra mnohých písniček nevychází jen ze zklamání, způsobeného tažením proti nové vlně, ale zároveň rezonuje s vrcholnými skladbami Olympiku z období alba Ulice. ... Tolik o české inspiraci. Ta zahraniční byla zpočátku obligátní – to, co bylo dostupné na deskách. Jenže angloamerická scéna se brzy zahltila, posluchači se přestali orientovat a to, co bylo pro nás nejzajímavější – různé výboje, vycházelo jen u malých, českému fandovi nedostupných firmiček. Musel proto své výboje vymýšlet sám. Nebo je rekonstruovat podle toho, co o nich někde četl. Snad i díky tomu vznikaly ty nejzajímavější věci.“* (Opekar a kol., 1989, s. 29–31)

Životní stereotyp vyplývající ze sociální reality prostředí sídlištních aglomerací podmiňoval tematiku města jako zdroj frustrace a deprese, přičemž možnosti experimentu se projevovaly zejména vizuální složkou vystoupení evokující karnevalovou atmosféru (stylizace prostřednictvím líčení a masek ve spojení s elementárně vytvořenou scénou).³³² Publicista Vojtěch Lindaur uvádí: „*Nová vlna, tak, jak ji známe z Anglie nebo Ameriky, byla do jisté míry hodně definována vizuální podobou. Ale v té době, začátkem osmdesátých let, tady měli video pouze policisté a některá zvláštní individua. Jinak nikdo. Takže obecně se sem vizuální podoba nové vlny dostat nemohla a já si myslím, že ta česká byla svým způsobem zajímavá a velmi specifická právě v tom, že byla taková intuitivní.*“ (Česká televize, 2000)

³³² Výtvarník a performer Milan Knížák uvádí: „*Když si vezmete sedmdesátá a osmdesátá léta, první polovinu osmdesátých let, tak zjistíte, že všechny významné věci se děly na okraji Prahy. Poněvadž sídliště bylo už od začátku něco odpuštěno. Sídliště se chtělo humanizovat, čili oni měli pocit, že tam musí vznikat nějaká kultura. ... Vznikala jako tamější kultura. Já samozřejmě budu mluvit třeba o výtvarné oblasti. Na Opatově, na odporném místě v odporném domě, byly velice zajímavé výstavy moderního umění. Spousty kapel hrálo po těchto sídlištních kavárnách či kulturních domech.*“ (Česká televize, 2000)

Poslechový pořad Josefa Vlčka Punk rock v Divadle hudby (viz šesté PJD), stejně jako účast punkových skupin (nejen) v rámci vystoupení alternativní scény (viz deváté PJD), předznamenávaly vzestup amatérské scény působící zejména v Junior klubu na Chmelnici, kde vystupovaly skupiny Jasná páka či Letadlo, včetně profesionálního Pražského výběru s již realizovaným jazzrockovým albem Žízeň (1979, Panton 8115 0053),³³³ respektive Straka v hrsti (1988, Panton 81 0826-1311)³³⁴ a Výběr (1988, Supraphon 1113 4068).³³⁵ Filmový architekt Petr Pištěk uvádí: „*To, co mně vadilo na tom jazz rocku, že zbylo pár jedinců, kteří vykrývali de facto veškerou scénu, která byla k poslouchání, která lidi zajímala, a ten obrovský dav, který byl pod tím, jakoby neexistoval. Punk to úplně obrátil. Ten sebral a shrnul lidi v tom davu, semknul je k sobě a tu energii vrazil zase zpátky tam, kde má být, to znamená mezi lidi.*“ (Česká televize, 2000)

³³³ V recenzi tohoto alba se uvádí: „Čím víc jsem album poslouchal, tím víc jsem je začal doceňovat. Uvědomil jsem si, že Michael Kocáb na sebe vzal všechny čtyři důležité úlohy – skladatele, aranžéra, hlavního sólisty a kapelníka – a všech se zhostil se ctí. Podíl skladatele a aranžéra může být u jazzového alba větší či menší podle toho, jak velké časové plochy jsou ponechány k dotvoření improvizujícím sólistům. Kocáb si práci nijak neulehčil, spíše naopak: upřel většinu sólistů i sám sobě možnost se rozvinout v rozsáhlejších sólových partiích, a tak při častých, téměř kaleidoskopických změnách tempa nebo instrumentační sazby se někteří hosté blýsknou jen v kratičkých úsecích... Ačkoliv nástrojové obsazení dávalo příležitost k dosažení bigbandového zvuku, slyšíme exponovány jen samotné trubky v unisonu nebo v hustém bloku, připomínajícím skupinu Chase... Žízeň je album plné náročného jazzu sedmdesátých let. Místy je snad trochu poplatné vzorům... ale je plné nápadů a nadšení mladých muzikantů, kteří se této hudbě upsali.“ (Heřmanský, 1980, s. 191)

³³⁴ V recenzi tohoto alba se uvádí: „Význam alba nesnižuje skutečnost, že jeho charakter předznamenala tvorba některých amatérských souborů (Extempore, Jasná páka) ani skutečnost, že z něho lze vyčíst zahraniční inspirace (Pere Ubu, Talking Heads...). Vyrostlo z hudebních i společenských souvislostí počátku 80. let. Důležitější je, že přes to všechno nezapře osobitou invenci a navíc profesionální jistotu ve výsledném zpracování, které je důsledně opřeno o rafinovaný skladebný důvtip... Nevázaný smysl pro hravost se zde projevuje jako důsledek mladého vidění světa a jako předpoklad zdravě schopnosti esteticky prožívat neobvyklá spojení.“ (Opekar, 1988, s. 28–29)

³³⁵ V recenzi tohoto alba se uvádí: „Materiál, s nímž Výběr zachází neskutečně liberálním způsobem, pokrývá široké spektrum hudební kultury. Najdeme tu prvky speedmetalů a snad i hardcoru, tu a tam i něco z blues, intertextuální říkankovité motivy a slogany z lidových písní, ale i operní dialog. Kdo chce, objeví uprostřed energetického rocku rytmy a melodické postupy, které jsme zvyklí slyšet na tancovačkách od těch nejstrašlivějších šramlů. Všechny tyto prvky jsou na sebe napojovány někdy organicky a prolínají se na různých úrovních, jindy jsou překvapivě s rafinovanou drzostí a zdánlivou ležérností přilepeny jeden na druhý. Postmodernismus se nebojí ukázat viditelný šev – i ten dokáže na člověka zapůsobit mnohem víc než fádni přesnost. ... Nosným tématem desky jsou portréty různých postavíček, definovaných svými vlastnostmi. Texty ve své rafinovanosti také vypadají jako šité horkou jehlou...“ (Vlček, 1988, s. 28–29)

První fázi hudebního vývoje punku a new wave v komparaci k apolitickému jazz rocku uzavírala jejich perzekuce definovaná příznačným článkem Nová vlna se starým obsahem, ve kterém fiktivní publicista Jan Krýzl uvádí: „Cožpak je možné, aby pod hlavičkou kulturních pořadů... byl šířen nevkus, propagován alkoholismus a drogy, vulgarizovány vztahy mezi chlapci a děvčaty, a také názory zcela cizí socialistické společnosti? Je snad normální, aby hudebníci a zpěváci vystupovali na jevišti v dámských punčocháčích... aby se svlékali do půl těla, měli pomalované tváře různými barevnými pruhy, ovazovali se řetězy se zámky apod. S oblečením si nezadá úroveň hudby a textů. Jednotvárné, opakující se melodie... doprovázející texty, za jejichž autory by bylo možné považovat spíše chovance psychiatrických léčeben...“³³⁶ (Krýzl, 1983, s. 5)

³³⁶ Tento článek vyvolal reakce zejména v podobě polemických textů. Blíže viz: Dorůžka, Lubomír. *Dopis Svazu českých skladatelů a koncertních umělců a redakci Tribuny*. 1983. Chadima, Mikoláš. *Dopis Mikoláše Chadimy redakci Tribuny*. 1983. Vlček, Josef. *Rock na levém křídle*. Praha: Jazzové sekce, 1983.

6 OSOBNÍ REFLEXE ČESKÝCH A SLOVENSKÝCH JAZZROCKOVÝCH HUDEBNÍKŮ

Osobní reflexe českých a slovenských jazzrockových hudebníků vyplývá z jednotlivých interview s Martinem Kratochvílem, Jiřím Stivínem a Tomášem Berkou, zakladateli skupin Jazz Q a Fermáta.

Jednotlivá interview byla realizována autorem této práce, přičemž koncepce otázek vychází z československého jazz rocku v období tzv. normalizace jako základního tématu, včetně aktuálních konotací.

6.1 Martin Kratochvíl

Interview s klávesistou a skladatelem Martinem Kratochvílem bylo realizováno v pracovně jeho domu v Mnichovicích dne 20. června 2018.³³⁷

1. Na zatím posledních dvou albech skupiny Jazz Q, tedy Znovu (2013) a Talisman (2016), se opět představujete jako autor všech (dohromady) dvaceti pěti skladeb.

Je pro Vás dnes těžší napsat umělecky uspokojivou skladbu (téma) než dříve?

To je opravdu těžká otázka. Vzhledem ke kvantitě vlastních skladeb je pro mě samozřejmě těžké se neopakovat. To je základ. Ale já se opakuji a v podstatě sám sebe vykrádám. Myslím, že lidé, kteří moji hudbu dobře znají, tak v podstatě chtějí, abych se opakoval, protože očekávají to, co je pro moji hudbu charakteristické, i když se jedná o film. Opakování se nicméně nebojím, ale samozřejmě chci dělat další a další umělecké kroky, jako v případě Talismanu a příklonu k posluchačsky náročnější komplexnější harmonii vyplývající rovněž z mého studia vážné a indické hudby.

2. Používáte při komponování klavír?

Bez klavíru to úplně neumím. Výjimkou jsou záznamy z Nepálu, které doma dokončuji. Neoplývám genialitou Chicka Coreya, který říká, že skládání začíná tam, kde se skladatel oprostí od všech nástrojů a pouze píše. To neumím a musím si vše neustále kontrolovat.

3. Co podle Vás jazz rock zanechal současné jazzové či rockové hudbě?

Záleží na úhlu pohledu. Když se řekne jazz rock, může zároveň vyvolávat různé asociace. Pro někoho to byla téměř mainstreamová záležitost v sedmdesátých a osmdesátých letech. V tomto období jsem si myslel, že mainstreamový jazz zanikne pod heslem „Smrt jazzu!“ Hluboce jsem se však mýlil, ale věděl jsem, že základ každé hudby spočívá jedině v blues. Jazz rock jako fenomén, který se ukázal a skončil, zde však zanechal Davisovy nahrávky. Jeho rytmická expanze inspirovala dokonce vážnou hudbu, harmonické výboje pominuly. Stále pro mě znamená aktuální hudbu.

³³⁷ Zvukový záznam hodinového interview je uložen v osobním archivu autora této práce.

4. Myslíte si, že syntéza (fúze) jazzu a rocku byla od druhé poloviny šedesátých let nevyhnutelná a tedy odpovídající logice hudebního vývoje?

Pojem syntéza by mohl být zavádějící ve smyslu mechanického spojení jednotlivých prvků jako v případě Nové syntézy Radima Hladíka, se kterým jsem rovněž spolupracoval. Někdo si myslí, že to bylo geniální, zejména album Coniunctio. Já si to však nemyslím. Toto setkání nicméně prohlubovalo syntézu, respektive symbiózu, do svébytné hudby absentující možnost jejího případného rozdělení.

5. Setkáváme se s tvrzením, že tuzemská konjunktura jazz rocku v sedmdesátých letech byla ovlivněna jeho apolitickým charakterem jako instrumentální hudba bez textu.

Jak se dnes – s odstupem více než čtyřiceti pěti let – díváte na tento kvas?

To je určitě pravda, protože ta cenzura byla strašná a pod každým slovem se něco hledalo. Já jsem tím nebyl příliš zasažen, ale setkal jsem se s problémy v rámci textů Oskara Petra. Je nutné brát v úvahu více okolností, populární hudba až plesnivěla, jazz měl jistou krizi. Přicházela určitá revoluce, která najednou do jazzu přinesla náboj svobody a rock'n'rollu. Přes revoluční ráz mě někdy až štválo, že lidé tomu dávali příliš velký politický akcent. V Lucerně se nechodilo poslouchat hudbu, křičelo se a skákalo z balkonu. Nedalo se hrát. Připadali jsme si jako The Beatles na stadionu Hollywood Bowl. Bylo toho ale moc. Posluchači nicméně dokázali číst mezi řádky, alba se vydávala ve stotisícových nákladech. V období temna jim navíc tato hudba pravděpodobně poskytovala prostor pro fantazii. Tlak doby nás možná dostal někam, kam by se nám to ve svobodném světě nepodařilo. Docela mě při procházení svazků Státní bezpečnosti potěšil fakt o rozvracečích režimu. Věděli, že i bez zpěvu se jedná o nebezpečnou věc.

6. Jakou roli hrál pro československé hudebníky fakt, že Jan Hammer a Miroslav Vitouš působili v sedmdesátých letech na americké jazzrockové scéně?

Toto zjištění k nám příliš neprosakovalo, ale přesto jsme věděli, o koho se jedná. Hammerova sólová alba (First Seven Days) byla navíc považována za kánon jazz rocku. Jako skladatel spojoval janáčkovskou melodiku s rockem a jazzem. Dělal to velmi dobře.

7. A co slovenská jazzrocková scéna?

Neměla to do Prahy jako pomyslného centra přece jen daleko?

