

„DŽEZY“ – KAPELY NA KRIŽOVATKE ŽÁNROV. PÔSOBENIE VIDIECKYCH TANEČNÝCH KAPIEL NA SLOVENSKU PO ROKU 1945

Alžbeta Lukáčová

Od 50. rokov 20. storočia na Slovensku existuje systematický a inštitucionálne zastrešený etnomuzikologický výskum reprezentovaný viacerými odbornými a vedeckými inštitúciami (predovšetkým Ústavom hudobnej vedy SAV v Bratislave) (Drobová 1995). Pozornosť výskumníkov sa od začiatku sústreďovala hlavne na zaznamenávanie a vedecké spracovávanie prejavov tradičného hudobného folklóru v takej podobe, v akej v povojnovom období na vidieku prežíval. Najintenzívnejšie zvukové dokumentovanie ľudových hudieb, spevákov a sólistov inštrumentalistov zaznamenávame v 60. a 70. rokoch 20. storočia.¹ Práve nahrávky z tohto obdobia tvoria ťažisko materiálu, ktorý sa nachádza najmä v zvukovom archíve Ústavu hudobnej vedy SAV i v ďalších archívoch, ktoré v tomto období budovali svoje fondy nahrávok. V 80. a 90. rokoch boli etnomuzikologické výskumy v porovnaní s predchádzajúcou aktivitou v Ústave hudobnej vedy SAV utlmené a tie, ktoré prebiehali, boli často návratnými výskumami dokumentujúcimi relikty tradičného hudobného folklóru a jeho premeny, ktoré súviseli o. i. aj s vplyvom folklorizmu.

Predmetom môjho príspevku a teda aj tým, čo podľa môjho názoru „patrí do encyklopédie“, sú hudobné zoskupenia, ktorých pôsobenie na vidieku až do súčasnosti nikto cielene nedokumentoval. Boli to tie, ktoré súbežne s tradičnými ľudovými hudbami existovali v dedinskom prostredí a boli najčastejšie označované ako *svadobné kapely* alebo aj *džezy*. Už samotný ich názov, ktorý dodnes nie je terminologicky ustálený, naznačuje, že išlo o kapely pôsobiace najmä na svadbách a tanečných zábavách. Názov *džez* (čo je termín vyskytujúci sa hlavne na západnom Slovensku) sa do vidieckeho prostredia dostal skôr ako módna záležitosť, pretože produkcia týchto ansámblov nemala s džezom v podstate nič spoločné.

1. K dokumentovaniu zvuku predovšetkým v 80. rokoch 20. storočí vo vzťahu k zaznamenávaniu ľudových tancov pristupuje dokumentácia obrazová.

Prieniky ľudovej a modernej populárnej hudby nie sú novou záležitosťou, ale zintenzívňujú sa najmä od prvej polovice 20. storočia. Súčasný trend „crossover“, známejší ako worldmusic, teda u nás nie je kvalitatívne novým fenoménom, ale prirodzene a kontinuálne existuje v rámci dotykových plôch folklórnej hudby s inými hudobnými žánrami (Garaj 2003: 40–50). Vlna módnej populárnej hudby, ktorá bola akousi umeleckou syntézou rôznych národných a univerzálnych prvkov, začala prenikať do Európy z Ameriky, kde sa etablovala v mestskom prostredí a súvisela s mestským spôsobom života a zábavy. Na Slovensku predovšetkým v medzivojnovom období zaznamenávame napojenie na tieto módné vlny, ktoré priniesli predovšetkým jazz a ďalšie žánre tanečnej hudby (napr. tango, charleston, rumba, bossa nova). Naš kultúrny areál bol v tomto zmysle špecifický tým, že tu folklórne tradície boli veľmi živé a ich prieniky do mestského prostredia (a opačne) neboli ničím výnimočným. Okrem toho bola v medzivojnovom období aj vo vidieckom tanečnom repertoári už silne zastúpená vrstva módnych spoločenských tancov, ktorých obľuba neklesala ani po druhej svetovej vojne. Boli nimi polka a valčík, ku ktorým v 20. rokoch pristúpili tance populárnej kultúry inšpirované latinskoamerickou hudobnou tradíciou, ako samba, rumba, shimmy [*šimi*], two-steps [*tuctep*] a ďalšie. V 30. rokoch pribudli aj čardášový fox a tango (Lukáčová 2010a: 87–90). Okrem toho vo vidieckom prostredí v závislosti od lokality existovali popri spomínaných módnych tancoch aj folklórne tance starého krúživého štýlu (Dúžek – Garaj 2001) spolu s dodnes obľúbeným čardášom (Skraková 2006: 47–84).

