

Univerzita Hradec Králové

Pedagogická fakulta

Pavel Jakub Ryba a The Fish Men

v proměnách jazzrocku

Diplomová práce

Autor: Bc. Tereza Macková

Studijní program: Učitelství pro střední školy

Studijní obor: Učitelství pro střední školy – český jazyk a literatura (NSSKCJ)  
Učitelství pro střední školy – hudební výchova (NSSKHV)

Vedoucí práce: prof. PhDr. Stanislav Bohadlo, CSc.

Rok: 2018



## Zadání diplomové práce

**Autor:** Bc. Tereza Macková

**Studium:** P14P0392

**Studijní program:** N7504 Učitelství pro střední školy

**Studijní obor:** Učitelství pro střední školy - český jazyk a literatura, Učitelství pro střední školy - hudební výchova

**Název diplomové práce:** **Pavel Jakub Ryba a The Fish Men v proměnách jazzrocku**

**Název diplomové práce AJ:** Pavel Jakub Ryba and his The Fish Men in jazzrock metamorphosis

### **Cíl, metody, literatura, předpoklady:**

Postižení profilu autorské originality Pavla Jakuba Ryby v kontextu amerického a českého jazzrocku na základě nových pramenů hudební, aktové a verbální povahy.

DORUŽKA, Lubomír a Pavel VÁCHA. Český jazz mezi tanky a klíči, 1968-1989. Vyd. 1. Praha: Torst, 2002, 499 p. ISBN 80-721-5167-3. MATZNER, Antonín, Ivan POLEDŇÁK a Igor WASSERBERGER. Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. Část jmenná. Československá scéna. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1990, 649 s., [40] s. obr. příl. ISBN 80-705-8210-3. MATZNER, Antonín, Ivan POLEDŇÁK a Igor WASSERBERGER. Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. Část jmenná. Světová scéna. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1990, 649 s., [40] s. obr. příl. ISBN 80-705-8210-3. MATZNER, Antonín, Ivan POLEDŇÁK a Igor WASSERBERGER. Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. Část věcná. 2. vyd. Praha: Supraphon, 1990, 649 s., [40] s. obr. příl. ISBN 80-705-8210-3. PRAMENY Rozhovory, recenze, desky

**Garantující pracoviště:** Hudební katedra,  
Pedagogická fakulta

**Vedoucí práce:** prof. PhDr. Stanislav Bohadlo, CSc.

**Oponent:** Mgr. Kateřina Andršová

**Datum zadání závěrečné práce:** 8.1.2015

### **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla jsem všechny použité prameny a literaturu.

V Hradci Králové dne .....

### **Poděkování**

Na tomto místě bych ráda poděkovala panu Pavlu Jakubu Rybovi za osobní setkání, poskytnutí rozhovorů a ochotu, s jakou ke spolupráci přistupoval. Za rozhovor také děkuji panu Tomáši Křemenákovi.

Děkuji vedoucímu diplomové práce prof. PhDr. Stanislavu Bohadlovi, CSc. Poděkování patří i mé rodině a nejbližším za jejich podporu.

## **Anotace**

Práce se zabývá osobností baskytaristy a skladatele Pavla Jakuba Ryby, který je představitelem českého jazzrocku na světové úrovni. V prvních kapitolách jsou představeny dva hudební směry – jazz a rock, které se staly výchozí platformou, na níž je následně vystavěna jejich vzájemná fúze. O jazzrocku se hovoří v další kapitole, na kterou navazuje uvedení Pavla Jakuba Ryby a kapely *The Fish Men* v kontextu společenském a historickém i v kontextu hudební scény u nás a ve světě. Rozhovor s Pavlem Jakubem Rybou je rozdělen do několika tematických okruhů, díky kterým můžeme lépe poznat a pochopit jeho tvůrčí osobnost. Na závěr práce je předložen návrh, jak lze s tématem jazzu, rocku a jazzrocku pracovat v hodinách hudební výchovy na 2. stupni ZŠ a na SŠ.

## **Klíčová slova**

Pavel Jakub Ryba

The Fish Men

Jazz

Rock

Jazzrock

## **Abstract**

The thesis deals with bass guitarist and composer Pavel Jakub Ryba, a world-renowned leader of Czech jazzrock. The first chapters present two music genres – jazz and rock – that became a fundamental platform which allowed their mutual fusion subsequently. Next chapter discusses jazz-rock itself. Then, Pavel Jakub Ryba and band *The Fish Men* are introduced in the social and historical context, also taking into account the Czech as well as global music scenes. The interview with Pavel Jakub Ryba is split into several topics which allows us to realize and to understand his creative personality. Finally, the thesis proposes an approach how to deal with jazz, rock, and jazz-rock in the classes of music education for the second stage of elementary schools and the secondary schools.

## **Key words**

Pavel Jakub Ryba

The Fish Men

Jazz

Rock

Jazzrock

## OBSAH

ÚVOD .....	10
1. JAZZ .....	11
1.1 O PŮVODU VÝRAZU „JAZZ“ .....	11
1.2 MULTIKULTURNÍ PLATFORMA .....	11
1.3 AFRICKÉ KOŘENY .....	12
1.4 AFROAMERICKÝ FOLKLÓR .....	13
1.5 MINSTRELSKÁ PŘEDSTAVENÍ .....	14
1.6 STRUČNÝ NÁHLED DO DALŠÍHO VÝVOJE JAZZU .....	15
1.7 JAZZ V ČESKOSLOVENSKU .....	18
2. ROCK .....	21
2.1 ROCK’N’ROLL, BEAT, ROCK .....	21
2.2 OD KOLÉBKY ROCKU PO NEW WAVE .....	22
2.3 ROCK PO HUDEBNÍ STRÁNCE .....	24
2.4 ROCK NA ČESKOSLOVENSKÉ SCÉNĚ .....	24
3. JAZZROCK .....	27
3.1 JAZZROCK NA ČESKOSLOVENSKÉ SCÉNĚ .....	28
3.2 JAZZROCK A JEHO INTERPRETI .....	29
3.2.1 Scéna světová .....	29
3.2.2 Scéna československá .....	29
4. PAVEL JAKUB RYBA .....	30
4.1 BIOGRAFIE .....	30
4.2 HUDEBNÍ VZOR – JACO PASTORIUS .....	31
4.3 HUDEBNÍ SPOLUPRÁCE .....	31
4.3.1 Jana Koubková .....	32
4.3.2 Martin Kratochvíl a <i>Jazz Q</i> .....	32
4.3.3 Mike Stern .....	32
4.3.4 Dean Brown .....	33
4.4 OHLAS NA SVĚTOVÉ SCÉNĚ .....	33
4.4.1 PŘEHLED NĚKTERÝCH ZAHRANIČNÍCH KONCERTŮ .....	35
4.5 DISKOGRAFIE .....	35
4.5.1 Výběr skladeb .....	36
4.5.2 DISKOGRAFIE PŘEHLEDNĚ .....	38
4.6 SHRNUÍ ROZHOVORU S P. J. RYBOU .....	39

4.6.1 Hudební začátky P. J. Ryby .....	39
4.6.2 Prolínání hudební kariéry s požadavky doby .....	40
4.6.3 Spolupráce s Jazz Q Martina Kratochvíla .....	41
4.6.4 Spolupráce s dalšími osobnostmi .....	41
4.6.5 Jazzrock očima P. J. Ryby.....	41
4.6.6 Kapely P. J. Ryby.....	42
4.6.7 Muzikantská krize .....	43
4.6.8 Osobitý styl hry .....	44
4.6.9 Vývoj hudebních nástrojů P. J. Ryby .....	44
4.6.10 Koncertování v zahraničí .....	45
4.6.11 Přelomová alba.....	45
4.7 KOLEGOVÉ P. J. RYBY .....	46
4.7.1. Tomáš Křemenák .....	46
4.8 P. J. RYBA V PROMĚNÁCH JAZZROCKU.....	47
5. JAZZROCKOVÁ FÚZE VE ŠKOLÁCH .....	49
5.1 JAZZ NÁS UČÍ IMPROVIZOVAT .....	49
5.1.1 Než začneme .....	49
5.1.2 Cíl aktivity.....	49
5.1.3 Přípravná fáze.....	49
5.1.4 Improvizujeme .....	50
5.1.5 Shrnutí.....	50
5.2 ROCK NÁS UČÍ HARMONICKY MYSLET .....	51
5.2.1 Cíl aktivity.....	51
5.2.2 Přípravná fáze.....	51
5.2.3 Harmonizujeme .....	51
5.2.4 Shrnutí.....	52
5.3 JAZZROCK NÁS UČÍ PRACOVAT S FANTAZIÍ .....	52
5.3.1 Cíl aktivity.....	53
5.3.2 Přípravná fáze.....	53
5.3.3 Kombinujeme .....	53
5.3.4 Shrnutí.....	54
5.4 VÝZNAM AKTIVITY .....	54
ZÁVĚR .....	56
PŘÍLOHY .....	57
FOTOGRAFIE.....	57
ROZHOVOR S PAVLEM JAKUBEM RYBOU .....	61



RECENZE.....	75
BIBLIOGRAFIE A POUŽITÉ ZDROJE.....	78
ZDROJE OBRÁZKŮ .....	82

## **Seznam použitých zkratk**

aj. = a jiné

apod. = a podobně

SŠ = střední škola

STB = Státní bezpečnost

tzv. = tak zvaně, tak zvaný

UK = United Kingdom

USA = United States Of America

ZŠ = základní škola

## ÚVOD

Tématem této diplomové práce je osobnost Pavla Jakuba Ryby představující českou jazzrockovou fúzi na světové úrovni.

Výběr tématu byl do určité míry ovlivněn mou bakalářskou prací, která mě neinspirovala přímo po stránce tematické, ale spíše mě navedla k volbě zaměření se na soudobou nonartificiální hudbu. Také po předchozí zkušenosti jsem se opět ráda věnovala přímé spolupráci s lidmi, kteří zahrnují hudební scénu kvalitní tvorbou. Oslovení P. J. Ryby ke společné spolupráci vzniklo spontánně na jeho koncertě v Kutné Hoře, kdy jsem si uvědomila, že o tomto výjimečném muzikantovi se v některých kruzích ví, ale ve společnosti zahrnuté běžným mainstreamem zůstává téměř neznámým.

Cílem práce je představit P. J. Rybu jako uznávaného baskytaristu a skladatele v proměnách jazzrocku. Abychom lépe porozuměli této fúzi, je začátek práce věnován základní charakteristice jazzu a rocku, a to jak z hlediska světového, tak i československého, popřípadě českého. Tyto kapitoly vycházejí z řady informačních zdrojů, avšak o P. J. Rybovi dostupných faktických údajů tolik není, proto je zde otištěn rozhovor, který se stal stěžejním zdrojem nejen informací, ale je také nástrojem k poznání tohoto výjimečného hudebníka.

Po vysvětlení jazzrockové problematiky a po seznámení se s P. J. Rybou je před samotným závěrem doplněna kapitola zaměřená na otázku, jak s tématem jazzu, rocku a jazzrocku lze pracovat v rámci hudební výchovy na 2. stupni ZŠ a na SŠ. Je zde předložen i konkrétní návrh několika aktivit, jež je možné do výuky zařadit.

Práce obsahuje obrazovou přílohu, ve které jsou uvedeny obrázky a fotografie týkající se jednotlivých kapitol.

## 1. JAZZ

Dříve, než budeme moci hovořit o fúzi jazzu a rocku, bychom měli rámcově znát oba tyto proudy. Budeme se jim věnovat v několika následujících kapitolách, které by měly posloužit k tomu, abychom lépe porozuměli základní řeči jazzu a rocku, posléze jazzrocku. Také by měly podpořit lepší orientaci v dané problematice a nabídnout pomyslnou ucelenou časovou přímkou od počátečního vývoje jazzu přes jeho různé proměny, nástup nové rock'n'rollové éry po rockovou vládu.

### 1.1 O PŮVODU VÝRAZU „JAZZ“

Název „jazz“ se rychle rozšířil, přestože o jeho vzniku panuje řada nejasností. Původ tohoto označení se buď vztahuje ke slovu „jass“, které se ještě v době alžbětinské používalo v zábavních domech, nebo je považováno za zkomoleninu francouzského výrazu „jaser“ (přeloženo jako „mluvit“, „kecat“), případně mohlo jít také o fonetickou stylizaci afrického slova „jas“, což byl jakýsi pokřik, kterým se černoši povzbuzovali navzájem při transportu na plantáže.<sup>1</sup> Někdy se také uvádí, že jde o úpravu slova „jasmine“, protože v té době byl ve velké oblibě jasmínový parfém.

Ať už se o vzniku názvu vedly a vedou různé polemiky, nemění to nic na faktu, že jazz otevřel ve své době brány do tehdy nového a neznámého hudebního světa.

*Jazz „představuje jeden z okruhů základního hudebního typu nonartificiální hudby (...), avšak tento okruh má v dané klasifikaci a hlavně v reálném hudebním dění zcela zvláštní místo.“<sup>2</sup> Zvláštní postavení v rámci nonartificiální hudby získal jazz díky své vývojové dynamičnosti, synkretické<sup>3</sup> schopnosti kloubit jazzové projevy s projevy folklorními nebo artificálními. Jazz se během svého dalšího vývoje stal klíčem k populární hudbě a z domovské americké scény se postupně rozšířil do všech světových stran.*

### 1.2 MULTIKULTURNÍ PLATFORMA

Za počátek jazzu se ve většině dokumentů uvádí přelom 19. a 20. století. Avšak než se jazzová linie začala rozvíjet, předcházela tomu řada okolností sahajících mnohem dál než je 19. století.

<sup>1</sup> GEIST, Bohumil. *Co nevíte o jazzu*. Praha: Panton, 1966. Edice přátel hudby, sv. 3. Str. 85.

<sup>2</sup> POLEDŇÁK, Ivan, Igor WASSERBERGER a Antonín MATZNER a kol. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Vyd. 2. Praha: Supraphon, 1983. Str. 168.

<sup>3</sup> Synkretismus = spojování, splývání odlišných tendencí, názorů apod.

Často se ve školách setkáváme s informací, že se jazz začal formovat díky prolínání evropské a africké kultury. K tomuto prolínání docházelo mimo Evropu i Afriku – na území v roce 1492 objevené Ameriky. Rok 1492 nestál u samotného zrodu jazzové epochy, ale objevení Ameriky znamenalo začínající vzájemné působení různých kultur. „*Již od samého začátku se hemžily na novém kontinentě různé národnosti. Především sem přišli příslušníci těch států, které začaly kolonizovat nová území a do svých držav dovážet otroky ze svých afrických lovišť.*“<sup>4</sup> Na kolonizaci i obchodu s otroky se podíleli Španělé, Angličané, Francouzi, Holanďané, Portugalci, ale také Němci nebo Švédové. Každý přistěhovalec s sebou do Ameriky nepřivezl pouze vidinu rychlého zbohatnutí, ale společně s tím dovezl kus svého národa – zvyky, tradice, kulturu, jazyk, náboženství. Každý takový národ přispěl částí svého dědictví k vytvoření multikulturní platformy.

### 1.3 AFRICKÉ KOŘENY

Evropské hudební cítění a kultura jako taková je nám Čechům známá a blízká. To ovšem s takovou jistotou nemůžeme tvrdit o hudbě africké, která je jednou z těch základních „jazzových“ ingrediencí.

Na africkém kontinentu žije mnoho různých etnik. Každé etnikum se od sebe odlišovalo specifickými rysy, přesto se v africké hudbě setkáváme s některými společnými znaky, jež si krátce charakterizujeme.

Nepřeslechnutelnou součástí africké hudby je rytmus, kterému byl přizpůsobován také instrumentář. „*Mezi nejrozšířenější patří však bicí nástroje, rovněž různých forem a typů – a mezi nimi bubny. Bez nich se neobejde téměř žádná africká hudební produkce: hrají k tanci, ke zpěvu, doprovázejí různé ceremonie, slavnosti.*“<sup>5</sup> Od evropského rytmického cítění se to africké značně liší. Přízvuky mohou být různé, stejně tak i základní rytmus každého bubeníka. Můžeme se setkat naráz s rytmy se stejným přízvukem, ale časově posunutým. Rytmus je často vyjadřován také pohybem.

Melodická složka není založena na pro nás tradiční řadě osmi tónů, ale na řadě pěti tónů – například *c, d, f, g, a*. Kolem těchto základních tónů se další tóny přidružují kolísavě, nemají vždy stejnou výšku. Pro evropskou hudbu je důležitá

---

<sup>4</sup> GEIST, Bohumil. *Co nevíte o jazzu*. Praha: Panton, 1966. Edice přátel hudby, sv. 3. Str. 11.

<sup>5</sup> Tamtéž, str. 14

tercie a septimy, které v africké hudbě nenesou takový význam. Tercie osciluje mezi naší malou a velkou tercií, těžko se tedy určuje tónorod. Kolísavá intonace tercie se vyskytuje v tzv. *shout-stylu*. *Shouting* označuje „*charakteristický způsob přednesu, užívaný ve vokální praxi afroamerických černochů, při němž zpěvák přechází ze zpěvu do exaltované „křičené“ polohy.*“<sup>6</sup> Tento projev bylo možné zaslechnout při práci otroků, kteří si tím pomáhali společně s rytmickým pohybem práci ulehčit. Postupně se *shouting* přenesl také do interpretace zpěváků R'n'B<sup>7</sup> a soulu.

Podobně jako základní figury rytmické, tak i melodické fráze se opakují. Jsou řazeny za sebe, jejich motiv se dále melodicky výrazně nerozvíjí. Může se obměňovat v rámci variačního opisu určité fráze. Opakování a případné variace jsou společně s rytmem podstatným znakem. Tento princip je uplatňován v sólové i společné interpretaci. Oblíbeným způsobem se stal *responsoriální zpěv*, během kterého se střídá sólista a sbor. Po zpěvu sólisty následovala odpověď sboru, která bývala po celou dobu písně stejná. K závěru odpovědi sboru se sólista připojil a vznikl tak základ vícehlasu.

Africká hudba se předávala ústním podáním, přesto se i tak dokázala zachovat natolik živá, že se stala vlivným faktorem v dalším hudebním vývoji. O tom, co právě přinesla, respektive co způsobila, kombinace africké a evropské hudby, krátce pojednávají následující kapitoly, které mají za cíl stručně čtenáře informovat a následně vyústit v pomyslnou, ale přehlednou časovou osu o jazzovém dění.

## 1.4 AFROAMERICKÝ FOLKLÓR

Afroamerický folklór je jedním z nejdůležitějších zdrojů jazzu.<sup>8</sup> Mezi nejstarší hudební projevy černošských obyvatel v Americe řadíme tzv. pracovní písně neboli *work songs*. Nejrozšířenější byly písně jednohlasé, které využívaly princip zvolání a odpovědi, měly tedy charakter výše zmiňovaných responsoriálních zpěvů. *Work songs* zahrnují ale mnohem více různých typů zpěvu. Jmenujme alespoň některé z nich – jedná se o *plantážní hollery*, které lze volně přeložit jako

---

<sup>6</sup> POLEDŇÁK, Ivan, Igor WASSERBERGER a Antonín MATZNER a kol. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Vyd. 2. Praha: Supraphon, 1983. Str. 334.

<sup>7</sup> Rhythm and blues

<sup>8</sup> POLEDŇÁK, Ivan, Igor WASSERBERGER a Antonín MATZNER a kol. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Vyd. 2. Praha: Supraphon, 1983. Str. 170.

„halekačky“ (z anglického slova holler – hlasitě, volat křičet), nebo můžeme uvést *street cries*, které označují pouliční zvolání, výkřiky, například volávání prodavačů.<sup>9</sup>

Kromě pracovních písní je důležité zmínit také *spirituály*, jež jsou nejčastěji charakterizovány jako duchovní písně amerických černochů, které byly značně ovlivněny křesťanstvím.<sup>10</sup> „*Hudebně nejsou spirituály jednoznačné. Představují celou škálu přechodů, v nichž se projevují tu menší, tu větší přesuny afrických a evropských typových znaků.*“<sup>11</sup> Některé písně nesou výrazné rysy africké hudby, jiné jsou velmi podobné duchovním písním evropským nebo je téměř parafrázuji.

Poukazujeme-li na spirituály, neměli bychom opomenout ani *gospel*, který představuje spirituál novodobý. Gospel se vyvíjel v době, kdy již zřetelně docházelo k vzájemnému ovlivňování jazzu, populární hudby a staršího typu hudebního folklóru.<sup>12</sup> Definic gospelu můžeme dohledat více, přesto lze pro všechny najít společný jmenovatel. „*Pokud jsou ve skladbě dodrženy prvky afroamerické hudební estetiky, skladba je provedena v afroamerickém stylu přednesu a je záměrem skladatele a interpreta šířit dobrou zprávu o naději, víře a ujištění v boha*<sup>13</sup>, pak se jedná o gospelovou hudbu.“<sup>14</sup>

## 1.5 MINSTRELSKÁ PŘEDSTAVENÍ

Hovoříme-li o jazzové éře, o jejím vzniku, o nejzákladnějších stavebních kamenech i projevech, neměli bychom přehlédnout pojem *minstrelská představení*. Slovo „představení“ by mohlo být pro nás Evropany mírně zavádějící, protože se nejedná o představení klasického rázu, na která jsme v Evropě zvyklí. Minstrelská představení jsou typická tím, že skupiny bělochů si barvily obličej načerno a parodovaly černošskou hudbu.

Počátky tohoto druhu představení sahají na konec 19. století, kdy se ve hře *Oroonoko* poprvé objevuje bělošský herec převlečený za černocha.<sup>15</sup> Nicméně za

---

<sup>9</sup> Tamtéž, str. 316

<sup>10</sup> Tamtéž, str. 339

<sup>11</sup> GEIST, Bohumil. *Co nevíte o jazzu*. Praha: Panton, 1966. Edice přátel hudby, sv. 3. Str. 54.

<sup>12</sup> POLEDŇÁK, Ivan, Igor WASSERBERGER a Antonín MATZNER a kol. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Vyd. 2. Praha: Supraphon, 1983. Str. 170. Str. 110.