Mimo některých skupin to byli zejména jednotlivci jako například pianista Gabriel Jonáš. Musím s pravdou ven, protože byli lepší než my. Pohlížet na slovenskou scénu jako chudého mladšího či staršího bratra je však špatné. Velké osobnosti zde rozhodně byli.

8. Když se blíže podíváme na dramaturgii Pražských jazzových dnů, tak zaznamenáváme postupné prosazování tzv. alternativní scény, punku a new wave na úkor jazz rocku.

Jak dnes hodnotíte činnost Jazzové sekce v souvislosti s odklonem od původního záměru, tedy podpory jazzu, včetně jeho avantgardních výbojů?

Uvedenou dramaturgii vnímám spíše jako náhodu či marginálii bez zjevného úmyslu. Jazzovou sekci znám. Možná ale máte pravdu, já v tom však nevidím žádný záměr.

9. Jako jeden z mála českých hudebníků jste studoval na prestižní Berklee College. Znamenalo to pro Vás zásadní změnu v komparaci s tuzemskou scénou absentující profesionální vzdělání?

Určitě. Absolvování této školy mě změnilo. Když jsem tam jel, tak jsem si myslel, že tam všichni hrají Herbieho Hancocka, ale nikdo jej tam téměř neznal. Škola ale byla výborná. Vždy jsem toužil být černochem a hrát jako Oscar Peterson. Když jsem tam přijel, tak se oni naopak starali o mě, dodnes vzpomínám zejména na Mikea Gibbse či Garryho Burtona. Říkali, že pocházím ze země Antonína Dvořáka, zakladatele řemesla, jehož vliv jsem si zpětně uvědomil právě tam. Škola vás však nenaučí skládat, rodinné zázemí je rozhodující. Tím zároveň nesnižují její kvalitu.

10. Skupina Jazz Q dnes bez nadsázky patří mezi hudební legendu.

Na kterou sestavu vzpomínáte nejraději a jak je důležité žít přítomností?

Samozřejmě na tu přítomnou, bez přehánění, přičemž rytmika je pro skupinu rozhodující. Rád vzpomínám také na basistu Juraje Grigláka a bubeníka Pavola Kozmu, stejně jako na počáteční sestavu s Vladimírem Padruňkem, Lubošem Andrštem či Františkem Franclem. Když dnes slyším Pozorovatelnou, tak myslím, že se podařila. Nikdo netlačil na pilu. Aktuálně se mi však dobře píše, protože už mám za sebou období Bontonu a starostí nehudebního rázu. Hudba je evidentně to, co umím nejlíp, ne podnikání.

6.2 Jiří Stivín

Interview s flétnistou, saxofonistou a skladatelem Jiřím Stivínem bylo realizováno v kavárně v Praze dne 27. července 2018.³³⁸

1. Patříte mezi nejvýznamnější české (nejen) jazzové hudebníky.

Jak vzpomínáte na své začátky v rockové skupině Sputniki?

Na tyto začátky vzpomínám velmi rád. Bylo to období, kdy jsem hrál na saxofon asi týden. Moji bratrance, bubeník Honza Kříž a basista Ludvík Kříž, se skupinou hráli. Znali jsme se. Bylo to tak, že jsem studoval FAMU. To bylo v roce 1960 nebo 1961. Začínal jsem. Koupil jsem si saxofon od svého kolegy z FAMU. Kluci říkali: „Ty hraješ na ten saxofon. My máme konkurz do skupiny, protože Jan Obermayer odchází. Koná se zítra. Přijdeš?“ Zeptal jsem se, co bych musel umět. Říkali: „Nauč se hlavně chrčít.“ To jsem se naučil. Vzali mě. Poměrně dlouho jsme spolu hráli. Součástí repertoáru byla znělka Hajaja rock. (Ta se dnes před pohádkami stále uvádí. V osmdesátých letech jsem ji i kupodivu nahrál.) Hrál jsem a dělal show. Stál jsem na stole a svíjel jsem se. Vždy napsali: „Hudba nic moc. Ale saxofonista se krásně svíjí.“ Na kytaru tam hrál Petr Janda. Spolu jsme začínali. Dokonce jsem hrál také na klarinet. Rock'n'roll byl zejména Peter Gunn. To bylo důležité. Bylo to období, kdy jsem studoval a žil. Koncerty jsme hráli v Ječné ulici. Byl tam klub. Následně jsem odešel, protože mě to nebavilo. Měl jsem jazzové a improvizální ambice.

³³⁸ Zvukový záznam hodinového interview je uložen v osobním archivu autora této práce.

2. Ve druhé polovině šedesátých let jste patřil k nastupující generaci free jazzu.

Kdo Vás v tomto směřování nejvíce ovlivnil?

Nejvíce mě ovlivnil saxofonista Ornette Coleman. Nahrávky mi přinesl Woody Vašulka. Kolega z FAMU. Výborný člověk. Emigroval do USA. To jsem hrál na saxofon asi týden. Moje sestra (herečka) Zuzana Stivínová přinesla domů páskový magnetofon Sonet Duo. V šedesátých letech, při natáčení filmu, jej koupila v samoobsluze mezi zelím a rajčaty. Byl to zázrak. Vašulka mi na páscích přinesl Colemana, Milese Davise a Paula Desmond. Když jsem slyšel Colemana, tak jsem si řekl, že toto já už umím také a nic na tom není. Vzal jsem si saxofon a hrál. To byl můj způsob cvičení, který pro improvizaci doporučuji. Hrát si se svými vzory a snažit se je napodobovat. Začalo mě to bavit. Pocit, že to umím. Free jazz mě tedy velmi bavil. Nikdo to tady v podstatě nedělal a nikoho to nebavilo. Pustil jsem se do toho s Martinem Kratochvílem a vlastní skupinou Jazz Q Praha. Kratochvíl inklinoval k rockové hudbě, proto jsme se rozešli. Nechal si však název. Původně byl můj. To se dnes neví. Píše se, že Kratochvíl s Hladíkem natočili Coniunctio. Přitom tam byl jako poslední. Celý ten projekt se skupinou Blue Effect byl v podstatě můj. Kratochvíl chtěl vlastní alba vydávat pod názvem Jazz Q Praha. To jsme dokázali zarazit. Všechno bylo špatně. Nakonec však vydal Pozorovatelnu. Já jsem odjel do Velké Británie. Tam jsem se dále inspiroval právě free jazzem. Bylo to skvělé. Velmi se to prosazovalo. V našich podmínkách chyběli posluchači, hudebníci a zázemí. Přesto jsme free jazz hráli. Později s vlastní skupinou Stivín & Co. Jazz System.

3. Jako roli hrál v obsazení skupiny Jazz Q Lubomír Pristof?

Hrál důležitou roli nejen ve skupině, ale rovněž v mém životě. Byl navíc krásně ujetý. Kratochvíl o něm hovoří, jak hrál na pilu a zatloukal hřebíky do podlahy a tak podobně. Byl absolutně nevyzpytatelný. Co všechno jej napadalo... Chtěl však hrát na vibrafon. Jeho otec pracoval jako rekvizitář pro Taneční orchestr Československého rozhlasu. Pomáhal tam Karlovi Velebnému se stěhováním nástroje a on jej za to nechával si zahrát. Byl šťastný. Hráli jsme spolu například v San Sebastianu. Byl vždy jako neřízená střela. Dělal krásné vylomeniny a naše vystoupení obohacoval právě o tu podstatnou spontaneitu. Nicméně odjel do Mnichova a tam pracoval v pivovaru, aby si vydělal právě na vibrafon. V té době jsem byl ve Velké Británii. To bylo v roce 1969. Komunikovali jsme však spolu. Napsal mi: „Už jsem si vydělal peníze, kup mi někde vibrafon.“ Tak jsem si podal inzerát. Někdo se ozval a koupil jsem jej. Byla to značka Premier. Ta, na kterou hrál Velebný. Přivezl jsem jej do Londýna, koupil jsem bednu a nástroj Pristofovi zaslal do Mnichova. Když si pro něj jel na kole, aby ušetřil, srazila jej tramvaj a zemřel. Pršelo a měl kapuci. Torzo toho vibrafonu jsem pak našel někde v bazaru a jako smutnou vzpomínku koupil. Bohužel, realizace Coniunctia se již neúčastnil.

4. Podnítil jste realizaci alba Coniunctio skupin Jazz Q a Blue Effect.

Lze hovořit o inspiraci zahraničními skupinami?

Když jsem se vrátil z Velké Británie, inspirovaly mě zejména improvizace a free jazz, proto jsem se později s Kratochvílem rozešel z důvodu jeho inklinace k rockové hudbě. Navíc jsem zjistil, že harmonický nástroj se do free jazzu příliš nehodí, včetně piana, přičemž příležitost k setkávání s rockovými hudebníky poskytoval vršovický New Club. Těžko říci, zda jsme se někým, případně něčím inspirovali. Podle mě to bylo ve vzduchu, jako v případě mého alba Zvěrokruh. Tam jsem se inspiroval principy minimalismu. Nevěděl jsem však, že něco takového už existuje. Myslím si, že to tedy bylo ve vzduchu, jako v případě aktuálních multimediálních žánrů. Nedej Bože, aby tam však byla melodie. Coniunctio bylo inspirováno obecně či globálně, vším, co bylo kolem nás, a rovněž šancí, kterou jsme dostali. Zajímavý byl způsob natáčení, vše se natáčelo do stera, žádné stopy. Víím, že ti zvukaři byli našťvaní, protože neznali tento styl hudby. Ale prosadili jsme to, navíc jako pionýrský a jedinečný projekt, který se už v této podobě neopakoval.

5. Jak zpětně hodnotíte své postavení ve skupině Jazz Q?

Byl jsem šéf. Bral jsem to jako svůj projekt. Martina Kratochvíla jsme do skupiny vzali, protože dokázal sehnat zkušebnu. Byl vždy velký obchodník. Uměl se navíc prosazovat. Nemám mu to vůbec za zlé. Mrzí mě, že si přisvojil Coniunctio bez jakékoliv mé účasti, přitom to byl můj projekt. Díky Antonínu Matznerovi však bylo potvrzeno mé autorství. Původní obal ve spojení s Kratochvílem už byl vydaný. Nakonec skončil ve stoupě.

6. Nakolik zasahoval Antonín Matzner jako producent do Coniunctia?

Zásadním způsobem ne. Podporoval zejména moderní hudbu. Nechal nám volnou ruku. Bohužel se o Matznerovi příliš nemluví. Málokdo zaregistroval jeho smrt. To je škoda. Hodně hudebníků se právě díky němu prosadilo. Na zádušní mši přišlo asi dvacet lidí. Připadá mi to smutné. Byl to člověk, který dokázal prosadit hodně věcí, včetně big bandů. Jeho mezinárodní projekt Starý dobrý cirkus je geniální. Absolutní free.

5. Jako hudebník s mezinárodním renomé směřujete k syntézám či synkrezím.

Byla podle Vás tuzemská jazzrocková scéna něčím originální?

Určitě originální byla. Také z důvodu, že hudebníci nebyli poznamenáni děním ve světě. Vycházeli z lidové či jiné hudby. Zajímavá byla skutečnost, že to však skupinám nešlapalo. Příliš se mi nelíbili. Vždy to bylo: a ťa ťa ťa. Nikomu to nevadilo. To bylo zajímavé. Jazzoví hudebníci cítí odpich. Hledali v tom například Milese Davise a Marcuse Millera. V našich podmínkách to bylo úplně jinak. Používali jsme označení „kulhavý ďábel“.

6. V rámci Pražských jazzových dnů jste realizoval také experimentální pořady.

Zasahovala do této dramaturgie cenzura?

Odpovědnost měl Karel Srp, který se nyní rozkmotřil s Jazzovou sekcí. To se někdy stává. Bez něj by to však nebylo. Řekl mi: „Máme festival, tři večery, a chci, abys na všech hrál.“ Rád jsem souhlasil. Vždy mi dal volnou ruku. Mohl jsem si dělat, co jsem chtěl. Skvělé. Od té doby nikdy nikdo. Ať byl, jaký chtěl, dokázal vždy nezištně poskytnout příležitost. Dělal si, co chtěl, třebaže na úkor vztahů s některými lidmi. V určité době byl jedinečný. Rozhodnul se, že si bude dělat všechno sám. Nebude se s nikým bavit. Proto něco vzniklo.

7. Na která Vaše vystoupení vzpomínáte nejraději?

Mezi slavné vystoupení patřil biofyzikální orgán jako spojení lidí s láhvemi a žárovkami, včetně skákání dětí po hrajících čtvercích. V té době to bylo technicky unikátní. Vzpomínám si rovněž na vystoupení na Folimance. Vždy to byla navíc legrace a zábava, vše bylo uvolněné. I když jsme žili v blbě době, díky Srpovi vznikaly jedinečné věci.

8. Proměnila se podle Vás pražská hudební scéna amatérskými přehlídkami skupin?

Nikdy mi nebylo jasné, co se kde děje. Dělal jsem si vlastní věci. Ostatní mě nezajímalo. Bylo to mimo mě. Byli to právě ti kulhaví d'áblové. Se mnou to nemělo nic společného.

9. Protežoval Pragokonzert pop music na úkor jazzové či rockové hudby?

Samozřejmě. Prosazovali svoje koně. Bolševické agentury si vzájemně vyhovovaly. Jestliže nám sem poslaly Uda Jürgense, tak na oplátku nemohly poslat Luboše Andršta. Nespadal do příslušné branže. Víím, že někdo mluvil s tajemníkem Miroslavem Millerem. To byl šéf všeho. Kolega se jej ptá: „Proč toho Stivína více neprosazujete? Je výborný!“ Odpověděl: „To je, ale on o to nestojí.“ Měl pravdu. Na bolševické schůze bych nešel. Dobře věděli, s kým mohou pracovat. Moje hudba jim nepřípadala dostatečně komerční. Naštěstí je to za námi. Situace se však v businessu příliš nezměnila. Ve všem jsou peníze.