Významným fenoménom, ktorý nové tance integroval do svojho repertoára a hudobného prejavu tak, že nepôsobili cudzorodo, boli aj v staršom období ako je 20. storočie rómske kapely.² Práve ony na celom území bývalého Uhorska prirodzene reagovali na nové hudobné trendy a spájali komponovanú hudbu s ľudovou, maďarský a slovenský folklór a v neposlednom rade boli hlavným a najdôležitejším prienikom medzi populárnou a ľudovou hudbou. Veď i samotné začiatky slovenskej populárnej hudby pripisujeme pôsobeniu kaviarenských kapiel (pozri

2. Predovšetkým tie, ktoré mali styky s mestským prostredím kaviarní a reštaurácií a ktoré sa vyznačovali tzv. novouhorským herným štýlom.

Zelenay 2008): známymi boli orchestre Jožka Pihíka, Deža Cibulku, Alexandra Bittóa, Joja Galbavého a ďalších, ktoré dokumentujú aj dobové nahrávky na platniach, či prvé priame prenosy Československého rozhlasu v Bratislave.³

Vedno s prenikaním nového tanečného repertoáru na naše územie prichádzali do módy aj kapely s takým nástrojovým obsadením ktoré aspoň čiastočne korešpondovalo s tanečnými orchestrami v Amerike. Do pôvodne cimbalových kapiel sa preto dostávajú dychové a bicie nástroje. Takto vzniká pomerne zvláštna zmes nástrojov, ktorých základ tvorí štandardná sláčiková kapela (husle, kontry, kontrabas)⁴ obohatená o cimbal, klarinet a navyše aj saxofóny, trúbky alebo bicie v rôznych kombináciách. Takéto kapely hrávali v mestách i na vidieku a pôsobili neraz súbežne s ďalšími typmi nástrojových zoskupení. Nezriedka sa však ľudoví hudobníci v snahe vyhovieť spoločenskej požiadavke dokázali preorientovať na niektorý z dychových nástrojoch a pôsobili variabilne v tradičnom obsadení s cimbalom alebo bez i v tanečnej kapele.

Džezy na slovenskom vidieku

Po druhej svetovej vojne sa na pôde tanečnej hudby masovo presadzujú hudobné zoskupenia pôsobiace na zábavách pod názvom *džez*. Ich najčastejšie obsadenie tvorili jeden alebo dva saxofóny, trúbka, trombón, akordeón, zostava malých bicích (veľký bubon, malý bubon a činel). Tieto bežne účinkovali v mestách, ale prenikli i na vidiek, a to plošne po celom Slovensku. Na vidieku vznikali *džezy* v rôznych nástrojových obsadeniach, no podmienkou bola prítomnosť plechového hudobného nástroja. Najčastejšie išlo o obsadenie: saxofón (alebo dva), husle, harmonika, bubon alebo kontrabas. Niekedy v kapele mohla byť aj trúbka alebo dokonca trombón. Málokedy sa stávalo, že v kapele bol prítomný bubon aj kontrabas súčasne. Zvyčajne sa presadil bubon, a to v takej podobe, že muzikanti na ňom hrávali tak, že ho nosili zavesený na tele. Niekedy bol súčasťou bubna i činel.

3. Prvý rozhlasový prenos sa uskutočnil 31. augusta 1926 z kaviarne Astória (neskôr Astorka – Korzo '90 na Suchom Mýte v Bratislave). Vysielanú hudbu interpretovala cigánska kapela známeho primáša Jožka Pihíka.