<sup>13</sup> Odkaz na etymologii názvu: „God“ = Bůh a „spell“ = zaříkat

<sup>14</sup> BABÁČKOVÁ, Markéta. *Gospelová hudba v České republice*. Brno, 2014. Bakalářská diplomová práce. Masarykova univerzita. Vedoucí práce PhDr. Aleš Opekar, CSc. Str. 9.

<sup>15</sup> POLEDŇÁK, Ivan, Igor WASSERBERGER a Antonín MATZNER a kol. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Vyd. 2. Praha: Supraphon, 1983. Str. 170. Str. 232.

vznik minstrelských představení jako takových se uvádí rok 1928. „*The "father of American minstrelsy" was Thomas Dartmouth "Daddy" Rice (1808-60), who in 1828, in a New York City theatre, performed a song-and-dance routine in blackface and tattered clothes. Rice's character was based on a folk trickster persona named Jim Crow that was long popular among black slaves.*“<sup>16</sup>

První velká minstrelská společnost vznikla ještě o několik let později, a to v roce 1843 a nesla název *Virginia Minstrels*. V tu dobu se na scéně v těchto představeních setkáváme skoro výhradě s bělochy. „*Minstrel troupes composed of black performers were formed after the American Civil War.*“<sup>17</sup> <sup>18</sup> Mnoho černošských umělců se tak stalo známými po celé Americe, některé skupiny zavítaly v rámci svých turné také do Evropy, kde se setkaly, zejména v Anglii, s pozitivními ohlasy. Rozšíření minstrelských představení ve své podstatě znamenalo začátek vlastní americké populární hudby.

## 1.6 STRUČNÝ NÁHLED DO DALŠÍHO VÝVOJE JAZZU

Vlivem synkretismu afroamerických hudebních složek vzniká postupem času první instrumentální černošská hudba – *ragtime*, pro nějž je typická specifická synkopace a průběžný rytmický pohyb, který je vytvářen na beatovém principu.<sup>19</sup>

Zásadním momentem ve vývoji nejen hudebním, ale vůbec ve vývoji společenském a kulturním bylo zrušení otroctví roku 1863 a o dva roky později ukončení občanské války, po níž docházelo k migraci obyvatelstva, největším centrem dění se tak stalo přístavní město New Orleans, především čtvrť Storyville. Zde se prolínají různé kultury, jazyky, tradice. Vzniká tak první raná forma jazzu – *marching jazz* (pochodový jazz). Toto označení zahrnuje hudbu dechových orchestrů, tzv. *brass bandů* vznikajících nejspíše z původních vojenských kapel. Rozdílnost můžeme nalézt v jejich uplatnění. Na rozdíl od evropského pojetí (úzké

---

<sup>16</sup> „*Otcem amerického minstrelského umění byl Thomas Dartmouth „Daddy“ Rice (1808-60), který v roce 1828 v New York City theatre předvedl tanečně-pěvecké číslo s načerněnými tvářemi a v roztrhaném oblečení. Ricerova role byla založená na lidové postavě podvodníka, šprýmaře, nazývaného Jim Crow, který byl dlouho oblíbený mezi černými otroky.*“  
Blackface!: Minstrel Shows [online]. [cit. 2017-12-15]. Dostupné z: <http://black-face.com/minstrel-shows.htm>

<sup>17</sup> „*Minstrelské skupiny složené z černošských umělců vznikly po občanské válce v Americe.*“

THE EDITORS OF ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA: *ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA: Minstrel show* [online]. 2009 [cit. 2017-12-15]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/art/minstrel-show>

<sup>18</sup> Občanská válka v Americe probíhala mezi lety 1961-1965.

<sup>19</sup> POLEDŇÁK, Ivan, Igor WASSERBERGER a Antonín MATZNER a kol. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Vyd. 2. Praha: Supraphon, 1983. Str. 170. Str. 321.



sepjetí s válkami a pochody vojáků) se brass bandy využívaly při různých náboženských shromážděních, cirkusových nebo kabaretních představení apod.<sup>20</sup>

Do poválečného období sahají také kořeny *blues*. Původně se jednalo o vokální sólový projev černošského amerického folklóru.<sup>21</sup> Postupně se forma blues ustálila a ovlivnila nejen počátky jazzové instrumentální hudby, ale je stále aktivním prvkem dnešních populárních proudů.

Na přelomu 80. a 90. let 19. století se upevňuje nová funkce hudby, konkrétně určené k tanci. Krystalizuje se podoba neworleanského klasického slohu, který byl interpretován převážně menšími skupinami, jejichž základ tvořil klarinet, kornet, pozoun, piano, banjo, kontrabas, bicí nástroje, zpočátku se někdy seskupení doplnilo houslemi. Často se uplatňoval princip kolektivní improvizace. Různé improvizací formy se rozšiřovaly do ostatních hudebních produkcí i mimo New Orleans. Postupně hudebníci odcházeli z New Orleansu, což bylo dáno částečně tím, že získali angažmá v minstrelských představeních, která cestovala v rámci svých turné, nebo získali angažmá na tzv. *riverboats*.<sup>22</sup> K odchodu hudebníků přispělo také uzavření Storyvillu z důvodu zapojení se USA do 1. světové války. Po tomto zlomu se těžiště vývoje jazzu přesunulo do severní části, přičemž se tím hlavním centrem stalo Chicago.

V rozvoji *chicagského stylu* hrálo roli několik faktorů. S rozkvětem taneční černošské hudby v New Orleansu se současně projevovala na přelomu století snaha o její první imitace ze strany bělochů, což vyústilo ve vznik *dixielandu*.<sup>23</sup> „*Syntézou neworleanského černošského jazzu a dixielandu vznikl začátkem 20. let tzv. chicagský styl, rozvinutý tamními mladými bílými hudebníky.*“<sup>24</sup>

Odklon hlavního dění do Chicaga měl za důsledek profesionalizaci hudebníků. Docházelo k odchylování se od kolektivní improvizace a více se preferovala improvizace sólová a zdůrazňovalo se aranžmá skladeb. „*Z hráče se*

---

<sup>20</sup> POLEDŇÁK, Ivan, Igor WASSERBERGER a Antonín MATZNER a kol. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Vyd. 2. Praha: Supraphon, 1983. Str. 170. Str. 62.

<sup>21</sup> Tamtéž, str. 55

<sup>22</sup> zábavní parníky

<sup>23</sup> Seskupení více hráčů, ve kterém byly zastoupeny například nástroje dechové (klarinet, trumpetka nebo kornet, pozoun), dále kytara, případně banjo, bicí nástroje aj.

<sup>24</sup> POLEDŇÁK, Ivan, Igor WASSERBERGER a Antonín MATZNER a kol. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Vyd. 2. Praha: Supraphon, 1983. Str. 170. Str. 171.

stával čím dále, tím více aranžér-instrumentátor.<sup>25</sup> Rozšiřovalo se hudební obsazení různých formací<sup>26</sup> a vznikaly *big bandy*. Vzhledem k tomu, že počet hráčů rostl, rozhodující roli v dalším vývoji jazzu přejímala aranžerská technika, což vedlo k vyvrcholení v orchestrální podobu *swingu*.

Za éru *swingu* bychom mohly označit 20. a 30. léta 20. století. Avšak toto období dalo prostor také pro *klasický blues* a *boogie woogie*, jehož ústředním nástrojem byl klavír. „*Boogie Woogie was the first and to date the only exclusively piano music to issue from the blues. Boogie Woogie, a term used to describe the blues piano playing that thrived roughly between the years 1920 and 1945.*“<sup>27</sup> V případě *boogie woogie* se také setkáváme s pojmem *walking bass*<sup>28</sup>.

Konec 20. let se nesl v duchu krachu newyorské burzy.<sup>29</sup> Tato událost přispěla k tomu, že se těžiště vývoje opět přesunulo dále – na Středozápad. *Swing* dosáhl masové popularity a někteří hudebníci inklinovali k znovuoživení původních tradic a zakládaly různá revivalistická hnutí.

Následující dekáda přinesla radikální změnu. Mladí černoši, kteří byli odchováni v podstatě *swingem*, se pokusili o narušení *swingových* a již příliš konvenčních postupů. To se odrazilo v nově vznikajícím jazzovém stylu, v tzv. *bopu* (též *bebop*), který „působil přímo revolučně. Změnil téměř všechny složky současného jazzu.“<sup>30</sup> Časem se *bebopová* expresivita proměňovala a *bop* tak položil základ k dalšímu jazzovému odvětví, jehož název je odvozen z anglického slova „cool“ (neboli „chladný“), a vznikl *cool jazz* zdůrazňující intelektuální složku hudebního projevu.

Tato změna ovšem nenechala chladnými nastupující generaci hudebníků, která se v polovině let padesátých vracela k tradicím *bopu*. V souvislosti s tímto návratem vzniklo označení *hard bop*. Celkové prolínání tradičního jazzu s různými obměnami a novými odnožemi vedlo k tomu, že na přelomu 50. a 60. let nabíral na

<sup>25</sup> GEIST, Bohumil. *Co nevíte o jazzu*. Praha: Panton, 1966. Edice přátel hudby, sv. 3. Str. 95.

<sup>26</sup> Například u Fletchera Hendersona se setkáváme např. se třemi trumpetami, pozounem, třemi klarinetami, pianem, banjem, tubou a bicími nástroji.

<sup>27</sup> „*Boogie woogie byla první a doposud jedinou exkluzivní klavírní hudbou. Boogie woogie, termín používaný k popisu bluesové klavírní hry, která velmi prospívala v letech 1920 a 1945.*“

THE THELONIUS MONK INSTITUTE OF JAZZ: *Jazz In America: Style Sheets - Boogie Woogie* [online]. [cit. 2017-12-15]. Dostupné z: <http://www.jazzinamerica.org/JazzResources/StyleSheets/5>

<sup>28</sup> doslovně přeloženo jako „kráčející bas“

<sup>29</sup> rok 1929

<sup>30</sup> GEIST, Bohumil. *Co nevíte o jazzu*. Praha: Panton, 1966. Edice přátel hudby, sv. 3. Str. 119.

síle *free jazz*. Právě v tomto období nastal ten okamžik, kdy se uvolňovala formální struktura skladeb, zrušila se cyklická posloupnost akordů, oslabila se tonalita. Tato uvolněnost otevřela dveře do další spolupráce s různými směry, kdy nejen jazz přejímal prvky například rocku, ale rock přejímal naopak prvky jazzové.

## 1.7 JAZZ V ČESKOSLOVENSKU

V rámci tématu této diplomové práce je potřeba alespoň stručně uvést, kdy a jak se jazz začal projevovat na české hudební scéně.

Vznik českého jazzu nebyl jednorázovou záležitostí, šlo o složitý, desítky let trvající proces. „*To, co se například nepřesně označuje za invazi jazzu, typickou pro dvacátá léta, bylo v podstatě invazí dobové americké a západoevropské populární a taneční hudby více či méně zasažené jazzem a s větší či menší příměsí skutečného jazzu.*“<sup>31</sup>

Mezi první průnik jazzové hudby do Evropy můžeme zařadit přelom 19. a 20. století a příchod *ragtimu*. Po vzniku Československé republiky<sup>32</sup> docházelo prohlubování prozápadní orientace a hudební vývoj významně ovlivnila možnost získání zahraničního notového materiálu. „*Proces pronikání a uplatnění jazzových prvků lze u nás velmi plasticky sledovat na osobnosti R. A. Dvorského.*“<sup>33</sup> R. A. Dvorský nebyl známý pouze díky souborům *Melody Makers*, *Melody Boys* nebo díky jeho orchestru, ale s jeho jménem je spjatý důležitý přechod od hudby charakteru šramlu<sup>34</sup> a salónních orchestrů k jazzovému typu hudby, který se lišil i jiným nástrojovým obsazením – využíval například saxofon a bicí nástroje.

Po vzoru *Pařížské šestky*<sup>35</sup> docházelo k prolínání jazzových prvků a artificiální hudby, s čímž se setkáváme v dílech například Ervína Schulhoffa nebo Bohuslava Martinů.

---

<sup>31</sup> POLEDŇÁK, Ivan a Lubomír DORŮŽKA. Československý jazz: minulost a přítomnost. Vyd. 1. Praha: Supraphon, 1967. Str. 11.

<sup>32</sup> 28. října 1918

<sup>33</sup> POLEDŇÁK, Ivan a Lubomír DORŮŽKA. Československý jazz: minulost a přítomnost. Vyd. 1. Praha: Supraphon, 1967. Str. 16.

<sup>34</sup> Menší instrumentální skupina, převažují smyčcové nástroje, zaměřuje se na adaptaci městského folklóru, pololidových písní, u nás také lidovek. Název odvozen od J. Schrammela, jenž byl vídeňským kapelníkem.

<sup>35</sup> Seskupení šesti skladatelů (D. Milhaud, A. Honegger, F. Poulenc, G. Auric, G. Tailleferrová, L. E. Durey, kteří odmítali například romantický patos a jemnost impresionismu.

Mezi mimořádné osobnosti v této oblasti můžeme zařadit Jaroslava Ježka a Emila Františka Buriana. E. F. Burian byl vynikajícím jazzovým interpretem, napsal také první českou knihu o jazzu *Jazz*.<sup>36</sup> Z oblasti divadla bychom měli zmínit Osvobozené divadlo a jejich ústřední autorskou dvojici Jana Wericha a Jiřího Voskovce. Na prknech tohoto divadla vznikala nový typ hudebního divadla, což sehrálo dále důležitou roli. Ježkovy skladby se staly „základem pokrokových tradic českého jazzu a moderní populární hudby. (...) Skladby byly v pozdějších letech používány i jako témata k jazzovým improvizacím.“<sup>37</sup>

Počátek 30. let se nesl v duchu prohlubování teoretického, ale i praktického poznávání jazzu, ke kterému hodně přispívala možnost sehnání gramofonových desek s nahrávkami jazzových skladeb. V meziválečné době měla pro vývoj jazzu Praha nesrovnatelný význam, avšak nové hudební centrum se začalo tvořit také v Brně. V roce 1938 vznikl *Orchestr Karla Vlacha*, který se stal páteří jazzového dění u nás.<sup>38</sup>

Doba nacistické okupace odhalila další tvář jazzu – jazz nesl funkci generačního protestu, ale také funkci politickou. V tomto období se na utváření poválečné avantgardy aktivně podílela skupina *Rytmus 42*. Po roce 1945 se naplno rozproudila éra swingu.

Zásadní moment přinesl rok 1948, kdy došlo k výrazným změnám napříč různými nejen uměleckými sférami. Vytvářelo se a postupně se i zakotvilo nové pojetí umění. Americký původ jazzu zapříčinil odpor vůči jazzové hudbě, která se tak vymykala evropským tradicím. „Po odchodu některých hudebníků, (...) rozpadu jazzových klubů, orchestrů apod. bylo jazzové dění omezeno na nesmělé pokusy v okruzích „uznávaných“ orchestrů K. Vlacha a G. Broma, na činnosti méně oficiálních revivalistů a konečně na zcela neoficiální dění amatérské.“<sup>39</sup> Orchestr G. Broma v 50. letech jako první navázal na nové koncepce jazzu – na cool jazz, progressive jazz apod.

---

<sup>36</sup> Vydáno v roce 1928.

<sup>37</sup> POLEDŇÁK, Ivan, Igor WASSERBERGER a Antonín MATZNER a kol. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Vyd. 2. Praha: Supraphon, 1983. Str. 185.

<sup>38</sup> Tamtéž, str. 185

<sup>39</sup> POLEDŇÁK, Ivan, Igor WASSERBERGER a Antonín MATZNER a kol. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Vyd. 2. Praha: Supraphon, 1983. Str. 186.

Druhá polovina 50. let dala v Praze vzniku jazzové skupiny *Studio 5*. Tato skupina se stala základem *Jazzového orchestru Československého rozhlasu*. Celkově byla 50. a 60. léta v oblasti vývoje jazzu a umění dramatická. Velmi složitě se navazovaly kontakty se světovým děním, vývoj našeho jazzu tak nepřesáhl mezinárodní oblast. Jazz byl menšinovou záležitostí, přestože mezi jeho výrazné klady patřily kvalitní big bandy. I přes problematický politický vývoj se u nás dokázala udržet a rozvíjet jazzová škola.

Následující dekáda, 70. léta, rozvíjí započaté trendy. Vůbec období od tohoto desetiletí až do revoluce přináší, sice politickým režimem omezené, ale nové možnosti koncertování v zahraničí. Zahraniční koncerty zprostředkovávala agentura *Pragokonzert*, které hudebníci za toto zprostředkování odváděli polovinu výdělku. Z druhé poloviny si agentura strhávala vlastní náklady a teprve zbytek byl muzikantům vyplácen v podobě bonů.<sup>40</sup>

Od této doby také můžeme hovořit o prolínání různých uměleckých směrů. Začíná se například projevovat fúze jazzu a rocku, zakládají se nové soubory. Ačkoli dřívější aktivní a významná jazzová centra, jako byla *Reduta* nebo *Viola*, ztrácejí na své činnosti, otevírá se prostor pro nové kluby, kde jazz nachází své místo – například vysokoškolský klub na Strahově nebo klub v Řeznické.

---

<sup>40</sup> KOTAČA, Jiří. *Jazz v socialistickém Československu*. Brno, 2014. Bakalářská práce. Masarykova univerzita. Vedoucí práce Doc. PhDr. Vít Hloušek, Ph.D. Str. 28.

## 2. ROCK

Je složité přejít bez většího přechodu přímo k hudbě rockové, nicméně bez krátké charakteristiky tohoto stylu by nebyla základní stavební plocha pojmu „jazzrock“ kompletní.

Rocková hudba se rodila o několik let později, než vůbec New Orleans zažívalo období klasického jazzu, než jazz dobyl Chicago, než se vůbec jazz proměňoval napříč hudebními dějinami 20. století.

### 2.1 ROCK'N'ROLL, BEAT, ROCK

Na úvod je dobré zmínit několik termínů, se kterými se běžně setkáváme, a mohou být zavádějící. Pokusíme se vysvětlit, jak je to s pojmy *rock'n'roll*, *beat* a *rock*. Přestože to jsou z hlediska jazykového názvy odlišné, tak dle závěrů hudebních vědců a hudebníků samotných označují totéž. Jak uvádí Miroslav Vaněk: „*Termíny rock'n'roll, beat a konečně rock považuji z hlediska společenského, kulturního a obecně hudebního za jeden fenomén.*“<sup>41</sup> Tuto myšlenku podpořila řada muzikantů, například legendární Chuck Berry<sup>42</sup> uvedl: „*Říkalo se tomu boogie-woogie, říkalo se tomu blues, rhythm&blues, rock'n'roll a teď se tomu říká rock.*“<sup>43</sup> I sám P. J. Ryba se v rozhovoru zamýšlel nad tím, co je vlastně jazz, rock, jazzrock, přičemž došel k závěru, že by svou hudbu primárně za jazzrockovou neoznačil, ale spíše by ji začlenil do hudby rockové. Tím lze jen poukázat na to, že charakteristika těchto žánrů je sice nějakým způsobem daná a dobře opodstatněná, ale konkrétní rozvržení, kam která hudební produkce spadá, je velmi subjektivní.

Rock byl jedním z dalších projevů integračních tendencí populární hudby. Je výsledkem akulturačního<sup>44</sup> procesu, který započal již v době prvních černošských otroků v Americe. Stal se stylem, který oslovoval širší okruh lidí, zapůsobil zejména na mladou generaci posluchačů, která se snažila vymanit ze stereotypů a konvencí společnosti a toužila po odlišení se.

---

<sup>41</sup> VANĚK, Miroslav. *Byl to jenom rock'n'roll?: hudební alternativa v komunistickém Československu, 1956-1989*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2010. Šťastné zítřky (Academia), sv. 3. ISBN 978-80-200-1870-0. Str. 69.

<sup>42</sup> „Klasik rock'n'rollu, kytarista, zpěvák a skladatel černoško-indiánského původu, vlastním jménem Charles Edward Anderson Berry (narozen v San José, 1926).“  
WICH, František. *Rock & Pop encyklopedie I. A-L*. 1. vyd. Praha: Volvox Globator, 1999. ISBN 80-7207-276-5. Str. 87.

<sup>43</sup> SZATMARY, P. D.: *Rockin' in Time. A Social History of Rock an Roll*. New Jersey, 1987. Str. 6.

<sup>44</sup> akulturace = vzájemné přejímání, splývání různých kultur

## 2.2 OD KOLÉBKY ROCKU PO NEW WAVE

Rock jako takový je spojován s polovinou 50. let 20. století a stal se natolik výrazným hudebním proudem, že do značné míry ovlivnil celý následující hudební vývoj populární hudby. Při hledání rockových kořenů je potřeba se zaměřit na Ameriku, která byla v oblasti pop music často průkopníkem, přestože v rámci rocku se na výsluní právem dostala také scéna britská. „By 1964 American artists are sharing the top of the charts with U.K. bands led by the Beatles and The Rolling Stones. In the U.S. garage bands emerge, inspired by the British Invasion sound.“<sup>45</sup>

V 2. polovině 60. let se rock začínal otevírat ostatním proudům a společně se různě prolínaly, čímž začaly vznikat různé odnože rocku, ať už je to třeba *folk rock*<sup>46</sup> nebo právě *jazzrock*. Docházelo také ke zdůrazňování živých vystoupení. Rock postupně pronikal do různých sfér života mladých lidí, býval doprovázen dalšími druhy umění – výtvarným uměním, grafikou, často se kombinoval i s vizuálním projevem, a tak se na rockových koncertech začaly využívat světelné efekty. Rocková hudba nebyla pouze záležitostí hudební, ale také společenskou, byla novým životním stylem.