10. Jsou pro současný jazz stále charakteristické vůdčí osobnosti?

Samozřejmě, situace se změnila. Byly zde hvězdy, které vytvořily jazz jako takový. Vzniknul, protože musel vzniknout. Improvizovaná hudba neměla zelenou, jazz to dokázal. V současné době už osobnosti téměř nejsou. Ty hlavní vymřely. Ale stále je posloucháme. Současná technika bohužel dokáže napodobit hru Charlieho Parkera či Sonnyho Rollinse. Dobré věci už nedokážou nikoho překvapit. V interpretaci musí nastoupit něco nového. Moje generace byla vychovaná na uších, vše jsme poslouchali, současná chce ale vše vidět. To, co jde do uší, už je background. Neumí současně poslouchat. A když, tak vše rychlé. Jsou nicméně období, kdy dochází k určitému zastavení času, jako v případě minimalismu. Philip Glass a Steve Reich udělali převrat. Usadilo se to. Nyní se vše spojuje dohromady.

6.3 Tomáš Berka

Interview s klávesistou a skladatelem Tomášem Berkou bylo realizováno v restauraci v Bratislavě dne 12. července 2018.³³⁹

1. Ve skupině Fermáta jste s Františkem Griglákem tvořil hlavní autorskou dvojici.

Přemýšleli jste aktuálně o dalším pokračování spolupráce?

Ano, asi před čtyřmi lety v rámci vydání knihy Blumentálske blues, kde jsme vyrůstali. Tematikou alba měl být právě Blumentál s jeho bluesovou tradicí, která předcházela rocku. Byl docela nadšen, ale tenkrát jsem dostal zakázku na dva filmy a musel jsem to odříct. Později jsme křtili knihu Rocková Bratislava, kde také vystupovalo asi dvacet skupin. Frešo z toho udělal v podstatě festival. Tam jsem si zahrál s Fermátou po třiceti letech. Byla to velká legrace a zároveň show, protože na jevišti byl i Marián Varga, můj spolužák. Říkám si, že by to bylo hezké, udělat album po tolika letech, navíc s jiným pohledem. Prokletá profese filmaře si však nevybírá. Nedá se tak nic naplánovat. Je to řehole.

2. Vaše umělecká činnost se rozprostírá zejména mezi hudbou, divadlem a televizí.

Ovlivnila Vaše profese scénografa volbu námětů alb Huascarán či Dunajská legenda?

Částečně. Nejsou to divadelní témata, ale byl jsem zvyklý na divadelní či televizní scénáře, protože jsem je musel číst, a to i v rámci grafiky, kterou jsem dělal vedle scénografie. Když pak bylo nutné odevzdat určitý scénář, respektive žádost o nahrávání do Opusu, zůstalo to logicky na mě. Divadlo jsem měl navíc jako hlavní profesi až do revoluce. Protipólem k této řeholi byla právě skupina. To byl najednou úplně jiný život a svoboda, žádné pitomé politické hry. Ani jsme nevěděli, co je to Svaz socialistické mládeže. Nic. Zpočátku jsme se však věnovali scénické hudbě, to když jsme neměli mnoho koncertů, navíc jsme připravovali první album. Dohromady jsme udělali asi třicet scénických hudeb. V tom spočívaly ty přesahy. Témata jsem si jinak vymýšlel účelově.

³³⁹ Zvukový záznam hodinového interview je uložen v osobním archivu autora této práce.

3. Jak vypadala kompoziční práce pro uvedená alba? Používali jste noty?

Odpověď je velmi jednoduchá. V životě jsme je nepotřebovali. Jednotlivé kompozice jsme cvičili a vylepšovali tak dlouho, dokud jsme je perfektně neuměli. Noty jsme ale zpětně psali kvůli vyplácení tantiém za prodej alb. To jsem pak odjížděl na týden na chalupu kvůli odevzdání kompletní partitury. Zkoušky a koncerty se však vždy obešly bez not.

4. Jako jeden z mála slovenských hudebníků jste vlastnil piano Fender Rhodes.

Vzpomenete si na prvotní setkání s tímto nástrojem?

Samozřejmě. Používal jej Martin Kratochvíl a také Chick Corea. Zvuk se mi velmi líbil. Když jsem viděl v Praze Jazz Q s Fender Rhodes a Mini Moogem, musel jsem je také mít. Mky Žbirka tehdy vystupoval s barovou skupinou někde ve Švýcarsku a tak mi to zařídil. Byl to první originální nástroj v Bratislavě, půjčoval si jej na koncerty i Gábor Jonáš. Nedalo se sice nosit, ale rád na ně vzpomínám. Ve Fermátě se jeho zvuk dokázal uplatnit. Charakterizovalo prvních pět alb. Mini Moog jsem používal spíše k improvizování.

5. Které osobnosti či skupiny Vás inspirovali?

Je to poměrně široké téma, ale nebudu je zbytečně rozvíjet. Začínal jsem velmi zvláště. Osm let jsem chodil do hudební školy na piano a po osmi letech jsem jej už nechtěl vidět. Chtěl jsem se navíc věnovat kytarě. Poslouchal jsem hlavně dixieland typu Mr. Acker Bilk. V našem bloku tenkrát působil Tradicional Club Bratislava s pianistou Igorem Čelkem. Jejich koncerty jsem znal z V klubu. Inspirovalo mě to. Chtěl jsem však hrát na banjo. Nakonec jsem si koupil kontrabas a s vlastní skupinou hrál po různých tancovačkách. K pianu jsem se opět dostal po návratu z Paříže, kdy za mnou přišel Ján Baláž (Elán). Založili jsme tedy skupinu Modus. Banjo a kontrabas nakonec zůstaly na chalupě. S moderním jazzem jsem se setkal na střední škole přes kamarády dopisující si do Kanady. Tam bylo emigrantské rádio se slovenskou relací, navíc s možností vyhrát různá alba. Dostávali tak alba typu Dave Brubeck či Modern Jazz Quartet, která jsme poslouchali. Líbilo se mi to, i když jsem tomu pořádně nerozuměl. Později jsem si už alba kupoval sám. Přes Polské kulturní středisko v Bratislavě a Praze jsem se dále dostával k polské scéně. Michał Urbaniak či Urszula Dudziak. Došlo mi, že už dále nemusím hrát jen písně.

6. A co Miroslav Vitouš či Jan Hammer?

Na hudbě Johna McLaughlina a skupiny Mahavishnu Orchestra jsme v podstatě vyrůstali. Jana Hammera jsem znal již z období ve skupině Junior Trio. Nikdy by mě ale nenapadlo, že bych podobnou hudbu dělal také. Až s Griglákem jsem dostal pomyslný vítr do plachet.

7. K výroku publicisty Jana Rejžka: Fermáta: Osamělí rváči slovenského jazz rocku.

Lze vůbec hovořit o slovenské jazzrockové scéně?

Obávám se, že na Slovensku mimo Fermátu tento typ hudby nikdo profesionálně nehrál. Možná amatérsky. V Maďarsku existovala jazzrocková skupina East. Ta byla zajímavá. Poprvé nás zavolał Gábor Presser do Budapešti na propeller po Dunaji. Necháпали. Nemohli uvěřit, že taková skupina pochází z Bratislavy. Ptali se: „Odkud to je? Co to je?“ Gattch se věnovali zejména art rocku. Ani nevím, jestli takovou hudbu hrál někdo po nás. Na jedné straně sice máte hodně koncertů, na druhé straně ale nemáte s kým vyrůstat. Chybí konkurence. Mimo barových skupin tady byly jen Fermáta, Elán, Modus a Prúdy. Když jsme hráli na severním Slovensku, neznámá skupina tam hrála skladby Fermáty. Údajně na naši počest. Náročné skladby! To jsme se tehdy s Griglákem opravdu divili. Abych nezapomněl: Collegium Musicum. Ale ti se zase věnovali zejména classic rocku.

8. Absolvovali jste turné po Bulharsku, Polsku či Maďarsku.

Jak ale vzpomínáte na koncerty v Praze?

Úplně nejlepší to bylo na Moravě, kde jsme hráli v amfiteátrech. To byly hlavní štace. Zdeněk Kluka a další ze skupiny Progres 2 nás vždy srdečně přivítali a měli nás rádi. V Praze jsme měli vždy vyprodáno. Nevím, jak to dělali. Ať už to byla například Lucerna. Vysvětlovali jsme si to tak, že tam je velký zájem o hudbu. To nemůže mít jiný důvod. Slovenské skupiny posluchači přijímali. Asi i z toho důvodu, že jich bylo tak málo.

9. A co Pražské jazzové dny?

Nikdy nás tam nikdo nezavolal. Jako posluchač jsem se jich však dvakrát zúčastnil. Zajímali mě vystupující jazzové skupiny. Naši manažeři nás posílali do Bulharska či NDR. Žádný Západ. Socialistické země. Rád však vzpomínám na vyprodaná turné po Maďarsku.

10. Setkal jste se s cenzurou?

Profesionální skupiny mohly fungovat pouze pod Slovkoncertem či Pragokoncertem. Všechny ostatní měli smůlu. Prodávali nás jen proto, že jsme neměli texty. To je pravda. Museli jsme navíc absolvovat rekvalifikační zkoušky. Nakonec jsme získali ty nejvyšší. Skladatel Tibor Andrašovan mě zkoušel ze hry z listu, třebaže jsme repertoár hráli z paměti. Dlouho mě však netrápil, navíc měl pochopení, protože jeho syn byl rockový hudebník. Jinak nám neměli co cenzurovat. Zpočátku jsme rovněž hráli úpravy klasických skladeb. Žádnou práci s námi v podstatě neměli. Snad mimo kouření při koncertech. Nesmysl. Griglákovo renomé zde hrálo poměrně velkou roli. Měli jsme výjimečnou pozici.

11. Japonská společnost Belle Antique vydala v roce 2014 první čtyři alba Fermáty.

Vnímáte to rovněž jako satisfakci po letech kulturní izolace?

Já o tom ani nevím. Děkuji za informaci. Vím pouze o vydání všech alb v roce 2009. S Fermátou to ale není tak, že bychom byli výjimeční. Hráli jsme, jak jsme uměli. Nedostatek nabídky však způsoboval vyprodané koncerty. Mohli jsme hrát každý den.

12. Zprostředkovatelem tohoto interview byl Fedor Frešo.

Jak vzpomínáte na spolupráci s tímto nezaměnitelným hudebníkem?

Fedor byl zvláštní člověk. Byli jsme dobří kamarádi. Na turné jsme spolu sdíleli pokoj. Mohl jsem si k němu dovolit víc než ostatní. Nebyl to objímací typ, byl intelektuál. Nechtěl ale být oblíbený. Držel si odstup. Byl upřímný, nebyl člověkem kompromisu. Neuměl tak hezky vycházet s lidmi. Ne že by je však neměl rád. Byl hrdý a trpěl tím. Hodně lidí se na něj dívalo nepřátelsky. Radim Hladík byl milý, Fedor si nebral servítky. Nikdy. Ve svých denících o tom také píše. Tuto povahu zdědil po svém otci, dirigetovi. Po každé stránce byl jedinečný. Odmítal hrát bez trsátka. Nikdy od toho neustoupil. Neměnil charakter či názory na lidi. Nebyl všeobecně oblíbený, proto to dotáhl daleko. Dobře se s ním pracovalo, ale těžce kamarádilo. Všechno zlé jsme si odpustili.

ZÁVĚR

Československý jazz rock v období tzv. normalizace představuje lokální fenomén stylově-žánrového typu tzv. nonartificiální hudby reflektované odbornou publicistikou zejména prostřednictvím jazzové a rockové hudby s absencí (nejen) vzájemných syntéz schopných vytvářet z ustálených vyjadřovacích prostředků zcela svébytné umělecké tvary přesahující komplex hudebně historiografického či muzikologického bádání v rámci kontextuálních konotací politologických, sociologických a historických.

Tvorba Raye Charlese, Jamese Browna, Otise Reddinga či Blood, Sweat & Tears podněcovala na konci šedesátých let skupiny Hips, Framus Five, Flamingo či Atlantis prostřednictvím elektrického zvuku, žesťových nástrojů a zejména spojení jazzu a rocku nevyvolávající však impuls k dalšímu formování spolu s absencí oficiální distribuce zásadních alb Milese Davise In a Silent Way (1969) a zejména Bitches Brew (1970) nepůsobících jako výchozí inspirační zdroj československého jazz rocku.

Dějinný mezník uzavírající nadějně období tzv. pražského jara znamenala volba Gustáva Husáka prvním tajemníkem ÚV KSČ dne 16. dubna 1969 projevující se změnami vyplývajících z tzv. normalizace jako zavádění pořádku či dvacelitelé vlády neostalinismu prostřednictvím stabilizace režimu v podobě schválení programu o restauraci totalitní moci spolu se společenským podřízením se nastupující stranické linii s požadavkem konformity podmiňující apatii a směřování k životním jistotám, včetně emigrace a projevů nesouhlasu.

Proklamace politické a ideové funkce umění s definováním kulturních požadavků vztahujících se k tzv. komercionalizaci, malé angažovanosti, individualismu či pokleslosti znamenaly následnou likvidaci uměleckých svazů ovlivňujících rovněž veřejné mínění s dominantním postavením státních uměleckých agentur Pragokonzert a Slovkoncert podřizujících se státnímu zřízení tzv. agentážním systémem a povinným zprostředkováním se systémem tzv. kvalifikačních a rekvalifikačních zkoušek.

