

ENCYKLOPEDIE JAZZU
A MODERNÍ
POPULÁRNÍ HUDBY

ČÁST VĚCNÁ

MATZNER POLEDŇÁK
WASSERBERGER
A KOLEKTIV

EDITIO SUPRAPHON

ENCYKLOPEDIJE JAZZU
A MODERNÍ
POPULÁRNÍ HUDBY



383

51

ENCYKLOPEDIÉ JAZZU
A MODERNÍ
POPULÁRNÍ HUDBY

ČÁST VĚCNÁ



ENCYKLOPEDIE JAZZU A MODERNÍ POPULÁRNÍ HUDBY

ČÁST VĚCNÁ

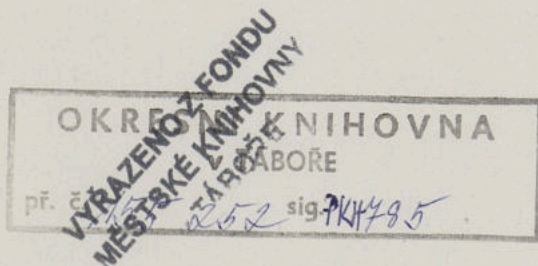
ANTONÍN MATZNER IVAN POLEDŇÁK
IGOR WASSERBERGER
A KOLEKTIV

EDITIO SUPRAPHON
PRAHA 1980

ENCYKLOPÉDIE JAZZU
A MODERNÍ
POPULÁRNÍ HUDBY

ČÁST VĚCNA

ANTONÍN MATZNER IVAN POLEDNÁK
IGOR WASSERBERGER
A KOLEKTIV



© Antonín Matzner 1980
© Dr. Ivan Polednák, CSc. 1980
© Igor Wasserberger 1980

AUTOŘI HESEL

Dr. Jiří Bajer, CSc. – J. Ba.
Dr. Josef Bek, CSc. – J. B.
Ing. Miroslav Černý – M. Č.
Dr. Lubomír Dorůžka – L. D.
Ing. Petr Dorůžka – P. D.
Jan Hartmann – J. H.
Dr. Josef Chrástil – J. Ch.
Pavel Klikar – P. K.
Dr. Josef Kotek, CSc. – J. K.
Daniela Langerová – D. L.

Dr. Ivo Letov – I. L.
Dr. Jitka Ludvová, CSc. – J. L.
Ing. Zbyněk Mácha – Z. M.
Antonín Matzner – A. M.
Jaroslav M. Navrátil – J. N.
Dr. Ivo Osolsobě – I. O.
Dr. Ivan Poledňák, CSc. – I. P.
Oldřich Rynt – O. R.
Frank Townen – F. T.
Igor Wasserberger – I. W.
Václav Zamazal – V. Z.

PŘEDMLUVA

Nejrůznější okruhy, stylově-žánrové druhy a typy hudebních projevů, vytvářejících oblast zábavné hudby, představují dynamickou součást soudobé hudební scény. Vzhledem ke svému silnému působení na nejširší vrstvy posluchačů mají zde zvláštní význam jazz a zejména moderní populární hudba. Skutečnost, že výrazně zasahují do života mladých lidí v období formování jejich osobnosti, činí z nich mocný prostředek působení na mladou generaci, ať již ve smyslu pozitivním (kultivace osobnosti, pomoc při hledání životní orientace, ušlechtilé naplnění volného času, rozvíjení tvořivých sil apod.), nebo negativním (jednostranná hodnotová orientace, možnost infiltrace nežádoucích ideologií apod.).

Složitou problematikou na tomto poli se proto v poslední době zabývaly — se zvláštním zřetelem na zmíněné významné společenské poslání těchto hudebních projevů — naše stranické a státní orgány. Po zásadním posouzení dané problematiky nejvyššími stranickými orgány, jemuž předcházela řada závažných opatření ministerstev kultury ČSR a SSR a analýza současné populární hudby, provedená společně se stanovením kritérií na půdě tvůrčích svazů, bylo v roce 1975 přijato usnesení vlády ČSR č. 63/75 o situaci v oblasti zábavné hudby. Kromě otázek souvisejících s konkrétní realizací kulturně politických úkolů konstatuje dokument absenci odborně fundované publicistiky a seriózní kritiky zábavné hudby. Potřeba postavit proti záplavě spíše jen k vnějšku obrácené a jen požadavkům atraktivitu vyhovující publicistiky, nemístně glorifikující „hvězdy“ pop music apod., solidní, dostatečně široké a přitom k československému čtenáři a k naší socialistické společnosti zaměřené shrnující poučení, byla ostatně v praxi pocíťována již delší dobu. Tato Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby představuje v tomto směru příspěvek širokého kolektivu odborníků, zabývajících se danou oblastí, a hudebního vydavatelství Supraphon, mířící alespoň částečněmu zaplnění této mezery. Tento příspěvek je realizován v podobě strážlivé, faktograficky koncipované práce, jež se ve svém obrysu snaží neopomenout ani problematiku smyslu a kvalitativních kritérií této hudby, jejich možností vypovídat o skutečnosti a měnit ji atd. Ačkoliv je nade

vší pochybnost, že řešení zatím mnohdy neuspokojivé situace v oblasti zábavné hudby je v první řadě otázkou ideových a uměleckých kvalit hudby samotné, respektive ve způsobů, jimiž se jejím tvůrcům podaří vyjádřit specifickými prostředky prostou krásu každodenního života, lidských vztahů a podat umělecky přesvědčivý a optimisticky vyznívající obraz dnešního světa a zejména naší socialistické společnosti, domníváme se, že nezanedbatelnou úlohu může v tomto procesu sehrát též odborná, byť popularizačně zaměřená publicistika, zbavená nekvalifikovaných postojů a nazírající předmět svého zkoumání v širších souvislostech. Staré rčení „Habent sua fata libelli“ platí přirozeně i v případě této encyklopedie. Je zřejmé, že fundovaná publicistika se musí opírat o teorii, tedy o výzkum, často značně specializovaný. Zároveň se však objevuje i potřeba informativně shrnovat, zpřehledňovat, uvádět do souvislosti, konfrontovat. Tuto potřebu zčásti (a přirozeně svým způsobem) uspokojují též práce encyklopedického rázu. O obsáhlejší referenční knize tohoto typu, obrácené k jazzu, se u nás hovořilo již od samého začátku šedesátých let. Začaly přípravné práce, jichž se zúčastnili i redaktori této publikace, avšak tehdy se zdálo, že projekt je vzhledem k příliš úzkému kádru odborníků i vzhledem k nepostačujícímu rozpracování teoretické problematiky a konečně i vzhledem k obtížím při obstarávání údajů o zahraničním dění apod. úkolem neřešitelným. Igoru Wasserbergovi se však podařilo zformovat na Slovensku kolektiv českých spolupracovníků (Antonín Matzner, Roman Staněk, Stanislav Titzl, Ota Žák, Zbyněk Mácha), s nímž napsal Jazzový slovník (ŠHV, Bratislava — Praha 1965). Koncepce byla sice skromnější než původně zamýšlená a výsledek byl podroben četným kritickým (a zhusta oprávněným) výhradám, avšak použitelnost a užitečnost publikace byly a zůstaly mimo pochybnost. Předkládaná encyklopedie se pak zrodila ze záměru vydat přepracované a doplněné české vydání slovenského slovníku. V průběhu příprav vykristalizovala nakonec koncepce nová a podstatně širší i náročnější; v ní se promítly změny, k nimž v mezidobí na celosvětové hudební scéně došlo. Patří k nim zejména zřejmá tendence sblížovat oblasti, jež dříve procházely vývo-

jem spíše divergujícím; konkrétně řečeno, jazz v současné době projevuje zřejmou afinitu s oblastí rocku a dalšími vývojovými trendy moderní populární hudby vůbec. Tento vývoj se do daného projektu promítl v tom smyslu, že došlo k rozhodnutí vytvořit šíře a komplexněji koncipovanou Encyklopedii jazzu a moderní populární hudby; měla se obírat děním světovým i československým, zahrnout hesla věcná i osobní. K realizaci byl redaktory (iniciátory zmíněné koncepce) vyzván široký okruh odborníků v různých oblastech jazzu a moderní populární hudby i několik dosud v oboru neetablovaných autorů. Vlastní práce na heslech se rozběhly na jaře 1970 a byly uzavřeny zhruba v létě 1971, kdy byl rukopis (ještě neúplný) odevzdán knižní redakci Supraphonu.

Záhy po odevzdání rukopisu a tím spíše v době, kdy byl v nakladatelství připravován do tisku, bylo zřejmé, že v tehdy probíhajícím prudkém kulturně politickém kvasu se přehodnocuje i dění v celé této hudební sféře, vytvářejí se nové organizační struktury, rodí se nové pohledy na smysl a úkoly této hudební oblasti. Postupem doby se ukázalo, že tento posun nelze reflektovat nějakými dílčími zásahy do hotového rukopisu, ale že je třeba prvotní správný záměr rozvinout a aktualizovat v nových podmínkách. Vnější novum představoval nový záměr Supraphonu vydat publikaci ve třech svazcích; první svazek je věnován heslům věcným, druhý a třetí pak heslům osobním (zde jsou zahrnuty i hudební soubory). Toto rozdělení úkolu na tři etapy mělo mj. přispět i k tomu, aby pracovní kolektiv mohl účinněji zkoncentrovat své síly. (V této souvislosti je třeba říci, že encyklopedie byla realizována mimo oficiální vědecká pracoviště, bez sekretariátu, odborné pomoci při excerpcích apod., bez uvolnění redaktorů a odpovědného redaktora z jiných pracovních úvazků; to vše pochopitelně případné nedostatky publikace neomlouvá, ale přece jenom vysvětluje...). V tomto kontextu je možno poznamenat, že při novém rozdělení prací byl též nově zvážen i autorský kolektiv encyklopedie a přeskupen tak, aby se v něm výraznou měrou uplatňovali autoři, kteří dovedou problematiku domýšlet nejen v úzce odborných mezích, ale i v souvislostech kulturně politických a ideologických.

Ještě významnější než fakt vnějšího rozdělení publikace atp. byla nová koncepce obsahová. Odrazily se v ní skutečnosti připomenuté v úvodních odstavcích této předmluvy, tj. především vědomí kulturně politického dosahu dané hudby, důraz na naše československé souvislosti a potřeby, snaha uvést studium jazzu a moderní populární hudby do kontextu studia hudby vůbec atd. Tyto zřetele se pak prakticky projevily ve většině hesel, zvláště výrazně pak v tom, že byla zařazena některá teoretičtěji zaměřená shrnující, „střechová“ hesla. V neposlední řadě je tato tendence širšího záběru publikace patrná i z toho, že do hesláře byla pojata hesla, jež ukazují úzké sepětí jazzu a moderní populární hudby s výrazně společensky progresivními typy hudby. Platí to např. o folklóru, jehož působení na danou oblast bylo a je značně intenzivní, ať již máme na mysli jeho stěžejní úlohu při samotném vzniku jazzu či fakt, že jeho různé projevy někdy fungují jako moderní populární hudba a že nověji odtud přímo programově vycházejí četní tvůrci, jejichž tvorba se výrazně odlišuje od standardní masově produkované populární hudby. Obdobně je tomu v případě dělnické či trampské písně a na ně později navazující masové písně, v níž došlo na platformě mj. jazzovými prvky prosyceného idiomu k nebyvalému rozvoji aktivní hudebnosti širokých lidových vrstev současně s ideově jednoznačně zacílenými texty, jejichž bezprostřední agitační a propagační účinek byl u nás v poúnorové době spojen s budovatelským nadšením a optimistickou vírou v budoucnost nové společnosti. Jiným významným dokumentem doby svého vzniku se širokým společenským dopadem zejména v mládežnickém hnutí jsou častušky a v souhrnu pak celá oblast politické písně, která v současnosti představuje významnou kategorii moderní populární hudby i v kapitalistických zemích, kde je nedílnou součástí protestního hnutí proti bídě, hladu, sociální nepravdě a imperialistickým válkám (vedle střechového hesla politická píseň viz např. heslo protestní píseň). Zvláště ožehavou problematikou je v dané oblasti problematika terminologie a s ní spjatá hlubší problematika klasifikace dané hudební oblasti. Redaktoři zde využili skutečnosti, že právě tyto otázky byly souběžně

řešeny pro publikaci Česká hudební věda, připravovanou sekci hudební vědy Ústavu teorie a dějin umění ČSAV, a navázali na toto řešení. Jako střešový odborný termín-pojem zde vystupuje nonartificiální hudba; pro bližší výklad odkazujeme na toto rozsáhlé a klíčové heslo. I když je zřejmé, že poslání encyklopedie je jiné než poslání učebnicového textu, přece měli redaktoři na mysli skutečnost, že práce v mnohém představuje určitý svod dosavadního našeho poznání a v mnohém tedy právě i pomůcku pro studium dané problematiky. V tomto případě je záhodno vyjít z uvedeného hesla (trsu hesel) a z této nejobecnější roviny sestupovat k dílčím jevům a problémům tak, jak jsou v textu (a zejména v tabulce na s. 296) naznačeny.

Vedle ryze hudebních jevů přináší část hesel též informace o oblastech souvisejících s problematikou jazzu a moderní populární hudby více nebo méně okrajově. Týká se to v první řadě různých projekcí jazzu a moderní populární hudby do jiných kategorií uměleckého projevu, např. do artificiální hudby 20. století, do hudebního divadla a filmu, do krásné literatury, poezie, výtvarného umění, fotografie apod. Kromě různých scénických útvarů, které jsou pojednány samostatně (hesla hudební divadlo, hudební komedie, minstrelská představení, muzikál apod.), přináší souhrn těchto informací zvláštní oddíl příslušných střešových hesel jazz a moderní populární hudba.

Samostatnou problematiku pak představovalo zařazení hesel z oblasti tance, jehož oba v současnosti nejrozšířenější proudy – profesionální moderní tanec (novodobá varianta klasického baletu) i moderní společenský tanec – se současně se vznikem jazzu a jím ovlivněného modelu populární hudby vyvíjely v úzké závislosti právě na tomto typu hudby a přinesly zcela nové způsoby jejího tanečního vyjádření. S vědomím zmíněných souvislostí i společenského poslání tance jsme přistoupili k zařazení alespoň výběru hesel, odrážejících tyto vazby, byť jsou pojednána nutně schematicky a také co do rozsahu o poznání stručněji než jevy čistě hudební povahy. Shrnující pohled, pokoušející se o částečnou klasifikaci tanců a naznačující zároveň jejich hlavní vývojové tendence, přináší hesla jazzový tanec a moderní společenský tanec. Pokud jde o zdroje, z nichž se

sem zahrnuté druhy tanců formovaly, tj. především o rozsáhlou oblast lidových tanců se zvláštním zřetelem k přínosu africké taneční kultury, jsou souhrnně popsány v hesle afroamerický tanec, které koresponduje s obdobným heslem afroamerický folklór, orientovaným na hudební projevy. Z praktických důvodů byla samostatná hesla věnována pouze těm tancům, které se dostatečně vžily a jako takové se u nás vyučují (v tomto smyslu tedy nejsou zařazeny přechodné taneční novinky z desátých a dvacátých let typu heebies-jeebies, lambeth-walku, turkey trotu atd.), stejně jako dnešní nespočetné varianty pohybového vyjádření rocku (hully gully, slop, memphis aj.), které jsou zahrnuty pod společné heslo diskotékové tance. Bližší informace z této oblasti přináší z dostupné literatury publikace: Milena Majorová a Josef Chrástil: Smím prosit? (Mladá fronta, Praha 1957), týž: Bonton (Dům kultury kovoprůmyslu, Praha 1964), Jan Pavlík: Taneční do kapsy (Mladá fronta, Praha 1960) a Milan Štiavnický: Společenský tanec (Osveta, Bratislava 1962). Z lexikografických prací odkazujeme čtenáře na Dictionary of the Dance W. G. Raffého (Barnes, New York – London 1964).

V jiné rovině představovalo speciální okruh problémů zařazení množství hudebních nástrojů používaných v uvažované hudební oblasti. Vedle běžných nástrojů z tradičního evropského instrumentáře jsou v řadě hesel často pouze okrajové zmínky o u nás prakticky zcela neznámých a nepoužívaných primitivních lidových nástrojích (u většiny z nich chybí i ekvivalentní české pojmenování), jinde je naopak pojednáváno o zcela nových typech elektronických nástrojů apod. Vzhledem k tomu, že se mnohdy jedná o příbuzné nástroje, event. stejné nástroje označované různými názvy, rozhodli jsme se – ve snaze zabránit rozptýlení těchto informací – pro střešové shrnující heslo instrumentář. Z tohoto důvodu nebyla také zařazena samostatná hesla jednotlivých nástrojů.

Hesla obsažená v tomto věcném díle encyklopedie mají velké koncepční rozpětí, a to od hesel široce založených, představujících vlastně zhuštěné studie, až po pouhý překlad cizího odborného termínu. Pokud jde o první jmenovaný typ hesel, objevuje se hlavně

u kategorii jazz a moderní populární hudba, jimž je práce věnována, a pak u nejobecnější kategorie non-artificiální hudby, případně u jiných závažných jevů (populární hudba, masová hudební kultura, improvizace, metrorhythmika apod.). U shrnujících hesel non-artificiální hudba, jazz a moderní populární hudba je pak vzhledem ke složitosti a členitosti problematiky výklad rozčleněn do trsů hesel. Zásadně pak je nutno říci, že práce se nechce (a ani nemůže) zabývat všemi momenty dané hudby, ale právě jen jejími momenty specifickými. Nemůže tedy být například ani souborem poznatků o harmonii jako takové, ani nemůže nahrazovat hudebně terminologický slovník vykládající italské odborné názvosloví apod. Pokud jde o toto širší hudební pozadí, odkazujeme zde na následující československé lexikografické publikace: Pazdírkův hudební slovník naučný I. (Brno 1929), Emil Votoček: Hudební slovník cizích výrazů a rčení (Umělecká beseda, Praha 1946), Barvík-Malát-Tauš: Stručný hudební slovník (SNKLHU, Praha 1960), Jiří Válek: Italské hudební názvosloví (Panton, Praha 1976), Marián Jurík a kolektiv: Malá encyklopédia hudby (Obzor, Bratislava 1969). Pokud jde o nejvšeobecnější vstup do světa hudby vůbec, doporučujeme knihu Jiřího Pilky Svět hudby (SHV, Praha 1962) a sborník Kniha o hudbě (kolektiv; Orbis, Praha 1962), z hudební nauky práce: František Pícha: Všeobecná nauka o hudbě (Melantrich, Praha 1949), Otakar Šín: Všeobecná nauka o hudbě (Hudební matice, Praha 1949), Ján Fischer: Hudobná teória (ŠVKL, Bratislava 1959), Luděk Zenkl: ABC hudební nauky (Supraphon, Praha 1978), z teoreticko-učebnicových prací četná a významná díla Karla Janečka, jako Hudební formy (SNKLHU, Praha 1955), Melodika (SNKLHU, Praha 1956), Harmonie rozbořem (SHV, Praha 1963), Základy moderní harmonie (nakladatelství ČSAV, Praha 1965), Tektonika (Supraphon, Praha 1968) a Skladatelská práce v oblasti klasické harmonie (Academia, Praha 1973), dále Jan Kapr: Konstanty (Panton, Praha 1967), Ctirad Kohoutek: Novodobé skladebné směry v hudbě (SHV, Praha 1965²), Vladimír Lébl: Elektronická hudba (SHV, Praha 1966), Jan Rychlík: Moderní instrumentace (sešitové vydání, Panton, Pra-

ha 1959–68). Pokud jde o dostupnější (alespoň v knihovnách!) zahraniční díla základního významu, odkazujeme na dosud nejuplněnější encyklopedické zpracování hudební problematiky v díle Die Musik in Geschichte und Gegenwart I.–XV. (Bärenreiter, Kassel-Basel 1949–73) a dále pak na encyklopedie Riemann Musiklexikon (Sachteil, B. Schott's Söhne, Mainz 1967) a Horst Seeger: Musiklexikon in zwei Bänden (VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1966). Připomínáme též, že u řady významnějších hesel je v naší práci uveden přehled hlavní literatury, v níž je daná problematika zpracována podrobněji. V tomto smyslu se nejedná pouze o soupis literatury, z níž autoři hesel své údaje čerpali. Mnohé z uvedených prací byly bohužel nedostupné i pro samotné autory encyklopedie.

Při shromažďování nutných faktografických údajů a dat se redaktoři i členové autorského kolektivu opírali o rozsáhlý dokumentační materiál, který je většinou v soukromém vlastnictví jednotlivců. Sem nutno započíst i značně rozsáhlý počet informací v příslušných odborných periodikách, ročenkách, antologiích, na obalech gramofonových desek apod., z nichž bylo čerpáno podle individuálních možností autorů i redaktorů. Pokud jde o knižní literaturu jakožto celek, odkazujeme na souhrnné heslo bibliografie; dílčí odkazy na jednotlivé relevantní práce, jak bylo již řečeno, se pak objevují u jednotlivých významnějších hesel. Pokud jde o práce encyklopedické, jež představují jednak svod informací, jednak možný vzor této publikace, odkazujeme opět na jejich výčet v právě připomenutém hesle bibliografie. Obecně lze k nim říci, že mají převážně ráz slovníků věnovaných osobnostem a hudebním souborům a jen v mnohem menší míře zahrnují i hesla věcná (viz např. Knauer's Jazzlexikon nebo z novějších prací Musik von A–Z Alfreda A. Goodmana). Dlouho se ostatně jednalo výlučně o encyklopedie věnované jazzu (L. Feather, H. Panasić, S. Charters aj.) a teprve v poslední době se objevily i encyklopedické práce věnované problematice moderní populární hudby a zde zvláště rocku, country & western a folku (L. Roxon, S. Schmidt-Joos a B. Graves, I. Stambler, týž a G. Landon aj.). Prakticky

všechny dosavadní encyklopedické práce reflektovaly výlučně nebo takřka výlučně hudební scénu USA, případně USA a západní Evropy. V tomto smyslu představuje tedy naše encyklopedie (zejména všechny díly jakožto celek) projekt zatím nejambicióznější a co do nároků na zpracování nejobtížnější. Význam skutečnosti, že shromažďuje množství informací o dění v socialistických zemích, lze pak sotva přecenit.

Pokud jde o vnější podobu hesel, sleduje běžný úzus. Odkazy jsou zařazeny zejména tehdy, jestliže se objevily praktické potíže při hledání vhodné podoby záhlaví hesla. Uvnitř hesel jsou pak odkazy naznačeny (převážně zkratkou *v.* nebo *v. t.*) především tam, kde je v hesle, na něž se odkazuje, umístěna důležitá část informací. Hesla jsou – pokud je to účelné a možné – uzavřena soupisem podstatnější a dostupnější literatury (L:). Zde jsou uváděny jednotlivé položky abecedně, a to i tehdy, jde-li jednou o jména autorů (řazena jsou podle příjmení), jindy – u nepopisovaných nebo menších materiálů – jen o název časopisu apod. U knižních publikací je uváděn v převážné většině pouze zkratkový údaj; bližší podrobnosti (zejména údaje o příslušném nakladatelství) nalezneme čtenář v hesle bibliografie. Způsob citací se při veškeré snaze nepodařilo – vzhledem k šíři autorského kolektivu, nedostupnosti mnoha položek literatury a zejména vzhledem k vzájemně odlišné podobě základních edičních dat v praxi zahraničních časopisů – zcela sjednotit; vždy se však dbalo, aby údaj byl prakticky použitelný a aby jeden a týž pramen (např. určitý časopis) byl citován stejným způsobem.

U většiny hesel hudebněteoretické povahy (např. harmonie, melodika, metrorhythmika), případně u hesel obsahujících hudební charakteristiku daného stylu apod. byly zařazeny podle potřeby notové příklady. Podle běžných zvyklostí jsou uváděny ve znějících tóninách. U složených notových příkladů, konfrontujících např. současně několik různých melodií nebo improvizovaných chorusů (v hesle improvizace aj.), byly jednotlivé hlasy transponovány do tóniny C dur. Obdobně byly spartovány do znějící tóniny ukázky z partitur v hesle aranžmá, přičemž s ohledem na snadnější orientaci muselo být někde upuštěno od zave-

deného pořadí hlasů v partituře (v tomto smyslu jsou případ od případu uvedeny dřevěné dechové nástroje až po žestích, jinde jsou saxofonové party notovány v basovém klíči apod.). Záměrem autorů byla praktická upotřebitelnost tohoto materiálu při event. přehrávání na klavíru. Protože kromě původních transkripcí improvizovaných sol, které jsou v této publikaci uváděny poprvé, bylo použito rozsáhlého souboru notových příkladů čerpaných z různých pramenů (knih, časopisů, tištěných notových edic atd.), nepodařilo se všude sjednotit způsob zápisu tzv. akordových značek, odvozených z Weberovy notace akordických schémat. Ve většině jsou uváděny v podobě, v níž se v praxi nejčastěji objevují (resp. v jaké je přinášejí materiály, z nichž bylo čerpáno); touto zápisovou problematikou se pak speciálně zabývá heslo akordové značky a příslušná tabulka.

Nová podoba encyklopedie byla mezi nakladatelstvem a redaktory dojednána na zlomu let 1974–75 a rukopis prvního svazku byl Supraphonu odevzdán na počátku podzimu 1975. V souvislosti s třísvazkovou koncepcí vyvstaly ovšem i některé problémy: tak například v autorském kolektivu prvního svazku chybějí autoři, kteří přispěli výlučně jmennými hesly, chybějí zatím možnosti doplňovat si ve jmenných heslech informace obsažené v heslech věcných.

Vzhledem ke všem dosud uvedeným okolnostem by nebylo reálné očekávat, že se v předkládané práci podařilo vytvořit dílo ve všech parametrech a segmentech stejně zdařilé a vyrovnané. Ukázalo se pohříchu, že četní i uznávaní odborníci jsou příliš orientováni na běžnou časopiseckou publicistiku a že jsou pro ně požadavky na pojmově čistý, faktograficky přesný a přitom střídmy, koncizně stylizovaný text dosti cizí. Můžeme-li tuto skutečnost označit za faktor subjektivní, objektivní faktor představuje skutečnost, že teoretické studium celé rozsáhlé a nesnadné problematiky je zatím velmi kusé a že neodpovídá (co do institucionální základny, personálního vybavení atd.) společenskému významu problematiky. Plyne z toho též skutečnost, že zatímco při zpracování některých hesel bylo možné opřít se o již vykonanou vědeckou práci nejenom zahraniční, ale především právě i domácí, jinde

zatím tyto solidnější a adekvátnější podklady chyběly. Odtud i určitá nevyrovnanost textu, kdy jedním pólem jsou hesla teoreticky fundovaná a druhým hesla ležící spíše v poloze slušně informované publicistiky. Rovněž zastoupení jednotlivých oblastí, důraz položený na jednotlivá teritoria, směry, trendy atd., rozsah a způsob zpracování jednotlivých hesel je nepochybně – i v tom nejlepším případě – vždy a u každé encyklopedie věcí diskuse. Protože je publikace určena československé veřejnosti, uplatňuje se v ní především náš úhel pohledu, zvyrazňují se jevy, jež u nás rezonují, nebo zásadně hesla týkající se ČSSR. Rozsah hesla pak neodráží zcela mechanicky význam jevu: někdy bylo možno i významný jev popsat a vysvětlit na malé ploše, jinde zase jev méně důležitý bylo nutno rozpracovat podrobněji, protože chybí literatura, na niž by bylo možno odkázat, atp. Doufáme ovšem, že při hledání kladů této práce nebude nutno jít až po ono poslední: hodnotíme encyklopedie podle toho, co v nich je, a nikoli podle toho, co v nich chybí, berme jejich údaje jako první orientaci v problematice, a nikoli jako ultimatum informace...

Závěrem považují redaktoři za svou opravdu milou povinnost poděkovat všem, kteří umožnili realizaci ná-

ročného záměru. Nepochybně jsou to v první řadě všichni spoluautoři (včetně autorů druhého a třetího svazku!), kteří věnovali nepřilíh vďěčné práci na heslech mnoho času i energie, přičemž někteří odvedli dílo, jež má vysokou úroveň a překračuje onu zmíněnou rovinu pouhé orientační informace. Dále jsou to nepochybně všichni ti, kteří nám pomohli při zjišťování nejrůznějších údajů, při řešení problémů koncepčních i ideových; v této souvislosti pak nelze nezpomenout porozumění nakladatelství Supraphon a jednotlivých jeho pracovníků. I. Poledňák pak za sebe děkuje vedení Ústavu teorie a dějin umění ČSAV (sekce hudební vědy) za porozumění pro takto zaměřenou práci, A. Matzner a I. Wasserberger Českému, resp. Slovenskému hudebnímu fondu za udělená stipendia.

Doufáme, že předkládaná Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby nebude jen mrtvým svodem roztržitých údajů, ale klíčem k lepší orientaci v jedné nesmírně složité sféře celku hudební scény.

Praha – Bratislava 1975

Antonín Matzner
Ivan Poledňák
Igor Wasserberger

SEZNAM ZKRATEK A ZNAČEK

A & M	Alpert & Mose Records (gramofonová společnost)	CBS	CBS Records (gramofonová společnost)
ABCP	ABC-Paramount (ABC Records, gramofonová společnost)	cit.	citovaný, citováno
acc.	akordeon	cl.	klarinet
ad.	a další	CMA	Country Music Association
AG	Argo Sight & Sound Ltd., gramofonová společnost)	co.	kornet
aj.	a jiní, a jiné	Col.	Columbia (CBS Records, gramofonová společnost)
Ala.	Alabama	Colorado	Colorado
amat.	amatérský	Com.	Commodore Records (gramofonová společnost)
Ame.	Aktuality Melodie (časopis)	comp.	(composer) skladatel
amer.	americký (též ve spojení: afroamer., severoamer., jihoamer., středoamer.)	Conn.	Connecticut
Ami.	Amiga (gramofonová společnost)	Cont.	Contemporary Records (gramofonová společnost)
ang.	angažmá, angažovat, angažován	Cor.	Coral (MCA Records, gramofonová společnost)
angl.	anglický, anglicky	C & W	country and western (též adjektivum)
ap. apod.	a podobně		
Ari.	Ariola – Eurodisc (gramofonová společnost)	č.	číslo
Ariz.	Arizona	ČAJF	Československý amatérský jazzový festival
Ark.	Arkansas	ČJ	L. Dorůžka – I. Poledňák: Československý jazz
arr.	aranžér, aranžmá	ČJF	(Supraphon, Praha 1967)
as.	altsaxofon	ČPF	Československá jazzová federace
ASCAP	American Society of Composers, Authors and Publishers	čs.	Československá pop federace
atd.	a tak dále	ČSAV	československý
Atl.	Atlantic (Atlantic Recording Corporation, gramofonová společnost)	ČSHS	Československá akademie věd
atp.	a tak podobně	čsp.	Československý hudební slovník (SHV, Praha 1963–65)
b.	(bass) kontrabas	ČSR	časopis, časopisecký, časopisecky
Barc.	Barclay-Disques (gramofonová společnost)	ČSSR	Československá republika (do 11. 7. 1960)
bascl.	basklarinet		Československá socialistická republika (od 11. 7. 1960)
BASF	BASF (gramofonová společnost)	D	diskografie
basg.	basová kytara	DB	Down Beat Magazine (časopis)
bjo.	banjo	Deb.	Debut Records (gramofonová společnost)
<i>Berendt</i>	J. E. Berendt: Kniha o jaze (Supraphon, Bratislava 1968)	Dec.	Decca Record Company (gramofonová společnost)
Bi.	Billboard (časopis)	Del.	Delaware
BN	Blue Note (United Artists Records, gramofonová společnost)	DGG	Deutsche Grammophon Gesellschaft (gramofonová společnost)
Br.	Brunswick Record Corporation (gramofonová společnost)	dir.	dirigent, dirigentský
bs.	barytonsaxofon	ds.	(drums) bicí nástroje
Cal.	California (Kalifornie)		
Cap.	Capitol Records (gramofonová společnost)		

ECM	ECM Records (Editions of Contemporary Music, gramofonová společnost)	Ill. Imp.	Illinois Impulse Records (gramofonová společnost)
ed.	editor	Ind.	Indiana
EJF	Evropská jazzová federace	instrum.	instrumentální
el.	elektrický, elektricky	it.	italský, italsky
EL	Electrola (EMI Electrola, gramofonová společnost)	J	Jazz (časopis, ČSR, 1947–48)
EmA	Em Arcy (gramofonová společnost)	Ja.	Jazz (bulletin jazzové sekce Svazu českých hudebníků)
EMI	EMI Records (gramofonová společnost)	JAPO	JAPO Records (gramofonová společnost)
ENJA	European New Jazz Records (gramofonová společnost)	JATP	Jazz at the Philharmonic
EP	(extended play) gramofonová deska s 45 ot./min. o průměru 17 cm	<i>Jazzové profily</i>	A. Matzner – I. Wasserberger: Jazzové profily (Supraphon, Praha 1969)
Es.	Esta	JB	Jazz Bulletin (časopis)
ESP	ESP-Disk (gramofonová společnost)	JCOA	Jazz Composer's Orchestra Association (gramofonová společnost)
Fant.	Fantasy (Fantasy – Prestige – Milestone Records, gramofonová společnost)	JF	Jazz Forum (časopis)
fl.	flétna	JH	Jazz Hot (časopis)
Fla.	Florida	JL	Jazzland (Mississippi Sound Inc., gramofonová společnost)
Folk.	Folkways Records (gramofonová společnost)	JM	Jazz Magazine (časopis)
Font.	Fontana (Phonogram GmbH, gramofonová společnost)	JOČR	Jazzový orchestr Československého rozhlasu
fr. horn	(french horn) lesní roh	JP	Jazz Podium (časopis)
franc.	francouzský, francouzsky	Jr.	junior
g.	(guitar) kytara	Jz.	Jazz (časopis, Polsko)
Ga.	Georgia	JzP	Jazz and Pop (časopis)
gramof.	gramofonový	Kan.	Kansas
HAZ	Hudba a zvuk (časopis)	keyb.	(keyboards) klávesové nástroje
HMV	His Master's Voice (EMI Records, gramofonová společnost)	klav.	klavírní, klavírně
hl.	hlavní, hlavně	konz.	konzervatoř
HPR	Hudba pro radost (časopis)	kult.	kulturní, kulturně
HRo.	Hudební rozhledy (časopis)	Ky.	Kentucky
HST	Hudba – spev – tanec (časopis)	L	literatura
hud.	hudební, hudebně	LA	Los Angeles
<i>Hvězdy světových mikrofonů</i>	M. Černá a J. Černý: Hvězdy světových mikrofonů (Svoboda, Praha 1969)	La.	Louisiana
Ia.	Iowa	lat.	latinský, latinsky
Ida.	Idaho	lead g.	vedoucí kytara
IJF	International Jazz Federation (Mezinárodní jazzová federace)	LF	Leonard Feather: The Encyclopedia of Jazz (Horizon Press, New York 1965)
IJFP	(International Jazz Festival Praha) Mezinárodní jazzový festival Praha	Lib.	Liberty (United Artists Records, gramofonová společnost)
		lid.	lidový, lidové
		Lond.	London (Decca Record Company, gramofonová společnost)
		LP	(longplay) gramofonová deska s 33 ¹ / ₃ ot./min. o průměru 30 cm

M	Mercury (Phonogram Inc., gramofonová společnost)	org.	(organ) varhany
Mass.	Massachusetts	orch.	orchestr. orchestrální
MCA	MCA Records (gramofonová společnost)	Orch.	Orchestra
Md.	Maryland	ot.	otáčky (gramofonových desek)
Me.	Melodie (časopis)	p.	piano
mezinár.	mezinárodní, mezinárodně	Pa.	Pennsylvania (Pensylvánie)
mg.	magnetofonový	Pan.	Panton
MGM	MGM Records (Polydor Inc., gramofonová společnost)	Par.	Parlophone (EMI Records, gramofonová společnost)
Mich.	Michigan	perc.	(percussion) bicí nástroje
mil.	milión	Phil.	Philips (Phonogram Ltd., gramofonová společnost)
min.	minuta	PJ	Pacific Jazz (gramofonová společnost)
Minn.	Minnesota	PME	Pop Music Express (časopis)
Miss.	Mississippi (stát)	pod.	podobně
mj.	mimo jiné	pol.	polovina
MJQ	Modern Jazz Quartet	Pol.	Polydor (gramofonová společnost)
MM	Melody Maker (časopis)	pop.	populární
Mo.	Missouri (stát)	popř.	popřípadě
Mont.	Montana	Pres.	Prestige (Fantasy – Prestige – – Milestone Records, gramofonová společnost)
Mot.	Motown Record Corporation (gramofonová společnost)	prof.	profesionální, profesionálně
MPS	MPS/BASF Records (gramofonová společnost)	prov.	provedl, provedeno
MR	Melodie und Rhythmus (časopis)	přil.	příležitostný, příležitostně
Mt.	Metronome (gramofonová společnost)	přip.	případně
MZ	Muza – Polskie nagrania	pův.	původní, původně
n.	narozen, narozena	r.	rok, roku
např.	například	R & B	rhythm and blues (též adjektivum)
N. C.	North Carolina (Severní Karolína)	R & R	rock and roll (též adjektivum)
N. D.	North Dakota (Severní Dakota)	Rep.	Reprise Records (gramofonová společnost)
NDR	Německá demokratická republika	rhythm g.	doprovodná kytara
Nebr.	Nebraska	R. I.	Rhode Island
N. H.	New Hampshire	Riv.	Riverside Records (gramofonová společnost)
NJ	New Jazz (Fantasy – Prestige – Milestone Records, gramofonová společnost)	rkp.	rukopis, rukopisný
N. J.	New Jersey	RMS	Repertoár malé scény (časopis)
NJF	Newport Jazz Festival	Roul.	Roulette Records (gramofonová společnost)
NME	New Musical Express (časopis)	rozhl.	rozhlasový
NO	New Orleans	RS	Rolling Stone (časopis)
NORK	New Orleans Rhythm Kings	s.	strana
NSR	Německá spolková republika	SA	SABA (MPS/BASF, gramofonová společnost)
N. Y.	New York (stát)	sax., saxes	saxofon, saxofony
NYC	New York City	S. C.	South Carolina (Jižní Karolína)
obs.	obsazení	S. Dak.	South Dakota (Jižní Dakota)
Od.	Odeon (gramofonová společnost)	SF	San Francisco
odb.	odborný, odborně	SFDMS	Světový festival demokratické mládeže a studentstva
ODJB	Original Dixieland Jass Band		
Okla.	Oklahoma		

SHQ	S + H Quartet, Quintet	v.	viz
SHV	Státní hudební vydavatelství	Va.	Virginia
Schall.	Schallplatte (časopis)	Vang.	Vanguard
sklad.	skladatel, skladatelský		(gramofonová společnost)
skup.	skupina (genitiv množného čísla nezkracujeme)	vcl.	violoncello
SNKLHU	Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění	Vee	Vee Jay Records
SP	(single play) gramofonová deska o průměru 17 cm, obsahující na každé straně pouze jeden titul	Ver.	(gramofonová společnost) Verve Records (Polydor Inc., gramofonová společnost)
spol.	společnost, společenský	vi.	(violine) housle
Sr.	senior	vibes	vibrafon
srov.	srovněj	Vic.	RCA Victor (RCA Records, gramofonová společnost)
ss.	sopránsaxofon	vl.	vlastně
SSR	sovětská socialistická republika	voc.	(vocal) zpěv
SSSR	Svaz sovětských socialistických republik	Vog.	Vogue Productions Internationales Phonographiques
stol.	století		(gramofonová společnost)
Stor.	Storyville Records	v. t., v. t.	viz také, viz též
Su.	Supraphon	Wash.	Washington D. C.
svět.	světový (též ve spojení celosvět.)	<i>Wasserberger</i>	I. Wasserberger a kolektiv:
synt.	syntezátor		Jazzový slovník (ŠHV, Bratislava 1966)
ŠHV	Štátné hudobné vydavateľstvo	WB	Warner Brothers Records
		Wis.	(gramofonová společnost)
			Wisconsin
t.	také, též; tamtéž	z.	zemřel, zemřela
tb.	trombón, pozoun	zač.	začátek
Tenn.	Tennessee	zahr.	zahraniční
Tex.	TEXAS	zákl.	základní
THJ	Taneční hudba a jazz (sborníky 1960 – 69)	zal.	založil, založen
tj.	to jest	zn.	značka
TM	Tamla Motown	zvl.	zvláštní, zvláště
	(gramofonová společnost)		
TOČR	Taneční orchestr		
	Československého rozhlasu		
tp.	(trumpet) trubka		
ts.	tenorsaxofon		
TV	televize, televizní		
<i>Tvář jazzu</i>	Tvář jazzu (antologie, SHV, Praha 1964)		
<i>Tvář moderního jazzu</i>	Tvář moderního jazzu (antologie, Supraphon, Praha 1970)		
tzn.	to znamená		
tzv.	takzvaný, takzvaně		
UA	United Artists Records		
	(gramofonová společnost)		
Ult.	Ultraphon		
uměl.	umělecký, umělecky		
univ.	univerzita		
Univ.	University		
USA	Spojené státy americké		

Academy Awards, každoroční ceny (tzv. Oscar) za výsledky dosažené v oblasti filmu. Ceny uděluje filmová akademie v LA (Academy of Motion Picture Arts and Sciences), zal. 1927. Cena za hudbu se uděluje od 1934 (za nejlepší filmovou hudbu, jakož i za nejlepší píseň pro film). — I. W.

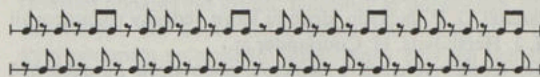
acid rock, v. psychedelic music

ad libitum, lat., podle libosti; 1) interpretovi se ponechává volba tempa; 2) nástroj, jehož part je takto označen, možno vynechat; 3) v jazzu a moderní pop. hudbě označení pro improvizované sólo podle daného harmonického schématu (zkráceně *ad lib.*). — I. P.

africká hudba, nepřesné, schematické označení pro vnitřně bohatě diferencovanou oblast lidové hudby afrického kontinentu; tato diferencovanost je dána rozdílnými kulturními i sociálními tradicemi jednotlivých etnických skupin. Z hlediska synkretického procesu, který během deportace afrických otroků do Severní i Jižní Ameriky a oblasti Západomořského souostroví vyústil v tzv. afroamer. a iberoamer. hudebním folklóru, jsou důležité zvl. etnické projevy z geografické oblasti západního pobřeží Afriky, která byla tradiční zásobárnou pro otrokářský trh. Ve smyslu současného státního uspořádání afrického kontinentu se jednalo zejména o oblasti zahrnující dnešní vesměs samostatné státy Angolu, Dahome, Ghanu, Guineu, Kamerun, oba konžské státy, Libérii, Nigérii, Pobřeží slonoviny, Senegal, Sierra Leone, Středoafrickou republiku a Togo (odtud i zúžení následující charakteristiky *a. h.*, opomíjející oblasti s převažujícím vlivem arabsko-islámské kultury).

V afrických kmenových společenstvích hraje hudba důležitou úlohu z hlediska jejího vyslovené funkčního uplatnění v rámci nesčetných kultovních rituálů (oslav různých božstev, magických zařkávání apod.), v širším smyslu je přímo součástí životního stylu domorodých Afričanů a provází veškeré společenské události (narození dítěte, obřizku, svatby, pohřby, setbu, sklizeň, lov, boj). Obecně si tyto základní rysy (spočívající v převaze mimoestetických funkcí) zachovala *a. h.* i v odlišných historických a etnických podmínkách, v nichž se nalézali deportovaní černošští otroci, a rozhodujícím způsobem ovlivnila funkční charakter vznikajícího afroamer. hudebního folklóru.

K typickým znakům *a. h.* patří melodicko-rytmické fragmenty (patterns), které jsou ve sborovém zpěvu a ansámblově hře variovány na principu tzv. call and response techniky. Z hlediska tónového systému převládá pentatonika. Africký sborový zpěv je převážně jednohlasý, výjimečně se ovšem uplatňuje i paralelní organum a postupy obdobné evropské kánovnícké technice. Příznačné je zejména použití vícepásmové rytmiky a tzv. cross rhythms — mezirázově posunutých rytmů, znemožňujících jejich koincidence (př.).



Pro instrumentář *a. h.* je charakteristická převaha nejrůznějších bicích nástrojů (vedle různých typů bubnů např. chřestítka, rolničky, zvony, bambusové tyče). Z dechových nástrojů se často uplatňují různé druhy příčných fléten a píšťalek, primitivní trubky a rohy. Časté jsou t. různé druhy strunných drnkacích nástrojů. K výrobě nástrojů používají domorodí Afričané nejčastěji kmenů stromů, bambusu, slonoviny, zvířecích kůží a plodů některých tropických tykvovitých rostlin.

L: A. M. Dauer: *Der Jazz: seine Ursprünge und seine Entwicklung* (Kassel 1958); E. M. von Hornbostel: *African Negro Music* (Oxford 1928); A. M. Jones: *African Music* (Livingstone 1943); C. Sachs: *The Rise of Music in the Ancient World* (NYC 1943); J. Stanislav: *O hudbě lidu centrální Afriky* (rukopis, 1963); Z. Zahradník: *Lidová hudba Afriky* (textová studie ke stejnojmennému albu Su., 1974). — A. M.

afro rock, termín označující hud. projevy, jež zpracovávají na rockové platformě vlivy africké hudby, zejména její charakteristické metroritmické postupy (spíše okrajově je využíváno t. její melodiky). Současně dochází k využití pův. afrického hud. instrumentáře, soubory orientované na *a. r.* zpravidla hrají s větším počtem hráčů na nejrůznější bicí nástroje. Nejvýrazněji se tyto vlivy odrazily zač. 70. let ve hře skupin Assagai, Osibisu a zvl. Airforce, vedené Gingerem Bakerem (ds.), který v tomto období dočasně působil v Nigérii, kde se zabýval studiem tamních autentických hud. tradic (alba *Fela Ransome* na značce EMI, 1971, *Stratavarius*, Pol., 1972 aj.). — A. M.

afroamerický hudební folklór, nepřesný, ale často i v odb. literatuře používaný termín pro různé lidové (a často i lidovkové) žánry, které vznikaly na amer. kontinentě v synkretickém procesu mezi dvěma rozdílnými hud. kulturami: africkou a evropskou. Jiné hud. kultury existující v Americe (indiánská, asijské atd.) se podílely na tomto procesu jen minimálně.

Při určitém zjednodušení lze poukázat na dvě teorie o původu afroamer. hudby: první z nich dokazuje, že vlivy pův. afrických hud. kultur jsou minimální, protože při deportaci černošů z Afriky byly přetřhány etnické i historické souvislosti a potlačeny původní spol. funkce, které tamní hud. folklór měl (jednalo se především o funkce obřadního charakteru: písně a tance válečné, iniciační, zemědělské, lovecké, rodinné atd.). Při převozu a po odprodeji byli členové jednotlivých etnických i kmenových celků promíseni, a tak se vlastně všechny prvky africké hud. kultury poměrně rychle ztratily z vědomí černošů, kteří postupně adoptovali hud. kulturu bělošskou. Druhá teorie naopak zdůrazňuje přezívání africké kultury a její představitelé dokazují, že většina hud. prvků v afroamer. folklóru je africká. Na základě pů-

AFROAMERICKÝ TANEC

sobení tzv. antropologické konstanty a na principu srovnávání survivalů z amer. kontinentu s podobnými či stejnými prvky zaznamenanými v Africe dokazují podíl afrických hud. kultur. Čelným představitelem první teorie je její zakladatel G. P. Jackson, druhou teorii vědecky rozpracovali M. J. Herskovits, H. Courlander aj.

Jiné teorie vycházejí z principu podobnosti autochtonně vzniklých rysů obou hud. kultur, či se snaží o kompromisní řešení na základě široce založeného výzkumu jednotlivých žánrových typů. Zakládající prací v tomto směru je studie angl. folkloristy A. L. Loyda *O původu spirituálů*. Loyd chápe synkretický proces historicky a snaží se o vyjádření příslušných poměrů obou kultur v jednotlivých historických etapách. Dokumentuje také, že tento proces ještě není uzavřen a pokračuje i v podmínkách rozvinuté kapitalistické společnosti.

Žánrová klasifikace *a. h. f.* se vesměs provádí pouze na rurálních hud. materiálu do těchto zákl. typů: holler, worksong (sólový, kolektivní), spirituál (gospel song), balada, blues. Někdy se do této klasifikace přijímají i menší útvary, jako např. ukolébavky, lodnické písně, pouliční popěvky atd., které však mají více či méně společné rysy s některým ze zákl. žánrových typů. Je velmi obtížné určit, kde končí afroamer. folklór a kde nastupují žánry lidovkové a uměle tvořené hudby v jednotlivých žánrových typech. Hranice jsou zcela neznatelné, ale i jednotlivé prvky jsou již těžko zařaditelné do té či oné původní hud. kultury. Synkretismus probíhá totiž tak, že syntéza se stává novou premisou, premisy však nemají vždy historicky stejnou váhu. Na základě migračních procesů celých skupin obyvatelstva bylo např. v blues zprostředkováno mnoho archaických prvků ještě v pol. našeho století.

Obecně lze říci, že do synkretického procesu, který vytvořil a vytváří afroamer. folklór a šíjeji afroamer. hudbu, vstoupily především ty africké prvky, které byly společně několika či všem africkým kmenům. Tak např. do afrického paralelismu vstupuje evropské harmonické citění, které rozrušuje uzavřený pentatonický okruh, který je však známý i v některých bělošských hud. kulturách, jež existují v Americe. Proszazuje se postupně tonální citění, jemuž se přizpůsobuje melodika, ale zůstávají zde blue notes. Rozvíjejí se některé prvky často společně, jako např. responsoriální systém, shout, polyrytmus, heterofonie atd. Vokální hudba se přelévá do hudby instrum., kde dochází k tzv. vokalizaci nástrojů a vytváření nových modelů barvy tónů. Vznikají tak tvary, které nemají obdoby v žádném ze zakládajících proudů, a proto zcela oprávněně označujeme *a. h. f.* i jeho následovníky v oblasti lidovkových či uměle tvořených žánrů za samostatný hud. proud.

L.: N. Burlin: *Songs and Tales from the Dark Continent* (NYC 1920); H. Courlander: *Haiti Singing* (Chappel Hill 1939); A. M. Dauer: *Der Jazz: seine Ursprünge und seine Entwicklung* (Kassel 1958); M. J. Herskovits: *The Myth of the Negro Past* (NYC 1941); též: *Suriname Folk-lore* (NYC 1936); též: *Trinidad Village* (NYC 1947); N. R. Ortiz Odegero: *Panorama de la musica Afro-America* (Buenos Aires 1944); R. Tallant: *Voodoo in New Orleans* (NYC 1946); S. Tax: *Acculturation in the Americans* (Chicago 1952). — Z. M.

afroamerický tanec, specifická forma tanečního projevu, která se vyvíjela na Západoindickém souostroví a na amer. kontinentu, ve svém definitivním výrazu pak v USA. Je jádrem jazzového tance (*v. t.*). *A. t.* tvoří komplex navzájem propojených prvků afrických, evropských a indiánských tanečních kultur, z nichž je zvl. podstatný přínos africký. Vyvíjel se spolu s afroamer. hudebním folklórem dávno předtím, než došlo k jejich pojmenování. Tato neoddělitelnost pohybu od hudby je společně s polycentrickým a centrifugálním charakterem pohybu a polyrytmickým i polymetrickým charakterem hud. doprovodu stejně typická pro tradiční africký (lidový) tanec, jako pro *a. t.* Zde je též hlavní rozdíl mezi africkým a evropským tancem. Zatímco evropský tanec je monocentrický (pohyb vychází z jednoho pohybového centra), africký je polycentrický (pohyb vychází z různých pohybových center, často je současně prováděn na různé rytmy, přičemž je podstatná tanečnickova schopnost pohybově izolovat jednotlivé části těla) a centrifugální (pohybová energie směřuje ven z těla). Další obecně charakteristické pohybové znaky tradičního afrického tance, které se promítají ve větší či menší míře v *a. t.*, jsou: 1) použití pokrčených koloucn s tělem blízko k zemi mimo dobu, kdy tanečník skáče; 2) použití chodidla jako celku, váha těla je okamžitě přenášena z jedné nohy na druhou; 3) synkopovaný pohyb; 4) individualita stylu uvnitř stylu skupiny; 5) funkční personifikace (tanečník „se stává“ tím, co tančí). Předpokladem k vykonávání takovýchto pohybů je exaktní pohybová technika. Nemějí podstatným znakem je neoddělitelnost tance a hudby od ostatního sociálního dění. Po dlouhou dobu byly tanec a hudba jedinými kult. znaky sociální příslušnosti barevného obyvatelstva.

Tělesná polycentrika tvoří s hud. polyrytmikou absolutní jednotu (polyrytmika je obdobou polycentrického pohybu). Izolováním jednotlivých částí těla a jejich pohybováním v různých rytmech se tanečník aktivně podílí na vytváření, resp. pohybovém vyjádření off beatu (*v. t.*). Podle A. M. Dauera je africká polyrytmika jev primárně motorický, nasazovaný vědomě za účelem vytváření extáze. Působení off beatu spočívá v psychofyzickém zachycení a provedení odchylek od základního beatu, přičemž vzniká fyzický stav napětí, vyplývající z podvědomé konvergenční snahy. Tento stav napětí se opět mění v kinetickou energii. Obdobně lze vysvětlit i spontánní taneční pohyby u jazzového publika. *A. t.* není pouhou mechanickou aplikací afrického tance do amer. prostředí, ale vznikl historickým vývojem v oblastech s vlivy různých tanečních kultur. V zásadě lze vylénit dvě oblasti, kde se střetávaly vlivy africké hudby a tance s vlivy jinými — oblast Západoindického souostroví a Jižní Ameriky a oblast USA. Při násilné deportaci z různých částí afrického kontinentu byli zpravidla černoši převáženi na ostrovy v Západoindickém souostroví, odkud byli už jako otroci později rozvázeni do jižní i severní části kontinentu. Africký původ v kult. tradicích v oblasti Západoindického souostroví je dodnes zřejmý, stejně jako v jihoamer. části kontinentu. Nejsilnější zůstaly tyto vlivy přítomny v oblastech spravovaných španělskou, portugalskou nebo

franc. koloniální správou, v nichž působila katolická církev. Podle názoru jejich autorit byli otroci považováni za lidské bytosti s duší, kterou je nutno spasit, což ve svých důsledcích znamenalo zachování podstatných znaků pův. africké kultury. Naopak v severoamer. části, ovládané převážně Brity, Holanďany a protestantskou církví, byly znaky africké kultury záměrně potlačovány do krajní míry.

Tanec západoindických černochů je založen na rytmu, pohyb je kontrolován bicími nástroji. Komplexnost rytmických struktur v hudbě se odráží v obdobné komplexnosti ve struktuře tance. Některé z tanců provozovaných nejrůznějšími kmeny zavlečených afrických černochů byly tančeny skoro všemi, např. calenda, chica, juba aj. Calenda je řadový tanec, při němž muži a ženy stojí ve dvou řadách proti sobě a diváci (resp. spolutančící) kolem nich. Existuje do dnešní podoby jako conga paillette. Charakteristické pohyby jsou šoupání nohama, pohyby boků a stehem. Chica je tančena ve dvojicích muž a žena, stojících uprostřed kruhu spolutančících, charakteristické pohyby – rotace boků a držení horní polovina těla. Tanec se rozšířil t. na kontinent (včetně New Orleansu), některé z jeho znaků se možná projeví i v pozdějším mambu a rumbě. Juba je soutěživý, vyzývavý tanec obratnosti mužů a žen, kdy uprostřed kruhu tančí dva partneři snažící se překonat, unavit jeden druhého. Byl rozšířen po celém Západoindickém souostroví i v jižních státech USA, kde později změnil svůj charakter. K dalším společným tancům patřily obřadní tance provozované při různých příležitostech, např. vánoční, sváteční, svatební, žňové a pohřební tance.

Důležitou skupinu tvoří tance církevně-rituální, např. woodoo nebo shango. Náboženství otroků dovážených do Nového světa především ze západní Afriky (kmeny Ašantů, Dahomejů, Ibo, Joruba aj.) charakterizují společné znaky: 1) náboženství je součástí denního života, 2) při obřadech jsou některé části konstantní, některé improvizované, 3) rituál je prováděn ve formě písně a tance, konečným výsledkem je „nejvyšší zkušenost“ – posedlost bohem. Vývojem přejímaly pův. náboženské obřady církevní prvky, např. vodun (woodoo) je synkretismem africké víry a katolického dogmatu. Typickými pohybovými znaky tohoto obřadu je třesení ramen a hlavou.

Všechny tyto tance tančeny v prostředí s již vlastní taneční kulturou (španělskou, francouzskou aj.) nemohly přirozeně zůstat bez vzájemného ovlivňování. Dochází nejenom k míšení prvků tanců z jednotlivých oblastí Afriky, ale posléze t. ke spojování prvků jednotlivých tanečních kultur. Příkladem je na Kubě vznik rumbly z afrických a španělských vlivů, cha-cha-cha se utvářela z francouzsko-haitských a kubánských (resp. španělsko-afrických) vlivů.

Hud. doprovod tanců, který měl v Latinské Americe v zásadě stejný charakter jako v Africe, byl změněn, jakmile se barevní otroci dostali do USA. Zákaz tradiční hud. produkce (považované zde za barbarskou) si vynutil používání podupu nohou, tleskání rukou, zpěvu a posléze t. hru na nástroje evropského instrumentáře, příp. jejich primitivní napodobeniny (v. *instrumentář*).

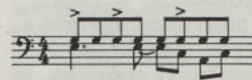
Pravděpodobně nejznámějším příkladem pozůstatků pův. afrického tance v USA je tzv. ring shout, odvozený z afrického kruhového tance. Tanec začínal v chůzi a šoupáním (shuffle) nohama po kruhu, tanečníci se pohybovali jeden za druhým. Na konci každé strofy písně zastavili s lehkým podupem na poslední době. Nohy byly jen nepatrně zvedány od země, pohyb vpřed se děl převážně trhavými posuny celého těla za současného kroužení pánve a házení rameny.

Mnoho a. t. v USA zaniklo (např. tance imitující zvířata), příp. se projevilo v některých detailech v jiných tancích nebo nabylo jiné charakteristiky (ring shout je řídkým případem tance, který dosáhl široké popularity, aniž ztratil svoji originální formu). Určité změny u většiny těchto tanců byly shodné: církevní tance se stávaly světskými, skupinové sólovými, venkovské městskými, původní styl tance se vytrácel v bohatě diferencovaném individuálním výrazu. Většina z těchto změn byla odrazem vlivu britsko-evropské tradice na pův. africký tanec v USA. Zároveň však jiné charakteristické znaky a. t. vystupují do popředí, např. improvizace, šoupání nohama, princip call and response (v. t.), který se promítl t. do pohybového vyjádření, a především silný, pulsující beat, projevující se v podupech, tleskání a celkovém tanečním výrazu.

L: D. K. Cayon: *Modern Jazz Dance* (Palo Alto 1971); L. F. Emery: *Black Dance in the United States from 1619 to 1970* (Palo Alto 1972); H. Günther: *Grundphänomene und Grundbegriffe des afrikanischen und afro-amerikanischen Tanzes* (Graz 1969); týž: *O podstatě a dějinách jazzového tance* (ve sb. *Problémy soudobého baletu*, Praha 1972); S. Lameran: *Kubánský taneční folklór* (Taneční listy 1974, č. 10, 1975, č. 1, 2); J. S. Roberts: *Black Music of Two Worlds* (NYC 1972); M. and J. Stearns: *Jazz Dance, The Story of American Vernacular Dance* (NYC 1971). – J. H.

afrokubánský jazz (Afro-Cuban jazz), směr moderního jazzu, užívající některých rytmických elementů západoafrické a kubánské lid. hudby. Afrokubánské rytmy uplatnil v jazzu poprvé D. Ellington v nahrávce skladby *Caravan* (1937). K jejich systematickému využívání došlo ve 40. letech, kdy bopoví hudebníci obrátili pozornost k původním západoafrickým rytmům, jejichž tradice jsou v kubánské lid. hudbě mnohem intenzivnější než ve vlastním amer. černošském folklóru. Adekvátně k melodicko-harmonickému experimentování byly v bopu kombinovány charakteristické rytmy kubánské rumbly (př. 1) a jejich derivátů (conga, cucaracha apod., př. 2) s rytmikou jazzu.

Př. 1:



Př. 2: *Amor Sincero*:

AGENTURA

V souvislosti s těmito pokusy (jejich dočasným centrem byl v druhé pol. 40. let orch. D. Gillespieho) docházelo k rozšiřování popových skupin a orch. o původní kubánské bicí nástroje (např. bonga, conga, timbales, příp. claves a guiro, event. maracas), k účinkování byli přil. angažováni též kubánští hudebníci (Chano Pozo, Machito, Potato Valdez aj.). Výsledkem byla komplexní rytmická linie s polymetrickými a polyrhythmickými modely (př. 3).

Př. 3:

The image shows a musical score for three instruments: bongos, cow bell/snare drum, and conga. The score is in 2/4 time and consists of two measures. The bongos part starts with a forte (f) dynamic and features a complex rhythmic pattern. The cow bell/snare drum part starts with a mezzo-forte (mf) dynamic and has a simpler rhythmic pattern. The conga part starts with a piano (p) dynamic and has a complex rhythmic pattern. The instruments are labeled on the left: bongos, cow bell snare drum, and conga.

Afrokubánské rytmy ovlivnily mj. i jazzové frázování a rozhodující měrou působily na moderní pojetí hry na bicí nástroje (A. Blakey, M. Roach aj.). V redukované podobě jsou používány mnohými jazzovými bubeníky, zvláště v četných hardbopových formacích. Důsledně se jimi zabývala zejména skupina H. Manna. — A. M.

agentura, z lat. respektive franc. (ago = jednat), zastupitelství, jednatelství, tisková kancelář. V oblasti hudby je *a.* institucí, která řídí a organizuje koncertní a jinou hud. činnost v rámci své působnosti, dále nabízí, smluvně zajišťuje a obstarává vystoupení výkonných umělců a souborů jiným *a.* a dalším pořadatelům v tuzemsku, popř. nabízí, zprostředkovává a zabezpečuje vysílání umělců a souborů do zahraničí k veřejnému účinkování na honorářovém základě, jakož i přijímání zahr. umělců a souborů v tuzemsku.

Ve vyspělých kapitalistických státech jsou *a.* většinou v soukromých rukou. Mezi nejznámější světové *a.*, které se zabývají převážně nebo z velké části prostředkováním vystoupení umělců a souborů z oblasti jazzu a moderní pop. hudby, patří zejména: George Wein Festival Productions (NYC), Artist Consultants, L. Robin (LA), Japan Arts Corporation, Nakato (Tokio), Ema Telstar, G. Sjöberg (Stockholm), Bo Johnsson (Malmö), A. A. M. Agency (Londýn), DEKAEL, T. H. C. Davis (Londýn), Rau und Lipmann (Frankfurt n. M.), F. Wylach (Essen), Marouani Organisation (Paříž), G. Schröder (Linec).

V socialistických zemích existují pouze státní umělecké *a.*, které jsou zřizovány a spravovány příslušnými orgány státní správy. Tyto umělecké *a.* jsou socialistické organizace, jejichž úkolem je napomáhat šíření a poznávání cenných hodnot domácího i zahr. umění, pečovat o trvalý růst uměl. a ideové úrovně výkonného umění, vytvářet možnosti spol. uplatnění umělců a souborů. Zvl. pozornost věnují tyto agentury výběru, uměl. uplatnění a ideovému růstu mladých talentovaných umělců.

Mimořádné postavení v agentážním systému jednotlivých socialistických zemí zaujímají ústřední umělecké *a.*, které

jsou kromě výše uvedených úkolů v centrálním měřítku ještě pověřeny obstarávat v dotyčných oborech všechny zahr. styk. V ČSR je to čs. umělecká *a.* Pragokonzert, v SSR Slovkonzert, v SSSR Goskonzert, v PLR Pagart, v NDR Künstleragentur DDR, v MLR Interkonzert, v BLR Sofia-konzert a v RLR Aria.

Všechny tyto *a.* spolupracují úzce mezi sebou. Konkrétním výrazem této spolupráce jsou protokoly o výměně umělců a souborů (jednotlivé koncerty i turné), dále hud. festivaly, přehlídky a jiné významné kult. akce, pořádané na popud a se souhlasem ministerstev kultury jednotlivých zemí; ve styku s kapitalistickými státy a s rozvojovými zeměmi jde zejména o prezentaci špičkových interpretů a souborů, o propagaci socialistického umění, podporu pokrokových sil ve světě a mírovou spolupráci mezi národy.

Pragokonzert, čs. umělecká agentura, Praha, byl zřízen výnosem bývalého ministerstva školství a kultury z 29. ledna 1958, přičemž státní *a.* existovala pod různými názvy (Hudební a artistická ústředna, Hudební a divadelní agentura apod.) již od 1948. Pragokonzert je příspěvkovou organizací přímo řízenou MK ČSR; svou činnost vykonává v zahraničí (monopolně) i v tuzemsku. Plní přitom úkoly vyplývající z příslušných zákonů a předpisů, jakož i z vládních a jiných dokumentů, zabývajících se otázkami státní kult. politiky; poskytuje metodickou pomoc uměleckým *a.* v krajích s cílem jednotného uplatňování kulturně politických kritérií v jejich činnosti, provádí kvalifikační řízení umělců a souborů pro nejvyšší kvalifikační stupeň apod.

Úzce spolupracuje zejména se Slovkoncertem (čs. uměleckou agenturou v Bratislavě), který má obdobné poslání na území SSR. V rámci této spolupráce Pragokonzert koordinuje mj. tuzemskou agentážní praxi, vysílání umělců a souborů, resp. jejich přijímání ze zahraničí, jakož i zahr. agentážní a honorářové relace. Pragokonzert se rozsahem své činnosti řadí mezi přední světové *a.* Např. 1977 spolupracoval s téměř 60 zeměmi světa, realizoval téměř 2200 kult. akcí s cca 8000 vystoupeními v oblasti koncertního, divadelního a zábavného žánru. Na celkovém objemu kult. výměny se zahraničím má vysílání našich umělců do zahraničí 77% podíl, což znamená, že export evidentně převažuje nad importem.

Z celných představitelů hudby jazzové oblasti a z oblasti pop. hudby Pragokonzert zprostředkoval v ČSR např. vystoupení L. Armstronga, E. Fitzgeraldové, D. Ellingtona, C. Basieho, O. Petersona, L. Hamptona, B. Goodmana, S. Getze, C. Terryho, G. Burtona, O. Lundstrema, S. Vaughanové na jedné straně, G. Bécauda, M. Mathieu, Dalidy, J. Gréco, H. Aufrayho, R. Pavone, S. Adama, P. Seegera, G. Hamiltona IV., J. Cashe, M. Rodowiczové, E. Pjehovné na straně druhé.

Významné místo v institucionálním šíření uměl. hodnot mají i umělecké *a.* v krajích (krajské podniky pro film, koncerty a estrády, resp. odbory umělecké *a.* v rámci krajských kult. středisek): např. 1976 se prostřednictvím 8 existujících krajských *a.* uskutečnilo v nejrůznějších místech ČSR téměř 100 000 vystoupení, na nichž se podílelo celkem 6377 umělců, které *a.* celkem evidují.

Pragokonzert, krajské a. a. Československé cirkusy a varieté mají podle příslušných právních předpisů výhradní právo na evidování, kvalifikování a prostředkování všech umělců v oblasti zábavného umění, což mimo jiné znamená, že žádná jiná organizace v ČSR není oprávněna provádět agentážní činnost včetně vystavování smluv na veřejná vystoupení na honorářové bázi. — O. R.

akordové značky, systém písmen nebo číslic, sloužících k označení daného hud. souzvuku. Nejstarším druhem a. z., rozšířeným už v druhé pol. 16. stol., je tzv. číslování bas (z it. basso numerato), který kombinoval notové písmo s číselnou symbolikou, určující intervalové vzdálenosti vyšších hlasů od basové noty. Takto zjednodušený part sloužil jako orientační schéma pro improvizovaný harmonický doprovod u hráčů na nástroje schopné vícehlasé hry (varhany, cembalo, loutna) a stal se běžnou reprodukční praxí v artificiální hudbě 17. a 18. stol. Stěžejní práci, zahajující řadu prakticky zaměřených návodů k interpretaci číslování basu, je pojednání *Del sonare sopra il Basso con tutti li stromenti e dell' uso loro nel concerto* (O tom, jak se hraje nad basem všemi nástroji a o způsobu jejich užití v souboru) it. skladatele Agostina Agazzariho, obsažené v jeho díle *Sacrae cantiones* (1608). Později z tohoto očíslování vznikl akordové názvosloví. Použití písmen pro označení akordu se objevilo poprvé až v 19. stol. ve spise *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst* Gottfrieda Webera, který vyšel z dosavadního pojmenování jednotlivých tónů latinskými písmeny, jimž zároveň přisoudil označení na nich vystavěných kvintakordů. Kombinací písmen (pro mollové kvintakordy bylo použito minusek) s arabskými číslicemi dosáhl Weber označení pro další přidavné intervaly v souladu s principem číslování basu, přidáním kolečka označil zmenšené akordy. K těmto zákl. symbolům později připojil Ernst F. Richter znaménko plus pro zvětšenou kvintu. Z Weberovy značkové notace byly pak odvozeny další druhy zobecňujících orientačních schémat, používaných vesměs pro funkční význam akordů.

Z hlediska svého rozšíření a praktického uplatnění představují nejvýznamnější přínos a. z. zavedené německým hud. teoretikem a historikem Hugo Riemannem (1849–1919), autorem četných muzikologických prací, z nichž se danou problematikou zabývá hlavně několikeré vydání jeho stěžejního díla *Handbuch der Harmonielehre* (1. vydání 1887). Riemannova funkční soustava vychází z označení tří zákl. harmonických funkcí písmeny (T = tónika, S = subdominanta, D = dominanta), k nimž připojil další indexy (čísla, posuvky, ale t. další písmena; např. mollový kvintakord na II. stupni zastupující durovou S označil znakem Sp, odvozeným od termínu „Parallelklang“; u nás se v souvislosti s vžitým termínem „zástupce“ někdy používá značky Sz, obdobně je tomu u jiných funkčních značek jako Tp, Dp; resp. Tz, Dz). Obecně tyto doplňující znaky znázorňují „míru a původ deformace, a tím i funkci označovaného útvaru“ (Hradecký). U nás měly funkční a. z. významného zastávce v Otakaru Šínovi (1881–1943). Ve svém stěžejním

díle *Uplná nauka o harmonii* (vydaném 1934 a vzniklém přepracováním předchozí práce, nazvané *Úplná nauka o harmonii na základě melodie a rytmu*, 1922) Šin rozšířil tříčlenný systém Riemannův jednak zavedením tzv. frygického a lydického akordu na systém pětičlenný, jednak jej na základě vlastní teorie akordových kombinací obohatil o složitější harmonické útvary. Současně s těmito objevy zavedl i jejich označení novými funkčními a. z. (F = frygický akord, Ly = lydický); symboly znázorňující akordy vzniklé kombinováním základních funkcí označuje modifikovanými úpravami Riemannových značek (např. trojzvuk III. stupně, v C dur tedy e – g – h, prohlašuje Šin za kombinaci T a D, jejichž sloučení a současně neúplnost danou absencí hranic tónů – v uvedeném případě c, d – vyjádřil spojením obou značek a proškrtnutím: TD). Významný příspěvek v oblasti a. z. v novější době představuje u nás práce *Základy moderní harmonie* (1965) Karla Janečka (1903–1974), který v mnohém navázal na Šina, přičemž doporučil namísto jeho některých typograficky složitých znaků používání nových symbolů (F namísto F a obdobně L místo Ly atd.).

Praktická potřeba jednotného a přehledného označování akordů v oblasti nonartificiální hudby (motivovaná zpočátku např. neznalostí notového písma u některých hudebníků, avšak především nutností vyjádřit přehledný rámec harmonického schématu pro improvizaci) si vynutila vznik svébytného systému a. z. Vzhledem k tomu, že zmíněné systémy funkčních a. z. nevyhovovaly požadované rychlé a bezpečné orientaci při samotné hře (ostatně jejich vznik byl určen potřebami hudebněteoretického bádání a jako takové nesloužily hud. praxi), bylo použito pův. Weberova systému, který zejména v raných projevech z oblasti jazzu a moderní pop. hudby stačil vyjádřit poměrně jednoduchý harmonický obsah skladeb. S postupným vývojem harmonie pak docházelo k rozšíření základní soustavy a. z. o nové symboly, které vycházely přímo z praxe – od výkonných hudebníků samotných. Výhodou tohoto empirického přístupu k tvorbě nových a. z. byla jejich relativní jednoduchoť, ověřená praktickým využitím. Na druhé straně je nutno přiznat, že mnohé z a. z. běžně užívaných hudebníky z této oblasti jsou v rozporu s teoreticky věcně zdůvodněným zápisem (např. mimotoňální zmenšené čtyřzvuky jsou v jazzu a moderní hudbě uváděny ve zdrcující většině případů v převratu apod., v. harmonie). Konečně jiným záporným důsledkem tohoto dynamického vývoje značkové notace je její nejednotnost, různí hudebníci a orch. používají pro označení stejných akordů různých symbolů, mezi příbuznými typy akordů neexistují adekvátní způsoby označení apod. U nás se problematikou a. z. speciálně zabýval Milan Šolc, jehož podnětná práce *Tajemství akordových značek* (1979) přináší přehled různých druhů označování akordů a zároveň je fundovaným pokusem o logické sjednocení a ucelení systému. Rámcově se výkladem a. z. zabývá Karel Velebný v knize *Jazzová praktika* (1967).

Základem a. z. v jazzu a moderní pop. hudbě jsou obdobně jako u Webera písmena, sloužící k označení durových kvintakordů; např. v C dur je tónický kvintakord c – e – g

AKORDOVÉ ZNAČKY

vyjádřen symbolem C. Pro zvýšení nebo snížení se používá posuvek ($C^{\sharp} = c^{\sharp} - e^{\sharp} - g^{\sharp}$), někdy se zaznamenávají jména tónů foneticky (Cis). Přidáním prostých čísel za písmeno se značí septakordy, nónové, undecimové a tercedecimové akordy dominantního složení a akordy s přidanou sextou ($C^7 = c - e - g - b$, $C^9 = c - e - g - b - d$; z uvedené značkové nónového pětizvuku je patrné, že není zapotřebí číslem zvlášť vyznačit přítomnost septimy, i když se příl. používá t. symbolů uvádějících každý tón přidaný k zákl. trojzvuku, které však při složitějších útvarech činí systém a. z. dosti nepřehledným, např. $C^{11/9/7}$ nebo v podobě C^9).

K označení zv. nebo zm. intervalů se používá ve spojení s písmeny a prostými čísly znamének + a - nebo posuvek ($C^+ = c - e - g^{\sharp} = C^{5\sharp}$), pro zm. akord znamená ° ($C^{\circ} = c - e^{\flat} - g^{\flat}$). Další kategorii indexů tvoří zkratky. Místo znaménka plus používají někteří skladatelé a aranžéři zkratky aug, odvozené z angl. augmented = zvětšený (v takovém případě se uvedená značka $C^{5\sharp}$ rovná C^{aug5}); mi nebo pouze m (z angl. minor) jsou zkratky pro mollové akordy ($Cmi = c - e^{\flat} - g$), zkratkou dim (z angl. diminished) se někdy označují zmenšené septakordy ($Cdim = c - e^{\flat} - g^{\flat} - h^{\flat}$), maj (z angl. major) akordy s velkou septimou ($Cmaj^7 = c - e - g - h$), sus (z angl. suspension) ve spojení s příslušným číslem nebo add (z angl. to add) pro označení průtahu ($C_{4sus}^7 = c - e - g - b - f = C^{7add4}$). Ve většině případů se v praxi shodně označují t. obraty akordů. Pojetí a. z. v jazzu a moderní pop. hudbě je pouze rámcovým schématem, který si neklade za cíl exaktní vyjádření přesného tvaru či úpravy akordu (znakem C se tedy označuje t. sextakord e - g - c, stejně jako kvartsextakord g - c - e apod.). Spíše výjimečně se v posledních letech používá zpřesňujícího označení obrátů buď pomocí angl. předložky „on“ ve smyslu „na basu ...“ ($C^7 on E = e - g - b - c$), nebo častěji ve tvaru zlomku

$$\left(\frac{C^7}{G} = g - b - c - e\right).$$

(resp. hlavních trojzvuků, čtyřzvuků a pětizvuků) zbudovaných na tónu C přináší sousední tabulka, znázorňující i některé eventuality odlišného značení stejných souzvuků, s nimiž se lze v tištěných edicích setkat.

Obdobně lze naznačeným způsobem pokračovat při tvorbě šestizvuků (výchozím tvarem je C^{11}) a sedmizvuků (C^{13}). Protože u složitějších útvarů se stává značka málo přehlednou (hudebníci se nestačí rychle orientovat ve složité spleti přidaných číslic, znamének a zkratek), užívá se v praxi často zjednodušených schémat, vyjadřujících daný akord dvěma značkami nad sebou, např. $D^{\flat 11/9/7} = \frac{G}{D^{\flat}}$ ($d^{\flat} - f - a^{\flat} - h - h - d - g$), přičemž základ akordu udává spodní značka. Ze stejného důvodu nerespektují hudebníci enharmonické záměny, zásadně se nepoužívá dvojkřížků ani dvojitých bé atd.

Kromě popsané soustavy a. z. se používají v některých zemích (např. ve Francii a Itálii) značky, jejichž základem

Druh	Akordová značka	Složení akordu
Trojzvuky	C	c - e - g
	Cmi	c - e [♭] - g
	C+ (C^{5+} , $C^{5\sharp}$, C^{5aug})	c - e - g [♯]
	$C^{5\flat}$ (C^{5-})	c - e - g [♭]
	C° (Cmi ^{5♭} , Cmi ⁵⁻ , C-)	c - e [♭] - g [♭]
	C _{4sus}	c - f - g
	C ⁶	c - e - g - a
	Cmi ⁶	c - e [♭] - g - a
	C _{4sus} ⁶	c - f - g - a
	C ⁷	c - e - g - b [♯]
	Cmi ⁷	c - e [♭] - g - b [♯]
	Cmi _{3♭} ⁷	c - e [♭] - g [♭] - b [♯]
	C _{3♭} ⁷ (C_{3-}^7)	c - e - g [♭] - b [♯]
	C _{5♯} ⁷ (C_{5+}^7)	c - e - g [♯] - b [♯]
Čtyřzvuky	C _{4sus} ⁷	c - f - g - b [♯]
	C _{6sus} ⁷	c - e - a - b [♯]
	Cmi _{6sus} ⁷	c - e [♭] - a - b [♯]
	Cdim	c - e [♭] - g [♭] - h [♯]
	Cmaj ⁷ (Cmaj, C ^{7maj})	c - e - g - h
	Cmaj _{5♭} ⁷ (C_{5-}^{7maj})	c - e - g [♭] - h
	Cmaj _{5♯} ⁷ (C_{5+}^{7maj})	c - e - g [♯] - h
	Cmi ^{7♯} (Cmi ^{7maj})	c - e [♭] - g - h
	Cmi _{6sus} ^{7♯} (Cmi _{6sus} ^{7maj})	c - e [♭] - a - h
	Cmaj _{6sus} ⁷	c - e - a - h
C ^{add9}	c - e - g - d	

Druh	Akordová značka	Složení akordu
Pětízvuky	C_6^9 (C^{6add9})	c - e - g - a - d
	Cmi_6^9 (Cmi^{6add9})	c - e ^b - g - a - d
	C^9	c - e - g - b ^b - d
	$C_{5\flat}^9$ (C_{5-}^9)	c - e - g ^b - b ^b - d
	$C_{5\sharp}^9$ (C_{5+}^9)	c - e - g [#] - b ^b - d
	Cmi^9	c - e ^b - g - b ^b - d
	$Cmi_{5\flat}^9$ (Cmi_{5-}^9)	c - e ^b - g ^b - b ^b - d
	$Cmi_{5\sharp}^9$ (Cmi_{5+}^9)	c - e ^b - g [#] - b ^b - d
	$Cmaj^9$ (C_{7maj}^9)	c - e - g - h - d
	$Cmaj_{5\flat}^9$ (C_{7maj}^9)	c - e - g ^b - h - d
	$Cmaj_{5\sharp}^9$ (C_{7maj}^9)	c - e - g [#] - h - d
	Cmi_{7maj}^9	c - e ^b - g - h - d
	$Cdim^9$	c - e ^b - g ^b - h ^b - d
	C_{4sus}^9	c - f - g - b ^b - d
	C_{6sus}^9	c - e - a - b ^b - d
	C^{9b} (C^{9mi} , C^{9-})	c - e - g - b ^b - d ^b
	Cmi^{9b} (Cmi^{9mi})	c - e ^b - g - b ^b - d ^b
	Cmi_{7+}^{9b} (Cmi_{7maj}^{9mi})	c - e ^b - g - h - d ^b
	$C_{5\flat}^{9b}$ (C_{5-}^{9mi})	c - e - g ^b - b ^b - d ^b
	$C_{5\sharp}^{9b}$ (C_{5+}^{9mi})	c - e - g [#] - b ^b - d ^b
	$Cmaj^{9b}$	c - e - g - h - d ^b
	C_{4sus}^{9b} (C_{4sus}^{9mi})	c - f - g - b ^b - d ^b
	C_{6sus}^{9b} (C_{6sus}^{9mi})	c - e - a - b ^b - d ^b
	$Cmaj^{9\sharp}$ ($Cmaj^{9+}$, C_{7maj}^{9+})	c - e - g - h - d [#]
	$Cmaj_{5\sharp}^{9\sharp}$ (C_{7maj}^{9+})	c - e - g [#] - h - d [#]

jsou solmizační slabiky; např. akordický sled $B^b - Gmi - Cmi^7 - F^{9b} - F^7 - B^b$ je vyjádřen takto: $Si^7 - Sol mi - Do mi^7 - Fa^{9b} - Fa^7 - Si^7$.

Zmíněná nejednotnost v psaní *a. z.* a jejich zobecňující charakter vyvolávají průběžné pokusy o zpřesnění celého systému, příp. jeho nahrazení systémem jiným. Nejambicióznějším počinem tohoto druhu byla snaha amer. pedagoga Johna Mehegana o opětovné zavedení značkové notace, vycházející z principu číslovaného basu. Základem Meheganovy argumentace ospravedlňující tento systém *a. z.* je hudebně psychologický poznatek související s vnímáním harmonické struktury skladby na principu intervalových vzdáleností mezi zákl. tóny jednotlivých akordů, nepřesvědčivěji vyjádřených číselnou symbolikou. Jiným kladem soustavy je možnost přesného označení inverzních poloh akordů a konečně fakt, že odpadá problém transpozic (stejných značek používají hud. hrající na nástroje v různém ladění, mění se pouze počáteční označení tóniny). Základem tohoto systému jsou římské číslovky označující stupeň, na němž je akord zbudován; přehledné schéma je znázorněno v tabulce (na následující straně):

Sérii zákl. kvalit akordů doplňuje ještě zm. septakord (jehož intervalové schéma je m3 - o5 - o6), každé z nich odpovídá příslušný symbol: M = durové akordy, x = akordy dominantní stavby, m = mollové akordy, ϕ = zmenšeně malé akordy, o = zm. akordy. Alterace jsou vyjádřeny obvyklými posuvkami, které jsou umístěny před číslovkou, poloha akordu je označována obdobně jako v číslovaném basu arabskými číslicemi ve tvaru zlomku apod. V následující ukázce uvádíme pro srovnání harmonické schéma vyjádřené jednak písmeny, jednak římskými číslovkami:

Př.: Ch. Parker: *Throckmorton the Plumber*:

$$\begin{array}{l} / Cmaj^7 C^6 / Dmi^7 G^7 / C^6 / D^{9b} C^6 // \\ (C): / I I^{+6} / II V / I^{+6} / II \times^{+9} I^{+6} // \end{array}$$

A. z. odvozené z číslovaného basu použil Mehegan poprvé 1959 ve svém stěžejním čtyřsvazkovém díle *Jazz Improvisation, Tonal and Rhythmical Principle*, jejich další využití se téměř výhradně omezuje na pedagogicky zaměřenou hud. literaturu (např. v Cokerově *Improvising Jazz aj.*), zatímco v běžné hud. praxi se zatím nevžily. Na okraj zaznamenejme, že obdobného systému označování akordů použila záhy po vyjití Meheganovy práce ve své obsáhlé učebnici harmonie *Contemporary Harmony* amer. skladatelka českého původu Ludmila Úlehlová, působící na Manhattan School of Music v NYC.

Problematikou *a. z.* vyjádřených tzv. kytarovými diagramy se zabývá samostatné heslo *kytarové značky*.

L: C. Bohländer: *Harmonielehre* (Mainz 1961); J. Coker: *Improvising Jazz* (NYC 1964); I. Horváth - I. Wasserberger: *Základy džezové interpretace* (Bratislava 1972); E. Hradecký: *Úvod do studia tónální harmonie* (Praha 1972); K. Janeček: *Základy moderní harmonie* (Praha 1965); J. Mehegan: *Jazz Improvisation, Tonal and Rhythmical Principle* (NYC 1959-65); A. Modr: *Harmonie v otázkách a odpovědích* (Praha 1960); H. Riemann: *Handbuch der Harmonielehre* (Berlin 1887); U. Schneider: *Die Anfänge des Basso Continuo* (Leipzig 1918); O. Šin: *Úplná nauka o harmonii* (Praha 1934); M. Šolc: *Tajemství akordových značek* (Praha 1979); L. Úlehlová: *Contemporary Harmony* (NYC 1966); K. Velebný: *Jazzová praktika* (Praha 1967); G. Weber: *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*. - A. M.

ALBUM

(Tabulka k textu na str. 23)

Akordová značka	Zastoupené tóny	Intervalová skladba	Kvalita
I	1 3 5 7	v3 – č5 – v7	durový septakord
II	2 4 6 1	m3 – č5 – m7	mollový septakord
III	3 5 7 2	m3 – č5 – m7	mollový septakord
IV	4 6 1 3	v3 – č5 – v7	durový septakord
V	5 7 2 4	v3 – č5 – m7	dominantní septakord
VI	6 1 3 5	m3 – č5 – m7	mollový septakord
VII	7 2 4 6	m3 – zm5 – m7	zmenšeně malý

album, v angl. označení pro jakoukoliv LP desku. V některých zemích (např. v Jugoslávii) se tímto termínem označují jen LP deska s dvojitým (rozvíracím) ilustrovaným obalem. – L. D.

all stars, angl. doslova všechny hvězdy. Označení pro speciální ansámbl složený z významných hudebníků zpravidla pro jednorázové účely (festivalová vystoupení, nahrávací sezení). Podkladem pro sestavení orch. tohoto typu bývají někdy výsledky hlasovacích anket čtenářů, příp. kritiků, pořádaných odbornými časopisy. – A. M.

AM Radio (Amplitude Modulated Radio), angl. označení (běžné v USA) pro rozhl. stanice na středních vlnách, které svůj hud. pořad sestavují téměř výhradně z nahrávek, jež se umísťují na prvních 40 místech žebříčku („Top 40“), v posledních letech i z jednotlivých nahrávek obsažených na úspěšných LP deskách. 1973 bylo v USA asi 4300 rozhl. stanic AM. – L. D.

amplifikace (zesilování, ozvučování) znamená přenos a vyzářování zvuku do volných nebo uzavřených prostranství. Energii původního zvukového zdroje je nutno převést na elektrickou, zesílit a vyzářit. Při koncertních vystoupeních byla zavedena z potřeby vyvážit zvukově sólistu s orch. anebo zajistit dostatečnou hlasitost ve velkých sálech či na volných prostranstvích. Vlivem nahrávací techniky (v. t.) jsou však dnešní posluchači zvyklí na zvuk tanečního nebo jazzového orch. upravovaný zvukovou režii pomocí korekcí, kompresorů, zpoždovacích linek a dozvučového zařízení. Proto je dnes nutná prakticky při všech koncertních vystoupeních v oblasti jazzu a moderní pop. hudby. Většina předních orch. a skupin má dnes vlastní elektroakustické zařízení, např. skup. Conniffa dokonce s sebou vozí na všechna vystoupení vlastního zvukového režiséra, který nahrává i všechny jejich desky, aby zajistil i pro posluchače koncertu typický „Ray Conniff sound“. Obdobně je tomu u většiny předních rockových souborů.

Ozvučování sálů i volných prostranství lze provádět dvojím způsobem: a) decentralizovaným, b) centralizovaným.

První způsob pracuje s velkým množstvím reproduktorů s relativně malou hlasitostí, umístěných co nejbližší k posluchači. Používá se zejména v kongresových halách (reproduktory umístěny např. v opěradlech křesel) k a. mluveného slova. Centralizovaný způsob používá jednoho nebo menšího počtu reproduktorů, směřovaných k posluchačům. V obou případech je třeba vyřešit následující technické problémy: 1. akustická zpětná vazba, 2. zajištění dostatečné hlasitosti, 3. rozmístění reproduktorů. Akustická zpětná vazba vznikne tehdy, když akustická energie dodávaná z reproduktoru má v místě mikrofonu stejnou nebo větší hodnotu než akustická energie zdroje, který má být zesilován. Z toho plyne, že ozvučovací soustava může do prostoru odevzdat bez nebezpečí akustické vazby tím větší výkon, čím větší je hlasitost zdroje, čím menší je vzdálenost mezi zdrojem a mikrofonem, čím více je prostor akusticky tlumen (tedy čím větší má poloměr doznívání) a čím větší je činitel směrovosti reproduktoru i mikrofonu. Volba hlasitosti, které se má se zařízením dosáhnout, závisí na účelu, kterému má zařízení sloužit, na hladině hluku v daném prostředí a dalších místních podmínkách, především však na požadovaném estetickém účinku.

Pokud jde o umístění reproduktorů, platí následující všeobecné zásady: má-li zařízení zvětšit přirozený dosah zdroje, je nutno umístit reproduktor co nejbližší k mikrofonu, aby zvuk z reproduktoru přicházel alespoň přibližně k posluchači ze stejného směru jako zvuk z přirozeného zdroje. Tento požadavek lze však jen velmi obtížně splnit, neboť podporuje vznik akustické zpětné vazby a tím opět omezuje možnost zvětšení rozsahu zdroje. Je-li třeba umístit reproduktor ve větší vzdálenosti od přirozeného zvukového zdroje nebo použije-li se většího počtu reproduktorů, je třeba dbát toho, aby se akustická energie od přirozeného zdroje a od reproduktoru nedostávala k posluchači, ať už sedí v libovolném místě, ve větším časovém intervalu než 50 ms. Zvuk přicházející se zpožděním do 50 ms splývá s původním zvukem a působí zesílení sluchového vjemu. Časový odstup 50–100 ms působí snížení srozumitelnosti zvuku, odstup větší než 100 ms vnímáme už jako ozvěnu. Časovému intervalu 50 ms odpovídá při rychlosti zvuku 340 m/s vzdálenost 17 m. Vzájemné rušení pův. a zesilova-

ného zvuku však nemusí nastat ani při větším rozdílu drah než 17 m, přichází-li zvuk (nebo zvuk, ze vzdálenějšího reproduktoru) k posluchači s tak malou hlasitostí, že ho zvuk z bližšího reproduktoru nebo okolní hluk dostatečně maskuje. Pro dostatečné maskování škodlivé energie je třeba, aby její úroveň byla alespoň o 6 dB nižší než úroveň užitečné energie. Nelze-li rozdíl drah zvukových energií od pův. zdroje a reproduktoru, popř. od jednotlivých reproduktorů vůči zdroji i vůči sobě navzájem za daných podmínek snížit pod 17 m, je nutno časové rozdíly kompenzovat zpoždovacími zařízeními. Zpoždovací zařízení umožňuje též využít schopnosti lidského sluchu rozlišit podle časového zpoždění „přímý“ zvuk od „odraženého“ a řešit ozvučování tak, aby k posluchači přicházel vždy nejdříve přímý zvuk z pův. zdroje a teprve pak se zpožděním 5 až 30 ms zvuk z reproduktoru. V takovém případě posluchač získá dojem, že slyší přímo pův. zdroj a nepozoruje činnost reproduktorů ani v případě, že pracují s hladinou až o 7 dB vyšší, než je hladina přímého zdroje. Je-li prostor akusticky utlumen a přirozený zvukový zdroj jej sám plně vybudí, nelze bez předchozí akustické úpravy dosáhnout ozvučovacími zařízeními žádného zlepšení.

L: J. Felix: *Rádce pracovníka se zvukem* (Praha 1965); J. Merhaut: *Příručka elektroakustiky* (Praha 1964). – V. Z.

angažovaná píseň, v. politická píseň

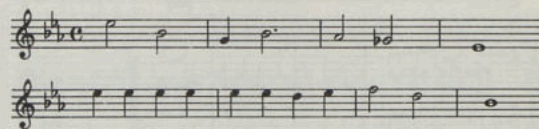
antifonální princip, termín, jímž je v některých publikacích o jazzu nepřesně označován princip call and response (v. t.). Termín antifona, antifonální označoval v starořecké hudbě a římskokatolické chrámové hudbě princip „dialogu“ dvou sborů. – I. P.

aranžmá (z angl. arrangement = dohoda, úprava, zkrácené arr.), úprava skladby pro orch. nebo komorní obsazení, příp. pro vokální skup. V jazzu a v nonartifiziální hudbě vůbec mají arr. určující stylotvorný význam, dotvářejí zpravidla jednoduchá kompoziční schémata, přičemž užitím rozličných instrumentačních postupů vtiskují skladbě určitou „zvukovou průkaznost“ (termín Jana Kapra), charakteristickou pro daný stylový typ. Aranžerská práce představuje v této hud. oblasti často určující tvůrčí složku, srovnatelnou s úlohou skladatele v artifiální hudbě. Vedle skladatelů – aranžérů, jejichž úpravy vznikají v těsném kontaktu s genezí vlastních skladeb (Ellington, Quincy Jones, u nás napr. bří Hálové, Bohuslav Ondráček, Otakar Petřina, Václav Zahradník), existuje početná řada významných aranžerských osobností, které těžiště své práce spatřují převážně v úpravách skladeb jiných autorů, k nimž samy nemají bezprostřední vztah (Glenn Miller, Gil Evans, James Last, Jaroslav Dřevíkovský, Mirko Krebs, Vladimír Popelka, Jiří Svoboda aj.).

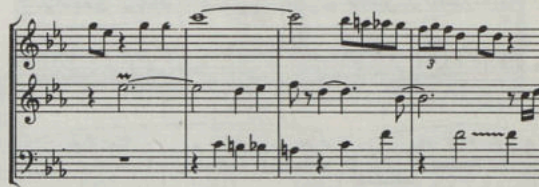
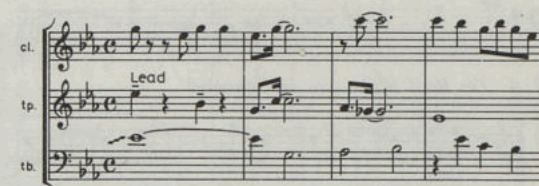
Interpretační praxe pův. neworleánských brass bandů byla odvozena z dobových vojenských, proměnných a cirkusových kapel. Prvním svěbytným instrumentačním typem v hudbě jazzové oblasti byl New Orleans style s příznačným

improvizovaným trojhlasem cl., tp., (co.) a tb., jehož bělošská varianta, tzv. dixieland, patří k zhusta využívaným aranžerským praktikám. Základní melodie (př. 1) bývá obvykle v nepatrných (převážně rytmických) obměnách přednášena co. nebo tp., svrchní hlas cl. přináší melodické variace na principu tzv. cifrování melodie (angl. embellishment), spodnímu hlasu tb. je svěřena basová linka (př. 2).

Př. 1: J. Ježek: *Fullhand*, téma:



Př. 2: J. Ježek: *Fullhand*, arr. Pražský dixieland:



V klasickém jazzu 20. let, reprezentovaném např. Oliverovým Creole Jazz Bandem (a přirozeně následnickými revivalistickými skup.), postupně ustupovalo spontánně tvořené polyfonní předivo hlasů spíše homofonní sazbě se zvl. důrazem na tzv. head arrangement (nepsaná, dohovořená úprava – doslova „z hlavy“). K tradičnímu melodickému trojhlasu nezřídka přistupují ještě další nástroje, zvláště typické je rozšíření melodické sekce o ts. (př. 3 na s. 26). Současně s postupujícím důrazem na homofonní vedení hlasů se ve stále větší míře uplatňují paralelismy; charakteristickou ukázkou je známé Schoebelovo arr. *Tin Roof Blues* v podání jedné z reprezentativních skupin oné doby – NORK (př. 4 na s. 26).

Během chicagské éry nabývají na významu t. instrumentální sóla, nezřídka už doprovázená orch. podehrávkami – tzv. skeleton arrangement (př. 5 na s. 26).

Vedle už zmíněné skup. NORK, v níž působil jeden z prvních významných aranžérů Elmer Schoebel, přispěly k rozvoji aranžerské techniky v průběhu 20. let zvl. soubory Red Hot Peppers Jellyho Roll Mortona (známé nahrávky z let 1926–28 jako *Black Bottom Stomp*, *Kansas City Stomp*,

ARANŽMÁ

Př. 3: A. Bílý: *Entomologův sen*, téma:

Př. 4: *Tin Roof Blues*, arr. E. Schoebel:

Př. 5: A. Bílý: *Entomologův sen*, střední část tématu:

Grandpa's Spells a *The Chant* jsou typickým příkladem krystalizující bigbandové koncepce), Savannah Syncopators a Dixie Syncopators Joe Olivera (včetně následnického orch. řízeného Luisem Russellem) a zejména orch. Fletchera Hendersona, který patří k nejdůležitějším aranžérským osobnostem 20. a 30. let. Nástrojové složení jeho prvního orch. (3 tp., 1 tb., 3 saxofony v alternaci s cl., čtyřčlenná rytmická skupina) se stalo modelem, z něhož později vykrystalizovalo klasické bigbandové obsazení. Nahrávky z tohoto období, např. *Copenhagen*, *Sugar Foot Stomp*, *St. Louis Shuffle*, *Variety Stomp* aj. (obsažené v albu *The Fletcher Henderson Story*, Col.), patří k stěžejním milníkům v historii aranžérské techniky jazzu a jím ovlivněné dobové pop. hudby, která odtud čerpala četné podněty. Příznačné je postupné rozšiřování instrumentáře tzv. salónních orchestrů; po první etapě charakterizované zařazením banja a ds. je v období 20. let kladen zvl. důraz na saxofonové trio ve složení 2 as. a 1 ts., které v tanečních orch. této doby přebírá úlohu vedoucí nástrojové skupiny (př. 6).

Vedle orch. Jeana Goldketta, Arta Hickmana, Rogera Kahna a Vincenta Lopeze (abychom jmenovali alespoň nejtípciější představitele dobové pop. hudby) sehrál bez nadsázky průkopnickou roli v této oblasti zvl. Paul Whiteman a aranžéři sdružení kolem jeho orch. – Ben Bernie, Ferde Grofe a Arthur Lange. Na evropském kontinentě se obdobnými cestami ubírala nejdříve angl. tělesa Jacka Hyltona a proslulý orch. londýnského hotelu Savoy řízený Ramonem Newtonem, u nás orch. R. A. Dvorského. Na poli vlastního jazzu patří vedle Hendersona důležitý podíl na formování bigbandové koncepce McKinneyovým Cotton Pickers, v nichž působili významní aranžéři Don Redman a Benny Carter. V Redmanově osobě se jazzu dostalo prvního aranžéra s uceleným klasickým hud. vzděláním (absolvoval studia na konz. v Bostonu a Detroitu), vybaveného navíc praktickou zkušeností orchestrálního hráče z dob jeho působení v orch. F. Hendersona.

Rozšířením nástrojového obsazení došlo k dalšímu výraznému posunu v interpretační praxi klasického jazzu a dobové pop. hudby v druhé pol. 20. let: 1) hlasy jednotlivých nástrojů už nejsou chápány samostatně na principu kolektivně improvizované polyfonie, respektive heterofonie; 2) v povolna krystalizujícím pojetí nástrojových sekcí dochází k důležitému rozšíření stávající kvintakordové harmoniky

Př. 6: Příklad dobového arr. A. Langa (z příručky *Arranging for the Modern Dance Orchestra*):

vi. *pizz.* *arco* *p* *f*

as. *Solo* *p* *f*

2. tp. *p* *f*

tb. *p* *f*

p. *p* *f*

bjo. *p* *f*

ds. *bells* *p* *f*

o další přidané intervaly, čímž byla prakticky otevřena cesta konduktové sazbě, příznačné pro aranžérskou praxi swing music; 3) koncepce střídajících se sekcí se promítla t. v celkové formální výstavbě hraných skladeb (je charakteristické, že z této doby pocházejí i první pokusy o přehodnocení tradiční třiminutové normy v délce trvání jednotliv. skladeb, např. u Ellingtona). Instrumentační praxi orchestrů z předswingové éry později zpětně absorbovaly i četné revivalistické skup., orientované pův. na rané formy neworleánského jazzu. Příznačný je v tomto směru stylový posun dosažený v průběhu let naším Traditional Jazz Studiem, jehož někteří členové, zvl. Antonín Bílý a uměl. vedoucí souboru Pavel Smetáček, se dopracovali k vlastním osobitým reminiscencím na hudbu produkovanou na sklonku 20. let orch. Hendersona a Ellingtona (př. 7).

1.

2.

Př. 7: A. Bílý: *Festina Lente*:

as. *p* *f*

2. co. *p* *f*

tb. *p* *f*

ARANŽMÁ

Podstatný vývoj zaznamenala aranžérská technika zejména ve 30. letech v souvislosti s dalším rozšířením instrumentáře běžně užívaného ve swingových big bandech. S rozšířením pův. saxofonového tria o další saxofon (nejčastěji v kombinaci 1 as., 2 ts. a 1 bs.) se začalo používat čtyřzvuků s přidanou sextou (př. 8), zavedení pětičlenné sekce s 2 as., 2 ts. a 1 bs. (prvenství v tomto směru patří orch. D. Redmana, 1933) umožnilo pětihlasé úpravy, využívající t. nónových akordů. Př. 8: C. Basie: *Swingin' the Blues*:

K nejčastějším způsobům aranžování saxofonové sekce patří tzv. bloková harmonizace ve čtyř- nebo pětihlasých akordech. Vedle klasické blokové harmonizace, využívající paralelismu, kde první as. hraje melodii (lead) zdvojenou ve spodní oktávě bs., existují četné další způsoby směřující k homogennímu vedení hlasů s použitím chromatických postupů (průchodů, průtahů apod.) ve středních hlasech. Př. 9 demonstruje tuto metodu na ukázce z novější doby, obsažené na albu *B & S* (Su.).

Př. 9: S. Hampton: *B & S*, part 1.:

Saxofonové chorusy přinášející v rychlém tempu sledy septakordů, příp. nónových akordů, se staly nejenom oblíbeným, zhusta využívaným aranžérským efektem (a v jistém smyslu i vizitkou aranžérových instrumentačních schopností), ale zároveň s obdobně praktikovanými postupy ve skup. žesťů vtiskly hudbě swingové éry její příznačnou zvukovou průkaznost, spočívající v charakteristické „plnozvukné“ (konduktivně pojaté) harmonii (př. 10).

Př. 10: V. Zahradník: *Hello, Tony!*:

Předpokladem naznačeného vývoje aranžérské techniky v oblasti velkokapelového jazzu a moderní pop. hudby byla kodifikace pevného instrum. obsazení jednotlivých sekcí: 1) reeds section s 5 saxofony (v alternaci s cl. a později i s dalšími dřevěnými dechovými nástroji), 2) brass section ve složení 4 tp. a 4 tb., 3) rhythm section s p., g., b. a ds. Příkladem swingové instrumentační sazby je následující ukázka ze závěru Hálova *arr.* vlastní skladby *Severní vítr* z repertoáru orch. Karla Vlacha (z gramof. alba *Československý jazz 1960*, Su.). Téma v čtyřhlasé harmonizaci zazní v trubkách, saxofony hrají kontrapunktický protihlas v unisonu s oktávami v partu bs., trombonové sekci jsou svěřeny charakteristické „štosy“ v úzké hramonii (př. 11).

Vedle riffové techniky (jeden z takových typických basiovských riffů obsahuje př. 8) patří k charakteristickým znakům swingově orientovaných big bandů využívání už zmíněných rytmizujících akcentů („štosů“), harmonizovaných zpravidla v blocích. Slouží jednak v roli doprovodných podhrávek instrumentálního, event. vokálního sóla k intenzifikaci projevu, jednak ve formě tutti celého ansámblu, střídaného obvykle se sólovými breaky bicích nástrojů, k působivé gradaci skladby (př. 12).

Kromě dosud popsaných, převážně řemeslných způsobů *arr.* vyvinuli četní tvůrci během swingové éry řadu originálních instrumentačních postupů, které se lišily od standardizovaného velkokapelového zvuku a podílely se na příznačném zvukovém koloritu jednotlivých orch. Do této kategorie patří na prvním místě tvorba Duka Ellingtona, přinášející svérázné ohlasy instrumentační palety objevené impresionisty. Vzpomenuté zálibě jazzu v paralelních spojích harmonicko-instrumentační faktura impresionistů (spočívající v obdobném pojetí akordiky, oslabující funkci harmonické kadence) zvláště vyhovovala. V tomto duchu Ellington nezdídku využíval chromatických paralelismů a mixturové sazby (př. 13a, b).

Př. 13: D. Ellington: *Tishomingo Blues* (a), *Jazz-Lips* (b):

Jestliže u Ellingtona jdou aranžérské objevy ruku v ruce s celkovým rozvojem ostatních složek (harmonie a zvl. formy), omezila se většina ostatních aranžérů na hledání dílčích, zpravidla barevných postupů, z nichž některé se staly typickými pro daná tělesa. Zvl. proslulou se stala např. barva saxofonové sekce orch. Glenna Millera, kde výměnou bs. za cl. bylo dosaženo působivého barevného efektu (př. 14).

Př. 11: K. Hála: *Severní vítr*:

Fast
Lead

Př. 12: T. Monk: *Round Midnight*, arr. S. Hampton:

Brightly

Př. 14: G. Miller: *Moonlight Serenade*:

Slowly
Lead

ARANŽMÁ

Obdobné proslulosti dosáhla např. unisona saxofonové sekce orch. Jimmieho Lunceforda (těžiště aranžérské práce zde spočívalo na Sy Oliverovi), napodobovaná zač. 50. let komerčními tanečními orchestry typu Billyho Maye, a tzv. four brothers sound, rozvinutý 1947 v orch. Woodyho Hermana zásluhou aranžérů Gene Rolanda, Ralpa Burnse a zejména Jimmyho Giuffreho, podle jehož stejnojmenné skladby dostala tato charakteristická zvuková kombinace svůj název (př. 15).

Př. 15: J. Giuffre: *Four Brothers*:

Historickým předpokladem vzniku four brothers soundu bylo nezvyklé obsazení v LA působícího orchestru Tonyho de Carla se 4 ts. (Herbie Steward, Zoot Sims, J. Giuffre, Stan Getz). Když poté sestavoval Herman své proslulé „Second Herd“, angažoval tuto sekci s výjimkou Giuffreho, kterého nahradil hráč na bs. Serge Chaloff, čímž zvuk sekce nabyl příznačné hloubky a sytosti. Zvuk „čtyř bratrů“ patří k poměrně často využívaným barvám moderních big bandů, nezřídka jej používali i naši aranžéři z okruhu TOČR (př. 16); příl. byl druhý ts. nahrazován

Př. 16: D. Pálka: *Deštivá neděle*:

as., event. třetí ts. zastupoval tb. Vedle těchto – ze současného hlediska – kanonizovaných postupů užívají jednotliví aranžéři i četných dalších způsobů barevných kombinací, které oživují zvuk sekci svěžími barvami. Připomeňme v této souvislosti dodnes příležitostně využívaného spojení dixielandového trojhlasu s tutti partiemi swingového big bandu, jak je praktikoval ve svém orchestru z 30. let Bob Crosby. Př. 17 demonstruje tuto metodu na ukázce z titulní skladby Kanderova muzikálu *Kabaret* z repertoáru Orchestru Čs. televize.

Příkladem zajímavé barvy saxofonové sekce, kde je vedoucí hlas svěřen bs. (aniž by současně byl hlasem nejvyšším), je známé arr. Ježkovy skladby *Klobouk ve křovi* z repertoáru TOČR (Su., př. 18):

Př. 18: J. Ježek: *Klobouk ve křovi*:

Od zač. 40. let se datují aranžérské pokusy, které v kontrastu k hendersonovskému pojetí střídajících se nástrojových skupin (jak je rozvinul jeho původce zvl. ve svých úpravách pro reprezentativní těleso swingové éry, orch. Bennyho Goodmana) těži z barevných kombinací nástrojů různých sekcí. První významná arr. tohoto typu napsal 1940–41 Eddie Sauter pro Goodmana (*Clarinet à la King*, *Moonlight on the Ganges*, *Superman* a další skladby vydané v reedici na albu *Eddie Sauter Arrangements*, Col.). Později tuto koncepci rozvinul s aranžérem Billem Fineganem ve vlastním orch. z 50. let (alba *Doodletown* a *Pop Concert* na zn. Ultra Audio). Hledání nových neotřelých barev současně s rozšiřováním tradičního jazzového instrumentáře o dřevěné dechové a nezřídka i smyčcové nástroje, využívání odvážnějších harmonických vertikál a experimenty v oblasti rytmu jsou příznačné pro orch. Stana Kentona a kolem něho sdružené aranžéry, z nichž výjimečných výsledků dosáhl na tomto poli zvl. Milhaudův žák Pete Rugolo (př. 19).

Zatímco moderní pop. hudba ustrnula ve svém vývoji až do nástupu R & R v mezích řemeslné orchestrace dosažené swingovými ansámblu a občasné inovace se promítly pouze do některé z dílčích složek (ve 40. letech např. v podobě nástupu latinskoamer. rytmů), stávají se aranžérské pro-

Př. 19: P. Rugolo: *Mixing the Blues*:

The score consists of two systems of piano and bass staves. The first system shows a piano part with complex chords and a bass line with eighth-note patterns. The second system continues with similar complexity, including a section with a dotted line indicating a repeat or continuation. The piano part includes a section with a dotted line and a key signature change to B-flat major, with chords like A^b maj7, B^b6, and B^b7.

Př. 17: J. Kander-F. Ebb: *Kabaret*, arr. J. Dřevíkovský:

The score is for a jazz ensemble and includes parts for Clarinet (cl.), 2 Trumpets (2 ts.), 1 Bass (1 bs.), 1 Trumpet (1 tp.), 1 Trombone (1 tb.), Piano (p.), and Double Bass (ds.). The tempo is marked 'Brightly' and 'ad libitum'. The piano part features a series of chords: D7, Gmi, A^b dim, A^b mi7, D7, Gmi7, B^b mi7, and F. The double bass part has a steady eighth-note pattern. The trumpet and trombone parts have melodic lines with some triplets.

středky jazzu ve shodě s jeho experimenty stále diferencovanější. Melodika směřuje opět k samostatnosti, projevující se nezdědkou v kontrapunktickém neolinerismu, mizí schematicismus v pravidelném střídání sekcí, aranžéři operují rafinovanějšími harmoniemi (časté je používání akordických alterací, substitucí, náznaků polytonality a bitonality), rytmus přejímá funkci dramatického činitele. Pro krystalizaci nového zvukového ideálu moderního jazzu na rozhraní 40. a 50. let je typické zejména usilování aranžérů sdružených kolem Davisova Capitol Orchestru – Johnnyho Carisiho, Johna Lewise, Gerryho Mulligana a v první řadě Gila Evanse, který se stal nejinspirativnější osobností orchestrálního jazzu 50. let. Od něho pochází idea příslovného „light soundu“, produkovaného Capitol Orchestrem a reagujícího na monstrózní obsazení Kentonových bandů zprvu komorním ansámblem ve složení 1 as., 1 bs., 1 lesní roh, 1 tp., 1 tb., tuba a rytmická skupina. Typ obdobně sestavených středně velkých orch., v jejichž zvuku jsou vzájemně kombinovány barvy žesťových a dřevěných nástrojů s nástroji rytmické sekce, se stal zač. 50. let velmi vyhledávaný (př. 20 na s. 32). Specifickým zabarvením (lesní roh a tuba) se vyznačoval v období své westcoastové orientace např. orch. Gustava Bromy (př. 21 na s. 32).

Později Evans rozvinul podněty z období existence Capitol Orchestra (1948–50), zaznamenané na historickém albu *Birth of the Cool* (Cap.), na platformě velkého orch. Prvním úspěšným plodem tohoto období je album *Miles Ahead* (1957, Col.), na jedné straně rozvíjející „mood“ styl Ellingtonova orch., na druhé navazující na „ohlasy instrumentačního koloritu Musorgského, Rimského-Korsakova, Ravela,

ARANŽMÁ

Př. 20: R. Burns: *Donner* (z *Winter Sequence Suite*), repríza tématu:

Fast
unis.

Př. 21: J. Hnilička: *Poustevník Štěpán*:

1 solo

Stravinského, Prokofjeva a v prvé řadě Ernesta Blocha, jejichž díla sehrála značnou úlohu při zformování Evansovy skladatelské osobnosti“ (*Jazzové profily*). Zvuk 19členného tělesa (as., bascl., 2 fl. alternované cl., 5 tp., 5 tb., 2 lesní rohy, b. a ds.) „je vědomě zbvzen každého temperamentnějšího attacku, pokojný, lyrický, na každou gradaci dopředu připravený, v každém ohledu dávající přednost velkým liniím, nejenom pokud jde o melodii, ale i po stránce dynamické...“ (*Berendt*). Berendtovu charakteristiku výstižně ilustruje cit. úryvek ze skladby *Maid of Cadiz* (př. 22), zároveň anticipující pozdější a dodnes nejmýznamenější Evansovu práci – album *Sketches of Spain* (1960, Col.).

Mnohé z těchto aranžérských postupů se promítly t. do interpretační praxe malých jazzových skupin (tzv. combos) a dočasně potlačily typické unisonové pojetí, které přinesla bopová kvinteta (1 as., 1 tp., p., b., ds.), stejně jako ve své době velmi rozšířenou a oblíbenou barvu kvinteta George Shearinga, těžící z klavírní blokové sazby, při níž vibrafon zdvojoval melodii a g. spodní hlas (př. 23). Skup. jako

Př. 23: G. Shearing: *Lullaby of Birdland*:

Medium

MJQ, kvarteta a kvinteta G. Mulligana, kvinteto Buda Shanka nebo Chico Hamiltona svého času inspirovaly část tvorby našeho Studia 5. Charakteristickým rysem bylo polyfonní vedení hlasů, poučené na hudbě evropského baroka (př. 24 na s. 34). Některé z těchto podnětů našly ohlas i v komerčních stylizacích velkých orch. (př. 25 na s. 34). Zásadní průlom do moderní pop. hudby, těžící až do pol. 50. let převážně ze swingového idiomu, přinesla vlna rocku a C & W. Výrazové těžiště se přesunulo do exaltovaného vokálního projevu, umocňovaného motorickým beatem rytmické skup. se zvl. důrazem na elektricky amplifikované nástroje (g., basg., org. apod). Z melodických nástrojů se v počátečním období vývoje rocku, tedy ve fázi R & R uplatňoval nejčastěji ts., jemuž byly svěřeny krátké ostinátní figury obdobné swingovým riffům (v. klasické nahrávky z repertoáru Haleyových Comets: *Rock around the Clock*, *Love Letters in the Sand*, *Rock the Joint* aj.). Příznačné pro většinu skupin R & R charakteru bylo obsazení 1 lead g., 1 rhythm g., p. nebo org., basg. a ds. (př. 26 na s. 34). Jestliže zpočátku tíhla rocková hudba k jakémusi záměrnému primitivismu, s příchodem tvůrčích osobností typu Beatles a dalších se jí postupně dostávalo závažných tvůrčích impulsů, které ovlivnily zvukovou složku veškeré

Př. 22: L. Delibes: *Maids of Cadiz*, arr. G. Evans:

Moderato

[B] Solo

1p. (Davis)

3 tp.

2 fr. horn

4 tb.
1 tuba

reeds

g.

p.

b.

ds. brushes on snare

Detailed description: This is the first system of a musical score for a concert band. It features ten staves. The top staff is for the first trumpet (1p.), with a 'Solo' instruction and a circled 'B' above it. The second staff is for three trumpets (3 tp.). The third staff is for two French horns (2 fr. horn). The fourth staff is for four trombones and one tuba (4 tb., 1 tuba), with a '1.2.' marking. The fifth staff is for reeds. The sixth staff is for guitar (g.). The seventh staff is for piano (p.). The eighth staff is for bass (b.). The ninth staff is for drums (ds.), with the instruction 'brushes on snare'. The music is in 3/4 time and the key signature has two flats. The tempo is marked 'Moderato'. The system ends with a double bar line.

unis.

unis. 2 ts.

Detailed description: This is the second system of the musical score. It continues from the first system. The top staff shows a continuation of the solo line. The second staff has a 'unis.' marking. The third staff has a 'unis. 2 ts.' marking. The piano and drum parts continue with their respective parts. The system ends with a double bar line.

ARANŽMÁ

Př. 24: D. Pálka: *Rokoková panenka*, arr. K. Velebný:

Musical score for Př. 24, measures 1-4. Instruments: fl., vibes, g., b., ds.

Musical score for Př. 24, measures 5-8. Instruments: fl., vibes, g., b., ds.

Př. 25: J. Sternwald: *Blues* z filmu *Smyk*, arr. J. Dřevíkovský:

Musical score for Př. 25, measures 1-4. Instruments: 2.1s., 3.1s.

Musical score for Př. 25, measures 5-8. Instruments: 1.os., 2.1s., 3.1s., 4.bs.

Musical score for Př. 26, measures 1-4. Instruments: vocal, lead g., rhythm g., basg., ds.

Musical score for Př. 26, measures 5-8. Instruments: vocal, lead g., rhythm g., basg., ds.

Př. 26: J. Obermajer – J. Smetana: *I must hope*:

Musical score for Př. 26, measures 1-4. Instruments: vocal, lead g., rhythm g., basg., ds. Tempo: Medium rock. Includes a 'Break' section.

Musical score for Př. 26, measures 5-8. Instruments: vocal, lead g., rhythm g., basg., ds. Lyrics: Some-times when I speak with your fa-ther,

Př. 28: V. Zahradník – J. Fikejzová – S. Borys: *Wolam cie, wolam*, arr. T. Ochalski:

vocal

Wo - tam cie, wo - tam, wo - tam cie, wo - tam

female choir

4 tp.

4 tb.

lead g. solo ad libitum

p.

basg.

cow bell

ds.

rock ad lib.

Chord progression for lead guitar: B^b, A^b/B^b, E^b, B^b, A^b/B^b, E^b

Př. 29: B. Ondráček – J. Machek: *Až zazní zvon:*

female choir

Medium

zvon, zvon, zvon, -

4 tp.

4 tb.

lead g.

booster

rhythm g. 12 string g.*

org.

basg.

ds.

Chord progression for rhythm guitar: A^b, B^b, B^b6, Fm7, B^b, B^b6, Fm7, B^b

*1 Dvanáctistrunná kytara

ARANŽMÁ

moderní pop. hudby včetně jazzu. Vedle nových objevů v oblasti akustické (rozšíření nových zvukových zdrojů včetně využívání různých filtrů, technických operátorů až po syntezátory), rozšířil rock podstatnou měrou t. rytmickou základnu moderní pop. hudby; ve svých avantgardních projevech dosáhl neobyčejné rytmické komplexnosti, výrazně kontrastující se schematismem swingem ovlivněné pop. hudby (př. 27).

Př. 27: C. Burnett: *Killing Floor*, arr. skupiny Electric Flag:

vocal
I should have quit you

lead g.

horns

org. (pattern) A7

rhythm g.

rhythm g.

basg.

ds.

a long time a

Postupným začleňováním melodických dechových nástrojů do rockových skupin a využitím některých výrazových prostředků jazzu (např. improvizovaných chorsů) vznikl na přelomu 60. a 70. let tzv. big band rock, mezi jehož exponenty patří skup. Blood, Sweat and Tears, Chicago, Air Force aj. Aplikací jimi užívaných aranžérských postupů vzniká i na poli velkých orch. nová instrumentační faktura, odlišná od tradiční sazby swingových bandů (př. 28 a 29 na s. 35). Ze stejné oblasti čerpá i tzv. jazz rock, využívající charakteristické rockové rytmičky (př. 30). Zvl. pozoruhodných výsledků zde dosáhl se svým big bandem Don Ellis (př. 31).

Př. 30: J. Petersen: *Up Tight*:

Medium rock

5 tp.

4 tb.

5 saxes

g. F7 C7(9#)

p.

b.

ds.

F7 C7(9#)

Piano accompaniment for 'It's Your Thing'. The score is written in 4/4 time and consists of 16 measures. It features a complex harmonic structure with various chords and voicings. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The notation includes treble and bass clefs, with various chord symbols such as F7, Bb7(13), Ab(13), and Bb7(13) indicating the harmonic progression. The piano part includes intricate voicings and rhythmic patterns.

Piano accompaniment for 'It's Your Thing', continuing from the previous page. It features a complex harmonic structure with various chords and voicings. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The notation includes treble and bass clefs, with various chord symbols such as Ab7(13) and C7(9#) indicating the harmonic progression. The piano part includes intricate voicings and rhythmic patterns.

Př. 31: D. Ellis – P. Allen: *It's Your Thing*:

Big band arrangement for 'It's Your Thing'. The score is written in 4/4 time and consists of 16 measures. It features a complex harmonic structure with various chords and voicings. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The notation includes treble and bass clefs, with various chord symbols such as D7 and C7(9#) indicating the harmonic progression. The arrangement includes parts for 5 saxes, 4 trumpets (4 tp.), and 4 trombones (4 tb.). The saxophone part is marked 'Fast' and 'Lead'. The trumpet and trombone parts are marked 'unis.' and 'f'. The piano part includes intricate voicings and rhythmic patterns.

ARANŽMÁ

Jeho technicky náročné partitury uplatňují kromě neotřelých nástrojových barev (příznačné je zejména užití křídlovek, čtvrttónových tp., kombinování cl. v E^b a A ladění se ss. a bascl., smyčc. nástrojů, event. amplifikovaných žesťů s kruhovým modulátorem apod.) i složitou polymetrickou strukturu a představují vrchol současného experimentálního snažení v oblasti velkokapellového jazzu.

Standardní pop. hudba průběžně zužitkovává zmíněné postupy, přičemž ve shodě s nebyvalým rozvojem nahrávací

Př. 32: A. Borodin: *Polovecké tance*, arr. V. Popelka:

1. vi. F#m7 B mi7 E91 Amaj7
2. vi. div.
viola div.
cello div.

Př. 33: L. Reed – G. Stephens – Z. Rytíř: *Lůžko z kopretin* (*So let our love begin*), arr. L. Reed:

vocal $\text{♩} = 188$
Dál - kou sem dál zní městský
1. tp. mf
1-2. vi. mf
viole div.
celli div.
vibes
1. g. A D E7
p. electric
2. g. acoustic
basg.
tambourine
ds.

shon jak lidský krásný zvon
A F#mi D7 C#mi7

techniky (stereofonní, příp. kvadrofonní záznam, vicestopé magnetofony apod.) se přesunulo těžiště pracovní aktivity špičkových skladatelů, aranžérů a orch. na studiové nahrávání. Používání klasického swingového obsazení ustoupilo v průběhu 60. let do pozadí; jednotliví aranžéři využívají ve shodě s charakterem skladby nejrůznějších nástrojových kombinací včetně klasického dechového kvinteta (poměrně řídkce se vyskytuje používání tradiční saxofonové sekce), lesních rohů, početné rytmické sekce (určité stylové projevy využívají t. akustické g., dvanáctistrunné g., cembala a rozsáhlého aparátu bicích nástrojů).

Výrazně se v současné pop. hudbě uplatňují smyčcové nástroje, ať již jako vůdčí nástrojová skup., která je nositelem melodie (př. 32), nebo jako barva (př. 33).

Podobným způsobem bývá využita vokální skup. Z nových zvukových zdrojů se zač. 70. let rozšířilo zvl. používání el. klavíru a různých druhů syntezátorů (u nás se nejčastěji používají výrobky firem Moog a ARP). Syntezátor lze vedle sólového uplatnění (př. 34a) různě kombinovat v blocích s ostatními nástroji (př. 34b):

Popsané aranžérské způsoby jsou pouze částí v praxi běžně užívané instrumentační techniky jazzu a moderní pop. hudby. Pro určité menšinové žánry, vyvíjející se v úzkém kontaktu s národními hud. kulturami, jako je oblast franc. šansonu, sovětská, it., španělská či řecká pop. hudba, je charakteristické přebírání příslušných instrumentačních praktik včetně zužitkování lid. instrumentáře.

ARTIFICIÁLNÍ HUDBA „PŘEKLASIFIKOVANÁ“

Př. 34a, b: M. Dvořák: *Už ani moog*:

a) **Rock samba (fast)**

synthesizer
tb.
g.
p.
b.
tambourine
cow bell
conga
ds.

Cmi Cmi7+

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Rock samba (fast)'. It features a multi-instrumental ensemble. The synthesizer part is in the treble clef, playing a rhythmic melody. The tuba (tb.) is in the bass clef, providing a steady bass line. The guitar (g.), piano (p.), and bass (b.) are also in the bass clef, with the piano and bass playing a similar rhythmic pattern. The tambourine, cow bell, and conga provide a complex, syncopated rhythmic accompaniment. The drums (ds.) are in the bass clef, playing a simple pattern. The score is divided into two measures, with the first measure containing a Cmi chord and the second measure containing a Cmi7+ chord.

Cmi7 F7 Bb

Detailed description: This is a continuation of the musical score for 'Rock samba (fast)'. It features a multi-instrumental ensemble. The synthesizer part is in the treble clef, playing a rhythmic melody. The tuba (tb.) is in the bass clef, providing a steady bass line. The guitar (g.), piano (p.), and bass (b.) are also in the bass clef, with the piano and bass playing a similar rhythmic pattern. The tambourine, cow bell, and conga provide a complex, syncopated rhythmic accompaniment. The drums (ds.) are in the bass clef, playing a simple pattern. The score is divided into two measures, with the first measure containing a Cmi7 chord and the second measure containing an F7 chord and a Bb chord.

b) **Lead**

synthesizer
marimba
g.
p.
b.
tambourine
ds.

Emi7

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Lead'. It features a multi-instrumental ensemble. The synthesizer part is in the treble clef, playing a rhythmic melody. The marimba is in the bass clef, providing a steady bass line. The guitar (g.), piano (p.), and bass (b.) are also in the bass clef, with the piano and bass playing a similar rhythmic pattern. The tambourine and drums (ds.) provide a complex, syncopated rhythmic accompaniment. The score is divided into two measures, with the first measure containing an Emi7 chord.

A7 Dmi

Detailed description: This is a continuation of the musical score for 'Rock samba (fast)'. It features a multi-instrumental ensemble. The synthesizer part is in the treble clef, playing a rhythmic melody. The tuba (tb.) is in the bass clef, providing a steady bass line. The guitar (g.), piano (p.), and bass (b.) are also in the bass clef, with the piano and bass playing a similar rhythmic pattern. The tambourine, cow bell, and conga provide a complex, syncopated rhythmic accompaniment. The drums (ds.) are in the bass clef, playing a simple pattern. The score is divided into two measures, with the first measure containing an A7 chord and the second measure containing a Dmi chord.

L: V. Alexander: *First Arrangement* (NYC); D. Baker: *Arranging and Composing for Small Ensemble*: jazz (r & b) jazz-rock (Chicago 1970); D. Braslavskij: *Aranžirovka dlja estradnyh ansamblej i orkestr* (Moskva 1974); E. F. Burian: *Jazz* (Praha 1928); R. Garcia: *The Professional Arranger Composer* (NYC 1954); J. Gondá: *Jazz. Történet, elmélet, gyakorlat* (Budapest 1965); Z. Krotíl: *Aranžování pro moderní taneční orchestr* (Praha 1960); A. Lange: *Arranging for the Modern Dance Orchestra* (NYC); G. Miller: *Method for Orchestral Arranging* (NYC 1943); S. Murphy: *Swing Arranging Method* (NYC 1957); R. Owen: *The Reg Owen Arranging Method* (London 1956); H. Rauhe: *Musikerziehung durch Jazz* (Wolfenbüttel-Zürich 1962); W. Russo: *Composing for Jazz Orchestra* (Chicago 1961); K. Velebný: *Jazzová praktika* (Praha 1967); *O instrumentaci tanečního a jazzového orchestru* (Praha 1961). – A. M.

archaický jazz, souhrnné označení prvních instrum. projevů převážně černošského původu, které v druhé pol. 19. stol. předcházely neworleánskému stylu. Podle Dauera sem patří: hudba country bandů, brass bandů, jug-, spasm-, tub- a washboard bandů, ragtimových skupin. Jejich rozšíření na jihu a jihozápadě USA souviselo se značně rozvinutou spolkovou činností. Vedle tradičních nástrojů, převzatých převážně z instrumentátů franc. vojenských dechovek, se význačnou měrou uplatňovaly primitivní nástroje lid. původu (nejčastěji banjo, ale t. barely, bedny, foukací harmoniky, hřebeny, valcha atd.). Charakteristickým znakem hry těchto skupin bylo cifrování hlavních melodií, které později vyústilo v heterofonických a polyfonických postupech neworleánského jazzu. Častým působištěm těchto skupin byly vaudevillové soubory.

L: R. Blesh: *Shining Trumpets* (London 1949); A. M. Dauer: *Jazz – die magische Musik* (Bremen 1961). – A. M.

arrangement, v. aranžmá

artificiální hudba, v. nonartificiální hudba

artificiální hudba „překlasifikovaná“ na hudbu nonartificiální, v systematice nonartificiální hudby (v. t.) označení pro hud. okruh, jenž v sobě slučuje následující stylově-žánrové druhy: transkripce melodií a kratších skladeb artificiální hudby pro potřebu jednotlivých stylově-žánrových druhů a typů pop. hudby; ty melodie artificiální hudby, které dosáhly spontánní popularity a nepřímo se tak staly zároveň i součástí nonartificiální hudby (*Humoreska*, *Poem* apod.); posléze pak různé, často i značně náročné stylizace tradičních lidových a spol. písní, určené k využití v pop. hudbě

ARTIKULACE

a spol. zpěvu (např. v repertoáru folkových souborů, zpěváků pop music apod.). Celkově tedy „překlasifikovaná“ umělecká hudba reprezentuje některé dosti neurčité přesahy, jimiž umělecká hudba zasahuje do oblasti hudby non-umělecké. — J. K.

artikulace, v. frázování, tvorba tónu

artist and repertoire man (a & r man), angl., referent pro umělce a repertoár. V západních gramof. společnostech funkce odpovídající naší funkci redaktora nebo dramaturga. Někdy může a & r man plnit současně i funkci producenta. Jako pracovník vyhledávající mladé talenty a určující jejich

repertoár i reprodukční styl ovlivňuje a & r man značnou měrou uměl. profil produkce své gramof. společnosti. — L. D.

attack, angl., v překladu útok, přepadení apod. V jazzu a moderní pop. hudbě označuje skutečnost, že tón se zpravidla (podobně jako v hud. folklóru řady národů) nasazuje ostře, prudce, drsně a v plné síle, na rozdíl od evropské tradice, kde se jemně nasazený tón rozeznává až v dalším jeho průběhu. Tón se zhusta i prudce, nečekaně, „neuzavřeně“ zakončuje. Zároveň může být tón nasazen o časový zlomek dříve či později vzhledem k základnímu metrorhythmickému vzorci. Tyto rysy spoluvoří skutečnost specifické (tzv. hot) intonace a specifického frázování. — I. P.

B

background, v angl. pozadí, v širším smyslu označení pro instrum. doprovod sólového projevu, jehož kvality jsou často odvislé právě od úrovně tohoto „pozadí“. Typickým příkladem inspirujícího *b.* je riffová technika uplatňovaná jednotlivými nástrojovými sekcemi v orch. C. Basieho. — A. M.

background music, angl. „hudba v pozadí“, nerušící hud. kulisa, nevyžadující posluchačské soustředění. Exploataci *b. m.* se v kapitalistickém světě zabývá specializovaný hud. průmysl. Jednotlivé firmy poskytují svým zákazníkům mg. pásky nebo kazety (většinou osmistopé) se speciálními programy *b. m.*, odlišnými podle způsobu užití. V průmyslových provozech se *b. m.* používá ke snížení únavy, vyskytující se v určitých stádiích osmihodinového pracovního cyklu; v kavárnách a restauracích k vytvoření zvukové clony, která u jednotlivých stolů pohltní zlomky konverzace od vedlejších stolů a vytvoří dojem intimity, ve výtažích nebo v letadtech při přistávání a startu pomáhá *b. m.* k překonání pocitů klaustrofobie nebo úzkosti; při monotonních pracovních procesech přispívá občasně zapojování *b. m.* k snížení procenta omylů a obnovení koncentrace; v hlučných provozech ztraktivňuje zavedení *b. m.* používání ochranných sluchátek s tlumiči zvuku. Použitím *b. m.* se zabývá zvláštní obor průmyslové psychologie. Jako *b. m.* slouží většinou speciálně vybrané nahrávky instrumentální pop. hudby. *B. m.* je příkladem funkčního použití hudby, při němž je její uměl. funkce zredukována na minimum. — L. D.

baião, odrůda pův. lidového brazilského tance ve 2/4 nebo 4/8 metru (název pochází od města Bahia). Její charakteristický rytmický model byl zřejmě odvozen ze samby (př.):



V 50. letech se *b.* dočasně těšila popularitě i v Evropě (zvl. v Paříži) jako spol. tanec. — A. M.

Bakersfield sound, termín používaný výhradně v terminologii C & W pro styl skupin působících v Kalifornii a nahrávek vznikajících v Bakersfieldu a v LA k jejich odlišení od Nashville soundu. Vyznačuje se výraznou rytmikou, převzatou z rockabilly, a dominující melodickou funkcí g. a steel g. Na rozdíl od Nashville soundu nepoužívá smyčce a sbory. Za zakladatele je považován Buck Owens se skup. Buckaroos, kteří tento styl uplatnili poprvé v druhé pol. 60 let. V současné době jsou jeho představiteli Merle Haggard se skup. Strangers, Freddie Hart, Susan Raye, Buddy Allan, Mayf Nutter a Tony Booth.

L: *Country music people* (Sidcup, Kent); *Country music* (Boulder, Colorado); *Country song roundup* (Derby, Connecticut); B. Malone: *Country Music USA* (University of Texas Press 1969). — M. Č.

ballad, 1. ustálené označení pro delší písně epického charakteru s tragickým obsahem. Jsou významnou součástí amer. hudebního i slovesného folklóru ve všech jeho odvětvích. Vedle *b.* původních osadníků přivezených sem vesměs z Anglie a Skotska (*Barbara Allen, Pretty Polly* aj.) vznikl na amer. půdě záhy nové písně, opěvující hrdiny osvobozenecských válek (*Nathan Hale*), legendární pionýry, kteří se v první pol. 19. stol. účastnili osidlování amer. Západu (*Sioux Indians*), budovatele železnic (*John Henry*), stejně jako obávané zločince a pistolníky (*Sam Bass*). Některé z těchto pův. písní později pronikly i do oblasti jazzu (*Frankie and Johnny*); 2. v moderní pop. hudbě označení pro standardní skladby pomalého tempa a mírně sentimentálního obsahu, z nichž mnohé přešly do instrumentálního jazzu (*Body and Soul, Darn That Dream, I Can't Get Started, My Funny Valentine, Tenderly, The Man I Love* aj.). K stěžejním interpretům patří C. Brown, J. Coltrane, M. Davis, B. Evans, u nás např. L. Déczi. — A. M.

ballad-opera, angl., specifický druh angl. lidových zpěvoher, které v první pol. 18. stol. parodovaly nabubřelý sloh tehdy již pozvolna upadající it. vážné opery (opera seria). Namísto obvyklých hrdinů z řad šlechty uvedly na jeviště představitel nejnižších společenských vrstev a v hud. složce zhusta využívaly lid. balad a pouličních odrhovaček. Trvalý přínos pozdějšímu vývoji hud. divadla představuje zvl. legendární *The Beggar's Opera* (*Žebrácká opera*) libretisty Johna Gaye (1685–1732) a sklad. Johna Christophera Pepusche (1667–1752), která se záhy po londýnské premiéře (29. 1. 1728) dočkala řady provedení na jevištích ostatních angl. divadel, dále v Paříži, Hamburku a posléze i v NYC (14. 1. 1751) a dalších amer. městech (Filadelfie, Boston). *Žebrácká opera*, na jejíž motivy vytvořili Bertolt Brecht (1898–1956) a Kurt Weill (1900–50) novou aktualizovanou verzi v podobě slavné *Die Dreigroschenoper* (prov. 31. 8. 1928 v Berlíně, filmová verze 1931), se stala prototypem lid. jevištní zábavy, z které v průběhu 19. stol. vydatně čerpalo vznikající samostatné americké hud. divadlo. Histo-

BAND

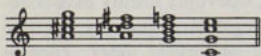
rický význam *b. o.* je spatřován „především ve skutečnosti, že vytvářela specifický styl anglické lidové hudby — nikoliv lidové písně, nýbrž hudby vysloveně městské a divadelní“ (Dent), z níž se na přelomu 19. a 20. stol. formoval t. moderní amer. pop song.

L: E. J. Dent: *Opera* (London 1945); G. Hughes: *A History of the American Theatre 1700–1950* (NYC 1951); L. Kronenberger — M. Goberman: *The Beggar's Opera* (NYC 1962); S. Schmidt-Joos: *Muzikál* (Praha 1968); K. H. Schonfelder — R. Petzold: *John Gay — Die Bettler-oper* (Leipzig 1961). — A. M.

band, angl., i u nás často užívaný (hovorový) výraz pro skupinu nebo orch. ve smyslu českého „kapela“. — A. M.

bandleader, vedoucí orchestru, v jazzu a v moderní pop. hudbě zpravidla t. instrumentalista, který se podílí na stylové koncepci a celkovém uměl. profilu ansámblu. — A. M.

barbershop harmony, angl. doslovně harmonie holičských oficín, označení pro specifický způsob improvizovaného sborového zpěvu, pěstovaného náhodnými zákazníky kadernických krámků na jihu USA. Výjimečnost tohoto způsobu harmonizace spočívala v užívání některých charakteristických harmonických spojů, zvl. střídavých dominantních septakordů (př.), které ovlivnily pozdější praxi



konduktového vedení hlasů v aranžérské technice swingové éry. Původ této techniky není zcela jasný. Někteří badatelé (J. Rychlík) ji považovali za pozůstatek tzv. konduktového fauxbourdonu, pěstovaného ve středověku v Anglii. V tomto smyslu se jeví tvrzení o amer. původu, který této interpretační praxi připisují někteří amer. teoretici (W. Sargeant aj.), poněkud nadsazeně. — A. M.

bard (z galského slova bardus = básník), slovo označující v řadě jazyků postavu lid. umělce tvořícího či interpretujícího ze; ména epické, historické, hrdinské apod. básně či zpěvy. Přeneseně t. znamená básníka či umělce bojujícího za věc národní či sociální. V moderní pop. hudbě se tohoto výrazu používá v širokém kontextu folku, resp. jeho národních či etnických odnoží. Projevy se tu shodují v zacílení, jednoduchosti doprovodu i celkové struktuře, odlišují se však právě v souvislosti s typem folklóru, z něž vycházejí. Text je nadřazen hudbě, celkový smysl je výrazně dotvářen až individuální interpretací. *B.* přispívají nemalou měrou ke vzniku nového folklóru i jeho funkci. U nás se k *b.* řadí např. písničkáři sdružení kolem písničkového klubu Šafrán (V. Merta, D. Voňková, P. Lutka aj.). Toto hnutí získalo podněty nejen z amer. folku (W. Guthrie, P. Seeger aj.), ale i ze slovenského bardství, reprezentovaného zejména známým sovětským básníkem Bulatem Okudžavou. — D. L.

barrelhouse, angl., malé pivnice a zábavní podniky na periferii amer. velkoměst, kde se čepovalo pivo přímo ze sudu.

Dnes tento typ hostince prakticky vymizel, ale na počátku 20. let byl značně rozšířený a působily zde četné malé jazzové skup. a klaviristé. *B.* jazz a *b.* piano se staly termíny v stylové klasifikaci jazzu a označují drsný, spontánní a improvizovaný projev, nazývaný t. hot jazz; v užším smyslu je termín *b.* jazz používán pro malé skup., které vycházejí z tradičního jazzu a stylově signalizují nástup swingové éry (Harlem Hamfats, New Orleans Feetwarmers aj.). Zpravidla byly doplněny vokálním projevem kabaretního charakteru. Dominantní postavení v repertoáru těchto skupin mělo blues. *B.* piano je střešový pojem pro příbuzné klav. styly, zahrnující pozdní ragtime, boogie woogie, Harlem piano style a honky tonk piano (*v. t.*). — Z. M.

barré style, označení pro způsob hry na kytaru, při němž levý ukazováček tiskne všechny struny najednou. — I. P.

báryňa, sólový nebo párový ruský tanec folklorního původu. Hudba *b.* byla poprvé zapsána Čechem Ivanem Práčem ve sborníku *Sobranije ruskich narodnych pesen s ich glosami* (1790). Je hrána v živém tempu a v dvoudobém taktu. Tanec a jeho hud. doprovod se stal synonymem tzv. ruské pljaski (ruského tance) a jako takový byl mnohokrát upraven pro různé typy estrádních ansámblů. — J. Ba.

beat, angl. značí úder, tep, pulsaci; v jazzu a moderní pop. hudbě vystupuje tento termín ve třech hlavních významech. 1) Zvukově realizovaná „stálepřítomná“ pravidelná úderová pulsace, jež je produkována obvykle bicími nástroji, respektive tzv. rytmickou skupinou. *B.* souvisí s africkými kořeny jazzu, liší se zásadně od evropské metriky a rytmiky a tvoří jeden ze specifických rysů jazzu a ve více či méně čisté podobě i značné části moderní pop. hudby. Souvisí výrazně s improvizací podstatou jazzu. Podrobně k této problematice viz hlavně hesla *metrorytmika a jazz II. — historická, teoretická a estetická problematika*, ale též hesla *off beat, swing, drive* aj. 2) Viz hesla *two beat a four beat*. 3) Dobové a teritoriální označení (Anglie a vůbec Evropa) pro jeden stylově-žánrový okruh moderní pop. hudby, který je dnes převážně označován jako R & R nebo rock (*v. t.*). Dříve užívalo t. výrazu big beat.

L: A. M. Dauer: *Der Jazz. Seine Ursprünge und seine Entwicklung* (Kassel — Eisenach 1958); I. Poledňák: *K otázce specifčnosti jazzu* (Hudební věda 1969, č. 4; odsud čerpáno pro toto heslo); E. L. Waeltnier: *Metrik und Rhythmik im Jazz* (ve sborníku *Terminologie der Neuen Musik*, Berlin 1965). Viz t. hesla *rytmus, swing, drive, off beat* aj. — I. P.

be-bop, v. bop

beguine, původně lid. tanec z Malých Antil v taktu 2/4 nebo 3/4; v Evropě se taněl zvl. 1935–40. Pro jeho zpopularizování byla rozhodující úspěšná skladba C. Portera *Begin' the Beguine*. — F. T.

bestseller, angl. výraz pro nejprodávanější knihu; v nejširším smyslu znamená *b.* jakoukoli čtenářsky mimořádně úspěšnou publikaci. V západních zemích jsou z reklamních apod. důvodů publikovány žebříčky *b.* za určitá období, které

ovlivňují další prodej a vůbec vkus. Výrazu bývá někdy používáno i v souvislostech s hudbou, hlavně s prodejem gramof. desek, kazet apod. (*v. hit, poll, masová hudební kultura*). — I. P.

bibliografie I. — folk a blues: Rozsáhlá literatura o afroamer. folklóru se opírá především o cenné pramenné sbírky, jejichž první vydání pocházejí už z pol. 19. století (Allen-Ware-Garrison). Později na ně navázali četní novodobí sběratelé, zvl. cenné jsou v tomto směru práce H. Courlandera, obou Lomaxů aj. Mnozí z nich používají rozsáhlého srovnávacího materiálu z různých etnických oblastí k důkladné hud. analýze, nežádka se v amer. folkloristické literatuře objevují pokusy o využití statistických metod (F. Densmoreová), aplikace teorie informací (F. a C. Attneaveovi) apod. Rozsahem a metodou zkoumání, stejně jako úrovní zpracování, předčí většina těchto prací stěžejní díla jazzové bibliotéky.

Albertson, Chris: *Bessie* (Stein and Day 1973); Allen, William F. — Ware, C. P. — Garrison, L. M.: *Slave Songs of the United States* (A. Simpson, NYC 1867); Ames, Russell: *The Story of American Folk Song* (Grosset Dunlop, NYC 1955); Arnold, Byron: *Folksongs of Alabama* (Univ. of Alabama Press 1955); Asbury, Herbert: *The French Quarter* (Knopf, NYC 1936); Asch, Moses — Silber, I.: *900 Miles — The Ballads, Blues and Folksongs of Cisco Houston* (Oak Publications, NYC 1965); týž — Lomax, Alan: *The Leadbelly Songbook* (Oak, NYC 1963)

Bart, Teddy: *Inside Music City USA* (Aurora, NYC 1970), Bartsch, Ernst: *Neger, Jazz und tiefer Süden* (F. A. Brockhaus, Leipzig 1956, český překlad *Dixieland*, Melantrich, Praha 1958); Berendt, Joachim E.: *Blues. Ein Essay* (Nymphenburger Verlag, München 1957); týž: *Schwarzer Gesang* (Nymphenburger Verlag, München 1962); týž: *Spirituals, eine Anthologie geistlicher Negergesänge* (Nymphenburger Verlag, München 1955); Bird, Brian: *Skiffle. The Story of Folk Song with a Jazz Beat* (Hale, London 1958); Boqaert, Karel: *Blues lexicon* (Standaard Uitgeverij, Antwerpen 1971); Boni, Margaret B.: *Fireside Book of Folksongs* (Schirmer, NYC 1919); Borneman, Ernst: *American Negro Music. Bibliography* (soukromé vydání, London 1940); Bradford, Perry: *Born with the Blues* (Oak, NYC 1965); Brand, Oscar: *The Ballad Mingers* (Funk Wagnalls, NYC 1962); Broonzy, William: *Big Bill Blues. Big Bill Broonzy's Story As Told to Yannick Bruynoghe* (Jazz Book Club, London 1957); Bronson, Bertrand H.: *Traditional Tunes of the Child Ballads* (Princeton Univ. Press 1962); Broven, John: *Walking to New Orleans. The Story of New Orleans Rhythm & Blues* (Blues Unlimited, Sussex 1974); Burlin, Natalie: *Hampton Series Negro Folksongs* (Schirmer, NYC 1918–19); táž: *Songs and Tales from the Dark Continent* (Schirmer, NYC 1920); Butcher, Margaret J.: *The Negro In American Culture* (Knopf, NYC 1956)

Cohe, John — Seeger, Mike: *The New Lost City Ramblers Song Book* (Oak, NYC 1964); Courlander, Harold: *Negro*

Folk Music USA (Col. Univ. Press 1963); týž: *Haiti Singing* (Univ. of North Carolina, Chappel Hill 1939); Cox, John H.: *Folk Songs of the South* (Cambridge, Massachusetts 1925); Cunard, Nancy: *Negro Anthology* (Wishart, London 1934)

Davis, Arthur K.: *Folk Songs of Virginia* (Duke Univ. Press 1949); Densmore, Frances: *Teuton Sioux Music* (Smithsonian Institution, Washington 1918); DeTurk, David A. — Poulin, A.: *The American Folk Scene: Dimensions of the Folksong Revival* (Dell, NYC 1967); Dixon, Robert — Goodrich, John: *Blues and Gospel Records 1902–42* (Rust, London 1969); týž: *Recording the Blues* (Studio Vista, London 1970); Doerflinger, William M.: *Shantymen and Shantyboys. Songs of the Sailor and Luberman* (Macmillan, NYC 1951); Dorůžka, Lubomír: *Americká lidová poesie* (SNKL, Praha 1962); týž — Mácha, Zbyněk: *Od folklóru k Semaforu* (SHV, Praha 1964)

Ewen, David: *Songs of America* (Ziff-Davis, NYC 1947)

Ferris Jr., William: *Blues from the Delta* (Studio Vista, London 1970); Flanders, Helen: *Ancient Ballads Traditionally Sung In New England* (Univ. of Pennsylvania Press 1965); Ford, Ira W.: *Traditional Music of America* (Dutton Co., NYC 1940)

Garon, Paul: *Blues & the Poetic Spirit* (Eddison, London 1975); Gentry, Linell: *History and Encyclopedia of Country, Western and Gospel Music* (McQuiddy Press, Nashville 1961); Glaxer, Tom: *New Treasury of Folk Songs* (Bantam Books, NYC 1961); Grafman, Howard — Manning, B. T.: *Folk Music U. S. A.* (Citadel Press, NYC 1962); Graves, James: *Könige des Blues* (Sanssouci, Zürich 1961); Greenway, John: *American Folksongs of Protest* (Univ. of Pennsylvania Press 1953); Grissim, John: *Country Music: White Man's Blues* (Paperback Library, NYC 1970); Günther, Helmut: *Grundphänomene und Grundbegriffe des amerikanischen und afrikanischen Tanzes* (Universal Edition, Graz 1969); Guralnick, Peter: *Feel Like Going Home* (Outerbridge and Dienstfrey, NYC 1971); Guthrie, Woody: *Folksong* (Oak, NYC 1961); týž: *Born to Win* (Macmillan, NYC 1965); týž: *Seeds of Man. An Experience Lived and Dreamed* (E. P. Dutton, NYC 1976)

Handy, William C.: *Blues. An Anthology* (Boni, NYC 1926); týž: *Father of the Blues: An Autobiography* (Macmillan, NYC 1941); týž — Niles, Abe: *A treasury of the Blues* (Simon & Schuster, NYC 1949); Haralambos, Michael: *Right On: From Blues to Soul in Black America* (Eddison, London 1974); Heilbut, Tony: *The Gospel Sound* (Simon & Schuster, NYC 1971); Hemphill, Paul: *The Nashville Sound: Bright Lights and Country Music* (Simon and Schuster, NYC 1970); Herskovits, Melville K.: *Dahomey* (Augustin, NYC 1938); týž: *The Music of the Negro Past* (Harper, NYC 1941); týž: *Man and his Works* (Knopf, NYC 1948); Hubbard, Lester A.: *Ballads and Songs from Utah* (Univ. of Utah Press 1961)

BIBLIOGRAFIE

Charters, Samuel: *The Poetry of the Blues* (Oak, NYC 1963); týž: *The Bluesmen* (Oak, NYC 1967); týž: *The Country Blues* (Rinehart, NYC 1959)

Jahn, Janheinz: *Muntu. Umrise der neoafrikanischen Kultur* (Düsseldorf 1958); týž: *Negro Spirituals* (Fischer Bücherei, Frankfurt 1962); týž: *Blues and Work Songs* (Fischer, Frankfurt 1964); Jackson, George P.: *White and Negro Spirituals* (Augustin, NYC 1943); Johnson, James W.: *Books of American Negro Spirituals* (Viking, NYC 1927); Jones, LeRoi: *Blues People. Negro Music In White America* (Morrow, NYC 1963); týž: *Black Music* (Morrow, NYC 1967)

Kayser, Erhard: *Mahalia Jackson. Ein Porträt* (Pegasus, Wetzlar 1962); Keil Charles: *Urban Blues* (Univ. of Chicago Press 1966); Krehbiel, Henry E.: *Afro-American Folk Songs* (Schirmer, NYC 1914)

Lang, Ian: *Background of the Blues* (London 1943); Landeck, Beatrice: *Echoes of Africa In Folk Songs of the Americas* (NYC 1961); Lawless, Ray McKinley: *Folksingers and Folksongs In America* (Duell, Sloan & Pearce, NYC 1965); Leadbitter, Mike: *Nothing but the Blues* (Hanover, London 1971); týž – Slaven, Mike: *Blues Records 1943–1966* (Hanover, London 1969); Lehman, Theo: *Blues and Trouble* (Henschelverlag, Berlin 1966); Lilje, Hanns – Hansen, Kurt – Schmidt Joos, Siegfried: *Das Buch der Spirituals und Gospel Songs* (Furche Verlag, Hamburg 1961); Lloyd, A. L.: *Folk Song in England* (Lawrence and Wishart, London 1967); Lomax, Alan: *The Folk Songs of North America* (Doubleday, NYC 1960); týž: *The Penguin Book of American Folk Songs* (Penguin Books, Baltimore 1965); Lomax, John Avery: *Adventure of a Ballad Hunter* (Maxmillan, NYC 1947); týž – Lomax, Alan: *American Ballads and Folk Songs* (Maxmillan, NYC 1934); titíž: *Cowboy Songs and Other Frontier Ballads* (Macmillan, NYC 1938); titíž: *Folksong U. S. A.* (Duell, Sloan Pearce, NYC 1947); titíž: *Negro Folk Songs as Sung by Leadbelly* (Macmillan, NYC 1936); titíž: *Our Singings Country* (Macmillan, NYC 1941)

Malone, Bill: *Country Music U. S. A.* (Univ. of Texas Press, Houston 1967); Metfessel, Milton: *Phonography In Folk Music* (Univ. of North Carolina Press, Chapel Hill 1928); Mitchell, George: *Blow My Blues Away* (Univ. of Louisiana State Press, Baton Rouge 1971); Moore, Thurston: *Country Music Who's Who* (Heather Publications, Denver 1967); Myrus, Donald: *Ballads, Blues & the Big Beat* (Macmillan, NYC 1966)

Nettl, Bruno: *Introduction to Folk Music In the United States* (Wayne State Univ. Press 1960); Niles, John J.: *The Ballad Book* (Houghton, NYC 1961); Nye, Hermes: *How to Be a Folksinger* (Oak, NYC 1965)

Odom, Howard – Johnson, Guy B.: *Negro Workaday Songs* (Univ. of North Carolina, Chapel Hill 1926); Oliver, Paul: *Bessie Smith* (Cassell, London 1959); týž: *Conversation with the Blues* (Cassell, London 1965); týž: *The Meaning of the*

Blues (Collier, NYC 1963); týž: *The Story of the Blues* (Barriell NYC 1969); týž: *Savannah Syncopators: African Retensions in the Blues* (Studio Vista, London 1970); Olssen, Bengt: *Memphis Blues* (Studio Vista, London 1970); Owens, William A.: *Texas Folk Songs* (Texas Folklore Society, Austin 1950)

Raim, Walter: *The Josh White Songbook* (Quadrangle Books, Chicago 1963); Randolph, Vance: *The Ozarks* (Vanguard Press, NYC 1931); Rene de Lerma, Dominique: *Reflections on Afro – American Music* (Kent State Univ. Press, Kent 1973); Reynolds, Malvina: *Little Boxes and Other Handmade Songs* (Oak, NYC 1964); Ritchie, Jean: *The Dulcimer Book* (Oak, NYC 1963); týž: *Folk Songs of the Southern Appalachians* (Oak, NYC 1965); týž: *Singing Family of the Cumberlands* (Oak, NYC 1964); Robinson, Earl: *Young Folk Song Book* (Simon & Schuster, NYC 1964); Rowe, Mike: *Chicago Breakdown. Chicago Blues Scene* (Eddison Press, London 1973); Russell, Tony: *Black, Whites and Blues* (Studio Vista, London 1970)

Sandburg, Carl: *The American Songbag* (Hancourt, Brace Co., NYC 1927); Scarborough, Dorothy: *A Song Catcher In the Southern Mountaines* (Col. Univ. Press 1937); Seeger, Peggy: *Folk Songs* (Oak, NYC 1964); Seeger, Pete: *America's Favorite Ballads, Tunes & Songs* (Oak, NYC 1961); Sharp, Cecil J.: *English Folk Songs from the Southern Appalachians* (Oxford Univ. Press, London 1932); Shelton, Robert: *Woody Guthrie: Born to Win* (Macmillan, NYC 1965); týž – Goldblatt, B.: *Country Music Story* (Bobbs – Merrill, NYC 1966); Shirley, Kay: *The Book of the Blues* (Crown, NYC 1963); Silber, Irvin: *Songs of the Great American West* (Macmillan, NYC 1967); Silvermann, Jerry: *Folk Blues* (Macmillan, NYC 1958); Solomon, Maynard: *The Joan Baez Songbook* (Ryerson Music, NYC 1965); Stambler, Irwin-Landon, Grelun: *Encyclopedia of Folk, Country and Western Music* (St. Martin's Press, NYC 1969); Stewart-Baxter, Derrick: *Ma Rainey and the Classic Blues Singers* (Studio Vista, London 1970)

Thomas, Jean: *Ballad Makin' in the Mountaines of Kentucky* (Henry Holt, NYC 1939)

Wilgus, D. K.: *Anglo-American Folksong Scholarship Since 1898* (Rutgers Univ. Press 1959). Wilson, Burton: *Burton's Book of the Blues* (Spelo Press, Texas 1973).

bibliografie II. – jazz: Za svou téměř padesátiletou existenci se literatura o jazzu rozrostla do impozantních rozměrů. Neznamená to přirozeně, že by jak z kvalitativního, tak kvantitativního hlediska byly rovnoměrně zpracovány jednotlivé tematické okruhy. Převažují životopisné práce o významných hudebnících (monografie, biografie a autobiografie), početně značný okruh tvoří všeobecné publikace, syntetizující přístupnou formou zákl. poznatky z jazzové historie a teorie. Novějšího data (zhruba od zač. 60. let) jsou seriózně pojaté analyticko-kritické práce, jichž je ovšem

v jazzové literatuře stále nedostatek. Následující přehled zahrnuje t. encyklopedie a slovníky, instruktivní literaturu, eseje, antologie, diskografie a bibliografie. Pro rozsáhlost daného materiálu uvádíme pouze prvá vydání jednotlivých děl, nejsou zde zahrnuty reedice, překlady apod. (výjimku tvoří překlady do češtiny, slovenštiny, polštiny a maďarštiny). Při sestavování této bibliografie posloužila jako základní výchozí materiál práce C. Gregora Herzoga Mecklenburga: *International Jazz Bibliography*.