Kromě stávajících i nově vznikajících kapel se na přelomu 60. a 70. let poutala pozornost na vyspělou hráčskou techniku, na hráčský um. Ačkoliv nově nastupující desetiletí bylo poznamenáno novými technickými trendy, například vznikem kazet a následně kompaktních disků, bylo to taktéž období stabilizace, „ve kterém si pouze určitá část rockové tvorby dokázala uchovat vývojovou progresivitu.“<sup>47</sup> Druhá polovina 70. let byla završena příchodem tzv. *new wave* – punku. Punk „označuje extrémní pohyblivou hranici, jež se posouvá krok za krokem tím, jak média postupně pohlcují a obalují onu mocnou energii, kterou rock alespoň v několika zásadních dějích vyvolal.“<sup>48</sup> V tuto dobu se rock potýkal s tím, že již nebyl natolik popoháněn ve svém vývoji, takže se punk stal logickým a potřebným

---

<sup>45</sup> „Od roku 1964 američtí umělci sdílí přední příčky žebříčků s britskými kapelami vedenými The Beatles a The Rolling Stones. Ve Spojených státech se objevují garážové kapely inspirované zvukem britské invaze.“

ROCK MUSIC TIMELINE: *Rock Music Timeline: 1960's Decade Overview* [online]. [cit. 2017-12-15]. Dostupné z: <http://www.rockmusictimeline.com/1960s.html>

<sup>46</sup> Například Simon and Garfunkel.

<sup>47</sup> STARÝ, Jiří. *Tři studie o moderní populární hudbě: Rock - folk - jazz*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1988. Str. 7.

<sup>48</sup> ASSANTE, Ernesto. *Legenda rocku: umělci, nástroje, mýty a historie padesáti let hudby mladých*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2010. ISBN 978-80-204-2275-0. Str. 40.

krokem k další hudební etapě. Přestože si rock prošel i vývojovou stagnací, stále si zachovává své postavení v moderní hudbě, zasahuje do velkého množství hudebních oblastí, je stále živý. Odjakživa dával a pořád dává vzniku různým odnožím. Jmenujme alespoň některé (tabulka níže).

Folk rock	
Ovlivněn folklórem, jazzem a blues. Zdůrazňuje význam textu. Využívá nejen akustické, ale i elektrické nástroje.	Simon & Gurfunkel <i>The Byrds</i>
Art rock	
Ovlivněn jazzem, klasickou hudbou. Nástrojové obsazení postaveno nejen na kytaru, ale také klavíru, popřípadě klávesách.	<i>Pink Floyd</i> <i>Genesis</i>
Psychedelický rock	
Skrze hudbu vyvolávání podobných stavů jako aplikaci halucinogenních drog. Podpora vyvolání těchto stavů pomocí světelných show. Využití různých zvukových efektů, které modifikovaly zvuk elektrických nástrojů.	Jim Morrison a <i>The Doors</i>
Hard rock	
Ovlivněno rock'n'rollem, blues i psychedelickým rockem. Důležitým prvkem je image, tvrdý zvuk kapely. Melodie je upozaděna, rytmus upřednostněn.	<i>Black Sabbath</i> <i>Deep Purple</i> <i>Led Zeppelin</i>
Pop rock	
Syntéza popu a rocku. Nejběžnější rockový styl dnešní doby.	Komerčně úspěšné kapely (například <i>Queen</i> )

Tabulka 1 – stručný přehled rockových žánrů<sup>49</sup>

<sup>49</sup> REJHONOVÁ, Jana. *Americká rocková hudba druhé poloviny 80. let 20. století se zaměřením na kapelu Pixies*. Brno, 2007. Bakalářská práce. Masarykova univerzita. Vedoucí práce PhDr. Aleš Opekar Csc. Str. 11-13.



Celkově období rockového rozkvětu a jeho trvání bylo podpořeno řadou okolností. Rozvíjely se nové způsoby záznamu zvuku, pokrok zaznamenávala také technologie výroby hudebních nástrojů. Krok s tímto progresem držela i média a hudební průmysl, který nejen podněcoval poptávku, ale také zaplňoval hudební trh širokou nabídkou, což vedlo ke zpracování hudby jako spotřebního zboží na úkor kvality a originality tvůrčích osobností. „Vzhledem k těmto okolnostem je rock komplexním jevem, jehož působení proniká do sféry hudební, ekonomické i společenské.“<sup>50</sup>

### 2.3 ROCK PO HUDEBNÍ STRÁNCE

Z harmonického hlediska se rock zaměřoval převážně na základní dvanáctitaktové bluesové schéma.<sup>51</sup>

Harmonické funkce	T	T	T	T	S	S	T	T	D	S	T	D <sup>52</sup>
Konkrétní příklad v C dur	C	C	C	C	F	F	C	C	G	F	C	G

Tabulka 2 – bluesová dvanáctka

Melodika je spíše jednoduchá, ale výrazná. Přehledná rytmika akcentuje sudé doby. Interpretace je expresivní, důležitý je zvuk celého seskupení, který se oproti dřívějším a do jisté míry jemnějším produkcím díky zesilovačům výrazně umocnil. Rock se v průběhu svého vývoje rozrůstal do mnoha příbuzných stylů, proto se nesnadno hledá obecně platná definice hudebního rockového projevu.

### 2.4 ROCK NA ČESKOSLOVENSKÉ SCÉNĚ

Zatímco se ve světě rock'n'roll šířil téměř hned po svém vzniku v 50. letech, u nás bylo problematické se s tímto stylem vůbec setkat. Díky entuziasmu hudebních fanoušků, kteří si doma sami vyráběli reprobedny a odposlouchávali na nich základy rock'n'rollu, se vzdálený rockový svět pomalu přibližoval i do Čech, kde pomalu začínala startovat bigbítová éra.

<sup>50</sup> POLEDŇÁK, Ivan, Igor WASSERBERGER a Antonín MATZNER a kol. Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. Vyd. 2. Praha: Supraphon, 1983. Str. 329.

<sup>51</sup> Kapitola je vystavěna na: POLEDŇÁK, Ivan, Igor WASSERBERGER a Antonín MATZNER a kol. Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. Vyd. 2. Praha: Supraphon, 1983. Str. 329-330

<sup>52</sup> Akordy bývají často doplněny septimou, obzvláště poslední dominanta. Akordická posloupnost může být mírně obměňována, nicméně se výrazně neodchyluje od těchto základních harmonických funkcí.

V letech 1958–1959 se zakládaly první kapely, mezi kterými značně rezonuje skupina *Mefisto* nebo *Olympic*. Postupně se na naší scéně začaly objevovat kapely, jejichž jména se stala hudebními stálicemi, jednalo se například o *Matadors*, *Kometry*, *Hell Devils* nebo *Synkopy 61* z Brna. Zlomovým momentem se stal rok 1964, kdy se přes pražský rozhlas vysílaly zahraniční písně, později se uváděly i písně tuzemské. Manželé Černí, kteří tuto relaci s názvem *Houpačka*<sup>53</sup> vysílali, tak dokázali zprostředkovat kontakt se zahraniční produkcí a celou touto tvorbou ovlivnit vkus mladých u nás v Čechách.<sup>54</sup>

Konec 60. let přinesl různé personální změny. Výraznou osobností se již tehdy stal Radim Hladík (\*1946 – †2016), který odešel z *Matadors* a do nově vzniklé kapely *Blue Effect*<sup>55</sup> přizval vynikajícího Vladimíra Mišíka. V roce 1968 vznikla také skupina *Plastic People Of The Universe*, jež patřila mezi protagonisty československého undergroundu.

Ačkoliv se i přes několik velkých změn a přes zakládání kapel může zdát, že bigbít u nás přerůstal ve velký umělecký proud, tak začátek 70. let tento vývoj poněkud zastavil. „*Domácí scéna ztratila mnoho osobností a kapel. Rocková hudba šla stranou a do popředí se dostávaly tzv. „westernové kapely“.* Tak na pár let zanikla bigbítová hudba a pop zaplnil celou rockovou scénu.“<sup>56</sup> Kromě krize kvůli odchodům a rozpadům kapel se nad uměleckou oblastí vznášela normalizace. „*Začaly také tzv. rekvalifikace, kdy kapela musela zahrát před komisí, v níž seděli zkušení hudebníci a posuzovali její výkon, a posléze odpovědět na otázky týkající se většinou kulturně-politického rozhledu dotazovaných.*“<sup>57</sup> Celkově se hudební scéna ocitla ve složité situaci, ze které se těžko hledalo východisko.

Řada umělců se z ciziny už nevrátila. Ti, kteří zůstali, se přiklonili k popu nebo spolupracovali s jinými hudebními seskupeními – například *Blue Effect* (tehdy přejmenovaný na *M. Efekt*) spolupracoval s *Jazzovým orchestrem Československého*

---

<sup>53</sup> Pořad byl mezi lety 1969-1989 zakázán.

<sup>54</sup> HEJSEK, Lukáš. ... a pak přišel bigbít. 1. vyd. České Budějovice: Nová Forma, 2012. ISBN 978-80-7453-185-9. Str. 11.

<sup>55</sup> Kapela koncertovala do zimy 2016. Po úmrtí Radima Hladíka se část sestavy *Blue Effectu* vydala na sólovou dráhu nebo vytvořila nové seskupení *Vanua 2*.

<sup>56</sup> HEJSEK, Lukáš. ... a pak přišel bigbít. 1. vyd. České Budějovice: Nová Forma, 2012. ISBN 978-80-7453-185-9. Str. 12.

<sup>57</sup> HRABALIK, Petr: *Bigbít: Počátky čs. undergroundu* [online]. [cit. 2017-12-15]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/bigbit/ceskoslovensko/70-leta/clanky/237-pocatky-cs-undergroundu/>

rozhlasu. Na scéně se také udržely oficiálně uznané kapely, jako byl *Jazz Q Martina Kratochvíla*, se kterým později začal koncertovat také P. J. Ryba. Mimo oficiální kapely fungoval dále underground.

Po tomto období, kdy 70. léta byla „léty hledání a na beat a vše, co s ním souviselo, se začalo pozvolna zapomínat,“<sup>58</sup> začal československý bigbít zlehka nabírat druhý dech. Vladimír Mišík vydal sólovou desku, nové album vydaly též *Synkopy 61, M. Efekt* po změnách v obsazení pracoval na novém hudebním materiálu a Radim Hladík v roce 1975 uvedl slavnou *Čajovnu*<sup>59</sup>. Scénu obohatily nové alternativní kapely jako *Abraxas, Yo Yo Band, Zikkurat* nebo *Alamgam*.<sup>60</sup> Tzv. *new wave* u nás zastupoval *Pražský výběr*.

Uměleckou činnost značně ovlivnila STB<sup>61</sup>, která dokonce založila oddělení specializované na rockovou hudbu. Hudební produkce kapel byla monitorována, což vedlo ke značné nedůvěře. Kapely se tak učily v těchto podmínkách kličkovat. Chránily se třeba tím, že hrávaly za tmy, aby nebylo k poznání, kdo přesně na koncertě vystupoval. Měnily často své názvy. I přes tuto nesvobodu se během 80. let prostor zakázaným kapelám<sup>62</sup> začínal znovu pozvolna otvírat.

Důležitým okamžikem byl rok 1986. Československý rozhlas od ledna tohoto roku vysílal hudební soutěž s názvem *Rock pro tento rok*. Na jaře proběhl první ročník *Rockfestu*. „První ročník (1986) proběhl jakžtakž v klidu, druhý (1987) byl větší, uvolněnější a mnohem zajímavější, a na tom třetím (1988) téměř vypukla malá československá kulturní revoluce. Čtvrtý ročník (1989) pak už probíhal ve stínu politických událostí a ukázal na heavy metal jako svůj vyvolený styl. A od listopadu 1989 už vše bylo jinak.“<sup>63</sup>

---

<sup>58</sup> HEAVY HOLEČEK, Zdeněk. *Rock je můj život, aneb, Jak to všechno bylo. 1. díl*. Praha: Heavy World, 2006. ISBN 80-239-9337-2. Str. 19.

<sup>59</sup> Skladba *Čajovna*: <https://www.youtube.com/watch?v=PFejU3EzvyC>

<sup>60</sup> HEJSEK, Lukáš. ... a pak přišel bigbít. 1. vyd. České Budějovice: Nová Forma, 2012. ISBN 978-80-7453-185-9. Str. 21.

<sup>61</sup> Státní bezpečnost

<sup>62</sup> Zákaz vystupování měl například Vladimír Mišík.

<sup>63</sup> HRABALIK, Petr: *Bigbít: Rockfesty – Možné důvody vzniku* [online]. [cit. 2017-12-15]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/bigbit/clanky/227-rockfesty-mozne-duvody-vzniku/>

### 3. JAZZROCK

Předchozí kapitoly, pojednávající o vývojové linii a charakteristice jazzu a rocku, mohou posloužit jako informační základ pro oblast týkající se jazzrocku.<sup>64</sup>

Jazzrock je někdy označován také jako *rock jazz* nebo *fúze jazzu a rocku*, případně pouze jako *jazz fusion*. Pojem „fúze“ lze definovat jako „splynutí, spojení“, což je pro jazzrockovou hudbu příznačné. Nutno podotknout, že termínem „jazzrock“ je myšleno „orientační označení tendence k narůstání kontaktů mezi rockem a jazzem.“<sup>65</sup> Těžko tedy hledat zaměření na ryze konkrétní podobu rocku a jazzu nebo jazzrock omezit úzkou definicí, protože do něho spadá široká škála hudební oblasti.

Výše zmíněná tendence se začala projevovat v závěru 60. let a byla přirozeně otevřená k čerpání jazzových a rockových prvků. Pokusy o tuto syntézu vždy vycházely z obou stran. Zároveň je možné najít určité sjednocující prvky, kterými jsou afroamerické kořeny a bluesová tradice. O tom, co si z jazzu převzala hudba rocková a co naopak přejímala jazz od rocku, pojednává následující tabulka.

Rock přejímá od jazzu:	Jazz přejímá od rocku:
<ul style="list-style-type: none"><li>• sklon k improvizaci</li><li>• výstavba rozsáhlých improvizovaných sól</li><li>• společné jamování<sup>66</sup></li><li>• vytváření krátkodobých hudebních formací složených ze špičkových hudebníků</li></ul>	<ul style="list-style-type: none"><li>• rocková rytmika</li><li>• zdůraznění základního metra, odklon od volného rytmického proudu</li><li>• elektrické a elektrofonické nástroje</li></ul>

Tabulka 3 - Vzájemné prolínání jazzu a rocku

Jazzrock postupně sílil a byl „v sedmdesátých letech mocnou vlnou, jedním z hlavních typů tzv. *fusion music*, tedy hudby, v níž se slévají různé hudební prameny.“<sup>67</sup> Nicméně konec 70. let znamenal pro jazzrock určité vyčerpání se, což podnítilo zájem některých hudebníků, kteří se snažili jazzrock z krize vymanit,

<sup>64</sup> Tato kapitola je vystavěna na: POLEDŇÁK, Ivan, Igor WASSERBERGER a Antonín MATZNER a kol. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Vyd. 2. Praha: Supraphon, 1983. Str. 204-205.

<sup>65</sup> Tamtéž, str. 204

<sup>66</sup> Improvizace náhodného seskupení hráčů; postupně bylo ostatními směry přenášeno do pozadí.

<sup>67</sup> POLEDŇÁK, Ivan. *Sondy do popu a rocku*. Praha: H & H, 1992. ISBN 80-85467-14-3. Str. 91.

například John McLaughlin.<sup>68</sup> Někteří evropští jazzrockeři zapadli mezi elektrifikovaný mainstream. Krize se prohloubila natolik, že z fúze se zachovala pouze elektrifikace nástrojů. Ta sice vedla ke specifické technice hry, avšak kompozičně a myšlenkově se jazzrock nadále téměř nerozvíjel. Lze až skoro říci, že se tendence navracela k více či méně konvenčním improvizacím, které zaujaly mnohem užší posluchačstvo.

Novou krev do hudebního dění jako takového vnesla punková exploze v polovině 70. let.<sup>69</sup> Celkově tento převrat znamenal vzmach společenské i umělecké sféry. K návratu jazzu k rocku přispěla také 80. léta hlavně tím, že se opět probudil zájem o swing a bop. Na síle začínala nabírat atraktivita hudebního projevu a vycházela vstříc novým cestám.

### 3.1 JAZZROCK NA ČESKOSLOVENSKÉ SCÉNĚ

„*Sedmdesátá a osmdesátá léta v české hudbě. To nebyl jen Olympic, Helena Vondráčková nebo Vítězslav Vávra.*“<sup>70</sup> Na jedné straně stál střední proud a folk, na straně druhé underground a někde na půli cesty mezi těmito oblastmi se nacházelo několik kapel, které vytvořily československou jazzrockovou scénu.<sup>71</sup>

Přijetí jazzrocku u nás nebylo jednoznačné. Našli se ryzí příznivci, ale také se ozývaly hlasy těch, kteří zastávali názor, že „*jazzrock se stal oblíbeným proto, že zde chyběl čistý rock.*“<sup>72</sup> Rozpaky budilo také to, že jazzrockové skladby vesměs postrádaly vokální složku, přestože kapela *The Fish Men* přinesla po revoluci 1989 na scénu nejen instrumentální hru, ale také scat.<sup>73</sup>

Ačkoliv ohlasy na jazzrock byly různé, stal se důležitým spojovacím článkem mezi jazzem, který byl bolševikem tolerovaný, a svérázným rockem. „*Právě díky této fúzi mohli rockoví hudebníci přežít složitá sedmdesátá léta.*“<sup>74</sup> Jazzrocku vděčíme za to, že pomohl rockové hudbě návratu do povědomí, avšak bylo téměř

---

<sup>68</sup> Anglický kytarista, spolupracoval se skupinou *Lifetime* nebo s Milesem Davisem.

<sup>69</sup> POLEDNÁK, Ivan. *Sondy do popu a rocku*. Praha: H & H, 1992. ISBN 80-85467-14-3. Str. 92.

<sup>70</sup> TESAŘ, Milan. *AVmania: Pečlivá zpráva o českém jazzrocku* [online]. [cit. 2017-12-15]. Dostupné z: <https://avmania.e15.cz/pecliva-zprava-o-ceskem-jazzrocku>

<sup>71</sup> Tamtéž

<sup>72</sup> HEJSEK, Lukáš. *... a pak přišel bigbít*. 1. vyd. České Budějovice: Nová Forma, 2012. ISBN 978-80-7453-185-9. Str. 18.

<sup>73</sup> scat = jazzový improvizovaný zpěv na volné slabiky, bez textového smyslu

<sup>74</sup> VANĚK, Miroslav. *Byl to jenom rock'n'roll?: hudební alternativa v komunistickém Československu, 1956-1989*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2010. Šťastné zítřky (Academia), sv. 3. ISBN 978-80-200-1870-0. Str. 245.

jisté, že nastávající vývoj nebude jednoduchý. Přišla doba stagnace, posluchači se opět navraceli k rockové produkci a od jazzrocku se odkláněli, ale i přesto si jazzrock získal a udržel své příznivce.

## 3.2 JAZZROCK A JEHO INTERPRETI

### 3.2.1 Scéna světová

Mezi předními umělci, kteří představují jazzrockovou syntézu, bychom neměli opomenout Larryho Coyella nebo Jacka Bruce. Zajímavostí může být skutečnost, že na hranici jazzu a rocku oscilovali v 60. letech rockoví varhaníci, zejména Brian Auger nebo Graham Bond. První jazzrockové LP<sup>75</sup> vzniklo v roce 1969 s názvem *In Silent Way* od Milese Davise, nicméně ani toto nebylo tím skutečným jazzrockovým průlomem. Ten nastal ještě téhož roku, kdy Davis vydal album *Bitches Brew*. „*Davis byl možná tím prvním z jazzového kmene, který začal opravdu využívat rockové prvky, ale pozor! - už předtím přicházely signály o novém spojení z rockového břehu; s opatrnými fúzemi rocku, blues a jazzu začaly soubory jako (...) Georgie Fame Band, Butterfield Blues Band, John Mayall & The Bluesbreakers, Colosseum.*“<sup>76</sup>

### 3.2.2 Scéna československá

Na naší scéně se jazzrocku věnovalo hned několik umělců nebo hudebních seskupení. Mezi nimi se setkáváme například i s *M. Efektem*. Výraznou formací bylo *Jazz Q Martina Kratochvíla*. „*Jazzrockové hvězdy zakotvily ve studiích poměrně stabilně: Jazz Q ve vymezeném pětiročí vydávají Zvěsti (1078) a Hodokvas (1979) i zvláštní špičkové album Paprsky s Helenou Vondráčkovou (1978). Luboš Andršt se Piknikem (1978) rozloučil s Energitem.*“<sup>77</sup> Svoji cílovou skupinu posluchačů našla také kapela *Mahagon* nebo *Combo FH*.

Do zahraničí s československým jazzrockem zavítal Miroslav Vitouš a Jan Hammer a po Sametové revoluci také baskytarista P. J. Ryba.

---

<sup>75</sup> dlouhohrající deska

<sup>76</sup> HRABALIK, Petr: *Bigbít: Pečlivá zpráva o českém jazzrocku* [online]. [cit. 2017-12-15]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/bigbit/clanky/64-vysvetleni-pojmu-jazz-rock-aneb-cubci-lektvar-milese-davise/>

<sup>77</sup> LINDAUR, Vojtěch a Ondřej KONRÁD. *Bigbít*. 2. vyd., (1. v nakl. Plus). V Praze: Plus, 2010. ISBN 978-80-259-0023-9. Str. 148.

## 4. PAVEL JAKUB RYBA

Příjmení „Ryba“ není pro českou hudbu neznámé. Při pohledu do dějin hudby spatříme osobnost Jakuba Jana Ryby, jehož jméno je spojováno s přelomem českého klasicismu a romantismu a každoročně se můžeme zaposlouchat do jeho *České mše vánoční*.<sup>78</sup> Od roku 1765, kdy se Jakub Jan Ryba narodil, uběhlo necelých dvě stě let a na začátku 60. let 20. století se v Kutné Hoře narodil jeden z jeho potomků.

### 4.1 BIOGRAFIE

P. J. Ryba se narodil 14. října v roce 1961. Přestože je často označován za výjimečného baskytaristu, cesta k jeho první kytáře byla delší a komplikovanější, než se může zdát.<sup>79</sup>

Vztah k hudbě P. J. Ryba získával odmala. Jeho otec hrál v tanečním orchestru a jeho o sedm let starší bratr byl veden ke hře na housle a hrál na kytaru. Pavla do základní umělecké školy rodiče po ne příliš šťastných předchozích zkušenostech nepřihlásili. Možná o to více byl Pavel sportovně založený – věnoval se motokrosu, jezdeckví, lyžování.