Umělecká úroveň jazzových a rockových skupin ve druhé polovině šedesátých let představovala základní předpoklad vzniku jazz rocku spojením free jazzu a blues rocku reprezentovaném skupinami Jazz Q a Blue Effect v rámci alba *Coniunctio* z roku 1970 experimentující se střídáním jazzových a rockových prvků s absencí organického spojení charakterizovaného jako důležitý impuls v hledání optimální hudební formy pro vyjádření nového obsahu a schopností instrumentalistů.

Coniunctio předznamenalo podobu dalších možných konfrontací mezi jazzem a rockem představujících nakonec dvě základní linie v dalším rozvoji československého jazz rocku. Skupina Blue Effect reprezentovala spojení bluesrockové skupiny a jazzového big bandu prostřednictvím společných projektů s Jazzovým orchestrem Československého rozhlasu reflektujících příklon k rozměrnějším formám v rámci obecnějšího světového trendu nepřesahujícího však realizovaná alba *Nová syntéza* (1971) a *Nová syntéza 2* (1974). Skupina Jazz Q reprezentovala tzv. komorní jazz rock prostřednictvím umělecké koncepce Martina Kratochvíla vyplývající z elektrifikovaného zvuku s harmonickými témbry reflektující blues jako základní platformu spolu (nejen) s prvky latinskoamerické hudby přesahující realizovaná alba *Pozorovatelná, Symbiosis* (1974) či *Elegie* (1977).

Absence slovenských jazzových a rockových skupin ve druhé polovině šedesátých let reprezentujících free jazz a blues rock představovala pro skupinu *Fermáta* z Bratislavy možnost syntézy s arifficiální hudbou směřující k vlastnímu uměleckému výrazu v souvislosti s inspirací slovenským folklorem a zejména mimo-hudebními podněty tematizovanými tragédií horolezců, národními buditelskými snahami a objevitelskými činy na realizovaných albech *Huascaran, Dunajská legenda* (1980) a *Biela planéta* (1980).

Intenzivní koncertní činnost podmíněná omezeným přístupem do nahrávacího studia situovaná zejména do vysokoškolských klubů předznamenala konjunkturu jazz rocku spjatou s činností Jazzové sekce Svazu hudebníků ČSR prostřednictvím organizace festivalu *Pražské jazzové dny* v letech 1974–1979 zahrnující přední jazzrockové skupiny v rámci tzv. *Jazzrockové dílny* jako tematických koncertů přesahujících původní tvorbu inspiračními zdroji v podobě *Herbieho Hancocka* či *Chicka Coreya*.

Změnu k zavedeným uměleckým hodnotám profesionální scény signalizoval nástup tzv. alternativní scény v rámci Přehlídek amatérských jazzových a rockových skupin reflektujících generační výměnu spjatou se vzpourou proti odcizení člověka ve společnosti vyjádřenou prostřednictvím recesistických či parodických textů signalizujících nástup punku a new wave ve druhé polovině sedmdesátých let reagujících na životní stereotyp sociální reality prostředí podmiňující rovněž možnosti experimentu s vizuální složkou.

Československý jazz rock tak vznikal na konci šedesátých let z free jazzu a blues rocku v rámci paralelního zahraničního vývoje jako stylově-žánrový typ nonartificiální hudby vyplývající z nových možností experimentu s absencí průkopnických inspiračních zdrojů formujících scénu až v průběhu období sedmdesátých let navíc se specifickým postavením zejména instrumentální hudby s podporou oficiálních masmédií či hudebních vydavatelství podléhající však zákazům a sankcím spolu s kritikou poukazující na schematismus či klišé. Lokální fenomén apolitického charakteru reprezentovaný jedinečnými hudebními výkony však nedokázal od konce sedmdesátých let komunikovat s aktivitami nastupující generace vyvolanými rovněž perzekucí rockové hudby suplovanou do určité míry právě jazz rockem tvořícího část symptomatického kulturního obrazu období tzv. normalizace.

*„Tehdy ale hudební kořeny pořád byly blízko sebe,
rockoví i jazzoví muzikanti často poslouchali stejné věci,
scéna byla přehledná a těm hlavním pilířům nikdo nemohl uniknout,
takže jsme se dokázali někde sejít.“*

Luboš Andršt

*„Když jsme hráli v Lucerně, praskala ve švech.
V sedmdesátých letech jsme měli velmi široké publikum,
bylo to taky tím, že bigbít byl škrcený.
Pak začal hrát Katapult a podobné kapely
a naše hudba už byla pro novou posluchačskou generaci příliš složitá.“*

Zdeněk Fišer

RESUMÉ

Československý jazz rock s absencí oficiální distribuce zásadních alb Milese Davise podnítila umělecká úroveň jazzových a rockových skupin ve druhé polovině šedesátých let představující základní předpoklad vzniku jazz rocku spojením free jazzu a blues rocku reprezentovaném skupinami Jazz Q a Blue Effect v rámci alba *Coniunctio* z roku 1970 předznamenávající podobu dalších možných konfrontací mezi jazzem a rockem představujících nakonec dvě základní linie v dalším rozvoji československého jazz rocku. Intenzivní koncertní činnost podmíněná omezeným přístupem do nahrávacího studia situovaná zejména do vysokoškolských klubů předznamenala konjunkturu jazz rocku spjatou s činností Jazzové sekce Svazu hudebníků ČSR prostřednictvím organizace festivalu Pražské jazzové dny v letech 1974–1979 zahrnující přední jazzrockové skupiny.

Dějinný mezník uzavírající nadějně období tzv. pražského jara znamenala volba Gustáva Husáka prvním tajemníkem ÚV KSČ dne 16. dubna 1969 projevující se změnami vyplývajícími z tzv. normalizace jako zavádění pořádku či dvacetileté vlády neostalinismu. Proklamace politické a ideové funkce umění s definováním kulturních požadavků vztahujících se k tzv. komercializaci, malé angažovanosti, individualismu či pokleslosti znamenaly následnou likvidaci uměleckých svazů ovlivňujících rovněž veřejné mínění.

Disertační práce se zabývá československým jazz rockem v období tzv. normalizace rovněž prostřednictvím analýz a interpretací příložených rukopisných partitur skladeb spolu s reprezentativní diskografií a kompilací přiloženou na CD.

SUMMARY

Czechoslovakian jazz rock, with the absence of the official distribution of albums by Miles Davis, was stimulated by jazz and rock groups in the second half of the sixties. Their artistic level was a basic condition for the origin of jazz rock which blended free jazz and blues rock. These are represented by the groups Jazz Q and Blue Effect on their 1970 album *Coniunctio* which signals the shape of the next possible confrontations between jazz and rock. Eventually, these two are the basic lines in further progress of Czechoslovakian jazz rock. The intense concert activity was determined by the lack of access to the recording studio and was situated mainly to the university clubs. This activity prefigured the boom of jazz rock connected to function of the Jazz Section of the Union of Czech Musicians via the organization of the Prague Jazz Days festival called in years from 1974 to 1979 which included prominent jazz rock groups.

The election of Gustáv Husák to the post of first secretary of ÚV KSČ became a historical milestone which closed the hopeful era of so called Prague Spring. This event took place on 16th of April 1969 and manifested changes which emerged from so called normalization as the establishment of order or twenty-year old rule of neo-Stalinism. The proclamation of political and ideological fiction of art with defining of cultural requirements related to so called commercialism, little involvement, individualism or depravity meant subsequent elimination of art unions which influenced the public opinion.

The dissertation thesis deals with Czechoslovakian jazz rock in the era of so called normalization also through analyses and interpretations of attached hand-written scores of compositions altogether with representative discography and compilations enclosed on a CD.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

MONOGRAFIE

1. **Berka, Tomáš, Frešo, Fedor.** *Rocková Bratislava*. Bratislava: Slovart, 2013. ISBN 978-80-556-0892-1.
2. **Bren, Paulina.** *Zelinář a jeho televize: Kultura komunismu po pražském jaru 1968*. Praha: Academia, 2013. ISBN 978-80-200-2322-3.
3. **Bolton, Jonathan.** *Světy disentu: Charta 77, Plastic People of the Universe a česká kultura za komunismu*. Praha: Academia, 2015. ISBN 978-80-200-2462-6.
4. **Dorůžka, Lubomír.** *Český jazz mezi tanky a klíči 1968–1989*. Praha: Torst, 2002. ISBN 80-7215-167-3.
5. **Dorůžka, Lubomír.** *Populárna hudba – priemysel, obchod, umenie*. Bratislava: Opus, 1978.
6. **Grella, George.** *Bitches Brew*. New York: Bloomsbury Academic, 2015. ISBN 978-1-6289-2943-0.
7. **Houda, Přemysl.** *Intelektuální protest nebo masová zábava? Folk jako společenský fenomén v době tzv. normalizace*. Praha: Academia, 2014. ISBN 978-80-200-2353-7.
8. **Iblová, Michaela.** *Česká filharmonie pod tlakem stalinské kulturní politiky v padesátých letech*. Praha: Karolinum, 2014. ISBN 978-80-246-2332-0.
9. **Kouřil, Vladimír.** *Jazzová sekce v čase a nečase 1971–1987*. Praha: Torst, 1999. ISBN 80-7215-095-2.
10. **Lindaur, Vojtěch, Konrád, Ondřej.** *Bigbít*. Praha: Plus, 2010. ISBN 978-80-259-0023-9.
11. **Opekar, Aleš a kol.** *Excentrici v přízemí*. Praha: Panton, 1989.
12. **Vaněk, Miroslav.** *Byl to jenom rock'n'roll? Hudební alternativa v komunistickém Československu 1956–1989*. Praha: Academia, 2010. ISBN 978-80-200-1870-0.

VYSOKOŠKOLSKÉ KVALIFIKAČNÍ PRÁCE

1. **Baláž, Michal.** *Jazzrock a fusion music na Slovensku.*

Bratislava, 2014. Disertační práce. Univerzita Komenského v Bratislave, Filozofická fakulta, Katedra hudobnej vedy.

VÍCESVAZKOVÉ DÍLO

1. **Janoušek, Pavel a kol.** *Dějiny české literatury 1945–1989: III. 1958–1969.*

Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1583-9.

2. **Janoušek, Pavel a kol.** *Dějiny české literatury 1945–1989: IV. 1969–1989.*

Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1631-7.

3. **Matzner, Antonín, Poledňák, Ivan, Wasserberger, Igor a kol.** *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: Část věcná.* Praha: Supraphon, 1983.

4. **Matzner, Antonín, Poledňák, Ivan, Wasserberger, Igor a kol.** *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: Část jmenná.* Praha: Supraphon, 1986.

5. **Matzner, Antonín, Poledňák, Ivan, Wasserberger, Igor a kol.** *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: Část jmenná.* Praha: Supraphon, 1987.

6. **Matzner, Antonín, Poledňák, Ivan, Wasserberger, Igor a kol.** *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: Část jmenná.* Praha: Supraphon, 1990.

SLOVNÍK

1. **Kraus, Jiří a kol.** *Nový akademický slovník cizích slov.* Praha: Academia, 2009.

ISBN 978-80-200-1415-3.

ZÁKON

1. *Sbírka zákonů Československá socialistická republika.*

Praha: Statistické a evidenční vydavatelství tiskopisů, 1985.

PŘÍSPĚVEK VE SBORNÍKU

1. **Opekar, Aleš.** Czechoslovak Jazz-rock: A Local Version of an

International Phenomenon in the 1970s. In: Mitchell, T., P. Doyle a B. Johnson, eds. *Changing Sounds: New Directions and Configurations in Popular Music.*

Sydney: Faculty of Humanities & Social Sciences, University of Technology, 2000.

ISBN 1-86365-364-3.

ESEJ A STUDIE

1. **Havel, Václav.** *O lidskou identitu: Úvahy, fejetony, protesty, polemiky, prohlášení a rozhovory z let 1969–1979.* Praha: Rozmluvy, 1990. ISBN 0-946352-04-6.
2. **Kural, Václav a kol.** *Československo roku 1968 II.* Praha: Parta, 1993. ISBN 80-901337-8-9.
3. **Šimečka, Milan.** *Obnovení pořádku.* Brno: Atlantis, 1990. ISBN 80-7115-003-7.

DOKUMENT

1. **Prečan, Vilém.** *Charta 77: 1977–1989: Od morální k demokratické revoluci: Dokumentace.* Praha: Čs. dokumentační středisko nezávislé literatury, 1990. ISBN 80-9000422-1-X.
2. **ÚV KSČ.** *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ.* Praha: Magnet, rok neuveden.

BIOGRAFIE

1. **Berka, Tomáš.** *Blumentálske Blues.* Bratislava: Marenčin PT, 2010. ISBN 978-80-8114-064-08.
2. **Clapton, Eric.** *Eric Clapton: Autobiografie.* Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2003. ISBN 978-80-7106-948-5.
3. **Dorůžka, Petr.** *Šuplík plný Zappy.* Praha: Komise pro tisk a informace ústředního výboru Svazu hudebníků pro Sekci mladé hudby, 1984.
4. **Frešo, Fedor.** *Sideman.* Bratislava: Marenčin PT, 2011. ISBN 978-80-8114-074-7.
5. **Milkowski, Bill.** *JACO – Výnimočný a tragický život Jaca Pastoriusa.* Košice: Hevvetia, 2003. ISBN 80-969037-5-6.
6. **Sting.** *Sting: Broken Music.* Praha: Albatros, 2004. ISBN 80-00-01451-3.