4. S možnosťou znásobovania jednotlivých herných postov okrem kontrbasu.

V 60. rokoch, kedy prežívali tieto kapely rozkvet, začali do niektorých pribúdať elektrofonické nástroje a ich akustická zostava sa uplatňovala predovšetkým pri hraní na svadbe pred kostolom, počas svadobného sprievodu, vo fašiangových sprievodoch a pod. – jednoducho tam, kde kapela potrebovala byť pohyblivou alebo nemala stabilné miesto pre účinkovanie.⁵

O životaschopnosti týchto kapiel (i v pôvodnom, teda akustickom obsadení) svedčí fakt, že v mnohých dedinách pretrvali až do súčasnosti a ich definitívny odchod zaznamenávame predovšetkým vo vzťahu k redukcii alebo úplnému vymiznutiu tanečných zábav pri živej hudbe. Výsledky výskumu prebiehajúceho od roku 2010 svedčia o tom, že v obciach stredného a západného Slovenska sú *džezzy* tvorené muzikantmi staršej (dôchodcovskej) generácie, príp. z dôvodu vyššieho veku muzikantmi už bežne nehrávajúcimi. Aj preto dnes nie je ľahké zvukovo zachytiť kapelu, ktorá hrávala v 50. a 60. rokoch, a výskum sa stáva skôr rekonštrukciou hudobných prejavov, ktoré neboli zaznamenané v čase aktívneho pôsobenia hudobníkov.

Na východnom Slovensku je situácia iná – tu sú podobné kapely stále vitálne, tvoria ich hudobníci nielen staršej, ale aj strednej a mladej generácie, pričom najvýraznejší posun v porovnaní so zoskupeniami 50. a 60. rokov pozorujeme v ich repertoári

Repertoár tanečných kapiel sa v období po druhej svetovej vojne formoval v porovnaní s ľudovými kapelami iným spôsobom: zásadne ho ovplyvňovalo predovšetkým rozhlasové vysielanie a neskôr aj filmový a nahrávací priemysel. Muzikanti sa učili nové piesne jednak „odpočúvaním“, ale pribudla i možnosť kupovať si známe piesne v tlačenej podobe.⁶ Tú muzikanti hojne využívali a mnohí kapelníci majú dodnes pomerne zhodné repertoárové zošity s nalepenými

5. Potvrďuje to i výskum autorky, ktorý prebehol v dňoch 26.–30. 11. 2013 v obciach Spiša a Šariša.

6. Najpraktickejšie pre vydavateľov (J. Stožický, neskôr J. Závodský) sa ukázalo vydávanie tzv. malých vydaní – tie obsahovali len základné údaje o názve a autoroch a melódiu s textom piesne. Neskôr začali pribúdať údaje o harmónii, najčastejšie v podobe akordických značiek nad melódiou. Menej často vychádzali módné piesne aranžované pre spev a klavír.

výstrižkami nových šlágrov alebo priamo noty so známymi piesňami určené malým tanečným orchestrom.⁷ Iným zdrojom repertoáru boli masmédiá. Kapelník Milan Fraňo zo Šalkovej (*1926) napr. na základe programu rozhlasového vysielania nahrával na svoj magnetofón Sonet duo aktuálne šlágre, ktoré potom zapisoval do nôt pre ostatných muzikantov. Tieto melódie zároveň transponoval do takej tóniny, ktorá mala optimálne dva alebo tri krížiky. Na margo tlačených nôt šlágrov, ktoré vychádzali v novinách, spomínal: „*Bol tam jeden hlas aj slová – keď sme to chceli hrať, som to upravoval pre kapelu. Ale to hneť ako bol hit v rádiu, už to višlo aj v novinách. Sme to sledovali ftedi.*“⁸ V jeho notových materiáloch sa nachádzajú aj také rukopisy aranžmánov, ktoré boli požičané z archívu Vojenskej hudby z Banskej Bystrice (Lukáčová 2013: 85).