Kytaru držel v ruce až ve svých sedmnácti letech, kdy ho jeho bratr naučil hrát rock'n'roll a několik písní. Společně si také párkrát zahráli a od té doby začal Pavel na své hráčské technice a vůbec hudební dráze tvrdě pracovat.

Po dokončení Střední průmyslové školy v Kutné Hoře začal studovat ČVUT, ale v tu dobu se již plně věnoval muzice a školu tedy nedokončil. Vystřídal řadu zaměstnání, nicméně u každého z nich vždy zvítězila touha po hudbě, kterou se živí dodnes.

Než začal spolupracovat s firmami *Warwick* a *Fender*, které mu nástroje vytvořily na míru, stavěl se své kytary sám. Stál společně se Stanislavem Divišem u zrodu kutnohorské kapely *Krásné nové stroje*. Následně se setkal s Janou Koubkovou a Milošem Nopem, se kterým začal koncertovat v kapele doprovázející popové zpěváky. Po revoluci vydal své první album se svou kapelou *Mind The Step*.

---

<sup>78</sup> HOYEROVÁ, Ivana: *Jakub Jan Ryba: Česká mše vánoční* [online]. [cit. 2017-12-15]. Dostupné z: <http://www.jakubjanryba.cz/index.php/jakubjanryba/eska-me-vanoni>

<sup>79</sup> Kapitola je vystavěna na základě rozhovoru pořázeného 28. listopadu 2015 v Praze.

P. J. Ryba má dceru Terezu a syna Jakuba, kterého můžeme znát jako baskytaristu a zpěváka kutnohorské kapely *Rybičky 48*.

## 4.2 HUDEBNÍ VZOR – JACO PASTORIUS

P. J. Ryba se pro svůj hráčský styl nechal inspirovat výjimečným talentem Jaca Pastoria. Jaco Pastorius se narodil o deset let dříve než P. J. Ryba, tedy v roce 1951 v Pennsylvánii. Je znám jako „*the man who revolutionized how the bass guitar is played and who is, for many, the best and most influential bass guitarist ever.*“<sup>80</sup> Jeho inovátorský styl hry lze pozorovat například na nahrávce skladby *Portrait of Tracy*<sup>81</sup> z roku 1975.

Kromě hry na bezpražcovou baskytaru hrál také na saxofon, klavír, kytaru a bicí.<sup>82</sup> Původně začínal jako klávesový hráč ve skupině *Temptations*. Později se stal členem kapely *Weather Report*, v roce 1983 procestoval svět v rámci turné s vlastní kapelou *Word Of Mouth*.

Jaco Pastorius trpěl „*bipolární poruchou (dříve označovanou jako manidepresivní psychóza), kterou navíc zhoršoval jeho alkoholismus.*“<sup>83</sup> Zemřel 21. září 1987 na následky zranění, která utrpěl po incidentu s ochrankou při vstupu na koncert v *Midnight Bottle Club*. Člen ochranky Luc Havan byl obžalován za zabití a odsouzen k necelým dvěma letům vězení a pětileté podmínce.<sup>84</sup>

## 4.3 HUDEBNÍ SPOLUPRÁCE

P. J. Ryba během své dosavadní kariéry spolupracoval s mnoha českými i světovými hudebníky. Uveďme alespoň několik osobností, s nimiž se na jevištích setkal.

Krátce představíme některé české zpěváky a hudebníky, kteří byli pro P. J. Rybu důležití v začátcích jeho profesionální kariéry. Následně zmíníme

---

<sup>80</sup> „jako muž, který způsobil revoluci v tom, jak se hraje na basovou kytaru, a kdo je pro mnohé nejlepším a nejvlivnějším basovým kytaristou vůbec.“

PASTORIUS, Jaco: *Jaco Pastorius: The Life of Jaco* [online]. [cit. 2017-12-15]. Dostupné z: <http://jacopastorius.com/life/>

<sup>81</sup> *Portrait of Tracy*: [https://www.youtube.com/watch?v=fxG1YUtix\\_o](https://www.youtube.com/watch?v=fxG1YUtix_o)

<sup>82</sup> WICH, František. *Rock & Pop encyklopedie II. M-Z*. 1. vyd. Praha: Volvox Globator, 1999. ISBN 80-7207-277-3. Str. 156.

<sup>83</sup> PRIMI, Michele. *Prokletí rokenrolu: tragédie a záhady rocku*. 1. vyd. Praha: Slovart, 2013. ISBN 978-80-7391-716-6. Str. 162

<sup>84</sup> Tamtéž, str. 162



zahraniční hosty, se kterými P. J. Ryba koncertoval. Ostatní spoluhráči a hosté jsou zmiňováni v rozhovoru s P. J. Rybou.

#### 4.3.1 Jana Koubková

Tato přední jazzová zpěvačka se narodila 31. října 1944. Zpěvu se věnovala od útlého dětství a zpívala v různých souborech i sólově.<sup>85</sup> Stylově si prošla „*od blues, swingu, mainstreamu přes bebop, latin, free až po world-ethno a fusion.*“<sup>86</sup> Založila festival VOKALÍZA, který každoročně probíhal v letech 1981 – 2000, a šest let vyučovala na Pražské státní konzervatoři. Jako zpěvačka procestovala nejen Evropu, ale zavítala do různých koutů světa (například do Senegalu, Libanonu, Maroka), můžeme ji znát také jako skladatelku.

#### 4.3.2 Martin Kratochvíl a Jazz Q

Martin Kratochvíl je uznávaným hudebním skladatelem, interpretem, ale také spisovatelem nebo režisérem. Jeho škála uměleckého zmaření je velmi široká.

Narodil se 22. května 1946. Kromě hudby se věnoval studiu filozofie a psychologie na Univerzitě Karlově, studoval též na *Berklee College of Music* v Bostonu.<sup>87</sup> Společně s Jiřím Stivínem se stali ústředními osobnostmi skupiny *Jazz Q*, která u nás představovala jazzrockovou fúzi na úspěšné úrovni. Koncertovali v zahraničí, spolupracovali například s *Blue Effectem*<sup>88</sup>. V základní sestavě se v průběhu let vystřídal řada zpěváků a hudebníků, ať už se jednalo o Vladimíra Padrnůňku, Luboše Andršta, Oskara Petra nebo britskou zpěvačku Joan Duggan.

P. J. Ryba se ke spolupráci s *Jazz Q* dostal díky Janě Koubkové, se kterou se setkali v rámci tzv. jazzového parníku.

#### 4.3.3 Mike Stern

„*Mike Stern is regarded as one of the true guitar greats of his generation.*“<sup>89</sup> Tento jazzový kytarista se narodil 10. ledna 1953 v Bostonu. Profesionální dráhu začal ve spolupráci s Milesem Davisem v 80. letech. Zahrál si také s Jacem

---

<sup>85</sup> DORŮŽKA, Lubomír. *Český jazz mezi tanky a klíči, 1968-1989*. 1. vyd. Praha: Torst, 2002. ISBN 80-7215-167-3. Str. 442.

<sup>86</sup> KOUBKOVÁ, Jana: *Jana Koubková: O Janě* [online]. [cit. 2017-12-15]. Dostupné z: <http://www.janakoubkova.cz/o-jane>

<sup>87</sup> KRATOCHVÍL, Martin: *Martin Kratochvíl & Jazz Q: Biografie* [online]. [cit. 2017-12-15]. Dostupné z: <http://www.martinkratochvil.com/biografie.html>

<sup>88</sup> Společné album *Coniunctio* (1970)

<sup>89</sup> „*Mike Stern je považován za jednoho z opravdových kytarových velikánů své generace.*“ *Mike Stern: Biography* [online]. [cit. 2017-12-15]. Dostupné z: <http://www.mikestern.org/media.htm>

Pastoriem. V roce 2004 byl hostem P. J. Ryby a nahráli společně desku *Morally Topless*. Kromě vydaného alba také koncertovali nebo živě vystupovali v roce 2008 v České televizi.<sup>90</sup>

#### 4.3.4 Dean Brown

Dean Brown, narozen 19. srpna 1955, absolvoval ve svých 22 letech *Berklee College of Music*, na které mimo jiné strávil část studií i Martin Kratochvíl. Kromě aktivní hudební kariéry působí jako pedagog a pořádá kurzy na domácí scéně v Americe, ale také v zahraničí. „*He is well known in the global jazz/fusion scene for his powerful virtuosic rhythm guitar work and his passionate melodic soloing.*“<sup>91</sup>

Společně si s P. J. Rybou zahráli například v roce 2008 a z jejich koncertu pochází také ukázka Brownova sóla ve skladbě *Haven't Got It Yet*.<sup>92</sup>

#### 4.4 OHLAS NA SVĚTOVÉ SCÉNĚ

P. J. Ryba koncertoval na mnoha místech světa a o jeho deskách pochvalně hovoří několik významných recenzí. Cesta k zahraničnímu koncertování však nebyla úplně snadná. Ačkoliv se po roce 1989 dalo vycestovat, domluvit koncerty za oceánem nebylo jednoduché. Přesto si P. J. Ryba se svými spoluhráči – ať už byla jejich sestava více či méně početná – zahrál ve vyhlášených klubech a svou hudbu uvedl v mnoha zemích.

K možnostem zahraničních turné přispěl nejvíce sám P. J. Ryba, když si vytvořil vlastní databázi zahraničních klubů a festivalů. Jelikož si vlastní tvorbu také sám produkuje, obesílal jednotlivé kontakty s nabídkami koncertů. V jeho snaze mu pomohla deska *Yes, Yes, No, No* z roku 1999, která následujícího roku obdržela maximální hodnocení amerického časopisu *Jazziz Magazine* a tři měsíce byla uvedena v top hudebních dílech, mezi kterými v tu dobu byly osobnosti jako Joe Zawinul, Miles Davis nebo Marcus Miller.

Po vydání toho alba vyšla výjimečná recenze od Pauly Edelstein, jejíž závěr zní: „*This CD is a wonderful experience of Czech jazz and a prime example of*

---

<sup>90</sup> Skladba *Saltation*: <https://www.youtube.com/watch?v=TPoMXwIAIjo>

<sup>91</sup> „*Je proslulý na světové jazz fusion scéně díky jeho silnému virtuóznímu rytmu kytarového díla a díky jeho vášnivým melodickým sólům.*“

BROWN, R. A: *Dean Brown: Biography* [online]. [cit. 2017-12-15]. Dostupné z: <http://www.deanbrown.com/bio>

<sup>92</sup> Skladba *Haven't Got Yet*: <https://www.youtube.com/watch?v=fD7UNdzH-4k>

*Ryba's perfect technique and musical feelings.*<sup>93</sup> Právě tento ohlas pomohl P. J. Rybovi otevřít nové možnosti, protože se jeho jméno a jeho hudba dostala do povědomí světové elity.

Následně Paula Edelstein zhodnotila také album *Morally Topless* z roku 2005 a záznam koncertu s Deanem Brownem z roku 2008.<sup>94</sup> Pochvalné recenze napomohly nejen zahraničnímu koncertování například ve vyhlášené *Knitting Factory* nebo v *Blues Alley – The nation's finest jazz and supper club*, ale také vzbudily zájem výrobců hudebních nástrojů, se kterými P. J. Ryba nakonec spolupracoval. Německá firma Warwic vytvořila P. J. Rybovi nástroje na míru a P. J. Ryba se stal jejich reklamním hráčem. Nyní hraje kytary od firmy Fender.

Talent a um P. J. Ryby není dán pouze kvalitními nástroji a aparáty, ale je také dán jeho osobností jako takovou a jeho velikým citem pro hudbu, která pro něj znamená určitý projev pravdy, což sám v rozhovoru uvádí: „*Hraju pravdu.*“<sup>95</sup> Tato pravda poukazuje na kvalitní Rybovu hudbu natolik, že téměř každý novinový článek nebo pozvánka na koncert začíná slovy: „*Jedním z těžko přehlédnutelných basistů na naší, a teď už i zahraniční hudební scéně (o tom svědčí především první místo v žebříčku recenzí prestižního amerického magazínu Jazzis Magazin) je bezesporu osobnost kutnohorského rodáka a výborného muzikanta Pavla Jakuba Ryby.*“<sup>96</sup>

---

<sup>93</sup> „*Toto CD je nádherným zážitek českého jazzu a vynikajícím příkladem Rybovy dokonalé techniky a hudebních pocitů.*“

EDELSTEIN, Paula: *Jazziz magazine – Jazz at a glance jazz review: Featured Artist: Pavel Jakub Ryba & M. T. S. Art Ensemble / The Fish Men* (archiv J. P. Ryby)

<sup>94</sup> Všechny tři recenze v originálním znění jsou uvedeny v příloze.

<sup>95</sup> Rozhovor s P. J. Rybou.

<sup>96</sup> ZVADRON, Tomislav: *Muzikus: Ryba pluje do Ameriky [online]*. [cit. 2017-12-15]. Dostupné z: <http://www.muzikus.cz/pro-muzikanty-clanky/Ryba-pluje-do-Ameriky~22~duben~2002/>

#### 4.4.1 PŘEHLED NĚKTERÝCH ZAHRANIČNÍCH KONCERTŮ

Stát	Město	Místo koncertu
Německo	Drážďany	Head Stage, Muzikmesse
	Berlín	International Jazz Meeting Festival
USA	New York	Knitting Factory
		Bohemian Hall
	Washington D.C.	Blues Alley
UK	Birmingham	Symphony Hall
	Leamington	Music Festival, Warwick Arts
Argentina	Buenos Aires	Teatro San Martin, Jazzologia Festiva
		Teatro Roma, Avellaneda
Chile	Santiago	Club De Jazz De Santiago
Rusko	Jaroslavl	Jazz na Volge
	Moskva	Le Club
Ukrajina	Oděsa	Philharmonic Theatre International Jazzfest Carnaval
Slovensko	Košice	International Jazzfest
Rumunsko	Sibiň	International Jazz Festival
Nizozemsko	Hertogenbosch	Jazz in Duketown
Francie	Paříž	Jazz Festival
Bulharsko	Sozopol	International Apolonia Festival

Tabulka 4 – Přehled vybraných zahraničních koncertů<sup>97</sup>

#### 4.5 DISKOGRRAFIE

Diskografie P. J. Ryby obsahuje několik CD, některé koncerty byly zaznamenány také jako DVD.

První desku vydal s kapelou *Mind The Step* v roce 1991. Přestože repertoár bývá na deskách podobný, tak výsledný obsah je výjimečný a pokaždé jiný, což je dáno proměňující se sestavou kapely, ale také autentickou improvizací, která je neopakovatelná.

<sup>97</sup> RYBA, Pavel J.: *Pavel J. Ryba: History* [online]. [cit. 2017-12-15]. Dostupné z: <http://www.pjryba.com/his-story/>

P. J. Ryba některá svá CD nahrál se speciálními hosty. Deska *Morally Topless* byla vydána ve spolupráci s Mikem Sternem, v roce 2005 vyšel záznam koncertu *Jazz na hradě* s hostem Bryanem Corbettem. Dean Brown doplnil sestavu Rybovy kapely na koncertě v roce 2008 a v Drážďanech si s *The Fish Men* zahrál také Michal David.

Počet skladeb na albu se pohybuje mezi pěti až osmi tracky. Přestože je na některých deskách<sup>98</sup> zdánlivě pouhých pět skladeb, obsahově je každé album bohaté a originální. Vzhledem k improvizaci většiny členů sestavy mívají skladby i přes dvanáct minut.<sup>99</sup> Takto dlouhá stopáž se stala P. J. Rybovi inspirací pro další tvorbu. Rád by se takto dlouhým skladbám na dalším albu vyvaroval, protože záznam koncertu nebo studiová nahrávka nemůže suplovat autentickou atmosféru koncertu.

Kromě jednotlivých alb vydal v roce 2016 sólovou skladu s videoklipem *Circle Of Life*.

#### 4.5.1 Výběr skladeb

Unikátní Rybův styl hry v kombinaci s velkým talentem nelze jen tak opomenout, proto je zde předložen výběr některých z jeho skladeb, které stojí za poslech s doporučením, že slyšet je živě na koncertě přináší ještě větší zážitek.

Baladu *Smaller Wounds* napsal P. J. Ryba po smrti jeho maminky. Melodie je sama o sobě tklivá. Je z ní cítit smutek, ale zároveň přináší nevídanou souhru různých pocitů. Na album *Mind The Steps* se setkávání pouze s instrumentální verzí, ale existují záznamy koncertů, kde Petr Valášek dodá skladbě svým scatem ještě jiný ráz.<sup>100</sup> Můžeme si všimnout protikladu poklidné něhy s emočně silnou gradací.

Skladba *Morally Topless*<sup>101</sup> je oproti předchozí ukázce velmi živou a pocitově veselou záležitostí. Kontrastují v ní plochy jemnějšího rázu a plochy nespoutané a zároveň geniální improvizace, ve které se s lehkostí vzájemně střídají a doplňují. V rozhovoru P. J. Ryba uvedl, že s kapelou téměř nezkoušejí, o to více se zde projevuje jejich vnímavost a schopnost si naslouchat.

---

<sup>98</sup> Například CD se záznamem koncertu s Deanem Brownem z roku 2008

<sup>99</sup> Album *Live In Circus*, skladba č. 3 s názvem *What's Her Poisson* má délku 12 minut 48 sekund.

<sup>100</sup> Skladba *Smaller Wounds*: <https://www.youtube.com/watch?v=GYDJJwFp94>

<sup>101</sup> Skladba *Morally Topless*: <https://www.youtube.com/watch?v=D6h32C-aI78>

V uvedené verzi z koncertu na Hradě skladbu uvádí relativně dlouhé intro, než se uvede zpěvné a hravé téma, jež vyústilo v následnou několikaminutovou záležitost, která v každé sekundě přináší nový hudební materiál.

Následující skladbu s názvem *Haven't Got It Yet*<sup>102</sup> pro *The Fish Men* zkomponoval Petr Valášek. Nahraných verzí je opět několik – od koncertů s big bandem po neméně zvukově i hudebně vydařené koncerty v komornější sestavě. Právě jeden z nich zde předkládáme. Jedná se o koncert z festivalu *Hevhetia* na Slovensku. V uvedení hlavního tématu je slyšet, ale na záznamu také vidět pozoruhodnou Rybovu techniku na bezpražcové kytáře.


Loni P. J. Ryba vydal zmiňovaný klip *Circle Of Life*.<sup>103</sup> Kromě výborného obrazového materiálu, který byl natočen v okolí Kutné Hory, je možné se zaposlouchat do, na prvních dojem, jemné skladby, která ovšem vyústí v silný posluchačský zážitek.

---

<sup>102</sup> Skladba *Haven't Got It Yet*: <https://www.youtube.com/watch?v=o5b-pz1pfsg> (v čase 26:21)

<sup>103</sup> Skladba *Circle Of Life*: <https://www.youtube.com/watch?v=ELzqR0bdwuE>

## 4.5.2 DISKOGRAFIE PŘEHLEDNĚ

Mind The Step	Yes, Yes, No, No	To Be A Live
		
1991	1999	2001
Smaller Wounds	Morally Topless	Jazz na Hradě
		
2001	2004	2005
Tour 2008	The Castle	The Castle
		
2008	2009	2010
	Live In Circus	
		
	2011	

Tabulka 5 – Diskografie P. J. Ryby<sup>104</sup>

<sup>104</sup> RYBA, Pavel J.: *Albums* [online]. [cit. 2017-12-15]. Dostupné z: <http://www.pjryba.com/albums/>

## 4.6 SHRNU TÍ ROZHOVORU S P. J. RYBOU

S P. J. Rybou jsme vedli řadu rozhovorů. Tím nejvíce stěžejním rozhovorem pro tuto práci je zaznamenané interview z dne 28. listopadu 2015 v Praze.<sup>105</sup>

Rozhovor byl veden tak, aby obsáhl, pokud možno, komplexně témata týkající se hudebního vývoje P. J. Ryby od počátků po jeho spolupráci s významnými umělci nebo firmami stavějící mu nástroje na míru. Vzhledem k členitosti rozhovoru bude i tato kapitola rozdělena do několika podkapitol, které shrnou celý rozhovor.

### 4.6.1 Hudební začátky P. J. Ryby

Otec P. J. Ryby hrál v kutnohorském tanečním orchestru. Doma často hrávala hudba, ať už reprodukováná, nebo živá, protože jeho bratr hrál na kytaru. Ačkoliv by tento fakt nasvědčoval tomu, že Pavel bude veden k hudbě taktéž odmala jako jeho bratr, jeho cesta k profesionálnímu hraní byla složitější a méně předvídatelná.

Pavel měl zpočátku blíže ke sportu. Věnoval se motokrosu, lyžoval nebo jezdil na koni. Situace doma byla náročná v tom, že byl v některých případech se svým starším bratrem srovnáván, což ho dovedlo až k rozhodnutí, kdy cítil, že bylo potřeba se nějak vyhranit. V tuto dobu mu bylo sedmnáct let. „*V těch sedmnácti letech přišel čas vyhranění se a napadlo mě, že buď budu pít, nebo hrát. Tak jsem se obul do muziky. Bratr mi dal basovou kytaru, kterou sám vyráběl.*“<sup>106</sup> Sám toto období označil za dobu, kdy si s bratrem dost rozuměli, kdy se od něj naučil rock'n'roll nebo doprovod k různým písním. Poprvé tedy držel kytaru v ruce až skoro dospělý, nicméně jeho rozhodnutí pro aktivní hudební kariéru přišlo ve chvíli, kdy začal na baskytaru, podle jeho slov, strašně dřít.

Pokoušel se v osmnácti letech přihlásit do ZUŠ, ale tam ho pro jeho věk nepřijali. Následně usiloval o přijetí na Lidovou konzervatoř, kam mohl nastoupit do nultého ročníku. Tam se ale potýkal s tím, že měl již naučený svůj styl a odmítl se přeučit podle standardních metod.

V jeho hudebních začátcích mu pomohl hlavně Vladimír „Guma“ Kulháněk, který se mu začal věnovat. Pavel k němu jezdíval šest let. Zpočátku jezdíval častěji –

---

<sup>105</sup> Přepis celého rozhovoru je uveden v příloze od strany 61.