MEMOÁR

1. **Chadima, Mikoláš.** *Alternativa I: Od rekvalifikací k „Nové“ vlně se starým obsahem.* Praha: Galén, 2015. ISBN 978-80-7492-203-9.
2. **Vaculík, Ludvík.** *Nepaměti (1969–1972).* Praha: Mladá fronta, 1998. ISBN 80-204-0719-7.

BELETRIE

1. **Kundera, Milan.** *Knih smíchu a zapomnění.* Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1981.

ČLÁNEK V ČASOPISE

1. **Anon.** Jazz Q: Symbiosis. *Melodie.* 1972, č. 4, s. 104.
2. **Anon.** Jazzmeni a beat. *Melodie.* 1968, č. 2, s. 46–47.
3. **Anon.** Kvalifikační zkoušky: Barometr kvality. *Melodie.* 1981, č. 8, s. 225.
4. **Anon.** Miles Davis do Prahy. *Melodie.* 1971, č. 9, s. 266.
5. **Anon.** Pražské jazzové dny skutkem. *Jazz.* 1974, č. 8, s. 2.
6. **Anon.** Úvodník. *Melodie.* 1974, č. 7, s. 193.
7. **Anon.** Úvodník. *Melodie.* 1979, č. 3, s. 65.
8. **Anon.** Z domova. *Melodie.* 1977, č. 8, s. 234.
9. **Anon.** Z domova. *Melodie.* 1979, č. 6, s. 170.
10. **Anon.** Z domova. *Melodie.* 1980, č. 11, s. 328.
11. **Anon.** Zvěsti ze Supraphonu. *Melodie.* 1979, č. 4, s. 120.
12. **Bezr, Ondřej.** Pořád to samé. Ale pokaždé jinak. *UNI.* 2016, č. 12, s. 41–46.
ISSN 1214-4169.
13. **Brabec, Jindřich.** Budoucnost ještě zvýší laťku:
Několik poznámek ke kvalifikačnímu řízení. *Melodie.* 1981, č. 7, s. 193–194.
14. **Brožík, Vladimír.** Fermáta: Biela planéta. *Populár.* 1981, č. 8, s. 26–27.
15. **Brožík, Vladimír.** Fermáta: Huascaran. *Populár.* 1978, č. 9, s. 27.
16. **Černý, Jiří.** Blood, Sweat and Tears: Ani krev, ani pot, jen trochu slz?
Melodie. 1971, č. 3., s. 78–79.
17. **Černý, Jiří.** Energit. *Melodie.* 1976a, č. 3, s. 94.
18. **Černý, Jiří.** Jazzrocková dílna. *Melodie.* 1976b, č. 8, s. 255.
19. **Černý, Jiří.** Mahagon. *Melodie.* 1978, č. 6, s. 191.
20. **Černý, Jiří.** Svět hledačů. *Melodie.* 1980, č. 10, s. 318–319.
21. **Černý, Jiří.** Zrnko písku. *Melodie.* 1979, č. 3, s. 94–95.
22. **Dorůžka, Lubomír.** Američané v Evropě. *Melodie.* 1968, č. 1, s. 15.
23. **Dorůžka, Lubomír.** Budou múzy fúzi přát? (1): Když se nám jazz s rockem spojí.
Melodie. 1980a, č. 1, s. 16–18.
24. **Dorůžka, Lubomír.** Budou múzy fúzi přát? (2): Příbuzní po přeslici.
Melodie. 1980b, č. 2, s. 50–51.

25. **Dorůžka, Lubomír.** Budou múzy fúzi přát? (3): Motýl vzlétá z kukly.
Melodie. 1980c, č. 3, s. 79–81.
26. **Dorůžka, Lubomír.** Budou múzy fúzi přát? (4): Davisových dítek dospívání I.
Melodie. 1980d, č. 4, s. 110–112.
27. **Dorůžka, Lubomír.** Budou múzy fúzi přát? (5): Davisových dítek dospívání II.
Melodie. 1980e, č. 5, s. 141–143.
28. **Dorůžka, Lubomír.** Budou múzy fúzi přát? (6): Nejenom Milesem živa je fúze.
Melodie. 1980f, č. 6, s. 173–175.
29. **Dorůžka, Lubomír.** Budou múzy fúzi přát? (7): Evropa: rocku jen po kapkách.
Melodie. 1980g, č. 7, s. 214–216.
30. **Dorůžka, Lubomír.** Budou múzy fúzi přát? (8): Počítače druhé generace.
Melodie. 1980h, č. 8, s. 237–239.
31. **Dorůžka, Lubomír.** Budou múzy fúzi přát? (9): Klasů plno, zrní po málu.
Melodie. 1980ch, č. 9, s. 274–276.
32. **Dorůžka, Lubomír.** Budou múzy fúzi přát? (10): Kytara žbluňká, něco tu funká.
Melodie. 1980i, č. 10, s. 310–312.
33. **Dorůžka, Lubomír.** Budou múzy fúzi přát? (11): Spojení přes oceány.
Melodie. 1980j, č. 11, s. 336–338.
34. **Dorůžka, Lubomír.** Festival po Francouzsku. *Melodie.* 1969, č. 10, s. 296–297.
35. **Dorůžka, Lubomír.** Jazz našeho desetiletí: Na prahu nového stylu.
Melodie. 1974, č. 11, s. 340–342.
36. **Dorůžka, Lubomír.** Jazz našeho desetiletí: Velké orchestry a malé skupiny.
Melodie. 1974, č. 12, s. 370–372.
37. **Dorůžka, Lubomír.** Jazz Q – cesta a návraty. *Melodie.* 1972, č. 6, s. 160–164.
38. **Dorůžka, Lubomír.** Leo Wright a slavná labutí píseň Junior Tria.
Melodie. 1964, č. 10, s. 154.
39. **Dorůžka, Lubomír.** Milese Davise dobrodružství v hudbě.
Melodie. 1971, č. 9, s. 278–279.
40. **Dorůžka, Lubomír.** Přinést to všechno domů: Pražské jazzové dny 16.–25. 5. 1978.
Melodie. 1978, č. 8, s. 242–243.
41. **Dorůžka, Lubomír.** Tři třípísmenové lásky: ESP, MSP, ECM.
Melodie. 1977, č. 2, s. 51–53.

42. **Dorůžka, Lubomír.** „Za masovost, za rekordy“:
Na okraj III. Pražských jazzových dnů. *Melodie*. 1975, č. 12, s. 373.
43. **Dorůžka, Petr.** Jazzrocková dílna 2. *Melodie*. 1978, č. 3, s. 93–94.
44. **Dorůžka, Petr.** Modrý efekt & Radim Hladík. *Melodie*. 1976, č. 4, s. 127–128.
45. **Dorůžka, Petr.** Modrý efekt nabíle dni. *Melodie*. 1971, č. 10, s. 306–308.
46. **Dorůžka, Petr.** Nová syntéza 2. *Melodie*. 1975b, č. 2, s. 63.
47. **Dorůžka, Petr.** Ochočené decibely (1). *Melodie*. 1979, č. 10, s. 303–305.
48. **Dorůžka, Petr.** Ochočené decibely (2). *Melodie*. 1979, č. 11, s. 334–335.
49. **Dorůžka, Petr.** Ochočené decibely (3). *Melodie*. 1979, č. 12, s. 366–367.
50. **Dorůžka, Petr.** Pozorovatelna. *Melodie*. 1975a, č. 1, s. 30.
51. **Dorůžka, Petr.** Symbiosis. *Melodie*. 1974, č. 8, s. 255.
52. **Feather, Leonard.** Jazzová přítomnost z malé perspektivy.
Melodie. 1968, č. 11, s. 328–331.
53. **Goldscheider, Alexander.** Americké něco. *Melodie*. 1969, č. 10, s. 302–304.
54. **Goldscheider, Alexander.** Blue Effect: Meditace. *Melodie*. 1970, č. 10, s. 316.
55. **Goldscheider, Alexander.** Coniunctio. *Melodie*. 1971, č. 9, s. 285.
56. **Heřmanský, Miroslav.** Mezinárodní jazzový festival Praha 72.
Melodie. 1972b, č. 12, s. 368–370.
57. **Heřmanský, Miroslav.** Nová syntéza. *Melodie*. 1972a, č. 2, s. 63–64.
58. **Heřmanský, Miroslav.** Podobizna. *Melodie*. 1978, č. 11, s. 350.
59. **Heřmanský, Miroslav.** Pražské jazzové dny. *Melodie*. 1974, č. 6, s. 180.
60. **Heřmanský, Miroslav.** Žízeň. *Melodie*. 1980, č. 6, s. 191.
61. **Horáček, František.** Bratislavská lyra opatrně omlazená.
Melodie. 1976, č. 8, s. 240–242.
62. **Horáček, František.** Elegie. *Melodie*. 1977, č. 8, s. 254.
63. **Horáček, František.** Jak kníže Pribina k rocku přišel: Fermáta.
Melodie. 1980, č. 6, s. 172.
64. **Horáček, František.** Třiatřicet. *Melodie*. 1982, č. 7, s. 221.
65. **Chlíbec, Jiří.** Jazz Wien Vienna 1966. *Melodie*. 1966, č. 7, s. 151.
66. **Jaslovský, Marian.** Fermáta – solitéri slovenského jazz rocku.
Stručný sprievodca LP platňami skupiny do roku 1985.
Slovenská hudba. 1994, č. 2, s. 274–280. ISSN 1335-2458.

67. **Jaslovský, Marian.** Griglák Fero: Legenda live. *Kankán*. 1997, č. 4, s. 36–39.
ISSN 1211-5460.
68. **Jazzová sekce.** Usnesení z ustavující konference Jazzové sekce Svazu hudebníků ČSR.
Jazz. 1972, č. 1, s. 1.
69. **Jehne, Leo.** Paprsky. *Melodie*. 1979, č. 8, s. 254–255.
70. **Kajanová, Yvetta.** World Music. Historické pozadie slovenskej scény.
Acta musicologica. 2009, č. 2. ISSN 1214-5955.
71. **Kinček, Július.** Fermáta: Pieseň z hôľ. *Populár*. 1978, č. 2, s. 25.
72. **Konrád, Daniel.** Miroslav Vitouš Group: Remembering Weather Report.
Harmonie. 2009, č. 10, s. 60–61. ISSN 1210-8081.
73. **Konrád, Ondřej.** 8. Pražské jazzové dny – ledy se hýbají. *Melodie*. 1979e, č. 9, s. 278.
74. **Konrád, Ondřej.** Combo FH – muzika i recese. *Melodie*. 1977b, č. 2, s. 45–46.
75. **Konrád, Ondřej.** Improvizace energické, ale i lyrické.
Melodie. 1977c, č. 7, s. 197–199.
76. **Konrád, Ondřej.** Impuls v klidu a pohodě. *Melodie*. 1976, č. 10, s. 300.
77. **Konrád, Ondřej.** M. efekt: Federální superskupina. *Melodie*. 1977a, č. 1, s. 14–15.
78. **Konrád, Ondřej.** M. efekt: Upřímnost ještě po deseti letech.
Melodie. 1979a, č. 2, s. 37–39.
79. **Konrád, Ondřej.** Martin Kratochvíl. *Melodie*. 1971, č. 4, s. 117.
80. **Konrád, Ondřej.** Nejen první baskytarista: Jack Bruce.
Melodie. 1979g, č. 12, s. 370–371.
81. **Konrád, Ondřej.** Piknik. *Melodie*. 1979c, č. 5, s. 158–159.
82. **Konrád, Ondřej.** Pražské jazzové dny: Přešlapování na místě.
Melodie. 1978, č. 12, s. 362.
83. **Konrád, Ondřej.** Radim Hladík: být, co jsem. *Melodie*. 1975, č. 8, s. 238–239.
84. **Konrád, Ondřej.** Senzitivní praktik František Franc. *Melodie*. 1979d, č. 7, s. 204–205.
85. **Konrád, Ondřej.** Zamyšlený posel budoucnosti: John Coltrane.
Melodie. 1979b, č. 4, s. 116–118.
86. **Konrád, Ondřej.** Zvěsti. *Melodie*. 1979f, č. 11, s. 350.
87. **Kouřil, Vladimír.** Blízké setkání jedinečného druhu. *UNI*. 2016b, č. 12, s. 32–36.
ISSN 1214-4169.