Aikura, Hisato: *Jazz No Shiten* (Ongaku no Tomo, Tokyo 1967); Allen, Stuart S.: *Stars of Swing: Swing Who's Who. America and Britain* (British Yearbooks, London 1946–47); týž: *The Fabulous Dorseys* (Venture, London 1948); Allen, Walter C. – Rust, Brian L.: *King Joe Oliver* (Allen Rust, Beleville – NYC); Ambor, Rolf: *Ella. Ein Bildband* (Müller, Hamburg 1961); Améry, Jean: *Im Banne des Jazz. Bildnisse großer Jazz-Musiker* (Müller, Zürich – Stuttgart – Wien 1961); Anderson, Leif-Fremer, Björn: *Jazzrevy* (Nordiska Musikförlaget, Stockholm 1959); Armstrong, Louis: *Swing that Music* (Longmans, NYC 1939); týž: *Satchmo, My Life in New Orleans* (Prentice Hall, NYC 1953, český překlad Satchmo, Mladá fronta, Praha 1968); Ariele, André: *Jazz, Analysen und Aspekte* (Lied der Zeit, Berlin 1966); Avakian, George: *Jazz from Columbia* (Col., NYC 1957); Awamura, Masaaki: *Jazz Record Book* (Ongaku no Tomo, Tokyo 1957)

Back, Jack: *Triumph des Jazz* (Alfa, Wien 1949); Balassa, Tamás: *Jazzongora iskola* (Zeneműkiadó, Budapest 1961); Balliet, Whitney: *The Sound of Surprise* (Dutton, NYC 1959); týž: *Dinosaurs in the Morning: 41 Pieces on Jazz* (Lippincott, Philadelphia – NYC 1962); týž: *Such Sweet Thunder: 49 Pieces on Jazz* (Bobbs – Merrill, NYC 1966); týž: *Ecstasy at the Onion: 31 Pieces on Jazz* (Bobbs – Merrill Company, Indianapolis – NYC 1971); Barazzetta, Giuseppe: *Jazz inciso in Italia* (Messageri Musicali, Milano 1960); Baresel, Alfred: *Das Jazzbuch* (Zimmermann, Leipzig 1925); týž: *Das neue Jazzbuch. Ein praktisches Handbuch für Musiker* (Zimmermann, Leipzig 1929); týž: *Lehrgang der Jazz – Improvisation* (Hohner, Trossingen 1952); týž: *Jazz-Harmonielehre* (Hohner, Trossingen 1953); Batašev, Alexej: *Sovetskij džaz* (Izdatel'stvo Muzyka, Moskva 1972); Bechet, Sidney: *Treat it Gentle. An Autobiography* (Hill Wang, NYC 1960); Berendt, Joachim Ernst: *Das Jazzbuch. Entwicklung und Bedeutung der Jazzmusik* (Fischer, Frankfurt 1953); týž: *Das Jazzbuch. Von Rag bis Rock* (Fischer, Frankfurt 1973); týž: *Ein Fenster aus Jazz. Essays, Portraits, Reflexionen* (Fischer, Frankfurt 1977); týž: *Jazz – optisch* (Nymphenburger Verlag, München 1954); týž: *Variationen über Jazz* (Nymphenburger Verlag, München 1956; polský překlad: *Wariacje na temat jazzu*, PWM, Kraków 1961); týž: *Das Neue Jazzbuch. Entwicklung und Bedeutung der Jazzmusik* (Fischer, Frankfurt 1959); slovenský překlad: *Knih o jazze* (Supraphon, Bratislava 1968); týž – Claxton, William: *Jazzlife. Auf den Spuren des Jazz* (Burda, Offenburg

1961); Berg, Ivan – Yeomans, Ian: *Trad: An A to Z Who's Who of the British Traditional Jazz Scene* (Foulsham, London 1962); Berindei, Mihai: *Dictionar de Jazz* (Editura stiintifică și enciclopedică, București 1976); Bernhard, Edmond – de Vergnies, Jacques: *Apologie du jazz* (Les Presses de Belgique, Bruxelles 1945); Bernhard, Paul: *Jazz. Eine musikalische Zeitfrage* (Delphin, München 1927); Berton, Ralph: *Remembering Bix* (W. H. Allen, London 1973); Biamonte, S. G. – Micocci, Enzo: *Il libro del jazz* (Capelli, Bologna 1958); Blesh, Rudi: *This is jazz. An Exposition of New Orleans Jazz* (Jazz Music Books, London 1945); týž: *Shining Trumpets. A History of Jazz* (Cassell, London 1949); týž: *Eight Lives in Jazz* (Hayden Book Companies, USA 1972); týž – Janis, Harriet: *They All Played Ragtime. The True Story of an American Music* (Knopf, NYC 1950); Boeckman, Charles: *Cool. Hot and Blue. A History of Jazz for Young People* (Robert Luce, Washington 1968); Bohländer, Carlos: *Funktionelle Jazz – Harmonielehre* (Grahl Nicklas, Frankfurt a. M. 1956); týž: *Jazz – Geschichte und Rhythmus* (Schott, Mainz 1961); Boon, Bob: *De geschiedenis van de jazz* (De Garve, Antwerpen 1962); Borneman, Ernest: *A Critic Looks at Jazz* (Jazz Music Books, London 1946); Borris, Sigfried: *Modern Jazz* (Rembrandt, Berlin 1962); Bosch, Jack – Dollé, J. C.: *Jazz-lexicon* (Het Spectrum, Utrecht – Antwerpen 1964); Boulton, David: *Jazz in Britain* (Allen, London 1958); Brunn, H. O.: *The Story of the Original Dixieland Jazz Band* (Louisiana State Univ., Baton Rouge 1960); Buerkle, Jack – Barker, Dany: *Bourbon Street Black, The New Orleans Black Jazzman* (Oxford University Press, London 1973); Burger, Francis: *Jazz Fernkurs* (Tele Verlag, St. Gallen 1962); Burian, Emil František: *Jazz* (Aventinum, Praha 1928)

Cabanowski, Marek – Choliński, Henryk: *Polska dyskografia jazzowa* (Polskie Stowarzyszenie Jazzowe, Warszawa 1974); Caraceni, Augusto: *Il jazz dalle origini ad oggi* (Suvini & Zerboni, Milano 1937); týž: *Jazz* (Zampardi, Roma 1945); Carles, Philippe – Comolli, Jean-Louis: *Free Jazz-Black Power* (Champ Libre, Paris 1971); Cerri, Livio: *Jazz – musica d'oggi* (Malfasi, Milano 1948); týž: *Antologia del jazz* (Nistra Lischi, Pisa 1955); týž: *Jazz in microsolco* (Nistra Lischi, Pisa 1962); Cerulli, Don – Korall, Burt – Nasatir, Mort: *The Jazz Word* (Ballantine Books, NYC 1960); Claxton, William: *Jazz West Coast: A Portfolio of Photographs* (Linear Productions, Hollywood 1955); Clayton, Peter – Gammond, Peter: *Fourteen Miles on a Clear Night: An Irreverent, Sceptical and Affectionate Book about Jazz Records* (Owen, London 1966); Clergeat, André: *Dictionnaire du jazz* (Seghers, Paris 1966); Coeuroy, André: *Histoire générale du jazz* (Donoël, Paris 1942); Cugno, Enrico: *Jazz inchiesta: Italia* (Capello, Editore, Italia 1970); Coker, Jerry: *Improvising Jazz* (Prentice Hall, NYC 1964); Collier, Graham: *Cleo and John. A Biography of The Dankworths* (Quartet, London); týž: *Inside Jazz* (Quartet Book, London 1973); Condon, Eddie: *We Called*

BIBLIOGRAFIE

- it Music. A Generation of Jazz* (Holt, NYC 1947); týž – Genman, Richard: *Treasury of Jazz* (Dial, NYC 1956); Connor, Donald Russell: *B. G. – Off The Record: A Bio – Discography of Benny Goodman* (Gaildonna, Fairless Hills 1958); Criel, Gaston: *Swing* (Ed. Universitaires Françaises, Paris 1948); Cullaz, Maurice: *Guide des disques de jazz* (Buchet-Chastel, Paris 1971); Cusack, Thomas: *Jelly Roll Morton* (Cassell, London 1952)
- Černov, Alexandr A. – Bialik, Michail G.: *O legkoj muzyke i džaze i o chorošnej vkuse* (Izdatelstvo Muzyka, Moskva – Leningrad 1965)
- Dance, Stanley: *Jazz Era. The Forties* (McGibbon Kee, London 1959); týž: *The World of Duke Ellington* (Macmillan, London 1971); Dankworth, Avril: *Jazz – An Introduction to its Musical Basis* (Oxford Univ. Press, London 1972); Dauer, Alfons M.: *Der Jazz. Seine Ursprünge und seine Entwicklung* (Räth, Kassel – Eisenach 1958); týž *Jazz – die magische Musik* (Schünemann, Bremen 1961); David, Jean: *Le jazz et les hommes d'aujourd'hui* (Onyx, Bruxelles 1946); Delaunay, Charles: *Hot Discography* (Jazz Hot, Paris 1936); týž: *De la vie et du jazz* (L'Echiquier, Lausanne 1946); týž: *New Hot Discography. The Standard Directory of Recorded Jazz* (Criterion, NYC 1948); týž: *Hot Discography Encyclopedique, 3. vols., I: A – B, II: C – E, III: El-He* (Jazz Disques, Paris 1951 – 52); týž: *Django Reinhardt. Souvenirs. Précédé d'un inédit de Jean Cocteau* (Jazz Hot, Paris 1954); Dexter, Dave: *Jazz Cavalcade: The Inside Story of Jazz* (Criterion, NYC 1946); týž: *The Jazz Story. From the '90s to the '60s* (Prentice Hall, NYC 1964); Dodds, Baby Waren – Gara, Larry: *The Baby Dodds Story as Told to Larry Gara* (Contemporary, LA 1959); Donati, William: *Jazz Americano del dopoguerra* (Schwarz, Milano 1958); Dorigné, Michel: *Jazz, culture et société, suivi du dictionnaire du jazz* (Ouvrières, Paris 1967); Dorůžka, Lubomír: *Stručný nástin dějin a estetiky jazzové a moderní taneční hudby* (Městský dům osvěty, Praha 1963); týž: *Tvář jazzu. Vzpomínky, dokumenty, svědectví* (SHV, Praha 1964); týž: *Jazz Festival Praha 1964* (SHV, Praha 1965); týž – Poledňák, Ivan: *Československý jazz – minulost a přítomnost* (Supraphon, Praha 1967); týž: *Tvář moderního jazzu* (Supraphon, Praha 1970); Drechsel, Karlheinz: *Fascination Jazz* (VEB Lied der Zeit, Berlin 1974)
- Eaton, Jeanette: *Trumpeter's Tale: The Story of Young Louis Armstrong* (Morrow, NYC 1955); Edlung, Marten: *Jazzhistorier. Fran Blues till bop* (Folket i Bild, Stockholm 1960); Ellington, Duke: *Music Is My Mistress* (Doubleday, NYC 1972); Elmenhorst, Gernot W. – Bebenburg, Walter von: *Die Jazz Diskothek* (Rowohlt, Hamburg 1961); Van der Elsen – Berendt, Joachim Ernst: *Foto-Jazz* (Nymphenburger Verlag, München 1959); Erlich, Lillian: *What Jazz is All About* (Gollancz, London 1963)
- Fark, Reinhard: *Die missachtete Botschaft. Publizistische Aspekte des Jazz im soziokulturellen Wandel* (Volker Spiess, Berlin 1971); Fayenz, Franco: *I grandi del jazz* (Nuova Accademia, Milano 1961); Feather, Leonard: *Inside Be-bop* (Robbins, NYC 1949); týž: *Encyclopedia of Jazz* (Horizon, NYC 1955); týž: *The Encyclopedia Yearbook of Jazz* (Horizon, NYC 1956); týž: *The Book of Jazz: A Guide to the Entire Field* (Horizon, NYC 1957); týž: *The New Yearbook of Jazz* (Horizon, NYC 1958); týž: *The New Edition of the Encyclopedia of Jazz* (Horizon, NYC 1960); týž: *The Encyclopedia of Jazz in the Sixties* (Horizon, NYC 1966); týž: *From Satchmo to Miles* (Quartet Books, London 1974); týž – Gitler, Ira: *The Encyclopedia of Jazz In the Seventies* (Horizon, NYC 1976); týž – Tracy, Jack: *Laughter from the Hip* (Horizon, NYC 1963); Fehring, Johannes – Heidrich, Walter: *Der neue Jazz – Stil. Moderne Phrasierung und deren richtiges Spiel* (Weltmusik, Wien 1948); Ferstl, Erich: *Die Schule des Jazz* (Nymphenburger Verlag, München 1963); Finkelstein, Sidney: *Jazz: A People's Music* (Citadel, NYC 1948); Flower, John: *A Bio – discography of the Glenn Miller Civilian Band* (Arlington House, New York); Fountain, Pete – Neely, Bill: *The Pete Fountain Story* (Henry Regnery, USA 1972); Fox, Charles: *Fats Waller* (Cassell, London 1960); týž – Gammond, Peter – Morgan, Alun: *Jazz on Record: A Critical Guide* (Arrow Books, London 1960); Franchini, Vittorio: *Il jazz: la tradizione* (Ricordi, Milano 1960; slovenský překlad: *Tradicia džezu*, ŠVKL, Bratislava 1963); týž: *Lester Young* (Ricordi, Milano 1961); Francis, André: *Jazz* (Seuil, Paris 1958)
- Gammond, Peter: *The Decca Book of Jazz* (Muller, London 1958); týž: *Duke Ellington: His Life and Music* (Dent, London 1958); Geist, Bohumil: *Co nevíte o jazzu* (Panton, Praha 1966); Gillenson, Lewis W.: *Esquire's World of Jazz* (Grosset – Dunlop, NYC 1962); Gitler, Ira: *Jazz Masters of the Forties* (Macmillan, NYC 1966); Gleason, Ralph J.: *Jam Session* (Putnam, NYC 1958); Götte, Werner: *Dizzy Gillespie. Ein Porträt* (Pegasus, Wetzlar 1960); Goffin, Robert: *Aux frontières du jazz* (Sagittaire, Paris – Bruxelles 1932); týž: *La Nouvelle Orléans, capitale du jazz* (La Maison Française, NYC 1946); týž: *Louis Armstrong. Le roi du jazz* (Seghers, Paris 1947); Gold, Robert: *A Jazz Lexicon* (Knopf, NYC 1964); Goldberg, Joe: *Jazz Masters of the Fifties* (Macmillan, NYC 1965); Goldstein, Martin – Skaarup, Victor: *Jazz* (Pedersen, København 1934); Gonda, János: *Jazz: Történet, elmélet, gyakorlat* (Zeneműkiadó, Budapest 1965); Gonzales, Bobs: *I Paid My Dues: A Story of Jazz* (Expubidence, East Orange 1967); Goodman, Benny – Kolodin, Irving: *The Kingdom of Swing* (Stackpole, NYC 1939); *The Benny Goodman Story. Adapted from the Universal International Film* (Beverly Books, London 1956); Graves, James: *Damals in New Orleans. Eine Bildchronik* (Sanssouci, Zürich 1960); Green, Benny: *The Reluctant Art: The Heart of Jazz* (Univ. Press, NYC 1956); Greene, Robert: *Duke Ellington. Eine Bildchronik* (Sanssouci, Zürich 1961); Gregor, Carl Herzog zu Mecklenburg: *International Jazz Bibliography* (Heitz, Baden – Baden 1969); týž: *Stilformen des Jazz vom Ragtime zum Chicago* (Universal Edition, Wien 1973); týž: *Supplement to International Jazz Bibliography* (Universal Edition, Graz 1975); týž – Scheck,

Waldemar: *Die Theorie des Blues im modern Jazz* (Heitz, Baden – Baden 1963); Grossman, William: *Jazz and Western Culture* (Univ. Press, NYC 1956); Guinle, Jorge: *Jazz Panorama* (Livraria Agir, Rio de Janeiro 1959); Gulda, Friedrich: *Worte zur Musik* (R. Diger Co. Verlag, München 1971)

Hadlock, Richard: *Jazz Masters of the Twenties* (Macmillan, NYC 1965); Hagen, Rochus: *Jazz in der Kirche?* (Kohlhammer, Stuttgart 1968); Harris, Rex: *Jazz* (Penguin – Pelican Books, Harmondsworth 1952); týž: *Enjoying Jazz: A Critical Guide* (Penguin, Harmondsworth 1958); Harrison, Max: *Charlie Parker* (Cassell, London 1960); týž – Morgan, Alun-Atkins, Roland-James, Michael: *Modern Jazz 1945–70. The Essential Records* (Aquarius, London 1974); Hattori, Ryuzaro: *Jazz Ongaku* (Ars, Tokyo 1936); Hawes, Hampton – Asher, Don: *Raise Up Off Me* (Coward, McCann and Georhegan 1973); Heath, Ted: *Listen To My Music. An Autobiography* (Muller, London 1957); Heaton, Peter: *Jazz* (Burke, London – NYC 1964); Heidrich, Walter: *Elementarlehre des Jazz* (Weltmusik, Wien 1951); Helander, Olle: *Jazzens väg* (Nordiska Musikförlaget, Stockholm 1947); Hellstrom, Nils: *Jazz – historia – teknik – utövare* (Estrad, Stockholm 1940); Henius, Bent: *Svend Asmussen* (Erichsen, København 1962); Henrichsen, Borge Roger: *Noget om jazz* (Fremad, København 1961); týž – Persson, Jan: *Af jazzens Billedbog* (Fogtdal, København 1965); Henry, Bernard: *Een schallende boodschap – Louis Armstrong* (Van Dieren, Antwerpen 1960); Henry Charles: *Traité général du jazz. Piano, harmonie, improvisation, technique générale* (Bens, Bruxelles 1949); Hentoff, Nat: *Jazz Is* (Random House, NYC 1976); týž: *The Jazzlife* (Dial, NYC 1961); týž: *The New Equality* (Viking, NYC 1964); týž – McCarthy, Albert: *Jazz: New Perspectives on the History of Jazz by Twelve of the World's Foremost Jazz Critics and Scholars* (Rinehart, NYC 1959); Heremans, René: *Jazz initiation* (La Gouttière, Bruxelles 1957); Hess, Harry: *Het leven van Duke Ellington* (De Nieuwe Maasstad, Rotterdam 1946); Heuvelmans, Bernard: *De la Bamboula au Be-Bop. Esquisse de l'évolution de la musique de jazz* (La Main Jetée, Paris 1951); Himmelstrand, Peter: *Jazzens stjärnoe* (Lindquist, Stockholm 1958); Hippenmeyer, Jean – Roland: *Le jazz en Suisse 1930–1970* (Editions de la Thièle, Yverdon 1971); Hobson, Wilder: *American Jazz Music* (Norton, NYC 1939); Hodeir, André: *Le jazz cet inconnu* (France Empire, Paris 1945); týž: *Introduction à la musique de jazz* (Larousse, Paris 1948); týž: *Hommes et problèmes du jazz* (Flammarion, Paris 1954; polský překlad: *Ludzie i problemy jazzu*, PWM, Kraków 1961); týž: *Toward Jazz* (Grove, NYC 1962); týž: *The Worlds of Jazz* (Grove Press, NYC 1972); Holiday, Billie – Dufty, William: *Lady Sings the Blues* (Doubleday, NYC 1956); Horricks, Raymond: *Count Basie and His Orchestra. Its Music and its Musicians* (Citadel, NYC 1957); týž – Fox, Charles – Green, Benn: *These Jazzmen of Our Times* (Gollancz, London 1959); Horváth,

Ivan – Wasserberger, Igor: *Základy džezovej interpretácie* (Opus, Bratislava 1972); Hughes, Langston: *Famous Negro Music Makers* (Dodd – Mead, NYC 1955); týž: *The First Book of Jazz* (Watts, NYC 1955)

Charles, E.: *The Full Story of Ted Heath and his Music* (Fletcher, London 1945); Charters, Samuel B.: *Jazz – New Orleans 1885–1957. An Index to the Negro Musicians of New Orleans* (Allen, Belleville – New Jersey 1958); týž: *Jazz – New Orleans 1885–1963* (Oak, NYC 1963); týž – Kunsttadt, Leonard: *Jazz: A History of the New York Scene* (Doubleday, NYC 1962)

Iizuka, Keisei: *Jazz – Meikyoku to Records* (Tokyo Sogen – sha, Osaka 1956); Isono, Teruo: *Jazz Club* (Ongaku no Tomo, Tokyo 1956)

James, Burnett: *Bix Beiderbecke* (Cassell, London 1959); týž: *Essays on Jazz* (Sidgwick-Jackson, London 1961); James, Michael: *Dizzy Gillespie* (Cassell, London 1959); týž: *Ten Modern Jazzmen. An Appraisal of the Recorded Work of Ten Modern Jazzmen* (Cassell, London 1960); týž: *Miles Davis* (Cassell, London 1961); Jepsen, Jørgen Grunnet: *Jazz Records 1942–1965. 3. Vols.* (Knudse, Holte 1965–1967); Jewell, Derek: *A Portrait of Duke Ellington* (Elm Tree Books, London); Jørgensen, John – Wiedemann, Erik – Kristensen, Sven Møller: *Jazzboken* (Forum, Stockholm 1955); Johnson, Grady: *The Five Pennies. The Biography of Jazz Leader Red Nichols* (Dell, NYC 1959); Jones, Le Roi: *Blues People: Negro Music in White America* (Morrow, NYC 1963); týž: *Black Music* (Morrow, NYC 1967); Jones, Max – Chilton, John: *The Louis Armstrong Story* (Studio Vista, London 1971); Jones, Raymond Peter: *Jazz* (Roy, NYC 1963); Jørgensen, Birger – Sandvej, Knud: *Musikens Hvem Hva Hvor: Jazz* (København Politikens Forlag, 1969); Jost, Ekkehard: *Free Jazz* (Universal Edition, Graz 1974); Jungermann, Jimmy: *Ella Fitzgerald. Ein Porträt* (Pegasus, Wetzlar 1960)

Kaminsky, Max – Hughes, V. E. *My Life in Jazz* (Harper & Row, NYC 1963); Kaufman, Helen: *From Jehovah to Jazz* (Dodd – Mead, NYC 1937); Kazan, Max: *Horace Silver* (Dialogue, Bruxelles 1964); Keepnews, Orrin – Grauer, Bill Jr.: *A Pictorial History of Jazz. People and Places from New Orleans to Modern Jazz* (Crown, NYC 1955); Kirkeby, W. T.: *Ain't Misbehavin': The Story of Fats Waller* (Davies, London 1966); Knobel, Bruno: *Jazzfibel* (Schweizer Jugend, Solothurn 1960); Kohno, Ryuji: *Jazz no Jiten* (Sogen-sha, Tokyo 1957); Kraner, Dieter Heinz – Schulz, Klaus: *Historical Development and Discography of Jazz in Austria* (Universal Edition, Graz 1972); Kristensen, Sven Møller: *Jazzens og dens problemer* (Athenaeum, København 1949); týž – Jørgensen, John: *Jazz* (Hirschprung, København 1963); Kunst, Peter: *Sidney Bechet: Ein Porträt* (Pegasus, Wetzlar 1959); Kuyper, Ruud: *Over Jazz* (De Arbeiders, Amsterdam 1967);

Laade, Wolfgang – Ziefle, Werner – Zimmerle, Dieter:

BIBLIOGRAFIE

Jazz Lexikon (Hatje, Stuttgart 1953); Lambert, George Edmund: *Duke Ellington* (Cassell, London 1959); týž: *Johnny Dodds* (Cassell, London 1961); Landridge, Derek: *Your Jazz Collection* (Clive Bingley, London 1970); Lang, Iain: *Jazz in Perspective* (Jazz Book Club, London 1957); Lange, Horst: *Die deutsche Jazz Discographie. Eine Geschichte des Jazz auf Schallplatten von 1902 bis 1955* (Bote Bock, Berlin 1955); týž: *Die Geschichte des Jazz in Deutschland* (Uhle & Kleimann, Lübeck 1960); týž: *Nick LaRocca. Ein Porträt* (Pegasus, Wetzlar 1960); týž *Jazz in Deutschland* (Colloquium, Berlin 1966); Legrand, Gérard: *Puissances du jazz* (Arcanes, Paris 1953); Leonard Neil: *Jazz and the White Americans* (Univ. of Chicago Press 1962); Levi, Ezio – Testoni, Gian Carlo: *Introduzione alla vera musica di jazz* (Magazzino Musicale, Milano 1938); Leydi, Roberto: *Sarah Vaughan* (Ricordi, Milano 1961); Lindgren, Carl Erik: *Jazzen gar vidare* (Nordiska Musikförlaget, Stockholm 1958); Lindsay, Martin: *Jazz* (English Univ. Press, London 1958); Lomax, Alan: *Mister Jelly Roll* (Duell, Sloan Pearce, NYC 1950); Longstreet, Stephen: *The Real Jazz* (Louisiana State Univ., Baton Rouge 1956); týž – Dauer, Alfons M.: *Knaurs Jazz Lexikon* (Knaur, München – Zürich 1957); Lyttelton, Humphrey: *I Play as I Please* (McGibbon & Kee, London 1954); týž: *Second Chorus* (McGibbon & Kee, London 1959); McCarthy, Albert: *Jazzbook 1955* (Cassell, London 1955); týž: *Jazz Discography 1958: An International Discography of Recorded Jazz including Blues, Gospel and Rhythm and Blues* (Cassell, London 1960); týž: *Louis Armstrong* (Cassell, London 1960); týž: *Coleman Hawkins* (Cassell, London 1963)

MacRae, Barry: *The Jazz Cataclysm* (Barnes, NYC 1967); Maffei, Pino: *Benny Goodman* (Ricordi, Milano 1961); Malson, Lucien: *Les maitres du jazz* (Presses Universitaires, Paris 1952); týž: *Histoire du jazz moderne* (La Table Ronde, Paris 1961); Manone, Wingy – Vandervoort, Paul: *Trumpet on the Wing* (Doubleday, NYC 1948); Markewich, Reese: *The New Expanded Bibliography of Jazz Compositions Based on the Chord Progressions of Standard Tunes* (Markewich, NYC 1974); Martinek, Hans – Schollum, Robert – Fritz, Johann: *Das Kleine Wiener Jazzbuch* (Verlag Das Vergland – Buch, Salzburg – Stuttgart); Matzner, Antonin – Wasserberger, Igor: *Jazzové profily* (Supraphon, Praha 1969); Meeker, David: *Jazz in the Movies* (British Film Institute, London 1971); Mehegan, John F.: *Jazz Improvisation, Tonal and Rhythmical Principles, 4 Vols.* (Watson – Guptil, NYC 1959–1965); Mezzrow, Milton Mezz – Wolfe, Bernard: *Really the Blues* (Random House, NYC 1946); Miller, Paul Eduard: *Esquire's Jazz Book* (Smith & Durrell, NYC 1944); Mohr, Kurt: *Discographie du jazz* (Vuagnat, Genève 1954); Molnár, Antal: *Jazzband* (Dante, Budapest 1928); Montarlot, Gérard: *Le jazz et ses musiciens* (Hachette, Paris 1963); Morgan, Alun-Horricks, Raymond: *Modern Jazz: A Survey of Developments since 1939* (Gollancz, London 1956); Moon, Pete: *A Bibliography of Jazz Discographies* (British Institute of Jazz Studies, London

1969); Mouly, Raymond: *Sidney Bechet – notre ami* (La Table Ronde, Paris 1959); Myrus, Donald: *I Like Jazz* (Macmillan, NYC 1964); Mysovskij, Valerij – Fejer-tag, Vladimir: *Džaz* (Gosudarstvennoje muzykalnoje izdatelstvo, Leningrad 1960)

Namikawa, Ryo: *Jazz Monogatari* (Hasegawa, Tokyo 1950); týž: *Ikite iru shi* (Hohbunsha, Tokyo 1955); Nelson, Stanley R.: *All About Jazz* (Heath Cranton, London 1934); Newton, Francis: *The Jazz Scene* (MacGibbon & Kee, London 1959); český překlad: *Jazzová scéna*, Supraphon, Praha 1972); Nicolausson, Harry: *Svensk jazzdiskografi* (Nordiska Musikförlaget, Stockholm 1953); Noaks, Davis: *Boris Vian* (Presses Universitaires, Paris 1965); Noglik, Bert – Lindner, Heinz-Jürgen: *Jazz im Gespräch* (Verlag Neue Musik, Berlin 1978)

Ojakäär, Valter: *Džassmuusika* (Kiyastus, Tallin 1966); Ortiz Oderigo, Néstor: *Estética del jazz* (Ricordi Americana, Buenos Aires 1951); týž: *Historia del jazz* (Ricordi Americana, Buenos Aires 1952); týž: *Perifles del jazz* (Ricordi Americana, Buenos Aires 1955); Osgood, Henry Osborne: *So this is jazz* (Little – Brown, Boston 1926); Ostransky, Leroy: *The Anatomy of Jazz* (Univ. of Washington, Seattle 1960);

Panassié, Hugues: *Le jazz hot* (Corréa, Paris 1934); týž: *Les rois du jazz* (Grasset, Genève 1944); týž: *Louis Armstrong. L'homme – le style – l'oeuvre* (Belvédère, Paris 1947); týž: *Discographie critique des meilleurs disques de jazz* (Grasset, Genève 1946); týž: *Jazz Panorama* (Deux Rives, Paris 1950); týž: *Histoire du vrai jazz* (Laffont, Paris 1959); týž: *La bataille du jazz* (Albin – Michel, Paris 1965); týž: *Monsieur Jazz* (Stock, Paris 1975); týž – Gautier, Madeleine: *Dictionnaire du jazz* (Laffont, Paris 1954); Paul, Elliot: *That Crazy Music* (McClelland, Indianapolis 1957); Pernet, Robert: *Jazz in Little Belgium. History 1881–1966. Discography 1895–1966* (Sigma, Bruxelles 1967); Pernye, András: *A Jazz* (Gondolat, Budapest 1966); Perrin, Michel: *Histoire du jazz* (Larousse, Paris 1967); Pleasants, Henry: *Death of Music* (Gollancz, London 1961); Pocij, Bohdan (ed.): *Z polskiej krytyki jazzowej* (PWM, Kraków 1978); Poledník, Iván: *Kapitolky o jazzu* (SHV, Praha 1961; slovenský překlad: *Kapitolky o jazze*, Osveta, Bratislava 1964); Polillo, Arrigo: *Il jazz moderno, musica del dopoguerra* (Ricordi, Milano 1961); týž: *Conoscere il jazz* (Mondadori, Milano 1967); týž: *Jazz – la vicenda e i protagonisti della musica afro-americana* (Arnoldo Mondadori, Milano 1975)

Radliński, Jerzy: *Obywatel Jazz* (Polskie wydawnictwo muzyczne 1967); Ramsey, Frederic Jr.: *Been Here and Gone* (Ryersom, Toronto 1960); týž – Smith, Charles Edward: *Jazzmen* (Harcourt Brace, NYC 1939); Rauhe, Hermann: *Musikerziehung durch Jazz* (Mösel, Zürich 1962); Reisner, Robert George: *The Jazz Titans* (Doubleday, NYC 1960); týž: *Bird: The Legend of Charlie Parker* (MacGibbon & Kee, London 1963); Richards, Kenneth G.:

Louis Armstrong: *People of Destiny* (Childrens Press, Chicago 1961); Rose, Al – Souchon, Edmond: *New Orleans Jazz – A Family Album* (Louisiana State Univ., Baton Rouge 1967); Rosenkrantz, Timme Baron; *Dus med jassen: Mine jazz memoires* (København 1965); Russel, Ross: *Bird Lives! The High Life and Hard Times of Charlie „Yarbird“ Parker* (Chartehouse Books Inc., New York 1973); týž: *Jazz – A Family Album* (Louisiana State Univ., Baton Rouge Press, Berkley – Los Angeles – London 1973); Russo, Wiliam: *Composing for the Jazz Orchestra* (Univ. of Chicago 1961); Rychlik, Jan: *Pověry a problémy jazzu* (SNKLHU, Praha 1959, maďarský překlad: *A jazz világában*, Gondolat, Budapest 1963)

Sargeant, Winthrop: *Jazz – Hot and Hybrid* (Arrow, NYC 1938); týž: *Jazz: A History* (McGraw – Hill, NYC 1964); Shapiro, Nat – Hentoff, Nat: *Hear Me Talkin' To Ya. The Story of Jazz by the Men Who Made It* (Rinehart, NYC 1955); titíž: *The Jazz Makers* (Rinehart, NYC 1957); Shaw, Arnold: *Gene Krupa* (Pin Up, NYC 1945); Shaw, Artie: *The Trouble with Cinderella. An Outline of Identity* (Farrar, Straus & Young, NYC 1952); Schiozzi, Bruno: *Count Basie* (Ricordi, Milano 1961); Schmidt – Joos, Siegfried: *Charlie Parker, Ein Porträt* (Pegasus, Wetzlar 1959); týž: *Jazz, Gesicht einer Musik* (Kossodo, Genf – Hamburg 1961); Schreiner, Claus: *Jazz Aktuell* (Schott, Mainz 1968); Schuller, Gunther: *Early Jazz: Its Roots and Musical Development* (Oxford Univ., NYC – London 1968); Schulz – Köhn, Dietrich: *Wesen und Gestalten der Jazz Musik* (Butzonq, Bercker, Kevelaer 1951); týž: *Jazz in der Schule* (Möselers, Wolfenbüttel – Zürich 1959); týž: *Django Reinhardt. Ein Porträt* (Pegasus, Wetzlar 1960); týž: *Stan Kenton. Ein Porträt* (Pegasus, Wetzlar 1961); týž: *Kleine Geschichte des Jazz* (Bertelsmann, Gütersloh 1963); Schwaninger, Armin – Gurwitsch, André: *Swing discographie* (Grasset, Genève 1945); Simon, George T.: *The Feeling of Jazz* (Simon & Schuster, NYC 1961); týž: *The Big Bands* (Macmillan, NYC 1967); Simoněnko, Vladimir: *Melodii džaza* (Mužičnaja Ukrajina, Kijiv 1976); Simosko, Vladimir – Tepperman, Barry: *Eric Dolphy: A Musical Biography and Discography* (Smithsonian Institution Press 1974); Slawe, Jan: *Einführung in die Jazz – musik* (National Zeitung, Basel 1948); týž: *Louis Armstrong. Zehn monographische Studien* (Papillon, Basel 1953); týž: *Kleines Wörterbuch der Jazzmusik* (Sanssouci, Zürich 1953); Slumstrup, Finn: *Jazz* (Borgens bibliobogs bibliotek, København 1966); Smith, Charles: *The Jazz Record Book* (Smith – Durrell, NYC 1942); Smith, Jay D. – Guttridge, Len: *Jack Teagarden. The Story of a Jazz Maverick* (Cassell, London 1960); Smith, Willie the Lion – Hoefler, George: *Music on My Mind: The Memories of an American Pianist* (Doubleday, NYC 1964); Spellmann, A. B.: *Four Lives in the Bebop Business* (Pantheon Books, NYC 1966); Stearns, Marshall W.: *The Story of Jazz* (Oxford Univ. Press, NYC – London 1956); Stewart, Rex: *Jazz Masters of the Thirties* (Macmillan, NYC 1972); Stock, Dennis: *Plaisir du jazz* (Clair-

fontaine, Lausanne 1959); týž – Hentoff, Nat: *Jazzwelt* (Hatje, Stuttgart 1959); Stuart, Jay Allison: *Call Him George* (Davies, London 1961); Sudhalter, Richard M. – Evans, R. Philip: *Bix, Man and Legend* (Quartet Books, London 1973); Świecicki, Mateusz: *Jazz – rytm XX. wieku* (Państwowe zakłady wydawnictw szkolnych, Warszawa 1972)

Tanner, Paul – Gerow, Maurice: *A Study of Jazz* (Browne, NYC 1964); Ténor, Frank: *Dictionnaire du jazz* (Larousse, Paris 1967); Terayama, Shuji – Yukawa, Reiko: *Jazz o Tanoshimu Hon* (Kubo Shoten, Tokyo 1961); Terkel, Louis: *Giants of Jazz* (Crowell, NYC 1957); Testoni, Gian Carlo – Polillo, Arrigo – Barazzetta, Giuseppe: *Enciclopedia del Jazz* (Messaggeri Musicali, Milano 1953); Thomás, J. C.: *Chasin' the Trane. The Music and Mystique of John Coltrane* (Elm Tree, London 1975); Toledano, Ralph: *Frontiers of Jazz* (Durrell, NYC 1947); Traill, Sinclair: *Play that Music: A Guide to Playing Jazz* (Faber, London 1957); týž: *Concerning Jazz* (Jazz Book Club, London 1958); Twittenhoff, Wilhelm: *Jugend und Jazz. Ein Beitrag zur Klärung* (Schott, Mainz 1953); Tyrmand, Leopold: *U brzegów jazzu* (PWM, Kraków 1957)

Uekusa, Jinichi: *Jazz no Zenei to Kokujitachi. The Negro Jazz Avantgardists* (Shobun-sha, Tokyo 1967); Uggé, Emanuel: *Don Redman – Tyree Gleen – Don Byas – Peanuts Holland* (Gramoklub, Praha 1947); Ulanov, Barry: *Duke Ellington* (Creative Age, NYC 1946); týž: *A History of Jazz in America* (Viking, NYC 1950); týž: *A Handbook of Jazz* (Viking, NYC 1957)

Velebný, Karel: *Jazzová praktika* (Panton, Praha 1967, 2. díl, Panton, Praha 1978); Viera, Joe: *Arrangement and Improvisation* (Universal Edition, Wien 1971); Vian, Boris: *Chroniques de Jazz* (La Jeune Parque, Paris 1967); De Voghelaere, Edmond: *Nederlandse Jazzterminologie* (Rijksuniversitair Centrum, Antwerpen 1968)

Wachler, Ingolf: *Benny Goodman. Ein Porträt* (Pegasus, Wetzlar 1961); Waller, Maurice: *Fats Waller* (Macmillan, NYC 1977); Walles, Erik: *Jazzen anfaller* (Natur och Kultur, Stockholm 1946); Wareing, Charles H. – Garlick, George: *Bugles for Beiderbecke* (Jackson, London – NYC 1958); Waschko, Roman: *Jazz od frontu i od kuchni* (PWM, Kraków 1962); týž: *Przewodnik Iskier: Muzyka jazzowa i rozrywkowa* (Iskra, Warszawa 1970); Wasserberger, Igor: *Jazzový slovník* (ŠHV, Bratislava 1966); týž – Matzner, Antonin: *Hrá džez* (Mladé letá, Bratislava 1968); Waters, Ethel – Samuels, Charles: *His Eye Is on the Sparrow* (Doubleday, NYC 1951); Waters, Howard Jr.: *Jack Teagarden's Music – His Career and Recordings* (Allen, Stanhope – New Jersey 1960); Whiteman, Paul – McBride, Mary Margaret: *Jazz* (Sears, NYC 1926); Wiedemann, Erik: *Jazz og jazzfolk* (Aschehoug, København 1958); Williams, Gordon: *Acker Bilk* (My Fair, London 1962); Williams, Martin: *The Art of Jazz: Essays on the Nature and Development of Jazz* (Grove, NYC 1960); týž: *King*

BIBLIOGRAFIE

Oliver (Cassell, London 1960); týž: *Jelly Roll Morton* Cassell, London 1962); týž: *Jazz Panorama* (Crowell – Collier, NYC 1962); týž: *Where's the Melody? The Listener's Introduction to Jazz* (Pantheon Books, NYC 1963); týž: *The Jazz Tradition* (Oxford Univ. Press, NYC 1970); *Jazz Masters of New Orleans* (Macmillan, NYC 1967); Williamson, Ken: *This Is Jazz* (Jazz Book Club, London 1961); Wilmer, Valerie: *Jazz People* (Allison & Busby, London 1970); Wilson, John: *The Collector's Jazz: Traditional and Swing* (Lippincott, NYC – Philadelphia 1958); týž: *The Collector's Jazz: Modern* (Lippincott, NYC – Philadelphia 1959); týž: *Jazz: The Transition Years 1940 – 1960* (Appleton Century Crofts, NYC 1966); Winkler, Hans-Jürgen: *Jazz für Jedermann* (Süd – West Verlag, München 1961); Winkler, Hans-Jürgen: *Louis Armstrong. Ein Porträt* (Pegasus, Wetzlar 1962); Woodward, Woody: *Jazz Americana. The Story of Jazz and All Time Jazz Greats from Basin Street to Carnegie Hall* (Trend Books, LA 1956)

Yui, Shoichi: *A History of Jazz* (Sohgen – Shinska, Tokyo 1957); Yunkers, Adja M.: *Film och jazz* (Universal, Stockholm 1935)

Zenetti, Lothar: *Heisse Weisen. Jazz, Spirituals, Beatsongs und Schlager in der Kirche* (Pfeiffer, München 1966).

bibliografie III. — moderní populární hudba: Převážnou měrou jde o životopisné práce o významných představitelích moderní pop. hudby, příp. autobiografie. Obdobnou funkci mají t. čtené informační publikace typu Who's Who. Z historických prací převažují publikace zabývající se souhrnně dějinami amer. zábavního průmyslu se zvl. zřetelem k vývoji amer. hudebních a revuálních divadel. Naši literaturu zpracoval Josef Kotek v práci *Bibliografie knižní literatury a časopisů o zábavné, taneční a jazzové hudbě 1889 – 1963* (THJ 1964–65).

Aldridge, Alan: *Beatles v písních a v obrazech* (Panton, Praha 1969); Armitage, Merle: *George Gershwin* (Longmans, Green Co., NYC 1938); Arundel, Paul: *This Swing Business. A Survey of British Dance Music Today* (Unwin, London 1948); *The ASCAP Biographical Dictionary of Composers, Authors and Publishers* (ed. by The Lynn Farnol Group, NYC 1966); Astaire, Fred: *Steps In Time* (Harper and Brothers, NYC 1959); Atkinson, Brooks: *Broadway Scrapbook* (Theatre Arts, Inc., NYC 1947); Autorenkollektiv: *Unterhaltungskunst A – Z* (Henschelverlag, Berlin 1975); Aznavour, Charles: *Aznavour par Aznavour* (Fayard, Paris 1970)

Baacke, Dieter: *Beat – die sprachlose Opposition* (Juventa, München 1968); Baez, Joan: *Daybreak, An Autobiography* (Avon, NYC 1966); Bailey, Leslie: *The Gilbert and Sullivan Book* (Cassell, London 1952); Baral, Robert: *Revue. The Great Broadway Period* (Fleet Press, NYC 1970); Barbier, Pierre: *Histoire de France par les chansons* (Gallimard, Paris 1961); Barnes, Edwin: *American Music – From Plymouth Rock to Tin Pan Alley* (Music Education Publi-

cations, Washington 1936); Bartoš, Milan – Macourek, Karel: *Estrádní orchestr* (Orbis, Praha 1954); Bedwell, Stephen: *A Glenn Miller Discography and Biography* (G. Miller Appreciation Society, London 1956); Belz, Carl: *The Story of Rock* (Oxford Univ. Press, NYC 1969); Bergman, Henk – Petersma, Errit: *Pophandboek* (Van Gennep, Amsterdam 1970); Berteaut, Simone: *Piaf* (Laffont, Paris 1969); Blum, Daniel: *A Pictorial History of the American Theatre 1860 – 1960* (Chilton Co., NYC 1960); Boone, Pat: *Tixt Twelve and Twenty* (Prentice Hall, New Jersey 1955); Borris, Siegfried: *Psychognomie des Pop* (Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1975); Brázda, Petr a kol.: *Máte radi Matušku?* (Vydavatelstvo politickej literatúry, Bratislava 1967); Braun, Michael: *Beatles' Progress* (Penguin, London 1964); týž: *Love Me Do* (Penguin, London 1964); Brunschwig, Chantal – Calvet, Jean Louis – Klein, Jean-Claude: *100 ans de Chanson française* (Seuil, Paris 1972); Burian, Emil František: *Černošské tance* (Odeon, Praha 1929); Burton Jack: *Blue Book of Broadway Musicals* (Century House, NYC 1952); týž: *Tin Pan Alley Blue Book* (Century House, NYC 1962); týž: *The Index of American Popular Music* (Century House, NYC 1957)

Cantor, Eddie: *Take My Life* (Doubleday, NYC 1957); Carmichael, Hoagy: *The Stardust Road* (Rinehart, NYC 1946); týž – Longstreet, Stephen: *Sometimes I Wonder* (Farrar, Straus and Giroux, NYC 1965); Carpenter, Paul S.: *Music As Art and Business* (Univ. of Oklahoma Press 1950); Caserta, Peggy: *Going Down With Janis* (Lyle Stuart, NYC 1973); Cash, Tony: *Anatomy of Pop* (B. B. C. Publications, London 1970); Clouzet, Jean: *Jacques Brel* (Seghers, Paris 1968); Cohan, George M.: *Twenty Years of Broadway* (Harper Brothers, NYC 1925); Cohn, Nick: *Rock from the Beginning* (Stein and Day, NYC 1969); Cole, Maria – Robinson, Louie: *Nat King Cole* (William Morrow, NYC 1972); Crosby, Bing – Martin, Pete: *Call Me Lucky* (Simon & Schuster, NYC 1953); Crosby, Ted: *The Story of Bing Crosby* (World, Cleveland 1936); Cugat, Xavier: *Rumba Is My Life* (Didie, NYC 1948); Czerny, Peter – Hofmann, Heinz P.: *Der Schlager* (VEB Lied der Zeit, Berlin 1968)

Černov, Alexander A. – Bialik Michail G.: *O legkoj muzyke i džaze i o chorošem vkuse* (Izdatelstvo Muzyka, Moskva – Leningrad 1965); Černá, Miroslava-Černý, Jiří: *Hvězdy světových mikrofonů* (Svoboda, Praha 1969); titíž: *Poplach kolem Beatles* (Panton, Praha 1966); Černý, Jiří: *Zpěváci bez konzervatoře* (Československý spisovatel, Praha, 1966); Čomaj, Ján - Jelinková, Eliška - Baláž, Ján: *Hviezdy spievajú* (Mladé letá, Bratislava 1966)

Dachs, David: *Anything Goes. The World of Popular Music* (Merrill Co., NYC 1964); Dallas, Karl: *Singers of an Empty Day. Last Sacraments for the Superstars* (Kahn & Averill, NYC 1972); Dalton, David: *Rolling Stones. An Unauthorized Biography* (Collier – Macmillan, London 1972); Davies, Hunter: *The Beatles* (Heinemann, London 1968); Davis, Sammy Jr. – Boyar, Burt: *Yes I Can* (Farrar –

Straus – Giroux, NYC 1965); Deissner-Jenssen, Frauke (ed.): *Chanson – mein Leben* (Henschelverlag, Berlin 1977); *Deset let Osvobozeného divadla 1927–1937* (redigoval Josef Tráger, Borový, Praha 1937); Dexter, Dave Jr.: *Playback* (Billboard Books, Cincinnati 1976); Deyl, Rudolf: *Pisničkář Karel Hašler* (Panton, Praha 1968); Dollase, Rainer – Rösenberg, Michael – Stollenwerk, Hans: *Rock People. Die befragte Szene* (Fischer, Frankfurt 1974); Dorůžka, Lubomír: *Hovoříme o džezu, moderní taneční hudbě i lidovce* (ÚDLUT, Praha 1962); týž: *Hovoríme o taneční hudbě* (Osvetový ústav, Bratislava 1962); týž: *Populárna hudba – priemysel, obchod, umenie* (Opus, Bratislava 1978); týž – Mácha, Zbyněk: *Od folklóru k Semaforu* (SHV, Praha 1964); Dvořák Vladimír: *Začínáme od Adama* (Mladá fronta, Praha 1960); Dylan, Bob: *Complete Works* (Wittmark & Sons, NYC 1966)

Ehnert, Günter: *Rock in Deutschland. Lexikon deutscher Rock-Interpreten* (Taurus, Hamburg 1975); Eisen, Johnathan: *The Age of Rock* (Random House – Vintage, NYC 1969); týž: *The Age of Rock, Volume Two* (Random House, NYC 1970); Epstein, Brian: *A Cellarful of Noise* (Souvenir, London 1964); Erisman, Guy: *Histoire de la chanson* (Waleffe, Paris 1967); Ewen, David, *A Journey to Greatness: The Life and Music of George Gershwin* (Holt, NYC 1956); týž: *American Composers Today* (H. Wilson Co., NYC 1949); týž: *Complete Book of the American Musical Theater* (Holt, NYC 1958); týž: *Men of Popular Music* (Ziff – Davis, NYC 1941); týž: *Panorama of American Popular Music* (Prentice Hall, New Jersey 1957); týž: *Richard Rogers* (Holt, NYC 1957); týž: *Songs of America* (Ziff – Davis, NYC 1947); týž: *The Story of Irving Berlin* (Holt, NYC 1950); týž: *The Story of Jerome Kern* (Holt, NYC 1953)

Fabian, Jenny: *Groupie* (Bantam, NYC 1970); Feschotte, Jacques: *Histoire du music-hall* (P. U. F., Paris 1965); Field, James: *American Popular Music 1875–1950* (Musical Americana, Philadelphia 1956); Ford, Tennessee E.: *This Is My Song, This Is My Story* (Prentice Hall, New Jersey 1963); Fredericks, Vic: *Who's Who in Rock and Roll* (Frederick Fell, NYC 1958); Friedman, Myra: *Buried Alive, Janis Joplin* (Morrow, NYC 1973)

Garai, Imre: *Sláger* (Zeneműkiadó, Budapest 1966); Garland, Phyl: *The Sound of Soul* (Regency, Chicago 1969); Garland, Wallace G.: *Popular Songwriting Methods* (American Music Guilds, NYC 1942); Gauthier, André: *Les Chansons de notre histoire* (Waleffe, Paris 1967); Gershwin, Ira: *Lyrics On Several Occasions* (A. Knopf, NYC 1959); Giannoli, Paul-Xavier: *Bécaud* (Librairie Saint-Germain-des-Prés, Paris 1970); Gillett, Charles: *The Sound of the City* (Souvenir Press, London 1971); Gleason, Ralph: *The Jefferson Airplane and the San Francisco Sound* (Ballantine, New York 1969); Goldberg, Isaac: *George Gershwin* (Simon & Schuster, NYC 1931); týž: *Tin Pan Alley* (J. Day Co., NYC 1930); Goldstein, Richard: *The Poetry of Rock* (Bantam, NYC 1969); týž: *The Poetry of Soul* (Bantam, NYC

1971); Goodgold, Ewin – Carlinski, Dan: *Rock'n' Roll Trivial* (Popular Library, NYC 1970); Gott, Karel: *Říkám to písní* (Vydavatelství časopisů MNO, Praha 1968); Gray, Michael: *Song and Dance Man, The Art of Bob Dylan* (Hart – Davis, London 1972); Green, Stanley: *The Rodgers and Hammerstein Story* (Ziff – Davis, NYC 1963); týž: *The World of Musical Comedy* (Ziff – Davis, NYC 1960); týž: *Encyclopedia of the Musical* (London 1977); Grieder, Walter: *Hazy Osterwald Story* (Schweizer Druck- und Verlaghaus, Zürich 1961); Griffin, Alistair: *On the Scene at the Cavern* (Hamilton, London 1964); Grónski, Ryszard Marek: *Jak w przedwojennym kabarecie. Kabaret warszawski 1918–1939* (Wydawnictwo Artystyczne, Warszawa 1978); *Grove's Dictionary of Music and Musicians* (St. Partin' Press, NYC 1961); Guilbert, Yvette: *Lied meines Lebens* (Ernst Rowohlt, Berlin 1928)

Hall, Douglas Kent – Sue, C. Clark: *Rock – A World Bold as Love* (Cowles Communications Inc., NYC 1970); Helms, Siegmund: *Schlager in Deutschland* (Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1972); Herman, Gary: *The Who* (Studio Vista, London 1971); *Hit Bilanz. Hitparaden-Singles 1959–74* (Taurus, Hamburg 1975); Hofmann, Heinz P.: *ABC der Tanzmusik* (Verlag Neue Musik, Berlin 1971); týž: *Beat, Rock, Rhythm & Blues, Soul* (VEB Lied der Zeit, Berlin 1973); Holzknrecht, Václav: *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo* (SNKLHU, Praha 1957); týž: *Tak žil Jaroslav Ježek* (Knihovna Rudého práva, Praha 1949); Hopkins, Jerry: *Elvis. A Biography* (Open Gate Books, NYC 1971); týž: *The Rock Story* (Signet, NYC 1970); Horne, Lena: *In Person. As Told to Helen Arstein* (Greenberg, NYC 1950); tatáž – Schickel, Richard: *Lena* (Doubleday, NYC 1962); Hösch, Rudolf: *Kabarett von gestern und heute* (Henschelverlag, Berlin 1972); Howard, John T.: *Stephen Foster, America's Troubadour* (Th. Crowell Co., NYC 1953); týž: *Our American Music* (Th. Crowell Co., NYC 1954); týž – Bellows, George K.: *A Short Story of Music In America* (Th. Crowell Co., NYC 1957); Hughes, Spike P.: *Opening Bars. An Autobiography* (Pilot, London 1946)

Chalupt, René: *George Gershwin. Le musicien de la Rhapsody on Blue* (Amiot – Dumont, Paris 1949); Charles, E.: *The Full Story of Ted Heath and His Music* (Fletcher, London 1945); Charpentreau, Jacques – Vernillat, France: *Dictionnaire de la chanson française* (Larousse, Paris 1968); Chase, Gilbert: *Die Musik Amerikas* (M. Hesses Verlag, Berlin 1958); Chipman, John: *Index to Top-Hit Tunes 1900–1950* (Bruce Humphries, Boston 1962)

Jablonski, Edward: *Harold Arlen. Happy with the Blues* (Doubleday, NYC 1962); týž – Stewart, Lawrence: *The Gershwin Years* (Doubleday, NYC 1958); Jakoubek, Jaroslav: *Pisničky* (Mladá fronta, Praha 1966); Jahn, Mike: *Jim Morrison & the Doors* (Grosset & Dunlap, NYC 1969); Jankowski, Bogdan: *O muzyce rozrywkowej* (Cok, Warszawa 1976); Jasper, Tony: *20 Years of British Record Charts 1955–75* (Queen Anne Press, London 1976);

BIBLIOGRAFIE

- Jehne, Leo: *Chcete zpívat pop?* (Supraphon, Praha 1970); Jiráček, Gustav: *Moderní tance* (Průlom – Prokop, Praha 1929); Juhász, Előd: *Gershwin* (Gondolat, Budapest 1964)
- Kahn, Ely J.: *The Voice. The Story of An American Phenomenon – Francis Albert Sinatra* (Harper, NYC 1947); Kahn, Steve: *Tops in Pops* (Mac Fadden, NYC 1961); Kaiser, Rolf Ulrich: *Das Songbuch* (Damokles Verlag, Ahrensburg 1967); týž: *Das Buch der neuen Pop Musik* (Econ, Düsseldorf 1969); týž: *Protestfibel* (Scherz, Bern – München – Wien 1968); týž: *Undeground? Pop? Nein! Gegenkultur!* (Kiepenheuer Witsch, Köln 1968); týž: *Fuck the Fugs* (Kinder der Geburtspresse, Köln 1969); týž: *Frank Zappa* (Uitgeverij Westfriesland, Hoorn 1972); týž: *Zapzappa* (Kinder der Geburtspresse, Köln 1969); Kane, Henry: *How to Write a Song* (Macmillan, NYC 1962); Kapusta, Jan: *Dechové kapely, pochod a František Knoch* (Supraphon, Praha 1974); Kaye, Joseph: *Victor Herbert* (G. H. Watts, NYC 1931); Kennedy, John: *Tommy Steele* (Souvenir, London 1958); Keyes, Thom: *All Night Stand* (W. H. Allen, London 1966); Kinkle, Roger D.: *The Complete Encyclopedia of Popular Music and Jazz 1900–1950, 4 Vols.* (Arlington, NYC 1973); Korb, Arthur: *How to Write Songs That Sell* (Greenberg, NYC 1949); Kotek, Josef: *Kronika české synkopy 1903–1938* (Supraphon, Praha 1975); Krasilowski, William M. – Shemel, Sidney: *This Business of Music* (Billboard Publishing Co., NYC 1964); Krottil, Zdeněk: *Aranžování pro moderní taneční orchestry* (SNKLHU, Praha 1960); Kuhnke, Klaus – Miller, Manfred – Schulze, Peter: *Geschichte der Pop-Musik* (Eres, Bremen 1976)
- Laing, Dave: *The Sound of Our Time* (Sheed & Ward, London 1969); Landau, Jon: *It's Too Late to Stop Now. Rock and Roll Journal* (Straight Arrow, San Francisco 1972); týž: *Buddy Holly* (Studio Vista, London 1971); Laurie, Joe Jr. – Green, Abel: *Show Biz, From Vaude to Video* (Holt, NYC 1951); Laurie, John: *Vaudeville from the Honky Tonks to the Palace* (Holt, NYC 1953); Lee, Gypsy Rose: *A Memoirs* (Harper Brothers, NYC 1956); Lévai, Júlia – Vitányi, Iván: *Miből lesz a sláger? Az elmúlt 40 év slágereinek vizsgálata* (Zeneműkiadó, Budapest 1973); Levant, Oscar: *A Smattering of Ignorance* (Doubleday, NYC 1940); Levy, Alan: *Operation Elvis* (Consul, London 1962); Levy, Newman: *The Rodgers and Hammerstein Song Book* (Simon & Schuster, NYC 1958); Lewine, Richard – Simon, Alfred: *Encyclopedia of Theatre Music* (Random House, NYC 1961); Lewiton, Mina: *John Phillip Sousa: The March King* (Didler, NYC 1944); Losonczy, Ágnes: *Zene – Ifjúság – Mozgalom* (Zeneműkiadó, Budapest 1974); Luce, Philip: *The Stones* (Howard Baker, London 1970); Lydon, Michael: *Rock Folk* (Dial, New York 1971)
- Mabey, Richard: *The Pop Process* (Hutchinson, London 1969); Marcus, Greil: *Rock and Roll Will Stand* (Beacon, Boston 1969); týž: *Mystery Train. Images of America in Rock and Roll Music* (E. P. Dutton, NYC 1975); Marks, Edward: *They All Sang. From Tony Pastor to Rudy Vallee* (Viking Press, NYC 1934); Marks, J.: *Rock and other Four Letter Words* (Bantam, NYC 1969); Marx, Samuel: *Paul Whiteman* (Girard, Kansas 1929); Mason, Daniel G.: *Tune In America – A Study of Our Coming Musical Independence* (Knopf, NYC 1931); Mattfeld, Julius: *Variety Music Cavalcade 1620–1950* (Prentice Hall, NYC 1952); Matuška, Waldemar – Foustka, Ivo: *To všecko vodnes čas* (Olympia, Praha 1969); Mellinger, Frederic: *Theater am Broadway* (P. Steegemann, Berlin 1950); Mello, Edward J.: *Crosby on Record 1926–1950* (Mello's Music, San Francisco 1950); Melly, George: *Owning Up* (Weidenfield and Nicholson, London 1965); týž: *Revolt Into Style* (The Penguin Press, London 1970); Meltzer, R.: *The Aesthetics of Rock* (Something Else Press, NYC 1970); Meyer, Hazel: *The Gold In Tin Pan Alley* (Lippincott, NYC 1958); Middleton, Richard: *Pop Music & The Blues* (Gollancz, London 1972); Millar, Bill: *The Drifters* (Studio Vista, London 1971); *Miller's Yearbook of Popular Music* (Pem Classics, NYC 1943); Miller, William R.: *The World of Pop Music and Jazz* (Concordia, London 1965); Mistinguett: *Mein ganzes Leben* (Thomas Verlag, Zürich 1954); Mize, John T.: *Bing Crosby and the Bing Crosby Style* (Who In Music, Chicago 1948); Mlejnek, Karel: *O valčíku a jeho tvůrcích* (SNKLHU, Praha 1960); Montand, Yves: *Du soleil plein la tête* (Editeurs Français Réunis, Paris 1955; český překlad: *Hlava plná slunce*, Mladá fronta, Praha 1958); Moore, Thurston W.: *The Pop Scrapbook* (Artist, Cincinnati 1952); Morse, David: *Motown* (Studio Vista, London 1971); Murrels, Joseph: *The Daily Mail Book of Golden Discs* (Guinness, London 1966); Myrus, Donald: *Ballads, Blues and the Big Beat* (Macmillan, NYC 1966)
- Nathan, Hans: *Dan Emmett and the Rise of Early Negro Minstrelsy* (Univ. of Oklahoma Press 1927); Nettl, Paul: *The Story of Dance Music* (Philosophical Library, NYC 1947); Niemoeller, Adolph: *Sex Ideas In Popular Songs* (Girard, Kansas 1946); Nite, Norm: *Rock On The Illustrated Encyclopedia of Rock'n'Roll* (Crowell, NYC 1974)
- Osolsobě, Ivo: *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí. Teorie jedné komunikační formy* (Supraphon, Praha 1974); týž: *Muzikál je když...* (Supraphon, Praha 1967); Otis, Johnny: *Listen to the Lambs* (Norton, NYC 1968)
- Palmer, Tony: *Born Under A Bad Sign* (William Kimbler, London 1970); týž: *How to make a million out of pop music* (Hansen Publications, London 1971); Paris, Leonard A.: *Men and Melodies* (Th. Crowell Co., NYC 1954); Pasi, Mario: *George Gershwin* (SHV, Praha 1964); Passman, Arnold: *The DeeJays* (Macmillan, New York 1973); *Patnáct oken do písničky* (Panton, Praha 1968); Pennebaker D. A.: *Bob Dylan, Don't Look Back* (Ballantine, NYC 1968); Pletka, Václav ad.: *Kabaretní písničky* (SHV, Praha 1961); Plummer, Gail: *The Business of Show Business* (Harper Brothers, NYC 1962); Propes, Steve: *Those Oldies but Goodies. A Guide to 50's Record Collecting* (Macmillan,

NYC 1973); Purdy, Claire L.: *Victor Herbert, American Music Master* (J. Messner Inc., NYC 1945)

Reich, Charles – Wenner, Jann – Garcia, A.: *Signpost to New Space* (Straight Arrow Books, San Francisco 1972); Rhode, H. Kandy: *The Gold of Rock and Roll 1955–67* (Arbor House, NYC 1970); Ribakov, Sy: *The Bob Dylan Story* (Dell Co., NYC 1966); Rivelli, Pauline – Levine, Bob: *Rock Giants* (World Publishing, NYC 1970); Rosner, Rudolf: *Abeceda zpěváka pop music* (Panton, Praha 1970); Rooney, James: *Bossmen Bill Monroe – Muddy Waters* (Dial Press, NYC 1971); Roxon, Lillian: *Roxon's Rock Encyclopedia* (Grosset and Dunlap, NYC 1969); Rublowsky, John: *Popular Music* (Basic Books, London 1967); Rushmore, Robert: *The Life of George Gershwin* (Crowell-Collier, NYC 1966); Rust, Brian – Dubus, G. Allen: *The Complete Entertainment Discography* (Arlington House, NYC 1973)

Salzinger, Helmut: *Rock Power* (Fischer, Frankfurt 1972); Sander, Ellen: *Rock Life in the Sixties* (Scribner's, New York 1972); Sanford, Herb: *Tommy and Jimmy. The Dorsey Years* (Arlington House, NYC 1972); Sauvage, Marcel: *Paměti Josefíny Bakerové* (Kvasnička a Hampl, Praha 1928); Seuss, Jürgen – Dommermuth, Gerold – Maier, Hans: *Beat in Liverpool* (Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt 1965); Shapiro, Nat: *Popular Music. An Innotated Index of American Popular Songs* (Adrian Press, NYC 1964); Shaw, Arnold: *The Rock Revolution* (Crowell – Collier, NYC 1969); týž: *The World of Soul* (Cowles 1970); Schiffman, Jack: *Uptown – The Story of Harlem's Apollo Theatre* (Cowles Book Co., NYC 1972); Schober, Siegfried: *Let It Bleed, Die Rolling Stones in Altamont* (Reihe Hanser, München 1970); Schipke, Birgitte: *George Gershwin an die Welt seiner Musik* (Drei Ringe, Freiburg 1955); Schmidt-Joos, Siegfried: *Muzikál* (Supraphon, Praha 1968); týž – Graves, Barry: *Rock Lexikon* (Rowohlt, Hamburg 1973); Schoorl, Bob: *George Gershwin: van Broadway tot Carnegie Hall* (Strengholt, Amsterdam 1956); Schwartz, Harry W.: *Bands of America* (Doubleday, NYC 1957); Schwinger, Wolfram: *Er komponierte Amerika. George Gershwin – Mensch und Werk* (Der Morgen, Berlin 1962); Silly, Jean: *Bécaud* (Paris 1964); Silver, Abner – Bruce Robert: *How to Write and Sell a Song Hit* (Prentice Hall, NYC 1939); Sonner, Rudolf: *Musik und Tanz* (Quelle und Meyer, Leipzig 1930); Spaeth, Sigmund: *A History of Popular Music* (Random House, NYC 1948); týž: *The Importance of Music* (Fleet Publishing, NYC 1963); týž: *30 Years of Hollywood Music, 1928–50* (ASCAP, NYC 1959); Spinner, Stephanie: *Rock is Beautiful* (Dell, NYC 1970); Stambler, Irwin: *Encyclopedia of Popular Music* (St. Martin's Press, NYC 1965); *Star Alphabet. Biografien und Fotos Internationaler Show-Stars* (Verlagsgesellschaft für Nachschlagewerke, Wiesbaden 1976); Sýkora, Jan K.: *Czechoslovak Beat Music* (Panton, Praha 1969)

Taneční hudba a jazz 1960, 1961, 1962, 1963, 1964–65,

1966–67, 1968–69 (SNKLHU, SHV, Supraphon, Praha 1960–68); Tardos, Péter: *Beat – Pop-Rock* (Zeneműkiadó, Budapest 1972); týž: *Beat kislexikon* (Zeneműkiadó, Budapest 1971); Taterová, Milada – Novák, Jiří: *Supraphon uvádí...* (Charles Aznavour, Gilbert Bécaud, Bee Gees, Sammy Davis Jr., Maurice Chevalier, Tom Jones, Udo Jürgens, Mireille Mathieu, Ester a Abi Ofarimovi, Edith Piaf, Elvis Presley, Cliff Richard, Frank Sinatra, Barbra Streisand; jednotl. svazky vyd. Supraphon, Praha 1968–70); Taylor, Deems: *Some Enchanted Evenings: The Story of Rodgers and Hammerstein* (Harper Brothers, NYC 1953); Taylor, Derek: *As Time Goes By* (Davis Poytner, London 1973); Taylor, John Russel – Jackson, Arthur: *The Hollywood Musical* (Secker Warburg, London 1971); Tiomkin, Dimitri: *Please Don't Hate Me* (Doubleday, NYC 1959); Thompson, Toby: *Positively Main Street: An Unorthodox View of Bob Dylan* (Coward Mc Cann, NYC 1971); Tucker, Sophie: *Some of These Days* (Hammond, London 1948); Turnbull, Stanley: *How to Run a Small Dance Band for Profit* (Nelson, London 1937)

Ungvári, Tamás: *A rock mesterei* (Zeneműkiadó, Budapest 1974); Uvarova, E. D.: *Russkaja sovszetskaja estrada* (Iskusstvo, Moskva 1977)

Voldán, Jiří: *Něco o písničkářích a těch, kdož je tvoří* (F. Kovařík, Praha 1936); týž: *Šli tři muzikanti* (Panton, Praha 1970)

Walker, Leo: *The Wonderful Era of the Great Dance Bands* (Howell – North, Berkeley 1964); Walley, David: *No Commercial Potential, the Saga of Frank Zappa* (Dutton, NYC 1972); Waters, Ethel: *His Eye Is on the Sparrow. An Autobiography* (Doubleday, NYC 1951); Waters, Edward N.: *Victor Herbert* (Macmillan Co., NYC 1935); Welk, Lawrence – McGeehan, Bernice: *My America, Your America* (Prentice-Hall, New Jersey 1976); Wenner, Jann: *The Rolling Stone Record Reviews* (Pocket Books, NYC 1971); týž: *The Rolling Stone Interviews* (Paperback Library, NYC 1971); Whitcomb, Ian: *After the Ball. Pop Music from Rag to Rock* (Penguin, London 1972); Whiteman Paul – Lieber, Leslie: *How to Be a Bandleader* (McBride, NYC 1941); Wiedemann, Richard Jr.: *Der Jazz – Der Schlager* (Herder, Freiburg 1962); Wilder, Alec: *American Popular Song. The Great Innovators 1900–1950* (Oxford Univ. Press, NYC 1972); Williams, Paul: *Outlaw Blues. A Book of Rock Music* (Dutton, NYC 1969); Williams, Richard: *Out of His Head – The Sound of Phil Spector* (Outerbridge, NYC 1972); Wise, Herbert: *Professional Rock and Roll* (Collier, NYC 1967); Wittmark, Isidore – Goldberg, Isaac: *The Story of the House of Wittmark. From Ragtime to Swingtime* (Furman, NYC 1939); Wood, Graham: *An A – Z of Rock and Roll* (Studio Vista, London 1971); Woollcott, Alexander: *The Story of Irving Berlin* (Putman, NYC 1925)

Zelenay, Pavol: *Ako hrať do tanca* (ŠHV, Bratislava 1964) – I. W.

BIG BAND

big band, angl. velký orchestr, označení pro zpravidla deseti- až osmnáctičlenné orch. těleso. Zrod *b. b.* spadá do období raného swingu v druhé pol. 20. let (D. Ellington, F. Henderson). Standardní velkoorch. obsazení vykristalizovalo v období swing music v pol. 30. let a odtud přešlo do oblasti moderní pop. hudby, kde je s malými obměnami používáno dodnes. Skládá se ze tří nástrojových skupin: žesťové (brass), dřevěné (reeds) a rytmické; k žesťům patří trubky a pozouny, příl. též lesní roh, tuba apod., dřeva tvoří saxofony (alt, tenor, baryton, příp. soprán, výjimečně se používá bassaxofonu) střídavě s klarinetu a flétnami, v novějším období t. hoboje, angl. roh, basklarinet a fagot, rytmická skup. se skládá z klavíru, kontrabasů a bicích nástrojů, příp. kytary. U doprovodných ansáblů v oblasti moderní pop. hudby se významně uplatňují t. smyčcové nástroje. Na poli vlastního jazzu se od nástupu Kentonova orch. ve 40. letech objevují průběžně snahy o překonání standardního instrumentáře za účelem dosažení nových zvukových barev. Významný byl v tomto směru zvl. přínos G. Evanse, v největší době pak orch. D. Ellise, který využívá mj. i rozsáhlý technický aparát. — A. M.

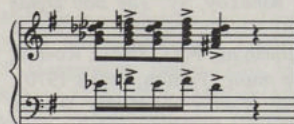
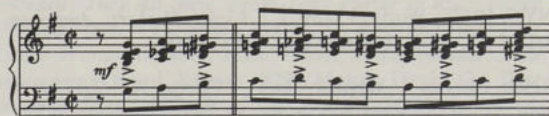
big beat, terminologicky nepřesné označení pro hudbu R & R oblasti, užívané zvl. u nás, výjimečně t. v něm. mluvících zemích. — A. M.

black bottom, moderní spol. tanec ve 4/4 taktu, který v sezóně 1926–27 vystřídal charleston. Ve stylizované podobě napodoboval chůzi v bahně (odtud název „černá půda“), v pohybu byly poskoky, podupy, skluzy a obrátky. Byl jedním z posledních tanců, ve kterém udávali směr ještě pařížští učitelé tance.

L.: C. Sachs: *Weltgeschichte des Tanzes* (Berlin 1933). — F. T.

blindfold test, angl. doslova test se zavázanýma očima, způsob komentování různých hud. projevů, zvl. nahrávek, bez předběžných informací a přípravy. Jeho význam spočívá v bezprostřednosti posuzování, nezátíženém teoretizováním i různými ohledy. Iniciátorem těchto *b. t.* byl v 50. letech v čsp. DB L. Feather, který je zde vede dodnes. Interviewování jsou praktičtí hudebníci, nejdříve se jednalo o jazzové projevy, později v souvislosti s rozšířeným nazíráním se pozornost obrací i k jiným typům projevu. U nás tuto formu výpovědi o hudbě přejal čsp. Melodie v rubrice Jak já to slyším. — D. L.

blockchords style, charakteristický způsob klavírní hry s paralelní akordickou sazbou. V pravé ruce hraje pianista čtyřzvuky, přičemž levá ruka opouští svou základ. rytmickou a harmonickou funkci a zdvojuje melodii spodní oktávou (př.). Obě ruce se tak souběžně posunují po klaviatuře, odtud t. někdy používaný název *locked hands style*, tj. „styl uzamčených rukou“. Vyvinul jej ve 40. letech M. Buckner, později byl zpopularizován zvl. G. Shearingem a jeho kvintetem. Obdobného způsobu vedení hlasu se používá i v orch. aranžmá. — A. M.



blue, angl. modrý, hovorově dnes t. smutný, deprimovaný (odtud např. dvojnásobnost názvu Gershwinovy *Rhapsody in Blue* atp.). Zejména v některých beletristických pohledech na jazz a moderní pop. hudbu, příp. v textech pop. písní se častěji hovoří o blue náladách ve smyslu nálad sentimentálně těžkomyslných (souvislost s atmosférou blues, vyznačujících se spíše protestem, vzpourou, humorem atd., je tedy spíše jen jazykově vnějšková). — I. P.

blue beat, styl začleňující do hlavního proudu rocku lid. prvky hudby karibské oblasti, především hudby z Trinidadu a Jamaiky. Vyznačuje se členitější rytmikou základ. metrického pásma, v němž se často vytvářejí ostinatní doprovodné figury; podobné rytmické stereotypy pronikají někdy i do frázování melodické linky. Injekce z této oblasti pronikaly do hlavního proudu moderní pop. hudby již před příchodem rocku v různých obdobích: např. těsně před 2. svět. válkou (Wilmouth Houdini v USA, Lord Kitchener v Anglii), v druhé pol. 50. let (Harry Belafonte — „calypso“) a v druhé pol. 60. let (Desmond Dekker, Millie Small). V podobném smyslu se někdy používá označení ska, reggae nebo rock-steady. Hudba tohoto typu měla vždy důležitou oporu zejména v přistěhovalcích z karibské oblasti, usazených v Londýně. — L. D.

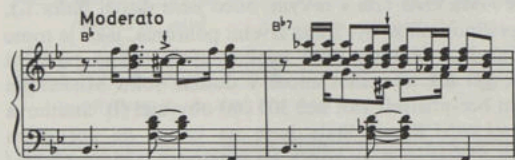
blue blowing, angl. označení pro muzicírování (solistické nebo ve skupinách) na primitivní foukací nástroje (hřeben, kazoo aj.), které v USA navazují na staré černošské lidové hud. tradice. Tento typ hudby dosáhl největšího ohlasu kolem 1925 v podání bělošských hudebníků ze St. Louis (soubor Mound City Blue Blowers: Red McKenzie — hřeben, voc., Jack Bland — g. a d.). — I. P.

blue-eyed soul, v. soul

blue notes, charakteristické, v evropském smyslu nepřesně intonované intervaly, které jsou pozůstatkem svérázného intonačního citění černošských lid. zpěváků, odkud se přenesly i do nástrojové hry. Tato intonační praxe vznikla zřejmě vzájemným střetnutím pův. pentatonického systému, který je základem afrického hud. povědomí, s dur-mollovým systémem evropské hudby; někteří badatelé t. poukazují na

příbuznost pův. afrických tónových nářečí (Dauer). Nejdůležitějšími *b. n.* jsou 3. a 7. stupeň durové stupnice (oscilují v přibližně čtvrttónových relacích mezi malou a velkou tercií a septimou), v moderním jazzu se vyskytují t. na 5. a 2. stupni durové i mollové tóniny (směrem ke zmenšené kvintě a malé sekundě). Na nástrojích s temperovaným laděním (klavír apod.) je dosahováno obdobného efektu pultónovými aglomeracemi v úzké nebo v široké poloze (př.).

Př.: J. R. Morton: *New Orleans Blues*. 3. a 4. takt tématu:



Z harmonického hlediska *b. n.* neoslabují tóninový charakter, vzniklý efekt je nositelem zvl. výrazového napětí, příznačného zejména pro melodický kolorit blues. — A. M.

bluegrass music, C & W hraná pův. pouze v oblasti amer. Jihu (Appalačské pohoří, Kentucky). Stylově navazuje na hud. tradice bílého obyvatelstva Jihu USA. Je typická tím, že 1) její skupiny mají 3–7 hudebníků, kteří hrají na elektricky zesílené nástroje a zpívají až čtyřhlasně; 2) používanými nástroji jsou: pětistrunné bjo., g., mandolína, vi., b., dobro; 3) úloha nástrojů i hlasů je určena pravidly (podobně jako v tradičním jazzu) do tří přesně vymezených hlasů a nástroje mohou své úlohy měnit podle daných předpisů; 4) je jediným stylem, v němž má pětistrunné bjo. hlavní sólovou úlohu a je hráno *scruggs' pickin'* stylem (v. t.). První skup., v níž se uplatňovaly všechny zmíněné rysy, byla Bill Monroe's Blue Grass Boys kolem 1945. Další význační představitelé: Lester Flatt & Earl Scruggs & Foggy Mt. Boys, Stanley Brothers, Reno & Smiley, Jimmy Martin, Osborne Brothers. *B. m.* v současné aktuální podobě akceptuje v některých případech i ds. a elektricky zesílené nástroje (Osborne Bros.).

L: *Bluegrass Music* (Bulletin C & W klubu 1966, č. 3, Praha); N. V. Rosenberg: *From Sound to Style: The Emergence of Bluegrass* (Journal of American Folklore LXXX, 1967, č. 316); L. M. Smith: *An Introduction to Bluegrass* (Journal of American Folklore LXXVIII, 1965, č. 309). — M. Č.

blues, pův. sólový vokální projev amer. černošského folklóru, který se v procesu svého vývoje ustálil v pevnou hud. formu, jež zásadní měrou ovlivnila jak instrum. jazz, tak současné proudy pop. hudby (rhythm and blues, soul). Historie: Kořeny sahají do venkovského prostředí amer. Jihu v období těsně po skončení občanské války (1865), jeho rozšíření bylo však významně ovlivněno urbanizací černošského obyvatelstva v prvních desetiletích 20. století. První vývojovou etapou bylo tzv. *country b.* (venkovské), jež se zrodilo syntézou z předcházejících vokálních forem afro-amer. černošského folklóru. Jeho nejautentičtější podobou

reprezentují *b.* z mississippské delty, která jsou sveráznými deriváty pův. plantážních popěveků (hollerů a work songs), odtud přebírala t. většinu svého technicko-tvárného výraziva: formální neurčitost, nepravidelné fráze, harmonickou státnost a ve vokálním projevu hojně využívání growl efektů, falsetu, glissand apod. Převaha pův. afrických hud. tradic, projevující se mj. v absenci vlivů bělošského folklóru, byla výslednicí přísné separace, v níž se zdejší barevné obyvatelstvo nacházelo. Nejvýznamnějšími představiteli této rané éry jsou S. House, J. Hurt, S. James, R. Johnson, Ch. Patton a B. White.

Vyšší vývojové stadium *country b.* představuje tzv. texaský styl. Podle P. Weldinga „ačkoli byla texaská *b.* silně působivá a výrazově pregnantní, nebyla drsná nebo nevyzrálá v tom smyslu, jako hovoříme o blues z delty. Naopak, byla ve srovnání s nimi organizovanější, melodické linie byly ohebnější a byly zpívány vyššími, jasnějšími hlasy, doprovod byl pečlivě propracován...“. Nepochybně důležitou roli tu sehrály odlišné sociální podmínky. Zdejší *b.* se rodila v kontaminaci s venkovským i městským bělošským folklórem, jedním ze zřejmých inspiračních zdrojů byly např. i kovbojské písně. Typickými představiteli jsou T. Alexander, B. L. Jefferson, H. Ledbetter, R. Thomas a v raném stadiu t. tvorba L. Hopkinse. Některé z charakteristických rysů *country b.* jsou přítomny v tzv. atlantic coast *b.* nebo též east coast *b.* z 30. let, jež těži zčásti ještě z tradic minstrelských představení, avšak po melodické a zvl. harmonické stránce jsou už ovlivněna městským folklórem ze zač. století a instrum. jazzem. Představitelé: B. Blake, B. B. Fuller, P. L. Howell, T. Red, S. Terry & B. McGhee aj. Souběžně s jednotlivými sólovými interprety se o rozšíření *country b.* zasloužily t. různé cestující instrumentální skup., jako Mississippi String Band nebo Shadeův Memphis Jug Band. V této podobě bylo *country b.* také jedním ze zákl. inspiračních zdrojů archaického a tradičního jazzu.

Další významnou etapu tvoří tzv. *city b.* (městská). Podle současné klasifikace sem patří éra tzv. klasického *b.* z 20. let, mužští zpěváci a klavíristé boogie woogie, tzv. postwar *b.* (poválečná) a *cityfied country b.* (poměštná venkovská *b.*). Období klasického *b.* (datuje se od 1920, kdy M. Smithová natočila *Crazy Blues*) předcházela sběratelská a popularizační činnost známého W. C. Handyho (první tištěnou a veřejně vydanou písní bylo Wardovy *Dallas Blues*, 1912). Významnými představitelkami jsou zpěvačky a vesměs i autorky I. Coxová, B. Hillová, Clara, Mammie a Trixie Smithovy, především pak Ma Raineyová a B. Smithová. Z mužských interpretů tohoto okruhu dosáhla značné popularity tvorba S. Blackwella, B. B. Broonzyho, L. Carra, L. Johnsona a M. Slima. Reprezentanty postwar *b.* a *cityfied country b.* jsou J. L. Hooker, L. Hopkins, M. Waters, S. B. Williamson a H. Wolf, v posledních letech vesměs značně oblíbení díky bluesové vlně v moderní pop. hudbě. Typickým produktem jsou skup. s nástrojovým obsazením: el. g., ústní harmonika, b. a ds. Souběžně s jmenovanými proudy se vyvíjelo tzv. urban *b.*, regionálně značně diferencované podle hud. tradic jed-

BLUES

notlivých krajů: ve 30. letech v Kansasu (L. Jordan, J. Rushing, J. Turner, J. Whitterspoon), v poválečné době v Texasu (T-Bone Walker), v 50. letech v Memphisu (B. B. King). Konečně na rozhraní 50. a 60. let se objevuje tzv. industrial b., ovlivněné elektricky amplifikovaným soundem R & B skupin (J. L. Hooker, O. Rush). Z hlediska vývoje pop. hudby byla významná aktivita četných R & B interpretů, kteří na přelomu 40. a 50. let působili v NO, např. D. Bartholomew, R. Brown, F. Domino, Professor Longhair (vl. H. R. Byrd), L. Price a L. Richard. Mnohé jejich nahrávky, které pronikly na bílý trh, se zásadním způsobem podílely na formování raného R & B idiomu (Brownovo *Hard Luck Blues* na zn. DeLuxe, 1950, Dominův *The Fat Man*, Imperial, 1949, Priceova *Lawdy Miss Clawdy*, Specialty, 1952, Richardovo *Tutti Frutti*, Specialty, 1955 ad.).

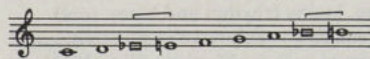
Nedílnou součástí vývojové linie b. jsou jeho ohlasy v instrument. jazzu, v pop. hudbě a v neposlední řadě t. v bělošském folklóru. První instrum. b. nahrál 1917 ODJB (*Livery Stable Blues*, Vic.). S tradicí b. je úzce spjata tvorba prakticky všech významných tvůrců jazzu (Morton, Oliver, Armstrong, Ellington, Basie, Young, Parker, Davis, M. Jackson, Mingus, Adderley, Coltrane, Shepp aj.). (V. improvizace.) Orientace na b. je od začátku 60. let zvl. příznačná pro vývoj moderní pop. hudby ve Velké Británii. Z důvodů sociálního charakteru nalezla tradice b. čilou odezvu mezi britskými skup., jejichž členové se nezdívali rekrutovali z příslušníků dělnické mládeže. Mezi nejdůležitější, které ve své době prezentovaly osobitou variantu britského R & B, patřily Animals, Blind Faith, Bluesbreakers, Cream, Spencer Davis Group, Ten Years After, Traffic, Yardbirds a zvl. Rolling Stones, z jednotlivých hudebníků např. J. Beck, E. Burdon, E. Clapton, M. Jagger, A. Lee, M. Mann, J. Mayall, S. Winwood aj. Zpětně poznamenal jejich vliv i amer. rockovou scénu, např. soubory Big Brother and The Holding Company s nejdůležitější bělošskou interpretkou b. J. Joplinovou (z. 1970), P. Butterfield Blues Band, Canned Heat ad. Zcela výjimečných uměl. kvalit v návaznosti na b. tradice dosáhla tvorba folkového písničkáře B. Dylana. Okrajově zasáhly vlivy b. i některé interprety z oblasti bělošské C & W (B. Monroe, J. Rodgers).

Poetika: Podle J. Cocteau představují texty b. jediný cenný přínos lidové poezii našeho století. Z pův. volně traktovaných veršů v raných formách country b. (tzv. hollering b.) se současně s dvanáctitaktovou periodicitou ustálilo pevné schéma rýmovaných dvojverší v jambickém pentametru (tzv. blankvers), jejichž sémantická skladba odpovídá africkému call and response principu (a – a – b). Charakteristický znak folklorního slovesného umění, projevující se volným seskupováním tradičních motivů (zde nejčastěji hřbitov, slunce, řeka, vězení, železnice), je v b. podtržen improvizací. Důsledkem jsou časté „významové spáry“ (Mukařovský), porušující jednotu sémantické intence významovou diskontinuitou (např. místní v *Old New Orleans Blues*, kde se bez předchozí logické souvztažnosti odehrává předposlední sloka v Memphisu, nebo časté střídání promlouvajících subjektů v *Sleepy John Estes' Blues*

apod.). Z hlediska své tematické obsaženosti jsou b. zajímavým dokumentem o sociálním postavení černošského obyvatelstva v USA. K nejčastějším tematickým okruhům patří láska, resp. bolest, kterou přináší (J. Turner v *Going Away Blues*: Odejdu někam, víš, mám tě už plnou hlavu / Odejdu někam, víš, mám tě plnou hlavu / kdybych neodešel, trápil bych se dál...). B. je přitom nezdívalka preferováno přímo jako konkrétní životní pocit – splín. Motivací této nálady je nejčastěji nevěra (B. McGhee a S. Terry v *Dark Road*: Ulici vidím v celý její dýlce / Ulici vidím v celý její dýlce / Má žena tam s někým, hned jsem dostal blues...), ale příčinou může být třeba živelní pohroma, jako je tomu v případě celé řady písní evokovaných velkou povodní 1927, při níž se ocitlo jenom v dolním toku Mississippi rázem bez přístřeší více než 300 000 obyvatel (B. Smithová v *Backwater Blues*: Stála jsem na kopci, na osamělém návrší / Stála jsem na kopci, na osamělém pustém návrší / Baráček svůj jsem spatřila a blues mi padly na duši...), obdobně třeba Ch. Patton v *High Water Everywhere Blues* aj.). Příznačná pro milostná b. je nezdívalka nezastíraná fyzická touha, projevující se odvážnou sexuální symbolikou (B. L. Jefferson v *That Black Snake Moan*, v. *Antologie blues*, Su., T. Alexander v *Peaceful Blues*, v. *Rolling Mill Blues* atd.). Značná část písní dokumentuje neutěšené sociální a hygienické podmínky v černošských ghettech a v pracovních táborech (*Blues TBC*, *Mean Old Bed Bug Blues*, *Pneumonia Blues*, *Silicosis Blues*), v prostředí káznivě ustupuje pak trpká ironie otevřenému protestu proti rasovému a sociálnímu útlaku (*Jailhouse Blues* S. Collinse, *Mississippi Jail House Groan* R. Lacyho, *Sing Sing Prison Blues* a desítky písní H. Ledbettera). Typická zvl. pro interprety z okruhu country b. je i konkrétnost místopisných a personálních údajů (jedním z nejvíce lokálních interpretů v tomto smyslu byl Ch. Patton, v jehož písních ožívají jména a osudy lidí nebo malých měst, v nichž sám žil, např. *High Sheriff Blues*, *Tom Rushen Blues* aj.). B. významně ovlivnilo amer. slovesné umění, s jeho ohlasy se setkáváme mj. v tvorbě básníků L. Hughese, J. Kerouaca, C. Sandburga, W. C. Williamse a dalších, u nás např. u J. Kainara, V. Hraběte aj.

Melodika, rytmus: Specifické rysy melodiky b. jsou určeny jednak v převažující míře použitou dvanáctitaktovou formou (výjimkou ovšem nejsou ani b. s jiným formálním půdorysem, např. *Beale Street Blues*, *Mabel's Dream*, *St. Louis Blues*, *Tishomingo Blues*), nepřiznačnější je však svérázná tzv. blues tonalita s charakteristickou oscilací mezi durovou a mollovou tonalitou (př. 1).

Př. 1: bluesová škála:



Pro rytmický obraz a melodickou křivku původních b. je typický quasirecitativní deklamační charakter, odvozený zřejmě z hollerů a spirituálů (nepravidelné metrum, časté použití triolových postupů, př. 2).

Př. 2: B. White: *Sleepy Man Blues*:

(♩ = 104)

When a man gets trou-bled in mind,
he want to sleep all the time when a man gets
trou-bled in mind he want to sleep all the time.
He know if he can sleep all the time—
his trou-ble wort wor-ry his mind won't worry his mind. I
I'm feel-in'

Příznačný je těsný vztah vokální melodické linie k instrum. doprovodu na antifonálním principu – pauzy, které se zpravidla objevují mezi 3. a 4., 7. a 8. a 10. a 11. taktem jsou vyplněny bohatou melodickou figurací doprovázejícího nástroje nebo orch. (př. 3. a 4).

Př. 3: S. House: *Depot Blues*, 1.–4. takt:

(♩ = 112)

I went to the de-pot and-a
I looked up on the board,

Charakteristická technika vokálních interpretů b. (nátryly, glissanda, smeary, př. 4) zůstala zachována i ve hře instrumentalistů, zvl. výrazně se projevuje např. u sólistů Ellingtonova orch. z období tzv. jungle stylu (Bigard, Miley, Nanton), ale její ohlasy jsou patrné i u současných hráčů (př. 5).

Př. 4: *Cold in Hand Blues* v podání B. Smithové a L. Armstronga, 1.–8. takt:

I'm gon-na find my self
an-oth-er man.
I'm gonna find my self
self an-oth-er man.
Because your wo-man,

Př. 5: C. Terry: *Feedin' the Bean*, 25.–28. takt ad lib. chorusu C. Terryho:

(♩ = 116) Slow shake

Harmonie: Harmonické schéma dvanáctitaktového blues vychází ze střídání zákl. harmonických funkcí (T–S–T–D–T, viz př. 2). Tento harmonický půdorys většiny témat se nezměnil ani v pozdějších letech, kdy byly pův. kvintakordy rozšířeny o sextu a septimu. K významnějším změnám došlo až v období bopu, které v rámci rozšíření funkčnosti přineslo emancipaci vedlejších akordů (např. sekundový sled mollových septakordů na III., sníženém III. a na II. stupni v 8. a 9. taktu), současně s celkovým rozšířením materiállové skladby souzvuků (čtyřzvuky, pětízvuky a kombinace hlavních a vedlejších akordů). V tomto směru postupovali dále t. hudebníci z okruhu west coast jazzu

BOOGIE WOOGIE

(př. 6), zatímco soul music a současné R & B se obrací k pův. jednodušším formám. (Podrobněji v. harmonie – IV.)
Př. 6: Sh. Rogers: *Short Stop*, harmonická struktura tématu:

$\left| \begin{array}{c} B^{\flat}6 \\ B^{\flat}9 \end{array} \right| \begin{array}{c} E^{\flat}9 \\ D^{\flat}7 \end{array} \left| \begin{array}{c} Gm7 \\ Cm7 \end{array} \right| \begin{array}{c} F^{\flat}m7 \\ F^{\flat}9 \end{array} \left| \begin{array}{c} F^{\flat}m7 \\ F^{\flat}9 \end{array} \right| \begin{array}{c} B^{\flat}7 \\ B^{\flat}9 \end{array} \left| \begin{array}{c} E^{\flat}11 \\ E^{\flat}9 \end{array} \right| \begin{array}{c} E^{\flat}9 \\ E^{\flat}7 \end{array} \left| \begin{array}{c} B^{\flat}9 \\ B^{\flat}7 \end{array} \right| \begin{array}{c} G^{\flat}7 \\ G^{\flat}9 \end{array} \left| \begin{array}{c} E^{\flat}m7 \\ E^{\flat}7 \end{array} \right| \begin{array}{c} A^{\flat}7 \\ A^{\flat}9 \end{array} \left| \right|$

L: Berendt; týž: *Blues. Ein Essay* (München 1957); E. Borneman: *Black Light and White Shadow* (sborník *Jazzforschung*, č. 2, Graz 1970); P. Bradford: *Born with the Blues* (NYC 1965); R. Dixon–J. Goodrich: *Blues and Gospel Records 1902–42* (London 1969); titíž: *Recording the Blues* (London 1970); L. Dorůžka: *Americká lidová poesie* (Praha 1962); týž: *Antologie blues* (brožura ke stejnojmennému albu Su., Praha 1976); týž: *Blues* (J 1948, č. 2, s. 24); týž–Z. Máchal: *Od folklóru k Semaforu* (Praha 1964); W. Ferris Jr.: *Blues from Delta* (London 1970); J. Graves: *Könige des Blues* (Zürich 1961); J. Grissim: *Country Music: White Man's Blues* (NYC 1970); R. Gruver: *The Blues as Poetry* (DB Yearbook, Chicago 1969); týž: *The Blues as Secular Religion* (DB Yearbook, Chicago 1970); W. C. Handy: *A Treasury of the Blues* (NYC 1949); týž: *Blues. An Anthology* (NYC 1926); týž: *Father of the Blues* (NYC 1941); S. Charters: *The Bluesmen* (NYC 1967); týž: *The Country Blues* (NYC 1959); týž: *The Poetry of the Blues* (NYC 1963); J. Jahn: *Blues and Work Songs* (Frankfurt 1964); M. Jones: *On Blues* (sborník *Yearbook of Jazz*, London 1946); Ch. Keil: *Urban Blues* (Chicago 1966); I. Lang: *The Background of the Blues* (London 1943); M. Leadbitter–M. Slaven: *Blues Records 1943–1966* (London 1966); T. Lehmann: *Blues and Trouble* (Berlin 1966); R. Middleton: *Pop Music & The Blues* (London 1972); F. Newton: *Jazzová scéna* (Praha 1973); P. Oliver: *Blues Feel this Morning* (London 1959); týž: *Blues to Drive the Blues Away* (v antol. *Jazz*, NYC 1959); týž: *Conversation with the Blues* (London 1965); týž: *The Meaning of the Blues* (NYC 1960); týž: *The Story of the Blues* (NYC 1969); H. Oster: *Living Country Blues* (Detroit 1969); M. Rowe: *Chicago Breakdown. Chicago Blues Scene* (London 1973); M. Ruspoli: *Blues, poésie de l'Amérique noire* (Paris 1947); T. Russell: *Black, Whites and Blues* (London 1970); B. Rust: *Blues and Gospel Records 1902–1942* (NYC 1963); E. Sackheim: *The Blues Line: A Collection of Blues Lyrics* (NYC 1970); R. Shirley: *The Book of the Blues* (NYC 1963); P. Williams: *Outlaw Blues* (NYC 1969). – A. M.

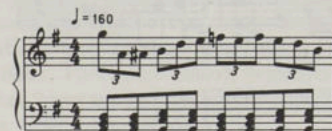
boogie woogie, stylově osobitá interpretace klavírních blues, rozšířená později i do orch. pojetí. Etymologický původ názvu nebyl dosud zcela uspokojivě vysvětlen. Slovo „boogie“ patřilo k často frekventovaným v černošském slangu, zpravidla v pejorativních významech (dětem bylo např. vyhrožováno „boogie-manem“ adekvátně k českému výrazu „bubák“, mladá děvčata s nevázaným sexuálním chováním byla hanlivě nazývána „black boogies“, obdobně se nevěstincům říkalo „boogie houses“). V Texasu byl termín součástí železničářského názvosloví, nověji se používal t. pro tancování. V tomto významu je historicky doložen textem písně *That Syncopated Boogie-Boo* (hudba George W. Mayer, slova Sam L. Lewis), kterou 1912 vydalo Mayerovo nakladatelství. O prosazení termínu *b. w.* v dnešním smyslu se zasloužil klavírista Pinetop Smith, který 1928 nahrál skladbu *Pinetop's Boogie Woogie* v odpovídajícím stylovém zaměření. Historie: *B. w.* vzniklo v lidovkové podobě na přelomu 10. a 20. let především v Texasu jako fast western či fast Texas blues ze způsobu hry kytarových blues. Hlavní rozmach *b. w.* se datuje od druhé pol. 20. a z počátku 30. let v severních velkoměstech a především v Chicagu. V mnoha malých nálevnách v South Side znělo *b. w.* sólově i v karetních pořadích, které obvykle vytvářeli sami hudebníci. I samotní klavíristé museli bavit návštěvníky krátkými výstupy, vtípkováním a především zpěvem, proto také

většina klavíristů ze stylového okruhu *b. w.* byla zároveň zpěváky. Popularita *b. w.* v této době nepřerostla rámec černošských čtvrtí a desky byly vydávány převážně pro černošský trh. V druhé pol. 30. let ztratilo *b. w.* na své popularitě a teprve na přelomu dalšího desetiletí se dostávají někteří starší interpreti do nahrávacích studií (především firma BN nahrála několik závažných snímků s A. Ammonsem, P. Johnsonem a M. L. Lewisem) a současně nastala krátká, ale zato výrazná konjunktura *b. w.* v podání menších i velkých swingových orchestrů (Goodman, Herman, Miller aj.). Ujal se i spol. tanec stejnojmenného názvu a v první pol. 50. let se *b. w.* výrazně podílelo na vzniku R & R. V posledních letech nahrávají hudebníci z tohoto okruhu poměrně pravidelně a současně vycházejí četné reedice historického materiálu.

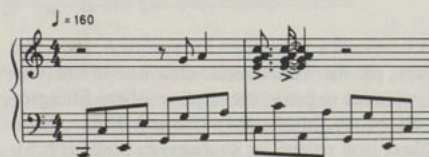
Nejznámějšími interprety *b. w.* byli Joshua Altheimer, Albert Ammons, Charlie Cow Cow Davenport, Will Ezell, Lemuel Fowler, Pete Johnson, Meade Lux Lewis, Cripple Clarence Lofton, Big Maceo Merryweather, Romeo Nelson, Sammy Price, Speckled Red, Pinetop Smith, Charlie Spand, Montana Taylor, Jimmy Yancey a příl. též Count Basie, Earl Hines, James P. Johnson, Art Tatum a Fats Waller.

Melodika, harmonie, rytmus: K nápadným rozlišovacím znakům mezi klavírní stylizací ragtime, blues a *b. w.* patří především rozšíření doprovodné rytmické fráze z původních four beats (čtyř úderů do taktu) na pravidelný osminový doprovod v levé ruce, tzv. eight-to-the-bar. Vedle jednoduchých modelů (př. 1) se často uplatňuje tzv. walking bass (označovaný t. někdy jako rolling-octave bass), přinášející sled oktáv v akordických rozkladech (př. 2), příp. ve stupňovitém nebo chromatickém sledu, ale i složitější kombinované rytmické útvary, střídající např. osminy se šestnáctinami (př. 3) apod. Tyto opakující se basové figury tvoří pevný základ offbeatově traktovaným melodickým figurám pravé ruky. Charakteristické je časté používání triol, oktávových zdvojení, tremola atd. (př. 4). Harmonicky se *b. w.* zpravidla kryje s harmonickým schématem blues.

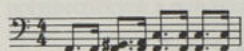
Př. 1.: M. L. Lewis: *Honky Tonk Train Blues* (1929):



Př. 2.: M. L. Lewis: *Bass On Top*:



Př. 3.: A. Ammons: *Boogie Woogie Blues*:



Př. 4.:



L. E. Borneman: *Black Light and White Shadow* (sborník *Jazzforschung*, Graz 1970); L. Dorůžka: *Thué mi, tatko, osmkrát do taktu* (Me. 1975, č. 6, s. 178); W. Sargeant: *Jazz: Hot and Hybrid* (NYC 1946). – Z. M.

bootleg records, v. pirátské desky

bop (označovaný t. někdy be-bop nebo re-bop), jazzový styl 40. let, který vznikl z reakce na vyjadřovací prostředky a estetická kritéria předcházejících jazzových stylů; otvírá tak historii moderního jazzu. Termínu „be-bop“ použil 1945 D. Gillespie v názvu jedné ze svých skladeb; onomatopický charakter slova je potvrzen jeho výskytem ve vokální složce starších jazzových nahrávek (např. *Four or Five Times* s McKinney's Cotton Pickers – 1928, nebo *Tain't Whatcha Do* s orch. Ch. Webba – 1939).

Historie: Se vznikem *b.* je spjatá mladá generace černošských hudebníků, kteří vstupovali do jazzového života na rozhraní 30. a 40. let, vesměs odchovanci velkoorch. swingu, který v tomto období dosáhl své regresivní fáze; tím byl vytvořen předpoklad pro postupné přehodnocování soustavy jeho výrazových prostředků. Pro vznik *b.* byla důležitá i časová souběžnost jeho zrodu s probíhající 2. svět. válkou, pod jejímž vlivem došlo uvnitř amer. a zvláště pak černošské společnosti k významným politickým a sociálním přesunům, které spolupůsobily při vytváření charakteristické expresivní atmosféry jazzové hudby příštího desetiletí. Hlavními aktéry tohoto procesu byli K. Clarke, D. Gillespie, Ch. Christian, Th. Monk a Ch. Parker. Nahrávky skupin a orch., v nichž jmenovaní na přelomu 30. a 40. let působili, patří t. k prvním zvukovým dokumentům postupně se rodící nové koncepce hry. Platí to zejména o souborech L. Hampton and his All Stars s Gillespiem a Christianem (*Hot Mallets*, 1939), orch. C. Callowaye (Gillespieho chorus v *Chop, Chop, Charlie Chan*, 1940), amatérsky porizených snímcích z jam sessions v newyorském klubu Minton's Playhouse (1941) s Clarkem, Gillespiem a Christianem (LP *Jazz Immortal*, Esoteric, reedice na zn. Society) a nahrávkách orch. J. McShanna s Ch. Parkerem (*Dexter Blues, Hootie Blues, Jumpin' the Blues, Sepian Bounce*, 1941–42). 1943–44 byl dočasným působištěm řady mladých experimentátorů orch. E. Hinese, vedený později B. Eckstinem; souběžně účinkovali v malých skupinách v klubech na newyorské 52. ulici. První stylově vyhraněné nahrávky *b.* realizovali v únoru a v květnu 1945 D. Gillespie a Ch. Parker s vlastním combem v NYC

pro spol. Continental (*Dizzy Atmosphere, Groovin' High, Hot House, Shaw Nuff*). Odtud pochází i nejčastěji používané nástrojové obsazení bopových formací: tp., as. + tříčlenná rytmická skupina. Vedle kvinteta D. Gillespieho a kvinteta Ch. Parkera (s M. Davisem) patřili k stěžejním souborům *b.* v pol. 40. let skup. Kenny Clarke and his 52nd Street Boys, Eddie „Lockjaw“ Davis and his Be-Boppers a The Be-Bop Boys s F. Navarrem, B. Powell a S. Stittem. Pozornost zasluhuje t. úsilí o přenesení *b.* do hry velkých orchestrů, kde na zmíněné snahy B. Eckstina navázali v druhé pol. 40. let W. Herman, S. Kenton, avšak především samotný Gillespie, jehož big band z let 1946–48 přinesl mnohé z podnětů pro velkoorch. jazz 50. a 60. let. Koncem 40. let poklesl zájem obecnosti o *b.* ve prospěch nastupujícího cool jazzu. Opětné znovuoživení tohoto zájmu přinesla až pol. 50. let v podobě tzv. hard bopu, z něhož vede přímá vývojová linie k experimentálnímu výboju jazzové avantgardy.

Melodika: Charakter melodicity v *b.* je spoluurčován změnami ostatních formotvorných složek, zvl. rozšířením tónového systému směrem k chromaticitě (projevilo se v tonálním zakotvení a zčásti i v harmonické podmíněnosti melodií); přeměnou celkového rytmického obrazu jazzové hudby (odtud vyplývají změny v rytmické ústrojnosti melodií, v míře pevnosti jejich rytmického řádu, v odlišném způsobu frázování apod.). K zákl. znakům, které představují souhrn charakteristických vlastností bopové melodicity, patří: 1) ústup od diatoniky směrem k důslednější chromaticitě (vedle alterací v podobě obvyklých průchodů a střídavých tónů, které se přil. objevovaly už v melodice swingu, se množí počet tzv. volných melodických tónů); 2) v souvislosti s chromaticitě přesun v intervalové skladbě melodické linie jednak k častějšímu používání půltónových kroků, jednak k využívání větších melodických skoků od kvart, přes zm. kvintu (vyskytující se zvl. na tektonicky důležitých místech) k septimám a výjimečně k nónám a decimám; 3) podstatné rozšíření ambitu, přičemž nejsou řídkou výjimkou ani melodie s více než dvojkřátovým rozsahem (v cit. ukázce z Gillespieho sóla – př. 1 – cis¹ – f³); 4) nápadný odklon od přehledně periodizované výstavby frází, charakteristické pro swing a starší jazzové styly vůbec (srovnej: *Don't Be That Way, Jumping At the Woodside, Stomping At the Savoy*) směrem k asymetrickým frázím, v nichž se současně uplatňuje bohatě rozrůzněný rytmus (př. 2); výjimku tvoří některé Gillespieho skladby, v nichž se uplatňují sekvencovitě postupy (*Be-Bop*, př. 3) nebo motorické opakování základní hud. myšlenky (např. *Dizzy Atmosphere, Groovin' High* aj.).

Emocionální účinek bopové melodicity byl podtržen opět ným položením důrazu na způsob artikulace jednotlivých tónů v reakci na akademické pojetí swingu, které se přiblížilo tónovému ideálu evropské hudby.

Harmonie: Změny, k nimž v *b.* došlo v oblasti harmonie, jsou patrné jednak z obohacení harmonického schématu blues vedlejšími septakordy, příp. nónovými akordy (př. 4), jednak z četných harmonických modifikací pův. evergreenového materiálu (*All the Things You Are* → *Bird in Paradise*,

BOP

Př. 1: D. Gillespie: *52nd Street*, 9. – 16. takt druhého ad lib. chorusu:

Př. 2: Ch. Parker: *Moose The Mooche*, 1. – 8. takt hl. tématu:

Př. 3: D. Gillespie: *Be-Bop*, 1. – 4. takt hl. tématu:

How High the Moon → *Bird Love*, *Ornithology*, *Cherokee Ko-Ko*, *Indiana* → *Donna Lee*, *Lover Come Back to Me* → *Bird Gets the Worm*, *What is this Thing Called Love?* → *Hot House*, *Whispering* → *Groovin' High* atd.). K oblíbeným harmonickým efektům *b.* patří sekundové sledy alterovaných septakordů s přidáními nónami, příp. s undecimami a terdecimami (př. 5), a časté polyharmonické prolínání zákl. harmonických funkcí s vedlejšími akordy (tónický septakord bývá nejčastěji kombinován se subdominantou nebo zm. kvintakordem na VII. stupni, dominantní septakord s mollovým septakordem na II. stupni apod.), které je nositelem charakteristického napětí. Značný přínos na tomto poli přinesla harmonická koncepce Th. Monka.

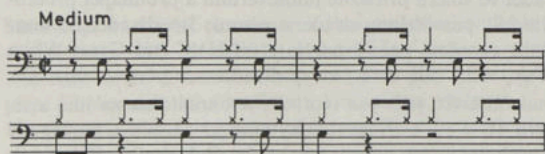
Př. 4: Ch. Parker: *Half-Pass-Fass*, ad lib. chorus Ch. Parker:

Př. 5: D. Gillespie: *Be-Bop*, střední část tématu:

Rytmus: Základem rytmické koncepce *b.* je komplexnější pojmání úlohy rytmu, realizované přesunutím akcentů na kterékoli místo v taktu podle povahy melodické linie. Těmto snahám se přizpůsobilo i nové pojetí hry na bicí nástroje. Nositelem základního rytmu se stal činel, který tak přebral úlohu velkého bubnu, zatímco levá ruka přináší hrou na malý bubínek nepravidelně umístované přírazy (př. 6). Pod vlivem afrokubánského jazzu a jeho charakte-

ristických rytmických modelů se podstatně rozšířily možnosti doprovodné hry na bicí nástroje s uplatněním složitých polymetrických a polyrytmických postupů (př. 7).

Př. 6:



Př. 7:



Na vytváření nové koncepce hry na bicí se největší měrou podíleli K. Clarke a M. Roach.

Do Československa pronikl *b.* krátce po 2. svět. válce a stal se inspirujícím vzorem při vytváření uměl. a stylového profilu skup. Rytmus 47–48, jejíž nahrávky z tohoto období byly nejednou vysoko hodnoceny zahraničními odborníky.

L: L. Dorůžka – L. Šváb: *Bebop* (J 1947, č. 5, s. 8); G. Evans: *Bebop* (Brusel 1947); L. Feather: *Inside Be-bop* (NYC 1949); C. Gregor Herzog zu Mecklenburg: *Stilformen des Jazz. Bebop* (JP 1968, č. 10, t. 1969, č. 1–2, 4, 6–7, 9); L. Malson: *Histoire du jazz moderne* (Paris 1961); A. Matzner: *O možnostiach vedeckého výskumu džezovej hudby* (HST 1965, č. 7); B. Taylor: *Basic Bebop Instruction* (NYC 1949). – A. M.

bossa nova (portugalsky nová vlna, 1) název jazzového stylu, resp. charakteristického způsobu interpretace moderního jazzu smíšeného s prvky latinskoamer. hudební oblasti; rozšířena zvl. počátkem 60. let (obdobné hud. projevy byly dříve označovány názvy jazz-samba, samba-swing apod.). Charakteristickým rysem jsou lyricky zabarvené melodie obvykle s bohatým harmonickým plánem a výrazný rytmický doprovod, přínášející osobitě transformované figury samby a baião (př.).

Př.:



Ačkoliv první nahrávky v tomto duchu vznikly už 1953 (combo Buda Shanka s brazilským kytaristou Laurindo Almeidou), svět. ohlasu se *b. n.* dostalo až poté, kdy nahrávka skladby *Desafinado* brazilského autora Antonia C. Jobima v interpretaci Stana Getze a Charlieho Byrda pronikla mimo jazzové kruhy a stala se úspěšným bestsellerem (LP nazvaná příznačně *Jazz Samba*, Ver., 1962). 2) Souběžně s ve-

řejným pronikáním *b. n.* vznikl stejnojmenný místní spol. tanec s lid. prvky ve 4/4 taktu (v tempu 40–52 taktů za min.). Podle různých způsobů rytmického doprovodu se rozeznávají odlišné taneční varianty *b. n.*, označované *b. n.* – baião *b. n.* – samba, *b. n.* – cha–cha–cha a patrně nejrozšířenější *b. n.* – twist. Tanečně *b. n.* absorbovala pohyby středoamer. lidových tanců a známé twistové výkruhy nášlapů. V Evropě se tančí ve vzdálenějším, ale párovém držení s mnohými figurami a variacemi, kdy kontakt tančících bývá jen v očích. – A. M. + J. Ch.

boston, pův. valse boston, jedna z mnoha tanečních adaptací franc. valčíku; ve skutečnosti první forma waltzu, který se pak ve standardizované podobě tančil až do nástupu latinskoamer., později harlemských (1940) a nakonec diskotékových tanců (1960).

L: C. Sachs: *Weltgeschichte des Tanzes* (Berlin 1933). – F. T.

Boston sound (angl.), po „sanfranciské explozi“ rockových skupin 1966–68 se objevilo v tisku několik nepříliš seriózních úvah, které označovaly Boston ve státě Massachusetts za hud. líheň, která by mohla navázat na tradice San Franciska; tzv. *B. s.* byl fiktivní styl, který měly zdejší skup. údajně produkovat. Rozsah bostonské scény byl však značně omezený: za nejdůležitější představitele jsou považováni Eden's Children, Earth Opera, Beacon Street Union a Orpheus. Poslední tři soubory nahrávaly u společnosti MGM, která měla částečný podíl na publicitě *B. s.* Žádná z desek této éry neměla pro vývoj rocku podstatný význam. – P. D.

bottle-neck, angl. doslova hrdlo láhve, označení pro speciální techniku hry na kytaru, typickou zvl. pro černošské lid. bluesmany (např. Tampa Red). Je známá již od konce minulého stol. a v prostředí lid. muzikantů je běžná dodnes. Na maličku či prsteničku (eventuálně prostředníčku) levé ruky má hráč navlečeno upálené hrdlo láhve (později t. kovový kroužek), jímž klouže po strunách kytary. Palec obstarává basy, zbývající prsty rudimentární melodii. Nástroj bývá většinou přeladěn tak, že prázdné struny zní v akordu (zpravidla v A dur či E dur). Výsledný efekt připomíná zvuk steel g. – D. L.

bounce, angl. odskok, skákat, v jazzu označení pro mírné střední tempo s rovnoměrným akcentováním dob na four-beatovém principu. V obdobném smyslu se někdy používá označení shuffle. Zvl. významně se *b.* uplatňoval v éře swing music (výrazně se promítá např. v interpretační technice orch. Jimmieho Lunceforda v nahrávkách z 30. let, Col.), zvláště pak v tzv. jumpu (*v. t.*). – A. M.

BRASS BAND

brass band, označení pro amer. dechové orchestry, které vznikaly pravděpodobně z pův. vojenských skupin píšťal a bubnů (fife and drum groups) a od počátku (tj. od přelomu 18. a 19. stol.) přebíraly a také vytvářely pop. hudbu. Na rozdíl od Evropy se kulminující okamžiky nekonzcentrovaly do období válek, ale tyto orch. nalézaly uplatnění při náboženských shromážděních, pouličních přehlídkách, volebních kampaních, cirkusových a kabaretních představeních atd. Na poč. 70. let minulého stol. vznikl t. větší počet černošských dechových orch., i když jejich existence je v některých částech USA vysledovatelná už v období před občanskou válkou. Největšího rozmachu dosáhla černošská dechová hudba v NO v posledních dvou desetiletích 19. stol. (1881 při pohřbu prezidenta Garfielda bylo zaznamenáno půl tuctu černošských dechovek, které se zúčastnily smutečního průvodu). 1885–99 působily v NO tyto *b. b.*: Alliance Brass Band, Columbia B. B., Diamond Stone B., Excelsior B. B., Onward B. B. a Pelican B. B. (převážně deseti- až dvanáctičlenné), 1899–1919 vznikly Eclipse B. B., Melrose B. B., Pacific B. B., Pickwick B. B., Terminal B. B., Tuxedo B. B. a Youka B. B., v nichž hráli mnozí známí jazzmani (O. Celestin, H. Dutrey, S. Morgan, K. Oliver, A. Picou aj.). Ve 20. letech se podstatně zmenšil počet pracovních příležitostí, a tím pochopitelně i počet dechovek. Z orch. působících ve 30. letech nutno jmenovat ansámbl L. Dumaina a známý Young Tuxedo B. B., existující dodnes. Další oživení přinesla revivalistická éra.

Černošské *b. b.* a jejich hudba, označovaná jako marching (pochodový) jazz, představuje v historii amer. hudby výsledek více než stoletého procesu synkretizace bělošské a černošské hudby. Zatímco venkovské *b. b.* vycházely spíše z folklorního materiálu a převáděly do instrum. podoby především duchovní písně, městské orch. přejímaly repertoár bělošských dechovek, vlastenecké písně z amer. válek, skladby evropské provenience i pop. skladby bílých autorů S. C. Foster, J. Ph. Sousa aj. Na sklonku 19. stol. se zákl. repertoár ustálil na několika desítkách skladeb folklorního i umělého původu (*Gettysburg March, High Society; If I Ever Cease to Love, Oh, Didn't He Ramble, Panama* atd.).

L: S. Charters: *Jazz – New Orleans 1885–1957* (NYC 1957). – Z. M.

brass section, angl. doslova mosazná, plechová skupina, společně označení žesťů ve standardním big bandu. – A. M.

break, angl. doslova přerušení. V tomto smyslu označuje improvizovanou, zpravidla dvoutaktovou sólovou kadenci jednoho nástroje nebo vokálního sólisty (výjimečně t. nástrojové sekce) na konci osmitaktové nebo dvanáctitaktové periody bez doprovodu rytmické skup., případně jen s občasnými akcenty (*v. stop time*). V moderním jazzu zpravidla *b.* předchází improvizovanému chorusu. – A. M.

bridge, angl. most, střední kontrastní díl písňového refrénu; ve čtyřtáctitaktovém chorusu a a b a část označená písmenem b (*v. forma*). – A. M.

british sound, v. rhythm and blues

Broadway (angl. doslova široká cesta), 1) běžné jméno historických hlavních tříd mnoha amerických měst; 2) v NYC přes třicet kilometrů dlouhá ulice, počínající v jižním cípu ostrova Manhattan u parku Battery a procházející ostrovem nadě ve směru přibližně jihoseverním a protínající protáhlym „S“ pravidelnou síť ulic a avenuí; 3) v divadelním kontextu označení pro divadelní čtvrť NYC (též Great White Way, velká bílá cesta) a typ divadla zde pěstovaného. Divadelní čtvrť, jejíž osu tvoří *B.*, je ohraničena na jihu a severu 41. a 59. ulicí (prakticky však již 53. ulicí), na západě a východě 9. a 6. avenuí (prakticky však jen 7. a 8. avenuí). Na malé ploše jsou čtyři desítky divadelních budov, desítky nočních klubů, divadelních restaurací, tančiren a kin, přičemž jen tři divadla (Broadway Theater, Palace Theater a Winter Garden) jsou na *B.* samé. Divadlo na *B.* je divadlo výdělečné, komerční. Budovy nepatří divadelním společnostem (žádné neexistují), ale pronajímají se producentům, sestavujícím potřebný štáb i celé herecké obsazení vždy ad hoc pro danou hru. *B.* je ovládána cílem zisku, který se dostavuje pouze při vysokém počtu repríz (od několika set výše): vše se tedy zaměřuje na hry s nadějí na takový ohlas. *B.* je tedy tradičně konzervativní, přestože v historii nejednou dokázala výtečně prodát i avantgardu. V repertoáru *B.* si tradičně udržuje mírnou převahu divadlo hudební (muzikály, v historii i revue a operety). Styk s desetitisícovou masou newyorských herců a divadelních odborníků je přísně regulován předpisy odborových organizací, především herecké Equity, vyžadující dodržování kolektivních smluv, specializace a minimálních povinných honorářů pro určené kategorie. Při povinném dodržování stanovených závazků náklady na komerční *B.* neustále stoupají a s nimi i ceny vstupenek; 1975 se v průměru pohybovaly kolem patnácti dolarů.

L: B. Atkinson: *Broadway Scrapbook* (NYC 1947); D. Blum: *A Pictorial History of the American Theatre 1860–1960* (NYC 1960); J. Burton: *Blue Book of Broadway Musicals* (NYC 1952); G. Cohan: *Twenty Years of Broadway* (NYC 1925); F. Mellinger: *Theater am Broadway* (Berlín 1950); S. Schmidt-Joos: *Muzikál* (Praha 1968). – I. O.

bubblegum music, angl. doslova žvýkačková hudba. Jednoduché písničky prosté, přehledné melodie a stejně jednoduchého textu, vycházející často z jediného upoutávajícího hesla (Chewy, Chewy; Yummy, Yummy, Yummy). Jsou určeny pro nenáročné posluchače nejmladší generace, často pro osmi- až devítileté děti. Termín *b. m.* se začal používat 1968 k označení typu hudby, ostře kontrastující s náročnějšími směry, které tehdy v pop. hudbě procházely obdobím intenzivního nástupu. V tomto užším smyslu označuje tedy hudbu určitě, uzavřeně historické epochy (např. Archies). V širším smyslu se termínu *b. m.* občas používá k označení jakéhokoliv jednoduchého typu hudby, která dovede bezprostředně zaujmout při prvním poslechu (u nás např. hudba skupiny F. R. Čecha). Občas bývá chápán s pejorativním příděchem. Není to však nutné, neboť jednoduchost výrazových prostředků nemusí ještě znamenat estetickou méněcennost. Nejčastěji však termín *b. m.* implikuje záměrnou snahu

o okamžitý posluchačský úspěch, dosažený někdy až rafinovaným podbizením obecnému vkusu. — L. D.

budovatelská píseň, v. masová píseň

burleska, z it., 1. pův. označení pro hud. skladbu komického charakteru; 2. od 20. let 19. stol. v Anglii i v Americe velmi rozšířený druh divadelních travestií slavných literárních, příp. činoherních děl s hudbou a komickými výstupy.

Po občanské válce *b.* postupně upouštěly od parodování cizích děl a zaměřovaly se na lokální travestie aktuálních námětů. V období 1879–85 se stala proslulou např. série her autorské dvojice Ed Harrigan — Tony Hart a sklad. Davida Brahma (1838–1905), zesměšňujících amer. militarismus válečných vysloužilců (*The Mulligan Guard, The Mulligan Guard Picnic, The Mulligan Guard Ball* aj.), v nichž se amer. hudební divadlo poprvé dotklo současné problematiky života newyorských obyvatel včetně národnostních menšin z řad evropských přistěhovalců. V tomto smyslu se *b.* stala jednou z důležitých podkladových forem pozděj-

šího amer. muzikálu. Za vrcholné dílo tohoto žánru je odborníky považována hra Charlese Hoyta s hudbou Percyho Gaunta *A Trip to Chinatown* (prov. 9. 11. 1891 v NYC). Významnými protagonisty *b.* na přelomu století byla komická dvojice Joe Weber (1867–1942) a Lew Fields (1867 až 1941), v jejichž představeních provozovaných ve vlastním divadle na Broadwayi účinkovala řada špičkových osobností amer. hudebního divadla tohoto období včetně Marie Dresslerové (1869–1934), Lillian Russellové (1861–1922), Faye Templetonové (1865–1939), McCoy Sisters ad. Tvůrcem hud. složky jejich představení byl jeden z nejpoulnějších amer. skladatelů 90. let, John Stromberg (1853 až 1902).

L: D. Ewen: *The Complete Book of the American Musical Theater* (NYC 1958); S. Green: *The World of Musical Comedy* (NYC 1960); G. Hughes: *A History of the American Theatre 1700–1950* (NYC 1951); E. J. Kahn, Jr.: *The Merry Partners: The Age and Stage of Harrigan and Hart* (NYC 1955); I. Osolsobě: *Muzikál je když...* (Praha 1967); S. Schmidt-Joos: *Muzikál* (Praha 1968); B. Sobel: *A Pictorial History of Burlesque* (NYC 1956). — A. M.

bytová hudba, v. nonartifciální hudba

café-concert (caf' conc'), v. šanson

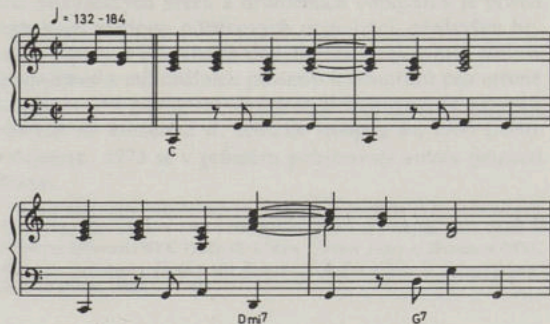
cajun style, v pův. významu amer. hudební folklorní projev, vycházející ze starofranc. tradic, uplatňující obsazení vi. (sólo), ústní harmonika (melodie), triangel (rytmus). Jeho nositelé franc. původu žili původně v provincii Acadia (Kanada). Odtud byli 1755 vyhnáni britskou okupací a usídlili se v oblasti lokalit Vine Platte, Lake Charles a Lafayette v Louisianě, nazývané bayou country. Jejich amer. označení cajuns se přeneslo i na jejich písně, interpretované ve franc. žargonu. Intenzivní kontakt s jinými hud. oblastmi (C & W, jazz) vedl k rozšíření nástrojů o dobro g. (sólo). V druhé pol. 20. stol. pův. složení ansámblů vesměs mizí. Skup. hrají v zásadě moderní C & W a z pův. stylu zůstávají v nezměněné funkci pouze housle. Hlavními představiteli jsou Jimmy C. Newman, Rusty & Doug Kershaw, zčásti Webb Pierce, Johnny Horton, Jimmy Dean, ve sféře moderní pop. hudby odtud vychází Creedence Clearwater Revival. Nejznámější tituly: *Jole Blond*, *Jambalaya*, *Alligator Man*, *Louisiana Man*, *Louisiana Sand*, *Big Mamou*, *Cajun Queen*, *Big Bad John*. — M. Č.

cake walk, společenská hra spojená s tancem, při níž jednotlivé páry soutěží o koláč, který je premií za nejlepší taneční kreaci na danou hudbu. Později se premie udělovala jen symbolicky nebo vůbec vymizela. Tento spol. tanec vznikl z původní folklorní hry, která byla provozována amer. černochoy v jižních státech USA, ale má své předchůdce již v západoafrickém lid. obřadnictví. Na amer. venkově obstarával hud. doprovod většinou jeden muzikant, hrající na pětistrunné či čtyřstrunné banjo. Charakteristický synkopovaný doprovod byl v 80. a 90. letech přejet do ragtimu. O pódiové uvedení *c. w.* se zasloužily především černošské minstrelské skup., kde tento tanec předváděly profesionální páry. Původní sólové banjisty či soubory lid. nástrojů vystřídal na počátku 20. stol. dechové kapely a jazzové orch., 1904 proslavil *c. w.* na výstavě v St. Louis John Ph. Sousa; byl jim inspirován i C. Debussy ve skladbě *Golliwog's Cake Walk*. O rozšíření *c.* se však zasloužili především ragtimoví klavíristé z amer. Středozápadu S. Joplin a T. Jackson. K charakteristickým skladbám patří: *At a Georgia Camp Meeting* (K. Mills, 1897), *At a Darktown Cake Walk* (Ch. Hale, 1899), *Cake Walk to the Sky* (C. L. Mays, 1897), *Cake Walk Patrol* (W. K. Krell, 1895) aj. — Z. M.

call and response, angl. zvolání a odpověď. Obecně vzato jde o tzv. responsoriální, příp. antifonální princip, tedy prastarý princip dialogu mezi knězem a náboženskou obcí, uplatňující se např. v křesťanské chrámové hudbě i v africké kultovní hudbě, který se přenesl do afroamer. hudby a jazzu. Setkáváme se s ním zvl. ve vokálních formách — ve spirituál-

lu, work songu, ring shoutu, blues. Zvolání (call) je v blues často nahrazeno tzv. prohlášením (statement), jež se vyznačuje spíš vypovídacím, oznamovacím charakterem. V celém jazzu a moderní pop. hudbě pak můžeme často sledovat uplatňování principu dialogu improvizujících sólistů (riffová technika, vpadání do sóla apod.). — I. P.

calypso, pův. vokální projev černošských otroků z oblasti Západoinického souostroví (Barbadosu, Jamajky a zvl. Trinidadu), který je obdobou plantážních písní (work songs) severoamer. černochoů. V této podobě rozumíme pod pojmem *c.* převážně sborové písně, jejichž výrazný rytmický doprovod synchronizoval jednoduché úkony při kolektivní práci černošských otroků na plantážích. Obdobně jako u severoamer. hollerů a work songs sledujeme mnohdy v textové složce různá zašifrovaná sdělení. V souvislosti s rozšiřující se oblibou latinskoamer. hudby prošlo *c.* zejména po 2. svět. válce vlnou komerčních stylizací (první úspěšnou skladbou této řady byla Sullavanova a Baronova píseň *If you ever go to Trinidad*, proslavená pod názvem *Drinking Rum and Coca Cola*, př.), jejichž intenzita dosáhla



vrcholu v souvislosti s nástupem zpěváka H. Belafonteho (1957), někdy mylně považovaného za tvůrce *c.* Z téže doby pochází i stejnojmenný módní tanec. — A. M.

camp, v angl. poloslangové označení pro záměrné, příp. zdůrazňované uplatňování typických znaků překonaných módních období, které se tak stávají opět novou módou. — L. D.

carioca, módní taneční odrůda samby z 30. let v taktu alla breve. Vlivem komerčních stylizací umělých skladeb z této doby bývá někdy mylně považována za variantu rumbly. Světově známou se stala *Carioca* (př.) V. Youmansse z filmu *Flying Down to Rio* s F. Astairem (1933).

Př.: V. Youmans: *Carioca*:



Pohybově charakterizují tento temperamentní tanec těsná blízkost tanečniců (čelo na čelo) a prudké obraty doplněné vlněním kyčlí. Až do nástupu swingu patřila c. k nejoblíbenějším z řady latinskoamer. tanců. — A. M. + J. Ch.

cikánská píseň (cyganskij romans), specifický typ ruské umělé písně 19. stol., který vytvořili a provozovali hlavně cikánští interpreti v Moskvě a Petrohradu. Vyznačovala se sentimentalitou a některými melodicko-rytmickými exotismy. Od konce 19. stol. se často objevovala na pořadu estrádních koncertů. Její styl ovlivnil jiné žánry a typy ruské umělé i populární písně.

L.: B. Štejnpress: *K Istoriji cyganskogo pentja v Rossiji* (Moskva 1934). — J. Ba.

clambake, angl. nenucená, nahodilá schůzka. Původně vystupoval výraz jako synonymum k jam session (srov. název improvizáční skup. hudebníků z Dorseyova orch. Tommy Dorsey's Clambake Seven), časem začal znamenat spíše špatnou, neuspokojivou souhru zvl. v improvizáčních projevech. — I. P.

classical rock (podobný význam má i termín baroque rock), obecně kombinace odkazu evropské artificiální hudby s výrazovými prostředky rocku. Prvními krůčky v tomto směru byly nahrávky více či méně upravených melodií, převzatých z klasické tvorby — např. *A Lovers Concerto* (velice věrná kopie *Malé suity ze Zápisků Anny Magdaleny* J. S. Bacha), nahané černošským vokálním dívčím triem Toys 1965. V následujících letech vzrůstaly technické schopnosti rockových hráčů, v obsazení skupin získala na důležitosti úloha varhan a hledání nových zvukových barev přivedlo hudebníky k používání nástrojů z tradičního instrumentáře artificiální hudby. Beatles se svým producentem Georgem Martinem zvolili pro doprovod v nahrávce *Yesterday* (1966) smyčcové kvarteto. Klasické hud. nástroje používala na svých nahrávkách rovněž amer. skupina Left Banke (LP *Walk Away Renée/Pretty Ballerina*, 1967), která směřovala k měk-

kému, melodickému stylu. Britští Procol Harum si pro svůj singl *A Whiter Shade of Pale* vypůjčili motiv z Bachovy *Suity pro orchestr D dur*; v melodickém, jakoby unaveném zvuku skupiny dominoval klavír a barokně znějící varhany. Amer. skupiny The New York Rock and Roll Ensemble (*The New York Rock and Roll Ensemble*, Atl. 1968) a Ars Nova (*Ars Nova*, Elektra 1968) měly už širší inventář nástrojů (mj. hoboj, violoncello). Sdružovaly členy s akademickým hud. vzděláním a hrály jak vlastní skladby, kombinující hud. myšlení a zvukový ideál rockové i artificiální hudby, tak i vážnou komorní hudbu ve více či méně autentické podobě. Specifickým případem bylo plně elektrifikované trio, které hrálo výhradně skladby Bacha, Telemanna, Purcella a dalších barokních mistrů v adaptacích pro 2 elektrické g. a basg. (*The New York Electric String Ensemble*, ESP 1967).

Adaptacemi klasických témat — např. Bachova *Braniborského koncertu č. 3*. (Nice — *Ars Longa Vita Brevis*, Immediata 1969), Musorgského *Obrázků z výstavy* (Emerson, Lake and Palmer — *Pictures at the Exhibition*, Island 1971) — se zabýval britský varhaník Keith Emerson. Podobným způsobem byla orientována i tvorba slovenského varhaníka Mariana Vargy (*Collegium musicum*, Su. 1971).

Moody Blues z Británie naopak nahrávali výhradně nové skladby, přičemž se inspirovali zvukem symfonického orch. Na svém prvním albu tohoto typu (*Days of Future Passed*, Dec. 1967) se jim podařilo skloubit doprovod londýnského Festival Orch. s rockovou rytmikou a vokálem v relativně kompaktní celek. Na koncertech a dalších albech byl symfonický orch. nahrazen mellotronem a instrumentalisty skupiny.

Spojení obou hud. sfér bylo ve většině případů komerčně úspěšné a pro rock i jeho obecenstvo velice podnětné. Přirozená sugestivnost termínu c. r. a někdy i působení reklamy však vedlo k přečeňování tohoto stylu a jeho nadřazování nad ostatní rockovou tvorbu. Ambice hudebníků však mnohdy přesahovaly úroveň jejich produkce a kritika oprávněně odsuzovala c. r. s odkazem na jeho hybridní povahu. Kuriózním příkladem c. r. bylo album nazvané *The Baroque Beatles Book* (Elektra 1966), které obsahuje skladby Beatles v pseudobarokních arr. Joshuy Rifkina. — P. D.

cluster, v. klastr

combo, z angl. combination, malá jazzová instrum. skupina zpravidla v rozsahu tria až septeta. Terminu se začalo používat až ve 40. letech, proto jím neoznačujeme tradičně zaměřené skupiny. Historickými předchůdci moderních c. byly malé skupiny pracující v rámci orch. B. Goodmana (1935–40). Příklady moderních c. představují v historii jazzu M. Davis Quintet, MJQ, D. Brubeck Quartet, u nás např. Studio 5 a SHQ. — A. M.

contemporary blues, v. revivalismus

CONTEMPORARY MUSIC

contemporary music, angl. soudobá hudba, označení, které se v 70. letech používá pro onu část moderní pop. hudby, jež v hojně míře absorbovala prvky a podněty rocku. Termín zahrnuje sféru interpretační i kompoziční, za typické představitele jsou považováni např. B. Bacharach, J. Webb, L. Nyro. Protikladem *c. m.* je hudba middle-of-the-road (MOR, „střední cesta“), někdy označovaná i termínem „easy listening“ (hudba pro snadný poslech). — L. D.

cool jazz, angl. chladný jazz, jazzový sloh z rozhraní 40. a 50. let, který reagoval na expresivní charakter bopu intelektuální střízlivostí a racionálně konstruktivním rozvedením jeho intuitivních výbojů.

Historie: Souběžně s obdobím bopové konjunktury se v druhé pol. 40. let začaly na jazzové scéně uplatňovat pokusy rozvíjející hud. a zčásti i duchovní ideály některých významných hudebníků z předbopové éry. Jestliže celkový zvukový obraz bopu pokračoval v linii tzv. hot jazzu, objevovaly se nyní stále častěji snahy, které po výrazové i obsahové stránce přehodnocovaly zákl. vlastnosti jazzového projevu. Úlohu vzorového modelu zde sehrála tvorba L. Younga, od něhož pochází i onen příslovečně chladný tón bez vibrata, podle něhož t. dostal rodící se sloh své jméno. Od vzniku proslulé saxofonové čtveřice Four Brothers (Getz, Sims, Steward, Giuffre), angažované 1947 v orch. Tonyho deCarla v klubu Pontrelli v LA a od následujícího roku v orch. W. Hermana (nahrávky z tohoto období na deskách Cap.), se začalo hovořit o orchestraci zvuku Youngova nástroje (tzv. Lester sound). V NYC uplatňoval ve stejné době obdobné zvukové ideály orch. C. Thornhilla, zvl. díky aranžerskému přínosu G. Evanse a přítomnosti některých sólistů, kteří se později stali stěžejními uměl. osobnostmi *c. j.* a jeho modifikací (Konitz, Mulligan). Na orch. platformě přineslo shrnutí těchto experimentů Davisovo noneto, vystupující 1948–49 příl. v klubech Royal Roost a The Clique v NYC, nazvané později (podle nahrávek pro Cap.) Capitol Band. Instrum. obsazení ansámblu (as., bs., tp., tb., lesní roh, tuba a rytmická skup.), které dalo jeho hudbě specifickou zvukovou barvu (nazývanou tehdy „light sound“), vykrystalizovalo zřejmě pod vlivem G. Evanse, mj. autora instrumentačně nejzajímavějších skladeb z repertoáru Capitol Bandu (*Boplicity, Moondreams*). Aranžersky se kromě Evanse podíleli na archívu orch. J. Carisi, J. Lewis a G. Mulligan.

Jinou významnou stylistickou osobností *c. j.* byl L. Tristano, který jej 1946–51 rozvíjel jednak s vlastními skup. (pův. trio a později sexteto s B. Bauerem, L. Konitzem a W. Marshem), jednak mu svou pedagogickou činností poskytl pevný teoretický základ. Novému zvukovému ideálu odpovídalo t. Shearingovo dočasně značně oblíbené kvinteto, jehož obsazení (vibes, p., g., b., ds.) podtrhovalo celkový komorní charakter stylu. Zatímco Tristanova koncepce směřovala k uvolnění formální struktury hraných skladeb a k emancipaci neobvyklých akordických spojů, u J. Lewis a jeho MJQ se dostává do popředí prvek vědomé absorbe

některých slohových prostředků evropského hud. baroka. Melodika: Po intenzivní chromtizaci v období bopu přináší *c. j.* opět prosvětlení melodické faktury zdůrazněním diatoniky. Výjimkou byla Tristanova škola, která současně s uvolněním harmonických vztahů zdůrazňovala časté alterace, příp. celotónové postupy a zcela výjimečně t. atonalitu (*Digression, Intuition*). Rozsah melodií je ve srovnání s bopem menší, převládají sekundové a terciové kroky, které vytvářejí charakteristickou drobnokresbu melodiky *c. j.* (př. 1). Snaha o jednotu a tematickou celistvistvo je zřejmá ve výstavbě a řazení jednotlivých motivů, příznačné je rozvíjení tématu pomocí sekvencových řetězců (př. 2) nebo použití variační sklad. techniky evropské hudby, umožňující důslednější tematicko-motivickou práci (př. 3).

Př. 1: Luděk Hulan: *Pohyblivé schodiště*:

Brightly

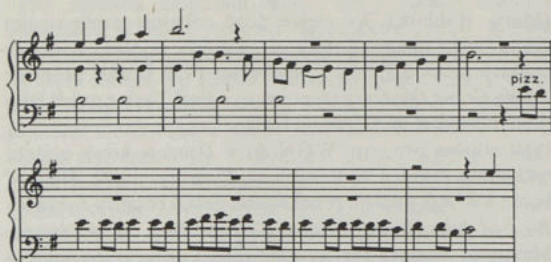
Musical score for Luděk Hulan's "Pohyblivé schodiště". The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat major/D minor) and a 4/4 time signature. It features a melody with various chords indicated above the staff: C, Ami, Dmi7, G7, C, Ami, Dmi7, G7, C7, F, Fmi. The piece includes first and second endings, marked with "1." and "2." respectively.

Př. 2: John Lewis: *Django*:

Musical score for John Lewis's "Django". The score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat major/D minor) and a 4/4 time signature. It features a melody with various chords indicated above the staff: C, F, Bb, G7, C, G7, C, Bb7.

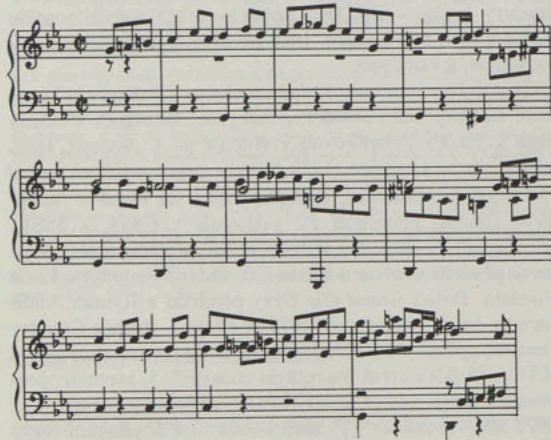
Př. 3: John Lewis: *England's Carol, Nr. 1*:

Musical score for John Lewis's "England's Carol, Nr. 1". The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat major/D minor) and a 4/4 time signature. It features a melody with various chords indicated above the staff: C, F, Bb, G7, C, G7, C, Bb7. The score includes parts for vibraphone (vibes), piano (p.), and bass (b.).



V příp. MJQ a některých dalších souborů docházelo často k uplatňování zjednodušené fugové formy a odtud i „bachovsky“ pojímaného polyfonního vedení hlasů (př. 4). Důležitým formotvorným prvkem bylo potlačení dynamických rozdílů (převažuje mezzoforte), plynulé frázování (odtud i zdůraznění osminového pohybu) a negace hot intonace.

Př. 4: John Lewis: *Vendôme*:



Harmonie: Hudebníci této éry pokračovali ve vývoji započatém bopem. Dochází k dalšímu oslabení funkčního harmonického citění, časté užívání tritonu se stává pevnou součástí harmonického systému (mimotonální dominanty zde zastupují funkci tonálních dominantních akordů). Pro napětí mezi horizontální a vertikální složkou *c. j.* je příznačné směřování k širšímu pojmání harmonických souvislostí, projevující se v přechodu od zákl. harmonických funkcí k latentně pociťovaným vyšším harmonickým oblastem, dochází k polyharmonickému prolínání akordů apod.

Rytmus: Nezaznamenal podstatné změny. Zákl. zvukový obraz představuje ostinatí zvuk přeznívajícího činelu, přerušovaný občasnými akcenty a breaky na malý buben a kotle. Nápadným znakem byla snaha o melodické pojetí hry na bicí nástroje (C. Kay aj.).

L: R. Gleason: *The Cool Coast* (v antol. *Jam Session*, NYC 1958); C. Gregor Herzog zu Mecklenburg: *Stilformen des Jazz*. Cool (JP 1969, č. 10–11); A. Hodeir: *Jazz: Its Evolution and Essence* (NYC 1956); L. Malsou: *Histoire du jazz moderne* (Paris 1961); A. Morgan – R. Horricks: *Modern Jazz* (London 1956); *Tvář moderního jazzu*. – A. M.

coon songs, označení pro písně minstrelské kabaretní tradice. Výrazu coon bylo v první pol. 19. stol. často používáno jako pejorativního označení černocho na amer. Jihu. Z repertoáru minstrelských skupin se jako *c. s.* začaly v pol. 19. stol. označovat především takové skladby, které získaly širokou popularitu a přecházely posléze i do spol. zpěvu. Jejich autory byli většinou běloští skladatelé, často byly inspirovány lid. písněmi černošskými i bělošskými. – Z. M.

copyright, angl. označení pro autorské právo. V tiskovinách obvykle symbol © s udáním subjektu tohoto práva (často vydavatel) podle mezinár. smluv. © ukazuje, kdo dává svolení k překladu, rozmnožování a jinému komerčnímu využití díla.

corny (z amer. corn = ořepané, zkostnatělé), pejorativní označení některých metrorhythmických postupů resp. frázování užívaného ve starším jazzu a v jeho bělošských derivátech z 20. let (tzv. straight jazz), příp. ve hře evropských revivalistických souborů. Používání této reprodukční manýry je obvykle popisováno jako *c. syncopation* (v. notová ukázka 3 c v heslu *metrorhythmika*). – A. M.

country & western music (country music), souhrnný název pro hud. formy amer. venkova a styly z nich vycházející, jejichž původním zdrojem byly písně a balady vystěhovalců z Evropy, především z Anglie, Irska a Skotska, kteří se usadili v teritoriu appalačského a ozarkského pohoří Jihu USA a až do 20. let 20. stol. byli izolováni před měšťskými hud. útvary. V současné době zahrnuje styly: hillbilly, tradiční country, modern country, bluegrass, cajun, western swing, rockabilly a country rock.

Historie: 1922–23 vznikají první nahrávky pod označením hillbilly (Eck Robertson-Wendell Hall, *It Ain't Gonna Rainin' No' More*; John Carson, *The Little Odd Log Cabin In The Lane*), rozhl. stanice WSB Atlanta (Georgia) uvádí první hillbilly program *Fiddlin' Johna Carsona*. 1924 vycházejí první gramof. desky s touto hudbou: *The Wreck Of The Old '97*, *The Prisoner's Song* (Vernon Dalhart), *The Titanic*, *The Face That Never Returned* (Ernest Pop Stoneman), *All I've Got's Gone*, *Hill Billie Blues* (Dave Macon). Gid Tanner (vi.) a Riley Ouckett (g.) natáčejí první snímky string bandu a Charles Nabell poprvé tradiční kovbojské písně. 19. 4. 1924 vzniká WLS *National Barn Dance Show* (Chicago) – první hillbilly program vysílaný za přítomnosti obecnstva. 28. 11. 1925 uvádí stanice WSM (Nashville, Tennessee) pořad *Barn Dance-Grand Ole Opry*. 1926 zakládá firma Okeh gramof. edici *Hillbilly*. 1927 natáčejí první snímky Jimmie Rodgers a Carter Family pro Vic., Monroe Brothers formují profesionální skup. a Wilf Carter zahajuje tradici hillbilly music v Kanadě. 1928–29 vznikají skup. *The Beverly Hillbillies*, *The Cowboy Ramblers* a profesionální kariéru zahajují Gene Autry, Tex Ritter, Grandpa Jones a Elton Britt.

COUNTRY & WESTERN MUSIC

1930 natáčí First National Picture první zpívaný filmový western *The Wagon Master* s Ken Maynardem. 1931 začíná vrcholné období western swingu, Bob Wills se stává členem souboru Light Crust Doughboys a Tex Ritter uvádí na Broadway program *Green Grow The Lilaes*. 1932 podniká Carson Robinson se souborem The Buckaroos první koncertní turné mimo USA (Kanada, Anglie, Skotsko, Austrálie, Nový Zéland). 1933 byl založen pořad WWVA *Jamboree* (7. 1.). Hank Snow, Roy Acuff a Ernest Tubb získávají první rozhl. angažmá. 1934 vznikají první nahrávky vokálních souborů Sons Of Pioneers a Mainer's Mountaineers. 1935–36 zahajují profesionální dráhu Blue Sky Boys (bratři Bolickové), Wayne Raney, Red Sovine, Kitty Wells, Jimmy Wakely a dvojice Johnny & Jack se skup. Tennessee Mountain Boys. 4. 11. 1937 zahajuje program *Renfro Valley Barn Dance*, 1938 *Boone Country Jamboree* na stanici WLW Cincinnati. 1939 píše Ted Daffan *Truck Driver's Blues* – první titul tematické oblasti truck drivers' songs.

1940 uvádí Gene Autry pořad *Melody Ranch*, vzniká program WSB *Barn Dance* (Atlanta). Skup. Pee Wee Kinga používá v *Grand Ole Opry* poprvé steel g. Filmová společnost Republic Pictures natáčí film *Grand Ole Opry* a v roce 1941 jim zahajuje expanzi C & W do měst. 1942 bylo zal. první hud. nakladatelství specializované na oblast C & W, Acuff-Rose v Nashvillu. 1943–44 jsou pořady C & W součástí vysílání více než 600 rozhl. stanic USA. 1945 vznikají první gramof. studia v Nashvillu a úvodní snímky natáčeji Ernest Tubb a Red Foley. Současně vrcholí era skup. Billa Monroea Blue Grass Boys (Lester Flatt, Earl Scruggs, Cubby Wise, Bill Monroe), která dává vznik stylové oblasti bluegrass. 1946 začíná kariéra Hanka Williamse, 1947 používá soubor Pee Wee Kinga Golden West Cowboys poprvé v *Grand Ole Opry* ds. 1948 (3. 4.) byl založen program *Louisiana Hayride* stanici KWKH Shreveport (Louisiana), který přivedl do kontaktu s c. m. styl cajun. Lester Flatt se Scruggsem zakládají skup. Foggy Mountain Boys, Hank Snow je prvním neamer. interpretem c. m., jemuž vychází v USA gramof. deska. V témže roce uvádí čas. Billboard první tabulku Top Ten v oblasti C & W. 1949 podniká Roy Acuff se skupinou Smokey Mountain Boys jako první představitel této oblasti turné po evropském kontinentě a první desky natáčí Jim Reeves.

1950 se stávají členy *Grand Ole Opry* Hank Snow, Carl Smith, Bobby Helms, Maybelle a Carter Sister, Chet Atkins a Wayne Raney a celý soubor má 150 členů. 1951 disc jockey Alan Freed používá poprvé termín rock'n'roll pro odlišné městské formy rockabilly. 1952 je uspořádán první festival country disc jockeyů v Nashvillu, z něhož později (1954) vzniká Country Music DJ Association. 1953 vzniká program *Town Hall Party* (Compton, Kalifornie). 1955 zahajuje TV seriál *Jubilee USA*, používající výhradně c. m. (Red Foley, Wanda Jacksonová, The Browns). O rok později získává vlastní pořad na stanici ABC TV Eddy Arnold. 1957 znamená počátek trendu country popu nahrávkami *Young Love* (Sonny James) a *White Sport Coat*

(Marty Robbins). Ve stejné době zahajuje profesionální dráhu Buck Owens v Kalifornii. 1958 byla založena Asociace country music (CMA) v Nashvillu. 1959 vzniká program *Tokyo Grand Ole Opry* (Japonsko) a Earl Taylor uvádí jako první bluegrass do Carnegie Hall.

1960 založen program WGN *Barn Dance* a končí období rockabilly. 1961 CMA zakládá Country music Hall of Fame a RIAA uděluje první zlatou desku country nahrávce *Big bad John* (Jimmy Dean). 1962 založena John Edwards Memorial Foundation na kalifornské univ., zabývající se historií a studiem c. m. 1963 nahrávka *Six Days on the Road* (Dave Dudley) zahajuje trend truck drivers songs. 1966 vychází odborný čas. Bluegrass Unlimited a více než 300 rozhl. stanic USA vysílá výhradně c. m. 1967 poprvé uděleny výroční ceny CMA, otevřeno muzeum C & W a Dvorana slávy v Nashvillu. Počátky C & W hnutí v ČSSR souvisejí s prvními vystoupeními Country Beatu J. Brabce v GB show v kavárně Astra a se vznikem skup. Rangers (Plavci) a Greenhorns (Zelenáči). 31. 3. 1967 uspořádán Festival country music v PKOJF, pořádan první ročník soutěže Porta v Ústí nad Labem. 1969 první ročník mezinár. festivalu c. m. v Londýně.

1971 otevřen program *Texas Jamboree* (Dallas). 1972 zahájil *Country Barn Jamboree* (Smyrna, Georgia). Country Beat s Nadou Urbánkovou vystupuje na 4. mezinár. festivalu c. m. v Londýně, 1973 hostem oslav založení *Grand Ole Opry* v Nashvillu, Rangers-Plavci na turné v SSSR. 1974 George Hamilton IV vystupuje v ČSSR a SSSR, na pozvání ministerstva kultury SSSR přijíždí na sérii koncertů pěvecký soubor z Nashvillu, vedený Tennessee Ernie Fordem. Pořad *Grand Ole Opry* přechází z Ryman Auditorium do sálu Opryland. 1975 se skup. J. Brabce Country Beat se zpěváky N. Urbánkovou a Karlem Kahovcem a KTO s Waldemarem Matuškou zúčastnili 5. mezinár. programu v rámci oslav Country Music Association v Nashville, 1976 absolvovali sérii čtrnácti koncertů v Sovětském svazu zpěváci Roy Clark, Buck Trent a skup. Oak Ridge Boys, 10. 12. v rámci společného amer. turné s New Christy Minstrels nahrávala v Nashville sovětská skup. Pešňary. 1977 zemřel jeden z tvůrců rockabilly Elvis Presley (16. 8.), 10.–11. 4. 1978 uspořádal čtyři koncerty v pražském PKOJF Johnny Cash se svým programem.

Hudební charakteristika: Období 1922–27 bylo ve znamení string bandů, jejichž ústředním nástrojem jsou housle. Vokální projev se uplatňuje pouze u balad, jinde má druhořadou roli. 1928–33 dominujícím nástrojem je g., zpěv se uplatňuje zcela výjimečně. 1934–40 původní hillbilly se štěpí na mountain music (plynulé pokračování pův. forem na nezměněných základech) a komerční hillbilly-country music, používající el. zesílené nástroje. Pokračování tradice string bandů a střetnutí původní hillbilly music se swingem a jazzem přináší vznik western swingu, v němž se uplatňují rovněž žestě a bicí nástroje. Komerční hillbilly music absorbuje prvky cajun music s výrazným uplatněním houslí, převážně však přenechává primární úlohu zpěvu a steel g. 1941–50 přináší významný

vývoj zejména mountain music, který vrcholí vznikem bluegrassu, v němž vedoucí melodickou funkci přebírá pětistrunné banjo, hrané tzv. scruggs pickin² stylem. 1951 až 54 tvoří období éry Hanka Williamse a harmonicky velice jednoduchých melodií, arr. je pouze rámcové a zajišťuje primární úlohu vokálu. 1955–60 uplatněním prvků R & B vzniká styl rockabilly. Ústředními nástroji jsou g., basg., ds., el. steel g., často se objevuje p. 1961–65 vzniká Nashville sound a vytváří nové stadium vývoje, označované jako moderní C & W. 1966–70 novým střediskem C & W se stává Bakersfield (Kalifornie), kde spojením rockabilly a tradiční c. m. vzniká tzv. Bakersfield sound (Buck Owens, Merle Haggard). Nashville sound proniká intenzivně do pop. hudby a společně s ním i pův. materiál a přestavitelé C & W (Eddy Arnold). 1970–74 se do sféry C & W vrací špičkoví interpreti R & R (Conway Twitty, Carl Perkins, Jerry Lee Lewis, Elvis Presley, Billy Crash Craddock, Freddy Weller) a působí na oživení rockabilly ve vyšší formě. Arrangmá naprosto pevnou stavbu, v níž se uplatňují smyčce a sbory (pop country), foukací harmonika (country folk), svou úlohu ztrácí steel g. Bluegrassové skupiny zařazují el. zesílené nástroje i ds.

L. J. Burt – D. Allen: *The History of Gospel Music* (Nashville 1971); M. Černý: *Country & Western* (Me. 1969, č. 3, s. 76); L. Gentry: *History and Encyclopedia of Country, Western and Gospel Music* (Nashville 1969); Z. Mácha: *Country & Western. Úvod do studia country music na gramofonových deskách* (THJ 1968–69, s. 98); B. Malone: *Country Music USA* (University of Texas 1969); T. Mitsui: *Bluegrass Music* (Tokyo 1967); B. Shelton – B. Goldblatt: *The Country Music Story* (NYC 1966); I. Stambler – G. Landon: *Golden Guitars – The Story of Country Music* (NYC 1971); *The Country Music Who's Who 1965–72* (Denver 1972); *The World of Country Music* (příloha čas. Billboard od 1963); F. C. Watkins – C. H. Watkins: *Yesterday in the Hills* (University of Georgia 1973); J. Witburn: *Top Country & Western Records 1949–71* (Menomonee Falls 1972). – M. Č.

country pop, v. Nashville sound

country rock, vznikl inklinacemi hudebníků k nástrojům, typickým pro oblast C & W hudby (bjo., steel g., vi.), k tradičnímu repertoáru C & W i k vlastním skladbám v tomto duchu, ale i k vokálnímu projevu, typickému pro tento stylově-žánrový typ (v. *country & western*). Z repertoáru C & W si vybírali pro svá raná alba skladby i Beatles (jmenovitě ty, které zpíval Ringo Starr); jejich nahrávky však do c. r. nebyly nikdy zařazovány. Termín c. r. se objevuje až po krystalizaci folk rocku (v. t.); prvními představiteli stylu byli Nitty Gritty Dirt Band (*The Nitty Gritty Dirt Band*, ÚA 1965), Byrds, *Buffalo Springfield* (*Buffalo Springfield*, Atco 1967), Flying Burrito Brothers (*The Gilded Place of Sin*, A & M 1969) a Grateful Dead (*Workingman's Dead*, WB 1970). K rozšíření c. r. pomohlo i Dylanovo LP *Nashville Skyline* (Col. 1969), natočené ve spolupráci s elitními studiovými instrumentalisty stylu C & W, a po jeho úspěchu samostatná alba této doprovodné skupiny pod názvem *Area Code 615*.

Stylově se ke c. r. blíží nahrávky některých představitelů moderní C & W. Spojovací můstek představuje trojalbum

Will The Circle Be Unbroken (UA 1972), gramof. záznam jam session předních umělců C & W (Royce Acuffa, Mother Maybelle Carterové, Earla Scroggse, Doc Watsona) a mladých rockových hráčů ze skup. Nitty Gritty Dirt Band. Počátkem 70. let se v USA objevila v oblasti c. r. řada umělců: New Riders of the Purple Sage (*N.R.P.S.*, Col. 1971), Commander Cody and his Lost Planet Airmen (*Hot Licks, Cold Steel and Truckers Favourites*, Paramount 1972), Blue Ridge Rangers (*Blue Ridge Rangers*, Fant. 1973). Ústřední postavou tohoto hnutí byl zpěvák a kytarista Gram Parsons. Jako člen skupiny Byrds měl výrazný podíl na natočení alba *Sweetheart of the Rodeo* (Col. 1968), které bylo v podstatě předurčením éry c. r. Po odchodu od Byrds založil Flying Burrito Brothers a po jejich rozpadu přešel na sólovou dráhu (z. 1974). – P. D.

cover version, angl., nová nahrávka úspěšné skladby, kterou předtím v pův. nahrávce zpopularizoval jiný interpret. Počet "cover versions" úspěšných titulů z repertoáru slavných interpretů (např. Beatles, Bob Dylan) dosahuje někdy několika set. – L. D.

cowboy songs, v. kovbojské písně

crooner, angl. výraz (to croon = broukat si, pobrukovat), jímž se označoval zpěvák, který pomocí mikrofonu interpretoval taneční, převážně sentimentální písničky pop. hudby. – I. P.

crossover, angl., termín objevující se v amer. jazzové publicistice zhruba od pol. 70. let a označující poměrně intenzivní trend současných snah určité části hudebníků, kteří usilují o kombinaci jazzu s charakteristickými prvky (s melodikou, ale zvl. s rytmem a zvukovou složkou) hudby rockové oblasti. Označení c. je v tomto ohledu parciální vůči sřechovému termínu „fusion music“ (vyjadřujícímu všeobecnou tendenci dnešního jazzu i pop. hudby k afinitě s ostatními hud. projevy včetně využitování podnětů Nové hudby, národních hud. kultur apod.) a zhruba je jim mině onen proud, který je u nás častěji označován jako jazz rock (v. t.). Obou termínů – c. i jazz rock – se užívá pro hudbu poměrně širokého stylového rozpětí, do něhož patří jednak např. novější nahrávky Milese Davise (zhruba od historického dvojalba *Bitches Brew*, Col., 1969), skupin Return to Forever a Weather Report, jednak projevy strukturálně i posluchačsky méně náročného proudu, jehož typickým představitelem je kytarista a zpěvák George Benson (v. zvl. bestsellerové album *Breezin'*, WB, 1976). Mezi domácí soubory obdobného ražení lze řadit např. Energit, Impuls, Mahagon.

L. E. Tiegall: *Jazz Fights For Identity As Crossover Booms* (Bi. 9. 7. 1977). – A. M.

cucaracha, pův. mexický tanec, rozšířený v Evropě ve formě stylizované rumbly. – A. M.

CUTTING CONTEST

cutting contest, angl. doslova ostrý zápas (jinak též cutting session, carving contest, bucking contest), specifický výraz pro tradiční hud. souboje zpravidla dvou jazzových kapel v éře neworleánského apod. jazzu, jež byly podněcovány jejich vzájemnou rivalitou i přirozenou potřebou konfrontace jejich individualizovaných stylů. Bývaly předem ohla-

šovány reklamními plakáty s tituly jako Battle of Jazz. Tyto souboje se odehrávaly v atmosféře jisté senzačnosti. — D. L.

cymbal choked, angl. technický výraz pro střídání vyznívajícího a „chytaného“ úderu činelu (efektem je střídání delšího a krátkého zvuku). Notace: $\bar{\chi}$ χ $\bar{\chi}$ χ . — I. P.

čardášový fox, v. moderní populární hudba V. — dějiny, Československo

častuška, pův. ruský synkretický folklorní žánr, rozvíjející se od pol. 19. stol. až dodnes. Název odvozen ze slova „častyj“, tj. mnohokrát se opakující. Charakteristickými znaky č. jsou stručnost veršové struktury (zpravidla dvouverš, méně čtyřverš říkadlového typu) a jadrný způsob hud. podání. Ve slovesné složce je vyjadřován přesně zformulovaný vztah interpreta k určitému jevu sociálního nebo individuálního života, často kritický a ironizující. Formálně jde o rýmovanou monostrofu, vystavěnou na dvou taktometrických periodách. Každá perioda je čtyřikrát se opakující čtyřdobý takt, tj. obsahuje šestnáct dob. Na tomto neproměnném metrickém podkladě dochází k různým rytmickým variacím, zasahujícím jak textovou, tak zejména hud. složku, v níž se může uplatnit interpretova improvizace. Hud. složka vychází z intonací rus-

kého folklóru, zejména z rychlých tanečních písní. Zpěv č. může být doprovázen rytmickým instrum. ansámblem (harmonika, balalajka ap.), může se odvíjet v sól. verzi nebo jako dialog, může být prostřídán deklamací ap. Č. inspirovala ruské sklad. k různým adaptacím (např. R. Ščedrin složil 1963 v žánru č. třetí větu klav. koncertu). Mnozí sovětské skladatelé estrádní hudby použili č. jako formu pro pop. skladby tanečního rázu. Č. se hojně objevovaly i v našich estrádách v poúnorové době (L. Poděšf, R. Drejsl, J. Válek, A. Palouček aj.) a občas se jimi inspirovaly i některé projevy společenské zpěvnosti a pop. hudby (*v. t. masová píseň*). — J. Ba.

čečotka, sovětský estrádní tanec v rychlém tempu a dvou- nebo třídobém taktovém rozměru. Podobá se amer. stepu tím, že se tancuje zpravidla sólově a tanečník vyklepává rytmus špičkou, resp. patou obuvi. Hudebně je odvozen z ruského tanečního folklóru. — J. Ba.

D

dance music, v. hot dance music, populární hudba

dance orchestra, v. populární hudba

dancing, angl. doslova taneční, v přeneseném významu t. taneční podnik. V současnosti je používáno častěji názvy bar, night club a v nejnovejší době discotheque club (diskotéka). — F. T.

dee-jay, v. disc jockey

dělnická píseň, zvláštní oblast nonartificiální hudby (rodu společenské zpěvnosti), jejímž společným základem je revolučně třídní obsah, vyjádřený především textem písní. Hud. složka měla dlouhou dobu podružnou roli a byla povětšinou přejímána z jiných typů nonartificiální hudby. Teprve účasti profesionálních básníků a skladatelů zhruba od 20. let našeho stol. se utváří jednota slovesné a hud. stránky *d. p.*

Vznik *d. p.* souvisí s rozmachem dělnické třídy a jejím politickým uvědoměním v jednotlivých zemích. U nás lze její počátky sledovat od 2. pol. 19. století, jinde, jako např. v Anglii, ve Francii nebo v Německu, dříve. Již předtím však existovaly písně manufakturních dělníků a hluboko do minulosti lze stopovat hornické písně, v nichž se nejednou projevuje sociálně revoltující akcent. Také v klasickém odkazu lid. písně je možno nalézt protestní písně venkovské chudiny, písně drobných řemeslníků nařikajících na svůj osud, vystěhovalcké písně i rebelantské písně vojenských zběhů, které měly značný vliv na zrod *d. p.* Způsobem existence i tematicky ovlivňovaly *d. p.* též kramářské písně, ličící např. důlní neštěstí, vzpoury, trudný život stavbařů železnic a městského proletariátu, mnohdy velmi sarkastickým tónem.

V prvním období rozvoje *d. p.* hrála důležitou roli demokratická tradice národního obrození, zejména její revolučně radikální větev. *D. p.* těsně navazovala na písně z revolučního roku 1848, přejímala a upravovala kuplety z vlasteneckých her (zejména J. K. Tyla), těžila z politické poezie K. Havlíčka, vracela se dokonce k dobově aktualizované husitské tradici a velmi silně na ni působily franc. revoluční písně, zejména *Marseillaisa*. To však už je v 70. letech minulého století, kdy česká buržoazie opouští hesla vlastní revoluce a nositelem pokrokových demokratických tradic se stává dělnická třída. Průkopníci dělnického hnutí (J. B. Pecka, J. Krapka aj.) začali vydávat první zpěvníky *d. p.*, mnohé se však šířily v důsledku ostré cenzury pomocí ilegálních letáků, rukopisných zpěvníčků nebo i ústním podáním. Melodie byla obvykle přejímána, pouze text byl původní. Teprve od 90. let minulého století se objevují písně s vlastními nápěvy a *d. p.* získává i na žánrově pestros-

ti (sborová tvorba, výstupy, kuplety, směsi, bojové písně, satirické popěvky). Zpívají se i písně mezinár. dělnického hnutí, jako *Píseň práce* a *Internacionála*. Značný ohlas v českém dělnickém zpěvu našla ruská revoluce roku 1905 a po ní ruské anarchistické hnutí. V paměti dělnictva se zachoval z celkové produkce *d. p.* jen zlomek. Ten pak procházel podobným variačním a krystalizačním procesem jako klasická lid. píseň.

Vzestupná linie *d. p.* se projevila velmi zřetelně v období mezi dvěma svět. válkami. Na jejím rozvoji se začali podílet avantgardní umělci, kteří spolupracovali s komunistickým hnutím. Usilovali o nové proletářské umění, jež by srozumitelně a přitažlivými výrazovými prostředky plnilo politicko-agitační cíle. Píseň, těžící ze soudobé sovětské tvorby, německého „Kampfliedu“ (vynikajícími představiteli tohoto typu projevu byli skladatelé H. Eisler a P. Dessau s dramatikem a básníkem B. Brechtem), městské sociální lyriky, tramské písně, songové oblasti i jazzu, často tvořila spolu s recitací, dramatickým gestem, tanečním pohybem, ba i výtvarným projevem rozsáhlejší hudebně-dramatický celek, scénu či pásmo, které předváděly většinou amatérské skupiny. U nás to bylo podle sovětského vzoru zejména hnutí Proletkult a Modré blůzy, El-Carova skupina ad. Ve 30. letech podobně jako v jiných zemích vzniká i u nás tzv. masová píseň, kterou komponují profesionální umělci (u nás Al. Hába, E. F. Burian, J. Stanislav, K. Reiner, V. Nejedlý, E. Schulhoff ad.). K jejimu velkému rozmachu došlo u nás po r. 1945 v období nástupu budování socialistické společnosti. V dalším období se ujímají v socialistických zemích hlavních funkcí *d. p.* mnohé typy nonartificiální hudby, jako např. tradiční i moderní pop. hudba, hudba jazzového okruhu, různé stylově-žánrové druhy spontánní mimofolklorní a postfolklorní zpěvnosti apod. V některých případech plní tyto funkce i artificiální hudba. K pronikání třídně politických funkcí *d. p.* do jiných žánrů dochází, byť obtížněji, i v zemích, kde dělnická třída dosud bojuje o nastolení socialistické společnosti.

L.: V. Pletka ad.: *Dělnické písně I, II* (Praha 1958). — J. B.

demo disc, zkratka pro angl. demonstration disc, předvá-
děcí deska. Narychlo pořízená nahrávka v co možná nej-
jednodušším tvaru. Jejím prostřednictvím nabízí autor své
skladby interpretům; v tomto případě *d. d.* pro svoji ope-
rativnost a názornost přebírá funkci notového záznamu.
D. d. může rovněž sloužit jako předběžný vzorek reper-
toáru interpretů při jednání s gramof. společnostmi. *D. d.*
je určena hlavně pro vnitřní potřebu hud. nakladatelství
a gramof. společností. Někdy se však tyto nahrávky ob-
jevují i v rozhl. vysílání (např. jako informace o připravova-
ných deskách ve spojení s interview s interpretem ve spe-
cializovaných hud. pořadech). *D. d.* některých interpretů

mohou mít i značnou uměl. úroveň: *d. d.* Carole Kingové z počátku 60. let byly zárodečnými stadii jejich prvních LP desek *Writer* (Ode 1970) a *Tapestry* (Ode 1971). Předlohou mnoha tzv. pirátských desek Boba Dylana byly rovněž *d. d.* Jsou jedinými záznamy některých Dylanových skladeb v autorské verzi a mají vysokou sběratelskou i uměl. hodnotu. Patří sem např. skladby natočené pro Dylanova nakladatele M. Witmark & Sons v letech 1962–63 či tzv. *Basement Tapes* z r. 1967, která posléze vyšly i legálně (Col. 1975). — P. D.

Detroit sound (t. Motown sound), označení pro hudbu detroitských skupin a zpěváků, vztahující se jednak na umělce nahrávající pro gramof. společnost Motown (známá dívčí vokální tria Martha and the Vandellas, Supremes, mužské vokální skup. Four Tops, Temptations, sólisté Marwin Gaye, Stevie Wonder aj.), jednak na ostatní detroitské, převážně bělošské hardrockové interprety (MC 5, Mitch Ryder and the Detroit Wheels atd.). Jejich nahrávky obvykle charakterizují jednoduché, průrazné melodie, výrazné rytmické figury v partu basg. (v tomto směru bývají např. motownští hráči na tento nástroj označováni za špičky), antifonálně nebo responsoriálně traktovaná sborová sazba a charakteristický doprovod smyčkových a dechových nástrojů, jakož i četných perkusí (zvl. typické je používání zvonů, zvonkohry, vibrafonu apod.). Strojový rytmus většiny skladeb se zasloužil o výrazné prosazení tohoto typu taneční hudby zvl. v diskotékách. Tato orientace se ještě zvýraznila po přenesení působiště firmy Motown do LA (skup. Commodores, High Inergy, Switch). Účinnost a značný komerční úspěch *D. s.* na černošském i bělošském trhu byly podmíněny kompromisem přítažlivých prostředků pův. černošské hudby s požadavky masového bělošského publika. — P. D.

direction, angl. směr, návod, v tiskových úpravách v jazzu a moderní pop. hudbě se tímto termínem označuje řídicí hlas. — I. P.

dirty dozens, angl. doslova špinavé tucty, označení pro improvizované slovní a později zpěvní duely, běžné v prostředí sociálně nejnižších černošských vrstev a doložené již od minulého stol. Jejich podstatou je prudká výměna nadávek, urážlivých výroků apod. mezi dvěma soky, často vrcholící vzájemným napadením; psychologicky působí jako ventil potlačované agresivity, vznikající z pocitů rasové, sociální atp. diskriminace. Vědomý ohlas této formy nalézáme v soubojích improvizujících jazzových sólistů (v. *chase chorus*) i kapel (v. *cutting contest*). Forma *d. d.* byla donedávna přehlížena v souvislosti s morálními a estetickými předsudky bílé společnosti. — D. L.

dirty tone, angl. špinavý, nečistý tón. Specifická odchylka od evropského ideálu „čistě intonovaného“ tónu, uplatňující se v afroamer. hudbě, jazzu i moderní pop. hudbě,

souvisí s hot intonací, zvl. s užíváním hrdelního, vyraženého, forsírovaného, výškově „rozmazaného“ tónu, glissand atp. Vokální *d. t.* byl přenášen na nástroje zvl. různými dusítkovými apod. efekty (např. u Ellingtona v jeho jungle stylu), v novějších projevech je podobného efektu dosahováno zvl. vršením disonantních a navíc ještě úmyslně „rozladovaných“ intervalů. Užívání *d.t.* přináší osobitou výrazovou kvalitu — dává projevu silně emfatický ráz, *d. t.* drammatizují hud. úsek, propůjčují hudbě zemité, drsný ráz apod. Frekvence *d. t.* je v jednotlivých typech projevu a u jednotlivých hudebníků různá (jeví se zpravidla jako negroidální rys — zvl. hojně užívá *d. t.* v jazzu např. E. Bostic), v moderní pop. hudbě je užíván zvl. v některých projevech rockových. — I. P.

disc collector, angl. označení pro sběratele gramof. desek. První zprávy o vlastnicích velkých sbírek desek pocházejí z 20. let, ale soustředěnější zájem začíná až počátkem dalšího desetiletí na některých amer. univerzitách. Klíčovou úlohu sehrál článek Ch. E. Smithe *Collecting Hot* v čsp. *Esquire* (únor 1934), po jehož vydání začala být vetešnictví se staršími deskami obléhána sběrateli. Koncem 30. a hlavně na zač. 40. let začalo vycházet mnoho většího „podomácku“ vydávaných časopisů, které podchycily sběratelské zájmy uveřejňováním diskografií, monografií jednotlivých interpretů a hlavně oznámení deskových aukcí (z nejdůležitějších jmenujeme *Hot Record Changer*, *Jazz Information*, *Record Changer*, dále např. *Hot Notes*, *Hot Record Exchange*, *Jazz Music*, *Pickup*, *The Needle*). Částečně se zájmům sběratelů věnovaly i populárnější čsp., jako *Jazz Hot*, *Swing Music* a později i *DB a Tempo*. Velký ohlas mezi sběrateli mělo vydání *Hot Discography* Ch. Delaunaye (1936). Ze současných specializovaných sběratelských periodik mají významnější roli amer. *Blues Research*, *Jazz Report*, *Matrix* a *Record Research*, kanadská *Coda*, angl. *Blues World*, *Jazz Times*, *Storyville* a *Vintage Jazz Mart*, franc. *Bulletin of Hot Club of France*, něm. *Der Jazzfreund* aj. Sběratelé začali vydávat též adresáře (nejznámější z nich je *World-Wide Record Collector's Directory*) a začali se sdružovat do organizací, z nichž významné postavení má *International Association of Jazz Record Collectors*.

Zvýšený zájem sběratelů o pův. nahrávky podnítil mnohé gramof. společnosti k vydávání jejich reedici. Na tomto úseku si zvlášť aktivně počínaly malé spol. *Century Records*, *Disc*, *Eagle Records*, *Exner Records*, *Jazz Information*, *Mouldie Fyge Records* a *UHCA*, k nimž se později přidaly i velké koncerty jako *Col.*, *Dec.* a *RCA*. Mnozí ze sběratelů nebyli jen pasívními dokumentáři jazzové historie a zejména na přelomu 30. a 40. let se výrazně podíleli na vzniku revivalistického hnutí. — Z. M.

disc jockey, někdy t. dee-jay nebo jen d. j., rozhl. redaktor nebo externí spolupracovník, který připravuje vlastní komentované pořady z gramof. desek. Termín vznikl 1937.

DISKOGRAFIE

Jelikož většina západních rozhl. společností dnes nepožuje vlastní nahrávky, ale pracuje v hud. vysílání téměř výlučně s gramof. deskami, je *d. j.* významným činitelem, který může podstatně ovlivnit popularitu nahrávky nebo celého stylového proudu. Proto se některé společnosti pokoušejí získat jeho přízeň úplatky (americká korupční aféra „payola“, 1960). *D. j.* sehráli významnou roli při nástupu R & R (d. j. Alanu Freedovi se připisuje i vytvoření názvu R & R) i při propagaci jiných menšinových žánrů. V diskotékách, tanečních podnikách s hudbou z gramodesek. pracují *d. j.* přímo ve styku s obecností. *D. j.* patří k důležitým a u širokého publika známým postavám moderní pop. hudby, své komentáře často stylizují jako expresivní herecký projev. Hlasovací soutěže odborných i fanouškovských čsp. volí vedle oblíbených interpretů i oblíbené *d. j.* — L. D.

diskografie, seznam nahrávek na gramof. deskách, seřazený podle určitého klíče a opatřený příslušnou dokumentací nezbytnou k jejich zákl. pasportizaci: názvem a obsazením příslušného souboru, datem nahrávání, názvem a jmény autorů skladeb, matričním a objednacím číslem společně se značkou gramof. společnosti, která snímek vydala. Nejpečlivěji jsou *d.* vypracovány v oblasti jazzu, což souvisí mj. s rozvinutým sběratelstvím historických nahrávek. V jazzových *d.* je převážně jako klíč používán alfabetycký seznam hudebníků či orch. na rozdíl od oblasti umělé hudby, kde jsou *d.* sestavovány podle skladatelů; *d.* moderní pop. hudby, rocku, C & W apod. jsou sestavovány obdobně jako u jazzu podle interpretů, folklorní gramof. edice jsou děleny t. podle interpretů a u terénních snímků podle příslušných etnických oblastí nebo tematických a žánrových skupin. Stěžejní díla v tomto směru v oblasti *j.* představují četné *d.* Charlese Delaunaye (*Hot Discographie*, Paris 1936, 1938, 1943, NYC 1940, 1943 a *Hot Discographie Encyclopédique*, Vol. 1–3, Paris 1951, 1953), Alberta McCarthyho (*Jazz Discography 1958: An International Discography of Recorded Jazz including Blues, Gospel and Rhythm and Blues*, London 1960), Briana Rusta (*Jazz Records 1897–1931*, London 1961) a další. Z domácích *d.* mají zásadní význam práce Miloslava Ducháče a Zbyňka Máchy *Československý jazz na gramofonových deskách do roku 1945* (THJ 1964–65, s. 193) a *Jazz na standardních a dlouhohrajících deskách, vydaných v letech 1945 až 1967* autorského kolektivu Rudolf Kopecký — Otakar Svoboda — Helena Branaldová — Božena Červená (ČJ, s. 259). Diskografii reedic významných nahrávek české pop. a jazzové hudby připravil J. Kotek (*Za znející historii české populární hudby*, Gramorevue 1977, č. 7).

Následující výběrová *d.* dlouhohrajících LP desek je rozdělena podle hud. žánrů a sleduje především praktické cíle. Vzhledem k tomu odhlíží jednak od běžných dat a uvádí pouze názvy desek se stručným komentářem, jednak uvádí přednostně desky, které vyšly v čs. vydavatelstvích a t. desky z produkce socialistických států. Díky

intenzivní výměně licenčních nahrávek zmapovaly tyto firmy široké žánrové rozpětí afroamer. folklóru, moderní pop. hudby, šansonu, rocku a jazzu; jejich dramaturgie se zpravidla orientovala na uměl. nejzávažnější osobnosti jednotlivých vývojových tendencí. Méně dostupné, příp. vůbec nedostupné nahrávky západních firem uvádíme pouze tehdy, jestliže zaplňují důležitou mezeru v dokumentaci evoluce toho kterého žánru. Přitom upřednostňujeme souhrnné antologie před profilovými deskami. V *d.* proto chybějí mnohá jména a alba zásadního významu. Tuto mezeru vyplníme v druhém dílu *Encyklopedie*, kde budou v rámci jednotlivých jmenných hesel uvedeny podrobnější diskografické údaje. Zbývá ještě upozornit, že uvedené žánrové rozvrstvení nemá exaktní charakter. Jednotlivé kategorie se v praxi vzájemně prolínají, dochází k jejich kompaktním syntézám a naopak: mnohé osobnosti a formace produkují hudbu typově výrazně rozrůzněnou, takže jejich nahrávky by patřily do rozličných kategorií.

I. Africký folklór:

Central Africa (Washington 703). Písňe a tance kmenů Bashi, Abatutsi, Bambuti aj.

Lidová hudba Afriky (Su. 0171581–83). Třideskový komplet převzatý od firmy Bärenreiter obsahuje pův. terénní nahrávky hud. projevů afrických domorodých kmenů z Pobřeží slonoviny, Nigérie, Čadu, Středoafričské republiky, Rwandy a Etiopie.

South Africa (Folk. FH 5588). Antologie obřadních písní a tanců.

Hudba arabského Orientu a Severní Afriky (Su. 0171931–34). Pův. terénní nahrávky Václava Kubicy z Iráku, Jordánska, Libanonu, Sýrie, Alžírsko, Egypta, Lybie, Maroka a Tuniska.

II. Afroamerický folklór:

Cult Music of Cuba (Folk. FE 4410). Nahrávky badatele H. Courlandera jsou důležitým dokumentem pozůstatků afroamer. náboženských obřadů.

Pueblo Cubano (Od. OSX 192). Autentický kubánský folklór (Guasanyara — Punto — Canto — Abakua — Rumbacolumbia aj.).

Calypto and Meringues (Folk. FW 6808). Autentický folklór z Haity.

Folklore e Bossa nova do Brasil (MPS 15102). Antologie různorodých projevů brazilského folklóru (Salvador Trio, Rosinha de Valença, Sylvia Telles, Edu Lobo, Sergio Batera aj.).

Canta Brazil (Qualiton HLPT 7036). Brazilský folklór a umělé písňe v podání souboru Ritmos do Brazil a zpěváků (Carmelia Alevesová, Jorge Coullart, Nora Neyová, Sarael Soares aj.).

Mexican Folk Dances (Imperial 12207). Pop. mexické písňe a tance (*Dielito lindo — La cucaracha — Las mananitas* aj.).

Zpěvy černého lidu (Su. DV 15015–16). Dvoudeskový komplet obsahuje rozličné projevy afroamer. folklóru vzniklé

na území Severní Ameriky: hollery, ukolébavky, balady, pracovní písně, spirituály, blues a první černošské instrum. projevy.

Černošské spirituály (Su. DV 10134). Antologie obsahuje autentické záznamy černošských kongregací (kazatelé A. Coleman, A. Davis, E. Hall, B. E. Osborne, D. Thomas a shromáždění), vokálních skupin (Good Will Singers, Happyland Singers, Montgomery Gospel Trio, vězni ze státní věznice v Angole) a sólistů (D. Alexander, G. Davis, S. Terry & B. McGhee aj.).

Spirituály (Su. Dv 10060). Členové Everyman Opery zpívají *Getting Up – It's Me Oh, Lord – Deep River – Joshua Fit the Battle of Jericho* aj.

Gospel Songs (Amiga 855292). Černošské duchovní písně (*Joshua Fit the Battle of Jericho – He's Got The Whole World In His Land – I Know The Lord* aj.) v podání souboru The Voices of Victory.

Mahalia Jackson (Su. 1130588). Výběr známých nahrávek nejslavnější interpretky gospel songů.

Blues (Su. DV 15134). Pásmo slova a hudby J. Cikharta zachycuje průřez vývoje blues od původního country blues (B. L. Jefferson, H. Ledbetter), přes nahrávky zpěvaček klasického blues (Ma Raineyová, B. Smithová), k instrum. projevům urban blues (Memphis Slim, T. Ladnier, S. Terry & B. McGhee).

Antologie blues (Su. 0152031–32). Reprezentativní kolekce P. Olivera z katalogu Col. přináší nahrávky špičkových představitelů country blues (Mississippi J. Hurt, Ch. Patton), texaského stylu (T. Alexander, B. L. Jefferson, H. Ledbetter), tzv. atlantic coast blues (P. L. Howell), instrum. skupin Mississippi Jug Band a Memphis Jug Band, dále interpretů klasického (vaudevilového) blues (L. Glinnová, B. Ch. Hillová, B. Smithová), městského a venkovského blues 30. let (L. Carr, B. B. Fuller, R. Johnson, B. McGhee, S. Terry, J. Turner, J. Williams, S. B. Williamson, J. Yancey) a současného industrial blues (E. James, J. Shines, O. Spann).

Country Blues (Folk. RF 1). Antologie z nahrávek Big B. Broonzyho, L. Carra, Blind L. Jeffersona, L. Johnsona, B. Whitea aj.

Big Bill Broonzy (Amiga 850276). Výběr nahrávek významného představitelů country blues.

Bessie Smith (Su. 0150803). Výběr nahrávek nejvýznamnější představitelky klasického blues z období 1923–33.

Chess Story (Chess CRL 4004). Typické ukázky urban blues v podání chicagských interpretů: L. Fulson, M. Waters, S. B. Williamson, H. Wolf aj.

American Folk Blues (Amiga 850043). Antologie, v níž jsou zastoupeni: Willie Dixon, Sunnyland Slim, Hubert Sumlin aj.

American Folk Blues Festival 1966, Vol. 1–2 (Amiga 850114, 850126). Významní představitelé různorodých stylů amer. blues: Freddie Below, Sleepy John Estes, Little Brother Montgomery, Jack Myers, Otis Rush, Roosevelt Sykes, Big Joe Turner, Junior Wells, Robert P. Williams aj.

Rhythm and Blues (Su. 0150608). Nahrávky novodobého

blues (převážně z oblastí urban blues), které vedly ke vzniku R & R. Antologie zahrnuje tyto interprety: Ricky Allen, Big Bill Broonzy, Champion J. Dupree, Snooks Eaglin, Clarence Edwards, Jesse Fortune, John Lee Hooker, Lightning Hopkins, Lonnie Johnson, Elmore James, Willie Mabon, Speckled Red, A. C. Reed, Memphis Slim, T. V. Slim, Arthur Weston.

Muddy Waters Blues Band: The Warsaw Session (Poljazz ZSXL 0634). Snímky pořízené během Jazz Jamboree 1976 představují bluesovou skup., která měla výrazný vliv na rockovou scénu.

III. Český, moravský, slovenský folklór:

Antologie autentických forem čs. hudebního folklóru, 1–16:

1. *Lidová zpěváci a muzikanti z Chodska* (Su. 03116 cc);
2. *Lidová hudba z Chodska* (Su. 03115 cc);
3. *Chodská lidová hudba* (Su. 03119 cc). Starší mechanické záznamy ČSAV z 20. let;
4. *Skřipácka muzika z Velkého Beranova u Jihlavy; Valašské píšťaly* (Su. 03120 cc);
5. *Lidová hudba na Slovácku* (Su. 03121 cc);
6. *Lidový zpěv na Horňácku* (Su. 03127 cc);
7. *Lidové písně z Hrubé Vrbky* (Su. 03080 cc);
8. *Lidové písně a hudba ze slovensko-slezského pomezí* (Su. 03122 cc);
- 9.–11. *Slovenský hudobný folklór* (Su. 03084–86 cc). Sólová instrum. hudba;
12. *Lidová sládková hudba s cimbalom z Klenovca* (Su. 03083 cc);
13. *Lidová hudba a spev z Východnej* (Su. 03123 cc);
14. *Viachlasé spevy zo Slovenska, ľudová hudba a spevy z Kokavy nad Rimavou* (Su. 03124 cc);
15. *Ako hrajú na Hrochoti, ako spievajú a hrajú v Terchovej* (Su. 03125 cc);
16. *Lidová hudba a spev z Ponik a z Kendic* (Su. 03126 cc).

Antologie jihočeské lidové hudby (Su. 0171745). Dokumentární záznamy pořízené 1950–60 L. Soukupem a zachycující vokální i instrum. projevy lidových hudebníků jižních Čech. *Lidové písně z moravskoslovenského pomezí* (Su. 03081 cc). Slovácké a horňácké verbuňky v podání cimbálové muziky brněnské Mediky.

Moravské a slovenské lidové písně a tance (Su. 03090–91 cc). Valašské a západoslovenské lid. písně v podání Brněnského orch. lidových nástrojů.

Slovenské lidové písně a tance (Su. 03092–93). Výběr z repertoáru oblíbených lid. souborů Zemlín, cimbálové muziky S. Jakubička aj.

Valašské lidové písně (Su. 03101). Stylizované úpravy původního lid. materiálu v podání Cimbálové muziky souboru Jasénka.

Východoslovenské lidové písně (Su. 03099–03100). Stylizované úpravy v interpretaci Poddukelského ukrajinského lidového souboru písní a tanců.

IV. Folklór jiných národů:

Lidová hudba Orientu (Su. 0171281–83). Výběr terénních nahrávek z katalogu firmy Bärenreiter a z kolekce UNESCO, zahrnující nahrávky z Iránu, Japonska a Tibetu.

Hudba gamelanů z ostrova Jáva a Bali (Su. 1172561–63). Nahrávky spol. DGG pův. lidových interpretů hrajících na tradiční lid. nástroje.

DISKOGRAFIE

Lidová hudba Arnhemské země (Su. 0172010). Autentické terénní nahrávky M. Prokopce z oblasti sev. Austrálie.

Barmské lidové písně a tance (Su. 03111–12). Ukázky z vokální i instrumentální lid. hudby v provedení Barmského souboru lid. písní a tanců.