<sup>106</sup> Citováno z rozhovoru v příloze na straně 61.



jednou do měsíce, později se frekvence setkávání snížila. V tu dobu byl Pavle, podle svých slov, hodě natrénovaný, protože až nezdravě dřel, což vedlo až k určité křečovitosti.

#### 4.6.2 Prolínání hudební kariéry s požadavky doby

V době, kdy bylo P. J. Rybovi okolo dvaceti let, bylo veškeré dění v Čechách ovlivněno normalizací. Pavel, jako každý jiný člověk v produktivním věku, musel být oficiálně zaměstnaný. Různých pracovních míst vystřídal několik. Také se dvakrát pokoušel o studium na vysoké škole, kterou nakonec podruhé přerušil.

Tehdejší poměry vedly občany k tomu, aby měli stálé pracovní místo a byli aktivně činní na budování státu. Propojit hudební kariéru s trvalým zaměstnáním bylo pro Pavla komplikované. Proto se nechal zaspat k vysokoškolskému studiu nebo zaměstnat s tím, že do školy ani do práce nedocházel a cvičil doma na basovou kytaru.

V tomto období byl Pavel do hudby velmi zapálený a cvičil i několik hodin denně, jako pomůcku využíval zrcadlo, aby viděl, jak si správně stoupnout nebo jak správně nástroj uchopit. Jak sám uvedl: „*Kolikrát jsem se vztekal, až to to zrcadlo odneslo.*“<sup>107</sup>

Během Pavlových hudebních začátků bylo problematické dostat se z malého města do Prahy. Nabídku na přestěhování do kulturního centra obdržel, nicméně tu odmítl kvůli své rodině, protože nechtěl nechat své děti vyrůst ve velkoměstě, proto zůstal nadále v Kutné Hoře, odkud vytrvale pracoval na svých projektech.

V rámci rozhovoru jsme se dostali také k tématu, zda není tento až urputný trénink nebezpečný nebo zda není v některých případech rizikový. Ze zkušenosti na tuto otázku odpověděl, že tento způsob drilu vede k silnému vnitřnímu nátlaku. Sám nebyl schopný bez cvičení běžně fungovat, uzavíral se a nechodil ven. Byl schopný cvičit i po cestě venku, kdy za pomoci fonendoskopu si zvuk kytary zesílil přímo do uší. Vnitřní tlak ho velmi ovlivňoval. K vymanění se z – do jisté míry – závislosti na cvičení u Pavla došlo poměrně nedávno, bylo mu okolo čtyřiceti let. Začal si tento problém uvědomovat. Také mu v téže době zemřela maminka, pro kterou napsal baladu *Smaller Wounds*. Zároveň začal vnímat, že v jeho interpretaci se začíná více

---

<sup>107</sup> Citováno z rozhovoru v příloze na straně 61.

projevovat jeho duše. Uznal, že technika hry je důležitá, ale že touha pouštět z hudby navenek emoce je pro něho podstatnější. Vše dokládá na tom, že býval během koncertů sevřený a kvůli vnitřnímu tlaku ho bolívala hlava. Jeho stav se zlepšil, když začal projevovat při hře vnitřní rozplození.

#### **4.6.3 Spolupráce s Jazz Q Martina Kratochvíla**

Hudební soubor *Jazz Q Martina Kratochvíla* byl pro P. J. Rybu jako profesionálního hudebníka stěžejní. Martin Kratochvíl byl v 80. letech 20. století představitelem vrcholu jazzrocku v Čechách. V tento čas byla Pavlovi s *Jazz Q* nabídnuta spolupráce. S *Jazz Q* odehrál dva koncerty, během kterých procházel neoficiálním konkurzem. Přes prvopočáteční nervozitu na koncertě 29. února 1984, konaného v Mariánských Lázních, uspěl a připojil se k *Jazz Q* jako jejich stálý člen.

#### **4.6.4 Spolupráce s dalšími osobnostmi**

P. J. Ryba není spojován pouze s *Jazz Q*, ale šest let společně se Zdeňkem „Sarka“ Dvořákem spolupracoval s Janou Koubkovou, což byla pro Pavla druhá největší škola, protože sám považuje hraní ve velké kapele výhodné v tom, že se tam hráč může svým způsobem schovat, ale hrát v takto komorní sestavě vede k ještě větší zodpovědnosti.

Mezi jeho další spolupracovníky patří Petr Novák, hostoval s *Českým klarinetovým kvartetem*, díky kterému se seznámil s Petrem Valáškem, se kterým koncertuje dodnes.

Stěžejní spoluprací pro Pavla bylo hraní v kapele Hany Zagorové, do níž byl pozván na základě kontaktu s Petrem Maláskem. Pavlovo telefonní číslo bylo předáno Miloši Nopovi, se kterým se Pavel začal hned od prvních chvil rozumět. Společně s ním si zahrál také s Pavlem Bobkem nebo Marií Rottrovou. U Hany Zagorové hrál s přestávkami téměř dvacet let.

#### **4.6.5 Jazzrock očima P. J. Ryby**

Podle P. J. Ryby začala fúze jazzu a rocku vznikat kolem Woodstocku, což byl hudební festival uskutečněný ve Spojených státech ve dnech 15. – 18. srpna roku 1969. P. J. Ryba uvedl, že tehdy byla hudba založena na rocku, následně se vyvíjela

dál, začalo se používat například unisono. Tato nová generace, podle úvah P. J. Ryby, založila jazzrock. Pro samotného P. J. Rybu se jedná spíše stále o rock.

Rozdílnost mezi rockem a jazzem vidí v tom, že rock má jasně danou kostru. U jazzrocku rozlišuje také určitou stavbu sloka – refrén – sloka, avšak důležité je pro něho stanovené hudební téma, které se dále rozvíjí v sólových improvizacích plochách. Za neopomenutelnou součást jazzrocku považuje svobodu – v nápadu i v samotné hře.

Je dobré vědět, co jazz a rock charakterizuje, co je pro tyto styly typické, co je osvědčené, co se inovuje. Vztah k jazzu jako takovému nemá P. J. Ryba přímočarý, jak by se mohlo zdát. Velmi ho ovlivnily výchovné koncerty, které neměly vždy dobrý ohlas. Sám svou jazzrockovou hudbu staví na jasných melodiích, protože právě melodie může posluchače oslovit. Mohou si ji pak lépe zapamatovat, což považuje za úspěch, obzvlášť v kontextu toho, že jazzrock nepatří mezi mainstreamové prvoplánově libivé žánry.

Podstatnou součástí jeho tvorby je energie, se kterou je nejen skladba psána, ale také interpretována. Tuto energii touží posluchačům předávat. „*Prvotními impulsy jsou pro mě bicí a basa. Lidé reagují na rytmus, i když tolik nerozumí třeba harmonii, ale rytmus je prostě základ.*“<sup>108</sup> Na místo zpěvu staví melodii, avšak nepopírá případnou spolupráci s některými zpěváky, například s Matějem Ruppertem – zpěvákem kapely *Monkey Business*.

Znalosti harmonie získával z učebnice profesora Kofroně, ale práce s klasickou harmonií mu přišla cizí. Nejvíce čerpal zkušenosti přímo z vlastního hraní, kdy při cvičení sám nacházel harmonické postupy.

#### **4.6.6 Kapely P. J. Ryby**

O vlastní kapele začal P. J. Ryba vážně přemýšlet v době, kdy hrál s *Jazz Q Martina Kratochvíla*, kdy začal pociťovat potřebu vlastního hudebního projevu.

Založil kapelu *Mind The Step*, se kterou natočil v roce 1991 první stejnojmenné album. Název této kapely vznikl při listování slovníkem, takže kombinace slov je náhodná. Postupem času přišla potřeba změny a na základně

---

<sup>108</sup> Citováno z rozhovoru v příloze na straně 61.

slovní hříčky s příjmením „Ryba“ vzešel název „kluci od Ryby“ neboli *The Fish Men*. Dnes se můžeme na plakátech setkat i s označením: P. J. Ryba + band.

S kapelou P. J. Ryba nezkouší, případně jen výjimečně. Těží z toho, že znají daná témata, na která následně improvizují. Se svými spoluhráči je natolik sehraný, že společné návraty k tématům poznají. Jedním ze signálů bývá také to, že poslední sólo hrává P. J. Ryba, přestože to nebývá pravidlem.

Kapela hraje prozatím podobný repertoár, avšak P. J. Ryba pracuje na několika nových věcech a projektech. Jeho cílem je skladby v rámci improvizace moc nenatahovat, ale jak sám uvádí, když někdo z kapely chytne tzv. vlnu, kdy se skladba graduje, je těžké nepřesáhnout několikaminutovou délku skladby.

Sestava kapely *The Fish Men* se různě obměňuje. V maximálním počtu deseti lidí hráli v cirkuse v Drážďanech. Dříve P. J. Ryba nejčastěji hrával se saxofonistou Petrem Venkrbcem a tvořili až nerozlučnou dvojici. Dalším saxofonistou v jeho kapele se stal Tomáš Křemenák, který hraje také na příčnou flétnu a akordeon. Na basklarinet oživil sestavu kapely již zmiňovaný Petr Valášek, jenž do některých skladeb scatuje. Z bubeníků P. J. Ryba oslovil Jiřího Kolmana, Mikuláše Nopa – syna Miloše Nopa. Za klávesami se na koncertech se můžeme setkat s Davidem Krupou, Petrem Berki nebo Michalem Davidem.

P. J. Ryba má také rád spolupráci s kytaristy. Zahrál se s Mikem Sternem, Deanem Brownem. Z českých kytaristů rozšířil sestavu *The Fish Men* Mirek Linka.

#### **4.6.7 Muzikantská krize**

Kromě koncertování s kapelou se P. J. Ryba věnuje cvičení. Upustil od urputného drilu, ale ruce ze cviku vyjít nenechává.

Dřívější krize, přibližné dvouleté období, ovlivnila jeho pohled na hru i cvičení. Hledal chyby ve stavbě nástroje, snažil se vše sestavit co nejlépe. Kytary různě šteloval i během koncertů, což vedlo k tomu, že na ně pak nešlo téměř hrát. Měl pocit, že stále hraje špatně a že příčinou je špatný nástroj. Během určitého zlomu pochopil, že vše je opravdu v hlavě, ne v nástrojích nebo rukách.

Dnes při cvičení vezme kytaru do rukou „*a když mi to jde, tak si zahraju pár minut a nechám to být. Když se mi hraje špatně, tak to musím zdolat, protože kdybych měl koncert a nešlo mi to, tak to zahrát musím.*“<sup>109</sup>

#### 4.6.8 Osobitý styl hry

P. J. Ryba vyniká specifickým způsobem hry. Využívá palec a poté další prsty. Postavení prstů je podobné, jako kdyby hráč držel trsátko, ale nejedná se o společný kmit, protože prsty jsou proti sobě na způsob vybrnkávání. Ve hře P. J. Ryby se setkáváme s častými šestnáctinami, což vyžaduje velkou přesnost i hybnost.

S tímto stylem se setkal u Jaca Patoria. Tento geniální hudebník hrál výše popsaný styl pouze ukazovákem a prostředníčkem. Jedná se o těžkou techniku. P. J. Ryba styl převzal s tím, že nacházel jednodušší možnosti. Společně na tento způsob hry přicházel s Vladimírem „Gumou“ Kulhánkem, který později od tohoto stylu ustoupil.

Dnes se podobný styl hry začíná objevovat u nových instrumentalistů. Také se využívá opření palce o snímače.

#### 4.6.9 Vývoj hudebních nástrojů P. J. Ryby

V době hudebních začátků P. J. Ryby bylo možné sehnat nástroje konzumní. Tehdy se jednalo hlavně o nástroje elektrické. P. J. Ryba uvedl, že tyto nástroje, které se tu vyráběly, byly prvotřídní, hrávalo se na ně i ve světě. Nicméně tyto dobré nástroje byly právě pro svou kvalitu vyváženy do zahraničí a v Čechách zůstávaly nástroje mnohem nižší kvality – měly úzké krky, krátké menzury. Dobré nástroje se daly sehnat skrze barové kapely hrávající v cizině a přes darovací smlouvu se nástroj proclil do Čech. Takto se sháněly například i reproduktory.

První kytaru vyrobil P. J. Rybovi jeho bratr. Poté si začal nástroje stavět sám. Inspirací mu byla mimo jiné i kytara Jiřího Veselého, který hrál s kapelou *ETC...* Ten mu umožnil si jeho kytaru obkreslit včetně měření rozměrů. Podle tohoto nákresu a propočtů si P. J. Ryba sestavil vlastní kytaru.

Při výrobě nástroje byl problematický hlavně tah strun, který způsobil ohnutí krku. Aby k tomu to prohnutí nedocházelo, vkládal se do krku kytary drát. Všechny

---

<sup>109</sup> Citováno z rozhovoru v příloze na straně 61.

tyto postupy si P. J. Ryba zjišťoval sám. Kytar celkově vyrobil devět a každou z nich na základě dosažených zkušeností zdokonaloval. Své kytary vyráběl vždy jako bezpražcové.

Z vlastnoručně vyrobených kytar si ponechal tu poslední, protože každá předešlá byla přestavena na tu novou. Na tuto poslední kytaru natočil desky s Hanou Zagorovou nebo Marií Rottrovou a hrál na ni do roku 2000, kdy přišla nabídka od firmy *Warwick*.

Firma *Warwic* oslovila P. J. Rybu, zda by se nestal jejich reklamním hráčem. Následně mu postavili nástroje na míru. Do vlastní výroby mohl P. J. Ryba zasahovat. *Warwick* mu daroval kytaru pražcovou, tak i bezpražcovou. Všechny požadavky a návrh mohl P. J. Ryba překládat přímo ve výrobě, takže docházelo k výborné spolupráci.

S firmou *Warwick* nyní už nespolupracuje. Od roku 2008 P. J. Ryba přijal nabídku od značky *Fender* a začal hrát na jejich nástroje. Pražcovou kytaru upravil lehce, bezpražcovou kytaru upravoval výrazněji – prodloužil a zúžil jí krk, ztenčil a zmenšil tělo. Na těchto úpravách pracoval společně s Peterem Jurkovičem, vyhlášeným kytarářem.

#### **4.6.10 Koncertování v zahraničí**

Jméno P. J. Ryby se stalo známým také na zahraniční scéně. Cesta za koncertováním v cizině nebyla ale snadná. Koncerty si P. J. Ryba sháněl sám. Využíval možnosti internetu a vytvořil si databázi světových klubů, festivalů, manažerů a producentů. Poté je začal obesílat s nabídkou koncertů. Ve snaze o zahraniční turné mu pomohlo Ministerstvo zahraničí, jehož úkolem byla podpora české kultury ve světě. Za velký úspěch lze označit koncert v pretížní *Knitting Factory* na Broadway nebo v klubu *Blues Alley* ve Washingtonu, kde koncertoval dvakrát. P. J. Ryba nevystupoval pouze v Americe, ale také napříč Evropou nebo východními zeměmi.

#### **4.6.11 Přelomová alba**

První deska *Mind The Step* se rodila, ve srovnání s dnešními možnostmi, ve velmi prostých podmínkách. P. J. Ryba strávil léto na své chatě, kde nahrál na kazeták, tzv. dvojče, celý repertoár. Ten následně poslal kolegům Petru Maláskovi,

Petru Venkrbcovi, Jiřímu Hlavotovi a Tomáši Brožkovi a společně v roce 1991 desku natočili. Desku sám P. J. Ryba označil za kvalitně zaranžovanou a celkově výjimečnou v tom, jak vůbec vznikala.

Přelomové album *Yes, Yes, No, No* vyšlo v roce 1999 po období, kdy ukončil koncertování s Janou Koubkovou. Tuto desku vydal společně s Petrem Valáškem a klavíristou Davidem Krupou, později přejmenovaným na Davida Vlacha. Saxofonista Petr Venkrbec za sebe tehdy doporučil Tomáše Křemenáka, který s P. J. Rybou spolupracuje stále.

## **4.7 KOLEGOVÉ P. J. RYBY**

Aktuální sestava okolo P. J. Ryby je proměnlivá. Setkávám se v ní s hudebníky, o kterých jsme mluvili v rozhovoru. P. J. Ryba se mnohdy nebojí udělat krok do neznáma a odehrát koncert třeba jen ve dvou lidech. Mezi jeho časté spoluhráče patří vynikající hráč na dechové nástroje Tomáš Křemenák, s jehož osobností se můžeme nyní krátce seznámit.

### **4.7.1. Tomáš Křemenák**

#### **Jaká byla Vaše cesta k hudbě? Co Vás k hudbě motivovalo nebo motivuje?**

Rodiče si všimli, že stále na něco ťukám a zpívám si, tak mi vybrali ze tří nástrojů, které byly v nabídce, akordeon. Na něj jsem pak hrál, ať jsem chtěl, nebo ne a vlastně hraji na něj doposud, kdy tento nástroj zažívá jakousi renesanci.

#### **Jakým nástrojům se věnujete? Případně jaké jiné hudební činnosti, např. skladatelské, producentské aj.?**

Hraji na příčnou flétnu, pikolu, altovou příčnou flétnu, na tenor, soprán a baryton saxofon, akordeon, melodion. Rekreačně na klavír a kytaru. Písničky píšu sporadicky a produkuji, když je dobrá nabídka, jinak ne.

#### **Vzpomenete si, kdy jste začal spolupracovat s Pavlem Jakubem Rybou? Jaké byly počátky společného hraní? Jak se odvíjela spolupráce dál? Na jaký nástroj v kapele *The Fish Men* hrajete?**

Je to tak dvacet pět let. Spolupráce je vzhledem k osobnosti Pavla Ryby velmi narázová a hektická, ale hezká a kreativní. Považujeme se spolu za jakési hudební bratry. Hrají zde na výše uvedené nástroje.

**V této otázce vycházím z rozhovoru i s dalšími hudebníky, kteří se jazzu a jazzrocku věnují, ale i s hudebníky, kteří na něho nahlížíjí řekněme externě jako posluchači. Jazz i jazzrock nejsou součástí mainstreamové vlny, přesto si své posluchačstvo umí získat. Myslíte si, že (pokud to tak mohu označit) „zlatá éra“ jazzrocku už proběhla, probíhá nebo teprve nastane? Jaký je vývoj jazzrocku?**

Ano, jazzrock je mrtev.

**Velmi podstatnou složkou v této hudební oblasti je improvizace. Pro nás posluchače to je forma vyjádření nových hudebních myšlenek, ale také projev hráčského umu, talentu. Čím je improvizace pro Vás?**

Improvizace je pravda a svoboda. Nedá se zde podvádět nebo při velké zručnosti dočasně, nakonec to ale stejně praskne.

**Je nějaký zážitek, na který v souvislosti s *The Fish Men* rád vzpomínáte?**

Dá se říci, že téměř na všechny. Hezká byla tour po severní a Jižní Amerika.

**Věnujete se, kromě *The Fish Men*, také jiným hudebním projektům, případně jiné pracovní činnosti?**

Ano, věnuji se hudbě širokospektrálně a mimo hudby a výchovy dětí nic jiného nedělám.

#### **4.8 P. J. RYBA V PROMĚNÁCH JAZZROCKU**

Pokud bychom měli Rybovu osobnost uvést v určitých proměnách jazzrocku, je důležité se na tuto otázku podívat z více úhlů pohledu. Pro samotného P. J. Rybu není prioritou být označován za jazzrockového baskytaristu a sám podobné žánrové dělení tolik nepreferuje. Podstatná je pro něj energie a pravda, kterou svou hudbou touží předat. Z tohoto úhlu je jazzrock v podstatě pouze termínem, který sice definuje část hudební oblasti, ale není tím nejnütnější m stavebním kamenem.



Podíváme-li se na to z pohledu méně emočního, ale více faktického, Rybova hudba nese skutečně znaky jazzrockové fúze, což také ocenili i zahraniční hudebníci. Sám sebe považuje spíše za rockera než jazzmana, nicméně svou otevřeností a citem pro hudbu dokáže přirozeně obě složky kombinovat a vytvořit tak něco, co u nás daleko přesahuje hranice viditelného mainstreamu, a je hráčem i skladatelem světové úrovně. Avšak tuto světovou úroveň často společnost nevidí, protože Rybova hudba nedobývá přední příčky hitparád a není pod drobnohledem médií. Na jednu stranu by bylo dobré pomoci jazzrocku do povědomí širšího okruhu lidí, ale na stranu druhou si díky této intimitě mimo střední proud zachovává Rybova hudba ryzost a čistotu.

Je tedy složité charakterizovat to, co je vlastně tou konkrétní proměnou jazzrocku. Po hudební stránce se dále rozvíjí v rámci svébytného vývoje a snaží se udržet krok se soudobou hudební scénou. Skutečná proměna jazzrocku nezávisí na stylu jako takovém, ale na jeho interpretech, kteří sami procházejí různými proměnami, které je formují. Těžko lze určit, co je ještě proměnou jazzrocku a co už je úplný odklon, když pro některé hudebníky je jazzrock vyčerpanou záležitostí a pro ty druhé je to něco víc než jen pouhý termín, ale živá aktuální hudba.

## 5. JAZZROCKOVÁ FÚZE VE ŠKOLÁCH

Jak bylo zmíněno v kapitole 4.8, bylo by dobré pomoci fúzi jazzu a rocku dostat se do povědomí širšího okruhu lidí. O jazzu, rocku a obecně o hudebních stylech 20. století se vyučuje na 2. stupni ZŠ i na gymnáziích.<sup>110</sup> V této kapitole se pokusíme přednést několik návrhů, jak tuto fúzi zahrnout do výuky buď 9. tříd ZŠ, nebo nižšího stupně osmiletých gymnázií. Aktivitu lze využít i pro starší ročníky.

### 5.1 JAZZ NÁS UČÍ IMPROVIZOVAT

#### 5.1.1 Než začneme

Vycházíme z předpokladu, že žáci mají již o jazzu představu.<sup>111</sup> Znájí v základu jeho historii, znaky a vědí, že jednou z důležitých složek jazzu je improvizace. Budeme se společně tedy učit improvizovat na hudební téma. Pro začátek je příhodnější zvolit improvizaci rytmickou než obměnu nebo tvoření nových melodií, což je v některých ohledech náročnější.