88. **Kouřil, Vladimír.** Jazz – menšinový žánr Jazzové sekce? *UNI*. 2016a, č. 9, s. 24–27. ISSN 1214-4169.
89. **Kratochvíl, Martin.** Jak Miles uchvátil jednoho českého muzikanta. *UNI*. 2016, č. 12, s. 28–29. ISSN 1214-4169.
90. **Krýzl, Jan.** Nová vlna se starým obsahem. *Tribuna*. 1983, č. 12, s. 5.
91. **Matzner, Antonín.** Jan Hammer jun.: Dočasné shrnutí a perspektivy dalšího vývoje. *Melodie*. 1969, č. 5, s. 180–181.
92. **Matzner, Antonín.** Jazzové posvícení: IV. Pražské jazzové dny. *Melodie*. 1976, č. 6, s. 176–177.
93. **Matzner, Antonín.** Pražská jazzrocková pomlázka. *Melodie*. 1977, č. 6, s. 174–175.
94. **Matzner, Antonín.** Přerovský ČAJF podruhé. *Melodie*. 1967, č. 6, s. 126–127.
95. **Navrátil, Jaroslav M.** Umělci ve zkumavce aneb Opět o rekvalifikačním a kvalifikačním řízení. *Melodie*. 1977, č. 4, s. 97–99.
96. **Opekar, Aleš.** Pražský výběr. *Melodie*. 1988, č. 12, s. 28–29.
97. **Poledňák, Ivan.** Impuls. *Melodie*. 1978, č. 10, s. 319.
98. **Poledňák, Ivan.** Poste restante. *Melodie*. 1983, č. 6, s. 189–190.
99. **Poledňák, Ivan.** Pražský jazzový svátek již poosmé. *Melodie*. 1972, č. 1, s. 22–24.
100. **Poledňák, Ivan.** Reminiscence. *Melodie*. 1981, č. 1, s. 30–31.
101. **Polívka, Tomáš S.** Jazz Q: Znovu. *Harmonie*. 2013, č. 6, s. 60–61. ISSN 1210-8081.
102. **Příkryl, Jaroslav.** Před branami Vídně. *Melodie*. 1966, č. 7, s. 150.
103. **Rejžek, Jan.** Fermata: Osamělí rváči slovenského jazz rocku. *Melodie*. 1976, č. 7, s. 211.
104. **Rejžek, Jan.** 9. PJD – Hudba o něčem jiném. *Melodie*. 1980a, č. 1, s. 4.
105. **Rejžek, Jan.** Martin Kratochvíl jinudy tamtéž. *Melodie*. 1982, č. 10, s. 299.
106. **Rejžek, Jan.** Málo efektu M. efektu. *Melodie*. 1980b, č. 8, s. 228.
107. **Rejžek, Jan.** Signál času. *Melodie*. 1980c, č. 11, s. 349.
108. **Riedel, Jaroslav.** Blue Effect v čase syntéz jazzu a rocku: Jak se Modrý efekt vyrovnával s normalizací. *Harmonie*. 2018a, č. 1, s. 62–63. ISSN 1210-8081.
109. **Riedl, Jaroslav.** Jazz Q: Album Symbiosis po pětáctyřiceti letech. *Harmonie*. 2018b, č. 3, s. 62–63. ISSN 1210-8081.
110. **Sís, Petr.** Flamengo: Mozaika. *Melodie*. 1972, č. 2, s. 33–35.
111. **Sís, Petr.** Framus Five. *Melodie*. 1969, č. 10, s. 318–319.

112. **Skála, Pavel.** Hodokvas. *Melodie*. 1982a, č. 4, s. 125–126.
113. **Skála, Pavel.** Věci. *Melodie*. 1982b, č. 7, s. 222.
114. **Syrovátka, Jiří.** Fikejzovy elektronické výboje. *Melodie*. 1989, č. 3, s. 86–87.
115. **Šereda, Ludvík.** Mezinárodní jazzový festival Praha 69. *Melodie*. 1970, č. 1, s. 18–20.
116. **Šereda, Ludvík.** Miles Davis. *Melodie*. 1966, č. 3, s. 55.
117. **Šereda, Ludvík.** Miles Davis: „Miles Smiles“. *Melodie*. 1969, č. 4, s. 126.
118. **Šonka, Lubor.** Pražské jazzové dny '75: Hrdá bilance. *Melodie*. 1975, č. 6, s. 181.
119. **Štefl, Vítězslav.** Blue Effect. *Muzikus*. 2017, č. 2, s. 26–28. ISSN 1210-1443.
120. **Štolba, Robert.** Jan Hammer. *Muzikus*. 2005, č. 9, s. 58–59. ISSN 1210-1443.
121. **Titzl, Stanislav.** Jazz pro stereo. *Melodie*. 1973, č. 11, s. 341.
122. **Titzl, Stanislav.** Jazz Q se představuje. *Melodie*. 1967, č. 9, s. 198.
123. **Truhlář, Antonín.** Jazzový flétnista Herbie Mann. *Melodie*. 1971, č. 2, s. 54–55.
124. **Tůma, Jaromír.** Chicago: Hudba pro labužníky. *Melodie*. 1971, č. 10, s. 306–308.
125. **Tůma, Jaromír.** Most mezi jazzem a pop music? *Melodie*. 1967, č. 10, s. 226–227.
126. **Urban, Jiří.** Několik vět: Posledních pět měsíců komunistické diktatury petiční optikou. *Paměť a dějiny*. 2010, č. 1, s. 20–45. ISSN 1802-8241.
127. **Vaculík, Ludvík.** Dva tisíce slov, které patří dělníkům, zemědělcům, úředníkům, vědcům, umělcům a všem. *Literární listy*. 1968, č. 18, s. 1 a 3.
128. **Vlček, Josef.** Jazzrock. *Jazz*. 1975, č. 12, s. 12–13.
129. **Vlček, Josef.** Scéna alternativní hudby: Úkoly české alternativní hudby. 1979.
130. **Vlček, Josef.** Výběr. *Melodie*. 1988, č. 9, s. 28–29.
131. **Wasserberger, Igor.** Jazz ve Smetanově síni: X. MJF Praha '74. *Melodie*. 1975, č. 1, s. 16–17.
132. **Zapletal, Petar.** Cesta k vyšší kvalitě: Rekvalifikace. *Melodie*. 1974a, č. 1, s. 1–3.
133. **Zapletal, Petar.** O novém svazu českých skladatelů a koncertních umělců. Vytvořit ideově tvůrčí organizaci hudebních umělců. *Melodie*. 1971, č. 7, s. 198–199.
134. **Zapletal, Petar.** Populární hudba – součást národní kultury. *Melodie*. 1980b, č. 12, s. 353–355.
135. **Zapletal, Petar.** Rekvalifikace po prvním kole. *Melodie*. 1974b, č. 10, s. 289–290.
136. **Zapletal, Petar.** Věnovat pozornost agentážní práci: Rozhovor s pracovníky Krajského kulturního střediska v Ústí nad Labem. *Melodie*. 1980a, č. 2, s. 33–35.
137. **Žantovský, Petr.** Combo FH: Situace na střeše. *Melodie*. 1987, č. 2, s. 26–27.

138. **Žantovský, Petr.** Martin Kratochvíl + Jazz Q: Hvězdoň (Asteroid).
Melodie. 1984, č. 10, s. 317.

NOTY

1. **Kratochvíl, Martin.** *Piano solo*. Praha: Český rozhlas, 2012.
ISMN 979-0-66061-222-4.

CD, LP

1. **Fermáta.** *Fermáta: Huascarán* [LP]. Bratislava: Opus, 1977.
2. **Hora, František.** *Fermáta: Ad libitum* [LP]. Bratislava: Opus, 1984.
3. **Jehne, Leo.** *The Blue Effect & The Jazz Q Prague: Coniunctio* [LP].
Praha: Artia, 1971.
4. **Jelínek, Oskar.** *JOČR a Modrý efekt: Nová syntéza* [LP]. Praha: Panton, 1971.
5. **Jelínek, Oskar.** *JOČR a M. efekt: Nová syntéza 2* [LP]. Praha: Panton, 1974.
6. **Kinček, Julius.** *Fermáta: Biela planéta* [LP]. Bratislava: Opus, 1980b.
7. **Kinček, Julius.** *Fermáta: Dunajská legenda* [LP]. Bratislava: Opus, 1980a.
8. **Konrád, Ondřej.** *Martin Kratochvíl's Jazz Q: Elegy* [LP]. Praha: Artia, 1977.
9. **Kratochvíl, Martin.** *Martin Kratochvíl, Jazz Q: Znovu* [LP].
Česká republika: Studio Budíkov, 2013.
10. **Matzner, Antonín.** *Blue Effect & Jazz Q Praha: Coniunctio* [LP].
Praha: Supraphon, 1970.
11. **Pišťánek, Peter.** *Fermáta: Dunajská legenda* [CD].
Bratislava: Bonton Music Slovakia, 1999.
12. **Titzl, Stanislav.** *Jazz Q Praha: Pozorovatelna* [LP]. Praha: Panton, 1974.
13. **Titzl, Stanislav.** *Martin Kratochvíl & Jazz Q: Hodokvas* [LP].
Praha: Supraphon, 1980.
14. **Titzl, Stanislav.** *Martin Kratochvíl's Jazz Q: Tidings* [LP]. Praha: Artia, 1979.
15. **Opekar, Aleš.** *Bigbít: Československý jazz rock 1970–1976* [CD].
Praha: Bonton, 1998.
16. **Riedel, Jaroslav.** *Energit: Energit a Piknik* [CD]. Brno: Indies Happy Trails, 2008a.
17. **Riedel, Jaroslav.** *Impuls: Impuls* [CD]. Brno: Indies Happy Trails, 2008b.
18. **Wasserberger, Igor.** *Fermáta: Fermáta* [LP]. Bratislava: Opus, 1975.

FILM

1. *Miroslav Vitouš – jazzová legenda*. TV, ČT art, 10. prosince 2017. Dostupné také z: <http://www.ceskatelevize.cz/porady/11335056562-miroslav-vitous-jazzova-legenda/31729131031/>.

SERIÁLOVÝ POŘAD

1. *Bigbít*. TV, ČT 2, 3. dubna 2000 až 9. března 2001.
2. *Jazzrocková dílna*. ČRo Vltava, 1999.
3. *Slovenský bigbít*. TV, RTV, 2007.

WEBOVÝ PORTÁL

1. **AllMusic**. *ALLMUSIC*. [Online]. [Citace: 1. září 2017] <https://www.allmusic.com/>.
2. **Blue Effect**. *Blue Effect*. [Online]. [Citace: 1. září 2016] <http://www.blueeffect.cz/>.
3. **Discogs**. *Discogs*. [Online]. [Citace: 1. září 2017] <https://www.discogs.com/>.
4. **Glenn, Martina**. *ARTMUSEUM.CZ*. [Online]. [Citace: 1. září 2017] <http://www.artmuseum.cz/>.
5. **Griglák, František**. *Fermáta*. [Online]. [Citace: 1. září 2017] <http://fermata.sk/sk/aktualne/>.
6. **Hrabalik, Petr**. Bigbít: Internetová encyklopedie rocku. *Česká televize*. [Online]. [Citace: 1. září 2017] <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/bigbit/>.
7. **Jazzová sekce**. *Jazzová sekce*. [Online]. [Citace: 1. září 2017] <http://jazzova-sekce.cz/>.
8. **Kratochvíl, Martin**. *Martin Kratochvíl & Jazz Q*. [Online]. [Citace: 1. září 2017] <http://www.martinkratochvil.com/>.
9. **Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity**. *Český hudební slovník osob a institucí*. [Online]. [Citace: 1. září 2017] <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/>.
10. **Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky**. *Slovník české literatury po roce 1945*. [Online]. [Citace: 1. září 2017] <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/>.
11. **Vlček, Tomáš, Růžička, Daniel, Blažek, Petr**. *Totalita.cz*. [Online]. [Citace: 1. září 2017] <http://www.totalita.cz/index.php>.

PŘÍSPĚVEK DO WEBOVÉHO SÍDLA

1. **Česká televize.** Nová syntéza For People: big band s Blue Effectem. *Česká televize*. [Online]. [Citace: 1. září 2016] <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/1027950-nova-synteza-people-big-band-s-blue-effectem>.
2. **Gilbert, Mark.** Jazz rock. *Oxford Music Online*. [Online]. [Citace: 1. září 2017] <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/J226300>.
3. **Pond, Steven.** Jazz rock. *Oxford Music Online*. [Online]. [Citace: 1. září 2017.] <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/A2241830>.
4. **Vidomus, Petr.** Jazzrocková elegie vychází v novém lesku. *Český rozhlas*. [Online]. [Citace: 1. září 2017] <https://jazz.rozhlas.cz/jazzrockova-elegie-vychazi-v-novem-lesku-5175690>.
5. **Výbor na obranu nespravedlivě stíhaných.** Publikace: Kalendárium. *VONS.cz*. [Online]. [Citace: 1. září 2017] <http://www.vons.cz/kalendarium>.

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha č. 1: Radim Hladík: Návštěva u tety Markéty, vypití šálku čaje

Příloha č. 2: Radim Hladík: Má hra

Příloha č. 3: Martin Kratochvíl: Pozorovatelná

Příloha č. 4: Martin Kratochvíl: Toledo

Příloha č. 5: Martin Kratochvíl: Valerie

Příloha č. 6: Diskografie československého jazz rocku v období tzv. normalizace

Příloha č. 7: Kompilace československého jazz rocku v období tzv. normalizace

Příloha č. 1: Radim Hladík: Návštěva u tety Markéty, vypití šálku čaje

NÁVŠTĚVA U TETY MARKÉTY

Fl.
Cl.
Bas.
Ob.
Tr.
Tbn.

Fl.
Cl.
Bas.
Ob.
Tr.
Tbn.

1

Handwritten musical score for guitar and bass. The score is organized into three systems, each with a guitar staff (top) and a bass staff (bottom). The guitar staff includes chord diagrams and chord names: *A mi III*, *A mi III*, *A mi III*, *A mi III*, *A mi III*, *A mi III*, *A mi III*. The bass staff includes rhythmic notation with '+' signs and dynamic markings such as *p*, *pp*, *ppp*, *f*, and *ad lib*. The score is marked with a double bar line and a repeat sign at the end of each system.

2

Handwritten musical score for the first system, featuring five staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Trumpet (Tbn.), and Trombone (Tbn.). The Flute part begins with a dynamic marking of *p*. The Bassoon part includes a series of rhythmic markings: *2 mi d 111*, *Em d 111*, *A mi d 111*, *A mi 111*, *A mi 111*, and *A mi 111*. The system concludes with a *rit.* marking.

Handwritten musical score for the second system, featuring five staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Trumpet (Tbn.), and Trombone (Tbn.). The Flute part includes dynamic markings of *p* and *f*. The Bassoon part includes the rhythmic markings: *A mi 111*, *A mi 111*, *A mi 111*, *A mi 111*, and *A mi 111*. The system concludes with a *rit.* marking and the instruction *ad lib.*

Handwritten musical score for the third system, featuring five staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Trumpet (Tbn.), and Trombone (Tbn.). This system contains dense musical notation with various dynamics and articulations across all parts.