Ester & Abi Ofarim: Sing Hallehujah (Phil. 843920 PY). Populární dvojice zpívá písně různých národů.

Hrají a zpívají Kučerovci (Pan. 110464). Populární úpravy jihoamer., havajského a indonéského folklóru.

Indonéské lidové písně (Su. 03049). Stylizované úpravy pracovních a milostných písní v podání Gordona Tobinga. *Ravi Shankar: Genius* (CBS S63164). Indický hráč na sitar, který měl výrazný vliv na mnohé hudebníky avantgardního rocku a jazzu.

V. Country & western, trampská píseň:

Dvorana slávy: Country and western (Su. 1130841–2). Dvoudesková antologie uvádějící osobnosti zákl. významu: Johnny Cash, Lester Flatt, Foggy Mountain Boys, Johnny Horton, Marty Robbins, Earl Scruggs.

Dvorana slávy: Country and western II (Su. 1131591–92). Dvoudeskové album, v němž jsou zastoupeni interpreti: Ernie Ford, Merle Hagar, Buck Owens, Tex Ritter.

Dostavník (Su. 1131715). Album z katalogu Cap. s nahrávkami špičkových představitelů C & W: B. Arbor, Buckaroos, D. Burnette, G. Campbell, D. Carless, T. E. Ford, F. Hart, T. Ritter, The Strangers aj.

Stars of The Grand Ole Opry 1962–1974 (RCA CPL 2–0466). Záznamy z nejvýznamnějších přehlídek C & W.

Glen Campbell (Su. 1131727). Výběr z nahrávek jednoho z nejpopulárnějších interpretů moderní country music (*By The Time I Get To Phoenix – Gentle On My Mind – Try A Little Kindness* aj.).

Johny Cash (Su. 1131926). Výběr z nahrávek stěžejního interpreta současné C & W včetně proslavených snímků *A Boy Named Sue, Folsom Prison Blues, Sunday Morning Coming Down* ad.

Kris Kristofferson (Su. 1132025). Výběr ze snímků pořízených 1971–76 přední autorskou i interpretační osobností moderní C & W (*For the Good Times, Me and Bobby McGee, Sunday Morning Coming Down* aj.).

Gordon Lightfoot: Cold on the Shoulder (Su. 1131926). Album kanadského písničkáře spojujícího C & W prvky s výrazem folk rocku.

Písně amerického Západu (Pan. 010219). Spirituál kvintet, Greenhorns a White Stars interpretují romantizující písně z období osídlování Západu.

Greenhorns 71 (Pan. 110271). Průkopnická skup. české bluegrass a country music.

Rangers (Pan. 110205). První LP skup. navazující na tradice české trampské písně a na kabaretní výstupy skupin typu Setlerů, Lišáků a Nezbedných bakalářů.

The Best of Country Beat (Su. 1131139). Výběr nahrávek nejúspěšnější čs. formace v oblasti moderní C & W (zpěváci: N. Urbánková, K. Kahovec, K. Vodička).

Čtyřicet let s trampskou písničkou (Pan. 110281). Skladby

českých autorů z meziválečného období interpretují skup. Červánek, Inkognito, Rackové a Setleři.

Ztracenka zpívá (Su. 1130656). Trampské písně Jarky Motla hrají a zpívají Eva Olmerová, Petr Altman, Inkognito, K. T. O., Mustangové, Rackové, Setleři a Westmeni.

Jezero dřímá (Su. 1130813). Trampské písně Eddyho Fořta v interpretaci E. Olmerové, P. Altmana, Jiřího Hromádky, Inkognita, K. T. O., Slávy Kunsta a jeho skup.

Trampská romance (Pan. 110223). Skup. Červánek, Inkognito, Rackové a Westmeni.

Trampská píseň 1920–1960 (Su. 0130461–62). Reprezentační souhrnná antologie české trampské písně.

VI. Moderní populární hudba:

Album hlavních společenských tanců XX. století (Su. 1130491 až 92). Dvoudeskové album obsahující v podání orch. K. Vlacha a skup. K. Duby a S. Kunsta nahrávky tanců slowfoxtrot, waltz, foxtrot, tango, cha-cha-cha, charleston, rumba, samba, paso doble, boogie woogie, jive, bossa nova, twist aj.

So tanzte man in alt Berlin (Amiga 855243). Německá pop. hudba ze začátků 20. stol. v podání orch. K. Beyera.

Paul Whiteman: Great Whiteman Hits (Grand Award 33–502). Album nejslavnějších melodií z repertoáru oblíbeného orch., jehož styl měl určující vliv na krystalizaci sweet music ve 20. letech.

Al Jolson's Story (Dec. 9034–38). Antologie pěti LP zahrnující nejvýznamnější nahrávky amer. zpěváka, který vynikl na začátku éry zvukového filmu (*Sonny Boy – Swanee* aj.).

Bing Crosby: Musical Autobiography (Dec. DX–151). Pětideskové album nejvýznamnějších nahrávek špičkového představitele amer. moderní pop. hudby.

Guy Lombardo: Sweetest Music This Side of Heaven (Dec. DX–154). Čtyřdeskové album zachycuje vývoj orch., který od konce 20. let reprezentuje amer. sweet music.

Fred Astaire: Cavalcade of Dance (Cor. 57008). Album významného zpěváka a tanečníka nerozlučně spjatého s Broadway a hollywoodskými revuálními filmy.

Mills Brothers: Souvenir Album (Dec. 8148). Typické nahrávky mužské vokální skup. oblíbené zvl. ve 30. letech.

Tommy Dorsey: Original Orchestra (Premier S 2007). Původní nahrávky pop. tanečního orch. vycházejícího ze swingového idiomu.

Glenn Miller: Pure Gold (Opus 91150632). Nejúspěšnější nahrávky orch. z přelomu 30. a 40. let (*American Patrol – A String of Pearls – Chattanooga Choo Choo – In the Mood – Little Brown Jug – Moonlight Serenade – Tuxedo Junction* aj.).

Les Brown: Sentimental Journey (Harmony 7211). Další z řady oblíbených tanečních orch. swingového typu ve svých nejúspěšnějších nahrávkách včetně stejnojmenného titulního hitu.

Xavier Cugat: Caricaturas (M 20888). Od 30. let nejpopulárnější orchestr latinskoamer. taneční hudby uvádí star-

ši i novější spol. tance (samba, rumba, cha-cha-cha, bossa nova).

Perez Prado: From Memphis to Vegas (RCA LSP 3732). Jihoamerický orch. působící v USA, který měl vrcholné období popularity ve 40. a 50. letech (specializovaný zvl. na mambo).

Helmuth Zacharias: Magic Violins (Dec. 8431). Charakteristické nahrávky něm. houslisty a jeho smyčcového orch. reprezentující tzv. vyšší populár.

Kostelanetz hraje Gershwinu (Su. 1160798). Nesmrtelné melodie v podání orch. vycházejícího z tzv. symfonického jazzu jsou až do současnosti inspiračním zdrojem oblasti vyššího populáru.

Cab Calloway: Hi-de-hi-de-ho (Premier 2013). Retrospektivní album zpěváka, který začátkem 30. let první zpouplularizoval scatový zpěv.

Frank Sinatra: Come Fly with Me (Su. 0130806). Album nahrané 1958 přináší swingové evergreeny (*April in Paris – Autumn in New York – Isle of Capri – Moonlight in Vermont* aj.) v podání nejvýznamnějšího představitele hlavního proudu moderní pop. hudby.

Nat King Cole (Su. 1131059). Výběr nejspěšnějších nahrávek zpěváka znamenajícího mezník ve swingové taneční hudbě (*Mona Lisa – Pretend – Too Young – Unforgettable* aj.).

Les Paul and Mary Ford: World is Waiting For the Sunrise (Cap. SM 11300). Nahrávky zpěvačky a kytaristy, kteří se koncem 40. let jako první zaměřili na uplatnění techniky multirecordingu.

Doris Dayová – Cliff Richard (Su. 1130533–34). Dvoudeskové album, v němž mají samostatné desky představitelka americké pop. hudby 40. let a reprezentant angl. scény 60. let.

Ray Conniff Singers: Somebody Loves Me (Su. 1130487). Charakteristický, často napodobovaný sound vokální skup. a big bandu je ukázkou přetrvávající vývojové linie sweet music.

Andrews Sisters: Great Golden Hits (Dot 25452). Nejuspěšnější nahrávky oblíbené ženské vokální skup.

Four Freshmen: Favorites (Cap. DT 743). Mužské vokálně-instrum. kvarteto, jehož komerčně stylizované nahrávky pův. jazzového materiálu patřily k nejspěšnějším v pol. 50. let.

The Platters: Golden Hits of the Groups (M 60893). Populární varianta černošské hudby v podání mužského vokálního souboru z rozhraní 50. a 60. let.

Herb Alpert: Tijuana Brass (Su. 1131186). Výběr ze známých nahrávek trumpetisty ovlivněného mexickou lidovou hudbou. Charakteristický zvuk skup. se výrazně promítl do instrumentální pop. hudby určené pro nejširší posluchačské zázemí.

Bert Kaempfert: Dankeschön (Amiga 855254). Evergreeny (*Strangers In the Night – Bye Bye Blues – Red Roses for a Blue Lady* aj.) ve stylově vyhraněném podání nejznámějšího orch. německé pop. hudby.

James Last (Su. 1131364). Evergreeny latinskoamer. pro-

venience a skladby evropských klasiků (Offenbach: *Barcarola* – Brahms: *Uherský tanec č. 5* aj.) v charakteristických moderních pop. úpravách.

Caravelli (Su. 1130683). Populární hity z období 1965–67 v podání smyčcového orch. zapadající do širokého žánrového rozpětí vyššího populáru.

Sammy Davis Jr. a orch. Counta Basieho: Our Shining Hour (Su. 1130644). Ukázky vrcholného interpretačního umění v oblasti swingové pop. hudby.

Harry Belafonte: Calypso (RCA LSP 1248). Výběr nejlepších nahrávek zpěváka, který koncem 50. let zpouplularizoval calypso.

Catherina Valente: Bonjour Catherine (Amiga 650034). Výběr z nejlepších nahrávek něm. zpěvačky, která se těšila vrcholné popularitě na přelomu 50. a 60. let.

Ivo Robić (Su. DV 10082). Nejoblíbenější jugoslávský zpěvák 50. let zpívá evergreeny (*Embraceable You – Someone to watch over me – What is this thing called love* aj.).

Fred Froberg (Amiga 850012). Uměl. profil zpěváka, který byl v průběhu 50. let nejpouplularnějším interpretem zábavné hudby v NDR.

Barbra Streisandová (Su. 1130796). Profil nejvýznamnější svět. zpěvačky 60. let v oblasti standardní pop. hudby a muzikálu zahrnuje mj. evergreeny (*Bewitched – My Funny Valentine*) i její nejspěšnější nahrávku *People* (z muzikálu *Funny Girl*).

Tom Jones: Delilah (Su. 1130728). Nahrávky z vrcholného období waleského zpěváka, který ovlivnil hlavní proud pop. hudby v 60. letech (kromě titulní skladby např. *Annaleah – Laura – My Elusive Dreams – Take Me – Weeping* aj.). *Tom Jones: The Very Best* (Opus 91160784). Znamé písně z období 1970–73.

Getz – Gilberto (Ver. V6 8545). Album nahrálo 1963 trio Getz-ts., Gilberto-voc., g. a Jobim-p. a patří k nejzdařilejším záznamům bossa novy (*Desafinado – So Dance Samba – The Girl from Ipanema* aj.).

Reggae Music (Island 9251). Antologie nahrávek z Jamaiky a dalších zemí, kde spojením prvků R & B a calypsa vznikl na sklonku 60. let módní směr pop. hudby.

Sergio Mendes a Brasil 76: Vintage 74 (Bell 1305). Typická ukázka moderně pojeté pop. hudby latinskoamer. provenience.

Los Zafiros (Palma 1009). Kubánská skup. spojující domácí tradice s vlivy světové pop. hudby.

Tres Cuartetes (Palma 1012). Hity latinskoamer. provenience v podání skup. klubu Tropicana v Havaně.

Udo Jürgens (Su. 1130527). Západoněm. skladatel a zpěvák, jehož tvorba je typickou součástí pop. hudby.

Frank Schöbel: Wie ein Stern (Amiga 855299). Profil jednoho z nejoblíbenějších představitelů hlavního proudu moderní pop. hudby v NDR.

Orkestr Leonida Utosova (Melodija D 9775–6). Reprezentativní portrét střežijního orch. tělesa představujícího typické stylové pojetí sovětské estrádní hudby.

Poet Mark Bernes (Melodija D 13981–2). Album nestora sovětské pop. hudby obsahující mj. nahrávku Bogoslov-

DISKOGRAFIE

ského skladby *Ťomnaja noč* (z filmu *Dva vojca*), která zásluhou zpěvákova podání získala celosvět. popularitu. *Ansambľ Družba i Edita Pjecha* (Melodija C 01745–6). Významná sovětská šansoniérka a interpretka tanečních písní zpívá skladby A. Babadžaňana, O. Felcmana aj. domácích skladatelů.

Poet Muslim Magomajev (Melodija GOST 5289–68). Profil významného sovětského zpěváka ve skladbách A. Babadžaňana, I. Dunajevského, T. Chrennikova a v zahraničních evergreenech (*Autumn Leaves – Granada – Green Grass of Home* aj.).

Gjulli Čocheli (Su. 1131185). Známa gruzínská zpěvačka vycházející ze swingového pojetí v doprovodu orch. G. Broma.

Valentin Baglajenko: Písně a romance (Su. 1131355). Profil populárního sovětského zpěváka.

Současná sovětská zábavná hudba (Su. 1131689). Výběr z nahrávek hlavních představitelů moderní pop. hudby v SSSR: Jurij Antonov, Lev Leščenko, Muslim Magomajev, Edita Pjecha, Svetlana Rezanova, skupiny Družba, Melodija, Samocvety, Vesjolyje rejbata aj.

Bulat Okudžava: Pesni (Melodija M40–38867–68). Profil básníka, zpěváka a kytaristy, který uvádí písně z období 1960–75 (*Arbatskij romans – Čuděsnij vals – Glavnaja pesňa – Pesenka ob Arbatě – Sentimentalnyj marš – Staryj pudžak* aj.).

Alla Pugačeva: Zerkalo duši (Melodija C60–09799–800). Nahrávky dokumentují současné trendy sovětské pop. hudby v podání její nejoblíbenější představitelky.

Písně na Jadranu (Su. 1130886). Sampler zachycuje typické polohy hlavního proudu jugoslávské pop. hudby (interpreti: Arsen Dedič, Tereza Kesovija, Dubrovački trubaduri, Ivo Robi, Radojka Šverko, Vice Vukov, Josipa Lisac.).

Zlatnijat Orfej 70 (Balkanton RTA 1181), *Zlatnijat Orfej 72* (Balkanton BTA 1348). Soutěžní skladby bulharského písňového festivalu.

Písně od Vitoši (Su. 1131516). Přehledka bulharské moderní pop. hudby v podání předních interpretů: Lili Ivanova, Bogdana Karadočeva, Paša Christova, Jordanka Christova, Emília Markova, Emil Dimitrov, Bisser Kirov.

Emil Dimitrov (Balkanton BTA 2884). Profil nejúspěšnějšího zpěváka a autora hlavního proudu bulharské moderní pop. hudby,

Lili Ivanova: Kamino (Balkanton BTA 1180). Profilová deska nejvýznamnější zpěvačky bulharské pop. hudby.

Sarolta Zalattay (Su. 1131643). Profil přední maďarské zpěvačky, jejíž repertoár osciluje mezi standardní pop. hudbou a rockem.

Maryla Rodowiczová (Su. 1131286). Špičková představitelka polské pop. hudby zpívá repertoár sestavený z českých skladeb, zahr. standardů a z úspěšných písní polských autorů.

San Remo Festival 1966 (Epic BF 19043). Typické ukázky it. písňové tvorby v podání zpěváků: Bobby Vinton, Mario D'Alba, Boby Solo, Ornella Vanoniiová aj.

Pointer Sisters: At the Opera House (Blue Thumb 8002). Černošské dívčí vokální kvarteto, které začátkem 70. let

vzbudilo opětovný zájem o taneční hudbu a jazz z 20. a 30. let.

Demis Roussos (Opus 91160449). Zpěvák a skladatel, jímž v 70. letech vrcholila vlna využívání prvků řeckého folklóru v moderní pop. hudbě.

VII. Česká a slovenská moderní populární hudba: *Jaroslav Ježek – V + W: Osvobozené divadlo* (Su. SM 10111–17). Sedmideskové album přinášející reedice pův. nahrávek z období 1929–38 nejvýznamnější tvůrčí osobnosti české moderní pop. hudby a jazzu z předválečného období.

R. A. Dvorský (Su. 0130610 G). Orch. jednoho ze zakladatelů české moderní pop. hudby v nahrávkách z období 1939–44.

Sjezd swingařů (Su. 0130531–32). Dvoudesková antologie desetiletí české swingové hudby (1939–49) obsahuje nahrávky orch. J. Ježka, H. Hardena, R. A. Dvorského, K. Vlacha, L. Habarta aj. se zpěváky A. Kavkou, Sestrami Allanovými, J. Salačovou, Z. Vincíkovou, I. Zemánkovou, R. Cortěsem atd.

Prima den s Bedřichem Nikodemem (Su. 0130605). Skladatelský profil zároveň dokumentuje vývoj české pop. hudby od trampských písní a swingu až po nástup rocku.

Skladatel Alfons Jindra (Su. 1132266). Nestárnoucí melodie stěžejní osobnosti české pop. hudby v podání R. Cortěse, K. Hály, M. Chladila, J. Mayera, E. Pilarové, Y. Simonové, H. Vondráčkové, I. Zemánkové ad.

Vlastimil Hála: Prostý lék (Pan. 110660). Písně významné sklad. a aranžérské osobnosti české pop. hudby (interpreti: K. Černoch, J. Korn, H. Vondráčková, J. Zelenková aj.) a velkoorch. skladby z oblasti blízké třetímu proudu v podání JOČR a Symf. orchestru FOK.

Karel Vlach se svým orchestrem (Su. DV 10084). Orchestrální skladby (*Stompin' at the Savoy – Jam Session v Sopotu – I Got Rhythm – Páteční boogie – Pepr a sůl – Two O'Clock Jump* aj.) v podání orch., který měl nejvýraznější vliv na poválečný vývoj čs. populární hudby (solisté: R. Kubernát a J. Jelinek – tp., M. Ulrich – ts. aj.).

Rudolf Cortés: Setkání po letech (Su. 1131063). Deska nahraná 1971 je retrospektivou úspěchů nejvýznamnějšího zpěváka české pop. hudby 50. let.

Yveta Simonová a Milan Chladil: My dvě a čas (Su. 1131065). Interpretační styl kmenových zpěváků orch. K. Vlacha patří ke konstantním kvalitám hlavního proudu čs. populární hudby od začátku 60. let.

Taneční hudba v Československu (Su. DV 10121). Sampler zachycuje stav z období začátku 60. let (orch. K. Vlacha, G. Broma, F. Havlika, S. Kunsta, G. Offermanna aj.).

Eva Pilarová – Waldemar Mauška: Láska nebeská (Su. 1130840). Retrospektiva dvou významných zpěváků české pop. hudby z období, kdy oba společně působili v divadle Semafor (*Ach, ta láska nebeská – Tam za vodou v rákosí – Ten kdo nemá rád aj.*).

Karel Gott: Zlatý hlas z Prahy (Su. DV 10232). Jedna z nejúspěšnějších desek zpěváka, který je od pol. 60. let nejvý-

znamnějším interpretem pop. hudby v Československu. *25 let české a slovenské písně* (Su. 1130403). Deska vydaná k 25. výročí osvobození ČSSR, zahrnující nejúspěšnější písně posledního čtvrtstoletí.

Zpíváme s orchestrem Václava Zahradníka (Su. 1130730). Výběr z nahrávek špičkového externího ansámblu z konce 60. let, dokumentující charakteristický studiový sound tohoto období (interpreti: H. Hegerová, H. Zagorová, K. Černoch, K. Gott, V. Sodoma, J. Štědroň aj.).

Václav Hybš: Malá sváteční hudba (Su. 1132248). Typický sound studiového orch. sestaveného ze špičkových instrumentalistů pražských tanečních i symfonických těles přináší v úpravách svého vedoucího moderní transkripcie pop. skladeb mistrů (Bach – Gounod: *Ave Maria* – Beethoven: *Menuet* – Boccherini: *Menuet* – Fibich: *Poem* – Mascagni: *Intermezzo* – Mozart: *Malá noční hudba*, *Ukolébavka* – Schumann: *Snění* – Smetana: *Árie Vaška z Prodané nevěsty* – Toselli: *Serenáda*).

Romantický klavír Jiřího Maláka 1–2 (Pan. 110423 a 110647). Interpretovy klav. stylizace a orch. úpravy Vladimíra Popelky přinášejí poslechovo pop. hudbu ve skladbách svět. repertoáru (*Bess, You Are My Woman Now* – *Close to You* – *Exodus* – *Godfather* – *Speak Softly Love*) i domácích autorů (*Láska* – *Oh, baby, baby* – *Pojď se mnou, láska má* – *Spoutej mě* – *To se nikdo nedoví*).

Miloslav Bureš: Věčné melodie (Su. 11131187). Stěžejní trumpetista orientovaný na přednesové skladby v moderních úpravách standardního repertoáru ruské a sovětské písňové tvorby (*Kalinka* – *Podmoskevské večery* – *Políčko pole* – *Stěnka Razin* – *Temná noc* aj.).

Chvilka pro písničku (Su. 1131058). Standardní pop. hudba z 1971 v podání orch. Gustava Bromy a jeho okruhu zpěváků (H. Blehárová, V. Pavličková, M. Černohouz, P. Ulrich aj.).

Zdeněk Marat: Dvanáctkrát (Su. 1131406). Autorský profil jednoho z nejvýznamnějších skladatelů čs. populární hudby (*Nejdu sám* – *Ten nejmilejší* – *Tou dálkou* aj.). Zpívají: P. Černocká, M. Rodowiczová, Y. Simonová, N. Urbánková, M. Chladil, V. Neckář, A. Ulm aj.

Hity Karla Svobody (Su. 1131290). Profilová deska nejúspěšnějšího skladatele současné české pop. hudby, jehož četné skladby provázely výrazný zahr. ohlas (*Lady Carnival* – *Mistrál* – *Yveta* aj.). Zpívají: Milan Drobný, Karel Gott, Jiří Korn, Eva Pilarová, M. Rottrová aj.

Portrét Ladislava Štáidla (Su. 1131293). Sampler úspěšných skladeb, z nichž většina patřila ke kmenovému repertoáru K. Gotta (*Já se asi v létě ožením* – *Kávu si osladím* – *Malvína* aj.).

Josef Vobruba: Variace (Su. 1161464). Moderní úpravy skladeb Händla, Mozarta, Borodina aj., ukazující jednu z typických poloh současného vyššího populáru.

Felix Slováček (Su. 1131500). Sólista orch. Ladislava Štáidla pomohl touto deskou vzbudit širší zájem posluchačů o instrumentální pop. hudbu.

Discobolos (Su. 1132348). Současný diskotekový sound

v provedení studiového orch. řízeného arr. Jiřím Svobodou. Zpívají Jana Kratochvilová a Lešek Semelka.

Gejza Dusík: Vám, jedine len vám (Opus 91130034). Výběr ze skladeb příslušníka zakládající generace skladatelů slovenské pop. hudby (*Až naše štastie odletí* – *Keď rytmus volá* – *S tebou pod Tatrami* – *Tak smutno mi je bez teba* aj.) v podání E. Biháriové, T. Hubinské, M. Laiferové, Z. Kolínské, D. Grúně, P. Sedláka, Z. Sychry a Tanečního orch. Československého rozhlasu v Bratislavě.

Dušan Pálka: Hity (Su. 013066). Profil příslušníka zakladatelské generace skladatelů slovenské pop. hudby (*Ešte raz ku tebe prídem* – *Nepovedz dievčatko nikomu* – *So slzami v očiach* aj.).

Karol Elbert: Epizóda (Opus 91130236). Sklad. profil autora, který se od konce 40. let výrazně podílil na vývoji slovenské pop. hudby.

Andrej Lieskovský (Opus 91130290). Výběr nejznámějších písní autora, který měl rozhodující vliv na utváření profilu slovenské pop. hudby v druhé pol. 50. let.

Pavol Zelenay: S úsmevom (Opus 91160708). Autorský profil skladatele, který od začátku 50. let výrazně zasahuje do vývoje slovenské pop. hudby.

Slovenské evergreeny (Opus 90130050).

Spomienky (Opus 91130496). Slovenská tanga v podání TOČR v Bratislavě (*Biele margarety* – *Ešte raz ku tebe prídem* – *Marína* – *Nesmút za mnou*).

Melánia Olláryová: Domov je krásny (Opus 91130113). Nahrávky interpretky, která byla v průběhu 50. let nejoblíbenější zpěvačkou slovenské pop. hudby (skladby K. Válečky, K. Elberta, A. Lieskovského aj.).

Gabriela Hermelyová: Najkrajšia spomienka (Opus 91130043). Pěvecký profil interpretky, která se zasloužila o etablování pop. hudby swingového typu na Slovensku.

Tanečný orchestr Československého rozhlasu (Opus 90120222). Výběr z nejlepších nahrávek bratislavského orch. z 1971 dokumentuje typické polohy práce tělesa, které má od svého zal. (1961) prvořadý význam pro slovenskou pop. hudbu.

Opus 71 (90130138), *Opus 72* (90130203), *Opus 73* (90130264), *Opus 74* (91130333). Každoroční výběr nejúspěšnějších hitů slovenských vydavatelství v podání předních zpěváků, instrum. skupin a bratislavského TOČR.

Bratislavská lýra 1972 (Opus 91130175), *Bratislavská lýra 1973* (Opus 91130219), *Bratislavská lýra 1974* (Opus 91130297), *Bratislavská lýra 1975* (Opus 91130359). Každoročně vydávaný soubor nahrávek slovenské účasti v autorské soutěži o Bratislavskou lýru.

Braňo Hronec uvádza... (Opus 91130157). Pův. domácí skladby a zahr. hity i evergreeny v atraktivním provedení (party sound) přední slovenské vokálně-instrumentální skup. *Orchestr Juraja Velčovského* (Opus 91130300). Vokálně-instrumentální skup., která patří od pol. 60. let k důležitým formacím slovenské pop. hudby (zpěváci: S. Salingová, O. Szabová, D. Grún, P. Vašek aj.).

Snívajte s nami I. a II. (Opus 91130015, 91130336). Lyrické taneční skladby slovenských autorů (Dusík: *Láska*

DISKOGRAFIE

okolo blůdi – Elbert: *Zosmutneli ruže* – Novák: *Ako vták letí v dial* – Siváček: *Pieseň o šťastných dňoch* aj.) v charakteristických arr. Vierošlava Matušika pro smyčcový orch. Juraj Lehocký: *Strieborná trúbka* (Opus 91130392). Sólista bratislavského TOČR hraje domácí i zahr. skladby v úpravách pro tp. a smyčcový orch.

Siloš Pohanka: Ráče vstúpiť (Opus 91160710). Instrumentální pop. hudba s výrazným využitím možností moderní studiové techniky.

VIII. Hudební divadlo, film, muzikály:

Rudolf Friml: Friml Plays Friml (Col. CL 1630). Slavný amer. skladatel českého původu hraje na klavír melodie ze svých nejúspěšnějších operet.

Pisně Irvinga Berlina a Cole Portera (Su. DM 10174). Slavné evergreeny špičkových autorů amer. moderní pop. hudby v podání orch. K. Vlacha a TOČR se zpěváky E. Pilarovou, R. Cortésem, K. Gottem aj.

Scény ze slavných amerických muzikálů (Su. DV 10212). Melodie z muzikálů *Annie Get Your Gun*, *Can-Can*, *Kiss Me, Kate*, *My Fair Lady*, *West Side Story* a *Wonderful Town* zpívají E. Pilarová, J. Veselá, H. Vondráčková, K. Gott, M. Chladil aj.

West Side Story (Su. 1130804). Hudba z filmové adaptace stejnojmenného muzikálu Leonarda Bernsteina a Stephena Sondheima.

My Fair Lady (MZ SXL 1075). Melodie z muzikálu Frederica Loeweho a Alana J. Lerneru v podání orch. Alana Caddyho.

Funny Girl (Ami. 8450083). Pův. nahrávky z filmového muzikálu Jule Styna a Boba Merilla v podání B. Streisandové a O. Sharifa.

Fiddler on the Roof (Pepita LPX 17446). Hudba z muzikálu Jerryho Becka a Sheldona Harnicka.

Mary Poppins (Buena Vista S-4026). Pův. nahrávka z disneyovského filmového muzikálu s Julii Andrewsovou.

Unforgettable Melodies (MZ SXL 0512). Melodie ze svět. muzikálů v podání orch. polského rozhlasu řízeného H. De-bichem.

Na szkle malowane (MZ SXL 9666). Melodie z úspěšného polského muzikálu K. Gärtnerové v interpretaci H. Frackowiakové, M. Rodowiczové, J. Grunwalda, C. Niemena, A. Rybińskiego aj.

Pesni sovetskogo kino (Melodija C90-07295-96). Úspěšné písně ze sovětských filmů 70. let *Ar-chi-me-dy*, *Bolšoje kosmičeskoje putěšestvije*, *Bolšoj atrakcion*, *Meždu něbom i zemlej*, *Tabor uchodit v něbo* aj. v podání orch. Melodija, souborů Pojuščije serca, Vernyje družja, zpěvačky Ally Pugačevové ad.

Glenn Miller: Original Soundtrack (20th Century Fox 3020-21). Dvoudeskové album s nahrávkami z filmů z rozhraní 30. a 40. let (*Chattanooga Choo Choo* – *Sun Valley Serenade* aj.).

Henri Mancini: Film Music (Camden ADL 2-0293). Dvou-deskové album skladatele, který v průběhu 60. let zkom-

ponoval hudbu k řadě úspěšných filmů (*The Days of Wine and Roses*, *Růžový panter* aj.).

V pravé poledne (Su. 1131788). Orch. úpravy B. Ondráčka melodií z proslavených filmových westernů (*MacKennovo zlato*, *Na Sever od Aljašky*, *Poklad na Stříbrném jezeře*, *Sedm statečných*, *Tenkrát na Západě*, *Velká země*, *V pravé poledne*) v podání TOČR.

Helena Vondráčková: Film Melodies (Su. 1131805). Angl. zpívané melodie špičkových svět. autorů filmové hudby J. Barryho, B. Bacharacha, F. Laie, N. Roty aj.

Burt Bacharach: Make It Easy On Yourself (A & M 4188).

Výrazná autorská osobnost moderní pop. hudby diriguje vlastní úpravy svých skladeb (*I'll Never Fall In Love Again* – *Promises, Promises* – *This Guy's In Love With You*). *Semafor* (Su. DV 10130). Výběr z nejúspěšnějších nahrávek z prvního období scény, která se mj. zasloužila o nástup nové generace skladatelů a interpretů v čs. populární hudbě (zpívají: E. Pilarová, W. Matuška, J. Suchý, K. Štědrý aj.). *Gentleman* (Su. 0430104). Písně z muzikálu Bohuslava Ondráčka zpívají E. Pilarová, J. Laufer, V. Neckář, P. Sedláček a další za doprovodu orch. K. Vlacha.

Jan Vodňanský – Petr Skoumal: S úsměvem idiota (Su. 1131083). Písně a kabaretiérská produkce navazující na domácí tradice malých jevištních forem (V + W, Semafor, Divadlo Jára da Cimrmana).

Kytice (Su. 1131513). Třideskový záznam Suchého scénické adaptace Erbenovy epické básně s hudbou Ferdinanda Havlíka, uvedené divadlem Semafor.

Bylo čtvrt a bude půl (Su. 0130526). Výběr písniček z filmového muzikálu Angelo Michajlova a Eduarda Krečmara. *Noc na Karlštejně* (Su. 1131693). Soundtrack ze stejnojmenné filmové hud. komedie s písněmi K. Svobody a J. Štaidla v podání H. Vondráčkové, W. Matušky, V. Sodomy, P. Spáleného ad. za doprovodu orch. V. Zahradníka.

Hvězda padá vzhůru (Su. 1131789). Písně Ladislava a Jiřího Štaidla ze stejnojmenného muzikálu v interpretaci J. Molavcové, K. Gotta ad.

Romance za korunu (Su. 1131796). Písně K. Svobody a J. Brabce ze stejnojmenného hud. filmu v interpretaci N. Urbánkové, H. Vondráčkové, R. Cortése, K. Gotta, J. Schelingera aj.

Karel Svoboda: Filmové melodie (Su. 1132090). Písně a instrument. čísla jednoho z nejúspěšnějších poválečných sklad. filmové hudby u nás v podání K. Gotta, W. Matušky, J. Schelingera, H. Vondráčkové a J. Zelenkové. Výběr zahrnuje melodie z filmů *Bílá růže*, *Bouřlivé víno*, *Deň shovratu*, *Do posledního dychu*, *My ztracený holky*, *Noc klavíristy*, *Noc na Karlštejně*, *Romance za korunu*, *Tři oříšky pro Popelku* a ze zahr. TV seriálů *Biene Maja*, *Cowboy Story* a *Bílý syn malého krále*

Felix Slováček: České filmové melodie (Su. 1131716). Sólový recital významného současného instrumentalisty, který za doprovodu orch. L. Štaidla interpretuje úspěšné písně z českých filmů *C. K. polní maršálek*, *Hej rup!*, *Kdyby 1000 klarinetů*, *Svět patří nám*, *Tři oříšky pro Popelku* aj.

Cyrano z predmestia (Opus 91160638). Výběr ze stejnojmenného muzikálu P. Hammela a M. Vargy v podání souboru bratislavské Nové scény.

IX. Rhythm & blues, rock:

Ray Charles (Su. 1130719). Nahrávky z druhé pol. 50. let patří k vrcholům v tvorbě interpreta, který syntetizoval do svébytného hud. projevu vlivy blues, soulu a moderního jazzu.

Otis Redding (Su. 1130686). Profil nejvýznamnějšího představitele Memphis soundu zaměřeného k R & B.

Diana Ross and the Supremes: Greatest Hits (Su. 1130609). Výběr nejúspěšnějších skladeb z repertoáru dívčího vokálního tria reprezentujícího jednu z typických poloh černošské pop. hudby na rozhraní 60. a 70. let (tzv. Motown sound).

The Temptations (Su. 1130920). Výběr zahrnuje vývoj populární soulové skup. producerského centra Tamla Motown do 1969.

Four Tops (Su. 1130807). Jedna z nejpobulárnějších skupin černošské soul music (Motown sound).

Stevie Wonder (Su. 1130998). Černošský soulový zpěvák prezentovaný výběrem nejúspěšnějších skladeb z druhé pol. 60. let.

Černá galaxie (Su. 1131841–42). Reprezentativní dvoudesková antologie s nahrávkami nejvýznamnějších představitelů současné černošské pop. hudby z katalogu spol. Tamla Motown.

Aretha Franklin: Queen of Soul (Su. 1130658). Nahrávky nejpobulárnější zpěvačky černošské soul music (skladby *A Natural Woman – Chain of Fools – Satisfaction – Save Me* aj.).

Roberta Flack a Danny Hathaway (Su. 1131979). Výběr z nahrávek špičkových představitelů černošské soul music 70. let.

James Brown: The Best (Opus 91160448). Představitel černošského soulu zpívá svoje skladby: *All for One – Hell – I'm Black and I'm Proud – Say It Loud* aj.

Janis Joplin: Greatest Hits (Su. 1132215). Reprezentativní výběr nahrávek bílé zpěvačky, která absorbovala do svého projevu vlivy černošských blues a gospel songů.

Rock and Roll (Opus 91130299). Antologie nahrávek špičkových interpretů z počátků R & R éry (Chuck Berry, Fats Domino, Johnny Hallyday, Jerry Lee Lewis a The Platters).
Bill Haley and The Comets (Su. 1131145). Slavné hity první hvězdy R & R: *Rock Around the Clock – Rock a Beatin' Boogie – Shake, Rattle and Roll – Skinny Minnie* aj.

Elvis Presley: Pure Gold (Opus 91130625). Nahrávky slavných skladeb nejvýznamnějšího protagonisty R & R. *In the Ghetto – Jailhouse Rock – Love Me Tender – Don't Be Cruel* aj.

The Shadows (Su. 1130919). Populární angl. kytarová skup., která začátkem 60. let pomáhala prosadit prvky rocku do hlavního proudu pop. hudby, je zde prezentována ve svém typickém repertoáru (*Atlantis – Geronimo – Sleepwalk* aj.).

The Hollies (Su. 1131097). Slavná angl. vokálně-instrumentální skup. se svými hity z éry tzv. Mersey soundu.

Beatles: Old But Goldies (Su. 1130599). Výběr nejúspěšnějších skladeb trvalejší hodnoty z období 1963–68 v podání skup., která rozhodujícím způsobem ovlivnila vývoj pop. hudby 60. let (*A Hard Day's Night – Bad Boy – Day Tripper – Eleanor Rigby – Help! – Michelle – Paperback Writer – She Loves You – Ticket To Ride – Yellow Submarine – Yesterday* aj.).

Rolling Stones: Black and Blue (Su. 1132214). Vedle Beatles nejvýznamnější skup. britské rockové scény.

Dave Dee – Dozy – Beaky – Mick & Tich: Greatest Hits (Su. 1130600). Nejúspěšnější skladby angl. kvinteta, které v pol. 60. let uvádělo množství veselých, nenáročných a snadno zapamatovatelných písní.

Bee Gees (Su. 1130549). Výběr hitů australské kytarové skup., jejíž repertoár přebíraly koncem 60. let t. mnohé čs. formace (*Jumbo – Massachusetts – New York Mining Disaster – Words – World* aj.).

Beach Boys (Su. 1130675). Výběr zahrnuje hravé období tzv. surfového stylu (*Girls on the Beach – California Girls – Fun, Fun, Fun*) i progresivnější nahrávky této kalifornské skup. (*Bluebirds Over the Mountain – Heroes and Villains* aj.).

Julie Driscoll – Brian Auger and Trinity (Su. 1130659). Nahrávky progresivní angl. rockové skup. zahrnují skladby *Road To Cairo – Season of the Witch – Shadows of You* aj.

The Cream: Wheels of Fire (Su. 1130811–12). Dvoudeskové album (studiové a veřejné nahrávky z 1967–68) jsou reprezentativní ukázkou angl. avantgardní rockové scény. *Middle of the Road: Acceleration* (Opus 91130218). Skotská vokálně-instrumentální skup., která zvl. koncem 60. let byla úspěšná svými výraznými melodiemi hitového charakteru. *ABBA* (Opus 91130330). Výběr z repertoáru švédské rockové skup.

Boney M (Opus 91160742). Pop. černošská skup. působící v NSR hraje ve stylu disco skladby *Daddy Cool – No Woman No Cry – Plantation Boy – Sunny* aj.

Silver Convention: Succes (Opus 91160519). Nahrávky disco soundu autorské dvojice Levay–Prager. Skladby: *Fly Robin Fly – Get Up and Boogie – Lady Bump – 1, 2, 3, 4 Fire* aj.

Blood Sweat and Tears (Su. 1130995). Licenční vydání druhé LP skup., která patří k průkopníkům adaptace jazzových prvků do rocku (mj. *God Bless The Child – Spinning Wheel*).

Jimi Hendrix (Su. 1131384). Velikán el. kytary, který ve svém avantgardním rockovém projevu spojil prvky blues s moderní hráčskou a zvukovou technikou.

Woodstock (Su. 1131338–40). Třideskový záznam z historického festivalu (1969) dokumentuje různorodé tendence (bílé blues, folk rock, hard rock, progresivní rock, soft rock, soul apod.) v podání následujících skupin a sólistů: John B. Sebastian, Canned Heat, Richie Havens, Country Joe & The Fish, Arlo Guthrie, Sha Na Na, Joan Baezová a Jeffry Shurtleff, Crosby, Stills & Nash, The Who, Joe

DISKOGRAFIE

Cocker, Santana, Ten Years After, Jefferson Airplane, Sly & The Family Stone. Butterfield Blues Band, Jimi Hendrix. *Paul & Linda McCartney: Ram* (Su. 1131383). Jedno z prvních sólových alb, které po rozchodu Beatles nahrál jeden z vůdčích tvůrčích zjevů legendární čtveřice.

Bob Dylan: Hard Rain (Su. 1132217). Živé snímky z koncertů, které 1975 uskutečnil po delším odmlčení jeden z nejvýznamnějších autorů-interpretů rockové historie, jehož vliv poznamenal prakticky všechny současníky včetně samotných Beatles.

Deep Purple: Ochutnávka (Su. 1132213). Poslední, dvanácté album britské skup. (v originále nazvané *Come Taste the Band*), která na přelomu 60. a 70. let spoluurčovala vývoj v oblasti tzv. hard rocku.

Yes: Close to the Edge (Su. 1131019). Páté album britské skup. sestavené ze zpěváka Jona Andersona a vynikajících instrumentalistů (Rick Wakeman-keyb., Steve Howe-g. aj.) a usilující na platformě rockového výrazu o prokomponovanější celek v souladu s pozoruhodnou textovou složkou jejich skladeb.

Pink Floyd: The Dark Side of the Moon (Su. 1132224). Uměl. nejvýraznější album avantgardního angl. souboru, kterému se dostalo mimořádně příznivého ohlasu jak u posluchačů, tak u odborné kritiky, jež je shodně zařazuje k nejvýznamnějším příspěvkům v oblasti rocku pobeatlesovské éry. *Shocking Blue: Third Album* (Opus 91130217). Holandská hardrocková skup.

Ekseption: 5 (Opus 91160286). Holandská rocková skup. van den Lindena (klávesové nástroje) uvádí adaptace skladeb J. S. Bacha, L. van Beethovena, G. Gershwinu aj. vedle pův. kompozic členů souboru v interpretačním pojetí tzv. classical rocku.

Czesław Niemen (Su. 1130890). Licenční vydání třetí LP (pův. název *Enigmatic*) nejslavnějšího rockového zpěváka socialistického tábora. Ve stylově širokém záběru jsou spojeny prvky progresivního rocku, jazzu (sólista Z. Namysłowski – as.) a polského folklóru.

Marek Grechuta a Anawa (Su. 1131379). Originální příspěvek polské skup. k rozšíření žánrové palety současného rocku.

Élő Omega (Su. 1131336). Živé nahrávky z koncertního vystoupení maďarské hardrockové skup. z 1972.

Locomotiv GT (Su. 1131409). Reprezentativní ukázka maďarského hard rocku.

Paniha Rei (Amiga 855318). Portrét hardrockové skup. z NDR.

SBB (Su. 1132218). Špičkové polské rockové trio, opírající se o vynikající solistické výkony svých členů na čele se zpěvákem a hráčem na klávesové nástroje J. Skrzekem.

David Tuchmanov: Na vlně mých vzpomínek (Su. 1132304). Reprezentativní album špičkového představitele sovětského rocku, převzaté z katalogu spol. Melodija.

Olympic: Želva (Su. 1130412). Nejstarší domácí skup., která se zasloužila o vznik české rockem ovlivněné písně.

Beat Line Supraphon 1968 (Su. 1130525). Přehled čs. rockové

scény, zahrnující skup. Atlantis, Cardinals, Flamingo, Framus Five, Juventus, Prúdy, Rebels a Vulkán.

2. *Československý Beat-Festival* (Su. 1130607). Záznam živých vystoupení z 1968 se zpěváky Karlem Kahovcem, Petrem Kaplanem, Peterem Lipou, Michalem Prokopem, Viktorem Sodomou, Mickym Volkem, Hanou Zagorovou a skup. Appolobeat, Blues Five, Flamingo, Framus Five a Samuels.

Framus Five (Su. 1130578). Skup. Michala Prokopa, vycházející z černošského R & B a soulu.

The Matadors (Su. 1130493). Profil skup., která stála u zrodu českého R & B, byl realizován 1968.

Rebels: Šipková Růženka (Su. 1130540). Bestsellerové album pražské vokální skup. orientované na tzv. west coast v původních skladbách a v písních z repertoáru Mama's and Papa's (*California Dreamin' – Twist and Shout aj.*).

Blue Effect: Meditace (Su. 1130689). Prvá profilová LP pražské avantgardní rockové skup. z 1969.

Flamengo: Kuře v hodinkách (Su. 1131287). Album pražské skup. patří k reprezentačním dokumentům českého avantgardního rocku.

Progress Organization: Barnodaj (Su. 1130985). Profil brněnské hardrockové skup.

Coniunctio (Su. 1130845). Dvě avantgardně orientované skup. – rockově zaměřené Blue Effect a Jazz Q – demonstrovaly 1970 možnosti vzájemného spojení obou žánrů.

Nová syntéza (Pan. 110288). Syntéza hardrockové skup. Modrý efekt a jazzového big bandu JOČR, řízeného Kamilem Hálou.

Petra Janů: Motorest (Su. 1132398). Debutující album mladé rockové zpěvačky mimořádných pěveckých a výrazových dispozic.

Ota Petřina: Super-Robot (Su. 1132330). Sklad. a interpretační profil jedné z nejvýraznějších tvůrčích osobností české rockové scény.

C & K Vokál: Generace (Su. 1132023). Významná česká vokální skup. vycházející ve svém projevu z rockového idiomu ve skladbách J. Cerhy, M. Grechuty, J. Kubíka, V. Mišíka a O. Petřiny.

Jazz Q Martina Kratochvila: Symbiosis (Su. 1131356). Čs. moderně chápaný jazzrock.

Collegium musicum (Su. 1131018). Prvá (1970) LP skup. Mariána Vargy (org.), která se zaměřila na využití podnětů starší evropské artificiální hudby na platformě tzv. classical rocku.

Gattech (Opus 91130125). Slovenská rocková skup. uvádějí pův. skladby (Tomáš Rédy: *Vokálna štúdia – Juraj Štefula: Reminiscencia II – Ľudovít Beladič: Neznáma tvár aj.*).

Dežo Ursiny: Provisorium (Su. 1131380). Jedna z nejvýznamnějších osobností čs. rockové scény, bratislavský zpěvák, kytarista a skladatel uvádí svoje skladby s příležitostně sestavenou formací.

Zelená pošta (Opus 91130191). Nahrávky mají důležité místo

v slovenském rocku. Na jejich realizaci se podíleli: Collegium musicum (rozšířené o R. Hladíka), Pavol Hammel, Bratislavské dychové kvinteto a Sláčíkovi orch. bratislavského rozhlasu.

Fermata (Opus 91150384). Prvá LP jazzrockové skup. kytaristy Františka Grigláka.

X. Folk rock:

The Byrds (Su. 1130797). Výběr z nahrávek skup., která měla zásadní vliv na amer. folk rock (*Eight Miles High – I Knew I'd Want You – Mr. Tambourine Man – Turn! Turn! Turn!* aj.).

Donovan (Su. 1130674). Lyrický svět každodenních záruků skotského skladatele, textaře, zpěvák a kytaristy, vrchol prvé fáze vývoje soft rocku (*Atlantis – Colours – Mellow Yellow – Sun – Sunshine Superman* aj.).

Bob Dylan: Songy (Su. 1130434). Výběr z nahrávek nejvýraznějších postav amer. folk rocku zahrnující období 1962–66 (*Blowin' in the Wind – Highway 61 Revisited – It's All Over Now Baby Blues – Positively 4th Street – The Times They are-a-changing* aj.).

Joan Baezová: Vyjdi ze stínu (Su. 1131378). Výběr z repertoáru významné amer. zpěvačky, interpretující jednak úderně politické písně, jednak lyrické skladby introvertního charakteru.

Simon & Garfunkel (Su. 1130579). Sampler s neznámějšími písněmi v podání dua, jimž vyvrcholil proces vzájemné infiltrace amer. městského bělošského folklóru s oblastí rocku (*America – Bookends – Mrs. Robinson – Scarborough Fair – The Sounds of Silence* aj.).

Crosby-Stills-Nash-Young: Děj v (Su. 1131503). Špičkové album přední softrockové skup.

Joni Mitchellová: Blue (Su. 1131376). Kanadská zpěvačka interpretuje vlastní skladby lyrického, folkrockového zaměření.

Roberta Flack: Killing Me Softly (Atl. 7271). Černošská zpěvačka a klavíristka syntetizuje prvky soft rocku, moderního jazzu a soulu do svérázného, originálního projevu.

Miriam Makeba (Su. 1131474). Výběr nahrávek jihoafrické zpěvačky, která interpretuje domácí folklór, vlastní kompozice i repertoár současného rocku.

No To Co: Čtyři roční doby (Su. 1131032). Polská skup. patří k prvním průkopníkům snah o integraci folklorní slovesnosti, melodiky a rytmiky do rocku.

Skaldowie (Su. 1131148). Polská folkrocková skup. zaujme působivým lyrickým výrazem, vycházejícím z domácí hud. tradic.

Prúdy: Zvoňte zvonky (Su. 0130740). Prvá LP skup. Pavola Hammela (1968) svojí lyrickou, folkloristickou koncepcí znamenala novou kvalitu na slovenské rockové scéně.

Paleček a Janík (Su. 1130822). Autorsko-interpretační dvojice navazuje moderním způsobem na českou lidovkovou tradici.

Zdenka Lorencová: Rosa Canina (Pan. 120290). Pův. sklad-

by interpretky (voc., g.) dokumentují její poetické, folkrockové citění.

Bob Friđl: Jen vítr to ví (Pan. 110315). Romantický hud. trubadúr zpracovává originálním tvůrčím způsobem podněty Baezové, Dylana aj. exponentů folk rocku a politicky angažovaných písní.

Hana a Petr Ulrychovi: Nikola Šuhaj loupežník (Pan. 010421). Kritikou vysoce ceněné album, inspirované knihou I. Olbrachta, přináší originální syntézu rocku s moravským hud. folklórem. Doprovází orch. G. Broma a cimbálová muzika Brněnského orch. lidových nástrojů.

XI. Šanson:

Du caf'conc' au music hall (Pathé Marconi C-054 15275 – 80). Antologie 5 LP zachycuje osobnosti, které měly zákl. význam pro vývoj franc. kabaretu (Albert, Joséphine Bakerová, Bourvil, Lucienne Boyerová, Aristide Bruant, Élyane Célis, Marie Dubasová, Fernandel, Frehel, Georgius, Yvette Guilbertová, Mistinguett, Suzy Solidor aj.).

Prominente des Chansons (Amiga 850120). Reprezentativní antologie, v níž jsou zastoupeni Guy Béart, Georges Brassens, Juliette Gréco, Charles Aznavour, Jacqueline Françoisová, Michel Legrand, Cathérine Sauvageová, Maurice Chevalier, Jacques Brel, Philippe Clay, Henri Salvador, Mouloudji, Patachou, Les Quatre Barbus aj.).

Pod střechami Paříže (Su. DV 10124). Antologie franc. šansonu (Aznavour, Brel, Delylová, Ferré).

Déserteur at 13 autres a chansons pacifistes (Phil. P 70445). Franc. šansony s antimilitaristickou tematikou (Boris Vian, Jean Arnulf, G. Brassens, J. Gréco, Frères Jacques, Francis Lemarque, M. Legrand, Mouloudji aj.).

Maurice Chevalier (Su. 1130735). Profil herce, zpěvák, komika, jehož jméno patří k nejdůležitějším ve franc. šansonu.

To byla Edith Piaf (Su. DV 1024). Reprezentativní výběr nahrávek nejvýznamnější franc. zpěvačky. Pripojena brožura, která obsahuje původní franc. texty a jejich český překlad.

Yves Montand: Montandova Paříž (Su. 1130208). Ve skladbách jako *A Paris – Le chevalier de Paris – Les feuilles mortes – Paris canaille* aj. dokazuje interpret schopnost povýšit drobné radosti a strasti obyvatel pařížských ulic do polohy osobitého zevšeobecnění.

Zpívá Dalida (Su. DV 10109). Populární franc. šansoniérka 50. let zpívá: *Le bonheur – Parlez moi d'amour* aj.

Gilbert Bécaud (Su. 1130595). Skladatelsko-interpretační profil jedné z nejreprezentativnějších osobností moderního franc. šansonu (*Et maintenant – L'important c'est la rose – Les Marches de Provence – Nathalie – Quand est mort le poète* aj.).

Charles Aznavour (Su. 1131324). Reprezentativní výběr z nahrávek představitele moderního franc. šansonu.

Jacques Brel (Su. 1131297). Autor-interpret ve svých introvertních lyrických šansonech (*Fernand – La chanson des vieux amants – Lalala – L'écusier – Vesoul* aj.).

DISKOGRAFIE

Juliette Gréco (Amiga 840034). *La mer – Moulin rouge – Parlez moi d'amour* aj. skladby v podání slavné šansonierky. *Mireille Mathieu: An evening Sonntag in Avignon* (Amiga 855259). Slavná franc. šansonierka současnosti zpívá skladby Christiana Bruhna a Paula Mauriata.

Marlene Dietrich (Amiga 840030). Výběr nahrávek nejvýznamnější něm. šansonierky 30. a 40. let.

Gisela May (Su. 1131068). Angažovaná tvorba nejvýznamnější současně něm. šansonierky, proslavené jedinečnou interpretací songů Kurta Weilla a Bertolta Brechta.

Ewa Demarczyk (MZ XL 0318). Recital významné polské šansonierky, která vychází z tradice polských literárních kabaretů.

Karel Hašler: Po starých zámeckých schodech (Su. DV 10226). Profil významného autora lidovkových a kabaretních písní.

Oldřich Nový (Su. 0130655). Profilová deska připomíná zásluhy jejího tvůrce o českou operetu, šanson a začátky muzikálu.

Ljuba Hermanová: Portrét (Su. 1130411). Šansonierka vyhraněného typu, vycházející z pražského městského folklóru a kabaretních tradic, interpretuje svůj typický repertoár: *Já mám ráda políra – Když jsem přišla k Vonáškům – Nedostatek – Proč taky nejsem dáma* aj.

Hana Hegerová: Recitál (Pan. 110252). Významná čs. šansonierka uvádí vedle převzatého repertoáru t. úpravy domácího folklóru a pův. české skladby.

Chvilé lásky (Su. 1130635). Šansony a verše Josefa Kainara zpívají Alena Havlíčková, Eva Olmerová, Rudolf Pellar a Jiří Suchý. Recituje Josef Ahrám.

Český šanson 1969 (Su. 0130598). Antologie nových českých šansonů Jaroslava Jakoubka, Milana Jíry, Jaromíra Klempe, Petra Skoumala aj. v podání Libuše Cincibusové, Aleny Havlíčkové, Hany Talpové, Rudolfa Pellara a Jiřího Štědróně.

XII. Politická a protestní píseň:

Zpívá Pete Seeger (Su. DV 10191). Antologie jednoho z nejvýznamnějších představitelů amer. folkového hnutí obsahuje folklorní materiál (skotská: *Flowers of Peace* – indiánská: *Ka-Ju-A-Dži-Nej* – spirituály: *Michael Row The Boat Ashore – We Shall Overcome*), vlastní protest songy (*Livin' In The Country*), skladby H. Ledbettera (*Burgeois Blues – Irene Good Night*), W. Guthrieho (*Why, On Why*) a další angažované písně.

Ernst Busch singt Lieder von Hanns Eisler und Kurt Tucholsky (Eterna 810019). Vrcholy něm. šansonu a politické písně z období mezi dvěma válkami.

Ernst Busch: Pod španělským nebem (Su. 0131937). Písně ze španělské občanské války v podání proslaveného něm. zpěváka.

Almanac Singers: Talking Union and Other Union Songs (Folk. FH 5285). Odborářské písně v podání amer. folkové skup. z počátku 40. let.

American Industrial Folksongs (Riv. RLP 12–607). Písně amer. dělnického hnutí.

Woody Guthrie: Ballads of Sacco and Vanzetti (Folk. FH 5485). Protest songy v podání zakladatelské osobnosti amer. folkového hnutí.

Alexandrovův soubor (Su. DV 10095). Sbor, sóloví zpěváci a orch. Sovětské armády uvádějí lidové a umělé písně, které v SSSR i v jiných zemích plní t. funkci populární hudby (Alexandrov/Kameněckij: *Píseň o Rusi – Muradeli, Charitonov: Rusi, vlasti má – Solovjov-Sedoj: Voják je vždy voják* aj.).

Revoluční písně (Su. DM 10099–100). Dvoudesková antologie slavných revolučních písní minulosti (*Marseillaisa – Karmaňola – Florian Geyer – Internacionála – Rudý prapor – Píseň práce – Varšavjanka – Dubinuška – Vy za obět padli jste – Partyzánská* aj.).

Dělnické písně (Su. 03211). Výběr ze zahraničních i domácích anonymních i umělých písní ve stylizovaných sborových úpravách.

Robotnícké revolučné piesne (Su. 03206). Koncertantní úpravy dělnických písní v podání Bratislavského rozhlasového orch. a Sboru Slovenské filharmonie.

Písně naší doby (Su. DV 10101). Masové a budovatelské písně českých a slovenských autorů (Drejsl/Zachata: *Rozkvetlý den – Seidl/Bobek: Kupředu, zpátky ni krok – Karoš/Lajčiak: Hymna slobodnej mládeže* aj.).

Solidarität (Eterna 815068). Politické písně, které zazněly na X. SFDMS v Berlíně.

Festival des politischen Liedes (Eterna 815058). Záznamy z festivalu politických písní v NDR.

Oktober Klub: Aha! (Amiga 855325). Profil nejvýznamnější skup. NDR specializované na politickou píseň.

Dieter Süverkrüp (Amiga 855329). Západoněm. zpěvák politicky angažovaných písní.

Chile bojující (Su. 1131963). Přední chilští zpěváci a soubory Víctor Jara, Angel a Isabel Parra, Héctor Pavez, Aparcoa, Inti-Illimani a Quilapayún v nahrávkách spol. DICAP, Paris.

Zlatý palcát 1971 (Su. 0230449–50), *Zlatý palcát 1973* (Su. 0330506–09), *Zlatý palcát 1974* (Su. 1131711–12).

Zlatý palcát 1975 (Su. 113111–12), *Zlatý palcát 1976* (Su. 1131974), *Zlatý palcát 1977* (Su. 1132087). Přehledka písní ze soutěžních festivalů čs. tanečních, masových a pochodových písní s vojenskou tematikou.

II. Celostátní festival politické písně Sokolov 74 (Pan. 220461). Politické písně v podání sourozenců Ulrychových, K. Černocho, B. Fridla, Z. Lorencové, skup. Akvarel, orch. V. Zahradníka aj.

Sokolov 1977 (Su. 1132229). Živé nahrávky zahr. účastníků V. Celostátního festivalu politické písně: James Connolly Group, Jatari, Quinteto Clave, soubor Studentského divadla písničky z Voroněže, Tambouri a M. Velasquez.

Nádherní lidé (Su. 1131410). Sampler sestavený z písní, jejichž společným tématem je boj proti válce a sociálním křivdám, v podání E. Pilarové, M. Rottrové, H. Vondráčkové, J. Zelenkové, sourozenců Ulrychových, P. Jandy, J. Korňa, V. Neckáře, K. Zicha aj. za doprovodu TOČR a orch. Bohuslava Ondráčka.

Vysoko nad mestom (Opus 90130275). Výběr nejúspěšnějších politicky angažovaných písní z tvůrčích soutěží, přehlídek a festivalů (Trnečka/Turan: *Vysoko nad mestom* – Seidmann/Karšay: *Kým všetci ľudia neodhodia zbraň* – Vašica/Hupka: *V pamäti sveta* – Ondreička/Droppa: *Ružová stráž* aj.).

Aj pieseň je zbraň (Opus 91160331). Politické písně slovenských autorů z 1974 (zpívají H. Blehárová, M. Došeková, D. Grůň, K. Konárik aj.): *Balada o horehronských zvonoch* – *Ratolesť mieru* – *Spomienka na Kremničku* – *Partizánska dumka* – *Partizánskym chodníčkom* atd.

Po horách a dolinách (Opus 91160287). Pův. partyzánské písně a písně zkomponované na počest Slovenského národního povstání (autoři Ladislav Burlas, Zdenko Mikula, Milan Novák aj.) v podání Vojenského umeleckého souboru Bratislava a sólistů (Milka Mistríková, František Livora, Pavol Slovjak, Robert Szűcs aj.).

Prichádzali k nám s piesňou (Opus 91130355). Album vydané k 30. výročí osvobození obsahuje výběr písní, které k nám přinesla Rudá armáda (*Katúša* – *Pieseň frontového šoféra* aj.) v interpretaci orch. G. Bromy a populárních zpěváků.

XIII. Tradiční jazz a revivalismus:

Antologie jazzu. Od Kinga Olivera k Ornettu Colemanovi (Su. 0152111–14). Vyčerpávající čtyřdeskový komplet jazzových nahrávek sestavený H. Renaudem ze snímků firmy Col. Přináší reprezentativní výběr 62 nahrávek následujících interpretů (v abecedním pořadí): L. Armstrong, C. Basie, S. Bechet, B. Beiderbecke, J. Blanton, B. Brookmeyer, D. Brubeck, C. Calloway, Al Cohn, O. Coleman, J. Coltrane, E. Condon, M. Davis, J. Dodds, R. Eldridge, D. Ellington, B. Evans, G. Evans, E. Fitzgeraldová, A. Franklinová, E. Garner, S. Getz, D. Gillespie, B. Goodman, C. Hawkins, F. Henderson, W. Herman, E. Hines, J. Hodges, B. Holidayová, Chocolate Dandies, Ch. Christian, A. Jamal, Jazz Messengers, J. J. Johnson, J. P. Johnson, J. Kirby, J. Lewis, M. L. Lewis, J. Lunceford, Ch. Mingus, Th. Monk, G. Mulligan, J. Noone, J. Oliver, K. Ory, B. Powell, D. Redman, G. Russell, L. Russell, Z. Sims, B. Smithová, S. Smith, A. Tatum, J. Teagarden, C. Thornhill, F. Trumbauer, S. Vaughanová, F. Waller, Ch. Webb, C. Williams, L. Young.

History of Classic Jazz (Riv. RLP 12112–16). Antologie 5 LP uspořádaná do následujících částí: 1. *Backgrounds and Ragtime* (B. L. Jefferson, Soldero's Military Band, Scott Joplin, James Scott, Joseph Lamb, Jelly Roll Morton, Cow Cow Davenport aj.); 2. *Blues and New Orleans* (Ma Raineyová, Bessie Smithová, Ida Coxová, Big B. Broonzy, King Oliver's Creole Jazz Band, New Orleans Rhythm Kings, Original Memphis Melody Boys, Red Onion Jazz Babies); 3. *Boogie Woogie and South Side Chicago* (Jimmy Yancey, Cripple C. Lofton, Meade Lux Lewis, Art Hodes, Pete Johnson, Johnny Dodds, Freddie Keppard's Jazz Cardinals, Barrelhouse Five, State Street Ramblers, Austin's Blues Serenaders, Doc Cook's Dreamland Orchestra);

4. *Chicago, Harlem* (Muggsy Spanier's Stomp Six, Bix Beiderbecke, The Wolverines, Jungle Kings, Wingy Mannonne, James P. Johnson, Fats Waller, Clarence Williams, Duke Ellington's Washingtonians, Fletcher Henderson); 5. *Revival* (Original Memphis Five, California Ramblers, Red and Miff's Stompers, Wild Bill Davison, Yank Lawson, Kid Ory, Bunk Johnson, George Lewis, Lu Water's Yerba Buena Jazz Band aj.).

Ragtime (Su. 1151965). Skladby S. Joplina, J. F. Lamba, K. Millse, T. R. Northrupa, Ch. Robertse, J. Scotta a J. Schwartze v interpretaci stěžejních pražských sólistů a souborů.

Jugs, Washboards and Kazoos (RCA LPM 540). Na nahrávkách z období 1926–32 účinkují Dixieland Jug Blowers, Memphis Jug Band, Five Harmoniacs, Tiny Parham and his Musicians, Washboard Rhythm Kings.

Hudba Nového Orleánsu (Su. DV 15138). Průřez raným jazzem od ragtime (Joplin), brass bandů (Eureka Brass Band, Lapsey Band) a nahrávek jazzových ansámblů z 20. let (Armstrong, Dodds, Keppard, Oliver) až po revivalistické skup. neworleánských veteránů (Johnson).

Pioniere des Jazz (Amiga 850050). Nahrávky neworleánských a chicagských skupin realizované v rozmezí 1923–28 (Clarence Williams' Novelty Four, ODJB, King Oliver's Creole Jazz Band, Armand Piron's New Orleans Orchestra, NORR, Bix Beiderbecke and his Gang, McKenzie and Condon's Chicagoans, Victoria Spiveyová, Mamie Smithová aj.).

Oldtime Jazz (Amiga 850011). Nahrávky představitelů neworleánského jazzu, dixielandu a chicagského jazzu (Armstrong's Hot Five, Hot Seven, Orchestra, Ladnier-Mezzrow, Beiderbecke, ODJB).

New Orleans Jazz (Su. 1151368–69). Dvoudesková antologie neworleánského jazzu revivalistického období obsahující nahrávky Paula Barbarina, George Lewise, Punche Millera aj., realizované 1955–56.

Písně Otce vod I a II (Su. 0152217 a 0152397). Tematická kolekce nahrávek tradičního jazzu z katalogu firem Col. a Storyville (Kodaň) zahrnuje mj. tyto interprety: L. Armstrong, B. Beiderbecke, O. Celestin, W. DeParis, Ch. J. Dupree, S. Eaglin, Son House, M. J. Hurt, B. Johnson, R. Johnson, M. Jonesová, G. Lewis, Mezzrow-Bechet, B. Smithová, O. Spann ad.

Louis Armstrong zpívá, hraje a vypráví svůj hudební životopis (Su. DM 10160). Průřez nahrávkami, které v pol. 50. let pořídil největší z hudebníků tradičního jazzu (*Everybody Loves My Baby* – *Dippermouth Blues* – *High Society*). *Albert Nicholas: Poslední blues* (Su. 1151420). Poslední LP významného představitele kreolské klarinetové školy, realizovaná 1973 v Praze s příl. sestavenou skup. (V. Fiala, L. Hulan, P. Smetáček, P. Škočdopole aj.) v charakteristickém tradičním repertoáru (*Careless Love* – *Basin Street Blues* – *I've Found a New Baby* – *Royal Garden Blues* atd.).

Wild Bill Davison & Classic Jazz Collegium (Su. 1152030). Významný představitel chicagského bělošského jazzu v na-

DISKOGRAFIE

hrávkách s přední současnou pražskou revivalistickou skupinou.

Chris Barber v Praze (Pan. 110273). Záznam z vystoupení skup. reprezentující tzv. anglickou revivalistickou školu na IJFP 1970.

Graeme Bell: Výlet do Československa (Su. 0151455). Revivalistická skup. 1947 v Praze u příležitosti SFDMS.

Leningradský dixieland (Su. 1150930). Nejlepší tradiční skup. v SSSR prezentuje kromě standardních tradičních skladeb t. vlastní tvorbu a dixielandové úpravy pop. sovětských písní.

Die Jenaer Oldtimers: Mit Banjo und Tuba (Amiga 855266). Profil amatérské revivalistické skup. z NDR.

Tribute to Armstrong (MZ SXL 0841). Polské skup. Oldtimers, Old Metropolitan Band, High Society, Sami swoi hrají armstrongovský repertoár.

Beryl Bryden a Pražský dixieland (Su. 1150496). Hudebníci, kteří od poválečných let patří k čs. špičce, doprovázejí angl. zpěvačku.

The Jazz Fiddlers (Su. 1150904). Ragtime a taneční hudba 20. let tvoří repertoárové zázemí přední pražské revivalistické skup.

Traditional Jazz Studio: Entomologův sen (Su. 1151335). Rozvinutí postupů jazzu 20. let v pův. skladbách Antonína Bílého a Pavla Smetáčka.

Traditional Club (Su. 1150584). Nahrávky skup., která se zač. 60. let zasloužila o vznik jazzového revivalismu na Slovensku.

Nový Tradicionál (Opus 91130233). Profilová deska bratislavské skup. jež následuje bývalý Traditional Club.

Revival Jazz Band (Opus 91150384). Bratislavská skup. patří od pol. 60. let ke špičkovým reprezentantům tradičního jazzu v ČSSR.

Československý amatérský tradiční jazz (Su. 1151419). Skup., které se prezentovaly na několika ročnících ČAJF (Academic Jazz Band, Jazz Antikvariát, Nový Tradicionál, Old Time Jazz Band).

XIV. Swing music:

Kings of Swing (Regal REG 1037). Na nahrávkách realizovaných 1933–35 účinkují Gene Krupa and his Chicagoans, Jess Stacy, Benny Goodman, Joe Venuti and his Blue Six, Joe Sullivan, Bud Freeman and his Windy City Five, Bunny Berigan and his Blue Boys.

Kings of Swing (Br. 87522). Antologie velkých orch. swingové éry zahrnující jejich nahrávky z období 1931–40: D. Ellington, Luis Russell, Cab Calloway, Mills Blue Rhythm Band, Fletcher Henderson, Don Redman, Casa Loma, Count Basie, Chick Webb, Jimmy Lunceford aj.

The Golden Book of Classic Swing (Br. LPBM 87097–99). Třidesková antologie s nahrávkami z 1939–40 v podání orch. Casa Loma, C. Callowaye, C. Basieho, D. Ellingtona, The Dorsey Brothers, Noble Sissle, Boba Crosbyho, Jaye McShanna, Lionela Hamptona, Luckyho Millindera, Charlieho Barneta, Andyho Kirka a dalších.

Duke Ellington 1927–40 (Su. 0150546–47). Dvoudeskové

album obsahuje zákl. ellingtonovský repertoár, na jehož interpretaci se podílí plejáda významných sólistů (Harry Carney, Johnny Hodges, Tricky Sam Nanton, Cootie Williams aj.).

Ulice swingu (Su. 0150801–02). Dvoudesková antologie zahrnující hud. dění na legendární 52. ulici v NYC v rozpětí 1930–45 (mj. Henry Allen, Count Basie, Woody Herman, John Kirby, Art Tatum, Teddy Wilson, zpěvačky Mildred Baileyová, Billie Holidayová aj.).

Benny Goodman: Království swingu (Su. 0151030). Nahrávky špičkového představitele swingové éry 30. let včetně snímků proslulých Goodmanových comb (se sólisty L. Hamptonem, G. Krupou a T. Wilsonem) až po přímé záznamy z vystoupení jeho velkého orch. včetně legendárního koncertu v Carnegie Hall v lednu 1938.

Charlie Christian (Phil. BBL 7172). Revoluční kytarista s přední jazzovou skup. hraje jazz z přelomu mezi swingem a moderním obdobím.

Billie, Ella, Lena, Sarah (Su. 0150418). Nahrávky čtyř nejvýznamnějších jazzových zpěvaček (Holidayová, Fitzgeraldová, Hornová, Vaughanová).

Zpívá Ella Fitzgeraldová (Su. DV 10201). Průřez nahrávkami špičkové představitelky jazzového zpěvu obsahuje evergreeny a písně z muzikálů.

Billie Holidayová: In memoriam (Su. 0152115). Evergreenové skladby (*Blue Moon – Easy To Love – Love For Sale – Moonglow – Tenderly* aj.) v podání slavné zpěvačky na nahrávkách z 1952, na nichž ji doprovázejí R. Brown, B. Kessel, O. Peterson, Ch. Shavers aj.

Basie At Newport (Ami. 850055). Vystoupení orch. spolu s Lesterem Youngem (ts.) na festivalu v Newportu 1957.

Count Basie (Su. 1152308). Nahrávky orch. z období 1962–65 v arr. B. Byerse a N. Heftiho (*Basie Land – Ee Dee – Instant Blues – Together Again – Watermelon Man* aj.).

Doctor Swing Redivivus (Su. 151541–42). Dvoudeskový výběr z českých swingových nahrávek v podání orch. Gramoklubu, K. Vlacha, G. Broma, K. Běhounka, L. Habarta, S. E. Nováčka, Swing Stars aj.

Swing kvartet v Redutě (Su. 1152345). Kvarteto v obsazení F. Havlík – cl., F. Sojka – vibes, V. Klusák – p., I. Dominák – ds. produkuje hudbu inspirovanou malými skup. B. Goodmana.

Český jazz 1920–60 (Su. DV 10177–78). Dvoudesková antologie, jejíž těžiště tvoří četné nahrávky z období české swingové éry (Jaroslav Ježek and his Swing Band, Orch. Osvobozeného divadla, E. F. Burian, Jan Šíma s orch. Gramoklubu, orch. K. Slavíka, K. Vlacha, septeto K. Běhounka, Septeto A. Kavky, Rytmus 42 a další orch., skup., instrumentalisté a zpěváci).

XV. Moderní jazz:

Die Entwicklung des Jazz: Modern (DGG 19353). Antologie obsahuje nahrávky představitelů různých vývojových tendencí moderního jazzu: Charlie Parker, George Shearing, Bud Powell, Bernard Pfeiffer, Dizzy Gillespie, Woody Her-

man, Charles Mingus, MJQ, Gerry Mulligan, Sonny Rollins, Gil Evans, Tony Scott, Oliver Nelson, Cecil Taylor aj.).

Charlie Parker: K. C. Blues (Su. 1150905). Reprezentativní přehledka skladeb, které v období 1949–54 nahrál stěžejní představitel bopové revoluce s dalšími významnými reprezentanty jazzu 40. let (Davis, Gillespie, Monk, Roach).

Dizzy Gillespie: Klasik moderního jazzu (Su. 1151737). Výběr z nahrávek Gillespieho comba i velkých orch. z období 1950–59, převzatý z katalogu MGM.

Modern Jazz (Amiga 850019). Nahrávky z rozhraní 40. a 50. let (mj. Miles Davis' Capitol Orch., D. Ellington, D. Gillespie, C. Hawkins, W. Herman).

Stan Kenton: Hi-fi (Su. 1151403). Orch. nejvýznamnějšího představitelů progresivního jazzu v nahrávkách z pol. 50. let (*Artistry Jumps – Eager Beaver – Intermision Riff* aj.).

Modern Jazz Quartet (Su. 1150717). Moderní komorní ansámblóvá hra vycházející ze zásad cool jazzu.

West Coast Jazz (Ember CJS 811). Antologie obsahuje nahrávky Chet Bakera, Buddyho Coletta, Chico Hamiltona a Gerryho Mulligana z 1950.

Dave Brubeck (Su. 1151029). West coast jazz z rozhraní 50. a 60. let v provedení kvarteta, které patřilo k nejúspěšnějším skup. v historii moderního jazzu.

Gerry Mulligan: Felicita (Su. 1151363). Přední baryton-saxofonista moderního jazzu v typických nahrávkách svých malých skupin i velkého orch. ze zač. 60. let.

Piano Giants (Pres. 24052). Dvoudesková antologie obsahující nahrávky moderních klavíristů různorodého stylového zaměření (Corea, Garland, Garner, Haig, Hancock, Hawes, Hines, Jamal, Jarrett, Kelly, Lewis, Monk, Newborn, Peterson, Powell, Shearing, Silver, Tatum, Timmons, Tristano, Tyner, Zawinul).

Erroll Garner: Koncert u moře (Su. 1150844). Originální klavírní hra představitelů jazzového mainstreamu.

Oscar Peterson (Su. 1151036). Výběr z nahrávek špičkové osobnosti moderního jazzu.

Buddy Rich (Su. 1151404). Výběr nahrávek comba a big bandu předního bubeníka, které vznikly na rozhraní 50. a 60. let.

25 Years of Blue Note (BN 1001). Antologie gramof. společnosti, jejíž katalog přináší bohatý výběr nahrávek zvl. z období hard bopu (Art Blakey, Clifford Brown, Tadd Dameron, Miles Davis, Jay Jay Johnson, James Moody, Horace Silver aj.).

Clifford Brown-Max Roach (Ami. 850532). Reprezentativní výběr z nahrávek slavného hardbopového kvinteta v jeho typickém repertoáru (*Blues Walk – Daahoud – Delilah – Jordu – Joy Spring – Parisian Thoroughfare – What Am I Here For*).

Roland Kirk (Su. 1150676). Sampler sestavený z 2 LP společnosti Atl. (*Inflated Tears*, 1968 a *Here Comes the Whistlerman*, 1967) prezentuje černošského multiinstrumentalistu, jehož projev koresponduje s tzv. hardbopovou školou z rozhraní 50. a 60. let.

Jimmy Smith (Su. 1150638). Nejlepší jazzový varhaník ve

svých charakteristických nahrávkách, začleňujících prvky soul music a moderní pop. hudby do kontextu moderního jazzu.

Prominente des Jazz (Amiga 850014). Antologie významných skupin různých stylových oblastí moderního jazzu (Brubeck Quartet, Hamilton Quintet, Davis Sextet, Powell Trio, Giuffre Trio, Johnson Sextet, Quincy Jones' All Star Big Band aj.).

The Jazz-Rock-Soul-Project (Riv. RS 3048). Nahrávky z období 1959–63, které předcházely masovému rozšíření pop jazzu a jazz rocku (Cannonball Adderley Quintet, Mongo Santamaria, Davis Newman, Johnny Griffin, Wes Montgomery aj.).

Herbie Mann: Memphis Underground (Su. 1150580). Nahrávky předního flétnisty – příslušníka mainstreamového proudu – s avantgardní rockovou rytmickou sekcí.

Quincy Jones (Ami. 855531). Nahrávky velkého orch. z období 1959–65 přinášejí charakteristické znaky Jonesova aranžérského rukopisu.

Duke Ellington: New Orleans Suite (Su. 1151404). Jedno z nejpозорhodnějších alb z 1970 se sólisty Cat Andersonem, H. Carneyem, J. Hodgesem aj.

Kenny Clarke – Francy Boland Big Band (Su. 1150477). Moderní velkoorch. jazz interpretovaný mezinár. ansámblem, který patřil ke špičkovým jazzovým tělesům 60. let.

Thad Jones-Mel Lewis: Jazz w operze lešnej (Poljazz ZSXL 0637). Záznam koncertu tělesa, které v 70. letech představovalo špičkovou úroveň moderního velkoorch. jazzu.

Les Swingle Singers (Su. 1450103). Jazzově citěná vokální interpretace instrum. skladeb baroka a klasicismu.

Vokální skupina Jiřího Linhy (Su. 1150406). Části ze skladeb českých skladatelů předklasického, klasického a raně romantického období, stylizované v duchu Swingle Singers.

Novi Singers: Torpedo (Su. 1131377). Polské kvarteto považované koncem 60. let za nejvýznamnější evropskou vokální skup. v moderním jazzu.

Modern Jazz (Qualiton LPX 7211). Prvá LP maďarského moderního jazzu (cool. west coast) vznikla 1962 a představuje All Stars předních maďarských hudebníků (Tibor Búvari – b., János Gonda – p., Peter Káldor – vibes, Atilla Sasvári – as., Tibor Várnai – ds.).

Polish Jazz Quartet (MZ XL 0246). Kvarteto předních polských hudebníků vedené Ptaszynem Wróblewskim (ts.) na nahrávkách z 1964 prezentuje plnokrevný jazz hardbopového zaměření.

Džaz-65 (Melodija S 01157–60), *Džaz-66* (Melodija S 01361–62), *Džaz-67* (Melodija D 020983–88), *Džaz-68* (Melodija D 024283–84). Živé záznamy z II. – V. Moskevského festivalu mládežnických jazzových ansámblů s nahrávkami tria Igora Brilla, kvinteta Borise Frumkina, kvinteta a sexteta Georgije Garaňana, kvarteta Gennadije Golštejna a Konstantina Nosova, kvarteta Nikolaje Gromina, kvarteta Kafé molodožnaja, kvarteta Alexeje Kozlova, kvinteta Kresčendo, tria Georgije Lukjanova, tria Borise Ryčkova, kvinteta Vadima Sakuna, dále velkých orch.

DISKOGRAFIE

Olega Lundstrema, Vadima Ludvikovského a Jurije Saulského dokumentují v souhrnu vysokou úroveň i osobitou tvář sovětského moderního jazzu.

Estradnyj orkestr p/u Olega Lundstrema (Melodija S 01333 až 34). Profil orch., v němž působí mnozí významní sólisté sovětského jazzu (např. Garaňan), v pův. repertoáru ze skladeb domácích autorů.

Leonid Čičik: Popularnyje melodii (Melodija C60–08625–26). Skladby G. Gershwin v moderní jazzové interpretaci významného sovětského pianisty.

B. Troťuk – M. Kažlajev – I. Stravinskij (Melodija S 17485–86). Zajímavý dokument sovětského třetího proudu v podání Moskevského rozhl. estrádního a symfonického orch. s dir. Jurijem Silantjevem.

Jazz Cuba (Palma 1011). Moderní jazz v afrokubánském pojetí s orch. Grupo Cubano de Jazz del I. C. R., řízeným Leopoldem Prevaalem.

Československý jazz 1960 (Su. DV 10096). Skupiny a orch. J. Baura, G. Broma, J. Hammera, F. Havlíka, Z. Pulce, Studio 5, K. Vlacha aj.

Jazz v Československu 1961 (Su. DV 10106). Účinkují: G. Brom, F. Havlík, Jazzové studio, Metronom, K. Vlach aj. *Československý jazz 1962* (Su. DV 10123). Bratislavské jazzové kvarteto, Jazzové studio, A. Julina, Sexteto F. Havlíka, SHQ, TOČR aj.

Československý jazz 1963 (Su. DV 10150). G. Brom, Jazzové studio, JOČR, Metronom, SHQ.

Československý jazz 1964 (Su. DV 10176). G. Brom, A. Julina, Junior trio, SHQ, K. Vlach aj.

Československý jazz 1965 (Su. SV 9015). G. Brom, L. Gerhardt, F. Havlík, JOČR, Junior trio, SHQ aj.

Československý jazz 1966 (Su. SV 9023). R. Dašek, L. Děczy, J. Hnilička, E. Jegorov, Z. Pulec, K. Růžička, M. Ulrich, K. Velebný aj.

Studio 5 (Su. DM 10107). Nahrávky z 1959 dokumentují westcoastovou orientaci špičkové domácí skup. (*Milá společnost – Pohyblivé schodiště – Rokoková panenka – Swing House* aj.).

Jak hrál SHQ (Su. DV 10200). Zajímavý dokument o stylovém vývoji předního čs. souboru v první pol. 60. let. *Jazzové piano* (Su. 1150405). Antologie vznikla 1967 a dokumentuje široké stylové rozpětí špičkových čs. klavíristů (J. Blaha, L. Gerhardt, R. Rokl, K. Růžička, L. Švábenský aj.).

Poezie a jazz II (Su. 1480106). Básně Andreje Vozněsenského a Václava Hraběte ve spojení s hudbou SHQ a skup. L. Hulana.

Laco Děczy & Cellula Quintet: Pietoso (Su. 1150596). První LP špičkové čs. formace (P. Král, K. Růžička, L. Tropp) vycházející z hard bopu.

Rudolf Dašek: Pohádka pro Beritku (Su. 1150843). Nejvýznamnější kytarista domácího moderního jazzu uvádí se svým triem rozmanitý repertoár.

Šest strýců: Vino, zeli a zpěv (Su. 1151258). Popjazzová orientace comba L. Švábenského v nahrávkách realizovaných živě v jazzovém klubu Reduta.

Týnom tánom (Su. 1150996). Český, moravský a slovenský folklór v úpravách J. Hniličky a K. Velebného v podání speciálně sestavené skup. předních domácích hudebníků. *Karel Růžička + 9* (Pan. 110340). All stars protagonistů českého moderního jazzu (mj. Dašek, Košvanec, Pulec, Stivín, Válek).

Ludvikovský v Praze (Pan. 110341). První strana obsahuje *Variace na baletní hudbu Arama Chačaturjana* v úpravě K. Hály v provedení JOČR. Druhá strana představuje JOČR s dir. V. Ludvikovským a se sólisty Konstantinem Bacholidinem, Georgijem Lukjanovem a Alexejem Zubovem ve skladbách sovětských autorů.

Gustav Brom a Maynard Ferguson: Gustav + Maynard (Su. 1150716). Moderní swingující zvuk Bromova big bandu ve spojení s virtuozitou kanadského trumpetisty.

Slide Hampton & Václav Zahradník Big Band: Interjazz II (Su. 1151370). Velkoorch. těleso složené ze špičkových domácích hudebníků a hostujících zahr. sólistů (mj. Vince Benedetti, Billy Brooks, Johnny Griffin, Erich Kleinschuster, Dizzy Reece, Ronnie Ross) v moderních úpravách (*Body and Soul – Round Midnight – You Stepped Out Of a Dream* atd.).

Pražský big band: Podobizna (Pan. 110692). Formace sestavená z nejlepších pražských hudebníků mladé generace přinesla novou kvalitu do českého moderního orch. jazzu (skladby – B. Wolf: *Hudba z ulice* – M. Gera: *Ledovoda* – M. Svoboda: *Portrét – Ejhle, člověk* – M. Kocáb: *Ondřej – J. Stivín: Heleme se*).

Pavel Blatný: Third Stream Compositions (Su. 1150528). Skladby významného českého skladatele, v nichž se kompoziční techniky Nové hudby prolínají s charakteristickými prvky jazzu.

Alexej Fried: Jazzové koncerty (Pan. 110339). Třetiproudové skladby v interpretaci orch. G. Broma, sólistů Jaromíra Hniličky, Felixe Slováčka, Jiřího Válka aj.

Bratislavské jazzové dni 1976 (Opus 91150761–62), *Bratislavské jazzové dni 1977* (Opus 91150651–52). Dvoudeskové výběry z vystoupení předních domácích a zahr. formací na nejvýznamnější slovenské jazzové přehlídce.

XIV. Free jazz a avantgardní směry:

George Russell: Essence (Sonet 1411–12). Dvoudeskový výběr z nahrávek z různých období činnosti hudebníka, který od zač. 50. let uváděl do jazzu nové nekonvenční postupy (modální koncepcce).

Ornette Coleman: Chappaque Suite (Su. 1150404). Filmová hudba vedoucí stylostylovně osobnosti free jazzu.

Eric Dolphy: In Europe (Ami. 855494). Nahrávky, které necelý měsíc před smrtí realizoval v doprovodu holandských hudebníků jeden ze stěžejních představitelů nastupující jazzové avantgardy.

Miles Davis: Miles Smiles (Su. 1150479). Špičkový představitel moderního jazzu realizoval se svými spoluhráči (Ron Carter, Herbie Hancock, Wayne Shorter, Tony Williams) jednu z nejdůležitějších nahrávek jazzové avantgardy.

Charles Lloyd: Forest Flower (Su. 1150580). Černošský

flétnista a tenorsaxofonista, jehož kvarteto přineslo originální syntézu free jazzu s prvky pop. hudby rockové oblasti. *Energy Essentials* (Imp. ASD 9228). Třidesková antologie free jazzu 60. let, v níž jsou zastoupeni Albert Ayler, Ornette Coleman, John Coltrane, Eric Dolphy, Charlie Haden, Freddie Hubbard, Charlie Mingus, Sonny Rollins, Pharoah Sanders, Archie Shepp, Cecil Taylor aj.

New Wave In Jazz (Imp. S 90). Sampler z 1966 obsahuje nahrávky A. Aylera, J. Coltrana, Bobbyho Hutchersona, A. Sheppa aj.

Impulsively (Imp. 9226). Dvoudesková antologie s nahrávkami z druhé pol. 60 let (Gato Barbieri, Marion Brown, Keith Jarrett, Sun Ra aj.).

Herbie Hancock: Headhunters (Col. KC 32371). Výrazný posluchačský úspěch této desky dokazuje, že i náročná syntéza jazzu, rocku a orientální hudby neztrácí v některých polohách širší komunikativnost.

Chick Corea: Where Have I Know You Before (Su. 1151903). Avantgardní klavírista jazzrockového zaměření a jeho combo Return to Forever prezentují jednu z typických poloh jazzu 70. let.

Mahavishnu Orchestra: Apocalypse (Su. 1151986). Jazzové combo Johna McLaughlina a London Symphony Orch. vytvořily významné dílo syntetizující hudbu afroamer. provenience s evropským hud. myšlením.

Billy Cobham: *Crosswinds* (Su. 1151987). Rozsáhlý zvukový obraz přírodních jevů, který je reprezentativní ukázkou jazz rocku.

Progressives (Col. KC 31574). Dvoudesková antologie free a avantgardního jazzu s nahrávkami ze zač. 70. let (Coleman, Ellis, Jarrett, Mahavishnu Orch., Santana, Soft Machine, Weather Report aj.).

Don Ellis: Goes Underground (Col. CS 9889). Špičkový představitel bílé avantgardy demonstruje originální spojení současného velkoorch. výrazu, balkánského folklóru a podnětů rockové scény.

Gil Evans: Synthetic Evans (Poljazz ZSXL 0636). Nahrávky realizované 1976 ve Varšavě dokumentují jazzrockové snažení v oblasti velkoorch. tvorby.

Charlie Haden: Liberation Music Orchestra (Imp. AS 9183). Písně z období španělských interbrigád (*El quinto regimiento – Los cuatro generales – Song of the United Front* aj.) v avantgardním jazzovém zpracování.

Requiem for Che Guevara (MPS 15205). Ukázka spojení jazzu s politicky angažovanou tematikou (Fred Barceful, Wolfgang Dauner, Fred van Hove, Eberhard Weber aj.).

Krzysztof Komeda (Su. 1150887). Polský avantgardní skladatel a klavírista obsorboval postupy soudobého jazzu a spojil je v emotivní sféře se slovanským dramatickým lyrismem.

Zbigniew Namysłowski (MZ XL 0305). Nahrávky kvarteta polského altsaxofonisty z 1966 představují zajímavou koncepci spojení podnětů colemanovské školy s domácími hud. tradicemi.

Michal Urbaniak: In Concert (MZ SXL 1010). Polská jazz-rocková skup., která měla velký úspěch na dlouhodobém zájezdu v USA (1974–75).

Adam Makowicz: Zimní květy (Su. 1151987). Sólové kreace polského pianisty přinášejí osobitou syntézu různorodých koncepcí jazzové klav. hry.

Jan Garbarek – Bobo Stenson: Witchi-Tai-To (Pol.1041). Skandinávští avantgardní hudebníci představují špičkovou úroveň v současném evropském jazzu.

Jazz Focus 65 (Balkanton BTA 1006). Avantgardní bulharská skup. na čele s Milčo Levevem (p.) a Simeonem Šterevem (fl.) integrovala do svého projevu prvky domácího folklóru.

Vladimir Nikolajevič Čekasin: Setkání (Su. 1151308). Nahrávky představitele sovětského avantgardního jazzu, realizované 1972 v Praze s mezinár. all star skupinou (Dašek, Koch, Tropp).

The German All Stars (MPS 3321279–3). Skup. sestavená 1971 u příležitosti zájezdu do zemí Dálného východu zahrnuje špičkové avantgardně orientované hudebníky NSR (Gerd Dudek, Ralf Hübner, Albert Mangelsdorff, Heinz Sauer, Manfred Schoof aj.).

Chris McGregor's Brotherhood of Breath: Live at Willisau (Ogun 100). Nahrávka z 1974 dokumentuje pozoruhodnou úroveň angl. avantgardního souboru.

Jiří Stivín: Pět ran do čepice (Su. 1151299). Prominentní flétnista a altsaxofonista přizval k realizaci desky kromě čs. hudebníků (Dašek, Josef Vejvoda, Milan Vitoch) polského houslistu Z. Seiferta a amer. kontrabasistu B. Phillipse.

Klávesová konkláva (Su. 1152228). Společná koncertní produkce pianistů Gabriela Jonáše, Karla Růžičky a Emila Viklického představující špičkovou úroveň v čs. jazzu 70. let.

Emil Viklický: V Holomoci městě (Su. 1152233). Originální syntéza ohlasů moravského hud. folklóru s modální koncepcí současného jazzu. – I. W.

diskotéka (angl. discotheque, příp. disco), klub, ve kterém se návštěvníci baví a tančí při poslechu hudby z desek. První d. vznikly počátkem 60. let ve Francii. Podnětem byla skutečnost, že pop. hudba byla natolik kineticky působivá, že k stimulaci tance nebylo zapotřebí bezprostředního kontaktu s živě vystupující skupinou, ale postačila osoba disc jockeye (v. t.), který vhodným způsobem naprogramoval reprodukovanou hudbu. 1964–65 došlo k značné konjunktuře d. v Evropě i v USA (jen zde jich bylo okolo 5000); staly se módou a někdy přinášely i vystoupení začínajících skupin. V pozdějším období byly obohaceny o světelné efekty – light shows (v. t.) a další atrakce.

V současné době představuje diskotéka druh zábavy, který si získal osobitou tvář, pravidla i publikum. Jejich rozvoj v Československu byl podchyten organizacemi SSM.

„Disco“, diskotéková hudba, označuje styl, jehož náplň se zpočátku měnila s dobou i vkusem místního publika. V první fázi korespondovala nejvíc se soulem, do specifického stylu vykrytalizovala v 2. pol. 70. let. Charakterizuje ji strojově přesná a chladná rytmika a efektní, ale střídma aranžmá, která využívají smyčců, syntezátorů a někdy i zvukově působivých triků ve vokálním partu. Významnou úlohu zde měla produkce některých nahrávacích studií na evropském

DISKOTÉKOVÉ TANCE

kontinentě, především v NSR. V Československu se na tento styl specializovala studiová skupina Discobolos a orch. Braňo Hronce. — P. D.

diskotékové tance, souhrnné označení pro taneční novinky od 60. let, snažící se na poli spol. tance o pohybové vyjádření rocku. Charakteristickými příklady jsou hully gully, memphis, shake, surf aj. Ve většině se nejedná o tance párové, nýbrž místní tance kolektivního typu (důraz na kolektivní zábavu vyjadřují tančící vytvářením kolon, řad, příp. dalších obrazců atd.). Odpovídají přeplněným parкетům, jsou výrazně rytmické a pohybové. V *d. t.* se nápadně prosazují polycentrické a centrifugální prvky typické pro africkou taneční kulturu (v. *afroamerický tanec*). Prudké střídání napětí a relaxace svalstva, odstředivé pohyby hlavy, ramen i paží akceptují rytmus hud. doprovodu, těžcího převážně ze soulu (v. *t.*) a označovaného někdy termínem „disco“. Základem většiny *d. t.* jsou figury živového charakteru. (V. *t. jazzový tanec.*) — J. Ch.

dixieland, pův. geografický pojem, vyznačující území USA na jih od hranice vytyčené geometrií Dixonem a Masonem, které se zhruba kryje s pův. otrokářskými státy před občanskou válkou. Označení bylo převzato do jazzové terminologie, kde je používáno ve třech významech pro 1) všechnu bělošskou jazzovou hudbu, která byla hrána na přelomu stol. v NO, a rovněž hudbu těch bělošských souborů, jež v 10. a 20. letech opustily město a získaly ang. v jiných částech USA či v Evropě; 2) veškerou tradiční jazzovou hudbu bělošskou i černošskou (v tomto smyslu je tento termín často používán ve Francii i v USA), přičemž jde o zobecnující označení, nevyskytující se ve vědecké literatuře; 3) bělošský jazz vycházející repertoárově i skladbou instrumentálně z tradičního jazzu, ale stylově vázaný na swingovou hudbu 30. a 40. let (především v improvizacích postupech jednotlivých nástrojů a v přijetí swingové rytmiky).

Zakladatelem bělošského neworleánského jazzu byl J. Papa Laine a jeho Reliance Brass Band, který začal aktivně působit kolem 1895. Následovali ho další bělošské orch. ODJB a New Orleans Rhythm Kings, které jako jedny z prvních opustily město a vydaly se do severních a západních velkoměst. Tradice bělošského jazzu v NO se udržela i ve 20. letech, kdy nejtvořivějšími představiteli byli S. Bonano, S. Pecora, J. Wiggs a četní další. Pojem *d.* ve smyslu malých souborů swingové éry, které zachovaly pův. instrumentář a částecně i repertoár, se datuje od pol. 30. let, kdy v rámci velkých swingových orch. vznikaly menší improvizacní skup., z nichž nejznámější byla B. Crosby's Bob Cats. *D.* často hráli i jiní swingoví hudebníci, např. T. Dorsey, B. Goodman, J. McPartland a další. V jejich orch. vystupovali mnozí hudebníci chicagské éry (E. Condon, B. Hackett, P. W. Russell a M. Spanier) nebo představitelé newyorského bělošského jazzu 20. let, např. P. E. Erwin, M. Mole, Ph. Napoleon aj. V tomto smyslu jsou pod pojmem *d.* stylově zařazovány i revivalistické skup. Patří sem např. H. Lyttelton and his Band (v počátečním období druhé pol. 40. let)

a G. Webb Dixielanders, dále soubory D. Evanse, A. Welshe, rakouský orch. F. George a čs. Pražský dixieland. Některé revivalistické orch., které používají pojmu *d.* ve svém názvu, jsou orientovány spíše na oživení klasického jazzu nebo pův. neworleánského slohu, např. G. Bell Dixieland Jazz Band nebo F. Randall Dixieland Band. — Z. M.

double time, angl. „zdvojený čas“, označení tempa dvojnásobně rychlejšího než bylo dosavadní. Častý efekt v jazzu (hojně používán zvl. v improvizovaných sólech bopových hudebníků) i v moderní pop. hudbě. — I. P.

drive, angl. jízda, tah, energie apod. Označení pro specifickou, těžko definovatelnou kvalitu projevů z oblasti jazzu i moderní pop. hudby. Nejspíše lze mluvit o určité koncentraci napětí, vypjaté rovnováze, energii proudící ze znějící hudby. Tohoto efektu je zásadně docilováno zejména díky specifické metroritmice, frázování a tónovému ideálu; v praxi se hovoří o větší či menší míře *d.* v jednotlivých projevech (obdobně jako u swingu). Míra *d.* závisí ovšem nejen na kvalitě hudebníka či tělesa, ale i na stylovém rámci daného projevu. Například cool jazz, west coast jazz apod. počítají a pracují s efektem *d.* méně než bop, soul apod.; v oblasti moderní pop. hudby využívají efektu *d.* zejména R & B a rock, konkrétněji např. projevy tzv. Detroit soundu a Philadelphia soundu. — I. P.

dvanáctka, slangové hudebnické označení pro formově-harmonické schéma blues, kterého se často používá jako základu pro jazzovou improvizaci (v. *blues, forma, harmonie*). — I. P.

dynamika, z řeckého dynamis — síla, označení pro skutečnost, že hudba pracuje s tóny (zvuky) o různé síle (intenzitě) a záměrně pohyb této síly organizuje. Efekt *d.* hraje velkou roli v hud. tektonice a v hud. výrazu. Zákonitosti *d.* v evropské hud. kultuře nejsou příliš jasně, zpravidla jde *d.* souběžně s pohybem tónové výšky a s agogikou. Vývojová tendence směřuje od neurčitosti *d.* ke skladatelovu předpisu *d.* u větších ploch nebo klíčových momentů hud. proudu a v současné době k předpisu síly u jednotlivých frází a dokonce tónů. Jazz a moderní pop. hudba využívají *d.* v zásadě stejně jako umělecko-technická hudba, avšak jsou zde — zejména v jazzu a rocku — určité rozdíly: *d.* není spjata s tektonikou projevu tak lineárně jako u většiny projevů umělecko-technické hudby, spíše než s plynulou změnou síly se pracuje s terasovitou *d.*, volba *d.* se ponechává improvizujícím sólistům nebo malým skup. a jejich feelingu; poněkud jinak je tomu v práci big bandů a u některých aranžérů (G. Evans, B. Russo), kde je *d.* určenější nastudováním skladby nebo zápisem. Příznačné pro jazz a zejména pro rock je užívání stabilnější a většinou vyšší intenzity zvuku (mezzoforte, forte), dynamicky individualizované jsou spíše jednotlivé tóny než linie. V rockové hudbě se v souvislosti s elektrifikací a amplifikací a na straně druhé s důrazem kladeným na zvukovost a ténbrovou charakteristiku stupňuje intenzita zvuku k hranici fyziologické únosnosti. — I. P.

E

east coast jazz, v. hard bop

eastern style, v. newyorský styl

eight-to-the-bar, v. boogie woogie

elektrický jazz, v. jazz rock

entertainer, substantivum odvozené z angl. slovesa to entertain – baviti; volně přeloženo „zábavní umělec“. Označuje zpravidla sólistu, který při svém vystoupení udržuje systematicky kontakt s obecnem; baví je nejen zpěvem nebo hrou, ale i průvodním slovem; pohotově reaguje na okamžitou situaci. V němčině se v podobném smyslu užívá označení „Alleinunterhalter“, které ovšem někdy znamená pouze sólového pianistu v tanečním podniku.

Do kategorie *e.* spadala většina pianistů ragtimu, boogie woogie nebo harlemského stride piana (v. *harlem piano style*), jejichž povinností bylo nejen bavit hosty hrou na klavír, ale i vytvářet atmosféru v relativně malém a velmi homogenním okruhu posluchačů. (Názorný doklad poskytl např. retrospektivní nahrávky Jellyho Rolla Mortona nebo Willieho „The Lion“ Smithe, kombinující hru na klavír s vyprávěním memoárového charakteru.) Tato tradice dodnes přžívá ve výstupech černošských zpěváků a pianistů blues (např. Champion Jack Dupree, Memphis Slim aj.), u nichž schopnost komunikace s obecnem často převažuje nad instrumentálně technickými dovednostmi.

V podobném smyslu patří k typu *e.* i umělci kabaretního charakteru nebo šansonieři, charakterizovaní opět schopností bezprostředního kontaktu s obecnem. Typickým rámcem pro působení *e.* byla například franc. *café conc'*, angl. *music hall*, berlínský kabaret nebo staropražský šantán. V literatuře je tento typ *e.* zobrazen např. v dramatu Johna Osborna *The Entertainer* (uveдено u nás pod názvem *Komik*). Z čelných představitelů tohoto žánru lze uvést např. George Formbyho, Maurice Chevaliera aj.

V novější době lze pod pojem *e.* zařadit i sólové zpěváky, jejichž těžiště činnosti spočívá především v klubových angažmá a vystupování před „živým“ obecnem. Úspěch spojený s dosažením pozice špičkového umělce, který se může spolehnout především na desky a masové sdělovací prostředky, orientuje zpravidla práci interpreta jiným směrem, podobně jako uvědomělá uměl. ambicióznost některých druhů nonartificiální hudby, která čistě zábavnou funkci odsouvá poněkud do pozadí.

Vývoj interpretů může přitom probíhat oběma směry: původní *e.* důvěrně sžitý s relativně úzkým, homogenním posluchačským okruhem se může vyvinout v hvězdu, u níž nutné profesionální povinnosti překryjí původní zaměření, a naopak interpret, který v relativně raném stadiu své kariéry dosáhne špičkového úspěchu v masových médiích, se může po poklesnutí své popularity přestylizovat do po-

lohy všestrannějšího *e.* (např. Paul Anka, u nás Arnošt Kavka). – L. D.

EP (též E. P.) – zkratka angl. označení Extended Play, tj. rozšířená hrací doba, gramof. deska o průměru 17 cm a rychlosti 45 ot. za minutu s hrací dobou cca 6–8 minut na každé straně. Používá se nejčastěji pro nahrávky z oborů starší i moderní pop. hudby a obsahuje zpravidla dvě skladby na každé straně. Na mezinár. trhu v posledních letech ztrácí význam a vyrábí se nyní jen výjimečně; důležitější pozici si uchovává jen v některých zemích, které nemají rozsáhlejší produkci singlů (např. Polsko, SSSR). U nás se na EP deskách nejčastěji vydávají snímky dechové hudby, lidovky nebo dalších žánrů, které nepatří k hlavnímu proudu moderní pop. hudby. – L. D.

estráda, obecně bývá definována jako pásmo malých scénických projevů spojených slovem konferenciéra. V době po osvobození (1945) a zejména po Únoru 1948 velmi rozšířený typ pořadů v sálech, přírodních amfiteátrech, ale i v rozhl. a TV. Zprvu spojovány s různými lid. slavnostmi, manifestacemi apod., později často komerčního charakteru. V souvislosti s hudbou se výraz *e.* objevuje zvl. ve třech souvislostech: 1) Estrádní hudba, termín rozšířený v SSSR, kde označuje vše, co se v ČSSR v běžné mluvě nazývá zábavnou nebo lehkou hudbou. Při jeho zdůvodnění se zpravidla na první místo staví požadavek snadné srozumitelnosti a zábavnosti, což se promítá do obsahu i formy. Obsahem skladeb estrádní hudby mají být obecně známé události, jevy a pohnutky spol. i osobního života. Tomu má odpovídat relativně jednoduchá hud. forma a výrazové prostředky. Přednost mají optimistické, pozitivní hud. obrazy. Estrádní hudba zahrnuje množství specifických i obecných hud. žánrů: od písní nejrůznějšího charakteru přes tance až po samostatná orch. čísla typu předeher, suit, rapsódii apod. Pod pojem estrádní hudba zahrnují v SSSR i pop., rozsahem přiměřené skladby autorů artificiální hudby (Mozart, Schubert, Chopin, Čajkovskij aj.), a naproti tomu i upravené skladby na bázi různonárodního folklóru a jazz. O hranice mezi estrádní a artificiální hudbou se vedou diskuse. Důležitým technickým prostředkem šíření a popularizace estrádní hudby je v SSSR rozhlas a TV. Oblíbeny jsou však i tzv. estrádní koncerty v koncertních sálech, klubech a v jiných vhodných místech. V ČSSR se začal termín estrádní hudba objevovat systematicky od konce 40. let jako příznak ideově estetických snah o zkvalitnění obsahu a forem lehké zábavné hudby. Stalo se tak na podkladě zkušeností s tímto druhem hudby v SSSR. 2) Estrádní koncert, koncert, na němž je provozována hlavně estrádní hudba. Zvláště oblíbené jsou tyto koncerty v SSSR, kde se jimi rozumí pódiová vystoupení různého druhu. Vedle čistě hud. čísel (skladeb pro estrádní orch. a sólistu) jsou do programu zařazovány výstupy z čino-

EVERGREEN

her, recitace veršů, vystoupení artistů aj. 3) Estrádní orchestr, název pro instrum. soubor provozující estrádní hudbu. Termín je hojně používán v SSSR, kde označuje soubory různého rozsahu a obsazení – od standardních malých symf. orchestrů po skupiny se saxofony, akordeony, kytarami, elektrofonickými nástroji a bicími.

L: M. Bartoš – K. Macourek: *Estrádní orchestr* (Praha 1954); A. Černov – M. Bialik: *O legkoi muzyke i džaze i o chorošem vkuse* (Moskva – Leningrad 1965); J. Kotek: *Teoretický vývoj názorů na populární hudbu a píseň v padesátých letech* (Hudební věda 1968, č. 4); *Za rozkvět nové zábavní hudby* (referáty z tvůrčího aktivu Svazu čs. skladatelů o estrádní hudbě v Brně 1955, Praha, nedat.). – J. Ba.

evergreen, angl. doslova věčně zelená (melodie); melodie, která se neustále hraje anebo alespoň vrací v nepravidelných časových obdobích. 1) V užším a původním slova smyslu znamenal *e.* většinou hudebně náročnější písně ze swingového období nebo z oblasti muzikálu (např. písně I. Berlina, G. Gershwin, C. Portera, J. Kerna, H. Arlena, Rodgerse-Harta aj.); v tomto smyslu označuje *e.* i jistou prověřenou kvalitu. Z historického hlediska by z naší tvorby k takto vymezené kategorii *e.* patřily např. některé písně J. Ježka, Al. Jindry, L. Korbaře, S. E. Nováčka aj., ze sovětských např. písně I. Dunajevského. V těchto případech však většinou chybí další důležitý znak *e.*, tj. široká, téměř světová popularita ve všech oblastech, do nichž pronikla moderní pop. hudba. 2) V širším smyslu se za *e.* považují veškeré oblíbené melodie jakéhokoli původu – např. lidové nebo zlidovělé písně (*Santa Lucia, La Paloma, Cielito Lindo*), operetní nebo operní melodie (árie z *Traviaty*), zlidovělé úryvky ze symfonických skladeb (*Largo* z Dvořákovy *Symfonie Z nového světa*) nebo drobné skladbičky velkých mistrů (Dvořákova *Humoreska*, Fibichův *Poem*). 3) Jinak se termínem *e.* označují i melodie, které výrazně charakterizují jen určité časové období: své *e.* mají např. dvacátá léta, stejně jako léta padesátá s prvním nástupem R & R. Tento typ *e.* mívá pro pamětnickou generaci silný emociální náboj a schopnost působit jako generační pojítka. 4) Ne zcela přesně se termínu *e.* někdy používá i pro označení témat (skladeb, písní), která vytvářejí konstantní repertoár určitého

tého stylového okruhu (např. repertoár tradičního jazzu, bopu atd.). V tomto smyslu se častěji (a správněji) hovoří o tzv. standards (v. t.). – L. D.

extravaganza, it., označení výpravných divadelních a nezřídka t. cirkusových monstředstavení kombinujících varietní a cirkusové atrakce s pěveckými a tanečními čísly a s komickými hereckými skeči. První úspěšnou *e.* a zřejmě až do dnešních dnů dosud nejspěšnější hud. produkci provozovanou na amer. jevištích byla hra Charlese M. Barrase s hudbou Giuseppe Opertiho *The Black Crook* (prov. 12. 9. 1866 v NYC), soustřeďující ohromující podívanou, která se stala východiskem pozdějších revuí, muzikálů i hud. filmů 30. let. V období 1905–35 bylo hlavním dějištěm nákladných *e.* newyorské divadlo Hippodrome, předvádějící nejenom přední herce, zpěváky, tanečnický a akrobaty, ale také drezúru exotických zvířat, automobilové závody, kovbojské přestřelky apod. Na této oblíbené cirkusové a jevištní zábavě se významně podíleli t. přední doboví sklad. jako Raymond Hubbell (1879–1954), Manuel Klein (1876–1919) a John Ph. Sousa (1854–1939). Stěžejní producentskou, autorskou i režisérskou osobností novodobých *e.* byl Billy Rose (1899–1966), vlastník několika newyorských hud. divadel a exkluzivních klubů, v nichž uváděl takto koncipovaná výpravná představení ještě ve 40. letech našeho stol., nezřídka za přispění špičkových umělců včetně režiséra Orsona Wellese (n. 1915), sklad. Cole Portera (1892–1964) a Richarda Rodgerse (n. 1902), orch. Bennyho Goodmana, Paula Whitemana aj. Jeho *e.* se staly námětem hud. filmů *Billy Rose's Diamond Horseshoe* (1945) a *Billy Rose's Jumbo* (1962). Na principech odvozených z *e.* inscenoval známý režisér Tom O'Hargan písně Beatles v představení *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band On the Road* (prov. 14. 11. 1974, Beacon Theater, NYC), z něhož vychází i pozdější filmová verze režiséra Michaela Schultze (1977, obojí v produkci Robert Stigwood Organization).

L: D. Ewen: *The Complete Book of the American Musical Theater* (NYC 1958); S. Schmidt-Joos: *Muzikál* (Praha 1968). – A. M.

fade out (angl. pozvolna mizeti, ztrácti se), technické označení používané aranžéry jazzu a moderní pop. hudby pro zvl. způsob pozvolného ukončení skladby. Obvykle je *f. o.* předepsán zároveň s opakující se několikakaktovou figurou (riffem), při níž se postupně snižuje zvuková intenzita až do ztracena. — A. M.

fast, angl. rychle, označení tempa; v našem hudebnickém slangu výraz „fastovka“ značí skladbu charakteristického rychlého tempa. — I. P.

fast western piano, označení pro klav. styl, který se na počátku 20. stol. vyvinul v Texasu a byl předchůdcem boogie woogie. Vznikl jako klav. imitace stylu bluesových kytaristů. První záznamy o *f. w. p.* nebo *f. w.* blues pocházejí již z konce 19. stol. Texaští pianisté z tohoto okruhu bývají označováni jako skupina Santa Fe (podle železniční tratě Atchinson Topeca And Santa Fe Railroad, která protíná napříč celý Texas). Patří sem především Son Becky, Black Boy Shine, Andy Boy, Clay Custer, Bernice Edwards, Buster Pickens, Robert Shaw a Hersal Thomas. Za první snímek tohoto stylu bývá označována nahrávka C. Cistera *The Rocks* (Okeh, 1922). Hlavní působiště těchto pianistů bylo v přístavních krčmách Houstonu a Galvestonu. Přímým stylovým následníkem texaského *f. w. p.* je chicagské boogie woogie. — Z. M.

feeling, angl. cit, pocit, cítění, velmi frekventovaný termín v jazzové publicistice a kritice (později též užíván v oblasti moderní pop. hudby). Označuje se jím jinak těžko definovatelný smysl pro specifické kvality jazzu (zprostředkované i moderní pop. hudby), manifestovaný zvl. při vlastním hud. výkonu. Hudebník se vyznačuje jazzovým feelingem tehdy, uplatňuje-li ve své hře především kvality swingu, drivu, hot intonace atd., ale šířeji i správné frázování, smysl pro daný styl, improvizací spolupráci apod. — I. P.

féerie, z franc. *fée* = víla, výpravná divadelní hra s hud. a tanečními čísly, obvykle s pohádkovými a fantastickými náměty, jejíž pozdější amer. podoba — tzv. extravaganza (v. t.) patří do hlavní genealogické linie muzikálu. Pův. pařížská forma typu „à grand spectacle“, uváděných od 1869 zvl. ve Folies-Bergère; v něm. jazykovém okruhu nazývána někdy „Zauberstück“, „Zauberposse“ nebo prostě „Ausstattungsstück“. Charakteristickými *f.* byly dramati- zace dobrodružných utopických románů Julese Verna (např. *Cesta kolem světa za 80 dní*, prov. 1886 v berlínském Victorie-Theater, dosáhla rekordního počtu 710 repríz). Skromnějšími předchůdci okázalých pařížských, berlínských nebo vídeňských *f.* (zde zvl. významná činnost Fürst-Theater v Prátru) byly i Tylovy dramatické báchorky se zpěvy *Strat-*

konický dudák (1847), *Jiříkovo vidění* (1849) a *Lesní panna aneb Cesta do Ameriky* (1850), jejichž hrdinové se při svém bloudění dostávali do exotického a pro tehdejšího diváka přitažlivého prostředí vzdálených zemí, orientálních paláců apod.

L: Jacques-Charles: *Cent ans de Music-Hall. Histoire générale du Music-Hall, de ses origines à nos jours, en Grande-Bretagne, en France et aux USA* (Genf — Paris 1956). — A. M.

festivally se v nonartificiální hudbě objevují zpravidla v okamžiku, kdy si příslušný druh hudby plně uvědomí svůj dosah a význam — umělecký, spol. nebo ekonomický. Tak vznikaly v průběhu vývoje *f.* jazzové, rockové nebo *f.* písničkově; spolu s pronikáním a konsolidováním dalších hud. druhů se objevují např. *f.* C & W, folkové, speciální *f.* blues atd.

1) V souladu s vývojem nonartificiální hudby náleží časové prvenství *f.* jazzovým, neboť jazz zde byl prvním druhem hudby, který si získal obecnější uznání své uměl. přínosnosti. První jazzový *f.* byl uspořádán 1948 v Nice (Francie tu znovu potvrdila své světové prvenství v organizování jazzového dění). Ve Francii se 1950 konal i druhý jazzový *f.*, pařížský Jazzový salón, který spojoval jazzové koncerty s výstavou výtvarných děl 20. století. Proti tomuto „uměleckému“ pojetí jazzového *f.* postavil George Wein v USA 1954 typ neformálnějšího *f.* pod širým nebem, s koncertními maratóny a velkým počtem špičkových souborů i kombinací nejrůznějších sólistů do improvizovaných jam sessions. Newportský jazzový *f.* prošel dramatickým vývojem a byl posléze přenesen do NYC, kde 1975 proběhl (pod hlavičkou Newport Jazz Festival New York) již jeho 22. ročník s 31 koncerty v rozmezí 10 dnů. NJF je dnes nejstarším i nejvýznamnějším jazzovým *f.* Soubory, které na něm vystoupí, odjíždějí zpravidla na podzim na cca šestitýdenní turné do Evropy a tvoří tu programovou osu některých evropských *f.* (např. Berlínských jazzových dnů nebo Varšavského Jazz Jamboree, v některých letech i pražského IJF). Vedle NJF vznikl v USA 1958 ještě Jazz Festival Monterey, jehož hud. ředitelem byl John Lewis. K nim se od druhé poloviny 60. let připojuje řada dalších *f.* mezi nimiž zvláštní místo zaujímají soutěžní *f.* pro studentské, středěškolské nebo univerzitní orch.

V Evropě navázal (alespoň místem svého konání) na první *f.* v Nice 1960 jazzový *f.* v Juan-Les-Pins, který byl v 70. letech přenesen opět do Nice. Od druhé poloviny 60. let síť evropských jazzových *f.* houstne až k nepřehlednosti: kalendář evropských jazzových *f.*, který vydává Evropská jazzová federace, jich registruje na 80. Jako základní typy se mezi nimi odlišují *f.* pořádané v lázeňských nebo turistických střediscích, podporované zpravidla organizacemi turistického ruchu (většinou weekendové), *f.* přísně koncertního rázu, nebo *f.* pro mladé obecenstvo, organizované často na ne-

FESTIVALY

výdělečně nadšenecké bázi a poskytující ubytování ve stanových táborech nebo studentských noclehárnách.

K největším a nejvýznamnějším patří dnes Berlínské jazzové dny (od 1964, uměl. ředitel nejprve kritik J. E. Berendt, později švýcarský skladatel a pianista G. Grunz — každoročně na počátku listopadu) a Montreux (uměl. vedoucí Cl. Nobs; 1975 *f.* zasahoval do tří týdnů v červenci a obsahoval kromě jazzu i blues, folk, C & W a rock). K významným podnikům patří i Německý jazzový *f.* ve Frankfurtu a *f.* Západ — Východ v Norimberku (oba s dvouroční periodicitou), Jazz Pulsations v Nancy, *f.* v belgickém Bilzenu (s hojnějším zastoupením bluesových a rockových skupin), v Bologni a v Bergamu, ve finském Pori, norském Molde nebo Kongsbergu a dánském Aarhusu. Speciální kategorií tvořily soutěžní *f.* amatérských souborů, velmi aktivní v 60. letech, které však v 70. letech většinou opustily soutěžní systém a začaly amatérské soubory volně kombinovat s profesionálními (např. Zürich, San Sebastian).

V socialistických zemích má nejdéle nepřetržitou tradici polský *f.*, zorganizovaný poprvé již 1957 v Sopotu a o 2 roky později přenesený do Varšavy jako Varšavské Jazz Jamboree (většinou konec října — začátek listopadu). Mimo něj pořádá dnes aktivní Polske Stowarzyszenie Jazzowe ještě amatérský *f.* ve Wrocławu, soutěžní *f.* jazzových zpěváků v Lublinu, letní jazzový *f.* v Sopotu a soutěž o Zlatou valchu pro tradiční soubory ve Varšavě. Jugoslávský jazzový *f.* byl poprvé zorganizován 1960 na Bledu a později přenesen do Lublaně, kde je rovněž pořádán každoročně (červen). V Maďarsku dosáhl největšího počtu ročníků *f.* v Székesfehérváru, který je dnes nahrazován cyklem 4 až 6 jazzových weekendů, pořádaných maďarským rozhlasem v různých městech (např. Debrecen, Szeged, Nagykanizsa). NDR má jediný mezinár. jazzový *f.* v Drážďanech, určený jen pro skupiny tradičního jazzu. Jazzové *f.* v SSSR jsou pořádány ve velkém počtu míst (např. Kazaň, Voronež, Doněck, Novosibirsk) na národní bázi bez účasti zahr. souborů; většinou však nedosahují většího počtu ročníků v jednom místě. Výjimkou byl jeden z nejstarších jazzových *f.* v Tallinu, který 1969 zanikl.

V ČSSR vznikl Mezinárodní jazzový festival (IJFP) 1964 a do 1972 byl pořádán každoročně, od 10. ročníku (1974) se koná jako bienále. Od konce 60. let se však množí síť amatérských *f.* Mezinár. účast má Čs. amatérský jazzový festival v Přerově (od 1966, 1975 přenesen do Kroměříže, 1977 do Prahy); v národním měřítku se rozvíjejí např. Slánské jazzové dny (od 1967).

2) Druhá pol. 60. let přináší nový typ samostatného *f.* rockového. V letech 1965–66 docházelo v okolí San Franciska (v souvislosti s konjunkturou místních skupin, v. *underground*), později i jinde, např. v newyorském Central Parku, londýnském Hyde Parku, ale i na evropském kontinentě, k obřím rockovým koncertům pod otevřeným nebem, na kterých se zpravidla neplatilo vstupné (tzv. free concerts). V létě 1967 zorganizoval producent Lou Adler a hudebník John Phillips (tehdy vedoucí skup. Mamas and

Papas) Monterey Pop Festival; jeho koncerty se konaly v aréně s kapacitou 7000 lidí (návštěvníků však bylo ve skutečnosti několikánásobně víc) v kalifornském Monterey, tamtéž, kde se odehrávaly jazzové *f.* Hudební náplň byla široká: vystupovali zde vedle sebe známí umělci z oblasti rocku (The Who, Mamas and Papas), soulu (Otis Redding) i indický hudebník Ravi Shankar. Publiku se tu představil tehdy nový talent Jimi Hendrix; převahu mezi účinkujícími měly však skup. sanfranciské scény: Big Brother and the Holding Company (se zpěvačkou Janis Joplinovou), Jefferson Airplane, Country Joe and the Fish a mnohé další. *F.* proběhl nad očekávání úspěšně a hladce. Byl zde natočen celovečerní barevný film *Monterey Pop* (režie D. A. Pennebaker). Vzhledem k protestu místních úřadů a organizačním potížím se však *f.* neopakoval. Konjunktura rockových *f.* nastala v letech 1968–70. Vyvrcholením byl *f.*, který se odehrál 15.–18. 8. 1969 ve Wallkill ve státě New York; vzhledem k původně plánovanému místu konání (muselo být dvakrát změněno) nesl název Woodstock. Počet účastníků se odhadoval na 400 000, počet těch, kteří se vinou dopravních a jiných potíží na *f.* nedostali, na tři čtvrtě miliónu. Mezi účinkujícími byli Jefferson Airplane, Jimi Hendrix, Crosby, Stills, Nash and Young, Ravi Shankar, Band, Johnny Winter, Joan Baezová, Ten Years After ad. Hudba natočená na *f.* byla vydána celkem na pěti LP deskách (trojalbum *Woodstock*, Cotillion 1970, dvojalbum *Woodstock II*, Cotillion 1971) a byl zde rovněž natočen barevný celovečerní film *Woodstock* (režie Michael Wadleigh). Přes problémy s dopravou, počasím a stravováním se *f.* odehrál v neopakovatelné atmosféře. Pro svůj široký kulturní a spol. dosah bývá označován za vyvrcholení nonkonformistických snah mladé generace v USA. *F.* měl zčásti i politický podtext (např. při vystoupení Country Joe McDonaalda a Joan Baezové došlo k otevřeným protestům proti válce ve Vietnamu). Pro označení mládeže, kterou spojuje odpor proti násilí, kulturnímu i spol. establishmentu konzumní společnosti a snaha po vzájemném pochopení, byl používán název „Woodstock nation“. Dnes má tento termín hlavně nostalgické zabarvení; díky nejasné politické orientaci a povrchnímu chápání problémů se jeho příslušníci s odstupem času svým ideálům vzdalují a vidí je jen jako součást jistého životního období. Kontrastem k Woodstocku byl tragický free concert, který pořádali 6. prosince 1969 Rolling Stones u Altamontu v Kalifornii, kde byl přímo pod pódiem zabit 18letý mladík.

Do kategorie mamutích *f.* patřil 1969 i rockový *f.* na Isle of Wight a projekty velkých letních festivalů stále ještě občas ožívají. V 70. letech je však zejména v Evropě samostatných rockových *f.* celkem málo a začínají se objevovat „komplexní“ festivaly se zastoupením všech náročnějších druhů moderní nonartificiální hudby.

3) Samostatné *f.* má hudba C & W a folk. Prvořadým podnikem v oblasti folkové hudby byl samostatný *f.* v Newportu, jehož první ročník zorganizoval George Wein ve spolupráci s manažerem A. Grossmanem 1959; pozdějšími ročníky se zabýval film Murrayho Lerner *Festival*, promítaný

i v našich kinech. Předchůdcem *f. C & W* byl vlastně už rozhl. koncertní pořad Grand Ole Opry, organizovaný pravidelně již od 1925. Dnes má *C & W* pravidelné špičkové *f.* zejména ve Wembley (Londýn) a ve svém amer. středisku Nashville. (Obou *f.* se v 70. letech zúčastnil náš Country Beat J. Brabec s Nadou Urbánkovou.) Jistou festivalovou platformou pro tyto druhy hudby představuje u nás soutěžní cyklus Porta, který probíhá od 1967 a jehož finále pro různé obory (trampská píseň, *C & W*, folk) se konají vždy v různých městech.

4) Od pol. 60. let se rozvíjí také rozsáhlá síť písničkových *f.*, organizovaných zpravidla na soutěžní bázi a věnovaných hlavněmu proudu moderní pop. hudby. Nejčastěji jde o skladatelské soutěže, v nichž jsou někdy udíleny i zvláštní ceny za interpretaci. Vzhledem k tomu, že tento druh hudby plní často zejména v kapitalistickém světě funkci spotřebního zboží, projevuje se v této oblasti nejtěžší vliv komerčních tlaků i zájmů oficiální spol. reprezentace, ovládané představiteli hud. průmyslu. V důsledku toho nebývají tyto *f.* přehlídkou špičkových uměl. hodnot dané oblasti a jejich uměl. význam v 70. letech silně poklesl. Hud. náplň se zaměřuje zpravidla především na typ hudby middle-of-the-road (hlavní písničkový proud), přičemž nejvýznamnější skladatelé i interpreti neradí riskují soutěžní konfrontaci a účasti v soutěžních *f.* se často vyhýbají. V USA není tento typ *f.* příliš obvyklý; v Evropě měla v 60. letech mezinár. význam zejména písničková soutěž Eurovize a italský festival v San Remu; uměl. prestiž obou těchto podniků však v 70. letech značně poklesl.

V polovině 70. let vynikají rozsahem, spol. leskem i občasnou účastí velkých mezinár. hvězd zejména *f.* v Riu de Janeiro a v Tokiu. Téměř ve všech světadílech je organizován velký počet *f.*, které mají převážně turisticko-spol. charakter; některé z nich dosahují i většího počtu ročníků. V socialistických zemích mají svou tradici zejména písňové soutěžní festivaly ve Splitu, v Bulharsku (Zlatý Orfeus), v Polsku (Sopot) a v ČSSR (Bratislavská lyra – od 1965). Z Jugoslávie vzešla 1969 také iniciativa k založení organizace FIDOF (Fédération Internationale des Organisations de Festivals), sdružující pořadatele písničkových *f.*; představitelé jmenovaných *f.* ze socialistických zemí v ní hrají významnou roli. Jejím generálním tajemníkem je (1975) A. Moreno ze Splitu, čestným prezidentem B. Chevy, generální tajemník MIDEM, a prezidentem Augusto Alguero, ředitel *f. Musical Mallorca*. Festivalovou scénou pop. hudby v ČSSR doplňuje (v pol. 70. let až přebujelá) síť písničkových *f.* krajského a okresního formátu (nejvýznamnější z nich, který mimo soutěž uvádí i hosty z dalších socialistických zemí, je Děčínská kotva), dále specializovaný *f.* politické písně v Sokolově (blíže v. *politická píseň*) a *f.* mladých talentů (zejména Jihlava, Intertalent). – L. D. + P. D.

field holler, v. holler

fill in, angl. vyplň!, pokyn v tiskovém aranžmá pro improvizaci vsuvku. – I. P.

film, hudební, v. hudební film

flare, angl. termin pro glissandový nástup dechových nástrojů (vzhůru) na dlouhý závěrečný tón. Notace: šikmá čára k dlouhé notě. – I. P.

Flatterzunge, vžitě německé označení pro způsob hry na některé dechové nástroje (pikolu, flétnu, trubku), který spočívá na rychlém opakování jednoho tónu. – I. P.

floor show, angl. označení pro typ představení v nočních a podobných podnikcích, při nichž jde především o kostýmové a světelné efekty, eroticky laděná taneční čísla atp. Součástí *f. s.* je hudba různé provenience, většinou však efektní a libivé projevy moderní pop. hudby. – I. P.

folk music, pův. hnutí za obrodu anglosaské lid. písně, usilující o její návrat do života prostřednictvím aktualizující interpretace, používající i nových, soudobých výrazových prvků a zdůrazňující dynamický charakter lid. písně jako permanentního tvůrčího procesu.

1) Předchůdci hnutí *f. m.* byli zejména sběratelé lid. písní John Alan Lomax (1875–1948) a jeho syn Alan Lomax (n. 1915). Klíčový význam mají jejich sbírky *Cowboy Songs and Other Frontier Ballads* (1910), *American Ballads and Folk Songs* (1934), *Folk Song, U.S.A.* (1947). Zásadu, že folkloristika nemá jen „vykopávat mrtvé kosti z jednoho hřbitova a pohřbívat je na jiném“, uváděl do praxe zejména Pete Seeger (n. 1919), který od sběru důsledně přecházel k aktualizující interpretaci sebraného materiálu. Hnutí *f. m.* získalo cenné podněty za prezidentského období F. D. Roosevelta, jehož Nový úděl (v rámci svého kulturně politického programu) podpořil řadou stipendií sběr lid. materiálu, vyznačujícího se spol. angažovaností. Jeho tradice sahají v USA od písní z osvobozené a občanské války až k písním nově vznikajícím ve 20. století (např. varianty písní IWW – Průmyslových dělníků světa z doby před 1. svět. válkou – Joe Hill; písně z období prachových bouří – Woody Guthrie; písně z vězeňského prostředí – Leadbelly).

2) Spol. atmosféra 30. a 40. let s živým zájmem o sociální problematiku vedla ke vzniku prvních souborů *f. m.* (Almanac Singers, 1940, The Weavers, 1948) a k založení časopisu *People's Songs* (1946; později přejmenován na *Sing Out!*). Čsp. podněcoval tvorbu nových amatérských společensky angažovaných písní asi ve smyslu naší lidové uměl. tvořivosti.

3) Aktivitu společensky a politicky angažovaného hnutí *f. m.* poněkud zdusilo období studené války. Většina představitelů hnutí s levicovými konexemi se ocitla na černých listinách a byla vyřazena z masových sdělovacích prostředků. (Teprve 1962 zrušil odvolací soud rozsudek, jímž byl např. Pete Seeger odsouzen pro pohrdání Kongresem.)

4) Od konce 50. let však vzrůstala popularita poloprofesionálních a posléze profesionálních skupin a sólistů, uplatňujících lid. repertoár v komerčnější stylizaci (Kingston

FOLK ROCK

Trio, Peter, Paul and Mary). *F. m.* získává značné rozšíření zejména mezi vysokoškolskými studenty a v intelektuálních kruzích (1958 první festival na univerzitě v Berkeley, od 1959 tradiční Newport Folk Festival, který trvá dodnes). Dvě čelné postavy *f. m.* 60. let (Joan Baezová, Bob Dylan) znovu zdůrazňují společensky angažovaný, „protestní“ charakter textů.

5) Zhruba od 1965 používá část *f. m.* stále častěji i výrazových prostředků rocku (v. *folk rock*). Její kontakty s dalšími druhy populární i jiné hudby vytvářejí široké, bohaté diferencované spektrum, a v generaci „Dylanových dětí“ vedou ke vzniku osobitého typu autora-interpretů s tvorbou sahající od námětů společenskokritických až k intimní kontemplativní lyrice (např. Bruce McKay, Tim Buckley, Leonard Cohen, Janis Ianová, Joni Mitchellová aj.).

6) Hnutí *f. m.* vzniklo původně v anglosaské oblasti. (V Anglii patřili k jeho předchůdcům a zakladatelům A. A. Lloyd a Ewan McColl, maximální popularity došlo v osobitě variaci jako skiffle.) V 60. letech však vyvolalo značnou odezvu ve svět. měřítku, probíhající ve třech rovinách: a) přejímání a napodobování anglosaských materiálů, b) „objevování“ a různé adaptace materiálů z vlastních lid. tradic, c) rozšíření a popularizace typu autora-interpretů s vlastní písničkovou tvorbou textově náročnějšího, angažovaného nebo značně osobitého výrazu. U nás např. Spirituál kvintet, Český skiffle, Vladimír Merta, Zdenka Lorencová. Zejména v tomto přínosu spočívá také největší význam hnutí *f. m.* pro současnou pop. hudbu.

L: A. B. Bird: *Skiffle. The Story of Folk Song with a Jazz Beat* (London 1958); R. S. Denissot: *Great Day Coming. Folk Music and the American Left* (Urbana, Illinois 1971); A. D. DeTurk – A. Poulin Jr. (ed.): *The American Folk Scene. Dimensions of the Folk Song Revival* (NYC 1967); H. Grafmann – B. T. Manning: *Folk Music USA* (NYC 1962); O. a. H. Kröher: *Rotgraue Raben. Vom Volkslied zum Folksong* (Heidenheim/Brenz 1969); P. Seeger: *The Incomplete Folksinger* (NYC 1972); J. Vassal: *Folksong* (Paris 1972). — L. D.

folk rock, angl. termín, chápaný v několika rovinách:

1) Styl vzniklý integrací folkového revivalu s hnutím rockových skupin uprostřed 60. let. Tuto syntézu ztělesňuje zvl. Bob Dylan, který v jistém stadiu vývoje přešel ze stylového folkového výrazu k eklektičtější tvorbě, charakterizované doprovodem rockové skup., změněným frázováním a barvou hlasu. K přerodu, který byl provázen pobouřením části obecnosti i kritiky – hlavně folkových puristů – došlo po natočení desek *Another Side of Bob Dylan* (Col. 1964) a *Bringing It All Back Home* (Col. 1966). Typické je, že právě skladby z tohoto období jsou dnes považovány za vrchol Dylanovy tvorby. Obdobným integračním procesem prošli později i ostatní písničkáři.

Současně se v USA prosazovali odchovanci folkového hnutí přímo v rockových skup. Čerpali z vlastního i tradičního repertoáru (Lovin' Spoonful – *Daydream*, Kama Sutra 1966) a ze skladeb ostatních písničkářů (autorem prvního hitu Byrds, *Mr. Tambourine Man*, je Dylan, hudbu k druhému – *Turn Turn Turn* – napsal Pete Seeger). Svou úlohu v začátcích *f. r.* měla i skladba se silně protestním

textem, *Eve of Destruction* Barryho McGuirea. Svými pozdějšími nahrávkami inklinovalo k *f. r.* trio Peter, Paul and Mary (*Album 1700*, WB 1967).

Podstatný přínos v ton to směru znamenala dvojice Simon and Garfunkel, sanfranciské skup. Country Joe and the Fish, Jefferson Airplane a vokální kvarteto Mamas and Papas. Členové Mamas and Papas se rekrutovali z písničkářského prostředí; jejich tvorba svou eklektičností a širokým dosahem ovlivnila nejen celou rockovou sféru, ale představovala mezník v historii vokálních skupin obecně (*Mamas and Papas Deliver*, Dunhill 1967). Zvukem a repertoárem, méně už svými kořeny souvisela s hnutím *f. r.* skup. Turtles a manželské duo Sonny and Cher. Společným znakem takto chápaného *f. r.* (jedinou výjimku tvoří nahrávky Dylana) je zvýšený důraz na melodičnost a vokální složku a průzračný instrum. doprovod, ve kterém nechybí akustická kytara.

2) V obecnějším pojetí je termínem *f. r.* označováno jakékoliv zpracování lid. materiálu na rockové bázi; patří sem např. zemité, oblastí R & B ovlivněné podání amer. lidové balady *The House of the Rising Sun* skup. Animals (1964, nahrávka bývá považována za první příklad *f. r.*), dále nahrávky skupin, které se specializují na anglickou lid. hudbu (Fairport Convention, Trees, Steeleye Span) či těch, které objevují polozapomenutý keltský folklór (Alan Stivell, Horslips). Stejným právem můžeme do této kategorie zařadit sourozence Ulrychovy, Pavola Hammela, částečně i Vladimíra Mertu.

3) Výjimečně slouží termín *f. r.* k označení současné tvorby, která navazuje na styl popsany v oddíle 1). Může pak označovat jak písničkáře, kteří z *f. r.* vyšli (Neila Younga, Joni Mitchellovou), tak i revivalistické hnutí. Použití termínu v tomto případě však může vést k nejasnostem. — P. D.

folk song, původně angl. výraz pro jakoukoliv lid. hudbu, časem dostal specifitější význam, který se datuje od 40. let. V té době vystoupilo v Americe několik sběratelů, folkloristů, kritiků a písničkářů, kteří se snažili oživit starší lid. písně a doplnit jimi repertoár spol. zpěvu. Po 2. svět. válce se toto úsilí soustředilo kolem čsp. People's Songs, který později změnil název na Sing Out! a vychází dodnes (v. *t. protestní píseň, revoluční píseň*). Současně byly pořádány koncerty lid. písní i neformální hootenannies, při nichž se většinou střídalo několik zpěváků a pěveckých skupin, kteří učili posluchače písničkovým Vedle nich pak stály i velké oficiální koncerty profesionálních zpěváků lid. písní ve tvaru, který inklinoval k pop. hudbě či ke koncertnímu písňovému typu. Známé jsou např. koncerty Burla Ivesa a Harryho Belafonte a na druhé straně Marian Andersonové a Paula Robesona. Hlavními představiteli *f. s.*, který se posléze prosadil i do moderní pop. hudby, byli především písničkáři vyšší z okruhu Almanac Singers. Ze starší generace např. Woody Guthrie, Carl Sandburg a Josh White; zvl. význam v tomto směru měla činnost známého folkloristy Alana Lomaxe. V pozdějším (poválečném) období se dostalo mimořádné popularity skup. Weavers. Z ženských představi-

telek lze uvést např. Cynthii Goodingovou, Susan Reedovou a Jean Ritchieovou. Začínající hnutí podpořily i některé gramof. společnosti, mj. Br., Elektra a zejména specializovaná Folk. Na sklonku 50. let se objevily některé nahrávky i v hitparádách; popularitu si získaly např. skupiny Kingston Trio, The Highwaymen, The Travellers, The Limelitters a posléze New Christy Minstrels a Brothers Four. Hledání nových talentů soustředil především Newport Folk Festival, kde se 1963 objevil i Bob Dylan. Postupně písničkáři opouštěli oblast tradiční lid. písně a začali skládat vlastní písničky, které mají většinou angažovaný či protestní charakter. Jsou to např. Judy Collinsová, Buffy Sainte Marie, Spider John Koerner, Phil Ochs, Tom Paxton aj. (v. *protestní píseň*). Folksongové hnutí se odrazilo i v Evropě; nejdříve v Anglii, která prošla přechodnou vlnou skiffu (v. t.) a kde hlavními představiteli f. s. jsou především dvojice Ewan McColl a Peggy Seegerová, dále Alex Campbell, Bob Davenport, Bert Jansch, Louisi Killen a posléze Donovan jakož i další, kteří orientovali f. s. směrem k moderní pop. hudbě. Po Anglii přišla na řadu i ostatní Evropa včetně Československa. Jednou z prvních taktó orientovaných skupin byl zde Spirituál kvintet, po němž následovaly další soubory i jednotliví písničkáři, např. Zdenka Lorencová, Bob Fridl, sourozenci Ulrychovi, Plavci apod.

Hranice mezi f. s. a moderní pop. hudbou se postupně takřka setřela a lze říci, že obě složky na sebe vzájemně stejnoměrně působily (v. t. *folk rock*). Tradiční lid. písně se představily v moderních úpravách a nové písničky čerpaly náměty, obrazy i formu z hud. folklóru (např. moravské inspirace P. Ulrycha). Záslouhou f. s. se oživil i tradiční instrumentář. Průmyslově se začaly vyrábět např. appalačské dulcimery, pětistrunná banja, autoharfy, různé druhy fléten i dvanáctistrunné kytary. Bez ohledu na původ repertoáru lze sledovat dva zákl. společenskofunkční směry, jimiž se ubírá f. s. První směřuje k aktivitě spol. zpěvu. Autor, pokud je známý, se často propadá do anonymity a f. s. se stává součástí běžně zpívaného repertoáru. Část tohoto repertoáru má pak význam při různých příležitostech, např. v protestních průvodech, při mírových manifestacích, ve zpěvu u táborových ohňů atd. Druhá větev, i když je často repertoár totožný, inklinuje ke koncertnímu provádění nejčastěji jako součást širěji pojaté moderní pop. hudby. Hranice jsou však často zcela neznatelné a mnohdy písnička, která byla napsána pův. jako protestní píseň a jako taková určena společnému zpěvu při vhodných příležitostech, uspěje jako hit v podání čelného interpreta pop. hudby. V 60. letech se f. s. stal jednou z hlavních součástí moderní pop. hudby.

L.: R. Ames: *The Story of American Folk Song* (NYC 1955); R. S. Denisoff: *Great Day Coming. Folk Music and the American Left* (Urbana 1971); R. Leydi: *Folk music* (100+1, 1975, č. 19, s. 40); A. Lomax: *American Folk Songs* (Baltimore 1964). – Z. M.

folklór, hudební, v. hudeb. folklór

forma, kategorie filozofická a estetická, jež má specifický význam i v jednotlivých uměnovědách. V nejobecnější rovině bývá f. slovníkově definována jakožto vyjádření vzta-

hů, způsob organizace, struktura elementů obsahu mezi sebou i vzhledem k objektům vnějším. V hudebněteoretickém kontextu je tohoto termínu používáno v zásadě ve dvou významech: 1) ve všeobecném smyslu k označení určitého řádu, který je dáván v kon-pozičním (obecněji tvůrčím) procesu hudebnímu materiálu (chaotický hud. materiál je „tvarován“, „formován“ podle specifických stylových aj. norem). V této souvislosti je ovšem obsah pojmu f. značně široký a označuje prakticky všechny hudebnětechnické kompoziční prostředky; 2) ve speciálním smyslu jako označení pro určité „architektonické“ schéma, které slouží jako model pro konkrétní skladbu. Schéma popisuje („předurčuje“) skladbu obecně, a to z hlediska jejího uspořádání, tj. z hlediska rozložení identických, podobných a kontrastních hud. myšlenek. Jednotlivé části kompozice jsou ve schématu zpravidla zastupovány – v závislosti na rozsahu – velkými a malými písmeny (např. ABA, aba apod.; o dílech součástech formy a vnitřních formových dílech viz dále). Pojem hudební f. v tomto speciálním smyslu je třeba odlišovat od pojmů hud. druh a hud. žánr, které představují jinou rovinu nazírání. Hud. druhy a žánry jsou typy kompozice vázaných ke specifickému účelu, způsobu provádění, specifickému instrum. obsazení, v případě vokální hudby k určitému druhu textů apod. V hud. kultuře evropské i kulturách mimoevropských vykrystalizovala řada vyhraněných druhů a žánrů (komorní hudba, opera, hudba taneční, pochodová, mše apod.). Skladby náležející k jednomu druhu nebo žánru však nemusí mít stejnou hudební f. Teoretické rozlišení hud. druhu a hudební f. je historicky nové. Stará evropská věda o hudbě a starší hud. teorie se v teoretické i pedagogické rovině zabývala pouze hud. druhy. Obecnější problematika hudebních f. začala být v muzikologii studována až na konci 19. stol. Z české literatury je možné uvést starší práci K. B. Jiráka *Hudební formy* (Praha 1922, několik dalších vydání) a knihu Karla Janečka *Hudební formy* (Praha 1955). Ze zahr. produkce připomeňme mnohokrát vydanou učebnici *Musical Form* H. Leichtenritta (Cambridge 1967, pův. *Musikalische Formenlehre*), dvojsvazkové dílo B. V. Asafjeva *Muzykalnaja forma kak proces* (česky *Hudební forma jako proces*, Praha 1965) a rozsáhlou, historicky fundovanou studii H. Erpfa *Form und Struktur in der Musik* (Mainz 1967). V literatuře o jazzu je problematika hudební f. v explicitní podobě prakticky zcela ignorována a je pojednávána jen jako následný moment dění v oblasti melodie a harmonie, zejména pak v souvislosti s výkladem o jazzové improvizaci; problematika f. se zpravidla redukuje jen na uplatnění variačního principu, realizovaného na tématu, které představuje blues (nebo jen schéma blues), případně písňový útvar z moderní pop. hudby (redukován obvykle na schéma aaba). Na tento odkaz ke schématu aaba se většinou omezují zmínky o formové výstavbě v souvislostech moderní pop. hudby. Relativně více přihlíží ke specifické problematice f. práce studující afroamer. hudbu a analyzující vazby hudby a textu.

Otázky hudební f. ve smyslu „výstavby“, „architektoniky“

FORMA

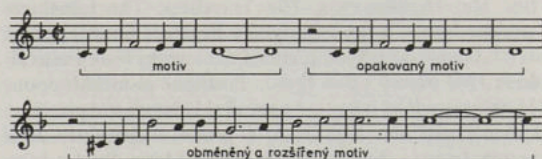
daného hud. projevu se projeví jako zvlášť naléhavé v souvislosti s růstem rozsahu hud. projevů (tvůrci i vnímatelé usilují o členění, strukturování hud. proudu). Takové typy uspořádání hud. myšlenek, které se z hlediska dobových estetických kritérií nebo z hlediska funkce ukázaly být nosné, se tradovaly pedagogicky nebo poslechem a posléze historicky fixovaly. V okruhu umělecké hudby se vytvořilo několik typů vokálních a instrum. formových útvarů s charakteristickými hudebně technickými vlastnostmi, danými například způsobem provádění. Rýze vokální útvary nalezneme např. v gregoriánském chorálu, pro nějž je typická menší melodická pohyblivost, menší tónový rozsah apod., vesměs vlastnosti určované interpretačními možnostmi lidského hlasu. Čistě instrumentálním typem jsou např. variace či koncert. Přestože jistou specifičností si vokální a instrumentální *f.* podržují až do současnosti, došlo v historii k prolínání jednotlivých typů, k přenosu z jedné oblasti do druhé (instrum. recitativ), případně k záměrnému využívání kompozičních technik, charakteristických pro opačnou oblast („instrumentální“ charakter pěvecké koloratury nebo v nonartificiální hudbě tzv. vokalizace nástrojů v afroamer. hudbě a jazzu).

Z metodických důvodů je vhodné rozčlenit další výklad na problematiku *f.* v moderní pop. hudbě a v jazzu, přičemž výklad týkající se jazzu navazuje na výklad o moderní pop. hudbě.

Moderní pop. hudbu (*v. t.*) nelze přesně ohraničit ani časově, ani teritoriálně, ani typově, a proto ani problematiku *f.* nelze zachytit v úplnosti a bez zjednodušení. Lze však říci, že moderní pop. hudba roste (a formově se odvozuje) jednak ze starší evropské pop. hudby (*v. populární hudba*), jednak z afroamer. hudebního folklóru (*v. t.*) a dalších folklorních projevů nejrůznější provenience (*v. hudební folklór*). Ve všech případech se z hlediska *f.* poněkud liší projevy vokální a instrumentální, všechny zmíněné zdroje však přesto přinášejí dosti sourodě podněty a možnosti. *F.* vokálních projevů je určována textovou výstavbou, která se genetiky i typově váže zejména na lid. píseň. Uplatňují se tu typy jednoduché strofické písně (viz balady a jiné vyprávěcí písně) a písně s verzí a refrémem (řidkěji je naproti tomu typ tzv. prokomponované písně, uplatňovaný zvl. v hudbě artificiální), resp. jejich různé dílčí modifikace. Instrum. projevy představují buď přenos schémat z vokální hudby, nebo přejímají schémata evropské instrumentální pop. hudby, tj. především tanců (valčík, polka, kvapík, atp.) nebo pochodu. Tyto tance bývají formálně řešeny jako velká třídílná *f.* s reprízou (trio = střední díl); rovněž pochod je řešen jako velká třídílná *f.* „da capo“ s triem uprostřed. U valčíků a podobných projevů se objevuje též typ tzv. řetězců valčíků, tj. jakési směsi valčíků s úvodem, mezihrou a kodou, což při několikerém návratu „hlavního“ valčíku navozuje představu malého ronda. Na tento typ se v různě modifikované podobě napojuje např. ragtime. Základním dílčím prvkem hudební *f.* je motiv. Bývá definován jako nejmenší celistvý útvar hud. díla, který ještě má hud. smysl. Zpravidla je ohraničen opakováním, pauzou

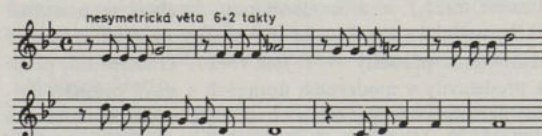
nebo rytmicko-melodickým zářezem. Při stavbě melodických frází je opakován, obměňován, případně rozšiřován melodickým materiálem příbuzného druhu.

Př. 1: C. Porter: *In the Still of the Night*:



Dalším nadřazeným formovým prvkem je věta. Tvoří ji hud. celek v rozsahu 4 – 12 taktů (nejčastěji 8 taktů), který je harmonicky uzavřen závěrem celým (D–T, S–T) nebo polovičním (T–D, T–S). Ve skladbách moderní pop. hudby má věta zpravidla sudý počet taktů a je symetrická, tj. vnitřně dělitelná na dvě polověty o stejném taktovém rozsahu. Věty s dvěma nesymetrickými polovětami (o nestejném taktovém rozsahu) nebo nepravdivelné, nedělitelné věty o lichém počtu taktů se vyskytují poměrně zřídka.

Př. 2: G. Clifford – H. Barris: *I Surrender Dear*:



Vyšším typem hud. útvaru, který vznikne hierarchickým podřazením dvou vět, je perioda. Charakterizuje ji vzájemná korespondence harmonických závěrů jejich částí, předvěti a závěti (v předvěti poloviční závěr T–D nebo T–S, v závěti celý závěr D–T nebo S–T), dále motivická příbuznost obou částí a rámcová symetrie (alespoň přibližně stejné rozložení taktů, zpravidla 4 + 4 nebo 8 + 8). V moderní pop. hudbě je symetričnost periody téměř pravidlem, asymetrické útvary se vyskytují zřídka (najdeme je např. v šansonech či v tvorbě Beatles). Perioda o rozměru 8 + 8 taktů může již existovat jako samostatný hud. útvar, malá jednodílná *f.* písňová, která je základem strofických písní.

Dalším nejmenším formovým útvarem je malá písňová *f.* dvojdílná, a to se schématem aa' (taktové rozměry 8 + 8), se schématem ab (8 + 8 bez reprízy) nebo se schématem aba/2 (8,4 + 4, částečná repríza). Tyto *f.* se samostatně vyskytují ponejvíce ve folklorních projevech (lid. písních) a objevují se jako součást větších *f.*, tzv. velkých písňových *f.* Je ovšem možné najít případy, kdy je v moderní pop. hudbě využito dvojdílné písňové *f.*, rozšířené o introdukci a kodový dovětek. Uvádíme skladbu *Honey* autora B. Russela (v českém znění *Spěchám žít* z alba M. Chladila *Jen račte dál*, Su.). Má formový půdorys introdukce – aa' – koda a taktové rozměry 4, 8, 8, 8 (vnitřní členění 4, 4 + 4, 4 + 4, 4 + 4).

Př. 3: B. Russell: *Honey*:

Tónina se v průběhu celé skladby nemění. Všechny formové díly jsou harmonicky uzavřeny, melodie recitativního typu z dílu a se s nepatrnými obměnami objevuje i ve druhé části *f*. Koda je hudebně nesamostatná. Tato realizace *f* je „lineární“. Na rozdíl od „centrovaných“ *f*, které mají v některém formovém dílu vrchol, postrádá těžiště. Takováto formová jednoduchost až primitivita (často záměrná!) souvisí s charakterem textu (jde o popěvek, text založený víceméně na opakovaném zvolání apod.), uplatňuje se v některých typech projevů (v. například *bubblegum music*), souvisí s osobností zpěváka (umožňuje kvazi-dětský projev nebo naopak zase projev citově exaltovaný, v. *soul* aj.).

Dalším typem je malá písňová *f*. třídlíná se schématem aba (8, 4, 8 nebo 8, 8, 8). V uvedené podobě se nejčastěji vyskytuje opět v lid. písní. V moderní pop. hudbě získává opakováním prvního dílu podobu aaba a je jedním z nejužívanějších formových půdorysů. Tvar aba s introdukcí a kodou (s taktovým rozložením 4, 16, 8, 16, 4) nalezneme např. ve skladbě *Jenifer Juniper* (autor D. Leitch, v české verzi V. Neckáře *Čaroděj dobroděj*).

Podstatně méně je moderní pop. hudbou využíván další jednoduchý formový typ, tzv. malé rondo. Jeho charakteristickým znakem je přítomnost jedné hlavní myšlenky (zpravidla perioda o 8 taktech), která se alespoň třikrát opakuje. Mezi jednotlivé návraty se vkládá mezivěta (kuplet), hudebně méně závažná (celkové schéma je tedy abaca, 8, 4 [6], 8, 4 [6], 8 taktů). Návraty hlavního tématu jsou někdy drobně variačně obměněny.

Uvedené formové prvky a nejjednodušší formové typy jsou stavebními kameny většiny skladeb moderní pop. hudby.

Př. 4: D. Leitch: *Jenifer Juniper*:

Konkrétní díla vznikají jejich kombinacemi a obměňováním. Určitá redukce tektoniky na naplnění jednoduchého formového schématu není dána jen neschopností, nedovzdělaností atp. autorů dané hudby, resp. představitelů nonartificiální hudby. Je namnoze diktována principem tzv. zodpovědné vazby. Tato zodpovědná vazba se uplatňuje v umění vůbec, zvláště výrazně však v takových jeho projevech, které mají zasáhnout co nejširší populaci a které mají plnit bezprostřední životní funkce (v. *funkce hudby*). Stručně řečeno, tento princip vyžaduje, aby některé parametry projevu (a k nim patří na prvním místě *f*.) byly maximálně standardizované,

FORMA

aby se odvolávaly na „důvěrně již známé, zažitě“; teprve ve vztahu k nim, vůči nim, na jejich pozadí se mohou uplatňovat méně či více výrazné odchylky-inovace (ideální je zde zřejmě stálá oscilace mezi známým-neznámým, standardním-originálním apod.). U vokálních projevů je jedním z činitelů, které vedou k odchylkám od strohosti až primitivnosti schématu, text. Zejména texty myšlenkově a obrazově poeticky náročnější, komplikovanější, tíhnou samy k nestandardnosti a v této tendenci je musí sledovat i zhudebnění resp. formová výstavba (jde tu však nejen o formové schéma, ale i o charakter melodie, rozložení akcentů, frázování atd.). To se projevuje např. u šansonu nebo u muzikálové písně. Odchylky jsou zpestřením, „kořením“, příliš mnoho odchylek však posluchače, přijímajícího danou hudbu v určitém standardizovaném kontextu, dezorientuje; skladba pak přestává být součástí kontextu, v němž ovšem jediné má význam a může být i adekvátně hodnocena.

Hlavním formovým schématem, s nímž moderní pop. hudba pracuje, je aaba. Tento půdorys má pravidelné taktové rozměry 8, 8, 8, 8 s vnitřním členěním po čtyřech taktech. Stereotypní přiřazování čtyřtaktí je v některých případech vystředáno méně pravidelnou stavbou (např. 6 + 2). Příkladem skladby s f. introdukce aaba je píseň *I Surrender Dear* (G. Clifford a H. Barris).

Př. 5: G. Clifford – H. Barris: *I Surrender Dear*:

Taktové schéma je 4, 6 + 2, 6 + 2, 8, 6 + 2. Ze základní tóniny B dur moduluje střední díl do g moll. Tento typ modulace v terciové vzdálenosti je spolu s tóninovým plánem: hlavní tónina – subdominantní tónina – hlavní tónina nejčastěji realizovaným tóninovým plánem.

Jako prostředek individualizace vnitřního členění jednotlivých formových dílů se často uplatňuje harmonie. Následující příklad obsahuje první formový díl ze skladby *The Windmills of Your Mind* autorů M. Legranda a M. a A. Bergmanových (v české verzi s H. Vondráčkovou *Můžeš zůstat, můžeš jít*).

Př. 6: M. Legrand – M. a A. Bergmanovi: *The Windmills of Your Mind*:

Celá melodie vyrůstá z variací základního dvoutaktového modelu. Skutečné vnitřní členění 4 + 4 + 4 + 2 je maskováno tím, že pouze první čtyřtaktová věta je harmonicky uzavřena. Nedostatečná harmonická stabilita dalších předělů způsobuje, že celý díl je vnímán v nesymetrické podobě 4 + 10 taktů. Tímto způsobem bývají často řešeny malé instrumentální f. u romantiků (F. Chopin a jiní) a moderní pop. hudba, jež v mnohem těžší právě z odkazu romantismu, tohoto principu využívá poměrně hojně.

Příkladem individuálního řešení schématu aaba je skladba C. Portera *I've Got You Under My Skin*. Mechaničnost opakování formových dílů je setřena podstatnými variacemi tématu, utvářenými tak, že kladou těžší písně do závěrečného dílu formy.

Zkracování formových dílů se záměrem porušit pravidelnou periodičnost stavby nalezneme např. ve skladbě téhož autora *In the Still of the Night*. Její formový půdorys je introdukce-aa'-ba-koda s taktovými rozměry 9, 16, 16, 24, 16, 8. Střední díl (b) obsahuje namísto očekávaných 32 taktů poze tři osmitaktové věty (24 taktů), na které je napojena repríza.

Schéma aaba je též součástí druhého nejrozšířenějšího formového půdorysu, AB s verzí a refrémem. Před verzí bývá předsunuta ještě několikotaktová instrum. introdukce. Tato

Př. 7: C. Porter: *I've Got You Under My Skin*:

(Díl b necitujeme)

f. je zpravidla složena ze dvou relativně samostatných celků. Verze mívá podobu dvojvětí, periody nebo *f.* aba/2, refrén sleduje nejčastěji půdorys ccdc (případně cdc). Uvedené stavební schéma se vyskytuje velmi často v operetních a muzikálových útvech, bylo téměř závaznou normou ve šlágrové produkci 20. a 30. let, pravidelně se s ním setkáváme v písních J. Ježka apod. Je ovšem možné najít případy takových řešení, kdy je verze zastoupena pouze textovaným čtyřtaktím a netvoří samostatný větný díl. Případem tohoto „zkráceného“ tvaru je skladba *Better than*

a Dream z muzikálu *Bells Are Ringing* (hudba J. Styne) se čtyřtaktovou instrumentální introdukcí, čtyřtaktovou textovou verzí a refrémem ve tvaru aba.

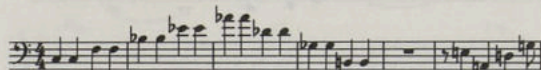
Př. 8: J. Styne: *Better than a Dream*:

V obecné rovině je možné hlavní rysy formové stavby skladeb moderní pop. hudby vymezit zhruba takto: 1) Skladby pracují s malým repertoárem zákl. schémat, avšak konkrétní realizace formových půdorysů má řadu variant, široký okruh individualizačních prostředků a řadu mezitypů, jež tvoří přechodovou oblast mezi vyhraněnými formovými typy. 2) V převažujícím počtu případů je celkový počet vnitřních formových dílů lichý, kdežto *f.* se sudým počtem částí jsou v menšině. V tomto smyslu se situace v moderní pop. hudbě shoduje se situací v hudbě artifičiální. 3) Téměř pravidelně jsou před vlastní formové schéma zařazovány introdukce a velmi často nesamostatné kódové dovětky. Introdukce zpravidla exponují část prvního melodického úseku, přinášejí kadenční schéma v hlavní tónině nebo charakteristický rytmus. 4) Ve skladbách moderní pop. hudby se objevuje silná tendence k doslovnému opakování delších melodických úseků. Variační změny v melodii jsou drobné a postihují zejména tónovou výšku. Rytmus si uchovává větší stabilitu a podléhá drobným změnám (např. dělení delších hodnot) ponejvíce s požadavky deklamace textu. Důvody je možné najít především v psychologické rovině. Časté doslovné opakování vytváří příznivé předpoklady pro rychlé zapamatování podstatných částí melodie.

V okruhu jazzu je problematika *f.* zjednodušena skutečností, že jazz je v mnohém směru uměním interpretačním (pořizuje se zde určitý výběr vhodného hud. materiálu a ten se osobitým způsobem interpretuje), přičemž v této interpretaci hraje rozhodující úlohu princip improvizace (byť někdy je tento princip přítomen jen víceméně latentně, tj. prostřednictvím rysů vypracovaných právě díky improvizáčnímu přístupu). Dlužno zde rozlišit dva typy improvizace. Jeden souvisí s folklorními kořeny jazzu (a zvláště s afroamer. hudbou) a představuje jej vlastně celý způsob existence této hudby, totiž živé podání, permanentní variační proces atp. V tomto živém procesu se ovšem stabilizují určité typy projevů a s nimi i určitá formová schémata; uměl. nejpřínosnějším a vývojově nejdůležitějším typem je blues. Přes tuto tendenci ke stabilizaci, ba petrifikaci je významnějším pól změny, reagování na nové podněty životní, na konkrétní situaci atd.; zde kořeni i velmi časté drobné odchylky od užívaných stavebních schémat. Druhým typem improvizace je „omezená“, „situovaná“ improvizace v rámci jednoho konkrétního hud. projevu a realizující se jako variační zpracovávání zvoleného tématu. Vzhledem ke své improvizáční podstatě bývá jazz z hlediska formové výstavby charakterizován jako téma s variacemi (téma i jednotlivé variace vystupují jako tzv. chorusy, *v. t.*). Toto určení je správné vzhledem k valně většině jazzových projevů; nevyhovuje jak pokud jde o řadu projevů archaického jazzu (*v. t.*), v nichž nebyl improvizáční (a v důsledku toho i chorusový) způsob hraní plně uplatněn, tak i pokud jde o značný počet novějších jazzových projevů, v nichž je improvizáční přístup buď eliminován, nebo kontaminován s výrazným podílem tvůrce-skladatele, uplatňujícího v té či oné podobě složitější kompoziční výstavbu. Zmíněný standardní typ jazzového projevu používá tři druhy témat. Jedním z nich je blues (konkrétní blues, případně jen harmonicko-melodické schéma blues), druhým pop. píseň (zpravidla evergreen), třetím pak speciální kompozice (tj. melodicko-harmonický skelet), která je výtvozem některého jazzového hudebníka (jen zřídka se pak tento hudebník považuje za skladatele v evropském slova smyslu), sledující zpravidla ráz blues nebo evergreen. Sled improvizovaných chorusů bývá zpravidla uveden, uzavřen, proložen chorusy proaranžovanými, opatřen tempově kontrastní introdukci apod. Nejčastěji se jako tématu uplatňují skladby s tímto stavebním půdorysem: aaba nebo abab (32 taktů), v případě blues aa (12 + 12 taktů) nebo aabb (8 + 8 + 12 + 12 taktů). V hlavním řečišti jazzu jsou odchylky od těchto schémat poměrně řídké; patří k nim např. Ellingtonova kompozice *Mood Indigo* s výstavbou po osmitaktích ab : cd : aba. U Ellingtona se setkáváme s další tendencí ke komplikování výstavby, totiž s kompozicí rozsáhlejších útvarů (1935 *Reminiscing In Tempo*, durata cca 12 min., z pozdějších *My People*); ani tyto hud. útvary však nepřekračují rámec velké písňové *f.* nebo ronda nižšího typu. U Ellingtona se objevil též typ jazzové suity (1943 *Black, Brown and Beige*, z pozdějších zvl. Shakespearovou dramatikou inspirovaná suita *Such Sweet Thunder*); útvary suity vzhle-

dem k volné soudržnosti svých jednotlivých částí (jsou spjaty jen programem nebo celkovou atmosférou apod.) je pro jazz velmi vhodný a využitelný. Zatímco „dostředivé“ tendence jazzu, projevující se např. ve stylových vlnách bopu, hard bopu, soulu ad., se drží zpravidla tradičních formových vzorů, v tendencích „odstředivých“ (progressive jazz, cool, west coast ad.) se setkáváme hojně s pokusy oživit a zkomplikovat výstavbu o některé formové útvary z artificiální hudby, a to zejména o fugu (spíše ovšem uplatnění principu fugata – viz řadu skladeb J. Lewise), concerto grosso, instrum. koncert apod. Je třeba zdůraznit, že jde o volnou adaptaci vzorů, nikoli doslovné přebírání formových schémat – v jazzu je zpravidla využíváno pouze jejich charakteristických znaků. Ještě výrazněji se tyto synkretické tendence uplatnily v třetím proudu, a to ruku v ruce s uplatňováním kompozičních technik přebíraných z artificiální hudby (serialismus, dodekafonie, punktualismus aj.). Vzhledem k účasti skladatelů, vyškolených na typu artificiální hudby, je zde tendence ke komplikovanější formové výstavbě zvláště zřejmá. Příkladem uplatnění kontraktické *f. passacaglie* v kontextu hudby třetího proudu je skladba P. Blatného *Prolog*. Stavební princip *passacaglie*, variací na téma umístěné v basu, dává možnost architektonicky velmi nosného řešení. Basové téma tvoří dvojí opakování intervalové řady, která obsahuje všech dvanáct tónů chromatické stupnice.

Př. 9: P. Blatný: *Prolog*:



Celkový rozvrh *Prologu* má tvar introdukcí – ABA' – koda (12, 4 × 14, 17, 2 × 12, 13 taktů). Část A je vystavěna postupným navrhováním již odeznělých variací, stručná část B pracuje s tématem umístěným do vertikálního prostoru, závěrečná část zrcadlově reprimuje (ve zkrácení) první formový blok. Kombinace skladebních principů artificiální hudby a jazzu má jisté důsledky v reprodukční praxi. Složitost partitury a náročnost na přesnost provedení vzrůstá tou měrou, že se některá díla stávají téměř výlučně díly „studiovými“, která lze koncertně provádět pouze s velkými obtížemi.

Tendence k větší složitosti a pestrosti formové výstavby se ovšem projevují nejen ve víceméně hraniční oblasti třetího proudu, ale přímo v jazzu samotném. Lze říci, že se tíhne k typu nižšího ronda, zatímco princip sonátového provedení se objevuje spíše výjimečně. Příkladem pro komplikovanou formovou výstavbu v soudobém umělecky ambiciózním jazzovém projevu může být skladba V. Zahradníka *Jeanette* z alba *B & S* (Su.).

Rozsáhlá hud. plocha (durata cca 10 min.) této skladby je rámcově rozdělena na tři části a naplňuje schéma velké formy ABA' s introdukci a kodou. Po osmitaktové introdukci následuje chorus ve tvaru |:a:| ba' a taktovém rozměru |:11:|, 5, 8. Hudebně samostatný a uzavřený ve smyslu tématu je pouze díl a, část b má spíše charakter

nesamostatného vnitřního dílu. Další část velké formy, B, kterou tvoří improvizace, je opět vnitřně třídílná. Má silně nesymetrické členění a taktové rozměry |:9:|, 11, |:30:|. Stavebným typem není vyhraněná. Lze říci pouze tolik, že k vnitřnímu dělení používá rondového principu návratu centrální myšlenky. Návraty rondového typu oddělují improvizace jednotlivých nástrojů. Zpravidla se omezují na dvou- až třítaktové reminiscence, motivicky odvozené z hlavy tématu a realizované v tutti. Objevují se v nepravidelných taktových intervalech. Počítáno s repetičemi, jsou jednotlivé reminiscence vzdáleny 25 taktů, 14, 13, 7, 7, 6. Závěrečný velký díl A reprizuje ve zkrácení a s variací úvodní velký formový díl (celkový rozměr 20 taktů).

L.: J. Gonda: *Jazz* (Budapest 1965); *Wasserberger*. – J. L. + I. P.

four beat, angl. doslova čtyři údery, obvyklý způsob hry rytmické skupiny v jazzu, vyplňující všechny čtyři doby C nebo \mathbb{C} taktu. Umožňuje (na rozdíl od tzv. two beatu) plnou realizaci principu beatu. – I. P.

fours, v. chase chorus

foxtrot, angl. doslova liščí krok, standardní spol. tanec ve 4/4 taktu v tempu 48–52 taktů ze minutu. Jeho vznik byl inspirován jednak onestepem a twostepem (v. t.), jednak komerčními stylizacemi jazzu kolem 1920, jejichž typickým představitelem byl zejména angl. Savoy Orpheans Band a orch. Jacka Hyltona. Vyvinuli jej angl. učitelé tance a profesionální tanečnické ve snaze pohybově podchytit a vyjádřit tuto novinkovou hudbu ze zámoří. Cca po deseti-letém vývoji vyústil do dvou tempově odlišných variant: 1) rychlý *f.*, jehož název byl zřejmě odvozen z krokových figur tančených pokud možno v jedné linii-stopě (obdobně, jak klade při běhu nohy liška), soutěžně se tančí jeho vyšší forma, nazývaná quickstep; 2) pomalý slowfoxtrot (u nás běžně nazýván slowfox).

F. v dnešním slova smyslu je rychlejší variantou původních foxových tanců se zrychlením některých kroků a různými krokovými figurami. Od 30. let, kdy dostal vykrystalizovanou formu, se zvl. zásluhou swingu prudce vyvíjel a jeho dnešní vrcholné provedení (ustálené v období 1960–63) dávno opustilo pův. jedno duchou taneční formu a obsahuje bohatství tanečních prvků (do foxtrotových, resp. quickstepových figur se dostávají t. pohyby připomínající ptačí poskoky, obcházení překážek, zaražení před nebezpečím, útek, chůze opilce atd.). – J. Ch.

fráze (z it.), v hudbě krátký melodický, příp. rytmický úryvek, který je sám o sobě miniaturní hud. myšlenkou (u nás se ve stejném smyslu používá někdy označení „článek“). Zúžíme-li problematiku *f.* pouze na její melodický charakter, můžeme konstatovat přibližně následující souhrn jejich vlastností, které jsou shodné pro většinu typů hud. projevu: 1) každou melodii lze rozčlenit na menší oddíly představované *f.*; 2) hranici mezi jednotlivými *f.* zpravidla tvoří delší tóny nebo pomlky, event. výrazná odsazení

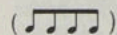
(kratší pomlky nebo odrážený způsob přednesu typu staccata se mohou vyskytnout i uvnitř *f.*), jindy může být vymezena velkým intervalovým skokem, který zpravidla odděluje sousedící *f.* (obdobně k pomlčkám se však lze s velkým intervalovým rozkočením melodie setkat i uprostřed *f.*); 3) ve zhudebněně vázané řeči je důležitá shoda v ústrojnosti *f.* s přirozeným členěním textu (nerespektováním tohoto pravidla vznikají deklamační chyby, s nimiž se někdy setkáváme v písňové tvorbě).

Pro členění melodií starších projevů artificiální hudby i raných forem jazzu a moderní pop. hudby byla typická symetrie, projevující se stejnou délkou *f.*, které zpravidla vyznívaly na akordickém tónu ve shodě s harmonickým schématem. Zhruba od Brahmsa tíhne melodická *f.* k nepravidelnosti (její stavba je ovlivněna prudkým vývojem harmonie na sklonku 19. stol.), některé z projevů hudby 20. stol. tento tradiční princip členění hud. myšlenek téměř negují (např. záměrná asymetrie Hábova atematického slohu nebo v jiném smyslu punktualismus a témbrová hudba). Obdobně došlo k výraznému posunu k asymetrické stavbě *f.* v jazzu cca od nástupu bopu ve 40. letech (Parker). Všeobecně problematika členění melodií na *f.* úzce souvisí s interpretací a zvl. v jazzu s ohledem na jeho metroritmickou specifičnost vyvstává tato oblast do popředí (v. *frázování*). – A. M.

frázování (z it. fraseggio), v hud. interpretaci členění (člákování) melodií, zřetelné rozlišování jednotlivých hud. frází (v. t.). Jestliže tradiční hud. terminologie používá tohoto termínu pouze ve výše uvedeném smyslu, v jazzu a moderní pop. hudbě je zpravidla ztotožňován s pojmem artikulace, tj. s konkrétním způsobem interpretace jednotlivých tónů obvykle v rámci melodické nebo rytmické fráze. V tomto rozšířeném smyslu představuje *f.* v jazzu jeden z určujících momentů jeho interpretace, do jisté míry je právě specificky citěným *f.* utvrzován určitý projev jakožto projev jazzový. Jinak řečeno – rozdíl mezi interprety specializovanými na interpretaci zápisové (artificiální) hudby a hudebníky z oblasti jazzu se nejmarkantněji projevuje vedle osobité tvorby tónu (v. t.) právě pro danou oblast charakteristickým *f.*

Zmíněná identita pojmů *f.* a artikulace se v jazzu a jím ovlivněné pop. hudbě odráží ve skutečnosti, že *f.* v tomto smyslu postihuje nejenom výstavbu fráze a její interpretaci jako celku, ale t. interpretaci každého tónu separátně, determinovanou vzájemnými vztahy metroritmické povahy uvnitř fráze. Speciálně se tato problematika týká interpretace osmin a synkop.