Dá sa povedať, že s prispením spomínaných fenoménov došlo v priebehu pomerne krátkeho času (približne jedného desaťročia) k zásadnej zmene repertoáru vidieckych a malomestských kapiel. S tým súvisela aj zmena ich nástrojového obsadenia a postupne aj spoločenskej funkcie. Svedčí o tom aj výrok myjavského primáša Samka Dudíka (1880–1867), ktorý sa po dvanástich rokoch života v Prahe v roku 1945 vrátil do rodného mesta. Bol rozčarovaný z nového diania a z novej tanečnej i hudobnej módy:

„*Ked som sa po Valke 1944 vrátil domu na Myjavu, už nebola tá čo bola v Národopise [sic!]. Hudby samí džes, mládež, samé tango a bugy – po odzemku, a bystrém slovenském čardáši ani slichu – dobre že prišli do úžitku tanečné súbori, snád sa ešte to dá napraviť...*“⁹

Hudobné združenia na vidieku a v malých mestách sa začali polarizovať, pričom z hľadiska repertoáru i hudobného obsadenia medzi nimi dochádzalo k prienikom – táto prax je bežná i v súčasnosti.

7. Saxofonista Milan Fraňo zo Šalkovej (okr. Banská Bystrica) má vo svojom archíve okolo 500 tlačených piesní. Príkladom sú noty, na základe ktorých učil jednotlivé melódie aj muzikantov, ktorí noty neovládali: *Malý taneční soubor. Výběr sedmi tanečních melodií*. Combo series. Praha: Státní hudobní vydavatelství, 1963.

8. Rozhovor s Milanom Fraňom bol realizovaný 12. 11. 2012 autorkou.

9. Odpis rukopisu Samka Dudíka z roku 1958 v pozostalosti Viery Smrekovej, s. 11.

Kapely pôsobiace na vidieku od povojnového obdobia do súčasnosti je možné rozčleniť do niekoľkých skupín (pozri aj Lukáčová 2010b: 86–97):

1. Ľudové hudby (sláčikové alebo cimbalové) – pôsobili ako tradičné kapely alebo v rámci folklorizmu.
2. Dychové hudby – prestali hrať ľudový repertoár a prešli na samostatnú, autorskú tvorbu reprezentovanú valčíkmi a polkami, čo trvá dodnes.
3. Tanečné kapely (*džezy*) – priama nadväznosť na hudobnú tradíciu – akustická podoba, neskôr možná elektrifikácia.
4. Kapely produkujúce populárnu hudbu – elektrifikované, vychádzajúce z autorskej populárnej hudby, príležitostne hrajúce aj ľudové piesne.

Všetky tieto zoskupenia hrávali alebo hrávajú o. i. aj ľudové piesne, no nás zaujímajú predovšetkým tanečné zoskupenia, ktoré priamo vychádzali z ľudovej hudobnej tradície a hrávali akusticky. Na margo je potrebné spomenúť aj ďalší dobový fenomén, tzv. *agitky* (alebo aj *úderky*). Tie v obsadení dedinských *džezov* na Slovensku pôsobili predovšetkým v 50. rokoch 20. storočia. Boli to malé kultúrno-umelecké skupiny, ktoré so spevákmi a moderátorom sprevádzali väčšinou politických agitátorov na vidieku, vystupovali na schôdzach pri zakladaní jednotných roľníckych družstiev, plnili kultúrnu vložku na členských schôdzach robotníckeho odborového hnutia, zväzáckych schôdzach a ďalších politicky motivovaných stretnutiach.

Repertoár

Základ repertoáru svadobných kapiel na vidieku po roku 1945 tvorili ľudové alebo zľudovené piesne. Dôvodom bola pomerne silná fixácia slovenského obyvateľstva na tradičný spôsob života (a teda tradičné ľudové piesne), i napriek pomerne intenzívnym vonkajším (aj komerčným) vplyvom.

Základná repertoárová typológia *džezov* obsahuje tri vrstvy:

1. Ľudová hudba starších vrstiev (tradičný repertoár).
2. Folklorny alebo folklorizovaný repertoár valčíkov, poliek a strofických tancov.