#### 5.1.2 Cíl aktivity

Cílem aktivity je rozvíjet rytmické cítění, hudební paměť, fantazii a kreativitu, podporovat spolupráci a souhru a zároveň osvětlit, co znamená pojem „improvizace“.

#### 5.1.3 Přípravná fáze

Žáky je dobré před samotným improvizováním kolektivně zapojit a pomoci jim překonat ostych, který často před třídou mívají. Zároveň by měla úvodní aktivita probudit metroritmické cítění. Využít můžeme některou z následujících možností:

- Zpěv již naučené písně, během které žáci vytleskají metrum – aktivita je společná, nemusejí se žáci stydět a bát chyby, což je pro základ sólové improvizace důležité.
- Zpěv již naučené písně, během které se žáci pohybují volně po třídě a rytmickou chůzí se snaží vyjádřit rytmus dané písně. Případně je možné pracovat se skupinami, kdy část žáků zpívá a druhá část se věnuje rytmické chůzi. V následující sloce se skupiny mohou vystřídat.

---

<sup>110</sup> Na odborných SŠ se HV standardně nevyučuje, konzervatoře mají specifický vzdělávací program.

<sup>111</sup> Předpoklad znalostí se bude dále vztahovat i na oblast rocku.



Shrnutí na závěr je téměř až nutné, aby si žáci odnesli ucelený nejen poznatek, ale i zážitek.

## 5.2 ROCK NÁS UČÍ HARMONICKY MYSLET

Aktivita spojená s rockem vychází z tzv. bluesové dvanáctky, která se pro rock stala základním harmonickým plánem.

### 5.2.1 Cíl aktivity

Žáci prohloubí svou znalost bluesové dvanáctky, rozvíjí harmonické cítění, hudební představivost, rozeznávají tónorod.

### 5.2.2 Přípravná fáze

Na začátku je opět dobré zahájit aktivitu společnou činností, která žákům pomůže harmonicky myslet. Za úvodní icebreaker můžeme zvolit:

- hru akordů na klavír, u nichž žáci rozhodují, zda jde o akord durový nebo mollový
- hru melodie písničky na klavír, přičemž žáci hledají takt, ve kterém se změní harmonická funkce. Pro začátek je dobré zvolit snadnou lidovou píseň o dvou nebo třech základních harmonických funkcích, například *Kdyby byl Bavorov*.

### 5.2.3 Harmonizujeme

Na aktivitu budeme potřebovat sady boomwhackerů.<sup>112</sup> Jedná se o dnes již poměrně rozšířený a hlavně oblíbený nástroj. Celou aktivitu vysvětlíme v C durové tónině.

Boomhackery se dají kombinovat a spojovat do akordů. Víme, že C dur akord, v našem případě tedy tónika, se skládá z tónů  $c - e - g$ . První tři žáci dostanou každý po jednom boomwhackeru. Dohromady vytvoří celý akord.













Subdominantu, akord F dur, sestavíme z tónů  $f - a - c$ , přičemž tón  $c$  bude zastupovat žák, který hraje  $c$  také v C dur akordu. Do této harmonické funkce budou zapojeni dva noví žáci, kteří budou zastupovat tón  $f$  a  $a$ .

---

<sup>112</sup> Boomhackers je sada různě dlouhých, ale vyladěných plastových trubic. Úderem boomwhackeru do dlaně se trubice rozezní. Jednotlivé trubice – tóny – jsou barevně odlišeny. Dají se sehnat v několikaoktávové chromatické sestavě  $c-g^2$ .

Dominanta od tónu *g* je složena z tónů *g – h – d*, kterou bude mít na starost další dvojice žáků, protože tón *g* bude hrán žákem, který je již zapojen v tónickém akordu. Celkově bude tedy rozdáno ne devět boowhackerů – pro každý akord trojice, ale pouze boomwhackerů sedm.

Pro hráče připravíme přehledně po sobě jdoucí akordy bluesová dvanáctky, podle které budou vytvářet harmonický doprovod.

C	C	C	C	F	F	C	C	G	F	C	G
											
c e g	c e g	c e g	c e g	c f a	c f a	c e g	c e g	d g h	c f a	c e g	d g h

Tabulka 6 – Bluesová dvanáctka pro hru na boomwhackery

Učitel napomáhá řídit hru na boomwhackery za pomoci kytary nebo klavíru a hraje bluesovou dvanáctku společně se žáky. Ostatní žáky můžeme zapojit tak, že zdvojíme sadu boowhackerů, nebo se v aktivitě vystřídají. Případně mohou učitele alternovat ve hře na doprovodný nástroj.

#### 5.2.4 Shrnutí

Na závěr je potřeba opět uvést stěžejní myšlenku této aktivity. Žáci by si měli odnést poznatek, že:

- bluesová dvanáctka má posloupnost harmonických funkcí danou
- tato posloupnost se stále opakuje
- harmonické funkce mají některé tóny společné, tímto tónem je například *c* nebo *g*

### 5.3 JAZZROCK NÁS UČÍ PRACOVAT S FANTAZIÍ

Než se společně ponoříme do prolínání prvků jazzu a rocku, měli bychom žáky na jazzrockovou fúzi připravit.

### 5.3.1 Cíl aktivity

Žáci dodržují metrum a předepsaný rytmus, dokáží propojit rytmické cítění s harmonickým, vyjadřují vlastní hudební myšlenku. Jsou vedeni ke spolupráci a naslouchání si.

### 5.3.2 Přípravná fáze

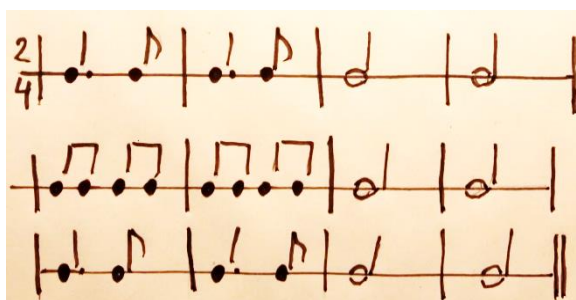
Po předchozích aktivitách, kterým je doporučeno věnovat se vždy v samostatných hodinách, si můžeme zopakovat některé z předešlých cvičení nebo můžeme vyzkoušet:

- na podporu harmonického cítění: zpěv známé písně a capella, lze vybrat píseň ve formě kánonu
- na podporu rytmického cítění: grafický part<sup>113</sup> s hrou na tělo

### 5.3.3 Kombinujeme

Díky předchozím hodinám a aktivitám se žáci naučili vytvořit vlastní krátký rytmický útvar, naučili se doprovod podle bluesové dvanáctky. Nyní tyto prvky spojíme dohromady.

Žáky rozdělíme do skupin, přičemž během aktivity mohou své role vystřídat. První část bude doprovázet skladbu hrou na boomwhackery podle výše uvedeného modelu. Tím vytvoří harmonický základ. Druhá část žáků udržuje metrum a vytleskává následující rytmus, který se stane tématem skladby, které budeme rozvíjet rytmickou improvizací.



Obrázek 2 – Příklad rytmického tématu pro společnou aktivitu

<sup>113</sup> rytmus je zaznamenán pomocí různých značek, které představují hru na tělo – tlesknutí, lusknutí, podup apod.

Třetí část, nejlépe skupina tří až pěti žáků, budou sólisty, kteří se pokusí improvizovat na dané téma. Učitel doprovází skladbu na kytaru nebo na klavír, který je pro tuto aktivitu lepší, protože se k němu může připojit někdo ze žáků a mohou hrát čtyřručně.

Postupujeme tak, že každá ze skupin si svůj part procvičí, až poté skupiny propojíme. Boomwhackery společně se skupinou vytleskávající rytmus přehrají téma, učitel buď žáky diriguje, nebo je doprovází na hudební nástroj. Následuje prostor pro prvního sólistu, který vytleská svou variaci na zadané téma. Po ukončení improvizace nastupuje celá skupina hráčů, opět přehrají téma a improvizuje druhý žák. Pro sólisty je možné připravit Orffovy nástroje nebo je nechat improvizovat hrou na tělo. Na závěr všichni společně završíme skladbu tématem.

Důležité je dbát na přesnost, žáci se musí poslouchat, aby si navzájem rytmicky neutíkali. Zpočátku je dobré mít sólistů méně, aby aktivita nebyla příliš dlouhá. Rozšiřovat instrumentář a zvyšovat nároky lze postupně.

#### **5.3.4 Shrnutí**

Na první pohled se tato aktivita zdá poměrně náročná. Obzvláště když je rozdělena do tří na sebe navazujících částí. Bez jasných cílů a připraveného postupu by se realizovala komplikovaněji, avšak po zkušenostech lze tvrdit, že žáky podobné typy úkolů formou hry baví. Na závěr bychom měli se žáky charakterizovat, co je vlastně tou jazzrockovou fúzí:

- z jazzu si jazzrock přejal improvizaci, sólovou hru, hráčský um
- z rocku si převzal přehlednou rytmiku a v našem případě také schéma bluesové dvanáctky
- obecně fúze znamená pronikání jednoho stylu do druhé a jejich vzájemné propojování

#### **5.4 VÝZNAM AKTIVITY**

Význam aktivity je primárně takový, že k dobrému pochopení předkládané otázky nestačí pouze teoretický pohled na věc, ale důležitá je zkušenost a zážitek, skrze který si žáci odnesou praktickou ukázkou toho, o čem se dočtou v učebnicích. Při vytváření činností pro žáky je potřeba mít na zřeteli to, že je lepší začínat na jednodušších formách a postupně je rozvíjet a správně je uvádět do kontextu.

Jakmile se žáci ztratí, těžko se jim s daným učivem navazuje kontakt. Dějiny nonartificiální hudby jsou skutečně bohaté, proto je téměř až nutné si promyslet, jak je v rámci výuky dobře vyložit.



## ZÁVĚR

Během psaní této diplomové práce jsem mohla spolupracovat s unikátními lidmi a objevovat celou řadu zdrojů, které napomáhaly tomu, aby práce splnila své cíle.

Jedním z cílů bylo mapování vývoje osobnosti Pavla Jakuba Ryby, který se stal ústřední tematickou linií celé práce. Jeho tvůrčí styl, osobitá interpretace i jeho přínos byl zkoumán v přímé spolupráci s ním a na základě sekundárních zdrojů. K plnému naplnění cíle bylo zapotřebí využít také zasazení osobnosti Pavla Jakuba Ryby do kontextu jak historického, tak společenského. Díky této syntéze zdrojů a metod bylo možné dojít k závěru, že Pavel Jakub Ryba zaujímá na české i světové scéně právoplatné místo, přestože jeho hudba nepatří mezi nejvyhledávanější hudební proudy. Svou hudbu se snaží posluchači přiblížit pamatovatelnými melodiemi, ale také svéráznou harmonií vycházející z fúze jazzu rocku.

Pro lepší pochopení právě těchto harmonických postupů a celkové jazzrockové fúze zde byly uvedeny kapitoly představující jazz a rock jako takový, následně byla zpracováno jejich prolnutí.

Na základě těchto získaných poznatků lze uvést, že Pavel Jakub Ryba je představitelem jazzrockové fúze v Čechách. Jeho hudba splňuje rysy vycházející z jazzu, rocku a jazzrocku. Pracuje s bohatou harmonií, jasnou melodií a výraznou rytmickou složkou, což lze doložit na jeho uvedených skladbách. Skladby staví na společném tématu, které je dále rozvíjeno v rámci improvizace jednotlivých nástrojů. Jeho osobnost i hudba zazářila v různých částech světa a byla velmi kladně přijata, o čemž svědčí nejen spolupráce s umělci, jako jsou Dean Brown nebo Mike Stern, ale také doložené recenze jeho koncertů ve Spojených státech. Všestrannost Pavla Jakuba Ryby se projevila i ve spolupráci s hudebními kolegy z různých hudebních žánrů.

Ačkoliv je podle slov Pavla Jakuba Ryby i jeho kolegů jazzrockový boom za námi, s jeho principy se v hudbě setkáváme dodnes, aniž by se o nich otevřeně mluvilo jako o projevech jazzrocku.

## PŘÍLOHY

### FOTOGRAFIE



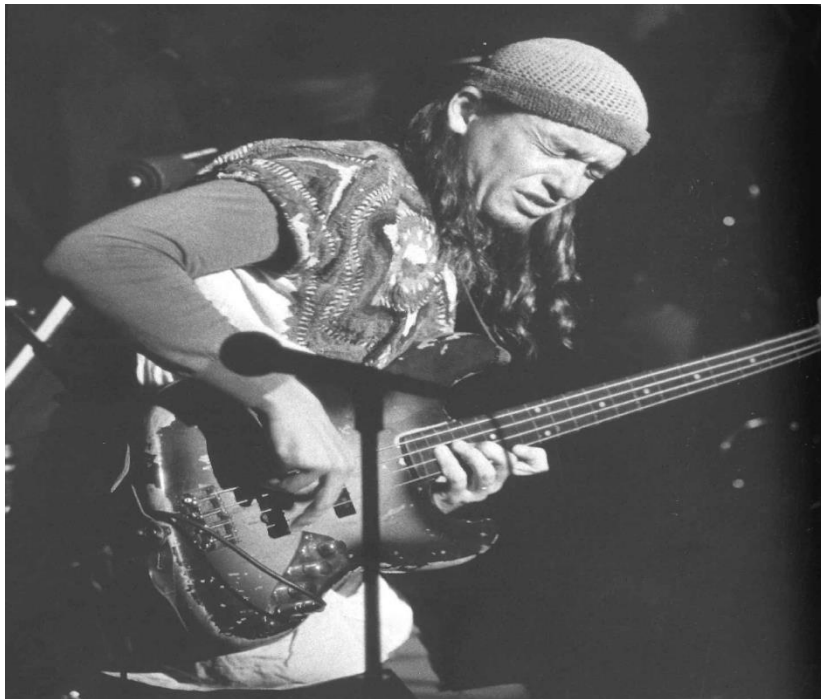
Obrázek 3 – Pavel Jakub Ryba a jeho pražcová kytara



Obrázek 4 – Pavel Jakub Ryba a jeho bezpražcová kytara



Obrázek 5 – Koncert s Bryanem Corbettem v Jihlavě



Obrázek 6 – Vzor P. J. Ryby Jaco Pastorius



Obrázek 7 – Petr Valášek, autor skladby *Haven't Got Yet It*



Obrázek 8 – Baskytary značky *Fender*



Obrázek 9 – Kytara během úprav u Petera Jurkoviče



Obrázek 10 – Tomáš Křemenák

## **ROZHOVOR S PAVLEM JAKUBEM RYBOU**

**Jste jedním z předních baskytaristů, což nedokazují pouze Vaše desky, ale i zahraniční recenze. Jaká byla Vaše cesta k hudbě?**

Táta hrál v jedné místní kapele, v tanečním orchestru. Doma jsem si pořád něco pouštěl. Někdy pustil něco bratr nebo cvičil a hrál, takže hudba u nás zněla pořád. Do ZUŠ jsem nechodil, rodiče mě nenutili. Navíc jsem ten typ, co si k věcem musí přijít sám a nesmí ho nikdo moc přesvědčovat. Kytaru jsem měl v ruce poprvé až někdy okolo sedmnácti let. Dělal jsem v tu dobu víc motokros, lyžoval jsem, jezdil na koni.

**Do té doby Vás nelákalo se hudbě věnovat? Co přispělo k bodu zlomu, kdy sport vystřídala hudba?**

Já jsem byl tehdy ponořený do těch motorek. Sám jsem si je i stavěl, ale pak se doma taky začaly ozývat hlasy, které mi nediplomaticky naznačovaly, že mi nic moc oproti bratrovi pořádně nejde. V těch sedmnácti letech přišel čas vyhranění se a napadlo mě, že buď budu pít, nebo hrát. Tak jsem se obul do muziky. Bratr mi dal basovou kytaru, kterou sám vyráběl. V tu dobu jsem si s bratrem dost rozuměl, což bylo výjimečné. Ono je to těžké rozumět si se sourozencem, který je o sedm let starší. V tu dobu jsme si ale fakt rozuměli. Naučil mě na kytaru rock'n'roll nebo písničku *Hlupák váhá* nebo i něco od *Olympicu*. Občas jsme měli možnost si spolu zahrát. Měl jsem pocit, že umím všechno, ale pak jsem začal dřít a zjistil jsem pravý opak. A to trvá doteď.

**Kdy jste vlastně začal pociťovat, že byste se hudbou rád živil?**

To přesvědčení přišlo tak, že jsem začal strašně dřít. Kdybych tenkrát věděl, jak je to těžké se tím uživit, tak bych to asi neudělal. Bylo fakt hodně těžké se k tomu vůbec dostat.

Když mi bylo nějakých těch osmnáct let, přihlásil jsem se poprvé do ZUŠ, ale to bylo samozřejmě pozdě. Pak jsem se zkusil dostat na Lidovou konzervatoř, kam mě nevzali. Respektive vzali mě do přípravného nultého ročníku, ale nakonec jsem tam nenastoupil. Měl jsem už svůj styl a přeučit jsem se nechtěl.

**Byl někdo z hudební branže, kdo Vám v začátcích pomohl?**

Měl jsem velké štěstí, že jsem se setkal s Vladimírem „Gumou“ Kulhánkem. Začal se mi věnovat, jezdil jsem k němu tak šest let. Zpočátku jsem jezdíval za ním tak jednou za měsíc, pak třeba jednou za půl roku. Právě jemu jsem za strašně moc vděčný. V tu dobu jsem byl fakt hodně natrénovaný. Až skoro nezdravě jsem dřel. To byla občas strašná křeč.

### **Jak se tohle dření dalo skloubit s tím, že jste musel buď studovat, nebo být zaměstnaný?**

Těch zaměstnání jsem vystřídal poměrně hodně. Pracoval jsem třeba čtvrt roku, než mě vyhodili. Byl jsem dvakrát na vysoké škole, než jsem ji podruhé přerušil. To rozhodnutí pro hudbu bylo komplikované právě i v tom, že je bylo normální prvně pracovat a pak teprve dělat hudbu. Takže jsem byl zaměstnaný nebo zapsaný na vysoké škole, ale nechodil jsem tam a cvičil doma. Hrál jsem i několik hodin. Když mi to nešlo, stoupl jsem si před zrcadlo, abych viděl, jak stojím, jak držím kytaru. Kolikrát jsem se vztekal, až to to zrcadlo odneslo.

### **V čem vidíte rizika tak urputného drilu?**

Vyvíjí to strašně silný vnitřní tlak, nátlak. Nebyl jsem schopný bez cvičení fungovat, skoro jsem nechodil ven. Když už jsem někam šel, tak jsem si koupil fonendoskop, ten jsem si kartonem vypodložil, přiložil na kytaru, chodil po městě a cvičil jsem.

### **Co Vám pomohlo se s tímto vnitřním tlakem vyrovnat?**

To bylo relativně nedávno, kdy se to zlomilo. Přibližně tak před deseti lety, kolem té čtyřicítky nebo možná trochu dříve. Začal jsem si to uvědomovat a něco se ve mně zhouplo. Nastalo to asi po tom, co mi umřela maminka. Napsal jsem baladu a něco se ve mně stalo. Začala se v tom hraní objevovat mnohem víc duše a přitom nemusím zahrát tolik tónů. Najednou jsem cítil, že chci hrát sám sebe. Technika je fajn, ale najednou člověk zjistí, že to chce ze sebe pouštět ven. Po koncertech mě často bolela hlava. Ten tlak, co jsem měl v sobě, jsem neuměl pouštět ven. Během tohoto období jsem narazil na video pianisty Al Jarreau. Ten, když hrál, tak vydával jakési skučení, strašně to prožíval. Uvědomil jsem si, že jsem se tomu bránil, protože jsem stydlivější, v něčem zamindrákovaný, že nic neumím. Odmalička jsem byl tak vychovávaný. O to divnější je, že na tom pódiu vůbec jsem. Jak někdo někde řekl, jsem introvert se sklonem k exhibicionismu. To se mi hodně líbilo, jak to řecli.

Postupem času mě přestala bolet hlava a začal jsem se uvolňovat. Díky téhle kombinaci se to ve mně vlastně zlomilo, díky tomu jsem to otevřel a hraju pravdu. Prostě hraju pravdu.

### **Do jaké míry Vás ovlivňovala doba, ve které jsem začínal profesionálně hrát?**

To bylo hrozně těžké. Měl jsem hrozný problém dostat se do Prahy mezi muzikanty, protože jsem z malého města. Měl jsem se odstěhovat do Prahy, vyměnit svůj domek za byt někde v Nuslích a chodit si s Kubou hrát do parku, kde se venčí psi. To jsem udělat nechtěl, proto jsem zůstal v Kutné Hoře. Začal jsem pracovat sám z Kutné Hory, až se mi najednou začalo dařit.

### **Jak jste se dostal ke spolupráci s *Jazz Q Martina Kratochvíla*?**

Můj začátek profesionálního hraní je s *Jazz Q* úzce spojený. Martin Kratochvíl byl největší vizitkou toho vrcholu jazzrocku, což bylo okolo roku 1984. Ta éra jazzrocku přišla dřív, ale Martin Kratochvíl byl opravdu tím vrcholem. Najednou mi přišla nabídka. Volala mi Jana Koubková, se kterou jsem se znal z jazzového parníku. Jana Koubková tam právě hrála. Pak mi volala v lednu 1984, abych za nimi přijel do Jaroměře, kde měl hrát *Jazz Q*, abych se přijel podívat s tím, že si mám vzít kytaru. Tam mi Martin Kratochvíl řekl, ať si s nimi jdu zahrát blues. Byl to v podstatě konkurz. Ani jsem to nevěděl. Zkoušeli takhle pár lidí. V podstatě mi nic pořádně neřekli, krom toho, že to bylo dobré, ale žádný verdikt nezazněl. Následoval pak koncert, to si pamatuju doteď, 29. února 1984 v Mariánských Lázních. To byl strašně těžký koncert. Byl jsem nervózní, padaly mi noty, celé jsem to kazil. Měl jsem pocit, že to s nimi nevyjde, ale v tu dobu jsem už dal výpověď v práci. Nakonec to ale dopadlo dobře a po dalším koncertě mi nabídli, abych s nimi pokračoval. To bylo něco.