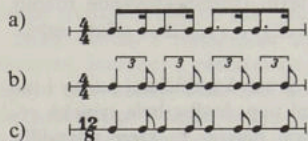
Jestliže pro artificiální hudbu platí takřka bez výjimky zásada co nejpravidelnějšího rozdělení osminových not v taktu, v jazzu nabývá jejich interpretace vlivem zvláštního způsobu *f.* nebo lépe řečeno „výslovnosti“ jiné rytmické podoby. Klasický případ spojení čtyř osminových not bývá inter-



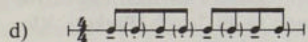
pretován se zřetelným zkrácením 2. a 4. osminy. Z hudebně-

FREE JAZZ

ně teoretických nebo pedagogických důvodů volí různí autoři různé způsoby notového zápisu ve snaze zachytit popsanou diferencii, k níž v živém přednesu cit. modelu dochází. Nejrozšířenější způsob přepisu představují tečkované rytmy (a), někteří autoři převádějí toto rozdělení na trioly (b), příp. je vysvětlují na principu 12/8 citění (c):



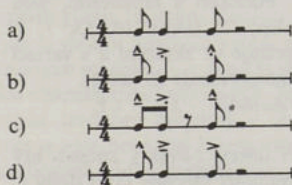
S ohledem na fakt, že zkrácení hodnoty 2. a 4. osminy je důsledkem charakteristického „polykání“ těchto tónů při hře na dechové nástroje, domníváme se, že živému provedení v duchu swingového idiomu je nejbližší následující notový zápis (d), zachovávající u daných dobových jednotek jejich pův. hodnoty a využívací naopak artikulačních znamének tenuto a staccato:



Z hlediska praktického upotřebení je ovšem tento způsob zápisu – stejně jako všechny předchozí – bezvýznamný; jazzoví hudebníci interpretují výchozí tvar způsobem naznačeným v příkladu d) automaticky. Výjimku tvoří interpretace balad, u nichž *f.* osminových not zřetelně tihne k pravidelnému rozdělení, které je pak důsledně dodržováno např. v interpretaci skladeb latinskoamer. hudby.

Velkoorchestrální praxe swingového období si vynutila vzhledem k množství možných způsobů *f.* určitý soubor pravidel, jimiž se hudebníci při ansámblové interpretaci psaných arr. řídí. Jeho určujícími znaky, které přetrvávají až do současnosti a jsou praktikovány t. v. domácích orch. (nejm. zásluhou dlouhodobého působení orch. K. Vlacha, jimž prošla většina našich špičkových hráčů), jsou u dechových nástrojů rozdíly v tzv. měkkém a tvrdém nasazení. Měkké nasazení (nazývané někdy legato, přičemž tímto termínem není míněna doslovně vázaná hra klasickým způsobem, nýbrž spíše napovídá, že jednotlivé tóny nemají být hrány odděleně) je realizováno s pomocí souhlásky „d“ (nebo slabiky „da“), značí se znaménkem > a je protikladem k tvrdému nasazení (marcato) na „t“ („ta“) označovaného ^ . Uvedené označení artikule jednotlivých tónů, obvykle v spojení se znaménky tenuto a staccato, má v orchestrální praxi důležitou roli např. při hraní synkop, jejichž adekvátní realizace představuje jeden z nejzávažnějších problémů stylové interpretace. Jednoduchou frází obsahující synkopu (a) lze interpretovat několika různými způsoby, jejichž návod je obsažen v příslušném označení (dejme tomu b), přičemž někteří aranžéři používají přímo zápisu, který odpovídá vlastnímu provedení (c). Realizace uvedené synkopy způsobem naznačeným v př. c) je pouze jednou z mnoha možností, z nichž je nutno upozornit zejména na případ, kdy synkopovaná nota nemá být zkrá-

cena; v takovém případě je nutné označit ji znaménkem tenuto (d). Obecně platí, že hodnota not zůstává i v případě, že je znaménkem staccato naznačeno zkrácení; příslušnými artikulačními znaménky se mění pouze délka jejich skutečného znění. K těmto nejjednodušším zásadám *f.* se přidružuje bohatý soubor dalších pravidel, jednotlivé styly lze charakterizovat mj. i různými způsoby *f.* V tom smyslu spoluurčuje *f.* do jisté míry výsledný účín, resp. dojem, kterým ten či onen hud. projev působí na posluchače.



Za účelem dosažení požadované optimální jednoty *f.* v ansámblové hře vypracoval amer. pedagog George Wiskirchen systém pomocných slabik na předzpívání jednotlivých frází, který je praktikován např. v učebních plánech známé bostonské Berklee College of Music. Z dostupné literatury přináší především hlavních zásad Wiskirchenovy metody níže cit. práce I. Horvátha a I. Wassebergera.

L: C. Böhländer: *Geschichte und Rhythmus* (Mainz 1960); M. Heřmanský – L. Šereda: *Aranžérské úlohy* (Me. 1964, č. 4); I. Horváth – I. Wasseberger: *Základy džezové interpretace* (Bratislava 1972); G. Wiskirchen: *Developmental Techniques for the School Dance Band Musician* (Boston 1961). – A. M.

free jazz, angl. doslova volný, svobodný jazz, souhrnný pojem pro vnitřně značně diferencované experimentální projevy současných avantgardních hudebníků (přil. se užívá t. názvů abstract jazz, new jazz, new thing, new wave, dnes nejčastěji avantgardní jazz). V užším smyslu označení značně exaltovaného jazzového slohu, vzniklého na rozhraní 50. a 60. let, pro který je příznačné zcela nové pojetí organizace zvukového materiálu, čerpající místy z estetických postulatů a formotvorných postupů soudobé Nové hudby.

Historie: Vlastní éře *f. j.* předcházela v 50. letech série pokusů, které dílčím způsobem připravovaly jeho nástup. Kromě Tristanovy školy sem patří Giuffreho cyklus *Tangents In Jazz*, experimentující s vnitřně sevřeným rytmem namísto pulsujícího beatu, nové přesuny v oblasti tonality směrem k modálním koncepcím, jak byly uplatňovány ve skup. J. Handyho, M. Davise (s J. Coltranem) a G. Russella, dále zvukové novátorství Ch. Minguse, S. Rollinse a C. Taylora. Z druhé strany sem zasahovaly vlivy skladatelů z okruhu třetího proudu, usilujících o syntézu jazzu s oblastí soudobé hudby artifiční. Postupem času se zřetelně oddělily snahy černých avantgardistů, vycházejících spíše z pocitové sféry a maximálního emocionálního prožitku, od spíše konstruktivisticky orientované bělošské větve.

Reprezentativní osobností období, v němž se formovala koncepce budoucího jazzového slohu, a z dnešních hledisek klasickou postavou *f. j.* je O. Coleman, který na sebe upo-

zornil 1957 účinkování na Západním pobřeží a trojici svých prvních alb *Something Else!*, *Tomorrow Is the Question* (Cont.) a *The Shape Of Jazz to Come* (Atl.). Coleman společně se svým tehdejšími uměl. partnerem D. Cherrym opustil konvenční schéma ustálených akordických sledů, narušil tradiční metrickou stavbu chorusu a nebyvalou měrou rozšířil zvukové možnosti jazzu. Výraznou tvůrčí osobností v raném období *f. j.* byl t. předčasně zesnulý E. Dolphy, jehož hru charakterizují časté emociální erupce a vzrušující zvuková barevnost, rozvedená později hudebníky z okruhu newyorské školy. V oblasti zvuku, pojmáného ve *f. j.* ve smyslu perforovaných zvukových ploch a rozšířeného prakticky na celou oblast slyšitelná, přinesl značné podněty už v druhé pol. 50. let C. Taylor. Na tyto novátory zakladatelského významu navázali zač. 60. let mladí černošští hudebníci, označováni dnes jako newyorská škola. K nejznámějším uměl. zjevům z tohoto okruhu patří např. R. Ali, B. Dixon, S. Murray, R. Rudd, Ph. Sanders, S. Sharrock a J. Tchicai. Vůdčí postavení mezi těmito hudebníky zaujímá Coltranův následovník A. Shepp, krajně extrémní polohu usilování reprezentovala tvorba zemřelého A. Aylera. Významnou událostí v historii *f. j.* byl festival uspořádaný z iniciativy B. Dixona zač. října 1964 v The Cellar v NYC, spojený s řadou panelových diskusí, které vyústily v založení zpola tvůrčího a zpola odborového sdružení avantgardních hudebníků *Jazz Composers Guild*. Programem byla všestranná podpora hudebníků a organizovaná koordinace jejich práce. Obdobné cíle sleduje t. *Association for the Advancement of Creative Musicians*, zal. v květnu 1965 v Chicagu a soustřeďující ve svých řadách mj. mladé příslušníky chicagské avantgardy R. Abramse, L. Bowieho, A. Braxtona, J. Jarmana aj. Novou etapu historie *f. j.* představuje v současnosti tzv. loft jazz (*v. t.*). Z ojedinelých pokusů na velkoorch. platformě zaznamenejme Myth-Science Arkestra pianisty Sun Ra a Liberation Orch. někdejšího Colemanova spoluhráče Ch. Hadena. Ze špičkových představitelů bělošské avantgardy navázali na zakladatelský přínos G. Russella zvl. C. a P. Bleyovi, D. Ellis a D. Friedman. K významným evropským exponentům *f. j.* patří D. Bailey, K. Berger, W. Breuker, P. Brötzman, W. Dauner, G. Dudek, J. Kühn, B. Lubat, M. Mantler (žije v USA), E. Parker, M. Portal, A. von Schlippenbach, M. Schoof, I. Schweitzerová, A. Skidmore, T. Stanko, J. Surman aj. U nás se tato orientace projevila v tvorbě J. Stivína, R. Daška a v začátcích ovlivnila t. práci souboru Jazz Q M. Kratochvíla. *F. j.* přinesl současně s novým technickým výrazem i zcela nové nazírání na postavení umělce v současné společnosti, v USA motivované převážně krizovými sociálními a rasovými konflikty. Zvl. nápadně se tyto tendence odrážejí v tvorbě i prohlášeních hudebníků newyorské školy. Podle jednoho z předních teoretických mluvčích nového jazzu M. Millera směřuje *f. j.* k utopickému sociálnímu modelu nové společnosti, kladoucímu důraz na nezobjektivovaný výraz člověka. Naznačené programní postoje špičkových reprezentantů *f. j.* výstižně ilustrují mnohé z názvů jejich gramof. alb, např. *Spiritual Unity* (A. Ayler), *Communica-*

tions (C. Bleyová), *Love Supreme* (J. Coltrane), *Complete Communion* (D. Cherry), *Globe Unity* (A. von Schlippenbach) apod.

Jiným význačným znakem *f. j.* 60. let je jeho zřejmá snaha využívat ve zvýšené míře exotických hud. kultur. Počátky tohoto snažení lze zvl. nápadně sledovat u Coltrana, v jehož albech *Africa Brass* (Imp.) a *Olé Coltrane* (Atl. – obě z 1961) bylo dosud v jazzu nebyvalou měrou využito africké hudby se zvýšeným důrazem na oblast arabsko-islámské hud. kultury. Průvodním rysem bylo t. časté manifestační zdůrazňování vlastní kult. identity a zřetelná snaha o odlišení se od bělošské kultury a oficiální amer. kultury (establishmentu) vůbec. Odtud pramení i proklamovaná levicová až levičácká vyhlášení některých hudebníků a spojení řady černošských exponentů *f. j.* s hnutím Black Power a radikalistickou stranou Black Panthers.

Vyvrcholením všech těchto snah, které se s určitým zpožděním promítly t. do avantgardně orientovaného rocku (*v. raga rock*), byly nahrávky, na nichž společně s jazzovými hudebníky účinkují přizvaní sólisté, reprezentující hud. kultury zemí svého původu. Jejich systematickou dokumentací se zabývala gramof. společnost SA, která 1967 přistoupila z podnětu J. E. Berendta k vydávání těchto nahrávek ve specializované ediční řadě *Jazz Meets the World*. Nejznámější z těchto desek jsou LP *Jazz Meets India* (a stejnojmenné koncertní vystoupení konané v rámci Donaueschingen Musiktage) M. Schoofa (s B. Wilenem, triem I. Schweitzerové a s indickými hráči na tradiční lid. nástroje sitar, tabla a tanpura), *Noon in Tunisia* G. Gruntze (s J. L. Pontym a beduíny na arabské dechové nástroje nai a zúkra a bubny bendír, charabukka a tabál), *Djanger Bali* T. Scotta (s Indonesian All Stars), *Sakura, Sakura* s japonským kvintetem H. Shirakiho (a hráčkami na koto) apod. Afinita avantgardně zaměřeného jazzu s jinými hud. oblastmi se ostatně odrazila t. v tvorbě starších hudebníků, stojících mimo *f. j.* (např. na společném albu B. Shanka s indickým hráčem na sitar R. Shankarem *Improvisations* a B. Richové LP *Rich à la Rakha*, obojí Lib.), a ve svých důsledcích vytvořila na sklonku 60. a 70. let příznivé předpoklady pro mohutnou vlnu integračních tendencí různých stylově-žánrových druhů a typů hud. oblastí, které dříve procházely vývojem spíše divergentním (*v. fusion music*). Přestože se tyto vlivy nejnápadněji projeví ve zvukovém koloritu a celkové atmosféře, přil. výrazně zasáhly t. do samotné melodické a metroritmické struktury hud. projevů avantgardně zaměřených hudebníků (D. Ellis aj.).

Zásadní zlom ve vývoji *f. j.* přineslo rozhraní 60. a 70. let. Ještě před několika lety nové, šokující formotvorné prostředky *f. j.* se jednak dostatečně vžily a staly se běžnou součástí hud. jazyka používaného postupně i hudebníky stojícími mimo avantgardu, jednak nadužíváním některých specifických efektů bylo utopeno jejich výrazové ostří, postupně ztrácely charakter nových „informací“ a v tomto smyslu se stávaly obdobně redundantními jako klišé, proti nimž kdysi *f. j.* tak vehementně vystoupil. Tato situace otevřela freejazzovým hudebníkům cestu k melodizaci a strukturali-

zaci nabyté „svobody“, přirozeně na zcela nových základech. Výstižně tuto jejich situaci popisuje v nejnovějším vydání své *Knihy o jazzu (From Rag to Rock)* Berendt: „Svobody, kterou jednou získali, se už nikdy nevzdají. Ale naučili se také, nakolik a k čemu jsou svobodní, a poznali, že svoboda, která nedovede odpovědět na otázku k čemu?, vede jen k nedomyšlené a nepochopené „svobodě“ obvyklých emancipačních hnutí.“

Jinou vývojovou linii, charakteristickou pro avantgardní jazz první pol. 70. let (přesahující však již vymezení i podstatu *f. j.*), představuje sblížení s oblastí rocku, nabývající na intenzitě souběžně s opětným narůstáním formotvorného vlivu osobnosti M. Davise na nastupující generaci mladých hudebníků, srovnatelného s inspirujícím působením jeho hud. idejí při vytváření cool jazzu, hard bopu atd. v minulosti. V tomto smyslu se postupně zařazují k čelným prominentům nového jazzu (označovaného častěji jako jazz rock než *f. j.*) hudebníci vyšší z Davisových comb: saxofonisté G. Bartz, S. Grossman, J. Henderson a W. Shorter, pianisté Ch. Corea, H. Hancock a K. Jarrett a další. Zvl. místo zaujímají mezi nimi vedoucí dvou skupin, které na začátku 70. let patřily ke stěžejním formacím jazzové scény – J. Zawinul (Weather Report – s W. Shorterem) a J. McLaughlin (Mahavishnu Orch.). Není bez zajímavosti připomenout, že oba – stejně jako mnozí další význační hudebníci z tohoto okruhu – přišli z Evropy; i v tomto globálním charakteru spočívá jeden z podstatných rysů současného jazzu. Jiným společným znakem hudby jmenovaných umělců je využívání nových zvukových objevů, které v oblasti nonartificiální hudby přinesl rock, a konečně důraz na širší sdělnost jejich tvorby, která se obrací t. k mladým přívržencům rocku.

Melodika: Stejně jako ostatní strukturální složky *f. j.* je výrazně individuální. Obdobně k hud. teorii Nové hudby hovoří teoretici *f. j.* častěji o zvukových parametrech. Podstatnou úlohu hraje obecně celá oblast zvukově barevných zdrojů včetně artikulačních kvalit, v nichž dochází ke střetnutí a k vzájemnému prolínání tvůrčí i interpretační složky. Mizí tradiční pojem virtuozity ve smyslu zvládnutí tradiční nástrojové techniky a nastupuje požadavek vytváření nové zvukové aktivity i vně dosavadního tónového systému (výstižně to ilustruje Colemanova hra na housle). Podle Viera „u jednotlivých nástrojů i u celých skupin se zvuk rozšiřuje o nové silně disonující zvukové okruhy až k elektrotronicky deformovaným nebo vyráběným zvukům“. Důležitým činitelem jsou různé druhy glissand, forsírované nebo intonačně vychýlené tóny, v novější době pak zvl. účast nejrůznějších zvukových operátorů, které denaturují kvality vstupního signálu (kruhový modulátor, tzv. rotor sound, v. *instrumentář*). Pro klasické období *f. j.* (první pol. 60. let) je charakteristickým rysem používání velkých intervalových skoků a v tónální hudbě nekanonizovaných intervalových sledů včetně mikrintervalů. Hudebníci *f. j.* s oblibou používali metody koláže; Ayler např. často záměrně spojoval několik disparátních struktur citacemi neworleánských pochodů a později (LP *New Grass*) t. charakteristických rocko-

vých intonací; v extrémních projevech *f. j.* se uplatňují postupy obdobné tzv. action painting v malířství, prvky happeningu apod. (Brötzman). Důraz na uplatnění bezprostřední emotivnosti je patrný v kolektivní improvizaci, která má ve *f. j.* svým způsobem výsadní postavení.

Harmonie: Rozkládá funkční harmonický systém a tím i tradiční akordická schémata ve prospěch různých modálních koncepcí, polytonality a výjimečně t. atonalitu. Harmonický průběh je ve většině skladeb blíže neurčený, vertikální složka je buď náhodnou výslednicí několika současně zaznívajících melodických pásem, nebo je vymezena společným modálním terémem. U doprovodných nástrojů je patrná častá tendence k témbrovým klastrům.

Další rysy: U pův. projevů *f. j.* upouští od ostináttního doprovodu, který vykrystalizoval v období bopu a byl typický pro všechny pozdější směry moderního jazzu. Ve snaze o komplexní zvukový obraz celku pracují hudebníci běžně s accelerandem a ritardandem, s náhlými tempovými zvraty (tzv. stop and go), s nejrůznějšími metrickými rozměry a jejich příp. kombinacemi. Někteří hudebníci transformovali do své tvorby vlivy metrytmických koncepcí uplatňovaných v exotických hud. kulturách, mnozí z nich rozšířili instrumentář svých skupin o četné exotické lid. nástroje (čínské a javanské gongy, indická tabla aj.). Nověji se výrazně uplatňuje intenzivní rocková rytmika.

L.: Berendt: *L. Dorůžka: Jazz našeho desetiletí* (Me. 1974, č. 11, s. 340, č. 12, s. 370); G. Endress: *AACM – Die dritte Generation des Free Jazz* (JP 1970, č. 3); C. Gregor Herzog zu Mecklenburg: *Stilformen des Jazz. Die New Yorker Schule des Free Jazz* (JP 1969, č. 8); L. Jones: *Blues People* (NYC 1966); A. Matzner: *Jazz a myšlenkové proudy doby* (THJ 1968–69, zvl. s. 223–224); týž: *Jazzová avantgarda* (Me. 1966, č. 8–9); M. Miller: *Free Jazz. Pokus o analýzu avantgardního jazzu* (THJ 1968–69); C. Schreiner: *Jazz Actuell* (Mainz 1968); R. Staněk: *O nových rysech jazzu trochu jinak* (THJ 1964–65); *Tvář moderního jazzu*; J. Viera: *K novým břehům* (THJ 1968–69); týž: *Zur Terminologie des Free Jazz* (JP, otiskováno průběžně v roč. 1967–69). – A. M.

free lancing, angl. termín pro český hovorový výraz „na volné noze“. Označuje interpreta, nejčastěji instrumentalistu, který není členem žádného stálého souboru a přijímá jednorázové pracovní příležitosti. Pracuje-li převážně v nahrávacích studiích, bývá označován také termíny „studio man“ nebo „session man“. Předpokladem takového uplatnění je dobrá profesionální kvalifikace a schopnost rychlé adaptace pro nejrůznější druhy hudby. – L. D.

front line, angl. doslova první, čelní řada, výraz používaný pro sekci melodických nástrojů, která je umístěna před rytmickou sekcí. Termínu *f. l.* se užívá v tradičním jazzu, v dixielandu a v malých swingových skupinách. – Z. M.

funcke hudby, kategorie studovaná zvl. hudební psychologii a sociologii, ale přirozeně též hud. historiografií atp. Pojem funkce v souvislosti se spol. jevy nutno interpretovat vždy ve vztahu k lidské praxi, což implikuje konkrétně zaměřenou finalitu (člověk projektuje a projektuje i sebe sama). Hudba a hud. aktivita člověka je v tomto smyslu instrumentálním – v nejobecnějším významu toho slova – výtvozem spol. člověka. Hudba v lidském bytí neplní funkci jedinou;

v rozloze časové i prostorové a též v případech jednotlivých aktů lidského setkávání s hudbou jde o celé trsy značně různorodých (i různě akcentovaných) funkcí; funkce estetická nevystupuje pak jako nějaký protiklad funkcí ostatních, ale jako „generalizovaná funkce“ (S. Šabouk v práci *Jazyk umění*, Svoboda, Praha 1969) ve smyslu záměrné a řízené souhrny funkcí, „zauzlení“ funkcí, která dává danému projevu schopnost zasahovat (individuálně-konkrétně) celého člověka v jednotě jeho fyzis i psyché, v jednotě momentů individuálních i společenských. Šabouk zdůrazňuje dialektický vztah uměleckého a mimouměleckého; umělecké vystupuje z mimouměleckého a zpětně se v něm zobrazuje. Prožitek, který vzniká při hud. aktivitě, má obvykle podobu neustálých zvrátů, v nichž se postupně, resp. v různém hierarchickém pořádku realizují různé funkce daného hud. projevu, a to v rozpětí: kterákoli specifická jednoduchá funkce – estetická funkce. Zmíněně specifické jednoduché funkce možno rozčlenit do těchto typů: a) funkce poznávací; b) funkce psychicky stimulační a harmonizační; c) funkce pohybově stimulační a organizační; d) funkce dekorativní; e) funkce sociálně organizační; f) funkce vázané k funkcím jiných uměleckých druhů.

Ad a) Funkce poznávací vyznačuje všechny hud. projevy, v případě uměl. projevů (děl) je dokonce jádrem, kolem něhož jsou uskupeny funkce ostatní a je podmínkou uměleckosti. S touto poznávací funkcí se v dějinném vývoji setkáváme ve dvou zákl. podobách – zprvu šlo hlavně o funkci magickou a později o funkci zobrazovací. (Tato problematika je krajně složitá a nelze se jí zde podrobněji zabývat; odkazujeme zvl. na studii v čsp. *Estetika*, cit. v L.) Ad b) Funkce psychicky stimulační a harmonizační jsou spjaté s psychologickým konceptem potřeb. Hud. činnost člověka je napojena už na samu fyziologickou potřebu činnosti. V rovině potřeb psychických lze uvádět hudbu do vztahu s obecnou potřebou stimulace; hudba pak vystupuje jako specificky lidsky utvářené zvukové prostředí, jež je formováno v souladu s bytostnými dispozicemi a potřebami člověka. Jde tu o samu aktivizaci receptoru, o bezprostřední fyziologické uspokojení ze zvuků (resp. kombinací zvuků) určitých parametrů, o „rozestření“ kvalitativně vybraných podnětů v určitých optimálních kvantech, jež odpovídá jednak biofyziologickému kódu (tj. fylogenetické zkušenosti lidstva), jednak společensko-historické zkušenosti osvojované jedincem v rámci jeho kultury. Biogenní základ stimulace přerůstá ve specificky lidskou stimulační potřebu zejména orientaci člověka na takové podněty, jež vystupují vůči člověku nejen ve své bezprostřední působivosti, ale v odkazu na lidskou zkušenost (tzv. psychické referenční struktury) jakožto znaky a znakové systémy; to opět ukazuje zákl. význam funkcí sub a). Hudba z hlediska stimulačního představuje též záměrné a specificky připravované a organizované strukturování času. Procesy uspokojování vyšších, tj. sociálně-psychických potřeb hudbou se neodehrávají jen na bázi úzce pojatého hud. prožitku, ale tento prožitek vyrůstá ze širší základny interakcí člověka s celým spol. fenoménem hudba. Jednou z forem uspokojování

potřeby bezpečí a jistoty představuje proces identifikace prostřednictvím hudby. Takovéto identifikační procesy se neodehrávají jen v podobě psychických identifikačních procesů s určitými hud. strukturami, ale i v podobě určitého sociálního chování (např. formování hud. společností, kult hvězd). Předpoklady k identifikačním procesům dává hudba sama; potřebě identifikace vychází vstříc zejména soudobá masová hud. kultura (v. r.) a tento zřetel ovlivňuje utváření její složky textové i hudební, jež zase korespondují s určitými mody chování při recepci a reprodukci. Hudba se významně podílí též na uspokojování potřeby mezilidských kontaktů. Objevuje se – spolu s řečí – jako substitut fyzických kontaktů: jakoby vyplňovala „prázdný prostor“ kolem nás, byla sublimovaným dotykem či pohazením. Jinou podobou této funkce je překonávání tzv. komunikačního vyčerpání – hudba vyplňuje vakuum v mezilidské komunikační akci atp. Hudba je též velmi účinným prostředkem uspokojování lidské potřeby seberealizace; tzv. interpersonální hypotéza hudby např. sleduje, jak si člověk hudbu osvojuje a interpretuje též v tendencích interpersonálních vztahů, které vznikají v jeho životní zkušenosti. Ad c) Funkce pohybově stimulační a organizační jsou těsně napojeny na rovinu funkcí psychicky stimulačních a harmonizačních, ba dokonce s nimi v jistém smyslu splývají. Mají své kořeny přímo až ve fyziologickém působení hud. podnětu, v psychologické rovině jsou vázány zvl. na strukturování času. Zásadně tu lze rozlišit funkci stimulace a organizace pracovních pohybů, chůze (pochodu) a konečně sféru, kde se uvolněním od strohé praktické účelovosti mohlo dospět umělecky nejdále, totiž pohyb taneční. Tento typ funkcí patří k nejstarším a nejpodstatnějším. Ad d) Dekorativní funkce se v relativně nejčistší podobě objevuje tam, kde je maximálně redukována funkce poznávací (včetně sebevýrazu). Do popředí pak vystupují jednotlivé funkce psychicky stimulační a harmonizační, což umožňuje konkrétní a „praktické“ využití hudby k různým účelům, jako je zejména reprezentace, vytváření slavnostní a mimořádné atmosféry resp. atmosféry uvolněnosti apod., ale také využití hudby ke zcela konkrétním „praktickým“ účelům (např. hudba jako časová výplň v rozhlase, reklamní poutač, prostředek zvukového odrušení, stimulator pracovního výkonu atp.). Při analýze dekorativní funkce je podle Šabouka důležité studovat vztah dekorativního projevu a jeho prostředí či situace; charakteristické je, že dekorativní dílo neabsorbuje samo vnímatelovu pozornost, ale odráží ji znásobenou ke svému prostředí, své situaci. Vystupňovaná dekorativnost se stává překážkou uměl. fungování; možné jsou však případy uměl. děl se zvýrazněnou dekorativní funkcí. Obecně lze říci, že většina hud. projevů se vyznačuje silně exponovanou dekorativní funkcí; ve zvýšené míře to platí právě o jazzu i moderní pop. hudbě. Ad e) Funkce sociálně organizační jsou často připomínány i v běžné hud. historiografii, studovány však jsou zvl. v hud. sociologii. Uvádějí se tu zvl. společensky sjednocující funkce hudby (jednak v rovině nutného sdružování pro hud. projev sám, jednak v rovině sjednocovacího efektu hudby – připomeňme si úlohu zpěvu např. při

FUNKCIONÁLNÍ HUDBA

náboženských obřadech, při velkých spol. hnutích typu Velké francouzské revoluce apod.). Tím máme na mysli i funkce mobilizační, kdy hudba funguje jako iniciátorka silných kolektivních citových vzepětí a tím podněcovatelka určitě – jinými činiteli připravené – sociální aktivity. Do tohoto typu funkcí je možné vřadit i velmi komplexní působení eticko-výchovné. Funkce tohoto typu jsou vlastně konkrétně neseny funkcemi základnějšího typu a vznikají jako výsledek jejich komplexního, resp. různě hierarchizovaného působení. Ad f) Funkce vázané k funkcím jiných uměl. druhů (televizní, filmová, divadelní hudba apod.) jsou odvozeny z již uvedených základnějších funkcí.

Souhrnně lze říci, že funkční typ a) – c) lze kvalifikovat jakožto funkce primární, typy d) – f) jako funkce sekundární, odvozené různým vrstvením a akcentací funkcí primárních. Je pak zřejmě vhodné zavést též kategorii terciárních funkcí hudby. Existuje totiž rovina, v níž sama hudba jako by ve své specifčnosti „mizela“ – vystupuje v své řadě jako zboží, organizátorský úkol, kulturně politický nástroj, symbol (např. statusu) atd. Jinými slovy, hudba a funkce hudby se tu prezentují především jakožto fenomény ekonomicko-sociální. Hudba je základem velkých výrobních oborů (vyrábějí se noty, knihy o hudbě, gramof. desky, hud. nástroje, technická média atd.), je prostředkem kapitalistického zisku, prostředkem obživy atd., kulturní politika (zejména socialistických zemí) začleňuje hudbu do konceptů širší platnosti a obecnosti, atp. Hudba (a zejména nonartificiální hudba) vystupuje jako koagulátor určitých sociálně psychologických a sociálních tendencí, nebo jako prostředek vyjádření zcela „nehudebních“ postojů (proslulý „generační protest“ apod.). Všechny tyto terciární funkce hudby odlišuje od sekundárních funkcí řádově odlišná, tj. větší vzdálenost od samotného specifického jevu hudby.

V literatuře se ovšem setkáváme i s jiným tříděním a označováním funkcí. Pokud se jedná např. o terapeutickou

funkci hudby, nejde v ní o žádnou specifickou jednoduchou funkci, ale o využití celé řady funkcí hudby – především funkce psychicky stimulační a harmonizační a funkce pohybově stimulační a organizační. Zcela obdobně je tomu u funkcí dalších, jako např. u tzv. funkce rekreativně-zábavné nebo funkce ideologické. Tzv. funkce rekreativně-zábavná je vlastně celým konglomerátem funkcí. Rovněž tak funkce ideologická, i když má své jádro ve funkci poznávací, přece prostupuje prakticky všemi dalšími typy funkcí. (Podrobněji k funkcím pop. hudby v. *populární hudba.*)

L.: J. Kresánek: *Sociálna funkcia hudby* (Bratislava 1961); I. Poledňák: *K problému smyslu hudby a funkcí hudby* (Opus musicum 1974, č. 4, s. 97; o tuto stať se opírá přítomný výklad); týž: *Psychologické a sémantické předpoklady interpretací apercpece hudby* (Estetika 1974, č. 4, s. 213); A. Silbermann: *Wovon lebt die Musik* (Regensburg 1957); S. Šabouk: *Jazyk umění* (Praha 1969); týž: *Člověk a umění ve struktuře světa* (Praha 1974). – I. P.

funkcionální hudba, v. nonartificiální hudba

funky, označení pro zemitý způsob přednesu v moderním jazzu, charakterizovaný zvl. důrazem na využití výrazového napětí blues. Tento způsob přednesu je typický zejména pro černošské hudebníky z okruhu soul jazzu (McCann, Silver, Timmons), ale projevuje se i ve hře četných představitelů avantgardního jazzu (Coleman, Dolphy, Shepp). – A. M.

fusion music, angl., střechové pojmenování, jehož se v novější angloamer. hudební publicistice užívá pro vyjádření konvergentních procesů, charakterizujících vývoj jazzu a moderní pop. hudby přibližně v období posledních patnácti let. Patří sem jednak snahy o vzájemné sblížení obou těchto oblastí, jejichž vývoj nabyl v 50. letech dočasně výrazně divergentního rázu, v podobě tzv. jazz rocku a rock jazzu (crossover – v. t.), jednak intenzivní experimentování s národními hud. kulturami včetně orientálního folklóru (v. Berendtova gramof. edice *Jazz Meets the World* na zn. SA); v širším smyslu i pokusy na poli tzv. třetího proudu. – A. M.

gig, v. one-nighter

girls, angl. dívky, označení pro speciální dívčí taneční ansámbl, které jsou neodmyslitelnou součástí revuálních produkcí. Efekt těchto výstupů spočíval ve stejné výšce, vzrůstu, barvě vlasů a charakteristickém oblečení tanečnic a přesné synchronizaci jejich pohybu ve shodě s hud. doprovodem.

Koncepce choreografického i výtvarného pojetí ženských tanečních ansámbľů krystalizovala v 2. pol. 19. stol. v souborech angl. music-hallů a amer. extravaganzí. Její klasicou vyhraněnou podobou představují známé krásy prezentované amer. divadelním producentem Florenzem Ziegfeldem (1869–1932) ve výpravných revuích, uváděných 1907–31 na Broadwayi. Průkopníkem obdobných snah v Evropě byl angl. taneční mistr John Tiller (1853–1925), jehož cca 20 souborů g. hostovalo ve 20. letech na předních revuálních scénách všech evropských velkoměst. Jejich prostřednictvím a vlivem následnických souborů, jako byly zejména berlínské Hoffmann-Girls, vznikly v pol. 20. let obdobné taneční skupiny také u nás, zvl. zásluhou choreografa Joe Jenčíka (1893–1945), tehdejšího uměl. ředitele pražského kabaretu Lucerna, působícího později se svými g. v úvazku Osvobozeného divadla (1929–36). Významného uplatnění se dostalo skupinám g. v počátcích éry zvukového filmu ve výpravných amer. muzikálech díky příspěvku a vynalézavým geometrickým choreografiím Busby Berkeleyho (n. 1895).

L: R. Baral: *Revue. A Nostalgic Reprise of the Great Broadway Period* (NYC 1962); E. F. Burian: *Jazz* (Praha 1928); M. Farnsworth: *The Ziegfeld Follies* (NYC 1956); F. Giese: *Die Girlkultur. Vergleiche zwischen amer. und europ. Rhythmus und Lebensgefühl* (München 1923); J. Jenčík: *Taneční letopisy* (Praha 1946); J. Kobal: *Gotta Sing, Gotta Dance. A Pictorial History of Film Musicals* (London 1972); F. P. Kothes: *Die theatralesche Revue in Berlin und Wien 1900–1938* (Berlin 1977); S. Kracauer: *Das Ornament der Masse* (Frankfurt 1963). – A. M.

glissando, it., značí sklouznutí, klouzavě. Označuje změnu výšky provedenou plynule tak, že nevnímáme jednotlivé stupně, přes něž se přechází; u klávesových nástrojů se tak označuje rychlý běh hraný klouznutím prstu (nehtu) po bílých klávesách. Jako princip je g. dosti užíváno v různých folklorních hud. kulturách, a tedy i v afroamer. hudbě a jejich derivátech (zvl. u zpěvních projevů a dechů); souvisí se specifickým zvukovým ideálem v oblasti jazzu a moderní pop. hudby. – I. P.

go-go, angl. označení pro tanec provozovaný v záp. zemích a zvl. USA obvykle jednou nebo několika dívkami v různých podnikcích (bar, restaurace, tanečnírna apod.) v těsném kontaktu s publikem, totiž na předscéně, na baru atp. a mající za úkol přilákat veřejnost, tanečnický, uvolnit zábavu. Tento typ atrakce se objevil v 60. letech, tanec sám představuje krajně jednoduchý pohybový výkon většinou provozovaný

na místě (pohyby končetin, boků); je doprovázen živou nebo reprodukovanou hudbou, obvykle rockového apod. rázu. Jako go-go je označován sám tanec, dívky (go-go girls) nebo i podnik. Označují se tak i tance nebo tanečnice doprovázející pódiové vystoupení hud. sólisty nebo skupiny. – I. P.

goodtime music, angl. doslova hudba pro dobrou pohodu. Někdy se chápe zúženě jako písně nebo orch. skladby stylizované ve slohu starších pop. písní (např. z období secesního vaudevillu nebo kabaretu, z 20. nebo 30. let apod.) s typickými dobovými melodickými, harmonickými i rytmickými obraty, příp. i s dobovým zvukem akustických nahrávek. Typický představitel: New Vaudeville Band s hitem *Winchester Cathedral* (u nás *Svatovítský chrám* – V. Neckář, př.). V širším, ve světovém užívání obvyklejším smyslu: snadno poslouchatelná rocková hudba typu Lovin' Spoonful nebo Kinks. – L. D.

Moderato

gospel songs, angl. označení pro černošské duchovní písně, které bývají někdy považovány za novodobé spirituály. Výklady pojmu *g. s.* se často liší; někteří autoři poukazují na jejich původ (tematicky čerpají vesměs z novozákonního materiálu), jiní omezují význam na sólistické projevy na rozdíl od kolektivních spirituálů. K terminologickému znepráhlednění přispěly populární gramof. edice i vlastní vývoj amer. duchovního zpěvu v období rozvinutého nakladatelského průmyslu pop. hudby.

Dělicím znakem mezi spirituálem a *g. s.* zůstává především novější datum vzniku; jejich počátky se zpravidla kladou do prvních dvou desetiletí 20. století. *G. s.* se tedy vyvíjely již v období vzájemného ovlivňování pop. hudby a jazzu se staršími typy hud. folklóru. Tyto synkretické procesy jsou patrné z dobových zvukových dokumentů. Je logické, že také stylové zaměření *g. s.* je odlišné a více či méně poplatné vývojovým typům pop., jazzové i lidovkové hudby.

První autentické typy *g. s.* zachycené na gramof. deskách pocházejí z 20. let. Patří k nim nahrávky černošských reverendů s jejich kongregacemi, pořizované přímo v modlitebnách (J. M. Gates, F. W. McGee, J. D. Rice aj.). Z příslušných dokumentárních záznamů pořízených 1934 newyorskou rozhl. stanicí je patrný další proces ovlivňování *g. s.* běžnou pop. hudbou a jazzem swingového zaměření. Koncem 30. let přicházejí z lokálních kongregací některé zpěvačky a začínají vystupovat v klubech s jazzovými hudebníky (M. Jacksonová s orch. E. Hinese, R. Tharpová s orch. C. Callowaye). Velký význam pro vývoj *g. s.* měla i černošská kvarteta a kvinteta, např. Original Five Blind Boys, Sensational Nightingales, Spirit of Memphis a v pozdější době od pol. 50. let i Clara Ward Singers, Drinkard Singers a Staple Singers, které se ovšem také stylově odlišují, takže se nejedná o interpretačně uniformní model. Společným znakem je používání antifonální a responsoriální techniky s prvky shouts především ve výše posazených hlasech a s výraznou rockovou rytmikou. Zpěváci *g. s.* jsou v posledních letech často zařazováni na jazzové festivaly a koncerty, přil. podnikají samostatná koncertní turné (např. *Spiritual and Gospel Song Festival*) či uskutečňují celovečerní pořady (*Black Nativity*). *G. s.* ovlivnily reper-toárově i stylově některé známé interprety z oblasti pop. hudby (S. Cooke, A. Franklinová, R. Charles, L. Richard) a podílely se zejména na formování soul music. Často se hovoří t. o gospel rocku nebo o pop gospelu jako o stylových odstínech současné pop. hudby. *G. s.* se však stále vyvíjejí především ve svém vlastním prostředí ve venkovských i městských kostelích, odkud se občas některý interpret, vokální skup. či skladba dostane do obecnější známosti především pomocí gramof. desky.

L: T. A. Dorsey: *Gospel Music* (v antologii *Reflections on Afro-American Music*, ed. D. R. deLerma, Kent 1973); D. Evans: *The Roots of Afro-American Gospel Music* (Jazzforschung 1976, č. 8, s. 119); E. F. Frazier: *The Negro Church in America* (NYC 1964); T. Heilbut: *The Gospel Sound: Good News and Bad Times* (NYC 1971); W. H. Tallmadge: *Dr. Watts and Mahalia Jackson – The Development, Decline and Survival of a Folk Style in America* (Ethnomusicology 1961, č. 5, s. 95); týž: *The Responsorial and Antiphonal Practice in Gospel Songs* (Ethnomusicology 1968, č. 12, s. 219). – Z. M.

Grammy Award, každoroční cena, kterou uděluje amer. organizace NARAS (National Academy of the Recording Arts and Sciences) za nejvýznamnější výsledky v oblasti hudby vydané na gramof. deskách. Cena se uděluje od 1958 přibližně ve 40 kategoriích (jejich počet podléhá změnám), mezi nimiž jsou: album roku; písnička roku (singl); instrum. kompozice; pěvecký výkon (mužský, ženský); jazzové combo; jazzový orch.; aranžmá; vokální skup.; nejlépe nahrané snímky; obálka LP desky; nahrávky R & B; nahrávky C & W; nahrávka z muzikálu; nahrávka z filmu aj. Při udělování cen se berou do úvahy i zahr. nahrávky distribuované v USA. – I. W.

gramofonový průmysl je svou produkční i zprostředkovatelskou činností v našem století bezprostředně spjat s konstituováním i rozvojem nonartificiální hudby řadou přímých i složitějších vazeb. Obě oblasti na sebe působí vzájemně, takže rozvoj technických i distribučních možností *g. p.* umožňuje vznik, formování i popularizaci jednotlivých stylově-žánrových okruhů nonartificiální hudby, a naopak pronikání těchto stylově-žánrových okruhů do obecného posluchačského povědomí může ovlivňovat změnu uvnitř organizační struktury *g. p.*

Rozhodující význam pro rozvoj nonartificiální hudby měla především zásadní možnost záznamu zvuku, jeho opakování a zpřístupnění širokému okruhu posluchačů. Vzhledem k tomu, že v nonartificiální hudbě roste význam interpreta, resp. převládá způsob přímého vytváření hudby, při němž se těžiště estetického sdělení často přenáší do kvalit zvukových, výrazových a přednesových, jež lze grafickým záznamem zachytit jen neadekvátně, mohla se její nynější podoba (a zejména těch odvětví, které jsou poznamenány užším propojením s afroamerickou hud. kulturou – jazzu, rocku a moderní pop. hudby) zformovat až ve stadiu, které umožnilo záznam zvuku. Pro dnešní podobu těchto hud. druhů je nadto příznačná integrační tendence ke komplexnímu kombinování a propojování velkého množství hud. prvků, podnětů a vlivů, přicházejících z nejrůznějších geografických, kulturních i etnických oblastí. Také tento vývoj umožnil teprve odpovídající rozvoj *g. p.*, který se osvědčil jako dynamický prostředník, umožňující dosud nebývale rychlý průtok informací a podnětů různými směry. Takto vznikající široké nadnárodní kontexty, v nichž jsou v jednotlivých druzích dnešní nonartificiální hudby nejrůznější etnické prvky integrovány do nového obecně přijatelného i přijímaného hud. jazyka, vytváří naopak široký mezinár. trh, který na jedné straně skýtá *g. p.* možnost obecného uplatnění jeho produktů v téměř neomezeném teritoriu, a na druhé straně bohatě zmožuje vnitřní stratifikaci i členění nonartificiální hudby podle stylově-žánrových i socio-funkčních specifíků.

Historie: 1877 objevili, nezávisle na sobě, princip záznamu zvuku franc. básník a vědec Charles Cros v Paříži a amer. vynálezce Thomas Alva Edison v USA. Zvuk se zaznamenával rycím hrotem na otáčivý váleček, z něhož se opět reprodukoval. Válečky i reprodukcni zařízení zhotov-

vená na tomto základě začala distribuovat 1889 založená Columbia Phonograph Company. Již 1887 Emil Berliner, Němec usídlený v USA, zaměnil váleček za plochou desku a navrhl pro svůj přístroj jméno gramofon. Jeho výrobky prodává 1893 založená U. S. Gramophone Comp., 1898 vzniká pod jeho vedením v Hannoveru Deutsche Gramophon A. G. Na přelomu stol. se formuje *g. p.* i ve Francii (1894, Pathé Frères), v Anglii (1898 The Gramophone Comp., 1899 přijímá značku His Master's Voice) a v Itálii (1904, Societa italiana di fonotopia); vznikají další společnosti v USA (1898 Victor Talking Machine Comp.) a v Berlíně (1903 International Talking Machine Comp. – Odeon). 1900 se ve světě prodalo již dva a půl miliónu desek, 1901 čtyři milióny. 1903 se poprvé zavádí honorářový systém odměňování interpretů podle prodaných desek. 1912 se Berlinerova plochá deska definitivně prosazuje proti Edisonovu válečku, postupně dochází k standardizaci desek na 78 ot. za minutu. 1919–24 je vyvinut způsob elektrického nahrávání zvuku mikrofonem, 1927 uveden na trh první elektrický gramofon, přinášející zcela novou zvukovou kvalitu, čímž jsou vytvořeny předpoklady pro 1. etapu „zlatého věku“ gramof. desky.

Mezitím gramof. deska pohotově zaznamenává nově vznikající druhy nonartificiální hudby. Pro módní éru „jazzových“ moderních tanců dodává 1914 nahrávky, které pod dohledem neznámějších učitelů tance Ireny a Vernona Castleových nahrál černošský kapelník Jim Europe, 1917 zaznamenává první jazzové nahrávky (ODJB), 1920 první nahrávky černošského blues (Mamie Smithová), 1923 první nahrávky typu C & W (Fiddlin' Joe Carson). Přes skeptický postoj představitelů *g. p.* vytvářejí tyto první nahrávky „menšinových žánrů“ ekonomicky zajímavý vlastní trh nejprve pro specializované zájemce (nahrávky blues jsou uváděny jako zvláštní „rasové snímky“ a nejsou pojímány do katalogů) a časem pronikají i mezi širší obecnost.

Nástup rozhlasu kolem 1924 znamená první vážnější krizi v dějinách *g. p.* Zdá se, že rozhl. se projeví jako účinná konkurence. Ještě koncem 20. let se však ukáže, že rádio a gramof. deska se nevylučují. Naopak, regionální rozhl. stanice dále přispívají k pronikání dříve etnicky limitovaných druhů hudby do obecného povědomí a působí tak nepřímou jako propagační prostředek pro prodej gramof. desek. Před příchodem svět. hospodářské krize *g. p.* prosperuje: 1927 činí světová výroba 160 mil. desek (z toho 65 mil. USA, 20 mil. Německo), 1928 stoupá na 250 mil. Důsledky krize vedou na zač. 30. let k prudkému poklesu výroby, zároveň se však stále výrazněji ukazuje, že rozhl. vysílání se stává účinnou propagací pro gramof. desku. Zaniká značný počet kapitálově slabých firem, naproti tomu vznikají nové velké koncerny: 1931 v Anglii E. M. I., 1934 v USA Decca.

Od 1931 dochází k pokusům o prodloužení hrací doby zhuštěním drážek, avšak teprve 1948 uvádí Columbia na trh první sérii LP desek o 33 1/3 otáčkách a Victor desky o 45 ot. 1949 se už objevuje třířychlostní gramofon. Pod vlivem rozhl. techniky a výzkumů, motivovaných ve 2. svět.

válce vojenskými zájmy, dochází k další změně nahrávací techniky zavedením magnetického záznamu zvuku (mg. pásek, který umožňuje stříhání, opravy a posléze kombinování různých záznamů – v. *playback.*) Teprve tyto změny vlastně umožnily nástup nového hud. stylu, který více než předcházející druhy hudby zdůrazňuje zvukové kvality – rocku. Ale prudký nástup rocku naopak pomohl tyto dramatické změny v *g. p.* prosadit. Na počátku 50. let se desky o 78 ot. vyráběly a prodávaly vedle nových „singlů“ o 45 ot., které se jen těžko prosazovaly. Jelikož obecnost nebylo ještě dostatečně vybaveno novými přístroji, převažovaly dlouhou dobu desky se 78 ot. nad singly s 45 ot. K prudkému obratu dochází v letech 1954–56, kdy prodej desek s 45 ot. definitivně přesáhl odbyt desek se 78 ot. Lehká, prakticky nerozbitná deska s 45 ot., umožňující rozhlasovým disc jockeyům snadnou manipulaci (velký středový otvor usnadňoval nasazování) i distribučnímu aparátu rychlý transport (letecké zásilky bez přílišných nároků na pečlivost balení) se stala typickým médiem mladého obecnost, pro něž nastupující rocková vlna sehrála úlohu generačního manifestu. Mimoto nástup rocku prudce zvýšil odbyt gramof. desek (celkový prodej desek v USA v miliónech dolarů: 1951 – 199, 52 – 214, 53 – 219, 54 – 213, 55 – 277, 56 – 377, 57 – 460 atd.) a změnil poměry uvnitř *g. p.* Jelikož jeho představitel, většinou příslušníci střední nebo starší generace, nebyli připraveni na tak prudkou změnu vkusových měřítek, narušila řada nových, malých společností dosavadní monopol velkých koncernů. Ze 163 desek, které v letech 1946–52 dosáhly nákladu většího než 1 milión výsledků, bylo 158 vydáno šesti velkými společnostmi (Capitol, Columbia, Decca, Mercury, MGM, Victor). Ještě 1954 kontrolovaly tyto společnosti čtyři pětiny desek, které se umístily mezi deseti nejprodávanějšími; koncem 50. let však jejich podíl klesl jen na jednu třetinu, zatímco zbývající dvě třetiny pocházely z produkce malých, „nezávislých“ společností („indies“), které pohotověji zachytily nástup rockové vlny. Mimoto vzrostl počet mladých, malých producentů, kteří pracovali mimo stálý úvazek s velkými společnostmi a nahrávky, které vyprodukovali, nabízelí jednotlivým společnostem volně podle podmínek trhu. Single o 45 ot. se v této době prosadil jako typické médium pop. hudby, zejména rocku, LP deska o 33 1/3 ot. získala funkci média pro artificiální nebo starší pop. hudbu. Toto rozlišení funkcí poněkud ztratilo na výraznosti v průběhu 60. let, kdy sebeuvědomovací proces vedl v rocku k větší uměl. ambicióznosti a k nárokům na rozsáhlejší časové plochy. (Podrobněji v. hesla LP a SP.)

Od 1958 se postupně prosazuje další technická novinka – stereozáznam. Nejvýraznějšího použití dochází opět v oblasti pop. hudby. (Speciální arr. pro výraznější stereoeffekt, dialogy improvizovaných linek v typu hudby, zdůrazňující osobnostní rysy jednotlivých tvůrců – interpretů.) V průběhu 60. let se stereo stává obecně přijímanou zásadou. 1967 vyrovnávají amer. výrobci ceny mono desek na úroveň stereo, a mono desky jsou nahražovány kompatibilní mono-stereoverzí, resp. se vůbec přestávají vyrábět.

GRAMOFONOVÝ PRŮMYSL.

Médium desky doplňují v 60. letech další nová média: ozvučený mg. pásek, ozvučená kazeta typu dvoustopé kazety systému Phillips, která je běžná u nás, nebo osmistopého „náboje“ Cartridge. 1966 začínají tři největší výrobci automobilů v USA dodávat vozy s automatickým vybavením kazetového magnetofonu. Od počátku 70. let postupně proniká nahrávání a posléze sériové lisování desek nahraných čtyřkanalovou, kvadrofonní technikou, objevují se videokazety, spojující současný záznam zvuku i obrazu, a uprostřed 70. let připravují některé společnosti sériovou výrobu videodesky.

V souvislosti se svět. politickým vývojem zasahuje *g. p.* v kapitalistických zemích 1974 krize z nedostatku výrobních hmot, zhotovovaných na bázi nafty. Výrobní náklady stoupají v průměru o 35 % u singlů a o 60 % u LP desek. Důsledkem je jistá stagnace a nedostatek nových podnětů v současném vývoji moderní pop. hudby, neboť dramaturgie se omezuje na komerčně prověřené typy a vyhýbá se experimentům. Rozsah a ekonomický význam světového *g. p.*: Hlavním výrobcem gramof. desek a mg. pásků v kapitalistických zemích jsou USA, které s výrobou cca 400 miliónů desek a 82 miliónů kazet pokrývají cca 45,6 % celkové produkce kapitalistického světa. Za nimi na prvních 10 místech následuje Japonsko (12,5 %, 170 mil.), NSR (10,2 %, 148 mil.), Holandsko (2,1 %), Itálie (1,8 %, 28 mil.), Brazílie (1,5 %, 29 mil.) a Švédsko (1,4 %, 11 mil.). (Údaje z r. 1973.) SSSR vyrábí cca 200 miliónů desek, ČSSR 10 mil., Polsko 9 mil., Maďarsko 3 mil. a Jugoslávie 15 mil. V některých cizích zemích připadá dnes na každého obyvatele cca 1,5–2,5 desky ročně, u nás je to necelá 1 deska; perspektiva do r. 1990 předpokládá vzrůst na cca 2 desky na obyvatele. Na deskách vyráběných v USA se jednotlivé druhy hudby podílejí takto: pop – 65,6 %, soul – 14,6 %, C & W – 10,5 %, vážná hudba – 6,1 %, jazz – 1,3 %, ostatní – 1,9 %. (Údaje z r. 1973.)

Dějiny *g. p.* v ČSR: Edisonův fonograf byl v Praze předváděn 1901. Na počátku stol. byl na trhu jistý počet válečků s nahraným českým repertoárem (zejména pop. písně, kabaretní scénky a komické výstupy), které pořizoval vesměs koncert Deutsche Grammophon A. G. Nejvýznamnějším raným distributorem gramofonů v Čechách byl Diego Fuchs (od 1902), později předseda Svazu pro průmysl a obchod gramofony v ČSR. Po 1. svět. válce pronikla na čs. trh řada zahraničních gramof. společností, které občas nahrávaly a vydávaly i český repertoár (zejm. HMV, Homocord, Odeon, Parlophon), první lisovny vznikají ve 20. letech v Praze-Buběni a ve Střekově. Spíše z fanouškovského zájmu zakládají 1928 majitelé dřevařské společnosti Foresta prvou domácí výrobu Estra a pokoušejí se vyrábět ohebné gramofonové desky. S velkými finančními ztrátami jsou však posléze nuceni přizpůsobit se běžnému typu standardní desky a Estra proto brzy přechází do rukou Obchodní banky a později do koncertu Melantrich. 1929 získávají bratři F. a J. Valentini čs. zastoupení holandského koncertu Küchenmeister Ultraphon Maatschappij, zakládají společnost Ravitas a začínají budovat speciální český

katalog Ultraphonu. Mimořádné postavení získá Ultraphon dohodou s pražským Radiojournalem, podle níž Ultraphon nahrává v rozhl. studiích snímky (včetně vážné hudby) pro potřebu vlastní i rozhlasu. Za hospodářské krize 1931 Küchenmeisterův koncert likviduje a česká pobočka se osamostatňuje. Po Küchenmeisterově koncertu si zajišťuje právo na značku Ultraphon, kterou získává pro celý svět s výjimkou Holandska a jeho kolonií. 1933 vzniká ze společnosti Ravitas samostatná pražská a. s. Ultraphon. Krizová léta přežívá s velkými obtížemi jen díky soustavné repertoárové práci, získávající zvláště atraktivní interprety i skladatele tehdejší pop. hudby. Teprve konjunktura válečných let umožní soustavné budování „zlatého fondu“ nahravek vážné hudby.

1946 dochází k znárodnění *g. p.* vzhledem k jeho významné pozici jako účinného nástroje státní kult. politiky. Nově zřízené Gramofonové závody (název se postupně mění na Státní hudební vydavatelství, 1960, a Supraphon) budují vlastní lisovnu v Loděnicích u Berouna. Repertoárová politika dostává nový ráz. Důsledné soustředění na soustavně budovaný repertoár umělé hudby, zvl. domácí v podání domácích interpretů, jimž je věnována mimořádná pozornost, přináší výsledky. Supraphon se stává jednou z mála svět. společností střední velikosti, které své postavení na svět. trhu opírají zejména o repertoár umělé hudby. Pro domácí trh jsou součástí výrobního plánu ovšem také veškeré druhy hudby nonartificiální, které hrají důležitou úlohu zejména při exportu do socialistických zemí.

Po organizační stránce představoval znárodněný *g. p.* oborově uzavřený komplex, který soustřeďoval výrobu gramof. desek i gramof. přístrojů, jakož i vnitřní i zahr. obchod s nimi. V dalších organizačních změnách dochází k rozrušení oborově uzavřenosti, když výroba gramofonů a dalších reprodukčních zařízení přechází do n. p. Tesla a vývoz desek do pzo Artia. Posléze dochází i k osamostatnění výrobního závodu (Gramofonové závody Loděnice) a jeho oddělení od vydavatelství Supraphon. Zato bylo k edici gramof. desek přičleněno i hud. nakladatelství (1960). Zavádění technických novinek udržovalo, byl s jistým časovým odstupem, krok se svět. vývojem: 1956 byla uvedena dlouho-hrající deska a 1961 zcela zastavena výroba desek standardních; 1958 uvedeny na trh stereodesky a 1974 upuštěno od samostatného vydávání monodesek, 1975 uvedeny první série kvadrodesek. Objevunce repertoárové politiky, vysoká uměl. úroveň reprodukce a rychle se zlepšující technická úroveň nahravek (ještě v 60. letech dosahovaná většinou díky nadšenecké obětavosti na ne zcela adekvátním technickém zařízení) získalo Supraphonu četné ceny v mezinár. soutěžích i dobrou pozici na mezinár. trhu. Bylo možno uzavřít smlouvy s většinou velkých svět. společností, takže Supraphon má dnes přístup k širokému svět. repertoáru; jeho uvádění na domácí trh ovšem přihlíží k momentům ekonomickým i kulturně politickým.

Na sklonku 60. let, v soulaudu s dobovou tendencí oživit činnost monopolních výrobců v některých oborech konkurujícími podniky, získává právo vydávat gramof. desky

i Panton, nakladatelství Svazu čs. skladatelů (po 1969 vydavatelský podnik Českého hudebního fondu), 1970, po dovršení federativního uspořádání ČSSR, se ze slovenské pobočky Supraphonu konstituuje samostatné hud. nakladatelství a gramof. společnost Opus. Výrobní základna v Loděnicích zůstává společná pro všechny tři společnosti. Celkový objem výroby gramof. desek se od 1948 rozvíjí takto (údaje v miliónech vylisků): 1948 – 3,7, 1960 – 5,8, 1965 – 8,3, 1968 – 7,8, 1970 – 9,5, 1973 – 10,3, perspektiva 1990 – 27. Větší zvýraznění spol. dosahu gramof. desky u nás dosud brzdí nedostatečné vybavení obyvatelstva reprodukcními přístroji a relativně pomalé tempo v zavádění nových, kvalitativně náročnějších typů reprodukcčních zařízení.

L: *ABC diskofila* (Praha 1976); Kurt Riess: *Knaurs Weltgeschichte der Schallplatte* (Zürich 1966). – L. D.

Grande Ole Opry, název nejnámějšího koncertního programu v oblasti C & W, přenášeného rozhlasem a TV. Vznikl z hodinového pořadu Barn Dance, který rozhl. stanice WSM Nashville začala vysílat od 28. 11. 1925 každou sobotu ze studia s kapacitou 75 míst, poté z nově vybudovaného studia (500 míst) a později z místního Hillsboro Theatre. 1927 změna pův. názvu pořadu na nynější, současně se prodloužila doba vysílání na tři hodiny. 1941 program přesídlil do Ryman Auditorium, od 16. 3. 1974 je přenášen z Opry House v nově zřízeném areálu Opryland. Jediný pořad, který je vysílán nepřetržitě od svého založení; účinkují v něm přední interpreti C & W, orientovaní spíše na tradiční projevy. – M. Č.

group, angl. skupina, používá se jako označení menších instrumentálních nebo vokálních souborů v moderní pop. hudbě a v jazzu (zde totéž co combo). – A. M.

growl, angl. doslova bručení, vrčení, označení pro zvláštní způsob tvoření tónu u žesťových, přeneseně vůbec u dechových nástrojů, jehož výsledkem je chraplavý, témbrově vypjatý tón. G. je tvořen různými způsoby zpravidla před nátrubkem nástroje, tj. silným rozkmitáním hrтанu a jakýmsi hrdelním mručením či zvláštním natahovááním nátisku. Obdobného výsledku dosahují jazzoví hudebníci t. používáním nejrůznějších druhů dusítek. Je jedním z přirozených výrazových prostředků jazzu 10. a 20. let, ve swingu a v evropském orch. jazzu přešel spíše v interpretační manýru, pro kterou je označení g. effect adekvátnější. – D. L.

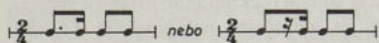
guaracha, pův. španělský sólový tanec v 6/8 taktu s triem ve 2/4 taktu, při němž se tanečník sám doprovází na kytaru. Nověji se tímto termínem označují rychlé skladby, jejichž rytmický doprovod je odvozen z mamba (př.). – A. M.

Tempo di guaracha

The image shows two staves of musical notation for 'Tempo di guaracha'. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 2/4. The music consists of a series of chords in the left hand and a simple melodic line in the right hand. The first staff shows the first two measures, and the second staff shows the next two measures.

H

habanera, kubánský tanec (název je odvozen ze jména kubánského hl. města) volného tempa ve 2/4 taktu, jehož ostinatí rytmické figury (př.) se staly vzorem pro rytmus tanga:



Podle některých nedoložených teorií jsou kořeny *h.* v anglických lid. tancích, které se prostřednictvím španělské contradanzy dostaly na Kubu. Stálou popularitu získaly *h.* španělského skladatele Sebastiana Yradiera (1809–1865), z nichž skladby *El treglito* (1840) použil ve stylizované podobě Georges Bizet (1838–75) v árii *Láska ptáče je volné* z opery *Carmen* (1873–74). – A. M.

half time, angl. doslova poloviční čas, tj. tempo o polovinu pomalejší než předchozí. Poměrně častý aranžérský efekt zvl. v závěru rychlých skladeb. – I. P.

happy sound, angl. označení (spíše slangové a publicistické, než striktně odborné; doslova „šťastný zvuk“) pro projevy moderní pop. hudby určené hlavně chvílím oddechu, rekreace, zábavy, spol. tance (t. označovány jako party sound) apod. a mající tudíž nenáročný, veselý, tanečně inspirativní atp. charakter. Označení se pojmově široce překrývá s jinými označeními (např. disco sound). – I. P.

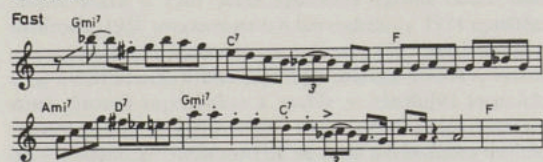
hard bop, angl. doslova tvrdý bop, expresivní, pův. výhradně černošský jazzový styl, který navazuje na tvůrčí ideje bopu se zvl. důrazem na tvůrčí spontánnost a afroamer. tradice jazzu. Vznikl koncem první pol. 50. let na Východním pobřeží USA jako reakce na tzv. west coast jazz (používají se t. názvy east coast jazz, neobop).

Historie: V době vrcholné westcoastové konjunktury (1953–54) se v Minton's Playhouse v NYC scházela skup. mladých černošských hudebníků, kteří na zdejších sessions hráli v intencích Parkerova odkazu s mimoř. důrazem na pův. vitalitu a expresivitu bopu. Oproti „chladné“ koncepci coolu a koncertantnímu akademismu west coastu kladli tito hudebníci znovu do popředí jednoduché unisono na způsob bopových kvintet z let 1945–48 a improvizaci. Centrem tohoto znovuzrození bopu bylo kvarteto H. Silvera, s nímž půl. účinkovali M. Davis, A. Blakey i samotný Ch. Parker. V únoru 1954 vznikla pro krátkodobě ang. v Birdlandu první skup. s vyhraněně neobopovou koncepcí, Art Blakey Quintet (C. Brown – tp., L. Donaldson – as., H. Silver – p., C. Russell – b., A. Blakey – ds.), jejíž hudba byla zachycena na albu *A Night at Birdland* (BN). Na podzim téhož roku zal. Blakey se Silverem slavné combo Jazz Messengers (pův. obsazení: Blakey, Silver, K. Durham – tp., H. Mobley – ts., D. Watkins – b.). Skup. rozvinula tradici Parkerova kvinteta a sehrála významnou

úlohu při formování nového stylu. S příchodem B. Golsona a B. Timmonse do skup. se zvýšil důraz na přebírání prvků z tradičních forem jazzu a jeho folklorního pozadí, který vyústil ve světybné odnoži *h. b.*, v tzv. soul jazzu. Souběžně s tímto souborem vzniklo kvinteto C. Browna a M. Roache, obdobného stylového zaměření. Další stěžejní skup. s hardbopovou orientací: kvinteto brá Adderleyů, comba S. Rollinse, H. Silvera a dočasně t. kvinteto M. Davise (1956–59). Y. Lateef usiloval na této stylové platformě o osobitou transpozici prvků východoasijských hud. kultur, obdobně jako J. Coltrane, jehož snažení posléze vyústilo ve free jazzu. Značného rozšíření se dostalo *h. b.* v Evropě, zprvu zejména ve Skandinávii (R. Ericsson, Å. Persson, B. Rosengren, E. Thelin aj.), později – vlivem hostování Jazz Messengers – t. ve Francii (R. Guérin, B. Wilen). V ČSSR ovlivnila hardbopová škola zvl. hudebníky na Slovensku; výhradně tuto koncepci uplatňovalo už koncem 50. let Déczioho East Coast Studio a zač. 60. let kvarteto s L. Gerhardtem jako vůdčí uměl. osobností. V Čechách se *h. b.* rozšířil zvl. v souvislosti s pražským působením L. Déczioho nejdříve v Jazz Outsiders E. Jegerova, od 1963 v SHQ a od 1968 v Déczioho vlastním combu Cellula. Svým návratem k pův. elementům jazzu a důrazem na sólistovu individualitu sehrál *h. b.* důležitou úlohu ve vývoji moderního jazzu a stal se odrazovým můstkem pro většinu avantgardních hudebníků.

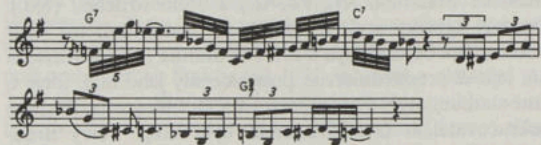
Melodika: Vzhledem k Parkerovu vlivu, který je patrný u většiny příslušníků moderní tenorsaxofonové školy z druhé pol. 50. let (Cook, Golson, Mobley, Rollins atd.), se melodika *h. b.* utvářela pod značným vlivem melodiky bopu. Výrazně tuto první vývojovou fázi melodiky *h. b.* reprezentuje hra C. Browna, charakterizovaná dlouhými sledy osmivých not s použitím intervalových skoků na tektonicky důležitých místech, využívající četných neakordických tónů (př. 1).

Př. 1: S. Coslow: *Kiss and Run*, úryvek z Brownova ad lib. chorusu:



Progresivnější koncepci naznačila zvl. hra H. Silvera, využívající vzájemných kontrastů mezi horizontální a vertikální složkou. U Rollinse a Coltrane vystupuje do popředí nástrojová virtuosita, promítající se v bohatém ornamentálním zdobení melodickej linky, na jejíž utváření působila osobitá práce s tónovými řadami. Chromatizace melodickej linie a asymetrická výstavba frází je příznačná t. pro hru J. C. Adderleyho, který tyto prvky spojuje s tradičně

koncipovanými pasážemi bluesové melodiky. Jeho častá vybočení z tonálního rámce a metrické stability vytvářejí působivý protiklad přirozeného bluesového citění (př. 2). Př. 2: Th. Monk: *Straight No, Chaser*, 4.–7. takt Adderleyho chorusu:



V tématech se často uplatňují prvky modifikované sponsoriální techniky pův. vokálních forem afroamer. folklóru – charakteristicky rytmizované doprovodné akordy vytvářejí nezřídka svébytný protějšek melodické linky (př. 3). Součástí výsledného výrazového účinku *h. b.* je exaltovaná nástrojová artikulace s výrazným podílem hot intonace v reakci na tónový akademismus hudebníků kalifornské školy.

Harmonie: Z větší části zůstává poplatná harmonické základně bopu. Přinesla zvl. důraz na alterované akordy a polytonalitu (Monk, Silver). Podobně jako v bopu se často používá chromatických akordických sledů (př. 3).

Př. 3: L. Gerhardt: *Ingrid*, odd. A tématu:

Rytmus: Od zač. byl jednou z nejdůležitějších formotvorných složek slohu. Zaslouhou hráčů na bicí nástroje, z nichž mnozí patřili ke špičkovým představitelům *h. b.* (Blakey, E. Jones, Roach), byl opět zvýrazněn spontánní drive a v dosud nebývalé míře byly uplatňovány polyrytmické a polymetrické postupy afrických kořenů jazzu. *H. b.* opustil zkonvencionalizovaný schematický typ ostinatního rytmického backgroundu a otevřel cestu komplexní rytmické struktuře avantgardních projevů současného jazzu.

L: I. Wasserberger – L. Gerhardt: *Malé poznámky k velké téme* (THJ 1963). – A. M.

hard rock, angl. doslova tvrdý rock. Rock, ve kterém převládá rytmická stránka nad melodickou (srov. *soft rock*). Jelikož však v rockové hudbě byl kladen na rytmus silný důraz již od jejího počátku, je nutno při používání termínu posuzovat interprety v kontextu ostatní rockové tvorby. Termín *h. r.* se začal používat pro odlišení ortodoxních rockových skupin v období, kdy do rocku začínal pronikat folkový vliv s větším těžištěm v melodice a vokální složce. Inspirátory *h. r.* byly britské skupiny Kinks (LP *Kinks*, Pye 1964), Animals, Yardbirds, Who (LP *My Generation*, Br. 1966), vycházející hlavně z bluesových kořenů. Na ně a na domácí tradice R & B navázala první vlna *h. r.* s amer. skupinami ? and the Mysterians (singl *96 Tears*, Cameo Parkway 1966), Mitch Ryder and the Detroit Wheels (LP *Take a Ride*, Stateside 1967), Steppenwolf (LP *Steppenwolf*, Dunhill 1968) a Blue Cheer (LP *Vincebus Eruptum*, Phil. 1968). Ke kulminaci *h. r.* došlo na obou stranách Atlantiku na přelomu 60. a 70. let; typickými a nejvýraznějšími reprezentanty žánru byli britští Led Zeppelin (*Led Zeppelin*, *Led Zeppelin II*, Atl. 1969). Kytarista Jimmy Page i zpěvák Robert Plant měli během předešlých let intenzivní kontakt s angl. scénou bluesových skupin. Nahrávky Led Zeppelin patří v *h. r.* k hudebně nejsilnějším; jejich těžištěm je instrum. suverénnost, méně už novátorství. Pro jiné skup. tohoto žánru i ostatní současníky však představovaly vydatný zdroj inspirace a staly se měřítkem v oblasti *h. r.*

Podobné kořeny jako Led Zeppelin měly mnohé další skupiny – např. Free z V. Británie, Mountain z USA, Black Sabbath, Deep Purple (V. Británie) a Grand Funk Railroad (USA) představovaly syntetičtější křídlo daného stylově-žánrového typu. Eklektičnosti jejich tvorby bylo však ještě více obětováno myšlenkově i stylově zázemí a tehdejší kritika ji považovala za samoučelný, vývojově ukončený styl. Soustředění hudebníků na co možná nejtvrděší výraz, na jednoduché a různé instrum. riffy jakožto základní stavebnou jednotku, sólová kytara nadužívající speciálních efektů typu glissanda nebo tzv. wah-wah efektu, zvuková intenzita a hutnost byly typickými znaky *h. r.*; proto byl též označován "heavy metal music". I v tomto stylovém klíši se však podařilo vytvořit nápadité a působivé nahrávky, které svoji originalitou sice nebyly na úrovni rockové avantgardy, společlivě však dosáhly špičky masové přístupné pop. hudby. – P. D.

Harlem, 1. černošská čtvrt' NYC a současně kulturní centrum barevného obyvatelstva USA, dějiště významných proměn černošského jazzu a moderní pop. hudby; 2. označení černošského jazzového stylu konce 20. a počátku 30. let. *H.* zaujímá severní část ostrova Manhattan, jeho dnešní geografická poloha je přibližně vymezena prostorem mezi Fifth Avenue na východní straně a St. Nicholas Avenue na jeho západním okraji. Zde se rozkládají 116.–150. ulice včetně slavné Lenox Avenue. Název podle holandského města Haarlemu připomíná (obdobně jako pův. pojmenování NYC – New Amsterdam) jeho první obyvatel z řad holandských přistěhovalců. Ještě začátkem 19. stol. byl *H.*

HARLEM

módní bělošskou rezidenční čtvrtí, černoši sem začínají pronikat až na přelomu stol. po poklesu cen nemovitostí. Prudká migrace venkovského obyvatelstva do měst zejména v období 1910–20 (přeskupení celkového poměru amer. městského obyvatelstva vůči venkovskému vyjadřují tato čísla: 1900 – 40 %, 1910 – 45,5 %, 1920 – 51,5 %) učinila *H.* jedním z nejdůležitějších černošských středisek v USA s ambicí stát se reprezentativní černou čtvrtí. Mohutná přistěhovalecká vlna z chudých venkovských oblastí Jihu během války a v prvních poválečných letech způsobila proměnu *H.* v typický příklad sociálně nemocné oblasti se všemi příznačnými neduhy. V kult. oblasti byl *H.* od počátku hnací silou pro ostatní černošské komunity (vyšla odtud řada černošských vůdců, umělců a intelektuálů). Pův. záměr – produkovat vlastní, ryze černošskou kulturu – bylo časem nutno redukovat na řadu kompromisů, ale právě v tomto procesu rasového uvědomování a hledání vlastní kult. identity vzniklo množství uměl. děl, k nimž *H.* poskytoval inspiraci a umožňoval konfrontaci.

Koncentrace sociálně i třídně heterogenního obyvatelstva *H.* (vedle početně převažujícího proletariátu zde sídlili t. příslušníci černošské inteligence a maloburžoazie) na relativně malém prostoru, odděleném od ostatního světa rasovými přehradami, si vynutila svébytné formy spol. zábavy, jejichž typickými produkty byla malá revuální divadla (navazující na tradice kočovných minstrelů a vaudevilových souborů), kabarety, tančírna a výčepy, z nichž obě poslední kategorie soustřeďovaly zájem především nejchudších vrstev obyvatel. Provoz těchto podniků nabízel řadu pracovních příležitostí pro hudebníky, kteří sem přicházeli prakticky odevšad; tím se stal *H.* důležitým místem v synkretickém procesu různých jazzových stylů a koncepcí, který vyústil nejdříve ve svébytně vyhraněné podobě zdejšího klav. stylu (*v. Harlem piano style*), vokálního i instrum. harlemského blues, zkultivovaného vlivem hud. divadla, a posléze v orch. jazzovém stylu, jenž spoluvytvářel éru swing music.

Prvními zvukovými dokumenty harlemské hud. produkce z 10. let jsou nahrávky tanečních orch. Jima Europa (*Vic.*, 1913–14), Forda Dabneye (*Aeolian Vocalion*, 1917) a Wilbura C. Sweatmana (*Pathe Actuelle*, 1917, od 1918 *Col.*). Ačkoliv nešlo o jazzová tělesa v pravém slova smyslu, některými aspekty své činnosti (instrumentálem, ragtimově pojatou synkopací a zvýšenými technickými nároky) vytvářely nezbytný předpoklad pozdějšího vývoje (ostatně jimi prošli t. někteří hráči, jako Russell Smith-tp., Herb Flemming-tb. a Noble Sissle-vi., voc. z Europovy dechovky 369. pluku infanteristů, kteří se na tomto vývoji osobně významně podíleli po 1920). Stěžejním instrumentalistou zač. 20. let byl kornetista Johnny Dunn (rodák z Memphisu a odchovanec orch. W. C. Handyho, s nímž nahrával už 1919 pro spol. Lyratone), jeden z prvních výrazně bluesově orientovaných hráčů působících v NYC, s charakteristickým „hot“ tónovým ideálem, často používající wa-wa dusitek a growl-efektů. Jeho Original Jazz Hounds (*co.*, *tb.*, *as.*, *ts.*, *p.*, *bjo.*, tuba) vyvíjeli pravidelnou nahrávací aktivitu

od 1921 (*Col.*) a kromě běžného vystupování v kabaretech a tančárnách na 135. ulici (Jerry Preston's, Leroy's, Small's Paradise aj.) doprovázeli četné bluesové i kabaretní zpěvačky (Mamie Smithovou, Okeh, Edith a Lenu Wilsonovou, *Col.*). Působili zde např. zmíněný H. Flemming (*tb.*), dále Herschel Brassfield (*cl.*, *as.*, *ts.*) a John Mitchell (*bjo.*). Dunnův typický styl ovlivnil řadu následníků, mj. Gus Aikena, Bubbera Mileye a zvl. Joe Smitha (bratra Russella S.), jejichž prostřednictvím poznamenaly jeho hud. ideje t. rané stadium orch. F. Hendersona a D. Ellingtona. Přímým pokračovatelem Dunnova orch. byla skup. Perry Bradford's Jazz Phools (*Paramount*, 1923–25, od 1926 *Col.*, Okeh), známého sklad. zpěváka, pianisty a tanečníka, proslulého svými písněmi-návody, jimiž propagoval dobové taneční novinky jako black bottom, hoola boola apod. (*v. jazzový tanec*).

Významnou součástí hud. scény v *H.* počátkem 20. let byla činnost několika desítek bluesových či vaudevilových zpěvaček a kolem nich soustředěných doprovodných skupin. Jejich působištěm byly obvykle kabaretní scény typu známého klubu Edmond's (133. ulice a 5. avenue), v jejichž programech se vedle blues objevovaly i dobové šlágry, nezdídka převzaté z bílých revui uváděných na Broadwayi. Významnou podporu pro debutující černošské umělce z tohoto okruhu reprezentovala první černošská gramof. firma Black Swan (jejími vlastníky bylo nakladatelství Pace & Handy), kde v úloze song pluggera (*v. t.*) a současně vedoucího doprovodných formací působil F. Henderson. Ze snímků Josie Milesové, Julie Moodyové, Mary Strainové a nejvýznamnějších z této řady – Alberty Hunterové a Ethel Watersové, nahraných 1921–22 pro Black Swan, lze získat názornou představu jednak o prohlubujícím se vlivu revuálního divadla na pův. syrový vokální styl zpěvaček přišlých do NYC vesměs z Jihu nebo Středozápadu, jednak o hře malých improvizujících skupin, které je doprovázely (v uvedených případech se vedle Hendersona zúčastněného na všech snímcích jednalo zejména o již zmíněného Joe Smitha, zřejmě jednoho z nejinspirovanějších doprovazečů sekundujících ve 20. letech bluesovým zpěvačkám, dále Howarda Scotta-co., Georga Brasheara nebo Jake Frazierova-tb., Garvina Bushella, Boba Fullera nebo Clarence Robinsonova-cl., saxes aj.). Z dostupných pramenů *v. nahrávky Alexander's Ragtime Band, There'll Be A Hot Time In Old Town a Trombone Cholly* na antologii *Bessie Smith*, *Su.* (vedle Smithe a Hendersona např. Buster Bailey nebo Coleman Hawkins-cl., Jimmy Harrison nebo Charlie Green-tb., pův. *Col.*, 1927). Souběžně se na gramof. trhu prosazovaly skup. soustřeďující se na instrum. verze blues v komorním obs. (např. trio George McClennona-cl., Okeh, 1923–24, Thomas Morris Past Jazz Masters s B. Mileyem a Charliem Irvisem-tb., Okeh, 1923, příp. Seven Hot Babies s pozdějšími hudebníky ellingtonovského okruhu Rexem Stewartem-co., Joe Nantonem-tb. a Wellmanem Braudem-b., *Vic.*, 1926 a Kansas City Five s Mileyem, Frazierem, Fullerem a Elmerem Snowdenem-bjo., *Pathe Actuelle*, 1924–25).

Z vývojového hlediska přispěly jazzu a moderní pop. hudbě

(dobově nazývané hot dance music) největší měrou velké orch., působící v H. prakticky od samého zač. 20. let. Navazovaly jednak na už zmíněná tělesa Evropa, Dabneye aj., jednak vydatně čerpaly z bělošské taneční hudby reprezentované v tomto období např. ansámblы Sama Lanina a Paula Whitemana. Tuto linii, vzorující se na aranžerské technice bělošských souborů a usilující o tzv. symfonický zvuk, zastupují orch. Leroye Smithe (už 1921 nahrával v obsazení vi., 2 tp., tb., 3 cl. v alternaci s 2 as. a ts. nebo bs., p., bjo., suzafon, ds.; repertoár tvořily dílem „kultivované“ úpravy skladeb černošských autorů, dílem úspěšné melodie z bělošských operet a muzikálů typu *Indian Love Call* z Frimlovy *Rose Mary*, Vocalion, 1924) a zejména příl. tělesa doprovázející revuální černošské show typu Shuffle Along Orch. Eubie Blakea (vi., 2 tp., tb., fl., cl., as., p., bjo., tuba, ds., Vic., 1921) a Chocolate Kiddies Orch. Sama Woodinga (3 tp., 1–2 tb., 3 cl. v alternaci se saxes, vi., p., bjo., suzafon, ds., berlinské nahrávky pro spol. Vox, 1925). Na poli vlastního jazzu patří k nejdůležitějším orch. Arthura Gibbse (vi., 2 tp., tb., 3 cl., příp. cl.-as.-ts., p., bjo., suzafon, ds., Vic., 1923) a v prvé řadě v mnoha ohledech průkopnický orch. F. Hendersona. Již od 1921 hrál se třemi plátkovými nástroji a prošla jim postupně řada špičkových stylotvorných osobností černošského jazzu 20. a 30. let, mj. L. Armstrong, Roy Eldridge, H. Scott, bratři J. a R. Smithové, Bobby Stark, R. Stewart (tp.), Ch. Green, J. C. Higginbotham, J. Harrison (tb.), B. Bailey, Benny Carter, C. Hawkins, Don Redman, Edgar Sampson (cl., saxes), John Kirby (tuba, b.) a Kaiser Marshall (ds.). Svými aranžerskými inovacemi poznamenali Henderson a od 1924 zvl. Redman zásadním způsobem vývoj instrumentační techniky a formální koncepce velkoorch. jazzu (v. Redmanovo arr. *Sugar Foot Stomp*, 1925, *Antologie jazzu*, Su.). Důležitou okolností Hendersonova působení bylo od 1924 jeho ang. v broadwayském Roseland Ballroom (před ním zde hostoval pouze jeden černošský orch. – A. J. Piron z NO) současně s bělošským ansámblem S. Lanina, čímž došlo k vzájemnému plodnému ovlivňování a užitečné frontaci, která se kvalitativně promítla do práce obou těles.

2. pol. 20. let je již ve znamení mohutného nástupu orch., od nichž vede přímá vývojová linie k éře swing music. Nejvýznamnějším z této řady byl orch. D. Ellingtona, působící zprvu v Kentucky Clubu a posléze od 4. 12. 1927 do 1932 ve známém Cotton Clubu na rohu 142. ulice a Lenox Avenue přímo v srdci H., módním revuálním podniku, na jehož finanční prosperitě se ovšem takřka bezvýtku podílelo bělošské obecnstvo. Samotný H. s příznačnou atmosférou jeho ulic, náměstí a obyvatel byl Ellingtonovi silným inspiračním zdrojem, který se promítl t. do názvů jeho četných skladeb z tohoto období (*Harlem River Quiver*, 1927, *Harlemania* a *Harlem Flat Blues*, 1929, *Blue Harlem* a *Clouds In My Heart* s podtitulem *Harlem Romance*, 1932, *Drop Me Off In Harlem* a *Harlem Speaks*, 1933 aj.), jimž co do rozsahu i závažnosti dominují pozdější koncertantní skladba pro Cootieho Williamse *Echoes of Harlem* (1935),

symfonický obraz *A Tone Parallel to Harlem* (1950) a *Harlem Suite* (1951).

Od 1925 působili v H. význačné orch. Fesse Williamse (cl., as., voc.), nahrávající již na sklonku 20. let se čtyřčlennou saxofonovou sekci (Gennett, Vocalion a od 1929 Vic.) a Charlieho Johnsona, jehož domovským podnikem byl známý Small's Paradise (jeho členy byli mj. B. Carter, E. Sampson, Benny Waters-saxes a J. Harrison-tb., Vic., 1925–29). 1927 znamená počátek působení orch. Harlem Stompers (resp. Savoy Orch.) vedeného Chickem Webbem (ds.), spojeného s historií nejslavnější harlemské tančírny Savoy (roh 140. ulice a Lenox Avenue), kde kolem 1928 debutovali t. po svém příchodu ze Středozápadu bratři Cecil (cl., ts., bs.) a Lloyd (ds.) Scottové, s nimiž účinkovali významní arr. Don Frye (p.) a Kenneth Roane (tp., Vic., 1927–29). Další z proslulých harlemských lokálů, Bamboo Inn (známý později pod názvem Dunbar Palace), byl místem působení orch. Joe Steela (p.), s nímž nahrál své první desky James Archey (tb., Vic., 1929). Jinou důležitou osobností jazzového dění tohoto období byl Luis Russell (p., arr.), panamský rodák, který před příchodem do NYC prošel skup. Alberta Nicholase a Kinga Olivera v NO a Chicagu, 1927 převzal vedení orch. George Howa v harlemském Nest Clubu, s nímž účinkoval např. v Arcadia Ballroom, Connie's Inn, Saratoga Clubu i v Savoyi. Hráli s ním mj. Henry „Red“ Allen a Bill Coleman (tp.), Archey a Higginbotham (tb.), Teddy Hill, Charlie Holmes, A. Nicholas (cl., saxes), Will Johnson (bjo., g.), Pops Foster (b.) a Paul Barbarin (ds., v. *Doctor Blues*, 1930, *Antologie jazzu*, Su.); později tento orch. fungoval jako doprovodné těleso L. Armstronga (v. reedice na albu *Rare Items 1935–44*, Dec.). Vývoj harlemských orch. 20. let završují pak na přelomu desetiletí ansámblы, spojované již cele s nástupem swingu: The Missourians (Vic., 1929–30), kteří se stali zárodečným tělesem orch. Caba Callowaye (do tohoto okruhu náleželi např. R. Q. Dickerson a Lamar Wright-tp., později t. Dizzy Gillespie-tp. a Chu Berry-ts., v. nahrávku *Come On With the Come On*, 1940, *Antologie jazzu*, Su.) a konečně McKinney's Cotton Pickers (Vic., 1928–31), jejichž následnickými soubory se staly big bandy B. Cartera (Col., Croen, Okeh, Vocalion, 1932–34) a D. Redmana (mj. Sidney de Paris-tp., Quentin Jackson a Benny Morton-tb., Horace Henderson-p., v. *I Got Rhythm*, 1932, *Antologie jazzu*, Su.).

Vedle pianistických rent-parties a rušného dění v exotických interiérech nočních tančiren s černošskými orch. a proslavenými tančírny lindy (v. *jazzový tanec*) byla neméně významnou součástí hud. života v H. činnost revuálních divadel, uvádějících černošská show, jimiž synkopovaná hudba společně s novými tanci pronikaly do povědomí široké veřejnosti dříve než nahrávky určené prakticky výhradně pro černošský trh (většina z těchto divadel – s výjimkou Lafayette Theater na 132. ulici a 7. Avenue – byla až do 1927 nepřístupná černošům). Z prehistorie harlemského hud. divadla připomeňme burlesku Boba Colea *A Trip to Coontown* (1898), která si vzala za vzor úspěšnou bílou show *A Trip to Chinatown*, uváděnou na Broadwayi průběžně

HARLEM JUMP

1891–1908. Téhož roku (1898) měla premiéru hud. revue *Clorindy, The Origin of the Cake-Walk* s hudbou Willa Mariona Cooka (1869–1944), houslisty a dir., který se jako první z černošských autorů prosadil t. na Broadwayi, kde byla 18. 2. 1903 prov. jeho show *In Dahomey* s černošskými aktéry na čele s proslavenými entertainery Bertem Williamsem a Georgem Walkerem. Z ostatních černošských sklad., kteří se na tomto poli prosadili už začátkem stol., jsou významní už vzpomenutý Ford T. Dabney (1883–1958) a J. Rosamond Johnson (1873–1954, bratr spisovatele a básníka Jamese Weldona J.), jejichž písně se přil. objevovaly t. v bělošských revuech. Vlastní historii harlemského muzikálu otevírá výpravná hud. a taneční revue *Shuffle Along* (prov. 23. 5. 1921), na jejímž doslova senzačním ohlasu (dosáhla 504 repríz) se společně podíleli autorsko-herecký tým Flournoy E. Miller & Aubrey Lyles, dodnes aktivní sklad., dir. a pianista E. Blake (n. 1883), zpěváci Florence Millsová a N. Sissle (zároveň autor textů písní). Úspěch tohoto kusu inspiroval další autory i producenty, takže v každém následujícím roce uvedlo některé z četných harlemských divadel (Alhambra, Apollo, Lincoln, Paramount ad.) premiéru nové revue. Tandem Miller & Lyles napsal a vystupoval poté ještě v hud. komediích *Runnin' Wild* (prov. 29. 10. 1923, 213 repríz) a *Keep Shufflin'* (prov. 27. 2. 1928, 104 repríz) s hudbou Jamese P. Johnsona (1891 až 1955), z nichž první se zasloužila o celonárodní popularitu charlestonu. Obdobně autorská dvojice Blake – Sissle slavila později úspěch s revui *Chocolate Dandies* (prov. 1. 9. 1924, 96 repríz). Masový ohlas černošských show byl zčásti důsledkem dobového zájmu o exotiku, zčásti kompenzoval potlačovanou touhu po uvolnění a romantice, kterou bílé společnosti v období prohibice nebyla s to poskytnout tradiční amer. protestantská etika. Kulminacním bodem tohoto zájmu (a de facto i vrcholem tzv. harlemské renesance) bylo představení *Blackbirds of 1928* (prov. 9. 5. 1928, 518 repríz), které předvedlo obecenstvu řadu špičkových černých umělců, jako tanečnicka Billa Robinsona, zpěvačky Adelaide Hallovou a Elisabeth Welchovou, vokální sbor Cecilia Macka, plnokrevný „hot“ orch. Lewa Leslieho (mj. s H. Flemmingem, Br.) a především dodnes nestárnoucí melodie Jimmyho McHugha a textařky Dorothy Fieldsové *Diga Diga Doo, I Must Have That Man* a zvl. *I Can't Give You Anything But Love* (archivní záznam pův. představení vydal v reedici spol. Sutton), které se ještě v téže roce objevily na gramof. trhu v několika verzích včetně nahrávek špičkových bělošských orch. (např. Bena Selvina, resp. The Knickerbockers, Col.). V následující sezóně provázal ještě podobný ohlas revui *Hot Chocolates* (prov. 29. 6. 1929; 219 repríz) se slágray Fatse Wallera *Ain't Misbehavin'*, *Black and Blue* a *Sweet Savannah Sue*, které bezprostředně poté nahráli – kromě jedné z protagonistek kusu Edith Wilsonové (Br.) – t. Armstrong (Okeh) a bílé orch. Leo Reismana (Vic.) a Charleston Chasers s Evou Taylorovou (Col.). Nastupující krize, která ochromila i provoz velkých divadel na Broadwayi, dolehla o to tíživěji na černošské revue. S jedinou výjimkou (*Brown Buddies*, prov. 7. 10. 1930, 113

repríz, aktéři A. Hallová, Shelton Brooks a B. Robinson, hudba Joe Jordan) už žádné představení nedosáhlo většího počtu repríz, pokusy o navázání na předchozí úspěch *Blackbirds* v letech 1930–33 se navzdory „hvězdnému“ obsazení (E. Watersová, Buck & Bubbles, B. Robinson ad.) setkaly s nezdařem, stejně jako snaha tvůrců někdejší *Shuffle Along* o její obnovenou verzi 1932, která byla stažena z programu po sedmnácti představeních. Úpadek v této oblasti byl přirozeným důsledkem prohlubující se hospodářské krize, přičemž samotní obyvatelé H., postižení jejími účinky nejvíce, dávali přednost lacinějším formám zábavy.

L: R. Hadlock: *Jazz Masters of Twenties* (NYC 1965); O. Keepnews – B. Grauer, Jr.: *A Pictorial History of Jazz* (NYC 1955); A. McCarthy: *Big Band Jazz* (London 1974); M. Stearns: *The Story of Jazz* (NYC 1956); dále v memoárové stati F. Drigge *Don Redman, Jazz Composer-Arranger* a N. Hentoffa *Jazz in the Twenties: Garvin Bushell* v antologii *Jazz Panorama* (ed. M. Williams, NYC 1967). – A. M. + P. K.

Harlem jump, exaltovaný černošský styl s výrazně akcentovaným beatem. *H. j.* je víceméně komerčním derivátem hudby městských interpretů blues, odtud převzal t. jednoduché harmonie a útržkovité melodické fráze, obdobné swingovým riffům. Je jedním z východisek R & R vlny. K nejvýznamnějším představitelům patřili na přelomu 30. a 40. let L. Jordan a J. Rushing. – A. M.

Harlem piano style, typický klav. styl, který vznikl v černošské čtvrti NYC na konci 10. a počátku 20. let syntézou pozdního ragtime a výrazových prostředků blues, transformovaných do specifické klav. techniky. V tomto stylu byla dovedena do virtuózní dokonalosti doprovodná funkce levé ruky, jejímž základem bylo pravidelné střídání basů a příznávek (tzv. stride piano). Basy jsou vedeny v oktávách, decimách nebo v trojzvucích v široké harmonii, příznávky tří- nebo čtyřhlasé (v úzké harmonii) byly zpravidla umísťovány do oblasti *d–g'*. Pravidelný tep levé ruky byl občas zpestřován typickými průchodnými postupy v basu, někdy bas krátkodobě přesunut na sudé doby. Výrazné synkopované melodie v pravé ruce byly málokdy vedeny jednohlasně, nástrojová stylizace je dosti bohatá, se snahou o plný a barvitý zvuk, časté využívání zvukomalebných bluesových figur, těžších z jemných disonancí. Stěžejním představitel byl James P. Johnson, jehož hra ovlivnila mnoho současníků. Tvůrcím způsobem rozvinul tento styl Fats Waller. Další představitelé: Eubie Blake, D. Ellington, Cliff Jackson, Willie „The Lion“ Smith, Hank Duncan, Luckey Roberts, Donald Lambert aj.

L: T. Darwin: *Conversation with James P. Johnson* (v antologii *Jazz Panorama*, ed. M. Williams, NYC 1967); M. Solc – J. Verberger: *Piano v jazzu* (Praha 1966). – P. K.

harmonie (z řec. pořádek, soulad, souzvuk). I. Definice – úvod: V hud. názvosloví obvykle označení jedné z určujících složek hud. formy, resp. speciální nauky o tvoření, spojování a rozvádění akordů (jako zákl. stavební jednotky tzv. harmonických jevů) ve skladbě vzhledem k ostatním elementárním složkám hud. projevu – melodie, rytmice a tektonice. Uvedené vymezení pojmu *h.* jako jednoho ze zákl.

principů utvářejících evropské hud. myšlení je historicky podmíněno vznikem vícehlasé hudby zhruba od 17. stol.; antická hud. teorie používala obdobného termínu harmonia ve smyslu netransponovaných tónových řad a t. v současnosti se často setkáváme s používáním výrazu *h.* v přenesených významech pro označení dílčích složek široké oblasti harmonických jevů (např. v hud. akustice, v nauce o instrumentaci apod.). Na okraj pojmového vymezení poznamenejme, že následující výklad se snaží v obecných rysech postihnout charakteristické harmonické jevy nonartificiální hudby ve smyslu odrážejícím její slohové a stylové změny, a je tedy zacílen k teoretickému zkoumání používaného harmonického materiálu v dané rovině, označované některými autory termínem teoretická *h.*, případně harmonika. Pro podrobnější seznámení s touto problematikou odkazujeme na tyto domácí práce: E. Hradecký: *Úvod do studia tonální harmonie* (Praha 1972), Z. Hůla: *Nauka o harmonii I, II* (Praha 1956), K. Janeček: *Harmonie rozborem* (Praha 1963) a *Základy moderní harmonie* (Praha 1965), K. Risinger: *Nástin obecného hudebního funkčního systému rozšířené tonality* (Praha 1957), *Skladatelská práce v oblasti klasické harmonie* (Praha 1973) a *Nauka o harmonii XX. století* (Praha 1978), O. Šín: *Úplná nauka o harmonii na základě melodie a rytmu I, II* (Praha 1933), J. Volek: *Novodobé harmonické systémy z hlediska vědecké filosofie* (Praha 1961). Z prakticky zaměřených příruček doporučujeme: J. Kofroň: *Učebnice harmonie* (Praha 1978), A. Modr: *Harmonie v otázkách a odpovědích* (Praha 1960); z prací orientovaných na jazz: I. Horváth-I. Wasserberger: *Základy džezové interpretace* (Bratislava 1972), K. Velebný: *Jazzová praktika* (Praha 1967). Rámcově se touto problematikou zabývá J. Rychlík v knize *Pověry a problémy jazzu* (Praha 1959).

Obecně vzato představuje *h.* nejméně novátorskou oblast nonartificiální hudby (srov. Berendt; I. Poledňák: *K otázce specifčnosti jazzu*, Hudební věda 1969, č. 4). Z hlediska harmonického materiálu, představovaného souhrnem souzvukových druhů běžně užívaných např. v moderní pop. hudbě nebo v jazzu (ale obdobně t. v jiných projevech vnitřně bohatě diferencované sféry nonartificiální hudby), se zde prakticky nesetkáváme s ničím, co by – byť v jiných souvislostech – netvořilo obvyklý harmonický inventář evropské hudby 17. až počátku 20. stol. V tomto ohledu se i novější projevy nonartificiální hudby včetně afroamer. folkloru a raného jazzu orientovaly na starší formy evropské lidové a pop. hudby, vycházející z principu funkčně harmonického citění v rámci našeho tonálního systému. V tomto smyslu také harmonizace většiny amer. lidových písní – od popěvků a lidovkové taneční hudby bílých přistěhovalců, přes balady až po oblast western songs a hillbilly (včetně černošských spirituálů a blues), jak je uvádí A. Lomax ve své reprezentativní kolekci *American Folk Songs* (Baltimore 1964) – které spoluvytvářely hud. idiom moderní pop. hudby, jazzu, rocku apod., vystačí s třemi zákl. harmonickými funkcemi T – D – S v jejich nejprostší podobě, vyjádřené kvintakordy.

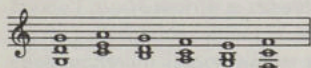
Na opačném pólu hud. projevů, z nichž se formovaly synkretické procesy, které vyústily ve vzniku jazzu a moderní pop. hudby anglosaské oblasti, byla důvodem naznačené determinace jejich *h.* absence harmonického principu v evropském slova smyslu v tradiční africké hudbě. Většina badatelů zabývajících se problematikou africké hudby se shoduje v názoru, který Schuller shrnul v konstatování, že „v kontrastu s evropským pojetím melodie a *h.* jako dvěma stranami téže mince (melodie jsou velmi často horizontální projekcí harmonické substruktury a *h.* jsou naopak často vertikalizací melodických segmentů) je africká hudba jednostranně melodická, tj. nemá *h.* obsaženou ve své struktuře. . . melodické linie nejsou myšleny jako výsledná forma harmonických progresí“ (*Early Jazz*, s. 39). Ostatně není bez zajímavosti připomenout v této souvislosti beletristické vylicení zvyků amer. černošských otroků z pera angl. spisovatelky Frances A. Kembrové v *Journal of a Residence on a Georgian Plantation in 1838–1839* (NYC 1864), hojně cit. v hudební literatuře, kde autorka označuje za zvláštní charakteristický rys pravého černošského umění „jak totiž pěji všichni v jednohlase, jako by se nikdy ještě nepokusili o vícehlasý zpěv nebo jej nikdy neslyšeli“ (cit. podle *Tváře jazzu*). Cit. charakteristika je na tomto místě uvedena ovšem spíše jako doklad přetrvávajících afrických hud. tradic na amer. kontinentě, nicméně ji uvedme na pravou míru poukazem na nikterak neznámou skutečnost, že i v africké hudbě existovaly v podobě heterofonie jednoduché formy vícehlasého zpěvu (srov. A. M. Jones: *Studies in African Music*, London 1959, s. 217). Tyto znaky africké hudby společně s její výraznou tendencí k pentatonice sehrály později důležitou úlohu v procesu asimilace evropského harmonického citění amer. černochoy a jejich důsledkem je jednak vznik jediné melodicko-harmonické kvality afroamer. hudby ve vztahu k ostatní hudbě naší doby – blue notes (*v. t.*) a z nich odvozené bluesové stupnice, jednak zřejmě zčásti i zahušťování akordů v pozdějších obdobích.

II. Akordika: Zmíněné zahušťování je jedním ze specifických harmonických jevů jazzu, k němuž se vztahuje úvodní poznámka o identitě harmonického materiálu, realizovaného zde ovšem v jiných souvislostech. Zahušťování akordů je obvykle spojováno s jménem Leoše Janáčka, pro nějž bylo záměrně užívaným tvůrčím principem; jeho teoretický výklad podal ve své *Úplné nauce o harmonii* (Brno 1920). Je nasnadě, že původ i příčiny tohoto jevu, uplatňujícího se v jazzu od nástupu swingu, resp. v hlavním proudu moderní pop. hudby vůbec, jsou zcela jiné. Výstižně v tomto směru je tvrzení J. Rychlíka: „Rozebírat harmonizaci sekcí na základě klasických spojů a rozvodů septakordů je sice možné, ale vede k takovým obtížnostem a nelogičnostem, že je jasno, že tento druh harmonizování není naprosto důsledkem porameauovské klasické nauky o harmonii“ (cit. dílo, s. 125). Významným příspěvkem teoretickému bádání o jazzu (zatím bez výraznějších ohlasů v zahraniční odb. literatuře) se jeví Rychlíkovo upozornění na historickou obdobu jazzového „plnozvuku“ s konduktovou praxí angl. vícehlasé hudby 14. a 15. stol. Protože shodně s ním považujeme tuto

HARMONIE

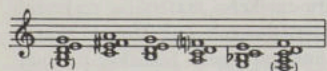
analogii za podstatnou vzhledem k možnému způsobu vzniku ryze prakticistních postupů, k nimž (přirozeně bez přímé souvislosti) dospěli skladatelé a aranžéři jazzu a moderní pop. hudby, používáme ji zde jako úvodu k následujícímu popisu problematiky zahuštěných akordů v uvažované hud. oblasti. Pro Rychlíkem cit. ukázkou z rukopisu Britského muzea v Londýně (add. 4911, náš př. 1) použijeme zkrácené charakteristiky tzv. anglického discantu a fauxbourdonu (k němuž se právě př. 1 vztahuje) ze zmíněné práce Hradecského: „Charakteristickou vlastností tohoto skladebného typu byl převládající postup dvou vrchních hlasů v paralelních terciích a sextách k danému cantu firmu, jenž byl umístěn v tenoru jako nejspodnějším hlasu; nám se dnes tyto paralelní pasáže anglického discantu jeví jako řetězce sextakordů. Zdá se, že přirozený cit anglických hudebníků brzy vycítil specifickou libozvučnost těchto vertikálních útvarů. ... Je tak možno soudit z toho, že od počátku 14. století se kvalifikovaných sextakordů používá i v jiných skladebných typech než v discantu, např. v motetu. Zvláště nápadně tato tendence vystupuje ve čtyřhlasých skladbách; hojnější výskyt čtyřhlasu je ostatně sám o sobě svědectvím o anglické zálibě ve zvukové plnosti skladby. ... Od anglického discantu se fauxbourdon liší v podstatě jen tím, že klade cantus firmus do nejvyššího hlasu; tím se ovšem nemění nic na skutečnosti, že se s discantem shoduje v převládajícím postupu paralelních sextakordů. ...“

Př. 1:



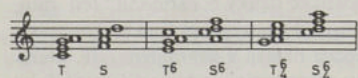
Doplňme-li mechanicky trojzvuky v cit. ukázce na jazzové „plnozvky“ pomocí přidaných sext a septim (a použijeme-li u tónu h v předposledním akordu alterace), získáme poměrně typickou ukázkou oné „femeslné, vcelku snadno naučitelné a odposlouchatelné machy“, charakteristické pro „plnozvukový“ charakter swing music (Rychlík):

Př. 2:



Ze souzvukových útvarů vzniklých v důsledku jazzového zahušťování akordů vlivem rozšiřujících se nástrojových sekcí (v. aranžmá), patří čelně místo dvěma druhům akordů – durovému a mollovému kvintakordu s přidanou velkou sextou, jež se uplatňují zvl. na I. a IV. stupni, ať již ve svém základním tvaru nebo v podobě sext- či kvartsextakordů:

Př. 3:



Dalším zahušťováním získáme jiný poměrně charakteristický souzvukový druh – kvartový pětizvuk (zákl. tvar tvoří

série čtyř sestupných kvart, např. $c^2 - g^1 - d^1 - a - e$), s jehož zúženou podobou se v převratu (zpravidla v podobě $c - e - g - a - d^1$) často setkáváme zvl. v závěrech skladeb. Př. 4 ukazuje použití takového souzvuku (zahuštěného navíc velkou septimou a undecimou) v závěru skladby K. Hály *Severní vítr* (z alba Su. *Československý jazz 1960*).

Př. 4: K. Hála: *Severní vítr*:



Obliby těchto souzvuků v oblasti moderní pop. hudby si všímá v už zmíněné práci t. Jaroslav Volek, jehož pohled „z druhé strany“ na *h.* uvažované hud. oblasti je zajímavý mj. tím, že k němu došlo v souvislosti s analýzou Janáčkovy metody zahuštěných akordů (přirozeně s autorovým vědomím o rozdílných východišcích zkoumaného jevu). Z Volkova tvrzení o šablonovitěm používání zahušťovacích tónů v akordice moderní pop. hudby (autor operuje s dobovým termínem taneční hudba) jsou zvl. důležité pasáže, podtrhující konsonantnost už popsaných typů zahuštěných akordů (např. $c - e - g - d$; v dalším výkladu budeme pro označení jednotlivých souzvuků vesměs užívat značkové notace, vycházející z Weberova systému akordových značek, které je nutno rozlišovat od symbolů vyjadřujících jinde funkční kvality akordů; v. *akordové značky*). Podle Volka „takoveto akordy mají velkou závěruschopnost a zhusta se k závěru používají. Lze si jen povšimnout toho, že konsonantní zahuštění akordů, resp. zahuštění akordů, jež mají být konsonantními a tak tvořit protiváhu k akordům disonantním a jsou funkčně určeny jako tóniky, nevede nikdy dále než k celotónovému srazu. Zato však slycháváme v taneční hudbě (jak celotónové, tak i půltónové disonance se tu nikdy nerozvádějí) v akordech harmonicky disonantních, v dominantní funkci apod. i zahušťování půltónové (!). I v této oblasti je určitá zákonitost, kterou lze stručně vyjádřit takto: zahuštěním, dokonce i nějakým systémem zahušťování, se nemění rozhodující funkční náboj akordu.“ Z obšírného cit. z Volkovy práce (s. 269 – 270) podtrhněme zmínku o nerozvedených disonancích. Rozdílnost s klasickým pojetím *h.* spočívá právě ve skutečnosti, že zahuštěné tóny v akordické soustavě jazzu a moderní pop. hudby nemají podobu připravených tónů a jako takové se vesměs nerozvádějí. Př. 5 ukazuje jeden z obvyklých způsobů takového spojování akordů ve formě tzv. blokové harmonizace (obdobné akordické sazby je použito v četných notových ukázkách v heslu *aranžmá*).

Není bez zajímavosti, že tento princip akordiky, běžně užívaný v oblasti nonartificiální hudby od 30. let, naznačuje jednu z možných cest příštího vývoje *h.* vůbec. Pozoruhodně

Př. 5: L. Korbař: *Vystavím zeď kolem tebe*:

jsou závěry, k nimž v této souvislosti dospěl Volek: „Jak víme, [zahušťování] neruší organickou strukturu akordu a přitom obohacuje hudební formu a vytváří nové hudební aspekty, pomocí nichž se jednotvárně opakovaný sled akordů hudebně prokrví a zvýrazní. Okolnost, že se tohoto principu zmocnila ponejvíce užitková hudba, a to někdy ne právě nejlepší, může vyvolat u úzkopsých estétů nesprávné námitky (nesprávné proto, že abstrahování tohoto jevu z konkrétního kontextu, jenž pouze v celku nese event. nevhodný obsah, znamená zároveň abstrahování od tohoto obsahu). Na druhé straně je však dobrou prověrkou této formy akordů z hlediska hudebnosti, neboť to, co je takto přístupné (a dobrá i špatná užitková hudba je přístupná), je zároveň i dosti pevně ve formě, v obecně hudebních vztazích“ (cit. dílo, s. 277).

Popsané vlastnosti zahuštěných akordů se kvalitativně promítly v určitých obdobích vývoje jazzu (zhruba od nástupu bopu) v několika směrech a umožnily mu relativně značné výboje na poli *h.* ve srovnání s pop. hudbou minulosti: a) Jejich používání nenarušuje tonální charakter jazzu, teoretiky i samotnými praktiky shodně nahlížený jako nezbytný předpoklad jeho bytí i další evoluce. b) Vhodně korespondují s improvizací podstatou jazzu. V tomto smyslu jsou zahuštěné akordy doslova vítaným prostředkem onoho průběžného naplňování opakující se stejně a relativně omezené formy jazzu stále novým obsahovým nábojem (připomeňme znova cit. Volkovu myšlenku, podle níž hudebně prokrvují a zvýrazňují jednotvárně opakované sledy akordů). V živé hud. praxi to znamenalo rozsáhlé možnosti v modifikaci víceméně jednoduchých harmonických schémat, užívaných ve starším jazzu i v běžné spotřební pop. hudbě, z níž jazz repertoárově vydatně těží a které budou popsány dále. c) Z hledisek uvedených v předchozím bodu vyplývá na tomto místě našeho přehledu důležitý závěr: zahuštěné akordy neznamenaly pouhé obohacení akordiky, ale odrazily se přímo i v dynamičnosti harmonického dění. Herman Rauhe podává ve své pedagogicky zaměřené práci *Musikerziehung durch Jazz* názorný přehled zákl. principů jazzové harmonizace na příkladu amer. lidového popěvku *Little Brown Jug*, jehož úvodní část (melodie je cit. v ukázce 6a) je složena ze dvou opakujících se čtyřtaktů s harmonickým schématem T–S–D–T; lze jej na tomto místě uvést pro ilustraci rámcového shrnutí dosavadního výkladu. Pův. tvar vyjádřený v trojzvucích (př. 6b) je u T a S zprvu modifikován do tvaru akordů s přidáním sextami, velký nónový akord na D a konečně o vložení mollové septakordy na VI. a II. stupni zastupující durovou T a S, čímž nabývá podoby charakteristické pro *h.* období swingu (př. 6c). Další přehodnocení pomocí chromatického sledu mimitonálních

akordů, zahuštěných navíc nónami a undecimou, modeluje postupy, k nimž *h.* jazzu dospěla v období bopu (př. 6d). Př. 6:

Na vysvětlenou ke zmíněné Rauheho práci je třeba upozornit na autorův problematický výklad uvedených a fakticky správných notových příkladů, vyvozující ze zahušťování nesprávné názory. Ve snaze podepřít obecně správný názor o výrazné tendenci jazzu k polytonalitě, uskutečňované blue tóny, považuje durové akordy s přidanou sextou a mollové septakordy za projevy téhož akordického dualismu dur-moll (cit. práce, s. 57–58). Autor zde odhlíží od prosté skutečnosti, že rozlišujícím tónem, který rozhoduje o rodu akordu, je vždycky jeho tercie, a navíc od faktu, že zahuštěním se nemění rozhodující funkční náboj akordu (durová tónika zůstává tedy i v zahuštěném tvaru T⁶ durovou tónikou). Postoupíme-li od Rauheho modelu k živé hud. praxi, shledáme, že princip zahušťování je průběžně uskutečňován i tam, kde není zahuštění přímo předepsáno. Ukázkou takového zahušťování, běžně užívaného improvizujícími sólisty stejně jako doprovázejícími hráči, je následující př. 7 z Gillespieho skladby *Night in Tunisia*: a) pův. melodie

Př. 7: D. Gillespie: *Night in Tunisia*:

HARMONIE

a) akordická struktura úvodního čtyřtakti tématu, b) improvizovaná linka Gillespieho prvního chorusu, c) improvizovaný klavírní doprovod.

Z hlediska celé oblasti nonartificiální hudby se různé druhy akordů neuplatňují ve všech jejich projevech stejně. Jestliže jazz např. tíhnuv v určitých obdobích k záměrně složitosti souzvukových tvarů, jiné typy projevů naopak dávají přednost jednodušším vertikálním strukturám. V tomto směru např. R & R a oblast raného rocku vůbec byly ve své hud. složce mj. reakcí na rafinované *h.* moderního jazzu – v akordické struktuře skladeb z dané oblasti převažují durové a mollové kvintakordy, užití septimy nebo nóny má zpravidla melodickou funkci apod. Další redukci harmonického materiálu směrem k elementárním souzvukovým tvarům přinesli písničkáři z oblasti folk rocku (př. 8).

Př. 8: L. Cohen: *Suzanne*:

III. Rozšířená kadence: Způsoby, jakými se v nonartificiální hudbě uplatňují jednotlivé souzvuky v harmonickém plánu konkrétních skladeb, jsou z větší části obdobné postupům v jiných typech hud. projevů vycházejících z evropského harmonického myšlení. Základní normou ovládající formotvorné principy kompozice je schéma hlavních harmonických funkcí T–S–D–T, tzv. tonální kadence, jež „tvoří páteř celého harmonického průběhu formálních článků skladby, které tedy jsou jakýmsi jejím rozšířeným rozpracováním“ (Hradecký, s. 230). Z tohoto základního schématu, který je sám o sobě dokonale uzavřeným hud. celkem, vycházejí zejména četné písně folklorního nebo lidového původu (př. 9), přičemž nikoli výjimečně je užíván i v novějších skladbách umělého původu (ze šlágrové produkce připomeňme refrén Gietzova calypsa *Tipitipitipso*). Pro úplnost pak dodejme, že k logickému vyjádření harmonického sché-

matu skladby stačí někdy pouhé dvě hlavní funkce (v. plan-tážní taneční píseň *Uncle Reuben*, cit. v hesle *melodika*).

Př. 9: Americká lidová: *Went Up on the Mountain*:

Z tohoto kadlubu je odvozena většina harmonických schémat běžně užívaných ve všech stylových projevech nonartificiální hudby, z nichž zde uvedeme některé nejzákladnější postupy:

1. Rozšířená kadence se uskutečňuje skrze tzv. substituční (zástupné) akordy, které suplují některou z hlavních funkcí, příp. rozšiřují harmonické schéma sekvencemi, paralelismy atd.
2. Nejjednodušší formou takového rozšíření kadence je zařazení mollového septakordu (příp. zmenšeně malého septakordu, ale někdy i pouhého mollového kvintakordu) na II. stupni a) namísto S (schéma I–II–V–I), př. 10, nebo b) před S (I–II–IV–V–I), př. 11.

Př. 10: P. Zelenay: *Můj ideál*:

Př. 11: I. Berlin: *They Say It's Wonderful*:

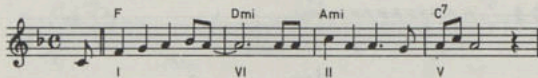
3. Jinou variantu rozšířené kadence získáme zařazením mollového septakordu na VI. stupni před II. stupeň: I–VI–II (IV)–V–I.

Př. 12: I. Štědrý: *Jehla a nit*:

V této podobě jsme získali jednu z nejjednodušších forem prakticky nejrozšířenějšího harmonického modelu užívaného v jazzu a označovaného domácími hudebníky českým

terminem houpačka (srovnej s notovým př. Hulanova *Pohyblivého schodiště* v hesle *cool jazz*); obdobně nápadná je frekvence těchto harmonických postupů t. v moderní pop. hudbě a jmenovitě v rocku, kde patří mezi výrazová specifika (př. 13):

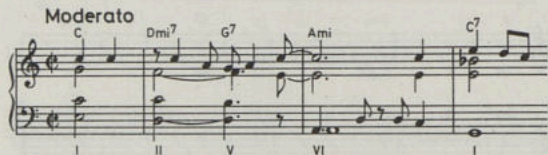
Př. 13: J. Lennon-P. McCartney: *She Loves You*:



(Jinými variantami houpaček, které uvádí Karel Velebný v *Jazzových praktikách*, jsou v C dur např. akordické sledy C – A⁷ – Dmi⁷ – G⁷ nebo C – C[♯]dim – Dmi⁷ – G⁷ atd.).

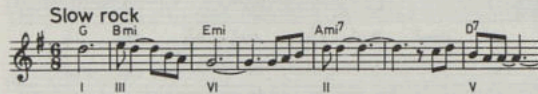
4. Z nespočetných obměn uvedených schémat se dále zmíníme o tzv. klamných závěrech a klamných spojích, které vznikají rozšířením již uvedeného schématu I – II – V – I o další dominantní akord na VI. stupni, předcházející buď T, event. sloužící zejména v případě tzv. prodloužených konců další evoluci (př. 14).

Př. 14: J. Baur-V. Hála: *Roztoulaný den*:



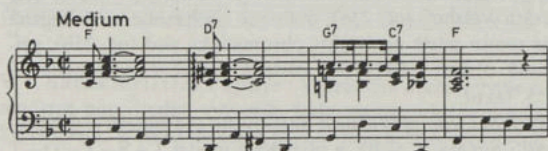
5. Užití mollového septakordu na III. stupni (ve funkci Dz) předchází obvykle VI. stupni, příp. spojuje I. a II. nebo IV. stupeň (př. 15).

Př. 15: V. Matušik: *Mám rozprávkový dom*:

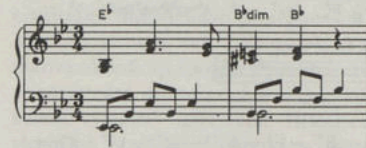


6. Dalším typem harmonických spojů užívaných často v moderní pop. hudbě a v jazzu jsou sledy mimotonálních dominant, jejichž zákl. tóny stojí vůči sobě v kvintovém poměru. Jestliže umísťujeme před durové nebo mollové kvintakordy či septakordy jejich přirozené dominanty, získáme sekvencový sled mimotonálních dominant, který je vzhledem ke své variabilnosti (můžeme jej libovolně zkracovat) zhusta využívaným schématem akordických progresí (př. 16 – obdobně lze připomenout jiná tradiční témata, jako *Basin Street Blues*, *On the Sunny Side of the Street*, ze známých evergreenů např. *Once in a While* aj.). Obdobně lze připravit jinou variantu tohoto schématu tzv. mimotonálními subdominantami.

Př. 16: B. Carleton: *Ja-Da*:



7. Výrazné harmonické obohacení přináší dále průchodné (př. 17a) a střídavé akordy (17b), které vznikají chromatic-
Př. 17a: J. Bažant: *Potaji*



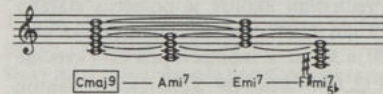
Př. 17b: M. Dvořák: *Už je tu listopad*



kým postupem hlasů k tónice (kromě uvedeného př. vychází z principu střídavých zmenšených septakordů např. známé téma Livingstonova valčíku *Que Sera. Sera* apod.), event. ústící do některého akordu a užívané např. ve známém a již dříve zmíněném houpačkovém spoji C – C[♯]dim – Dmi⁷ – G⁷ nebo předcházející dominantě ve spojení C – C[♯]dim – G⁷. Zde je na místě upozornění na rozpor mezi prakticky užívaným zápisem a teoreticky věcně zdůvodněným funkčním pojetím mimotonálních zmenšených septakordů, obdobně k praxi umělecké hudby 20. stol. (četné příklady tohoto pojetí přináší třeba tvorba B. Martinů). Rozporů znesnadňujících funkční výklad některých akordů v harmonických schématech skladeb z oblasti moderní pop. hudby a jazzu je vzhledem k enharmonickým záměnám celá řada. V tomto směru představují alterované akordy užívané v dané hud. oblasti speciální problematiku, protože se zpravidla objevují v lépe znějících obrazech, obsahujících převraty zmenšených tercií.

8. Zvl. kategorii tvoří přehodnocování (ve vyhraněném smyslu tohoto označení, jak jej běžně používá jazzová publicistika) původních *h.* substitučními akordy většinou na základě terciové příbuznosti, přičemž ve většině alespoň dva tóny z pův. akordu jsou obsaženy v novém zástupném akordu (př. 18).

Př. 18:



Názornou praktickou ilustrací přehodnocování původních *h.* novými harmoniemi je následující př. 19, kde je tento princip demonstrován na ukázce z evergreenu Vernona Duka *I Can't Get Started* (na s. 124).

Z toho, co bylo až dosud řečeno, lze odvodit shrnující poznatek, že východiskem většiny harmonických schémat užívaných v dané hud. oblasti jsou: a) postupy odvozené z kvintového kruhu (příkladem takové kompletní akordické série je

HARMONIE

Př. 19: V. Duke: *I Can't Get Started*:

schéma C – C⁷ – Fmi – B⁷ – E⁷ – A⁷ – D⁹ – G⁷ – Gmi – Bmi – E⁹ – Ami – D⁹ – G⁷ – C); b) diatonické postupy v sestupném i vzestupném směru, kombinované s chromatickými sledy (charakteristické jsou zvl. akordické paralelismy typu Cmaj⁷ – Dmi⁷ – Emi⁷ – Fmaj⁷ – Emi⁷ – Dmi⁷); c) chromatické postupy (náznornou ukázkou je fourfreshmenovská verze *Over the Rainbow*, př. 20).

Př. 20: H. Arlen: *Over the Rainbow*:

IV. Blues: Samostatnou problematiku tvoří charakteristický spoj hlavních harmonických funkcí v pořadí T – S – T – D – T, jehož praktickým průběžným naplňováním jsme svědky v celém vývoji jazzu a jím ovlivněné pop. hudby v podobě žánrově stabilizované rozšířené kadence v blues (všeobecně pak je odtud odvozena i silná tendence dané této oblasti k plagálnímu spójům S – T). S uvedeným základním modelem, vyplňujícím bluesové dvanáctitakti podle schématu 4 – 2 – 2 – 2 – 2, se kromě autentických folklorních projevů a ortodoxního R & R setkáváme v současné hud. praxi poměrně zřídka. V průběhu svého vývoje doznalo toto schéma četných modifikací, jejichž společným znakem však zůstává uvedený zákl. obrys, potvrzující tak znovu a znovu svoji hud. životaschopnost. Obsáhlou problematikou blues se obšírně zabývá příslušné heslo, zde se omezíme pouze na některé aspekty jeho h. v podobě alespoň rámcového přehledu několika variant bluesové harmonické struktury. Způsoby, jimiž jsou tyto četné harmonické obměny zákl. modelu blues realizovány, jsou totožné s postupy uvedenými v předchozím oddílu. Je třeba předeslat, že obohacování původních h. vedlejšími akordy je poměrně starého data a setkáváme se s ním už v tvorbě osobností, reprezentujících klasický jazz 20. a 30. let. Z množství příkladů uvedeme Armstrongovo *Back O' Town Blues* (př. 21; s jinou variantou bluesové h. v Armstrongově tvorbě se setkáváme v př. 6e v hesle *improvizace*).

Obdobně uvádí D. Ellington ve své instruktivní příručce *Piano Method for Blues* (vydané 1943) několik variant rozšířeného harmonického schématu blues (př. 22).

Bopové dvanáctky přinesly najmě Parkerovou a Monkovou zásluhou další obohacení prostřednictvím zahuštěných vícezvuků, chromatických postupů a užíváním zástupných akordů (př. 23).

Př. 21: L. Armstrong: *Back O' Town Blues* (transponováno do znející tóniny):

Př. 22:

Př. 23:

Obdobně typy komplikovanější harmonické struktury blues přinesla tvorba hudebníků z okruhu tzv. west coast jazzu apod. Z ustálených standardních tvarů blues, užívaných v současnosti většinou hudebníků při jam sessions apod., uvedme dvě ukázky (př. 24).

Z příkladů je zřejmé, že většina změn a přehodnocování původních harmonií se dotýká 7. – 10. taktu, kde návrat k T a D poskytuje nevhodnější prostor k nové harmonizaci. Příklad výraznějšího zásahu do harmonické struktury první poloviny uvádí Velebný (př. 25a), obdobně nacházíme u Mehegana na tomto místě neobvyklý chromatický sled (př. 25b), přičemž oběma příkladům zůstává společné nastoupení S v 5. taktu.

Harmonickou průkaznost bluesového charakteru si uchovávají i témata, v nichž je příznačný model T – S – T – D – T

použit ve zkráceném, nebo naopak rozšířeném tvaru. Ukázkou takové „nastavené dvanáctky“ je př. 26.

Př. 24:

Př. 25:

Př. 26: V. Zahradník: *Perníková chaloupka*:

Mollová blues jsou zbudována ve srovnání s blues v durových tóninách zpravidla na jednodušších harmonických schématech. Ukázkou harmonicky komplikovanější struktury mollové dvanáctky je př. 27 z tvorby Gerryho Mulligana.

Př. 27: G. Mulligan: *Blue at the Roots*:

V. Charakteristické spoje: V průběhu svého vývoje si moderní pop. hudba vytvořila řadu ustálených harmonických spojů, z nichž některé jsou v jiných hud. projevech

poměrně vzácné a pro jejichž teoretické zdůvodnění nám tradiční výklad vycházející z klasického dur-mollového cítní mnohdy neposkytuje uspokojivé vysvětlení. Kvůli úplnosti je třeba předeslat, že se nejedná o spoje v oblasti artificiální hudby nebo přinejmenším její teorie neznáme. Mnohdy je tomu právě naopak a skutečnost, že se přesto taková akordická spojení v praxi nevžila, má své racionálně opodstatněné důvody, nazírající je jako nedostatečně průkazné, výrazově mdlé apod. Historickým vývojem *h.* byly víceméně intuitivně vysledovány optimální funkční vztahy, jejichž nejcharakterističtějším prototypem je sled D–T, které se staly obecně vžitými zvyklostmi, jimž byla v praxi dávana přednost před ostatními, a které spoluvytvářely naše vžitě harmonické vědomí (je známo, že i hudebně neškolené ucho v závěru skladby po D očekává T). Z tohoto pohledu se jeví jako charakteristický pro danou oblast moderní pop. hudby (resp. blues, jazzu, R & B a rocku vůbec) i zmíněný sled S–T jako důsledek harmonizace blue notes (obdobně bychom ovšem i v oblasti artificiální hudby shledali určitá období a slohové typy, které dávaly tomuto spoji přednost před spojem D–T, např. v barokní hudbě). Měřeno klasickou *h.* je nepoměrně vzácnějším jevem užívání mollové dominanty ve spojení s tónikou, jehož schéma v mollové tónině uvádí př. 28b ve srovnání s obvyklým sledem D–t (př. 28a).

Př. 28:

Z obou možností vyjádření dominanty ústící do tóniky a utvrzující příslušný tónorod skladby si hud. praxe na základě přirozeného výběru vycházejícího z hud. zkušenosti zvolila pro mollový tónorod zásadně durovou dominantu, obsahující citlivý tón v poměru malé sekundy k primě tóniky. Hradecký se v cit. práci odvolává na řadu příkladů z hud. praxe a dochází k závěru, že „v mollovém tónorodu prakticky nikdy neexistovala jiná dominanta než durová“ (s. 221). Omylem ovšem sledává potvrzení svého jinak správného názoru nejen v hudbě Palestrinově, Monteverdiho, Bachově, vídeňských klasiků a v hud. folklóru (a kvůli úplnosti v případě Obrechta dokonce t. v hudbě 15. stol., stojící pod historickým prahem harmonicky založeného hud. jazyka), ale i „v novodobé hudbě populární“ (ib.), pro jejíž novější (resp. umělecky ambicióznější) projevy je však charakteristické právě spojení d–t (př. 29 na str. 126).

Dodejme ještě, že vzácný není ani případ užití mollové do-

HARMONIE

minanty v dur (např. ve spojení C–Gmi⁷–C–G⁷) zpravidla k harmonizaci sníženého VII. stupně (blue notes). Oba sledy mají v kontextech, do kterých jsou zasazovány tvůrčí moderní pop. hudby, zcela ojedinělý účinek a jsou nositelem působivého výrazového napětí, vyplývajícího z absence citlivých tónů (tato tendence je zvl. výrazná v durovém tónorodu).

Př. 29: V. Zahradník: *Pět havranů*:

Obdobně neobvyklé, posuzováno hledisky klasické *h.*, je v durových tóninách použití zmenšeného akordu na III. stupni a durového akordu na sníženém VII. stupni k harmonizaci mollové septimy a rozváděných do tóniky. V novější době přinesla zvl. tvorba Beatles hojně příklady těchto spojů, tíhnoucích zpět k tónickému centru v rozporu s pravidly klasické „učebnicové“ *h.* a ostatně i se samotnou praxí klasické hudby, využívající při rozvodu těchto akordů vesměs stupňovitého postupu shora směrem k akordům s mollovou sextou, jak je naznačeno v př. 30.

Př. 30:

Tento případ harmonizace mollové septimy u Beatles (v blues i v instrum. jazzu bývají častěji harmonizovány tónickým septakordem) ukazuje následující př. 31.

Př. 31: J. Lennon-P. McCartney: *A Hard Day's Night*:

Jinou zvláštností harmonického jazyka Beatles je časté užívání tzv. frygického kvintakordu na sníženém II. stupni (funkčně vyjádřeného u Janečka symbolem F) a rozváděného přímo do T namísto ustáleného spoje, praktikovaného zejména v 17. stol. skladateli z okruhu neapolské školy, kdy v podobě tzv. neapolského sextakordu (vznikajícího I. obratem frygického kvintakordu, v C dur např. f–as–des) prochází do T skrze D (event. přes průtažný kvartsextakord). Poznamenejme, že obdobně i moderní hudba 20. stol., resp. ta její část, která vychází z principů rozšířené tonality, dává při užití frygického kvintakordu před tónikou raději přednost průběžným souzvukovým útvarům obsahujícím tóny anticipující tóniku. Z četných příkladů přímého rozvedení

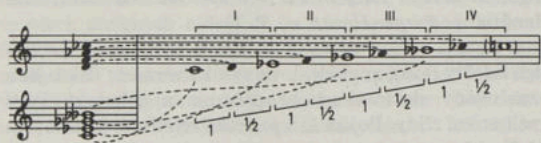
frygického kvintakordu do T paralelním postupem hlasů v tvorbě Beatles uveďme Lennonovy a McCartneyho písně *Do You Want Know A Secret* a *It Won't Be Long*. Připustíme-li názor, že frygický trojzvuk je v důsledku aplikace klešajícího tónu v širším slova smyslu funkcí subdominantní (vyjádřený u nás např. Hradeckým a zvl. Risingerem), lze v čistě teoretické rovině považovat daný spoj F–T za určitou analogii ke spoji S–T.

VI. Modální koncepce: Důsledné naplňování principu rozšířené kadence, jehož průvodním znakem byly stále komplikovanější akordické sledy v harmonických strukturách jednotlivých skladeb, vyústilo posléze v tendencích motivovaných a uskutečňovaných opačnými postupy; jejich konečným důsledkem jsou nejrůznější projevy modálních koncepcí. S počátky tohoto směřování k modalitě se sledujeme v improvizaci jazzu přibližně od konce 30. let. Z této doby pocházejí první improvizaci projevů hudebníků, u nichž je zřetelné úsilí o horizontální projekci harmonických vertikál, jejichž rozklady tvořily až dosud páteř melodické linky improvizovaných chorusů. Z významných sólistů této éry uvádí zvl. tvorba L. Younga četné příklady naznačeného lineárního přístupu k improvizaci, který na začátku 50. let nabyl intenzivních rozměrů, kromě jiného i infiltrací různých modálních systémů praktikovaných v oblasti soudobé hudby artificiální. Prvními symptomy nového pojetí improvizace byly jednak tónové řady užívané k vyjádření harmonického obsahu určitých souzvuků, jednak snaha o vyjádření celých akordických schémat pomocí jejich převedení na společného jmenovatele, reprezentovaného určitými stupnicovými sledy. V prvním případě jsou nejjednoduššími formami uvedeného přístupu k improvizaci diatonické stupnice dur a moll, používané např. na místě tónických kvintakordů s přidanou sextou (obdobně se k vyjádření tónického septakordu používá bluesové stupnice). Značného rozšíření v moderním jazzu doznalo používání celotónové stupnice, s jejímž výskytem na místě dominantního septakordu se dokonce v případě tvorby Bixe Beiderbecka sledujeme už v jeho nahrávkách z pol. 20. let (př. 32).

Př. 32: B. Beiderbecke: *Davenport Blues*:

Z netradičních tónových řad se v jazzu dostalo zvl. významu tzv. zmenšené stupnice, utvořené symetrickým postupem celotónových a půltónových kroků a užívané zejména k charakterizaci dominantního septakordu a jeho modifikací, z nichž výjimečně místo v akordice jazzu zůstává zmenšený septakord na VII. stupni, který je neúplným dominantním nónovým akordem (bez primy). Charakteristické rysy zmenšeného septakordu se promítají i do vlastností zmenšené stupnice utvořené ze dvou zmenšených septakordů, jejichž základní tóny stojí vůči sobě v poměru velké sekundy, která je t. výchozím intervalem stupnice (př. 33). Z uvedeného příkladu je patrná symetrie této tónové řady, rozdělující oktávu na 4 stejné úseky, z čehož vyplývá také

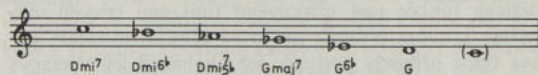
Př. 33:



stejný počet jejich zvukově shodných variant a tedy pouze tři zvukově rozdílné transpozice, obdobně ke stejnému počtu variant a rozpozic zmenšeného septakordu; nevezmeme-li tedy do úvahy enharmonické záměny, je zmenšená stupnice se základním tónem dis složena ze stejných tónů jako zmenšená stupnice na tónu c, zmenšená stupnice od e je variantou téže stupnice od cis a její poslední transpozice od d je totožná se zmenšenou stupnicí od eis atd. Stejně vztahy mezi zmenšenými septakordy v praxi umožňují schematické znázornění zvukově shodných variant jedinou akordickou značkou (např. symbolem Cdim postihujeme současně akordy D[♯]dim, E[♯]dim, F[♯]dim, G[♯]dim a Adim). Ke zmíněné charakterizaci dominantního septakordu zmenšenou stupnicí je nutno zvolit stupnici začínající o půl tónu výše než je prima původního akordu (v našem případě lze tedy zmenšenou stupnicí uvedenou v př. 33 použít v tónině E dur k charakterizaci dominantního nónového akordu B⁹(^b), resp. B⁹(^b) nebo zmenšeného septakordu D[♯]dim a jeho zvukově shodných variant).

Přehledný rámec stupnic používaných k charakterizaci jednotlivých souzvukových typů (včetně církevních modů) uvádějí tabulky v cit. Cokerově práci *Improvising Jazz*. Analogii těchto postupů jsou různé formy restrikce celých ustálených akordických sledů ve prospěch tónových řad, společných delším úsekům skladby (s historickou obdobou tohoto pojetí se setkáváme často v barokních skladbách, jmenovitě u J. S. Bacha, jehož vliv na moderní jazz v počátcích 50. let se ostatně promítá i v rámcovém přebírání některých formálních principů apod.). V tomto směru přecházela jazzová praxe postupně od užívání dur-mollových stupnic ke speciálním škálám, vznikajícím v důsledku přesunu diatonického významu na jiné, původně nediatonické tóny, jak už bylo naznačeno v předcházejícím výkladu. Tyto tendence zesílily v jazzu zvl. v souvislosti s využíváním exotických hud. kultur a příznačně je odráží např. spolupráce Milese Davise s Gilem Evansem v jejich „španělském“ období (v. alba *Miles Ahead* a *The Sketches of Spain* na Col.; jiným svědectvím Davisova zájmu o tuto problematiku jsou myšlenky vyslovené v jeho rozhovoru s N. Hentoffem, publikované v antologii M. Williamse *Jazz Panorama*, NYC 1962 a cit. Wasserbergerem v *Jazzových profilech*). Na základě tónových řad užívaných v různých projevech folklorního typu, z nichž zde připomeňme alespoň tzv. španělskou stupnici (c–des–e–f–g–as–b–c), a jejich kombinaci s dur-mollovými a církevními stupnicemi, příp. se zmenšenou a celotónovou stupnicí, dospěl Davis koncem 50. let k vlastní modální koncepci, jejímž projevem jsou příznačné, typicky „davisovské“ mody, v nichž se pohybuje ve sklad-

bách alba *Kind of Blue* (Col., 1959). Ukázkou takové speciální tónové řady je následující stupnice (zřejmě odvozená z celotónové stupnice), užívaná Davisem k vyjádření harmonického obsahu rozšířené kadence ve tvaru I–II–V–I. Př. 34:



Jiné příklady linearismu poskytují tvorba bývalých Davisových spoluhráčů z tohoto období, z nichž pozoruhodných uměl. výsledků na tomto poli dosáhl zvl. John Coltrane (v. alba *My Favorite Things* a *Olé Coltrane* na Atl. nebo *Africa Brass*, *Expression*, *Impressions* a zejména *A Love Supreme*, vydaná na značce Imp.).

Důsledná praktická exploatace modálního systému, uvedená navíc i do souvislosti hudebně teoretických, resp. pedagogických, je příznačná pro tvorbu George Russella. V podobě Russellovy lydické (resp. v souladu s názvem jeho knihy přesněji lydickochromatické) koncepce se totiž modernímu jazzu dostalo současně s návodem k jejímu praktickému použití i věcného teoretického zdůvodnění na základě historických souvislostí s vlastním vývojem dané hud. oblasti. Z důvodů vycházejících jednak z akustiky a jednak ze zvláštní povahy lydické stupnice (dané její symetrickou intervalovou strukturou) určil Russell tento modus osou svého modálního systému. Z ní pak odvozuje další 2 tónové řady – zmenšenou a zvětšenou lydickou stupnici (se sníženým III. nebo zvýšeným V. stupněm) a konečně 3 „pomocné“ a v předchozím výkladu v jiných souvislostech námi už zmíněné stupnice – zmenšenou, celotónovou a bluesovou (resp. zmenšenou bluesovou stupnicí). Kompletní sérii Russellových modů doplňuje chromatická stupnice, u níž používá – obdobně jako u celotónové a zmenšené stupnice – i jejich transpozic (tato skutečnost vychází z jeho metody proměnlivých tónálních shluků, v jejímž rámci jsou za tóniky považovány i primy všech dvanácti chromatických stupnic). Společnou vlastností všech sedmi modů je lydická kvarta. Připomeňme na okraj, že obdobnou charakteristikou se vyznačuje všech 7 modů tvořících základ modálního systému Oliviera Messiaena, od něhož se naopak lydická koncepce výrazně odlišuje důslednou aplikací transpozičního principu (u Messiaenových modů, jejichž základem je celotónová stupnice, je počet jejich transpozic omezen). Obdobně jako u jiných modálních systémů používaných skladateli artificiální hudby 20. stol. (vedle Messiaena uvedme např. Hindemitha, Bartóka, z našich skladatelů Eugena Suchoně ad.) odvozuje Russell z jednotlivých tónů svých modů i veškeré akordické útvary, které vyjadřují harmonický obsah modálně koncipované melodiky (lydickou stupnicí od tónu c lze tedy vyjádřit např. kterýmkoli z akordů Cmaj⁷, C⁶, D⁹, Emi⁷, F[♯]dim⁷, Ami⁹, Ami⁶, atd.).

Používání modálních technik, zejména tam, kde jde o tónové řady složené z proměnlivých intervalových struktur, dodává hud. jazyku nové výrazové dimenze. Ve zkratce lze říci, že

HEAD ARRANGEMENT

modální systémy jsou přinejmenším vítaným osvěžením standardizovaných melodicko-harmonických postupů, přičemž zároveň vytvářejí pevné tonální zázemí dokonce včetně funkčních (byť nově rozvrstvených) vztahů. Současná pop. hudba a konkrétně pak ty projevy, u nichž převažuje estetická funkce nad užitkovými funkcemi (zjevně tedy směřuje k cílům příznačným pro hudbu artificiální), podává četné příklady postupů, jež obohacují její výrazový rejstřík právě skrze aplikované formy modálních systémů. Také tady byla zvl. reprezentativní tvorba Beatles (zejména v období vymezeném alby *Rubber Soul* a *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*, Par.), těžiči např. ze středověkých církevních stupnic, jejichž charakteristické intervaly způsobují onen nezvykle působivý účinek melodických obrátů a harmonické sazby v písních jako *Eleanor Rigby* nebo *Norwegian Wood*, až po svérázně ohlasy modálně koncipovaného jazyka exotických hud. kultur ve *Within You, Without You* aj.

L. (kromě prací cit. v úvodu hesla): A. Baresel: *Jazz-Harmonielehre* (Trossingen 1953); C. Bohländer: *Harmonielehre* (Mainz 1961); J. Coker: *Improvising Jazz* (NYC 1964); D. Ellington: *Piano Method for Blues* (NYC 1943); J. Gonda: *Jazz* (Budapest 1965); J. Mehegan: *Jazz Improvisation* (NYC 1959–65); H. Rauhe: *Muzikerziehung durch Jazz* (Wolfenbüttel 1962); G. Russell: *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organisation for Improvisation* (NYC 1961); W. Russo: *Composing for the Jazz Orchestra* (Chicago 1961); G. Schuller: *Early Jazz* (NYC 1968). — A. M.

head arrangement, v. aranžmá

head music (head, angl. hlava, v slangu pak označení psychických emotivních pochodů, na rozdíl od záležitostí tělesných), termín, který nedefinuje specifický styl, ale slouží jen jako označení jistých gramof. nahrávek z oblasti psychedelie (*v. t.*), někdy dosti odlišného rázu. Ani to však neplatí přesně: do *h. m.* bývají např. zařazovány některé nahrávky indické hudby, a ty sotva můžeme považovat za psychedelii. Na rozdíl od pojmu psychedelie music, který má souborný charakter a zahrnuje i texty, obálky desek, light shows (*v. t.*) a další nehudební faktory, označuje *h. m.* výhradně jen zvukovou stránku: komplexní až kolážovitě nahrávky, v nichž se instrum. a vokální linky prolínají v několika rovinách (např. alba Jefferson Airplane — *After Bathing at Baxter's*, RCA 1968, Van Dyke Parks — *Song Cycle*, WB 1967), a instrum. pasáže, rozvíjející se do větších ploch (Quicksilver Messenger Service — *Happy Trails*, Cap. 1969). Zákl. znakem *h. m.* ovšem nebyla samoúčelná složitost a délka skladeb, ale zvuková exotičnost, novátorství a život — tedy fakt, že hudba přináší v každém okamžiku v různých rovinách několik různých podnětů, které zaměstnávají smysly posluchače i při opakovaném poslechu. Není divu, že do *h. m.* byla zařazována i elektronická a orientální hudba. Totální působení *h. m.* na psychiku posluchačů bylo rovněž přirovnáváno k efektům halucinogenů. Pro označení tvorby z oblasti *h. m.* se někdy používá termínu acid rock (acid = kyselina lysergová, LSD); bývají sem však zařazovány i skladby nejrůznějších stylů, ve kterých obecnostvo nacházelo — ať oprávněně či nikoli — narážky na na drogy (Association — *Along Comes Mary*, Peter, Paul

and Mary — *Puff the Magic Dragon*, Byrds — *Eight Miles High*, Beatles — *Lucy in the Sky with the Diamonds*, Jimi Hendrix — *Purple Haze*). — P. D.

high fidelity (hifi), angl. doslova vysoká věrnost. Takto jsou označovány elektroakustické přístroje a nahrávky vyšší kvalitativní třídy. Pojem hifi je velmi relativní, je mnohem starší než to, co si pod ním představujeme dnes. Přístroje označované před deseti — patnácti lety jako hifi neznamenají dnes ani standardní úroveň. Shrneme-li pod pojem přenosová cesta všechno, co se děje s hud. signálem od prvozáznamu v hud. studiu přes gramof. desku, kazetu nebo rozhl. vysílání až k reprodukci v bytě, pak tuto přenosovou cestu považujeme za věrnou (hifi), jestliže rozdíl mezi signálem na začátku a konci celého řetězu lze poznat jen měřením, nikoliv pouhým sluchem anebo jen přímým porovnáním. To je asi nejpřesnější vymezení pojmu hifi, který by měl být jakostním označením přístrojů, představujících špičku současné techniky. Komerčním zneužíváním byl tento pojem v poslední době poněkud zprofanován. — V. Z.

hillbilly music, pův. název C & W, kterého poprvé použil Ralph Peer pro označení nahrávek skup. Hillbillies (All & Joe Hopkins, Tony Alderman, John Rector), pořizovaných 15. 1. 1925 ve studiu firmy Okeh v NYC. Z běžného používání pro celou oblast C & W vymizel v 50. letech, v některých publikacích přžívá jako název hudby raného období C & W. — M. Č.

historický jazz, někdy se vyskytující označení pro nejstarší vývojové fáze jazzu; přísně vzato jakýkoli jev je ovšem jevem odehrávajícím se na historické ose, a tedy historickým. Jako *h. j.* bývá označován zrod jazzu z afroamer. hudby, archaický jazz a klasický jazz. Označení *h. j.* se částečně překrývá s označením tradiční jazz. — I. P.

hit, angl. doslova zásah, trefa. V terminologii moderní pop. hudby označení pro úspěšnou skladbu. Měřítka *h.* jsou vesměs komerční povahy; v. *hit parade*. — A. M.

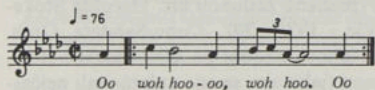
hit parade, též hitparáda, rozhlasové (méně často TV) pořady sestavované z bestsellerových nahrávek v oblasti moderní pop. hudby. Jsou zvukovým protějškem v čsp. publikovaných žebříčků nejprodávanějších gramof. desek (*v. charts*), někdy se s nimi kryjí, jindy slouží k sestavení *h. p.* dopisy posluchačů. První *h. p.* vznikla 1935 v USA, v evropských zemích se těší největší popularitě *h. p.* stanice Radio Luxembourg. Obdobou zahraničních *h. p.*, sledující ovšem přísněji výběr skladeb i z kvalitativních hledisek, byl u nás oblíbený pořad *12 na houpačce*. V současnosti je na obdobném principu sestavován rozhl. pořad stanice Hvězda *Start*. Zač. 70. let se slovenská *Malá televizní hitparáda* zařadila k nejsledovanějším TV seriálům zábavného rázu.

L: J. Tůma: *Hit parades, charts, žebříčky* (THJ 1968–69, s. 162). — A. M.

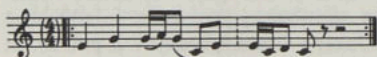
holler (z amer. slovesa halekat, vriskat), označení pro vo-

kální nápěvové i textově jednoduchou formu sdělení či okamžitého citového výrazu. Jako takové mají *h.* období ve všech etnických oblastech (u nás např. v podobě hornáckých halekaček). Podle A. Lomaxe patřilo spojení jednoduchých pracovních úkonů s tímto způsobem sólového vokálního projevu k typickým vlastnostem amer. černochů, i když se s obdobnými formami shledáváme t. v. bělošském amer. folklóru (např. kovbojové stmelovali ženoucí stáda dobytka obdobnými výkřiky na způsob *h.*). *H.* rozdělujeme jednak na osobní, vznikající na základě okamžitého emocionálního zážitku či potřeby sdělit nějakou aktuální zprávu, jednak na ty, které ze stejného základu prošly ústní tradicí k obecněji známým a t. obecněji používaným. První typ měl pouze okamžitou platnost a upadl do zapomenutí, druhý měl trvalejší charakter. Průběhem doby se jejich vzájemným seskupováním vytvořil jistý okruh melodických motivů, které přibíraly podle potřeby různé textové (aktualizované) složky. Charakterizuje je především dramatizující sepětí s obsahem zpívaného textu, opakování krátkých melodických motivů, časté sekvence a obaly jednotlivých tónů. K typickým *h.* patří vedle popěvků doprovázejících sklizeň zemědělských produktů na plantážích (př. 1) např. výkřiky pouličních prodáváčů (tzv. street-cries), drvoštěpů, přistavních dělníků, lodníků měřících hloubku říčního dna (př. 2), povely při organizování melioračních prací atd.

Př. 1: *Cornfield Holler*:



Př. 2: *Heaving the Lead Line*:



Z těchto útržkovitých melodických útvarů vznikaly často větší formy (kolektivní pracovní písně, spirituály, balady, blues). Dělo se tak kontaminací několika různých *h.*

L: W. F. Allen – C. P. Ware – L. M. Garrison: *Slave Songs of the United States* (NYC 1867); R. Blesh: *Shining Trumpets* (NYC 1946); J. Jahn: *Blues und Work Songs* (Frankfurt 1964); R. Ch. Lee: *The American Negro Work Songs* (JF 1969, č. 3); J. A. Lomax – A. Lomax: *Negro Folk Songs as Sung by Leadbelly* (NYC 1936); W. H. Odum – G. B. Johnson: *Negro Workaday Songs* (Chapel Hill 1926). – A. M. + Z. M.

holly rollers, v. jubilee

honky tonk, amer. slangový výraz pro malé nálevny, užívaný zvl. v jižních státech USA. Jednalo se většinou o jednu místnost s nálevním pultem a kapacitou cca do třiceti návštěvníků. V těchto místnostech byli angažováni klavíristé, příp. malé skup. hrající k tanci. *H. t. music* a *h. t. piano* jsou synonyma terminů *barrelhouse jazz* a *barrelhouse piano* (v. t.). Ze skladeb z tohoto okruhu, nesoucích pojmenování *h. t.* ve svém názvu, se stalo nejznámějším *Honky Tonk Train Blues* Meade Lux Lewise, jehož první verze byla nahrána 1927 (Paramount). V ojedinělých případech je *h. t. music*

považována za derivát ragtime s výraznými jazzovými vlivy. – Z. M.

hootenanie, v. folk song

hot, angl., doslova horký, vřelý, souborné a značně mnoho- významné označení pro bytostně jazzové kvality zvl. zvukové a výrazové. Zpravidla v těchto významech a spojeních: 1. hot club: název organizace (i), jež podle vzoru franc. Hot Club de France (1932) se zabývaly poznáváním a popularizací hodnotného a „ryzího“ jazzu, zvaly (americké, černošské) jazzmany a často měly i své orch.; 2. hot inspiration: označení pro příznačnou jazzovou atmosféru, danou zvl. těsným kontaktem hudebníků a publika i vzájemným „soupeřením“ hudebníků, provokující k dobrým improvizacím výkonům; 3. hot intonace: způsob tvoření tónů, při němž se výrazně uplatňují rysy odvozené z tradic černošské africké a afroamer. hudby – attack, prudké vibrato, tremolo, glissanda, charakteristické dusítkové apod. efekty, blues tonalita, dirty tones, ve vokálním projevu hrdelně drsný tón atd.; jazzová hudba namnoze preferuje nástroje, jež umožňují hot intonaci; 4. hot jazz: termín běžný zvl. v 20. a 30. letech pro označení „skutečného“, „ryzího“ jazzu, v němž byla podstatně uplatňována improvizace (neworleánský, chicagský jazz, dixieland, raný swing), proti komerčnímu, sweet apod. jazzu, ražený zvl. H. Panassiém a u nás E. Uggém; 5. Hot Record Society: název jedné z nejdůležitějších revivalistických organizací v USA (druhá pol. 30. let), jež vydávala čsp. The Rag; 6. hot sólo: improvizované sólo s pravou jazzovou atmosférou; 7. hot styl: projevy s velkou účastí improvizace, hot intonace apod., užíváno zvl. u staršího jazzu; 8. hot tón: specifická kvalita tónu, daná hot intonací; 9. hot dance music (v. t.). – I. P.

hot dance music, angl., hudba amer. bělošských tanečních orch. 20. a počátku 30. let, která se pohybovala na stylově-žánrovém rozmezí jazzu a komerční pop. produkce; jejich prvky spojovala a syntetizovala do široce sdělného a uměl. často velmi hodnotného tvaru.

Historie amer. taneční hudby je do značné míry paralelní ke stylovému vývoji bělošského jazzu. Většina jazzových hudebníků byla stálými členy pravidelných tanečních orch., jejichž stabilní komerční zájem jim umožňovalo dobré existenční zabezpečení. Personální jádro tvořeno brilantními jazzovými hráči, kteří svými sóly vytvářeli kontrastní plochy vůči aranžovaným pasážím, a tak dodávali taneční hudbě potřebné napětí, je jedním ze zákl. znaků, který je společný většině velkých orch. V průběhu 1. pol. 20. let, kterou je možno považovat za první vývojovou etapu tohoto typu, se s menšími obměnami stabilizuje typické standardní obs.: 2 tp., tb., 3 plátkové nástroje, p., bjo., suzafon a ds. s častou účastí vi. Arr. tohoto období jsou typická svou polyfonní výstavbou s množstvím různých traktovaných kontrapunktu- jících hlasů, které bývají často sružovány do sekci. Domi- nuje snaha o formální i ténbrovou členitost a kontrastnost. Žestové nástroje používají rozmanité druhy dusítek a každý

HOT DANCE MUSIC

z hráčů plátkové sekce střídá několik nástrojů – vznikají typické barevné sestavy, např. 2 as. + ts., 3 sopránové saxofony nebo 3 cl. Různými způsoby je využíváno umění kolektivní improvizace (improvizované doprovody a podehrávky pod sóla, paralelní sóla, instrum. dialogy, zčásti improvizované závěrečné chorusy nad psaným základem apod.). Typické je rovněž vokální legatové frázování dechových nástrojů, jehož protějškem byly charakteristicky ostře odsekávané fráze (tzv. corny syncopation). Technická úroveň hráčů byla obdivuhodná – většina z nich ovládala rozmanité způsoby nasazení a tvoření tónu, z nichž mnohé z dnešní běžné hud. praxe takřka vymizely (např. slap tongue). Tyto a podobné efekty byly často uplatňovány ve službách hud. humoru, který se t. objevuje v podobě neočekávaných citací notoricky známých melodií nebo začlenění těchto melodií dovnitř složitějších hud. struktur. Mezi jemnější formy hud. humoru patřily záměrné formální nepravdivosti, neočekávané modulace, sborový zpěv členů orch. a speciální zvukové efekty. V bělošském klav. stylu převládá ještě rozvinutá ragtimová synkopace uplatňovaná v sólových stoptimových breacích i v celochorusových sólech. Sólově se uplatňovalo t. banjo.

Popsané interpretační postupy byly aplikovány na repertoár pop. skladeb ovlivňovaný tempově a rytmicky módními sezónními tanečními vlnami. Vedle typicky jazzových témat se objevují i skladby ve 3/4 taktu. Pro skladby první pol. 20. let je příznačná svěží melodická invence a harmonická neotřelost, ovšem po několika letech se možnosti, omezené malým počtem zákl. typů formálních půdorysů, značně vyčerpaly a na sklonku desetiletí dochází k postupnému úpadku, kterému se daří čelit až použitím komplikovanějších harmonií.

První stádium *h. d. m.* je možno ilustrovat množstvím gramof. nahrávek raných formací mnoha desítek orch., z nichž patřily k nejvýznamnějším: Art Hickman (Col. a Vic., od 1919), Paul Whiteman (autory vynikajících arr. byli Ferdie Grofé-p. a Ross Gorman-cl., as. a basklarinet, který přil. vedl menší nahrávací skup. Gorman's Virginians, sestavenou z členů orch.; reedice pův. nahrávek 1920–25 nově vydala holandská spol. Grannophone), Jean Goldkette (důležitá činnost arr. Billa Challise a Dona Murraye, Vic., od 1924), Garber-Davis Orch. (Vic., od 1922), The Benson Orch. of Chicago (arr. Roy Bargy, později Don Bestor, Vic., od 1921), Isham Jones (orientoval se ve zvýšené míře na adaptaci bluesových témat, význační sólisté Louis Panico-co. a Carroll Martin-tb., Br., od 1922, reedice na zn. Fountain-Retrieval), Coon-Sanders Original Nighthawk Orch. (první soubor pravidelně účinkující v rozhlase, vynikající arr. a pianista Joe Sanders udivoval zejména virtuózním způsobem psaní saxofonové sekce a vokálními duety s Carletonem Coonem-ds., Col. a Vic., od 1921, reedice na zn. The Old Masters), Ray Miller (Br., Okeh, 1920), Ben Selvin (Voc., od 1924), Abe Lyman (vynikal spontánností a uvolněností projevu, reedice na zn. Grannophone, od 1923), Paul Specht (jeho jádro tvořili členové známého souboru The Georgians, v. *newyorský styl*, Col. od 1922), California

Ramblers (jeden z vůbec nejnahrávanějších dobových orch., v němž hrál sólista na bassaxofon Adrian Rollini; působili od 1921, reedice jejich nahrávek na zn. Biograph a The Old Masters).

Počátek 2. pol. 20. let je i počátkem další fáze vývoje *h. d. m.* S rostoucím vlivem zábavního průmyslu dochází k postupné komercializaci i v této oblasti. Polyfonní koncepce zvolna ustupuje, v arr. se většinou pracuje se dvěma stabilizovanými a funkčně diferencovanými sekcemi pláteků a žesťů, ustupuje kolektivní improvizace. Projevují se silné vlivy stylu hudebníků bílé newyorské školy, kteří přinášejí nový typ jazzové fráze a některé prvky z impresionismu odvozených harmonických postupů. Dalším novým znakem se stává sentiment, postupně nastává kult sólového zpěvu s převládajícím typem lyrického tenoru (Seeger Ellis, Dick Robertson, Rudy Vallee aj.). Častou výrazovou polohou konce 20. let je sladká uhlazenost (odtud v. dobový termin *sweet music*), jejímž výrazem se stává homofonní typ arr. Tento vývojový proces pokračoval i na zač. 30. let a vyústil v éře swingové hudby. Jeho nositelem je generace výrazných individualit, jejichž hud. aktivita začíná koncem 20. let (bratři Dorseyové, Goodman, Glenn Miller atd.). Prudký rozvoj gramof. průmyslu vedl v rostoucí míře i k produkci hud. kčyc, který byl ovšem spíše průvodním zjevem působení řady epigonů orch., které rozměňovaly ideje hlavních představitelů *h. d. m.* 2. pol. 20. let. Z nich si udržely svůj vysoký uměl. standard zvl. Jean Goldkette (zejména zásluhou arr. Harolda Stokes-p., akordeon, Vic., 1924–29), Coon-Sanders Orch. (reedice nahrávek z tohoto období na albu *Radio's Aces*, Vic.) a Paul Whiteman (jako arr. se zde uplatňovali nejčastěji B. Challis, Matty Malneck, Tom Satterfield a zmíněný F. Grofé, s jehož jménem jsou t. spojovány známé Whitemanovy snahy o tzv. symfonický jazz; četné snímky nově vydány na LP spol. Joker a Grannophone). V 2. pol. 20. let nabyly na stylotvorném významu další orch.: Ben Pollack (Vic., od 1926, reedice na zn. The Old Masters), Ben Bernie (se sólisty Jackem Pettisem-C melody saxofon a Billem Moorem-tp., arr. Al Goering, Br., od 1925, reedice na zn. Music for Collectors), Fred Rich (reedice 1929–30 na zn. The Old Masters), Sam Lanin (Arthur Schutt-p., arr., reedice The Old Masters, 1928–30), Frankie Trumbauer (jedna z vůdčích sólistických osobností jazzu 20. let, působící předtím u Goldkette a Whitemana, reedice od 1927 na zn. Joker a The Old Masters), Bert Lown (p., comp., The Old Masters, od 1929). Paralelně s těmito ansámblu působila tělesa, jejichž vklad moderní pop. hudbě je spojován především se swingovou érou 30. let. Klíčové postavení mezi nimi zaujímá známý Casa Loma Orch., vedený Glenem Grayem (as., cl.), jehož úspěch byl z větší části dílem Gena Gifforda (g., arr.; v. album *The Great Recording of Glen Gray* na zn. Harmony, zahrnující snímky z období 1931 až 34), dále orch. bratří Dorseyů (*Jimmy Dorsey's Greatest Hits*, Dec., *Tribute to Dorsey*, Vic.), Rogera Wolfa Kahna (Vic., 1925–28, reedice na zn. Grannophone, Br., 1929–30, poté Col.) a typického představitele středního proudu moderní pop. hudby Guy Lombarda (reedice nahrávek z 30. let

na albech spol. Camden Guy Lombardo Plays a *An Evening with Guy Lombardo*).

L: A. McCarthy: *The Dance Band Era* (Philadelphia 1971); L. Walker: *The Wonderful Era of the Great Dance Bands* (Berkeley 1964). — P. K.

house rent party, v. rent party

hudba jazzové oblasti, dnes znovu často užívaný odb. termín a pojem ražený u nás Emanuelem Uggem (srov. zejména jeho stať *Tvůrčí smysl dějin jazzu*, HRo. X, 1957, s. 968) a na zlomu 50. a 60. let uplatňovaný zvl. Milošem Berglem, ale i dalšími našimi publicisty. Byl jím míněn především sám jazz, ale zároveň i všechna hudba, jež z něj nějak čerpala nebo kterou ovlivňoval (tj. zejména moderní pop. hudba). Koncepcí vycházela z předpokladu, že jazz je hodnotovým a inspirativním jádrem celého mnohem širšího odstředivého dění. — I. P.

hudba jazzového okruhu, souborné označení, jež se v novější české teorii a publicistice užívá pro jazzové projevy, resp. projevy s jazzem související a nemyslitelné bez jeho vzniku a vývoje, avšak neredukovatelné pouze na něj. U různých autorů bývá tento okruh vymezován různě, obecně vzato zahrnuje jazz tradiční i moderní, folklorní kořeny jazzu, oblast blues, rocku, pop music apod.

L: J. Fukáč — I. Poledňák: *K typologickým polarizacím hudby, zejména polarizaci hudby artificialní a nonartificialní* (Hudební věda XIV, 1977, č. 4); J. Kotek — I. Poledňák: *Teorie a dějiny tzv. bytové hudby jako samostatná muzikologická disciplína* (Hudební věda XI, 1974, č. 4). — J. K. + I. P.

hudebně zábavné divadlo, označení používané v české publicistice 70. let, pod něž se zahrnuje klasická opereta, franc., vídeňská, berlínská atp., vaudeville, singspiel, hra se zpěvy a tanci, muzikál. — I. P.

hudební divadlo, 1. (obecně) spojení divadla a hudby, divadlo využívající hudby jako umělecky záměrného tvárného prostředku, obvykle ve spojení se zpěvem a tancem. Běžně počítáme mezi druhy *h. d.* operu, operetu a balet, někdy t. scénický melodram. Vzhledem k tomu, že v historii divadla je nehudební, čistě mluvené divadlo výjimkou, má smysl mluvit o *h. d.* pouze v kontextu evropské divadelní kultury posledních čtyř stol.; 2. (v opeře) inscenační styl, zdůrazňující především hereckou složku operního představení, konkrétně styl Waltra Felsensteina a Komické opery v Berlíně; 3. (v moderní hudbě) snahy o uplatnění vizuální složky koncertního provádění hudby (obvykle s jistým momentem překvapení, šoku, „krátkého spojení“, muzikantského vtipu) typické pro 60. léta (Karlheinz Stockhausen); 4. (v USA) obvykle souhrnné označení pro *h. d.* mimooperního typu, tedy pro hud. komedii, revui, operetu a muzikál (v. jednotlivá hesla). — I. O.

hudební film, označení filmů, jejichž těžištěm jsou zpívané výstupy a taneční skeče a jejichž hlavními aktéry jsou zpravidla vedle herců t. známí zpěváci, tanečníci, příp. oblíbené skup. nebo celá orch. tělesa.

Historie *h. f.* je úzce svázána se vznikem zvukového filmu v druhé pol. 20. let. Široká obliba interpretů z oblasti moderní pop. hudby zřejmě motivovala i vznik prvního zvukového filmu vůbec — *Jazz Singer* režiséra Alana Croslanda se zpěvákem Al Jolsonem v hlavní roli (1927). Jeho prostý příběh o cestě chudého zpěváka, který se proti otcově vůli vydá za kariéru celonárodní hvězdy, se stal vděčnou šablonou, využívanou dodnes v různých variantách tvůrci *h. f.* Senzační úspěch filmu podnítil spol. WB hned v následujícím roce k výrobě dalšího jolsonovského filmu, *Singing Fool* (režie Lloyd Bacon), v němž byli poprvé přizváni k systematické spolupráci s Hollywoodem významní autoři pop. hudby — skladatelsko-textařská trojice DeSylva-Brown-Henderson. Jejich píseň *Sonny Boy* z tohoto filmu se stala celosvět. šlágrem a dala vzniknout nepsanému pravidlu spojujícímu komerční ohlas filmu s úspěšností jeho ústřední melodie; s ním pak kalkulovali výrobci *h. f.* na celém světě. Jmenovaný autorský tým následovali další významní song-writeri, kteří spoluvytvářeli celkový charakter hollywoodské produkce a jejichž spolupráce do značné míry zůstala určujícím faktorem pro úspěch *h. f.* i v dalších desetiletích. Z důležitých snímků vzniklých na sklonku 20. let nutno uvést zvl. slavnou *Broadway Melody* režiséra Harryho Beaumonta (1929) s hudbou Nacio Herba Browna s ústředním šlágrem *The Wedding of the Painted Doll*. Ta rozšířila dějové schéma uplatněné v *Jazz Singer* o milostnou zápletku, vycházející z principu klasického trojúhelníku: dvě sestry vystupující ve venkovském vaudevillu na amer. Středozápadě se vydávají za slávou do NYC, kde se obě zamilují do úspěšného tanečníka z Broadwaye (Anita Pageová, Bessie Loveová a Charles R. King; *Broadway Melody* byla v pořadí třetím filmem, který získal nejvyšší cenu amer. filmové Akademie — známého Oscara za nejlepší film roku). Hledání námětů pro výrobu nových zvukových filmů provázelo v tomto období časté adaptování pův. jevištních děl, mezi nimiž záhy převládly zfilmované verze operet a prvních muzikálů. Do této kategorie patří např. později ještě mnohokrát zfilmovaná díla jako Kernova *Loď komediantů* (*Showboat*) a Frimlův *Král tuláků* (*The Vagabond King*); první ryze filmovou operetu (*Married in Hollywood*) vytvořil pro hollywoodskou spol. Fox 1929 jeden z posledních klasiků vídeňské operety Oscar Straus. Pro další vývoj *h. f.* měla zásadní význam trojice režisérů King Vidor, Ernst Lubitsch a Rouben Mamoulian, z nichž první dva vytvořili četné filmy ještě v době němé éry. Vidor použil (částečně) zvuku nejdříve v příběhu těžícím z prostředí revuálního divadla *The Show People*, po němž následoval 1929 jeho slavný film z bavlníkových plantáží amer. Jihu *Aleluja* (*Hallelujah*), jehož aktéry byli výhradně černošští herci (hvězdami byli Nina Mae McKinneyová a Daniel Haynes). Tato skutečnost, stejně jako výjimečnost prostředí, v němž se film odehrával, znamenaly bezesporu téměř revoluční počín v tehdejší amer. filmové produkci. Platí to i navzdory oprávněnému tvrzení franc. teoretika Georghese Sadoula, podle něhož se Vidor „v podstatě nerozházal s tradičním hollywoodským pojetím: barevní lidé v jeho

HUDEBNÍ FILM

filmu jsou vesměs — jak se sluší a patří — dětinští, pověřiví, naivní, smyslní, zločinečtí a omezení,“ uvážíme-li, že až dosud se černoši v amer. filmech objevovali pouze v epizodních rolích poslíčků, sluhů, liftbojų, čisníků nebo v nejlepším případě jako hudebníci (připomeňme Murphyho krátký film *St. Louis Blues* s Bessie Smithovou, 1928). Film *Aleluja* byl ovšem pozoruhodný a zvl. pro Evropu objevný i svou hud. složkou, kterou tvořily černošské tance a spirituály v určité revuálně nadsazené stylizaci a několik písní, které pro tuto příležitost zkomponoval Irving Berlin. Význam Lubitschových prvních zvukových filmů *Přehlídka lásky* (*Love Parade*, 1929) a *Monte Carlo* (1930) s Jeanette MacDonaldovou (jejímž partnerem byl v prvním z nich Maurice Chevalier) spočívá z historického hlediska spíše v jejich objeveném novátorství, např. v technice snímání zvuku (poprvé zde bylo použito dodatečného ozvučení filmu, tzv. postsynchronu), než v hud. přínosu písní Victora Schertzingera (*Dream Lover* a *The March of the Grenadiers* v *Přehlídce*) a Richarda A. Whitinga (*Beyond the Blue Horizon* v *Monte Carlo*). V této cestě pokračovali i Mamoulian, přizvaný do Hollywoodu z Broadwaye původně proto, aby zde uplatnil své inscenační zkušenosti z divadla. Prozíravý Mamoulian (Stanislavského odchovanec z moskevského Vachtangovova studia) záhy vystihl specifčnost filmu; jak uvádí Krzysztof T. Toeplitz, „pochopil hned při prvním setkání s novým uměním, že cesty filmu a cesty divadla musí být naprosto odlišné, a právě on se stal — jako navzdory — hlavním odpůrcem teatralnosti ve filmu.“ Jeho *h. f. Miluj mne dnes v noci* (*Love Me Tonight*, 1932) s Chevalierem, *Píseň písní* (*Song of Songs*, 1933) s Marlene Dietrichovou a muzikálová satira na operetní kých s mexickými bandity *Veselý desperado* (*The Gay Desperado*, 1936) s Nino Martinim o poznání předběhly ostatní hollywoodskou produkci 30. let a později se staly odrazovým můstkem pro tvůrce skutečného filmového muzikálu (sám Mamoulian režíroval na Broadwayi ve 40. letech slavné muzikály Rodgerse a Hammersteina II. *Oklahoma!* a *Carousel*, v oblasti *h. f.* později vytvořil významná díla *Summer Holiday*, 1948 a *Silk Stockings*, 1957).