3. Šlágre: čardášový fox, tango, bugi-bugi, letkis, operetné a filmové melódie atď. K nim pribudol český repertoár (tzv. *lidovky*,¹⁰ piesne Voskovca a Wericha, Šlitra a Suchého a d'.).

Dominantne zastúpenou skupinou, v kontraste k repertoáru dedinských sláčikových a cimbalových kapiel, bola tretia skupina, teda tanečné šlágre. Ich najväčší rozmach v mestách a malomestách zaznamenávame v 30. rokoch, no na vidiek prenikajú neskôr, po druhej svetovej vojne.

K popularizácii módnjej tanečnej hudby (môžeme ju volať aj populárna) účinne prispievali hlavne salónne orchestre v mestách. Bratislava v tomto zohrávala kľúčovú úlohu, a to aj vďaka blízkosti európskych metropol Viedne a Budapešti. Tieto orchestre (bežne v obsadení cimbalovej hudby novouhorského typu) sa pokúšali osvojiť si nové výrazové prostriedky populárnej hudby a do svojho repertoáru popri ľudových piesňach preberali aj také typy tancov, ako v medzivojnovom období populárny *šimi* a pod. Popri nich na prelome 20. a 30. rokov začali pôsobiť ďalšie tanečné kapely, tzv. salónky (*džezy*), ktoré už mali vo svojom nástrojovom obsadení bicie, čo bol nový prvok v ansámblovej hre na Slovensku. Kým ľudové kapely perkusívnu zložku nikdy neobsahovali, v tanečnej hudbe sa stala jedným zo základných nositeľov rytmickej zložky hudby a uplatňovala sa rovnocenne voči ostatným nástrojom. Takisto pribúdali saxofóny, trúbka, bendžo, akordeón, trombón, či dokonca klavír. Tieto nástroje len utvrdzovali „džezové“ smerovanie repertoáru týchto zoskupení. Takéto hudobné súbory s klavirom postupne začali cimbalové kapely vytláčať z prostredia kaviarní. V rámci svojej hry sa už orientovali vyslovene na nefolklorný repertoár. Produkcia tanečných šlágrov bola ale spoločným menovateľom oboch (Zelenay – Šoltýs 2008: 66–67).

10. Termín *lidovka* v oblasti českej hudobnej teórie neoznačuje ľudovú pieseň – na rozdiel od Slovenska, kde sa v interpretačnej praxi pojem *lidovka* často používa ako synonymum tradičnej ľudovej piesne. V Česku predstavuje *lidovka* okruh veľmi obľúbených piesní, ktoré boli vydávané tlačou a šírené prostredníctvom oficiálnych distribútorov. Tento druh piesní do tanca, pre pochod alebo na počúvanie sa aj vďaka ich ľahkej dostupnosti veľmi rýchlo spopularizoval a prenikol aj na Slovensko. K najznámejším autorom patrili František Kmoč, Karel Hašler, Zdeněk Vejvoda a Karel Vacek. *Lidovka* sa ako žáner vyhranila koncom 20. rokov 20. storočia a napriek tomu, že čiastočne nadviazala na domácu ľudovú hudbu, postupne ju na väčšine českého územia nahradila (porovnaj s Kotek 1997).

Tanečné šlágre

Vznik prvého komponovaného tanečného šlágra (Puhovich 2008) sa datuje na Slovensku do prvej polovice 30. rokov 20. storočia. Vtedy tanečné lokály ovládalo *tango*. Vo svete začalo prichádzať do módy na začiatku 20. storočia, kedy z latinskoamerického prostredia prerazilo do európskych metropol. Na Slovensku prijímali nové hudobno-tanečné trendy najmä študenti, ktorí dali svojou tvorbou základ vzniku samostatného žánru – *slovenského tanga*. Slovenské tango bolo na rozdiel od originálneho tanga (*tango argentino*, *tango milonga*) predurčeného na inštrumentálnu interpretáciu predovšetkým vokálneho charakteru, zvyčajne malo piesňovú formu a mäkkú melodiku pripomínajúcu ľudové piesne. Fenomén vzniku v mnohých aspektoch „folklorizovaného“ tanga bol však zo strany jeho autorov skôr výsledkom vplyvu prostredia než uvedomelým tvorivým úsilím (Zelenay 2008: 22–25). Známymi a obľúbenými sa postupne stávali piesne autorov Dušana Pálku¹¹, Alexandra Aranyosa¹², no predovšetkým Gejzu Dusíka¹³.