### ***Jazz Q Martina Kratochvíla* nebylo jediné seskupení, se kterým jste hrál. Kudy vedla všude Vaše hudební cesta?**

Šest let jsem hrál s Janou Koubkovou. Hrál s námi společně ještě Zdeněk „Sarka“ Dvořák – vynikající kytarista. Hrál s Laco Deczi z *Jazz Celula*. V téhle sestavě jsme hráli těch šest let. To byla pro mě druhá největší škola, protože když se hraje ve velké kapele, tak se ta basa dá nějak schovat, v takhle komorním seskupení to nejde.



Chvilku jsem hrál s Petrem Novákem, to bylo za bolševika v roce 1985-86. Také jsem se seznámil s *Českým klarinetovým kvartetem*, s nimi jsme si taky zahostovali. A vlastně díky nim jsem se potkal s Petrem Valáškem, který se mnou hraje teď.

Stěžejní pro mě bylo hraní s Hanou Zagorovou. Znal jsem se s Petrem Maláskem a přes něj jsem poznal *Dobrý večer kvintet* a Eda Thomas. Tady je strašně vidět, jak fungují kontakty. Tehdy mi dali vědět, že shánějí basáka na záskok. A jak se takhle občas za někoho zaskočí, tak se ty kontakty šíří. Dali moje číslo následně Miloši Nopovi, který hrával u Vágnera. V tu dobu hrála Vágnerova kapela právě s Hanou Zagorovou, která měla jet hrát na tři měsíce pryč, takže hledali někoho, kdo by mohl jet s ní na tak dlouhou dobu. Jel jsem společně i s tím Milošem Nopem, který pak zůstal kapelníkem. A u Hany Zagorové jsme zůstali, s přestávkami, v podstatě dvacet let. Díky Milošovi jsem se dostal k takhle velkému hraní. Hrál jsem i Pavlem Bobkem, Marií Rottrovou. To jen díky Milošovi.

### **Pozoroval jste rozdílnost stylů hry – stylu Vašeho a stylu doprovodné kapely?**

Samozřejmě. Dělal si ze mě legraci, že tam nemám hrát ty svoje vychytávky, že tam mám vlastně jen sloužit. Musel jsem se to naučit – sloužit.

### **V čem vidíte jádro fúze jazzu a rocku – jazzrocku? Kdy podle Vás se začala tato fúze projevovat?**

Podle mě, celá tahle muzika, kterou dělám, vznikla kolem Woodstocku. Tam začínal například Santana. Přesně tam to vlastně vznikalo. Celé to bylo založené na rocku. A potom ty lidi, kteří hráli takhle nově, tak se vyvíjeli dál. Tahle ta generace, si myslím, založila jazzrock, protože vyšli z rocku. Z rockové muziky. Začalo se používat unisono. A to je ta míchanice toho jazzu a rocku, ale není to úplně tak. Pro mě je to spíše rock. To se jakoby podle mě jenom tak říká.

### **Pokud bychom měli uvést tyto dva styly v určité komparaci, co se Vám vybaví za rozdíly?**

Většinou rock má danou jasnou kostru. Teď si vezměte třeba *Olympic*. To pro mě není rock, to je pop. Ale když vezmete tyhle kapely, tak mají všechny písničky od začátku do konce stejné. U jazzrocku je to tak, že ta písnička má pro mě nějakou strukturu – sloka, refrén, sloka. Mám dané téma, to tam samozřejmě je, ale asi se ten

jazz začal rozvíjet tím, že se tam začala projevovat ta svoboda, kde se dal prostor na sóla. Tak proto se to asi smíchalo v jazzrock. To je ten jediný rozdíl proti klasickému rocku, že tam je ta svoboda. Jazz je samozřejmě taky na tomto principu založený. Jazzová muzika je prostě pro mě jako lidové písničky. A ty také mají danou kostru. To jsou pro mě americké lidovky. Myšleno jako takový ten základ. Tam je právě ta improvizace. Je jí tam daleko víc. Je swingová, bebopová... To jsou ty styly, které se vyvíjely. A šlo to dost stranou od toho jazzrocku.

### **Často se setkáváme s dost vyhraněným škatulkováním stylů. Myslíte si, že lze vůbec označit někoho za jazzrockera?**

U nás je to podle dáno tak trochu rivalitou, která je dost velká. Zakládáme si na tom, kdo je rocker, kdo je jazzrocker, kdo hraje jazz. A je to takové přihlouplé, protože je jedna muzika. Buď dobrá, nebo špatná.

Jsem založením spíše rocker. Poslouchal, to je můj veliký vzor, nejvíc jsem poslouchal Joa Zawinula, *Weather Report*. To je ta muzika. To je taková ta fúze. Nebo jazzrock. Ano, je to fúze. A tam je samozřejmě podmínka, že ti muzikanti jsou dokonalí, to nemůže hrát kdokoliv. Musí být technicky skvělí. Chtějí, aby to šlapalo, aby to oslovilo lidi. Je to energie. Ta energie je pro mě osobně podstatná. Ještě jedna důležitá součást toho hraní je, že chceme předat tu energii někam dál. Jsme naplnění energií, takže jí potřebujeme dostat ven, ale k tomu nám pomáhá víc ta jazzrocková muzika než ten jazz.

Prvotními impulsy jsou pro mě bicí a basa. Lidé reagují na rytmus, i když tolik nerozumí třeba harmonii, ale rytmus je prostě základ.

### **Jaký je Váš vztah k jazzu jako takovému?**

Upřímně, jazz mi znechutily výchovné koncerty na základní škole, kdy jezdil třeba *Tradicional Jazz Band* pana Smetáčka. Nemám ale nic proti tradicionálu, když to hrají staří chlapi – Američané – kteří se v tom narodili, kteří v tom žijí celý život. Když zahraje česká kapela dechovku, dobrá česká kapela dechovku, tak to tak šlape. Když to samé zahraje americká nebo holandská kapela, protože to se hraje ve světě, tak to zahrají dokonale, ale nemá to tu šťávu. Nejsou prostě odtud. A to samé je o té jazzové muzice. Někdy ani nevědí, jak to hrají. Vyrůstali v tom, ve swingování. To všechno tam prostě je.

### **Co pro Vás osobně je v této hudbě to opravdu podstatné?**

Jsem ze střední Evropy, potřebuju mít jasné melodie, abych oslovil lidi. Největší úspěch nebo největší štěstí pro mě je, když skončím hraní a přijde člověk a brouká si to, co právě slyšel. Odchází a zpívá si tu melodii a ještě řekne: „To má tak vlezlé melodie, teď to budu mít dva dny v hlavě.“ To je pro mě to nejvíc. Mám rád melodie, lidi je májí rádi taky. Do toho vkládám svoje balady. Když mi umřela maminka, napsal jsem baladu. Je sice smutná, ale hezky smutná. Je to prostě radost, kterou můžu rozdávat. Je to vzpomínka, láska. Tohle se mi líbí. Věřím, že lidi touhle pravdou člověk dostane. Je to pravda.

### **Myslíte si, že jazzrock může zaujmout dnešní generaci mladých lidí?**

Pořád věřím, že může. Věřím i tomu, že ta mladá generace o věcech přemýšlí a má nějaký rozhled, proto je to může oslovit. Jen se to k nim musí nějak dostat.

### **Ve Vašich skladbách se nesetkáme se zpěvem jako takovým. Co je tedy tím základním stavebním prvkem?**

Proto právě mám ty melodie, protože nemáme zpěváka. Myslím, že bych možná měl problém se zpěvákem. Je pravda, že bych ale například Matěje Rupperta do nějaké skladby chtěl. Uvidíme.

V podstatě dělám ty melodie jako říkanky. Jsou tam unisona, jsou tam věci, které tam prostě mají být, ale ta melodie musí být ve výsledku říkanka, která zastupuje zpěv. Představuju si pod tím zpěv. Vyústilo to v rozhovor mezi nástroji.

### **Hudba, obzvlášť ta jazzová, je hodně o harmonii. Jak jste do té harmonie pronikal?**

Ten jeden rok v nultém ročníku na Lidové konzervatoři jsme pracovali s učebnicí profesora Kofroně. Mě to ale přišlo strašně cizí. Snažil jsem se to číst pak dál i sám, ale vůbec jsem netušil, o čem to vlastně čtu. Nejvíc mě bavilo a fungovalo, když jsem si vzal nástroj a skládal tóny k sobě tak, aby to ladilo. Hledal jsem si to sám. Pak jsem zjistil, že jsem i ten kvartový kruh používal a ani o tom nevím. Taky jsem chtěl chodit na přednášky, jen na přednášky, na státní konzervatoř. Ludmila Lobková mi ale řekla, ať tam nechodím, že ve skladbách mám taková vybočení, že by je to ani nenapadlo, a že bych se naučil tu klasickou harmonii, která by mě jen svázala.

### **Kdy přišla touha mít vlastní kapelu?**

To byla spíš tak trochu nutnost. S *Jazz Q* jsem hrál rok a půl. Martin mi dal velikou školu. Bylo to krásné, fakt krásné, ale pořád jsem se mezi nimi moc necítil. Možná proto jsem potřeboval něco svého.

### **Jak Vás napadl název kapely *The Fish Men*?**

To byla prvotní otázka – jak se ta kapela bude jmenovat. První název byl *Mind The Step*. To vzniklo tak, že jsem listoval slovníkem a prostě se mi kombinace těch slov líbila. Znělo to krásně a taky to krásně vypadalo. Po čase to chtělo změnu, ten název už mě začal i trochu štvát. A název jsme potřebovali a kapelu tvoří vlastně kluci od Ryby, takže jsem vymyslel *The Fish Men*. Sice jsem to spíš bral jako označení projektu než kapely. Dneska občas na plakáty píšu svoje jméno + band.

### **Máte možnost jako kapela pravidelně zkoušet?**

Nezkoušíme. Jen výjimečně. Máme dané téma, které známe a na které pak improvizujeme. Ke konci se opět sejdeme v tématu. Hrajeme pořád podobné věci, i když teď píšu řadu nových. Taky bych chtěl, abychom ty písničky tolik na koncertech nenatahovali. Akorát když člověk chytne vlnu, tak sólo nehraje tři minuty, ale deset a pořád to graduje. Největší na tom je tam dynamika. Vygraduje se to úplně na maximum a pak to náhle dokáže spadnout dolů. To je na tom asi to nejlepší.

### **Pokud tedy nezkoušíte a nemáte ani domluvené, jak dlouhá ta skladba má ve výsledku být, musíte se o to víc navzájem poslouchat a vnímat?**

Na tom je to celé založené. Nemusíme se navzájem na sebe ani dívat. Ty vlny cítíme společně a poznáme, když někdo na vlně právě je. Někdy se stane chyba, ale tomu se většinou zasmějeme a jdeme dál.

### **Kromě hraní s kapelou stiháte si někdy najít čas i na vlastní cvičení, trénink?**

Už nemám takové to období toho urputného dření. Teď to mám tak, že cvičit samozřejmě musím. Cvičení není o rukách. Je to víc o hlavě. Teď cvičím jenom mechanické věci. Dívám se třeba na televizi a jenom mi běhají ruce. Taky si před

cvičením mažu ruce mastí, protože když ta kůže ztuhne, tak ty prsty prostě nechodí. Stává se mi, že mi to hraní teď jde hned. Je to o hlavě.

### **Přišla někdy výrazná krize?**

Měl jsem roční, možná dvouleté období, kdy se mnou kluci z kapely nechtěli už hrát. To je tak sedm nebo osm let zpátky. Tím svým smutkem jsem to kazil. Souviselo to se vším, s rodinným životem. Pořád jsem to, že mi to nejde, sváděl na špatné seštelování kytar, hledal jsem problém v kytaře. Tak moc jsem je všelijak upravoval, že jsem na ně rok, dva roky nemohl hrát. Kolikrát jsem si během koncertu utahoval a povoloval krk a stejně jsem byl mimo, nehrál jsem dobře. Je to opravdu v hlavě.

Teď je to tak, že vezmu kytaru, a když mi to jde, tak si zahraju pár minut a nechám to být. Když se mi hraje špatně, tak to musím zdolat, protože kdybych měl koncert a nešlo mi to, tak to zahrát musím.

### **Jak ve vaší kapele funguje práce s hudebními tématy? Podle nahrávek je zřejmé, že uvedete téma a následně na něj improvizujete, na závěr se k tématu vrátíte. Jak poznáte moment návratu k tématu?**

Buď máme domluvený nějaký signál, nebo se na sebe prostě podíváme. Máme to asi trochu zjednodušené v tom, že poslední sólo hrávám já, ale není to pravidlem. Nicméně to určitým signálem je. Případně si řekneme, kdo to poslední sólo odehraje.

### **Sestava *The Fish Men* se různě mění. V kolika nejvíce lidech jste koncertoval?**

Bylo nás deset. Hráli jsme v Drážďanech v cirkuse.

### **S kým nejčastěji hraje?**

Dřív jsem nejvíc hrával se saxofonistou Petrem Venkrbcem. To trvalo snad patnáct let. Byli jsme jak nerozlučná dvojka.

Ze saxofonistů se mnou teď nejvíc hraje Tomáš Křemenák. Hraje i na příčnou flétnu, na akordeon, což je pak hodně zajímavá kombinace nástrojů. Na basklarinet hraje Petr Valášek. Ten taky scatuje. To je něco neuvěřitelného, jak to dává.

Taky mám hodně rád spolupráci s kytaristy. Hrával jsem s Mikem Sternem, Deanem Brownem – naprosto skvělé. Teď s námi hraje Mirek Linka. To je tak úžasný člověk.

Z bubeníků jsem oslovil Jiřího Kolmana. Ten kdysi hrával na zábavách a vlastně díky mně začal hrát na perkuse. Na bicí se mnou nejvíce hrál Mikuláš Nop, s jehož tátou jsem hrával u Hany Zagorové. Mikuláš hraje ještě s kapelou 100 zvířat a má řadu dalších projektů, takže nemá vůbec čas, což je mi dost líto.

Prvním klávesákem byl David Krupa. Doporučil ho tehdy Petr Valášek. Teď se k nám připojuje Petr Berki a občas hrajeme s Michalem Davidem.

### **Jak byste popsal svůj styl hry?**

Je to hodně specifické. Vlastně využívám hodně palec a pak další prsty. Tehdy na té Lidové konzervatoři jsem se to nechtěl přeučovat na klasický styl. Hraju přímo palcem, je to podobný postoj prstů a ruky, jako když drží trsátko. Není to ale společný kmit, spíš jdou ty prsty proti sobě – něco na způsob vybrnkávání. Hraju hodně v šestnáctkách.

### **Kde jste se s tímhle stylem setkal? Odkud jste čerpal inspiraci?**

Takto hrál Jaco Pastorius. Byl tak geniální, že to hrál jen dvěma prsty – ukazovákem a prostředníčkem. Je to strašně těžké. Mně to takhle nešlo. Jsem dost líný člověk, tak jsem si zkrátka hledal cestičky, jak to dokázat zahrát i jinak a lehčeji, přemýšlím o tom. Na ten styl jsme přicházeli společně s Gumou Kulhánkem. Začal mě to učit, taky ho to zajímalo. Později od toho ale ustoupil, ale mně se ten styl hodně líbil – je to vlastně kmit ruky. Je to těžká technika.

### **Je mezi baskytaristy někdo další, kdo hraje podobným stylem?**

Začínají. Je to asi tak pět až sedm let nazpátek, co se tento styl začal zase rozšiřovat. Hodně se hraje i tak, že je palec opřený o snímače.

Pokud se hraje palcem, tak to někdy bývá dost nepřesné a je těžké tu přesnost získat, proto jsem někdy okolo roku 1980 přišel na to, že si struny vypoďložím dřívkem, které kopíruje zaoblení strun. Nicméně se ten upgrade začínal objevovat už tak před deseti lety u těch top hráčů. Ty největší hvězdy to mají snad všechny.

### **Jak moc je to velký rozdíl hrát na takto vylepšený nástroj a na nástroj bez, jak říkáte, toho dřívka?**

Velký. Kdyby mi dali před koncertem cizí nástroj, tak nezahraju ani hoří. Zvládl bych možná dechovku, ale víc nic. Jednak jsem si už na to přivykl a jednak ten palec má při pohybu dolů a nahoru jiný zvuk, bývá méně konkrétní. Vymyslel jsem si ještě opěrky na ruku. Zatím jsem to nikde u jiných hráčů neviděl. Díky tomu, že má ta kytara prodloužené tělo, tak se ta ruka lépe stabilizuje a ten palec si udrží v tom zvuku jasnost a konkrétnost.

### **Jaké nástroje se daly sehnat v době Vašich profesionálních začátků?**

Daly se sehnat nástroje konzumní. Na tu dobu to byly u nás dost špičkové nástroje, hlavně elektrické. Bylo to prvotřídní, co tu vyráběli. Hráli na to i ve světě, ale tady zůstávaly ty nástroje, co těm špičkovým nesahaly ani po kotníky. Prodávalo se tady pár kytar, co měly úzké krky, krátké menzury. K pořádným kytarám se člověk dostal jen díky barovým kapelám, které jezdily na nějakou dobu hrát ven. Případně se dalo domluvit s někým z rodiny, kdo v zahraničí zůstal. Ten sepsal darovací listinu a celkově to bylo dost složité, protože pak se ten nástroj musel někde objednat, všelijakými cestami zaplatit a nechat dovézt. Samozřejmě se ty nástroje musely proclít za pomoci té darovací listiny, kdy se při proclení tvrdilo, že si člověk nic nekoupil, ale někdo mu to prostě poslal a doslova vrazil do ruky. Takhle jsem si objednával třeba reproduktory, ale na kytary jako takové jsem neměl, takže jsem si je zkusil prostě postavit. První kytaru mi vyrobil bratr a pak jsem si je dělal sám.

### **Kde jste čerpal informace při výrobě kytar?**

Jednou hráli v Kutné Hoře *ETC...* a hrál s nimi Jiří Veselý na basu. Tehdy jsem si s sebou vzal tapetu – dodnes si pamatuju, že byla růžová, taková plastová, a z druhé strany byl obyčejný papír. Na ten jsem si tu jeho basu položil, verzatilkou kolmo obkreslil, po 5 cm jsem si psal míry. Měřil jsem všechno šuplerou. Snažil jsem se to mít co nejpřesnější. Maminka mi pak sehnala dřevo. Věděl jsem, že krk se dělá z javoru. Taky to, že hmatník jsem chtěl ebenový. Měl jsem ale tehdy možnost jen toho javoru z ČKD, kde se z toho vyráběly formy, takže první kytary byly všechny javorové. Využil jsem toho, že mi na ČKD vyřizli ty hrubé obrisy.

### **Co bylo při výrobě problematické?**

Tah strun. Když se natáhnou struny, tak mají na basách opravdu velký tah. Většinou se krk prohнул směrem k tělu, jako do luku, proto se do krku vkládal železný drát

s „těčkem“ na jednom konci a se závitem na straně druhé. Jenže jsem vůbec netušil, jak se tam ten drát dostane. Nikde jsem to nevyčetl. Nakonec se to dělá tak, že v krku je vyfrézovaná drážka, do které se zapustí drát a na něj se přilepí hmatník. Te drát musí být trochu prohnutý, protože jak se pak napnou struny, tak se ten drát vyrovná. Už u první kytary mi to tak fungovalo, ale nebylo to ono. Postupně jsem zjišťoval, co mi na té kytaře vadí, takže jsem další postavil zase trochu jinak. Vyrobil jsem jich celkem osm, devět.

### **Máte je ještě?**

Jednu jedinou. Tu poslední. Vždycky jsem je přestavěl na další. Vyrobil jsem jednu, ze které jsem zase využil třeba mechaniku na tu další a takhle to šlo dál a dál. Ta nová byla vždycky lepší. Tu poslední ale mám. Na tu jsem točil všechny ty desky s Hanou Zagorovou, Marií Rottrovou. Do roku 2000 jsem na ní hrál. Až pak jsem začal dostávat nástroje zvenku jako reklamní hráč.

### **Jak se muzikant stane reklamním hráčem?**

Od roku 2000 hraju na nástroje firemních značek. Firma *Warwick* mě vzala tehdy pod sebe a vyrobila mi kytary přesně podle toho, co jsem chtěl a jak jsem to chtěl. Jezdil jsem k nim do továrny. Dokonce mám na těch kytarách „Casten made by Pavel Jakub Ryba“. Přímo z továrny. Pomohla mi k tomu ta recenze v *Americ*. Už za bolševika, nebo někdy na tom přelomu, jsem si psal se zahraničními firmami. Sledoval jsem, co se venku vyrábí a oslovoval jsem je. Takovým věcem člověk musí jít naproti.

V tu dobu jsem měla tu svou bezpražcovou basu, kterou pořád mám, ale zjistil jsem, že bych potřeboval i pražcovou, na kterou jsem neměl a hlavně jsem ji neuměl vyrobit. Znal jsem tady nějakého výrobce, ale ty basy se mi nelíbily. Tak jsem pak vzal tu recenzi, poslal ji do firmy *Warwick* do Německa a oni mě následně pozvali k nim do továrny s tím, že budu hrát pro ně, dělat jim reklamu.

### **Měl jste basy vyrobené na míru, věděl jste, co potřebujete. Vyšli Vám vstříc s Vašimi nápady?**

To byla skvělá spolupráce. Ptal jsem se, jestli by vadilo, že bych hrál na svou bezpražcovou a na jejich pražcovou basu. Nakonec jsme se domluvili, že vyrobí i tu



bezpražcovou, ale nechali mě jim nakreslit, jak si to představuju. Nechali mě to kreslit i přímo na tu kytaru. Mohl jsem například vzít i rašpli a ukázat jim přímo, co potřebuju. Pak jsem šel na pár hodin do města, vrátil jsem se a ta změna byla hotová.