Pro *h. f.* vyrobené ve 30. letech a v prvé řadě pro hollywoodskou produkci jsou zvl. charakteristické dva fenomény: výpravné revuální velkofilmové a kult hvězd. Základní myšlenka amer. revue broadwayského typu — big show (velká podívaná) — doznala stoprocentního naplnění právě ve filmu, který jejich tvůrcům poskytoval v míře několikanásobně větší než na divadle možnost prezentovat materiál, který revui dělá revui: pěvecké a taneční hvězdy (často v jedné osobě), jejichž hlasy, pohyby, sexappeal vyvažuje absenci výraznějšího dramatického prvku — to vše v nesku-tečném prostoru nákladných dekorací a zvukových orgií zprostředkovaných rafinovanými hud. aranžmá. Společnosti vyrábějící filmové revue (do této kategorie ostatně patří už jmenovaná *Broadway Melody*) se předstihovaly v monstrózních přehlídkách hudby, zpěvu, kostýmů, dekorací (typická schodiště s balustrádami, zrcadla, umělé vodopády apod.) a ženské krásy, zastoupené girls. Konečným vý-

sledkem — po ukoujení první zvědavosti — byla únava a šed, podivně kontrastující se zamýšleným ideálem pestrosti, jež vyplývala z automorfního principu, slepého vůči celku, a postrádala vnitřní smysl. Reprezentantem této koncepce byl zvl. Busby Berkeley a desítky jím režírovaných nebo choreografovaných filmů, jako *Palmy Days* (1931), *Roman Scandals*, *The Kid from Spain* (oba 1932), *Gold Diggers of 1933*, *Fashions of 1934*, atd. V druhé pol. 30. let se začala uplatňovat náročnější kritéria zvl. díky příchodu nových, seriózně školených tvůrců (např. Balanchiny choreografie ke *Goldwyn's Follies*, 1938 a *On Your Toes*, 1939) a snahám o sjednocení heterogenního stylu revui propracovanějším dějovým rámcem, těžším ovšem i nadále z tradičních nenáročných témat a situačních zápletek podle modelu *Jazz Singer*. Příkladem tohoto pojetí byly první zvukové filmy režiséra George Stevense (před příchodem zvukového filmu režíroval mj. první filmy dvojice Laurel a Hardy), jako slavný *Svět valčíku* (*Swing Time*, 1936), který líčí odyseu venkovského tanečníka, přicházejícího do NYC vydělat peníze, aby si mohl vzít snoubenku; tam se však zamiluje do krásné tanečnice, kterou si posléze vezme namísto své dříve vyvolené. Tituly tohoto typu těžily z hereckého a tanečního umění jejich protagonistů a hudby komponované špičkovými představiteli moderní pop. hudby; v uvedeném případě se jednalo o slavnou dvojici Ginger Rogersová–Fred Astaire a píseň Jerome Kerna, z nichž se *The Way You Look Tonight* a duet *A fine romance* staly evergreeny. 1937 získal svět. popularitu další Stevensův film *Nevěsta v rozpacích* (*A Damsel in Distress*), v němž Astair vystoupil s angl. hvězdou Joan Fontaineovou, obsahující dodnes okouzující Gershwinovy melodie včetně *A Foggy Day* a *Nice Work If You Can Get It*. Stejně úsilí je zřejmé i z dřívějších slavných filmů dvojice Rogersová–Astair, jako *Carioca* (*Flying Down to Rio* s hitem Vincenta Youmansa *Carioca*, 1933), *Veselý rozvod* (*The Gay Divorcee* s hudbou Cole Porter a evergreenem *Night and Day*, 1934) a *Roberta* (s titulní písní Jerome Kerna, 1935). Spojení hudebně revuálních prvků a konverzačních komedií v pevně stmelěný celek, z něhož se pozvolna rodil amer. muzikál (v. t.), mělo ve filmu 30. let dalšího výrazného představitele v režisérovi Roy del Ruthovi. Jeho slavné filmy ze Zanuckovy produkce (bývalého šéfa WB, kde vyprodukoval *Broadway Melody*, od 1933 zakladatele spol. 20-th Century Fox) se pyšnily „hvězdným“ obsazením a hudbou nejlepších songwriterů: *Jedeme na flám!* (*On the Avenue*, 1937) s Dickem Powellem, Madeleine Carrollovou, hud. klauny Ritz Brothers a písněmi I. Berlina, *U slavných vdov* — *Born to Dance* (1936) s Eleanor Powellovou a slavným finále, kde více než tisíc námořníků, girls a hudebníků zpívalo, tančilo a hrálo hit C. Porter a *Swingin' the Jinx Away*. Del Ruthovy filmy jsou příznačné i nevšedními komediálními zápletkami, v nichž tradiční náměty *h. f.* se pojí se závažnější tematikou. V tomto směru byla zvl. pozoruhodná del Ruthova satirická hud. komedie *Milióny díky* (*Thanks a Million*), kritizující v nadlehčené revuální formě zákulisní machinace politických stran, tradičně provázející amer. volební kampaně. Vedle hereckých hvězd Anny Dvořákové a D. Powella zde účinko-

val orch. Paula Whitemana, hudbu a texty k písním napsali Arthur Johnston, Gus Kahn, Bert Kalmar a Harry Ruby. Z množství zpívajících hvězd *h. f.* 30. let je nutno uvést i Marlene Dietrichovou, která se proslavila v roli frivolní šantánové zpěvačky ve slavném *Modrém andělu* (*Der blaue Engel*, 1930), natočeném v Německu režisérem Josephem von Sternbergem (obdobnou roli vytvořila pak v USA ve filmu *Plavovlasá Venuše – The Blonde Venus*, 1932), Irenne Dunneovou (vedle *Roberty* účinkovala např. s Paulem Robesonem v nové verzi *Lodi komediantů*, 1936) a Binga Crosbyho, který debutoval na plátně s Whitemanovým orch. v *Králi jazzu* (*King of Jazz*, 1930); Crosbyho zásluhou dosáhly četné filmové písně svět. popularity a oficiálních uznání v podobě udělení Academy Award (*Sweet Lelavi z Waikiki Wedding*, 1937, *White Christmas z Holiday Inn*, 1942 a *Would You Like to Swing on a Star?* z mravoučného, t. u nás v poválečných letech mimořádně úspěšného filmu *Farář u sv. Dominika – Going My Way*, 1944, za který Crosby obdržel Oscara t. za nejlepší mužský herecký výkon roku). Nové tvůrčí impulsy vnesla do tvorby *h. f.* 40. léta, resp. nově přichází umělci soustředění zejména kolem spol. MGM a jejího producenta (t. textaře písní a scenáristy) Arthura Freeda. Patřili k nim např. tanečníci a choreografové Gene Kelly a Bob Fosse, kteří se později uplatnili t. jako režiséři, dále libretisté a textaři E. Y. Harburg a Alan Jay Lerner, skladatelé Harold Arlen, Leonard Bernstein, Vernon Duke, Jule Styne aj. Společně s dalšími se zasloužili o definitivní tvar filmového (i jevištního) muzikálu. Významnou režiséřskou osobností tohoto období je Vincente Minnelli, který přišel do Hollywoodu 1940 vyzbrojen zkušenostmi z Broadwaye, se skepti k nabubřelosti Berkeleyho revuí a naopak plný obdivu vůči průkopnickým Mamoulianovým filmům, které považoval za prototypy krystalizující formy muzikálu. Debutoval slavným *Cabin in the Sky* (1943) s černošskými jazzovými zpěvačkami Lenou Hornovou a Ethel Watersovou (ústřední stejnojmennou melodií filmu složil V. Duke). Po něm 1944 následoval muzikál *Meet Me in St. Louis*, v němž utvrdila své postavení rodící se superhvězdy Judy Garlandová (s hitem *The Boy Next Door*) a taneční výpravny filmy s Astairem (*Ziegfeld Follies*, 1945 a *Yolanda and the Thief*, 1946). 1951 Minnelli režíroval výpravny muzikál *An American In Paris* podle Lernerova scénáře na hudbu G. Gershwinu s G. Kellym v hlavní roli, který se na filmu podílel i jako choreograf. V 50. letech natočil Minnelli filmové verze řady broadwayských jevištních muzikálů (*The Band Wagon*, 1952, *Brigadoon*, 1953, *Kismet*, 1955, *Bells Are Ringing*, 1960, *On a Clear Day You Can See Forever*, 1970). Filmové transpozice broadwayských muzikálů pak tvoří nejvýznamnější kategorii *h. f.* v 50. a 60. letech. Mezi nejúspěšnější z nich patří filmy Stanleyho Donena *On the Town* (1949), *Seven Brides for Seven Brothers* (1954), *Funny Face* (1957) a *Pajama Game* (1957), Rodgersova a Hammersteinova muzikálová adaptace slavné Bizetovy opery nazvaná *Carmen Jones* režiséra O. Premingera (1954). Filmovou verzí muzikálu téže dvojice *Oklahoma!* natočil 1955 režisér Fred Zinnemann (jeden z prvních širokoúhlých

filmů), obdobně se dočkaly filmového zpracování jejich muzikály *The King and I* (1956), *South Pacific* (1958), *The Sound of Music* (1965) aj., Porterova *Kiss me, Kate* (režie George Sidney, 1953), Loeweho a Lernerova *My Fair Lady* (režie George Cukor, 1964), Herrmanova *Hello, Dolly* (režie G. Kelly, 1968), Lanův *Divotvorný hrnec* (*Finian's Rainbow*, režie F. Ford Coppola, 1968), Styneovy *Funny Girl* (režie William Wyler, 1968) a *Funny Lady* (1974), Bockův *Fiddler on the Roof* (režie Norman Jewison, 1971) aj. Svým způsobem epochální a dodnes v mnohém nepřekonatelné dílo v tomto žánru vytvořil 1960 Robert Wise filmovou verzí *West Side Story* (s objevnou choreografií Jeroma Robbinsse). V posledních letech se začíná výrazně prosazovat jako režisér bývalý tanečník a choreograf B. Fosse, který na rozhraní 60. a 70. let vytvořil dvě adaptace jevištních muzikálů, jejichž význam je srovnán s *West Side Story – Sweet Charity* (1969) a Kanderův *Cabaret* (1972, odměněn Oscarem za režii). Mnohé z muzikálů a *h. f.* vůbec vděčí za své úspěchy stejně jako v minulosti jejich aktérům – zpívajícím hercům a tanečnicům. Mezi nimi představují špičku např. už zmíněná J. Garlandová (*The Wizard of Oz*, *Strike Up the Band*, *The Pirate*, *Girl Crazy* a zvl. Cukorova obnovená verze předválečného filmu *A Star Is Born*), dále její dcera z manželství s režisérem Minnellim Liza Minnelli (*Cabaret*), Rita Hayworthová, zvl. vynikající v pozoruhodném filmu Victora Savilla *Tonight and Every Night*, 1945, jehož děj se odehrává za války v bombardovaném Londýně (písně J. Styne a Sammy Cahn, choreografie Jack Cole); jedním z posledních filmů, v nichž Hayworthová hrála, byla filmová adaptace Rodgersova a Hartova muzikálu *Pal Joey* (1957). K předním herečkám *h. f.* patří i Kathryn Braysonová (v nových verzích *Lodi komediantů* a *Krále tuláků*, 1951 a 1956), Doris Dayová (*April in Paris*, 1952, *Calamity Jane*, 1953, *Love me or Leave Me*, 1955, *Pajama Game*, 1957), Petula Clarková (*Divotvorný hrnec*), Julie Andrewsová („propůjčila“ svůj hlas Audrey Hapburnové v *My Fair Lady*, sama debutovala 1957 v disneyovském muzikálu *Marry Poppins*, obdobnou roli dětské guvernanky vytvořila 1965 ve Wiseho *The Sound of Music*), Barbra Streisandová (*Hello, Dolly*, *Funny Girl*, *Funny Lady*, *On a Clear Day* a společně s Kris Kristoffersonem ve třetí – rockové – verzi *A Star Is Born*, 1976), Chita Rivera (*West Side Story*, *Sweet Charity*). Z jejich protějšků patří k nejdůležitějším G. Kelly (*Ziegfeld Follies*, *The Pirate*, *American In Paris*, *Singin' in the Rain*, franc. *Slečinky z Rochefortu*), Frank Sinatra (*Night in Las Vegas*, *On the Town*, *Pal Joey*), Harry Belafonte (*The Bright Road*, *Carmen Jones*, *Island in the Sun*, *Tonight with Belafonte*), Sammy Davis Jr. (*Porgy and Bess*, *Pepe*, *Johny Cool*, *Three Penny Opera*, *Sweet Charity*), Elvis Presley (*Love Me Tender*, *G. I. Blues*, *Frankie and Johny*, *Vive Las Vegas*) aj. Od pol. 60. let se množí počet *h. f.* reflektujících též rockovou scénu. Patří sem v prvé řadě četné dokumentární snímky přibližující divákům hud. idoly této oblasti a atmosféru jejich živých vystoupení, např. známé celovečerní festivalové reportáže *Monterey Pop* (režie D. A. Pennenbaker, 1967)

HUDEBNÍ FILM

a *Woodstock* (režie Michael Wadleigh, 1969) či přehlídkové filmy se „superhvězdným“ obsazením, jaké v poslední době představuje *The Last Waltz* (účinkují v něm The Band, Eric Clapton, Neil Diamond, Bob Dylan, Emmylou Harrisová, Joni Mitchellová, Van Morrison, Ringo Starr, Muddy Waters, Neil Young ad., režie Martin Scorsese, 1977). Zároveň přibývá také hraných snímků, v nichž jsou rocková hudba, příp. její fiktivní protagonisté zobrazováni společně s širokou obcí mladých posluchačů s jejich problémy. Mezi kvalitativně zcela výjimečná díla této kategorie patří např. dnes už klasické *Easy Rider* režiséra Dennise Hoppera (1969), které sleduje osudy dvou mladíků při jejich cestování napříč Amerikou z Kalifornie do NO, až po tragický střet s okolním světem establishmentu, reprezentovaném zde „houfy zatvrzelých přívrženců tradičního pořádku, kteří nepřipouštějí žádné odchylky od předepsaných pravidel hry“ (Toeplitz). Putování obou hrdinů (hraji je spoluautoři scénáře a iniciátoři filmu herec Peter Fonda s režisérem Hopperem) doprovázejí nahrávky Boba Dylana (*It's Alright Ma'Im Only Bleeding*), Jimmyho Hendrix (*If Six Was Nine*), skupin The Band, Byrds a Steppenwolf, nezřídka akcentující v textové složce generační či sociální problematiku. Obdobně významné je dílo režiséra Arthura Penna *Alice's Restaurant* (1969), vzniklé na podkladě balady *Alice's Restaurant Massacre* folkového zpěváka Arlo Guthrieho, který v něm ztělesnil i hl. roli, shodně nahlížené jako „nejotevřenější a nejpřímnější kritika Johnsonovy a Nixonovy politiky“ v oblasti filmu (Toeplitz). Na rozdíl od obou těchto snímků, které šíří svého záběru korespondovaly s konkrétními problémy amer. mládeže v období povolávacích rozkazů do Vietnamu, přinesl experimentální *h. f.* Franka Zappy a jeho skup. Mothers of Invention *200 Motels* (1971) satirickou vizi kapitalistického světa, jejíž ostří otupilo množství zašifrovaných symbolů a iracionálních fantastních vizí (jeho hereckými protagonisty byli mj. folkový zpěvák Theodore Bikel, zesnulý bubeník skup. Who Keith Moon, Ringo Starr v úloze Zappy ad.).

Druhá pol. 70. let přinesla řadu hraných *h. f.*, které odrážejí oblibu diskoték a jejich úlohu v životě dnešní mládeže, nezřídka ve spojení se sociálními fenomény tohoto nejrozšířenějšího trendu na poli současné masově produkované kultury. Patří k nim např. *Midnight Express* (s Bo Hopkinsem, Johnem Hurtem, Mikem Kellinem, Randy Quaidem ad., režie Alan Parker, 1977), *Thanks God It's Friday* (s Donnou Summerovou a skup. The Commodores, režie Robert Klane, 1977) a zvl. bestseller *Horečka sobotní noci* s novým hereckým a pěveckým idolem Johnem Travoltou a písničkami skup. Bee Gees (*How Deep Is Your Love*, *Night Fever*, *Stayin' Alive*, *You Should Be Dancing*, 1977). Bee Gees společně s Peterem Framptonem a dalšími stěžejními osobnostmi současné rockové scény (Aerosmith, Alice Cooper, Steve Martin a debutující zpěvačka Sandy Farina) jsou aktéry halasnou reklamou provázeného velkofilmu *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* z produkce Roberta Stigwooda, v němž znovu ožily písně autorské čtveřice Beatles v pohádkově nadneseném konfliktu dobra se zlem,

odehrávajícím se na pozadí machinací rozporuplného světa show byznysu (režie Michael Schultz, 1978).

Na poli filmových adaptací rockových muzikálů patří důležitá místa snímkům *Jesus Christ Superstar* vynikajícího režiséra Normana Jewisona (1973), Townshendově opeře *Tommy* (v titulní roli s původním představitelem jevištní verze Rogerem Daltreym ze skup. Who, dále s Eltonem Johnem, Ann-Margretovou a Tinou Turnerovou, režie Ken Russel, 1975) a uměl. pozoruhodnému přepisu legendárních *Hair* (režie Miloš Forman, 1978).

Jiným, zvl. od 40. let velice rozšířeným typem *h. f.* jsou filmové biografie významných osobností hud. světa a show byznysu. V tomto směru se Američané poučili na evropských, zejména německých, i u nás promítaných filmech 30. let, jejichž hrdiny byli slavní skladatelé minulosti. Zcela výjimečné oblibě se těšil Franz Schubert, jehož životním „osudům“ byly věnovány filmy jako *Nedokončená symfonie*, *Tiše lkají moje písně* či *Tři děvčátka kolem Schuberta* podle Bartcheho sentimentálního románu. V obdobném duchu vznikají i první hollywoodské hud. životopisné filmy, např. shodou okolností t. schubertovský *New Wine*. Na sklonku 30. let vznikají v USA první filmy, jejichž tvůrci čerpají z životních příběhů svých bývalých kolegů. První z nich, *Velký Ziegfeld* (*The Great Ziegfeld*, 1936) režiséra Roberta Z. Leonarda, opěvuje někdejšího bosse broadwayských revu, který po osudném „černém pátku“ na newyorské burze pozbývá všechnen svůj majetek a záhy umírá tragickou smrtí. Ukazem zcela typickým pro Ameriku a konkrétně pro Hollywood byla minimální doba, jež dělila vznik těchto filmů od smrti jejich hrdinů. V případě jednoho z dalších filmů této kategorie, *Yankee Doodle Dandy* o jiné velké osobnosti Broadwaye – divadelním podnikateli, herci a skladatelovi George M. Cohanovi, bylo započato s jeho výrobou ještě v roce Cohanovy smrti (1942). Obdobně byla filmová biografie Jerome Kerna *Till the Clouds Roll By* uvedena pouhý rok po skladatelově smrti 1946 (předtím 1945 byl natočen gershwinovský film *Rhapsody In Blue*). Poté už nestálo nic v cestě filmům zobrazujícím cestu současných obyvatel filmového Olympu. Prvním z žijících protagonistů moderní pop. hudby opěvovaných na filmovém plátně byl Cole Porter v *Night and Day* (1946). Obdobně se 1956 poštětilo Lew Brownovi a Ray Hendersonovi pokochat se bilancí vlastních životů ve filmové biografii *The Best Thing In Live Are Free* (poslední ze slavného trojlístku, B. G. DeSylva, z. 1950). Také z dvojice Bert Kalmar – Harry Ruby se dočkal vlastního životopisného filmu *Three Little Words* (1950) pouze jeden (Kalmar z. 1947). Posmrtné byly natočeny filmy o textaři Gus Kahnovi (*I'll See You In My Dreams*, 1951), skladateli Sigmundu Rombergovi (*Deep In My Heart*, 1954) apod. Po skladatelích a textařích přišli záhy na řadu slavní jazzoví kapelníci; tuto sérii zahájili 1947 bratři Dorseyové filmem *The Fabulous Dorsey*. Značného diváckého ohlasu se dostalo filmům *The Glenn Miller Story* (1954), *The Benny Goodman Story* (1955), *St. Louis Blues* (o W. C. Handym, 1956), *The Gene Krupa Story* (1959) a *The Five Pennies* (o Redu Nicholsovi, 1959). Hud. složka většiny z nich vý-

razně převyšuje další dimenze těchto filmů. První film této kategorie s průkaznější uměl. hodnotou, *Billie zpívá blues* (*Lady Sings the Blues*, režie Sidney Furie), čerpá ze životních osudů zpěvačky B. Holidayové (představuje ji někdejší členka Supremes Diana Rossová). Vznikl až 1972; jeho hud. materiál těží ze slavných písní z repertoáru Holidayové v působivých arr. Bennyho Golsona a Olivera Nelsona, autorem scénické hudby je Michel Legrand. 1976 jej následoval filmový přepis autobiografie nestora folkových písničkářů W. Guthrieho *Cesta ke slávě* (*Born to Win*), jehož tvůrci, scenárista Robert Getschell a režisér Robert Ashby, zřetelně navázali na pokrokové tradice amer. sociálně-kritické literatury 30. let.

Vedle revuálních hud. komedií, muzikálů a filmových životopisů slavných osobností jazzu a moderní pop. hudby existuje v amer. produkci řada hraných celovečerních filmů, v nichž je použito ojedinělých hud. nebo tanečních sekvencí, příp. písní provázajících děj, které právě díky svému uvedení ve filmu zaznamenaly mimořádný svět. ohlas. Z filmů uvedených u nás v nedávné minulosti patří do této řady např. *Butch Cassidy a Sundance Kid* režiséra George R. Hilla se slavným Bacharachovým hitem *Raindrops Keep Fallin' On My Head* (1968) a sociálně laděný *Půlnoční kovboj* (*Midnight Cowboy*, 1968) režiséra Johna Schlesingera, vyznamenaný 1969 Oscarem za nejlepší angl. mluvený film roku (dále v. *moderní pop. hudba VI – vazby*).

Jestliže hollywoodský *h. f.* byl od samého počátku spjat s moderní pop. hudbou, jež vycházela z jazzového idiomu, první zvukové filmy natočené v Evropě těžily především z operety. V Německu, které představovalo ve 30. letech jednu z velmocí evropské kinematografie, se na tento žánr specializoval původem vídeňský režisér Wilhelm Thiele, jehož *h. f.* jako *Liebeswalzer*, *Tři mládenci od benzínu* (oba 1929) a *Privátní sekretářka* (1931) s Lilian Harveyovou, Renate Millerovou a Willy Fritschem byly nadšeně přijaty v celé Evropě, stejně jako všude, kde byly promítány, zdolmácněly jejich melodie a tance. 1930 provázal obdobný masový úspěch filmovou operetní historiku o ztraceném a skrze lásku znovu nalezeném valčíku do chystané nové operety, nazvané *Dvě srdce ve třítřetném taktu* (*Zwei Herzen in dreiviertel Takt*) režiséra von Bolvaryho. Stejně vlivného přijetí se o rok později dostalo Charellovu filmu *Kongres tančí* (*Der Kongress Tanzt*), jehož půvab byl určen atmosférou, dekoracemi, dobovými kostýmy a přirozeně valčíky typickými pro Vídeň roku 1815. Stejně jako v Americe tvořily vydatnou část něm. produkce zfilmované klasické i současné operety, např. *Žebravý student* režiséra Georga Jacobyho až po Lamačovu filmovou verzi jedné z nejúspěšnějších operet našeho století, *U bílého koníčka* Ralpa Benatzkého.

Výjimečným uměl. počinem byla 1931 uvedená *Žebrácká opera* (*Die Dreigroschenoper*), zfilmovaná G. W. Pabstem podle úspěšné divadelní inscenace Bertolda Brechta s nezapomenutelnými songy Kurta Weilla (hlavními představiteli byli Carola Neherová jako Polly, Rudolf Forster jako Mackie Messer a Weillova žena Lotte Lenya v úloze Jenny).

Tvůrci filmu, na jehož scénáři se mj. spolupodílel známý maďarský komunistický filmový tvůrce Béla Balász, vytěžili z této sociální hud. satiry maximum. „V tomto filmu jako by se Pabst začínal vzdávat své nestrannosti a jako by začínal zaujímat jasné stanovisko v této rafinované podívané, rozvíjející se v ironickém pohledu jako balet v šerosvitu krásných fotografií“ (Sadoul). V druhé pol. 30 let se v Německu projevil nacistickou ideologií profiltrovaný vliv amer. revuálních velkofilmů berkeleyovského typu (*Es leuchten die Sterne*, 1938), v dalších letech pak něm. kinematografie zcela degradovala na filmy zacílené jednoznačně k propagandistickým účelům režimu.

Velmi ambiciózně si při svém zrodu vedl *h. f.* ve Francii, u jehož počátku stála režisérská osobnost ojedinělého významu v celé svět. kinematografii – René Clair. Ten vytvořil 1930 poetický *h. f.* *Pod střechami Paříže* (*Sous les toits de Paris*), kde jemnými technickými finesami rozehrál prostítný příběh pouličního zpěváka (Albert Préjean), jeho dvou přátel a dívky (Pola Illeryová), kterou všichni milovali; ti tulní píseň filmu autorů Morettiho a Bernarda se stala obdobným slágrem jako melodie z amer. filmů této doby. Dalším Clairovým *h. f.*, plným typicky franc. písní a kupletů, byl 1931 *Milión* (*Le Million*), jehož předlohou byla známá Labicheova komedie. Výrazným tvůrcem hud. komedií začátkem 30. let byl další franc. režisér Marc Allégret, např. *La petite chocolatière*, *Mam'zelle Nitouche* (oba 1931) a zvl. *Zuzu* (*Zouzou*, 1934) s oslavovanou amer. tanečnicí a zpěvačkou Josephine Bakerovou a začínajícím Jeanem Gabinem v hlavních rolích (hudbu složili Van Parys, Vincent Scotto a Alain Romans). Po dlouhém půstu znamenaly další úspěchy až poválečné filmy režiséra Marcela Carného *Brány noci* (*Les Portes de la nuit*, 1946) s Yvesem Montandem a rozmarňá hud. komedie *Země, odkud přicházím* (*Le Pays d'où je viens*, 1956) s Gilbertem Bécaudem. Jednoznačný úspěch v 60. letech zaznamenaly *h. f.* se zpívanými dialogy režiséra Jacquese Demyho *Paraplíčka ze Cherbourgu* (*Les Parapluies de Cherbourg*, 1962) a *Slečinky z Rochefortu* (*Les Demoiselles de Rochefort*, 1966), jimiž na sebe poprvé výrazně upozornil širší veřejnost jejich hud. tvůrce, skladatel Michel Legrand.

Výraznou uměl. osobností v počátcích zvukového filmu v SSSR byl režisér Grigorij Vasiljevič Alexandrov. Patřil k nejužšímu okruhu spolupracovníků velkého sovětského režiséra Sergeje R. Ejzenštejna (jako herec vystupoval v jeho slavných filmech *Křížník Potomkin*, *Deset dní, které otřásly světem* – *Oktábr*); Ejzenštejn v konečné verzi podepsal Alexandrovův experimentální *h. f.* *Sentimentální romance*, natočený 1929–30 v Paříži a založený na melodii zpívané ve filmu ruskou cikánkou. Poté odejel Alexandrov s Ejzenštejnem do Hollywoodu, kde se seznámil s amer. revuálními *h. f.* a s formou tzv. crazy-comedy; jejich postupy v osobité transformaci uplatnil ve svých prvních filmech realizovaných po návratu do SSSR. Trojice těchto filmů – *Celý svět se směje* (*Vesjolyje rebjata*, 1934), *Cirkus* (*Cirk*, 1935) a *Volga, Volga* (1938) – překročila hranice země; jako jedním z nej-

HUDEBNÍ FILM

originálnějších h. f. 30. let se jim dostalo srdečného přijetí t. v USA. Jejich aktéry byli Alexandrovova manželka Ljubov Orlovová, orch. Leonida Ufosova a v neposlední řadě i svěží melodie Izáka Dunajevského. Tentýž skladatel se podílel kromě desítek dalších filmů t. na hud. doprovodu prací režiséra Ivana Alexandroviče Pyrjeva (odchovance Mejercholdova Proletkultu), z nichž patřily v žánru h. f. k zvl. zdařilým veselohery *Bohatá nevěsta* (*Bogataja něvesta*, 1938) s M. Lydininovou a *Piseň tajgy* (*Skazanie o zemle sibirskoj*, 1947). Tradice Alexandrovových hud. komedií, stejně jako Pyrjevových poválečných snímků, zůstávala v sovětské filmové produkci až na ojedinělé výjimky bez návaznosti. Teprve 70. léta přinesla několik ambiciózních pokusů o h. f., z nichž si zaslouží zvláštní pozornost *Melodie Verijské čtvrti* (*Melodii iz Verijskogo kvartala*, 1973) režiséra Georgije Šengelaji a zejména výpravný film Emila Lotjanu *Cikáni jdou do nebe* (*Tabor uchodit v něbo*, 1976), vyznamenaný Hlavní cenou na XXIV. Mezinárodním filmovém festivalu v San Sebastianu. Šengelajův film, vycházející z tradic gruzinského vaudevillu, je situován do chudé tbiliské čtvrti začátkem našeho stol., jejíž prostředí spolu s jejími rázovitými obyvateli se stali vědným rámcem jednoduchého příběhu, rozehraného do poeticky nadnesené muzikálové podoby. Folklorní inspirace dostoupila pak mistrovského zpracování zvláště v díle Lotjanu, jehož scénář vychází volně z raných bessarabských povídek Maxima Gorkého. Dramatický příběh lásky mezi zlodějem koní Lujkou Zobarem a temperamentní, nezkroutnou cikánkou Radou (přesvědčivě ztělesněných herci Grigorem Grigoriu a Světlanou Tomovou) je zde zasazen do svérázného koloritu tábora kočujících cikánů a jedinečné přírodní scenérie moldavských stepí na úpatí Karpat. Hud. stránku filmu tvoří převážně citlivě adaptace cikánských lid. písní a tanců (v. ústřední melodii *Kaj jone*) v úpravách Jevgenije Dogy, přesvědčivě interpretované členy cikánského divadla Karmen (Rada a Nikolaj Volšaninovi, Alenuška Buzileva aj.).

Tvůrci h. f. v Anglii na počátku 30. let se opírali ve značné míře o amer. vzory a v některých případech o přímou spolupráci s Američany. Pro ústřední dvojici, vystupující v řadě angl. filmů z této doby, tanečnici Jessie Mathewsovou a jejího manžela Sonnieho Halla, komponovali např. původní písně Berlin, Porter, Rodgers, choreografie jejich tanečních čísel byla vesměs dílem v té době v Anglii působícího Buddyho Bradleyho apod. Z významných filmů této éry uvedme *Sunshine Susie* (1931) a *The Good Companions* (1932). K výrazným režisérským osobnostem patřil Herbert Wilcox, v jehož prvních zvukových filmech zazářila hvězda jeho pozdější manželky Anny Neagleové (působila později t. v Hollywoodu), např. *Good Night Vienna* (1932), *Bitter Sweet* (1933) a zvl. *Slečinka z klubu* (*The Little Damsel*) se slavným šlágreem *Jingle Jangle of the Jungle*. Oblíbenou herečkou h. f. 40. let byla herečka Kay Kendallová, která účinkovala mj. v pozoruhodné filmové revui *London Town* (1946), režírované Američanem Wesleyem Rugglesem. Největším úspěchem v historii anglického h. f. je dickensovský muzikál *Oliver!*, natočený 1967 podle úspěšného jevištního

muzikálu skladatele Lionela Barta Carolem Reedem, vyznamenaným za tento film Oscarem. Celosvět. ohlas provázal v 60. letech beatlesovské filmy Richarda Lestera *Perný den* (*A Hard Day's Night*) a *Pomoc!* (*Help!*); skup. se podílela t. na originálním kresleném filmu *Žlutá ponorka* (*Yellow Submarine*), který je fantaskním filmovým ztvárněním idejí nejvýznamnějšího gramof. alba Beatles *Sgt. Peppers*.

Český h. f. předválečné éry vycházel jednak ze vzoru vídeňsko-berlínského operety, jednak navazoval na domácí šantánovou a kabaretní tradici. Ústřední postavou tohoto dění v počátcích českého zvukového filmu byl známý písničkář Karel Hašler, který prodělal obdobnou anabázi jako mnozí amer. tvůrci h. f., když začátkem 30. let opustil revuální Varieté a kabaret v Rokoku a zakotvil na Barrandově. Své divadelní zkušenosti i pronikavý hud. talent věnoval neúnavnému úsilí o vytvoření české hud. veselohery, určené nejširším lid. vrstvám. K jeho nejznámějším filmům patřily snímky *Písničkář* (1932), *Srdce za písničku* (1933) a zvl. pozoruhodný film *Král ulice* (1935), v němž vytvořil jednu z hlavních rolí. Operetní linii reprezentují zvl. filmy s hudbou Jára Beneše, z nichž mnohé byly zfilmovanými verzemi jeho operet, např. známý Innemannův film *U svatého Antonička* s Ljubou Hermanovou (texty k písním napsali Špillar-Mirovský), *C. a k. polní maršálek* a *Anton Špelec, ostroželec* s Vlastou Burianem (texty písní Jarka Mottl). Mnohé z jeho filmových melodií patřily k oblíbeným šlágrům doby, jako *Dobrá rada milencům* (v podání Anny Ondrákové) nebo *Loučení* (s Oldřichem Novým) z filmu Karla Lamače *Důvod k rozvodu*. Na dobovou šlágrovou produkci a využití módních trendů moderní pop. hudby se výhradně zaměřil skladatel Josef Stelibský (textařsky s ním spolupracovali zejména Jarka Mottl a Karel Melišek), který během cca patnáctiletého působení na Barrandově zkomponoval hudbu k 43 filmům. Mezi nejznámější z nich patřily *Batalión* (1937), *Holka nebo kluk*, *Veselá bida* (oba 1939), *Artur a Leontýna* (1940) a rozmátná hud. veselohra Vladimíra Slavinského *Rozkošný příběh* s Věrou Ferbasovou a Frant. Kryštofem Veselým, využívající v dějové zápletky divadelního představení a titulní valčíkové melodie Stelibského vlastní operety *Podej štěstí ruku* (dalšími oblíbenými šlágry z tohoto filmu byly tango *Večer nad Prahou* a song *Kdyby to tak bylo možný*). V některých filmech této doby se odrazil i vliv amer. berkeleyovské revue, zprostředkovaný uváděním zahr. filmových novinek, např. ve filmu režiséra Vladimíra Majera *Rozpustilá noc* s hudbou bratří Niederbergerových a s Oldřichem Novým.

Vrchol předválečného českého h. f. formovaného vlivem jazzu a amer. filmy muzikálového typu reprezentují díla tvůrčího týmu Osobozeného divadla. Podíleli se na nich špičkoví filmoví režiséři jako Jindřich Honzl a Martin Frič, a svými sociálně laděnými náměty, které často ústily do širavé politické satiry, neotfelou komikou vynalézavých situačních zápletek a dodnes živými Ježkovými melodiemi překročily úzký rámec nezávazných hud. veseloher a zařadily se k nejvýznamnějším dílům českého filmu. Patří

k nim *Podr a benzin* (natočen 1931 v Paříži), *Peníze nebo život* (1932), *Hej rup!* (1934) a *Svět patří nám* (1937). Poválečné *h. f.* odrážejí hledačské cesty nově se formující socialistické kinematografie a jsou poplatné dobovým tendencím, spojujícím např. moderní pop. hudbu swingového typu se zápornými lidskými typy atd. Tuto atmosféru výrazně odráží první významnější hud. komedie ze zač. 50. let, *Zítra se bude tančit všude* režiséra Vladimíra Vlčka s hudbou Ludvíka Poděště. Rámcový přínos znamenaly následující *Hudba z Marsu* (1953), jejíž hud. složka je dílem Jiřího Sternwala a Jana Rychlíka, a pozdější kreslený celovečerní film *Jeana Effela Stvoření světa*, opět s Rychlíkovou hudbou v interpretaci orch. K. Vlacha (zde se t. ve stylizované velkoorch. podobě poprvé objevuje v našem filmu R. & R., i když příznačně prezentovaný jako džblův vynález). 1958 natočil Oldřich Lipský hud. veselohru *Hvězda jede na jih*, vycházející z hud. prostředí a obvyklé zápletky kolem koncertního turné pěvecké hvězdy (představované Jarmilou Veselou) a obvyklých překážek, které série náhod staví jejímu vystoupení do cesty. 1963 vznikl první čs. filmový muzikál, *Starci na chmelu*, Ladislava Rychmana, v němž se jeho tvůrci na svou dobu originálně vyrovnávají s generačním problémem a jehož hudba, zkomponovaná trojicí Bažant–Hála–Malásek, zužitkovává u nás tehdy zcela čerstvé podněty raného rocku. Typ novodobé hud. revue (se všemi úskalími provázejícími tento žánr od jeho zrodu) zastupoval film rež. Jána Roháče a Ivo Svítáčka *Kdyby tisíc klarinetů* (1964), jehož protagonisty byli semaforští autoři a zpěváci (hudba a texty písní Jiří Šlitr a Jiří Suchý, ve filmu zpívali Hana Hegerová, Eva Pilarová, Waldemar Matuška, J. Suchý aj.). Z novějších českých *h. f.* 70. let uveďme rozmarnou hud. komedii Zdeňka Podskalského (tvůrce dřívějšího muzikálu *Dáma na kolejkách*) na motivy Vrchlického *Noci na Karlštejně* (1973) s hudbou Karla Svobody (texty Jiří Štaidl) a plejádou oblíbených herců a zpěváků (Jana Brejchová, dabovaná ve zpívaných číslech H. Vondráčkovou, W. Matuška, P. Bartoň, K. Hála, V. Sodoma, P. Spálený aj.), která se dočkala mimořádně příznivého diváckého ohlasu, a nový Rychmanův pokus o muzikál *Hvězda padá vzhůru* (1974) na motivy Tylova *Strakonického dudáka* s písněmi Ladislava a J. Štaidla a dvojici Gott – Molavcová v hlavních rolích.

L.: A. M. Broušil: *Hudba v našem filmu* (Praha 1948); D. Ewen: *The Story of American Musical Comedy* (Philadelphia 1959); J. Kobal: *Gotta Sing, Gotta Dance. A Pictorial History of Film Musicals* (London 1972); A. Matzner: *Populární hudba a film, manželství z vášně i z rozumu* (Me. 1976, č. 11 – 12); I. Osolobě: *Muzikál je když* (Praha 1967); G. Sadoul: *Dějiny světového filmu* (Praha 1963); I. Soeldner: *Positív a negativ filmového muzikálu* (THJ 1966 – 67); J. Toeplitz: *Kam spěje nový americký film* (Praha 1977). – A. M.

hudební folklór, střešové označení pro jeden rod hudby (v. *nonartificiální hudba*), vyznačující se specifickými funkcemi, vývojovými procesy, strukturálními rysy atd. Termín „folklore“ razil v 19. stol. Angličan W. J. Thoms, který pod ním rozuměl to, co lid (folk) zná a umí (lore = vědomosti), především obyčej, obřady, víru a jiné složky duchovní kultury. Později se důraz přesouvá na slovesnost, hudbu, tanec a objevuje se tedy i termín a pojem hud. folklór. Po dlouhou

dobu se rozlišovala tzv. lidová hudba respektive *h. f.* a primitivní hudba. První označení platilo pro národy, kde se rozvinula též tzv. umělá hudba, druhé pro „necivilizované“ kmeny, kde se jednotný proud hudby takto nerozlišil. Zhruba od pol. našeho stol. se však soudí, že zmíněné rozlišování *h. f.* a primitivní hudby není opodstatněno, protože mezi těmito hud. projevy nejsou zásadní rozdíly (mají přibližně stejný původ, vývoj i způsob existence).

Vědní disciplína, která se zabývá studiem daných jevů, měla a má v národních jazycích (ale i mezinárodně) řadu názvů, které většinou znamenají i určité odlišnosti konceptní. V našich souvislostech se uplatňují zejména tři názvy-koncepce, jež ovšem zároveň představují i tři etapy vývoje disciplíny: hudební folkloristika, srovnávací hud. věda a etnomuzikologie. Hud. folkloristika (termín se ovšem u nás uplatňuje poměrně nedlouho, dříve se povětšinou hovořilo o hud. lidopisu apod.) představuje tradiční studium lid. hudby evropských národů (obvykle se v každé zemi realizuje studium vlastního folklóru). Srovnávací hud. věda rozšířila zhruba na zlom 19. a 20. stol. studium hudby i na mimo-evropská teritoria, posuzovala však nespřímně jiné hud. kultury evropským vývojem, zákonitostmi. Etnomuzikologie (ethnos = kmen, lid, národ) představuje jakési další stadium vývoje srovnávací hud. vědy; doznala velkého rozmachu zejména v USA, usiluje o globální studium jevu hudba, neomezuje se jen na hudbu folklorní nebo mimo-evropskou; vedle specializovaného výzkumu limitovaného etnicko-teritoriálně uskutečňuje tedy transkulturní srovnávací studia atp. Vedle prvotně raženého širokého výkladu pojmu folklór objevily se i tendence zúžit význam tohoto pojmu jen na různé typy lid. slovesnosti; u nás se obvykle pod označení folklór (ten se chápe jako součást duchovní kultury lidu) zahrnuje vedle hudby a slovesnosti též tanec, případně různé dramatické útvary. (Projevy hmotné kultury a způsoby života lidu studuje etnografie – národopis.) Výraznější zájem o lidovou hud. kulturu se začíná projevovat až v období osvícenství a zvl. romantismu. Lid. písně, tance atd. jsou prohlašovány za projev „duše lidu, národa“ atp., romantičtí básníci (Herder aj.) vidí v lid. umění vzor. Na druhé straně se ovšem z folklóru vybírá podle apriorních hledisek; to, co nevyhovuje shora ražené estetické, etické atp. normě, se eliminuje. Toto pojetí folklóru krystalizuje v tzv. produkční teorii, proti níž však vyvstala tzv. teorie recepční (podle ní není hlavním znakem lid. písně, hudby atd. to, že vznikla v lidu, ale že byla lidem přijata a žije v něm). Krajním a ovšem již nevědeckým projevem této koncepce byla teorie tzv. pokleslých kulturních hodnot, podle níž lid. kultura vzniká jen z „odpadu“ vyšších kulturních vrstev. Pokud jde o vznik folklorních projevů, objevila se rovněž řada teorií; některé dovozují tzv. monogenezi (např. migrační teorie), jiné polygenezi kulturních projevů (evolucionistická teorie např. hlásala, že na celém světě se rodí analogické projevy, protože lidé jsou v podstatě titíž; patří sem však i tzv. teorie kulturních okruhů, tzv. historický difuzionismus aj.). Dnes se všeobecně uznává, že každá tato teorie má racionální jádro, že však žádná neplatí jako jediný výklad.

HUDEBNÍ FOLKLÓR

K nejvýznamnějším představitelům etnomuzikologie patří např. A. J. Ellis, C. Stumpf, R. Lach, R. Wallaschek, E. M. v. Hornbostel, O. Abraham, C. Sachs, R. Lachmann, M. Bukofzer, W. Wiora, D. P. McAllester, A. P. Merriam, J. A. Lomax, A. Lomax, E. Borneman, A. Jones, z ČSSR O. Elsček, D. Holý, J. Markl, J. Stanislav, K. Vetterl ad. K základním problémovým okruhům etnomuzikologie lze počítat zejména vznik hudby, vznik tónových systémů, etnoorganologické otázky, komparace různých hud. kultur apod. V posledním údobí vznikají mezinár. organizační akce (zvl. International Folk Music Council), v jejichž rámci pracují např. studijní skupiny pro výzkum a vydávání pramenů lid. hudby, pro výzkum lid. hudebních nástrojů, pro systemizaci lidových hud. projevů. Pokud jde o výzkum mimoevropských hud. kultur, z pochopitelných důvodů jej realizovali zejména představitelé bývalých koloniálních zemí, avšak již dnes se projevuje podíl badatelů z příslušných zemí. K nejvýznamnějším oblastem studia patří hudba arabská, indická, indonéská, čínská, japonská, africká, latinskoamerická, jež jsou ovšem namnoze dále silně diferencovány. Při studiu mimoevropských hud. kultur se dovršuje radikální rozchod s dřívějším tzv. evropocentrismem, který spočíval na aprioristickém povýšení evropského vývoje a jeho výsledků (a to navíc zúženě chápaných v podobě klasicko-romantického kánonu) na jediné měřítko, a nehistoricky, necitlivě a nesprávně interpretoval projevy vyšle ze zcela jiných kontextů, vývojových předpokladů, zákonitostí atd. jako primitivní, nedokonalé apod. Prosazuje se naproti tomu pojetí, že hudba se vyvíjí jakožto množina vývojových procesů, probíhajících po dlouhé doby v různých světech, kulturách (je tedy nutná polychronická periodizace). Toto pluralistické pojetí ovšem nevylučuje uplatnění hodnotových a hodnotících hledisek: v řadě parametrů — např. ve vytvoření a používání notového zápisu, což má zásadní důsledky pro podobu hudby — je evropský vývoj vskutku jedinečný; pokud jde zase o metrytmickou organizaci, zůstává za řadou jiných hud. kultur, atd.

Při studiu folklorní hudby má zvláštní význam využití technických prostředků, zejména nahrávací techniky (fonograf, gramofon, magnetofon, zvukový film), ale i různých moderních měřících metod aj. Nahrávky slouží účelům dokumentace, vědeckého studia (transkripce), ale jsou i východiskem komerčních edicí gramofonových (mj. i s podporou UNESCO) apod. (viz u nás např. rozsáhlou *Antologii autentických forem československého hudebního folklóru*, Su, nebo album *Lidová hudba Afriky*, Su). Z metodologických hledisek uplatňovaných při studiu lid. hudby nutno uvést, že tuto hudbu nutno zkoumat nikoli jako izolovaný jev, ale jako součást života určité společnosti, tj. v souvislosti s jinými uměleckými aktivitami (slovesností, tancem, výtvarným uměním atd.), ale zejména se způsobem života lidu, s jeho kulturně historickým, ekonomickým, sociálním, národnostním vývojem. Je nutné ovšem studovat i širší souvislosti transkulturní, je třeba studovat daný jev v jeho historické perspektivě i v aktuálním jeho smyslu (studuje

se jako proces, jako fungování v tradici); studuje se tedy nikoli jen hudba, ale „hudba v kultuře“.

Složitým vývojem prošel sám ústřední pojem folkloristiky, „lidový“, „lidovost“. V Československé vlastivědě (viz L, s. 301–302) se konstatuje: „... dějiny lidové písně, hudby a tance jsou dějinami neustálého míšení různorodých vlivů a neustálého přetavování rozmanitých uměleckých impulsů v mohutném toku tradiční věkovité kultury, zejména v prostředí těch vrstev, které v historické relativitě tohoto pojmu můžeme nazvat lidovými. Venkovský lid zdaleka nebyl jediným nositelem těch folklorních projevů, které nám objasnilo a zachovalo sběratelství 19. století. Ústní, nefixované tradice, které jsou předmětem folkloristiky, můžeme sledovat i v prostředí středověkých a renesančních měst, s analogickou ‚lidovou‘ spontánností žila též instrumentální hudba v prostředí měšťáckých a šlechtických salónů 17.–18. století, vesničtí kantoři a muzikanti se podíleli na zámecké hudební kultuře, odkud přecházely mezi lid i tance, jež chápeme dnes jako ‚lidové‘... Folkloristika je si dnes vědoma, že sleduje sice žánry, jež byly zjištěny hlavně mezi lidovými vrstvami, ale jejich původ je velmi různorodý. Jejich společným znakem není tak ani ‚lidovost‘, jako spíše spontánnost života, ústní tradování, resp. písemná nefixovanost nebo aspoň malá její úloha, a dále řada znaků formálních, jako je třeba typový individuálně tvůrčí základ vzniku nových skladeb, s čímž souvisí znak anonymity folklóru a poměrně vysoká jeho variabilita... Typovost folklóru souvisí s jeho kolektivním tradičním životem. Jenom umění vysoce typizované umožňuje neustále každému příslušníku kolektivu tvůrčí účast bez ohledu na individuální nadání, tedy zároveň neustálou obnovu kolujících artefaktů a funkční přízpůsobování variačně se opakujícím životním situacím.“

H. f. různých etnických skupin se při řadě společných rysů značně navzájem odlišuje, a to nejen ve svém historickém vývoji, sepětí se životem těchto skupin, ale přímo ve své hud. podobě, což právě z folklóru činí nevyčerpatelem studnici inspirací pro hudbu artifiční i další okruhy hudby nonartifiční. V rámci samotné hudby jsou charakter. rysy jednotlivých folklórů již v převaze instrumentálně-tanečních projevů nebo projevů vokálních, v míře zastoupení světských a duchovních projevů, v charakteru instrumentaře, melodiky, metrytmiky atd. Jednotlivé folklóry se navzájem liší i měrou synkretičnosti — tak vedle relativně autochtonních folklórů je např. folklór brazilský vysoce synkretický, neboť se v historicky nedávné době formoval z folklóru portugalských kolonizátorů, černošských otroků z Afriky, přistěhovalců z dalších evropských zemí (zvl. Itálie a Německa), původního indiánského obyvatelstva, atd. V rámci jednotlivých folklórů lze hud. projevy třídit podle různých hledisek. Např. v cit. již Československé vlastivědě (s. 313) se uvádí v souvislosti s českou lid. písní takovýto přehled, který (v jistém zjednodušení) přebíráme, neboť ukazuje různé aspekty problematiky: Míra dějovosti: (písně) lyrické, lyrickoepické, epické; Funkce v lid. kolektivu: obřadní (kalendářní — koledy, letnicové, obžínkové atd.,

a rodinné – svatební, pohřební atd.), taneční, pracovní, k různým hrám atd.; Tematický okruh: milostné, vojenské, zbojnické, řemeslnicko-stavovské, pijácké, žertovné, o různých zaměstnáních, sociálně žalobné, o dobových událostech – časové atd.; Sociální prostředí: písně podruhů, chalupníků, sedláků, řemeslníků venkovských, dělníků a řemeslníků ve městech atd.; Věk: písně dětské, dospívajících, dospělých, starého věku; Slovesná forma: nestrofoické – volné a strofoické (dvouveršové, tříveršové, čtyřveršové atd., s rýmy aa, aab, aba, abab, aabb, abba, abca, abcb, atd., podle metrorhythmiky dimetry, trimetry atd., trochejské, daktylské, daktylo-trochejské atd.); Forma nápěvu: neperiodické – volné a periodické (s rytmem dvoudobým, třídobým, vícedobým a proměnlivým); Tonálnost: předharmonická, modální, dur-mollové; Hudební styl: „instrumentální“ a „vokální“; Etnografický zřetel: „chodské“, „podkrkonošské atd. Již z těchto náznaků je zřejmé, že h. f. různých etnických, společenských aj. skupin je jev značně komplikovaný (navíc připomeňme právě jev tzv. druhotné existence folklóru, kdy folklór ožívá ne již ve svých původních funkcích, ale v jiných souvislostech a za jinými účely, dále plynulý přechod od folklóru k projevům polofolklorního rázu – srov. kramářské písně, dělnické písně, atp.).

Zatímco evropská umělecká hudba se vyvíjela ve stálých kontaktech s konkrétními evropskými hud. folklóry, chyběly až donedávna výraznější kontakty s exotickými hud. kulturami. Určité prvky se ovšem přejímaly, nebyly však podstatné a měly sloužit spíše jen jako „pikantní“ přísada, dráždivo, lehce šokující zvláštnost (srov. Pucciniho *Madame Butterfly*). Nejčastěji se uplatňovala celotónová stupnice, pentatonika, cikánská stupnice, paralelismy na úkor vícehlasu atp. Zatímco zvuková stránka exotické hudby se na evropských hud. nástrojích těžko napodobovala, poněkud snadnější to bylo s metrorhythmikou (srov. dávnou oblibu janičárských pochodů atp.). Zhruba od pol. našeho století dochází ke hlubší a širší integraci (srov. například hudbu Oliviera Messiaena aj.). Dostupnost projevů exotických hud. kultur na gramodeskách apod. stírá ostatně z této hudby postupně pečef vylučnosti a zařazuje ji do „imaginárního muzea“ umění všech dob a kontinentů.

Na rozdíl od evropské umělecké hudby stály vlivy exotické, konkrétně vzato latinskoamer. a africké hudby (zejména v jejím přetvoření v hudbu afroamerickou) přímo u zrodu moderní pop. hudby resp. jazzu a byly jedním z nejvýraznějších činitelů v procesech jejich vývoje. Moderní pop. hudba a jazz jsou vůbec spjaty s h. f. nesčetnými a mnohdy přímo bytostnými svazky. Jazz vznikl složitým synkretizačním procesem, do něž na půdě Severní Ameriky vstupovaly africká lid. hudba i různé typy evropského h. f. (v. jazz II. – historická, teoretická a estetická problematika) – vedle h. f. anglosaského se tu projevovaly zvl. vlivy francouzské a španělské – a v mnohém se formoval jako zvláštní případ hud. folklóru, při němž si některé jazzové vývojové linie a projevy zachovávají tento ráz trvale, byť někdy nikoli v „čistě“ podobě (v. afroamerická hudba, blues ad.). Po této prvotní synkretizační fázi procházel jazz dlouho relativně uzavře-

ným vývojem, v němž přejímal poměrně málo vlivů z jiných oblastí h. f. (Určitou výjimku představují trvale působící vlivy španělské hudby, převážně folklorní, jež jsou dány poměry zejména na jihu USA – sousedství s Mexikem a jinými zeměmi se španělskou tradicí, národnostní menšiny atp. Nejvýraznějším projevem této tendence byl ve 40. – 50. letech afro-cuban jazz.) Otevřenější vztah k h. f. různých národů realizoval jazz až v době, kdy na jedné straně již představoval zcela vyhraněný hud. typ a tedy nehrozilo mu nebezpečí „ztráty totožnosti“, a kdy na straně druhé jazzová hudebníci cítili jako žádoucí překonat jisté negativní momenty příliš autochtonního vývoje novými inspirativními prvky, čerpanými z vnějšku. Zvláštním případem orientace k lid. hudbě je inklinace k dnešní africké černošské hudbě, jež se od 50. let uplatnila u řady jazzmanů (např. u Arta Blakeyho v LP *Orgy in Rhythm*, BN).

Kvalitativně nový přístup k h. f. jako zdroji inspirací přinesla činnost jazzového trumpetisty, skladatele a arr. Milese Davise, který ve spolupráci s jazzovým dirigentem, skladatelem a arr. Gilem Evansem nahrál několik pozoruhodných desek silně inspirovaných španělským h. f. Názvuky se objevily již v LP *Miles Ahead* (Col. 1957, zde zvl. skladby *Blues for Pablo* a *Maids of Cadiz*), tato tendence pokračovala v LP *Kind of Blue* (Col. 1959, Davisovo sexteto, zde zvl. skladba *Flamenco Sketches*); vrchol znamenala LP *Sketches of Spain* (Col. 1960). Tato LP vedle pův. skladeb Evansových (z nich nejvýznamnější *Saeta*) přináší i zpracování španělské umělecké hudby. U Davise-Evanse nejde o pouhé vnější přejímání izolovaných prvků, ale o hlubší synkretizační záměr. Půdorysem je obvykle bluesová dvanáctka, zejména prostřednictvím melodiky však proniká výrazná španělská atmosféra a formuje se Daviseova tzv. modální koncepce (v. harmonie); ovlivněna je i metrorhythmika, sound atd. V Daviseově tvorbě se vedle těchto španělských vlivů setkáme ještě s využíváním prvků folklóru arménského, azerbájdžánského (zprostředkovaného mj. dilem Chačaturjanovým) aj. Daviseovy inovace silně zapůsobily na Johna Coltrana, který se inspiroval arabskou hudbou na LP *Olé Coltrane* (Atl.) a hudbou africkou na LP *Africa Brass* (Imp. 1961). Výrazný vliv na dění v jazzu i v moderní pop. hudbě měl indický hudebník působící v USA, Ravi Shankar. K jazzmanům jim ovlivněným a s ním spolupracujícím patří zvl. Paul Horn (LP *Paul Horn in India*; *Paul Horn in Kashmir*: *Cosmic Consciousness*) a Bud Shank (LP *Improvisations*, zde např. skladba *West and East*, Lib.). Vliv indické a arabské hudby je patrný u Yusefa Lateefa (LP *A flat*, *G flat* a *C*, Imp.) ad. Dalším výrazným zdrojem inspirací byla hudba japonská. Zde patří k nejnámějším projevům LP Tonyho Scotta *Music for Zen Meditation* (Ver. 1964, nahráno v Japonsku, hrají zde t. japonští hudebníci na tradiční nástroje koto atp.), LP Buda Shanka *Koto and Flute* aj. O šíři i hloubce tohoto procesu, v němž jazz integroval řadu nových prvků, svědčí názorně série LP vydaná J. E. Berendtem (SA, od 1967), zahrnující alba *Jazz Meets India* (M. Schoof ad., indičtí hudebníci žijící v Londýně), *Noon in Tunisia* (George Gruntz ad., beduíntí hudebníci), *Flamenco Jazz*, *Djanger Bali* (Tony

HUDEBNÍ KOMEDIE

Scott a Indonesian All Stars), *Sakura, Sakura* (Hideo Siraki kvintet a lid. nástroje), *Folklore e bossa nova do Brasil*. Vlivy různých folklorních projevů se ovšem zračí u řady dalších osobností tíhnoucích k širokým syntézám, jako jsou Don Cherry, Don Ellis (vedl jistý čas soubor Hindoustani Jazz Sextet, zajímal se o balkánský folklór a zvl. jeho metrytmické zvláštnosti — spolupracoval s bulharským pianistou Milčo Levievem) ad. Popisované synkretizační tendence se ovšem projevovaly nejenom u amerických jazzmanů, ale i v Evropě, kde mezi prvými byli švédští hudebníci Georg Riedel (b.) a Jan Johansson (p.); velmi intenzivně vystupuje takovéto zaměření u jazzmanů v SSSR a Polsku. V ČSSR byli v 60. letech výraznými představiteli takto orientovaného úsilí hudebníci Junior tria, o něco později Rudolf Dašek (např. svou sérií *Fašanků*) a v 70. letech zvl. Emil Viklický albem *V Holomoci městě* (Su.); dále by bylo možno připomenout i některé projevy z okruhu orch. G. Broma, A. Frieda ad.

Vzhledem k tomu, že moderní pop. hudba se neformovala v podobě relativně vyhraněného vývojového proudu jako jazz, ale v těsnější souvislosti s vývojem jednotlivých národních hud. kultur a tedy jejich sfér hudby umělé a neartifickální (a tudíž právě i hud. folklóru), lze říci, že souvislosti moderní pop. hudby s folklórem jsou mnohotvárné, vždy — a všudypřítomné. Zatímco však některé folklorní prvky obohacují jen teritoriálně, příp. časově omezenou oblast moderní pop. hudby (např. vliv cikánského *h. f.* na slovenskou pop. hudbu), jiné mají mnohem větší dosah. Nejvýraznější úlohu tu má anglosaský folklór, který se — na rozdíl od většiny jiných hud. folklórů — nikdy vývojově neuzavřel a naopak stále a téměř v celé své šíři se aktualizuje, přizpůsobuje novým civilizačním a jiným podmínkám (*v. folk*). (V současné době vykazují určitou nečekanou aktualizaci schopnost — mj. právě i v kontaktech s moderní pop. hudbou — i jiné evropské hud. folklóry.) V souvislosti s tím dochází v této anglosaské oblasti k dalekosáhlému vzájemnému ovlivňování hudebních rodů *h. f.*, společenské zpěvnosti a pop. hudby a k širokému pásmovému překrývání atd. Vedle zákl. úlohy anglosaského folklóru sehrál při formování moderní pop. hudby zvl. úlohu *h. f.* španělský a latinskoamer., který ještě před rozhodujícím nárazem jazzu mocně ovlivnil zhruba od začátku 20. stol. podobu evropské pop. hudby (srov. uplatnění tanga a jiných spol. tanců). Tento podnět zdaleka nebyl jednorázový a pomíjivý, ale naopak projevuje se dlouhodobě v řadě dalších impulsů. Podobu populární a moderní pop. hudby ovšem ovlivňují i další národní hud. kultury, a to zejména vyhraněnými typy projevů, které přesahují ovšem již rámec *h. f.* a plní namnoze funkce pop. hudby (např. u Francouzů šanson, u Italů canzonetta, u Rusů romans apod.). Tyto a podobné projevy vytvářejí jakési vyhraněné a ve svých domácích prostředích zvlášť jasně nepropustné enkávly; proto se k unifikaci tíhnoucí model moderní pop. hudby dost těžko uplatňoval a uplatňuje právě v zemích s takovouto vyhraněnou tradicí, tedy např. právě ve Španělsku, Francii atp. Zmíněné projevy jsou však zase v jiných zemích přejímány jako víceméně

vyhraněné, leč okrajové typy projevů v širokém kontextu moderní pop. hudby (srov. například proces zdomácnování šansonu u nás i zvláštnosti jeho postavení a funkcí). V jiných případech se uplatňují takovéto projevy jako kuriózní exotismy — viz např. naše Kučerovce, interpretující upravovaný folklór vzdálených zemí a národů. Konečně se zde může jednat o vnějškové a módním vlnám podřízené přenesení izolovaných prvků různých národních hud. folklórů do hlavního řečiště moderní pop. hudby — viz např. vlnu využívání prvků ruské hudby v hitové produkci komerční pop music začátku 70. let.

Zásadně lze říci, že zatímco v dřívějších dobách domácí národní resp. folklorní prvky (až na výše jmenované a podobné výjimky) byly vnášeny do moderní pop. hudby víceméně neuvědoměle, sporadicky a jako nepřipadné byly často apriorně odmítány, zhruba od pol. 60 let dochází k pronikavému obratu a kontakty tvůrců moderní pop. hudby s domácími *h. f.* se stávají jednou z cest, jak vymanit tuto hudbu z nebezpečí uniformity a stagnace (často ovšem má tato orientace negativní rysy vnější podobiznosti, náhražky tvůrčího hledání, pouhé vnějškové módnosti atp.). Novum proti dřívějšímu je hlavně v tom, že lid. hudba proniká do těchto projevů nikoli v podobě dílčích a izolovaných prvků, ale tvoří přímo sám základ těchto projevů, jsouc spíše jen zvláštním, netradičním způsobem interpretována (metrytmické ozvláštnění, „přesazení“ instrumentační, odlišné frázování atp.; *v. folk rock, folk song*). Čs. hudebníky i veřejnost zaujal jako jeden z prvních takto orientovaných souborů polský ansámbl No To Co, z našich souborů se prosadili zvl. Bukalní, z jednotlivců Petr Ulrych (srov. LP *Nikola Šuhaj loupežník*, Pan., aj.).

Souběžně s tímto novým jevem v evropské moderní pop. hudbě se v širokém svět. měřítku uplatňuje zájem o exotický *h. f.* K průkopníkům zde patřili zvl. Beatles, v jejichž četných nahrávkách jsou patry zejména vlivy indické hudby v instrumentační i v jednotlivých parametrech projevu (srov. LP *Sgt. Peppers' Lonely Hearts Club Band* ad.). Jiným projevem takto zaměřeného úsilí je zájem o africkou lid. hudbu, jevící se zvl. v tzv. afro-rocku začátku 70. let. Vlivnou skupinu zde představovala např. Air Force, vedená bývalým bubínkem skup. Cream G. Bakerem.

L: G. Bandman: *Das exotische in der europäischen Kunst* (sborník *Der Mensch und die Künste*, Düsseldorf 1962); J. E. Berendt: *Free Jazz. Die Jazzentwicklung seit 1955* (sborník *Jazz Aktuell*, Mainz 1968); týž: *Noon in Tunisia* (JF 1970, s. 49); A. Czekanowska: *Etnografia muzyczna* (Warszawa 1971); *Československá vlastivěda* (díl III, Praha 1968); W. Danckert: *Das europäische Volkslied* (Bonn 1970); *Groves' Dictionary of Music and Musicians* (sv. III, London 1954, heslo *Folk Music*; zde zvl. pododdíly *Brazilian, Cuban, English, French, Irish, Italian, Mexican, Portuguese, Scottish, South American, Spanish, USA, Welsh*); D. Holý: *Etnomuzikologie* (kapitola z připravované kolektivní práce *Česká hudební věda*); S. Helms: *Aussereuropäische Musik* (v řadě *Materialien zur Didaktik und Methodik des Musikunterrichts*, Wiesbaden 1974); J. Kunst: *Ethnomusicology* (Hague 1974); A. P. Merriam: *The Anthropology of Music* (Evanston 1964); M. Schneider: *Primitive Music* (*New Oxford History of Music*, 1957); *The American Folk Scene* (ed. D. A. De Turk and A. Poulin, Jr., NYC 1967). — I. P.

hudební komedie, 1. (obecně) veselý druh hud. divadla, protějšík hud. tragédie či hud. dramatu; 2. obrodný směr ve

vývoji operety na konci 20. a počátku 30. let, který na rozdíl od velké výpravné operety lehárovsko-kálmánovského typu kladl důraz na kvalitní libreto, pravděpodobné každodenní hrdiny, vtipná zpěvní a taneční čísla a módní taneční aktualitu. Ve Francii psali *h. k.* Maurice Yvain, v Německu Ralph Benatzky, u nás byl průkopníkem *h. k.* Oldřich Nový,

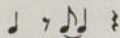
nejdříve v Národním divadle v Brně, od 1935 do 1949 v Novém divadle v Praze; 3. (v Anglii) konverzační nebo situační komedie s písničkami, žánr spjatý zejména s tvorbou Noela Cowarda; 4. (v USA) musical comedy a musical play společně vytvářejí druh divadla, označovaný jako musical (*v. muzikál*). – I. O.

cha-cha-cha, latinskoamer. tanec ve 4/4 taktu, populární zvl. v druhé pol. 50. let; dnes soutěžní tanec tzv. latinskoamer. skupiny. Podobně jako bossa nova a mambo vznikl v hudbě i v pohybové složce za neustálého vzájemného ovlivňování afrokubánské hudby a jazzu; prvním úspěšným skladatelem byl Enrique Jorrin. — F. T.

chain gang songs, vězeňské písně z amer. trestaneckých táborů a státních farem. Zahrnují především novodobější pracovní písně (kolektivní i skupinové), ale často jsou takto označovány i vězeňská blues, balady, hollery a spirituály. Především se však jedná o písně, které pomáhají organizovat práci. Mnohé z pův. work songs z dob otroctví se udržely dodnes v tradici vězeňských písní s aktualizovaným textem. Typické *ch. g. s.* jsou např. *Chain Gang Blues*, *Death in this Land*, *Heah I Am in this Low Down Jail*, *John Henry Hammer Song*, *Long Gone* atd. Od počátku 30. let pořizovali amer. folkloristé v trestaneckých komunitách zvukové nahrávky pro vědecké účely Kongresové knihovny ve Washingtonu. V posledních letech jsou tyto i novější nahrávky vydávány t. pro širší sběratelské účely v běžných gramof. edicích firem Arhoolie, Folkways, Nixa aj. — Z. M.

chanson, v. šanson

charleston, pův. černošský tanec rozšířený začátkem 20. let v lid. černošských tančírnách. Jeho předchůdcem byl zřejmě západoafrický tanec batuque. První známou skladbu s charlestonovou rytmickou figurou s výraznou třetí dobou



napsal 1923 James P. Johnson s názvem *Charleston*, *South Carolina*. Pódiově byl *ch.* uveden 1924 v revui *Running Wild*. *Ch.* hrály především bělošské newyorské skup. California Ramblers, Charleston Melody Syncopators, The Charleston Chasers, The Charleston Seven, The Charleston Trio, Original Memphis Five aj., které si často dávaly termín *ch.* i do názvu souboru. Jako (spol. tanec ve 4/4 taktu (v tempu 48–58 taktů za min.) byl nejvíce proslaven Josephinou Bakerovou v pařížské Folies Bergère, odkud byl převzat do evropského tanečního repertoáru. Charakterizují ho příznačně vytáčení chodidel, povolování kolen a prudké jejich napínání, vyhazování nohou s koleny držnými u sebe. Udržel se v spol. sezónách až do 1928–29 a byl vyučován v tanečních školách v několika variantách, např. *double ch.*, *travel ch.*, *new ch.*, *ch. walk*, *ch. tango* atd. Na sklonku 50. let došlo k jeho dočasnému znovuoživení v souvislosti s působením dixielandové hudby. — J. Ch. + Z. M.

charts, angl. žebříčky nejprodávanejších desek, které sestavují vesměs redakce odb. časopisů. První žebříček otiskl 1940 amer. časopis *Billboard*; jeho žebříčky se dodnes těší

největší vážnosti. Další amer. žebříčky sestavují např. časopisy *Cash Box* a *Record World*; ve V. Británii časopisy *New Musical Express*, *Melody Maker* a *Music Week*.

Technika sestavování žebříčků je dosti složitá a autoři o ní neposkytují přesné údaje, aby gramof. společnosti nemohly žebříčky ovlivňovat. Vychází z kombinování údajů o nejžádanějších deskách ve vybraných prodejnách z celého území státu (výběr prodejen se přitom velmi často mění), z údajů o nejčastěji hraných deskách v rozhl. stanicích, jakož i z osobního hodnocení komerčních možností jednotlivých desek odborníky. Desky, které zaznamenávají mimofádně prudký vzestup v prodeji, jsou označeny výraznou hvězdičkou. V některých žebříčcích jsou označovány i desky, které již získaly titul stříbrné, zlaté nebo platinové desky. Žebříček singlů v čsp. *Billboard* obsahuje 100 desek a dalších 10, které mají naději do žebříčku vstoupit; LP desky jsou v žebříčku kombinovány s kazetami a jejich žebříček má 200 čísel, rozšířených v dodatku o dalších 10. Angl. žebříček čsp. *Music Week* uvádí pro singly i pro LP desky po 50 nejprodávanejších deskách. Při dnešním rozsahu gramof. výroby je žebříček nezbytnou pracovní pomůckou pro výrobce i distributory. Bez jeho znalosti nelze provádět nákladovou politiku, odhadovat nutnost dolisování jednotlivých desek nebo (z hlediska distributorů a maloobchodníků) výši objednávky. Žebříčky jsou však také oblíbenou četbou fanoušků a posluchačů a svým dopadem na veřejnost mohou umožnit manipulaci posluchačského vkusu a přispívat k neustálému združňování komerčních odbytových měřítek „úspěchu“ nad hledisky uměleckými. Proto se v socialistických zemích oficiální žebříčky, založené na výsledcích prodeje, nezveřejňují. V NDR, Polsku, Maďarsku i Bulharsku existují žebříčky sestavované rozhl. stanicemi nebo pop. časopisy; ty však vycházejí z dopisů posluchačů nebo odezvy rozhl. pořadů, a nikoliv z výsledků prodeje. Proto obsahují často i zahr. nahrávky, které v dané zemi nejsou uváděny na trh. V ČSSR vydávaly do počátku 70. let všechny tři gramof. společnosti (Supraphon, Panton i Opus) vlastní žebříčky, jejichž výsledky zveřejňovaly. V současné době sestavují Supraphon a Panton žebříčky nejprodávanejších desek jako nutnou pracovní pomůcku pro vnitřní potřebu, jejich výsledky však nepublikují, aby zabránily zpětnému působení tržního mechanismu na vkus veřejnosti.

Žebříčky podle výsledků prodeje, sestavované v kapitalistických zemích zpravidla každý týden, podávají vcelku spolehlivé informace o vkusu obecnosti, jeho změnách a pohybu, i o oblíbě interpretů a jejich nahrávek. Je však nutno vzít v úvahu, že špičkové umístění v žebříčku nemusí vždy znamenat absolutně nejvyšší celkový počet prodaných desek. Žebříčky postihují především ty druhy hudby, jejichž prodej vykazuje značnou dynamičnost v relativně krátkém čase, zatímco desky, které se prodávají v menších množstvích po delší dobu, nemusí být v žebříčku vůbec zaregistro-

vány. Tato okolnost, jakož i stále postupující vnitřní členění žánrově-stylových i posluchačských okruhů uvnitř pop. hudby vedla k tomu, že žebříčky jsou nyní sestavovány pro jednotlivé druhy hudby i jednotlivé způsoby distribuce zvláště. Kromě „všeobecného“ žebříčku singlů „Hot 100“ a LP desek „Top LPs“ otiskuje nyní Billboard samostatně žebříčky pro singly z oblasti soulu, C & W a easy listening; LP desky mají samostatně žebříčky pro vážnou hudbu, jazz, gospel, soul, C & W a latinskoamer. hudbu. Mimo to sestavuje Billboard i žebříček nejžádanějších desek v samoobslužném prodeji, nejúspěšnějších nahrávek v diskotékách a žebříček LP desek, které do vysílání převzal největší počet „náročnějších“ rozhl. FM stanic. Západoněmecký čsp. Musikmarkt otiskuje kromě žebříčků 50 nejprodávanějších singlů a LP desek také žebříček nejprodávanějších LP desek vážné hudby, nejžádanějších singlů v hud. automatech a v rozhlase, „typy novinářů“, „typy zástupců maloobchodu“ a vlastní „předpověď hitů“, které se podle mínění redakce přístě umístí v žebříčku. Komerčně nejúspěšnější snímky se umísťují současně ve větším počtu kategorií a obrací se tak k několika různým posluchačským okruhům. Výsledky žebříčků tak plní funkci průzkumu trhu a jsou důležitou pomůckou nejen pro redakci a dramaturgii, ale i pro distribuční a propagační oddělení gramof. společností.

L: F. Horáček: *Žebříčky – hra o popularitu* (Me. 1972, č. 7, s. 217); J. Tůma: *Hit parades, charts, žebříčky* (THJ 1968–69). – L. D.

chase chorus, v jazzu rychlý sled krátkých sólových improvizací dvou nebo více hudebníků v rámci chorusového hrání (v. *chorus*). Tento efektní a jakoby „soutěživý“ způsob improvizace výstupu se uplatňuje obvykle před koncem série sóla; byl příznačný např. pro chicagský jazz, hojně se vyskytuje při jam sessions. Ježto tyto *ch. ch.* jsou obvykle čtyřtaktové, označují se též jako fours. – I. P.

chicagský styl (angl. Chicago style), označení jazzového stylu, který zač. a v průběhu 20. let vyvinuli bělošští hudebníci v návaznosti na neworleánský jazz a dixieland.

S rychlým postupem mechanické, standardizované výroby se Chicago stalo už v průběhu 19. stol. jedním z nejdůležitějších industriálních středisek amer. Severu. V důsledku postupující živelné urbanizace (související mimochodem s početnou migrací černošského obyvatelstva z jižních států USA) se postupně vytvořila značně různorodá societa, požadující a vytvářející nové formy zábavy, jež se zároveň staly jedním z významných faktorů sociálního sjednocování. Součástí tohoto procesu bylo i rychlé pronikání nových forem zábavní hudby, přestože vliv jazzu byl zpočátku omezen rasovými překradami (příkladem jistě lokální výlučnosti je černošská čtvrt South Side, která se stala střediskem boogie woogie a později městských forem R & B). Od počátku 20. stol. přicházela do Chicaga početná řada hudebníků a souborů z amer. Jihu, jejichž prostřednictvím se utvářela vlastní jazzová tradice města. Mezi nejvýznamnější, kteří zde působili v tomto období, patřili sólisté T. Jackson, J. R. Morton, A. Nunez, M. Perez, L. Tio a soubory Tom Brown's Jazz

Band, Bill Johnson's Creole Band, Freddie Keppard's Original Creole Band, New Orleans Troubadours, ODJB, Whiteman's Sisters aj. Počet těchto souborů se zvýšil zejména po uzavření neworleánského Storyvillu, kdy sem výhodně existenční podmínky přilákaly další hudebníky. Zač. 20. let mělo Chicago přibližně 20 revuálních divadel, 100 spol. klubů, 450 němých biografů a od 1923 se staly černošským hudebníkům přístupné i zdejší rozhl. stanice. Pod vlivem neworleánského jazzu zakládali místní hudebníci převážně z řad bělošských studentů první soubory, které jednak špatným pochopením, jednak osobitou transformací vyvinuly svébytnou formu *ch. s.* Mezi nejvýznamnější skup. z této řady patřily školní orch. Austin High School Gang a Hull House Band, jimiž postupně prošli např. Bud Freeman, Benny Goodman, Jimmy McPartland, Ben Pollack, Frank Teschemacher a Dave Tough, dále Friar's Society Orch. (George Brunies, Paul Mares, Pollack, Leon Rappolo, Elmer Schoebel – pozdější NORK), Halfway House Orch. (Abbie Brunies, Charlie Cordilla, Monk Hazel), Midway Ballroom Dance Orch. (Schoebel) aj. Z důležitých nahrávek z tohoto období krystalizace *ch. s.* uveďme snímky Friar's Society Orch. *Bugle Call Blues, Farewell Blues, Panama, Tiger Rag* (Gennett, 1922), dále *Buddy's Habits, Cotton Picker's Ball* aj. v podání Midway Ballroom Dance Orch. (Col., 1923) a zejména známou sérii 6 titulů nahraných 1923 NORK pro Gennett (reedice na značce Riv.): *Angry, Sobin' Blues, Tin Roof Blues, That's A-Plenty, Weary Blues, Wolverine Blues*. Špičkovou formací zásadního stylotvorného významu byla skup. The Wolverines vůdčí sólistické osobnosti *ch. s.* Bixe Beiderbecka (1923–24) a společný orch. Beiderbecka a Frankiego Trumbauera (1926–27). Z nahrávek The Wolverines, vzniklých v období od února do října 1924 ve studiích spol. Gennett (v reedici vydaných společností RCA Vic. a Riv.), je nutno uvést *Big Boy, Fidgety Feet, Jazz Me Blues, Riverboat Shuffle, Sensation Rag, Tia Juana a Tiger Rag*, ze snímků nástupnické skup. Bix & His Rhythm Jugglers zvl. *Davenport Blues* (březen 1925). Za kvintensenci *ch. s.* jsou historiky považovány zejména společně Beiderbeckovy a Trumbauerovy snímky nahrané 1927 pro spol. Okeh (v reedici vydané na třideskovém albu *The Bix Beiderbecke Story*, Col.): *Clarinet Marmelade, Ostrich Walk, Riverboat Shuffle* a v prvé řadě slavné *Singin' the Blues*. V pozdějších letech obnovovali tradice *ch. j.* zvláště Eddie Condon, Wild Bill Davison, Max Kaminsky a Muggsy Spanier. Hudební koncepce *ch. s.* je v mnoha rysech obdobná bělošskému dixielandu. Tradiční kolektivní improvizace, která patřila k hlavním znakům interpretační techniky v neworleánském jazzu, postupně ustupovala homofonnímu vedení hlasů, současně nabývala na důležitosti psaná arr. (v. *aranžmá*, př. 4). Výrazové těžiště se přesunulo do sólových chorusů jednotlivých hráčů, od pův. obměňování (embellishment) a melodických parafrází, jak je uplatňovali neworleánsští hudebníci, dospěli představitelé *ch. s.* ke kvalitativně vyššímu stupni improvizace (v. *improvizace*). Metrytmika *ch. s.* se shoduje s dixielandem (4/4 metrum

CHICANO SOUND

s akcenty na 2. a 4. dobu). Jistý pokrok přinesl *ch. s.* i v oblasti nástrojového složení souborů v souvislosti se stále častějším zaváděním různých druhů saxofonů. Interpretační technika chicagských skupin ovlivnila zpětně některé neworleánské soubory působící v druhé pol. 20. let na Východním pobřeží a rozhodující měrou přispěla ke vzniku velkoorch. koncepce raného swingu.

L.: Berendt; R. Hadlock: *Jazz Masters of Twenties* (NYC 1965). – A. M.

chicano sound, t. La Onda Chicana (chicano = amer. hovorový výraz pro Američany mexického původu), označení pro jeden ze současných proudů latinskoamer. hudby; těži ze symbiózy mexické lid. a lidovkové hudby s bigbandovými prvky. Centrem hnutí je od druhé pol. 60. let Texas, hlavními představiteli Carlos Guzman, Freddie Martinez, Sunny Ozuna aj. – A. M.

chorus, z lat., původně označení pro sborový ritornel, v jazzu

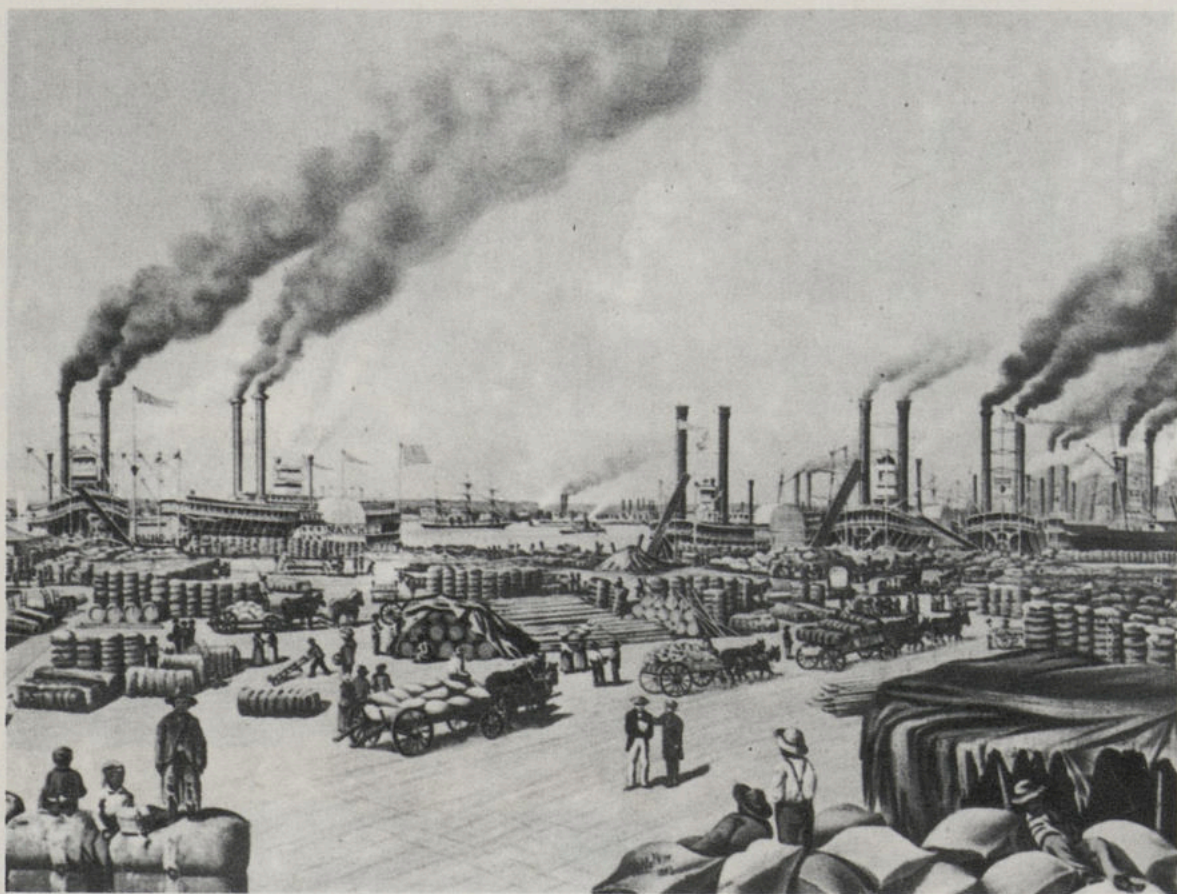
formální skladebná jednotka. Souřazení chorusů (s obměnami danými aranžmá nebo improvizacemi) je principem výstavby větších celků (v. *forma*). *Ch.* je tvořen z 12taktové bluesové strofy nebo ze 16taktové ragtimové strofy, neobvykleji však z 32taktové písňové strofy (obvykle refrénu písně) podle schématu aaba (část b se nazývá bridge; např. *Body and Soul*), aa'ba (např. *Careless Love*), aba'c (např. *I Can't Give You Anything But Love*); 32taktové schéma bývá též tvořeno ze dvou 16taktových period (např. *Baby Won't You Come Home*). K *ch.* může být připojena krátká quasikoda (tzv. tag). Některé improvizované *ch.* se staly „klasickými“, např. klarinetové sólo A. Picoua v *High Society* (v. notové ukázky v heslu *improvizace*), tenorsax. sólo C. Hawkinse v *Body and Soul*; často se improvizuje nikoli na téma, ale na tyto improvizované chorusy. Obdobně jako v jazzu se začala chorusová praxe formovat i v některých projevech náročnější moderní pop. hudby (srov. například v rocku „klasická“ kytarová sólo J. Hendrix). – I. P.



Soubor afrických bubeníků



Africký tanec





Říční parníky na Mississippi byly začátkem století působištěm významných jazzových hudebníků. Litografie Fanny F. Palmerové Mississippští šampióni je ovšem z dřívější doby

Přístaviště v New Orleansu. Litografie Williama A. Walkera (1883; vlevo nahore)

Proslulá Canal Street, oddělující neworleánské Horní a Dolní město

Dobový plakát minstrelských tanečníků





Medvědí tanec v pražském Montmartru v roce 1913. V této noční kavárně se poprvé u nás tančily zámožské moderňí tance

Na poválečnou invazi moderních tanců reagoval i Karel Hašler (1920)

Inzerát z pražského tisku z roku 1922

PRVNÍ v PRAZE
 Pravý, výstřední Original American
JAZZ BAND
 Jen v Baru 24449
KONVIKT

HAŠLEROVÝCH PÍSNÍČEK Č. 44
 59 9 284

M 9442/31

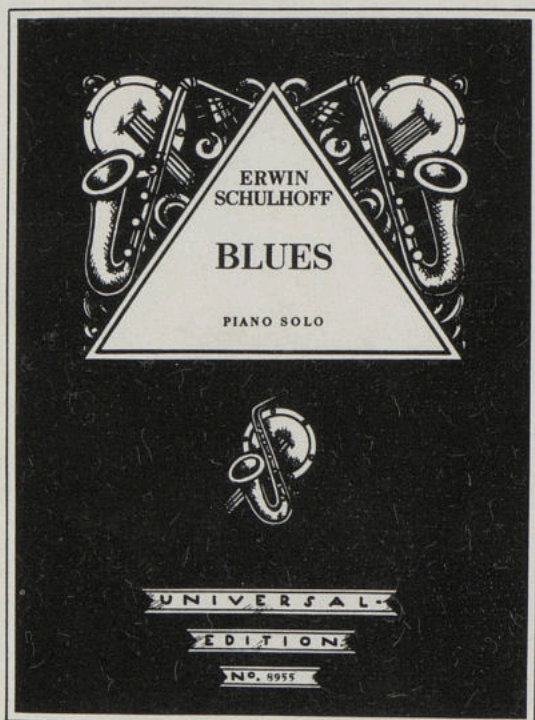


**My tancujeme
fox-trott.**

Kuplet.

Slova i hudbu složil
Karel Hašler

NAKLADATELSTVÍ
 HAŠLEROVÝCH PÍSNÍČEK
 V PRAZE II. LUCERNA.
 Let Elm. Starý - Smíchov



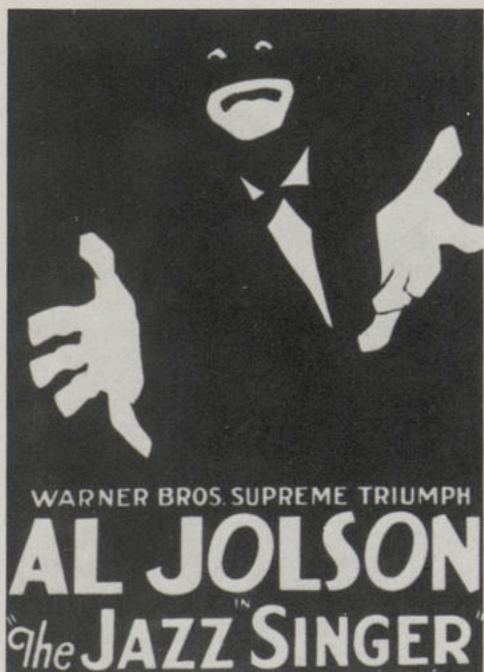
Schulhoffovo Blues z Pěti jazzových etud, dedikovaných Paulu Whitemanovi (1926)

E.F. Burian



Obálka naší první knihy o jazzu (1928)

Jedna z nejoblíbenějších trampských písní meziválečných let



Plakát na první zvukový film

Slavný černošský tanečník Bill Robinson předvádí double roll (fotomontáž)



Paul Whiteman se svým orchestrem ve filmu Král jazzu



Proslavená skupina tanečníků lindy
Whitey's Hooper Maniacs







Loď komediantů režiséra Jamese Whala (1936). Zleva: Paul Robeson, Irene Dunneová, Hatie McDanielsová a Helen Morganová

Bessie Loveová, Anita Pageová, Charles King a nezbytné girls ve filmu Broadway Melody (vlevo nahoře)

Scéna z prvního hraného filmu s černošskými umělci Hallelujah! režiséra Kinga Vidora

Dorothy Dandridgeová a Harry Belafonte ve filmové verzi muzikálu Carmen Jones





Slavná taneční scéna Hey, Big Spender z filmové verze muzikálu Sweet Charity

Muzikál Bohuslava Ondráčka Gentlemani na scéně Hudebního divadla v Karlíně (snímek Luboše Svátka; vpravo nahore)



Elvis Presley s Ann-Margretovou ve filmu Vive Las Vegas

Muzikál Václava Zahradníka Babylónská věž, uvedený Státním divadlem v Brně (snímek Rafaela Sedláčka)





Príznačná atmosféra pražské Lucerny během Mezinárodních jazzových festivalů (snímek Miroslava Jodase)

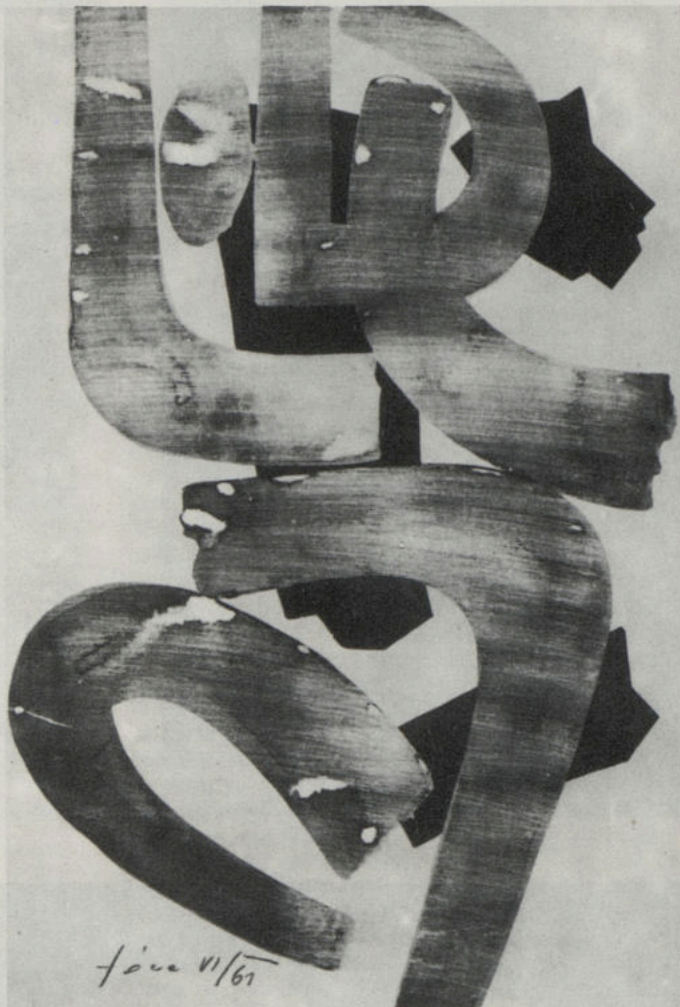
Víkendový ráz festivalů v belgickém Comblain-la-Tour (snímek Lubomíra Dorůžky)

Koncertní atmosféra typická pro písničkový festival Bratislavská lyra (snímek Luboše Svátka)





Jazz objektivem uměleckého fotografa:
snímek Miroslava Jodase



Jazz inspiruje výtvarné umělce: grafika
Libora Fáry z cyklu Rytmy

Picassova obálka k notovému vydání
Ragtime Igora Stravinského

Na další straně:

Sovětská zpěvačka Gjulli Čocheli

Stěžejní představitel hnutí protestních
písní Bob Dylan

Chilská skupina na II. Festivalu politické
písně v Sokolově v roce 1974 (snímek
Luboše Svátka)





iberoamerická hudba, v. latinskoamerická hudba

idiom, znamená nářečí, způsob vyjadřování apod. Termín jazzový idiom je často užíván v jazzové publicistice a míní se jím specifické rysy jazzu. — I. P.

image, angl. doslova obraz, představa — podoba, do které se pop. interpret stylizuje při styku s obecností i při jakémkoliv vystupování na veřejnosti. Součástí *i.* je nejen volba repertoáru nebo stylového a výrazového zaměření, ale i způsob oblékání, úpravy zevnějšku, vystupování na pódiu i mimo ně, chování na veřejnosti aj. V souladu se zamýšleným *i.* mají být i interviewy a veškerá prohlášení, která interpret poskytuje tisku i masovým médiím, i tiskové materiály, které jeho agent dává k dispozici propagačnímu aparátu. Volba *i.* je v souladu s funkcí, kterou má interpret pro své posluchače plnit, řídí se podle generačního nebo vkusového okruhu, k němuž se interpret obrací, i podle módních vln. Někteří úspěšní interpreti pop. hudby vděčí za svůj úspěch spíše dobře vybranému a pečlivě dodržovanému *i.* než čistě uměl. schopnostem. V podmínkách zábavního průmyslu v kapitalistickém světě je *i.* v krajní podobě reklamním prostředkem, jemuž připadá důležitá úloha v tržním mechanismu. V obecnějším smyslu má ovšem *i.* jisté oprávnění jako přirozená součást uměl. osobnosti interpreta a studium *i.* je zajímavým námětem pro zkoumání psychologického vztahu mezi interpretem a posluchačem.

L: E. Horáková — A. Čulík — P. Brázda: *Máte rádi Matušku?* (Bratislava 1967). — L. D.

improvizace (z lat.), hra bez přípravy, schopnost bezprostředního hud. vyjádření, která patří k stěžejním znakům jazzu a v jisté míře i moderní pop. hudby. Z historického hlediska je *i.* stejně stará jako hudba, je podstatou hud. tvoření vůbec. Improvizační prvky shledáváme už v rané hud. historii předkřesťanského období — v semitské a antické hudbě (např. starozákonní antifyony a královské aklamace a řec. *nomoi*). Významná je přítomnost *i.* v exotických hud. kulturách, vycházejících z variačního obměňování určitého souhrnu melodicko-rytmických modelů (africké *patterns*, arabské *magamen*, indické *ragy* apod.). Obdobně tvořily improvizační praktiky součást raně křesťanského zpěvu (volné kombinace *melismat* v gregoriánském chorálu). Ve středověku pokračoval vývoj *i.* vznikem svébytných vokálních forem (rané *organum*, *fauxbourdon*, *gymel*, *discantus*), z nichž posléze čerpala i instrum. hudba 15. a 16. stol. (*praeambulum*, *ciaccona*, *ricercar*, *toccata*). Nebývalého rozšíření se *i.* dostalo v 17. stol. zavedením číslonaného basu. Až do 19. stol. patřila *i.* k běžným způsobům hud. interpretace (významní skladatelé jako J. S. Bach, W. A. Mozart, L. van Beethoven, ale ještě i F. Mendelssohn-Bartholdy, F. Chopin či F. Liszt byli současně znamenitými improviza-

tory), vliv improvizace praxe výrazně poznamenal t. vývoj opery, zejména tzv. *bel canto* (legendární osobnosti v tomto směru byl it. kastrát Luigi Marchesi). Během druhé pol. 19. stol. význam *i.* postupně slábl, až posléze (s nástupem pozdního romantismu) v evropské hudbě artificiální ustoupila komponované tvorbě a interpretačním snahám o maximálně exaktní vyjádření skladatelovy tvůrčí intence. Původ *i.* v jazzu není dosud přes teorie četných badatelů uspokojivě objasněn. Ernest Borneman, podtrhující vliv španělsko-arabské hudby na muzicírování neworleánských kreolů, nás upozorňuje na improvizaci složku projevu typu šp. *flamenco*, rozšířeného mj. v jižních státech USA (v. obsáhlou studii *Creole Echoes*, *The Jazz Review*, September–November 1959, II, 8, 10), Schuller naopak shledává tuto podobnost „za velice povrchní, uvážíme-li, že je zcela nesporným faktem, že podstatou africké a arabsko-islámsko-španělské hudby jsou z rytmického hlediska naprosto odlišné řády — polyrytmika v prvním a monorytmika v druhém případě“ (*Early Jazz*, NYC 1968). Přestože cit. Schullerovu argumentaci ve vztahu k problematice původu *i.* v jazzu nelze považovat za jednoznačně přesvědčující (její autor se odvolává výhradně na homofonní charakter severoafrické a šp. hudby, který stavi do protikladu k heterofonní *i.* v tradičním jazzu), komparace dostupných pramenů africké lid. hudby se souhrnem našich vědomostí o prehistorickém období jazzu vyznívá v jeho prospěch. Obecně lze mít za to, že geneze jazzové *i.*, respektive (pokud jde o rané formy jazzu) ozdobování pův. melodií jejich tematickými parafrázemi (angl. *embellishment*), je výslednicí 1) variačních principů domorodé hudby afrického kontinentu (v terminologii folkloristy A. M. Jonese tzv. *seed-patterns*, procházející neustálými obměnami; *Studies in African Music*, London 1959) a zčásti t. vokální praxe afroamer. černochů (např. *barbershop harmony*), 2) improvizacních postupů obvyklých v interpretační praxi veškeré lid. hudby (srov. s cifrováním či kontrováním melodií v našem hud. folklóru, pod výrazem „okorování“ popsánem už v prvním hudebně-teoretickém spise v českém jazyce *Musica, to jest Knížka zpěvákům náležité zprávy v sobě zavírající* Jana Blahoslava, Olomouc 1558). V souvislosti s vlivem kreolské hudby na vývoj jazzu (ostatně i Schullerem nazíraným „mimo veškeré pochybnosti“) stojí za povšimnutí Rychlíkova domněnka o přetrvávajících improvizacních praktkách v interpretačním stylu kreolských symfonických a operních těles v Louisianě, najmě v NO, ještě v druhé pol. 19. stol., tedy v období, které bezprostředně předcházelo vzniku jazzu (*Pověry a problémy jazzu*, Praha 1959). Pravděpodobnost tohoto názoru dokládá figurativní melodika nejstarší ze psaných jazzových *i.* — proslulé klarinetové sólo na téma Steelova pochodu *High Society*, jehož údajným tvůrcem byl George Baquet (je to současně ojedinělý příklad v celé jazzové historii, kdy byl improvizovaný chorus téměř bezzbytku

IMPROVIZACE

převzat a reimprovizován dalšími hudebníky; verzi uvedenu v př. 1 tvoří transkripce sóla jiného kreolského klarinetisty, Alphonse Picou, který je poprvé nahrál na desky a v jehož podání se stalo všeobecně známé). Použitá arpeggiová technika s vkládanými melodickými tóny se zdá být stejného charakteru jako melodické ornamentace v evropské instrum. hudbě baroka a klasicismu, popisované např. Arnoldem Dolmetschem (*Interpretace hudby 17. a 18. století*, Praha 1958), jak uvádějí četná svědectví současníků, doznívající ještě v první pol. minulého stol. (v. Ludwig Spohr cit. Robertem Haasem v *Aufführungspraxis*, Potsdam 1931, a Carlem Krebsem v *Meister des Taktstocks*, Berlin 1919, dále *Paměti Hectora Berlioze*, Praha 1954 atd.).

Př. 1: P. Steele: *High Society*, téma (a) a ad lib. sólo A. Picou (G. Baqueta):

The musical score consists of six systems, each with two staves labeled (a) and (b).
 System 1: Staff (a) starts with a whole note F chord. Staff (b) has a rhythmic accompaniment with eighth notes.
 System 2: Staff (a) continues with a melodic line. Staff (b) continues with the accompaniment.
 System 3: Staff (a) has a half note F chord, then a half note C chord. Staff (b) continues with the accompaniment.
 System 4: Staff (a) has a whole note F chord. Staff (b) continues with the accompaniment.
 System 5: Staff (a) has a whole note C7 chord, then a half note Dmi chord. Staff (b) continues with the accompaniment.
 System 6: Staff (a) has a whole note G7 chord. Staff (b) continues with the accompaniment.

The musical score consists of two staves labeled (a) and (b).
 Staff (a) starts with a whole note C7 chord, followed by a melodic line.
 Staff (b) has a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Charakteristickou improvizační technikou tradičního jazzu je tzv. tematická parafráze (termín zavedený A. Hodeirem), sledující poměrně úzkostlivě tóny pův. melodie, stejně jako její základní rytmický obraz (př. 2).

Př. 2: B. Carleton: *Ja-da*, téma (a) a parafráze Ch. Shaverse (b):

The musical score consists of two systems, each with two staves labeled (a) and (b).
 System 1: Staff (a) starts with a whole note F chord, then a half note D7 chord. Staff (b) has a rhythmic accompaniment with eighth notes.
 System 2: Staff (a) has a whole note G7 chord, then a half note C7 chord, then a whole note F chord. Staff (b) continues with the accompaniment.

Na stejném principu je založena t. improvizovaná tříhlasá heterofonie neworleánských jazzových souborů (tzv. kolektivní improvizace), v níž je každému z nástrojů svěřen zcela konkrétní úkol (př. 3). Na zajímavou (byť zcela nevědomou) historickou paralelu této reprodukční techniky jazzu s taneční a promenádní dechovou hudbou 15. stol. (tzv. alta) poukázal něm. badatel Hellmuth Ch. Wolff cit. Rychlíkem (podle *Die Musik der alten Niederlander*, Leipzig 1956).

Tematická parafráze je běžně užívána t. v moderním jazzu (př. 17) i v pop. hudbě, najmě při interpretaci pomalých lyrických skladeb – balad (př. 4).

Souběžně s ústupem improvizované polyfonní faktury ve prospěch homofonní ansámblové sazby ve 20. letech rostl význam individuálních sól – improvizovaných chorusů. Z této doby pochází vznik kvalitativně vyššího stupně jazzové i. – tzv. chorusové fráze, autonomní (s pův. melodií téměř nesouvisející) melodické linky, determinované pouze harmonickým obsahem a metrickou strukturou tématu. Následující ukázka demonstruje na příkladu první osmitaktové periody dodnes často hrané skladby *China Boy* (u nás nahrané orch. Ladislava Bezubky, Su.) rozdíl mezi ornamentální tematickou parafrází v podání Charlieho Shaverse (tp.) a chorusovou frází v sólu jednoho z nejinspirovanějších hudebníků chicagské jazzové éry, Bixe Beiderbecka (tp.), nahraném 1929 s orch. Paula Whitemana (Col., př. 5).

V okamžiku, kdy se harmonie stala určujícím faktorem improvizovaných chorusů („strukturotvorným kontrolním principem jazzu“, W. Sargeant: *Jazz: Hot and Hybrid*,

Př. 3: I. Berlin: *Alexander's Ragtime Band* (1911), kolektivně improvizovaná verze:

Score for saxophone (sax), trumpet (tp), and trombone (tb). The saxophone part features a melodic line with a C7 chord above the first measure. The trumpet and trombone parts provide harmonic support with chords and rhythmic patterns.

Continuation of the saxophone, trumpet, and trombone parts. The saxophone part continues with a melodic line, and the trumpet and trombone parts provide harmonic support.

Continuation of the saxophone, trumpet, and trombone parts. The saxophone part continues with a melodic line, and the trumpet and trombone parts provide harmonic support.

Continuation of the saxophone, trumpet, and trombone parts. The saxophone part continues with a melodic line, and the trumpet and trombone parts provide harmonic support.

Př. 4: N. Bogoslovkij – V. Agatov: *Ľomnaja noč*, téma (a) a interpretace M. Bureše (b, c):

Andantino

Score for saxophone (sax), trumpet (tp), and trombone (tb). The saxophone part includes the lyrics: "Ľom - na - ja noč tol - ko pu - li svi -". The tempo is marked Andantino.

Continuation of the saxophone, trumpet, and trombone parts. The saxophone part includes the lyrics: "- stat po stě - pi".

Score for saxophone (sax), trumpet (tp), and trombone (tb). The saxophone part includes the lyrics: "Chi - na boy". The tempo is marked Bright (♩=112).

Př. 5: D. Winfree-Ph. Boutelje: *China Boy* (1922), téma (a), parafráze Ch. Shaverse (b), chorusová fráze B. Beiderbecka (c):

Score for saxophone (sax), trumpet (tp), and trombone (tb). The saxophone part includes the lyrics: "Chi - na boy". The tempo is marked Bright (♩=112).

Continuation of the saxophone, trumpet, and trombone parts. The saxophone part includes the lyrics: "Chi - na boy".

Continuation of the saxophone, trumpet, and trombone parts. The saxophone part includes the lyrics: "Chi - na boy".

Continuation of the saxophone, trumpet, and trombone parts. The saxophone part includes the lyrics: "Chi - na boy".

NYC 1946), otevřely se jazzové melodice nové možnosti, jejichž postupného naplňování a využívání jsme svědky od 20. let až po naše dny. Vývoj jazzové i., jdoucí ruku v ruce s vývojem harmonie, lze velmi přehledně sledovat na sólech, jejichž tematickým východiskem je harmonická základna dvanáctitaktové formy blues. Př. 6 přináší ukázkou šesti 12taktových chorusů tradičně orientovaných instrumentalistů od špičkového představitele městského blues, kytaristy a zpěváka B. B. Kinga, po jedinečnou tvůrčí osobnost Louise Armstronga. K charakteristickým jednotícím znakům patří:

- 1) podřízenost melodiky jednoduchému harmonickému

IMPROVIZACE

schématu T-S-T-D-T; 2) důraz na bluesovou škálu; 3) neakordické (melodické) tóny bývají zpravidla řádně rozvedeny. Ad 1: S výjimkou Armstronga, jehož sólo představuje v daném kontextu stylový progres, se jen zřídka setkáváme s obohacením daných harmonií akordy suplementární povahy. Např. Kingův návrat k S v 10. taktu tvoří plagální závěr, u Doddse je v 8. taktu T zastoupena mollovým akordem na VI. stupni (Ami) a skrze průchodný septakord na sníženém VI. stupni (A⁷) vyúsťuje do dominantního septakordu (G⁷). U Armstronga je zastoupení takových náhražkových akordů výraznější: S(F⁷) v 2., s(Fmi⁷) v 6. a sled průchodných zmenšených kvintakordů v 11. a 12. taktu. Ad 2: Z hlediska četnosti jednotlivých tónů tvoří výrazný podíl blue tóny na III. a VII. stupni, zřídka se objevují na sníženém V. a II. stupni (např. *ges* v 6. taktu chorusu Bubbera Mileye). Ad 3: Neakordické tóny se objevují převážně v podobě průchodů, menší je podíl anticipací (např. *a* ve 4. taktu chorusu Bunka Johnsona) a průtahů (*g* v 5. taktu sóla Johnnyho Doddse). Na okraj celkové charakteristiky připomeňme výjimečnost *i. Mezze Mezzrowa na Royal Garden Blues*, zastupující zde dříve zmíněný arpeggiový melodický princip (v Hodeirově terminologii „techniku do-mi-sol-do“), svázaný navíc s monotónním rytmickým uspořádáním, jehož pozitivní protiváhou je působivá melodičnost a bohatá rytmická varieta Armstrongova sóla (break v 7. a 8. taktu apod.).

Příznačný rozvoj harmonie v období swing music (používání supletů, alterovaných akordů a akordických průtahů) zároveň s rytmickými inovacemi této éry („dřobení“ rytmických hodnot a odtud pramenící pregnantnější cit pro offbeatové meziúder) přinesly další významnou kapitolu ve vývoji jazzové improvizace. Vlivem složitějších harmonií mohli sólisté této éry uplatnit podstatně širší výběr tónů (zčásti vlivem stoupající nástrojové suverenity, jejímž důsledkem bylo např. rozšíření tónového rozsahu); tím jejich improvizované melodické linie nabyly příslovečné plynulosti a elastičnosti. Příkladem, umožňujícím současně srovnání s improvizacním pojetím předcházejícího období, jsou bluesové (respektive jumpové) chorusy čtyř významných sólistů swingové éry (př. 7). První z nich – Bobby Hackett (tp.) patří do řad Armstrongových následovníků. Jeho chorus na vlastní téma *Carnegie Jump* zde zastupuje přechod mezi tradičním a swingovým obdobím. Lineární koncepce posledního z této řady – Lestera Younga (ts.), ač rozvinutá na platformě swingového idiomu, je spojovacím můstkem k improvizacnímu pojetí bopu a moderního jazzu vůbec. Zbývající dva – Harry James (tp.) a Roy Eldridge (tp.) jsou typickými reprezentanty instrum. swingu 30. let. Černý Eldridge je považován „za nejvýznamnějšího představitele svého nástroje mezi Armstrongem a Gillespiem“ (Berendt), jeho zásluhou nabyla melodika swingové trubky charakteristické plynulostí, kdežto jeho bělošský protějšek proslul zvl. technikou a virtuozitou. Cit. sóla výstižně ilustrují zmíněné harmonické změny. Vložené akordy se postupně stávají pevnou součástí bluesové formy běžně užívané v instrum. sólu až do současnosti. T je v druhém taktu vystřídána ob-

vykle S, mollový akord na III. stupni (Dz) v 7. taktu a následující durový akord na VI. a mollový na II. stupni (Sz) připravují nástup D v 8. taktu.

Př. 6: B. B. King: *King's Special* (a), M. Mezzrow: *Royal Garden Blues* (b), B. Johnson: *Bunk's Blues* (c), J. Dodds: *Weary City* (d), B. Miley: *Black and Tan Fantasy* (e), L. Armstrong: *Texas Moaner* (f):

IMPROVIZACE

a)
 b)
 c)
 d)
 e)
 f)

a)
 b)
 c)
 d)
 e)
 f)

Pr. 7: B. Hackett: *Carnegie Jump* (a), H. James: *Woo-Woo* (b), R. Eldridge: *Fish Market* (c), L. Young: *Hi Heckler* (d):

a)
 b)
 c)
 d)
 e)
 f)

a)
 b)
 c)
 d)

a)
 b)
 c)
 d)
 e)
 f)

a)
 b)
 c)
 d)

a)
 b)
 c)
 d)

a)
 b)
 c)
 d)

IMPROVIZACE

Example 8 consists of two systems of four staves each. The first system (a-d) shows a melodic line in staff a, a bass line in staff b, a piano accompaniment in staff c, and a bass line in staff d. The second system (a-d) continues the piece with similar parts. Chords G7 and Dmi7 are indicated above the first staff of the first system.

Dosud nejvyšší stupeň jazzové *i.* se složitými vazbami harmonie a melodie přineslo období bopu. Rozšíření harmonického povědomí sólistů o oblast svrchních intervalů (doplňujících např. základní čtyřzvuk o malou nebo velkou nónu, příp. zvýšenou undecimu atd.) umožnilo používání melodických postupů odvozených z tónového materiálu obsaženého ve zmenšené nebo celotónové stupnici (př. 8).

Př. 8:

Example 9 shows two staves. The first staff has a melodic line with chords G7 and Dmi7. The second staff has a melodic line with a 'C.' marking above it.

Obdobně působil na rozšíření tónového materiálu (a zčásti t. intervalové stavby) používání chromatických akordických sledů (př. 9).

Př. 9:

Example 10 shows two staves. The first staff has a melodic line with chords Emi7 and Ebmi7. The second staff has a melodic line with chords Dmi7, Eb7, and G7. A 'C.' marking is above the second staff.

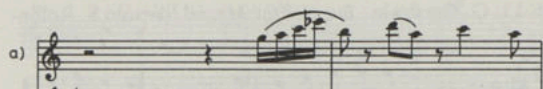
Zmíněný souhrn změn, k nimž došlo v moderním jazzu přesunem improvizacího těžiště do vyšších harmonických oblastí, znázorňuje př. 10, dokumentující různé způsoby improvizacího ztvárnění bluesové dvanáctky Charliem Parkerem (as.), Milesem Davisem (tp.), Clarkem Terryem (tp.), Ornettem Colemanem (as.) a Jeremym Steigem (fl.). Uvedená sóla výstižně potvrzují formotvornou roli blues v jazzu – nebo řečeno opačně – prokazují, že jazz je v mnohém „instrumentální aplikací blues na ostatní složky hu-

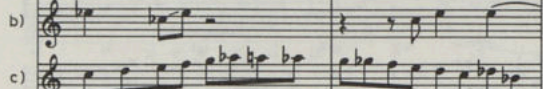
debního projevu“ (E. Borneman: *Black Light and White Shadow*, cit. podle výňatku ve sborníku *Jazzforschung*, Graz 1970), stejně jako úzkou spřízněnost s bluesovou tradicí i u novátorských osobností typu O. Colemana. Těsné vazby *i.* s kompoziční strukturou, projevující se např. zpěným působením chorosových variací na vytváření harmonického doprovodu (vlivem melodiky bopovi klaviristé substituuji zákl. harmonické funkce příbuznými, odvozenými nebo kombinovanými suplety), se od začátku 40. let výrazně promítly do vzniku nových témat na akordickou strukturu evergreenů a standardů (př. 11).

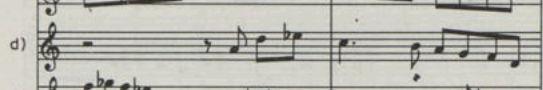
Vedle citované ukázky v. další Parkerovu kompozici na uvedeném téma, *Bird Love*, dále *Bird Gets the Worm*, čerpající z *Lover Come Back to Me*, *Donna Lee* (Indiana), *Ko-ko* (Cherokee), téhož principu používají Kenny Dorham s Jamesem Moodym a Barney Kessel ve svých parafrázích na

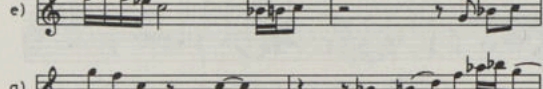
Př. 10: Ch. Parker: *Relaxin' at the Camarillo* (a), M. Davis: *Straight No Chaser* (b), C. Terry: *Feedin' the Bean* (c), O. Coleman: *Tears Inside* (d), J. Steig: *Superbaby* (e):

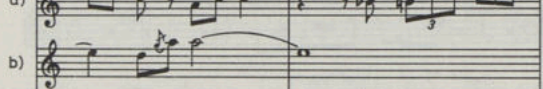
Example 10 consists of five systems of staves (a-e). Each system shows a different melodic line and accompaniment. The notation includes various chords, accidentals, and melodic figures. The systems are arranged in two columns: the first column contains systems a, b, c, and the second column contains systems d, e.

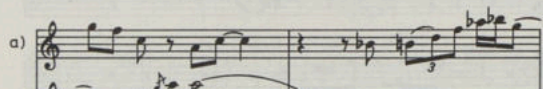
a) 

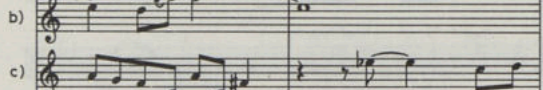
b) 

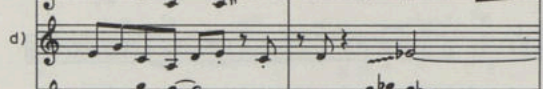
c) 

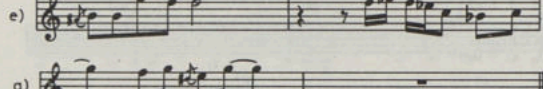
d) 

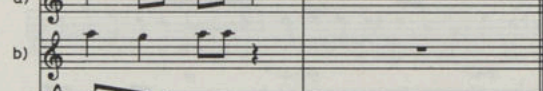
e) 

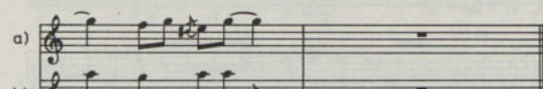
a) 

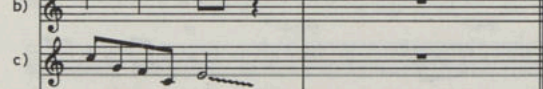
b) 

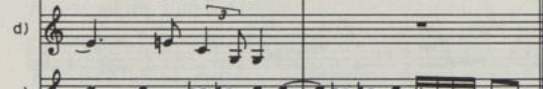
c) 

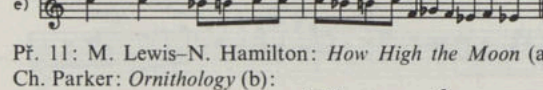
d) 

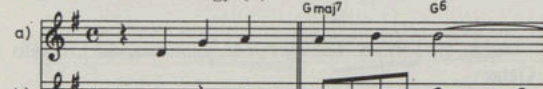
e) 

a) 

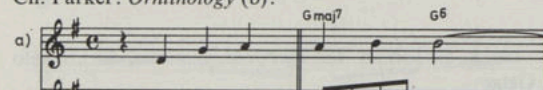
b) 

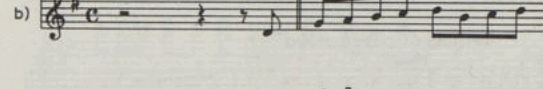
c) 

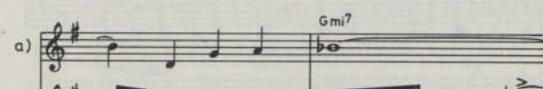
d) 

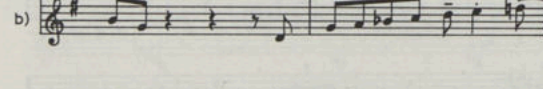
e) 

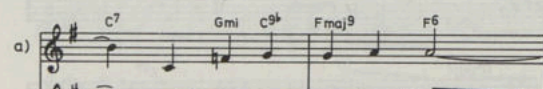
Př. 11: M. Lewis-N. Hamilton: *How High the Moon* (a),
Ch. Parker: *Ornithology* (b):

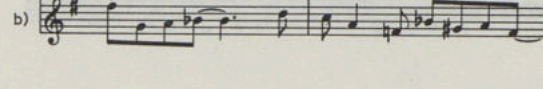
a) 

b) 

a) 

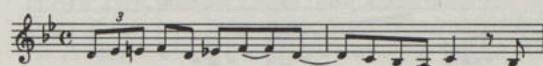
b) 

a) 

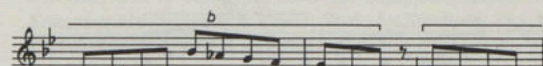
b) 

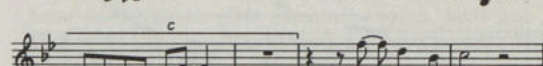
All the Things You Are Jerome Kerna (*Prince Albert, Vicky's Dream*), stejného rodu je např. *Fazulová polievka* Laca Décziho, inspirovaná Porterovou skladbou *Night and Day*.

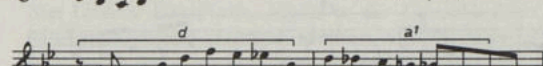
Mezi charakteristické rysy improvizovaných projevů patří větší či menší soubor určitých melodických konstant. Tato schémata, z nichž některá mají svůj původ v charakteristických harmonických spojích, popř. vznikla v důsledku opakovaného improvizování na stejné téma, jsou tvůrčí zásobárnou melodického myšlení každého improvizujícího sólisty. „Má je každý, i nejlepší hudebník, ovšem ten jich má veliké, nepřeborné množství“ (Karel Velebný: *Jazzová praktika*, Praha 1967). Lze říci, že úměrně s improvizacími kvalitami umělce roste nejenom počet těchto schémat (motivů), ale i způsoby jejich různého použití. Jakkoli se zdá nadsazené, platí tvrzení Humphreye Lyttletona, že i „ve smyslu komponování ex tempore, tj. bez jakékoliv přípravy, je nepodstatná a v dobrém jazzu se vlastně ani nevyskytuje“. Široké možnosti praktického využití těchto motivů ilustruje Parkerovo sólo ve skladbě *Thriving from a Riff* (př. 12). Př. 12: Ch. Parker: *Thriving from a Riff* (1945):

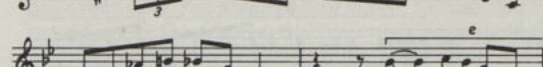






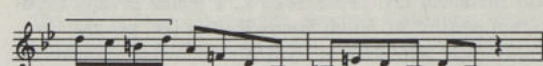




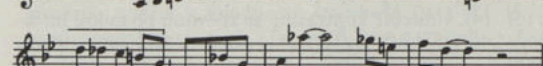












IMPROVIZACE

Musical score for improvisation exercise Příklad 13. The score consists of 14 staves of music in a single melodic line. The key signature is B-flat major (two flats). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Several measures are marked with circled letters: b¹, e², d³, b², c¹, b³, c², d³, d⁴, d⁵, d⁶, d⁷, d⁸, b⁴, and c³.

Pojetí vycházející z důsledného rozvíjení exponovaných motivických jader (rozšířené ovšem t. na další složky – zvl. intervalovou a rytmickou strukturu) se v moderním jazzu stalo základem tzv. tematické i., k jejíž prvním exponentům patřil v 50. letech Sonny Rollins (ts., př. 13).

V některých případech je využívání poměrně omezeného motivického materiálu součástí uměl. záměru, event. přímo stylového pojetí. Např. úsečná melodičnost a svérázná rytmická koncepce i. Stana Getze (ts.) z poč. 60. let na témata bossa nova, utvrzující specifičnost daného žánrového okruhu (př. 14), viditelně kontrastují se zpěvnou plynulou melodikou jeho improvizovaných chorusů z období, kdy se podílel na formování stylového idiomu tzv. cool jazzu (př. 15).

Př. 13: G. Gershwin: *But Not for Me*, ad lib. sólo S. Rollinse:

Musical score for improvisation exercise Příklad 13, featuring a single melodic line with various rhythmic patterns and accidentals. The score consists of 14 staves of music in a single melodic line. The key signature is B-flat major (two flats). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Several measures are marked with circled letters: b¹, e², d³, b², c¹, b³, c², d³, d⁴, d⁵, d⁶, d⁷, d⁸, b⁴, and c³.

Př. 14: A. C. Jobim: *The Girl from Ipanema*, ad lib. sólo S. Getze:

Tempo di bossa nova

Musical score for improvisation exercise Příklad 14, featuring a single melodic line with various rhythmic patterns and accidentals. The score consists of 4 staves of music in a single melodic line. The key signature is B-flat major (two flats). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Several measures are marked with circled letters: D^b maj⁷, E^b7, G^b, A^b7, D^b, A^b7, D^b maj⁷, and E^b7.

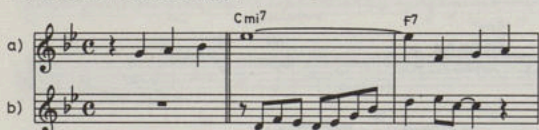
Př. 15: K. Casey-B. Bernie-M. Pinkard: *Sweet Georgia Brown*, ad lib. sólo S. Getze:

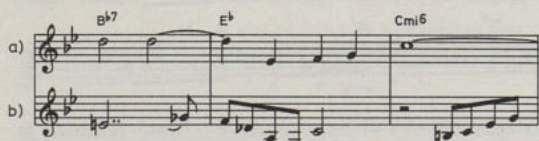
Dosažený vrchol v oblasti chorusové *i*, jejímž základem je harmonické schéma, představuje interpretace tzv. balad, převzatých do jazzu vesměs z oblasti pop. hudby broadwayské provenience. S názvy některých z nich jsme se už setkali v předchozím výkladu (*All the Things You Are, How High the Moon a Night and Day*). K těmto nejčastěji frekventovaným skladbám sloužícím za podklad *i* v jazzu patří dále např. *A Foggy Day, Angel Eyes, April In Paris, Autumn In New York, Autumn Leaves, Blue Moon, Body and Soul, Don't Blame Me, Embraceable You, I Can't Get Started, I'll Remember April, I Only Have Eyes for You, It Could Happen to You, Laura, Love Is a Many Splendored Thing, Love Is Just Around the Corner, Many Walked In, Memories of You, Moonlight In Vermont, My Funny Valentine, Once In a While, Out of Nowhere, Over the Rainbow, Secret Love, Someday My Prince Will Come, Stella by Starlight, The Man I Love, The Nearness of You, These Foolish Things, The Song Is You, Tenderly, Yesterday* aj. Společně s několika skladbami vzniklými na půdě samotného jazzu, jako jsou mj. *Confession* Charlieho Byrda, *In Your Own Sweet Way* Dave Brubecka, *I Remember Clifford* Bennyho Golsona, *Midnight Sun* Lionela Hamptona, *Nights at the Turntable* Gerryho Mulligana, *Round Midnight* Thelonia Monka, *Sister Sadie* Horace Silvera a pochopitelně řadou Ellingtonových skladeb z rodu *Love You Madly, Mood Indigo, Solitude, Sophisticated Lady* či *The Mooche*, tvoří repertoárový základ jazzu, jehož znalost je pro profesionálního hudebníka nezbytná. Do tohoto okruhu náleží sólo Dextera Gordona na téma Kosmovy balady *Autumn Leaves (Les feuilles mortes)*, které je příkladem tvořivého přístupu k standardnímu materiálu (př. 16 na s. 154). Nápadným znakem Gordonovy *i* je zejména přehodnocování pův. harmonií substitučními akordy (ve 3. a 4. taktu apod.) a použití chromatických akordických sestupů (27. – 31. takt).

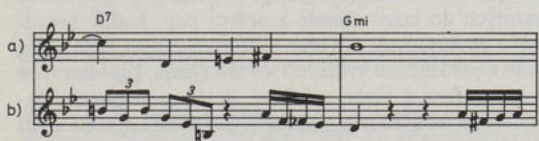
Úryvek z improvizovaných chorusů Colemana Hawkinse a Johnnyho Griffina na téma Greenova standardu *Body and Soul* poskytuje významnou příležitost ke konfrontaci staršího, zhruba řečeno swingového pojetí interpretace balad s moderní chorusovou improvizací. Hawkinsovo sólo (nahrané 1939, RCA), vycházející z melodické koncepce a vystavěné, zvláště v úvodu, na tematické parafrázi (srovnej s pův. tématem cit. v př. 17a), patří k nejslavnějším v jazzové historii. Griffin buduje svoji *i* (nahranou 1972 na albu Su.

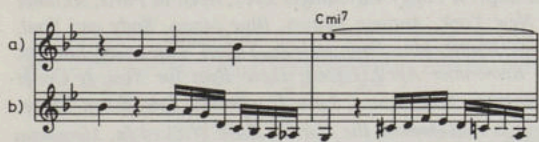
IMPROVIZACE

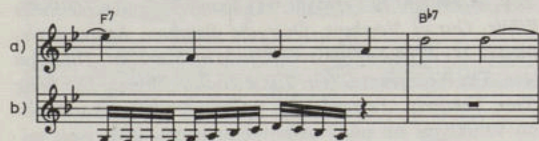
Př. 16: J. Kosma–J. Prévert: *Autumn Leaves*, téma (a) a ad lib. sólo D. Gordona (b):

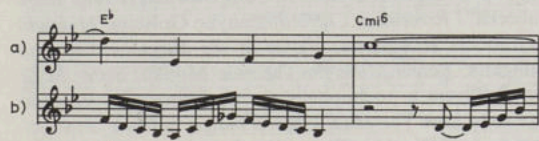
a) 

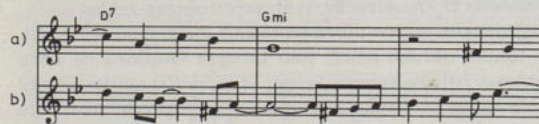
a) 

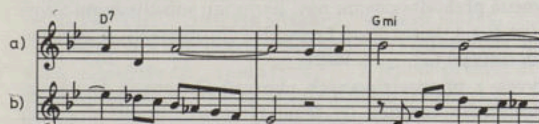
a) 

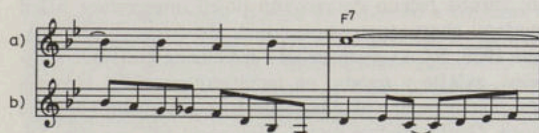
a) 

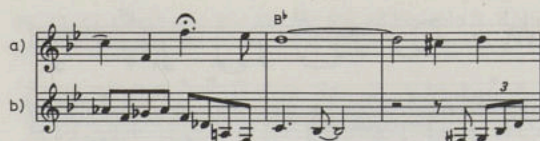
a) 

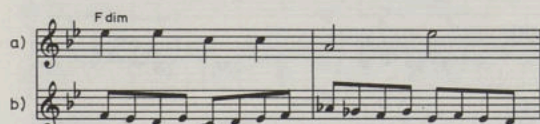
a) 

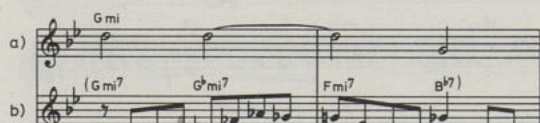
a) 

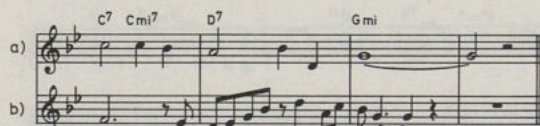
a) 

a) 

a) 

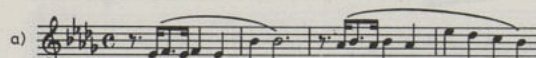
a) 

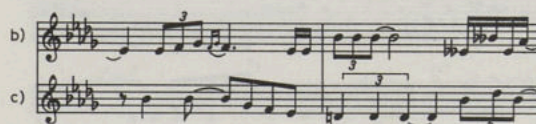
a) 

a) 

Interjazz 2) výlučně na harmonickém principu (př. 17c). Platí-li obecně o úloze kompozice v jazzu, že je pouze rámcovým východiskem (polotovarem) jazzové interpretace, lze toto pravidlo dokumentovat na mnoha nahrávkách i v těch případech, kdy za základ slouží jazzové téma. Těžiště tvůrčí práce se přesouvá na aranžéra, který obvykle zasahuje zvl. do melodickorytmické struktury díla (nová instrumentace je samozřejmostí). Z běžně dostupných gramof. nahrávek uvedme zpracování dřive vzpomenuté Monkovy balady *Round Midnight* Slidem Hamptonem (arr., tb.) v podání jeho a Zahradnikova big bandu na albu *Interjazz 2* (Su.). Př. 18 obsahuje vedle originálního tématu (vzhledem k užití double timu na zmíněné nahrávce augmentovaného) Hamptonovu verzi (uvedenou v expozici tp., ts. a tb.) a konečně části improvizovaných chorusů, stylově náležející do okruhu současného posthardbopového mainstreamu.

Př. 17: J. Green–E. Heyman: *Body and Soul*, 1.–4. takt tématu (a), ad lib. sóla C. Hawkinse (b) a J. Griffina (c):

a) 

b) 

c) 

IMPROVIZACE

b)

c)

b)

c)

b)

c)

b)

c)

Př. 18: T. Monk: *Round Midnight*, téma (a), arr. verze S. Hamptona (b), ad lib. chorusy J. Griffina (c) a S. Hamptona (d):

a)

b)

c)

d)

unisono with tp. and ts.

a)

b)

c)

d)

a)

b)

c)

d)

a)

b)

c)

d)

ad libitum

a)

b)

c)

d)

a)

b)

c)

d)

a)

b)

c)

d)

IMPROVIZACE

Základní kvalitativní proměnu do vývoje *i.* v jazzu přinesla tzv. polymodální *i.*, reagující na stále komplikovanější harmonické struktury novodobých jazzových skladeb. Zakladatelskou osobností a současně i teoretikem tohoto směru je George Russell (arr., comp., p.), který už 1953 publikoval ve formě studijních skript Berklee School of Music své první úvahy o možnostech a budoucím vývoji *i.* modálního charakteru, shrnuté později do jednoho z nejvýznamnějších hudebně teoretických příspěvků jazzové literatury, práce *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organisation for Improvisation* (NYC 1961). Od 1956 začal svoji metodu aktivně prosazovat t. v praxi, zprvu převážně v combech, od 1957 příležitostně t. s velkými orch. (pozoruhodná v tomto směru je zvl. LP *Jazz In The Space Age*, Dec., 1959). Umělecky nejpřesvědčivější a významnější *i.* co do šířky záběru jsou výsledky, kterých na tomto poli dosáhl Miles Davis. Jeho zálibu ve speciálních stupnicích můžeme sledovat už na LP *Miles Ahead* s Gilem Evansem (Col., 1957). Ve skladbách *Blues for Pablo* a *Maids of Cadiz* (cit. v heslu *aranžmá*) používá např. šp. stupnice se sníženým II., VI. a VII. stupněm. O rok později nahraná LP *Kind of Blue* (Col.) je už přesvědčivou ukázkou Davisovy osobité modální koncepce.

Svět. ohlasu v jazzových kruzích se dostalo zejména zde poprvé nahrané Davisově skladbě *So What*, v níž je harmonický obsah redukován na jediné dva akordy (Dmi⁷ – E⁷mi⁷) a vl. tematickou základnou *i.* jsou dva střídající se dórské mody. V jiné skladbě téhož alba (*All Blues*) je předepsáno pět speciálních tónových řad, vzniklých kombinacemi bluesové stupnice s církevními tóninami. Kromě nebyvalé tvůrčí svobody, dosahované improvizujícími hudebníky prostřednictvím rozličných modálních koncepcí, nabyla melodika předtím (v jazzu) neznámé zvláštnosti až exotičnosti, pramenící z užití speciálních modů, zkonstruovaných z nerovnoměrně uspořádaných intervalů. Kvalitativně významnou okolností byla skutečnost, že takto dosažená svoboda neohrozila tonalitu. Mezi hudebníky, kteří byli bezprostředně infikováni Davisovou koncepcí, patřil v první řadě jeho spoluhráč z alba *Kind of Blue*, John Coltrane (ts.), který v následujících letech vyvinul vl. osobitý princip polymodální *i.* (v. alba *Africa Brass*, *Expression*, *Impressions*, *Meditations* na značce Imp., *My Favorite Thing* a *Olé Coltrane* vydané na Atl.) a souběžně s Davisovým vlivem působil na většinu hudebníků nastupujících na jazzovou scénu v 60. letech (např. Pharaoh Sanders, ts., aj.). Z početného okruhu hudebníků ovlivněných Davisem, z nichž většina se stala protagonisty jazzové scény 70. let, jmenujme alespoň hráče na klávesové nástroje Herbieho Hancocka, Chicka Coreu, Keitha Jarretta a Joe Zawinula, saxofonisty Garyho Bartzé, Steva Grossmana a Wayneho Shortera, kytaristy Johna McLaughlina, Georga Bensona a další. Následující ukázky z improvizovaného sóla G. Bensona na Davisovu skladbu *So What* demonstrují široké možnosti využití modálního principu. V př. 19a, b, c je čerpáno z tónového materiálu autentické dórské stupnice, jejíž púltónový posuv tvoří druhý modus (př. 19d). Kromě těchto stupnic čerpá

Benson ve své pozoruhodně vystavěné *i.* z materiálu aiolské (př. 19e) a harmonické mollové stupnice (př. 19f).

Př. 19: M. Davis: *So What*, úryvky z ad lib. sóla G. Bensona:

Rock feel (♩ = 132)
Dmi⁷

a)

Swing (♩ = ♩)
Dmi⁷

b)

Rock feel
Dmi⁷

c)

Swing
E⁷mi⁷

d)

Swing
E⁷mi⁷

e)

Swing
Dmi⁷

f)

Závěrem tohoto stručného přehledu polymodální *i.* v jazzu se vrátíme k jednomu z jejích nejvýznamnějších původců, Davisovi, a to ukázkou z jeho mistrovského choru ve skladbě *Inamorata and Narration* by Conrad Roberts v nahrávce ze zač. 70. let, obsažené na albu *Miles Davis Live* (Col.). Emocionální účín Davisova sóla je v živém provedení umocněn širokou škálou tónových valérů jeho nástroje a inspirujícím doprovodným pozadím, těžícím z barevných dispozic elektricky amplifikovaných nástrojů (Jarrett-p., McLaughlin-g.) a rockové rytmiky (př. 20).

Nejzazší kapitolou dosaženou během sedmdesátiletého vývoje *i.* v jazzu je tzv. free improvisation. Jestliže její první exponenti (Coleman-as., Eric Dolphy-fl., as., bascl.)

Př. 20: M. Davis: *Inamorata and Narration*, část Davisova ad lib. chorusu:

The musical score for M. Davis's 'Inamorata and Narration' is presented in ten staves. The first staff is marked 'a tempo (half time)'. The second staff is marked 'Rock feel'. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes various articulations such as accents and slurs.

Don Cherry-tp., Archie Shepp-ts., Cecil Taylor-p. aj.) dovedli předcházející inovace až k samým hranicím našich dosavadních vžitých představ o jazzu, mnozí jejich pokračovatelé, najmě z řad evropských hudebníků (Peter Brotzman-ts., Alexander von Schlippenbach-p., atd.), tyto hranice překročili a vydali se obdoby experimentálními cestami jako Nová hudba (např. LP *Improvisations* v podání orch. Globe Unity, JAPO 1977). Jestliže v první etapě vývoje free jazzu nahradili tradiční formotvorné hud. atributy „zvukovými parametry“ v duchu Nové hudby (namísto melodie, harmonie a rytmu jsou určujícími faktory těchto avantgardních projevů „místní a časové rozmístění zvuku, jeho barva a jeho síla“ (Manfred Miller: *Free jazz*, THJ 1968–69), ně-

kteří z nich postupně opustili i tuto platformu ve prospěch úplně spontaneity a projekcí psychických stavů, kosmologických představ apod., spojovaných místy s téměř neprognostitelnou směsicí filozoficko-náboženského mysticismu. Skutečnou uměl. osobností, jejíž význam pro rozvoj free improvizace v avantgardním jazzu 60. let je srovnatelný s úlohou Ch. Parkera na poli chorusové i. vycházející z harmonických principů či s postavením M. Davise v oblasti polymodální i., je Ornette Coleman. V jeho sólech je zatím završen vývoj tematické i., započatý Rollinsem a Coltranem. Zásadou Colemana byla jazzová i. obohacena o spirálovitou, rotující melodiku, uplatňující v rámci svobodně vymezených interpolačních prostorů pozoruhodnou intervalovou výstavbu včetně mikrointervalů (př. 21).

Př. 21: O. Coleman: *Tears Inside*, ad lib. sólo:

The musical score for O. Coleman's 'Tears Inside' is presented in five staves. The first staff is marked '♩ = 190'. The score is in a key signature of three flats (E-flat major) and a 4/4 time signature. It features a complex melodic line with many intervals, including micro-intervals. The notation includes various articulations such as accents and slurs.

U nás se v oblasti avantgardního jazzu dobrali k pozoruhodně osobitým a hud. cenným výsledkům zvl. Jiří Stivín (fl., as.) a Rudolf Dašek (g.). Důležitým rysem jejich improvizovaných projevů je široká posluchačská sdělnost i mimo rámec specializovaného obecenstva při zachování maximální stylistové progresivity (v. alba *Dialogy, Koncert v Lublani a Zvěrokruh*, Su., dále např. *System Tandem*, JAPO 1975).

Od druhé pol. 60 let se uplatňuje i. stále častěji t. v oblasti rocku. Zhruba lze říci, že se řídí stejnými zákonitostmi jako jazzová i., limitujícími faktory jsou menší všeobecné hud. zázemí a praxe interpretů této oblasti, nižší stupeň nástrojové suverenity a v obecném smyslu koneckonců i menší tradice. K zásluhám rocku patří rozšíření témbrové složky i., uskutečňované především skrze el. amplifikované nástroje s přidavnými zvukovými operátory, a některé speciální efekty (feedback, wah-wah aj.). V souladu s charakteristikou zvukovou složkou rocku jsou nejdůležitějšími improvizátorskými osobnostmi kytaristé – zesnulý Jimmy Hendrix, dále Mike Bloomfield, Eric Clapton, Alvin Lee, u nás např. Radim Hladík a Luboš Andršt, cenných výsledků dosáhli t. někteří varhaníci, respektive hráči na klávesové nástroje (keyboards), např. Brian Auger, Keith Emmerson, Rick Wakeman, Marián Varga aj. Úspěšní hráči na dechové nástroje se rekrutují převážně z řad mladých absolventů uměl. škol s předcházející jazzovou praxí. Příkladně to demon-

IMPROVIZACE

struji členové melodické sekce skup. Blood, Sweat and Tears – trumpetisté Randy Brecker (studující hudbu u Davida Bakera na Univ. of Indiana, působil v kvintetu Horace Silvera) a Jerry Wiess (s orch. praxí v ansámblech Lese Elgarta a Maynarda Fergusonona), Richard Halligan (tb., absolvoval konz. na Manhattanu, působil v jazzovém combu), Fred Lipsius (as., navštěvoval Berklee a prošel jazzovými skup.). Obdobné zázemí má i Breckerův nástupce Lew Soloff (tp.), jehož i. ve skladbě *Lucretia's Reprise* z třetího alba skup. (Col.) dokumentuje těsné vazby s improvizací praxí jazzu: těžištěm harmonického dění je akordická progresse $F^{7(9\sharp)} - B^{77}(\text{add } 6) - G^7(\text{add } 6) - C^7(9\sharp)$, v průběhu sóla jsou rozvíjeny tematické fragmenty, vyskytují se použití bluesové stupnice apod. (př. 22).

Př. 22: L. Soloff: *Lucretia's Reprise*, ad lib. chorus:

Improvizátorskou osobností zcela mimořádného významu je John McLaughlin (g.), jehož projev patří zatím k nejspěšnějším pokusům o vzájemnou symbiózu jazzu s rockem a jehož The Mahavishnu Orchestra představoval zač. 70. let důležitý mezník v tomto syntetickém usilování.

Improvizáční umění v jazzu a moderní pop. hudbě je vzhledem k svému významu předmětem permanentního teoretického výzkumu a podstatnou součástí specializované jazzové pedagogiky. Z množství metodických příruček a studií publikovaných na toto téma stojí v popředí co do rozsáhlosti i obsahu čtyřsvazkové dílo Johna F. Mehegana *Jazz Improvisation, Tonal and Rhythmical Principles*, s jehož zásadami seznamuje ve stručných obrysech stať A. Matznera *Umění improvizace* (viz L.). Z drobnějších prací získala vzhledem k svému prakticistickému zaměření zaslouženou odezvu příručka *Improvising Jazz* Jerryho Cokera; hlavními zásadami Cokerovy metody se zabývá v obsáhlé recenzi *Další učebnice improvizace* L. Dorůžka (viz L.). Z novějších prací stojí za zaznamenání příručka někdejšího člena Russellových comb Davida Bakera.

L.: J. Aebersold: *A New Approach to Jazz Improvisation* (New Albany); J. Ahrens: *Improvisation als Grundlage der Musikerziehung* (Berlin 1946); A. Asriel: *Jazz, Analysen und Aspekte* (Berlin 1966); D. Baker: *Jazz Improvisation, A Comprehensive Method of Study for All Players* (Chicago 1969); A. Baresel: *Methodischer Lehrgang der Jazz Improvisation für alle Tasten- und Blasinstrumente* (Trossingen 1952); J. E. Berendt: *Kniha o jazzu* (Bratislava 1968); J. Coker: *Improvising Jazz* (NYC 1964); A. Dankworth: *Jazz – An Introduction to its Musical Basis* (London 1972); A. M. Dauer: *Der Jazz* (Eisenach 1958); G. Dorn: *Music Improvisation for the Dance* (Educational Dance, August – September 1939); L. Dorůžka: *Další učebnice improvizace* (THJ 1966–67); L. Feather: *Inside Be-bop* (NYC 1949); týž: *The Book of Jazz* (NYC 1957); E. Ferand: *Die Improvisation in der Musik. Eine entwicklungs-geistliche und psychologische Untersuchung* (Zürich 1939); J. Gonda: *Jazz. Történet, elmélet, gyakorlat* (Budapest 1965); C. Gregor Herzog zu Mecklenburg: *Stilformen des Jazz von Ragtime zum Chicago* (Wien 1973); D. Heckman: *Bird in Flight. Parker the Improviser* (DB 11, 3, 1965); týž: *Inside Ornette* (DB 16, 12, 1965); týž: *Miles Davis. The Evolution of a Jazz Artist* (DB 30, 8, 1962); Ch. Henry: *Traité général du jazz. Piano, harmonie, improvisation, technique générale* (Bruxelles 1949); M. Heřmánský: *Polymodální improvizace* (Me. 1966, č. 3, 4, 5); A. Hodeir: *Hommes et problèmes du jazz* (Paris 1954); týž: *Improvisation and Composition* (antol. *This Is Jazz*, London 1961); I. Horváth – I. Wasserberger: *Základy džezové interpretace* (Bratislava 1972); M. James: *Ten Modern Jazzmen* (London 1960); K. Lammernann: *Improvized Negro Songs* (The New Republic, 1917, XIII); A. Matzner: *Umění improvizace* (JB 1966, průběžně); týž – I. Wasserberger: *Jazzové profily* (Praha 1969); J. Mehegan: *Jazz Improvisation, Tonal and Rhythmical Principles* (NYC 1959–65); N. R. Ortiz: *La improvisación en el jazz* (Revista Musical Chilena 1952, VIII); L. Ostransky: *The Anatomy of Jazz* (Seattle 1960); B. Pesquinne: *De l'improvisation dans le jazz* (Revue musicale XV, 1934); I. Poledňák: *K otázce specifčnosti jazzu* (Hudební věda 1969, č. 4); týž: *Několik úvah o improvizaci* (THJ 1962); G. Russell: *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organisation for Improvisation* (NYC 1961); J. Rychlík: *Po-*

véry a problémy jazzu (Praha 1959); V. J. Sýkora: *Improvizace včera a dnes* (Praha 1973); K. Velebný: *Jazzová praktika* (Praha 1967); J. Viera: *Arrangement und Improvisation* (Wien 1971). — A. M.

indies, angl. zkratka slova independent (nezávislý), označení pro malé gramof. společnosti nebo producenty, kteří své nahrávky nabízejí různým společnostem, aniž by na některou z nich byli exkluzivně vázáni. Nebývalé oživení činnosti malých gramof. společností přinesl v kapitalistickém světě v polovině 50. let nástup R & R, který velké spol. nechaly zprvu bez povšimnutí. Také ve specializovaných, menšinových žánrech připadá činnosti malých spol. značná úloha. — L. D.

instrumentace, v. aranžmá

instrumentář, z lat., název určitého souboru hud. nástrojů. Jednotlivé hud. oblasti, příp. celé stylové epochy jsou charakteristické mj. používaným *i.* (např. pro taneční hudbu pěstovanou v době vrcholného rozkvětu burgundského dvora byl typický souzvuk šalmajů s trumpetami a pozouny, hud. klasicismus je výstižně charakterizován smyčc. kvartetem a dalšími nástroji tzv. mannheimského orch.). Jazz a moderní pop. hudba čerpá z větší části z *i.* evropské hudby 19. stol., doplňovaného (zejména u příbuzných nebo okrajových projevů) o primitivní lid. nástroje a zhruba od 40. let t. o nové druhy elektrofonických a elektronických nástrojů s četnými přídatnými zařízeními (v. dále popsané zvukové operátory). Kromě informativního, nutně zjednodušujícího přehledu nepoužívanějších nástrojů uvádíme u nejdůležitějších z nich t. jejich stěžejní stylové interpretace, resp. někde jejich pop. představitele. Zákl. údaje o historii a technických dispozicích běžně užívaných tradičních nástrojů evropského původu jsou vesměs vynechány. Tento druh informací přináší speciálně zaměřená literatura, reprezentovaná u nás prací Josefa Huttera *Hudební nástroje* (Praha 1945), Buchnerovou prací *Hudební nástroje od pravěku k dnešku* (Praha 1956) a značně rozšířenou Modrovou knihou *Hudební nástroje*, která se dočkala několika autorem postupně doplňovaných vydání (poslední vyd. vyšlo v Praze 1977). Ze zahr. literatury odkazujeme na stěžejní dílo C. Sachse *The History of Musical Instruments* (NYC 1940), z novějších na *Musical Instruments in Art and History* R. Bragarda a F. J. de Hena (NYC 1968) a dvoudílný, bohatě dokumentovaný *Catalogue of Musical Instruments in the Victoria and Albert Museum* (London 1968). Nástroji užívanými v afroamer. folklóru se obšírněji zabývá práce A. Lomaxe *Folk-song Style and Culture* (Washington 1968). Některé z údajů tohoto druhu uvádíme pouze v souvislosti s u nás zcela neznámými nebo málo rozšířenými nástroji převážně lid. původu. Elektricky amplifikovanými nástroji se blíže zabývají R. Svoboda a Z. Vitamväs v knize *Elektrofonické hudební nástroje* (Praha 1958), rámcově poučení o nových zvukových zdrojích obsahuje kniha V. Lébla *Elektronická hudba* (Praha 1966).

Následující rozdělení jednotlivých nástrojů do skupin vychází z praktických potřeb slovníkového hesla, umožňují-

cího rychlou a snadnou orientaci, přičemž opomíjí běžně užívané systémy detailní organologické klasifikace.

Primitivní lidové nástroje: Pro většinu hud. projevů z oblasti afroamer. černošského i bělošského folklóru je příznačné používání vesměs po domácku vyráběných nástrojů, z nichž část má svůj původ v primitivních hud. kulturách a část tvoří napodobeniny tradičních nástrojů evropského původu. První typ reprezentují především četné dechové, drnkací a bicí nástroje. Z dechových sem patří různé druhy píšťal (whistles), militronů, např. kazoo (trubice opatřená na rozšířeném konci membránou) a jug (hliněný džbán, u něhož je tón tvořen přefukováním hrdla) aj. Z drnkacích nástrojů jsou to různé napodobeniny pův. afrických nástrojů, např. třístrunného banjaru, dále tzv. mouth bow, wash tub, appalačský dulcimer. Mouth bow neboli brumle (český název pochází z něm. „brummeisen“ od slovesa brucheti, broukati, používá se t. hovorových výrazů brumajzl, brumlačka) je zvl. rozšířená v C & W, kde má výrazné reprezentanty v Buffy St. Marii a Jimmie Dristwoodovi: ocelový jazýček, upevněný širším koncem k obloukovitému kovovému rámu, se vkládá při hře do úst; na jeho druhý konec se drnká. Wash tub je označení jiného primitivního nástroje; ke dnu škopku, fungujícího jako rezonátor, je připevněn dřevěný krk s jednou strunou. Nejdokonalejší nástroj této řady, appalačský dulcimer, je dvoulubá šestistrunná loutna (zřejmě skandinávského původu), používaná v amer. bělošském folklóru zvl. k doprovázení balad. Nejvýznamnější sólistkou na tento nástroj je Jean Ritchieová. Významnou skup. tvoří různé bicí nástroje, k jejichž výrobě bylo používáno barelů, plechovek apod. Mezi nejrozšířenější patří valcha (washboard), jejíž zvlněný plechový povrch slouží jako ozvučnice, po níž se přejíždí kovovými prstenci. Druhý typ představují četné napodobeniny houslí, např. cigar-box fiddle, jejichž korpus byl vyroben z dřevěné krabice od doutníků, a obdobně vyráběná banja a kytary. V kombinaci s dalšími, převážně strunnými nástroji využívala tohoto *i.* prakticky veškerá americká lid. hudba včetně horalských písní (mountain songs), hillbilly apod. Na přelomu stol. sehrály zvl. významnou úlohu v pův. skiffllu — hudbě provozované tzv. spasm bandy a později (cca od 1924) t. nahrávané gramof. společnostmi a vydávané v rasových edicích. Prvními nahrávanými skup. z tohoto okruhu byly např. Mound City Blue Blowers, Old Southern Jug Band, Whistler's Jug Band, Memphis Jug Band aj., příležitostně tohoto *i.* využívali ve svých souborech t. někteří jazzoví hudebníci. Na sklonku 40. let v rámci revivalistického hnutí prošel t. skiffle obrodným procesem a zvl. v Anglii se mu dostalo značného rozšíření (Chris Barber, Ken Colyer, Lonnie Donegan). Koncem 60. let používaly některých z těchto nástrojů t. rockové skup., např. Mungo Jerry. Smyčcové nástroje: Patří sem v první řadě nástroje smyčcového kvarteta — housle, viola, violoncello a kontrabas. Kromě jejich funkce v doprovodných, příp. specializovaných smyčcových ansámblech, jako jsou orch. Kostelanetze, Mantovaniho, Caravelliho, Dresdner Tanzsinfoniker. Studio Brno, Pražské smyčce aj., se jako sólový nástroj v jazzu

INSTRUMENTÁŘ

a moderní pop. hudbě (včetně C & W) uplatnily především housle (violin). Vedle hudebníků americké lid. hudby patří mezi první významné houslisty v jazzu např. Peter Bocage, Jimmie Palao a Armand Piron. První houslové chorus v pravém slova smyslu improvizované nahrál ve 20. letech Joe Venuti, po němž následovali Eddie South, Stuff Smith a Ray Nance. Značnou pozornost si získali t. evropská houslisté – Francouzi Stéphane Grappelly a Michel Warlop, Dán Sven Assmusen a Němec Helmut Zacharias. Z našich houslistů orientovaných na jazz, resp. swing music dosáhl pozoruhodné úrovně František Kočí. V moderním jazzu se vedle Dicka Wetmora a Harryho Lookovského výrazně prosadili Jerry Goodman a další Francouz, Jean-Luc Ponty, oba aktivní zvl. v jazzrocku (spolupracovali se skup. Mothers of Invention F. Zappy, Mahavishnu Orch. J. McLaughlina atd.). Vzhledem k důležitému postavení vi. v tradiční C & W existuje v této oblasti celá řada významných, byť úzce specializovaných hráčů, např. Curly Fox, Rusty Kagrshaw, Fiddlin Arthur Smith, Jerry Rivers aj. Spíše výjimečně bylo sólově využíváno violoncello; důležitými hráči na tento nástroj byli Harry Babasin, Oscar Pettiford, Fred Katz, v oblasti rocku např. Jack Bruce. Významné místo v rytmické sekci orch. nejrůznějšího zaměření patří kontrbasu, na který se ovšem hraje téměř výhradně pizzicato. Průkopnické zásluhy na rozvoji kontrabasové techniky v jazzu mají např. Bill Johnson, Pops Foster a Jimmy Blanton. Z Blantonovy hry vychází zakladatelská trojice basistů moderního jazzu: Pettiford – Ray Brown – Charlie Mingus. Dalšími významnými představiteli tohoto nástroje jsou Percy Heath, Red Mitchell a Paul Chambers, který opět obrátil pozornost k tradiční technice hry se smyčcem (arco). Z avantgardně orientovaných hudebníků patří k nejdůležitějším Jimmy Garrison, Charlie Haden, Chuck Israels, David Izenzon, Barre Phillips, Ron Carter a především zesnulý Scott La Faro. Většina hráčů používá tradičního nástroje opatřeného elektrickým adaptérem (snímačem), v 50. a 60. letech se přechodně uplatnil t. elektrofonický kontrabas menších rozměrů, u něhož je rezonanční trup nahrazen speciálním elektromagnetickým snímačem (Monk Montgomery aj.). Většina hráčů, kteří nastoupili na hud. scénu v druhé pol. 60. let, používá el. amplifikované basové kytary (nazývané podle nejdůležitějšího výrobce Fender bass; v. níže), která v současnosti odsunula tradiční kontrabas do pozadí.

Drnkací nástroje: K nejčastěji používaným nástrojům této skup. patří banjo, mandolína a kytara, jen výjimečně se uplatnila harfa. V souvislosti s využíváním podnětů národních hud. kultur našly příležitostně uplatnění v jazzových a rockových souborech např. indický sitar (Beatles, Ellis), řec. bouzouki (Dave Dee, Dozy, Beaky, Mick and Tich, Aphrodite's Child, Cat Stevens) a četné druhy lid. nástrojů ruského původu, jako třístrunné nebo čtyřstrunné domry, kazašská dvoustrunná dombra, ukrajinské třístrunné balalajky a cca 40–50strunné ukrajinské bandury. Určujícím drnkacím nástrojem v oblasti afroamer. folklóru je banjo. Jeho trup tvoří tamburinový, koží potažený bubínek. Počet

dvojmo vedených kovových strun v kvintovém ladění bývá různý (4–9). Významu banja odpovídá t. množství specifických způsobů jeho ovládní. Nejčastěji se při doprovodné hře uplatňuje drnkání (palcem, příp. dalšími prsty – tzv. strumming style), dále trhání (plucking style) a škrábání (scratching style). Sólová hra, při níž je melodie současně provázená akordy (picking style), je pozdějšího data a byla rozvedena zvl. hráči z okruhu neworléanského jazzu, z nichž nejvýznamnější byl Johnny St. Cyr. Ve folk songu patří čelné místo Pete Seegerovi, který je mj. autorem základní instruktivní literatury, bluegrassovou oblast reprezentují např. Grandpa Jones, Uncle Dave Macon, Snuffy Jenkins, Smith Hammett, Mack Woolbright a především Earl Scruggs, nejvýznamnější z hráčů tzv. tříprstého stylu.

Kytara patří k zákl. nástrojům většiny souborů orientovaných na hudbu jazzové oblasti, namnoze – např. ve folk songu nebo trampské písni – má určující úlohu. Vedle tradiční španělské akustické kytary se používá t. sedmistrunná tzv. ruská kytara, dvanáctistrunná kytara, dále tzv. gibson s kovovými strunami (obvykle s přidávným elektromagnetickým snímačem), elektrofonická kytara s odlišným tvarem trupu bez charakteristického kruhového výřezu, obdobně tvarovaná basová kytara (s delším lubem a čtyřmi strunami v kontrabasovém ladění), havajská kytara (s trupem ve formě pevné podložky, u níž se chvějná délka strun zkracuje posuvným kovovým běžcem – tzv. glissandem) a jí příbuzné nástroje užívané v C & W. Z nich se dostalo největšího rozšíření tzv. steel g. (s kovovým trupem a pedálovým regulátorem) a 4–8strunné dobro (s kovovým rezonátorem, který zesiluje zvuk akusticky; za vynálezce nástroje bývají označováni Čechoameričané bratři Dopiersové, kteří 1929 t. zavedli jeho průmyslovou výrobu a od nichž nástroj dostal i své neobvyklé jméno, které vzniklo zkratkou z DOpiers BROTHERS). Špičkovými hráči v oblasti jazzu jsou např. Lonnie Johnson, Eddie Lang, Django Reinhardt, Charlie Christian, Barney Kessel, Tal Farlow, Jim Hall, Herb Ellis a Wes Montgomery, nové směry s orientací na jazzrock reprezentují mj. George Benson, Larry Coryell, John McLaughlin, Sonny Sharrock a dva kytaristé maďarského původu, Gábor Szabó a Attila Zoller. Elektricky zesíleného nástroje použil poprvé ve 30. letech Eddie Durham. Výraznými osobitými představiteli jazzové g. jsou Brazilci Laurindo Almeida a Joao Gilberto, jejichž prostřednictvím byla do moderního jazzu přenesena šp. kytarová tradice, obdobným typem v oblasti rocku je např. José Feliciano. Důležitou kategorií tvoří bluesoví kytaristé, na něž navázali v 60. letech mnozí hráči rockové scény. Vedle pův. interpretů z okruhu tzv. country blues (Charley Patton, Texas Alexander, Son House, Booker White a desítky dalších) měli tento stylový význam zvl. hudebníci orientovaní na městské modifikace blues, např. John Lee Hooker, B. B. King, T-Bone Walker, Muddy Waters a Howlin' Wolf. Od nich vede přímá vývojová linie ke stěžejním kytaristům rocku Ericu Claptonovi, Míku Bloomfieldovi, Jimmy Hendrixovi, Alvinu Lee a Johnu Mayalovi (z domácích hráčů je významný zvl. Radim Hladík). Tradiční efekty bluesových kytaristů, jako

tzv. bottle-neck (klouzání po strunách uraženým hrdlem láhve) apod. byly v plně elektrifikovaném rocku 60. a 70. let nahrazeny používáním pedálových regulátorů, umožňujících tremolo apod. (v. níže popsané zvukové operátory). Neodmyslitelně je g. spojena s oblastí folk songu, jehož prakticky všichni významní představitelé jsou hráči na tento nástroj, počínaje zakladatelskou osobností Woodym Guthriem až k jeho následovníkům Joan Baezové, Bobu Dylanovi, Melanii, triu Peter, Paul and Mary a dalšími. V oblasti C & W jsou nejdůležitější Chet Atkins a Jerry Reed. Mezi hráči na steel g. zaujímají stěžejní postavení Jerry Byrd, Buddy Emmonds, Shot Jackson, Little Roy Wiggins, v novější době např. Bobby Black, Tom Brumley, Jimmy Crawford, Mac Curtis, Lloyd Green aj. Stylotvorný význam je připisován zvl. Leonu McAuliffovi, reprezentujícímu tzv. western swing, v současnosti je nejvýznamnějším sólistou Pete Drake. Z hráčů na dobro uvedme Grady Martina a Hala Rugga.

Harfa je používána nejčastěji v doprovodných orch. z oblasti tzv. vyššího populáru; pokusy o její sólové využití s uplatněním improvizací složky jsou spojeny se jménem Američanky Dorothy J. Ashbyové, která v 50. letech působila s četnými jazzovými skup. Jinou harfenistkou z tohoto okruhu je Corly Halová. V C & W se značně rozšířilo užívání tzv. autoharfy, která je amer. protějškem obdobného nástroje něm. a rakouských horalů – citory. Významnými interprety jsou Maybelle Carter, Bill Clifton, Petti Stonemánová a duo Mikt & Peggy Seeger. Obdobně jako harfy se používá t. mandoliny převážně k doprovodným účelům, ze sólistů C & W oblasti je nejdůležitější Bill Monroe.

Dřevěné dechové nástroje: Nejrozšířenější v uvažovaných hud. oblastech jsou saxofony, všeobecně sem zařazované přesto, že k jejich výrobě bývá použito kovu – stříbra nebo častěji různých slitin (např. pakfongu nazývaného t. nové stříbro). Vedle běžně používaného altového saxofonu (v Es ladění), tenorového (v B) a barytonového (v Es) se zhruba od počátku 60. let používá stále častěji t. sopránového saxofonu (v B, v minulosti častěji v C ladění). Od používání sopranina a basového saxofonu (reprezentovaného např. Adrianem Rollinim v chicagském jazzu) bylo postupem let upuštěno, stejně výjimečně se uplatnily nástroje v jiném ladění než B–Es (jediným významným hráčem na ts. v C ladění byl Frankie Trumbauer). Ze sopránosaxofonistů jsou – kromě neworleánského Sidneyho Becheta – nejvýznamnější hráči orientovaní na avantgardní jazz, jmenovitě John Coltrane, Steve Grossman, Steve Lacy, v Evropě např. Dán Max Brüel a zvl. Angličan John Surman. Na sklonku 60. let se uplatnil ss. i v moderní pop. hudbě, u nás se téměř masové obliby dostalo nahrávkám Felixe Slováčka. Prvním důležitým hráčem na as. byl v jazzu 20. let Johnny Hodges, z něhož vycházela většina dalších hudebníků. Obdobnou úlohu sehrál v moderním jazzu 40. let Charlie Parker, z něhož vycházejí prakticky všichni významní hráči na tento nástroj včetně avantgardistů Ornette Colemana (hrájecího na nástroj z plastiku) a zemřelého Erica Dolphyho. Mimo dosah tohoto vlivu zůstal z důležitějších hráčů Earl

Bostic, jehož jumpové nahrávky spolupůsobily při vytváření R & R idiomu. Mezi tenorsaxofonisty zaujímají Coleman Hawkins společně s Lesterem Youngem postavení obdobné dvojici Hodges – Parker. Z Hawkinsových pokračovatelů jsou významní zvl. Gene Ammons, Chu Berry, Arnette Cobb, Eddie Lockjaw Davis, Illinois Jacquet a Charlie Ventura, z nichž každý svým způsobem připravoval cestu R & R interpretům, mezi nimiž zaujímají důležité postavení např. Sam Butera, Rudy Pompilli, Junior Walker a zvl. Boots Randolph. Od něho pochází osobitá interpretace hillbilly music na ts., označovaná jako yakety sax (ostře staccatované tóny, srovnávané se slepičím kvokáním), později se zařadil k významným reprezentantům tzv. heart music. Z následovníků Youngova introvertního stylu prosluli zejména tzv. čtyři bratři (four brothers): Herbie Steward, Zoot Sims, Jimmy Giuffre a Stan Getz. V moderním jazzu 50. let nabyla značného stylotvorného významu tvorba Sonnyho Rollinse, z něhož vyšli např. John Coltrane (později původce vlastní „školy“), Johnny Griffin a v současnosti významný Wayne Shorter. Z tenorsaxofonistů orientovaných výhradně na free jazz patřili v 60. letech k nejdůležitějším Archie Shepp a zesnulý Albert Ayler. Bs. reprezentovali dlouhá léta způsobem odpovídajícím jmenovaným hráčům na as. a ts. pouze dva hudebníci – Harry Carney a Gerry Mulligan. Na sklonku 60. let se k nim přidal Angličan John Surman, který jej poprvé použil v oblasti avantgardního jazzu. Zcela výjimečnou osobností mezi saxofonisty byl multiinstrumentalista Roland Kirk, hrající kromě ss. a ts. doslova současně t. na dva staré, saxofonu příbuzné nástroje šp. původu strich a manzello.

Dominantnímu postavení saxofonů v moderní pop. hudbě a jazzu předcházely klarinet, těšící se zvláštní oblibě zejména v raných formách jazzu. V souvislosti s cl. se hovoří o tzv. neworleánské kreolské škole, jejíž zakladatelé, vesměs klasicky hudebně vzdělaní hráči a členové symf. a divadelních orch., byli učitelé téměř všech významných klarinetistů tradičního jazzu. Tuto zakladatelskou generaci tvořili Lorenzo Tio Sr. a Jr., George Baquet a Alphonse Picou. Mezi jejich žáky patřili Sidney Bechet, Barney Bigard, Johnny Dodds, Albert Nicholas a Jimmy Noone. Později se k nim přidal autodidakt George Lewis. Dalšího rozšíření se cl. dostalo ve swingovém období zásluhou populárních bandleaderů, z nichž mnozí hráli právě na cl.: Benny Goodman, Jimmy Dorsey, Artie Shaw a Woody Herman. V pozdějších letech ustupoval cl. saxofonům. Ze sólistů moderního jazzu mají zásadní význam Buddy de Franco, Jimmy Giuffre a Tony Scott, v rocku našel cl. ojedinelého představitele ve Waltu Paradaizerovi ze skup. Chicago. Bascl. byl důstojně reprezentován E. Dolphym, později Anthonym Braxtonem, v rocku Captainem Beefheartem (u nás jej k sólové hře příležitostně užíval Karel Dvelebný, v současnosti Jiří Stivín ad.). Používání ostatních dřevěných dechových nástrojů, např. fléten, hoboje, angl. rohu a fagotu v jazzu a moderní pop. hudbě je poměrně čerstvého data. S výjimkou několika ojedinelých a příležitostných nahrávek orch. Bennyho Cartera a Chicka Webba z 30. let působili např. první významní

INSTRUMENTÁŘ

jazzoví flétnisté až v 50. letech. Dlouho převládal názor, u nás vyjádřený ještě na sklonku 50. let J. Rychlíkem (*Pověry a problémy jazzu*, s. 95), že občasné uvádění těchto nástrojů, najmě dvojplátků, je pravému jazzu cizí. Pionýrské zásluhy o prosazení fl. do jazzového instrumentáře má trojice Jerome Richardson – Bud Shank – Frank Wess. Jejich pokračovateli jsou Gigi Gryce, Herbie Mann, James Moody, Leo Wright aj. Značného rozšíření se fl. dostalo až v avantgardním jazzu 60. let zásluhou E. Dophyho, Huberta Lawse, Charlese Lloyda, Jeremyho Steiga, u nás získal značnou popularitu Jiří Stivín. Jimi je ovlivněna i většina rockových hráčů. Kromě sopránové fl. se používají altové fl., podélné zobcové fl., v některých avantgardních projevech z oblasti jazzu i rocku se přil. uplatňují např. čínská a indická fl. a další příbuzné nástroje lid. původu.

Nejvýznamnějším hráčem na hobo, resp. angl. roh je Bob Cooper, u nás těchto nástrojů používal v jazzu zač. 60. let s relativním úspěchem Jiří Kaniak. Fagotu je téměř výhradně užíváno pouze jako doprovodného nástroje.

Žesťové dechové nástroje: Patří k pilířům původního jazzového i.; významnou úlohu měly zvl. v neworléanských brass bandech, v nichž se kromě co., tb. a tuby používalo t. basové křídlovky (tzv. tenorového rohu), Saxových rohů, eufonia a basového helikonu (tzv. suzafonu). Počet žesťových nástrojů se naopak s dalším vývojem jazzu zužoval, dnes patří k nerozšířenějším trubka (přip. křídlovka) a pozoun, event. lesní roh a tuba. Prvním žesťovým nástrojem, který v jazzu zdomácněl, byl kornet (piston), od 20. let nahrazovaný zrbkou. Většina hráčů, kteří zůstali věrni co., patří do okruhu dixielandových hudebníků, např. Wild Bill Davison a Muggsy Spanier. Z moderních jazzmanů hrají na co. Nat Adderley, Clark Terry a Don Cherry (používající t. malého co. – tzv. cornettina). V nejstarším období jazzové historie je rozhodující stylotvorná úloha připisována Buddy Boldenovi, jehož hud. dráha skončila však dvacet let před příchodem prvních jazzových hudebníků do nahrávacích studií. K Boldenově odkazu se hlásili prakticky všichni pamětníci jeho éry: Oscar Papa Celestin, Bunk Johnson, Freddie Keppard, Emanuel Perez i nejdůležitější z této řady, od něhož vede přímá vývojová linie k L. Armstrongovi – Joe King Oliver. Kromě jiných vlastností Oliverovy hry bylo pro ni zvl. charakteristické používání různých druhů dusítek. V tomto směru později vynikl Bubber Mile, neodmyslitelně spojený s Ellingtonovým jungle stylem. Rozhodující vliv na všechny své současníky i pozdější generace trumpetistů měl Louis Armstrong, který jazzové tp. dodal její triumfální lesk. Zejména od 1928, kdy vyměnil co. za tp., vystihl tendenci možného využití horních poloh nástroje a zasloužil se tak o rozšíření prakticky užívaného tónového rozsahu tp. V tomto úsilí pokračovali četní další „výškaři“, jejichž řada začíná u ellingtonovské trojice Cat Anderson – Al Killian – Cootie Williams a v současnosti končí u Maynarda Fergusona a Al Hirta, orientovaného spíše na moderní pop. hudbu. S pomocí tzv. nonpress nátlaku se tito specialisté běžně pohybují v rozsahu čtyřčárkované oktávy. Armstrongův vliv působil při utváření stylu

nejvýznamnějšího bělošského trumpetisty 20. let Bixe Beiderbecka, který mimochodem ovlivnil t. četné barevné hráče (mj. Joe Smithe, Rexe Stewarta). Ve swingové éře získali nebývalou popularitu Roy Eldridge a Harry James, na něhož později navázala většina hráčů působících v různých oblastech moderní pop. hudby, např. Ray Anthony, Angličan Eddie Calvert, Ital Nini Rosso, Němec Horst Fischer, Herb Alpert, zmíněný Al Hirt, v SSSR Eddie Rozner a nověji Vladimír Tartakovskij. K tomuto kruhu patří t. naši sólisté zesnulý Vlastimil Kloc, později Richard Kubernát, v současnosti Milošlav Bureš a Václav Týfa. Eldridge ovlivnil mnohé z trumpetistů moderního jazzu, v prvé řadě Dizzyho Gillespieho, pod jehož vlivem pak hrál v počátcích své uměl. dráhy t. nejvýznamnější hudebník moderního jazzu Miles Davis. K okruhu jeho následovníků patří např. Shorty Rogers, Chet Baker a Art Farmer (všichni přil. hrají t. na křídlovku). Předčasně se uzavřela tvorba tragicky zesnulého Clifforda Browna, která sloužila jako vzorový model pro většinu hardbopově orientovaných hráčů. Sem patří Donald Byrd, Bill Hardman, Freddie Hubbard, Carmell a Thad Jonesové, Blue Mitchell, Lee Morgan, u nás Laco Déczi. Z experimentátorů 60. let patří vedle Cherryho k nejvýznamnějším Don Ellis, v rocku např. Randy Brecker, Lew Soloff a Lee Loughnane.

K zakladatelským osobnostem neworléanské trombónové školy patřili Kid Ory a Honoré Dutrey, reprezentující tzv. tailgate style, využívající charakteristických glissand (odtud se tato technika dostala i do artificiální hudby 20. stol.). Ve 20. letech získal svrchované postavení předčasně zesnulý sólista orch. Cartera a Hendersona Jimmy Harrison, který byl prvním hudebníkem, jenž hrál na tb. výrazná a melodicky plynulá sóla. Z chicagských hráčů na tb. jsou důležití Jack Teagarden a Tommy Dorsey, který se později uplatnil v pop. hudbě swingového ražení. Významnou skup. představují ellingtonovští hráči Joe Nanton, Juan Tizol a Lawrence Brown. Swing reprezentují najmě basieovští trombonisté Benny Morton a Vic Dickenson, dále Dicky Wells, Trummy Young a J. C. Higginbotnam, navazující svým zemitým tónovým pojetím na tzv. gutbucket style 20. let. Vůdčí osobností mezi trombonisty moderního jazzu je odchovanec bopových comb Jay Jay Johnson. 1954–55 působil ve společném combu s dánským hráčem na tb. Kai Windingem, které patřilo ve své době k nejoblíbenějším jazzovým formacím vůbec. Jemnými odstíny v tvorbě tónů a používáním rafinovaných kombinací celého arzenálu dusítek předváděli oba hudebníci nezvyklou pestrost barev tohoto zdánlivě zvukově monotónního nástroje. Mezi westcoastovými hudebníky patřili k nejvýznamnějším Frank Rosolino a hráči na ventilový tb. Bob Brookmeyer a Bob Enevoldsen (výrazně ovlivnili mj. Artura Holitzera a Zdeňka Pulce). Hard bop reprezentují Curtis Fuller, Slide Hampton, Jimmy Knepper a Julian Priester. V avantgardním jazzu jsou důležitými hráči na tb. Glenn Ferris, Rod Levitt, Graham Moncur III. a Roswell Rudd, v rocku např. James Pankow. Lesní roh (french horn) se poprvé významně uplatnil až v moderním jazzu 40. let, když jej do svých orch. zařadili

nejdříve Claude Thornhill a později M. Davis s Gilem Evansem (Capitol Orch.). Jedním z hornistů spolupracujících s tímto tělesem byl člen orch. Metropolitan opery a později čelný exponent tzv. třetího proudu Gunther Schuller. Zařazení tohoto nástroje bylo motivováno především celkovým obohacením zvukové barvy tělesa. Obdobně jej bez výraznějšího sólistického podílu používaly orch. Sh. Rogerse, P. Rugola, u nás např. G. Brom, později tentoto Jaromíra Hniličky a Karla Velebného (LP *Týnom tánom*, Su.) a S. Hampton & V. Zahradník Big Band (také zde jej hráli symf. hráči – členka Symf. orchestru FOK Vladěna Bouchalová a člen České filharmonie Emanuel Hrdina). Prvními improvizujícími hudebníky na lesní roh byli John Griggs a Julius Watkins. Zvl. druh žesťových nástrojů příbuzných lesnímu rohu představují tzv. melofony, užívané v 60. letech např. S. Kentonem a G. Bromem (obvykle na ně hrají trumpetisté a používají se převážně pro hru v sekcích). Tuba se obvykle uplatňuje v tradičně zaměřených skup., kde supluje b.; jediného významného sólistického představitele má v Roy Draperovi (přil. na ni hráli t. Ferguson a trombonista S. Hampton).