V 20. rokoch v mestských tanečných lokáloch teda ešte vládli tance ako onestep, twostep, shimmi, charleston, v 30. rokoch ich striedajú foxtrot, slowfox, blues, rumba a samozrejme, najpopulárnejšie tango (s ktorým zároveň prichádza do módy aj hudobný nástroj akordeón).

Piesne pôvodne skomponované ako *operetné melódie* dotvárajú obraz o šlágrovej tvorbe 30. rokov 20. storočia. Patria síce do oblasti tzv. ľahšieho artifičialneho (umeleckého, komponovaného) umenia, no v „ľudovom“ prostredí a v tanečných lokáloch sa jednotlivé piesne operiet prezentovali samostatne, ako tanečné šlágre. Koniec koncov, boli často skomponované v módnom štýle nadväzujúc na trendy panujúce v mestskej hudobnej kultúre. Toto konštatovanie sa týka predovšetkým tzv. *revuálnych operiet*, ktoré nie sú považované za typ *klasických*

11. Dušan Pálka (1909–1998) je autorom prvého slovenského tanga *Nepovedz, dievčatko, nikomu* z roku 1932.

12. Alexander Aranyos (1909–1987) je známy predovšetkým svojím tangom *Dita*, ktoré bolo nahrané na Vianoce v roku 1932. Vyšlo na platni s podtitulom „První slovenské tango“. Autorstvo skutočne prvého slovenského tanga však neskôr Aranyos priznal Dušanovi Pálkovi.

13. Gejza Dusík (1907–1988) sa svojou tvorbou tanečných šlágrov a operiet stal ústredným predstaviteľom tvorby tzv. slovenského tanga.



Notový zápis tanga z archívu saxofonistu Milana Fraňa zo Šalkovej (okr. Banská Bystrica).

operiet (Grun 1980: 16). Revuálne operety v sebe obsahovali módné prvky, ktoré boli na poli zábavnej hudby žiadané, avšak tak rýchlo, ako sa tieto melódie stali populárnymi, v neskoršom období upadli do zabudnutia. Napríklad omnoho známejšie ako Dusíkova opereta *Modrá ruža* (1939) sú piesne, ktoré obsahuje a ktoré sú známe dodnes: *Tá modrá ruža nám povie*, *Len bez ženy*, *Čo sa mi môže stať* či *Zatancuj si so mnou, holubička*.

Ľudové a folklorizované tance ako čardáš, polka a valčík teda definitívne začali v produkcii, ktorá sa hrala v tanečných lokáloch, ustupovať. „Folklorný prvok“ sa však nestal úplne nedomodným, čoho dôkazom je vznik *čardášového foxu*. Ten bol doménou predovšetkým cigánskych kaviarenských kapiel, ktoré ho vytvárali a popularizovali. Známu bratislavskou kapelou bola už od 20. rokov 20. storočia kapela Jozka Pihíka (1890–1956). Jeho produkcia bola obľúbená až natoľko, že sa na dlhé obdobie (takmer celé štvrtstoročie) stal jedným z hlavných propagátorov módných tanečných piesní.

Okolo roku 1937 tanečné podniky zachvátila vlna módnych foxtrotov. V tomto období sa zároveň začal profilovať nový hudobný druh – *čardášový fox* (nazývaného aj ľudový fox, foxpolka a pod.). Ten bol výsledkom produkcie tanečných kapiel, ktoré (podľa vzoru Kálmánových operiet) začali vytvárať čardášové foxy spájaním stále populárnych čardášových melódií s foxtrotmi – tanečnou novinkou z Ameriky. Práve príbuznosť metricko-rytmickej štruktúry a jednoduchá tempová prispôsobivosť čardášov umožnila vytvoriť poslucháčsky úspešné spojenie vyhovujúce požiadavkám svetových trendov a v určitom zmysle nadväzujúce na folklórnu tradíciu. Vo vedomí verejnosti ešte aj dnes rezonujú piesne ako *Kde si bola tej noci*, *Dínom*, *Dánom* alebo *Pilo by sa, pilo*. Mnohé z piesní konca 30. rokov 20. storočia prešli aj do repertoáru vidieckeho obyvateľstva, ktoré ich prijalo „za svoje“.