Handwritten musical score for the fourth system, featuring five staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Trumpet (Tbn.), and Trombone (Tbn.). This system contains dense musical notation with various dynamics and articulations across all parts.

3

Handwritten musical score for orchestra and piano. The score is written on multiple staves, including parts for Flute (Fl.), Violin I (V. I.), Violin II (V. II.), Viola, Cello (C.), Double Bass (B.), and Piano (P.). The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (pp, p, f), and performance instructions like *ad lib.* and *Tempo di poco*. The score is divided into several systems, with some parts marked with *ad lib.* and *f*. The piano part features a prominent melodic line with triplets and other rhythmic patterns. The orchestral parts provide harmonic support and texture.

4

FL

CL

R. G.

Oрган

Пояс

Канон

accelerando poco a poco

crescendo poco a poco

crescendo poco a poco

5

Handwritten musical score for the first system, featuring five staves: Flute (Fl.), Clarinet in G (Cl. G.), Clarinet in Bb (Cl. Bb.), Oboe (Ob.), and Bassoon (Bsn.). The Flute part begins with a melodic line. The Clarinet in G part has a dynamic marking of *p*. The Clarinet in Bb part includes the instruction *Tempo du liars*. The Oboe and Bassoon parts provide harmonic support with sustained notes.

Handwritten musical score for the second system, featuring five staves: Flute (Fl.), Clarinet in G (Cl. G.), Clarinet in Bb (Cl. Bb.), Oboe (Ob.), and Bassoon (Bsn.). The Flute part continues with a melodic line. The Clarinet in G part has a dynamic marking of *p*. The Clarinet in Bb part includes the instruction *Tempo du liars*. The Oboe and Bassoon parts provide harmonic support with sustained notes.

Handwritten musical score for the third system, featuring five staves: Flute (Fl.), Clarinet in G (Cl. G.), Clarinet in Bb (Cl. Bb.), Oboe (Ob.), and Bassoon (Bsn.). The Flute part continues with a melodic line. The Clarinet in G part has a dynamic marking of *p*. The Clarinet in Bb part includes the instruction *Tempo du liars*. The Oboe and Bassoon parts provide harmonic support with sustained notes.

Handwritten musical score for the fourth system, featuring five staves: Flute (Fl.), Clarinet in G (Cl. G.), Clarinet in Bb (Cl. Bb.), Oboe (Ob.), and Bassoon (Bsn.). The Flute part continues with a melodic line. The Clarinet in G part has a dynamic marking of *p*. The Clarinet in Bb part includes the instruction *Tempo du liars*. The Oboe and Bassoon parts provide harmonic support with sustained notes.

6

Handwritten musical score for orchestra and choir. The score is divided into four systems. The first system includes staves for Flute (Fl), Clarinet (Cl), Bassoon (Bsn), Trumpet (Tpt), Trombone (Tbn), and Drum (Drm). The second system includes staves for Violin (Vn), Viola (Vla), Cello (Vcl), and Double Bass (Cb). The third system includes staves for Soprano (Sopr), Alto (Alto), Tenor (Tenor), and Bass (Bass). The fourth system includes staves for Soprano (Sopr), Alto (Alto), Tenor (Tenor), and Bass (Bass). The score features various musical notations, including notes, rests, dynamics (e.g., *f*, *p*), and articulation marks. A large blue vertical mark is present in the second system, and a large blue number '7' is written at the bottom center of the page.

7

A handwritten musical score for guitar and bass, consisting of three systems of staves. The first system includes staves for Treble Clef (TC), C. G., B. G., Prog., Bass, and T. Hand. The second system includes staves for Treble Clef, Bass, and T. Hand. The third system includes staves for Treble Clef, Bass, and T. Hand. The score features a consistent rhythm of eighth notes and includes handwritten chord notations such as D minor (D m), D minor 7 (D m7), and D minor 9 (D m9). The notation is written in black ink on a white background.

♩

Handwritten musical score for the first system, including staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Bass (Bass), and Piano (Piano). The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes.

Handwritten musical score for the second system, featuring vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The lyrics include: *rit. cresc. poco a poco*, *rit. cresc. poco a poco*, *rit. cresc. poco a poco*, and *rit. cresc. poco a poco*. The piano part has a dense texture of sixteenth notes.


Handwritten musical score for the third system, continuing the vocal and piano parts. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes.

Handwritten musical score for the fourth system, concluding the page. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes.

in R. HADIK
 Ph. 2. V. V. V.
 Pragehornet 3/8

Příloha č. 2: Radim Hladík: Má hra

TS-4219

LS.  4219

RADIM HLADÍK

"MÁ HRA"
1. část

Metronom (tři části) 18.5.31

čas 9⁰⁰

arr. K. Hála

7)

VOLNE

1. tenor sax. $\text{F}^{\#} \text{C}$

2. — } C

3. — } E

baritone sax. $\text{F}^{\#} \text{C}$

1. trpt. $\text{F}^{\#} \text{C}$

2. " } C

3. " } C

4. " } C

1. tuba. $\text{D}^{\flat} \text{C}$ p A p A p A p A p A p A

2. " $\text{D}^{\flat} \text{C}$ p A p A p A p A p A p A

3. " bass $\text{D}^{\flat} \text{C}$ col 1. tuba p

1. Kytara $\text{F}^{\#} \text{C}$

Piano $\text{F}^{\#} \text{C}$ p A p A p A p A p A p A

bass kytara $\text{D}^{\flat} \text{C}$

Bici $\text{D}^{\flat} \text{C}$

Vahangy $\text{F}^{\#} \text{C}$ Em D Em A

Solo kytara $\text{F}^{\#} \text{C}$ p A p A p A p A p A p A

The image shows a page of handwritten musical notation on a standard music manuscript paper. The score is organized into several systems of staves. The top system consists of four staves, likely for a string quartet or similar ensemble, with various rhythmic patterns and dynamics. The second system includes a vocal line with lyrics and four piano accompaniment staves, marked with dynamics like 'p cresc...' and 'cresc...'. The third system features a vocal line with lyrics and piano accompaniment, with dynamics 'f' and 'cresc...'. The fourth system contains two staves for guitar, labeled 'col 1: Kytara' and 'col bass Kytara', with a dynamic 'f'. The fifth system shows a series of chord changes: Em, D, Em, A, Em, D, with corresponding guitar notation. The bottom of the page has several empty staves.

A

Handwritten musical score on a page with 11 systems of staves. The first system contains four staves with rhythmic notation, including notes with stems and flags. The second system contains two staves with melodic notation, featuring a wavy line below the lower staff. The third system contains two staves with melodic notation and chord symbols (Ew, D, Ew, D, Em, Hw, Ew, D, Hw) written below the lower staff. The fourth system contains three staves with melodic notation. The fifth system contains two staves with melodic notation. The sixth system contains two staves with melodic notation. The seventh system contains two staves with melodic notation. The eighth system contains two staves with melodic notation. The ninth system contains two staves with melodic notation. The tenth system contains two staves with melodic notation. The eleventh system contains two staves with melodic notation.

5.)

The image shows a handwritten musical score on a grand staff, consisting of multiple systems of staves. The notation includes a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "Em Em7 D D Em D Em D E Hw". The score features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *sfp*. The piano part includes a bass line and a treble line with chords and melodic lines. The guitar part is indicated by a single line with chords and rhythmic markings. The score is written on a grid background.

3

6.)

The image shows a page of handwritten musical notation on a five-system staff. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. There are several annotations: "E.H." in the second system, "H.-H." in the fourth system, and "E.H." in the fifth system. The notation is dense and appears to be a complex piece of music.

7)

Handwritten musical score on a page of graph paper. The score is written on multiple staves, including a grand staff at the top and several smaller systems below. It features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "mf" and "sf". There are also handwritten annotations in German, including "col. 1. Violon", "auf ad lib.", and "col. bass hyperw.". A circled "C" is present in the upper right corner of the page.

Handwritten musical score on a page numbered 81. The score consists of multiple systems of staves. The top system includes a vocal line and piano accompaniment. The middle system features a piano line with a bass line and a treble line. The bottom system includes a piano line with a bass line and a treble line. Chord symbols are written below the piano lines: Am7, Am6, Em, Em7#, Em7, and Em6. A 'Pizzicato' marking is present in the middle system. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Handwritten musical score on a grid background. The score is organized into systems of staves. At the top left, there is a circled 'D' and a circled '9)'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Below the main notation, there are several lines of chord symbols: Am, Am7#, Am7, Am6, Em, and Em7#. The score is written in a cursive, handwritten style.

Handwritten musical score on a page of 10 systems. The score includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notation features a melody line with various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings. Chord progressions are indicated by handwritten labels: E, Em7, Em6, Am, Am7, Am7#, Am7, and Am6. The score is divided into two main sections by a double bar line. The first section consists of the first four systems, and the second section consists of the remaining six systems. The notation is written in black ink on a white background with a light blue grid.

Handwritten musical score on a grid background. The score is written on multiple staves, including a grand staff at the top and several individual staves below. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). A boxed letter 'E' is present in the upper right area of the page. The bottom section of the score features chord diagrams and labels: *Em*, *Em7#*, *Em7*, and *Em6*. The time signature is 4/4. The score concludes with the handwritten text "col. 1. Kippar".

This image shows a page of handwritten musical notation on a grid background. The score is organized into several systems, each containing multiple staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system features a melodic line on a single staff with a treble clef, followed by two staves with wavy lines. The second system consists of three staves with rhythmic notation, including vertical stems and horizontal lines, with a treble clef on the left. The third system includes a single staff with rhythmic notation and dynamic markings 'D' and 'c', followed by two staves with wavy lines. The fourth system has three staves with rhythmic notation and dynamic markings, with a treble clef on the left. The fifth system features a melodic line on a single staff with a treble clef, followed by two staves with wavy lines. The notation is handwritten and appears to be a study or practice score.

13.)

G

Handwritten musical score on a grand staff. The score is divided into systems by large curly braces on the left. The first system contains four staves. The second system contains four staves, with the bottom staff including chord symbols: D, C, D, Em, and D. The third system contains four staves, with the bottom staff including chord symbols: Em and D. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

H

Handwritten musical score on a page of graph paper. The score consists of multiple systems of staves. The first system has two staves with a brace on the left. The second system has two staves with a brace on the left. The third system has two staves with a brace on the left. The fourth system has two staves with a brace on the left. The fifth system has two staves with a brace on the left. The sixth system has two staves with a brace on the left. The seventh system has two staves with a brace on the left. The eighth system has two staves with a brace on the left. The ninth system has two staves with a brace on the left. The tenth system has two staves with a brace on the left. The eleventh system has two staves with a brace on the left. The twelfth system has two staves with a brace on the left. The thirteenth system has two staves with a brace on the left. The fourteenth system has two staves with a brace on the left. The fifteenth system has two staves with a brace on the left. The sixteenth system has two staves with a brace on the left. The seventeenth system has two staves with a brace on the left. The eighteenth system has two staves with a brace on the left. The nineteenth system has two staves with a brace on the left. The twentieth system has two staves with a brace on the left. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. There are also some handwritten annotations like 'Em', 'D', 'Am', and 'col. 1. System'.

15.)

Handwritten musical score on a page of 15 systems. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The first system contains a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is dense and includes many slurs and accents. The second system has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The third system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth system has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The fifth system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The sixth system has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The seventh system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The eighth system has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The ninth system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tenth system has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The eleventh system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The twelfth system has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The thirteenth system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourteenth system has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The fifteenth system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

161)

// RITMICKI ad lib.

solo ad lib.

Handwritten musical score on a grid background. The score consists of multiple staves, some grouped by brackets. The notation includes notes, rests, and accidentals. Key annotations include:

- Top right: **// RITMICKI ad lib.**
- Middle right: **solo ad lib.**
- Bottom right: Chord symbols **Em**, **Em6**, and **Am7**.
- Bottom right: **solo ad lib.** written above the chord symbols.

17.)

Vl =

Handwritten musical score for Violin (Vl =) on a grid background. The score is organized into several systems of staves. The first system is mostly empty. The second system contains handwritten notes and rests. The third system has the instruction "solo ad lib." and some notes. The fourth system has "ad lib." and a series of notes. The fifth system contains a sequence of chords: Em, Em7, Em6, Am6. The sixth system repeats these chords. There are some scribbles and a circled "V" at the bottom right.

=DE K

The image shows a handwritten musical score on ten staves. At the top right, the page is numbered '18.)'. At the top center, there is a circled 'DE' followed by a box containing the letter 'K'. The score is written in a 6/4 time signature, indicated by the '6' and '4' on the first staff. The first six staves are mostly empty, with some faint markings. The seventh staff contains the following chord diagrams: Em^6 with three slashes, Am^6 with three slashes, and Em with three slashes, followed by a circled '8'. The eighth staff contains rhythmic notation with stems and flags, and a slash. The ninth staff contains rhythmic notation with stems and flags, and a slash. The tenth staff contains rhythmic notation with stems and flags, and a slash. A circled 'DE' is written on the tenth staff.

19.)