Vícehlasé dechové nástroje: Kromě varhan a akordeonu (popsaných v oddíle klávesové nástroje) je z hlediska námi sledované oblasti nejdůležitější ústní harmonika. Často je používána v různých formách afroamer. folklóru, dnes patří k běžnému i. folk songu. Svět. popularity dosáhli lid. zpěvák blues a hráč na ústní harmoniku Sonny Terry, v oblasti moderní pop. hudby Larry Adler, v C & W zvl. Charlie McCoy, Sonny Perry a Vaughan Williams. Výrazných úspěchů dosáhl náš Lubomír Pleva, několikanásobný vítěz oficiálního mistrovství světa na tento nástroj. Zcela výjimečně se uplatňují z této nástrojové kategorie dudy, zastoupené v jazzu Rufusem Harleymem, v některých avantgardních projevech t. Panova flétna (tzv. syrinx).

Klávesové nástroje (keyboards): Postavení nejrozšířenějšího z nich – klavíru v hudbě jazzového okruhu a zvl. v jazzu samotném je v mnoha směrech kontroverzní. Temperované ladění a kladívkový mechanismus nástroje vylučují možnost tvoření dirty tónů na způsob hot intonace (resp. umožňují pouze zdánlivé napodobení principu blue tónů prostřednictvím aglomerací velkých a malých intervalů stejného rozsahu v široké poloze nebo přírazu v úzké). Na druhé straně působí fakt, že klavír byl tradičně svázan s pop. hudbou minulosti a zvl. v období, které bezprostředně předcházelo vzniku jazzu, byla tato tendence výrazná (uplatňoval se jako „salónní nástroj“, široká obliba klav. literatury 19. stol. apod.). Odrazem těchto tendencí byl vznik ragtímu, první ryze instrum. formy afroamer. folklóru, který byl výlučně klav. záležitostí. Důležitými interprety z tohoto okruhu byli Scott Joplin, Louis Chauvin, James Scott, Tom Turpin, z bílých hráčů např. Joseph Lamb, v souvislosti s jeho nynějším revivalismem je nutno uvést Joshuu Rifkina. Prvním významným hráčem, v jehož klav. stylizacích se promítla syntéza ragtímu s blues a interpretační technikou brass bandů, byl Jelly Roll Morton, původce tzv. stomping piano stylu. Svěbytnou kategorii tvoří hudeb-

níci z okruhu ve 20. letech značně oblíbeného klav. stylu boogie woogie, např. Albert Ammons, Meade Lux Lewis, Pinetop Smith a Jimmy Yancey. Pro další vývoj byli zvl. významní pianisté reprezentující tzv. harlem stride piano – James P. Johnson, Willie The Lion Smith, Duke Ellington, Lucky Roberts a zejména Fats Waller. Tento hudebník, jemuž bývá obvykle připisováno vlastnictví „nejsilnější levé ruky v dějinách jazzu, která dokázala nahradit nejen rytmické skupiny, ale celé orchestry“ (*Berendt*), má přímé následovníky v koncertantně zaměřeném Art Tatumovi a úsporném Countu Basiem. Posledním vzdáleným potomkem této školy je v moderním jazzu Thelonious Monk. Souběžně s harlemskou školou se vyvíjelo odlišné interpretační pojetí klavíristů tzv. pittsburghského kroužku. Jeho čelným představitelem je Earl Hines, označovaný za tvůrce tzv. trumpet piano stylu, transformujícího do klav. hry některé z postupů charakteristických pro melodické linie L. Armstronga. Dále sem patří Mary Lou Williamsová, bopový Dodo Marmarosa a Erroll Garner, jehož syntetizující styl se vzpírá zjednodušujícím kategorizacím, ale i četní hráči pocházející odjinud, např. swingový Teddy Wilson. Syntézu obou vývojových linií na platformě bopu vytvořil Bud Powell, k jehož škole patří většina pianistů moderního jazzu, např. Mose Allison, Tommy Flanagan, Red Garland, Al Haig, Hampton Hawes, Horace Silver, Bobby Timmons, Lennie Tristano a mj. také Ray Charles a Ramsey Lewis, kteří dosáhli úspěchů zvl. na poli moderní pop. hudby. Obdobně jako Garner jsou stylově indiferentní, resp. všestranní Dave Brubeck a Oscar Peterson, jeden z technicky nejdokonalejších pianistů jazzu. Téměř bez předchůdců, alespoň pokud jde o vývoj jazzového klavíru (snad s výjimkou Monka) je avantgardní Cecil Taylor, jehož zásluhou se do jazzu dostala hutná klav. sazba klastrového typu. Taylor, ale zejména trumpetista M. Davis ovlivnili většinu současných hráčů, kteří sami patří ke stylotvorným osobnostem – Billa Evanse, Chicka Coreu, Herbieho Hancocka, Keitha Jarretta, Joe Zawinula a další. Většina z nich hraje v souladu s působením integrační vlny jazzu a rocku na elektrické p., případně na syntezátory. Jazzoví pianisté zvl. swingové éry (nejm. Tatum) ovlivnili řadu sólových interpretů z oblasti standardní pop. hudby. Gramof. alba přinášející klav. adaptace „klasických“ melodií, které dosáhly spontánní popularity (typickými příklady jsou Dvořákova *Humoreska*, Fibichův *Poem*, Rubinsteinova *Jarní píseň*, Chopinovy polonézy a mazurky), směsi z operet, muzikálů a filmů i různě upravené verze slavných evergreenů i současných hitů (od Gershwinu po Beatles a duo Simon-Garfunkel) mají značnou posluchačskou odezvu a v některých zemích představují významnou komerční položku celkového gramof. trhu. Proslulými interprety z této řady jsou Liberace (vlastně Valentin Vladziu), Paul Mauriat, Peter Nero, duo Ferrante & Teicher, u nás např. Bažant-Malásek. Pro rockovou scénu měli zásadní význam pianisté vyšší z C & W Jerry Lee Lewis a Floyd Cramer (z domácích zejména Miroslav Berka), později se většina hráčů přeorientovala na

INSTRUMENTÁŘ

varhany a další klávesové nástroje; důležitou osobností 70. let je Elton John.

Na začátku početné skup. hráčů na varhany (organ) stojí vzpomenuť F. Waller (stejně jako všichni jeho následovníci původem klavíristé), který přil. hrával na klasický nástroj píšťalového typu. Revoluci v této oblasti způsobil 1929 vynález mechanicko-elektrického nástroje (tzv. elektrofonické varhany), pojmenovaného po jeho původci Laurensovi Hammondovi – Hammond organ. Základním znakem tohoto nástroje (i obdobných varhan jiných výrobců) je generátor (tzv. fónické kolo), z něhož se přivádí přes zesilovač a filtry napětí do koncových zesilovačů a odtud do reprodukční skříně (dnes se užívá hl. Leslie boxu). Generátory, jejichž počet je shodný s počtem tónů, se uvádějí v činnost stisknutím kláves nebo pedálů. Výhodou nástroje (vyráběného továrně od 1935) je jeho dynamické rozpětí a množství barevných kombinací, charakteristické je zvl. používání vibrata. Po jazzových hudebnících (Milt Buckner, Wild Bill Davis, Shirley Scottová), z nichž pochází i nejvýznamnější hráč na varhany vůbec, Jimmy Smith, přišli v 60. letech četní hráči z oblasti angl. R & B a rocku, zvl. Keith Emmerson (ze skup. Nicé, později Emmerson, Lake & Palmer), Georgie Fame (The Blue Flames), Manfred Man, Alan Price (Animals a později The A. P. Set), Stewie Winwood (S. Davis Group), později t. Brian Auger (Trinity), Rick Wakeman a další (z čs. hudebníků dosáhl značné popularity v oblasti tzv. classical rocku Marián Varga).

Využití akordeonu (tzv. pianové harmoniky) se omezuje převážně na některé příbuzné folklorní projevy, oblast trampské písně a pop. hudbu kavárenského typu. Z významnějších hudebníků, kteří se uplatnili jako sólisté, uvedme jazzově orientované hráče Cornella Smelsera, Leona Sashe, v novější době např. Mata Mathewse a Arta van Damma, který překračuje toto stylové vymezení směrem k moderní pop. hudbě. Zde patří čelné místo Lawrenceovi Welkovi, který je hráčem obdobného zaměření jako u nás např. Milan Blaha a Jiří Fábera. Značné zázemí má acc. v sovětské pop. a estrádní hudbě, mnozí z hráčů jsou skutečnými mistry v ovládní tohoto nástroje, např. E. Gazarev, A. Ločeris aj. Dříve často nadužívaný způsob hry s velkým vibratem (wet-tuning) ustoupil v současnosti rovným tónům téměř bez vibrata (dry-tuning). Někteří z jmenovaných hráčů využívají elektrické amplifikace.

Spíše z důvodů barevného obohacení se používají další klávesové nástroje, např. cembalo. Syntezátory, z nichž většina je taktéž opatřena klaviaturou, jsou popsány v oddílu Elektronické nástroje.

Bicí nástroje: Vzhledem k zvýrazněnému postavení metrytmické složky prakticky ve všech stylově-žánrových typech jazzu, moderní pop. hudby a rocku, je zde úloha bicích nástrojů, sloužících v prvé řadě ke zdůrazňování průběžného rytmu (beatu), v mnoha směrech primární. Také technické nároky kladené na hráče jsou zde nesrovnatelně vyšší než např. v obvyklých projevech artifiční hudby 17.–19. stol. Jejich běžně užívaný *i.* je zvl. obsažný. Základním typem je tzv. jazzová souprava (angl. drums,

něm. Schlagzeug, dříve jednoduše označovaná i u nás jazz), kombinující různé druhy blanzvukných a samozvukných bicích nástrojů s neurčitou výškou tónu. Tvoří ji malý bubínek (snare drum), velký buben (bass drum), 2 kotle (tom-tomy) a soustava tureckých, příp. čínských visutých talířů – činelů (cymbals), z nichž mají zvl. význam podvojně šlapací činely, tzv. hi-hat (dříve u nás slangově označované jako charlestonky). Protože je tato souprava ovládána jediným hráčem, používá se t. u velkého bubnu pedálové páky, jejímž sešlápnutím se uvádí v činnost speciální plstěná palička. Někteří hráči, zejména v novější době, rozšiřují tento aparát početnějším zastoupením uvedených druhů nástrojů zvl. o různé další speciální činely, příp. o některé jiné druhy níže vyjmenovaných bicích nástrojů (dříve např. kravské zvonce, nyní triangel), výjimkou dnes nejsou ani soupravy opatřené dvěma velkými bubny.

Přestože počet hráčů je obrovský, vezmeme-li do úvahy přítomnost ds. v každé skup. a orch. této oblasti, je téměř neúměrně málo těch, kteří rozhodujícím způsobem ovlivnili vlastní interpretační pojetí; význam mnohých hráčů spočívá spíše v oslnivé nástrojové technice, příp. získali popularitu efektními hlučnými sóly bez výraznějšího hud. obsahu. Z hlediska tohoto stylotvorného významu jsou v tradičním jazzu a swingu důležité zvl. Baby Dodds, Gene Krupa a Dave Tough. Hráčské individuality v pravém slova smyslu, jejichž zásluhou byla dovršena emancipace ds. mezi ostatními nástroji jazzového *i.*, přišly až s nástupem moderního jazzu. Jsou to např. z bopu vyšli Kenny Clarke, Max Roach, Art Blakey a hudebníci, v jejichž hře jsou zdůrazněny „melodické“ aspekty hry na ds. – Shelly Manne, Connie Kay, Joe Morello aj. Od 60. let má určující význam hra Elvina Jonese. Odtud vycházejí i nejvýznamnější hráči rockové, resp. jazzrockové scény Billy Cobham (Mahavishnu Orch.) a Ginger Baker (Cream, Airforce). Samostatnou kategorií tvoří bubeníci výhradně specializovaní na hru v big bandech, např. Louis Bellson a Buddy Rich. Snahy o maximální rytmickou komplexnost vedly od 40. let k rozšiřování rytmických sekcí orch. o další hudebníky hrající na bicí nástroje; výsledkem tohoto úsilí byl např. afrokubánský jazz. zač. 70. let afro rock. Vesměs byli k tomuto účelu angažováni hráči na nástroje latinskoamer. či přímo afrického původu. K těmto nástrojům patří především bongos, conga a timbales – na něž se zvuk vyluzuje úderem prstů nebo dlaní. Většina hráčů na tyto nástroje se rekrutovala z řad kubánských bubeníků, např. Camero Candido, Chano Pozo, Sabu aj. V souvislosti s pronikáním latinskoamer. vlivů do moderní pop. hudby se uplatňovaly t. četné další bicí nástroje této provenience, z nichž trvalé místo v *i.* jazzu a moderní pop. hudbě našly: claves (dřevěné paličky, jimiž hráč o sebe tluč), guiro (podlouhlá bambusová trubice s příčnými zářezy, přes které hráč „strouhá“ kovovou nebo dřevěnou tyčinkou), maracas (dřevěné duté koule naplněné drobnými kamínky, jimiž se chřestí; u nás se vžilo označení rumba-koule) a jemu obdobné brazilské nástroje cabazas (síť z korálků upevněná na vnějším obvodu tykve, charakteristický zvuk vzniká smýkáním těchto korálků po povrchu) a cho-

collo (váleček naplněný broky). Z ostatních bicích nástrojů různého původu se používají např. kravský zvonec (angl. cow bell, nazývaný t. švýcarský zvonec), rolničky (jingle bells), baskický bubínek (obvykle zvaný tamburina), templ-bloky (wood blocks), kastaněty (bones) a četné další druhy bubnů (indické bubínky tabla apod.). Souhrně jsou označovány angl. termínem percussion.

K běžně užívaným bicím nástrojům s vyladěným tónem patří marimba, xylofon a vibrafon, ve studiové práci t. zvonky, zvonkohra, celesta a gongy. K významným sólistům na vibrafon patří Red Norvo, Lionel Hampton a Milt Jackson, v moderním jazzu 60. let se uplatnili avantgardně zaměřeni Gary Burton a Němec Karl Berger. Mezi význačné evropské hráče na tento nástroj patří i K. Velebný.

Elektronické nástroje: Jsou charakteristickou součástí hud. scény 20. stol. Na rozdíl od už zmíněných nástrojů elektrofonických sem patří nástroje, u nichž tóny, resp. zvuky vznikají výhradně elektronickou cestou v oscilátorech (starší typy doutnavkových a posléze elektronkových oscilátorů byly dnes nahrazeny tranzistory a tištěnými spoji), odkud se dostávají zatím ještě v podobě elektrického signálu přes frekvenční filtry a zesilovače k reproduktorům, kde nabývají akustické formy. Ze starších typů elektronických nástrojů, které ovšem nenalezly v hud. praxi výraznější uplatnění, jsou z historického hlediska důležité mixturové trautionium a Martenotovy vlny. Masového rozšíření se dostalo až tzv. syntezátorům (angl. synthesizer, u nás někdy označovaným t. syntetizátory), vynalezeným na sklonku 50. let v amer. experimentálních střediscích orientovaných na elektronickou hudbu. Vzhledem k tomu, že se zatím v u nás běžně dostupné lit. neobjevil jejich popis, přinášíme zde ve zkratce základní charakteristiku nástroje.

Vývoj syntezátorů byl motivován praktickými potřebami zvukových laboratoří, které pracovaly se složitým aparátem jednotlivých zdrojů zvuku a přídavných zařízení, jejichž převážně mechanické ovládní držovalo kompoziční, resp. výrobní proces skladeb z oblasti elektronické hudby. Výchozí zvukový materiál potřebný k těmto operacím byl získáván na oscilátorech, separátně získané zvuky byly nahrávány na mg. pásek, dodatečně upravovány a znovu zaznamenávány. V tomto smyslu byl vyvinut syntezátor jako pomocné komplexní zvukové zařízení na principu integrovaných obvodů, umožňující rychlé naprogramování požadovaných zvukových parametrů změnami napětí. Velice zjednodušeně je tedy podstatou syntezátoru elektronické směšování různých druhů i konkrétního tvaru elektrického signálu – napětí. V tomto smyslu zařízení funguje na principech běžných v elektroakustice: jednotlivým fyzikálním změnám zvukové vlny odpovídají subjektivně vnímané změny tohoto chvění, polarita tohoto systému je obsažena ve vztazích změn amplitudy ke změně intenzity, frekvence k výšce a frekvenčního spektra (konkrétního tvaru vlny) k barvě tónu, resp. zvuku. Novinkou je právě elektronické ovládní mixáže takto získaných zvuků. Vedle různých zvukových zdrojů (základem jsou oscilátory se sinusovým, obdélíkovým, pilovitým a pulsujičím výkonem, generátor nepravidelných šumů, obalové

generátory atd.) jsou součástí syntezátoru zvukové operátory (v. níže) k úpravě tohoto signálu, přičemž každé z těchto samostatně fungujících zařízení (opatřených oddělenými vstupy a výstupy) lze pro účely směšování vzájemně propojit (pomocí kabelů, matric opatřených konektory nebo matricových spínačů) – naprogramovat; v amer. terminologii se vžil pro tuto operaci označení „sestavit záplatu“. Díky těmto vlastnostem i skutečnosti, že většina továrně vyráběných syntezátorů je ovládána pomocí klaviatury (a pochopitelně přídavného řídicího pultu), že tedy jsou vhodné t. pro koncertní provoz, se jejich používání rychle rozmohlo. Za předchůdce syntezátoru lze považovat ekvodin sovětského inženýra Andreje Volodina (vystavovaný 1958 na Svět. výstavě v Bruselu) nebo subharchod vyvinutý ve výzkumných pracovištích NDR. První syntezátory vznikly na půdě elektronických laboratoří spol. RCA (Sound Synthesizer Marc) a Princeton Electronic Music Center, s jejich sériovou výrobou začaly v 60. letech firmy Moog, ARP, Baldwin, Electrocomp a další.

První významné skladby realizované na syntezátory napsali skladatelé orientovaní na elektronickou hudbu, např. Milton Babbitt (*Composition for Synthesizer*, 1964). Širokou veřejnost upozornily na jejich existenci nahrávky Waltera Carllose, na nichž jsou demonstrovány široké možnosti Moogova syntezátoru v adaptacích orch. i vokálních skladeb J. S. Bacha (*Braniborské koncerty č. 3 a 4*), G. F. Händla (*Vodní hudba*), C. Monteverdiho (*Domine ad adiuvandum*) a dalších barokních mistrů (alba *Switched-on Bach*, 1968 a *The Well-tempered Synthesizer*, 1969, Col.). S prvním významnějším využitím syntezátoru v moderní pop. hudbě přišli 1969 Beatles (ve skladbě *I Want You* na LP *Abbey Road*, Su.). Zač. 70. let se stala svět. bestsellerem Kingsleyho skladba *Popcorn* v podání souboru Mistral K (Su.). Většina špičkových klavíristů a varhaníků avantgardního jazzu a rocku se záhy zařadila mezi horlivé propagátory syntezátoru včetně Paula Bleye, Chicka Coreye, Herbieho Hancocka, Eltona Jonese, Davida Wolinského, Stevie Wondera a Franka Zappy. Nejdůsledněji se jejich využitím zabývá Keith Emerson se skup. Emerson-Lake-Palmer. U nás poprvé použil tzv. minimoogu ve filmové hudbě Karel Svoboda, v běžné produkci se prosadil zásluhou orch. Ladislava Štáidla (interpret Rudolf Rokl), dnes jej nejvíce využívají Jaromír Klempíř (Orchestr Čs. TV) a Karel Růžička (TOČR), oba hrájící na nástroj ARP model 2600, dále Martin Kratochvíl (minimoog model D a ARP omni), Emil Viklický (čtyřhlasý Oberheim FVS-1) aj.

Zvukové operátory: Pod tento pojem zařazujeme převážně jednoúčelové přístroje, které nejsou samy o sobě zvukovými zdroji, ale jejichž působením je deformován (denaturován) vstupní signál. Termín „operátor“, aplikovaný z kybernetického pojmosloví, kde se jím rozumí faktor působící v rámci jakéhokoliv přechodového procesu (W. R. Ashby: *Kybernetika*, Praha 1961) použil v této souvislosti poprvé Vladimír Lébl (*Elektronická hudba*, Praha 1966) namísto dříve užívaného „transformátor“ a jeho českých ekvivalentů přetvářeč, upravovač, měnitel apod. V souvis-

INTERPRETACE

losti s uplatněním zvukových operátorů v uvažovaném hud. typu mají svrchovanou důležitost různá přídavná zařízení, používaná ve spojení s elektricky zesilovanými nástroji, kam dnes vedle g., a org. patří i vi., saxofony, tp., ds. a další nástroje. Jejich klasifikace je poměrně obtížná, neboť řada těchto přístrojů kombinuje současně navzájem odlišné jevy. Nejdůležitějšími jsou vedle běžných pásmových filtrů různé typy korekcí, které zasahují do kmitočtového průběhu zdůrazněním či zeslabením určitých frekvencí. Početnou kategorií tvoří tzv. modulátory (patřící k zákl. vybavení syntezátorů), které vnášejí do příslušného zvukového signálu různé nepravidelnosti jednak změnami amplitudové modulační (v tomto smyslu upravují různé modulátory intenzitu, typickým příkladem je tremolo), jednak úpravami frekvenční modulační (sem patří různé kmitočtové děliče fungující na principu sčítání a násobení, běžném v impulsivní technice). Zvláštním a dnes hojně využívaným typem je tzv. kruhový modulátor (ring modulator), jehož název je odvozen od kruhového zapojení diod. Konečný denaturovaný tón, resp. zvuk je výsledkem součtu nebo rozdílu dvou odlišných druhů napětí, která jsou do přístroje přiváděna a z nichž jedno pochází z příslušného hud. nástroje (lze jej použít stejně dobře u tp. jako např. u p.). Do oblasti kruhových modulátorů patří t. dnes často využívaný rotor sound. Významně se uplatňují i mikrofonní předzesilovače, reverbatory (vytvářející na základě obrácených fází umělý dozvuk) a tzv. boostery (zkreslující zvuk na principu oscilací obdélníkových vln). Téměř nadužívaným efektem se v rocku stalo používání zpětné vazby (tzv. feed-backu).

V širším smyslu patří ke zvukovým operátorům t. některé přístroje, které jsou součástí studiového nahrávacího zařízení a které umožňují stupňovitě a příp. i plynule transpozice vstupního signálu, jeho časovou regulaci, lokální umístění (pomocí tzv. sběracího potenciometru), násobení (na základě několikanásobného výstupu) atd. až po retrogradní (zpětnou) reprodukci.

Uvedené jevy i přístroje nejsou zdaleka vyčerpávající, vývoj v oblasti elektroniky je velmi dynamický a lze předpokládat, že její podíl na hud. tvorbě bude stále výraznější. Dokladem toho jsou vynálezy stále nových nástrojů a přístrojů, z nichž zde uvedme alespoň v současnosti hojně využívaný mellotron. Ve smyslu našeho vymezení překračuje rámec operátorů, spíše lze mellotron považovat za nový (elektrický) druh automatofonu, kombinovaného s reprodukčním zařízením magnetofonového typu. Do mellotronu jsou vkládány pásky ozvučené tradičními nástroji, např. tóny nebo akordy smyčců, žesťů apod.; z této „zásoby“ pak hráč volí příslušné tóny-akordy. Ovládání nástroje se uskutečňuje prostřednictvím tradiční klaviatury.

L: V. úvod hesla; Berendt: O. Jelinek: *Hudba věku syntezátorů* (Me. 1974, č. 10). – A. M.

interpretace (hudby, hud. interpretace), termín označující živé provedení notově zaznamenané hud. skladby, případně pamětně uchovávaného hud. projevu (např. folklorního původu). Slovo *i.* je lat. původu, ve starém Římě se užívalo

v různých souvislostech; jeho význam se nejvýrazněji projevovoval v právníkové teorii a praxi (příkaz přihlížet spíše ke smyslu než liteře). Termín je rozšířen ve většině evropských jazyků, i když v některých má navíc své domácí jazykové ekvivalenty. V češtině se užívalo a v hovorovém jazyce dosud užívá termínu výkonné hud. umění (výkonný hudebník, popř. umělec). V oběhu je i ekvivalentní termín hud. reprodukce (reprodukční umělec); nepostihuje však tvůrčí, aktivní charakter hudební *i.*

Hudba ve všech formách své zvukové existence je umění povýtce interpretační. V dobách, kdy ještě neexistovalo a v kulturách, kde neexistuje notové písmo, splývá hud. myšlenka vyjádřená zvukem přímo a bezprostředně s tím, jak, kde a kým je zvukově uskutečněna, tj. interpretována. Po objevu a rozšíření notopisu se proces realizace hudby zkoncentroval do několika fází. V první fázi tvoří specializovaný umělec (skladatel) z hud. determinovaných zvuků a s pomocí své vlastní fantazie specificky uspořádané hud. celky (skladby), jejichž průběh zaznamenává notopisem. V druhé fázi se skladeb ujmá hud. interpret a provádí je na hud. nástroji, tj. převádí notový text do živé zvukové formy. Skladbám zpravidla naslouchá obecnstvo, které podle svých individuálních schopností sluchově analyzuje jejich strukturu a formu a tím vyposlouchává vloženou do nich myšlenku (někdy se hovoří o tzv. sekundární tvorbě či interpretaci).

Proces dělbý práce mezi skladatelem a interpretem, čili proces emancipace hudební *i.* jako samostatného uměl. jevu měl v různých hud. kulturách různé jevové podoby. V evropské hudbě lze hovořit o oddělení skladebné tvorby a *i.* zhruba od 16. stol., kdy začínal být jev hudební *i.* teoreticky reflektován. Od pol. 16. stol. se začaly objevovat teoretické práce o tzv. technických pravidlech „správné vokální interpretace“ (to souviselo s tehdejší převahou vokální hudby nad instrum.; srov. učebnici zpěvu Itala Gannasioho, 1535, Ortizovu učebnici z r. 1553 a Zarliniův teoretický traktát *Institutioni harmoniche* z r. 1558). Vzápětí se objevily podobné práce i v oblasti instrum. hudby (nejslavnější spis: Frescobaldiho předmluva k vlastním varhanním toccatám, 1614). Rozkvět literatury o technicko-didaktických aspektech hry na hud. nástroje, tj. v podstatě literatury z oblasti teorie a estetiky hudební *i.* nastal v 18. stol. (Couperin: *L'art de toucher le clavecin*, 1717; Rameau: *Pièces de clavecin*, 1731; Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, 1739; Marpurg: *Die Kunst das Clavier zu spielen*, 1750; Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, 1752; F. E. Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 1753; L. Mozart: *Versuch einer gründlichen Violinschule*, 1756). Autoři byli většinou hud. interprety. Primárně sledovali pedagogicko-didaktické cíle, avšak na jejich podkladě vytvořili relativně úplný dobový soupis interpretačních problémů a norem podle tehdy panující estetiké teorie afektů. 19. stol. znamenalo další diferenciaci umění skladby a *i.* Zpřesněný notopis omezoval interpretační libovůli (např. v tzv. zdobení melodie), na druhé straně však vyžadoval hlubší pochopení skladatelova záměru a t.

větší umění jeho adekvátní *i*. Zrodila se skutečná teorie a estetika interpretačního umění jako svébytná muzikologická subdisciplína, hledající a používající specifické metody analýzy a hodnocení živého hud. projevu. Ke klíčovým osobnostem patřili: H. Riemann, H. Goldschmidt, náš O. Hostinský. Jádro teoretických úvah spočívalo v zjištění, že hudební *i*. má charakter tvůrčí práce a že interpret tvoří na podkladě notového textu skladatelova, jenž nemůže zachytit všechny nuance živého hud. projevu. Kladným výtěžkem teoretického myšlení o hudební *i*. byly specifikované práce o hud. agogice, o tempu, rytmu, frázování a dalších aspektech živého muzicírování.

Ve 20. stol. pokračoval výzkum jednotlivých aspektů interpretačního umění, avšak začaly se objevovat i první syntetické práce, v nichž se propojil teoretický výzkum s historickým (R. M. Haas: *Aufführungspraxis in der Musik*, 1931; A. Schering: *Aufführungspraxis alter Musik*, 1931, atd.). Značný pokrok představují práce sovětského badatele a sklad. B. Asafjeva (*Intonace*, sv. I 1930, sv. II 1947), kde se rozlišuje pojem skladatelské *i*. skutečnosti hudbou (výběr a uspořádání zvukového materiálu podle spol. a estetických norem doby) a vlastní hudební *i*. jako smyslově postižitelné realizace sklad. zápisu. V české hud. estetické literatuře se danou otázkou nejplojněji obírali vedle zmíněného již Hostinského O. Zich (*Estetika dramatického umění*, 1931) a jeho syn Jaroslav (*Prostředky výkonného hudebního umění*, 1959). Oba posledně jmenovaní badatelé soustřeďují pozornost na konkrétní zvukový tvar díla a hledají adekvátní metody jeho fixace, analýzy a hodnocení.

Problematika *i*. má ve sféře nonartificiální hudby, zvl. pak jazzu a moderní pop. hudbě mnoho zvláštních rysů. Velká členitost sféry nonartificiální hudby způsobuje ovšem různé modifikace interpretačních přístupů u jednotlivých okruhů a oblastí této hudby; tak např. *i*. šansonů má jiné rysy než *i*. jazzové hudby. Budeme-li si vědomi této skutečnosti, můžeme obrysově formulovat některé specifické rysy *i*. ve sféře nonartificiální hudby. Tato hudba se v četných případech vrací k jednotě skladatele a interpreta nebo různé akcentuje jejich role (v improvizovaném jazzu do značné míry splývá sklad. a interpret, v oblasti hitově zaměřené moderní pop. hudby vystupuje jako zvl. významná role interpreta). Nonartificiální hudba v četných svých projevech nepracuje s notovým zápisem (musí v důsledku toho rezignovat na určité tvůrčí principy, zejména vyšší tektoniku) nebo jej využívá jinak než artificiální hudba (notový zápis není závaznou a podrobnou směrnicí, je jen východiskem pro improvizaci projev). Charakter „díla“ nemá ani tak notový zápis sklad. tvůrčí představy, jako nejzdařilejší (technicky zaznamenané) interpretační realizace. Zatímco

v artificiální hudbě je skladatelům přiznáván zvláštní status rozhodujícího článku řetězce (jsou vlastními tvůrci hudby), v hudbě nonartificiální jsou většinou sklad. zatlačeni do pozadí (fungují spíše jen jako součást týmu skladatel – textař – producent – manažer – A & R man atd.) a do popředí vstupuje interpret, a to nikoli jen jako hud. činná osoba, ale jako celá lidská osobnost (důležitost osobního projevu, charakteristického zjevu, schopnost upoutat pozornost, publicita věnovaná skutečným soukromým životem atp.). U nonartificiální hudby se zpravidla neuplatňuje přístup spočívající v realizaci historicky vzniknuvšího a tudíž rozlehlého a vůči interpretovi jaksi „objektivně stojícího“ repertoáru, ale interpret se zaměřuje na nové, aktuální projevy nebo vlastní (příp. pro něj přizpůsobované) aktualizace starších projevů.

Velmi četné specifické rysy má *i*. jazzové hudby, což souvisí s improvizací a metroritmickou specifičností jazzu. Interpretačním činem je tu již zpracování skladebného východiska v arr., dalším krokem je vlastní zvuková realizace, jejíž odstup od notového záznamu či arr. bývá obvykle podstatně větší než rozdíl notového zápisu a interpretačního výkonu v hudbě artificiální. Zejména v individuálních projevech, v malých skup., v sólech v rámci orch. je zvuková realizace zároveň vlastní tvorbou hud. struktur a obsahů. Významným činitelem v tomto strukturování je sama konkrétní situace, v níž se tento výkon odehrává (jazzový klub, jam session atp.), atmosféra prostředí atp. Obecně lze říci, že tvořivý vklad jazzového hudebníka při vzniku jazzového artefaktu se zhusta zjednodušuje, neboť tento tvořivý vklad se spatřuje jen v improvizacím vytváření nových makrostruktur v podobě chorusů apod., a tedy ve vytváření celých linií melodických, nových harmonických plánů apod. Ve skutečnosti se tvořivý vklad projevuje v mnohem rozmanitějších a jemnějších podobách, totiž ve frázování, v tvorbě tónu i celkového soundu, v kvalitě metroritmické (beatové) organizace zvukového proudu atd. Zvlášť nápadné je uplatňování specifického tónového ideálu, kde se klade důraz na niternost, výraz, osobitost, charakterističnost, a to bez ohledu na „klasické“ normy tvorby vokálního či instrum. tónu.

Své specifické rysy má *i*. přirozeně i v různých oblastech moderní pop. hudby: tak v šansonu se klade zvl. důraz na srozumitelnost zpívaného slova a hereckou složku projevu, v pop produkci na zařazení do identifikovatelných a obecně přijímaných interpretačních norem, v rocku na originalitu nejen hud. projevu, ale celého vystoupení.

L: J. Bajer: *The Problem of the Gnosological Function of Interpretation in Art* (Estetika 1976, č. 2); I. Horváth – I. Wasserberger: *Základy džezové interpretace* (Bratislava 1972). – J. Ba. + I. P.

intimate revue, v. revue

jam session, angl. doslova povidlová schůzka, schůzka hudebníků, kteří hrají improvizovaný jazz. Způsob interpretace, málo obvyklý v jiných hud. projevech, se v jazzu datuje již od dob Storyvillu v NO, ale rozvinul se především v období chicagského stylu a ve swingu. V moderním jazzu se *j. s.* stala důležitou organizační formou pro další stylový vývoj. Některé lokály a restaurační podniky byly od 30. let specializovány na taková *j. s.*, kde se hudebníci shromažďovali po skončení svých pracovních závazků. Od 50. let jsou i součástí většiny jazzových festivalů. Některá *j. s.* byla záměrně organizována gramof. společnostmi ve studiích, příp. byla nahrána v příslušném prostředí a vydána na deskách (BN, Com., Vic.). Od 60. let se obdobná setkání hudebníků z různých skup. a orch. uplatňují i v moderní pop. hudbě, zvl. na R & R scéně. — Z.M.

JATP, v. Jazz at the Philharmonic

java (franc.), patří mezi spol. párové tance 30. let ve 3/4 taktu. Přináší spíše pohybovou taneční ukázněnost po výstředkové době bananas-slide, black bottomu a charlestonu. U nás vydržel prakticky tři taneční sezóny zásluhou J. Ježka a V+W, kteří zachytili počáteční popularitu tohoto tance a s aktuálním textem zařadili *j.* do svých her v Osvobozeném divadle. — J. Ch.

jazz I. — **vymezení:** *J.* představuje jeden z okruhů základního hud. typu nonartificiální hudby (v. *nonartificiální hudba II.* — *přehled*), avšak tento okruh má v dané klasifikaci a hlavně v reálném hud. dění zcela zvláštní místo, tvárnost a funkci pro svou mimořádnou vývojovou dynamičnost, tendenci k synkretismu s projevy folklorními i artificálními a úloze jakési tvůrčí „laboratoře“ pro celý hudební rod pop. hudby. Je zvl. typem (modem) hud. myšlení, vyjevujícím se v podobě relativně vyhraněné hud. oblasti, zformovavši se na přelomu 19. a 20. století v USA a pěstované později prakticky v celém světě, přičemž nositelem jádrové konzistence *j.* není nějaká jedna vymezená vlastnost (rys, parametr) hudby, ale určitý proměnlivý soubor rysů, resp. nasycenost těmito rysy (metrorytmika opřená o beat, improvizace, kult nástrojové virtuozity, specifický tónový ideál, kanonizované postupy melodickoharmonické a formové atd.), z nichž dokonce i ty nejzákladnější (vyjma metrorytmiky opřené o beat, která umožňuje výrazné uplatnění principu improvizace, jež je hlavní motivací a ospravedlněním jeho relativně samostatné existence) se mohou za určitých okolností navzájem substituovat.

L: 1. Poledňák: *K otázce specifčnosti jazzu* (Hudební věda 1969, č. 4; zde další literatura). — I. P.

jazz II. — **historická, teoretická a estetická problematika:** Zatímco dějinám *j.* a později i jeho sociologickému pozadí byla již věnována v odborné i popularizační literatuře značná

pozornost, zanedbávána je oblast teorie a estetiky *j.*, tedy řešení otázek typu: proč došlo ke vzniku a rozvoji *j.*, čím se liší *j.* od ostatní hudby, jaké jsou jeho další možnosti a perspektivy apod.

J. vznikl na zlomu 19. a 20. stol. v USA za zvláštních historických okolností v poměrně krátkém časovém úseku mise-
nismu černošské (africké) a bělošské (evropské) tradice jakožto zvláštní, nová hud. kultura, jež se lišila od matečných kultur novými spol. funkcemi i novým obsahem a tedy i novým výběrem a převržením hudebních prvků. Tento proces formování samostatné kultury však nebyl uzavřen, neboť původní etnické prostředí se rozložilo a vplynulo do širších souvislostí; tehdy i *j.* vstoupil do širších souvislostí etnických, sociálních i čistě hudebních. To, co vdechlo *j.* onu životnost, již se vyznačuje, a zejména schopnost, aby byl přijat jako způsob, typ hud. myšlení i mimo prostředí, v němž vznikl, je skutečnost, že se v *j.* objevily některé nové a nosné tvůrčí i vnímatelské principy a zároveň že se v něm uplatnily i některé principy, jež vývoj evropského hud. myšlení zatlačil do pozadí, resp. jichž nevyužil a jež nebylo a není možné plně rozvinout v hlavním proudu novodobého evropského hud. myšlení. Jde tu o uplatnění principu improvizace, principu preference motorického efektu hudby, o zvláštní řešení vztahu hudebníka a posluchače, vztahu skladatele a interpreta atd. Jazz ovšem na druhé straně nepředstavuje optimální a jediné možnou syntézu a tedy nějaké nové vyústění hudby, jak se mylně soudilo hlavně ve 20. letech; proto představuje jen jakýsi další, doplňkový systém v kontextu novodobé evropské hud. kultury.

Frontální uplatnění principu improvizace, který je páteří *j.* a hlavní motivací a ospravedlněním jeho relativně samostatné existence, se stalo možným a relativně snadným právě a jen na základě existence a využívání principu beatu (převzatého z africké tradice), tj. emancipovaného prožitku pravidelné, akcentované úderové pulsace (v dialektické jednotě se ovšem objevuje off beat jakožto simultánní interferující pulsace), myslíme na jedné straně samostatně působící zdroj motorické vzrušivosti a libosti a na straně druhé konstituující zákl. zvukovou síť, na níž se rozvíjejí (a již jsou omezeny) další složky projevu. Existence beatu umožňuje improvizátorovi budovat hudební superstruktury bez nebezpečí ztráty koherence. Zatímco v novodobé evropské hudbě je metrum především jakýmsi „rámcem“, „prostorem“, němž se buduje předivo rytmických struktur funkčně vázaných na melodiku (rytmika přitom jaksi „překrývá“ metrický půdorys), v *j.* vystupuje metrická organizace v podobě beatu akcentované, samostatně, nikoli jako mechanické členění času, ale jako živý lidský prožitek času, tak jak se realizuje „tělesně“; je současně „hudební intonací“ i „němou intonací pohybového projevu lidského těla“. Pro tvorbu beatu je zformován specifický aparát, tzv. rytmika, tedy především soubor bicích nástrojů spolu s kontrabasem,

což dává všem projevům i zvláštní charakter témbrový atd. Rytmika v *j.* není tak komplikovaná, jak se pozorovatelé domnívají, ovšem výsledný účín *j.* metroritmiky je neobvyčejně silný a je ostatně v praxi hlavním kritériem, proč určitý projev bud chápeme jako *j.*, nebo nikoli. To, že *j.* pracuje s faktorem beatu, má mnohostranné důsledky. Z beatu pramení silný pohybový účín jazzové hudby, vazba beatu a improvizacího principu vede k rezignaci na budování větších tektonických útvarů, fungování beatu umožňuje okamžitý „vstup“ do znějící hudby (díky beatu se orientujeme i ve fragmentu, tj. můžeme *j.* poslouchat tehdy, kdy chceme, a pro pochopení nemusíme sledovat celek díla, které se realizuje spíše additivně než vpravdě tektonicky). K dialektické jednotě principu beatu a principu improvizace přistupují rysy další, jež se formovaly a formují na jejich základě a uplatňují v těch či oněch vrstvách jazzových projevů. K hlavním patří specifická představa o tónové krásě; zatímco v umělé hudbě je zvukový ideál homogenní, v *j.* usilují jednotliví představitelé o maximální individualizaci, vytvářejí si svůj osobitý způsob tvorby tónů, využívají se přitom krajních poloh nástroje, forsírování atd., tedy záměrné deformace. Dále tu jde o specifické frázování (opět maximálně individualizované), užívání jistých kanonizovaných postupů melodickoharmonických (např. mollová tercie v durové melodice, sextové zahuštění tónického kvintakordu), jistých formových schémat (např. blues). Celkově pak platí, že neexistuje-li jazzový projev bez uplatnění principu beatu (ve free jazzu apod. je beatový princip obsažen latentně), improvizacího princip a jiné rysy jsou přítomny v různých projevech v různé míře a doplňují se navzájem. V *j.* se zpravidla neuplatňuje tradiční řetěz článků: tvůrce a jeho představa úplného díla – notový zápis díla – interpret a jeho pojetí hudby, která je již hotová ve svých hlavních parametrech – vnímatel (očekávající vždy znovu totéž dílo). Řetěz zde vypadá obvykle takto: téma (resp. kompozice jakožto pouhé rámcové východisko) – aranžmá (tj. domyšlení tohoto východiska pro interpretaci tím kterým hud. těleser. ovšem zase jen v podobě rámcového východiska) – interpret (více či méně tvořivě a zdařile domyšlející kompoziční základ a aranžmá, jež nemohou být jakožto uměl. dílo uvažovány) – vnímatel (očekávající setkání s relativně novým hud. objektem; to platí i tehdy, hraje-li se v *j.* mnohokrát již slyšená „skladba“). *J.* stírá rozdíly mezi skladatelem a interpretem, osobnost obou často splývá (typickými představiteli *j.* jsou osobnosti, v nichž splývají „profese“ skladatele, aranžéra, výkonného umělce-improvizátora a kapelníka – viz J. K. Oliver, L. Armstrong, D. Ellington, M. Davis ad.), nebo skladatel „rozpracuje“ dílo jen do určitého stupně a zbývající část tvořivého vkladu nutného pro vznik díla přenechá aranžérovi a interpretovi. *J.* takto umožňuje tvořivé přístupy, resp. vyžaduje výrazně tvořivé přístupy ne od jediného tvůrčího génia, stojícího vlastně mimo vlastní konkrétní realizace díla (artefaktu), ale od všech hudebníků, kteří se na konkrétní realizaci, vzniku díla-artefaktu podílejí. Jako dílo-artefakt vystupuje i gramof. deska (resp. hudba, jež z ní zaznívá), která je hlavním kanálem, jímž se *j.*

dostává k posluchači. Tvořivý vklad při vzniku díla-artefaktu se zhusta vidí jen v improvizacího vytváření nových makrostruktur v podobě chorůsů apod., tedy v podobě tvorby nových linií melodických, nového harmonického plánu apod., zatímco se ve skutečnosti tento vklad objevuje v mnohem rozmanitějších a jemnějších podobách ve frázování, v tvorbě tónů atd. v průběhu celé realizace. Pozice uměl. díla jakožto koncentrátu uměl. hodnot je v *j.* zvláštní. „Uměleckost“, resp. hodnota je v různé míře rozseta v nesčíslném počtu realizací, jednotlivý jazzový projev nenabývá zpravidla toho významu, jenž je příznačný a obvyklý pro díla z oblasti hudby umělé. Celá oblast *j.* pak více podléhá posunům vkusových norem (ne ovšem zase tak silně jako moderní pop. hudba), takže se zde jen v malé míře formuje kánon či kodex uznaných, populárních, velkých, trvale platných děl.

Postoj jazzového hudebníka od postoje hud. „nejazzového“ odlišuje především skutečnost, že jazzový hudebník často až ostentativně zdůrazňuje fakt, že mu jde především o jeho vlastní hudebnický zážitek, prožitek; v této souvislosti se hovoří o introvertnosti *j.* a jeho nositelů. S touto introvertností souvisí i typus hudebního sdělení, příznačný pro *j.* U *j.* se výrazněji uplatňují přístupy vžívající než pozorovací (opíráme se zde o výklad a terminologii J. Zicha). Při zaměření pozorovacím nejde u *j.* o sledování hud. líčení, tj. skutečnosti, jež stojí „za hudbou“, ale o pozorování hud. struktur samých. Vazby hudba – mimohudební skutečnost, jimiž je nesena sdělovací schopnost hudby, nejsou u *j.* zdaleka tak vypracovány a fixovány jako u novodobé tzv. umělé hudby. To pramení z malé „historičnosti“ *j.*, ze skutečnosti, že *j.* funguje ve zcela jiných kontextech než byly ty, v nichž se zrodil, z předpokladů daných specifickým výběrem a využitím technickotvárných prostředků atd. I když se v *j.* objevují prostředky hud. líčení, nejsou záměrně kombinovány a využívány. Vyjadřovací a zpodobovací možnosti *j.* se tudíž objevují jen jako nutné, leč nechtěné funkce fragmentů hud. proudu, vzájemně se tříští, negují. *J.* se tak dostává do blízkosti těch proudů hudby našeho stol., které v protikladu k romantismu ustupují od hudby námětové, resp. programní. Objevují se ovšem tendence oslabit i výrazovost. Moderní *j.* (bop, neobop, free *j.*) např. s oblibou používá velkých skoků tónové výšky, exponuje nesmírně rychlé (jen globálně přehlédnutelné) pasáže, „rozpouští“ metroritmiku, to všechno ztěžuje vnímateli možnost „ztotožnit se“ s hudbou, „vstoupit“ do ní, což znamená podílet se na jejím výrazovém sdělení. *J.* je chápán v menší míře než hudba „nejazzová“ jako výraz citových stavů hudebníka, jako „řeč emocí“ apod. a je prožíván spíše ve smyslu radosti z muzicírování, ze hry s hud. materiálem, z tvořivých postojů, z aktivity naší hud. představitivosti apod. Přes toto oslabení výrazovosti ovšem *j.* jakožto takový patří k hudbě absolutní, tj. k hudbě, jejímž obsahem je hlavně výraz, a to převážně i tehdy, jde-li o projev vokální (v důsledku konvencionalizace textu, instrumentalizace zpěvu atd.). Námětová, resp. programní hudba jsou v *j.* jevy zcela periferní. *J.* zpravidla neusiluje ani o mimohud. sdělení prostřednictvím spojení s jiným uměním

JAZZ

(jazzbalet, j. and poetry apod. jsou rovněž jen okrajovými jevy). Vystupuje-li j. dosti často jakožto hudba scénická a filmová, je volen právě pro své akcentování výrazu, resp. je chápán jakožto hudba užitá, tedy má navozovat určité konkrétní mimohud. představy (to je ovšem něco jiného, než je-li j. poslouchán jakožto takový, kde by vlastně tímto způsobem odkazoval jen na sebe sama).

Z improvizáční podstaty j., kde zdar díla závisí na celkové atmosféře, na momentálním rozpoložení a vzájemném porozumění a hlavně na tvůrčí potenci hudebníků, vyplývá, že jen malá část jazzových projevů překračuje práh uměleckosti; množina všech projevů je rozložena na tzv. intenzivním přechodu od umění k ne-umění, přičemž většina projevů je z logiky věci koncentrována spíše k tomuto druhému pólu. Avšak i ty méně zdařilé projevy nejsou zpravidla odsouzeníhodné, neboť vznikají většinou bezpretencionálně a rys improvizace jim dodává jakési vnitřní živosti. Obvykle je též nelze považovat za kýč, neboť nejsou vědomě vyráběny jakožto vůči umění antagonistická náhražka umění. J. se ovšem rozkládá i v oblasti tzv. přechodů polointenzivních a jeví příbuznost s uměním folklorním, naivním, psychopatologickým apod.

L: D. Langerová: *K problematice specifčnosti jazzu* (diplomní práce UK, Praha 1978); I. Poledňák: *K otázce specifčnosti jazzu* (Hudební věda 1969, č. 4; zde další literatura; odsud čerpano pro toto heslo). Viz další hesla v této encyklopedii, zvl. *nonartifciální hudba, moderní pop. hudba, masová hudební kultura, improvizace*. — I. P.

jazz III. — dějiny, USA: Synkretický proces, který vyústil ve vzniku j., byl utvářen řadou více či méně významných hud. komponentů a složitou sítí vazeb mezi nimi. V hierarchizaci těchto stylově-žánrových druhů, tvořících zdroje j., zaujímá čelné místo afroamer. folklór. Vedle jeho obvykle zdůrazňovaných typů (pracovní písně, spirituály, blues) sem patří t. četné taneční projevy černošského původu, kromě religiálních tanců spojených s provozováním tzv. vodun rituálu, např. dětská kolová říkadla a spol. tance jako cake walk, juba aj. Některé z nich, zvl. kreolské tance z oblasti Louisiany — bamboula, babouille, calinda, counjaile, chaeta aj. — jsou produktem mísení černošských prvků s tanečními projevy bílých osadníků. Další kategorii tvoří tradiční bělošská pop. hudba, najmě promenádní dechové orch., z jejichž repertoáru rané jazzové soubory vydatně čerpaly. Tímto způsobem sem např. pronikaly četné skladby evropského původu; populární a značně rozšířené notové sbírky typu Sousovy kolekce *National Patriotic and Typical Airs of All Lands* nebyly repertoárovým zdrojem jenom stovkám bělošských dechových kapel, ale zprostředkované t. černošských brass bandů. Významný je podíl umělé zlidovělé hudby z okruhu minstrelských představení (Foster aj.). Odtud pronikaly do amer. černošské hudby charakteristické složky evropské hudebnosti — harmonická kadence spolu s formální periodicitou, tradiční instrumentář, některé postupy metroritmické apod. Synkretická povaha těchto procesů se výrazně odráží ve vzniku první, ryze instrum. černošské hudby — v ragtimu.

Předpokladem příštího vývoje afroamer. hudby směrem ke

vzniku j. bylo zrušení otroctví (1863) a ukončení amer. občanské války (1865). Osvobození černoši odcházeli z plan-táže do městských center, kde se jim v tomto období formující se průmyslové civilizace 19. stol. nabízelý různorodé existenční možnosti. Urbanizace černošského obyvatelstva amer. Jihu nesla s sebou vznik vyhraněné (segregaci uzavřené) třídy městské chudiny a v neposlední řadě v kulturní oblasti i další střetávání a prolínání vrozené hudebnosti jejich příslušníků s vlivy bělošské hud. kultury. Nejsilnějším střediskem tohoto migračního hnutí byl mississippský přístav New Orleans, vzhledem k svému demografickému složení typický babylón národů, jazyků a přirozeně i lidových hud. kultur. Jejich vzájemným prolínáním a současně navazováním na vlastní tradice afroamer. černošského folklóru vznikla prvá raná forma j., tzv. marching (pochodový) jazz. Její zrod byl motivován spol. potřebou, konkrétní poptávkou po účelové zábavné hudbě; na procesu jejího vytváření a interpretaci se mohly podílet i širší vrstvy hudebně neškolených amatérů. Charakteristickým znakem hudby tohoto období bylo její úzké sepětí se sociálními bytím, projevující se ve výrazné převaze mimoestetických funkcí. Hlavním působištěm prvních černošských brass bandů byly zvl. poliční přehlídky, karnevaly, pikniky, pohřby atd. Ekonomickou základnu těchto (převážně poloprofesionálních) orch. tvořil rozvinutý spolkový život, existence četných podpůrných spol. klubů, tajných bratrstev a lóží (L. Armstrong vyjmenovává ve své autobiografii *Satchmo* názvy dvaadvaceti takových organizací, sociologickými aspekty jejich činnosti se zabývá H. W. Odum v knize *Social and Mental Traits of the American Negro*, NYC 1910, k ekonomické problematice se váží stati ve sborníku *Economic Co-operation among Negro Americans*, Atlanta 1907). Na přelomu 80. a 90. let minulého stol. přibýlo k zmíněným pův. funkcím t. hraní k tanci. Během tohoto období postupně vykrystalizovala podoba svěbytného neworleánského jazzového slohu, interpretovaného (s ohledem na prostorové možnosti tanečních podniků) převážně malými skup. (cl., co., tb., p., bjo., b., ds. — zprvu i vi.), v nichž se výrazně uplatnil princip kolektivní improvizace. Obdobné formy improvizované černošské taneční hudby vznikaly i mimo NO. Četné vzpomínky W. C. Handyho (publikované dílem v jeho autobiografii *Father of the Blues*, NYC 1941, a dílem L. Featherem v *The Book of Jazz*, NYC 1957) odkazují na obdobnou interpretační praxi pěstovanou orch. v Alabamě, Memphisu a zvl. v cestujících minstrelských skup., Garvin Bushell připomíná jejich existenci t. ve Springfieldu ve státě Ohio (N. Hentoff: *Garvin Bushell and New York Jazz in Twenties*, *The Jazz Review* II, 1959, č. 1), podle svědectví houslisty Georga Morrisona (nahraného a cit. Schullerem v *Early Jazz*, NYC 1968) praktikoval je se svým bandem v Denveru ve státě Colorado apod. Jejich hudba byla vesměs označována názvy jako „ruggy“, „hot“ či jednoduše „novelty“ (novota). Důležitým předpokladem jejího rozšíření v NO byla existence zábavní čtvrti Storyville. Prvním významným souborem tohoto druhu byl Ragtime Band Buddyho Boldena (co.), v němž mj. působil

i další důležitý hudebník této řady Bunk Johnson (co.). Postupný odliv těchto hudebníků z NO byl ovlivněn zčásti možnostmi angažmá v cestujících minstrelských souborech nebo na zábavních parnicích (*v. riverboat*), zčásti uzavřením Storyvillu v souvislosti se vstupem USA do 1. svět. války. Důsledkem bylo přesunutí těžiště dalšího vývoje *j.* do severních velkoměst, z nichž zvl. Chicago patřilo v tomto směru k významným střediskům. Zde také působily četné skup., jejichž interpretační styl je všeobecně považován za kvintescenci původního neworleánského *j.*, např. Oliverův Creole Jazz Band, Armstrongovy skup. Hot Five a Hot Seven aj. Souběžně s obdobím rozkvětu neworleánské černošské taneční hudby na přelomu stol. vznikaly její první bělošské imitace, které vyústily v tzv. dixielandu. Jeho prvním významným představitelem byl Jack Laine (ds.), jehož soubory ovlivnily generaci hudebníků, z nichž se později formovaly reprezentativní dixielandové skup., jako ODBJ, NORK, Earl Fuller's Famous Jazz Band, Alcide Nunez's Louisiana Five, Original Memphis Five apod. Důležitou součástí jejich působení byl fakt, že jim byla zpřístupněna nahrávací studia dříve než černošským tělesům a jsou prvními nahrávanými jazzovými skup. vůbec. Rostoucí význam přenosových technických kanálů, z nichž prvořadou úlohu sehrál gramof. a nakladatelský průmysl, výrazně poznamenal další vývoj *j.* Syntézou neworleánského černošského *j.* a dixielandu vznikl začátkem 20. let tzv. chicagský styl, rozvinutý tamními mladými bílými hudebníky. Špičkovou formací tohoto pojetí byl zejména Beiderbeckův The Wolverine Orchestra, jehož interpretační idiom se utvářel pod přímým vlivem nahrávek ODBJ a NORK. Příznačným rysem byl nápadný odklon od kolektivní improvizace, zdůrazňování sólistického podílu a posléze t. aranžmá.

Důsledkem hromadného přesídlení neworleánských jazzmanů na Sever byla jejich profesionalizace, související s rozptylem přichozích do skupin a orch. různorodého stylového zaměření. Tento proces se odrazil jednak v oživení tamní pop. hudby, jednak v postupném rozměňování pův. neworleánského *j.* a v jeho přizpůsobování se jejím konvencím. Zvláštní úlohu sehrály soubory působící na newyorské scéně, ať již šlo o skup. založené neworleánskými rodáky (Morton, Oliver), nebo místní orch., z nichž zvl. významná byla tělesa Fletchera Hendersona, z Washingtonu přibývšího Duka Ellingtona a původem detroitští McKinney's Cotton Pickers. Rozšířením jejich obsazení (např. 3 tp., tb., 3 cl., p., bjo., tuba a ds. u Hendersona) nabývala postupně rozhodujícího vlivu na další vývoj *j.* aranžérská technika. Tento proces vyvrcholil později v orchestrálním pojetí swing music.

Souběžně s krystalizující bigbandovou koncepcí swingu tvoří významnou kapitolu jazzového dění ve 20. letech éra tzv. klasického blues a boogie woogie. Obojí vděčí za své rozšíření mohutnému přírůstku barevného obyvatelstva do severních velkoměst, který si vynutil různé formy specifické spol. zábavy, uspokojované jednak černošskými kabarety typu honky tonk (*v. t.*), jednak speciálními rasovými edicemi některých gramof. společností (zejména Okeh), určenými

výhradně pro černošský trh. Důležitými představiteli klasického blues byly zejména zpěvačky, např. Ma Raineyová, Bertha Hillová, Clara Smithová a především nejvýznamnější z nich Bessie Smithová, z klaviristů specializovaných na boogie woogie patří čelné místo Albertu Ammonsovi, Pete Johnsonovi, Meade Lux Lewisovi, Pinetop Smithovi a Jimmy Yanceymu.

Po krachu na newyorské burze (1929), jehož následkem bylo mj. dočasné omezení spol. života v tradičních centrech amer. zábavního průmyslu, se další těžiště vývoje přesunulo začátkem 30. let na Středozápad. V Kansas City vznikl navázáním na tradice blues a boogie woogie originální orch. styl, který se stal odrazovým můstkem příštího jazzového stylu, tzv. swing music. Původně černošská hudba byla v pol. 30. let úspěšně absorbována bílými hudebníky na Východním pobřeží (Casa Loma Orchestra, Goodman aj.), kteří se zasloužili o značné komerční úspěchy a masovou popularitu swingu. Průvodním zjevem byl vznik četných nových spol. tanců (*jive, jitterbug*); okolnost, že swing music fungovala především jako hudba k tanci, se promítla do tehdejší pop. hudby a nadlouho poznamenala její hlavní proud (orch. typu Glenna Millera, jimž se pak dostalo četných protějšků t. na evropském kontinentu, např. Karel Vlach). Orch. pojetí swing music uplatňovalo ve zvýšené míře požadavek celistvosti jazzového ansámblu, který se odrazil v celkovém rozvoji reprodukční techniky, jež byla nezbytným předpokladem dalšího vývoje *j.*

Epizodou v historii *j.* je tzv. revivalistické období z přelomu 30. a 40. let, pokoušející se zásluhou sběratelů a některých kritiků (v neposlední řadě t. působením vlivu Rooseveltova obrodného hospodářského programu Nový úděl) o umělé znovuoživení pův. tradičního *j.* Zajímavý je komentář angl. sociologa Francise Newtona: „Byl to projev naprosté jedinečnosti, neboť nevyrůstal ani z vnitřní logiky vývoje jazzu (to je z tendencí, které v sobě nesl hráči), ani z logiky komerční. Byl téměř stoprocentně výsledkem práce intelektuálních doktrinářů, kteří usilovali o objevení zapomenutých čistých pramenů jazzu a lidové hudby pod pozdějšími nánosy“ (*Jazzová scéna*, Praha 1973). Výsledkem těchto snah byly především nahrávky zapomenutých veteránů, „rekonstruujících“ neworleánskou hudbu z počátku stol. (B. Johnson aj.); mezi mladými amer. hudebníky nenašla tato vlna prakticky odezvu a dosah tohoto snažení se plně projevil až v poválečných letech na evropském kontinentu.

Jestliže zrod předchozích jazzových stylů procházel jednotlivým evolučním procesem, začátkem 40. let došlo k radikálnímu zvratu. Mladí černošští hudebníci, vesměs odchovanci orch. swingu, podnikli zásadní kroky k narušení jeho zkonvencionalizovaných postupů, které již předtím vedly ke splynutí s nenáročnou hudbou zábavného charakteru. Zčásti byl jejich postoj motivován t. sociálními přesuny uvnitř amer. společnosti a rostoucím rasovým sebevědomím barevného obyvatelstva. Tyto postoje se odrážejí i v rodícím se novém jazzovém stylu, bopu, pro jehož počátky jsou příznačné odspolečenštění, snahy o vylučení ap., projevuující se v komplikovanější hud. struktuře. Mezi nejvýraznější

uměl. osobností bopu patřili Charlie Parker (as.), Dizzy Gillespie (tp.) Thelonious Monk (p.) i začínající Miles Davis (tp.). Mnohé z bopových podnětů nalezly ohlas ve velko-orchesterálním zpracování na platformě tzv. progresivního *j.*, jehož vůdčí osobností, soustřeďující kolem svého orch. četné mladé experimentující skladatele a aranžéry, byl Stan Kenton.

Na rozhraní 40. a 50. let se bopová expresivita proměnila v chladnou a izolativní koncepci tzv. *cool j.*, v němž je zdůrazněna intelektuální složka. V určitém smyslu navazuje na kvalitativně vyšším stupni na polyfonní charakter tradičního *j.*, z druhé strany se výrazně uplatňují vlivy evropské artifiční hudby. Vedle jeho četných exponentů (MJQ, kvinteto George Shearinga) se zde už plně uplatnila formotvorná síla hud. idejí vzpomenutého M. Davise, v jehož osobě se dostalo modernímu *j.* významného katalyzátoru, odrážejícího ve své tvorbě prakticky celou složitou dialektickou polaritu dalších vývojových tendencí. Koncertantní ráz *cool j.* se projevil zcela bezesbýtku zvl. v jeho modifikované verzi, v tzv. *west coast j.*, v němž byly záměrně redukovány některé z nejvlastnějších prostředků jazzového výrazu, např. prvek hot intonace (Cooper, Desmond, Mulligan), beatový princip (Giuffrè) a celková expresivita projevu (kvinteta Buda Shanka a Chico Hamiltona). V reakci na tuto výrazově uměřenou hudbu přinesli mladí černošští hudebníci v pol. 50. let tzv. *hard bop*, v němž se přihlásili k dědictví bopu. Vedle Davise jej reprezentovaly kvinteto Clifforda Browna (tp.) a Maxe Roache (ds.), Jazz Messengers Arta Blakeyho (ds.), Jazztet Arta Farmera (tp.) a Bennyho Golsona (ts.), dále skup. Horace Silvera (p.), bratři Adderleyů a další. Současně s novými experimenty se v *hard bopu* uplatnil i silný důraz na pův. africké kořeny *j.*; vzájemná soudržnost obou složek – tradiční i moderní – zajistila tomuto stylu jednak rozsáhlé evoluční možnosti, které na přelomu 50. a 60. let vyústily v tzv. *free j.*, jednak širokou popularitu, které se dostalo zvl. jedné z jeho odnoží, tzv. *soul j.*

Free j. se svou vypjatou emocionalitou a z druhé strany se svým konstruktivismem, ovlivněným zvl. úsilím skladatelů z oblasti tzv. třetího proudu, přinesl zásadní posun *j.* směrem k idejím, jejichž příbuzné ekvivalenty lze sledovat v některých projevech soudobé Nové hudby. Uvolnil formální strukturu skladeb, zrušil cyklický sled akordů současně s oslabením tonality, čímž rozšířil t. možnosti melodické stavby, přehodnotil dosavadní rytmické pojetí a ve zvukové složce přinesl řadu nových inspirativních podnětů, z nichž mj. čerpá i současná rocková scéna (klastry apod.). Tím, že opustil mnohé z vyjmenovaných omezujících faktorů, otevřel hudebníkům 70. let možnost využívat rozličných prvků v důsledku integračních tlaků soudobé hud. scény. Podle Achima Hebgena „zatímco pojem *free* v 60. letech znamenal především pryč od tonality, melodiky a metra, a tím tedy vlastně znova kategorizoval, přináší hudba většiny významných skupin 70. let zcela novou kvalitu hudební svobody. *Free* už teď není prázdné programové heslo, teď to znamená skutečně suverénní zvládnutí všech hudebních sfér. Styly už

neexistují vedle sebe, nepřebíhá se od jedné kategorie k druhé: styly a kategorie se samy stávají výrazovým materiálem“ (cit. podle Berendta). Po hudebnících z okruhu avantgardního *free j.* 60. let (kvarteto a trio Ornetta Colemana, skup. Erica Dolphyho, bratři Ayleřů, Johna Coltrana, Archieho Sheppa aj.) představují tyto nové Hebgemem zmiňované tendence především umělci, kteří vyšli ze skup. M. Davise: Garry Bartz (as.), Wayne Shorter (ts.), John McLaughlin (g.) a zvl. klavíristé Chick Corea, Herbie Hancock, Keith Jarrett, Joe Zawinul aj. Průvodním znakem jejich tvorby včetně Davise samotného jsou znovuoobnovené kontakty s oblastí moderní pop. hudby, projevující se v organickém integrování prvků rocku, zvl. s jeho důrazem na zvukové možnosti zprostředkované využitím elektricky amplifikovaných či přímo elektronických nástrojů (syntezátor, mellotron) a zvukových operátorů (modulátory, reverbatory apod.). Výsledkem těchto vzájemných interakcí je i nové spol. zázemí *j.*, soustřeďujícího od nástupu 70. let t. pozornost mladého obecnstva orientovaného dříve téměř výlučně na rock.

Chronologie:

- 1892: Tuxedo Marching Band, charakteristický defilující orch., který reprezentuje nejstarší éru instrumentálního *j.*, tzv. *marching j.*
- 1893: Buddy Bolden's Ragtime Band, soubor prvního významného *j.* instrumentalisty; Jack Papa Laine's Reliance Brass Band, první bělošský jazzový orch. se zřetelnými odchylkami od černošského pojetí.
- 1897: Zal. Storyvillu, zábavní čtvrti, v níž se soustředil neworleánský spol. život.
- 1899: V Sedalii byly tiskem publikovány Joplinovy skladby *Original Rag* a *Maple Leaf Rag*.
- 1903: V St. Louis byla prov. Joplinova ragtimová opera *A Guest of Honor*.
- 1905: Značné popularity se dostává Original Superior Bandu B. Johnsona.
- 1907: Na mississippských říčních parnicích začal působit orch. F. Marabla.
- 1910: O. Celestin působí se svým orch. v Tuxedo Dance Hall.
- 1911: J. Oliver vede Magnolia Band, B. Johnson společně s F. Dusenem Eagle Band, Bill Johnson organizuje svůj Original Creole Band.
- 1912: Vycházejí tiskem první bluesové skladby – *Baby Seals Blues* B. Sealse a *Dallas Blues* H. Warda. F. Keppard podniká zájezd na Záp. pobřeží.
- 1915: V chicagské Lams Cafe hostuje Papa Laine's Ragtime Band; vznikají bělošské dixielandové skup. Louisiana Five a T. Brown's Dixieland Jass Band.
- 1917: 27. 1. zahajuje ODJB své ang. v Reisenweberově restauraci v NYC, 24. 2. nahrává tato skup. ve studiu společnosti Vic. první gramof. snímky v historii *j.* (*Dixie Jass Band One Step, Livery Stable Blues*). 11. 11. byla úředně zastavena činnost ve Storyvillu.
- 1919: První evropská vystoupení amer. souborů: ODJB

a W. M. Cook's Southern Syncopated Orch. (se S. Bechetem).

1920: M. Smithová nahrála bluesovou desku *Crazy Blues*.

1921: K Ory nahrál pro spol. Sunshine první autentické snímky pův. neworleánského j. (*Ory's Creole Trombone, Society Blues*). První desky nahráli t. J. P. Johnson (pro Okeh) a New Orleans Rhythm Kings (*Farewell Blues, Oriental*).

1922: E. Schoebel publikuje první dixielandové arr. (*Bugle Call Rag*).

1923: J. Oliver's Creole Jazz Band vydávají první desky, na nichž debutuje t. L. Armstrong. Společnost Col. uvádí na trh první nahrávky B. Smithové (*Down Hearted Blues, Gulf Coast Blues*) a orch. F. Hendersona.

1924: Papa Ch. Jackson nahrává první autentické snímky country blues (*Airy Man Blues, Lawdy Lawdy Blues*). Genett uvádí na trh sérii nahrávek Beiderbeckova The Wolverines Orch. (*Copenhagen, Jazz Me Blues, Royal Garden Blues, Tiger Rag*). 24. 2. provádí v Aeolian Hall v NYC orch. P. Whitemana Gershwinovu *Rhapsody In Blue*.

1925: L. Armstrong nahrává první desky se skup. Hot Five (*Gut Bucket Blues, Yes I'm In the Barrel*). 12. 11. natáčí v Chicagu poprvé Ellingtonův orch. Washingtonians.

1926: Ellington's Kentucky Club Orch. vydává úspěšné *East St. Louis Toodle-Oo*. První desky nahrávají R. Nichols' Five Pennies a B. Moten's Kansas City Orch.

1927: 26. 10. vzniká Ellingtonova nahrávka *Creole Love Call*, v níž je použito instrumentálního vokálu A. Hallové, od 4. 12. působí jeho orch. ve stálém ang. v harlemském Cotton Clubu.

1928: S. Bechet účinkuje v Paříži s orch. N. Sisslea, v Paseo Hall v Kansas City získávají ang. Pageovi Blue Devils (s Basiem a Rushingem). 29. 12. nahrává C. Smith v Chicagu své *Boogie Woogie*.

1929: Končí se éra tzv. jazz age a těžiště vývoje j. se přesouvá do Kansas City.

1930: Ve V. Británii hostují s orch. T. Lewis J. Dorsey a M. Spanier. 17. 10. nahrává Ellington *Mood Indigo*.

1931: Ellington nahrává *Creole Rhapsody*.

1932: L. Armstrong podniká první evropské turné. B. Moten vydává první nahrávky s charakteristickou riffovou technikou.

1933: Uskutečnilo se první evropské turné Ellingtonova orch. 27. 11. debutovala na deskách B. Holidayová.

1934: Orch. B. Goodmana vystupuje v pravidelných rozhl. pořadech *Let's Dance* (NBC). Bratři Dorseyové zakládají band, první snímky nahrává se svým ansámblem J. Lunceford. Vychází první číslo DB Magazine.

1935: 13. 7. vznikají první nahrávky Goodmanova Tria (*After You've Gone, Body and Soul, Someday Sweetheart*). 12. 6. vznikají první nahrávky E. Fitzgeraldové s orch. Ch. Webba (*Love and Kisses, Are You Here to Stay?*).

J. Hammond objevuje v kansaském Reno Clubu orch. C. Basieho. D. Ellington natáčí své *Reminiscing In Tempo*.

1936: 21. 8. nahrává Goodman poprvé s kvartetem (s L.

Hamptonem), 9. 10. vznikají v Chicagu první nahrávky Basieho comba (s L. Youngem). W. Herman zal. big band. Do kin je uveden film *Pennies from Heaven* s Armstrongem a Crosbyem.

1937: 22. 1. nahrává pro společnost Dec. poprvé Basieho big band. B. Goodman vydává bestsellerový snímek *Sing, Sing, Sing*. Ch. Parker je angažován v orch. J. McShanna, D. Gillespie se zúčastňuje s orch. T. Hilla zájezdu do Evropy.

1938: 16. 1. se uskutečňuje první jazzový koncert v Carnegie Hall s orch. B. Goodmana. 24. 7. natáčí A. Shaw *Begin the Beguine*, 2. 5. nahrává E. Fitzgeraldová svůj první hit *A-Tisket-a-Tasket*. W. Sargeant vydává první amer. knihu o j.: *Jazz, Hot and Hybrid*. H. Panassié organizuje slavné recording session s T. Ladnierem a M. Mezzrowem (*Really the Blues*).

1939: Ch. Christian je ang. v Goodmanově sextetu, s nímž 2. 10. nahrává *Flying Home*, tentýž měsíc nahrál C. Hawkins svou slavnou verzi *Body and Soul*. Celonárodní popularitu získává orch. G. Millera.

1940: V NO vznikají první revivalistické nahrávky K. Reny. 6. 12. nahrává v hollywoodském studiu společnosti Dec. první snímky King Cole Trio.

1941: 30. 4. nahrává první desky Ch. Parker s orch. J. McShanna (*Dexter Blues, Hootie Blues, Swingmatism*).

30. 5. debutuje Kentonův orch. v Balboa Ballroom v LA.

1942: 11. 6. nahrává první historicky cenné snímky B. Johnson's Original Superior Orch.

1943: 23. 1. uvádí Ellington premiéru *Black, Brown and Beige* na svém prvním koncertu v Carnegie Hall. V orch. E. Hinese jsou společně ang. D. Gillespie a Ch. Parker.

1944: 18. 1. organizuje čsp. Esquire první jazzový koncert v budově Metropolitan Opery. Vzniká orch. B. Eckstina (s Davisem, Gillespiem, Parkerem aj.). N. Grant produkuje film *Jamin' the Blues* a 2. 7. uvádí první koncert JATP.

1945: 28. 2. vznikají první společné nahrávky Gillespieho a Parkerova comba (*Groovin' High, Dizzy Atmosphere*). Na sklonku roku zakládá Gillespie svůj první big band. 26. 11. vznikají první nahrávky M. Davise (*Billie's Bounce, Now's the Time*).

1946: Orch. W. Hermana prov. v Carnegie Hall Stravinského *Ebony Concerto*.

1947: Kina uvádějí film *New Orleans* s Holidayovou, Armstrongem, Hermanem, Orym aj. S. Kenton ohlašuje svůj progresivní j. Gillespieho orch. prov. v Carnegie Hall Lewisovu skladbu *Tocata for Trumpet and Orch.*, G. Russell komponuje *Cubana Be & Cubana Bop*.

1948: Střediskem jazzového života v NYC se stává nový klub Royal Roost. Ve franc. Nizze se uskutečňuje první jazzový festival.

1949: 21. 1. nahrává Davisovo noneto první snímky později vydaného alba *Birth of the Cool* (*Budo, Godchild, Jeru, Move*), tentýž měsíc vzniká G. Shearing Quintet. Vycházejí první LP. 15. 12. byl otevřen v NYC Birdland.

1950: S. Kenton's Innovation In Modern Music Orch.

1951: Dave Brubeck Quartet s P. Desmondem.

1952: G. Mulligan Quartet. Sh. Rogers Giants. JATP pod-

nikají první evropské turné. 22. 12. se uskutečnilo první nahrávání MJQ (*La Ronde, Vendôme*).

1953: Do orch. L. Hamptona přichází C. Brown a zúčastňuje se evropského turné, během něhož nahrál četné snímky. V NYC vystupuje kvarteto H. Silvera.

1954: 21. 2. představuje A. Blakey v Birdlandu své kvinteto (s C. Brownem). V dubnu vznikají první nahrávky Brown-Roach Quinteta (*All God's Chilum, Clifford's Axe, Sunset Eyes, Tenderly*). 17. 7. se uskutečňuje první NJF. MJQ vystoupilo na festivalu v Donaueschingen, který pořádá Mezinár. společnost pro soudobou hudbu (ISCM). V listopadu zal. Blakey skup. Jazz Messengers a nahrál první snímky pro spol. BN (*Doodlin', Room 608*).

1955: 12. 3. z. Ch. Parker. Do NYC přichází z Floridy J. C. Adderley. M. Davis zakládá vlastní skup. s J. Coltrane. Film *The Benny Goodman Story*.

1956: D. Gillespie zal. nový big band a podniká s ním turné na Blízký a Střední východ a do Latinské Ameriky. Ellington komponuje *A Drum Is a Woman*. H. Silver zakládá vlastní combo.

1957: Previnova jazzová adaptace muzikálu *My Fair Lady* se stala bestsellerem gramof. trhu. V sanfranciském klubu The Cellar se uskutečňují první jazz & poetry sessions za účasti předních básníků beat generation. Ve Vancouveru představil veřejnosti své kvarteto O. Coleman, společnost Atl. uvádí na trh první album *Third Stream Music* se skladbami J. Lewise a G. Schullera. J. Lewis komponuje hudbu k filmu *No Sun In Venice*, E. R. Murrow produkuje film *Satchmo the Great*. Na shakespearovském festivalu ve Stratfordu je uvedena Ellingtonova suita *Such Sweet Thunder*.

1958: Vznikla vokální skup. Lambert-Hendricks-Rossová. O. Coleman vydal první LP na značce Cont. (*Something Else!!!, Tomorrow Is the Question*). V únoru otevírá v NYC E. Condon nový klub. V říjnu se uskutečnil v Monterey první ročník jazzového festivalu. M. Davis nahrává v Paříži improvizovaný hud. doprovod k filmu režiséra L. Malla *Výtah na popravěštně*.

1959: Hud. doprovod k filmům skládají D. Ellington (*Anatomy of a Murder*), J. Lewis (*Odds Against Tomorrow*), Teo Macero (666) atd. Společnost Col. uvádí na trh Davisovo album *Kind of Blue*. V srpnu se v Chicagu uskutečnil první Playboy Jazz Festival. V říjnu zal. J. C. Adderley nové kvinteto (s bratrem N. Adderleym, B. Timmonsem a dalšími). Ve Five Spot v NYC hostuje kvarteto O. Colemana.

1960: A. Farmer s B. Golsonem zal. The Jazztet. V Paříži prov. balet J. Lewise *The Comedy*. G. Mulligan organizuje vlastní big band. Nové sexteto zal. G. Russell. John Coltrane vydává album *Giant Steps* (Atl.), jehož harmonické struktury výrazně poznamenaly většinu hudebníků moderního jazzu.

1961: Po dvouletém odmlčení se na hud. scénu vrátil S. Rollins. Na zn. Enrica a PJ vycházejí první alba kvarteta D. Ellise. A. Shepp nahrává společně s combem C. Taylora. 1962: Státní department vysílá orch. B. Goodmana do SSSR. Ch. Byrd a S. Getz nahrávají svou úspěšnou verzi

Jobimovy skladby *Desafinado*, jejich album *Jazz Samba* se stává bestsellerem. A. Shepp & B. Dixon Quartet hostuje na SFDMS v Helsinkách.

1963: Po několikaleté přestávce obnovuje svůj big band W. Herman. D. Ellington nahrává se symfonickým orch. skladbu *My People*.

1964: Ch. Lloyd Quartet. V říjnu se uskutečnil v Judson Hall v NYC miniaturní festival *free j. October Revolution In Jazz*, současně bylo zal. kooperativní sdružení Jazz Composers Guild, jehož členové se dostávají do popředí zájmu veřejnosti.

1965: L. Armstrong podniká triumfální turné do socialistických zemí. V NYC zanikl klub Birdland. R. Lewis získává masovou popularitu hitem *In the Crowd*. Vychází Coltranovo album *A Love Supreme* (Imp.).

1966: V únoru představují návštěvníkům Village Vanguard svůj big band T. Jones a M. Lewis, na festivalu v Monterey se uskutečnilo první vystoupení big bandu D. Ellise a v témže roce obnovuje svůj velký orch. B. Rich.

1967: Čestný doktorát na Yale Univ. obdržel D. Ellington. Po patnáctiletém trvání se rozešel D. Brubeck Quartet. Zal. odborové sdružení Jazz Musician Association. O. Coleman získal jako první jazzman Guggenheimovo stipendium. A. Shepp a další představitelé *free j.* vystoupili na festivalu soudobé hudby v Donaueschingen. Bestsellery gramof. trhu se stala alba J. C. Adderleyho *Mercy, Mercy, Mercy a Why Am I Treated So Bad*.

1968: 16. 1. vystoupil B. Goodman se svými bývalými sólisty a příl. 30. výročí prvního jazzového koncertu opět v Carnegie Hall. V katedrále St. John the Divine v NYC prov. Ellingtonův první *Concert of Sacred Music*. V NO se uskutečnil 1. ročník mezinár. jazzového festivalu. G. Schuller vydal pozoruhodnou analytickou práci *Early Jazz, Its Roots and Musical Development*.

1969: 29. 4. obdržel Ellington od amer. vlády nejvyšší amer. civilní vyznamenání Medaili svobody. Coleman vydal u společnosti Imp. SP *Man on the Moon* s vlivy rocku, tytéž tendence se odrážejí v albech dalších avantgardních hudebníků A. Aylera (*New Graas*) a D. Ellise (*Goes Underground*). Firma Imp. vydává album *Liberation Music* s avantgardním orch. Ch. Hadena, které obsahuje v arr. C. Bleyové jazzové verze písní ze španělské občanské války včetně *Einheitsfrontlied* H. Eislera a B. Brechta.

1970: Col. uvádí na trh úspěšnou reedici nahrávek B. Smithové (5 LP). D. Ellington nahrál album *New Orleans Suite* (Su.) oceněné později cenou Grammy. Na platformě jazz rocku provází komerční úspěch alba D. Ellise *Live In Filmore* a H. Manna *Memphis Underground* (Su.). M. Davis hostoval se svou skup. na rockovém festivalu na Isle of Wight. Významným mezníkem integračních tendencí j. a rocku se stává jeho dvojalbum *Bitches Brew*.

1971: Po dvaadvacetiletém úspěšném působení rozpustil své kvinteto G. Shearing. D. Ellington podnikl se svým orch. koncertní turné po SSSR. 6. 7. z. L. Armstrong. C. Bleyová ukončila nahrávku rozměrného díla *Escalator Over the Hill* (3 LP) za spolupráce četných rockových hudebníků. J. Za-

winul a W. Shorter založili skup. Weather Report, J. McLaughlin formuje svůj The Mahavishnu Orchestra.

1972: Guggenheimova nadace udělila další stipendia hudebníkům z oblasti j. (mj. C. Bleyové, K. Jarrettovi, S. Rollinsovi a G. Russellovi). V dubnu se uskutečnilo turné orch. T. Jonese a M. Lewise v SSSR, v červnu bylo v NYC otevřeno specializované jazzové muzeum, v červenci rozpustil O. Peterson po úspěšné dvacetileté činnosti své trio. O. Coleman realizoval společně s London Symphony Orch. (dir. D. Measham) nahrávku vlastního orch. díla *The Skies of America*. NJF se po patnácti letech existence přestěhoval do NYC. Skup. Weather Report dosáhla výrazných úspěchů deskami *I Sing the Body Electric* a *Sweetnighter*, v anketě DB získalo první album Mahavishnu Orch. *The Inner Mounting Flame* (Col.) titul desky roku, J. McLaughlin byl vyhlášen hudebníkem roku.

1973: Pod vlivem filmového bestselleru *Podraz* (*The Sting*) s Joplinovou hudbou začíná vlna ragtimového revivalismu. Významní představitelé rockové scény F. Zappa a C. Santana nahrávají společně s jazzovými hudebníky (mj. s J. L. Pontym, G. Dukem a s Laughlinovým Mahavishnu Orch.). Druhá LP Mahavishnu *Birds of Fire* obdržela v DB titul desky roku, v témže hlasování získal významné ocenění Ch. Corea, který zvítězil v kategoriích comp., p. a hudebník roku.

1974: 24. 5. z. D. Ellington. Tečkou za dvaadvaceti letou existencí MJQ je album *In Memoriam* a poslední veřejné vystoupení souboru. Firma Pol. uvedla na trh třináctideskový komplet s nahrávkami A. Tatum a Corea pokračoval se svojí skup. Return to Forever v řadě úspěšných nahrávek LP *Where Have I Known You Before* (též Su.), Hancock získal masovou popularitu s LP *Head Hunters* s diskotekovým hitem *Chameleon*, první vlastní album *Like Children* nahrál J. Goodman. Titul deska roku získalo třideskové album K. Jarretta *Solo Concerts*.

1975: Nový big band zal. Ed Shaughnessy. Na zn. Mileston vychází album *Open Your Eyes You Can Fly* zpěvačky Flory Purimové. 8. 8. umírá J. C. Adderley.

1976: 4. 7. – v den nedožitých narozenin Louise Armstronga odhalena na Jacksonově náměstí v NO socha umělce. Al DiMeola vydává první album *Land of the Midnight*. V květnu se uskutečnila první festivalová přehlídka loft jazzu v NYC.

L: A. Asriel: *Jazz, Analysen und Aspekte* (Berlin 1966); Berendt: R. Blesh: *Shining Trumpets. A History of Jazz* (London 1949); C. Bohlander: *Jazz. Geschichte und Rhythmus* (Mainz 1961); A. Coeuroy: *Histoire générale du jazz* (Paris 1942); A. M. Dauer: *Der Jazz* (Kassel 1958); L. Dorůžka: *Stručný nástin dějin a estetiky jazzové a moderní taneční hudby* (Praha 1963); M. Edlund: *Jazzhistorier* (Stockholm 1960); L. Feather: *The Book of Jazz* (NYC 1957); S. Finkelstein: *Jazz: A People's Music* (NYC 1948); B. Geist: *Co nevíte o jazzu* (Praha 1966); R. Goffin: *Nouvelle histoire du jazz* (Bruxelles 1948); J. Gonda: *Jazz* (Budapest 1965); D. Gordon: *Jazz Cavalcade* (NYC 1946); též: *The Jazz Story. From the 90s to the 60s* (NYC 1964); R. Harris: *Jazz* (Middlesex 1952); N. Hellstrom: *Jazz* (Stockholm 1940); A. Hodeir: *Hommes et problèmes du jazz* (Paris 1954); též: *Introduction à la musique de jazz* (Paris 1948); O. Keepnews – B. Grauer Jr.: *A Pictorial History of Jazz* (NYC 1955); M. Lindsay: *Jazz* (London 1958); V. Mysovskij – V. Fejertag: *Džaz* (Leningrad 1960); F. Newton: *Jazzová scéna* (Praha 1973); V. Ojakäär: *Džassmusika* (Tallin 1966); O. N. Ortiz: *Historia del jazz* (Buenos Aires 1952); H. Panassié: *Histoire du vrai*

jazz (Paris 1959); A. Perney: *A Jazz* (Budapest 1966); M. Perrin: *Histoire du jazz* (Paris 1967); I. Poledňák: *Kapitolky o jazzu* (Praha 1961); W. Sargeant: *Jazz: A History* (NYC 1964); D. Schulz-Köhn: *Kleine Geschichte des Jazz* (Gütersloh 1963); M. Stearns: *The Story of Jazz* (NYC 1956); B. Ulanov: *A History of Jazz In America* (NYC 1950); I. Wasserberger – A. Matzner: *Hrá džez* (Bratislava 1968); W. Woodward: *Jazz Americana* (LA 1956); S. Yui: *A History of Jazz* (Tokyo 1957). – A. M.

jazz IV. — dějiny, Evropa: Od prvních evropských zájezdů amer. jazzových ansámbľů se začal množit počet zdejších hudebníků, kteří se snažili osvojit si interpretační zásady jazzového idiomu, a postupně se zvyšoval počet těch, jimž se to v různé míře dařilo. Svým významem nepřekračovali lokální dimenze (jejich vliv byl většinou vymezen hranicemi příslušného státu) a i nejdůležitější z nich lze označit za epigony. Výjimkou na předválečné evropské jazzové scéně je cikánský kytarista Django Reinhardt, který patří k nejvýznamnějším osobnostem v dosavadním vývoji j. Po 2. svět. válce mnozí evropští hudebníci získali výrazné ocenění t. v USA, čímž se zpětně zvětšila i jejich domácí prestiž (Stan Hasselgard, George Shearing, Victor Feldman, Duško Gojkovič, Rolf Ericsson aj.). Pro postupně kvalitativně vyrovnávání mají velký význam amer. hudebníci, kteří dlouhodobě působili v Evropě. Až do 50. let se tak stávalo poměrně zřídka (Coleman Hawkins, Sidney Bechet aj.), poté se jejich počet výrazně zvýšil. Od začátku 60. let začal proces dalšího výrazného zkvalitnění evropského j. a vyrovnávání rozdílů. Do tohoto období spadají t. pokusy využívající absorpčních schopností j. vůči jiným hud. projevům (nejm. syntézy s folklórem různých zemí), stejně jako překlenutí rozdílů mezi některými dosud samostatně se vyvíjecími stylově-žánrovými druhy. Ve shodě s tímto hud. vývojem se zvětšila t. personální integrace. Nejvýznamnější amer. stylotvorné skup. tvoří většinou hudebníci z různých zemí (Mahavishnu Orchestra, Weather Report aj.) a t. mnohé v Evropě působící skup. dosáhly svět. popularity (platí to t. o některých formacích ze socialistických zemí, např. Fusion Michala Urbaniaka, Tandem Jiřího Stivína a Rudolfa Daška apod.). V oblasti teorie, popularizace a organizace měla Evropa od samého začátku prvořadou důležitost. Právě představitelé evropské uměl. avantgardy první poukázali na důležitost přeražení j. ze sféry zábavy do oblasti svěprávného umění, rovnocenného s jinými uměl. projevy 20. století. Tento proces podpořili renomovaní skladatelé umělé hudby, kteří ve svých skladbách dílčím způsobem využívali prvků j. (*v. jazz VII. – vazby*). Později tento trend pokračoval antitezí, přenášením evropských kompozičních technik do sféry j. (André Hodeir, Friedrich Gulda, Pavel Blatný aj.). Evropští specializovaní odb. kritici už v meziválečném období zavedli hierarchizaci hodnot, v rámci níž distancovali autentické projevy j. od jeho komerčních derivátů (např. Ernst Bornemann, Robert Goffin, Hugues Panassié, Emanuel Uggé aj.). Tím se v rozhodující míře zasloužili o vznik revivalistického hnutí, které vedlo k rozvoji evropského tradičního j. (tzv. anglická škola, stejně jako dixielandové skup. v jiných evropských zemích). Další generace kritiků se zasloužila o tvořivou aplikaci metod a kritérií evropské

muzikologie na sféru *j.* (Hodeir ad.) a na jeho efektivní popularizaci (J. E. Berendt, L. Dorůžka ad.). V mnoha evropských zemích vznikly jazzové federace, které organizačně zabezpečují jazzové dění (první instituce tohoto druhu Hot Club de France byla zal. 1932). Od 1969 do té doby rozšířené aktivitu sjednocuje Evropská jazzová federace (EJF) se sídlem ve Vídni, z níž později vznikla Mezinárodní jazzová federace (IJF), sídlící v NYC. Vydává časopis Jazz Forum, adresáře institucí a hudebníků, kalendáře festivalů a významných koncertů atp. Činnost IJF probíhá v následujících sekcích: festivaly, masová média, pedagogika a školství, interpreti a skladatelé, národní federace a kluby, kritici a publicisté, hud. věda a výzkum, dokumentace a archiv. V následujícím stručném přehledu vývoje *j.* v jednotlivých evropských zemích je rozsah zpracování podmíněn významem jazzového života té které země a mírou dostupných informací.

Anglie: Byla první zemí, v níž účinkovaly černošské skup. a orch. z USA. Na přelomu prvního a druhého desetiletí našeho stol. zde vystupoval Southern Symphony Quintet Louise Mitchella, který na několika vystoupeních předvedl spíše varietní program s několika vnějšími znaky černošské lid. hudby. V 17 zde zal. Louis Mitchell's Jazz Kings v obsazení cl., tp., tb., p., g., b., ds.; byla to vůbec první jazzová formace na evropském kontinentu. 1919 v Londýně hostoval ODJB. K prvním významnějším domácím souborům patřily orch. Boba Drydena a Jacka Hyltona (zal. 1921), který svojí whitemanovskou orientací ovlivnil na dlouhá léta evropský *j.* K nejdůležitějším sólistům této doby patřil Nat Gonella (tp.); jeho soubor zal. 1934 se přímo inspiroval L. Armstrongem a jinými autentickými vzory. Za 2. svět. války vznikl orch. Teda Heathe, který patřil k špičkovým evropským swingovým souborům. Po válce zasáhla Anglii vlna jazzového revivalismu (George Webb's Dixielanders, Harry Gold and his Pieces of Eight, John Haim and his Jelly Roll Kings), jehož nejdůležitějšími osobnostmi byli Humphrey Lyttelton (tp.), Ken Colyer (tp.), Kenny Ball (tp.), Chris Barber (tb.) a Acker Bilk (cl.). Tradičnímu *j.* se v Anglii dostalo značného rozšíření a široké obliby, která umožnila vznik svérázné angl. interpretační školy. Prvním významným hudebníkem moderního zaměření byl George Shearing (p.), který však záhy po svém debutu emigroval do USA (1947), kde se zařadil mezi neoriginálnější představitele vznikajícího cool *j.* (obdobně se vyvíjela kariéra vibrafonisty Vica Feldmana, který se v USA usadil 1957). K zakládající generaci angl. moderního *j.* náleží Johnny Dankworth (as.); patřil k prvním Evropanům, kteří důkladně zvládli styl Ch. Parkera. 1953 zal. big band, který patří k špičkovým tělesům, 1959 s ním vystoupil na NJF, 1966 doprovázel s combem na IJFP svou manželku Cleo Lainovou (voc.). 1956 vzniklo combo Jazz Couriers, které sdružovalo nejvýznamnější hudebníky hardbopového zaměření (Ronnie Scott a Tubby Hayes-ts., Terry Shanon-p., Spike Heatley-b., Phil Seamen-ds.) a zúčastnilo se mj. SFDMS ve Vídni. K dalším významným osobnostem tohoto období patří: Victor Ash a Derek Humble-as., Alan Skidmore-ts.,

Ronnie Ross-bs., Jimmie Deuchar-tp., Tony Russell-tb., Stan Tracey-p., Alan Brascombe-vibes, Tony Crombie-ds. Od začátku 60. let představují špičku hudebníci zaměřeni na avantgardní směry (free jazz, jazz rock apod.). Současně s prvními pokusy O. Colemana vznikaly obdobně zaměřené snahy skup. Joe Harriota (as.). Ke světové špičce je zařazován John Surman, první hudebník, který začlenil bs. do kontextu soudobých jazzových směrů, dále např. Derek Bailey (g.). John McLaughlin (g.) začínal svou kariéru v rockových skup., jeho originální hud. koncept se plně rozvinul až během jeho působení v USA (od 1969). Výrazné úspěchy má na svém kontě t. Mike Gibbs (comp., arr.), známý najmě díky spolupráci s amer. skupinami (G. Burton aj.); v jeho instrumentaci byla realizována společná nahrávka Mahavishnu Orchestra a Londýnského symfonického orch. (album *Apocalypse*). Současné avantgardní snahy jsou soustředěné zvl. ve skup., které vedou Harry Beckett a Kenny Wheeler (tp.), Nick Evans (tb.), Stan Sulzmann, Alan Wakeman a Trevor Watts (ts.), Graham Collier (b.), Chris McGregor (p.), Mike Westbrook (p.), Peter Ind (b.), Gordon Beck a Howard Riley (p.). Na organické spojování *j.* s rockem se od pol. 60. let zaměřily mnohé angl. rockové skup. (Brian Auger, Colosseum, Georgie Fame, Soft Machine ad.). Charakteristickou složkou zdejší scény tvoří kvalitní, stylově různorodě zaměřené zpěvačky, z nichž jsou nejznámější Beryl Brydenová, Cleo Lainová, Annie Rossová, Julie Tippettová (vl. Driscollová) a Norma Winstonová (s výjimkou Rossové všechny účinkovaly t. na IJFP, Driscollová na Bratislavské lyře).

Významnou událostí bylo 1926 zal. až do současnosti vycházejícího časopisu Melody Maker. Vychází mnoho dalších specializovaných periodik, z nichž nejznámější je Jazz Journal. Od 1959 je střediskem londýnského jazzového života klub Ronnieho Scotta, k dalším významným klubům patří Albion Modern Jazz Club, 100 Club, Little Theatre Club, Country Club (Londýn), The Old Cranary (Bristol), New Orleans Club (Newcastle) a The Manchester Sports (Manchester). Koordiance činnosti mnohých organizací probíhá na platformě British Jazz Society.

Belgie: Specifickým znakem vývoje *j.* v této zemi je intenzivní teoretická a kritická činnost. Už v pol. 20. let začíná zde publikovat v časop. Robert Goffin, pozdější autor mnoha významných knižních prací a zakladatel organizace Hot Club. O začlenění *j.* do širších kult. souvislostí se zasloužil t. básník Carlos de Raditzky (tajemník belgického PEN klubu), který v období 1945–49 byl šéfredaktorem měsíčníku Jazz. V současnosti se publicistická činnost soustřeďuje v časop. Le point du jazz (redaktoři: Paul Van de Velde a Jacques Tricot). Autorem několika diskografických prací je Walter de Bloock, který vlastní jednu z nejrozsáhlejších sbírek jazzových desek v Evropě, historii belgické jazzové scény podrobně zpracoval Robert Pernet v obsáhlé publikaci *Jazz in Little Belgium*. Významnou součástí zdejšího dění byly 1959–67 každoroční mezinárodn. jazzové festivaly v Comblain la Tour, pořádané producentem Joe Napolim.

K prvním důležitým orch. patřil ve 30. letech big band Johnnyho Witjese, v němž přil. účinkovali t. zahraniční hudebníci (mj. německý trumpetista Carlo Bohländer a český hráč bicích Rudolf Krepl). Ze sólistů si od zač. 50. let udržuje výjimečné postavení ve světě *j.* Jean Toots Thielemans (ústní harmonika a g.), špičkové evropské úrovně dosahuje i René Thomas (g.). Jinou stěžejní osobností je Francy Boland (comp. a arr.), který spolupracoval s četnými světoznámými orch. (mj. s Basiem, Goodmanem, Edelhagemem, Müllerem a dalšími) a od 1959 je spoluedoucím evropského all stars seskupení Kenny Clarke – Francy Boland Big Band, v němž z belgických hudebníků pravidelně účinkuje Fats Sadi (vibes, ds.). Od začátku 60. let patří ke špičkovým moderně orientovaným hudebníkům zejména Jack Pelzer (fl., as.), Robert Babs (ts.), Johnny Dover (bs.), Elias Gistelnic, Patrick de Groot, Michel Herr, Marc Moulin (p.), Philip Catherine, Freddy Sunder (g.), Alby Cullaz, Rober Vanharerke (b.), Charles Bellonzi, Robert Pernet (ds.) aj.

Bulharsko: Po 2. svět. válce se ve hře tanečních souborů projevil vliv G. Millera, H. Jamese a dalších swingových orch. 1948 zal. Božidar Sakjelarov orch. Jazz Optimist, v 50. letech vznikly orch. Borise Simonova, Enrica Georgijeva a především Dimitrije Ganjeva, v němž působí mnozí přední sólisté (Emil Manolev-as., Ludmil Georgijev-as.). Na sklonku 60. let získala mezinár. uznání skup. Jazz Focus s významnými sólisty Simeonem Štrevem (fl.) a Milčo Levievem (p.). V současnosti je nejvýznamnější formací combo Bilo-zeleno-červení, vedené Vasinem Nikolovem (ts.). Jeho prvním závažnějším zahr. vystoupením bylo účinkování na IJFP (1974).

Dánsko: Prvním zdejší hudebníkem, který získal svět. ohlas, byl houslista Svend Asmussen, který už ve 30. letech hrál s vlastními skup. ve stylu J. Venutiho. Populární jsou tradiční soubory Storyville Jazzmen Jörgena Berga Eidinga (tp.) a Viking Jazz Band Papa Bue Jansena (1964 účinkoval v ČSSR). Od konce 50. let mají zásluhy o rozvoj moderního *j.* najmě Allan Botchinsky (tp.), Morgens Lauridsen (p.), Louis Hjulmand (vibes) a Uffe Jensen (ds.). Podnětné bylo zdejší dlouhodobé působení amer. avantgardního sólisty J. Tchicai (as.). V průběhu 60. let se zde usadili další amer. hudebníci, jako Dexter Gordon, Ray Pitts a Kenny Drew. Výraznou osobností zdejšího dění je Erik Moseholm (b.), který se zasloužil o zal. Jazzového orch. při kodaňském rozhlasu (vedl jej R. Pitts, přil. zde hostovali mnozí zahraniční dir., např. G. Brom a V. Zahradník). Důležité institucionální platformy představují Dánská jazzová federace, svépomocný spolek pro šíření *j.*, a Unie jazzových hudebníků, odborové sdružení prof. interpretů. Celkově je v zemi asi 50 klubů, z nichž nejvýznamnější je kodaňský Montmartre.

Finsko: O propagaci *j.* se stará Jazzová federace (předseda Risto Ennekari), která je t. spolupořadatelem festivalu v Pori. Dále je v tomto směru důležitá popularizační práce

Mattiho Konttinen, vedoucího jazzové sekce rozhlasu v Helsinkách a šéfredaktora měsíčníku Rytmi. V oblasti moderního *j.* první mezinár. známou formaci zal. tenorsaxofonista Esa Pethman (1962 s ní několik měsíců účinkoval t. v bratislavském hotelu Devín). V tomto souboru působil Heikki Sarmanto (p.), v současnosti nejvýznamnější ze zdejších hudebníků (na jeho vývoj měla vliv 1966–67 spolupráce s G. Russellem a studium na bostonské Berklee College of Music, 1968). 1970 vyhrál Sarmanto 1. cenu na festivalu v Montreux, 1972 účinkoval se svým combem na IJFP. Dalšími moderně zaměřenými hudebníky pozoruhodné úrovně jsou Eero Koivistoinen (ss.), Juhani Aaltonen (ts.), Jarmo Sermila (tp.) a Edward Vesala (ds.). Z klubů je nejvýznamnější helsinské Eso.

Francie: Začátkem 20. let zde vyvolala jazzové opojení vystoupení Mitchellových Jazz Kings a t. legendární variety účinkování Josephiny Bakerové, doprovázené orch. Clauda Hopkinse (1925). Franc. umělecká avantgarda (Cocteau, Léger, skladatelé Šestky apod.) zdůrazňovala a v praxi demonstrovala vliv *j.* na různorodé druhy umění (*v. jazz VII – vazby*). *J.* byl i později integrální součástí mnohých závažných intelektuálních snažení (existencialistické kluby ve čtvrti St. Germain, využití *j.* ve filmu zejména v souvislosti s tzv. novou vlnou, v literatuře Boris Vian aj.).

První živelné a stylově nevyhraněné hud. impulsy získaly záhy teoretické usměrnění díky snažení Huguesa Panassiého, který od začátku svého působení (1930) zdůrazňoval kvalitativní rozdíl mezi autentickým *j.* a spotřební komerční hudbou. Zasloužil se o zal. první jazzové organizace na světě – Hot Club de France (1932), která umožnila existenci skup. Quintette du Hot Club de France (1934), jejíž členové byli v tomto období nejvýznamnějšími představiteli evropského *j.* (Stephane Grappelly a zvl. Django Reinhardt). S touto skup. už ve 30. letech nahrávali t. četní amer. sólisté, např. Benny Carter, Coleman Hawkins, Dickie Wells a další. Po obsazení Francie německými okupanty se stalo sídlo franc. Hot Clubu jedním z center ilegálního odbojového hnutí proti fašismu. Významnou součástí poválečného života bylo revivalistické hnutí, podporované zvl. Panassiém, jehož důležitou kapitolou bylo Bechetovo přesídlení do Paříže, kde působil až do své smrti. Z pův. souborů jsou významné revivalistické skup. Clauda Luttera a Maxima Sauryho. Vzestupnou tendenci zaznamenal francouzský *j.* zejména po jazzových festivalech v Paříži (1948–49), na nichž se evropské obecenstvo poprvé seznámilo s nejdůležitějšími protagonisty bopu (Parker, Gillespie, Davis) a které poskytly mezinár. fórum mnohým evropským formacím. V oblasti swingu a moderního *j.* je významná teoretická činnost Charlese Delaunayho, redaktora do současnosti přetrvávajícího časop. Jazz Hot (vydáváného od 1935), autora několika knižních diskografií a spolujeditele gramof. společnosti Vogue Disc. Další významná osobnost francouzského *j.*, André Hodeir, vedle kompoziční činnosti vynikl t. jako autor muzikologických prací zákl. významu. V průběhu 50. let získali v evropském *j.* důležité postavení mnozí franc.

hudebníci. Platí to zejména o klaviristech, např.: George Arvanitas, Claude Bolling, Jeff Gilson, André Persiany, René Ureger a zvl. Martial Solj. Z dalších hudebníků tohoto období připomeňme jména: Guy Lafitte (ts.), Roger Guérin (tp.), Michel Hauser (vibes), Pierre Michelot (b.). Od 1964 dosáhly výrazných úspěchů dvě vokální skup., Swingle Singers a Double Six of Paris. Širokou paletu zájmů a žánrového rozvrstvení své uměl. činnosti prokázal Michel Legrand (p., arr., comp.), který pův. působil v oblasti j. a později se přeorientoval směrem k moderní pop. hudbě. Ze současných avantgardních hudebníků představuje špičkovou úroveň houslista Jean-Luc Ponty, z dalších např. Michel Portal (ss., as.), Dominique Chanson, Jean-Louis Chautemps, Barney Wilen (ts.), Yvan Jullien, Jean-Claude Nande (tp.), Frick Quin, Benny Vasseur (tb.), François Tusques (p.), Eddie Louiss (org.), Bernard Lubat, Claude Guilhot (vibes), Pierre Cullaz (g.), Bernard Guérin, Jenny François Clarke, Henri Texier (b), Gérard Badini, Jacques Delcloo (ds.) aj. Důležitou kapitolou zdejšího jazzového života je t. činnost amer. hudebníků, kteří se natrvalo usadili v Francii. Popularitu j. dokumentuje okolnost, že příl. získává prostor t. v music hallesch (Olympia, Alhambra apod.), zejména v Paříži pak působí množství specializovaných klubů. Nejznámější z nich byl v průběhu 60. let Blue Note, k jiným známým centrům pařížského jazzového života patří: At Newport, Caméléon, Caveau de la Huchette, Cigale, Chat qui pêche, Living Room a Trois maillets. Významnou platformou jsou četné festivaly, např. v Juan-les-Pins.

Holandsko: Země s velmi intenzivním jazzovým životem, mnozí zdejší hudebníci dosáhli pozoruhodné úrovně. Z revivalistických skupin je nejdůležitější Dutch Swing College Band, s níž nahrávali mj. C. Hawkins, B. Carter a především S. Bechet, který s orch. vystupoval t. na koncertních zájezdech (1951). K prvním combům moderního j. patřilo sexteto Wessela Ickena (ds.), s nímž v 50. letech začala zpívat leadrova manželka Rita Reysová. Po Ickenově smrti (1957) Reysová spolupracuje s triem svého druhého manžela Pima Jacobse-p. (Rudy Jacobs-b., Bill Owegauw-g.), s nímž koncem 50. let získala postavení nejlepší evropské jazzové zpěvačky (1964 vystoupila na IJFP, nahrávala t. pro Su.). V tomto období vznikly další moderně orientované skup., Birdland Combo Lexa Lammerna (ds.) a Sextet Ado Broodbooma (tp.). Od 1967 se k mainstreamově orientovaným hudebníkům zařadil Louis van Dyke (p., org.), který příl. spolupracuje t. se zpěváky pop. hudby (je činný i jako arr.), zvl. se Salenou Jonesovou a Corettou Kingovou. Do této kategorie patří t. Jack van Poll (p.), který několikrát účinkoval v ČSSR (pravidelně se zúčastňuje ČAJF). K evropské špičce patří holandské avantgardní formace Free Music Quartet Pierra Courboise (ds.), Combination Chrise Hinzeho (fl.), Consort Thea Loevendieho (as.) a Kollektief Willema Breukera (cl., saxes). Z dalších známých hudebníků uvedme: Rob van den Broeck, Leo Cuypers, Ack van Rooyen, Loek Dikker, Misha Mengelberg, Jasper

Van't Hof (p.), Hans Dulfer (ts.), Jacques Schols (b.), Han Bennink, John Engels a Cees See (ds.). 1949–61 zde vycházel měsíčník Rhythme, do něhož přispívali významní kritici Theo van Ernst a Hank de Wild. V současnosti představují publikační bázi čsp. Jazzwereld a True Note. Organizací koncertů se zabývá agentura Johna Kuipera, která t. zprostředkovává evropská turné amer. hudebníků. Středisky jazzového života jsou amsterdamské kluby The Bohemia Jazz Club, De Kosmos, Paradiso, Sheherezade, Greenwich Village, tradiční De Blokhut ad., v jiných městech např. Jazzsocieteit (Eindhoven), De Vaart (Hilversum), Katamaron (Maastricht), B 14 a De Villa (Rotterdam), De Kargadoor, De Toeter, Rasa (Utrecht) aj.

Itálie: První významnou skup. byl 1923 zal. Georgians Band Franka Guarenteho; leader této skup. působil ve 20. letech t. v USA, kde spolupracoval s předními hudebníky chicagského jazzu (E. Lang, J. Venuti aj.). Z tradičně zaměřených souborů představují dobrou úroveň Sestetto Italiano, Milan College Jazz Society, Original Lambro Jazz Band a Junior Dixieland Jazz Band. Z mladší generace tradičně orientovaných hudebníků vyniká zvl. Alberico di Meo (cl.), který vedl skup. Riverboat New Orleans a New Orleans Chamber Trio. Z moderních hudebníků zasluhují pozornost Gianni Basso (ts.), Nunzio Rotondo (tp.), Enrico Intra (p.), Franco Cerri (g.), Giorgio Azzolini (b.) a Gilberto Cuppini (ds.). Avantgardní vlivy se odrážejí ve hře Mario Schiana (as.), Enrica Rava (tp.), Giorgia Gasliniho (p.), Giovanniho Tomassa (b) a Aldo Romana (ds.). Středisky jazzového života jsou Milán a Řím, v nichž se nachází t. větší část z přibližně 30 existujících jazzových klubů. K nejvýznamnějším patří Blue Note (Řím), Grouse Club a Taverna-Bar Commercio (Milán). Od 1945 vychází měsíčník Musica Jazz (zal. Gian Carlo Testoni), v němž publikuje t. známý kritik Arrigo Polillo. Na propagaci italského j. má zásluhu zpěvačka a novinářka Lillian Terryrová. Emilio Mazoletti je autorem pravidelných rozhl. programů a knižní publikace věnované historii italského j. *40 anni di Jazz in Italia*.

Jugoslávie: Po vítězství nad fašismem vznikla v zemi řada velkých orch., v nichž se odrazil vliv amer. swingových big bandů a které tvořivě navázaly na jazzové snahy prvních pionýrů jugoslávského j. z předválečného období (např. kvinteto Branka Kralja). Nejvýznamnější místo mezi nimi zaujímá záhřebský Plesni Orkestar Radio-Televizije, zal. bezprostředně po 2. svět. válce. Prvními dir. tělesa byli Zlatko Černjul a Milivoj Killer. Od 1957 je v čele orch. jeden z nejvýznamnějších hudebníků zdejší scény Miljenko Prohaska (b., comp., arr.). Mnohé jeho skladby zužitkovávají v rámci jazzového idiomu vlivy balkánského folklóru (např. *Koncert br. 1, Koncert br. 2, Bagatele, Tema za Silvija* aj.). Jeho balada *Intima* byla nahrána řadou zahr. souborů, mj. MJQ, Orchestra USA, v Evropě např. Zahradníkovým Interjazzem (Su.). Ze sólistů orch. patří k nejvýznamnějším Ozren Depolo (ss., as.), známý z častého vystupování v mezinárodních orch. (spolupracoval s dir. G. Mulliganem, O. Nelsonem, R. Pittsem, C. Terryem a V. Zahradníkem),

dále Ladislav Fidry (tp.) a Ičo Kelemen (tb.). Kolem orch. bylo soustředěno t. nejvýznamnější jugoslávské combo Zagrebački jazz kvartet (Boško Petrović–vibes, Davor Kajfes–p., Prohaska–b., Silvijs Glojnarčić–ds.). Další kvalitní big bandy působí v Bělehradě (Vojislav Simić) a v Lublani (dir. Jože Privšek absolvoval Berklee School). Nejdůležitější z jugoslávských sólistů je Duško Gokjović (tp.); působí převážně v zahraničí. Reprezentativní událostí zdejší scény je mezinár. festival, který vznikl 1962 na Bledu; od 1967 je pořádán v Lublani. Prvořadou zásluhu na jeho konání má aktivita zdejšího publicisty Mladena Mazura. K důležitým střediskům patří kluby Radio-Student v Lublani a J. Kulušica v Záhřebu.

Maďarsko: Z předválečných zábavních atrakcí Budapešti měly k j. nejbližší koncerty J. Hyltona a H. Carmichaela. Koncem 30. let někteří kavárniční hudebníci zvládli swingový idiom (např. József Szabó–p., Bubi Beametr–vibes, ds.); z této generace je nutno vyzdvihnout Kornela Kertésze (p.), který se první zabýval studiem autentických jazzových nahrávek. V poválečných letech jeho činnost pokračovala, 1963 zal. v Budapešti jazzový klub, po vzniku jazzové fakulty na konz. působí t. pedagogicky. Začátkem 50. let se na maďarské scéně začali uplatňovat i moderně orientovaní hudebníci; patřili k nim Attila Zoller a Elek Bacsik (g.), Zoltán Piroška (ts.), nazývaný „budapešťský Ventura“, první jazzově orientovaný maďarský hudebník cikánského původu, dále Ferenc Aszódi (tp.), příl. vystupoval s jazzovými hudebníky t. koncertní pianista György Cziffra. V období 1953–55 v Budapešti pořádali veřejná jam sessions, v nichž dominovali Gábor Szabó a Andor Kovács (g.), Tommy Víg (vibes, ds.), László Kapitány (tp.), Imre Kulcsár (as.). Z této generace hudebníků měl na další vývoj maďarského j. výrazný vliv hardbopově orientovaný Attila Garay (p.), který účinkoval t. na mezinár. přehlídce v K. Varech (1962) a i v dalších letech byl v ČSSR častým hostem (mj. nahrával pro Su.). Výrazné mezinár. úspěchy získal výborně technicky disponovaný Aladár Pege (b.), který vede svoje combo od 1963. V průběhu 60. let přišli na scénu další moderně orientovaní sólisté: János Fogarasi, Victor Gottesmann, György Vukán, Béla Lakatos, Balázs Jakó (p.), Dezső Csaba (vl.), Rudolf Tomsits (tp.), Balázs Berkes (b.), Imre Fogarasi (ds.). K mladší generaci hudebníků patří jazzrockově orientovaný Mihály Ráduly (ts.), který účinkoval t. v mezinárodních orch. Interjazz V. Zahradníka (1970, 1972). Od 1970 se uplatnili další sólisté, jako Zsuzsa Kosaová (voc.), Lajos Horváth (vl.), Gyula Babos (b.) a Vilmos Jávori (ds.). Tradiční jazz reprezentuje skup. Benkó Dixieland.

První maď. knihu o j. *Jazz band* napsal 1928 přední muzikolog Ákos Molnár, 1964 vyšla práce Andráse Pernyeho *A jazz*, zaměřená na problémy estetiky a historie j. O rok později vydal János Gonda rozsáhlou publikaci *Jazz, Történet, elmélet, gyakorlat* (Jazz. Historie, teorie, praxe), v níž klade důraz najmé na interpretační problémy a důkladně si všímá formotvorných komponentů j. Tato publikace je základní učební pomůckou na jazzové fakultě Konzervatoře B. Bar-

tóka. Gonda je zakládajícím vedoucím fakulty (1965), jeho pedagogická činnost je uznávána t. v zahraničí (zastává funkci předsedy pedagogické sekce IJF).

Německo: V první nahrávce něm. jazzové diskografie *Slow and Easy* (1920) s Jazzbandem Erica Borcharda šlo o přesnou kopii stejnojmenného snímku amer. souboru Louisiana Five (v dalším období se Borchard orientoval na dixieland typu ODJB). K dalším částečně jazzově orientovaným skup. na přelomu 20. a 30. let patřily Fred Ross, Billy Bartholomew, Béla Dajos, Fud Candrix, Ernő Geiger, Evans Kapelle, Weintraubs Syncopators aj. První něm. knihu o nové hudbě – *Jazz und Shimmy* – napsal Franz Wolfgang Koebner (1921); po ní následovaly vyhraněnější práce, Alfreda Baresela *Das Jazzbuch* (1926) a Paula Bernharda *Jazz, eine musikalische Zeitfrage* (1927). Německo navštívily mnohé amer. taneční orch., v nichž účinkovali např. T. Ladnier, S. Bechet aj. Na rozvoj něm. moderní pop. hudby ovlivněné j. mělo rozhodující vliv zvl. vystoupení P. White-mana (1926) v Berlíně a o rok později tamtéž hostující orch. J. Hyltona. Pod jejich vlivem vznikly jazzově symfonické orch., které vedli Julian Fuchs (1927) a Mitja Nikisch (1927). V této atmosféře progresivně působily big bandy zaměřené na hru amer. bělošských swingových orch.; první z nich vedl James Kok (1930) a prezentoval stylově vyhraněnou imitaci Casa Loma Bandu (další vyhraněnější swingové formace byly Charlie Gertyn's Blue Boys a Artur Lombard Band). Postupně se začala vytvářet pro j. i organizační základna. Na konz. ve Frankfurtu vznikla 1929 první jazzová škola na světě (vedl ji Matyás Seiber, byla zrušena 1933). 1934 byl založen čsp. Musik Echo a postupně vznikala síť jazzových klubů. Tento slibný vývoj násilně přerušil nástup fašismu. Goebbelsovská propaganda označovala j. za součást „zvrhlého umění“ (entartete Kunst), za barbarskou hudbu cizí árijské rase, produkt méněcenných ras – černochů a „žido-bolševiků“. Navzdory této atmosféře se v omezené míře udržovaly zkonvencionalizované vlivy amer. swingu. Rozmořlo se něm. otextovávání amer. hitů a používání krycích názvů, zastírajících původ skladeb. Přímě během války nahrál orch. Fuda Candrix skladby: *Holzacker Ball* (*The Woodchoppers Ball*), *Das Lied vom Blauen Ludwig* (*St. Louis Blues*), *In guter Stimmung* (*In the Mood*), *Die grosse Lärm vom Ku'damm* (*The Big Noise from Vinnetka*) aj. V průběhu 40. let vynikly ještě orch. Teddyho Staffera, Luba D'Oria, Ernsta Höllerhagena, Kurta Hohenbergera, Jeana Omera, ze sólistů patřili k nejvýznamnějším Helmut Zacharias (vi.), Walter Dobschinski (tp.) a Fredie Brockspier (ds., přezdívaný „deutsche Gene Krupa“).

NDR: První poválečný big band vznikl 1947 v Lipsku (Tanzorchester des Staatlichen Rundfunkkomitets), od 1948 nahrával pro Amigu (nahrál několik skladeb z repertoáru G. Millera a dalších swingových orch.). 1951 vznikl orch. Dresdner Tanzsinfoniker, který vede Günter Hörig, a o něco později orch. Güntera Gollasche při berlínském rozhlasu; tato tělesa zaměřená hl. na moderní pop. hudbu zaměstná-

vají t. mnohé jazzové sólisty. K zakládajícím souborům moderního *j.* patřily na přelomu 50. a 60. let Manfred Ludwix Sextet a combo Eberharda Weissého (p., tb.). V obou formacích působil mezinár. známý sólista Ernst Ludwig Petrowsky (as., ss.), který je od 1967 členem orch. G. Gollasche a vede vlastní formace. Další stěžejní osobností je Hubert Katznbeier (tb., vl.). K okruhu jeho spolupracovníků patří Theo Schuman (p.), Friedhelm Schönfeld (ts., fl.), Klaus Koch (b.) aj. Ze současného bigbandového soundu vycházela formace Klause Lenze Modern Soul Big Band (se zpěváky Manfredem Krugem a Uschi Brunningovou). K sólistům, kteří mají důležité postavení od pol. 60. let, patří: Günther Fischer (as., ts., ss.), Konrad Körner (fl., ts.), Manfred Schulze (bs.), Heinz Becker a Joachim Graswurm (tp.), Konrad Bauer (tb.), Wolfgang Schneider, Günter Sommer a Wolfgang Winkler (ds.). K novým výrazným osobnostem patří Reinhard Lakomy (p., org., voc.), který se svou skup. představuje syntézu *j.*, popu a rocku, a Ulrich Gumpert (p., org., tb.), vedoucí avantgardní jazzrockové skup. Synopsis. Oblast tradičního *j.* od začátku 60. let zastupovala skup. Jazz Optimisten (pův. Blue Music Brothers) z Jeny a Dixieland All Stars z Berlína. Tyto a další formace každoročně vystupují na mezinár. dixielandovém festivalu v Drážďanech.

Rozšíření *j.* napomáhá aktivně spol. Amiga, která vedle domácích nahrávek vydává t. licenční snímky ze zahraničí (mj. antologie folklorního blues, třideskový komplet dokumentující historii *j.*, samostatné LP s L. Armstrongem, E. Fitzgeraldovou, O. Petersonem, E. Garnerem, B. Holidayovou, B. Goodmanem, J. Smithem atd.). O popularizaci *j.* se výrazně zasloužil publicista a komentátor rozhl. relací Karlheinz Drechsel. 1956 vyšla kniha Ernsta Bartsche *Neger, Jazz und tiefer Süden*, která byla přeložena ve většině socialistických zemích a znamenala výrazný podnět při přehodnocování názorů na *j.* a afroamer. kulturu (u nás byla vydána pod titulem *Dixieland*, Praha 1958). Oblasti spirituálů, gospelu a blues se na vědecké úrovni zabývá Theo Lehman (knihy *Blues and Trouble*, *Mahalia Jackson* aj.), stručnou historii *j.* podle kritérií marxistické estetiky zpracoval Eislerův žák, skladatel André Asriel pod názvem *Jazz, Analysen und Aspekte* (1966). Významnou koncertní platformou je cyklus *Jazz in der Kammer*, uváděný od 1965 v Komorním sále budovy Německého divadla v Berlíně.

NSR: Charakteristickým znakem poválečného vývoje byl rozvoj big bandů. 1946 sestavil svůj první orch. Kurt Edelhagen a až do současnosti vede orch. Westdeutscher Rundfunk v Kolíně, v němž působí špičkoví domácí i zahr. sólisté (Humble, Drew, Gaynair, Gojkovič, Deuchar, Whigham aj.). Další kvalitní big bandy vedou od zač. 50. let Erwin Lehn, Werner Müller, Max Greger aj. K prvním poválečným combům patřili Berlin Swingsters (1947), které vedl Johannes Rediske (g); zde začínal t. moderně orientovaný klarinetista Rolf Kühn. Podle vzoru amer. MJQ vznikl 1954 Wolfgang Lauth Ensemble. Další, až do současnosti působící skup. utvořili od zač. 50. let Helmuth Brandt (bs.) a pianisté Pepsi

Auer a Michael Naura. Důležitá pro další vývoj moderního *j.* byla westcoastově orientovaná formace Frankfurter All Stars, v níž mj. hráli Joki Freud (ts.), Emil Mangelsdorff (as.), Louis Freichel (p.) a Karl Sammer (ds.). Z této skup. vznikl Joki Freud Quintet, který vystoupil t. na II. festivalu v Sopotech (deska, kterou zde nahráli, byla distribuovaná t. v socialistických zemích). Nejúspěšnější hudebník z tohoto okruhu je Albert Mangelsdorff (tb.); vlastní combo vede od 1959 a angažoval v něm mnohé prominentní sólisty, jako např. Günthera Kronberga (as.), Heinze Sauera (ts.), Günthera Lenze (b.) a Ralfa Hübnera (ds.) Mangelsdorff sám se průběžně umísťuje na předních místech v anketách odborných čsp. 1963 vzniklo combo Klause Doldingera (ss. ts.), v němž se postupně etablovali Ingfried Hoffmann (org.), Peter Trunk (b.) a Klaus Weiss (ds.). Tato skup. se zaměřila na komunikativní, eklektický pop jazz. Z generace hudebníků, jejichž profesionální začátky spadají do druhé pol. 50. let, patří k nejvýznamnějším: Gerd Dudek (ts.), Peter Herbolzheimer (tb.), Günther Hampel (vibes), Wolfgang Dauner a Harald Eckstein (p.), Peter Kowald, Johann Rettenbacher a Eberhard Weber (b.), Joe Nay (ds.). Od pol. 60. let působí t. mnohé experimentálně zaměřené formace; protagonisty těchto snah jsou Peter Brötzman (as., ts.), Manfred Schoof (tp.), Alexander von Schlippenbach (p.) a jeho Globe Unity Orch., Karl Berger (vibes) a Buschi Niebergall (ds.). Od poválečných let takřka v každém větším městě působí amatérské dixielandové skup.; k nejznámějším z nich patří: Two Beat Stompers a Barrelhouse Jazzband (Frankfurt), Spree City Stompers (Berlín), Feetwarmers (Düsseldorf), Occam Street Footwarmers (Mnichov), Blue Roseland Orch. (Göttingen), Mr. Felix Brass Band (Mönchengladbach), Zech's Washboard Company a Bob Kerr's Whopee Band (Offenbach), Why not Swing Jazz Band (Viersen).

Z velkého počtu publicistických a teoretických prací vyniká *Das Jazzbuch* J. E. Berendta (1953); od té doby bylo vydáno několik přepracovaných a doplněných verzí (tato publikace má prvořadé postavení ve svět. popularizační literatuře daného oboru). V oblasti pedagogické a instruktivní literatury jsou významné knižní práce Carlose Bohländera a Joe Viery, historii německého *j.* zpracoval Horst Lange, cenné bibliografické práce publikuje Carl Gregor Herzog z Mecklenburg. Významným přínosem jsou folkloristicky zaměřené práce A. M. Dauera; z dalších autorů se uplatnili Siegfried Schmidt-Joos, Dietrich Schulz Koehn, Heinz Wunderlich, Dieter Zimmerle, k nejmladší generaci autorů patří Manfred Miller. Od 1945 vzniklo v NSR asi 30 specializovaných čsp., z nichž systematickou činnost vyvíjí od 1952 Jazz Podium. Z rozhl. stanic jsou aktivní zvl. Norddeutscher Rundfunk v Hamburku (Michael Naura), Süddeutscher Rundfunk ve Stuttgartu (Wolfram Röhrig) a Südwestfunk v Baden-Badenu (J. E. Berendt). Organizační činnost jazzových souborů koordinuje Deutscher Jazz Musiker (tajemník Claus Schreiner). Ze specializovaných klubů jsou nejznámější: Aktion Jazz und Neue Musik (Alsdorf), Jazzgalerie (Berlín), Domicil (Dortmund), Podium (Essen), Der Jazzkeller (Frankfurt), Centre (Göttingen), Domicile (Mnichov), Jazz Studio (No-

rimberk), Atlantic Jazz Club (Stuttgart), Jazzkeller (Ulm), Jazzverein (Villingen), Omnibus (Würzburg) aj.

Norsko: Mezi první protagonisty bopu zde patřili Bjarne Arnulf Nerem (ts.) a Rowland Greenberg (p.), kteří působí profesionálně od 1947. Nadšenou propagátorkou *j.* je novinářka Randi Hultinová, zúčastňující se pravidelně všech významných evropských akcí; její zásluhou získali mnozí zdejší hudebníci širší popularitu t. v zahraničí. Patří k nim zvl. Karin Krogová (voc.), která dosáhla prvního mezinár. úspěchu na festivalu v Antibes (1964) a 1966 účinkovala t. na IJFP. Je považována za jednu z nejlepších zpěvaček současného *j.*, což dokazují t. její umístění v anketách evropských i amer. odborných časopisů. K evropské špičce patří t. Jan Garbarek (ts.), Russellův žák, který kolem sebe shromáždil řadu významných hudebníků (Arild Andersen–b., Jon Christensen–ds.), a Terje Rypdal (g.). Pravidelná vystoupení domácích i zahr. hudebníků jsou uváděna v Klubech Karin Krogs Jazzkeller a Club 7 v Oslo, kde t. působí federace jazzových klubů Norsk Jazzforbund. Těžiště popularizační práce v rozhlase leží na Erlingu Wicklundovi.

Polsko: Přestože historie polského *j.* je poměrně krátká, dosáhli zdejší hudebníci mnoha úspěchů mezinár. dosahu a někteří z nich patří k evropské špičce. V období mezi dvěma válkami kromě *j.* ovlivněných tanečních orch. neexistovaly vyhraněnější snahy. Po osvobození, zvl. od 1949, vznikaly postupně dixielandové skup. eklektického zaměření, v nichž získali první zkušenosti pozdější protagonisté zdejší scény. K nejlepším seskupením patřili Melomani Jerzyho Matuszkiewiczze s Andrzejem Kurylewiczem (Lodž), Pinokio (Varšava), Orch. Zygmunta Wicharyho (Krakov), Orch. Charlese Boverého (Štětín) aj. Většina z těchto seskupení participovala na festivalech v Sopotech (1956–57). Na prvním z nich bylo jen jedno combo moderního zaměření – sexteto Krzysztofa Komedy z Poznaně, o rok později už bylo citelně přeorientováno nejlepšími hudebníky (Kurylewicz, Trzaskowski aj.) směrem k soudobým moderním proudům. Druhou část 50. let charakterizuje výrazná expanze *j.* 1956 vznikl Komitet Koordynacyjny Jazz-Klubów (z této organizace později vzniklo Polskie Stowarzyszenie Jazzowe). Do tohoto období spadají t. první zahr. kontakty: 1957 zde vystoupil orch. Raye McKinleyho a 1958 kvarteto Dave Brubecka, které mělo výrazný vliv na stylovou orientaci mnohých polských skup. 1956 Józef Balcerak zal. měsíčník Jazz a od 1961 je ve Varšavě každoročně pořádán mezinár. festival Jazz Jamboree. Do tohoto období spadá i nástup hudebníků, kteří až do současnosti představují špičkovou úroveň. Nejvýraznějších mezinár. úspěchů dosáhl K. Komeda (p., comp.), autor hudby k mnoha filmům rež. Polańského (Komeda z. 1969 po autonehodě). A. Kurylewicz (p., tb.) vedl od 1965 big band polského rozhlasu, jeho skup. doprovázela zpěvačku Wandu Warskou (Kurylewiczova manželka). Andrzej Trzaskowski (p., comp.) se svým combem The Wreckers účinkoval 1962 na NJF, později jeho kvinteto a sexteto znamenalo zajímavý přínos pro evrop-

skou jazzovou avantgardu. Jan „Ptaszyn“ Wróblewski vynikl jako expresivní, na hard bop orientovaný sólista, 1958 byl vybrán do Mezinárodního orch. mladých na NJF. Od 1967 diriguje orch. Studio Jazzowe Polskiego Radia, v němž jsou soustředěni nejlepší domácí sólisté. Expresivní free *j.*, v němž se prolínají vlivy O. Colemana s polským folklórem, hraje kvarteto Zbigniewa Namysłowského (as.). Vysokou úroveň mají četní klavíristé; kromě vzpomenu- tých k nim patří Wojciech Karolak, Adam Makowicz, Mieczysław Kosz, Jerzy Pakulski, Jerzy Sapiejewski; z dalších sólistů této generace připomeňme Jerzyho Miliana (vibes), Andrzeje Dąbrowského (ds., voc.), Tomasz Stańka (tp.), Janusze Muniaka (as.), Romana Dyląga (b.) a Czesława Bartkowského (ds.). 1964 vznikla vokální skup. NOVI (vedoucí Bernard Kawka), která je označována za nejvýznamnější v Evropě. Od konce 60. let dosahuje značných úspěchů skup. Michala Urbaniaka (ss., vi.) se zpěvačkou Urszulou Dudziakovou (soubor účinkoval dlouhodobě v USA). Z mladé generace moderně orientovaných hudebníků jsou známi zvl. Krzysztof Sadowski (org.), Andrzej Brzeski (tb., leader skup. Paradox), Józef Gawrych (vibes), Zbigniew Seifert (vi.), Tomasz Szukalski (ts.), Leszek Żadlo (as.), Henryk Słaboszowski a Jan Fryderyk Dobrowolski (p.), Paweł Jarzębski (b.), Janusz Stefański (ds.) a Marianna Wróblewska (voc.). Od 1959 postupně vznikly dixielandové skup. pozoruhodně úrovně: Warszawski Stompersi, Flamingo (Gdaňsk), Jazz Band Ball (Krakov), Sami Swoi (Wrocław), Oldtimers a Ragtime Jazz Band (Varšava). Od konce 60. let je úspěšná zvl. skup. Hagaw, parodující manýry taneční hudby a *j.* 20. let.

K rozvoji polského jazzového života významně přispívá Polskie Stowarzyszenie Jazzowe (od 1964). Tato instituce organizuje festivaly (Jazz Jamboree, Jazz Jantar – Gdaňsk, setkání jazzových zpěváků–Lublin, Jazz nad Odrou – Wrocław) a funguje jako koncertní agentura pro všechny důležité osobnosti polského *j.* i rocku. V období 1964–73 byl předsedou této instituce Jan Brzycek, který byl t. iniciátorem vzniku EJJ, stejně jako periodika Jazz Forum. Po jeho odchodu do Vídně, kam se přestěhovala redakce Jazz Fora, stal se předsedou PSJ J. Wróblewski. Gramof. společnost Muza věnuje *j.* pravidelnou pozornost, vydává jednak licenční tituly, jednak nahrávky domácích souborů (jejich desky vycházejí v samostatné edici Polish Jazz). Kritice a publicistice se věnuje několik kompetentních autorů, významní jsou zvl. Roman Waschko, Mateusz Świącicki a Jerzy Radliński.

Rakousko: Vůči šíření *j.* zde dlouhé roky výrazně působily jako brzdicí faktor přetrvávající tradice operetní hudby. Proto mnozí zdejší hudebníci působí v zahraničí (USA, NSR aj.). V současnosti se však rakouský jazzový život rozvíjí a nabývá impozantních rozměrů jak v tvůrčí, tak t. v organizační sféře. Začátkem 50. let byl ústřední osobností rakouského moderního *j.* Hans Koller (ts. – později se usadil v NSR), který zal. combo Austrian All Stars. Působili v něm mnozí hudebníci, kteří si udrželi špičkové posta-

JAZZ

vení až do současnosti: Hans Salomon (as.), Karl Drewo (ts.), Dick Murphy (tp.), Joe Zawinul (p.), Victor Plasil (ds.) aj. Specifické postavení v rakouském a v evropském *j.* vůbec má klavírní virtuos Friedrich Gulda, který se rovnoměrně věnuje *j.* a koncertní hudbě (proslul zvl. jako beethovenovský interpret). Gulda přil. sestavuje All Star Band (tzv. Eurojazz Orch.), který tvoří nejlepší evropští a amer. sólisté, v 1966 byl iniciátorem mezinár. soutěže mladých jazzových hudebníků. Centrální postavou současného vídeňského jazzového života je Erich Kleinschuster (tb.), člen Clarke – Boland Big Bandu, který od 1965 vede vlastní sexteto, je vůdčí osobností orch. rakouského rozhlasu a současně vedoucím jazzové katedry vídeňské konz. (u nás je známý t. z vystoupení s Hamptonovým a Zahradníkovým big bandem). Z dalších moderně zaměřených hudebníků mají největší význam Frank Eckerl (ss., ts. – leader skup. Sax Machine), Fritz Novotny (as. – leader comba Reform Art Unit), Robert Politzer (tp.), Heinz Czadek (tb.), Costa Lukacs, Alfred Göldner (g.), Hans Rettenbacher (b.), Erich Bachtrágl (ds.) a klavíriste Dieter Glawischign, Bill Graham, Albert Mair, Harald Neuwirth, Fritz Pauer, Peter Ponger a Rudi Wilfer. Od 1969 zde přechodně působil Art Farmer. Střediskem swingu a tradičního *j.* byl koncem 50. let Fatty's Saloon klarinetisty Fattyho Georga, známou postavou evropských dixielandových skupin je Oscar Klein (tp.). Z amatérských tradičních skupin jsou nejvýznamnější Swing Company, Barrelhouse Jazz Band a Printers Jazzband. 1965 vznikla v Grazu při tamější Hochschule für Musik und darstellende Kunst samostatná jazzová katedra (vedená Friedrichem Körnerem), která patří k nejvýznamnějším zařízením tohoto druhu v evropském hud. školství. Důležitou položku pedagogické instruktivní literatury představují publikace vydávané známým vídeňským nakladatelstvím Universal Edition, u něhož vycházejí t. specializované teoretické sborníky *Jazzforschung*, redakčně připravované pracovníky grazského Institutu.

Rumunsko: První jazzově zaměřenou skup. (swing a dobová pop. hudba) byla The Hot Chaps. Působila v Bukurešti od 1926 a vedl ji Emil Berindei. V orch. působil t. leaderův bratranec Mihai Berindei (tp.), který až do současnosti patří k předním propagátorům *j.* (od 1968 předseda jazzklubu v Bukurešti). M. Berindeiův syn Stefan (as., ss.) byl 1969 členem kvinteta Jancsiho Körössyho, 1970 – 73 působil v combu Bucurest Jazz Quintet. Ve 30. letech zal. Teodor Coşma (p.) první významný big band. V období 1945–47 byl v provozu noční podnik Swing Club, v němž účinkovalo stejnojmenné combo pod vedením Valerie Vasilescu. Významnou propagátorskou práci v tomto období vykonával Edmond Deda (p.), který mj. otevřel t. školu pro vyučování *j.* 1955–70 byl nejvýznamnější postavou rumunského *j.* eklektický pianista J. Körössy, který získal výraznou mezinár. popularitu a několikrát účinkoval v ČSSR, kde t. nahrával pro Su. Taneční hudbu s prvky *j.* v tomto období interpretovaly zvl. orch. Sile (Vasile) Dinicu a orch. gramof. firmy Electorecord. Další generace hudebníků usilovala o adaptaci prvků domácího folklóru do moderního jazzové-

ho kontextu. V tomto směru je třeba vzpomenout činnosti kvarteta Johnnyho (Iona) Răducana (b.), sexteta jazzklubu v Bukurešti a comba vedeného Danem Mindrilou (ts., působil t. se Zahradníkovým Interjazzem). Na jazzový zpěv jsou zaměřené Puica Igoroşanová a Aura Urziceanová (1974 vystoupila s orch. G. Broma na IJFP). Od pol. 60. let uvádí rumunská koncertní agentura koncerty prominentních zahr. souborů (mj. Armstrong, Goodman, Brubeck, L. Hampton, Mulligan, Hines, Herman, Gojkovič). V tomto období vznikly t. mnohé jazzové kluby, z nichž kromě Bukurešti jsou zvláště aktivní kluby v Timisoaře, Braşově, Craiově, Iasi, Piteşti a v Ploesti, kde byly pořádaný t. jazzové festivaly. Pravidelné jazzové relace bukurešťského rozhlasu připravují Peter Banyai a Cornel Chiriac.

Svaz sovětských socialistických republik: Ve 20. letech pronikal *j.* do SSSR dvěma cestami. Prostředkování dobové spotřební taneční hudby však zejména zpočátku nemělo výraznější význam; mladý stát, který musel řešit své zákl. životní problémy, nepreferoval toto odvětví spol. zábavy. Větší význam měla druhá linie, jejímž nositeli byli protagonisté uměl. avantgardy 20. let. Osobností prvořadého významu byl v tomto směru Valentin Jakovlevič Parnach, který se seznámil s *j.* během dlouhodobého pobytu v Paříži, ještě před revolucí. Hudba ovšem byla jen částí jeho rozsáhlých zájmů (Parnachovo zaměření a myšlenková východiska jsou v mnohém paralelní s E. F. Burianem) a vynikl t. jako básník, překladatel a choreograf. 1922 přijal místo choreografa a vedoucího jazzového souboru v divadle Vsevoloda Mejercholda (jeho skup. hrála v obsazení: tb., p., bjo., ds.). 1926 se sovětskému posluchači poprvé seznámili s autentickým *j.* v podání sexteta černošských hudebníků Franka Wintera (jeho členem byl i S. Bechet); v témže roce přijel do SSSR t. kolektiv černošské revue Chocolate Boys s orch. Sama Woodinga (mj. též Tommy Ladnier). Slavný dokumentarista Dziga Vertov (významný sovětský režisér a teoretik skupiny avantgardních umělců LeF, jeden z původců tzv. kino-pravda) nafilmoval moskevské vystoupení S. Woodinga, a tak vznikl cenný historický záznam raného *j.* Hostování černošských skupin podnítilo rozvoj domácí scény. 1927 dvacetiletý student moskevské konz. Alexander Cfasman (p.) zal. okteto AMA Jazz, které na rozdíl od jiných souborů tohoto typu usilovalo o zvládnutí jazzové improvizace; tento soubor je považován za nejlepší sovětský jazzový orch. předválečných let. 1927 vznikl pozoruhodný orch. i v Leninogradě. Leopold Teplickij zde sestavil Koncertní jazz band. Předtím Teplického vyslaly sovětské orgány na studijní cestu do USA, aby se tam seznámil s hudbou jazzové oblasti. Zapůsobil na něho zvl. Whiteman a mj. přivezl do vlasti množství whitemanovských úprav. K leningradským pionýrům *j.* konce 30. let můžeme zařadit amatérský orch. Georgije Landsberga. Jeho vedoucí byl povoláním technik a několik let pracoval v Československu (působil t. jako klavírista v různých pražských „jazz-bandech“). Z Prahy přivezl úpravy z repertoáru orch. J. Hyltona, navzdory tomu se však jeho těleso zaměřovalo zvl. na pův. tvorbu domácích skladatelů.

Na přelomu 20. a 30. let se stal *j.* v SSSR předmětem diskusí, v nichž se projevil protichůdné názory. Část umělců k *j.* zaujala kladné stanovisko (Stanislavskij: „černošské umění bude mít velký vliv na hudbu budoucnosti“), silnější byl však tábor zastánců tendenci o poevropsnění a zlidovění *j.* Podle názoru ředitele moskevského Divadla satiry D. S. Gutmana tohoto cíle je možno dosáhnout začleněním akordeonu a balalajky do jazzového instrumentáře. Ostrá, výrazně negativní kritika *j.* proběhla na půdě RAPM (Ruská asociace proletářských skladatelů). Podle teoretika Vladimira Simoněnka zaujali představitelé této organizace „mylná teoretická stanoviska a používali pro jejich prosazování administrativní metody“. 1932 byl RAPM rozpuštěn a místo něho vznikl jednotný Svaz sovětských skladatelů. Tato organizace zřídila o rok později jazzovou komisi, jejímiž členy byli mj. Izák Dunajevskij a Dmitrij Šostakovič.

V průběhu 30. let jedna větev původního jazzového impulsu vedla k vytvoření nového žánru v podobě hudby estrádního charakteru. Tento směr představoval v sovětském *j.* orch. Leonida Utosova, v němž funkci hud. ředitele zastával arr. Leonid Diderich. Toto těleso dosáhlo největších úspěchů uváděním skladeb I. Dunajevského, nejvýznamnějším plodem této spolupráce byl veseloherní film režiséra Alexandrova *Celý svět se směje*. Danou koncepci rozvíjely t. různé další orch., např. Státní jazzový orch. (dir. Viktor Knuševickij, od 1936) a Jazzový orch. Výboru pro rozhlas (dir. A. Cfasman, od 1938). Přísnější kritéria splňoval orch. Alexandra Vladimiroviče Varlamova, který interpretoval t. skladby z repertoáru F. Hendersona a B. Cartera; v jeho řadách hráli mnozí sólisté s výraznou improvizací invencí, zvl. Alexandr Vasiljev (ts.), hrající ve stylu C. Hawkinse.

Slibný vývoj sovětského *j.* přerušila válka, která před umění postavila nové úkoly, více než kdy jindy zdůrazňující jeho mobilizační funkci. Jazzové orch. si uvědomovaly nutnost poskytnout vojákům dobré programy, jejich zájezdy často směřovaly k frontovým liniím. Při těchto příležitostech spojovaly jazzové instrum. skladby s estrádními písněmi, s novými vojenskými písněmi a s *j.* ovlivněnou zábavnou hudbou. V poválečných letech nastal v sovětském *j.* opět složitý proces vyjasňování kritérií. Současně se zvýraznil podíl převládání *j.* do domácí pop. hudby. Diskuse postupně vyústily do pozitivních názorových východisek, takže od pol. 50. let začíná období výrazného rozvoje. Jedním z jeho charakteristických znaků je i rozšíření jazzové aktivity mimo Moskvu a Leningrad do jednotlivých svazových republik; 1959 byl uspořádán první jazzový festival v estonském hlavním městě Tallinu, později se podobná střetnutí uskutečnila t. v Kujbyševu, Dněpropetrovsku, Novosibirsku, Kalininu aj. Významnou osobností tohoto dění od 50. let je Oleg Lundstrem, který pův. vedl orch. v Kazani, kde realizoval mnohé rozhl. nahrávky. Od 1957 je vedoucí Státního zábavného orch. v Moskvě, v němž uvedl mnohé jazzové sólisty. Další pro vývoj sovětského *j.* důležitý leader je Vadim Ludvikovskij, který své prv. nahrávky realizoval 1954 a hned prezentoval zajímavé pův. kompozice Arno Babadžaňana, Andreje Ešpaje a Jurije Saulského. Od konce 50. let vedl

kvalitní big band v Leningradě Josif Vajnštejn; z mnohých sólistů vynikli zvl. Konstantin Nosov (tp.) a Gennad'ij Golštejn (as.), kteří vedle práce v orch. utvořili t. avantgardně zaměřené kvinteto. Výrazný progresivní podnět znamenal VI. SFDMS v Moskvě (1957), kde v soutěži jazzových orch. vystoupili mj. Michel Legrand (Francie), Jeff Allison (Anglie), Krzysztof Komeda (Polsko) a Vlastimil Kloc (ČSSR). SSSR zde reprezentoval orch. Jurije Saulského, v němž debutovali sólisté Georgij Garaňan (as.), Alexej Zubov (ts.), Konstantin Bacholdin (tb.) a Alexander Garetkin (ds.), kteří měli rozhodující vliv na další vývoj sovětského *j.* Od začátku 60. let se rozšířil žánrový rejstřík a vzniklo více souborů hledajících možnosti vytvoření národní jazzové školy. Tohoto cíle dosáhli organickou syntézou prvků autentického folklóru s moderním *j.* (k prvním úspěšným skladbám tohoto druhu patří *Biliny-Stariny* A. Zubova, *Ritual*, *Gospodin Velikij Novgorod* od A. Tovmosjana, *Prazdnik* E. Gevorgiana a četné kompozice G. Lukjanova a M. Kažajeva). Středisky moskevského *j.* se staly mládežnické kavárny, z nichž zejména prvá – Kafe molodožnaja – je spojena s nástupem hudebníků Alexeje Kozlova (as.), Vladimira Sarmakaševa (ts.), Vadima Sakuna (p.), Nikolaje Gromina (g.) aj. (později vznikly jazzové kavárny Arbat, Pečora a Šiňaja ptica). V oblasti jazzového zpěvu dosáhla mezinár. úspěchů swingové zaměřená Gruzinka Giulija Čocheliová. Z avantgardních formací, které přišly na scénu na zač. 70. let, získalo prestiž trio Vjačeslava Ganělina, působící ve Vilniusu (Ganělin–p., Vladimir Čekasin–as., Vladimir Tarasov–ds.). Člen této skup. V. Čekasin získal I. cenu v soutěži mladých jazzových hudebníků, konané u příležitosti IJFP 1971 (v ČSSR t. realizoval album *Setkání*, Su.). Oblast tradičního *j.* zastupuje především Leningradský dixieland Vsevoloda Koroleva (tp.). Od začátku 60. let se bohatě rozvíjí t. zahraniční kontakty sovětského *j.* Postupně zde vystupovali B. Goodman, E. Hines, Ch. Lloyd, M. Greger, K. Edelhagen, C. Lutter, University of Illinois Jazz Band, D. Ellington, T. Jones–M. Lewis aj., mezi nimiž nechyběly ani čs. orch. JOČR a G. Broma. Souběžně vystupují mnohé sovětské soubory často v zahraničí; v tomto směru byl významnou událostí samostatný koncert sovětského *j.* na IJFP 1967.

Sovětský vstup do jazzové lit. představuje kniha *Džaz* (1961) autorů Valerije Mysovského a Vladimira Fejertaga, od té doby se teoretická a publicistická činnost bohatě rozvinula zvl. zásluhou Alexeje Bataševa (1972 publikoval významnou knihu *Sovetskij džaz – istoričeskij očerk*). Z leningradských kritiků je neaktivnější Vadim Jurčenko, pravidelný korespondent mnoha zahraničních čsp. – *J.* pokrývá velký prostor vysílání rozhl. stanice Junost; programy zde připravuje především redaktor Arkadij Petrov. 1958 vznikl první jazzový klub při městském výboru Komsomolu v Leningradě, následovala Moskva (1962), Kyjev (1964) a 1970 působilo v SSSR už 40 stálých jazzových klubů.

Španělsko: 1933 Pedro Casadevals zal. v Barceloně Hot Club of Barcelona; tato organizace 1935 uspořádala první jazzový koncert, na němž vystoupili B. Carter a Quintet Hot

Club of France (ještě předtím zde účinkovaly amer. orch., např. C. Hopkins, 1925). Občanská válka a po ní následující svět. válka znamenaly dlouhou přestávku v započaté práci. První koncert v poválečných letech se uskutečnil v Barceloně 1949 (orch. D. Redmana), v průběhu 50. let zde působily dva kluby: Kit Kat a Jamboree. Jazzový život v Madridu se zintenzivnil od 1959, kdy Jean Pierre Bourbon otevřel klub Whisky A GoGo (později přejmenovaný na Whisky Jazz Club), v němž pravidelně uvádí špičkové domácí i zahr. sólisty. Od 1973 se jazzový život v Barceloně soustřeďuje v klubu Mix. V přímořském městě San Sebastian je pořádán mezinár. amatérský festival, na němž úspěšně účinkovaly t. četné čs. soubory.

Z hudebníků swingové generace je nejznámější Joe Moro (p.) z Bilbao, který je aktivní od začátku 30. let. Mezinár. jméno si získal bopově orientovaný pianista Tete Montoliu. Pedro Inturralde (fl., ts.) vynikl díky pokusům o spojení prvků flamenka s *j.*; Wladimiro Bas (as.) je známý od svého účinkování v newportském International Youth Bandu (1958).

Švédsko: Zdejší jazzová scéna má mezi evropskými zeměmi přední místo. Čilý styk se zahraničím a skutečnost, že Švédsko se stalo dočasným domovem mnohých amer. hudebníků (S. Getz, B. Bailey, G. Russell, I. Sulieman, S. Shihab) se odrazily ve vysoké úrovni i v počtu zdejších souborů. 1946 vzbudilo v jazzovém světě pozornost, když B. Goodman angažoval do své skup. dalšího klarinetistu — Švéda Stana Hasselgarda (z. 1948). V tomto období začala t. činnost bopově orientovaného Claese Görana Fagerstedta (p.). Švédsko výrazně přispělo k rozvoji evropského west coast *j.* V tomto směru bylo významné působení Arne Domneruse (as.), který od 1951 vedl vlastní big band, v němž získávali profesionální zkušenosti sólisté dalších generací. Velmi dobrou úroveň měly t. bandy Harryho Arnolda a Putte Wickmana (cl., 1963 účinkoval v ČSSR). Ze sólistů si v průběhu 50. let udržoval výraznou úroveň Lars Gullin (bs.), který se pravidelně umísťoval na předních místech v ankétách zahr. odborných čsp. společně s H. Carneyem a G. Mulliganem. Někteří ze švédských hudebníků přechodně působili v USA, kde se úspěšně začlenili do jazzového dění. Platí to zvl. o Rolfu Ericssonovi (tp.), který působil v orch. D. Ellingtona, S. Hamptona, W. Hermana aj. Od začátku 60. let mnozí hudebníci experimentovali v oblasti spojování domácího folklóru s moderním *j.* V tomto směru vynikli zvl. Jan Johansson (p.) a George Riedel (b.). Hard bop a avantgardní tendence našly výrazné zástupce v osobnostech jako Bertil Rosengren (ts.), Bertil Lövgren (tp.), Eje Thelin a Åke Persson (tb.), Bengt Hallberg, Lars Sjösten a Bobo Stenson (p.), Georg Wadenius (g.) a Rune Carlsson (ds.). Ze zpěvaček od pol. 50. let vyniká Monica Zetterlundová a v oblasti big bandů představují moderní trend Big Blues Band Gugge Hendreniusa a Umea Big Band Larse Lystedta. Oblast tradičního *j.* zastupují např. Vieux Carre Jazzmen, Dixieland Hep Cats aj., které se zúčastňují amatérských festivalů. Od 1933 vychází ve Stockholmu jeden z nejstarších jazzových čsp. vůbec — Orkester Journalen (od zal. je šéfredaktorem

Harry Nicolaussen). Organizační stránku aktivně zabezpečuje federace Svenska Jazzriksförbundet, jejímž prezidentem je Kjell Åke Svensson. Z četných klubů patří k nejvýznamnějším stockholmské Minton, 78 a Jazz Society, Woodhous v Göteborgu, High Society v Malmö a Crescendo v Norrköpingu.

Švýcarsko: První významný hudebník, který získal v oblasti moderního *j.* mezinár. pověst, je Flavio Ambrosetti (as.); značnou pozornost vzbudilo jeho vystoupení na festivalu v Paříži 1948. 1958 sestavil vlastní skup., v níž uvedl hudebníky, kteří postupně získali prvořadý význam. Mj. zde hráli jeho syn Flavio (tp.), který se 1966 umístil na 1. místě v soutěži mladých hudebníků ve Vídni, Daniel Humair (ds.), pozdější člen známých skupin Martial Solal Trio, Swingle Singers a Phil Wood's European Rhythm Machine. V Ambrosettiho All Stars začínal své působení i v současnosti nejvýznamnější švýcarský hudebník George Gruntz (p.). K jeho jménu se váží zajímavé pokusy o spojení *j.* s koncertní hudbou (vystoupení na Berliner Jazztage 1961, album *Jazz Goes Baroque*, MPS) a s tuniským folklórem (LP *Noon in Tunisia*, MPS). 1970–71 byl členem Woodsovy European Rhythm Machine a od 1972 převzal po J. E. Berendtovi funkci hud. ředitele festivalu Berliner Jazztage. Vedle Humaira zde působí další kvalitní hráči na bicí nástroje: Pierre Favre (od 1966 pracuje pro továrnu na činely Paiste) a Charly Antolini. Nekompromisně avantgardní koncepci má zejména pianistka Irene Schweizerová a působí zde t. mnozí hudebníci, schopní přizpůsobit se různorodým stylovým požadavkům (Raymond Droz–tb. a Hans Kennel–p., kteří účinkovali v orch. Clarke–Boland). Oblast swingu a tradičního *j.* je reprezentována jednak amatérskými skup. (např. curyšskou Tremble Kids), jednak Henrim Françoise Chaixem (p.), který byl od zač. 50. let blízkým přítelem S. Becheta, s nímž soukromě realizoval nahrávky patřící k nejlepším v Bechetově evropské diskografii (mezi jeho spolupráce dále patřili Albert Nicholas, Bill Coleman, Buck Clayton, Ben Webster aj.). Průkopníkem pedagogické činnosti je Heinz Bigler (as.), absolvent bostonské Berklee School, který 1967 zal. Swiss Jazz School. Činnost zdejších klubů koordinuje Swiss Jazz Society, nejvýznamnější agenturu specializovanou na *j.* vede Beat Burri. Pravidelné rozhl. programy sestavuje předseda IJF Lance Tschanen. K specializovaným nočním klubům patří Wolverines Jazz Club (Bern), Hinterer Sternen a Weisser Wind (Curych), Pub the Britania (Lausanne), Free Jazz Club (Neuchâtel), Atelier de musique Jean Luc Barbier a Pop Corn (Ženeva). Významnou platformou jsou každoroční festivaly v Montreux a Curychu. — I. W.

jazz V. — dějiny, Československo:

České země: Vývoj v českých zemích a na Slovensku probíhal v odlišných podmínkách značně různě. První kontakty s *j.* se v českých zemích odehrály ve formě přejímání zahr. taneční hudby, v níž se objevily některé prvky *j.* nebo spíše iberoamer. a afroamer. hudby (ragtime apod.). Jde zhruba

o poslední desetiletí před 1. svět. válkou a lze tu připomenout varietní výstupy černošských stepařů, taneční kreace „apačské tanečnice“ Eměi Revoluce v pražském kabaretu Montmartre, např. na Berlínův *Alexander's Ragtime Band*, ranou gramof. nahrávku (patrně z 1913) „zragované“ Lisztovy 2. *Uherské rapsódie* česko-vídeňským souborem Salonkapelle Hladish apod. Ke kvalitativnímu zlomu došlo po vzniku Československé republiky, zejména v souvislosti se západní, zvl. profrancouzskou orientací nového státu. Významným médiem byl příliv notového materiálu zahr. provenience, místem uplatnění prostředí spol. událostí na zastupitelských úřadech, rozvíjející se spol. život české buržoazie (plesy automotoklubu apod.).

K prvním velkým zjevům této hudby patřil pianista a sklad. R. A. Dvorský, který později proslul i jako zpěvák, nakladatel a kapelník (soubory Melody Makers, Melody Boys, pak velký orch. R. A. Dvorského). S ním je spjat přechod od taneční a zábavní hudby charakteru vídeňského šramlu a salónního orch. k novějšímu „jazzovému“ typu, využívajícímu saxofonů a bicích, a inspirovanému se repertoárově i stylově západoevropskými i amer. skupinami (např. vokálním souborem Revellers). Dalšími význ. soubory byly orch. S. E. Nováčka, orch. E. Koliandra, studentský orch. Smiling Boys, vedený L. Vachulkou, orch. Osvobozeného div., orch. Burianova kabaretu Červené eso atd.

Souběžně s linií užitkové hudby prosazovaly se jazzové prvky i v oblasti umělé hudby. Po vzoru Stravinského, sklad. pařížské Šestky apod. začali i někteří naši skladatelé spatřovat v *j.* (chápaném ovšem široce jako celá moderní, „exotická“ taneční hudba) životadárnou injekci pro příliš „exotickou“ vážnou hudbu — pokus o syntézu se vedl s úmyslem lépe zachytit a vyjádřit charakter a smysl doby a zároveň i přitáhnout nové publikum. I když se časem ukázalo, že šlo o dobovou iluzi, přece usílí Ervina Schulhoffa, Bohuslava Martinů ad. přineslo řadu děl prokazujících dodnes určitou životaschopnost. Zvláštní postavení mají v tomto proudu dva tvůrci: E. F. Burian a Jaroslav Ježek. Burian, který patřil k levicové avantgardě a byl umělcem velmi širokého záběru (akcentováno bylo divadlo), přejímal jazzové prvky do svých skladeb, byl pozoruhodným jazzovým interpretem-zpěvákem a napsal i první českou knihu o *j.* (1928); souvislost s *j.* měl i jeho pozoruhodný ansámbl provozující originálně pojatou sborovou recitaci, voiceband. Na rozdíl od Buriana, který se po horečném příklonu k *j.* později od *j.* odvrátil, Ježek po počátečních pokusech (klav. koncert) striktně oddělil linku kompozice v oblasti umělé hudby a v oblasti široce chápaného *j.* Vedle ojedinělých, ovšem cenných pokusů v oblasti instrum. *j.* šlo hlavně o spolupráci s autorskou a hereckou dvojicí Voskovec a Werich a jejich osvozeným div. Vznikl zde dobový průkopnický typ moderního hud. divadla s postupně se prohlubující pokrokovou politickou orientací, v němž Ježkovy písničky, velmi originálně využívající dobového „jazzového“ idiomu, hrály velmi důležitou roli. Tyto Ježkovy výtvary staly se základem pokrokových tradic českého *j.* a moderní pop. hudby; Ježkovy skladby byly v pozdějších

letech používány i jako témata k jazzovým improvizacím, nově aranžovány apod. Orch. Osvobozeného divadla se stal významnou linií jazzových hudebníků 30. let.

Počátkem 30. let začalo se u nás prohlubovat teoretické i praktické poznávání jazzové hudby; významně k němu přispěl příliv gramof. desek s jazzovými nahrávkami. V této souvislosti nutno připomenout výraznou osobnost diskofila a později znalce svět. jazzové scény, publicisty Emanuela Uggého, který zhruba po tři desetiletí velmi aktivně pracoval pro nás *j.* jako kritik, propagátor a organizátor. S Uggého aktivitou byl spjat i zrod tzv. jazzové sekce Gramoklubu a jazzového orch. Gramoklubu. Orch. vedl Jan Šíma, aranžovali zvl. Šíma, Jan Rychlík, v repertoáru se objevovaly skladby D. Ellingtona, F. Hendersona, S. Hugheze, G. Gifforda apod.; stylově lze zaměření charakterizovat jako raný, předgoodmanovský swing. Timto souborem prošli mnozí později významní čeští jazzoví hudebníci. Orch., který vyvíjel svou činnost v kontaktu s politickým levicovým děním, se rozešel 1937.

V meziváleč. letech měla pro formování našeho *j.* Praha význam zcela nesrovnatelný; postupem doby se ovšem prosazovaly *j.* vlivy v hudbě zábavních apod. podniků i jinde — zárodky dalšího centra se začaly formovat zvl. v Brně. Na sklonku 30. let se jazzové dění v Praze začíná rozlévat do větší šíře. Dědictví po Orch. Gramoklubu přejímá (1937) zvl. skupina Blue Music (později Orch. Karla Slavíka), disponující několika improvizátorsky disponovanými hudebníky. V roce 1938 vznikl zárodek Orch. Karla Vlacha, který se nadlouho stal páteří dění v oblasti *j.* a moderní pop. hudby (zejména v éře vrcholného swingu) a představuje — vezmeme-li v úvahu, že je aktivní podnes — jev mimořádný nejenom v našem kontextu. Jeho význam tkví mj. v tom, že byl školou profesionality četných našich hudebníků. Kolem 1940 začíná pracovat velký jazzový orch., jehož členové vytvářejí i improvizující Hot Quintet; mezi aranžéry se objevuje významná postava Bedřicha Weisse (zahynul v koncentračním táboře), mezi hudebníky mj. kontrabasista Jan Hammer, který pak po tři desetiletí ve své činnosti hudebnické i organizátorské ztělesňoval kontinuitu vývoje českého *j.* Tato skup., která si již osvojila moderní goodmanovský styl a jejímiž dalšími vzory byli Bob Crosby, Chick Webb, Andy Kirk aj., měla jasně zformulovaný program: „ospravedlniti jazz jako svéprávný a svébytný útvar“. Vedle těchto vyhraněnější jazzových těles působily ovšem četné další soubory, v jejichž hudbě se víceméně uplatňoval jazzový idiom, např. zmíněný již velký orch. R. A. Dvorského.

V době nacistické okupace začal *j.* fungovat nejen jako protest generační apod., ale též vysloveně politický, jak o tom svědčí i dochované dokumenty, např. rozmnožovaný čsp. Okružní korespondence. I když uplatňování *j.* bylo ztíženo četnými zákazy a omezeními, přece proces etablování jazzového idiomu byl nezadržitelný. Z okupačních let dlužno připomenout činnost skup. Rytmus 42, v níž se formoval zárodek poválečné jazzové avantgardy. Významný vývojový přelom znamenalo osvození v roce 1945; tehdy se doširoka rozlila stylová vlna swingu glennmillerovského typu.

K nejpřednějším orch. té doby patřily orch. K. Vlacha, Kamila Běhouka a Ladislava Habarta, nejmodernější stylová orientace (bop s náznaky coolu) byla ve skup. Rytmus 47–49 (mj. V. Horčík), působící v kavárně Pygmalion. V souvislosti s touto skup. byla i činnost průkopníků jazzového zpěvu u nás — J. Hammera a jeho ženy Vlasty Průchové (z dřívějších zpěvaček měla význam zvl. Inka Zemánková). K významným osobnostem *j.* té doby patřili pianista Jiří Verberger, skladatelé a arr. Jan Rychlík a Miloslav Ducháč, trumpetista V. Kloc, publicisté J. Rychlík, Lubomír Dorůžka ad. Z dalších malých souborů nutno připomenout skup. A. Kafky, Swing Stars, skup. Divadla satiry. V té době se začalo formovat i revivalistické hnutí; od bobcrossbyovských začátků ještě v dobách okupace se přešlo k diferencovanějšímu pojmání, velký inspirační význam mělo turné australské skup. Graeme Bella (1947; tehdy vznikla vlivná a historicky cenná série gramof. nahrávek). K pozoruhodnějším souborům tohoto zaměření patřily skup. Czechoslovak Dixieland Jazz Band (hrál v ní mj. Jiří Šlitr, přetvořila se později v Pražský dixieland), Czechoslovak Washboard Beaters, Prague City Stompers ad. Rozvinula se i organizační a publikační aktivita — byla obnovena činnost Gramoklubu a vyšly dva ročníky časopisu Jazz (1947–48); konjunkturálním vývojem prošla i činnost vydavatelská apod. Tehdy se uskutečnily i různé soutěže, vystoupení zahr. skupin zejména v pražských podnicích (Eric Winstone, Leslie „Jiver“ Hutchinson, Roger Rose aj.), v distribuci se objevily zahr. jazzové nahrávky, zahr. „jazzové“ filmy (*Zasněžená romance* s orch. G. Millera apod.), hudba jazzového charakteru se objevila v domácích filmových snímcích (*Andělský kabát*, *Nevíte o bytě?*), *j.* se začal objevovat v rozhlasu apod. Orchestry swingového typu začaly působit i mimo Prahu — význam měl zvl. Bromův orch. (v Brně, pak v Bratislavě a konečně opět v Brně).

Politická přestavba po Únoru 1948 přinesla zásadní změny i v oblasti ekonomiky, sociálních vazeb, kultury — šlo zde o nové sociální zakotvení umění, o vytváření nové jeho funkčnosti a o formulaci nového estetického kánonu. V daných podmínkách šlo o revoluční proces, v němž se vedle celkového pozitivního trendu a vyznění objevily i chyby. K dílčím nedostatkům v kult. politice patřilo právě i jednostranně negativní nazírání na *j.* — důvodem byl amer. původ *j.*, jeho odlišnost od evropské hud. tradice přijímané jako jediná norma, skutečnost jeho komercializace v podmínkách kapitalistického světa, jeho zneužívání k ideologickým účelům apod. Trvalo poměrně dlouho (zhruba do zlomu 50. a 60. let), než se úsilím praktiků i teoretiků a v celkovém měnicím se klimatu podařilo prosadit diferencovanější a dialektičtější nazírání, které nepřehlíží nedostatky, ale usiluje o rozvinutí pozitivních stránek jevu.

Po odchodu některých hudebníků, zániku čsp. Jazz, rozpadu jazzových klubů, orchestrů apod. bylo jazzové dění omezeno na nesmělé pokusy v okruzích „uznávaných“ orchestrů K. Vlacha a G. Broma, na činnost méně oficiálních revivalistů a konečně na zcela neoficiální dění amatérské. První výraznější pokusy o restituci *j.* v 2. pol. 50. let proboužovaly *j.*

jako hudbu utlačovaných amer. černochů apod. (viz pásmo *Opravdu blues*, 1955). Významnou úlohu v prohlubování jazzové orientace v 50. letech sehrál brněnský orch. G. Broma, který jako první u nás navázal na novější koncepte svět. jazzu (cool, west coast, progressive jazz); Bromovy koncerty, široce dramaturgicky orientované a zahrnující i vysvětlující informace, měly velký propagační a výchovný význam. V 2. pol. 50. let se začalo v Praze formovat nové jazzové centrum; 1958 vznikla jazzová skup. Studio 5, která se stala prvním článkem souvislé vývojové linie našich moderně orientovaných comb a 1960 i základem Tanečního, resp. Jazzového orch. Čs. rozhlasu. Vysoká profesionální úroveň, poměrně aktuální stylové zaměření (převážně west coast), koncepční jasnost umožnily i oficiálnější prosazení Studia 5; od této doby začíná být *j.* u nás chápán jako specifická uměl. aktivita. Toto hud. dění začalo být provázáno i odpovídajícím děním organizačním, publicistickým apod. Důležitá zde byla aktivita pražského Kruhu jazzové a moderní pop. hudby (J. Hammer, M. Bergl ad.), který pořádal koncerty, soutěže, přednášky apod. O *j.* začal psát čsp. Svazu čs. skladatelů Hudební rozhledy (viz mj. studii I. Poledňáka o specifčnosti jazzu, 1962), v 60. letech periodicky vycházel sborník *Taneční hudba a jazz*, 1962 se konala jazzová přehlídka s mezinár. účastí v K. Varech. I když později s nástupem R & R hudby byl oslaben významný argument ve prospěch jazzu, že totiž *j.* je hlavním zdrojem hodnotné inspirace pro společensky velmi významnou citlivou oblast moderní pop. hudby, přece již pozice *j.* byly v praxi i teorii poměrně dost silné.

Souhrnně lze vývoj českého *j.* do zlomu 50. a 60. let označit za značně dramatický, plný César, obtížného navazování kontaktů se svět. děním. Za těchto okolností je pochopitelné, že vývoj nepřinesl nějaké mezinár. prosaditelné hodnoty, i když se v něm objevily osobnosti, které upoutaly pozornost a dosáhly ve svých oborech mezinár. úrovně (J. Ježek, J. Verberger ad.). Hlavní význam práce jazzových průkopníků tkví v tom, že dokázali prosadit a zpopularizovat pův. značně „exotický“ jazzový idiom u nás, že se vytvořily předpoklady k dalšímu, logičtějšímu vývoji, že se začaly formovat i specifické formy existence *j.* a v souvislosti s tím i některé specifické rysy našeho *j.* V plném rozvinutí jazzového života v 60. letech objevily se vedle jmenovaných již individualit a souborů četná nová jména; i když si Praha udržela mimořádné postavení, přestala být definitivně centrem jediným. V této době došlo k další diferenciaci stylové i žánrové, především si však *j.* posílil své postavení relativně samostatné oblasti, odlišující se mj. svou větší konzistencí od mozaikovitého obrazu moderní pop. hudby. V této době se Vlachův orch. přeorientovává na činnost v oblasti moderní pop. hudby, i když ovšem kontakty s *j.* nejsou přervány úplně. Přesto však právě soustavná a cílevědomá činnost dvou velkých orch. (Brom a JOČR) dává české jazzové scéně zvl. charakter. Oba dosáhly vysoké úrovně technické, oba se významně podílely na IJFP, na rozhl. i gramof. produkci, vyvolaly v život celou řadu pozoruhodných kompozic tzv. třetího proudu, v obou pracovala comba, která měla

velký vliv zvl. na stylové a repertoárové oživení; společným negativem bylo neustálé dělení pozornosti mezi oblasti *j.* a moderní pop. hudby, časem určitá strnulost aranžérských koncepcí, absence kvalitnějších hráčů na bicí nástroje apod. Ještě živější dění se odehrávalo v linii malých skupin, i když výsledky málokdy dosahovaly špičkové mezinár. úrovně. Průkopnické Studio 5 se rozdělilo do dvou nástupnických skupin; L. Hulan se svým Jazzovým triem a studiem prosazoval spíše spontánní, nekomplikovaný jazzový projev a angažoval se v dění jazz & poetry (v pražské Viole), K. Velebný se svým SH kvartetem (kvintetem) prošel složitým vývojem od cool a west coast jazzu k hard popu a pokusům o třetí proud – díky osobnosti Jana Konopáska a později zvl. Děczioho došlo zde k pronikavému uplatnění improvizáčního elementu a k nejčistší jazzové orientaci. Mezi dalšími skup. možno vyzvednout soubory F. Havlíka (z divadla Semafor), Metronom, I. Pavlíka (Ostrava), Jazz Combo (Ústí n. L.), Studio Club (K. Vary); pozoruhodných uměl. výsledků (technika, aktuálnost stylového zaměření) dosáhlo Junior trio. Kádr předních pražských jazzmanů se neustále přelával ze souboru do souboru, takže zde vidíme i efemérněji působící, leč významné soubory jako Reduta kvartet (kvintet) apod. Osobitou vývojovou linku tvoří revivalistické hnutí, které si uchovává svou amatérskou podobu, v němž si však časem zvl. postavení dobývá zprofesionalizované Traditional jazz studio (vedené Pavlem Smetáčkem), přinášející zcela osobitou koncepci navázání na tradici. Poměrně živý ohlas měla v českém *j.* vlna třetího proudu, zachycená jak jazzmany, tak skladateli z oblasti umělé hudby; k mezinár. proslulosti zde dospěli Pavel Blatný a Alexej Fried. Ze skladatelů a aranžérských osobností našeho *j.* té doby možno jmenovat O. Blahu, K. Hálu, M. Heřmanského, J. Hniličku, L. Hulana, z vynikajících sólistů J. Hniličku (tp.), J. Konopáska (fl., ts, a. bs.), celou řadu vynikajících kontrabasistů, ze zpěváků Evu Olmerovou.

Čile se rozvíjela i institucionální základna. V prvních letech tohoto desetiletí se ještě projevovala aktivita cit. Kruhu, později se začala projevovala Čs. jazzová federace. V tomto kontextu třeba uvést i formování širší amatérské základny a četných soutěží, přehlídek, dnů apod. v Přerově (ČAJF od 1966), Slaném, Č. Budějovicích, Ml. Boleslavi apod. Kvalitativním zlomem byl zrod tradice IJFP (od 1964), které umožnily širokou konfrontaci domácího i světového *j.* Prakticky ve stejném roce začal svou činnost Jazzklub Reduta, který umožnil systematické uplatňování práce malých pražských skupin. Vedle rozhlasu začala věnovat pozornost *j.* i TV – pod názvem *Jazzové profily* vysílaly se medailonky jednotlivých domácích a později i zahr. skupin a snímky z IJFP. Se značným porozuměním v oblasti ediční (knihy, další informativní materiály, gramof. desky) se setkal *j.* ve Státním hud. vydavatelství (později Supraphon); v 2. pol. 60. let se některými počiny připojilo i nové hud. vydavatelství Panton. K nejvýznamnějším činům SHV-Supraphonu lze počítat vydání gramof. antologií *Čs. jazz 1958–1966*, cit. sborníků *Taneční hudba a jazz*, retrospektivních alb (např. *Český jazz 1920–60*), knih Rychlíkových, Poledňá-

kových, Dorůžkových ad., a hlavně pak zřízení speciální jazzové řady Gramof. klubu, jež umožnilo nebývalé seznámení se světem jazzovou scénou. Požadavky praxe a nové možnosti zformovaly i frontu jazzových publicistů a teoretiků (Dorůžka, Kotek, Mácha, Matzner, Poledňák, Staněk, Titzl a četní další). Postupem času se rozšířily i čsp. možnosti: vedle Hud. rozhledů, jež psaly o *j.* zvláště v pol. 60. let, vznikl čsp. Melodie, krátce byl vydáván též zcela specializovaný Jazz Bulletin, vycházely lokální zpravodaje řady jazzových klubů. Pozoruhodná je i skutečnost, že oblast *j.* (včetně širšího konceptu hudby jazzové oblasti) vzala na vědomí i hud. pedagogika na všeobecně vzdělávacích školách, kde tato hudba byla vřazena do osnov pro 8. a 9. r. ZDŠ a pro gymnázia. V průběhu tohoto desetiletí se značně rozvinuly i kontakty našeho *j.* se zahraničím – účastí souborů i kritiků na festivalech, v možnostech specializovaného studia v zahraničí (zvl. na Berklee School v USA), v dlouhodobých zájezdech našich těles (JOČR, Vlach, TJS v SSSR apod.).