Kým mestské tanečné podniky pomerne rýchlo dokázali reagovať na nové vlny populárnej piesne, ktoré k nám prichádzali predovšetkým z Ameriky, vidiecke prostredie bolo v tomto zmysle menej flexibilné a viac konzervatívne.



Titulná strana tlačenej noty pre malý tanečný súbor z archívu saxofonistu Milana Fraňa zo Šalkovej (okr. Banská Bystrica).

Po druhej svetovej vojne existovala kapela – *džez* takmer v každej dedine a pravidelne sa konali tanečné zábavy. Na nich však prevládala produkcia, ktorá bola v mestách už dávno nemoderná: stále boli populárne valčíky, polky, foxy, tangá a čardáše. Niekde sa ešte stále tancovali pôvodné ľudové tance. Všetky tieto žánre boli kombinované s už spomenutými českými *lidovkami*. Repertoár bol z hľadiska jeho regionálneho rozvrstvenia unifikovaný, líšil sa hlavne vo vzťahu k obradovým príležitostiam, akými bola svadba, krstiny a pod. Je to neuveriteľné, ale v prípade, že sa na vidieku zábavy so živou hudbou konajú, stále prebiehajú z hľadiska zloženia repertoáru a ponuky jednotlivých tancov podobne, ako v 60. rokoch. Samozrejme, prístupujú k nim aj ďalšie žánre a „nová folklórna tvorba“. Vo vzťahu k tanečným kapelám v nástrojovom obsadení *džezov* sa súčasný stav javí tak, že najživšie pôsobia na východnom Slovensku a mimoriadne intenzívne v oblastiach osídlených rusínskym obyvateľstvom. Tu sú nositeľmi tejto hudby aj mladí ľudia a tradícia svadobných kapiel je stále neobyčajne živá – či už v podaní majoritného obyvateľstva, alebo Rómov. V ostatných regiónoch Slovenska sú nositeľmi tejto hudby v zostavách, ktoré som definovala v príspevku, hlavne rómski muzikanti strednej generácie.¹⁴

Výskum svadobných kapiel zatiaľ priniesol viac otázok ako odpovedí. Verím, že v najbližších rokoch sa podarí vytvoriť také podmienky, aby mohol pokračovať – skúmanie tejto témy je totiž doteraz nesplateným dlhom, ktorý vo vzťahu k poznaniu vlastnej hudobnej minulosti (i prítomnosti) na Slovensku máme.

Literatúra:

- DROBOVÁ, Jana 1995: Vývoj etnomuzikologického bádania na Slovensku. In: *Ethnomusicologicum II*, Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV; ASCO & Science, s. 11–35.
- DŮŽEK, Stanislav – GARAJ, Bernard 2001: *Slovenské ľudové tance na sklonku 20. storočia*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV.

14. Staršia generácia muzikantov, ktorá bola aktívna v období od vojny približne do roku 1989, dnes už nepôsobí. Hudobníci zvyčajne nie sú pre potreby dokumentačného výskumu schopní predviesť svoju hru, často z pragmatických dôvodov nekompletného alebo umelého chrupu, ktorý im znemožňuje hrať na dychových nástrojoch.