L

The musical score is written on a grid background and consists of 12 systems of staves. The notation is as follows:

- System 1:** Four staves. The first two staves have a treble clef and a 3/4 time signature. The last two staves have a bass clef and a 3/4 time signature. The notation includes chords and melodic lines.
- System 2:** Two staves. Treble clef, 3/4 time signature.
- System 3:** Two staves. Treble clef, 3/4 time signature.
- System 4:** Three staves. Treble clef, 3/4 time signature.
- System 5:** One staff. Treble clef, 3/4 time signature. Marking: *Em6*.
- System 6:** One staff. Treble clef, 3/4 time signature. Marking: *sol. 1. Kytura*.
- System 7:** One staff. Treble clef, 3/4 time signature. Marking: *sol. 1. Kytura*.
- System 8:** One staff. Treble clef, 3/4 time signature. Marking: *Em solo*.

M

Handwritten musical score on a grid background. The score consists of multiple staves. The top section has four staves with rhythmic notation and some notes. Below that are four more staves with similar notation. A fifth section has four staves with notes and rests. A sixth section has four staves with notes and rests. A seventh section has four staves with notes and rests. An eighth section has four staves with notes and rests. A ninth section has four staves with notes and rests. A tenth section has four staves with notes and rests. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. There are also some handwritten annotations and a box containing the letter 'M'.

21.)

N

Handwritten musical notation for the first system, consisting of four staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Four empty musical staves for the second system.

Handwritten musical notation for the third system, consisting of two staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

D // Hm // C // Em // E₇ / H /

Four empty musical staves for the fourth system.

Handwritten musical notation for the fifth system, consisting of two staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

H ad lib

Handwritten musical score on a grid background. The score consists of multiple systems of staves. The top system includes a treble clef and a handwritten signature "Sax" with a downward arrow. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. A key signature of one flat is indicated by a single flat symbol. The score is divided into sections by wavy lines. The bottom section features a bass clef and a series of notes with stems. The final system shows a sequence of chords: Em, D, Hm, G, and Em, each followed by a double slash. The page number "223" is written in the top right corner.

23.)

The image shows a handwritten musical score on ten staves. The notation includes:

- Staff 1: Melodic line with notes and rests, ending with a sharp sign (#).
- Staff 2: Wavy line representing a tremolo or vibrato.
- Staff 3: Melodic line with notes and rests.
- Staff 4: Wavy line.
- Staff 5: Wavy line.
- Staff 6: Melodic line with notes and rests, annotated with "Etu" and an accent (^).
- Staff 7: Wavy line.
- Staff 8: Melodic line with notes and rests, annotated with "ad lib." and an accent (^).
- Staff 9: Wavy line.
- Staff 10: Wavy line.

A large, dark scribble covers the right side of the page, obscuring the notation in the second, fourth, fifth, sixth, and seventh staves.

POZOROVATELNA

Medium tempo MARTIN KRATOCHVÍL

Red. - * Red. - *

Red. - * Red. - *

Red. - * Red. - *

Red. - * Red. - *

Red. - * Red. - *

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with triplets of eighth notes. The bass clef staff contains a bass line with chords. Chord labels above the staff are Gmaj7 and Ami7. The key signature has one sharp (F#).

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with triplets. The bass clef staff continues the bass line. Chord labels above the staff are Gmaj7 and Ami7.

Third system of musical notation. The treble clef staff has a C7 chord label. The bass clef staff continues the bass line with triplets. The key signature changes to two sharps (F# and C#).

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a Bb chord label and an 8va marking. The bass clef staff continues the bass line with triplets. The key signature changes to two flats (Bb and Eb).

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has an A chord label. The bass clef staff continues the bass line with triplets. The key signature changes to one flat (Bb).

Sixth system of musical notation. The treble clef staff has D and A chord labels. The bass clef staff continues the bass line with triplets. The key signature changes to one sharp (F#).

Musical notation system 1: Treble and bass clefs. Chords: C#mi, F#, C#mi, C#mi7, F#. Includes triplets and slurs.

Musical notation system 2: Treble and bass clefs. Chords: G, Fmaj9, Gmaj9. Dynamics: p, pp, p. Includes slurs and repeat signs.

Musical notation system 3: Treble and bass clefs. Chords: G, Fmaj9. Dynamics: pp, p. Includes slurs and repeat signs.

Musical notation system 4: Treble and bass clefs. Chords: Gmaj9, A7, Ab7, A7, Bb7, H7, c7. Dynamics: mf. Includes triplets and slurs.

Musical notation system 5: Treble and bass clefs. Chord: Bmi7. Dynamics: f. Ends with "Fine". Includes slurs and repeat signs.

Musical notation system 6: Treble and bass clefs. Chords: F#4, C#4, 8va. Dynamics: Red. Includes slurs and repeat signs.

Handwritten musical score for guitar and bass in 3/4 time. The score consists of six systems of staves. The first five systems show a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The sixth system is a solo section for the left hand, indicated by the text "Solo ad lib out of rhythm on left hand harmony, ad lib repetitions".

Chords and notes visible in the score include: D, F, E^b, G, and C. The solo section includes the following chords: G, G^{add.}, C/G, and C⁶/G.

ad lib number of repetitions

ad lib number of repetitions

14 rhythm

copy right hand

ad lib in rhythm repeat

Da S. al Coda

CODA

pp

Bva

F

ff

E♭

F

ff

E♭

F

All composition in Spanish fygian scale:

Příloha č. 5: Martin Kratochvíl: Valerie

- 1 -

call & response VALERIE

The musical score consists of six systems of grand staff notation. The first system is labeled 'call & response' and 'VALERIE'. The second system contains the main melody with a 'Ped' (pedal) marking. The third system continues the melody with various chords. The fourth system features a 'Ped' marking and a '*' symbol. The fifth system includes a 'Ped' marking and a '*' symbol. The sixth system concludes the piece with a fermata over the final chord.

Handwritten musical notation for the first system of 'Valerie'. It features a piano accompaniment with chords and melodic lines. The chords are: F, F#dim, C/G, Gsus, F, C, and a final chord with a fermata.

ad lib impro

Handwritten musical notation for the second system, labeled 'ad lib impro'. It shows a piano accompaniment with chords: Am, Am7, Am7, Am7, F F#dim, C/G, Gsus, and C.

Handwritten musical notation for the third system, showing a piano accompaniment with chords: D/F#, F, C/E, EbA7(b9), Abmaj7, Bb7, C7, and a final chord with a fermata.

Handwritten musical notation for the fourth system, showing a piano accompaniment with chords: Hm7(b9), Bb7, Am7, D, F F#dim, C/G, Gsus, and C.

Da G. al Coda

Handwritten musical notation for the fifth system, showing a piano accompaniment with chords and melodic lines. The chords are: F, F#dim, C/G, Gsus, F, C, and a final chord with a fermata. The word 'CODA' is written below the staff.

Handwritten musical notation for the sixth system, showing a piano accompaniment with chords and melodic lines. The chords are: F, F#dim, C/G, and a final chord with a fermata.

Příloha č. 6: Diskografie československého jazz rocku v období tzv. normalizace

Andršt Luboš

Capricornus (LP 1981, Panton 8115 0168)

Atlantis a Orchester Gustava Broma

Odyssea (LP 1990, Supraphon 10 0687-1 311 H)

Blue Effect a Jazz Q Praha

Coniunctio (LP 1970, Supraphon 1 13 0845)

Bohemia

Zrnko písku (LP 1978, Panton 11 0699)

Bratislavské jazzové dny

Bratislavské jazzové dny 1977 (LP 1979, Opus 9115 0851 52)

Bratislavské jazzové dny 1978 (2 LP 1980, Opus 9115 0871 72)

Brom Gustav

Polymelomodus (LP 1977, Supraphon 1 15 2143)

Combo FH

Věci (LP 1981, Panton 8113 0184)

Deczi Laco

Jazz Cellula (LP 1978, Opus 9115 0703)

Energit

Energit (LP 1975, Supraphon 1 13 1787)

Piknik (LP 1978, Panton 11 0695)

Etc...

Jiří Jelínek in memoriam (2 EP 1987, Panton 81 0313-7312)

Fermáta

- Fermáta (LP 1975, Opus 9115 0374)
- Pieseň z hôľ (LP 1977, Opus 9116 0521)
- Huascaran (LP 1978, Opus 9116 0604)
- Dunajská legenda (LP 1980, Opus 9116 0726)
- Generation (LP 1981, Opus 9113 1150)
- Biela planéta (LP 1981, Opus 9116 0939)
- Ad libitum (LP 1984, Opus 9113 1529)

Flamengo

- Kuře v hodinkách (LP 1972, Supraphon 1 13 1287)

Flamingo

- Flamingo (LP 1970, Supraphon 1 13 0729)
- Marie Rottrová (LP 1972, Supraphon 1 13 1268)
- 75 (LP 1976, Supraphon 1 13 1695)

Framus Five

- Framus Five (LP 1969, Supraphon 1 13 0578)

Impuls

- Impuls (LP 1978, Panton 11 0684)

Jazz Q

- Pozorovatelna (LP 1973, Panton 11 0285)
- Symbiosis (LP 1974, Supraphon 1 15 1356)
- Elegie (LP 1977, Supraphon 1 15 1983)
- Zvěsti (LP 1979, Supraphon 1115 2450)
- Hodokvas (LP 1980, Supraphon 1115 2604)
- Hvězdoň/Asteroid (LP 1984, Supraphon 1115 3525)

Jazzrocková dílna

Jazzrocková dílna (LP 1976, Panton 11 0572)

Jazzrocková dílna 2 (LP 1977, Panton 11 0598)

Jonáš Gabriel

Impresie (LP 1979, Opus 9115 0729)

Mahagon

Mahagon (LP 1978, Supraphon 1 15 2145)

Slunečnice pro Vincenta van Gogha (LP 1980, Supraphon 1113 2684)

Modrý efekt a Jazzový orchestr Československého rozhlasu

Nová syntéza (LP 1971, Panton 11 0288)

Nová syntéza 2 (LP 1974, Panton 11 0489)

Pražský big band

Podobizna (LP 1978, Panton 11 0692)

Reminiscence (LP 1980, Supraphon 1115 2605)

Poste restante (LP 1982, Supraphon 1115 3115)

Pražský výběr

Žízeň (LP 1979, Panton 8115 0053)

Spálený Jan a Mahagon

Signál času (LP 1980, Supraphon 1113 2646)

Viklický Emil

Okno (LP 1981, Supraphon 1115 2754)

Dveře (LP 1985, Supraphon 1115 3768)

Vondráčková Helena

Paprsky (LP 1978, Supraphon 1 13 2350)

Příloha č. 7: Kompilace československého jazz rocku v období tzv. normalizace

1. **Blue Effect & Jazz Q Praha.** *Coniunctio: Coniunctio I* [LP].
Praha: Supraphon, 1970. 19:13 min.
2. **Blue Effect & Jazz Q Praha.** *Coniunctio:*
Návštěva u tety Markéty, vypití šálku čaje [LP]. Praha: Supraphon, 1970. 6:05 min.
3. **Modrý efekt a Jazzový orchestr Československého rozhlasu.** *Nová syntéza:*
Má hra [LP]. Praha: Panton, 1971. 9:03 min.
4. **Blue Effect.** *Beatová síň slávy: Má hra* [CD]. Praha: Supraphon, 2004. 17:33 min.
5. **One-T.** *The One-T ODC: The Magic Key* [LP]. Polydor, 2002. 5:12 min.
6. **Modrý efekt a Jazzový orchestr Československého rozhlasu.** *Nová syntéza:*
Nová syntéza [LP]. Praha: Panton, 1971. 14:22 min.
7. **M. efekt a Jazzový orchestr Československého rozhlasu.** *Nová syntéza 2:*
Nová syntéza 2 [LP]. Praha: Panton, 1974. 22:15 min.
8. **M. efekt a Jazzový orchestr Československého rozhlasu.** *Nová syntéza 2:*
Je třeba about boty a pak dlouho jít [LP]. Praha: Panton, 1974. 10:03 min.
9. **Jazz Q Praha.** *Pozorovatelná: Pori 72* [LP]. Praha: Panton, 1974. 13:07 min.
10. **Jazz Q Praha.** *Pozorovatelná: Pozorovatelná* [LP]. Praha: Panton, 1974. 6:49 min.
11. **Jazz Q Martina Kratochvíla.** *Elegie: Toledo* [LP]. Praha: Supraphon, 1977. 7:34 min.
12. **Helena Vodráčková.** *Paprsky: Valerie 78* [LP]. Praha: Supraphon, 1978. 2:27 min.
13. **Fermáta.** *Fermáta: Postavím si vodu na čaj* [LP]. Bratislava: Opus, 1975. 4:20 min.
14. **Fermáta.** *Dunajská legenda: Wlkina* [LP]. Bratislava: Opus, 1980. 4:09 min.
15. **Fermáta.** *Dunajská legenda: Chotemir* [LP]. Bratislava: Opus, 1980. 6:13 min.
16. **Energit.** *Energit: Paprsek ranního slunce* [LP]. Praha: Supraphon, 1975. 4:40 min.
17. **Mahagon.** *Mahagon: Dívka s jablky* [LP]. Praha: Supraphon, 1978. 3:18 min.
18. **Impuls.** *Impuls: Horní konec, dolní konec* [LP]. Praha: Panton, 1978. 4:06 min.
19. **Bohemia.** *Zrnko písku: Chór minulých nohou v průchodu „Pasáž“* [LP].
Praha: Panton, 1978. 7:15 min.
20. **Combo FH.** *Věci: Sedli a jedli* [LP]. Praha: Panton, 1981. 3:18 min.
21. **Ch.A.S.A.** *Jazzrocková dílna: Chasablanca* [LP]. Praha: Panton, 1976. 6:52 min.
22. **Jazzrocková dílna.** *Jazzrocková dílna: Svědek světa – Witness to the World* [LP].
Praha: Panton, 1976. 6:31 min.