Přes všechny tyto skutečnosti nelze impakt našeho *j.* na ostatní uměl. oblasti a na kulturu a život lidí v ČSR přeceňovat. Byl (a ze své podstaty ani nemohl nebýt) tzv. menší novou hudbou, která na jedné straně musí obhajovat svou specifčnost, nemá-li ztratit smysl své existence, na druhé se však musí snažit o co nejvýraznější posílení sociálních a jiných vazeb, které jí umožňují život a ospravedlnění společensky a kulturně politicky. Hodnotíme-li zejména dobu zhruba od zač. 60. let, můžeme říci, že čs. jazzový život byl plně srovnatelný s životem v jiných evropských zemích a v řadě oblastí jej předčil. Jeho nejvýraznějšími klady byly interpretační kvality big bandů a práce skladatelů a aranžérů, dále pak šíře uplatňování *j.* i způsob jeho přijímání jakožto hudby s uměl. aspiracemi. Negativem byl především nedostatek výraznějších sólistických osobností. Přesto lze v souhrnu hovořit o postupném formování české jazzové školy; další vývoj, kdy se prosazují nové osobnosti a koncepce, to plně potvrzuje.

Vývoj zač. 70. let v mnohém představoval pokračování dřívějších trendů, a to zejména v rovině samotné tvorby; v rovině institucionální, organizační atp. se zde výrazněji projevil změny dané krizovou situací konce 60. let a jejím překonáváním. V tvůrčí rovině se dále rozvíjela pozoruhodná činnost big bandů. K Bromovi, který důsledně, i když ne vždy šťastně, prosazoval domácí hledačskou tvorbu zejména členů svého tělesa a zde zvl. J. Hniličky, a k JOČR, který opět důsledně a opět ne vždy šťastně hledal nové podněty ve sféře rocku a jeho hudebníků, se přidružily dva další pražské big bandy. Jeden z nich vedl Ladislav Simon a byl utvořen z hráčů Orchestru činohry Národního divadla (sólisty byli zvl. J. Stivín a S. Košvanec); soubor vynikal perfektní připraveností a swingem i dobrými Simonovými skladbami a aranžmá. Zcela novou kvalitu znamenala práce skladatele, aranžéra a dir. Václava Zahradníka, který pro účely IJFP i nahrávání pro Su. sestavoval z hudebníků domácích i zahr. příležitostné big bandy. Účinkovali v nich přední svět. a evropské jazzové sólisté, např. Slide Hampton,

JAZZ

Johnny Griffin, Billy Brooks, Dizzy Reece, John Surman, Barre Phillips, Ronnie Ross, Stu Martin, Erich Kleinschuster. Vystoupení i nahrávky těchto těles vynikaly originálními skladbami i arr. (S. Hampton a V. Zahradník), skvělými sólistickými výkony i perfektní prací rytmické skup., což vše vytvořilo z těchto projevů dosavadní vrchol vývoje v dané oblasti u nás. Velký význam mělo při této činnosti i důsledné zapojování hudebníků ze socialistických zemí (1970 speciální soubor a LP *Interjazz*, mezi sólisty zvl. R. Dašek, L. Gerhardt, Z. Pulec, V. Týfa – ČSSR, O. Depolo – Jugoslávie, H. Katzenbeier, K. Koch – NDR, D. Mindrilla – Rumunsko, M. Ráduly – Maďarsko, R. Raubiško – SSSR, S. Štěv – Bulharsko ad.). Důsledkem úspěšné Zahradníkovy práce bylo jeho ang. jako šéfdirigenta nově utvořeného Orchestru Čs. televize v Praze, který se ovšem zatím jazzově neuplatnil. V této době vznikly i další nahrávky našich těles se zahr. sólisty (JOČR s V. Ludvíkovským a sovětskými sólisty, G. Brom s Maynardem Fergusonem, tandem Stivín – Dašek s B. Phillipsem a Z. Seifertem, TJS s Albertem Nicholasem). Z malých souborů byl v rámci moderního jazzu činný zvl. Velebného SHQ v různých formacích, Jazzové sanatorium L. Hulana, důsledná a hodnotná byla práce Décziho souboru Cellula. Trend pop jazzu představoval soubor Šest strýců (Luděk Švábenský ad.), již v 60. letech však vznikla nejpозoruhodnější naše LP daného zaměření – *Jazz Goes to Beat* Zahradníkova big bandu. Jazz rock reprezentoval zejména Jazz Q Martina Kratochvíla, osobitě postavení zaujímala v kontextu *j.* (ještě spíše však moderní pop. hudby) vokální skup. Linha Singers, která se věnuje interpretaci transkripcí zvl. starší české a slovenské hudby ve stylu Swingle Singers. Absolutní špičku mezinár. významu představuje duo Jiří Stivín (fl., as. a další nástroje) a Rudolf Dašek (g.); došlo zde k plné integraci živelného muzikanství, technické virtuozity i avantgardního stylového zaměření. Tandem Stivín–Dašek vymanil u nás moderní *j.* z pozice „výlučné“ hudby a získal si velké úspěchy i v zahraničí. Zatímco daný přehled ukazuje, že ve sféře moderního *j.* došlo k progresivnímu vývoji, ve sféře *j.* tradičního se nějaké výraznější novum neobjevilo; trvalejší význam má řada nahrávek TJS, uplatňující řadu pův. skladeb. Profesionální dění je i v tomto období provázeno čilou amatérskou aktivitou, jež přinesla pozoruhodnější uměl. výsledky zvl. v práci souboru Volf Jazztet a Pražského big bandu vedeného Milanem Svobodou. Byl-li pro krizové období charakteristický odliv našich jazzových hudebníků do zahraničí a některé jiné negativní vlivy, v posledním období vzrůstá snaha dát *j.* jeho příslušné a přiměřené místo ve sféře nonartificiální hudby a v hud. životě vůbec. To se nejvýrazněji odrazilo v nové koncepci IJFP, který má prezentovat *j.* jako hudbu spatou s pokrokovými tradicemi vývoje české hudby 20. stol. i jako hudbu s výraznými uměl. aspiracemi (festival přešel na dvouletý cyklus). V Gramof. klubu Su. byly vydány další významné snímky zahr. i domácího *j.*, objevily se nové tituly knižní (*Tvář moderního jazzu*, Matzner–Wasserberger: *Jazzové profily*); přestaly však vycházet ročenky THJ. Zatímco z provozních

aj. příčin se oslabil nebo zastavila činnost dřívějších jazzových středisek typu Reduta a Viola, význam si získala nová centra, jako strahovský vysokoškolský klub, klub v Řeznické ul. apod., od 1977 Parnas. Ve sféře amatérského *j.* mají značný význam festivaly a přehlídky typu ČAJF (Přerov, od 1975 Kroměříž, od 1977 Praha), Slánských jazzových dní apod. Organizační platformu pro pořádání Pražských jazzových dní i vydávání bulletinu *Jazz* dává jazzová sekce Svazu hudebníků ČSR.

L: *ČJ* (zde další lit.); J. Kotek: *Doctor Swing redivivus* (převodní text k albu Su.); týž: *Generace okouzlená jazzem. Ze vztahů mezi uměleckou hudbou a jazzem ve dvacátých letech* (Me. 1971, č. 5–7); týž: *Jak Češi objevovali jazz* (G 72, seriál); týž: *Kronika české synkopy* (Praha 1975); týž: *Prvá setkání české hudby s jazzovými idiomy. K počátkům moderní populární hudby v Čechách* (Hudební věda 1972, č. 4); týž: *Sjezd swingarů* (přív. text k albu Su.). – I. P.

Slovensko: Vývoj slovenského *j.* lze sledovat od konce 30. let. Toto výrazné opoždění vůči vývoji v Čechách a v jiných zemích je způsobeno tím, že v předválečné slovenské pop. hudbě převládaly *j.* značně vzdálené jevy: formy zábavné hudby z doby před 1. svět. válkou, opereta, jihoamer. taneční hudba a v interpretační sféře hlavně cikánské kapely. První snahy o zmodernizování slovenské pop. hudby a o její přiblížení k *j.* vznikaly až koncem 30. let a nositeli těchto snah byli hlavně studenti. Swingové vlivy přicházely většinou zprostředkovaně: výrazný vliv měly české orch. a zahr. skupiny, které píl. účinkovaly ve slovenských nočních podnicích. Orch. zvuk připomínající nahrávky orch. J. Ježka uplatnil v živém vysílání bratislavského rozhlasu Teodor Šebo-Martinský s píl. sestaveným orchestrem. Dobrý interpretační potenciál se soustředil v orch. Studio jazz, který zal. 1939 Ladislav Faix (hrálo zde několik hudebníků, kteří se později uplatnili v artificiální hudbě, jako např. Michal Karin-Knechtsberger, Ladislav Holoubek, Vojtech Gabriel ad.). V orch. působilo přibližně 20 hudebníků a Faix se v něm snažil využít zkušeností získaných z předchozího působení v Praze. Když Studio jazz skončilo 1942 svou činnost, většina hudebníků přešla do orch. F. Zischku (obs.: 3 saxes, 2 tp., tb. a rytmika). 1940 vznikl orch. Vysokoškolského svazu študentstva, který vedl Ján Ondruš a pak Adi Hellmann (obs.: 4 saxes, 3 tp., 3 tb., smyčce a rytmika); zvuk tohoto tělesa připomínal revuální orchestry. Během válečných let působilo v Bratislavě i několik instrum. skupin, které alespoň v části repertoáru uplatňovaly moderní interpretační postupy. V tomto směru měl na slovenské hudebníky podnětující vliv italský klarinetista a saxofonista Lucio Bosco. Podle výroků současníků hrál stylově čistý swing a byl též invenčním improvizátorem; tyto tendence se snažil přenášet i na bratislavské hudebníky (byl stálým členem kvinteta Andreje Lieskovského). Nové tendence nacházely částečnou odezvu i v tvorbě A. Lieskovského, T. Šebu-Martinského, J. Franka-Zemplinského aj. (skladba Zd. Mikulu z 1942 má název *Jazz keď znie*, což v dobovém kontextu působilo značně nekonformně).

V letech po osvobození (1945) se výrazně prohloubil vliv swingové hudby; byla to i reakce na potlačování hudby jazzového charakteru v době tzv. slovenského štátu. Zfor-

movala se hrstka hudebníků, kteří se zaměřili na osvojení jazzového interpretačního ideálu. Střediskem těchto snah byly amatérské a poloprofesionální orch. (např. Boogie Club, Night Club, Luňáci ad.); část nejlepších hudebníků těchto skupin našla příl. uplatnění i v rozhlase. K systematickému seskupení nejlepších sil došlo 1947, kdy bratislavský rozhl. taneční orch. vedl Gustav Brom. V dalším období se nejlepší bratislavští hudebníci scházeli v souboru Orchester bratislavských vysokoškoláků (1947–49). Další rozvinutí těchto snah představovalo vytvoření orch. Kolektiv 50 (potom podle let 51 a 52), který zpočátku působil v obs. saxofonová sekce, tp., tb., rytmika. Vedení orch. převzal 1952 Ján Siváček (doplnil obs. na 5 saxes, 4 tp., 4 tb., rytmika); vedl soubor do 1956. Tento orch. měl výrazný vliv na vývoj slovenské moderní pop. hudby. Repertoár osciloval mezi orch. skladbami s využitím dílčích prvků moderního *j.* (např. skladba Jaroslava Laifera *Dovidenia v pondelok*) a standardními tanečními skladbami swingového typu. Striktně jazzové tendence se v rámci orch. projevíly v kvintetu, jehož hlavními sólisty byli Juraj Henter (ts.) a Jozef Jelšovský (tp.). Jejich zaměření na tehdejší směry moderního *j.* (bop a cool) výrazně ovlivnilo další generaci slovenských *j.* hudebníků.

Zatímco v orch. J. Siváčka ještě přetrvával kompromisní model spojování moderní pop. hudby a koncertně pojímaného *j.*, další hudebníci se už výrazněji specializovali na některý ze směrů moderního *j.* Po etablování taneční hudby swingového charakteru se tento typ hudby postupně profesionalizoval (z interpretačního hlediska byli nejvýznamnějšími představiteli na přelomu 50. a 60. let orch. Siloš Pohanky a Jaroslava Laifera, později od 1962 Tanečný orchester Čs. rozhlasu v Bratislavě) a naopak, vyhraněné jazzové tendence zůstaly součástí amatérského zázemi. Hudebníci skupin specializovaných na moderní *j.* byli většinou studenti, kteří po přechodnou dobu nebyli vázáni existenčními zřeteli. V období 1957–58 představovala kvalitu zejména westcoastově zaměřená comba kytaristy Karola Ondreichy a flétnisty Miloše Jurkoviče. 1958 se trumpetista Laco Déczi a kolem něj seskupení hudebníci orientovali na hard bop a koncepčně tak o několik let předstihli jiné čs. hudebníky. Hardbopové tendence vyvrcholily 1959–60 v Décziho skupině East Coast Studio, která se rozpadla po Décziho odchodu na vojnu. Výraznou propagátorskou práci vykonaly 1959–60 skup., které vedl pianista a varhaník Branislav Hronec (West Coast Combo, později Bratislavské štúdio). Ve skupině West Coast Combo s Hroncem působili Gábor Koval (g.), Miloš Jurkovič (fl., cl.), Juraj Fazekaš (violoncello), Antonín Gondolán (b.) a další; tato formace byla ovlivněna kvintetem Chica Hamiltona (Hronec jako sólista vycházel zvl. z O. Petersona). Skup. Bratislavské štúdio podstatně změnila obs. i zaměření a působili v ní i Juraj Henter a Milan Belan (tp.). Hronec a jeho spoluhráči účinkovali na svazáckých dopoledních v Tatra-revue (1959–61), kam příl. zvali i české soubory (Studio 5, Gustav Brom ad.), jejichž členové zjišťovali překvapivě vysokou úroveň slovenského *j.*

Pro prezentaci slovenského *j.* byly důležitou platformou Soutěže tvořivosti mládeže. V období 1960–64 se slovenské skup. v celostátním měřítku umísťovaly zpravidla na prvním místě (zvl. Bratislavské štúdio a Medik). Slovenskému dění se v této souvislosti dostalo i zahr. ocenění, když 1962 kvinteto Medik získalo zlatou medaili v soutěži jazzových a tanečních orch. na VIII. SFDMS v Helsinkách. V průběhu 1. pol. 60. let charakterizovalo jazzovou scénu přeskupování osobností; řada hudebníků odešla do Čech, kde byly lepší možnosti pro jejich prof. působení. Z těchto důvodů odešli ze Slovenska např. Ivan Dominák, Laco Déczi, Stanislav Sulkovský, Laco Tropp, Helena Blehárová (podobná situace byla i v jiných uměl. oblastech, jak ukazuje odchod Hany Hegerové). Další protagonisté amatérské jazzové scény se uplatnili v oblasti artificiální hudby (M. Jurkovič), v mimo-hud. povoláních a zvl. ve sféře moderní pop. hudby (professionalizace souborů Braňa Hronce a Juraja Velčovského, angažování jazzových hudebníků do bratislavského TOČR apod.).

Tento proces vedl k vytvoření nové platformy vývoje slovenského moderního *j.* V předcházejícím období amatérští hudebníci nekompromisně naplňovali daný interpretační ideál bez ohledu na zralost publika jakož i požadavky masových komunikačních prostředků. Další období již přineslo změnu tohoto stavu. Proniknutí slovenského *j.* do nahrávacích studií a na koncertní pódia je spjata s činností pianisty Ladislava Gerhardta. V období 1961–62 vedl Bratislavské jazzové kvarteto (BJQ), s nímž nahrál první moderní jazzové snímky pro bratislavský rozhlas; kvarteto též vystoupilo na jazzové přehlídce v K. Varech 1962 a jeho nahrávka byla zařazena na deskovou antologii *Čs. jazz 1962*. V dalších letech Gerhardt opustil soulovou orientaci BJQ a byl inspirován Billem Evansem a McCoy Tynerem. S příl. sestavnými skup. vystoupil několikrát na IJFP, realizoval několik TV filmů a nahrávky jeho skupin jsou zachyceny na dvou samostatných LP (*Zápata, Dobře sme sa oženili* – Su.). Od konce 60. let je jeho jazzová aktivita sporadická; věnuje se především skladatelské činnosti. Z amatérského zázemi vynikli zvl. instrumentalisté zaměřeni na rock (v. *moderní pop. hudba*), a tak zač. 70. let slovenskou scénu obohatil jediný výraznější talent – Gabriel Jonáš (el. a akustické p.); je zaměřen na avantgardní *j.* (patrně jsou zvl. vlivy Chicka Coreya a Keitha Jarretta). Pozoruhodné úrovně dosáhl na Slovensku i oblast tradičního *j.*, který je reprezentován zvl. dvěma soubory: Traditional Club (od 1971 po personálních změnách se přejmenoval na Nový tradicionál) a Revival Jazz Band. Obě skup. získaly postupně dobré jméno i v zahraničí; účinkovaly na IJFP a na ČAJF (ve svých kategoriích několikrát obsadily první místa) a t. na mnoha zahr. zájezdech a festivalech. Činnost obou skupin má některé společné rysy, především tvořivý a aktualizující přístup. Od 1971 působí většina členů Nového tradicionálu v TOČR (v *j.* uplatňují své sólistické ambice), Revival se v části repertoáru zaměřil na využití černošských prvků soudobé amer. populární hudby (s uplatněním vokální složky). Obě formace nahrály v jazzové úpravě řadu pop. skladeb slovenských autorů

a tak se též zasloužily o rozšíření spektra slovenské moderní pop. hudby. Obě skupiny mají LP v Opusu.

V procesu formování slovenského *j.* se postupně vytvářela i odborně fundovaná jazzová kritika a publicistika; nejvýraznější se i v celostátním měřítku uplatňuje Igor Wasserberger. Na Slovensku vyšlo vedle domácích knižních prací (I. Wasserberger – A. Matzner) i několik významných překladů ze zahr. literatury (zvl. J. E. Berendt: *Kniha o jazzu*, Bratislava 1968).

L: V. Franchini: *Tradičia džezu* (Bratislava 1963, doslov K. Ondreičky); I. Poledňák: *Kapitoly o džezu* (Bratislava 1963, s. 165 ad.); I. Wasserberger: *Slovenský jazz. Osobnosti, skupiny, orchestre, problémy* (Slovenská hudba 1965, č. 4); Wasserberger. – I. W.

jazz VI. — vyučování a školství: Pedagogická práce v oblasti *j.* probíhá jednak ve specializovaných školách, jednak ve školách, kde *j.* je součástí širěji koncipovaného učebního plánu. Bohatě je rozvětvená i instruktivní literatura. Pedagogické a metodologické zázemí, které se vytvořilo v *j.*, slouží jako východiskový model i pro celou oblast moderní pop. hudby.

Nejdůležitějšími centry výuky jsou specializované školy. Jejich náplň zpravidla zahrnuje soustavu všeobecných teoretických předmětů jakož i individuální studium jednotlivých nástrojů jazzového instrumentátáře. Specializované jazzové školství vzniklo v poměrně pozdním stadiu vývoje této hudby. První a až do dneška nejvýznamnější škola vznikla v Bostonu 1945; nejdříve pod názvem Schillinger House, později ji přejmenovali podle jejího zakladatele na Berklee School of Music a od 1970 na Berklee College of Music. V této škole zavedli čtyřleté interní studium, z něž je odvozena většina učebních programů v ostatních školách. V Berklee College největší důraz kladou na všeobecné základy, umožňující profesionální působení i mimo rámec hlavního nástroje. K osvojení základních vědomostí potřebných ke komponování a aranžování slouží předměty jako základy instrumentace, formální analýza partitury, harmonie, melodika a improvizace. Svě úpravy a kompozice si studenti ověřují v praxi se školním orch. Ke všeobecnému základu patří i dějiny hudby, dějiny *j.*, filmová hudba, studiová práce a nahrávací technika. Instrum. studium sestává z hlavního nástroje (individuální hodiny), obligátního klavíru, hry v orch. a v combu a seminárního cvičení (intonace, sluchová cvičení aj.). V rámci školy působí i vydavatelství Berklee Press, které vydává desky s nahrávkami studentského orch. (spolu s partiturami) i různé učebnice. Berklee College jako jediná z amer. škol daného typu má mezinár. dosah a každoročně sem přicházejí i stipendisté z řady evropských a asijských zemí. Z dalších amer. škol je známá zvl. Indiana University, a to zejména díky Davidovi Bakerovi, který tu publikoval učebnice zákl. významu. Mnozí amer. hudebníci se zabývají pedagogickou činností příležitostně, a to jednak v prázdninových kursech, jednak soukromě. První letní kursy vznikly v Lenoxu (Mass.) 1956 pod vedením Johna Lewise a Gunthera Schullera. Tradici putovních „jazz clinics“ (jazzové kliniky) založil Stan Kenton. Přednášející jsou většinou renomovaní hudebníci, kteří v dvoutý-

denních cyklech vyučují v kursech na různých školách. Mladí hudebníci tak dostávají možnost přímého kontaktu s nejvýznamnějšími osobnostmi jazzové scény, který je v oblasti *j.* ještě důležitější než v artifiční hudbě.

Souběžně s rozvojem jazzového školství vznikla i bohatě členěná instruktivní literatura. Zákl. pomůckou při vyučování improvizace je třídílná kniha Johna Mehegana *Jazz Improvisation*. Další významnou publikaci napsal 1953 George Russell pod názvem *The Lydian Concept of Tonal Organisation* (v. *lydická koncepce*). Dave Baker v *Jazz Styles and Analysis* navázal na Russellovu metodu a dále ji rozvinul. Z méně náročných učebnic pro začátečníky je nejoblíbenější kniha Jerryho Cokera *Improvising Jazz*. Vedle učebnic poskytujících všeobecný základ existují mnohé publikace různorodé úrovně pro aranžéry a pro jednotlivé nástroje jazzového instrumentátáře.

Na rozdíl od USA byly v Evropě založeny první jazzové školy již v období mezi svět. válkami. V r. 1928 zal. Matyáš Seiber na konz. ve Frankfurtu n. M. jazzové kursy, které se udržely do 1933. Tento projekt, který měl velmi příznivý vliv na rozvoj evropského *j.*, byl dlouho ojedinelý. V poválečných letech se začala rozvíjet výuka *j.* jako samostatné odvětví při konz. a jiných hud. školách. V 1957 byly zavedeny v Kolině n. R. jazzové kursy při tamější konz., které od té doby vede Kurt Edelhagen; podobné projekty vznikly i na dalších evropských konz. Důležitým mezníkem se stal rok 1965. Tehdy vznikly dvě samostatné jazzové školy se čtyřletým učebním programem. Jednou z nich je samostatná jazzová fakulta při konz. B. Bartóka v Budapešti. Posluchači tu absolvují týdně 20–22 hod. vyučování. Důraz je na instrum. hře, hlavními předměty jsou klavír, saxofony, trubka, kontrabas, bicí nástroje a zpěv. Pro všechny instrumentalisty je společný základ: dějiny evropské hudby, dějiny *j.*, afroamer. folklor, teorie *j.* a instrumentace. Vedoucím katedry je János Gonda, který napsal i zákl. učební pomůcku, čtyřsetstránkovou publikaci *Jazz. Történet, elmélet, gyakorlat* (*Jazz: historie, teorie, praxe*). 1965 vznikl i Jazzový institut při Hud. akademii ve Št. Hradci. Ředitelem školy je Friedrich Körner. Učební systém vychází z modelu používaného v Berklee College of Music. Při institutu působí orchestr a několik instrum. skupin; tato tělesa účinkovala v řadě koncertů a festivalů (mj. i v Praze a Bratislavě). Od 1971 má škola i oddělení pro jazzovou teorii a každoročně vydává sborník teoretických prací. Kromě uvedených stálých škol se v mnoha evropských zemích pořádají příl. kursy a semináře. V r. 1968 vzniklo Pedagogické středisko při Evropské jazzové federaci, která má koordinovat dosud roztržštěnou aktivitu, informovat o počinech v jednotlivých zemích a napomáhat vydávání pedagogické literatury. Předsedou této organizace je J. Gonda.

V ČSSR zatím pedagogická práce v oblasti *j.* nemá organizační platformu, která by odpovídala spol. potřebám. Pokusy zavést vyučování *j.* do odborných hud. škol (konzervatoře a vysoké hud. školy) nevedly k výraznějším výsledkům. Jedinou stálou platformu pro výchovu hudebníků a zpěváků tvoří Lid. školy umění pro specializované účelové stu-

dium (předtím Lidové konz.). Tyto školy jsou zřízeny v několika větších městech, avšak z hlediska *j.* má největší význam škola v Praze. Zde se vyučuje jednak skladba a aranžování (v oddělení skladatelském a dirigentském), jednak hře na jednotlivé nástroje (mezi pedagogy je Karel Velebný a další protagonisté jazzové scény). Užitečnost této školy dokazuje skutečnost, že řada absolventů se začlenila do naší profesionální aktivity. Forma dobrovolného doplňujícího vzdělání, určená pro amatérské hudebníky, nemůže však nahradit výuku *j.* v odborných školách. Příznivý vliv na československou jazzovou scénu mají různé kursy. V rámci ČAJF v Přerově se každoročně pořádaly teoretické a interpretační semináře, na nichž amatérští hudebníci dostávali možnost přímého kontaktu prakticky se všemi špičkovými představiteli našeho *j.* Příležitostně jazzové kursy se pořádají i v jiných městech (v rámci Jazzových dní ve Slaném a festivalu v Ml. Boleslavi). — I. W.

jazz VII. — vazby: K povaze nově vznikajících hud. oblastí, v našem případě *j.*, patří rozsáhlý soubor vazeb se stávajícími formami umění. S rozšířením těchto nových druhů uměl. projevů, i tím, jak vstupují do obecného kult. povědomí své doby, vzniká složitý, obousměrný okruh vztahů k jiným kult. produktům. Na příkladu *j.*, který se zrodil i vyvíjel právě asimilací četných podnětů z různorodých hud. oblastí (s určitým nadsazením i asimilací myšlenkových proudů, které v daných obdobích zaměštnávaly amer. společnost), je zřejmá dialektická polarita zmíněných vazeb. Patří-li mj. k důkazům životaschopnosti *j.* schopnost průběžně asimilovat tyto podněty a zpracovávat je v rámci vlastního hud. idiomu, platí to ve stejné míře o uplatňování této jeho vnitřní energie navenek — směrem k ostatním hud. a kulturním projevům (jiné hud. oblasti včetně umělé hudby, literatura, výtvarné umění, fotografie, film atp.).

Artificiální hudba: Přirozeně nejtěsnější jsou tyto obousměrné vazby na půdě hudby samotné. Patří k nim v první řadě jednak převzetí a osvojení četných praktik i postupů z jiných hud. typů, okruhů a druhů vznikajícím *j.* (v. *Jazz II. a III.*), jednak zpětné působení *j.* na krystalizaci nového modelu pop. hudby, který se stal v jistém smyslu určující pro nonartificiální hudbu 20. stol. (historickou a hud. podstatou těchto vazeb se zabývají hesla *nonartificiální hudba a moderní pop. hudba*). Jinou kapitolou představují vazby s oblastí umělé hudby. Vedle dnes už obsáhlé kategorie *j.* projevů využitkových její podněty a tvárné postupy (patří sem např. Joplinovy pokusy o ragtimovou operu, Whitemanovo usilování o tzv. symfonický *j.*, uplatňování debussyovských harmonií a některých klasických formových principů u Ellingtona, progresivní *j.* 40. let, třetí proud atd.) existují i četné projekce opačného směru; jimi, tj. vlivem *j.* na umělou hudbu 20. století, se budeme zabývat.

K terminologickému i obsahovému zpřesnění je nutno předeslat, že hlavními inspiračními zdroji tohoto procesu ve smyslu nebyl ani tak *j.* ve své původní, nezředěné formě, jako spíše některé z předjazzových projevů typu ragtиму a dobo-

vá, *j.* ovlivněná moderní pop. hudba (v tomto rozšířeném smyslu je pojmu *j.* používáno v následujícím výkladu). Předpoklady vlivu *j.* na umělou hudbu 20. stol. (respektive východiska dobového zájmu evropských skladatelů o *j.*) tkví v určitém, společensky podmíněném vzdoru nastupující uměl. generace vůči stávající hudbě a „starému“ umění vůbec a v úsilí vyjádřit onen neustále zdůrazňovaný „přelom doby“ s její novou technikou a jejími vynálezy novými výrazovými prostředky. V rytmické výbušnosti a zvl. v exoticky působící zvukové smyslovosti *j.* a z něho čerpající taneční hudby viděli nikoli „určitou víceméně uzavřenou hudební oblast se specifickými zákonitostmi, ale atmosféru, určité nové a dráždivé postupy, a chtěli jeho prostřednictvím pohnout hladinami akademismu; hledali v něm novou inspiraci a nástroj k šokování měšťáckého konzervativního publika“ (ČJ). Výrazně se tyto postoje odrážejí v literárních projevech představitelů naší tehdejší uměl., převážně levicově orientované avantgardy 20. let. V manifestech a četných statích vůdčí osobnosti Devětsílu Karla Teigeho je *j.* používáno jako zaklínací formule; *j.* má sloužit k obrodě „očividně degenerace dosavadních druhů umění,“ jako jeden z prostředků ke vzniku nového proletářského umění (oficiální hudba koncertních sálů nebyla Teigemu a devětsílské generaci ničím více než „událostí buržoazně společenskou“), jehož hlavním rysem bude „vášnivá láska k živé skutečnosti, která dá v architektuře přednost mechanické produkci před planým dekorativním lžíměním, kinu před antickou tragédií, kutálce a hudbě v kavárně, restaurantu, kapele na náměstí přednost před koncertní hudbou, nebude se bát ani zavrhovati nástroje a interprety, které v hudbě dosud platí za tabu“ (K. Teige: *Stavba a báseň*, Praha 1927; přehled devětsílského pojmání *j.* a jeho kritické zhodnocení přináší studie I. Popelky *Devětsíl, Teige a jazz*, THJ 1968–69). Obdobně vyhraněné názory jsou příznačné i pro tehdejší postoje E. F. Buriana, jak je přináší jeho kniha *Jazz* (Praha 1928), patřící k prvním dílům literatury o *j.* vůbec (nikoli náhodou je uvedena mottem z cit. studie Teigeho). Také zde hned v úvodu shledáváme, že „vymoženosti minulých etap jsou spotřebovány..., touhu po odstranění specializace a hud. aristokracie..., okouzlení barbarským náboženstvím“ jazzu jako bezmála jediné moderní hudby přítomnosti i budoucnosti. Ovšem i střízlivěji formulovanými stanovisky Bohuslava Martinů a Jaroslava Ježka postupuje zmíněná základní linie, nacházející v *j.* „prudký úder proti měkké lyrice impresionismu“ (B. Martinů: *Současná hudba ve Francii*, Listy Hudební matice IV, 1925, č. 9–10), „smyslovou svůdnost obsahu, exotičnost barev, zvuků a rytmů“ (J. Ježek: *O jazzu*, uveřejněno v edici melodií z revue *Osel a stín*, Praha 1934). Cit. názory z domácích pramenů poměrně věrně odrážejí tehdejší přístup Evropanů k *j.*, jak je zaznamenán i v zahr. dobové literatuře, např. v pracích Bareselových (*Das Jazz-Buch, Das neue Jazzbuch*, Leipzig 1926 a 1929), Kroebnerových (*Jazz und Shimmy*, Berlin 1921) a Bernhardových (*Jazz, eine musikalische Zeitfrage*, München 1927), ve Francii v knihách Coeuroyových (*Le Jazz, Panorama de la musique contemporaine*, Paris 1926 a 1928), v Itálii v Bragaglio-

díle *Jazz Band* (Milano 1929) aj. Vyhnanější pohled na *j.* v užším slova smyslu přinesla až literatura 30. let, např. první práce Belgičana Roberta Goffina a Francouze Huguese Panassiého.

Uvedený přehled dobových názorů, z nichž vycházelo – až na výjimky – „jazzové opojení“ skladatelů z oblasti umělé hudby, v mnohém osvětluje problematiku vztahu *j.* k jejich dílům z tohoto období a současně naznačuje úskalí, s nimiž se jejich usilování vesměs setvalo. Zmíněnou výjimku tvoří především čtveřice Charles Ives – Claude Debussy – Igor Stravinskij – Darius Milhaud. Debussy (1862–1918) patří do této řady ovšem pouze proto, že jeho klav. cyklus *Dětský koutek* (*Children's Corner*), který obsahuje jazzovými spisovateli tolikrát vzpomínaný *Golliwog's Cake-walk*, pochází z let 1906–08, tedy zhruba desetiletí před invazí *j.* do umělé hudby, k níž došlo až po 1. svět. válce. Jednalo se o vliv pouze okrajový (stopy nového rytmu zde nacházíme v groteskní stylizaci), který v kontextu s ostatními skladatelskými díly má podružnou roli. Jinak je tomu u zakladatelské osobnosti moderní amer. hudby Ivese (1874–1954), jehož *Ragtime Dances* (1900) jsou vůbec (pokud víme) prvním dílem z pera vážného skladatele, v němž byla zužitkována metroritmická faktura tehdy se teprve rodícího *j.*, respektive jednoho z jeho důležitých stylově žánrových typů – ragtému. Důležitý je už sám fakt, že zpracování těchto podnětů nebylo motivováno ani módností, ani touhou po senzaci. Ragtime byl tehdy zcela čerstvým produktem vývojové řady afroamer. folklóru, jehož masová popularita a komerční využití přišly až v prvních letech nového století (Svět. výstavy v Chicagu a v NYC, úspěch Berlinova šlágru *Alexander's Ragtime Band*, 1911, atd.). Na druhé straně Ivesův přezíravý postoj k profesionálnímu hud. životu a téměř macešský vztah k vlastní tvorbě (považoval ji za příležitostný doplněk své úspěšné činnosti pojišťovacího ředitele) ukazují, že nic nebylo motivací jeho skladatelského díla tak cizí, jako snaha dosáhnout úspěchu prostřednictvím senzacnosti. Domáci bělošský i černošský folklór a zejména jeho pololid. a lidovkové deriváty, zvl. religiozní hymny, vlastenecké písně a pochody, minstrelské písně, patřily k přirozené základně, která od dětských let formovala Ivesovu hudebnost. Se ztvárněním těchto podnětů se setkáváme v početné řadě jeho děl od raných klav. a varhanních skladeb, písní (*For Saturday Use* s vlivy bluesové melodiky) až po rozsáhlé symfonické opusy, jako jsou např. 2. a 3. *symfonie* (1897–1902, 1901–04), orch. triptych *Three Places In New England* (1903–14) a zmíněné *Ragtime Dances*. Využití polyrytmiky *j.* i tak specifických metroritmických útvarů, jako teprve mnohem později teoreticky popsaných křížových rytmů (*cross rhythm*) a mezirázovosti (*off beat*), zde jde ruku v ruce s jinými přínosy, v nichž předběhl většinu ostatních pionýrů hudby 20. století (využití polytonality, mikrointerválů, klastřů, aleatorického principu a na úseku metroritmiky t. anticipace Messiaenových rytmických řad a Blacherových variabilních meter). Potvrzením Ivesova hlubokého zájmu o metroritmickou strukturu *j.* a jemu příbuzných oblastí je i nové zpracování *Ragtimových*

tanců (1911) a přetavení těchto vlivů do originální metroritmické koncepce 2. a 3. části *Three Places* (*Putnam's Camp, Redding, Connecticut* a *The Housatonic At Stockbridge*). Zvl. místo mají prvky *j.* ve skladatelské tvorbě I. Stravinského (1882–1971). V jeho případě se už jedná o součást oně vlny, jejíž počátky spadají do let 1. svět. války, a přece toto většinou povrchní využití *j.* jeho skladby v mnohém překračují. Přestože s výjimkou *Příběhu vojáka* (*Histoire du soldat*) nepatří k mezníkům jeho tvorby, setkáváme se nejednou při jejich hodnocení se zbytečně příkře formulovanými odsuzujícími stanovisky, které mnohdy pramení z nepochopení motivace vlivů *j.* ve Stravinského díle. Charakteristický je výrok Andrého Hodeira: „Stravinskij dělal dějiny, když psal *Svěcení*, ale vyřazoval se na okraj historie, když psal *Ragtime*“ (*Hommes et problèmes du jazz*, Paris 1954). Stravinskij nenahlížel na *j.* pouze skrze jeho metroritmické inovace, byl pro něho především (a zároveň jenom) jedním z mnoha modelů, jimiž je prostoupena celá jeho tvorba. *J.* tam patří stejně jako *ars antiqua*, *ars nova*, renesanční polyfonie, baroko, klasicismus a další stylové oblasti a techniky až po Weberna. Tyto modely, ať již je nacházel v historii nebo v současnosti, nejsou Stravinskému historickým vzorem (nikdy jimi nenapodoboval hudbu té či oně epochy), nýbrž východiskem k zobecňující abstrakci jejich myšlenkových principů. I způsob Stravinského přístupu k těmto různorodým podnětům byl podobný jako jeho přístup k *j.*: veskrze subjektivní zaujetí konkrétním dílem nebo ještě častěji jeho detaily, z nichž dokázal při své kompoziční erudici vytěžit jedinečně stylizované hud. metafory. V *j.* ovlivněných skladbách, tj. v *Příběhu vojáka* (1918), *Ragtime* (pro 11 nástrojů, 1918) a *Piano-Rag-Music* (1919), patří k takovým detailům příznačná pulsující rytmická figurace (př. 1) a snad i z *j.* převzatý model komorního obsazení (orch. v *Příběhu vojáka* je složen ze 4 základních nástrojových skupin, uvnitř kontrastních: cl. – fagot, co. – tb., vi. – b. ds.), jimž likviduje masivní zvuk novoromantického orch. (včetně vlastního orch. v *Svěcení jara*), aby dosáhl od tohoto okamžiku pro jeho dílo typické linearitu.

Př. 1: I. Stravinskij: *Ragtime*:

The image shows a musical score for 'Ragtime' by Igor Stravinsky. It consists of four staves. The top staff is for 'corno flauto' (horn/flute) with a tempo marking of quarter note = 100 and a first ending bracket. The second staff is for 'zimbalon' (xylophone) with a dynamic marking of 'meno f. sub.'. The third staff is for 'percussioni' (percussion) with a dynamic marking of 'pizz.'. The bottom staff is for 'archi' (strings) with a dynamic marking of 'pizz.'. The score is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns characteristic of Stravinsky's style.

flauto clarinetto
tromba solo
subf

ff
tromba
corni
trombone
mf
arco
pizz.

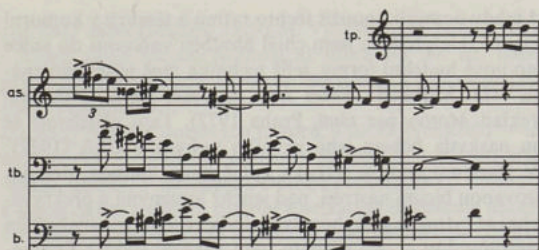
Po emigraci do USA se Stravinskij seznámil se skutečným *j.*, k němuž zaujímal kritická stanoviska, nicméně si ho vážil a některých z jeho tvůrců si vysoko cenil (zvl. Arta Tatum, Charlieho Christiana a Charlieho Parkera). Plodem tohoto vztahu je i *Ebony Concerto* (1945), komponované pro orch. Woodyho Hermana (uvedené Stravinského skladby obsahuje album *Jazz a vážná hudba II*, Su.).

Inspirací *j.* je výrazně poznamenáno t. dílo Daria Milhauda (1892–1974). Jeho bezprostřední vztah k různým oblastem nonartificiální hudby je zřejmý v dodnes svěží hudbě jeho baletu *Vůl na střeše* (*Le Boeuf sur le Toit*, 1919) na Cocteauův námět, v níž těžil z latinskoamer. folklóru; seznámil se s ním v Jižní Americe v době 1. svět. války. Vysloveně epizodní povahy se všemi rysy dobové módnosti je jeho zpívané shimmy (opět na Cocteauův text) *Caramel Mou* (1919). *J.* v té době znal jenom ve zprostředkované podobě, nicméně

už tehdy pomýšlí „použit těchto rytmů a tónů v komorní skladbě, ale předtím jsem chtěl hlouběji vniknout do srdce této nové hudební formy, jejíž technika mně ještě není známa“ (D. Milhaud: *Notes sans musique*, Paris 1949, čes. překlad *Motivy bez tónů*, Praha 1972). Tato příležitost se mu naskytla během jeho prvního pobytu v USA (1922): „V Harlemu jsem se setkal s úplně jinou hudbou, demonstrovanou bicími nástroji, nad jejichž lomenými a překrývajícími se rytmy se pohybovaly melodické linie ve vzrušujícím kontrastu... Po návratu jsem navázal styky s Fernandem Légerem a Blaise Cendrarsem, s nimiž jsem měl psát nový balet pro de Marého. Cendrars zvolil námět *Stvoření světa* a inspiroval se africkým folklórem. Kompozice mi konečně umožnila použít prvků jazzu, které jsem s takovou opravdovostí studoval. Orchester jsem sestavil jako ti z Harlemu – ze 17 sólistů...“ Balet *Stvoření světa* (*La Création du Monde*, 1923) patří k tomu nejlepšímu, co spojení prvků *j.* a artificiální hudby v tomto období přineslo a společně se Stravinského *Příběhem* patří k jediným dílům tohoto druhu, která našla trvalejší místo v koncertním repertoáru. Zvidavému Milhaudovi nešel díky seznámení s autentičtějšími zdroji zvláštní polytonální kolorit bluesové melodiky (př. 2; u Stravinského jsme se s ním shledali v úvodu př. 1, pokud se takové názvuky v jeho tvorbě objevují, jako v *Piano-Rag-Music*, jejich charakter je zastřen doprovodnou polytonální sazbu jiného typu než jsou blue notes), harmonie mají zřetelnou tendenci k oscilaci T–S, ohlasy heterofonie tradičního *j.* jsou přetaveny ve formě fugy. Tuto stylizaci příznačně ilustruje Milhaudův vlastní komentář ke *Stvoření*: „...použil jsem naplno jazzového stylu a kombinoval jej s klasickým citěním.“

Př. 2: D. Milhaud: *Stvoření světa*, téma fugy:

d=62
b.
3
tb.
3
12
as.
tb.
b.



Hojné je využití synkopace. Kladení akcentů na těžké doby v citovaném tématu fugy (př. 3) je ovšem v rozporu se stávající praxí jazzu. Milhaud používá také jiného specificky jazzového prostředku – breaku. Tam, kde v organizaci rytmu dosahuje skladatel největší účinnosti a novosti (ve III. a IV. části díla), jde vesměs o výslednici zcela odlišných principů, než s jakými pracoval j. dvacátých let.

K j. se Milhaud obrátil i klavírními *Trois Rag Caprices* (1922), později provozoval Benny Goodman. Vzdáleně s touto oblastí souvisejí dvě skladby pro dva klavíry, *Le Bal Martiniquais* (1944) a *Carnaval à la Nouvelle-Orléans* (1947); všechna uvedená díla obsahuje LP *Jazz a vážná hudba V*, Su. Ze skladatelů starší generace zasažených vlivem j. je nutno uvést Maurice Ravela (1875–1937). Poprvé tyto vlivy proleskují ve foxtrotu z baletu *Dítě a kouzla* (*L'Enfant et les Sortilèges*, 1920–25) a v *Sonátě* pro housle a klavír (1923 až 27), obsahující působivou bluesovou větu. Inspirován pobytem v USA na sklonku 20. let, promítl Ravel tyto vlivy (zvl. spirituálů a blues) do obou *klavírních koncertů* (1930–31). Zvl. nápadně vystupuje vliv bluesové melodiky i beatový princip v druhém z nich (*G dur*). V 1. větě (*Allegretto*) se nad prodlevou smyčců a klav. arpeggií na Fis dur kvintakordu ozývá v sólových nástrojích (cl., sordinovaná tp., později fl.) vedlejší téma s blue tónem v podobě mollové tercie (př. 3).

Př. 3: M. Ravel: *Koncert pro klavír a orchestr G dur*:



K j. se ostentativně hlásil jako jeden z prvních i Erik Satie (1866–1925), jehož vliv na řadu protagonistů moderní hudby 20. stol. (včetně Stravinského, skladatele Šestky, našeho Buriana aj. až po Cage) trefně charakterizoval Friedrich Herzfeld jako „vůbec větší než samotná umělecká cena jeho děl“ (*Musica nova*, Praha 1966). Jedna z částí Satieho stěžejního díla, baletu *Parade* na Cocteauův scénář (1917

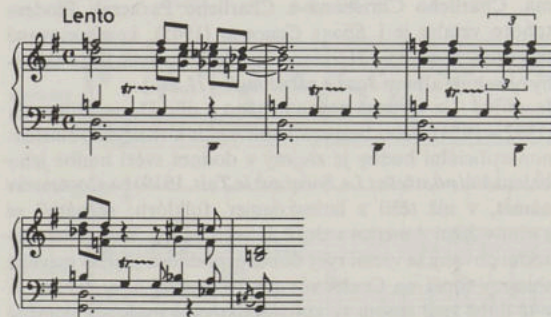
prov. Ďagilevovým baletem za spoluúčasti Pabla Picassa a dir. Ernsta Ansermeta), je nazvána *Ragtime du paquebot*, přičemž ve skutečnosti nejde o nic více než o zdůraznění pravidelné čtyřdobé pulsace, která ovšem ve své době mohla svou motoričností působit zcela překvapivě (př. 4).

Př. 4: E. Satie: *Parade, Ragtime du paquebot*:



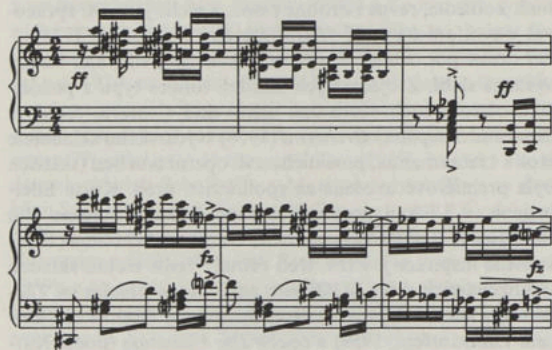
Ze skladatelů Šestky ovlivnil j. vedle Milhauda nejvýrazněji Georgette Aurika (1899) zvl. v jeho drobotinách z 20. let (*Adieu New York*). Pro tyto Aurikovy počátky je příznačné, že jeho tvorba vyústila v komponování filmové hudby, kde se jeho melodiím dostalo svět. ohlasu (*Moulin Rouge* aj.). Z ostatních Francouzů tvořících pod vlivem Šestky jmenujme ještě dva ve své době velmi ambiciózní, ale dnes už téměř zapomenuté skladatele: Jeana Wienera (1896) a příslušníka Satiem inspirované Arcueilské školy Henri Cliquet-Pleyela (1894). Milhaudem vážený a Burianem označovaný za „nejzajímavější zjev mladé Francie“ Wiener je autorem množství zejména klav. skladeb, které vedle průzračně a bytostně francouzské hudby přinášejí také mnoho z dobového manýrismu. Jsou to mj. *Concerto franco-américain*, *Georgian's blues* (př. 5), *Clement's Charleston*, *Charleston blues*, *Sonatine syncopée* a suita *Sept petites histoires*. Zcela v zajetí dobové šlágrové produkce jsou skladby Cliquet-Pleyela, např. *Deux blues pour jazz-band*.

Př. 5: J. Wiener: *Georgian's blues*:



Ze skladatelů, jejichž jména se stala trvalou součástí světové hud. kultury, nacházíme jednorázovou výchytku k j. u Paula Hindemitha (1895–1963) v jeho klav. *Suite 1922*. Z historického hlediska je zajímavá spíše poznámkou uvádějící její pátou část, *Ragtime*, v níž se interpretovi doporučuje: „Nebor žádný ohled na to, co ses naučil v klavírních lekciích. Nepřemýšlej dlouho, máš-li vzít dis čtvrtým nebo šestým prstem. Hrej tuto skladbu divoce, ale vždy přesně v rytmu jako stroj. Na klavír se dívej jako na nějaký zajímavý bicí nástroj a podle toho jednej.“ Vlastní hudba nemá s j. společného prakticky nic (př. 6).

Př. 6: P. Hindemith: *Suite 1922*



Hindemith zde vytváří spíše příležitostný hud. portrét doby, jak je ostatně patrné z jím nakreslené obálky k notovému vydání s velkoměstským bulvárem, elektrickým vedením, tramvají, auty.

Obdobně jako u Hindemitha, vyústila i celoživotní tvorba jiného významného skladatele, původem Rakušana Ernsta Křenka (1900), v hudbu zcela odlišnou, než jakou reprezentují jeho rané skladby z 20. let, mezi nimiž zvláštní místo zaujímá pokus o j. operu *Johnny spielt auf* (1927). Infiltrace j. se zde projevuje vedle samotného námětu (hrdinou je černošský j. kapelník Johnny) naturalistickými stylizacemi dobových tanečních projevů, zatímco v orchestraci se spokojuje s tradičním obsazením, což mu bylo ze strany apoletetů tehdejšího j. také nejvíce vytýkáno.

Němec Kurt Weill (1900–1950) použil ve vědomě ohraničené formě prvků j. ve svých slavných operách *Vzestup a pád města Mahagonny* (*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, 1927), *Happy End* (1929) a především v *Žebrácké opeře* (*Dreigroschenoper*, 1928). Její životnost není podmíněna jen osobou jejího libretisty Bertolta Brechta a sociálně kritickým laděním námětu, ale dodnes přetrvávající svěžestí melodií, z nichž např. *Barbara Song* a zvl. *Mack the Knife* (*Mac-kie Messer*) záhy přešly do repertoáru řady interpretů z oblasti pop. hudby. Weill zůstal této žánrové orientaci věren až do své smrti. Po nástupu fašismu odešel do USA, kde napsal několik muzikálů, z nichž největšího úspěchu dosáhla *Lady in the Dark*. Jeho případ je ovšem v tomto směru výjimečný. Pro většinu ostatních evropských

skladatelů byl vliv j. dočasný. Jmenujme např. Italy Alfredo Casellu (1883–1947) s jeho *Foxtrottem* (1920), Otto Casanu (1899) s jeho *Symphonií in Jazz*, ve 30. letech se j. zabývali Dánové Benhard Christensen (1906) a Hermann Koppell (1908) aj.

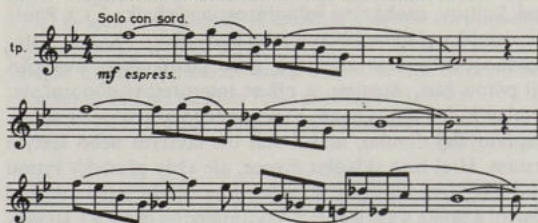
Zcela jiné povahy jsou infiltrace j. v dílech amer. skladatelů. Černošský folklór a později j. tvoří bezesporu nejvýznamnější část domácích hud. tradic, k nimž se přirozeně mnozí z nich obraceli ve snaze vytvořit vlastní amer. národní hudbu. U nejstarších z nich zčásti působil vliv Dvořákův, projevující se jednak jeho *Novosvětskou symfonií* (s ohlasem spirituálů, 1893), jednak pedagogickým působením na konz. v NYC (1892–95), zčásti vliv Emersonova a Thoreauova transcendentalismu, apelujícího na národní uvědomění a vytvoření svěbytné amer. kultury (byl jím hluboce poznamenán např. Ives). K prvním dílům vůbec, těžším z bohatství afroamer. folklóru (zvl. louisianské oblasti) patří klav. skladby neworleánského rodáka Louise Gottschalka (1829–69) zhruba z pol. 19. století, shrnuté později do cyklu *Creole and Caribbean Piano Pieces* (pod tímto názvem t. nově vydané v Edition Peters, Leipzig), dále *The Dance in the Place Congo* (1906) Henryho Franklina Gilberta (1868–1928) a balety *Krazy Kat* (1921) a *Skyscrapers* (1924) Johna Carpentera (1876–1951). Podobné tendence přirozeně odrážejí t. díla prvních amer. černošských skladatelů Roberta Nathaniela Detta (1882–1943, *The Chariot Jubilee for tenor, choir and orch.*) a Williama Granta Stilla (1895, *Afro-American Symphony, Incantation and Dance*, opera *Highway 1, USA*). U jejich generačního soupevníka Edwarda Burlingana Hilla (1872–1960) nacházíme už konkrétně pojmenované *Jazz Studies* pro dva klavíry, naturalizovaný Američan ruského původu Louis Gruenberg (1884–1964) vytvořil ve 20. letech pod vlivem j. početnou sérii skladeb, jako jsou klav. *Jazzberries*, *Jazz Masks* a *The Creation*, orch. *Jazz Suite* a konečně *The Daniel Jazz for a voice and eight instruments* (1924, obs.: voc., cl., tp., p., ds. a smyčcové kvarteto). Podle Burianovy kritiky je v nich „pompézní technika romantického stříhu, přetransponovaná do jazzového quasi rytmu, prostředkem k uskutečnění zvlátnosti“. Ze skladatelů patřících už cele 20. stol. a přiřazovaných obvykle k tzv. střední amer. skladatelské generaci je v souvislosti s j. významná trojice Antheil – Copland – Gershwin. Blochův žák George Antheil (1900–59) proslul během svého evropského pobytu (1921–26) hudbou k filmu Fernanda Légera *Ballet mécanique* (1924), vzdávajícímu hold strojové kultuře. Ve shodě s touto ideou naplnil skladatel své kupodivu dodnes občas koncertně provozované dílo radikalistickým naturalismem, který je amer. verzí it. bruitismu. Z přibližně stejného období pocházejí Antheilovy skladby *Jazz Sonate*, *Jazz Symphony* a jazzová opera *Transatlantic* (prov. 1930 ve Frankfurtu). Aaron Copland (1900), ve srovnání s Antheilem mnohem zdrženlivější, tvoří hudbu svázanou s americkým, případně iberamer. folklórem. Vedle j. jej inspirují kovbojské písně amer. Západu (balety *Billy the Kid*, 1938, *Rodeo*, 1942) i Východu (symf. suita *Appalachian Spring*), iberamer. rytmy (*El Salón México*, 1936, *Danzon*

Cubano, 1942). Vliv *j.* poznamenal zvl. jeho raná díla, vzniklá během pařížského pobytu (1921–24 studoval u Nadji Boulangerové). Jeho *Dance Symphony* (1922–25) a zvl. známá *Music for the Theatre* (1925) těží „ze stálého střídání tanečních pasáží a divoké výbušnosti motorické síly s pomalými přednesovými plochami plnými hloubavého zadumání nebo roztoužení, které tvoří také prolog a epilog díla“ (S. Finkelstein v *Konzertbuch*, ed. Karl Schönewolf, Berlin 1960). Obdobného principu použil t. v *Concerto for piano and orch.* (1927). Ve svých klav. skladbách použil stylizaci harlemského stride piana ((*Piano Blues*, 1926, *Four Piano Blues*, 1948; poslední z jmenovaných skladeb je obsažena na albu *Jazz a vážná hudba VI*, Su.).

Nejbezprostředněji vůbec odráží vliv *j.* tvorba George Gershwin (1898–1937). V jeho případě jde vlastně o opačný postoj, než s jakým jsme se dosud setkávali u předchozích skladatelů. Na rozdíl od nich Gershwin vyšel ze světa pop. hudby (začínal jako song-plugger, „pausen-spieler“ v kabaretech, doprovázel němé filmy v biograftech atd.) a odtud se skrze symfonický *j.* Whitemanův dostal na pole artificiální hudby, v níž se odrážejí jeho předchozí hud. zkušenosti. Jeho první a dodnes nejslavnější krok tímto směrem, *Rhapsody in Blue* (1924), byla napsána vlastně ještě pro klavír a Whitemanův orch.; její symfonická verze je novějšího data. Následkem jejího úspěchu vzniklo o rok později z podnětu dir. NY Symphony Orchestra Waltera Damrosche první Gershwinovo skutečné dílo v této oblasti, *Koncert F dur pro klavír a orchestr* (dokončeno v listopadu, prov. 3. 12. 1925 v Carnegie Hall). Gershwinova snaha stanout vedle skutečných skladatelů „absolutní“ hudby je zjevná z toho, že opustil od pův. zamýšleného názvu *New York Concerto*, i z faktu, že užívá běžného symfonického orch. bez saxofonů. Po roce následovala *Preludia pro klavír* (prov. 4. 12. 1926; pod vlivem jejich úspěchu je amer. houslový virtuos Jaša Heifetz adaptoval pro svůj nástroj, později byla různými autory instrumentována t. pro velký orch.), okouzlen studijním pobytem v Paříži (Gershwin zde mj. několikrát koncertně vystoupil jako klav. interpret svých děl) zkomponoval symfonický obraz *Američan v Paříži* (*An American in Paris*, prov. 13. 12. 1928). Stejně jako v jeho ostatních dílech, nacházíme také zde svěží melodickou invenci, která je vůbec nejcennější devizou jeho tvorby. V pomalé střední části (*Andante ma con ritmo deciso*) použil bluesové melodiky s typickými blue tóny i s charakteristickou harmonickou strukturou. Dokladem osobitého stylizačního mistrovství je skutečnost, že i přes tuto přítomnost všech typických znaků blues zůstává toto téma veskrze gershwinovské (př. 7).

1931 složil *Druhou rapsodii pro klavír* (prov. 29. 1. 1932 dir. Sergejem Kusevickým a Boston Symphony Orch.), v níž po svém vzdává hold moderní době techniky a strojů (nejdříve uvažoval o titulu *Rhapsody in Rivets*), zážitky z Kuby vyjádřil v *Kubánské předehře* (*Cuban Overture*, prov. 1. 11. 1932), proscený iberamer. rytmy: Vrcholem Gershwinova usilování byla opera *Porgy a Bess* (libreto DuBose Heyward, prov. 30. 9. 1935 v Bostonu a o deset dní později v NYC).

Př. 7: G. Gershwin: *Američan v Paříži*, střední část:



Souběžně s touto činností komponoval Gershwin četné hud. komedie, revue i drobné písně, z nichž jednu t. zpracoval v symfonické verzi (*I Got Rhythm Variations*, 1934). Od druhé pol. 30. let vliv *j.* na skladatele artificiální hudby výrazně slábl. Z ojedinělých skladeb tohoto typu z pozdějšího období patří významné místo dílu *Concerto for Jazz Band and Symphony Orchestra* (1954) švýcarského skladatele Rolfa Liebermanna, proslulého zvl. operní tvorbou (skladba byla premiérově uvedena za spoluúčasti orch. Kurta Edelhagena, v USA ji provozoval např. Sauter–Finegan Big Band, u nás JOČR). U Američana Gunthera Schullera (1925) vyústila inspirace *j.* v tzv. třetí proud. Vedle těchto skladeb (realizovaných mj. s MJQ) sem patří *Seven Studies on Themes of Paul Klee* (prov. Boston Symphony Orch. s dir. Ericem Leinsdorfem, 1959) a opera *The Visitation* (podle Kafkova *Procesu*, 1966). Na Schullerovu výzvu (s finanční podporou Brandeisovy univ.) vzniklo několik příležitostných skladeb s vlivy *j.*, např. *All Set* (1957) Milтона Babbitta (1916) a *On Green Mountain* (1958) Harolda S. Shapera (1920). Zatím zcela ojedinělý pokus o spojení *j.* s fonosyntetickou hudbou představuje Hodeirova skladba *Jazz et jazz*, realizovaná v 50. letech v okruhu Schaefferovy pařížské skup. konkrétní hudby.

Vlivu *j.* na české a slovenské skladatele byla věnována kromě příslušných kapitol v Burianově *Jazzu* a Dorůžkové a Poledňákové knize *Československý jazz* řada specializovaných statí a studií. Vedle diplomních prací Eduarda Schiffauera (Pedagogická fakulta v Ostravě, 1965) a Ladislava Martiňáka (Filozofická fakulta Univ. J. A. Komenského v Bratislavě, 1966) je to zvl. v mnohém objevná a pečlivě dokumentovaná studie Josefa Kotka *Generace okouzlená jazzem. Ze vztahů mezi uměleckou hudbou a jazzem ve 20. letech* (Me. 1971, č. 5–7; v přepracované verzi byla něm. otištěna ve sborníku *Jazzforschung*, Graz 1970 pod názvem *Eine Generation im Banne des Jazz*). Podrobný soupis skladeb i některé další zákl. informace přinášejí pak knižní monografie příslušných skladatelů: sborník *Ervin Schulhoff – vzpomínky, studie a dokumenty* (red. Věra Stará, Praha 1958), Miloš Šafránek: *Bohuslav Martinů – život a dílo* (Praha 1961), Jaroslav Mihule: *Bohuslav Martinů – profil života a díla* (Praha 1974) a Holzknechtova práce *Jaroslav Ježek & Osvobozené divadlo* (Praha 1957). Zde se omezuje na pouhý výčet osobností, názvů skladeb a nejzákladnější data. Prvním v této řadě byl pražský skladatel něm. židovského původu Ervin Schulhoff (1894–1942). Ovlivnění *j.* je patrné

z množství skladeb z období 1919–32. Jsou to zejména klav. *Fünf Pittoresken* (1919), *Partita* (1922), *5 Études de jazz* (1926), *Esquisses de jazz* (1927), *Hot-Music* (1928), *Suite dansante en jazz* (1931), dále *Hot-Sonate* pro as. a klavír, *Suita* pro komorní orch. (1921), *II. symfonie* (1932), taneční groteska *Náměsíčná* (scénář Vítězslav Nezval, 1931) a jazzové oratorium *H. M. S. Royal Oak* (1930). U Bohuslava Martinů (1890–1959) sem patří zvl. díla z pařížského období: klav. *Black bottom* a *3 skizzy moderních tanců* (obě 1927) z komorních skladeb *I. houslová sonáta*, *Sextet pro dechy a klavír*, *3. smyčc. kvartet* (všechny z 1929) a *Jazz Suite* (1928), z orchestrálních *I. klav. koncert* (1925) a *Le jazz* pro symfonický orch. a zpěv (1928), četná jevištní díla, zvl. balety *Kuchyňská revue* (*La revue de cuisine*, 1927) a *Šach králi* (*Échec au roi*, 1930, na libreto už zmíněného skladatele, teoretika a autora prvních franc. knih o j. André Coeuroye), opery *Voják a tanečnice* (1926–27), *Slzy nože* (1928) a filmová opera *Tři přání aneb Vrtkavosti života* (1929). Některé z uvedených skladeb Schulhoffa a Martinů byly vydány na deskách Su. v ediční řadě *Jazz a vážná hudba* a na LP *Český jazz 1920–1960* (s průvodní studií Z. Máchy a I. Poledňáka). Významnou úlohu zde sehrál Emil František Burian (1904 až 1959), a to nejenom svými skladbami, ale t. činností publikační a vůbec svou aktivitou na poli meziválečné levicové avantgardy. Skladby: *Šlapák* (pro jazzový ansámbl, 1925), *Suita* pro 2 klavíry (1926), *šansony* na Nezvalovy texty *Coctaily* (1926) a *Na pohlednice* (1927), komorní *Deuxième Suite*, *Concertino* pro ds. a klavír, *Sextuor* a *Requiem* (pro jazzový soubor a voiceband), opera *Bubu z Montparnassu* (1927) aj. U Jaroslava Ježka (1906–42) předcházela řada děl z tohoto rodu jeho pozdější činnosti skladatele a dir. Osvobozeného divadla. Patří sem např. absolventský *Koncert pro klavír a orch.* (1927), klav. *Sonatina* a *Malá suite* (obě 1928), balety *Svatečkané na Eiffelce* a *Jeppa z kopečku* (oba 1927), vzdáleně t. skladby pro klavír komponované v amer. emigraci: *Toccata* (1939) a *Sonáta* (1941). Okrajově ovlivnil j. některé další skladatele, jako Jaroslava Křičku (1882–1969) v opeře *Bílý pán aneb Těžko se dnes duchům straší* (t. *Strašidlo v zámku*, 1927–29), Josefa Bartoškého (1884–1964) v opeře *Žena v trojúhelníku* (1931), Karla Boleslava Jiráka (1901–72) v klav. *Tangu* a v *The Kingdom of Heaven* (1929), Aloise Hábu (1893–1974) ve *4 moderních tancích* pro klavír (1927), Josefa Stanislava (1897–1971) v kantátě *Hledání ztracené hudby* (na verše Konstantina Biebla, 1930) a v komorní *Suitě 1931*, Karla Reinera (1910) v klav. *5 jazzových studiích* (1930), ze slovenských zejména Alexandra Moyzese (1906), např. v *Jazzové sonátě* (1932) a *Fox etudě* (1935) pro klavír. Přichozím z „druhého břehu“ byl předčasně zesnulý Jan Rychlík (1916–64), vybavený praktickými zkušenostmi orch. hráče (působil mj. v orch. Gramoklubu, u K. Vlacha apod.) i úspěšného jazzového teoretika (osobitým přínosem literatuře j. je jeho kniha *Pověry a problémy jazzu*, Praha 1959). Pro jeho přemýšlivého ducha a skladatelskou kázeň bylo typické, že se ve své ojedinělé j. inspirované vážné skladbě, *Africkém cyklu* (1961), zřekl vnějších znaků (např. bicích nástrojů),

a že dovedl tyto vlivy (polyrytmika, off beat) mistrovsky transponovat do osobitého hud. jazyka (př. 8; pro tento účel byla uvedena ukázka transkribována z autorem použité tzv. Obuchovovy notace).

Př. 8: J. Rychlík: *Africký cyklus*:

Ze soudobých skladatelů se výrazně prosadil i v mezinár. měřítku brněnský Pavel Blatný (1931). Vedle skladeb zařazených obvykle k třetímu proudu patří do tohoto přehledu *Per orchestra sintetico* (1962), již tato orientace v jeho tvorbě začíná, a *10' 30'' pro symfonický orch.* (s dedikací J. E. Berendtovi, 1965).

Literatura: Mimo oblast odborné (historické, monografické, analytické, lexikografické, diskografické) a populární literatury věnované j. existují četná díla vyrovnávající se s touto problematikou hl. v beletristické rovině. Základem je zde především dnes už značně obsáhlá memoárová a autobiografická literatura, čerpající z životních osudů hudebníků a osob, spojených svou profesionální činností s j. Jejich mnohdy jednostranné a subjektivně laděné projevy o světě j. mají především hodnotu autentického svědectví, literární cena těchto projevů je vesměs sekundární. Přesto i zde vznikla řada děl upoutávajících pozornost čtenářů jasnou a nepřikrášleným viděním světa j. Soustavnou pozornost této literatuře u nás věnoval zvl. Lubomír Dorůžka v četných recenzích (uveřejňovaných např. ve Světové literatuře a především ve sbornících THJ), jednak v samostatných antologiích *Tvář jazzu* a *Tvář moderního jazzu* (Praha 1966 a 1970). S odkazem na tyto prameny se zde omezujeme na výčet stěžejních autobiografií, z nichž některé vznikaly za tvůrčího přispění nakladatelstvími najatých literárních upravovatelů (tzv. ghostwriters): L. Armstrong: *Satchmo* (NYC 1954, česky Praha 1968); S. Bechet: *Treat It Gentle* (NYC 1960); W. Broonzy–Y. Bruynoghe: *Big Bill Blues* (London 1955); H. Carmichael: *The Stardust Road* (NYC 1946); E. Condon–T. Sugrue: *We Called It Music* (NYC 1947); týž – R. Gehman: *Eddie Condon's Treasury of Jazz* (NYC 1957); B. Goodman–I. Kolodin: *The Kingdom of Swing* (Harrisburg 1939); W. C. Handy: *Father of the Blues* (NYC 1941); N. Hentoff: *The Jazz Life* (NYC 1961);

B. Holidayová – B. Dufty: *Lady Sings the Blues* (NYC 1956); L. Hornová – H. Arnsteinová: *In Person, Lena Horne* (NYC 1950); H. Lyttelton: *I Play as I Please* (London 1954); W. Manone – P. Vandervoort: *Trumpet on the Wing* (Garden City 1948); M. Mezzrow – B. Wolfe: *Really the Blues* (NYC 1946); A. Shaw: *The Trouble with Cinderella* (NYC 1952); W. Smith – G. Hoefler: *Music on My Mind* (NYC 1964); E. Watersová – Ch. Samuels: *His Eye Is on the Sparrow* (Garden City 1952).

Druhou kategorií tvoří románová a novelistická produkce, jejímž průvodním znakem je typizace určitých životních situací, v nichž se lidé ze světa *j.* (především hudebníci samotní) ocitají. Všeobecně lze tuto literaturu charakterizovat hodnotícím postojem L. Dorůžky, podle něhož se jí „vlastně ještě nepovedlo (snad až na několik pozoruhodných povídek) vytvořit skutečně velké a přesvědčující umělecké dílo: jako by se autor, většinou okouzlený a téměř pohlcený jazzem, soustředil především na to, vykládat předmět své lásky a svého zaujetí veřejnosti; jako by se tím jeho pohled až přesprávil zúžil a jako by mu přitom unikalo příliš mnoho z mnohotvárnosti toho, co je věčným a důstojným tématem umění – života“ (L. Dorůžka: *Hoře z rozumu, rozum z hoře*, THJ 1968 – 69). Hrdinou je většinou mladý hudebník, prožívající první okouzlení *j.*, snažící se proniknout do úzkého okruhu „zasvěcených“ a dosáhnout zaslouženého uznání veřejnosti, nicméně ztroskotávající většinou na nepochopení davu, generačních nebo rasových předsudcích a někdy na lhostejnosti vlastního nejbližšího okolí. Snaha poučit čtenáře o rubu zdánlivě pohodlného života jazzových hudebníků vystupuje obvykle v tomto druhu literatury najevo až příliš okázale. Příznačně odráží uvedené symptomy jedna z prvních knih na toto téma, *Young Man with a Horn* (1938) Dorothy Bakerové, „doplňující“ anamnézu románového Bixe Beiderbecka – Rickyho Martina – o chudý původ, absenci vlastního domova a cynickou nevěstu-vampa, která je příčinou jeho umění. a posléze i životního ztroskotání. Tento typ uplatňují zejména následující romány a povídky: E. Borneman: *Tremolo* (NYC 1948); Ch. Brossard: *Who Walk in Darkness* (NYC 1952); D. Curran: *Dupree Blues* (NYC 1948); týž: *Piano in the Band* (NYC 1940); C. Cuthbert: *The Robbed Heart* (NYC 1945); O. Duke: *Sideman* (NYC 1956); R. English: *Strictly Ding-Dong and Other Swing Stories* (NYC 1941); A. Ewingová: *Little Gate* (NYC 1947); H. Flender: *Paris Blues* (NYC 1957); E. Gilbert: *The Hot and Cool* (Garden City 1953); T. Rieman: *Vamp till Ready* (NYC 1954); W. Rundell: *Jazz Band* (NYC 1935); B. Spicer: *Blues for the Prince* (NYC 1950); H. Steig: *Send Me Down* (NYC 1941); J. Updike: *It's Always Four O'Clock* (NYC 1956); D. Wallop: *Night Light* (NYC 1953); S. Whitmore: *Solo* (NYC 1955) a romány G. Willise: *Tangleweed* (NYC 1943); *The Wild Faun* (NYC 1945); *Little Boy Blues* (NYC 1947). Svého druhu ojedinělé jsou beletristicky pojaté eseje George T. Simona *The Feeling of Jazz* (NYC 1961), navazující na předchozí román téhož autora *Don Watson Starts His Band* (NYC 1946) a prozrazující detailní znalost prostředí moderních jazzmanů. Výjimečnou literární hodnotu, pozna-

menanou snahou „proniknout pod bezprostředně dosažitelný, vnímatelný a hmatatelný povrch skutečnosti“, má životopisná novela *Pronásledovatel* z pera vůdčí osobnosti současné argentinské literatury Julia Cortázara (*Las armas secretas*, Buenos Aires 1959, česky v povídkovém výboru *Pronásledovatel*, Praha 1966), připsaná památce Ch. Parkera. Zvl. místo tvoří romány z okruhu amer. „beat generation“. Úspěchu dosáhl románovou verzí Parkerova života *The Horn* (NYC 1958) John Clellon Holmes. V díle nejvýznamnějšího z nich, Jacka Kerouaca, zvl. v románech *The Subterraneans* (NYC 1951) a *On the Road* (NYC 1958), je *j.* přítomen v druhém plánu, což autorovi umožňuje soustředit se na aktuálnější problematiku života amer. mládeže 50. let (výňatky přináší český výběr *Říjen v železniční zemi*, Praha 1963). Pozoruhodná je t. formální stránka Kerouacova jazyka, jakoby odražející něco z metody jazzových improvizací. Z mladších autorů vzbudily pozornost knihy černošských autorů Johna A. Williamse *Night Song* (NYC 1961) a *A Drop of Patience* (NYC 1965) Williama M. Kelleyho. Ve stejném roce jako poslední z cit. prací vyšel román *Jazz Country* známého jazzového kritika Nata Hentoffa, autora řady odborných statí a knih (s tímto tématem koresponduje např. sborník autentických vzpomínek *j.* hudebníků *Hear Me Talkin' to Ya*, NYC 1955) a shora uvedené autobiografie *The Jazz Life*.

V Anglii se *j.* inspirovali (opomeneme-li dnes zapomenuté autory z 20. a 30. let, jako Gilmora Millera aj.) zvl. někteří spisovatelé z okruhu „rozhněvaných mladých mužů“, např. Kingsley Amis a John Wain. Druhý z nich vytěžil z této inspirace látku k obsáhlé novele *Strike the Father Dead* (London 1962), zajímavé *j.* dobovým rámcem příběhu jejího hrdiny, *j.* pianisty Jeremyho, odehrávajícího se během 2. svět. války. Do stejné doby je zasazen děj novely *Die Brücke* západoněm. autora Manfreda Gregora, jejíž šestnáctiletý hrdina obhazuje *j.* nejenom před anonymní masou příslušníků starších generací, ale svádí tento boj přímo uvnitř vlastní rodiny s otcem – jedním z Hitlerových zapřísáhlých standartentführerů.

Chvályhodným znakem domácí *j.* ovlivněné literatury je skutečnost, že se obdobně vyrovnává s touto tematikou na pozadí obecně spol. problematiky. Její hrdinové často *j.* spojují s odporem proti „měšťáckému světu svých otců“. Současně však je pro ně charakteristická absence pozitivního životního ideálu.

Výtvarné umění: Rané okouzlení *j.*, s nímž se shledáváme ve výtvarném umění, je z větší části stejného rodu jako u skladatelů. Mnozí z představitelů moderních směrů ve výtvarném umění spatřovali v novém hud. projevu pregnantní vyjádření vlastního estetického názoru: lákala je jeho zvuková exotičnost (barevnost), lapidárnost a zároveň výrazová intenzita, především pak rytmus i dynamičnost, tedy rysy, příznačné i pro většinu výtvarných tendencí 20. stol. (např. kubismus, futurismus, orfismus, geometrickou abstrakci, tachismus atd.). Důležitou roli sehrál obdobný dobový zájem o primitivní, zvl. černošské umění (kubisté). Neméně významné byly vzájemné kontakty mezi malíři

a skladateli, kteří tehdy právě objevovali *j.* Vzájemná spolupráce, soustřeďující se např. kolem baletních souborů Sergeje Ďagileva (Stravinskij–Picasso) a Švéda Rolfa de Maré (Milhaud–Léger) dala vzniknout nejednomu dlouholetému osobnímu přátelství, ale t. společným dílům od scénických výprav (např. Légerovy k Milhaudovu *Stvoření světa*), přes společné filmy (*Ballet mécanique* s Antheilovou hudbou byl realizován kubistickými malíři Fernandem Légerem a Dudleyem Murphym) až po příl. kresby k notovým edicím (např. Picassova obálka ke Stravinského *Ragtime*). Po vlně charakterizované především figurativní malbou či kresbami s motivy hudebníků, černošských tanečnic a dancingu se vliv *j.* promítl t. do děl zdůrazňujících abstrahované tvary, sílu barevné expresivity a rytmičnost linií i celých barevných ploch. Z děl významných malířů předkubistické generace vyjadřuje toto pojetí cyklus vystřihovaných barevných papírů *Jazz* Henriho Matisse (1869–1954). Originálně se tento vliv promítl do posledních prací vůdčího představitele neoplasticismu Pieta Mondriana (*Broadway Boogie-Woogie*, 1942–43 a *Victory Boogie-Woogie*, 1943–44). Odtud veda cesta k proměnlivým strukturám kinetického umění, např. *Jazz* (1958) Čechoameričana Franka J. Maliny. Před 2. svět. válkou se k *j.* hlásili četní teoretikové soustředění kolem surrealistického hnutí, příl. se s těmito vlivy setkáváme u některých stoupenců abstraktního expresionismu (Fritz Klein). Přirozeně nejpočetnější skup. tvoří ilustrátoři knih, příp. časopisů s tematikou s *j.* přímo související; nejznámější jsou David Stone Martin, Jonathan Shahn a autor pozoruhodných žánrových kreseb k Dauerově *Jazz-Lexikonu* (vydaného v Knaurově edici) Stephan Longstreet.

U nás tyto ohlasy poznamenaly nejdříve tvorbu některých členů Osmy a později Skupiny výtvarných umělců (Josef Čapek, Emil Filla), dále jednotlivé práce Adolfa Hoffmeistra (*Orchestr Dona Parkera*, dobové karikatury E. F. Buriana, J. Ježka atd.), Pravoslava Kotíka (cyklus *Jazz I–IV*), Antonína Pelce (*Saxofonista* ve sbírkách moderního českého umění Národní galerie v Praze), Karla Svolinského (cyklus akvarelů *Porgy and Bess*) aj. Důležitou platformou těchto snah se od 1958 staly přehlídkové expozice *Svět jazzu ve výtvarném umění*, pořádané v pražském Divadle hudby. Vedle už jmenovaných výtvarníků starší generace zde vystavovali mnozí mladší malíři, grafici a sochaři (K. Hruška, Z. Klán, Z. Seydl, V. Sivko ad.), z nichž soustavnější pozornost *j.* věnoval zejména Libor Fára (cyklus kreseb, obrazů a objektů *Rytmy*).

Design: Velmi těsné jsou vztahy *j.* s jednou z nejrozšířenějších forem moderního užitkového umění. Patří sem v první řadě výtvarná grafika obalů ke gramof. deskám, která se od vzniku dlouhohrajících desek, distribuovaných na trh v individuálních obalech, vyvinula v samostatný obor. Věnují se mu četní grafici v úzké součinnosti s fotografi, usku-tečňují se speciální expozice, tvůrci nejlepších obalů jsou odměňováni cenami apod. V posledních letech u nás tvoří obálky gramof. desek z oblasti *j.* už tradiční součást kolekce Su. na každoročních přehlídkách obalové techniky EMBAX v Brně. Z jednotlivých autorů úspěšných realizovaných ná-

vrhů ke gramof. deskám čs. produkce uvedme např. Stanislava Dvorského, Jindřicha Čecha, Ladislava Kuklu, Josku Skalnika, Miloslava Žáčka.

Fotografie: Vedle převažující kategorie fotografií dokumentárního charakteru (portréty hudebníků a orch., reportážní snímky z koncertních nebo festivalových vystoupení) se zhruba od 50. let datují první snahy o uměl. zachycení příznačné jazzové atmosféry. Patří sem zejména fotografové soustředění kolem známých jazzových čsp., jako Herb Snitzer (Metronome, DB), Charles Stewart (Jazz & Pop), Leroy McLucas (Hot Jazz), Hans Harzheim (JP), Marek Karewicz (polský Jazz a JF), Raymond Clement (JF), Raymond Dubiel (JF), Norbert Hess (JF), Giuseppe Pño (DB, it. Musica Jazz ad.), Mathias Rissi (JP, švýcarský Jazz), Thierry Trombert (Jazz Magazine) aj.

K samostatným knihám s touto tematikou patří Berendtovy práce *Jazz in Foto's* (Gravenhage 1955) a *Jazz Optisch* (München 1954) a dále obrazové publikace jednotlivých významných fotografů, např. *Jazz West Coast* (Hollywood 1955) Williama Claxtona, *Jazz Street* (NYC 1960) Dennise Stocka a *Foto Jazz* (München 1959) Holanďana Ed van der Elskena. Okrajově jsou tyto náměty zastoupeny v obrazové publikaci *The New York I Know* H. Snitzera. K nejvýznamnějším domácím fotografům, kteří se průběžně zabývají *j.* a jejichž výsledky snesou srovnání se zahr. pracemi, patří zejména Miroslav Jodas. Od 1969 se u příležitosti ČAJF konaly v Přerově každoroční celostátní soutěžní přehlídky *Foto Session* (pořadatel OKS Přerov ve spolupráci s n. p. Meopta, vystavované snímky hodnotila porota za účasti zástupců ČSVU a SČF).

Film: Časová shoda vzniku kinematografie s *j.* vytvořila příznivé předpoklady pro přísti příbuzenské vztahy mezi těmito oběma uměl. oblastmi, které jsou tolik spjaty s kulturou 20. století. Není bez zajímavosti cit. Teigeho názor, který už 1922 – tedy několik let před vynálezem zvukového filmu – nahlížel na adekvátnost spojení *j.* a filmu ve stati *Kino a hudba*: „Ale pozorujte, jak přesně se kryje s charakterem kina hudba moderní... Jak přiléhá filmu doprovod s jazz-bandem... Nástrojem nejhodnější je zde jazz...“ (K. Teige: *Film*, Praha 1925). Je příznačné, že vstup do éry zvukového filmu se o několik let později (1927) uskutečnil filmem, majícím *j.* už ve svém titulu: *Jazz Singer* režiséra Alana Croslanda. Jeho hrdinou a zároveň první hvězdou zpívaného filmu byl zpěvák Al Jolson, který hned v následujícím roce vystoupil v dalším známém filmu *Singing Fool* Lloyda Bacona (1890–1955). 1928 byl realizován za účasti malíře D. Murphyho (v. oddíl *Výtvarné umění*) krátký snímek spol. WB *St. Louis Blues*, který poprvé přivedl na filmové plátno skutečné jazzové umělce, jako Bessii Smithovou aj. Stejný režisér a kameraman v jedné osobě se podílel na dodnes zajímavém snímku *Black and Tan* s Ellingtonovým orch. a tanečnicí Fredi Washingtonovou. Z dalších, převážně krátkých filmů z rozhraní 20. a 30. let, v nichž účinkovali jazzoví hudebníci, jmenujme např. Beamontův film *Broadway Melody* (1929, téhož roku oceněn jako jeden z prvních filmů vůbec Academy Awards), další ellingtonov-

JAZZ

ské snímky *Check and Double Check* a *Bundle of Blues* (se zpěvačkou I. Andersonovou), *Block Busters* s Jimmie Noonem a *Rhapsody in Black and Blue* s L. Armstrongem. Svět. úspěch získal film režiséra Johna M. Andersona *The King of Jazz* (1930) s Paulem Whitemanem, v němž mj. debutoval Bing Crosby. Vedle těchto filmových medailonků známých osobností j. se uplatňují hudebníci t. v některých hraných filmech z 30. a 40. let, v nichž jsou dějištěm některých sekvencí dancingy, night cluby atd. (*A Song Is Born, Going Places a New Orleans* s L. Armstrongem, *A Day at the Races* s I. Andersonovou, *Hollywood Hotel, Powers Girl, Stage Door Canteen, The Girls They Left Behind* s B. Goodmanem aj.). Významné místo v této řadě mají *Cabin in the Sky* (1942) jedné ze zakladatelských osobností amer. hudebního filmu, režiséra Vincenta Minnelliho (1913) a *Stormy Weather* (1943) Andrewa Stona. V kategorii dokumentárních filmů představuje mezník *Jammin' The Blues* (1944) Gjiona Miliho, financovaný Normanem Granzem a zachycující atmosféru jednoho z prvních koncertů JATP v LA. Filmem *The Fabulous Dorsey* (1947) začíná řada biografických celovečerních hraných filmů ze života slavných hudebníků. Patří k nim *The Glenn Miller Story* (1953, titulní role James Stewart), *The Benny Goodman Story* (1955, titulní role Steve Allen), *St. Louis Blues* (1958, Nat King Cole v úloze W. C. Handyho), *The Gene Krupa Story* (1959, titulní role Sal Mineo), *The Five Pennies* (1959, Danny Kay v roli Reda Nicholse), z nejnovější doby *Billie zpívá blues* (*Lady Sings the Blues*, 1972, Diana Rossová v hlavní roli představující B. Holidayovou). Uměl. úroveň těchto filmů je značně kolísavá, produkce sahá od sentimentálních a senzačně přibarvených příběhů zjevně zacilených na vkus amer. diváků (*St. Louis Blues, The Five Pennies*) až po relativně přesvědčivé svědectví o životních konfliktech B. Holidayové (u nás promítaný film *Billie zpívá blues*). Z významných dokumentárních filmů 50. let uvedme *Big Bill Blues* (1956) belgického režiséra a kameramana Yannicka Bruynogha (2. cena na mezinár. filmovém festivalu v Berlíně, 1957), *Satchmo the Great* (1957) Edwarda R. Murrowa, *Mann with a Flute*, filmový profil Herbíeho Manna režiséra Thomase Cravena, a v mnohém dodnes nepřekonanou filmovou reportáž Berta Sterna z NJF 1958 *Jazz On A Summer's Day* (byl uveden 1960). Použití j. ve filmech tohoto druhu bilancuje stříhový středometrážní dokument *Jazz in the Movies*. 1968 natočil nezávislý producent a režisér Thomas Reichman pozoruhodný filmový portrét *Mingus*, v němž vystupují členové umělcova sexteta.

Od druhé pol. 50. let se j. uplatňuje i v celovečerních hraných filmech jako doprovodná hudba (tedy mimo rámec hud. filmů). Ke skladatelům, kteří se zasloužili o prosazení j. v této oblasti, patří zejména Elmer Bernstein (1922). Jedním z vůdců prvních děl této řady byl filmový přepis románu C. Odetse *The Man with Golden Arm* (1955) režiséra Oto Premingera (1906). Bernstein přizval k realizaci své filmové hudby westcoastové hudebníky soustředěné kolem Shellyho Manna. Obdobný okruh hudebníků (Lee Counce, Buddy Clark, Chico Hamilton, Paul Horn aj.) se podílel na na-

hrávce k dalšímu filmu s Bernsteinovou hudbou, *The Sweet Smell of Success* (1957) Alexandera Mackendricka (1912). Značného uplatnění našel j. zvl. ve franc. filmu. Vedle významného příslušníka starší generace režisérů Marcela Carné (1909), který přizval amer. jazzmany ke spolupráci na svém kritickém filmovém příběhu ze života velkoměstské buržoazní mládeže, nazvaném *Les Tricheurs* (1958), je j. téměř programově spojován s filmy franc. „nové vlny“. 1957 zkomponoval John Lewis (a současně t. společně s MJQ nahrál) hudbu k filmu Rogera Vadima (1928) *Sait-on jamais?* (*No Sun In Venice*). Hud. doprovod k jedné z dalších Vadimových prací *Nebezpečné známosti* (*Les liaisons dangereuses*, 1959) podle stejnojmenného Laclosova románu, převedeného do 20. stol., nahráli Thelonious Monk společně s Jazz Messengers (v jedné ze sekvencí vystupují na plátně t. Kenny Clarke, Kenny Dorham, Duke Jordan aj.). Jazz Messengers se podílel ve stejném roce t. na hudbě k filmu Edouarda Molinara (1928) *Les femmes disparaissent*, Clarke zkomponoval a nahrál hudbu k filmové verzi Kassakova detektivního románu s protirasistickou zápletkou *V neděli se nepohřbívá* (*On n'enterre pas le dimanche*, 1959), později se t. podílel na hudbě k filmovému přepisu románu Françoise Saganové *Máte ráda Brahms?* (1961). Událostí zásadního významu v dějinách filmové hudby byl improvizovaný doprovod Milese Davise k režijnímu debutu jiného příslušníka nové vlny, Louise Malla (1932) – *Výtah na po-praviště* (*L'Ascenseur pour l'échafaud*, 1957, Col.). Marcel Camus (1912) použil ve svém filmu *Černý Orfeus* (*Orfeu Negro* (1958) z prostředí karnevalu v brazilském Riu hudby, kterou zkomponoval Luis Bonfá, v Paříži působící trumpetista Bill Coleman nahrál hudbu k *Printemps à Paris* a už předtím se podílel na nahrávce k filmové adaptaci Sartrovy protirasistické hry *Počestná děvka* (*La Putain respectueuse*). Ve filmu o mládeži v okupované Francii *Nezralé mládí* (1959) bylo použito jako ústřední melodie skladby Django Reinhardta *Manoir de mes rêves* (*Django's Castle*), spolupráci s filmem začali v tomto období t. franc. skladatelé André Hodeir (*La Parisienne*, 1957, *Chutes de Pierre*, 1958) a Michel Legrand (*Amerika očima Francouze* režiséra Françoise Reichenbacha, *L'Amérique insolite*, 1959). V Anglii se ve shodě s tehdejší živým zájmem o oblast tradičního jazzu dostávají nejdříve ke slovu hudebníci z tohoto okruhu: Humphrey Lyttelton (*It's Great to Be a Young*) a Chris Barber (*Look Back in Anger*). 1959 použil Basil Dearden (1911–71) ve svém kriminálním protirasistickém filmu *Nenávist* (*Saphire*) moderního j. Johnyho Dankwortha, z jehož pera pochází t. hudba k filmu angl. režiséra českého původu Karla Reisz (1926) *V sobotu večer, v neděli ráno* (1960, podle románu A. Sillitoa *Saturday Night and Sunday Morning*). Dearden výtěžil z prostředí jazzových hudebníků látku pro film *All Night Long* (1962), režisér Clive Donner (1926) natočil v obdobném prostředí žánrový celovečerní snímek *Some People* (1962).

V USA v mezidobí vznikly další filmy doprovázené j. Dva z nich jsou dílem významného režiséra Roberta Wiseho (1914), tvůrce slavné *West Side Story*. První je drama ze

soudního prostředí *I Want to Live!* (1958) s hudbou Johnnyho Mandela, realizovanou za účasti kalifornských hudebníků v čele s Gerrym Mulliganem. Na hudbě k Wiseho gangsterskému filmu *Odds Against Tomorrow* (1959, produkce H. Belafonte) se podílel skladatel J. Lewis společně se studiovým big bandem, mezi jehož členy byli např. Bill Evans, Jim Hall, Percy Heath a další přední amer. hudebníci. K dalším významným dílům této řady ze sklonku 50. let patří filmový přepis Kerouacova románu *The Subterraneans* s hudbou Andrého Previna a s Gerrym Mulliganem (t. v herecké roli), drama z hud. prostředí *The Rat Race* (1959), Roberta Mulligana (1925), ze stejného roku 666 s hudbou Teo Macera a první části seriálu *Peter Gunn* s hudbou Henryho Manciniho, který otevřel cestu j. do TV. 1959 obnovil svou spolupráci s jazzovými umělci Preminger v psychologickém dramatu *Anatomy of a Murder*, k němuž zkomponoval svou první hudbu k filmu Duke Ellington (dostalo se mu za ní ocenění v podobě Spingernovy ceny od NAACP, pův. soundtrack byl vydán na Col.). 1961 složil Ellington hudbu k filmovému přepisu Flenderova románu *Paris Blues* známého tvůrce sociálně kritických filmů režiséra Martina Ritta (1920). Jackie McLean se 1960 podílel na hud. doprovodu jednoho z nejvýznamnějších filmů „newyorské školy“ *The Connection* (podle dramatu J. Gelbera, čerpajícího z prostředí lidských ztroskotanců propadlých narkotikám) režisérky Shirley Clarkové (1925). K jejím dalším filmům, *The Cool World* (1960) podle stejnojmenného románu W. Millera o mravní i fyzické zchátralosti černošské mládeže z harlemských brlohů, složil hudbu Mal Waldron. V oblasti filmu se postupně prosazovali další j. skladatelé: Neal Hefti, z jehož filmů jsme u nás viděli např. *Bosé nohy v parku* (*Bartfoot in the Park*, 1967) režiséra Gena Sakse (1921), Benny Carter, který vystoupil v Kingově filmové adaptaci Hemingwayova románu *Sněhy na Kilimandžáru* (*The Snows of Kilimanjaro*, 1952) a složil hudbu mj. k filmům *A Man Called Adam* a *Buck a kazatel* (*Buck and the Preacher*, 1971), dále Quincy Jones, známý u nás z vynikajícího protirasisticky namířeného příběhu černošského detektiva (se S. Poitierem) *V žáru noci* (*In the Heat of the Night*, 1966) a hudbou k filmovému přepisu Capotova románového svědectví o brutální vraždě *Chladnokrevně* (*In Cold Blood*, 1967) režiséra Richarda Brookse (1912), Oscar Peterson účinkoval se svým triem ve filmu kanadského režiséra Normana McLarena *Begone Dull Care*, Herbie Hancock, který složil hudbu k slavnému filmu Michelangela Antonioniho (1912) *Zvěšenina* (*Blow-up*, 1966), ad. Zatímco v 50. a začátkem 60. let bylo charakteristické spojování j. zejména s filmy detektivního žánru, příp. s náměty, které těžily z prostředí narušené mládeže, později se tento žánrový okruh značně rozšířil. Určitou kuriozitu představuje hud. doprovod jazzového charakteru od skladatele Lalo Schiffrina k dokumentárním filmům politického charakteru *The Making of the President 1964*, *The Rise & Fall of the Third Reich* a k hranému celovečernímu filmu „Che“ (1968) Richarda Fleischera (1916) o posledních dnech kubánského revolucionáře Che Guevarry; u nás byl uveden se Schiffrinovou hudbou pod názvem

Frajer Luke film *Cool Hand Luke*, 1967. V 70. letech se v oblasti filmové hudby uplatnili t. avantgardně zaměřeni sklad. Don Ellis (dvoudílná *Francouzská spojka* – *The French Connection*, 1972–74, *The Seven Ups*, 1973), Argentinec Gato Barbieri (autor hud. doprovodu k filmovému bestselleru režiséra Bernarda Bertolucciho *Last Tango In Paris*, 1973), Japonec Stomu Yamashita (*The Devils* režiséra Ken Russell, 1971) aj.

Výjimečnou osobností ve svět. měřítku byl polský skladatel Krzysztof Komeda-Trzcziński, až do své předčasné smrti (z. 1969) úzce spolupracující zvl. s významným režisérem Romanem Polanskim (1933). Podílel se mj. na Polanského prvních (krátkých) filmech *Dva muži a skříň* (1957) a *Šibalové* (1962), napsal hudbu k jeho debutu v celovečerním hraném filmu *Nůž ve vodě* (*Nóż w wodzie*, 1962), 1966 společně s ním realizoval angl. film *Cul-de-sac*, 1967 amer. *Ples upírů* (*The Fearless Vampire Killer*) a *Rosemary's Baby*. Komeda je t. autorem hudby k známým filmům Andrzeje Wajdy (1926) *Nevinní čarodějové* (*Niewinni czarodzieje*, 1960), *Bariéra* (1966) a *Ruce vzhůru* (1967) režiséra Jerzyho Skolimowského (1938), spolupracoval s dánským režisérem Hennin-gem Carlsenem (1927) na filmu *Kvinnedyr* (1965, ukázkou přináší nahrávka na LP *Krzysztof Komeda*, Su.).

K významnějším čs. filmům tohoto druhu patří Skalena-kisovo *Pražské blues* (1965) s hudbou Karla Velebného (v nahrávce SH kvinteta), z poslední doby např. filmy *Hřiště* (režisér Štěpán Skalský, 1975), *Pomerančový kluk* (Jiří Matějka, 1975), *Past na kachnu* (Karel Kovář, 1978) s hudbou a souborem Martina Kratochvíla. Karel Velebný (společně se skup. SHQ) se podílel na hud. doprovodu několika kreslených filmů amer. produkce režiséra Gena Deitcha. Z dokumentárních filmů mají především historickou cenu *Dny plné jazzu* (1962) Oto Skalského, *Setkání s jazzem* (1964) Jiřího Papouška a filmy z Armstrongovy pražské návštěvy (1965) režiséra Josefa Špáty a Vladimíra Sise (TV). Zatím nejvýznamnějším počinem na tomto poli je filmový *Jazzový herbář*, realizovaný podle scénáře Ludka Hulana režisérem Milanem Peerem tvořící svým způsobem obrazový protějšek někdejších retrospektivních gramof. alb *Československý jazz*. Za odb. asistence L. Dorůžky, A. Matznera, I. Poledňáka, S. Titzla a I. Wasserberga uvedl Hulan (vystupující zde t. jako komentující průvodce) v tomto seriálu prakticky všechny významné postavy čs. jazzu (včetně amatérské scény), z nichž Františka Kočiho a Jiřího Verberga zastihlo natáčecí krátce před jejich smrtí. Cennou devízou filmu je i skutečnost, že zachycuje t. místa, v nichž se j. v době natáčení u nás provozoval, včetně Reduty, Violy, Orfea (nynější Rubín) a záběrů z IJFP. Tematicky se našim j. zabývá t. film *Jazz in der Tschechoslowakei*, realizovaný podle scénáře J. E. Berendta.

L: A. Matzner: *Jazz – součást umění naší doby* (THJ 1966–67); F. Newton: *Jazzová scéna* (Praha 1973); S. Schmidt–Joos: *Musikalische Koexistenz und Integration* (sborník *Jazz Aktuell*, Mainz 1968); dále v. prameny a literaturu cit. v textu. – A. M.

jazz VIII. — jazzové organizace: Většina j. o. vznikla z amatérské, nadšenecké činnosti přátel jazzu, vyvíjela po nějaký

čas aktivitu směřující k popularizaci jazzové hudby (zejména vydávání členských bulletinů, časopisů i gramof. desek, pořádání klubových večerů, koncertů, prosazování jazzu v programech gramof. společnosti nebo sdělovacích prostředků), ale velmi často se poměrně brzy rozpadla, vesměs pro nedostatek finančních prostředků nebo jen v důsledku odchodu svých nejinitiativnějších představitelů. Iničiátory bývali nejčastěji publicisté, kritikové nebo organizační pracovníci; hudebníci se na práci organizací zpravidla podíleli jen okrajově, neboť jejich prof. zájmy hájily (zejména v USA) především organizace odborové.

První j. o. vznikly již před 1. svět. válkou ve Francii a v Belgii jako sdružení místních „hot-klubů“. Ve Francii byli jejich čelnými představiteli Charles Delaunay a Hugues Panassié; k oslabení franc. jazzového dění v organizační rovině došlo v 2. pol. 40. let právě rozchodem obou jmenovaných. Z popudu franc. Hot Clubu vznikl ještě před 2. svět. válkou kvintet Hot Club de France, první evropský soubor, který zasáhl i do dějin světového jazzu. Organem franc. sdružení hot-klubů byl čsp. Jazz Hot, nejstarší evropský jazzový čsp., který vychází dodnes. Prvním pokusem o organizační činnost v USA bylo o něco pozdější sdružení amer. hot-klubů. Jeho aktivita byla zaměřena zejména na recidee rozebraných jazzových desek a na zprostředkování výměnné služby pro sběratele desek. Po 2. svět. válce dochází k pokusům o vytváření j. o. častěji. V USA vznikají postupně studijní střediska, jejichž úkolem je soustřeďovat a archivovat materiály a dokumenty k dějinám jazzu a jeho rozšíření. Jejich činnost je většinou vázána na podporu z veřejné ruky a prochází obdobími větší nebo menší aktivity podle okamžité hospodářské situace. K institucím tohoto typu patří mj. Institute of Jazz Studies (Ústav pro studium jazzu) v New Yorku, o jehož založení se zasloužil kritik a historik Marshall W. Stearns, a Mezinár. jazzová nadace (International Jazz Foundation), pracující v úzkém styku s neworleánským jazzovým muzeem (New Orleans Museum of Jazz). Vědecky orientované společnosti regionálního významu pracují při různých amer. univerzitách. Pokus o založení Svět. jazzové federace (World Jazz Federation) se sidlem v USA v polovině 70. let se nezdařil jednak z ekonomických důvodů, jednak proto, že tato organizace již nemohla být přijata do Mezinárodní hud. rady při UNESCO, kde v této době jazzovou oblast zastupovala již Evropská jazzová federace (viz níže).

1964 došlo v USA k zatím ojedinělému pokusu vycházejícímu z řad tvůrčích hudebníků. Orch. sdružení jazzových sklad. (Jazz Composers Orchestra Association) je svépomocným tvůrčím svazem, pečujícím o provozování skladeb svých členů. Organizace se zaměřuje především na free jazz a avantgardní hudbu a mezi jejími členy jsou černošští i bělošští představitelé jazzové avantgardy 60. let, jako Carla Bleyová, Mike Mantler, Cecil Taylor, Archie Shepp, Bill Dixon aj. Dosud největším projektem organizace bylo několik festivalů avantgardní hudby v NYC a nahrávka tříděského kompletu freejazzové opery Carly Bleyové *Pohyblivé schodiště přes kopec* (*Escalator Over the Hill*, 1972).

V Evropě začaly od 50. let vznikat v jednotlivých zemích organizace, které se časem většinou konstituovaly jako národní jazzové federace. Jednou z prvních byla Německá jazzová federace (Deutsche Jazz Föderation), založená 1950 ve Frankfurtu nad Mohanem. Je mj. pořadatelem mezinár. frankfurtského jazzového festivalu a sdružuje v hojném počtu i prof. jazzové hudebníky. Největší evropskou j. o. je dnes Polské jazzové sdružení (Polskie stowarzyszenie jazzowe). Jeho začátky spadají do r. 1956, kdy se konal první ročník polského jazzového festivalu v Sopotech a krakovských „Jazzových Dušiček“. Při této příležitosti vznikl Koordinační výbor polských jazzklubů (Komitet Koordynacyjny Jazz-Klubów), který se stal zárodkem Polské jazzové federace (Polska Federacja Jazzowa), jež 1976 přijala dnešní organizační formu. Organizace byla vždy v rukách výkonných hudebníků. Na přelomu 50. a 60. let zachytila nástup R & R vlny a soustavnou koncepční práci si získala u polských vládních orgánů i spol. organizací pozici neoficiálního garanta za vývoj této stylové vlny a práci s mladým obecnstvem. Polské jazzové sdružení dnes disponuje prof. aparátem s více než 60 zaměstnanci, jeho koncertní agentura je druhým největším pořadatelem koncertů v Polsku, sdružení má i vlastní klubovou edici gramof. desek. Zisky z akcí zaměřených na rockovou hudbu investuje do propagace jazzu. Vedoucí představitel sdružení (Jan „Ptaszyn“ Wróblewski, Jan Cejrowski a Jan Byrcezek) získali za svou práci vysoká státní vyznamenání.

Ve Velké Británii působí v 70. letech londýnská Jazz Center Society, subvencovaná v rámci rozpočtu Britské hud. rady jako pořadatelská organizace pro jazzové koncerty a metodické středisko pro zájmovou uměl. činnost v oblasti jazzu. Jejím tajemníkem je Charles Alexander. Významné postavení v hud. životě své země má také Dánská jazzová federace, jejíž zástupce (Ole Matthesen) je jedním z pěti členů Dánské hud. rady, nejvyššího státního orgánu v oblasti hudby. V Rakousku rozvíjí od konce 60. let činnost Mezinár. společnost pro studium jazzu (Internationale Gesellschaft für Jazzforschung). Jejím úkolem je podpora hudebně vědeckých studií v této oblasti; činnost se omezuje na vydávání sborníků vědeckých prací *Jazzforschung* (dosud vyšlo 10 svazků) a přidružené edice samostatných studií.

V Československu lze za první jazzovou organizaci považovat jazzovou sekci Gramoklubu, který vznikl 1935 z popudu levicově orientovaného novináře Emanuela Uggého. Gramoklub byl podle svých stanov „spolkem pro moderní kulturu“, ale v praxi se téměř veškerá jeho činnost orientovala právě na oblast jazzu pořádáním přednášek, klubových besed a koncertů. Gramoklub měl vlastní orch. řízený Janem Šimou, spolupracoval s ním také E. F. Burian. Spolek zanikl za nacistické okupace; jeho činnost byla obnovena 1946–48; tehdy začal vydávat i první čs. jazzový časopis Jazz. Od 1956 se v oblasti jazzu (ale i moderní pop. hudby) organizačně uplatnil Kroužek přátel jazzu a moderní taneční hudby při ZO ROH Gramofonových závodů v Praze. Náplní práce byly opět klubové besedy, přehrávky, přednášky a pořádání koncertů. Na tuto koncepci navazovaly jazzové

kluby, vznikající na přelomu 50. a 60. let v dalších městech. Pracovaly pod různými zřizovateli (závodní kluby, spol. organizace); jejich síť postupně houstla, takže 1964 bylo možno při tehdejších Ústředním domě lidové tvořivosti ustavit Čs. jazzovou federaci, jejímž předsedou byl Dr. Jan Hammer. Šlo o koordinační orgán metodického zaměření, který neměl vlastní právní subjektivitu.

V mezinár. měřítku jsou 70. léta ve znamení nástupu Mezinárodní jazzové federace – MJF (International Jazz Federation, pův. Evropská jazzová federace, European Jazz Federation). Byla ustavena 1969 zakládající schůzí v Benátkách; její generální sekretariát sídlí ve Vídni. K ustavení došlo zejména z iniciativy polských, jugoslávských a čs. organizačních pracovníků po sérii přípravných porad, konaných při různých evropských mezinár. jazzových festivalech. Úkolem MJF je „podporovat a rozvíjet kontakty mezi jazzovými organizacemi a popularizovat jazzovou hudbu ve všech jejích formách“. 1976 byla MJF přijata za řádného člena Mezinár. hudební rady (International Music Council) při UNESCO, v níž je každý druh hudby zastoupen jen jednou mezinár. organizací. Na doporučení Mezinár. hudební rady změnila svůj název na „Mezinárodní“ jazzovou federaci a změnou stanov umožnila členství i mimo-evropským organizacím a individuálním členům. Orgánem MJF je čtvrtletník Jazz Forum, vycházející ve Varšavě, a dvouměsíčník Swinging Newsletter, vydávaný od 1977 v Polsku. 1977 byla struktura MJF změněna tak, aby bylo umožněno vytváření národních sekcí. Prozatím byla konstituována národní sekce polská a amer. V prvních 10 letech byl předsedou Lance Tschannen (Švýcarsko), generálním tajemníkem Jan Byrczek (Polsko) a místopředsedy Charles Delaunay (Francie), Wolfram Röhrig (NSR), János Gonda (Maďarsko) a Lubomír Dorůžka (ČSSR). – L. D.

jazz IX. — bibliografie, knihy, v. bibliografie

jazz X. — bibliografie, časopisy: Na rozhraní 20. a 30. let vznikly v několika evropských zemích a v USA první čsp. zabývající se jazzem a moderní pop. hudbou. Zpočátku v duchu dobového pojetí publikovaly bez výraznější diferenciace materiálu o spol. tanci, taneční hudbě i autentickém j. (k takovým patřily angl. Melody Maker, 1925, franc. Jazz, Tango Dancing, něm. Music Echo apod.). Za prvé specializované čsp. lze považovat švédský Orkester Journalen (1933), amer. Down Beat (1934) a franc. Jazz Hot (1935). Všechny tři uvedené čsp. přetrvaly do současnosti a pod jejich vlivem se vytvořil standardní model jazzového čsp. Charakteristickým rysem je zaměření na různorodá období jazzové historie. Stálé rubriky jsou věnovány hodnocení gramof. desek, dále zde nalezneme recenze koncertů, podrobné zpravodajství, rozsáhlejší materiálu o osobnostech jazzové scény (převážně ve formě komentovaných rozhovorů). Relativně vzácné jsou snahy o fundovaný analytický pohled na různorodé problémy hudebně technické povahy. Nejrozšířenějším čsp. tohoto druhu je čtrnáctideník Down Beat (přibližně 100 000 exemplářů), který jako jediný je distribuován do celého světa a zároveň pomocí sítě regio-

nálních dopisovatelů podává přehled o celosvět. dění. Tento čsp. pořádá ročně ankety: mezinár. poll kritiků a poll čtenářů, které odrážejí poziční situaci hudebníků. Redakce publikuje t. ročenku, která obsahuje mj. index materiálů. Od druhé pol. 60. let Down Beat, obdobně jako většina ostatních čsp., věnuje část svého rozsahu t. některým dalším hud. oblastem (rock, blues).

Vedle specializovaných čsp. existuje více periodik syntetizujících ve svém záběru oblast j., standardní pop. music, rocku a folku. Nejrozšířenějším čsp. tohoto druhu je angl. Melody Maker. Zde jsou uveřejňovány především aktuality, např. hitparády desek podle jejich prodejnosti, recenze koncertů, zpravodajství atd.

Jako okrajové jevy existují i čsp. úzce specializované na jednotlivé oblasti (např. blues, ragtime, New Orleans, avantgardní jazz apod.), často vydávané amatérským způsobem. Tato periodika mají zpravidla krátkou životnost. Obdobně víceméně krátkodobé jsou i snahy o etablování profesionálního odborného čsp. s vědeckými ambicemi (Metronome, Jazz Review, Les cahiers du jazz aj.); úzký okruh specialistů totiž zpravidla nestačí tyto projekty ekonomicky saturovat. K výjimkám patří sborníky periodicky vydávané na bázi vysokých škol. Už zmíněný sborník Jazzforschung – Jazz Research vychází jednou ročně v rakouském Grazu (jeho vydavatelem je Institut pro jazzový výzkum při Hochschule d. Musik und darstellender Kunst, text je anglicko-německý), pololetně vychází od 1973 péčí Rutgersova institutu pro studium jazzu, zřízeného při Rutgers University v New Brunswicku, N. J., obdobně odborné periodikum.

V Československu byl první profesionálně vydávaným čsp. měsíčník Jazz (šéfredaktor E. Uggé, redaktor L. Dorůžka), který vycházel 1946–48. Další tištěné periodikum Jazz Bulletin (dvouměsíčník Čs. jazzové federace, šéfredaktor Petr Brabec) vycházelo v období 1966–68. V 50. a 60. letech vycházela řada amatérských čsp., rozmnožovaných různými způsoby, které vydávali jednak soukromníci (S. Titzl: Boptime, A. Truhlář: Jazz Express), jednak místní jazzové kluby (Zpravodaj jazz-klubu Brno, Hlas mladých v Plzni apod.). Od 1963 supluje existenci profesionálního jazzového čsp. měsíčník Melodie (šéfredaktor L. Dorůžka, od 1971 S. Titzl), který je primárně zaměřen na oblast moderní pop. hudby.

Následující přehled nejznámějších jazzových periodik je sestaven bez nároku na úplnost a vychází ze stavu existujících v druhé pol. 60. let.

Anglie: Crescendo, měsíčník od 1962 (122 Wardour St., London W. 1); Discographical Forum (44 Belleville Road, London S. W. 11); Jazzbeat, měsíčník od 1965 (299 Grays Inn Rd., London W. C. 1); Jazz Journal, měsíčník od 1948 (Borough Green, Kent); Jazz + Blues, měsíčník (61 Berners Street, London W. 1); Matrix Magazine, měsíčník (30 Hughes Rd., London W. 1); Melody Maker, týdeník od 1925 (161 Fleet St., London E. C. 4); Argentina: Jazzmania (Cascón 252 A, Buenos Aires); Austrálie: Australian Jazz Quarterly (Box 2440 V, G.P.O., Melbourne); Music

JAZZ AGE

Maker (Box 1589, G.P.O. Sidney); Belgie: Le point du jazz, měsíčník (rue Emile Delva 34, 1020 Bruxelles); ČSSR: Melodie, měsíčník od 1963 (Mrštíkova 23, 100 00 Praha 10); Dánsko: Jazz Revy, čtvrtletník (Fredriksborggade 46, Copenhagen); Finsko: Rytmi (Tehtaankata 27, SF Helsinki 15); Francie: Bulletin du Hot Club de France, dvouměsíčník (65 Faubourg du Moustier, Montauban); Jazz Hot, měsíčník od 1935 (14 rue Chaptal, Paris 9e); Jazz Magazine (63 Champs Elysées, Paris 8e); Holandsko: Jazz Wereld, dvouměsíčník (Pustbus 117 m, Hilversum); True Note (Hendriklaan 35 C, Rotterdam); Itálie: Musica Jazz, měsíčník od 1950 (Corso Europa 5/7, I – Milano); Japonsko: Swing Journal (55 I-chome, Manamisakumacho, Siba, Minato -ku, Tokyo); Kanada: Coda, měsíčník (P.O. Box 87, Station J, Toronto 6, Ontario); NSR: Der Jazzfreund (Schlesienstrasse 11, D – 575 Menden Sauerland); Jazz Podium, měsíčník (Vogelsangstrasse 32, D – 7 Stuttgart 1); Polsko: Jazz Forum, dvouměsíčník Mezinárodní jazzové federace od 1966 (Nowogrodzka 49, Warszawa); Jazz, měsíčník od 1956 (Krakowskie Przedmieście 21/23, Warszawa); Rakousko: Blues Notes (Wienerstrasse 81, Linz); Swinging Newsletter (Andreassgasse 10 – 17, A – 1070 Wien); Jazzforschung, ročenka (Leonhardstrasse 15, A 8010 Graz); Španělsko: Aria Jazz, měsíčník (Marques de Vallamagna 10, Madrid 1); Švédsko: Jazznytt, měsíčník (Fridhemsvägen 31, 612 000 Finspang); Orkester Journalen, měsíčník od 1933 (Regeringsgatan 22m, Stockholm C); USA: Down Beat, čtrnáctideník od 1934 (222 W. Adams St., Chicago, Illinois 60606); Jazz, měsíčník od 1962, od 1968 pod názvem Jazz Rock (1481 Broadway, New York, N.Y. 10023). – I.W.

jazz XI. – diskografie, v. diskografie

jazz age, angl. jazzový věk, obrazný název pro 20. léta 20. století (zejména v USA) a pro jejich atmosféru, charakteristickou navenek mj. společenským pronikáním jazzu a hudby mu blízké. Nejpříznačněji charakterizuje tuto dobu (tj. život tzv. rozčarované generace mezi 1. svět. válkou a krachem na newyorské burze 1929) i dobové rekvizity (včetně právě hudby) literární dílo Francise Scotta Fitzgeralda (*Velký Gatsby* ad.). Jazz (především vlastně dobová pop. a taneční hudba) je v souvislosti s daným označením obvykle nazírán jako příznak požívačnosti, zábavychytilosti, povrchnosti, ale i vzpoury proti starým tradicím a konvencím, symbol moderní doby atp. – I.P.

jazz (and) poetry, úsilí o zasazení jazzu do širších uměl. souvislostí a zvl. o sepectí jazzu a poezie. Jazz inspiroval básníky odedávna (C. Sandburga, T. Williamse, u nás V. Nezvala ad.), hl. představitelem jazzem inspirované poezie se stal černošský básník Langston Hughes, který již ve 20. letech recitoval své básně za doprovodu jazzu. V druhé pol. 50. let se v San Francisku v prostředí beatníků objevilo soustředěné úsilí o přímou konfrontaci přednášené poezie a živého jazzu; činní zde byli K. Rexroth, L. Ferlinghetti,

J. Kerouac, A. Ginsberg ad. Ohlasy hnutí se objevily v Anglii (1959), Francii, Polsku atd. U nás náznaky koncem 50. let ve spojování recitace básní a jazzu (poezii, prózu i výt. díla inspirovaná jazzem hojně publikovaly sborníky THJ), v květnu 1963 v Divadle hudby uspořádáno matiné *Jazz v poezii*, jež pak bylo v podstatě přeneseno do Violy jako vůbec první její pořad (červenec 1963); další pořady *j. & p.* byly již méně úspěšné. Z hudebníků byli nejvýraznějšími aktéry L. Hulan a jeho skupiny, z básníků J. Kainar, V. Hrabě ad. (ze zahr. uvádění Ferlinghetti, Corso, Vozněnskij ad.), z recitátorů M. Mach ad. Hulan byl hnutím *j. & p.* inspirovan k tvorbě programních skladeb (*Černý proud, Duše jazzového hudebníka, Moderní žena* aj.). Vedle Violy objevily se pokusy i jinde (Reduta, Litvínov, Brno aj.); zájem tvůrců i publika o tento druh uměl. aktivity kulminoval u nás 1963–66, pak se možnosti víceméně vyžily. Jazz v projevech *j. & p.* nejenom tvořil hud. složku, ale často i součást tematiky a atmosféry poezie; optimální, ovšem řídké – např. Ferlinghetti – bylo improvizací dotváření poezie v kontaktu s improvizovaným jazzem, obvyklejší byla kontaminace hotové poezie a připravených jazzových kompozic.

L.: *Jazzová inspirace* (Praha 1966); viz texty na LP *Poesie a jazz I, II* (Su.). – I. P.

Jazz at the Philharmonic (JATP), název známých zájezdových skupin organizovaných manažerem Normanem Granzem. První koncert tohoto typu (vycházel z koncepce jam sessions předních hudebníků vesměs značně pestrého stylového zaměření) uspořádal Granz 2. 7. 1944 ve Philharmonic Auditoriu v LA, další se uskutečňovaly každoročně po celém území USA, v Evropě i v Asii. Počáteční finanční těžkosti překonal Granz nahrávaním „živých“ vystoupení a vydáváním na gramof. deskách vlastních společností Clef, Down Home, Norgran a Verve. S Granzem vystupovala řada špičkových jazzmanů, mj. E. Fitzgeraldová, R. Brown, R. Eldridge, D. Gillespie, L. Hampton, J. Hodges, I. Jacquet, O. Peterson, F. Phillips, B. Rich, B. Webster a L. Young. 1957 se Granz pod vlivem změn, k nimž došlo na jazzové scéně, rozhodl činnost JATP ukončit. Od 1961 působí Granz převážně v Evropě, kde organizuje velká turné amer. umělců (v Praze uskutečnil 1969 koncert E. Fitzgeraldové, podílel se na zprostředkování vystoupení Petersonova tria a orch. C. Basieho na IJFP apod.). – A.M.

jazz rock, jindy t. **rock jazz** a někdy (potenciálně v poněkud jiném významu) i pop jazz; orientační označení tendence k narůstání kontaktů mezi rockem a jazzem, již lze sledovat zhruba od konce 60. let. Předpokladem k ní je jednak přirozený sklon jazzu čerpat z výrazových prostředků soudobé pop. hudby, jednak postupné technické vyzrání rockových hudebníků a jejich směřování k větší výrazové složitosti i náročnosti. Pokusy o syntézu vycházejí z obou stran; spojujícím prvkem jsou přitom společné afroamer. prameny a zejména tradice blues. Rockoví hudebníci přijímají z jazzu zejména sklon k vytváření rozsáhlejších improvizovaných sol a ploch, praxi společného jamování (již nejnovější jazzo-

vě směry zatlačily do pozadí) a vytváření náhodných nebo krátkodobých formací špičkových hudebníků (obdobou jazzového All Star Bandu je rocková Super Group). Jazzová hudebníci si z rocku vybírají některé prvky rockové rytmiky (zvýraznění přehledného členění základního metra místo volného rytmického proudu, typického pro free jazz) a elektrofonické i elektronické nástroje, příznačné pro nový zvukový ideál rocku.

Pro řadu hudebníků mladé generace je hud. jazyk, čerpající z rocku i z jazzu, přirozeným vyjadřovacím médiem. Typičtí představitelé: kytarista Larry Coryell nebo baskytarista Jack Bruce, spolupracující často s čelnými freejazzovými hudebníky. Mezi jazzem a rockem oscilovali již v pol. 60. let často rockoví varhaníci (např. Graham Bond, Brian Auger); další možnosti přineslo častější využívání dechových nástrojů v rockových skup. (Blood, Sweat and Tears nebo Chicago). Z jazzových hudebníků přejímali rockové prvky do svého projevu např. Ch. Lloyd, C. Adderley, G. Burton; úspěšnou syntézu představuje např. poslední období tvorby M. Davise.

V 70. letech (zejména po historické LP desce M. Davise *Bitches Brew*, Col. 1970) se používání elektrofonických a elektronických nástrojů i rockových rytmů stalo v části jazzové tvorby tak rozšířeným, že termíny *j.r.* nebo *r.j.* téměř pozbyly platnost. Skupiny vedené vesměs sólisty, kteří prošli některými formacemi M. Davise (Weather Report J. Zawinula, Mahavishnu Orchestra J. Laughlina nebo Return to Forever Ch. Coreya) hrají hudbu, kterou akceptuje část jazzového i rockového obecnstva, ale která je již běžně považována za jazz. Někde se k jejímu označení používá termínů elektrický jazz, crossover (*v. t.*), fusion music (*v. t.*). V našem prostředí je ukázkou jazzrockových tendencí v 60. letech např. deska *Coniunctio* (Su., Jazz Q plus Blue Effect) i činnost obou souborů, které se na této desce podílely. V 70. letech je směřování k *j.r.* nebo „elektrickému jazzu“ příznačné pro větší počet profesionálních i amatérských souborů (Jazz Q, Energit, Impuls, amatérský big band Milana Svobody aj.). V Polsku spolupracoval např. v 60. letech W. Nahorny s rockovou skupinou Breakout nebo Z. Namyśłowski a další jazzová hudebníci se skupinou Cz. Niemena; v SSSR se jazzrockové tendence projeví např. ve skupině A. Kozlova a v některých skladbách z repertoáru jazzového souboru Melodija. – L.D.

jazzový tanec (někdy nazývaný t. jazz-balet, podle některých autorů v zásadě městský lid. tanec), forma tanečního projevu, která se vytvořila historickým vývojem v USA.

Před 1900: Základem *j.t.* je afroamer. tanec (*v. t.*), který se vývojem stále více obohacoval a prolínal s tanci evropskými. Tento vliv na taneční výraz amer. černochů se uskutečňoval skrze reely, četverylky, dřevákové tance (clog) atd., hlavně tedy skrze specifické krokové vazby ze zdrojů evropských lid. tanců. Prvním takovým známým výsledkem spojení charakteristické afroamer. metrorytmiky s pohyby evropských lid. tanců (v tomto případě irského jigu) byl tzv. tap dance (step) po 1800. Pohybové charakteristiky

j. t. se kryjí s charakteristikami afroamer. tance. Jeho vývoj probíhal souběžně s vývojem jazzu, a to mnohem dříve, než došlo k jeho pojmenování. Přestože to nebyla jihoamer. část kontinentu, kde by historické podmínky daly vzniknout *j. t.*, nezůstaly v tomto synkretickém procesu ani oblasti Latinské Ameriky a Západomoindického souostroví separovány a jejich hudba i tanec neustále ve větší či menší míře ovlivňovaly dění v USA.

Důležité místo ve vývoji *j. t.* patří New Orleansu. Po dobu španělské vlády docházelo k příležitostným migracím španělsky mluvících obyvatel ze Západomoindického souostroví a Latinské Ameriky. Po vyhlášení nezávislosti Haiti došlo k přestěhování více než deseti tisíc mísenců, černochů a bělochů z Haiti a Kuby, kteří vnesli do NO své taneční a hud. tradice. (O vlivu přítomnosti Španělů, Francouzů a katolické církve *v. afroamer. tanec*). Prolínání jednotlivých tanečních kultur bylo v NO intenzivnější než kdekoli jinde. Plesy bílých, zvláštní bály pořádané pro mísence, provozování afroamer. tanců na Congo Square, zachování ceremoniálu woodoo, provozování venkovských tanců v lid. tančárnách vytvářely předpoklady pro vznik specifického způsobu tance, označeného později termínem jazz dance. Jestliže v oblasti hudby jsou uváděny rytmy Congo Square do přímohledné souvislosti se vznikem ragtime a jazzu, v oblasti tance je nutno vzít v úvahu t. dění na přilehlých plantážích a na dalších místech, kde se černochi scházeli ke svým tanečním produkcím.

Do období před prvními výstupy černých tanečniců i bělochů imitujících chování a tanec černochů byla tato afroamer. taneční kultura spjata s nejšířšími vrstvami. S profesionalizací tanečniců v minstrelských představeních a vaudevillech, kam zprvu černí tanečníci neměli přístup, a dále v tzv. medicine show, karnevalech, cirkusech apod. dochází k pozvolnému odlišování společenského a profesionálního tance. Tato profesionalizace bývá spojována t. se vznikem vlastního pojmu *j. t.*

Minstrelská představení (využívala vedle afroamer. tanců t. lidové tance evropského původu, např. jig, clog, reel) byla nejoblíbenější formou zábavy v USA zhruba v období 1845–1900. Vedle Jima Crowa (*v. minstrelská představení*) patřil k neznámějším představitelům minstrel show Mr. Juba, vynikající černý tanečník a herec. Vystoupení se skládala ze tří částí, z nichž úvodní sloužila k představení celého souboru a končila chůzí kolem (walk-around), která měla pravděpodobně základ v starých afroamer. tancích ring shout nebo juba. Další známé tance, které se uplatňovaly v minstrelských představeních, byly tzv. essence dance (podle významného folkloristy Stearnse první pop. tanec pro profesionály vycházející z afroamer. tance, předchůdce raného soft shoe) a cake walk. Začátkem 20. stol. stále více černochů mohlo vystupovat i mimo úzký rámeček minstrelských představení. Cestující společnosti rozšiřovaly nový hud. idiom i tanec po celém území USA. Významnou roli v tomto rozšíření sehrály začátky svébytné formy amer. hudebního divadla. Současně se dostalo masové popularity

JAZZOVÝ TANEC

i jiné divadelní formě – vaudevillu (v. t.), obsahující mj. i taneční skeče a výstupy.

Nové společenské tance: V prvních desetiletích 20. stol. byl ve vývoji j. t. důležitým mezníkem rozvoj spol. tance černého obyvatelstva mezi celou bílou populací. Tohoto rozvoji předcházela migrace černého obyvatelstva na Sever. Řada z tehdejších populárních j. t. má přímou souvislost s tanečním uměním Afriky, např. turkey trot, charleston aj. Turkey trot se v zásadě skládal z rychlého pochodového onestepu a z příležitostného mávání pažemi, připomínajícího rozdrážděného krocana. Kromě nadšeného přijetí mladými lidmi vyvolal tanec i bouřlivou reakci bílé měšťácké společnosti, která jej prohlašovala za tanec nemorální (je charakteristické, že známá dvojice tanečnicků a učitelů spol. tance té doby Irene a Vernon Castleovi vystoupila 1913 s turkey trottem úspěšně v broadwayské inscenaci *The Sunshine Girl*, ale o rok později, pod vlivem svého postavení v sociálním žebříčku, jej prohlásila za tanec „postrádající eleganci“). Některé tance, jako black bottom, charleston, lindy a shimmy se záhy staly populárními v celém světě. Značnou zásluhu na zpopularizování mnohých z nich měl zejména skladatel, klavírista, tanečník a zpěvák Perry Bradford. V období 1908–19 cestoval jako tanečník se svou partnerkou po Jihu, kde se setkával v různých tančárnách s mnoha neznámými tanečnickými a viděl nespočetné množství kroků a jejich variací, které přebíral do svých tanečních čísel, a když byly úspěšné, napsal hudbu a text vysvětlující jak tanec provádět. Z popisu těchto „nových“ tanců je zřejmé, že jsou to různé kombinace pohybů a krokových vazeb, sahajících mnohdy do období počínající syntézy afrických a evropských tanečních elementů. Je autorem mj. písně-tance *The Original Black Bottom Dance* (vydáno 1917 na základě přepracování dřívějšího *Jacksonville Rounder's Dance*), která je zřejmě jednou z raných forem tzv. pimp's walku, použitého Robbinsem ve *West Side Story* (chůze se svěšenými rameny, luskání prsty atd.). Black bottom byl známý mezi předměstským černošským obyvatelstvem na Jihu ovšem dávno předtím, jeho masová popularita je spojena s jeho uvedením v show *Scandals of 1926*. Podle manželů Stearnsových hudebně vychází z blues, rytmus je založen na charlestonu. Stejně jako charleston byl i black bottom zpočátku zakazován, teprve po různých úpravách, při nichž byly pohyby a kroky uhlazeny, se mohl objevit v tanečních sálech jako spol. tanec.

Jiným významným sběratelem byl černošský skladatel W. B. Overstreet, který 1917 sestavil píseň-tanec *The Jazz Dance* (s podtitulem *Song and Fox-trot*). Vyjmenovává zde v dlouhém popisu tance jako Texas Tommy, Buzz, Eagle a Shimmy, všechny přirozeně známé a tančené již dříve.

Tzv. lindy se stalo uznávanou součástí amer. tanečního dění od 1936 současně s érou tzv. swing music. V této době začínalo být častěji uváděno pod názvem jitterbug, dnes jive. Jedním z hlavních zdrojů, odkud tento tanec čerpal, byl už zmíněný Texas Tommy (zákl. krokem byl kop a tři poskoky, po nichž následovalo dočasné energické oddělení partnerů od sebe, tzv. breakaway). Základem lindy je synkopovaný

twostep (neboli box-step) s akcentem na 2. a 4. dobu. Po těchto základních krocích následuje oddělení partnerů od sebe a volná (tvořivá) část tance, při níž je možno tančit cokoliv (lindy využívalo v této části mnoho krokových variací jiných tanců, např. charlestonu). „V jistém smyslu“ – píše Stearns – „je lindy choreografovanou swing music. Na rozdíl od dřívějšího dixielandu a toddle (tanec, při němž se poskakovalo) plynuly swing music a lindy mnohem horizontálněji a hladčeji, bylo zde více rytmické kontinuity. Skupina tanečnicků lindy tančila často na úvodní ansámblou část skladby společně, při sólových výstupech hudebníků se partneři od sebe oddělili. Hudba zde inspirovala tanečnický a naopak. Jedním z důvodů vzniku a vývoje význačných big bandů v harlemském Savoyi byla právě přítomnost dobrých tanečnicků... Lindy mělo nesmírnou popularitu mezi mládeží, ale i nesmírný význam pro rozvoj populárního tance v USA, Evropě a v celém světě. Lindy není pouhou jednotlivou krokovou vazbou, ale znamená zákl. přístup používaný od afrokubánského mamba až po tanečnický rock and roll.“ Na sklonku 30. let byly mnohé skup. tanečnicků lindy angažovány profesionálně, např. The Savoy Hoppers, The Jive-A-Deers, Whitey's Lindy Hoppers. Jednou z pozdějších, rozředěných verzí lindy je tanec R & R typu nazývaný chicken. V pražských tanečních kavárnách (Alfa, Slovanský dům, Vltava) se od pol. 50. let tančila domácí verze lindy pod názvem Holanďan. Všechny tyto tance, zvl. charleston, black bottom a shimmy ve 20. letech a lindy v následujícím desetiletí výrazným způsobem změnilly charakter spol. tance.

Jeviště a film: V prvních čtyřech desetiletích měl j. t. výraznou převahu t. na jevištích. Období „černých“ show na Broadwayi a jejich úspěšných zájezdů do Evropy bylo zahájeno 1921 představením *Shuffle Along*. Významnými historickými předchůdci tohoto kusu byla 1889 v NYC uvedená *The Creole Show*, v níž poprvé vystoupil soubor černošských tanečnic, a dále trojice prvních černošských představení uvedených na Broadwayi: *Oriental America* (1896), *A Trip to Coontown* (1898) a v témže roce *Clorindy – The Origin of the Cake Walk*. Zejména poslední z této trojice s hudbou Will M. Cooka obsahovalo pozoruhodné taneční výstupy a jeho význam pro černošské umělece byl v mnoha směrech určující. Stěžejní atrakcí kusu byl tanec cake walk, o jehož popularitu na přelomu stol. se výrazně zasadila dvojice William & Walker, jejichž představení *In Dahomey*, hrané 1903 v Londýně nepřetržitě po dobu 7 měsíců, učinilo z cake walku mezinár. záležitost (ve stylizované podobě s ním seznámil evropské obecenstvo už předtím dechový orch. Johna Ph. Sousy). Cake walk se stal odrazovým můstkem pro mnohé další tance, jeho soutěžní charakter kladl důraz na tvůrčí invenci tanečnicků. V tomto smyslu byl rámcem pro nové krokové variace a spoluytvářel charakter moderního spol. tance 20. stol. Jiným tancem z této řady, který se stal populární po celé zemi, byl tzv. Ballin' the Jack, uvedený 1913 v černošské hud. komedii *Darktown Follies*, provozované v Harlemu. Byl doprovázen tleskáním rukou, při čemž hlava

i nohy zůstávaly klidné a tělo se vlnilo spolu s rotací pánve (tzv. snake hips – hadí boky).

Definitivní rozchod se stereotypem minstrelských představení však znamenala až jedna z nejlepších amer. hudebních komedií, zmíněná *Shuffle Along*, která pomáhala formovat kritéria, podle nichž je dnes posuzován muzikál. Z hlediska tanečního uvedla kromě perfektního provedení cake walku několik dalších tanců, jež se později staly populárními a jsou známy dodnes, např. charleston. Hudbu k *Shuffle Along* zkomponovali Eubie Blake a Noble Sissle, účinkující patřili k ozdobám Broadwaye – zejména Florence Millsová a debutující Josephine Bakerová, která později odjela do Paříže, kde si právě charlestonem získala obecnost i ve světě. Proslulost. Následující komedie *Running Wild* (1923) zpouzarizovala charleston natolik, že se stal národní vášní. Sbor mladých tanečnicků The Dancing Redcaps tančil oslavovaný charleston autorů Jamese P. Johnsona a Cecila Macka (vl. Richarda C. McPhersona) na doprovod vytleskávaný rukama a vydupávaný nohama, jak bývalo dříve zvykem tančit tento tanec na Jihu. V historii amer. populárního tance naznačil charleston dva významné momenty: 1. poprvé byla kroková variace tančena převážně muži (shimmy bylo označováno za příliš zženštilé); 2. rozdíl mezi pop. tanci k dívání a tanci k tančení byl opět vymazán. V podobě tzv. tap charlestonu také poprvé splynuly spol. tanec s profesionálním tancem. Množství tzv. dance-songů tohoto období přináší album orch. Clauda Hopkinse *Music of the Early Jazz Dance* na zn. 20-th Century Fox.

Z dalších významných muzikálů, resp. hudebních komedií, které následovaly po *Shuffle Along* a *Running Wild*, nutno uvést *Chocolate Dandies* (1924) s J. Bakerovou jako hlavní hvězdou, kde poprvé šestnáctičlenný sbor děvčat tančil unisono na swingující rytmus (bylo použito i tap dance) a revue *Dixie to Broadway* (1924), kde spolu účinkovali černí i bílí herci, zpěváci a tanečníci (mj. Fred a Adelaide Astairovi), pro niž napsal hudbu mj. G. Gershwin (*Lady Be Good*).

Uprostřed 20. let zazářila hvězda Billa Bojanglese Robinsona, pro něhož byly napsány četné muzikály i filmové role. První velký úspěch slavil jako padesátiletý v revue *Blackbirds of 1928*, z jeho slavných vystoupení ve 30. letech uvede *Brown Buddies*, *All in Funn*, *The Hot Mikado* ad., 1943 vystoupil po odmlce ve filmu *Stormy Weather* (z. 1949). S Robinsonovou revui účinkoval mj. významný tanečník Earl „Snake Hips“ Tucker, přil. vystupující t. v Cotton Clubu s orch. D. Ellingtona, který pro něho zkomponoval *Snake Hips Dance* (Tuckerem byly později inspirovány taneční kreace E. Presleyho).

Po 1931 pozvolna ohlas černošských revui a muzikálů upadal. Mnohé z vyhlášených revuálních podniků byly uzavřeny (např. Cotton Club), četní tanečníci odcházeli do Hollywoodu, kde našli uplatnění ve filmu (např. F. Astaire a Ginger Rogersová). Období hospodářské krize a zvl. postupné uplatňování baletu v muzikálu nadlouho potlačilo černošský muzikál a j. t. broadwayského typu. Mezníky

v pronikání baletu do muzikálových produkcí byly inscenace *On Your Toes* v choreografii George Balanchina a zvl. *Oklahoma* (1943) v choreografii Agnes de Mille.

Představitelé tap dance a excentrických tanců: Zvl. kategorii v dějinách j. t. tvoří tanečníci tap dance, soustředění v prvních čtyřech desetiletích tohoto stol. kolem harlemského klubu Hooflers. K nejvýznamnějším z nich patřili vedle už zmíněného B. Robinsona King Rastus Brown, James Barton, John W. Bubbles a Buby Laurence. Každého z tanečnicků náležejících do okruhu Hooflers Clubu charakterizuje individuální pojetí tap dance, ovlivněné mj. i odlišnou hud. orientací. Na zakladatelské osobnosti Robinsona a Browna, kteří rozvinuli techniku krokových variací nazývaných buck a time step (v. Robinsonovu nahrávku s orch. Dona Redmana *Great Moments In Show Business*, Epic), navázali tvůrčím způsobem jejich pokračovatelé, z nichž Bubbles (vl. J. B. Subblett) vytvořil 1921 tzv. rhythm tap, který namísto dřívějších dvou užíval čtyř úderů v taktu (1935 vystoupil na přání skladatele jako Sportin' Life v Gershwinově opeře *Porgy and Bess*; nahrál album *That Is J. W. Bubbles*, Vee). Laurence, který patří k mladší generaci stepařů (začal v pol. 30. let) a vystupoval mj. s orch. C. Basieho, D. Ellingtona a W. Hermana, se soustředil zvl. na zvukový efekt tap dance. Pod vlivem bopu se pokoušel o nový styl, ovlivněný komplexní rytmickou strukturou praktikovanou bubeníky typu K. Clarka, A. Blakeyho a M. Roache. Laurence se mj. seriózně zabýval t. kategorizací j. t., který rozdělil do tří základních skupin: 1. tap dance (reprezentovaný např. Robinsonem, Bubblesem a dalšími výše uvedenými tanečníky); 2. interpretační jazzový tanec, zdůrazňující pohyby těla na místě i z místa (např. Eddie Rector); 3. j. t. s choreografií, využívající tzv. modern dance a balet.

Mezi specialitami prováděnými na jazzový rytmus tvoří významnou kategorii tzv. excentrické tance, které se rozdělují do několika stylů (shake dancing, contorse aj.), využívajících t. tap dance a vzájemně se překrývajících (např. Jigsaw Jackson, Jack Donahue, George White ad.). Vedle představitelů excentrických tanců reprezentují j. t. četní protagonisté hud. komedií (Stringbeans and Sweatie May, Williams and Walker, Butterbeans and Susie), tanečníci využívající kombinací j. t. s evropskými tanci (v období 1910–25 se zejména ve vaudevillu uplatňovalo např. spojení charlestonu s ruskými tanci, neznámějším představitelem tohoto pojetí byl Dewey Weinglass) a konečně tanečníci slučující j. t. s akrobatickými prvky (Four Step Brothers a zvl. představitelé tzv. flash acts – Nicholas Brothers).

Choreografové: K výjimečným individualitám mezi pedagogy a choreografy z období rozkvětu j. t. ve 20. a začátkem 30. let patří Buddy Bradley, který se podílel na tanečních výstupech pro Mae Westovou, A. a F. Astairovy, Lane Sisters, J. Donahue, E. Powelovou a četné další pěvecké i herecké hvězdy. Od 1933 žil převážně v Londýně, kde vytvořil choreografii mnoha Čochranových muzikálů (působil t. ve Francii, Itálii, Švýcarsku, Španělsku).

Styl a technika tanečních čísel, které se od 40. let uplatňují

JAZZOVÝ TANEC

v amer. produkci najmě zásluhou hollywoodských hud. filmů a filmových muzikálů, poměrně věrně odrážejí koncepcce jejich tvůrců, trénovaných vesměs v newyorském baletu. Mezi osobnosti zákl. významu z tohoto okruhu patří Gene Kelly, Michael Kidd, Jack Cole, George Champion a Bob Fosse. Každý z nich má na svém kontě řadu vynikajících choreografií, těžících převážně z klasického i moderního baletu a okrajově využívajících t. dílčích prvků *j. t.* Tvůrce filmové verze *Finian's Rainbow* (1968) a jednoho z nejvýznamnějších filmových muzikálů vůbec *Sweet Charity* (1969) B. Fosse shrnul funkce tance v muzikálu do těchto bodů: 1. vytvořit prostředí, atmosféru nebo charakteristické chování určité lokality, příp. určitého seskupení charakterů (příkladem je výstup *Big Spender* ze *Sweet Charity*, zobrazující prostředí, v němž děvčata pracují, a jejich zvyky i chování v době, kdy pracují); 2. posouvá děj a jednání osob, podporuje akci (např. *Rumble* v choreografii Jeroma Robbinse ve *West Side Story*); 3. vyjadřuje určitou emoci. V tomto případě nemusí posunovat děj, nýbrž pracuje na určitém pocitu v určitém momentu (jsou to např. tance vyjadřující zamilovanost, povznešenou náladu apod.); 4. slouží výhradně zábavě (např. *Pajama Game*). K choreografii v duchu *j. t.* má nejbliže z jmenované řady J. Cole (v. hollywoodský muzikál *Tonight and Every Night*, 1945), zakladatel vlastní pohybové školy, která výrazně ovlivnila soudobou hud. komedii a tanec ve filmu v USA i v ostatním světě (mezi jeho žáky patří např. G. Verdonová, L. Haneyová, M. Mattox). Z tvůrců, kteří se výrazně prosadili během 50. let, je důležitý Jerome Robbins, jehož *West Side Story* (divadelní premiéra 1957, filmová verze 1961) je ukázkou *j. t.* ovlivněné choreografie. V podobném stylu vytvořil Robbins choreografii *N. Y. Export: Opus Jazz* pro Ballet USA (1968). V souvislosti s *j. t.* stojí za zmínku z produkce 60. let t. několik zajímavých tanečních výstupů ve filmu *Viva Las Vegas* (1964) s Elvisem Presleym a již zmíněná, ve smyslu komplexního uměl. díla vysoce ceněná *Sweet Charity*, z novější doby pak filmová adaptace rockové opery *Jesus Christ Superstar*, hud. film *Saturday Night Fever*, z jevištních produkcí např. muzikál *Chorus Line* a revue *Bubbling Brown Sugar*.

Skutečnost, že *j. t.* tvoří cca od 40. let pouze okrajovou součást muzikálových tanečních projevů, ovšem neznamená, že přestal existovat. Žil dál mezi lidem v církevních kongregacích Jihu, ve venkovských i velkoměstských černošských tančírnách, ve vaudevillu apod. Někteří bývalí slavní jazzoví tanečníci působili jako choreografové či pohyboví poradci u vokálních skupin (např. Charles Atkins z bývalého dua Coles & Atkins, spolupracující s interprety z okruhu gramof. společnosti Motown včetně Supremes aj.), pod jejichž vlivem *j. t.* znova ovlivňoval pohybové vyjádření mládeže. Jiný, mnohem intenzivnější zdroj pro tanec přišel z latinskoamer., resp. karibské oblasti. Na rozhraní 40. a 50. let uplatňovali mladí tanečníci v Palladiu společně s bývalými jazzovými tanečníky ze Savoye množství jazzových krokových variací v mambu, cha-cha-cha a dalších latinskoamer. tancích. Nejznámější osobnosti v tomto dění byla někdejší hvězda Savoye ze 30. let, Frank „Killer Joe“ Piro, který po 2. svět. válce

vyučoval v Palladiu afrokaribským tancům. Z této oblasti těžily později mnohé pohyby a gesta, uplatňující se v R & R tancích, např. swim, hitch-hike aj.

Diskotékové tance: V souvislosti s rozšířením R & B a posléze s nástupem R & R představují 50. léta novou explozi populárního tančení. Poprvé bílá mládež v ohromném množství tančila doma i na diskotékách na hudbu, na kterou černoši tančili celá desetiletí. Průvodním zjevem masového rozšíření R & R tanců byla kontroverze se společností. Presley byl obviňován z obscenních pohybů atd., ačkoli se jednalo o modifikované verze staříčkého snake hips, populárního v Harlemu již ve 20. letech. Ěru Presleyho prvních úspěchů provází vlna nových pop. tanců, jako skupinový madison, wobble, locomotion aj. Těmi nejlepšími byly nerozpoznané revivaly, např. mashed potato (odvozené zřejmě z charlestonu), chicken (nezamýšlená parodie lindy), stroll (nová verze camel walku) atd. Z tanečních novinek 60. let dosáhl značné intenzity a celosvět. obliby zvl. twist (*v. t.*), po němž následovala další vlna diskotékových tanců, jako monkey, bug, frug, gully aj., z nichž mnohé prozrazují svůj původ ve starších *j. t.* (např. monkey a bug v heebie-jeebies, frug v shimmy apod.). Jejich prostřednictvím se formy *j. t.* opět dostávají mezi širokou populací, i když ve zjednodušené formě (*v. diskotékové tance*).

Nové tendence ve scénickém tanci: Výrazných výsledků bylo v posledních cca patnácti letech dosaženo t. v oblasti scénického tance. Cenným přínosem na tomto poli jsou choreografie bývalých vynikajících tanečniců Alvina Aileyho, Talley Beattyho, Katheriny Dunhamové, Pearl Primusové aj., inspirované gospel songy, blues, tanci karibské oblasti a novými etnickými výzkumy v Africe, které ukazují, že africké a afroamer. formy *j. t.* jsou nejenom stále živé, ale t. schopné ovlivňovat jej i nadále v jeho vývoji. Ústřední uměl. osobností tohoto proudu je A. Ailey, zakladatel American Dance Theater (1958), vystupující později pod názvem A. Ailey City Dance Theater (soubor je složen z tanečniců různých barev pleti). Ve svých choreografiích používá různých technik včetně klasického tance, *j. t.*, primitivního tance, technik M. Grahamové a L. Hortona atd., nejvýznamnější z nich jsou *Roots of the Blues*, *Blues Suite*, *Reflections In D*, z nejnovější doby pak choreografie využívající soulu (*Cry, Love Songs* a zvl. *Flowers*, věnované památce J. Joplinové) a hudby D. Ellingtona (*Night Creature*, *The Mooche*, 1975). Jeho mistrovským dílem jsou *Revelations*, vytvořené na amer. černošské spirituály. Z tanečniců Aileyho souboru, kteří podstatnou měrou spoluutvářeli jeho tvář, jsou významní: Carmen de Lavalade, Dudley Williams, Miguel Godreau, Judith Jamison, Bill Louther, Kevin Rotadier, Consuela Atlas (soubor hostoval na četných turné v Evropě, bouřlivých ovacích se mu dostalo mj. i v tradiční taneční velmoci – v SSSR). Z prací jiných choreografů pro Aileyho soubor uvedme na prvním místě *The Road of the Phoebe Snow* (na hudbu D. Ellingtona a B. Strayhorna, 1959) T. Beattyho, jednoho z devíti tanečniců pův. skupiny K. Dunhamové, z jehož novějších prací zvl. *Caravanseraí* (na hudbu Carlose Santany), vytvořená pro Harlem Dance

Theater, je příkladem vynikající současné jazzové choreografie, dále v 1974 obnovené některé starší choreografie P. Primusové aj. Většina z nich odpovídá žánru jazzového či etnického tance a jsou jedněmi z mála příkladů, kde se *j. t.* vymanil z područí burleskních show a zachoval si svůj pův. smysl. Z dalších významných souborů, které se vedle Aileyho zabývají *j. t.*, jmenujme Gus Giordano Company (např. jazzrockově orientované choreografie *Celebration of Rock, The Rehearsal* a multimediální produkce *Judy*, věnovaná památce J. Garlandové) a Luigi Company z NYC, Les Ballets Jazz z Montrealu, Jazz Art Matta Mattoxe z Londýna, z dalších pedagogů a choreografů *j. t.* jsou význační D. K. Cayou, Peter Gennardo, Eva von Gensey, Molly Molloy, Jo Jo Smith, Frank Wagner a další.

V současnosti charakterizují *j. t.* obdobné integrační tendence, které provázejí vývoj hudby samotné (fúzevání jazzu s oblastí rocku a jinými druhy hudby vůbec), aniž by se vzdaloval své podstatě, určené polycentrickým excentrickým (centrifugálním) charakterem pohybu, a extatickému tanečnímu výrazu.

L.: R. Baker: *New Dance* – Alvin Ailey (Dance Magazine 1974, č. 11); A. Barzel: *Gus Giordano* – Dance Company (Dance Magazine 1975, č. 7); E. F. Burian: *Černošské tance* (Praha 1929); týž: *Jazz* (Praha 1928); C. Cole: *It's Gone Silly!* (Dance Magazine 1963, č. 12); R. Copeland: *Broadway Dance* (Dance Magazine 1974, č. 11); J. Damase: *Folies du Music-Hall* (Paris 1960); A. deMille: *The Book of the Dance* (NYC 1963); A. H. Francis: *Social Dance – A Short History* (London 1963); G. Giordano: *Anthology of American Jazz Dance* (Illinois 1975); H. Günther: *Grundphänomene und Grundbegriffe des afrikanischen und afro-amerikanischen Tanzes* (Graz 1969); J. Hartmann: *Jak hodnotit disk?* (Taneční listy 1974, č. 10); D. Hering (ed.): *25 Years of American Dance* (NYC 1954); M. Hodgson: *Alvin Ailey's Spring Season* (Dance Magazine 1975, č. 7); H. J. Hungerford: *History of Tap Dancing* (NYC 1939); G. Jiráček: *Moderní tance* (Praha 1929); Z. Jirový: *Historický vývoj společenského tance* (Bratislava 1978); S. Kamilov: *Taneční umění v Československu* (Praha 1932); J. Kobal: *Gotta Sing, Gotta Dance. A Pictorial History of Film Musicals* (London 1972); J. Kotek: *Kronika české synkopy 1903–1938* (Praha 1975); F. Pokorný: *Základní prvky džezového baletu* (Bratislava 1974); G. Rothberg: *Let's All Twist* (NYC 1962); C. Sachs: *World History of the Dance* (NYC 1952); E. Siblik: *Tanec v nás i mimo nás* (Praha 1937; zde t. uveden podrobný soupis domácí literatury); J. Springer: *All Talking! All Singing! All Dancing!* (NYC 1966); M. – J. Stearns: *Jazz Dance. The Story of American Vernacular Dance* (NYC 1968); W. Terry: *The Dance in America* (NYC 1956); M. H. Winter: *Juba and American Minstrelsy*, sborník *Chronicles of the American Dance* (NYC 1948). – J. H.

jingle, angl. označení pro hudbu spjatou s reklamním pořadem nebo šotem v TV nebo rozhlasu, vystupující jako akustický signál propagovaného zboží apod. Obvykle krátká, výrazná melodie (převzatá, nebo speciálně komponovaná a nahraná) charakteru moderní pop. hudby. Označováno t. jako ton-signet nebo prostě commercial. – I. P.

jitterbug, v. jazzový tanec

jive, v. jazzový tanec

jubilee, duchovní černošská píseň, jejímž základem jsou hymnické zpěvy. Hymnické strofy jsou opakovány ve variacích a verzích sponsoriální technikou, kdy po otázce kazatele následuje odpověď věřících. *J.* jsou datovány do nejranějších období otrokářství v USA a na západoindických ostrovech, a to především tam, kde otrokáři byli tolerantnější. Melodicky jsou *j.* velmi jednoduché, nápěv bývá zpra-

vidla doprovázen výkřiky (shouting), k charakteristickým znakům patří t. heterofonní vedení jednotlivých hlasů. *J.* jsou často doprovázeny tancem či pochodováním a v tomto případě se kryjí s pojmy ring shout (v. *afroamerický tanec*) nebo holly rollers. – Z. M.

jug bands, angl. označení pro jazzové nebo folklorní soubory, v nichž basová linka je hrána na hliněný džbán (jug). Na džbán se hraje přefukováním hrdla, tak aby vzduchový sloupec uvnitř džbánu rezonoval. Nástroj se vyskytuje v několika etnických oblastech Evropy i Afriky. Do Ameriky byl zřejmě přivezen z oblasti severního Konga přes západoindické ostrovy, odkud se zřejmě rozšířil i do Střední a Jižní Ameriky. V USA se s ním setkáváme již v prvních záznamech o černošských hud. skupinách na počátku 18. stol. Většinou byl doplňován dalšími primitivními a strunnými nástroji (valcha, píšťala, wash-tub, domácí vyrobené banjo, kytara, mandolína, dobro atd.). Černošské lidové skup. často vystupovaly při náboženských shromážděních, spol. tancí, reklamních akcích, tzv. medicine show atd. I v jazzové hudbě někteří hudebníci často organizovali *j. b.* a nahrávali gramof. desky (J. Dodds, C. Williams aj.). *J. b.* patří do širšího pojmu skiffle band (v. *skiffle*) a spasm band. V období jazzového revivalismu někteří bělošští hudebníci po vzoru svých předchůdců používají také často jug v nástrojových seskupeních skifflové a folksongové hudby. (V. t. *instrumentář.*) – Z. M.

juke box, hrací automat, který po vhození určité mince přehraje gramof. desku podle výběru zákazníka. *J. b.* je potomek nickelodeonu (hrací automat na principu hracích válečků). Byl uveden do provozu 1936. Výroba a pronajímání *j. b.* a jejich zásobování deskami tvoří dnes důležité odvětví hud. průmyslu. Téměř 30 % veškeré produkce singlů v USA je prodáváno do *j. b.* a nově se zavádějí typy, které mohou přehrávat i LP desky zvláštního formátu. – L. D.

jump, angl. doslova skok, skákat, označení pro jazzové provedení vyznačující se vyhraněným tempem a výrazným rytmickým působením. Je zde patrna návaznost na zjednodušené a stylizované blues (obvyklé, harmonicky standardizované dvanáctitaktové schéma), tempo má co nejlépe navozovat pohybové uvolnění, resp. aktivitu, uplatňují se stejnoměrné a ostře akcentované údery, jednoduchá, ale výrazná riffová melodika (nejčastěji dvoutaktové, mnohokrát opakované motivky), efekty offbeatového frázování. Další zjednodušování *j.* přispělo k formování původního R & R. – I. P.

jungle style, angl., styl džungle, název specifického způsobu hry na dechové nástroje, který vychází z pův. vokálního charakteru tradičního jazzu a při němž se v značné míře používá jednak různých druhů sordin, jednak speciálních artikulačních efektů (glissand, liftů, smearů, spillů, whipů apod.). Termínu je nejčastěji užíváno pro označení tvůrčí periody Ellingtonova orch. z rozhraní 20. a 30. let, kdy tento způsob hry, uplatňovaný zvl. sólisty B. Mileym a J. Nantonem, byl součástí charakteristického exotického zvuku ansámblu. – A. M.

K

kabaret (z franc. cabaret = hospoda, krčma, kavárnička), zábavní místnost nebo přímo již veselé programové pásmo, střídající sled drobných pódiových forem: vtipné, umělecky nikoli bezcenné a často i společenskokritické literární satiry a parodie; námětově i textově výrazné kabaretní písně, šansony a kuplety; kratší, humorně pointované scénky; atraktivní taneční výstupy apod. Název *k.* odvozen z pařížských bohémských lokálů na Montmartru, kde se od 70. let 19. stol. spontánně bavily veselé skupiny umělců. Zájem o podobný typ improvizované inteligentní, nadto pak i záměrně nekonformní zábavy vedl k tomu, že zde malíř Rodolphe Salis otevřel 1881 samostatný specializovaný podnik Chat noir (Černý kocour). Salisův příklad následoval 1885 i šansoniér Aristide Bruant (původně Salisův spolupracovník v Chat noir), jenž na Montmartru zřídil další *k.*, Mirliton (Píšťalka z rákosu); orientoval jej na posluchačsky přitažlivou apačskou romantiku. Rostoucí úspěchy těchto a dalších pařížských *k.* vyvolaly odezvu i v Německu. Jako protiklad starších, zprofanovaných již šantánů a tingl-tanglů vznikly zde 1901 takřka současně literární, ostře kritické *k.* Überbrettl a Schall und Rauch (Zvuk a dým; oba Berlín), Elf Scharfrichter (Jedenáct katů, Mnichov); 1903 i mnichovský *Simplicissimus* ad. Podmíněna ohlasem mladé inteligence a studentstva, zasáhla kabaretní vlna postupně i Polsko (Zelený balonek, Krakov 1905; Momus, Varšava 1907), Maďarsko (Bonboniéra a Moderní scéna, Budapešť 1907) a carské Rusko (Krivoje zerkalo, Petrohrad; Letučaja myš, tj. Netopýr, Moskva; oba 1908). Do Rakouska vstoupil *k.* opožděně (*Simplicissimus*, Vídeň 1912), patrně vzhledem k silné domácí tradici frašek J. N. Nestroye. Anglie zůstala věrna svým music hallům a *k.* v ní nezapustil hlubší kořeny. Nové uměl. i kritické vzepětí zaznamenal po 1. svět. válce zvl. německý *k.* (druhá etapa Schall und Rauch, Cabaret Größenwahn, Rampe, Wilde Bühne, Kabarett der Komiker, vše Berlín; Retorta, Lipsko, aj.); už v pol. 20. let však jeho spol. criticismus rychle ustupoval nezávažné revui. Do českých zemí přinášeli první zprávy o *k.* čeští umělci, studující v Mnichově a Paříži. Po úspěšném pražském hostování mnichovského *Simplicissima* a berlínského Überbrettlu (1908) se pojem *k.* stal mladé intelektuální generaci přímo již programovým protikladem staropražských pivních šantánů a vyvolal snahy o založení podobné pražské scény. Tou byl *k.* Lucerna (otevřen v září 1910 v prostorách dnešního Lucernabaru), zprvu ovšem ještě česko-německý, od sezóny 1911–12 však již výhradně český a pod reprezentativním vedením Jaroslava Kvapila a Karla Hašlera. Hašlerovi tu mj. náležel úspěch lokálně typických *Staropražských písniček*, které i vlivem působivého kostýmního provozování rychle vstupovaly do povědomí veřejnosti. Paralelně, jinak však nezávisle na profesionálním *k.* Lucerna začalo koncem 1909 v Praze působit amatérské sdružení vysokoškolských studentů Červená sedma. Zakla-

datelem byl Jiří Červený, stálými členy Karel Balling, Eduard Bass, Mila Beránek, Jiří Dréman, František Hvizďálek a Rudolf Jilovský. Průbojný repertoár Červené sedmy, mj. i s uváděním moderních tanců, operních parodií, vtipných šansonů, stínoher, hadromaleb a tehdy nezvyklých improvizovaných dialogů, přispěl k plně profesionalizaci sdružení v květnu 1914. Během 1. svět. války působila Červená sedma v *k.* Rokoko (otevřen jako konkurence Lucerna o vánocích 1915); počátkem října 1918 pak přešla do vlastního sálu v hotelu Central v Hyberské ulici (dnes Komorní divadlo). Tam činnost Červené sedmy vyvrcholila a zároveň kolem sebe načas soustředila i řadu začínajících, teprve později známých umělců (např. šansoniérky Jarmila Kronbauerová a Lída Pirková-Theimerová, Vlasta Burian, R. A. Dvorský, Eman Fiala, Martin Frič, Ferenc Futurista, Jaroslav Hašek, Joe Jenčík, Kocourkovští učitelé, Emil Artur Longen, Jindřich Plachta, Josef Rovenský, Václav Wassermann ad.). S Červenou sedmou autorsky spolupracovali František Gellner, Jiří Haussmann, Jiří Mahen, Bohumil Mathesius; skladatelsky mj. i Jaroslav Křička a Bohuslav Martinů. Třebaže se Červená sedma v březnu 1922 pro finanční potíže rozešla, mnohé její písně a satiry přetrvaly, byť anonymně, jako součást spol. zábav až podnes.

Vzrušená poválečná vlna zájmu o *k.*, související se vznikem samostatného státu a s jeho novými politickými a sociálními problémy, vynesla načas několik dalších kabaretních scén; zvl. Longenův groteskní *k.* Bum, brzy změněný na vzdornou Revoluční scénu (obojí v sále hotelu Adria na Václavském náměstí). V přílivu nových lákadel, zvl. moderních tanců, jazzu a nočních podniků s artistickým a pikantním programem, však umělecký *k.* již právě v 1. pol. 20. let rychle ustupoval jednak komerčním programům jednotlivých špičkových komiků, jednak revui, následované hlavně operetními divadly. Teprve v 2. pol. 20. let navázaly na nedlouhou tradici českého *k.* malé avantgardní scény, zvl. pražské Osvobozené divadlo (od 1925, zprvu vedeno Jindřichem Honzlem) a od něho se odštěpivší, brzy však zaniklé divadlo Dada, jež vedl Jiří Frejka. Kabaretní inspiraci lze u Osvobozeného divadla ostatně sledovat na všech jeho revuích a hrách, počínaje *Vest Pocket Revui* (1927), v níž se úspěšně a trvale uvedla dvojice komiků Jiří Voskovec a Jan Werich. Podnětným, byť jen krátkodobým pokusem o návrat k drobnějším literárním, hud. a dramatickým formám *k.* se měl stát levicově orientovaný *k.* Červené eso, provozovaný 1932–33 Emilem Františkem Burianem v místnostech dnešního pražského Divadla hudby. Lépe než profesionálům dařilo se v letech hospodářské krize amatérům. Inteligentní hud.-kabaretní satiru pěstovalo ve 30. a 40. letech osmičlenné Pěvecké sdružení učitelů kocourkovských (PSUK), dobromyslně karikující jak velká učitelská pěn. tělesa, tak i různé aktuality dobového uměleckého a spol. dění. Další amat. kabaretně-satirické skup. působily nejen při ochotnických

spolcích, ale s výrazným agitačním posláním i při levicových politických stranách. Nejprůbojnější a nejpočetnější byly soubory komunistické mládeže, od 1926 organizované po vzoru sovětských Modrých bluz. Ve 30. letech zaznamenala intenzivní masové působení El-Carova parta (název je převratem křestního jména jejího vedoucího Karla Jiráčka); dále skupina Aragon, Klub zapadlých talentů, vysokoškolská skupina ISAV ad. Za 2. svět. války došlo k jisté renesanci kabaretních forem doma (pražské Divadlo Větrník, Rozmarině zrcadlo Jana Snížka v Alhambře aj., zároveň však i necenzurovaná, odvážně protinacistická kabaretní představení v terezínském židovském ghettu), tak v zahr. rozhlase: V + W provedli 1941–45 ve vysílání pro okupované Československo přes 120 ostře protifašistických kabaretních programů, mj. i s aktualizovaným přetextováním písní J. Ježka. I po 2. válce prolíná tradice uměl. náročného a spol. angažovaného k. v obnoveném Divadle V + W (nové písně S. E. Nováčka), v malostránském Divadle satiry (písně Harry Macourka, aj. Rovněž vlna malých divadel od konce 50. let se k této tradici hlásí a starší kabaretní tvorbu leckdy i znovuoživuje.

Základním předpokladem evropského i českého kabaretu byla a je snaha po uměl. mnohostranném, přitom však vtípném, inteligentním a kritickém zrcadlení doby. Významnou součástí k. zůstává hudba, zpěv a tanec. Je třeba zdůraznit, že k. jako stylově vyšší okruh drobného jevištního umění nelze směřovat s jeho předchůdcem – s mnohem jednodušším a jednostrunnějším šantánem, který vstoupil do české zábavy o celou jednu generaci dřív (v 90. letech minulého stol., nepočítaje starší družiny hospodských a pivovarských tzv. zpěváčků), a to vcelku ještě bez větších uměleckých a společenskokritických ambicí. Srv. též *kuplet, šantán, revue*.

L: E. Bass: *Jak se dělá kabaret?* (Praha 1917); Týž: *To Arbes nenapsal, Vrchlický nebánil* (Praha 1958); F. Budský: *Hraje, zpívá a tančí El-Carova parta* (Praha 1960); J. Červený: *Červená sedma* (Praha 1959); *Dějiny českého divadla III. Činohra 1848–1918* (Praha 1977); R. Deyl: *Pisníkář Karel Hašler* (Praha 1968); *Svět kabaretu* (Bratislava 1966); *Kocourkovští učitelé se zpovídají aneb Chudí hoši, kteří se proslavili* (Praha 1939); J. Kotek: *Das tschechische Kabaret vom Anfang bis zur Gegenwart* (sborník Kasette 1, Almanach für Bühne, Podium und Manège, Berlin-DDR 1977); Týž: *Kronika české synkopy I* (Praha 1975); M. Obst – A. Scherl: *K dějinám české divadelní avantgardy* (Jindřich Honzl – E. F. Burian, Praha 1962); V. Pletka ad.: *Kabaretní písničky* (Praha 1961). – J. K.

kalifornský jazz, označení 1. pro první vlnu jazzového revivalismu ve formě návratu k dixielandu, zvl. Lu Watters' Yerba Buena Jazz Band; označuje se t. jako sanfranciský styl; 2. pro west coast jazz (v. t.). – I. P.

kamarinská, ruská národní píseň a tanec v rychlém tempu, v dvoudobém taktovém členění. Slova i hudba odrážejí optimismus a energickou rozhodnost ruského venkovana, jehož imaginárním reprezentantem je tu „komarinskij mužik“, údajně obyvatel býv. Komarického okresu, kde se odehrávaly v 17. stol. důležité děje selského povstání vedeného Ivanem Bolotnikovem. Kamarinská byla mnohokrát upravena ruskými skladateli (např. symfonická skladba Ka-

marinská M. I. Glinky). Intonační prvky k. se vyskytují také v některých estrádních skladbách sovětských skladatelů. – J. Ba.

Kansas City jazz (někdy t. Southwest jazz), stylově vyhraněný hud. proud, který v druhé pol. 20. let spoluurčoval tvář nastupující orchestrální swing music. Hlavním střediskem bylo město Kansas na pravém břehu Missouri na rozhraní států Missouri a Kansas, avšak obdobnou koncepci a reprodukční technikou se vyznačovaly t. četné orch. z hlavních center sousedních států Arkansasu (Fort Smith), Nebrasky (Omaha), Oklahomy (Oklahoma City, Tulsa) i ze vzdálenějšího Texasu (Dallas, San Antonio).

V době vzniku K. C. j. měla hudba jazzové oblasti (včetně jejich nejstarších forem) na amer. Jihozápadě vlastní bohatou tradici. Její důležitou součástí bylo silné bluesové zázemí (zvl. v Texasu) a skutečnost, že právě zde byla již na přelomu stol. hlavní centra ragtime (Carthago, St. Louis, Sedalia a další města ve státě Missouri). Z těchto základů vycházela později i reprodukční technika četných stomp bandů na zač. 20. let. V důsledku převládajícího zemědělského rázu této geografické oblasti, který zároveň spoluurčoval i charakter spol. života a zábavy jejích obyvatel, se zde zachovala poměrně značná tradice pův. country blues (mj. pocházeli odtud významní showteři, nahrávající později pro rasové edice společností Col., Okeh, Paramount a Vocalion, např. Texas Alexander, Johnny Head, B. L. Jefferson, Little Hat Jones, Henry Thomas ad.). Jejich typické intonace, harmonické i rytmické zvyklosti a v širším smyslu t. jejich příznačná hud. exprese se současně s působením dalších vlivů přenesly jak do technickotvárného, tak i do výrazového rejstříku vlastního K. C. j. Newton v této souvislosti poznamenává, že K. C. j. „je jediným jazzovým stylem, který uvádí původní nezkažené zpěváky blues jako své sólisty a integrální součást orchestru“. Syntézou bluesového idiomu a kolektivně improvizovaných ansámblových partií, doprovázených jednoduchými sledy trojzvuků, jak jsou zachyceny na nahrávkách četných orch. působících ve 20. letech na amer. Jihozápadě (př.), se vyvinula charakteristická riffová technika, která K. C. j. vtiskla jeho strhující vitalitu a stupňované napětí. Ke stěžejním představitelům K. C. j. patřily na rozhraní 20. a 30. let orch. Olivera Cobba, Troye Floyda, Terrence Holdera, Llyoda Huntera, George E. Leea, Alphonse Trenta, Př.: *Dreamland*, Part II, Troy Floyd's Orchestra (1929):

1. tp. $\text{♩} = 100$

2. tp.

tb. *gliss.*

3 saxes

KEYBOARDS

dále Walter Page's Blue Devils a Jesse Stone's Blue Serenaders a především orch. B. Motena (od 1935 pracující pod vedením C. Basieho).

L: D. Dexter: *The Jazz Story* (New Jersey 1964); G. Schuller: *Early Jazz* (NYC 1968). — A. M.

keyboards, angl. klávesové nástroje. Termín *k.* obvykle označuje klavír, elektrické varhany, elektrické piano a jeho modifikace, v širším pojetí pak i harmonium, elektrické a klasické cembalo, celestu, pišťalové varhany, calliope, mellotron, klávesové syntezátory, příp. další nástroje (*v. instrumentář*). — P. D.

klasický jazz, souhrnné označení pro starší instrum. jazzové styly bezprostředně navazující na archaický jazz posledních desetiletí 19. stol. Patří sem jednak vlastní neworleánský styl (včetně jeho pozdější chicagské podoby z 20. let), jednak jeho dobové bělošské modifikace, označované jako dixieland. Někdy se termínu *k. j.* používá nesprávně i pro označení hudby revivalistických souborů. — A. M.

klastr (z angl. cluster = hrozen, chumáč, roj), označení pro těsné tónové shluky, vznikající např. úderem dlaně či předloktí na klaviaturu. Prvním skladatelem, který tuto techniku teoreticky popsal (ve svých *New Musical Resources*, NYC 1919) a systematicky ji využíval ve svých dílech, byl průkopník moderní amer. hudby Henry Cowell (1897); princip obdobný Cowellovým *k.* lze ovšem sledovat v dílech jeho předchůdců Charlese Ivese (1874–1954) a Leo Ornsteina (1895), od něhož zřejmě pochází i název. V modifikované podobě je používáno techniky *k.* zvl. v kompoziční praxi Nové hudby. Zhruba od pol. 60. let používají *k.* též četní exponenti avantgardního jazzu (C. Taylor, K. Jarrett) a rocku. — A. M.

klavírní válce (angl. piano rolls), hlavní součást speciálního hud. automatofonu — tzv. pianoly, rozšířené na sklonku minulého stol. a výjimečně používané ještě v současnosti v hospodských výčepech v některých venkovských oblastech USA. *K. v.* byly plechové kotouče s dírkovými výřezy, které rozeznávaly kladívkovou mechaniku pianoly. Nahrávky prvních ragtimových interpretů se uskutečnily právě prostřednictvím těchto *k. v.*, na něž mimochodem ještě ve 30. a 40. letech příležitostně nahrávali někteří významní jazzoví klavíristé (např. E. Blake, F. Waller). Gramof. reedice pův. válců vydávají společnosti Biograph (zde vyšel mj. pětideskový komplet nahrávek S. Joplina atd.), Riv., angl. Saydisc aj. — Z. M.

kluby, jako prostředí, v němž s koncertními pořady vystupují umělci pop. hudby, jsou v podstatě dnešní obdobou angl. music hallu, franc. caf' conc' nebo našeho šantánu z 19. stol. Podobně jako v uvedených případech jde o vytvoření vhodného prostředí, v němž se spol. zábava spojuje se sledováním pořadu, který má nejen zábavné, ale zčásti i uměl. aspirace. Pro proměňující se funkční zaměření některých druhů dnešní pop. hudby je charakteristické, že zatímco v „klubových“ prostředích minulého stol. (např. v music hallu nebo v našem šantánu) zábavná funkce téměř bezvýhradně převládala, tvoří dnes programovou náplň typických klubových produkcí převážně tzv. menšinové žánry s výraznějšími uměl. aspiracemi.

Historicky nejstarším typem byly *k. jazzové*, kde se v neformálním prostředí setkávali jazzoví hudebníci a fanoušci. Jejich největší rozkvět (zejména v USA) počíná koncem 30. let a pokračuje v letech 40. — tedy v době, kdy jazz začal být již považován za světybný druh „vážného“ umění. (Až do té doby se jazz hrál převážně v tanečních podnikcích, poskytujících spol. zábavu bez přílišné hud. specializace.) K slavným amer. jazzovým *k.* patřily např. The Famous Door, Onyx, Minton's Playhouse, Birdland aj., v Anglii je již 20 let činný Ronnie Scott Club v Londýně a dlouhou nepřetržitou tradici má i Montmartre v Kodani. Jazzové *k.* mají svá období konjunktury a úpadku podle zájmu obecnstva, který kolísá od období *k.* období. Jelikož za nimi většinou nestojí kapitálově silní jednotlivci nebo organizace (v mnoha případech je provozovatelem bývalý jazzový hudebník nebo

fanouškovská organizace), zkracují ekonomické obtíže velmi často jejich životnost.