- GARAJ, Bernard 2003: Hudobný folklór a jeho fúzie s prúdmi populárnej hudby na Slovensku. In: PŘIBYLOVÁ, Irena – UHLÍKOVÁ, Lucie (eds.): *Od folklóru k worldmusic. Musical Folklore and Its Fusion with Popular Music Streams in Slovakia*. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko v Náměšti nad Oslavou, s. 40–50.
- GRUN, Bernard 1980: *Dejiny operety*. Bratislava: Opus.
- KOTEK, Josef 1997: Lidovka. In: FUKAČ, Jiří – VYSLOUŽIL, Jiří (eds.): *Slovník české hudební kultury*. Výkonný redaktor Petr Macek. Praha: Editio Supraphon, s. 511–512.
- LUKÁČOVÁ, Alžbeta 2010a: *Samko Dudík a jeho kapela : Fenomén výraznej osobnosti tradičnej hudobnej kultúry*. Bratislava : Ústav hudobnej vedy SAV.
- LUKÁČOVÁ, Alžbeta 2010b: Hudobnofolklórna produkcia na Slovensku po roku 1989. Náčrt niektorých trendov produkcie hudobných zoskupení. *Etnologické rozpravy* 17, č. 1–2, s. 86–97.
- LUKÁČOVÁ, Alžbeta 2013: Tradičná hudobná kultúra. In: PECNÍK, Marcel a kol.: *Šalková – monografia obce*. Banská Bystrica: Stredoslovenské národopisné združenie, o. z., s. 71–88.
- PUHOVICH, Martin 2008: Šlágery, evergreen, hit. *Musicologica*, č. 1. Dostupné z: <http://www.musicologica.eu/wp-content/uploads/Puhovich_Slager_Evergreen_Hit.pdf>.
- SKRAKOVÁ, Barbora 2006: Čardáš – ľudový tanec v historickom kontexte. *Slovenský národopis*, 54, č. 1, s. 47–84.
- ZELENAY, Pavol 2008: *Antológia slovenskej populárnej hudby (1934–1963)*. Kolekcia 10 CD + booklet. Bratislava: Hudobný fond.
- ZELENAY, Pavol – ŠOLTÝS, Ladislav 2008: *Hudba, tanec, pieseň. Zrod a prvé kroky slovenskej modernej populárnej hudby*. Bratislava: Hudobné centrum.

The Slovak “Džezy”: musical bands at the crossroads of genres. On the activities of country dance bands in Slovakia after 1945

A massive boom of popular dance music was documented in the rural regions of Slovakia after World War II. It was caused, among other things, by radio broadcasting and the recording industry. People in villages quickly appropriated the new-coming song repertoire, and such songs became a natural part of the popular folk repertoire. The song popularity consequently influenced the instrumental line-up of musical bands, which by that time were mostly string bands and hammered dulcimer/cimbalom bands. The bands started to extend their line-up especially in brass instruments (saxophone, trumpet), and drums or a small drum set; on the other hand, some instruments started to disappear. Such line-ups were known as *džezy* and/or wedding bands. They consisted of musicians who also worked in traditional music bands and line-ups. Their repertoire reflected local folk tradition and was enriched with popular music dance hits. Up to 2010, the existence of the *džezy* bands in Slovakia was not documented or academically studied, in spite of the fact that the heyday of these bands was in the 1950s, 1960s and sometimes even 1970s. Even today some of the *džezy* bands can be found in various communities of Slovakia. Their repertoire and style of performing are varied. Their production represents an important stage in the development of folk and popular music in a unique intersection.

Key words: Ensemble line-up; jazz; wedding band; dance music; popular music; folk music; hit.

Obrazová příloha:



Cigánska kapela z obce Blatné Remety (okr. Sobrance), 50. roky 20. storočia.



Cigánska kapela z Lendaku (okr. Kežmarok) na svadbe, nedatované.



Fašiangovníci zo Skubína (okr. Banská Bystrica), 2. polovica 50. rokov 20. storočia.



Džezová kapela z Vlachova (okr. Rožňava) na svadbe, 26. 10. 1963.



Svadobná kapela v Gemerskej Polome (okr. Rožňava), 1969.



Džezová kapela v Starej Turej (okr. Nové Mesto nad Váhom), 1975.



Rómska kapela z Liptovskej Tepličky (okr. Poprad). Foto z výskumu 13. 7. 2012.



Rómska kapela z Hrabského (okr. Bardejov). Foto z výskumu 28. 11. 2013.