Nechali mě vybrat si i dřevo. Ten člověk, co ty kytary stavěl, byl taky muzikant. Při odchodu mi řekl, že poslouchal moji muziku a že by se k ní hodilo jedno jejich kombo. Nakonec mi ho daroval. Neuvěřitelná a krásná spolupráce. Bez smlouvy, jen na dobré slovo, ale fungovalo to naprosto skvěle.

### **Trvá spolupráce s Warwick i dnes?**

Bohužel ne. To byla taková škoda, protože ta firma chtěla spolupracovat dál, ale z české strany se ta spolupráce přetrhla. To je prostě smutný příběh. Nicméně jsem se pak musel začít rozkoukávat dál. S jednou firmou jsem spolupráci rozjednal, ale nedokončili jsme ji. A pak přišla nabídka od firmy Fender, ze slovenského zastoupení. Tam jsem si mohl vybrat svoje nástroje. Ten jeden model musel dokonce přijít až z Ameriky, protože v Evropě vůbec nebyl – model *Jaco Pastorius*. Takže od roku 2008 hraju na Fendery. Dovolil jsem se ale o svolení, že si ty kytary předělám. Pražcová basa je lehce předělaná a ta bezpražcová... Prodloužil a zúžil jsem jí krk, zmenšil a ztenčil tělo. Dělali jsme na tom s kamarádem Peterem Jurkovičem. Dost jsme toho upravili, až jsme si říkali, že to je moc – většinu toho i dost radikálně změnit, ale ty kytary hrají neuvěřitelně dobře.

### **Mluvil jste o recenzi, která o Vás vyšla v Americe. Co předcházelo zahraničnímu koncertování? Ve které době jste začal hrát v cizině?**

Je dobré zmínit už rok 1968, kdy někteří muzikanti odjeli na stáž a už se nevrátili a vlastně díky tomu měli úplně jiné příležitosti. V tom roce mi bylo sedm let. Pro všechny, co tu zůstali, v těch 70. letech možnost někam vyjet naprosto skončila. Ne stejná, ale podobná situace nastala po revoluci 89, kdy nás ve světě měli hodně rádi s vidinou, že my jsme ti osvobození od bolševismu. Hodně nám v cizině pomáhali a byli otevření. Jenže v té době se mi nepovedlo sehnat manažera, který by byl schopný tohle uřídit.

### **Jaká úskalí přinášela cesta do Ameriky?**

To nebylo jen tak. Ty koncerty jsem prostě sháněl. Tehdy jsem se pustil do toho internetového světa, což v tu dobu bylo úplně něco nového. A začal koncerty shánět. Mám takovou databázi světových klubů, festivalů, producentů, manažerů. Měsíce jsem stahoval údaje, kontakty. Začal jsem je obesílat. Dost mě mrzí, že se třeba ani neozvou zpátky, ale občas se někdo ozval.

Hodně mi pomohlo Ministerstvo zahraničí, protože podporuje českou kulturu ve světě, takže jsem se s nimi spojil a opravdu mi dost pomohli. Ne tím, že by mi ty koncerty sehnali, ale pomáhali nám třeba s dopravou. Já jsem jim zase nabídl koncert pro česká centra v zahraničí.

### **Oslovili Vás na koncertování v prestižní *Knitting Factory* na Broadway. Jak k tomu došlo?**

Posílal jsem nahrávky a zabralo to. Asi tomu přispělo i to, že jsem nabídl, že si dopravu a všechny tyhle věci okolo zařídím sám. Ta poslední Amerika byla v tak dobré spolupráci, že mi vyšli neuvěřitelně vstříc. Mohl jsem si udělat koncerty v New Yorku, ve Washingtonu, odehrál jsem koncerty i pro ta česká centra a oni se postarali o letenky. Mezi koncerty a během toho cestování po Americe to bylo v mojí režii, to bylo prostě parádní. A vlastně díky této spolupráci jsem se mohl dostat i do té Jižní Ameriky.

### **Jak vzpomínáte na koncertování v klubu *Blues Alley* ve Washingtonu?**

Do *Blues Alley* jsme se dostali přes kamarádku z ambasády. Potkal jsem se s ní kdysi v Rumunsku. Tehdy do toho *Blues Alley* přišla, nabídla tam koncert asi deseti českých kapel a oni si vybrali nás. Hráli jsme tam dvakrát. To není ten typ klubu, že tam někdy hrála nějaká hvězda. Ano, hrají tam jejich velcí muzikanti, ale hrají tam hlavně světové hvězdy, ke kterým já osobně vzhlížím. A my si tam mohli zahrát. Ten majitel, který si nás vybral, za námi přišel, zpočátku byl dost naštvaný, že jsme přijeli jen tři, protože on znal nahrávky jen z bigbandu. Pak ale slyšel naši zkoušku, přišel za námi znovu a všechny nás objal s tím, že děkoval, jaký to byl koncert – byl jiný, jiná melodika a hlavně prý ta radost. Prostě neuvěřitelný.

**Tahle to působí, že bez kontaktů se do zahraničí dnes velmi těžko proráží.**

Myslím, že by se to nikdy ani jinak nepodařilo, a to platilo tehdy, ale i teď. Pokud člověk nemá někoho přímo tam, který by dokázal říct, že zná někoho, kdo není sice třeba známý, ale je dobrý, tak nemáme šanci se někam dostat. Strašně se o to snažím, abych mohl s někým být takhle v kontaktu a navzájem si pomoci. Zatím se to ale nepodařilo.

**Říkal jste o tom, že jste posílal do zahraničí své nahrávky. Kdy vznikla Vaše první deska *Mind The Step*?**

To je dlouhý příběh. Ty první skladby jsem nahrával vlastně na kazeták – dvojče. Upravil jsem si tehdy nahrávač z Německa a na to jsem to nahrál. Zavřel jsem se na celé léto na chtě a tam nahrál celý repertoár. Pak jsem ho předl klukům, napsali jsme si k tomu pár značek a šli s Petrem Maláskem do studia. Pak se k nám přidal Petr Venkrbec, přes kterého se k nám dostal i Jiří Hlavota na trumpetu a výborný bubeník Tomáš Brožek. Takhle vznikla *Mind The Step*. Vyšla v roce 1991.

**Jak vůbec první desku hodnotíte s odstupem času?**

Podle mě je vynikající. Nechápu, jak jsem ji mohl takhle udělat. Je velmi dobře zaranžovaná. Prostě nechápu, jak se to mohlo takhle povést. To bylo vůbec celkově výjimečné, jak vznikala.

**Kdy jste vydal přelomové album *Yes, Yes, No, No*?**

V roce 1999. To bylo po období, kdy jsem přestal hrát s Janou Koubkovou. Měl jsem tu svou první desku, ale nic se nedělo. Tak jsem potom sehnal klavíristu Davida Krupu, který se později přejmenoval na Davida Vlacha. Toho jsem sehnal díky Petru Valáškoví. Společně s Davidem jsme začali strašně dřit a jezdit po klubech. Vydali jsme spolu tu druhou desku, jezdili jsme po světě. Byli jsme třeba v Rumunsku, Bulharsku, Maďarsku. Jednou, když se mnou nemohl jet Petr Venkrbec, tak mě zkontaktoval s Tomášem Křemenákem a jsme u toho, kde jsme dnes.

## RECENZE

### **Paula Edelstein/USA/**

Jazz Journalist (Sound of Timeless Jazz, All Music Guide, Jazziz Magazine, All About Jazz, Allmusic.com...)

### **JAZZIZ MAGAZINE/USA, JAZZ AT A GLANCE JAZZ REVIEW**

### **Featured Artist: Pavel Jakub Ryba & M. T. S. Art Ensemble / The Fish Men<sup>114</sup>**

CD Title: "Yes,Yes,No,No," Record Label: N.I.C. records(Import)

Isn't it amazing how music transcends any real or presumed communication barriers? Pavel Jakub Ryba's native language may be Czechoslovakian but the fretless bass conversation on his CD called "Yes,Yes.No,No" is clear in any language. He is one amazing artist. As one of the leading personalities of Czech jazz, P. J. Ryba is a star.

His enormous energy and extensive repertoire mixes jazz, classical, pop and rock and does wonders for such standards as the Sonny Rollins classic, "St. Thomas." The quartet lends their special international flavor to "Sugar," by the great Stanley Turrentine and "A Child Is Born," by Thad Jones. His bass solo on "My One And Only Love," speaks to the listener with an amazing array of rhythms, tempo and stylistic expressions. Pastorius' influence is hanging in the air on this one and along with Petr Valasek on tenor saxophone and bass clarinet, David Krupa on piano and keyboards, and Jiri Kollman on percussion, Ryba & his M.T.S. Art Ensemble exert their influence on your ears. The symphonic marvel, "Jeste jsem to nedostala," is superior. Pavel Jakub Ryba wrote four of the nine songs on the CD with "JE-BEL" being the most memorable original tune on this set because of its exotic note-for-note matchup between Ryba on bass and Petr Valasek on bass clarinet! That one does it for me. This CD is a wonderful experience of Czech jazz and a prime example of Ryba's perfect technique and musical feelings.

Rating: \*\*\*\*\*

*Reviewed by:* Paula Edelstein

---

<sup>114</sup> Archiv P. J. Ryby

## **SOUND OF TIMELESS JAZZ/USA**

**Paula Edelstein – 2005**

### **Morally Topless/Mind The Step<sup>115</sup>**

**Pavel J. Ryba + Mike Stern**

Czechoslovakian bassist/composer/arranger/producer Pavel J. Ryba maintains his genuine fondness for fusing elements of avant-garde/free jazz genre with exciting rock bass riffs and atonal Czechoslovakian folk passages on this exceptional display of musical tastes. Stellar accompaniment from alto saxophonist Petr Albert Venkrbec, Jiri Koliman on percussion, Mikolas Nop on drums, Mike Stern on guitar and Camillo Caller on percussion make up MORALLY TOPLESS/MIND THE STEP which features 9 songs written by Ryba and co-arranged with Venkrbec. The bassist, who has a sound similar to the late Jaco Pastorious' released SMALLER WOUNDS in the late 90s, and has continued to gain international popularity as a leader and sideman with such noted jazz musicians as Joe \*\*. "Tomorrow Will Be Better," is a sterling example of Ryba's bass virtuosity. He makes a powerful original artistic statement by playing the entire length of the neck of the bass guitar, slapping, plucking and is only accompanied by Kollman's handclaps, rhythmic rim shots and a ride cymbal for excellent artistic effect. On Monk's "Straight No Chaser," he reinterprets this jazz standard in a trio setting with Venkrbec's alto sax out front and his bass guitar in tandem with Nop's drums keeping the rhythm logic in the pocket. "Song For Jaco," is an emotional homage to one of jazz fusion's most popular bassists and its eerie, haunting riffs at the intro provide a musical image of what Jaco would be playing today. Ryba is awesome on this track – is definitely in the rock/jazz fusion groove and playing with confidence and competence. This is by far one of the best songs of the CD. Check out MORALLY TOPLESS/MIND THE STEP if you enjoy rock/jazz fusion with a dash of avant-garde/free jazz elements.

**PAVEL J. RYBA & THE FISH MEN + DEAN BROWN – TOUR 2008<sup>116</sup>** –

Liner notes by Paula Edelstein

Recorded live at the Jazz Tibet Club in Olomouc, Czech Republic, Pavel J. Ryba and The Fish Men combine their talents for this funky performance of original compositions by Ryba. This ultimate dose of international jazz reached their fans

---

<sup>115</sup> Archiv P. J. Ryby

<sup>116</sup> tamtéž

across Europe and North American during their 2008 tour and left a blazing trail of excitement in their path. Brilliant videography brings you up close and personal to this great concert filled with some of their best music ever recorded live.

Strap yourself in your seats for a great ride on “Morally Topless” one of their greatest hits on which Ryba and The Fish Men let it all hang loose with lots of intricate mesmerizing sounds. “Haven’t Got It Yet,” a Petr Valásěk original, opens with a mesmerizing bass clarinet and bass duet before the entire band joins in the mid-tempo ballad. As one of the best reed instrumentation solos on this amazing set, Valásěk bares his powerful chops and keeps the music flowing into a great rock-infused guitar solo by Dean Brown. All the while, Ryba and Nop keep the rhythm logic happening with steady backdrop syncopation and percussive heartbeats. Another highlight is “What’s Her Poison” written by Pavel Ryba. This is a great composition with a wonderfully arranged soprano saxophone solo by Milan Krajíc.

Two more surprises await you dear viewer. First, is the addition of the Great American Songbook jazz standard “For All We Know,” as wonderfully voiced arrangement by guitarist Dean Brown. Second, is and his original composition “Clave Groove” which features a Latin groove duet between Brown and Mikoláš Nop. This duo brought the audience to their feet.

“Smaller Wounds,” another of Pavel Ryba’s compositions, features his gentle bass energy and haunting interplay with delicate Petr Valásěk’s bass clarinet and vocals. “Tomorrow Will Be Better” which has become a cornerstone in Ryba’s regular performing book is a pure bass vehicle that also features Ryba’s great multiple talents as a composer and bass player up front and personal with his audience. This is a real show-stopper and always has Ryba’s audiences on the edge of the seats.

The jazz doesn’t stop as the set is closed out with Thelonious Monk’s “Straight No Chaser” as a funky upbeat gem with the bass clarinet on the melody line and the vocalese of Petr Valásěk keeping the performance sizzling. “Saltation” another high energy composition, closes out the set and is a truly unique work that stands tall among the classic Ryba songs included here.

Pavel J. Ryba and The Fish Men’s discography is filled with a wide-range of one-of-a-kind collaborations. For those who missed their concerts, this DVD, serves as a great way to relive the excitement and remain a part of their dynamic musical journey in 2008. Includes photo slide show and bonus documentary.

## BIBLIOGRAFIE A POUŽITÉ ZDROJE

ASSANTE, Ernesto. *Legends rocku: umělci, nástroje, mýty a historie padesáti let hudby mladých*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2010. ISBN 978-80-204-2275-0.

BABÁČKOVÁ, Markéta. *Gospelová hudba v České republice*. Brno, 2014. Bakalářská diplomová práce. Masarykova univerzita. Vedoucí práce PhDr. Aleš Opekar, CSc.

DORUŽKA, Lubomír. *Český jazz mezi tanky a klíči, 1968-1989*. 1. vyd. Praha: Torst, 2002. ISBN 80-7215-167-3.

GEIST, Bohumil. *Co nevíte o jazzu*. Praha: Panton, 1966. Edice přátel hudby, sv. 3.

HEAVY HOLEČEK, Zdeněk. *Rock je můj život, aneb, Jak to všechno bylo. 1. díl*. Praha: Heavy World, 2006. ISBN 80-239-9337-2.

HEJSEK, Lukáš. *... a pak přišel bigbít*. 1. vyd. České Budějovice: Nová Forma, 2012. ISBN 978-80-7453-185-9.

KOTAČA, Jiří. *Jazz v socialistickém Československu*. Brno, 2014. Bakalářská práce. Masarykova univerzita. Vedoucí práce Doc. PhDr. Vít Hloušek, Ph.D

LINDAUR, Vojtěch a Ondřej KONRÁD. *Bigbít*. 2. vyd., (1. v nakl. Plus). V Praze: Plus, 2010. ISBN 978-80-259-0023-9.

POLEDŇÁK, Ivan a Lubomír DORUŽKA. *Československý jazz: minulost a přítomnost*. Vyd. 1. Praha: Supraphon, 1967.

POLEDŇÁK, Ivan. *Sondy do popu a rocku*. Praha: H & H, 1992. ISBN 80-85467-14-3.

POLEDŇÁK, Ivan, Igor WASSERBERGER a Antonín MATZNER a kol. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. Vyd. 2. Praha: Supraphon, 1983.

PRIMI, Michele. *Prokletí rokenrolu: tragédie a záhady rocku*. 1. vyd. Praha: Slovart, 2013. ISBN 978-80-7391-716-6.

REJHONOVÁ, Jana. *Americká rocková hudba druhé poloviny 80. let 20. století se zaměřením na kapelu Pixies*. Brno, 2007. Bakalářská práce. Masarykova univerzita. Vedoucí práce PhDr. Aleš Opekar Csc.

STARÝ, Jiří. *Tři studie o moderní populární hudbě: Rock - folk - jazz*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1988.

SZATMARY, P. D.: *Rockin' in Time. A Social History of Rock and Roll*. New Jersey, 1987.

VANĚK, Miroslav. *Byl to jenom rock'n'roll?: hudební alternativa v komunistickém Československu, 1956-1989*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2010. Šťastné zítřky (Academia), sv. 3. ISBN 978-80-200-1870-0.

WICH, František. *Rock & Pop encyklopedie I. A-L*. 1. vyd. Praha: Volvox Globator, 1999. ISBN 80-7207-276-5.

WICH, František. *Rock & Pop encyklopedie II. M-Z*. 1. vyd. Praha: Volvox Globator, 1999. ISBN 80-7207-277-3.

BROWN, R. A: *Dean Brown: Biography* [online]. [cit. 2017-12-15]. Dostupné z: <http://www.deanbrown.com/bio>

EDELSTEIN, Paula: *Jazziz magazine – Jazz at a glance jazz review: Featured Artist: Pavel Jakub Ryba & M. T. S. Art Ensemble / The Fish Men* (archiv J. P. Ryby)

HOYEROVÁ, Ivana: *Jakub Jan Ryba: Česká mše vánoční* [online]. [cit. 2017-12-15]. Dostupné z: <http://www.jakubjanryba.cz/index.php/jakubjanryba/eska-me-vanoni>

HRABALIK, Petr: *Bigbít: Pečlivá zpráva o českém jazzrocku* [online]. [cit. 2017-12-15]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/specially/bigbit/clanky/64-vysvetleni-pojmu-jazz-rock-aneb-cubci-lektvar-milese-davise/>

HRABALIK, Petr: *Bigbít: Počátky čs. undergroundu* [online]. [cit. 2017-12-15]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/specially/bigbit/ceskoslovensko/70-leta/clanky/237-pocatky-cs-undergroundu/>



- HRABALIK, Petr: *Bigbít: Rockfesty – Možné důvody vzniku* [online]. [cit. 2017-12-15]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/bigbit/clanky/227-rockfesty-mozne-duvody-vzniku/>
- KOUBKOVÁ, Jana: *Jana Koubková: O Janě* [online]. [cit. 2017-12-15]. Dostupné z: <http://www.janakoubkova.cz/o-jane>
- KRATOCHVÍL, Martin: *Martin Kratochvíl & Jazz Q: Biografie* [online]. [cit. 2017-12-15]. Dostupné z: <http://www.martinkratochvil.com/biografie.html>
- PADGETT, Ken: *Blackface!: Minstrel Shows* [online]. [cit. 2017-12-15]. Dostupné z: <http://black-face.com/minstrel-shows.htm>
- PASTORIUS, Jaco: *Jaco Pastorius: The Life of Jaco* [online]. [cit. 2017-12-15]. Dostupné z: <http://jacopastorius.com/life/>
- ROCK MUSIC TIMELINE: *Rock Music Timeline: 1960's Decade Overview* [online]. [cit. 2017-12-15]. Dostupné z: <http://www.rockmusictimeline.com/1960s.html>
- RYBA, Pavel J.: *Albums* [online]. [cit. 2017-12-15]. Dostupné z: <http://www.pjryba.com/albums/>
- RYBA, Pavel J.: *Pavel J. Ryba: History* [online]. [cit. 2017-12-15]. Dostupné z: <http://www.pjryba.com/his-story/>
- STERN, Mike: *Mike Stern: Biography* [online]. [cit. 2017-12-15]. Dostupné z: <http://www.mikestern.org/media.htm>
- TESAŘ, Milan: *AVmania: Pečlivá zpráva o českém jazzrocku* [online]. [cit. 2017-12-15]. Dostupné z: <https://avmania.e15.cz/pecliva-zprava-o-ceskem-jazzrocku>
- THE EDITORS OF ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA: *ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA: Minstrel show* [online]. 2009 [cit. 2017-12-15]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/art/minstrel-show>
- THE THELONIUS MONK INSTITUTE OF JAZZ: *Jazz In America: Style Sheets - Boogie Woogie* [online]. [cit. 2017-12-15]. Dostupné z: <http://www.jazzinamerica.org/JazzResources/StyleSheets/5>

ZVADRON, Tomislav: *Muzikus: Ryba pluje do Ameriky* [online]. [cit. 2017-12-15].

Dostupné z: <http://www.muzikus.cz/pro-muzikanty-clanky/Ryba-pluje-do-Ameriky~22~duben~2002/>

Archiv P. J. Ryby

Archiv Terezy Mackové

## **ZDROJE OBRÁZKŮ**

### **Obrázek 1**

Archiv Terezy Mackové

### **Obrázek 2**

Archiv Terezy Mackové

### **Obrázek 3 a 4**

RYBA, Pavel J.: *Pavel J. Ryba: Lucerna/Omega* [online]. [cit. 2017-12-15]. Dostupné z: <http://www.pjryba.com/gallery/lucerna-omega-p-j-ryba/>

### **Obrázek 5**

RYBA, Pavel J.: *Pavel J. Ryba: JIHLAVA + Bryan Corbett + Lupa GB* [online]. [cit. 2017-12-15]. Dostupné z: <http://www.pjryba.com/gallery/jihlava-bryan-corbett-lupa-gb/>

### **Obrázek 6**

PRIMI, Michele. *Prokletí rokenrolu: tragédie a záhady rocku*. 1. vyd. Praha: Sloart, 2013. ISBN 978-80-7391-716-6. Str. 164.

### **Obrázek 7 a 10**

RYBA, Pavel J.: *Pavel J. Ryba: BALBÍNOVA POETICKÁ HOSPŮDKA* [online]. [cit. 2017-12-15]. Dostupné z: <http://www.pjryba.com/gallery/balbinova-poeticka-hospudka/>

### **Obrázek 8 a 9**

RYBA, Pavel J.: *Pavel J. Ryba: EQUIPMENT* [online]. [cit. 2017-12-15]. Dostupné z: <http://www.pjryba.com/equipment/>

### **Obrázek v rámci tabulky 6**

*MES - Music Education Supplies: Boomwhackers Sets* [online]. [cit. 2017-12-15]. Dostupné z: <http://www.mesdirect.com/shops/mes/Products/PD1723651/Boomwhackers-Sets/>