Vedle jazzových *k.* se v různých obdobích formovaly i *k.* zaměřené na jiné druhy pop. hudby. Tak na počátku folkového revivalu v první pol. 60. let sehrály značnou úlohu *k.* a kavárny v newyorské Greenwich Village a v univerzitních městech státu Massachusetts (např. Club 47 v Cambridge); tímto prostředím prošli Joan Baezová, Bob Dylan i další příslušníci této generace zpěváků-písníkářů. 1966–67 měly některé londýnské *k.* (Middle Earth, UFO) rozhodující podíl při formování britské undergroundové (*v. t.*) vlny. Značnou stabilitou se vyznačují i kluby soustřeďující zájemce o blues, R & B, rock atd. Tak např. londýnská Marquee byla během své historie kolébkou mnoha později velmi populárních skupin (Yardbirds, Cream atd.), díky orientaci na nové talenty si udržela program se slušným standardem a neskouzla přitom mezi elitní *k.* snobského charakteru. Poněkud odlišného charakteru jsou *k.* „elitního“ charakteru, které za vysoké vstupné předvádějí špičkové atrakce, většinou z oblasti hlavního písničkového proudu moderní pop. hudby (newyorská Copacabana, londýnský Talk of the Town, kde vystupují hvězdy jako je Tom Jones, The Supremes, Sammy Davis Jr. aj.).

Klubová vystoupení mají většinou zvláštní charakter pro svou intimní atmosféru, umožňující výborný kontakt mezi umělcem a nepřehli širokým okruhem posluchačů, které zpravidla spojuje intenzivní „fanouškovský“ zájem. Atmosféru klubových koncertů zachycuje mnoho „živě“ nahraných gramof. desek.

V ČSSR hrají v posledních letech studentské a mládežnické *k.* značnou úlohu při popularizování menšinových žánrů. Kromě „profesionálních“ jazzklubů Reduta a Parnas se jazz hraje hl. v pražských studentských *k.*; centrem rockové hudby je (1975) Jazzrockové středisko na Rokosce, countryové a folkové skup. vystupují téměř výhradně v klubovém prostředí (např. Pražský Folk & Country Club). Atmosféru klubových vystoupení zachycují u nás např. LP desky *Vino, zeli a zpěv* (Šest strýců v Redutě) a *Swing kvartet v Redutě*. — L. D. + P. D.

komercializace, termín označující (v umění, v hudbě) degradaci, zplošťování daného uměleckého (hud.) typu, projevu atp. v procesu jeho zbožního fungování. Je-li daná hudba v kontextu tzv. masové hud. kultury nazírána přednostně jako zboží (tj. v podmínkách kapitalistického zřízení, avšak v určitých reziduích i za socialismu), je zcela zákonitě upravována a prezentována tak, aby co nejlépe vyhovovala požadavkům trhu, tj. byla co nejlépe prodejná. S ohledem na tento trh přizpůsobuje se tedy osvědčeným vzorům, normě, tj. průměru, zbavuje se sociálně kritických tendencí, jimiž by bylo možno „narazit“, atp. V praxi jazzu a moderní pop. hudby se tak označuje zejména pronikání vnějškových show momentů, nadměrné přejímání hitových (šlágrových) titulů do repertoáru, standardizace aranžérské praxe do podoby, na niž je obecenstvo daného sólisty nebo orch. zvyklé, atp. — I. P.

konsum-rock, označení objevující se v některých publikacích zvl. německé provenience. Jsou tak nazývány projevy uměl. neambiciózní a nevýrazné, usilující především o snadný úspěch u mladého publika (viz např. Monkees). — I. P.

kovbojské písně, angl. cowboy songs, označení pro pův. folklorní materiál námětově i původem vycházející ze života kovbojů, teritoriálně umístěný do jihozápadní části USA, zejména Texasu. Koncem 19. stol. prakticky mrtvá hud. oblast s malým počtem dochovaných titulů, kolem 1920 se uplatnila v repertoáru některých zpěváků (Carl T. Sprague, Cartwright Brothers, Goebel Reeves, Jules Verne Allen). Nejznámějším byl Harry McClintock, který v duchu pův. melodiky složil několik vlastních písní (*Big Rock Candy Mountain*). V pozdější době se vyskytuje tento materiál v repertoáru předních interpretů zřídka (Tex Ritter, Buck Owens, Marty Robbins, Johnny Cash).

L.: J. B. Frantz — J. E. Choate Jr.: *The American Cowboy: The Myth and the Reality* (Oklahoma 1955); J. A. Lomax: *Cowboy Songs and Other Frontier Ballads* (NYC 1938); N. N. Thorp: *Songs of the Cowboy* (Estancia 1908). — M. Č.

kreol, kreolská hudba, pův. se označení *k.* používalo pro všechny usedlíky frankoiberského původu na území USA. Později se tak označovali míšenci, jejichž zařazení do určitých skupin bylo určováno rasovými kodexy. Oblast *k. h.* je velmi rozmanitá. Jedním z jejich nejstarších projevů je tzv. cajun music (*v. t.*) vzniklá v oblasti jihozápadní Louisiany, kam byli v 18. stol. násilně deportováni franc. osadníci z New Brunswicku a New Scotie, nazývaní Accadiáni nebo Arcadiáni (jejich osudy se staly námětem slavné poémy H. W. Longfellowa *Evangelina*, 1847). Hlavní proud *k. h.* na púdě USA se později utvářel v NO a jeho okolí v synkretickém procesu, do něhož postupně vstupovaly prvky španělské, franc., anglosaské a afroamer. hudby. V oblasti historického jazzu se kreolská větev vyznačovala kultivovaností ovlivněnou klasickým hud. vzděláním a obecně t. francouzskou kult. orientací příslušníků kreolské menšiny (*v. New Orleans jazz*). Známa je zejména kreolská klarinetová škola zal. Lorenzo Tiem Sr., k níž patřili mj. Sidney Bechet, Albert Nicholas, Alphonse Picou aj. Uměl. stylizaci *k. h.* v oblasti artifiční hudby přinesla četná díla L. M. Gottschalka. — Z. M.

kuplet (z franc. couplet, což už ve 14. stol. značí rýmovou dvojici, později celou veršovanou strofu; termín má i několik dalších hudebněhistorický význam), z hlediska pop. hudby 19. a 20. stol. znamená dvoudílnou strofickou píseň s přitažlivým textovým obsahem a vtipnou pointou. *K.* se obvykle dělí na rozsáhlejší, osminově hybnou vyprávěcí verzi, a na kratší refrén s výsledným obsahovým vyhocením a většinou též s melodickým vrcholem. Důraz na text zatlačoval u *k.* význam jeho hud. složky; nová slova byla proto někdy podkládána i jen staršími oblíbenými melodiemi. Zatímco franc. a německý *k.* si s sebou nesou tradici už z 18. stol., prvé české *k.* se objevily teprve v obrozeneckých hrách se zpěvy a tanci (např. v Tylově a Škroupově *Fidlovačce*, 1834). Teprve uvolnění politického a spol. dění v 60. letech

KÝČ

19. stol. vytvořilo širší tvůrčí, provozovatelskou a konzumní základnu, takže od 70. let se kupletní produkce postupně profesionalizovala (zprvu v rámci ambulantních „pěveckých družin“, od 90. let i v specializovaných šantánech — v. t.). Prvotní společenskokritickou funkci *k.* rakouská cenzura ovšem brzy oslabila, donucujíc kupletisty spokojovat se s nezávaznou satirou drobných denních nedostatků a pikantní tematikou. Nejoblíbenějšími našimi šantánovými kupletisty byli L. F. Šmíd, J. Bachmann, F. J. Frankl. J. Šváb-Malostřanský, J. Heřman-Zeffl, A. Tichý, L. Ratolístka a mnozí další; v lid. zpěvohrách využívali před I. svět. válkou kupletu zvlášť úspěšně O. Faste a E. Starý. Do nové, inteligentnější a námnoze i hudebně výraznější roviny povýšil *k.* především K. Hašler a dále též autoři kolem Červené sedmy (K. Balling, E. Bass, J. Červený, F. Hvizďálek, R. Jurist, I. Rubin aj.), a to již v rámci kabaretních snah kolem I. svět. války. Po ní znamenala kupletní tvorba již přímý přechod k masové produkci pop. písní, soupeřících o perspektivu stát se komerčně úspěšnými slágy.

L: *Mezi lidovou písní a slágrem* (Praha 1968); V. Pletka ad.: *Kabaretní písničky* (Praha 1961). — J. K.

kýč, hovorový i odb. výraz pro méněcennou, avšak záměrně vyráběnou náhražku umění; vyskytuje se na tzv. intenzivním přechodu od umění k ne-umění. Vztah mezi uměním a *k.* je složitý. Umění a *k.* jsou navzájem antagonistické: *k.* ničí předpoklady lidí přijímat umění (navyká na stereotypy, podbíživost, libivost atp.); lidé s uměl. kulturou bytostně *k.* nesnášejí pro jeho právě jmenované rysy, zejména odpudivou kvalitu „jako“. *K.* ovšem přijímá z umění četné podněty a všemožně je napodobuje, aby oklamal lidi, kteří aspirují

na styk s uměním; také umění ovšem někdy využívá *k.*, resp. jeho postupů k určité regeneraci svých prostředků (např. za účelem odakademizování, šokování). Tradiční estetika a teorie umění i běžné postoje měly (a dodnes někdy mají) tendenci vykazovat z oblasti umění (chápaného jakožto Umění) celé žánry nebo oblasti tvorby a pojímat je jako kýč (filmové komedie, detektivky, operetu, taneční hudbu apod.), což je zcela nesprávné, i když je pravda, že v těchto oblastech se kýčové projevy vyskytují zvláště často. *K.* je kategorií historickou, svého „vrcholu“ dosahuje svým zprůmyslněním v kapitalistické společnosti, jeho výrazné projevy se zatím objevují i ve společnosti socialistické, což souvisí mj. s problémy estetické výchovy. Viz další hesla v této Encyklopedii, zvl. *masová hud. kultura*.

L: C. Dahlhaus: *Über musikalischen Kitsch* (v knize *Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 1967); L. Giesz: *Phänomenologie des Kitsches* (Heidelberg 1960); W. Killy: *Deutscher Kitsch* (Göttingen 1962); T. Kneif: *Die geschichtlichen und sozialen Voraussetzungen des musikalischen Kitsches* (Dt. Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1963, s. 22); J. Volek: *Úvod k analýze pojmu umění* (v knize *Základy obecné teorie umění*, Praha 1968). — I. P.

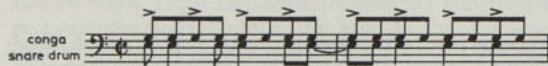
kytarové značky, zvl. druh značkové notace pomocí speciálních diagramů, které znázorňují příslušný akord vyznačením polohy levé ruky na kytarovém pražci (svislé čáry označují struny, vodorovné pražcové příčky, prázdné kolečko \circ drnknutí prázdné struny, plné kolečko \bullet stisknutí příslušné struny; někdy bývá diagram doplněn t. číslovkami, které označují prstoklad). *K. z.* v tištěných edicích mají usnadnit hru z listu technicky méně disponovaným hráčům. Historickou obdobu *k. z.* jsou tzv. loutnové tabulatury.

L: M. Šolc: *Tajemství akordových značek* (Praha 1979). — A. M.

L

label, angl. označení pro firemní značku. Zpravidla se užívá v souvislosti s výrobou gramof. desek určitého zaměření. Není totožné s firmou výrobce — jedna firma může mít několik *l.* (např. firma NDR Deutsche Schallplatte vydává se značkou Eterna artificiální hudbu, pod značkou Amiga nonartificiální hudbu, pod značkou Nova novou hudbu skladatelů NDR, atp.). — I. P.

latin, v angloamer. hudební terminologii často užívané střechové označení pro veškerou hudbu latinskoamer. provenience, příp. specifický charakter, který vtiskuje určité skladbě použití některých latinskoamer. prvků, zvl. rytmického doprovodu (př.). — A. M.



latinskoamerická hudba (t. iberoamerická hudba), souhrnné označení pro vnitřně bohatě diferencovanou hud. oblast, zahrnující hud. projevy obyv. Západoindického souostroví (Haiti, Jamajka, Kuba, Martinique, Santo Domingo, Trinidad) a jihoamer. kontinentu (Argentina, Brazílie, Chile, Mexiko atd.). Její vznik a vývoj je poznamenán obdobným synkretizačním procesem jako folklorní projevy na půdě Severní Ameriky. Ve zkomercializované podobě dodala *l. h.* četné impulsy moderní pop. hudbě i jazzu a např. v oblasti moderního spol. tance sehrála namnoze určující úlohu. Kultovní hudba afrických černochů, kteří byli jako otroci přiváženi od zač. 16. stol. do oblasti Západoindického souostroví (na Kubu např. už od 1503) procházela v novém prostředí synkretizací s četnými proudy lid. i umělé hudby zvl. španělských a portugalských kolonizátorů. Značného ohlasu se v zemích, které se nacházely pod španělskou nadvládou, dostalo v 18. stol. španělským lid. tancům (bolero, fandango, tirana aj.). Jiným charakteristickým příkladem asimilace pův. evropského tance černošskými obyvateli Západoindického souostroví je tzv. contredanse (čtverylka), který černoši na Haiti během 18. stol. rytmicky modifikovali; v této podobě se dostal přibližně 1792 na Kubu. Zde se v poměrně rychlém asimilačním procesu vyvinul zvl. v provincii Oriente v samostatnou formu — tzv. contradanza (první tištěné edice pocházejí z 1804; významnou byla zejména tvorba černošského skladatele Tomáše B. y Florese). V 80. letech 19. stol. jej Miguel Failde rozvinul v tzv. danzón, jehož zákl. rytmický obraz (cinquillo, tresillo) se stal východiskem většiny moderních spol. tanců latinskoamer. provenience (např. mamba, cha-cha-cha aj.). Důležitou okolností pro uchování autentických forem latinskoamer. folklóru byl menší tlak civilizačních procesů; odtud t. dodnes živa a intenzivní karnevalová tradice ve velkých jihoamer. metropolích (Rio de Janeiro, Santiago apod.).

Pronikání četných zkomercializovaných forem latinskoamer. tanců do Evropy a Severní Ameriky se datuje od zač. 20. stol. (argentinské tango, kubánská conga a rumba, brazilská samba, mexická cucaracha a tance středoamer. ostrovů jako beguine, calypso apod.). Jednotlivé módní vlny provázející příchod těchto nových tanců podnítily tvorbu četných skladatelů, kteří v působivých rytmech *l. h.* právem spatřovali vítané osvěžení pop. hudby (v. celosvětový ohlas Porterovy skladby *Begin the Beguine*, př. 1).

Př. 1: C. Porter: *Begin the Beguine*:

Beguine tempo (♩ = 120)

Z latinskoamer. skladatelů dosáhl v období před 2. svět. válkou mezinár. věhlasu Kubánc Ernestec Lecuona (*Malgueña, Siboney, Andaluca*, známá t. pod názvem *The Breeze and I*, př. 2).

Př. 2: E. Lecuona: *Andaluca*:

Tempo di bolero

LEADER

E[♭]6 F dim7 E[♭]6

D[♭]mi6 E[♭]7

E[♭]6

Současně začínají zhruba od 30. let pronikat do USA t. autentičtější formy *l. h.* zejména zásluhou četných interpretů, např. Desi Arnaze (conga), Maria Bauza (tp.), Chano Pozo (conga, bongos, timbales), Juana Tizola (tb.) a orch. Xaviera Cugata (vi.). Významné podněty přinesla oblast *l. h.* též jazzu v podobě tzv. afro-cuban jazzu popularizovaného ve 40. letech zvl. D. Gillespiem, v jehož skupinách a orch. působili četní význační kubánští bubeníci (Camero Candido, Chano Pozo, Potato Valdez aj.). Bezprostředně po skončení 2. svět. války získaly v souvislosti s nástupem mamba mimořádný ohlas orch. Machita a Pereze Prada. Masový úspěch mamba podnítl v období 50. a 60. let vznik řady obdobných komerčních derivací lidových a lidovkových projevů latinskoamer. původu, z nichž některé získaly vlivem organizovaného hud. průmyslu celosvět. popularitu, např. calypso (Harry Belafonte), bossa nova (Luiz F. Bonfá, Antonio C. Jobim, Astrud Gilberto) a mariachi sound (Herb Alpert).

Oblast rockové hudby byla infikována latinskoamer. rytmikou v 60. letech zejména v tzv. blue beatu. Vedle interpretů latinskoamer. původu (José Feliciano, Trini Lopez) ovlivnil tento proud ve značné míře i četné stěžejní představitelé rocku, např. Joan Baezovou, Vikki Carrovou, Stevie Wondera, skup. Chicago, War a zvl. Santana. Vedle zmíněných projekcí dílčích prvků *l. h.* do hlavního proudu moderní pop. hudby sílí v USA mezi přistěhovalci z Latinské Ameriky zejména od zač. 70. let snahy o stylově vyhraněné projevy, navazující na folklorní oblast (např. cumbia music, chicano sound, salsa aj.). Významnou platformou těchto snah je každoroční Latin Music Festival v Madison Square Garden v NYC, jakož i vznik několika gramof. společností specializovaných na tuto oblast (Caytronics, Falcon, Fania, Key-Loc aj.).

L: H. Courlander: *Haiti Singing* (Chapel Hill 1939); F. D. Ortiz: *La Africana de la música folklórica de Cuba* (Habana 1950); O. N. R. Ortiz: *Panorama de la música Afro-Americana* (Buenos Aires 1944). – A. M.

leader, angl., vedoucí nástrojové sekce, příp. instrumentalista, který je zároveň vedoucím skup. nebo celého orch. (bandleader). – A. M.

lehká hudba, v. nonartificiální hudba

letkiss, módní spol. tanec kolektivního charakteru ve 2/4 taktu, jehož tempo se pro obveselení tančících průběžně zrychluje a zpomaluje. Taneční novinka 1964 – vítězný tanec sezóny 1965, což potvrzuje nejen hlasování návštěvníků plesů ve V. Británii při anketách, ale t. hlad tančícího evropského obecnstva v tanečních hodinách, na čajích, ve vinárnách, barech po tomto vpravdě primitivním tanečku. 1964–65 se některé tance vracely k dětským hrám, hadům a chorovodům, tedy prvkům obsaženým v *l.* Byl odvozen z lidového finského tance jenka, spolupůsobícího svým charakterem na vytváření kolektivní zábavy všech tančících. – J. Ch.

lezginka, pův. národní tanec Lezginů, jedné z čtýných národnostních skupin, obývajících Dagestanskou autonomní sovětskou socialistickou republiku. Nyní rozšířen po celém Kavkazu. Byl často upravován pro potřeby estrádních koncertů, na nichž svým rychlým tempem a rozmarným rytmem v šestiosminovém rozměru reprezentoval folklorně inspirovanou větev sovětské estrádní hudby. – J. Ba.

lidová hudba, v. hudební folklór

lidovka, stylově-žánrový druh pop. hudby, který na rozhraní 20. a 30. let nově sloučil starší tradice venkovského a městského folklóru, spol. tance 19. stol. i oblíbené kmochovské a hašlerovské písně, přizpůsobil všechny tyto tradice mnohaúčelovým (zpěvním, hudebním, tanečním aj.) požadavkům lid. vrstev měst i venkova, a hud. produkty takto vznikající zároveň i začlenil do profesionální tvůrčí a distribuční sféry. Tendence lidovkového eklekticismu se projevují i v jiných zemích a etnických oblastech (např. v mexické mariachi, v C & W aj.). – J. K.

light show, angl. světelná show, světelný doprovod vystoupení některých rockových skupin; jeho nezbytnou složkou jsou barevné pohyblivé obrazy promítané na stěnu za pódiem a částečně i na pódium a hudebníky samotné. V nejjednodušším případě se tyto ornamenty získávají prosvícením skel pokrytých kapalnými barvami, jejichž pohyb a mísení jsou ovládnány v duchu hudby. Dalšími prostředky *l. s.* je stroboskop (rychlé záblesky výbojky, které rozloží pohyb účinkujících v sled nehybných obrazů), filmy, diapozitivy, pulsuující reflektory atd. Úkolem *l. s.* je umocnit zážitek z hudby optickými vjemy; barevnost a fantastičnost efektů *l. s.* bývá přirovnávána k vidinám vyvolaným halucinogenními látkami. *L. s.* byly nedílnou součástí koncertů sanfranciských skupin, které je začaly používat 1965. Jejich průkopníkem byl i amer. filmař a pop-artista Andy Warhol. (*V. head music.*) – P. D.

lindy hop, rychlý tanec ve 4/4 taktu, nazvaný po Ch. Lind-

berghovi, který 1927 přeletěl bez mezípristání Atlantický oceán. Samotný tanec nalezl pokračování v řadě dalších příbuzných tanců z harlemského okruhu — swing, jive, jitterbug (v. *jazzový tanec*). — F. T.

liner notes, angl., průvodní text na obalu gramof. desky. — L. D.

lip trill, angl. doslova retní trylek, označení pro technický efekt žesťových nástrojů, notačně vyjádřené vlnovkou nad notou. *L. t.* je vytvářen nikoli strojivem, ale přivíráním a otevíráním rtů. — I. P.

lipsi (z lat. Lipsia = Lipsko), spol. tanec středně rychlého tempa v 6/4 nebo v 6/8 taktu. Málo spol. novinkových tanců vzniklo v Evropě — *l.* je právě jedním z nich. Je tvůrčí prací učitelů tance, manželů Seifertových z Lipska, jimiž byl 1959 dán „do vínku“ lipským veletrhům z podnětu Ministerstva kultury NDR. Připomínal svými rytmickými pohybovými prvky některé tance Střední a Jižní Ameriky a vcelku odpovídal po mnohých stránkách nejen mládeži, ale i požadavkům na estetickou formu dnešních spol. tance. Největší překážkou mu však byl 6/4 takt, a tím i malý zájem skladatelů. Po dvouletém, byť velmi ostrém nástupu popularita *l.* pomalu opadávala a jeho život (asi definitivně) skončil 1962. — J. Ch.

live recordings, v. playback

Liverpool sound, v. Mersey sound

locked hands style, v. blockchords style

loft jazz, angl., souhrnné označení pro současnou experimentální hudbu produkovanou newyorskými avantgardními jazzmany mimo rámec oficiálních koncertů a klubů. Z názvu (loft = domovní půda) je patrné, že hl. dějištěm těchto snah jsou soukromá studia a byty, nacházející se vesměs na půdách činžovních domů v okolí Dolního Manhattanu (tzv. newyorské Soho) v prostorách bývalých továrních dílen a skladů, příp. obchodů. Obdobná místa patřila k vyhledávaným příbytkům (eventuálně sloužila jako zkušebny hudebníků) už v minulosti, ale teprve na rozhraní 60. a 70. let nabyly zdejší sessions charakteru veřejných produkcí, navštěvovaných sociálně i duchovně spřízněným okruhem posluchačů. V tomto smyslu jsou dnešní jazzová dostaveníčka na půdách často označována za novodobou verzi harlemských rent parties z období 20. a 30. let.

Stylové zacílení hudby, jež se zde hraje, je převážně dáno několika určitými hudebníky, kteří jsou obvykle současně t. vlastníky (resp. nájemci) jednotlivých půd. Za vůdčí uměl. osobnost *l. j.* je všeobecně považován tenorsaxofonista Sam Rivers, jehož Studio Rivbea (24 Bond Street) patří již od ledna 1970 k nejagilnějším na tomto poli. K dalším významným střediskům *l. j.* patří blízká Ladies Fort (2 Bond Street) zpěváka Lee Wilsona, Studio We (193 Eldridge Street) trumpetisty Jamese du Boise, Ali's Alley (77 Greene Street) bubeníka Rashieda Aliho, v okolí Madison Square Parku umístěné Studio WIS (151 West 21st Street) bubeníka

Warrena Smithe, Jazzmania (23rd Street) saxofonisty Mika Morgensterna a The Brook (40 West 17th Street) baryton-saxofonisty Charlese Tylera. Důležitým centrem zvl. bělošských avantgardních hráčů je Environ (476 Broadway) pianisty Johna Fishera, kde se vedle hud. programů pořádají večery současné poezie a komorní divadelní představení. Obecně vzato jsou tato místa přístupná všem nekonformně zeměřeným hudebníkům, přičemž zřetelně převládá tendence k vzájemnému kombinování různých proudů současné hudby v duchu tzv. fusion music (v. *t.*). Příl. zde hostují i oficiální renomovaní umělci (např. Dave Brubeck, pop. zpěváci Dakota Statonová, Eddie Jefferson aj.). Od 1976 jsou souběžně v několika studiích každoročně pořádány festivalové přehlídky Loft Jazz Celebration. Cenným zvukovým dokumentem, který přináší v reprezentativním výběru živé nahrávky předních exponentů *l. j.* (byly pořízeny v květnu 1976 ve Studiu Rivbea), je pětidesková série *Wildflowers — The New York Loft Jazz Sessions* na zn. Douglas (distribuovaná spol. Casablanca). Kromě některých už jmenovaných hudebníků jsou zde zastoupeni např. Olu Dara (tp.), George Lewis (tb.), Hamiet Bluiett, Anthony Braxton, Marion Brown, Julius Humphill, Oliver Lake, Roscoe Mitchell, David Murray, Henry Threadgill a David Ware (saxes), Abdul Wadud (violoncello), Dave Burrell (p.), Andrew Cyrille, Steve McCall, Don Moye, Sunny Murray, Charles Bobo Shaw (ds.) aj.

L: J. E. Berendt: *Jazz in New York — Summer 1976* (JF 1976, č. 6, s. 48); týž: *Jazz Highlights of 1977 in retrospect* (JF 1978, č. 1, s. 30); W. Panke: *New York Loft Scene* (JF 1978, č. 2, s. 56); E. Tiegel: *New York's Cerebral Trip-Loft Jazz* (Bi. 9. 7. 1977). — A. M.

LP (též L. P.), zkratka z angl. Long Play, dlouhohrající deska o rychlosti 33 $\frac{1}{3}$ ot. za minutu a průměru 30 cm. (Dříve obvyklé desky o průměru 25 cm dnes na mezinár. trhu rychle mizí z oběhu.) První pokus o prosazení LP desky učinila 1931 spol. RCA Victor, chybělo však přehrávací zařízení a ani kvalita desek nebyla uspokojivá. Práce na vývoji LP desky pokračovaly v průběhu 2. svět. války z podnětu amer. armády zejména v laboratořích společnosti CBS pod vedením P. Goldmarka, elektroinženýra maďarského původu. První série nových LP desek zn. Columbia (stejně jako desek fy. Victor s 45 ot.) byly uvedeny na trh 1948. Na rozdíl od 45 ot. SP desky, která se repertoárově soustředila především na pop. hudbu, nahradila LP deska poměrně rychle 78 ot. desku jako ideální médium pro nahrávky vážné hudby, neboť její časové možnosti odpovídaly větším plochám, které jsou v této oblasti obvyklé. Na sklonku 50. let po repertoárové stránce vykristalizovala výrazná polarita mezi LP deskou a singlem. Cenově nákladnější LP deska byla především záležitostí střední a starší generace, repertoárově na ní převládala vážná hudba nebo starší („poloklasická“) pop. hudba.

V průběhu 60. let se tento rozdíl postupně stíral. Ambicióznější rockové a pop. skupiny nahrávaly na A — strany singlů atraktivní šlágry, které na B — stranách často vyvažovaly hudebně náročnějšími čísly; jejich ctižádostí však bylo nahrávat především LP desky. Některé skup. se singlových

LYDICKÁ KONCEPCE

nahrávek zcela vzdaly. Zatímco ještě v 60. letech byla úspěšná singlová nahrávka často zákl. osou dramaturgie následující LP desky, v 70. letech se situace zčásti obrátila: nejuspěšnější nahrávky z LP desek jsou někdy dodatečně vydávány na singlech. Dramaturgie gramof. společností rozlišuje stále mezi materiálem vhodným pro singly (atraktivní skladby, schopné zaujmout na první poslech) a LP desky (hudebně náročnější nahrávky). Zvýšený zájem o LP desky byl jednak výsledkem vzrůstající koupěschopnosti mladé generace, která tvořila většinu konzumentů singlů, jednak (zčásti) i projevem vzrůstající uměl. ambicióznosti některých druhů moderní pop. hudby. V každém případě však došlo v průběhu 70. let k postupné změně ve výsledcích prodeje LP desek

a singlů: zatímco dříve co do počtu výlisků výrazně převládal prodej singlů, lze v pol. 70. let ve většině zemí zaznamenat vzrůstající převahu LP desek (1973: USA 208 miliónů LP, 193 mil. singlů, Anglie 100 mil. LP, 60 mil. singlů). Tím se stírá dřívější repertoárové rozlišení, neboť na LP desky proniká ve stále větší míře i méně náročný repertoár.

V některých zemích panuje na gramof. trhu odlišná a výjimečná situace, neboť singlová produkce nikdy nedosáhla velkého rozsahu a relativně významnější je produkce LP desek nebo LP desek o průměru 25 cm (SSSR). — L. D.

lydická koncepce, v. harmonie, improvizace, modální technika

M

madison, moderní spol. tanec ve 4/4 taktu (tempo 36–46 taktů za min.), jehož hud. doprovod je spojován s oblastí R & B. Amer. novinka (1959–60), přesněji řečeno newyorská taneční hra, která měla přinést pohybové uklidnění po celosvět. vlně divokého twistu. V Evropě se prý tančil poprvé v Monte Carlu rok po svém vzniku. *M.* přinesl spojení největších tanečních prvků se zrenovovaným hoky-poky (u nás prvorepublikánské studentské haťa-paťa), tj. anglickou společenskou hrou, při níž předtanečník různými veselými či směšnými pohyby (někdy znázorňujícími určitou věc nebo sdělení) určuje ostatním tančícím okamžité jejich opakování v další hud. frázi nebo jen v několika taktech. Madisonová vazba se utváří na osmitakti či bluesové dvanáctitakti a taneční figury, které všichni tančící produkují v řadách, doplňují potlesky, luskáním prsty či výkřiky. Formy *m.* jsou různé podle školy a tanečního mistra, avšak v krokové podstatě se mnoho neliší. Nejvíce se uchytil v angl. společenských klubech a v uzavřených společnostech a samozřejmě i v tanečních hodinách; přečkal však jen dva roky. Evropská mládež tančí na hudbu *m.* raději jive. — J. Ch.

mainstream, angl. hlavní proud, značně obecný a nepřesný termín pro jazzové projevy, jež nepředstavují extrémně vyhraněné stylové směry. Jako *m.* se označují projevy stojící mezi tradičním a moderním jazzem (Henderson, Ellington, Basie), jindy swingové projevy, do nichž zvolna a organicky vplývaly bopové a postbopové podněty (Hawkins, Herman, Peterson apod.); jindy opět se hovoří o soudobém *m.*, čímž se myslí soudobé projevy bez hledačských aspirací, eklekticky nebo i tvořivě využívající výbojů dřívějších avantgard (termín tedy nemá negativně hodnotící zabarvení). V širokém smyslu lze všechny projevy, jež nepatří k úsilí nějaké avantgardy, označit za *m.*, a tudíž i většinu všech hudebníků za představitele *m.*, kde se po čase ovšem ocitají i někdejší avantgardisté, pokud nepřicházejí s dalšími výboji, resp. nedrží s nimi krok (Ellington, Mulligan ad.). V užším smyslu se jako *m.* označují swingové a postswingové projevy, orientované zvl. na klubové hraní s akcentováním improvizace a drivu a vyznačující se nekomplikovaností faktury. Další specifický význam termínu *m.*: modernizovaný dixieland angl. kapel pol. 50. let (Fawks, Lyttelton ad.). — I. P.

malé hudební žánry, v. nonartifiziální hudba

mambo, spol. tanec ve 4/4 taktu, který vznikl spojením kubánské rumbly, bolera a danzonu s jazzovými (swingovými) prvky. Pro hud. charakteristiku *m.* je příznačné užívání riffů, staccatové frázování a jednoduchá harmonická kostra, spočívající často na střídání tóniky a dominantního septakordu (př.).

O rozšíření *m.* se zasloužily orch. Anselma Sacasase, Julia Gutierrezy a zvl. Pereze Prada, jehož četné nahrávky se do-

Př.: H. Steiner — S. Adams: *El Mosquito* (1950):

Tempo di mambo

staly do čela svět. hitparád (*Cherry Pink*, *Patricia* aj.). Na evropský kontinent *m.* proniklo na rozhraní 40. a 50. let. Zákl. kroky *m.* obsahují typickou „rock“ figuru (kolébku — tančící přenáší váhu těla z nohy na nohu při pohybu vpřed, vzad či na strany), provázenou dokonalým propínáním kolen a nártů a dokreslenou měkkými pohyby kyčlí, které se vychylují do stran. Tančící se drží buď evropským způsobem, nebo oběma rukama za ramena, ovšem s častým uvolňováním při figurách. Figury obsahují časté otočky obou partnerů, celkově však *m.* nepatří mezi tance, kterými postupujeme po taneční ploše pravidelně vpřed, jak je tomu u standardních tanců angl. původu (waltz, foxtrot aj.), ale spíše mezi tance místní — nepostupové. — A. M. + J. Ch.

manažer (z angl.), v soudobém zábavním průmyslu zvl. důležitý činitel, mající mnohdy rozhodující podíl na komerčních úspěších svého klienta. Dřívější samostatní, nezávislí *m.* jsou v nových podmínkách vysoce organizovaného showbyznysu v kapitalistických zemích častěji nahrazováni celými agenturními trusty, v nichž jsou jednotlivým *m.* svěceny dílčí specializované úkoly; vedle osobních *m.* (personal *m.*) patří k důležitým článkům tohoto řetězu např. publicity *m.*, road *m.* a další. Z významných *m.* osobností v oblasti jazzu

MARCHING JAZZ

jmenujme Joe Glasera, zakladatele JATP Normana Granze (uskutečnil mj. několik vystoupení špičkových amer. umělců v ČSSR, např. C. Basieho, E. Fitzgeraldové, O. Petersona aj.) a George Weina, ze specializovaných společností např. Musical Artists Susany Pimsleurové. Mezi nejvýznamnější uměl. a koncertní agentury v USA, které mj. zprostředkovávají t. umělce z oblasti jazzu a moderní pop. hudby (těžiště jejich činnosti spočívá vesměs v agentáži interpretů z oblasti vážné hudby, příp. dramatického umění), patří: ABC (Associated Booking Corporation), Herbert Barrett Management, CMA (Creative Management Association), CAMI (Columbia Artists Management Incorporated), Kolmar-Luth Entertainment, Judith Liegner Artists Management, William Morris Agency, PIP (Paragon International Presentations), Sheldon Soffer Management, Torrence-Perrotta Management, Raymond Weiss Artists Management aj. Z jednotlivých významných *m. působících* v oblasti rocku jmenujme Thomase Parkera (E. Arnold, E. Presley, zesnulého Briana Epsteinu (Beatles), dále Andrewa L. Oldhama (Rolling Stones), Alberta Grossmana (Dylan), Roye Silvera (Odetta, Peter, Paul and Mary, J. Joplinová, Brother and the Holding Company) a Roberta Stigwooda (Blind Faith, Bee Gees). V socialistických zemích přebírají úlohu soukromých *m. a společností státní uměl. agentury* (v. t.). — A. M.

marching jazz, angl. pochodový jazz, označení pro hudbu dechových orch. (v. *brass band*), které se na přelomu 19. a 20. stol. podílely na konstituování raného instrum. jazzu. Vlivem zejména franc. kolonizace jižních států severoamer. kontinentu došlo už v prvních desetiletích 19. stol. k značnému rozšíření vojenské dechové hudby a příslušných instrum. těles utvářených na modelu, který následoval evropské vzory včetně prakticky identického instrumentaáře. Na osvojování těchto tradic se záhy podíleli t. černoši. Stearns cituje z dobového cestopisu *Journey in the Seaboard Slave States* (vydaného v NYC 1856), jehož autor F. L. Olmsted zaznamenal během svého pobytu na Jihu, že „ve všech jižních městech mají hud. tělesa složená z černochoů, nezřídka znamenité úrovně. Vojenské přehlídky jsou obvykle doprovázené černošskými brass bandy.“ K další exploataci orch. tohoto typu došlo zvl. v období po občanské válce, kdy se na adopci evropského materiálu a instrumentaře větší měrou podíleli i osvobození černošští otroci, přicházející do městských center z venkovských oblastí, dosud prosáknutých živými tradicemi západoafrického hud. folklóru. Jejich příspěvem postupně krystalizovaly během 70. a 80. let charakteristická interpretační praxe a nástrojová technika new-orléanských brass bandů v rámci synkretického procesu, který byl důsledkem vzájemného dotyku bělošské a černošské hud. kultury. Významnou byla zejména okolnost, že se tato černošská tělesa formovala převážně z hud. neškolených amatérů, kteří obohatili striktní ansámblové pojetí bělošských dechovek o improvizaci prvky na způsob lidového „cifrování“ melodií. Obdobně se do tónové složky promítly vlivy afroamer. vokálních projevů v podobě hot (v. t.) intonace, od 90. let se pak výrazně uplatňují t. odlišné

rytmické formule zprostředkované ragtime. K podstatnému rozšíření černošské dechové hudby přispěl nemalou měrou cílý spol. život NO, který poskytoval těmto orch. řadu každodenních příležitostí k veřejnému uplatnění (promenádní koncerty, spolkové pikniky, výletní projížďky na parnicích, pohřby a konečně pouliční přehlídky včetně legendárních karnevalů Mardi Gras).

Z množství orch. orientovaných na přelomu stol. na *m. j.* patřily k nejvýznamnějším Eagle Band, Eureka Brass Band, Excelsior Brass Band, Imperial Band, Magnolia, Olympia Brass Band, Onward Brass Band, Original Superior Orch. a Original Tuxedo Orch., jimiž prošli prakticky všichni důležití hudebníci, kteří se podíleli na vzniku neworléanského jazzového idiomu. Ve zprostředkované podobě se stlyzovanými ohlasy *m. j.* setkáváme t. na historických nahrávkách dobových bělošských orch. (Millsovy skladby *At A Georgia Camp Meeting* a *Whistling Rufus* v podání populárního dechového ansámblu Johna Ph. Sousy na zn. Berliner, 1899). Tradice pochodových černošských orch. je v NO dosud živá, jak o tom svědčí cenné terénní nahrávky firmy Folk. na antologii *The Music of New Orleans* (Volume 1: *The Music of the Streets* s živými nahrávkami z průběhu Mardi Gras 1957 a Volume 2: *The Music of The Eureka Brass Band*, 1958), jakož i četné studiové snímky souborů navazujících na pův. brass bandy (např. album *Jazz Begins* v prov. The Young Tuxedo Brass Band, Atl.).

L.: R. Blesh: *Shining Trumpets* (NYC 1946); C. Gregor Herzog zu Mecklenburg: *Stilformen des Jazz: Archaischer Jazz* (JP 1966, č. 10–12); A. M. Dauer: *Jazz – die magische Musik* (Bremen 1961); M. Stearns: *The Story of Jazz* (NYC 1956). — A. M.

mariachi sound, směsice mexické lidovkové hudby s hlavním proudem svět. populární hudby. Příznačně nástrojové obsazení i přehledná melodická i harmonická faktura připomínají poněkud naši lidovku (převažují zákl. harmonické funkce, hojně využití terciového a sextového dvojhlasu), melodická linka je přitom zčeřena jednoduchou syntopací. Kořeny *m. s.* sahají v Mexiku zhruba do pol. 19. stol., až do 50. let 20. stol. však *m. s.* zůstává jen majetkem lokálního etnického okruhu. Svět. úspěchu došel v komerční stylizaci především zásluhou H. Alperta. — L. D.

masová hudební kultura je podobně jako masová kultura vůbec produktem nezvládnutých civilizačních procesů, jež se nejvýrazněji projevují v podmínkách třídně rozdělené společnosti a třídně, mocensky atp. rozděleného světa. Představuje sveráznou deformaci normálního vztahu umění a společnosti. Hlavní rysy: Prakticky s celou hudbou je nakládáno po zákonech zbožního hospodářství a uměl. trh je maximálně přizpůsobován zákonitostem a podmínkám trhu vůbec. Na trh může být přivedena jakákoli vhodná (tj. komerčně zužitkovatelná) uměl. hodnota, ježto však umění se zpravidla zákonům trhu vzpouzí, jeví se jako výhodnější výroba surogátů, která dovedně exploituje — se vstřícným pohledem k požadavkům trhu — jednotlivé prvky, rysy, postupy, jevové podoby uměl. modelů a vyrábí v masových sériích vhodné (tj. „výrobně“ laciné a prodejné) varianty pův. modelů až do zahlcení zájmu a trhu. Na tomto trhu se

zákonitě projevují a jsou záměrně podporovány módní výkyvy, vlny, jež zabezpečují stálou průchodnost trhu a tudíž uplatňování stále nového zboží. V pokrivené podobě se zde ilustruje Marxův poznatek, že člověk formuje svůj produkt a že tento produkt zase zpětně formuje člověka: nabídnuté zboží formuje zájmy a vkus konzumentů, kteří zpětně vykonávají určitý tlak na producenty — projevuje se specifický diktát specifického trhu (např. rocková vlna nebo v mimohud. světě diktát tzv. mladé módy). Masová kultura na jedné straně ostentativně prohlašuje svou „lidovost“, odlišnost od světa tradičních „vysokých“ hodnot, ovšem současně na druhé straně touží být považována za „kulturu vůbec“. Odsouvá skutečné hodnoty, nemůže je však likvidovat nebo negovat — jde tu o bystorně dialektický vztah, což znamená, že objevuje-li se určitý typ, ojedinělý výtvor atd. právě prostřednictvím kanálu masové kultury, neznamená to nutně nepřítomnost uměl. hodnoty.

Prakticky vzato, *m. h. k.* se projevuje např. „průmyslovou“ výrobou hudby a hvězd, jež se realizuje v složitých vazbách velkých agentur — vydavatelství — gramof. firem — rozhl., filmových, televizních společností, jež takřka úplně ovládají trh a prefabrikují zájem i veřejné mínění; příkladem je zde amer. Tin Pan Alley. K typickým příznakům zde patří talent scouting (*v. t.*), specifický „marketing“ a „publicity“, záměrná tvorba mýtů, systém hvězd, zužitkování úspěchu k rozšíření činnosti do jiných sfér (módy apod.), komerční využívání pův. antikomerčních hnutí (folk, underground apod.). V podmínkách socialistické společnosti se rysy *m. h. k.* projevují — díky odlišné ekonomicko-spoolečenské struktuře i působení socialistické kult. politiky — méně výrazně a v mnohém ztrácejí své negativní ostří. Dosavadní analýza *m. h. k.* byla většinou vedena z pozic buržoazní tzv. kulturní kritiky a z marxistického hlediska se jeví jako jednostranně negativistická. Vychází totiž z buržoazně-elitářských pozic, navíc zatížených tradicionalismem (nové struktury hudby, hud. života, kontaktů člověka a hudby jsou nazírány aprioristicky): současně s komercializací apod. je vlastně kritizována demokratizace hud. kultury, kritizovány jsou prakticky všechny nové způsoby, jimiž se hudba podílí na restruktuře spol. bytí člověka moderní civilizace (srov. zejména rekreační, terapeutickou apod. funkci hudby a vůbec umění). Marxistický pohled umožňuje mnohem adekvátnější teoretické přístupy k této společensky závažné problematice; soustředěnější teoretická práce a výzkum se ovšem teprve rozbíhají. Pokud jde o jednotlivé oblasti nonartificiální hudby, lze říci, že jazz jako ne-kýč, jako projev s uměl. ambicemi (v této souvislosti je lhostejné, jaká část jazzových projevů se skutečně realizuje jako umění) se podmínkám masové kultury přizpůsobuje téměř tak špatně a neochotně jako jazzu uměleckosti (ani v umělecké hudbě, ani v jazzu nejde ovšem o homogenní řadu děl — např. novoromantická hudba nebo swing dávají více předpokladů pro využití či zneužití v kontextu *m. h. k.* než experimentální směry v umělecké hudbě i jazzu). Projevy, jež nedosahují v jazzu uměleckosti, nelze vždy považovat za kýč; jde tu mnohem spíše o jeden z případů tzv. extenzivního přechodu

od umění k mimo-umění, kde se při působení estetických funkcí podstatněji uplatňují i některé jiné funkce. Analogicky jako jazz se chovají i některé projevy z oblasti rocku, folku apod. Běžná pop. hudba naproti tomu vstupuje do kontextu masové kultury stejně zákonitě a podřizuje se jejím zákonitostem takřka stejně ochotně jako móda apod.; ani to ovšem nevyklučuje zcela přítomnost umělecké, resp. estetické hodnoty (zdařilá, hodnotná písnička apod.). V každém případě je však nutné při jakékoli analýze pop. hudby mnohem více přihlížet k faktu, že se odehrává v kontextu masové kultury, než je tomu u jazzu nebo hudby artificiální. (*V. t. nonartificiální hudba, moderní populární hudba, komercializace, Tin Pan Alley.*)

L: T. W. Adorno: *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen* (Frankfurt a. M. 1962); týž: *O fetišovém charakteru v hudbě a regresí sluchu* (Divadlo 1964, č. 1 a 2); V. Hepner a kol.: *Postoje české veřejnosti k populárním zpěvákům. Předběžná zpráva rezortního úkolu R-5-1973* (rozmín. v Ústavu pro výzkum kultury, Praha 1973); A. Kloskowska: *Masová kultura* (Praha 1967); J. Kotek: *Populární hudba a naše společnost* (Me. 1974, č. 1–12); týž: *Jak si společnost osvojuje populární hudbu* (HR.o. 1974, č. 3–4); týž: *Recepce funkcionální hudby jako společenský osvojovací proces* (sborník VI. seminář mladých muzikologů a kritiků, Moravany 1977, Bratislava 1977); týž: *Vývin hudebního vkusu obyvatelstva ČSR po roce 1945* (Hudební věda 1978, č. 3); I. Poledňák: *K otázce specifčnosti jazzu* (Hudební věda 1969, č. 4); týž: *K problému hudebního vkusu* (Hudební věda 1972, č. 2); týž: *Psychologické a sémantické předpoklady interpretační apercepce hudby* (Estetika 1974, č. 4); B. Rosenberg — D. M. White (ed.): *Mass Culture* (NYC 1957). — D. L. + I. P.

masová píseň (t. budovatelská, mírová píseň), stala se nejpřetěžším hud. projevem po 1945, který vstoupil do hud. dění jako symbol nového života. Jejím zvláštním rysem byla funkčnost, projevující se nejen v obsahu, ale i formě. Vznikaly nové *m. p.* pro májové průvody, pro první pracovní brigády, pro armádu, později zejména v souvislosti s STM (Soutěž tvořivosti mládeže) pro mládežnické soubory a agitky. Staly se výrazem nové skutečnosti, v níž se do čela státu dostávaly nejpokrokovější síly společnosti. Revoluční patos doby a silný vlastenecký cit byly hlavními znaky *m. p.*, které prostřednictvím nového obsahu písňové tvorby zasahovaly i oblast hud. řeči. Typickým znakem prvních *m. p.* byl pochodový charakter s pravidelným frázováním, přehledným rytmem, úděrným textem a některými dalšími vlastnostmi příznačnými pro revoluční repertoár dělnické třídy předmnichovské republiky a pokrokovou tvorbu 30. let. Budovatelské nadšení a heroismus práce — to bylo hlavní téma *m. p.* prvních poválečných let. Vznikaly a zpívaly se písně, které přímo rozvíjely heslo „Republice více práce“, skladby V. Dobiáše a F. Halase (*Budujeme*), J. Stanislava (*Píseň zemědělské brigády*), J. Pauera (*Stavíme nový svět*) a jiných profesionálních skladatelů. Vznikalo také množství anonymních *m. p.* uvnitř mládežnických souborů a pěvecko-agitačních skupin, které se velmi rychle staly součástí celonárodního repertoáru.

K rozvoji *m. p.* dochází zejména po Únoru 1948 a v následujících letech, kdy se tribunou mladých tvůrčích sil stala STM. Masová účast v těchto akcích podnítila novou tvorbu, bezprostředně spjatou s vývojem mládežnických souborů. Široká základna souborů lidové uměl. tvořivosti (LUT) se stala nositelem, šířitelem a zároven i tvůrcem nového písňo-

MASOVÉ HUDEBNÍ ŽÁNRY

vého repertoáru. Tato tzv. souborová tvorba byla oslavou lidské práce, hledala optimistický pohled do budoucnosti a nacházela výraz i pro výstrahu v době válečných hrozeb na západní hranici a na Dálném východě. Vedle *m. p.* byla rozvíjena tzv. častuška (v. t.) jako forma aktuálního projevu a tzv. nová lid. píseň. Repertoár souborů zahrnoval písně o velkých stavbách a závodech, o nové vesnici, objevovaly se v něm hymnické útvary a malé kantáty, vyjadřující např. podporu korejskému lidu v boji proti americké agresi, písně přátelství se Sovětským svazem (L. Poděšť: *Láska za láskou*) apod.

V polovině 50. let dosáhla značného rozšíření vojenská píseň zejména zásluhou R. Drejsla a jeho tvorby pro AUS VN (Armádní uměl. soubor Víta Nejedlého). Stala se nejprogresivnějším jádrem žánru *m. p.* (k nejrozšířenějším patřily Drejslovy písně *Sláva tankům, Armádě zdar, Rozkvetlý den, Písnička na vojně* aj.). Oblibu sovětské vojenské písničky podpořily první zájezdy Alexandrovova souboru Rudého praporu do Československa v 1952 a 1955. Byly vydávány zpěvníky *m. p.* v širokém výběru (*Velký zpěvník SSSR, Český revoluční zpěvník, Písně budovatelů, Mláďa zpívá, Se zpěvem a smíchem, Zemědělské častušky*, repertoárové sesíťy předních souborů – AUS VN, Souboru Julia Fučíka, ČKD Stalingrad, Vysokoškolského uměl. souboru, brněnského souboru Radosť s písničkami L. Poděšť, J. Boháče aj.).

Texty *m. p.* v období 1949–55 byly často poznamenány schematicností, popisností, nepřesnou dikcí, násilnými rýmy, zjednodušujícími symboly a metaforami. Pouze výjimečně se objevovaly texty s bohatšími výrazovými prostředky, jejichž autoři dokázali vidět současnost v dialektických protikladech.

Vývoj *m. p.* dosáhl vrcholu v pol. 50. let. Proměny způsobu života a společnosti, prohlubující se proces formování socialistického člověka a hlavně narůstající proces kult. revoluce – to všechno postupem času začalo působit směrem k rozšiřování zájmů o umělecky náročnější a obsahově koncentrovanější hud. žánry. K těmto podstatným proměnám docházelo v souvislosti s politickými změnami po XX. sjezdu KSSS, jejichž důsledkem byly mj. i změny na kult. frontě a v socialistickém životním stylu. Začalo se nejprve hovořit o tom, že *m. p.* začíná přezívat, ale záhy se tato skutečnost projevovala i v praxi. Svůj podstatný vliv zde měl t. vývoj světové pop. hudby. Důležitou roli sehrály i ekonomické stimuly, jejichž působení bylo až do pol. 50. let zatlačováno kulturně politickými aspekty. Tuto kvalitativní přeměnu nelze však jednoznačně označit jako odklon od budovatelského nadšení a občanské angažovanosti. Ohlas *m. p.* byl stále natolik silný, že se brzy prosadil i v novém repertoáru malých amatérských divadel, typově blízkých politickému kabaretu, s uplatňováním aktuálních témat, jaká se v současné době opět začínají prosazovat v repertoáru dnešních mládežnických souborů a skupin v tzv. menšinových hud. žánrech (folk, C & W, trampská píseň), méně však v repertoáru těch uměl. kolektivů, jež navazují na tradici některých špičkových svazáckých souborů z 1949–51 v akademičtější poloze.

M. p. se stala neodmyslitelnou součástí vývoje naší socialistické kultury na její cestě k demokratizaci, ve spojování umění, kultury a tvorby uměl. talentů s masami pracujících. Byla ideovou zbraní dělnické třídy a pracujícího lidu a plnila důležité poslání při formování socialistického člověka. Spoluvtvářela kulturně politické povědomí celé jedné generace, pomáhala bojovat za lidovost a národní charakter naší kultury. Provázela budovatele lidově demokratického státu a pozitivně přispěla k boji dělnické třídy v jejím dlouhodobém zápasu o nastolení spravedlivého spol. řádu.

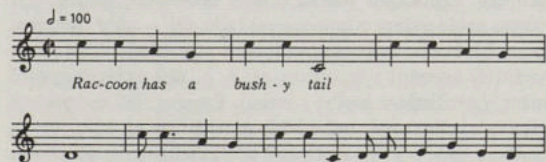
L: J. Stanislav: *Stati a kritiky* (Praha 1957); J. Pecka: *Soubory před zítřkem* (Č. Budějovice 1965). – J. N.

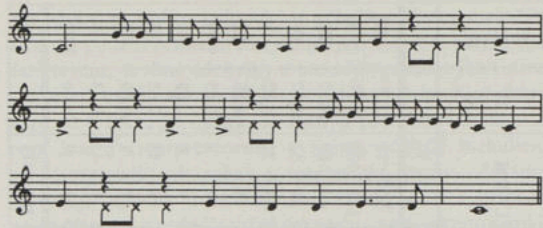
masové hudební žánry, v. nonartificiální hudba

medley, angl. směs skladeb tvořící součást koncertního vystoupení nebo gramof. alba. Podkladem *m.* jsou obvykle úspěšné skladby z umělcova dřívějšího repertoáru; v tomto smyslu představuje *m.* zvláštní způsob komunikace s posluchači, zahrnující četné mimohud. aspekty (např. vzpomínky na „mladá časy“ s patřičnou dávkou sentimentu). Jindy jsou *m.* motivovány jako hold určité skladatelské osobnosti (např. gershwinovské, ellingtonovské či beatlesovské směsi apod.). Jiným typem *m.*, zhusta užívaným např. v TV programech, jsou tematické směsi; jednak uplatňují průřez konkrétním hud. dílem (směsi z operet, muzikálů), jednak prostě shrnují písničky určitého období nebo typu. – A. M.

melodika (z řec. melos = zpěv, nápěv, melodie). Platí-li obecně, že *m.* „velku suverénním způsobem ovládá ostatní složky hudebního projevu“ (J. Kapr: *Konstanty*, Praha 1967), vyvstává toto konstatování v oblasti nonartificiální hudby zvláště do popředí. Souhrnně lze říci, že je to právě *m.*, která je – až na výjimky – určujícím faktorem těch hud. projevů, které jsou určeny k masovému provozování hudby i mimo rámec profesionální interpretace a k jejímu širokému konzumu vně specializovaného hud. obecnstva. Specifickým rysem *m. jazzu* a moderní pop. hudby je její „rytmická průkaznost“ (termín J. Kapra), daná svéráznou rytmičností uvažovaných stylově-žánrových druhů. *M. jazzu* a moderní pop. hudby vycházejí v převažující míře z tónového materiálu evropské diatonické stupnice, harmonicky je podmíněna dur-mollovou tonalitou. V některých projevech folklorního původu nalézáme ohlasy pentatoniky, příznačné pro africkou lid. hudbu. Do tohoto okruhu náleží např. i část amer. venkovské taneční hudby, vytvářené černochy v dobách otroctví na plantážích v duchu dobové taneční hudby bílých osadníků z řad evropských přistěhovačů (vliv angl. reelů a jigg, př. 1).

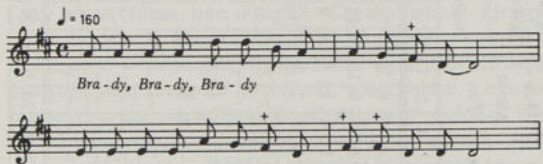
Př. 1: *Uncle Reuben*:



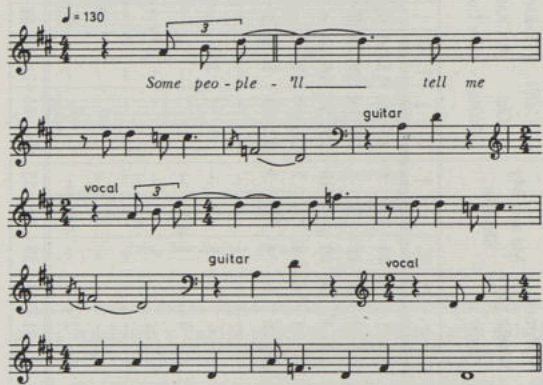


Trvalým ohlasem afroamer. dědictví v *m. jazzu* a části moderní pop. hudby (zvl. R & B, rock a C & W) jsou tzv. blue notes: Jejich přítomností je poznamenána značná část lid. i umělé hudby amer. kontinentu i mimo samotnou oblast blues (např. *fis* v cit. ukázce z lid. balady *Brady and Duncan* patří mezi takové divergentní tóny, intonované zpravidla níž, př. 2).

Př. 2: *Brady and Duncan*:



Použití bluesové stupnice a zároveň určitých vyhraněných intervalových postupů (vedle velkých sekund se zvl. nápadně uplatňují malé a velké tercie, kvarty apod., tabulka I) vtiskuje *m.* příslušné skladby svérázný polytonální charakter, který je typický pro zmíněný stylově-žánrový druh (př. 3).
Př. 3: Ch. Patton: *Down the Dirt Road Blues*:

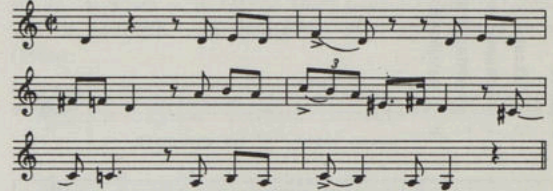


Nezřídka používali těchto intonačních postupů t. evropská skladatelé tzv. vážné hudby v období dobového okouzlení jazzem ve 20. letech, a to za účelem dosažení zmíněného polytonálního charakteru, který jim symbolizoval intonace jazzu jako takového (př. 4).

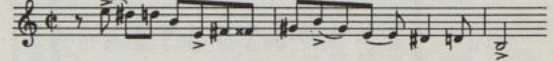
Standardní pop. hudba včetně raných forem jazzu používá ve shodě se svým formálním uspořádáním přehledně periodizovaných melodií, stmelěných v pevný celek (př. 5). K charakteristickým znakům patří pravidelné řazení frázi a úzká

Př. 4: D. Milhaud: *Stvoření světa* (1923):

a) *téma fugy*

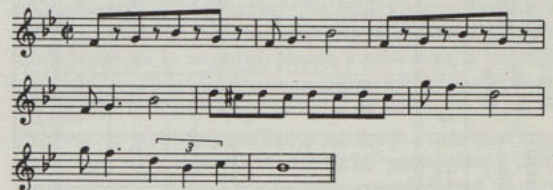


b) *vedlejší téma*

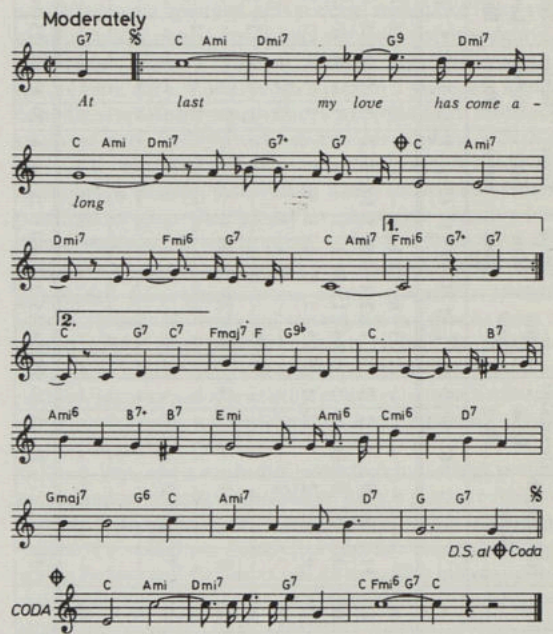


příbuznost sousedních melodických článků, daná jednak obdobnou melodickou náplní, jednak stejným rytmickým rozměrem; odtud t. časté opakování jednotlivých melodických nebo rytmických motivů, příp. použití sekvencí (př. 6).

Př. 5: B. Bolden: *If You Don't Shake*:



Př. 6: H. Warren - M. Gordon: *At Last* (1942):



Zároveň s plynulým rytmickým pohybem, který melodiím vtiskuje použití příbuzných rytmických hodnot i celých modelů (event. drobné odchylky u melodií prováděných textem vycházejí vstříc sémantickým a deklamačním hlediskům, např. ve 4. taktu cit. ukázky *At Last*) je pro oblast standardní pop. hudby (reprezentované v našem případě melodiemi tzv. evergreenů) příznačná t. intervalová stavba. Zásadně převažují „zpěvné“ intervaly malého rozpětí – z hlediska svých četností v pořadí: velká sekunda, malá sekunda, malá tercie, velká tercie. Tabulka II, zobrazující intervalovou stavbu dvanácti vybraných evergreenů, názorně demonstruje více než čtyřpětinovou převahu těchto intervalů před další skupinou „zpěvných“ intervalových skoků – čistou kvartou a kvintou, velkou a malou sextou, malou septimou a oktávou (pravděpodobnost v % = 18,91). Tzv. „nezpěvné“ intervaly (zmenšená kvinta a velká septima) se zpravidla objevují ve statisticky zcela bezvýznamném množství. V směrovém uspořádání *m.* převládají stoupající intervaly (pro oblast blues jsou naopak charakteristické klesající intervaly, tab. I). Charakter melodií v komponované (nikoliv improvizované) moderní pop. hudbě a jazzu i jejich zapamatovatelnost (často se hovoří zvl. v souvislosti s hitovou produkcí o tzv. nápaditosti či „chytlavosti“ melodie) jsou podmíněny výrazným, několikataktovým motivem, podle něhož lze příslušnou skladbu okamžitě identifikovat:

Př. 7:

a) *H. Mancini*
C *Ami*
Moon ri - ver

b) *L. Bernstein*
G *A9*
To - night, to - night

c) *J. Herman*
C6 *A9*
Hel - lo, Dol - ly

d) *Z. Marat*
D
Tam, kde šu - mí proud

Takový motiv může často tvořit jediný interval, podaří-li se jej skladateli v dalším průběhu melodické linky náležitě „utvrdit“ v posluchačově vědomí, ať již mechanickým opakováním (riffová témata), sekvencí nebo jeho návraty v stěžejních bodech melodické linie (př. 8).

Př. 8: J. Lennon – P. McCartney: *Yesterday* (1965):

motiv a
F *Emi7* *A7* *Dmi7* *Dmi7*
motiv a'
Yes - ter - day

Vedle široce vypjatých, kantilénových motivů (př. 9) nacházíme v literatuře moderní pop. hudby t. úspěšné motivy malého tónového rozpětí, nežřídka zbudované s použitím

jediného intervalu, jako v případě malé sekundy v záhlaví refrénu Berlinovy skladby *Bílé vánoce* (př. 10).

Př. 9a: A. Silver – B. Davis: *There Goes My Heart* (1934);
9 b: V. Matušík – E. Jelínková: *Mám rozprávkový dom* (1966):

a) *Bb7* *Bb7* *Bb7* *G0*
There goes my heart _____

b) *G* *Bmi* *Emi*
Mám roz - práv - ko - vý dom _____

Př. 10: I. Berlin: *Bílé vánoce* (1942):

Slowly
C *Dmi7* C B C *Dmi7* *F#7* *G7*
Já sním o vá - no - cích bí - lých

M. moderní pop. hudby bývá obvykle jasně tonálně zakotvena, chromatika se objevuje na pozadí převládající diatoniky nejčastěji v podobě průchodů, průtahů nebo anticipací. Novější styly jazzu však nápadně tíhnou k chromatické; příznačný pro ně je nápadný přesun k půltónovým krokům a častější využívání intervalů zmenšené kvinty, velké septimy apod.

Zvláštní rys propůjčuje melodicé jazzu a jim ovlivněné pop. hudby její charakteristické rytmické uspořádání, těžící z vnitřního, mezirázově posunutého rytmu (off beat, swing). Zvl. jazzoví hudebníci od nástupu velkých instrum. sólistů ve 20. letech (L. Armstrong, B. Beiderbecke, C. Hawkins a další) výrazně uplatňují při vytváření melodické linky svérázné rytmické napětí, spočívající v přesouvání pravidelných rytmických akcentů, jímž *m.* nabývá rytmické intenzity (př. 11 na s. 226). V souvislosti s jazzem a vzhledem k stále častějšímu uplatnění improvizace v avantgardních projevech současné pop. hudby (rock) se zmiňme o jedné z dalších vlastností improvizované *m.* – její těsné vazbě s konkrétní nástrojovou stylizací (Stravinskij v této souvislosti výstižně poukázal na nástrojový původ tzv. jazzových nápadů). Nejdílnou součástí jazzové (a zčásti – jde-li o improvizované projevy – i rockové) *m.* je tedy i souhrn zvl. artikulačních prostředků jako attack, různé druhy glissand a smearů, vibrato, jakož i individuální tónová barva (sound) toho či onoho sólisty. Platí zde Berendtovo tvrzení, že „zatímco melodie evropské hudby vážně mohou existovat v abstraktní podobě, jazzová melodie existuje pouze ve vztahu k nástroji, na kterém zazněla, a k hudebníkovi, který ji zahrál“ (*Kniha o jazzu*, Bratislava 1968).

Odlíšné dispozice a možnosti jednotlivých nástrojů podmiňují jedinečný charakter melodické linky v jazzu do té míry, že původcem určité *m.* může být právě jen určitý instrumentalista. Cit. ukázka z flétnového chorusu Jeremyho Steiga z alba *Jeremy and the Satyrs* (př. 12 na s. 226) má původ jednak v rozsahových možnostech a technických dispozicích nástroje, umožňujícího navíc i tak speciální efekt, jako je sou-

MELODIKA

časné oktávové zdvojení melodické linky „vokálem“ (tóny označené ve 3. taktu).

Př. 11: J. Oliver: *Dippermouth Blues*, ad lib. sólo L. Armstronga:

Brightly

Chords: Cm⁶, C⁶, Cm⁶, C⁷, F⁹, C, G⁷, C⁶, G⁷, C⁶, C⁶, bC⁹, F⁹, C⁶, Dmi⁷, G⁷, C⁶, F⁷, C, C, F⁹, C, bC⁷, F⁹, C⁶, Dmi⁷, G⁷, C, C.

Př. 12: W. Bernhardt: *Superbaby* (1969), ad lib. sólo J. Steiga:

M. jednotlivých stylově-žánrových druhů jazzu a moderní pop. hudby přináší celou řadu individuálních rysů, jimiž se liší od hlavního proudu, představovaného evergreeny a standardy. Vedle širokého, vnitřně diferencovaného okruhu jazzu to platí zejména o projevech, které si i přes značně intenzivní unifikující tendence zachovaly úzkou spřízněnost s tradicemi národních kultur. Tyto tradice se promítají např. ve franc. šansonu, jehož důraz na textovou složku staví do popředí svérázný typ ostře rytmizovaných melodií nevelkého tónového rozsahu, dávající hud. projevu téměř recitativní charakter (př. 13).

Vedle obdobných příkladů z pop. hudby jihoamer. provenience přináší např. většina italské produkce z hlediska svého původu jednoznačně identifikovatelné melodie, v nichž se

snoubí dramatický patos blízký se parlandu, se slavnými tradicemi bel canta (př. 14).

Př. 13: A. Seggiani – Bizet – Monjöl: *Pour l'amour de toi* (1963):

Chords: C, Ami, F, G⁷, C, Ami, F, G⁷.

Lyrics: Pour l'a - mour de toi -

Př. 14: P. Donaggio – V. Pallavicini: *L'ultimo romantico* (1971):

Lento

Chords: Ami, Dmi, G, C, E, Ami, A, A⁷, A, F^{mi}, Bmi, F[#].

Lyrics: Lul - ti - mo lul - ti - mo ro - man - ti - co, di un mon - do -

Návaznost na bohaté tradice ruské lid. písněvé tvorby i ruského romansu a využívání jejich příznačných intonací je zvláště typické pro oblast sovětské populární estrádní a masové hudby. Skladatelé jako Matvej Blantěr, Nikita Bogoslovskij, Izák Dunajevskij, Lev Knipper, Andrej Novikov, Vasilij Solovjov-Sedoj a další dokázali ve své tvorbě úspěšně zužitkovat ohlasy těchto tradic a rozvinout je tvůrčím způsobem ve zcela ojedinělý typ pop. písní, jejichž nový, pokrokový obsah promlouvá k širokým posluchačským vrstvám v duchu jejich národního hud. povědomí (př. 15):

Př. 15: V. Solovjov-Sedoj – A. Čurkin: *Večer na rejdě*:

Lento

Chords: Gmi, A⁷, D⁷, Gmi, Cmi⁶, E⁷, D⁷.

Lyrics: Spo - jom - tě druž - ja -

Pro úplnost zaznamenejme t. individuální charakter skladatelského rukopisu jednotlivých významných autorů, kteří dokázali šířit své melodické invence překonat převažující schematismus v této oblasti a vytvořit i v omezeném rámci malé písňové formy pravé hud. klenoty. Do tohoto okruhu patřili v minulosti např. George Gershwin, Cole Porter a náš Jaroslav Ježek, v oblasti jazzu Charlie Parker, v poslední době to platí zvl. o skladatelském přínosu Beatles (jmenovitě Johna Lennona a Paula McCartneye) a Burta Bacharachy. L.: J. E. Berendt: *Kniha o jazzu* (Bratislava 1968); I. Garaí: *Sláger* (Budapest 1966); W. G. Garland: *Popular Songwriting Methods* (NYC 1942); J. Gonda: *Jazz: Történet, elmélet, gyakorlat* (Budapest 1965); A. Hodeir: *Hommes et problèmes du jazz* (Paris 1954); K. Janeček: *Melodika* (Praha 1956); H. Kane: *How to Write a Song* (NYC 1962); A. Lomax: *The Penguin Book of American Folk Songs* (Baltimore 1964); G. Schuller: *Early Jazz* (NYC 1968); A. Silver – R. Bruce: *How to Write and Sell a Song Hit* (NYC 1939); R. Wiedeman: *Der Jazz – Der Schlager* (Freiburg 1962); M. Williams: *Where's the Melody?* (NYC 1969). – A. M.

Memphis sound, v 50. letech tento termín označoval produkci gramof. společnosti Sun Records, umístěné v Memphisu (stát Tennessee, USA), u které tehdy nahrávaly hvězdy raného rocku Elvis Presley, Roy Orbison, Jerry Lee Lewis, ad. O deset let později získala v Memphisu na důležitosti jiná společnost – Stax, orientovaná výhradně na černošskou R & B tvorbu. Jejich nahrávky se zpěváky Otisem Reddingem, Carlou Thomasovou a duem Sam and Dave se větší gramof. a emotivní vypjatosti velmi ostře odlišovaly od produkce černošských umělců, soustředěných u jiných společností (v. *Motown sound*). Výrazný podíl na tom měl úzký a stálý okruh lidí, kteří ve studiu pracovali – především čtyřlenná rytmika Booker T and the MG's (obs.: org., g., basg., ds.) a dechová sekce Mar-keys, které výhradně tvořily instrum. doprovod na nahrávkách společnosti. – P. D.

menšinové žánry, výraz objevující se zvl. v naší kulturně politické praxi a publicistice 70. let. Označují se tak sumární projevy z oblasti pop. hudby, nezotožňující se s hlavním proudem a stojící v opozici k trendům masové hud. kultury (v. *t.*). K těmto „odstředivým“ liniím patří např. ambicióznější projevy jazzové, rockové, šansonové apod. v kontrastu ke komerčně zaměřené pop music apod. Tato „menšinovost“ (ve smyslu zaměření na užší, specializované publikum) není ovšem kvalitou neměnnou. – I. P.

Mersey sound (t. Liverpool sound), spíše reklamní a teritoriální než hud. označení pro hudbu liverpoolských vokálně-instrum. skupin, které se zač. 60. let prosadily na britské hud. scéně a spoluutvářely hud. idiom angl. rocku, který rozhodným způsobem ovlivnil vývoj moderní pop. hudby (Mersey je název liverpoolské řeky). Kořeny masového hnutí, jehož hud. vyjádřením byl *M. s.*, jsou shodně nazírány ve specifických demografických a sociálních podmínkách Liverpoolu. V tomto smyslu píše F. Newton v předmluvě k českému vydání své knihy *Jazzová scéna* (Praha 1973, s. 18): „Z důvodů, jejichž zkoumání náleží do oboru sociálních dějin Velké Británie, se tyto skupiny vytvořily ve zvlášť hojném počtu v Liverpoolu, přístavním městě s velkým

počtem irského obyvatelstva a s velmi čilým kulturním děním v nejnižších vrstvách dělnické třídy.“ Podle údajů ze zač. 60. let soustřeďovalo cca 400 skupin působících v četných liverpoolských klubech záměrně 20 000 příslušníků převážně dělnické mládeže ve věku od 14 do 18 let. K nejznámějším z těchto souborů patřily: Beatles, Dakotas (Billy J. Kramer), Escorts, Gerry and the Pacemakers, Hurricanes (Rory Storm), Merseybeats, Searchers, Swinging Blue Jeans aj. Většina z nich později přesídlila do Londýna a takřka okamžitě vznikaly obdobně zaměřené skup. i v jiných městech (Herman's Hermits, Hollies, Kinks atd.), čímž ztratilo označení *M. s.* na významu. Z pův. liverpoolských skupin si udrželi výjimečnou pozici Beatles, jejichž tvorba přerostla dosah módní vlny *M. s.* Systematickou pozornost hud. dění v Liverpoolu věnoval v 60. letech specializovaný čsp. Mersey Beat (první číslo vyšlo 6. 7. 1961).

Hudebně byl *M. s.* syntézou angl. skiffllu a amer. R & B a R & R hudby, reprezentované např. Ch. Berryem, B. Holym a skup. Everly Brothers. Soubory hrály ponejvíce v obsazení lead g., rhythm g., basg., ds. s dvěma až třemi vokálními hlasy, vedenými ve stylu Everly Brothers. Skladby opatřené zvl. v počátcích konvenčními texty přinášely často svěže znějící a v oblasti klasické harmonie zřídka praktikované spoje a posléze i osobitou transformaci anglikánského duchovního zpěvu včetně církevních stupnic a vokálních forem lineárního vícehlasu (v. *rock*).

L.: M. Černá – J. Černý: *Poplach kolem Beatles* (Praha 1966); B. Epstein: *A Cellarful of Noise* (London 1964); R. U. Kaiser: *Rock Zeit* (Düsseldorf 1972); *Sensational Sixties, Part 2* (příloha NME 1971); J. Seuss – G. Dommermuth – H. Maier: *Beat in Liverpool* (Frankfurt a. M. 1965). – A. M.

metrorytmika, shrnující označení pro jevy z oblasti rytmu a metra. Užíváme je zde proto, že zejména v jazzu a v hudbě mu blízké jsou jevy rytmu a metra úzce spjatá a je možné je interpretovat jen v tomto jejich sepětí. V hud. teorii dodnes nejsou jednoznačně a bezrozporně vloženy a definovány ani rytmus, ani metrum, ani vztahy mezi nimi. Příčinou tohoto teoretického manka je jednak okolnost, že novodobá evropská hudba, která byla dlouho v centru muzikologického zájmu, žádné zvláštní problémy v tomto směru nepředkládala, jednak skutečnost, že jiné hud. projevy, jež byly do sféry muzikologie vtaženy teprve nedávno (hudba starších historických epoch, exotická hudba, jazz, tzv. Nová hudba atp.), naopak předkládají problematiku velmi různorodou a komplikovanou; není pak možné uspokojivé řešení v rámci dosavadního výkladového schématu.

Problematika *m.* patří dosud k relativně méně frekventovaným oblastem muzikologie, resp. hudební teorie. Nejzákladnější naukové informace přinášejí u nás didakticky zaměřené práce Pichovy atd., o nichž se zmiňujeme v úvodu publikace, teoreticky zaměřená česká literatura neexistuje – toto téma zde nemá žádnou tradici. O některých novodobých kompozičních a teoretických postupech v oblasti rytmu pojednává C. Kohoutek v knize *Novodobé skladatelské směry v hudbě* (Praha 1965), cenné informace o některých rytmických jevech exotické hudby podává studie J. Rychlíka *Prvky nových*

METRORYTMIKA

skladebných technik v hudbě minulosti, v hudbě exotické a lidové (sborník *Nové cesty hudby*, Praha 1964). Ze zahr. produkce možno jmenovat např.: C. Sachs: *Rhythm and Tempo* (NYC 1953), G. W. Coper-L. B. Meyer: *The Rhythmic Structure of Music* (Chicago 1960), C. Dahlhaus: *Probleme der Rhythmus in der Neuen Musik* (sborník *Terminologie der Neuen Musik*, Berlin 1965).

Nejčastěji se rytmus chápe jako vysoce obecný pojem, který vyjadřuje skutečnost organizace hud. dění v čase (proti výskovému pohybu melodie tak stojí časový pohyb melodie). Termín rytmika se pak zpravidla používá pro označení určitého typu rytmu – např. výraz „bachovská rytmika“ apod. Rytmus není tvořen jen vztahy delších a kratších zvuků, ale i přítomností nebo nepřítomností důrazů (akcentů). V úzkém sepětí s pojmem rytmus je pojem metra. Metrum se obvykle chápe jako základ. schéma časových hodnot a akcentů, které zůstává (alespoň po jistou dobu) nezměněno a slouží jako skelet pro konkrétní rytmické struktury, které dané stabilní časové jednotky „vyplňují“. Prototypem metrického uspořádání je takt, který je tvořen skupinou jednotek hud. času (taktových dob), na nichž jsou určitým způsobem rozloženy akcenty. V některých teoretických úvahách se rozlišuje několik druhů rytmu: 1. rytmus spjatý s taktovým principem (přiznačný pro evropskou hudbu 17.–20. století); 2. rytmus, v němž časové hodnoty jsou násobkem nebo zlomkem pevné časové jednotky, ale bez pravidelného návratu akcentů (jde o princip významně se uplatňující ve starších dějinách hudby i v hudbě exotické); 3. tzv. volný rytmus, v němž chybí společná časová jednotka (orientální hudba, určité momenty v evropské hudbě, jako např. rubato apod.).

Problematika *m.* v jazzu a moderní pop. hudbě je složitá zejména proto, že tyto hud. okruhy přinášejí velmi heterogenní typy hudby, v nichž se uplatňují principy běžné v novodobé evropské hudbě 17.–20. stol. i principy řádově odlišné spolu s četnými mezitypy. Z metodických důvodů bude nejspíše nejvíce vyjít v našem výkladu z typově nejspecifičtějších rysů jazzové *m.* ve srovnání s *m.* tradiční evropské hudby. V evropské hudbě se od počátku vícehlasu a zejména od vzniku tzv. doprovázené monodie (v podobě barokní hudby 17. stol.) zformovala taktová organizace metrického průběhu a s tím i převládající princip tzv. taktové rytmiky (rytmické struktury vycházejí z taktového uspořádání a jsou na ně vázány a z něho vysvětlitelné). Tato organizace se promítla i do podoby a podstaty notového zápisu a sama jím byla zpětně utvářena, resp. utvrzována. Je-li možno takto adekvátně chápat a zapisovat prakticky všechny hud. projevy 17.–19. století, potíže se objevují při zapisování a chápání hudby, jejíž metroritmická organizace je založena na jiných principech (starší evropská hudba, četné projevy umělé hudby 20. stol., exotická hudba). Dosud trvají např. diskuse o možnostech přepisu jednohlasých středověkých zpěvů, jejichž časová organizace, respektující např. vlastnosti zpívaného textu, taktovému principu zásadně odporuje. Značná část hudby 20. stol. zachovává sice konvenční způsob zápisu v taktech, ale podstata metroryt-

mického uspořádání se taktovému principu vzdaluje. Charakteristické v tomto ohledu je např. Stravinského *Svěcení jara*, jehož závěrečný díl *Posvátný tanec* střídá s každým taktom i metrum: 9/8 – 5/8 – 3/8 – 2/4 – 7/4 – 3/4 – 7/4 – 3/8 – 2/4 – 7/8 apod. Specialisté hledají zvláštní terminologii, která by tento odsklon vyjádřila (viz např. Dahlhausovy termíny „melismatische Rhythmik, záhlende Rhythmik“ ad.). Značné nesnáze zápisové a teoreticky interpretační představují projevy východoevropského folklóru, a tím spíše projevy exotických hud. kultur. Podobně je tomu i v případě jazzu, což souvisí právě s jeho africkými kořeny. Základním rysem afrických černošských hud. projevů (např. z Konga, Nigérie, Dahomeje) je stabilní účast bicích nástrojů (bubnů) a jimi realizovaná pravidelná úderová pulsace (stejněměrné a stejně silné údery). Kolem jednotlivých úderů se uskupují případné rytmické struktury, jimiž bývá základ. pulsace někdy překryta, aniž by ovšem byla funkčně zrušena. Rytmické (a širěji metroritmické) struktury tu vznikají v zásadě dvojím způsobem. Jeden představují tzv. křížové rytmy (cross rhythms), jež vznikají interferencemi několika úderových pásem. Druhým jsou pak údery jiných bubnů než těch, které jsou nositelem základní pulsace. Tyto údery jsou umístovány někdy přesně na základní pulsační údery, jindy více či méně před ně nebo po nich (v jazzu se tento princip uplatňuje v podobě tzv. after beatu); vztahují se však k tomu či onomu úderu základní pulsace, vystupují vlastně jako substitut a jsou pocíťovány nikoli jako „nepřenosnost“, ale jako záměrná odchylka, způsobující rozkmítání, rozkolébání, efekt pružnosti i „nevypočitatelnosti“. Na tomto rozkolébání se podílí zejména určité natěsnání úderů mimo základní pulsaci, které způsobuje přesun metrického těžiště. Takto „zhuštěná“ rytmická struktura je velmi komplikovaná. Neuplatňuje se v ní taktový princip, i když evropské zápisy této hudby využívají označení taktu a metra (př. 1).

Př. 1:

The image shows a musical score for three parts: gong, 1. tam-tam, and 2. tam-tam. The gong part is a single line with a treble clef and a common time signature, showing a series of rhythmic pulses. The two tam-tam parts are stacked below, each with a treble clef and a common time signature, showing a more complex rhythmic pattern with many notes and rests. Vertical dashed lines connect the gong pulses to the corresponding notes in the tam-tam parts, illustrating the relationship between the two.

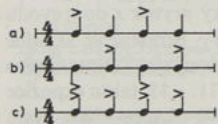
Nutnost zavádět různá metra pro různé nástroje i časté změny metra však svědčí o neadekvátnosti zvoleného principu chápání a zápisu (ostatně tentýž projev zapisují různí pozorovatelé různými způsoby, dochází k odlišnostem při zápisu jemných rytmických nuancí apod.). Časová organizace uvedených černošských projevů je tedy dána zmíněným již principem zvukově realizované (jen výjimečně pouze představované, pocíťované) pravidelné úderové pulsace, který – v jeho praktické realizaci – černoši v USA začali později označovat angl. výrazem beat (= úder, puls, ráz, atd.; to beat = bít, tlouci, bubnovati atd.). Tento výraz – ač již dříve vystupoval v angl. odborném hud. názvosloví v jiném smyslu (taktová doba) – se časem stal nejen slangovým nebo jen prakticistně užívaným, ale i mezinár. vě-

deckým termínem-pojmem. Rozumíme jim kromě vlastní pravidelné pulsující základny t. organizujícího činitele „regulujícího tempo a časové vzdálenosti mezi jednotlivými údery“ (Baresel). Ze stejného jazykového okruhu pochází termín-pojem *off beat*, kterým se označují údery (tóny) kladené mimo *beat* a chápané ovšem ve vztahu k němu (v jistém smyslu v tradičním evropském hud. názvosloví koresponduje s pojmem *synkopa*); termín-pojem *swing* (stejněho původu) vyjadřuje napětí, rozhoupanost, pružnost projevů, jež je dána právě interferencí *beatu* a *off beatu*, jež tedy vystupují jako dialektická jednota protikladů. Beatový princip nelze chápat jako nějakou obměnu novodobého evropského principu střídání těžkých a lehkých dob v taktu; vylučuje třídobou interpretaci a v rámci dvou-dobosti lze uvažovat jen o kontrapozici úderu a protiúderu; blíží se proto relativně nejvíce evropskému 4/4 taktu.

Beatový princip je příznačný pro všechny projevy afroamer. folklóru: v oblasti vázané řeči lze uvést dětské říkánky, exaltované náboženské projevy (kázání) apod., v oblasti hudební pak pracovní písně, blues ad. Jednou z klíčových etap ve vývoji jazzu i námi uvažovaného typu jazzové *m.* bylo formování černošských brass bandů v druhé pol. 19. stol. Černošští hudebníci začali interpretovat evropskou hudbu, relativně nejvíce korespondující svým metroritmickými uspořádáním s jejich beatovým citěním. Evropský metrický a rytmický koncept pronikal do těchto černošských projevů poměrně snadno díky skutečnosti, že byl spjat t. s jinými parametry přejímané hudby, tj. zejména s její harmonickou strukturou (kadencemi), jež zase souvisí s formovým citěním (periodicitou).

Již zde se setkáváme (např. v autentických nahrávkách pořízených v terénu společností Folk. a vydaných na LP *Country Brass Bands a History of Jazz*) s interferencemi beatového a taktového principu, jež tvoří metroritmickou specifikou jazzu a jsou přítomny prakticky ve všech jazzových projevech. Evropsky pojímaný 4/4 takt (př. 2a) je v tradičním jazzu twobeatového charakteru přehodnocen v tzv. *after beat* se zjevným sklonem ke zdůrazňování 2. a 4. doby (př. 2b), nástupem *swingu* s jeho stejnou akcentací všech čtyř taktových dob (*four beat*) byla v jazzu prakticky dovršena negace evropského taktového principu (př. 2c).

Př. 2:



Po celou dobu vývoje jazzu lze sledovat dvě polaritní tendence. Jedna souvisí s jeho černošskými kořeny a s uplatňováním černošských hudebníků a je dána beatovým principem, druhá je nesena bělošskou taktovou metrikou a rytmikou (nejzazším vyjádřením tohoto druhého pólu byly Giuffreho pokusy s tzv. vnitřně sevřeným rytmem, negující beatový princip vůbec). Tato „bělošská“ tendence se uplatňuje výrazně v některých typech jazzových projevů, zvl.

však poznamenala celou praxi notového zápisu jazzu. Specifičnost jazzové metroritmické organizace totiž nebyla dlouho pochopena a všechny metroritmické jevy se v zápisu redukovaly a simplifikovaly na evropský taktový princip, tj. především důsledné užívání 4/4 taktu (na něj byl převáděn *beat*), *synkop* a *tečkovaného* rytmu (na ně byl převáděn *off beat*). Toto zjednodušené pojetí bylo tím samozřejmější, že první hud. projevy, jež vzbudily zájem jakožto jazz, pocházely od bělošských hudebníků imitujících – a přirozeně simplifikujících – ráz černošské hudby (máme zde na mysli ODJB a jeho první nahrávky, Riv., Ami. apod.). Navíc je pak třeba ještě dodat, že ragtime, tvořící jeden z vývojových zdrojů jazzu (a kdysi přímo s jazzem ztotožňovaný) byl velmi výrazně prosycen evropskými bělošskými prvky jak v melodice a harmonii, tak i právě v *m.* (reálný $\frac{4}{4}$ takt, důsledná *synkopace*, časté využívání triol v melodické linii apod.); proto ostatně mohl fungovat jako tzv. zápisová hudba a ovlivnit různé typy moderní pop. hudby.

Některé ze způsobů, jimiž se tyto polaritní tendence promítaly do rytmického uspořádání a frázování melodické linky jazzu, jsou demonstrovány v př. 3. Základem je zde refrén ve 20. letech značně rozšířená skladba Harryho Aksta *Dinah* (přežívající dodnes v různých variantách t. v našich trampských osadách pod názvem *Nejkrásnější blues*). V konfrontaci s originálem (a) uvádíme verzi blízkou se bělošskému dielandskému pojetí (b), stylizaci v duchu dobové interpretační manýry z 20. let označované jako *corny syncopation* a uplatňované zvl. v tzv. *straight jazzu* (c) a konečně dva způsoby jejího zpracování v duchu *swingového* idiomu, pracujícího už s *offbeatovou* technikou (d, e).

Př. 3: H. Akst: *Dinah*:

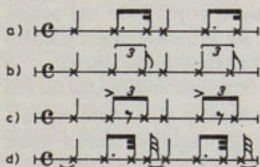
Beatový princip, ať již je samo beatové a *offbeatové* citění a frázování jakkoli oslabeno, se ovšem v jazzu (resp. jemu blízkých projevech a z něj odvozených typech hudby) objevuje nutně a vždy, a to v podobě jevu, s nímž se nesetkáváme nikde v evropské hudbě (a který naopak koresponduje s africkým principem stabilního užití *bubny*); je to emancipace nástrojového aparátu (tzv. *rytmiky*, *rytmické skup.*), který „vyrábí“ zvukově charakteristický, neustále zaznívající metroritmický základ pro arr. či improvizaci sólo.

Takový základ v podobě charakteristické rytmické figury, jejímž nositelem byl ve *swingovém* období velký činel, hraný bubeníkovou pravou rukou, uvádí následující ukázka (př. 4a). V této souvislosti se vrátíme k už zmíněným nejednot-

METRORYTMIKA

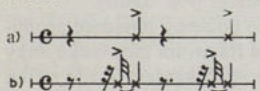
nostem notového zápisu. Různí teoretici volí někdy značně odlišné přepisy tohoto rytmického schématu, uváděného většinou (např. v tiskem vydávaných arr.) v podobě znázorněné v př. 4a, a obsahující některé jemné interpretační nuance.

Př. 4:



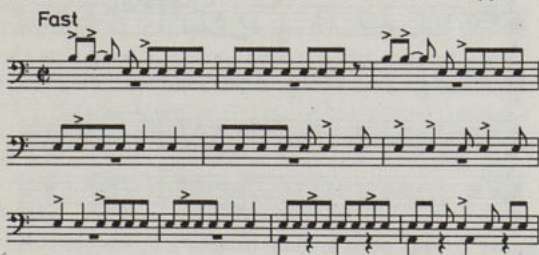
Obdobně v rozporu s obvyklým zápisem partu šlapacího činelu – tzv. hi-hatu (př. 5a) je příslušný model realizován v živém provedení s určitou odchylkou (5b).

Př. 5:



V rámci zvýrazněné rytmičnosti swingu vykrytalizoval časem i typ projevu daný stabilizovaným obsazením, aranžmá, interpretací, zaměřený přednostně k doprovázení moderního spol. tance a v této funkci prakticky přetrvávající podnes (u nás je dobrým příkladem orch. K. Vlacha); postupně ovšem přestává být chápán jako jazz a funguje jako projev moderní pop. hudby. Právě v tomto typu hudby se začala uplatňovat dlouhá sóla bubeníků (Gene Krupa, př. 6), která kdysi budila pozornost a byla považována za navýsost „jaz-zová“ a demonstrovala především technickou zdatnost sólistů.

Př. 6: N. LaRocca: *Tiger Rag*, ad lib. sólo G. Krupy:

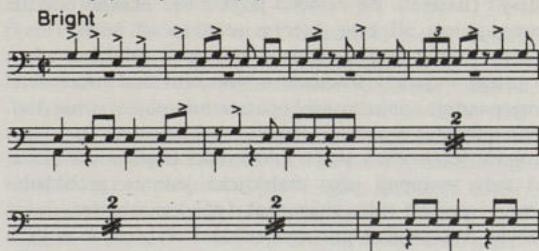


Pokud je tento velkokapellový swing považován za jazz, je to obvykle dáno výkony improvizujících sólistů (včetně některých, zejména černošských bubeníků typu např. Cozyho Cola, př. 7), v jejichž projevech se objevovaly charakteristické jazzové rysy: vedle zmíněné improvizace zejména zvláštní tvorba tónu a pak beatové, resp. offbeatové frázování.

S podobným typem hudby, v němž je kontaminován např. zvuk „normálně“ hrajícího smyčce, tělesa s jazzově hrajícím sólistou, přičemž obvykle v základu leží jazzově pracující rytmika, se pak setkáváme často podnes (např. některé na-

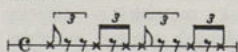
hrávky Charlieho Parkera, Su., Clifforda Browna, Ema a Stana Getze, Ver.).

Př. 7: *Topsy*, doprovodný part a ad lib. sólo C. Cola:



Ve vztahu k problematice samotné interpretace je nutno zmínit se alespoň okrajově t. o tempu, které svými určujícími vlastnostmi pro rychlost hud. pohybu značně ovlivňuje i metrorhythmickou strukturu. Vyjdeme-li ze schématu uvedeného v př. 4c a odpovídajícího podle našich představ nejbližší živé hud. praxi pokud jde o rychlá tempa allegrovoho typu (120 – 168 úderů za min.), v pomalých tempech (76 – 96 M. M.) je tento výchozí model realizován s určitou dávkou zdrženlivé vláčnosti (př. 8).

Př. 8:



Offbeatový princip byl bezesbýtku naplněn až v projevech moderního jazzu za nikoli bezvýznamného přispění *m. odvozené* z latinskoamer. hudby. Ve srovnání s uvedenými chosy G. Krupy a C. Cola je z transkripce čtyřtaktových úseků (fours) sóla jednoho z nejvlivnějších hráčů na bicí nástroje v moderním jazzu – Elvina Jonese (z alba *Dear John C., Imp.*, př. 9) okamžitě patrné rozdílné pojetí beatového principu. Jestliže se přil. uplatňovaný off beat zejména u některých černošských hudebníků starší generace omezoval více nebo méně pouze na vertikální elementy, vyplývající z poměru těchto offbeatově traktovaných pasáží k metronomickému beatu, příp. k formálnímu průběhu harmonického schématu, hráči moderního jazzu jej naplnili i v horizontálním smyslu – ve vzájemných vztazích offbeatových úderů mezi sebou.

Prěsvědčivě tyto vztahy odráží krátký úryvek z doprovodu jiného černošského bubeníka, Billyho Brookse ve skladbě *Round Midnight* v nahrávce Hamptonova a Zahradníkova big bandu (z alba *Interjazz 2*, Su.). V 11. – 13. taktu expozice tématu v Hamptonově arr. (v. notová ukázka 18b v heslu *improvizace*) nacházíme výrazně offbeatově koncipovanou melodii, zdůrazněnou shodnými rytmickými přírazy na činel a velký buben. Brooksův improvizovaný doprovod na malý buben a kotle tuto vnitřní metrorhythmickou intenzitu ještě dále umocňuje a přispívá k celkovému drivu nahrávky (př. 10).

Jiným významným počinem moderního jazzu na úseku *m.* se stalo používání lichodobých meter (svým způsobem revoluční událostí v tomto směru bylo v pol. 50. let vydané

album Maxe Roache *Jazz in 3/4 Time*, EmA). Soustavněji se jejich zavádění věnovali členové kvarteta Dave Brubecka, kteří záhy úspěšně využívali t. složených metrických útvarů, např. 5/4 (3/4 + 2/4 v Desmondově *Take Five*, př. 11), 7/4 (4/4 + 3/4 v *Three to Get Reddy*), 9/8 (6/8 + 3/8 v Brubeckově *Blue Rondo a la Turk*, př. 12) a 11/4 (5/4 + 6/4 v Desmondově *Eleven Four*, př. 13) taktu.

Př. 9: *Everything Happens to Me*, ad lib. fours E. Jonese:

Example 9 shows a bass line with complex rhythmic patterns, including triplets and various note values, illustrating the 'fours' time signature.

Př. 10:

Example 10 shows a cymbal and drum set pattern, including snare, tom-tom, and bass drum parts, illustrating the 'fours' time signature.

Př. 11: P. Desmond: *Take Five*:

Example 11 shows a vocal line and piano accompaniment for the song 'Take Five' by Paul Desmond, illustrating the 5/4 time signature.

Př. 12: D. Brubeck: *Blue Rondo a la Turk*:

Example 12 shows a piano line for the song 'Blue Rondo a la Turk' by Dave Brubeck, illustrating the 9/8 time signature.

Příkladem z domácí tvorby jsou Zahradníkovy skladby *Jaumeau* v pětičtvrtěním (se střídavými sériemi 1 – 2 – 3 + 1 – 2 a 1 – 2 + 1 – 2 – 3, *Interjazz 1*, Su.) a *Jeannette* v sedmidobém (4/4 + 3/4, album *B & S*, Su.) taktu. Současným kombinováním těchto útvarů dospěli hudebníci moderního jazzu až k záměrně uplatňované polyometrii. Skladba Karla Velebného *Radujme se, veselme se*

(nahrána souborem SHQ na albu *Československý jazz 1965*, Su.) střídá dvě tempa – základní ve 3/4 taktu s pomalejším, které vzhledem k užití duol má vlastně charakter 4/4 taktu (př. 14).

Př. 13: P. Desmond: *Eleven Four*:

Example 13 shows a vocal line and piano accompaniment for the song 'Eleven Four' by Paul Desmond, illustrating the 11/4 time signature.

Př. 14: K. Velebný: *Radujme se, veselme se*:

Example 14 shows a vocal line and piano accompaniment for the song 'Radujme se, veselme se' by Karel Velebný, illustrating the 3/4 time signature.

Výrazně všechny tyto tendence odráží experimentální tvorba Dona Ellise, jehož osobitá metrorhythmická koncepce těží z exotických hud. kultur, zejména z indického a východoevropského (zvl. bulharského) folklóru (příznačný je název jedné z Ellisových skladeb, prozrazující zároveň její vnitřní metrorhythmické uspořádání: 3 – 3 – 2 – 2 – 2 – 1 – 2 – 2 – 2).

Oblast rocku se v jistém smyslu vrátila k striktně zdůrazňovanému čtyřdobému beatu. Nebezpečí schematičnosti a výrazového zploštění, vyplývající z jeho průběžného uplatňování v podobě tzv. boom-chick patterns, čelí novější proudy rocku jednak „drobením“ rytmického doprovodu na menší hodnoty (vedle osmin je zvl. výrazná frekvence šestnáctin), jednak rozšířením rytmické skup. o 1–3 doprovodné g. (vedle sólové lead g.) s vlastními, navzájem odlišnými rytmickými patterny, a uplatněním rozsáhlého aparátu bicích nástrojů, vesměs převzatých z instrumentáře latinskoamer. hudby. Zvl. nápadně tuto tendenci odrážejí soubory jako Keef Hartley Band ve V. Británii, Electric Flag v USA a skup. z oblasti tzv. afro rocku (v. t.), např. Assagai, Osibisu a Airforce. Odtud přebírá své metrorhythmické formule t. jazz rock. Ukázky základních způsobů takto traktované rytmiky ve hře na bicí nástroje ukazuje př. 15.

Př. 15:

Example 15 shows a drum set pattern with hi-hat, snare, tom-tom, and bass drum parts, illustrating the 'fours' time signature.

MIDDLE-OF-THE-ROAD

L: A. Baresel: *Der Rhythmus in der Jazz- und Tanzmusik* (Trossingen 1955); Berendt: C. Bohländer: *Jazz – Geschichte und Rhythmus* (Mainz 1960); E. Borneman: *A Critic Looks at Jazz* (London 1946); A. M. Dauer: *Der Jazz: seine Ursprünge und seine Entwicklung* (Eisenach 1958); týž: *Jazz – die magische Musik* (Bremen 1961); týž: *Was ist Jazz-Rhythmus?* (JP 1963, č. 2); A. Dawson: *Syncoption in Odd Time Signatures* (DB 19. 3. 1970); D. Ellis: *Rock: The Rhythmic Revolution* (DB 27. 11. 1969); J. Gonda: *Jazz: Történet, elmélet, gyakorlat* (Budapest 1965); C. Gregor Herzog zu Mecklenburg: *Zur Theorie, Definition und Gegenüberstellung der Begriffe Afterbeat und Beat, Beat und Takt, Off-beat und Synkope, Swing und Drive* (sborník *Jazz Aktuell*, Mainz 1968); týž – W. Scheck: *Die Theorie des Blues im modernen Jazz* (Baden-Baden 1963); M. Heřmanský: *Elvin Jones pod drobnohledem* (Me. 1967, č. 2); A. Hodeir: *Hombres et problèmes du jazz* (Paris 1954); G. Kubik: *Was ist Jazz-Rhythmus?* (JP 1963, č. 5); J. Morello: *Studies in 3/4 and 5/4 Jazz. New Directions in Rhythm* (Chicago 1963); J. Rychlík: *Pověry a problémy jazzu* (Praha 1959); E. Shaughnessy: *Jazz-rock Drum Patterns* (DB 13. 11. 1969); J. Slawe: *Einführung in die Jazzmusik* (Basel 1948); M. Swięcicki: *Kompleksywna realizacja rytmu w jazzu* (polský *Jazz* 1961, č. 3–4); K. Velebný: *Jazzová praktika* (Praha 1967); J. Viera: *Grundlagen der Jazz-rhythmik* (Wien 1970); E. L. Waeltner: *Metrik und Rhythmik im Jazz* (sborník *Terminologic der Neuen Musik*, Berlin 1965). – A. M. + I. P.

middle-of-the-road (MOR), angl. střední cesta. Označení, jehož užívání se šíří zejména v 70. letech, kdy značná část moderní pop. hudby již absorbovala rockové podněty i prvky. MOR naopak označuje onu část moderní pop. hudby, v níž stále větší měrou převládají prvky swingové syntézy nebo starší pop. hudby. Po interpretační stránce jsou představiteli MOR např. F. Sinatra, J. Mathis, A. Williams nebo D. Martin; po skladební stránce k ní bývá zařazována klasická tvorba muzikálová (Gershwin, Kern, Rodgers), z níž část patří do kategorie evergreenů. Jako synonyma pro MOR se někdy užívá označení „easy listening“, hudba pro snadný poslech, které ovšem nejčastěji znamená instrum. skladby v podání slavných orch. (Mantovani, R. Conniff, J. Last). – L. D.

MIDEM, franc. Marché international du disque et de l'édition musicale, Mezinár. veletrh gramof. desek a hud. nakladatelství, byl založen 1967 v Cannes jako jeden z podniků, které měly posloužit turistickému ruchu mimo letní sezónu (koná se v posledním týdnu v lednu). Během své existence se vyvinul ve špičkový veletrh, který umožňuje profesionálním zájemcům setkání s obchodními partnery z celého světa. (Účast na 9. ročníku 1975: 5 000 zástupců obchodních společností z více než 40 zemí.) Náplň veletrhu tvoří jednání o nakladatelských a subnakladatelských smlouvách, licenčních dohodách a smlouvách o obchodním zastupování. Veletrh slouží t. často velkým gramof. společnostem jako vhodná příležitost k jejich výročním konferencím s pobočkami a zástupci z celého světa. Veletrh je přístupný jen profesionálním zájemcům a účastnické poplatky jsou značně vysoké; pro veřejnost je uzavřen; je proto nesprávné považovat jej za festival.

Doplňkem veletržního programu je několik galakonzertů, přístupných opět jen účastníkům veletrhu. V prvních třech letech tu byly udělovány trofeje MIDEM interpretům, s jejichž nahrávkami – podle potvrzení příslušných společností pro mechanická práva – byl v příslušném teritoriu prodán největší počet gramof. desek. (Za ČSSR obdržel trofej K.

Gott.) Pro mezinár. obchod má MIDEM mimořádný význam, proto se jej pravidelně zúčastňují výrobci gramof. desek, hud. nakladatelství i společnosti zahr. obchodu ze všech socialistických států. – L. D.

minstrelská představení (minstrel show), potulné kabarety, které se staly svěrázným druhem amer. kabaretního umění a zábavného divadla. Začátky minstrelských představení lze vysledovat již na sklonku 18. stol. v Anglii, kdy se na scéně objevil poprvé bílý herec v převlečení za černocho (Johann Christian Gottlieb Graupner ve hře *Oroonoko*, 1799). Vlastní dějiny amerických *m. p.* se datují obvykle od 1828, kdy člen kočovné divadelní společnosti Thomas D. Rice (později známý jako Daddy „Jim Crow“ Rice) předvedl v Baltimoru výstup, v němž karikoval zpěv a chůzi černošského podomka, kterému přezdívali Jim Crow a jehož pozoroval ve stáji večer před představením. Výstup se stal šlágreem sezóny a založil téměř stoletou tradici, která přežívá dodnes. Symbolem *m. p.* se stal pálený korek, kterým se herci líčili na tmavou barvu pleti. 1843 byla zal. první velká minstrelská spol. Virginia Minstrels v NYC a o rok později E. P. Christy vypracoval zákl. schéma *m. p.*, které se pak opakovalo takřka u všech společností (v. *jazzový tanec*). Když ve 40. letech minulého stol. vznikla „zlatá horečka“ v Kalifornii, která se později přenesla do Nevady a Colorada, vydaly se četné minstrelské společnosti na Daleký západ, aby tu účinkovaly v hornických městečkách. V tomto období t. přešla nejedna minstrelská písnička do lid. zpěvníku zlatokopů. Pod vlivem *m. p.* se nalézá i amer. cirkus, jehož zakládající uměl. osobností byl Dan Rice (1823–1900); později uváděly minstrelské skup. ve svých programech i velké cirkusové scény, např. Bailey & Hutchinson, Barnum, Ringling Brothers aj.

Samotní černoši pronikli definitivně do minstrelských představení až po občanské válce. Georgia Minstrels a herci, tanečníci, zpěváci a písničkáři jako James Bland, bratři Boheeeové, Billy Kersands, Sam Lucas, Horace Weston a četní další černoši se stali proslulými na celém území USA. Mnohé skup. podnikly turné i po Evropě a zvl. v Anglii byla jejich představení příznivě přijata. Z 90. let jsou známé černošské spol. Hicks and Sawyer Minstrels, McCabe and Young Minstrels a Richards and Pringle Minstrels. Na sklonku 19. a začátku 20. stol. se s minstrelskými skup. spojila i řada osobností, které později zasáhly do vývoje blues a jazzu (W. C. Handy, B. Johnson, J. P. Johnson, J. R. Morton, Ma Raineyová, C. Williams, později účinkovali v *m. p.* i Jo Jones, Hot Lips Page a L. Young). *M. p.* doznávala ještě ve 30. letech a britský rozhlas je uváděl ještě těsně před 2. svět. válkou.

Rozšíření *m. p.* znamená nepochybně začátek vlastní osobité amer. populární hudby, která tu v podstatě začala vznikat pronikáním černošského vlivu do bělošské hudebnosti. V prvních dobách byl písňový repertoár sestavován z tzv. plantation songs, které byly bělošskou napodobeninou černošských písní, a i když měly velmi málo společného s tím, co opravdu černoši na plantážích zpívali, dlouho se v reper-

toáru bělošských minstrelských skupin neudržely a záhy byly nahrazeny písněmi „krotčími“. Přesto se do *m. p.* dostalo několik písní černošského původu (např. *Listen to the Bird* Richarda Milba). Převážnou část repertoáru tvořily „původní černošské písně“ bílých skladatelů, nazývané *coon songs*, které jejich autoři jen napatrně osvěžovali dávkami negroidních hud. prvků. Východiskem celé řady minstrelských písní jsou zejména spirituály s formou vkládaných refrénových veršů, tematicky ovšem značně přizpůsobené podmínkám *m. p.* Prostředí černošského života na otrokářských plantážích je v nich líčeno jako idylická selanka, otrokářskému systému se tu nezřídká dostává plné satisfakce, takže černocho po osvobození je vlastně vyhnán z „domova“ a navíc ztrácí „laskavého pána“.

Tisky minstrelských písní v typických úpravách pro sólový hlas (verze) a homofonní čtyřhlas (refrén) s klav. doprovodem sice neodpovídaly zcela provozovací praxi, ale patří mezi první notové záznamy, které o odvozené hudbě amer. černocho máme. Proti převážně diatonickému charakteru černošských lid. písní a především spirituálů je v těchto melodiích více chromatiky.

Z prostředí *m. p.* pochází t. jeden z nejznámějších amer. písničkářů Stephen C. Foster, děde Dan Emmett aj.

L.: D. Blum: *A Pictorial History of the American Theater* (NYC 1960); L. Dorůžka – Z. Mácha: *Od folklóru k Semaforu* (Praha 1964); D. Ewen: *Complete Book of the American Musical Theater* (NYC 1958); týž: *Panorama of American Popular Music* (New Jersey 1957); J. Field: *American Popular Music* (Philadelphia 1956); J. T. Howard: *Stephen Foster, America's Trubadour* (NYC 1934); H. Nathan: *Dan Emmett and the Rise of Early Negro Minstrelsy* (Oklahoma 1927). – Z. M.

modální technika, systém přehodnocující tradiční melodické a harmonické postupy, determinované zákonitostmi tzv. funkční tonality. Tónový materiál skladby komponované *m. t.* je založen na modech, tj. tónových řadách, koncepce nových samostatně jednotlivými autory. Vedle archaických modálních systémů užívaných ve starém Řecku a v exotických hud. kulturách (Čína, Indie apod.) přinesla umělecká hudba od nástupu impresionismu množství nejrůznějších individuálních podnětů rozvoji hud. jazyka ovládaného novými zákonitostmi na principech *m. t.* Významně přispěli tomuto usilování B. Bartók, využívající kombinaci církevních tónin (obdobnými cestami se u nás ubírá též E. Suchoň), dále P. Hindemith, který své řady odvozuje z přirozených fyzikálních vlastností tónového materiálu, a zvl. O. Messiaen, původce důmyslné kompoziční techniky, jejímž základem je soustava tzv. modů omezených transpozic.

Přibližně od pol. 50. let jsme svědky stále častějšího uplatňování různé aplikovaných principů *m. t.* i v moderním jazzu. Z historického hlediska zde sehrála důležitou úlohu „horizontální koncepce“ L. Younga, v jejímž důsledku řada významných improvizátorů postupně redukovala akordický systém a nahradila jej svéráznými manipulacemi s tónovými řadami. Výrazně se tyto snahy odrazily zejména v tvorbě J. Coltrana, M. Davise, J. Handyho, S. Rollinse a H. Silvera. Teoreticky se uplatněním *m. t.* v jazzu zabýval zvl. G. Russell,

jehož „lydická koncepce“ představuje jednak souhrn zákonitostí, které na úseku melodiky a harmonie přinesl vývoj jazzu v období po Youngově nástupu, jednak praktický návod pro profesionální provozování jazzové hudby. Značně širokého uplatnění se *m. t.* dostalo zvl. ve free jazzu. (*V. t. harmonie a improvizace.*) – A. M.

moderator, označení používané v západních zemích. Je jim míněna osobnost, která řídí, usměrňuje, někdy programově naplňuje rozhl., TV apod. pořady zpravidla diskusního, problémového, soutěžního apod. charakteru. *M.* zařazuje hudbu (obvykle z okruhu moderní pop. hudby), komentuje ji, diskutuje o ní apod. I v případě, že se pořad týká jiné než hud. tematiky, má výběr a způsob uvádění hudby, která funguje jako zvuková kulisa, časová výplň apod., značný spol. dopad. – I. P.

moderní jazz, souhrnné označení pro všechny jazzové slohy a styly od nástupu bopu počátkem 40. let. V časové posloupnosti jejich vzniku sem řadíme: bop, progresivní (progressive) jazz, cool, west coast, hard bop, soul jazz, free jazz a jazz rock. Přechodným obdobím mezi tzv. klasickým (tradičním) a *m. j.* byla éra swing music. – A. M.

moderní populární hudba I. — vymezení: Představuje jeden z okruhů základního hud. typu nonartifickální hudby (*v. t.*). Hudebně se *m. p. h.* vyvíjela a stále vyvíjí z mnohostranného střetávání se tradičních forem evropské pop. hudby, respektive tradičního i aktualizovaného evropského (zvl. anglosaského a románského) zpěvního a hud. folklóru především s vlivy afroamerické hud. kultury a jazzu; méně intenzivní, přesto však významné jsou ovšem i podněty jiných hud. etnik (např. oblasti iberoamerické, tichomořské a indonéské, v poslední době též indické aj.). V současnosti jsou hlavními stylově-žánrovými druhy *m. p. h.* pop music a rock; přitom se ovšem projevují výrazné souvislosti nebo dokonce překrývání též s některými jinými oblastmi nonartifickální hudby, zejména s tramskou písní a folkem, jež svým zákl. charakterem náležejí již do hud. rodu spol. zpěvnosti. V našich, ještě více však v amerických a západoevropských podmínkách je *m. p. h.* mimořádně závažným jevem nejen kulturním, ale i hospodářským a sociálním. Soustředuje na sebe zájem převážně části mladé publika a některými svými stylově-žánrovými typy nebo dílčími projevy vystupuje velmi dynamicky, ba přímo agresivně. Trebaže jako celek náleží *m. p. h.* do sféry masové hud. kultury a s jejími hlavními strukturálními i sociálními východisky se i konformuje, setkáváme se zde vedle projevů standardizovaných nebo záměrně orientovaných jako mimo-umělecké i s dosti výraznou vrstvou tvorby umělecky zajímavé a společensky progresivní. – J. K. + I. P.

moderní populární hudba II. — historická, teoretická a estetická problematika: Vývoj a existence jednotlivých stylově-žánrových druhů a typů *m. p. h.* jsou bezprostředně předurčeny geografickými, etnickými, sociálními a kulturně

MODERNÍ POPULÁRNÍ HUDBA

politickými podmínkami, v nichž se tyto druhy a typy vyskytují a fungují. Hlavním vývojovým ohniskem *m. p. h.* staly se v 19. a 20. stol. USA. Ve specifických poměrech prude se rozvíjejícího kapitalistického státu, zároveň však i v jeho rozlehlých, navzájem relativně izolovaných oblastech a pod vlivem nespočetných přístěhovaleckých vln probíhal (a v podstatě stále probíhá) rozsáhlý a dramatický proces spájení nejrůznějších folklorních ohlasů s obecným, víceméně již zafixovaným hud. povědomím v kvalitativně nový konglomerát nonartificiální hudby. Je příznačné, že typové rozpětí této hudby bylo v USA hned od počátku obrovské, a to jak vlivem jejich mnohostranných zdrojů (anglosaský, franc. a španělský folklór, černošská hudba; zanedbatelné jsou však i prvky folklóru slovanského, židovského, čínské aj.), tak i co se týče podnětující etnicko-sociálních vazeb a funkcí. Většinu projevů bylo a je společné to, že mají velkou vývojovou dynamiku, danou bezprostředním sepětím s proměnami individuálního a spol. bytí, jakož i tím, že v rámci složitých asimilačních, synkretizačních a eliminačních procesů se dlouhodoběji byly schopny prosadit pouze projevy zvláště aktuální, funkční a konzumentsky působivé. Některé typy projevů amer. nonartificiální hudby, vázané na vyhraněné etnikum, zeměpisnou oblast nebo obojí zároveň, vstupovaly ovšem do asimilačního procesu teprve opožděně, dlouho si uchovávajíce stylovou „čistotu“ původních východisek (srov. například způsoby anglosaské spol. zpěvnosti a taneční hudby, typické projevy španělské proveniencie, afroamerický hud. folklór aj.). Právě odtud načerpal ostatně hlavní proud severoamerické nonartificiální hudby rozhodující podněty pro svůj další, mj. již i ekonomicky motivovaný vývoj. Relativně nejvyhranějším produktem syntézy anglosaského a afroamerického hud. folklóru se stal jazz. Současně s ním však vznikala i řada méně vyhraněných (byť ve stupni publicity rozšířenějších) projevů, jež v mnohostranném, periodicky se opakujícím střetávání s jazzem, s dalšími okruhy a druhy nonartificiální hudby, ba dokonce i s některými projevy evropské artificiozní hudby (zejména v přechodném pásmu tzv. vyššího populáru) postupně krystalizovaly v rozsáhlý, profesionálně vytvářený a relativně svébytný okruh *m. p. h.* amerického kontinentu. Neustálým přílivem nových etnických vlivů a jejich mnohostranností si tu lze zároveň i vysvětlit, proč hranice mezi tradiční hudbou a *m. p. h.* jsou v USA poměrně málo zřetelné. existují-li vůbec.

V evropských poměrech se takový protiklad naproti tomu projevuje daleko vyhraněněji. Konkrétní podoby nonartificiální hudby jsou zde mnohem těsněji spjaty vždy jen s jedním etnickým teritoriem a jeho historickým folklórem, nadto pak – alespoň ve střední a západní Evropě – i propojeny se staletým vývojem artificiozní hudby. V rámci jednotlivých národních kultur se proto až do začátku 20. stol. vyvíjely jednotlivé rody a okruhy nonartificiální hudby poměrně homogenně a ve své profesionální, resp. poloprofesionální linii vytvořily už v druhé pol. 19. stol. repertoárový a provozovatelský okruh, označovaný dnes jako tradiční

pop. hudba (s tradičními a té které národní kultuře odpovídajícími tanečními, pochodovými a přednesovými skladbami jakož s příznačným způsobem instrum. obsazení a reprodukce). Teprve od počátku 20. stol. se dosud jednostranný proud hudebního působení Evropy na Ameriku změnil na ovlivňování oboustranné a do Evropy začaly stále silněji pronikat ohlasy americké nonartificiozní hudby. Přinášeje s sebou nezvykle vzrušivé, kulturně osvěžující a i hudebně většinou značně progresivní prvky, působily tyto podněty v Evropě zprvu jako vítané exotikum. Nadto však začaly být brzy chápány též jako výraz nových životních pocitů, signalizujících přechod k společnosti městského a industriálního typu, k její nové životní dynamice i kaleidoskopické mnohostrannosti. Zejména podněty svázané s jazzem, s jeho deriváty a vůbec s hudbou mu blízkou se ukázaly být všestranně perspektivní a vedly k postupnému formování nového, časově mladšího hud. okruhu, označovaného obvykle právě jako *m. p. h.* Nelze tedy jednoznačně říci, že *m. p. h.* se vyvinula z tradiční pop. hudby prostou inovací, ani že je výsledkem komercializace jazzu nebo pouhým cizorodým, pro nás nadbytečným importem apod. V evropských, a tím i v našich podmínkách vlnítek okruh *m. p. h.* svérázným synkretizačním procesem a vedle svých národních rysů nezbytně vykazuje též výrazné rysy „nadnárodní“, jež jej sice spínají s jeho specifickými historickými a etnickými východisky a zdroji, zároveň jej však i zapojují do nových a již mnohem širších sociálních a kult. kontextů.

Specifičnost americké nonartificiozní hudby a evropské i naší *m. p. h.* vychází především ze znaků typických pro veškerou pop. hudbu vůbec, tj. z vysoké operativní schopnosti zrcadlit a rychle asimilovat nejširší podněty a zdroje spol. a kulturní povahy, dále z typové předurčenosti strukturního a stylově-žánrového tvaru pop. hudby, z jejich mnohostranných sociálních funkcí a posléze způsobu hromadné „výroby“ a „distribuce“, což z pop. hudby namnoze vytváří tržní zboží podléhající značnou měrou platností obecných ekonomických zákonů (blíže o všech těchto rysech viz v heslech *populární hudba* a *masová hudební kultura*). Některé z uvedených znaků mohou být v *m. p. h.* akcentovány silněji, než je tomu u ostatních okruhů pop. hudby, anebo zvláště vyhraněny určitým směrem. Jde např. o pohotovost *m. p. h.* vyrovnávat se se všemi ostatními, ať staršími či nejnovějšími okruhy pop. hudby a spol. zpěvnosti mnohem pružněji, než jak je obvyklé třeba u pop. hudby tradiční nebo u tzv. vyššího populáru; podobně i o její schopnost usilovněji rozšiřovat, resp. překonávat zmíněnou strukturní a stylově-žánrovou předurčenost; dále o schopnost překračovat novými, radikálně se rozšiřujícími sociálními funkcemi nejvlastnější hranice hudby a stávat se až symbolem celkového generačního myšlení a citění – srov. například označení „swingová“ nebo „beatová generace“; atd.

M. p. h. však měla a má i některé rysy zcela specifické a vcelku jen jí příslušející. Za nejdůležitější z nich lze (bez nároku na úplnost či pořadí) považovat tyto:

1) V rovině hud. jazyka a struktury staly se pro *m. p. h.* základním východiskem zmíněné již větší či menší vlivy americké

ké nonartificiální hudby, zejména projevy spjaté s afroamer. folklórem, s jazzem nebo alespoň s určitými stadii jazzového vývoje. K výrazným hud. rysům patří proto i u *m. p. h.* důraz kladený na zvukovost a charakteristický tónový ideál; převaha homofonie, akcent na výraznou, přítom však dobře zapamatovatelnou melodii a tolerance k jistým odchylkám v intonačním citění (*blue notes*); originální metroritmika se zdůrazněním a svérázným kombinováním jevu jako synkopace, latentní beatové ostinato, *off beat*, jazzové frázování apod.; relativní jednoduchost harmonických prostředků (objevovaly se ovšem a objevují i tendence k překonávání této jednoduchosti — např. některé předswingové a swingové evergreeny, písničky Beatles, instrum. skladby rocku aj.); formální standardizace, obvykle vycházející z 32- nebo 12taktové malé písňové formy a z 1–3 obměn v jejím instrumentálním arr. (jakákoli rozvitější forma by až do konce 40. let překračovala třiminutovou kapacitu tehdejší gramof. desky); používání typického instrumentáře (s příznačným akcentem na bicí nástroje, na typický způsob hry dechových nástrojů, na nové témbry např. saxofonů, kytar aj. elektroakusticky nebo elektrofonicky zesilovaných a modulovaných instrumentů, apod.), aniž tu ovšem lze nějaké nástrojové obsazení označit za obligátní. — Pro bližší výklad srov. obecně koncipovaná hesla (*melodika, harmonie, metroritmika, sound, forma, aranžmá, instrumentář* aj.) i konkrétní hesla k jednotlivým stylově-žánrovým druhům a typům (*pop music, rock, folk music, hit, šanson, jazz rock* ad.).

2) Přesun skladatelovy tvůrčí priority ve prospěch priority interpreta nebo interpretů; odtud i převaha stylových proměn (resp. koexistující stylová mnohost) v interpretaci nad proměnami nebo typovým rozrůzněním v rovině skladby. Skladatelův tvůrčí přínos se v *m. p. h.* stává vcelku anonymním a je stále víc zatlačován dominantní rolí interpreta (interpretů), v jehož (jejichž) co nejoriginálnější zvukové a výrazové stylizaci prochází výchozí skladebná předloha svérázným variačním procesem. I tento proces se sice realizuje v rámci vyhraněných typových norem nebo příznačných stereotypů (např. jazzový a rockový „chrplák“, citově exaltovaný soulový projev, herecky přirozené poloparlando muzikálového představitele atd.). Uvedené normy a stereotypy však přesto poskytují jednotlivým reprodukcím umělcům nesrovnatelně širší prostor k tvořivému sebevyjádření, než tomu bylo v starších okruzích pop. hudby. Ve vývoji *m. p. h.* zároveň vedou k stále nepaditějšimu ztotožnění skladatele a interpreta (resp. skupiny interpretů) v jedinou personální unii, jež se účastí dalších odb. pracovníků (hudebníci—zpěváci, textař, aranžér, hud. a zvukový režisér, zvukový technik, dramaturg, producent aj.) může proměnit až v unii skupinovou. Protože u konečného výsledku lze někdy jen těžko určit tvůrčí a pracovní podíl jednotlivých zúčastněných na výsledném tvaru díla, mluví v takovém případě kulturní sociologie až o tzv. depersonalizaci *m. p. h.* a jiných odvětví masové kultury.

3) Vznik a rozvoj *m. p. h.* bezprostředně souvisí s rozvojem moderní sdělovací techniky a jejich masových médií. Způ-

sob použití hud. prostředků byl a je v *m. p. h.* úzce koordinován, ba často podmíněn dosaženým stupněm elektroakustiky, elektrofoniky a kinematiky (srov. třeba přímou spojitost mezi časovým rozsahem moderních tanců 20. let a mezi kapacitou tehdejší gramof. desky; dnes např. odvislost rocku od elektrických zesilovačů a mg. záznamů; apod.). I když se tomuto technicko-zprostředkovatelskému trendu postupně přizpůsobily též jiné okruhy pop. hudby, přesto má pro *m. p. h.* její svazek se sdělovací technikou význam vpravdě klíčový, a to nejen co se týče její dnes už spíše technicky zprostředkovávané cesty k posluchači, ale hl. právě z hlediska jejího minulého i současného strukturního a sociofunkčního vývoje.

4) Historicky se *m. p. h.* stala roznětkou, která na podkladě nových výrobních, zprostředkovatelských a distribučních mezičlánků vyvolala v život rozsáhlý hud. průmysl. Mezi jinými okruhy pop. hudby zaujala *m. p. h.* v tomto novém odvětví postavení složky hospodářsky nejprůbojnější, nejefektivnější a mechanismu objektivních ekonomických zákonů nejsilněji podléhající. (Blíže k tomu srov. heslo *populární hudba*.)

Okruh *m. p. h.* je v mezinár. i domácím měřítku velmi široce stratifikován historicky i geograficky. Ze současného čs. hlediska (1975) lze za jeho jádro u nás považovat pop music a rock, přičemž sem některými svými rysy nebo funkcemi ještě ovšem zasahují i další stylově-žánrové druhy a typy. Jde zvláště o některé stylově-žánrové typy jazzu (hlavně tradiční jazz, jazz rock, pop jazz), afroamer. folklór fungující jako *m. p. h.* (některá blues, spirituály apod.), dále ze severoamer. oblasti muzikálová produkce, C & W ad.; dále tu jde o aktualizovaný folklór dalších etnických oblastí, aktualizovaný folklór domácí (zvl. moderní úpravy pololidových a lidovkových písniček), tramská píseň a její deriváty, folksongy apod. K nejvladnějšímu hud. okruhu *m. p. h.* se tak druzí značně různorodá přechodová pásma. (Srov. tabulku v hesle *nonartificiální hudba*.) — J. K. + I. P.

moderní populární hudba III. — dějiny, USA: Americkou *m. p. h.* tvoří bohatě rozrůzněný komplex vyhraněných i přechodových až nevyřazných stylově-žánrových druhů; identitu mu dodává jen souhrn funkcí, které v životě společnosti obvykle plní, a existenční formy, vázané na průmyslový způsob produkce i distribuce. Hud. jazyk *m. p. h.* je sice charakterizován přítomností afroamer. výrazových prostředků, které jsou ve větší nebo menší míře zastoupeny ve většině jejích stylově-žánrových druhů; jednotlivé druhy se však rozvíjejí se značnou nezávislostí, i když se nejrůznějšími způsoby navzájem ovlivňují a vytvářejí množství synkretických tvarů.

Proto jsou dějiny *m. p. h.* jako celku těžko postižitelné. Je možné sledovat je jako dějiny jednotlivých stylově-žánrových druhů nebo hud. proudů, které probíhají simultánně v čase. Tímto způsobem jsou také nejčastěji zkoumány dějiny těch druhů, které na sebe zejména pro svou uměleckou přítomnost zatím soustředily největší pozornost; těm je věnována relativně bohatá literatura (samostatné dějiny jazzu.

MODERNÍ POPULÁRNÍ HUDBA

rocku, blues, R & B, C & W, folk music aj.). Takový pohled však zpravidla ponechává stranou právě okrajové polohy jednotlivých druhů, v nichž druhová specifická ustupuje užitekmu charakteru jako jednotlivému pojítku *m. p. h.* Druhová možnost skýtá pohled chronologický. Nemůže postihnout autonomní vývoj jednotlivých proudů (tento úkol zde plní samostatná hesla); zachycuje však pohyb okruhu *m. p. h.* jako celku se zvláštním zřetelem k jevům masového dosahu, takže kritéria výběru jsou dána spíše sociální existencí i působením než aspekty uměl. hodnoty nebo stylově-žánrové čistoty. Jednotlivé stylově-žánrové druhy jsou při tomto pohledu zachycovány jen v období, v němž nejvíce vystupují do popředí obecné pozornosti a kdy nepromlouvají jen k vymezenému okruhu specializovaných zájemců, ale k širokému obecenstvu *m. p. h.* jako celku. Přitom je nutno rozlišovat mezi jednorázovými módními vlnami krátkodobé povahy, které odeznívají bez hlubších následků, a základními stylově-žánrovými druhy, které se sice objeví v ohnisku obecné pozornosti *m. p. h.* jen v období své špičkové popularity, ale před tímto obdobím i po něm žijí dále vývojem, který má vlastní kontinuitu.

Dějiny *m. p. h.* vyžadují komplexní pohled i v jiném směru. Vedle vývoje tvůrčí práce skladebné i interpretační jsou nepochybně částí *m. p. h.* jako sociálního faktu i proměny a vývoj obecného vkusu a recepční připravenosti obcenstva. Proto jsou důležitým pomocným materiálem např. výsledky žebříčků, hitparád, prodeje desek i odměn a uznání, udílených každoročně odbornými nebo oborovými organizacemi. Vzhledem ke své tradici mají tyto pomůcky v USA povahu poměrně spolehlivých vodítek, pomáhajících k orientaci v jinak nepřehledném materiálu. Přitom je nutno mít na paměti, že *m. p. h.* je pevně začleněna do širšího komplexu komerčně poskytované zábavy (show business) a že úzce souvisí např. s vývojem hud. divadla nebo spol. tance. Opomenout nelze ani proměny organizační struktury produkčního a distribučního aparátu, které bývají úzce spjaty s proměnami a přesunem významu jednotlivých stylově-žánrových druhů, se změnami v jejich hud. řeči i se změnami jejich existenčních forem.

Pokusy o takto komplexní zachycení dějin *m. p. h.* jsou zatím zcela ojedinělé. Simultánní existence většího počtu stylově-žánrových druhů, z nichž každý se rozvíjí vlastním tempem a v kontaktu s odlišným okruhem posluchačů, také znemožňuje periodizaci, která by měla společně logické oprávnění alespoň pro většinu jednotlivých druhů. Považujeme-li však za počátek *m. p. h.* v její již značně rozvinuté podobě 1. svět. válku, můžeme postupovat chronologicky podle jednotlivých dekád, z nichž každá má svůj charakteristický ráz a vynesla do popředí vždy jeden stylově-žánrový druh, který poznamenal značnou část jejího hud. dění. 20. léta se při tomto pohledu jeví jako doba prvního okouzlení „jazzovým věkem“, 30. léta jako nástup swingu, 40. léta jako ústup swingových big bandů pěveckým hvězdám, 50. léta jako nástup rocku; přesné rozlišení mezi 60. a 70. léty není zatím ještě možné. Je však třeba zdůraznit, že takové členění má vysloveně praktický a pracovní charakter a pro pochopení

vývojové logiky jednotlivých stylově-žánrových druhů je nutno věnovat každému z nich samostatnou pozornost.

Takovému pohledu na vývoj *m. p. h.* je však třeba předeslat kapitolku o vývoji stylově-žánrových druhů a typů, v nichž ještě v období starší pop. hudby vyráběly na amer. půdě výrazové prostředky, které se pak staly charakteristické pro hud. jazyk *m. p. h.*

Přípravné období – do 1. svět. války: Ponecháme-li stranou projevy amer. černošského folklóru, vybavené větší mírou etnické autenticity (spirituály, pracovní písně, hollery, lid. balady, raná blues aj.), přímým předchůdcem *m. p. h.* v USA je zejména oblast napodobování a přetavování afro-amer. projevů ve sféře poloprofesionálně nebo profesionálně vytvářené hud. zábavy.

Podle nejstarších zmínek o přenašení černošského způsobu projevu na prof. zábavnou scénu docházelo ke karikování černošského zpěvu a tance již od 1769. 1799 zpíval Gottlieb Graupner, herec, zpěvák a skladatel, který proslul i vážnějšími skladbami, v bostonském divadle v opeře *Oroonoko* za doprovodu banja píseň *The Negro Boy*. Klav. stylizace hry na banjo se objevila v anonymní instrum. skladbě *Bonja Song*, která byla 1818 dodatečně opatřena textem a vydána tiskem. Minstrelská představení jako významná a svěbytná forma hud. zábavy se rozvíjejí zejména po vystoupení Thomase „Daddyho“ Rice, který 1828 v improvizovaném výstupu v Baltimore karikoval zpěv a tanec černošského podomka, jehož zahlédl na ulici. Píseň *Jim Crow*, která takto vznikla, se později v přeneseném smyslu stala symbolem pro jakýkoliv přezíravý a urážlivý protičernošský postoj.

V okruhu minstrelských skupin (zejména v nejslavnější z nich, skupině Eda Christyho) zazněly první písně Stephena Fostera (1826–64), jehož lze označit za prvního klasika pop. písně, těžící z černošské tematiky i hudebnosti. Písně jako *Old Folks at Home*, *Oh Susannah* nebo *Camptown Races* zlidověly a jsou dodnes živou součástí repertoáru *m. p. h.* Vyznačují se hojným užíváním pentatonické melodie, příznačné pro spirituály, podkládané rudimentární evropskou harmonií tří zákl. funkcí. Fosterovo úsilí o vytvoření a prosazení nového hud. výrazu bylo vědomé a programové: „Chci společně s Vámi vykonat vše, abychom vytvořili podmínky pro přijímání tohoto druhu hudby, na něž tak žehrají fanoušci opery,“ napsal 1850 Edu Christymu. O rozsahu tehdejšího obchodu s pop. hudbou svědčí údaje o prodeji klav. vydání Fosterových písní z 1854: *Old Folks at Home* – 130 000, *Old Kentucky Home* – 90 000.

Občanská válka vytvořila předpoklady, aby se v tehdejší pop. hudbě mohli – byť výjimečně – uplatnit i někteří černošští skladatelé. James A. Bland (1854–1911) proslul jako autor písně *Carry Me Back to Old Virginny* (1878), která se 1940 stala státní hymnou Virginie a dodnes žije, podobně jako píseň *Darling Nelly Gray* černošského skladatele Benjamina Russella Hanbyho z 1856. Hudebně se však tyto písně ještě příliš neodlišují od podobných skladeb autorů bělošských.

Od 70. let vzniká postupně z jednoho z tradičních oddílů minstrelských představení („fantasia“) nová jevištní forma,

pův. zvaná variety a později vaudeville (v. t.), v níž se těžiště přesunuje do jednotlivých písní nebo tanečních čísel. V tomto prostředí se uplatňují taneční výstupy pódiového tance stylu buck-and-wing, který zčásti jako předchůdce stepu přináší již daleko výraznější uplatnění afroamer. pohybových prvků. V rovině spol. tance je první předzvěstí „jazzových“ moderních tanců cake walk (v. jazzový tanec).

V písňové tvorbě je pokračováním vývojové linie minstrelských písní v 80. a 90. letech coon song, parodická píseň v černošském dialektu a s hojnou synkopací. Autorsky se na ni podílejí především bělošští skladatelé. Z černošchů vynikl zejména Ernest Hogan písní *All Coons Look Alike to Me* (1896).

Občasná synkopace a důraz na lidové, zemitější prostředí, kontrastující s dosavadní sentimentální baladou, se však na sklonku stol. začínají v pop. písních objevovat již častěji; takto orientované písně pronikají také větší měrou do Evropy. (Např. píseň *Ta-ra-ra-boom-der-é* neznámého autora, která 1898 vznikla v lokálu Babe Connorsově v St. Louis, byla známá i v Praze; k jejím obdivovatelům patřil i I. Paderewski.)

Na zákl. princip je synkopace povýšena v ragtimu (v. t.), který v 90. letech vznikl jako první výrazně konstituovaný stylově-žánrový typ instrum. afroamerické pop. hudby. Jeho „čistou“ podobu sleduje zpravidla historie jazzu, pro vznik *m. p. h.* však bylo neméně významné širší pojetí ragtimu jako módní vlny, která zahrnovala tanec (v návaznosti na cake walk), instrumentální projev (nejenom klav., ale rozšiřující se téměř do všech typů orch. obsazení, zejména do orchestru dechového) a pop. píseň (časté módní užívání termínu „ragtime“ v textech i názvech písní). V tomto širším smyslu představuje ragtime rozhodující nový směr v americké *m. p. h.* až do 1. svět. války, kdy je postupně vystřídán stejně široce pojímaným jazzem. V této pop. poloze patří k významným postavám ragtimu zejména Benjamin Robertson Harney, černoš, který byl většinou považován za bělocha. Jako pianista vystupoval v newyorském vaudevillovém divadle Tonyho Pastora, kde předváděl spíše adaptovanou bělošskou podobu ragtimu. Jako písničkář proslul dobovými popěvkami *You've Been A Good Old Wagon, But You've Done Broke Down* (1895) a *Mister Johnson Turn Me Loose* (1896). Po jeho výstupech v divadle nastupoval z obecnstva vždy další černošský pianista, který Harneyho klavírní ragy dále rozváděl improvizací technikou. V popularizaci cake walku a ragtimu sehrál jistou úlohu i dechový orch. J. P. Sousy, jednoho z nejvýznamnějších představitelů americké pop. hudby na počátku stol. V oblasti pop. písně registruje již většinu složek, z nichž se rodí nový stylový výraz *m. p. h.*, např. text, kterým 1899 F. A. Mills opatřil píseň Kerryho Millse *At a Georgia Camp Meeting*: na černošském náboženském shromáždění začíná hrát synkopovou hudbu dechový orchestr.

Na přelomu 19. a 20. stol. se konstituuje i první stadium průmyslového aparátu, jímž se produkce i distribuce *m. p. h.* odlišuje od předcházejícího období. Již před počátkem 20. stol. se řada amerických hud. nakladatelství soustřeďuje

v NYC v okolí Union Square, kde je umístěn také největší počet variálních a vaudevilových divadel. Těm připadá nejvýznamnější úloha v šíření a popularizaci pop. písní. Funkce hud. nakladatelství se nyní neomezuje jen na vydávání tištěných hudebnin, ale její těžiště se přesouvá do aktivní podpory provozování těchto písní novými reklamními metodami. Vzniká nová funkce song pluggera (v. t.) jako nakladatelského agenta, jehož úkolem je prosazovat nové písně do repertoáru pop. interpretů. K posílení této koncepce vede i postupně převládající nové pojetí autorského práva, podle něhož provozovatel je povinen platit autoru (i nakladateli) za veřejné provozování hudby. (Brožura úspěšného autora pop. písní Chas K. Harrise z konce 19. stol. *How to Write a Popular Song* – *Jak napsat populární píseň* – uvádí mezi čtyřmi hlavními příkazy pro skladatele: „Seznamte se se zákony o copyrightu!“.) K historickému zlomu dochází 1917, kdy rozhodnutí Nejvyššího soudu přiznává skladateli Victoru Herbertovi odškodnění za veřejné provozování jeho hudby v Shanleyho restauraci. Proces se vlekl celé 4 roky a v jeho průběhu byla 1914 založena American Society of Composers, Authors and Publishers (ASCAP), organizace, která později zastupovala skladatele i nakladatele v kolektivních jednáních s rozhlasem a gramof. společnostmi.

Úspěch písně se však ještě stále měří počtem prodaných hudebnin s klav. úpravou písně. V letech 1900–10 dosáhlo již přes 100 pop. písní nákladu vyššího než 1 milión prodaných výtisků, u zvláště úspěšných šlágrů dosahuje prodej až 8 miliónů. Úspěšní skladatelé-písničkáři rychle poznávají nové možnosti hud. nakladatelství a mnozí z nich si zakládají nakladatelství vlastní (např. Gus Edwards, Harry von Tilzer, Albert von Tilzer, Theodore F. Morse), v jejich prostředí se však již připravuje další generace písničkářů, která sehraje rozhodující úlohu při nástupu *m. p. h.*

Těsně před 1. svět. válkou prudce vzrůstá obliba spol. tance. „Moderní tance“ (onestep, twostep, quickstep, foxtrot – viz jednotlivá hesla) jsou doprovázeny hudbou, která je již obecně pocíťována jako projev nové hudebnosti, byť se v ni vlivy afroamer. idiomu projevovaly ještě v adaptované formě a dosti povrchním způsobem. Černošský orch. Jima Europa nahrává 1913 „pod dozorem Ireny a Vernona Castleových“, nejslavnějšího páru tanečních mistrů, své první gramof. desky, určené výslovně jako doprovod k moderním tancům. Texty a hud. výraz pop. písní jsou velmi často apoteózou nové taneční vlny. Irving Berlin – původně „zpívačičí číšník“ podobně jako jímí písničkáři tohoto období, např. James Thorton – komponuje 1910 píseň *Alexander's Ragtime Band*; hudebně nemá sice s ragtimem nic společného, ale stane se (i pro Evropu) dokonalým ztělesněním doby. Ve stejné době zachycuje „otec blues“ W. C. Handy (1873 až 1958) v tiskem vydávaných písních dvanáctitaktovou formu, hud. výraz i pocitový svět černošského blues. *Memphis blues*, jehož pův. podoba vznikla 1909, vychází tiskem 1912, *St. Louis Blues* 1914. I Handy si později zakládá vlastní hud. nakladatelství. Vedle Handyho se začínají uplatňovat i další černošští skladatelé, např. Shelton Brooks (1910: *Some of These Days*, 1917: *The Darktown Strutters Ball*), Clarence

MODERNÍ POPULÁRNÍ HUDBA

Williams (1915: *I Ain't Got Nobody*) nebo dvojice Henry Creamer–Turner Layton (1918: *After You've Gone*).

Ještě před začátkem 1. svět. války je tedy v USA půda pro rozvoj *m. p. h.* zcela připravena. Afroamer. prvky, byť stále pocíťované jako exotické koření, pronikly v dostatečné míře i do pop. písně a nová záliba v „moderních“ tancích otevírá široké pole působnosti zejména pro jejich rytmické aspekty. Svou kariéru začínají skladatelé, jimž je výraz *m. p. h.* již vlastní, vaudeville připravil první generaci velkých interpretů, kteří stojí na prahu nové etapy (zpěváci Eddie Cantor, Sophie Tuckerová a tanečník Bert Williams) a hud. průmysl se konstituoval alespoň ve své nakladatelské složce a je připraven na nástup gramof. desky. Obecně pocíťovaná potřeba zábavy, nutnost živelně reagovat na odříkání válečných let i bezstarostná atmosféra poválečné konjunktury vytvářejí ihned po skončení války zvláště příznivé klima pro další rozvíjení těchto předpokladů.

20. léta – „jazzový věk“: Názvem „jazzový věk“ pokřtil 20. léta romanopisec Francis Scott Fitzgerald, který poznamenává, že ve vztahu ke společnosti označoval termín jazz nejprve sex, potom tanec, a teprve potom hudbu. Podobně jako v případě ragtime je v této době jazz chápán ve velmi širokém smyslu jako obecný kolorit doby; jazz v užším smyslu zůstává (přes velký módní úspěch souboru The Original Dixieland Jass Band 1917 v Reisenweberově restauraci v NYC) dosti specializovaným stylově-žánrovým druhem, jehož vliv se v *m. p. h.* projevuje sice rozsáhle, ale ve velice adaptované podobě. (První gramof. nahrávka s černošskou zpěvačkou Mamie Smithovou, kterou 1920 prosadil Perry Bradford u gramof. společnosti Okeh, vychází jen v sérii tzv. „rasových snímků“, které nejsou zařazovány do standardního katalogu společnosti; podobně i další nahrávky zpěvaček blues, které ve 20. letech zná prakticky jen černošské obecnstvo.) Nositeli „jazzové“ injekce jsou pro oblast *m. p. h.* především taneční orchestry, které interpretují dobové pop. písně v obsazení, v němž se uplatňují saxofony, zesť a bicí nástroje, zatímco smyčce (pokud jsou zastoupeny) jsou odsunuty do pozadí. K prvním tělesům tohoto typu, činným již v předcházejícím období, patří soubor stepaře Arta Hickmana, který byl rovněž úspěšným skladatelem-písničkářem (1917: *The Rose Room*). K popularizaci orchestru přispívá vzrůstající význam gramof. desky (*v. gramofonový průmysl*). 1919 se poprvé stává šlágrem píseň, která je vydána na desce dřívě, než vyjde v tisku a než ji prosadí veřejné provozování – Stoddardova *Mary*, jejíž nahrávka na zn. Vic. dosáhne v průběhu tří měsíců prodeje 300 000 desek. O mimořádné popularitě orch. nahrávek svědčí skutečnost, že orch. Bena Selvina (n. 1898, počátek nahrávací kariéry 1919) dosáhl dosud nepřekonaného rekordu celkovým počtem 9 000 nahraných titulů. Mezi nimi je 1919 i první deska, jejíž prodej překročil 1 milión kusů: *Dardanella*, jejímiž autory jsou F. Bernard, J. S. Black a F. Fisher. Ve 20. letech začínají svou úspěšnou kariéru (pokračující i do 30. let) i orchestry Bena Bernieho, Vincenta Lopeze, George Olsena a Teda Lewise. Ale titul „Krále jazzu“ získává Paul Whiteman (1890–1968), pův. violista v symfonickém orch.,

potom kapelník námořnické dechovky a posléze vedoucí nejslavnějšího tanečního orch. své doby. Taneční písně interpretuje v ambiciózních, semi-symfonických úpravách. První velký úspěch mu přinesla nahrávka písně *Whispering* (1920, Malvin a John Schonbergerovi – u nás známé s textem *Má krásná zlatovlasá paní*).

Vedle gramof. desky přispívá k široké popularizaci moderní pop. písně zejména hud. divadlo. Starší formy operety a vaudevillu jsou postupně nahrazovány novější revuí (*v. t.*), v níž se zvýšenou měrou uplatňují skladatelé, jimž v krystalizaci moderní pop. písně náleží zakladatelská úloha. Pro sérii revuálních pořadů Ziegfeld Follies (připravující 1907 až 1931 s výjimkou let 1926, 28 a 29 každoročně nový pořad a vytvářející i nový typ baletního souboru „girls“) začíná 1919 komponovat Irving Berlin, pro Scandals producenta George Whitea komponuje od 1920 George Gershwin a pro Greenwich Village Follies produkentské dvojice Shubertových od 1924 Cole Porter. Uplatňují se však i černošské revuální soubory. 1921 pronikla z Harlemu na Broadway revue *Shuffle Along* Nobla Sisslea a Eubieho Blaka. Jiné černošské revue odjíždějí i na turné do Evropy a vydatně přispívají k rozšíření *m. p. h.* mimo americký kontinent. (Např. revue *Chocolate Kids* navštívila 1926 i SSSR.) Na sklonku 20. let se v souvislosti s revuí *Hot Chocolates* objevují jména úspěšných černošských skladatelů Andyho Razafa, Thomase Fatse Wallera a Harryho Brookse. V revuích i mimo ně proběhne kolem 1923 módní vlna charlestonu (*v. t. jazzový tanec*).

V 2. pol. 20. let dostává *m. p. h.* k dispozici další účinný prostředek – hud. film (*v. t.*). Prvním hud. filmem, který zaznamenává svět. úspěch, je 1927 film *The Jazz Singer*. Titulní roli v něm vytvoří zpěvák Al Jolson (1886–1950), původem ruský žid, odchovanec minstrelské tradice (vystupoval s náčerným obličejem) a interpret první úspěšné písně G. Gershwina (*Swanee*, 1918). O rok později následoval film *The Singing Fool*, opět s Alem Jolsonem v hlavní úloze. Písničkářský tým De Sylva – Brown – Henderson pro něj napsal píseň *Sonny Boy*, která se stala evergreenem.

Ve 20. letech vzrývá nebo začíná svou činnost celá plejáda skladatelů-písničkářů, jejichž tvorba již nesporně spadá do oblasti *m. p. h.* Vzniká řada písní, charakteristických pro atmosféru své doby, které si uchovávají charakter obecně známého dobového dokumentu (1923: *Yes, We Have No Bananas*, F. Silver – I. Cohn; 1924: *Yes, Sir, That's My Baby*, G. Kahn – W. Donaldson; 1925: *Valencia*, J. Padilla – C. Grey; 1927: *Ramona*, C. W. Gilbert – M. Wayne); vedle nich se již objevují i písně, které si pro svou hud. nebo textovou hodnotu vydobyly postavení osvědčených evergreenů (1924: *The Man I Love*, G. Gershwin – I. Gershwin; 1927: *Ol' Man River*, J. Kern – O. Hammerstein II). Skladatelé-písničkáři této epochy jsou s typickým prostředím *m. p. h.* spjati i počátky své dráhy, často pocházejí z lid. prostředí nemajetných městských vrstev. Irving Berlin (vlastním jménem Israel Baline, n. 1888) je synem židovských přistěhovalců a narodil se v Temunu v Rusku. V NYC se již v dětském věku živil jako pouliční zpěvák, pracoval jako

„zpívající číšník“ i jako song plugger pro nakladatelství Harryho von Tilzera. V hudbě byl samoukem, neznal noty a na klavír hrál zpočátku jedním prstem podle sluchu. Představuje typ natURALního písničkáře, vybaveného spontánním melodickým nápadem, až k útvarům znalosti osvojuje teprve dlouholetou praxí; typ, který se i v pozdějším vývoji moderní pop. hudby objevuje vždy znovu, zejména při nástupu nových stylově-žánrových druhů. Jeho písně sahají od prostých popěvků, působících především spontánním melodickým nápadem, až k útvarům pozoruhodné harmonické a formální vyzrálosti. George Gershwin (1899 – 1937) je rovněž synem ruských židovských přistěhovalců; svou kariéru začal jako pianista-přehrávač a song plugger v nakladatelství Remick, na rozdíl od Berlina však od počátku důsledně prohluboval své hud. vzdělání, takže dosáhl značného stupně kompoziční profesionální zdatnosti, kterou projevoval i v symfonické a operní tvorbě (1924: *Rhapsody in Blue*, 1935: *Porgy and Bess*). Jeho nejlepší písně vykazují vzácnou rovnováhu melodické invence a kultivovaného harmonického citění.

Kromě toho však *m. p. h.* přitahuje i autory, pro něž je písničkářská práce zpočátku spíše spol. koníčkem, nespojovaným s nutností okamžitého ekonomického efektu. Někteří do ní vnášejí hned od počátku jednak větší míru řemeslně technických znalostí, jednak i poněkud jiný pohled na svět, nesoucí rysy ironického odstupu a rafinovanějšího, intelektuálního způsobu myšlení. Nejtypičtějším představitelem těchto tendencí je Cole Porter (1893 – 1964), jehož písně vynikají jemným slovním i hud. vtípem a jsou někdy prodchnuty atmosférou mondénní společnosti.

K profesionálně připraveným skladatelům, kteří prvních úspěchů dosáhli již ve 20. letech, patří i Jerome Kern (1889 až 1945; 1927 proslul zejména jako autor muzikálu *Show Boat* na námět románu Edny Ferberové). Svým hud. citěním představuje přechod mezi starší operetní tradicí a jazzem ovlivněnou *m. p. h.*; zejména ve 30. letech vytvořil řadu hudebně dokonalých evergreenů. Poslední z „velké pětky“ zakladatelských osobností moderní pop. písně, Richard Rodgers (n. 1902), se nejvýrazněji uplatnil v oblasti muzikálu, kde jeho tvorba pokračuje až do 60. let.

Z dalších úspěšných písničkářů 20. let je třeba uvést Vincenta Youmansa (1898 – 1946; 1924: *Tea For Two*, 1927: *Hallelujah*), Jimmyho Mc Hughha (1894 – 1969; 1928: *I Can't Give You Anything But Love*, 1930: *On the Sunny Side of the Street*), Richarda Whitinga (1891 – 1938; 1920: *The Japanese Sandman*, 1928: *She's Funny That Way*), nebo Waltera Donaldsona (1893 – 1947; 1927: *My Blue Heaven*, 1928: *Love Me Or Leave Me*). Těsně na sklonku 20. let (1929) vznikl evergreen *Stardust* Hoagyho Carmichaela (1899); jeho autor je jediným ze špičkových skladatelů 20. let, který je svou tvorbou plně spjat s prostředím jazzových hudebníků a orch. a tvoří již výrazný přechod k hud. dění let třicátých.

30. léta – nástup swingu: Dozrávání jazzových vlivů ve 30. letech do pozoruhodné interpretační i kompoziční virtuozity a jejich pronikání k širokému obecenstvu i mimo

USA je především spjato se zvukovým filmem (*v. hudební film*). Film *The King of Jazz (Kráľ jazzu)*, který oslavuje dráhu Paula Whitemana (1930), je předzvěstí série hud. filmů, jež sehraji mimořádnou úlohu při pronikání nového modelu pop. hudby v celém světě. Taneční dvojice Fred Astaire a Ginger Rogersová představuje skloubením pohybových prvků, vycházejících z nové hudby (step), herectví a zpěvu nový ideál pop. hvězdy zábavného umění; hudbu k filmům komponují přední skladatelé této oblasti (1934: *Flying Down to Rio* – Vincent Youmans, *The Gay Divorcee* – Con Conrad, 1935: *Top Hat* – Irving Berlin, *Roberta* – Jerome Kern, 1936: *Born To Dance* – Cole Porter, *Swing Time* – Jerome Kern, 1937: *Shall We Dance* – George Gershwin, 1938: *Carefree* – Irving Berlin, *Going Places* – Harry Warren, *Alexander's Ragtime Band* – Irving Berlin). Neméně významné jsou i kreslené filmy, určene pro mládež i pro dospělé. Svět. úspěch pop. slágru *Who's Afraid of the Big Bad Wolf* (1933, Frank Churchill, Ann Ronellová) je těsně spjat s jeho obrazovým doprovodem, příběhem o třech malých prasátkách; neméně úspěšné byly i písničky Franka Churchilla z kresleného filmu Walta Disneyho *Sněhurka a sedm trpaslíků* (1938).

Hollywoodské filmy vytvářejí ve 30. letech i typ „zpívajícího kovboje“, jehož představitelem je zejména Roy Acuff. Romantika Divokého západu s typickou melodií, nesenou kovbojskou písní, ožívá v úspěšných dobových slágrech, které mají značnou odezvu i u nás, zejména v trampské písni (např. *The Last Round Up*, Billy Hill, 1933). Timto způsobem se v *m. p. h.* odráží působení „lidovkové“ hudby amer. venkovského obyvatelstva, která zatím pod názvem hillbilly music zůstává ve své původnější podobě ještě záležitostí vyhraněnějšího menšinového posluchačského okruhu. Některé nahrávky tohoto stylově-žánrového druhu však přesáhly již ve 20. letech miliónovou hranici prodeje (1924 lid. houslista Fiddlin Joe Carson, a 1928 nahrávky „zpívajícího brzdáře“ Jimmieho Rodgerse, 1897 – 1933).

Rozhlas popularizuje *m. p. h.* četnými přímými přenosy z kaváren a tanečních podniků, které pokrývají značnou část večerního vysílání; specializovanými pořady jednotlivých orchestrů (často v rámci reklamních relací velkých průmyslových spol.) i zvláštními programy z gramof. desek. 1937 se v časopise *Variety* poprvé objevuje termín disc jockey. 1935 zahajuje rozhlas pravidelný pořad *Hit Parade*, přinášející každý týden žebříček nejžádanějších písní. Pořadí je určeno na základě prodeje tiskových vydání, gramof. desek a počtu provozování v hracích automatech. První vítěznou písní byla Kernova *Lovely to Look At* z filmu *Roberta*. I když výroba i prodej gramof. desek zaznamenává na konci 30. let nový růst (za hospodářské krize poklesl prodej z 75 mil. dolarů v 1929 na 6 mil. v 1933, ale 1939 již dosáhl hranice 45 miliónů), rozhodujícím faktorem pro popularizaci *m. p. h.* zůstává v tomto období rozhlas. Vznik nových hvězd mezi tanečními orch. i zpěváky je podmíněn především rozhl. vysíláním. Představitelé rozhl. společnosti jsou si svého významu dobře vědomi, naproti tomu autorská společnost ASCAP uplatňuje zvýšené požadavky, neboť rozhlas použí-

MODERNÍ POPULÁRNÍ HUDBA

vá ve vysílání stále větší množství *m. p. h.* Napětí mezi oběma stranami se přiostrňuje a historický zlom, který tuto etapu vývoje ukončí, vyplyne z konfliktu mezi rozhl. stanicemi a ASCAP.

Po hud. stránce čerpá nyní pop. píseň ze stále širší zásoby prvků různé provenience a přitom vykazuje stále větší schopnost hlouběji absorbovat některé tvárné postupy typické pro afroamer. hudebnost. Součástí *m. p. h.* se stávají ve větší míře typické rytmy a tónové kvality latinskoamer. hudby. Jejich úspěch se projevuje občasnými módními vlnami nových tanců nebo proniknutím zvláště působivého šlágru, který se rychle rozšíří i ve svět. měřítku (1930 rumba *The Peanut Vendor*, M. Simons – L. Rittenberg, zejména v nahrávce souboru Don Azpiazu and his Havana Casino Orch., 1934 *Carioca* V. Youmans z filmu *Flying Down to Rio*, 1934 *La Cucaracha* H. Pottera.) Mezi skladateli, kteří se specializovali na tento druh hudby, vynikl zvláště Kubánc Ernesto Lecuona (*Sibone*, 1929). Popularitu si získaly i orchestry specializované na latinskoamer. hudbu, zejm. orch. Xaviera Cugata, který vystupoval společně s Benny Goodmanem v historickém rozhl. reklamním pořadu pro firmu National Biscuit Company (1934).

Vedle toho pronikají do *m. p. h.* i motivy nebo celé písně z jiných etnických okruhů: jedním ze špičkových šlágrů 30. let byla např. píseň *Bei mir bist du schön*, kterou napsal 1932 Sholem Secunda a Jacob Jacobs pro židovské divadlo. V angl. verzi Sammyho Cahna a Saula Chaplina v nahrávce pop. swingového vokálního tria Andrews Sisters získala 1937 zlatou desku, do pol. 60. let se této nahrávky prodalo na 60 milionů. Stejněho roku se však světově populárně těšila i píseň *Sweet Leilani* Harryho Owense, dirigenta orch. Royal Hawaiians, čerpající z melodiky havajské hudby. Na její nejslavnější nahrávce doprovází Binga Crosbyho jiný orch. specializovaný na havajskou hudbu, Lani McIntire and his Hawaiians. 1938 slavila na amer. trhu úspěchy i amer. nahrávka Vejvodovy polky *Škoda lásky* v nahrávce orch. harmonikáře Willa Glaheho.

Vedle orch. obsazení, které se stále více přiklání k typu swingového orchestru, se objevují i arr. populárních nebo semi-klasických skladeb pro velký orchestr symfonického typu. Jedním z prvních špičkových dirigentů tohoto druhu se stává Andre Kostelanetz (n. 1901 v Petrohradě), jehož velký orchestr je vzorem pozdějších slavných velkých „smyčcových orchestrů“ (Mantovani, Caravelli atd.). Na pomezí lehké a „klasické“ hudby se pohybuje i orch. Boston Pops. Rozhodující stylový model vytváří v 30. letech vlna swingu. Konstituuje se nejprve uvnitř jazzu, záhy však vytváří širokou styčnou plochu mezi jazzem a *m. p. h.* Swing představuje etapu v postupné adaptaci afroamer. výrazových prvků, které se nyní stávají majetkem daleko širšího okruhu obecnosti, ale současně se spojují s vyšším stupněm profesionální technické dokonalosti a preciznosti skladatelské i interpretační. Po kompoziční stránce se to projevuje obohacením harmonické palety i možností práce s rozšířenou a složitěji členěnou písňovou formou, po interpretační ze-

jména bohatší práci s rytmikou a frázováním (off beat) a jazzovými inflexemi a intonačními odchyškami. Mnohé z těchto znaků, které až dosud vyžrávaly především v jazzu a byly téměř jeho výlučným vlastnictvím, se nyní stávají běžnými i v *m. p. h.* Jako typ interpretačního tělesa vystupuje do popředí swingový big band (3-, později až 5členná sekce saxofonů, 3-, později až 8členná sekce žesťů, rytmická skup.; smyčce ustupují do pozadí a zůstávají jen v úloze doplňků zejména v hud. divadle a hud. filmu). Titul „Krále swingu“ si získá orchestr klarinetisty Bennyho Goodmana (n. 1909, opět z rodiny ruských židovských přistěhovalců), ale i řada dalších swingových orch. zasahuje svým působením i obecnost *m. p. h.* (Jimmy a Tommy Dorseyové, Harry James, Glenn Miller, Artie Shaw). Převážně do oblasti *m. p. h.* patří svou činností orchestry Kaye Kysera, Guy Lombarda, Freda Waringa, Teda Weemse nebo Lawrence Welka.

Velké orchestry předčí v této době svou popularitou sólové zpěváky, kteří zpravidla zůstávají v jejich stínu. Prvním zpěvákem, který si vydobyl sólovou kariéru, byl Rudy Vallee (n. 1901, od 1929 rozhl. osobnost s pravidelnými přenosy a později vlastními pořady). Po něm následoval Bing Crosby (n. 1904, 1927 člen Whitemanovy vokální skup. Rhythm Boys, od 1934 vlastní rozhl. pořady, od 1936 četné filmové role. S jeho nahrávkami se prodalo celkem na 250 milionů desek a je tak před Beatles a Elvisem Presleyem v tomto směru neúspěšnějším interpretem *m. p. h.*). V období swingu začíná svou kariéru také Ella Fitzgeraldová (n. 1918), ta však zůstává především zpěvačkou jazzovou a širší obecnost *m. p. h.* získá až v 50. a 60. letech.

Moderní pop. píseň vyzrává ve 30. letech do kompozičně i výrazově pozoruhodných, někdy až rafinovaných tvarů. Textař Lorenz Hart (vzdálený potomek Heinricha Heina) píše v dopise Irovi Gershwinovi: „Je potěšením žít v době, kdy lehká zábava ztrácí rysy hrubé zaostalosti a tak jemné verše jako vaše texty dokazují, že písničky mohou být současně populární i inteligentní.“ Nejlepší texty hýří vybraným vtípem a četnými narážkami a asociacemi, které předpokládají intelektuálně dosti vyspělé posluchače. Po hud. stránce precizují 30. léta ještě výrazněji typ evergreenů široce vyklelnuté melodické invence, překvapivých harmonických zvrátů a rozšířené formy (1932 C. Porter: *Night and Day*, 1933 J. Kern: *Smoke Gets In Your Eyes*, C. Porter: *Begin the Beguine*, 1939 J. Kern: *All the Things You Are*). Ke skladatelům, kteří se prosadili již v předcházejícím desetiletí, přistupují např. Harold Arlen (n. 1905; 1939: *Over the Rainbow*), Vernon Duke (1903–69; 1934: *I Can't Get Started*) nebo Harry Warren (n. 1893; 1938: *Jeevers Greepers*). Mezi textaři vynikají Johnny Mercer a Lorenz Hart. Jejich tvorba je již nyní považována za spolehlivý „hlavní proud“ *m. p. h.*, čerpající podle potřeby a podle uvážení z afroamer. prvků ve swingovém přetavení a charakterizovaný vysokou mírou kompoziční profesionality.

40. léta – začátek éry zpěváckých hvězd: Období swingu vyznívá ještě na počátku 40. let. Brzy se však cesty jazzu a *m. p. h.* rozdělí. Pod vlivem černošských hudebníků se jazzový vývoj orientuje na nezvyklou a posluchačsky

náročnější hudbu malých bopových skupin; vlastní jazz se dále rozvíjí jako samostatný stylově-žánrový druh, jehož styčné body s *m. p. h.* nejsou již tak četné. Kolem 1946 se rozpadá většina jazzových big bandů; uplatňují se především ty, které mohou lépe vyhovět novým požadavkům *m. p. h.* (např. orch. Percyho Faitha, který se stal hud. ředitelem společnosti Col.). Do své smrti (1944) slaví se svým orch. velké úspěchy Glenn Miller. 1941 vystupuje ve filmu *Sun Valley Serenade* (*Zasněžená romance*, hudba Harry Warren), který se ihned po válce stane velkým vzorem pro *m. p. h.* v Evropě. Bing Crosby dosahuje svého největšího úspěchu nahrávkou písně I. Berlina *White Christmas* (*Bílé vánoce*, 1942; celkový prodej všech nahrávek této písně přesáhl již 50 miliónů a učinil tak z této Berlinovy písničky nejúspěšnější skladbu celé *m. p. h.*). Stálým zdrojem nových úspěšných písní zůstává i muzikál (*v. t.*), zejména práce Richarda Rodgersa a Oscara Hammersteina II: *Oklahoma!*, 1943, *South Pacific*, 1949, a I. Berlina: *Annie, Get Your Gun*, 1946; mezi jeho autory se objevují i jména Leonarda Bernsteina (*On the Town*, 1944), Kurta Weilla (*Street Scene*, 1947), Burtona Lana (*Finian's s Rainbow*, 1947) a Frederica Loeweho (*Brigadoon*, 1947). Ale některé události naznačují, že v celé oblasti se připravují zásadní a rozhodující změny a že vedle poswingové pop. písně proniknou do *m. p. h.* v daleko větší míře i další stylově-žánrové druhy. Živnou půdou pro tyto změny připravují některé přesuny v organizační struktuře prudce se rozvíjejícího průmyslu pop. hudby. Autorská spol. ASCAP, až dosud jediná organizace amer. autorů i nakladatelů pop. hudby, zvyšuje neustále své požadavky honorářů, které požaduje pro své členy za rozhl. vysílání jejich skladeb. 1939 ohlásila pro příští rok nové zvýšení, představující dvojnásobek sazby (9 miliónů dolarů ročně). Rozhl. společnosti odmítly tento požadavek přijmout, vyřadily všechny skladby zastupované ASCAP z rozhl. vysílání a vytvořily 1940 vlastní autorskou organizaci BMI (Broadcast Music Incorporated). Jelikož renomování skladatelů „hlavního proudu“ byli členy ASCAP, musela BMI získávat své členy z řad skladatelů-amatérů, zastupujících jiné, zatím menšinové stylově-žánrové druhy. To se v průběhu nejbližších 15 let ukázalo rozhodujícím pro prudký nástup hudby typu C & W, R & B a hudby rockové. Spor byl 1941 ukončen vládním rozhodnutím a skladby členů ASCAP se vrátilo do rozhlasu, ale pozice ASCAP byla již podstatně slabší.

1940 se před amer. odvolacím soudem definitivně dořešil poměr mezi gramof. výrobci a rozhl. stanicemi. Podle jeho rozhodnutí mohly nyní rozhl. stanice bez omezení a bez předcházejícího svolení zařazovat do svého vysílání gramof. desky, jestliže zaplatily stanovenou sazbu. Gramof. desky dostaly v pořadích daleko více místa než dříve. To však vedlo k dalšímu sporu. 1942 až 1944 přestali hudebníci nahrávat nové desky na protest proti jejich používání v rozhlase a v hracích automatech a požadovali za takové užití dodatečné honoráře. Tato stávka přispěla k posunu uvnitř hierarchie interpretů: swingové big bandy ustoupily do pozadí

a na jejich místo nastoupili zpěváci, kteří stávkou nebyli vázání a mohli nahrávat dále.

Symbolem nové éry, charakterizované nadvládou zpěváků, se stal Frank Sinatra (n. 1917). Jeho nástup přinesl i první projevy masové hysterie, zejména ženské části obecnstva, vedoucí až k omdlévání v koncertních sálech. Značnou úlohu tu sehrála i obratně vedená propagační kampaň, za níž byl Sinatra tiskový agent 1943 odměněn čsp. Billboard za „nejúčinnější kampaň pro jedinou osobnost“. Ale Sinatra, technicky vynikající interpret, nastolil i nová uměl. měřítka pro reprodukci moderní pop. písně. V daleko větší míře než dosud se tu nyní dostávaly do popředí výrazové kvality a schopnost přesvědčit posluchače, že zpěvák píseň nejen interpretuje, ale doslova prožívá.

Vedle Sinatry vévodí 40. a 50. létům řada dalších zpěváků, jejichž popularita dosahuje dříve neobvyklých rozměrů. Mnozí z nich, podobně jako Sinatra, jsou italského nebo románského původu: Frankie Lane (n. 1913, vl. jménem Frankie Lo Vecchio), Perry Como (n. 1912), Mario Lanza (1921–59), Tony Bennet (n. 1926), Dean Martin (n. 1917), Vic Damone (n. 1928) nebo Al Martino. Mezi zpěvačkami vynikly Dinah Shoreová (n. 1920), Patti Pageová (n. 1927), Jo Staffordová, Doris Dayová (n. 1924) a Rosemary Clooneyová (n. 1928).

Do popředí zájmu se však ve 40. letech dostává stylově-žánrový druh, který se dosud obracel jen k menšinovému, relativně úzce vymezenému okruhu obyvatelstva, zejména v zemědělských jižních státech. 2. svět. válka přinesla silnou emigrační vlnu z Jihu do průmyslových center Severu; namísto toho na Jihu byl umístěn značný počet výcvikových vojenských táborů a mladí příslušníci armády se tu mohli seznámit s programem jižních rozhl. stanic, které v značné míře vysílaly hudbu C & W. Ve vojenských oddílech, nasazených do boje daleko od domova, vyvolávala tato hudba pocity sounáležitosti k lid. tradici a její vliv na hlavní proud moderní pop. písně citelně zesílil. Roy Acuff (n. 1903), Ernest Tubb (n. 1911), Gene Autry (n. 1907), Eddy Arnold (n. 1918), Hank Williams (1923–53) a Elton Britt (n. 1917) získali za své nahrávky ve 40. letech Zlaté desky – posledně jmenovaný za nahrávku písně *There's A Star Spangled Banner Waving Somewhere* (Paul Roberts – Shelby Darnell), která byla téměř jedinou amer. úspěšnou písní s vlasteneckou tematikou 2. svět. války. 1944 začal čsp. Billboard uveřejňovat žebříček nejžádanějších písní, tehdy ještě označovaných termínem hillbilly, a zařazoval je do kategorie „race music“; 1949 použil pro jejich označení termínu country a vyhradil jim zvláštní žebříček. Podobným vývojem prošly i černošské nahrávky, pro něž byla původně kategorie rasové hudby vyhrazena. Ve 40. letech se v seznamu Zlatých desek objevují již předchůdci a zástupci R & B (1946 Louis Jordan, 1948 Fats Domino a John Lee Hooker) i gospelu (1947 Mahalia Jackson). Jejich repertoár se opírá buď o tradiční tvorbu příslušného stylově-žánrového druhu, nebo o písně amatérských skladatelů, kteří vesměs neodpovídají profesionálnímu standardu společnosti ASCAP, ale jejichž

MODERNÍ POPULÁRNÍ HUDBA

orientace na zemitější proudy a inspirační zdroje začíná proměňovat celkovou tvář americké *m. p. h.*

Mění se však i způsob, jímž pop. hudba proniká k posluchačům. Absolutní prioritu získává již na sklonku 40. let gramof. deska. Vedle rozhl. hitparády z 1935, sestavující žebříček nejžádanějších písní podle řady různých ukazatelů, vzniká 1940 hitparáda gramofonová, vycházející již jen z údajů o prodeji gramof. desek, která posléze zcela převládne. K vzrůstajícímu významu gramof. desky přispívají i technické novinky. 1948 se objevuje dlouhohrající deska rychlostí 45 a 33 $\frac{1}{3}$ otáček. Před vyšetřujícím výborem amer. senátu, zkoumajícím vztahy mezi výrobcí desek a gramof. společnostmi, prohlásil Robert Burton, viceprezident BMI, že pro současný stav *m. p. h.* je příznačné „akustické“ zveřejnění, které se zásadně liší od dřívějšího „zveřejnění tiskem“.

50. léta — nástup rocku: V 50. letech se tyto změny projevují s mimořádnou výrazností. Již před nástupem rocku se těžiště dramaturgické práce přesunuje téměř jednoznačně do velkých gramof. společností. Jejich producenti přejímají rozhodující roli, jakou dříve hráli nakladatelé z Tin Pan Alley. Zejména vedoucí pracovník společnosti Col. Mitch Miller razí zásadu považovat každou novou nahrávku pop. písně nebo instrum. skladby za komplexní „produkcii“, v níž je skladba jen jednou (a často ne tou nejpodstatnější) ze složek celkového účinku. Zvýšený význam připadá volbě interpreta, arr. i čistě zvukovým kvalitám. Jelikož velké orchestry ztratily svou důležitost, je možno sestavovat studiová tělesa s obsazením měnicím se případ od případu. Osobitou zvukovou barvu představují v tomto období jen stále orchestry Billyho Maye a Billyho Vaughna, přesazující někdejší ideál swingového big bandu do značně schematického tvaru, sbor Raye Conniffa, traktující lidské hlasy instrumentálním způsobem, nebo typ velkého smyčcového orchestru, aranžujícího svůj repertoár do polosymfonické podoby (zvl. Annunzio Paolo Mantovani, dir. italského původu, působící trvale v Anglii).

Hlavní proud *m. p. h.* přitom nepřestává existovat. Někteří skladatelé střední nebo starší generace získávají teprve nyní první velký úspěch (Sammy Faine, n. 1902; 1953: *Secret Love*, 1954: *Love is a Many Splendored Thing*; Jule Styne, n. 1905, úspěšný autor muzikálů; 1954: *Three Coins in the Fountain*; Jay Livingstone, n. 1915; 1955: *Que Sera, Sera*.) Jde vesměs o zkušene a dobře připravené profesionály: Dmitri Tiomkin (n. 1899; 1952: hudba k filmu *High Noon, V pravé poledne*) je ve skladbě žákem Busoniho. Jako autor úspěšné filmové písně zasahuje do *m. p. h.* i Charlie Chaplin (1953, *Limelight*). Také v oblasti hud. divadla vládnu i nadále osvědčení autoři, vytvářející díla mimoř. ohlasu i pozoruhodných kvalit (1953, Cole Porter: *Can Can*; 1956, Frederick Loewe: *My Fair Lady*; 1957, Leonard Bernstein: *West Side Story*; 1959, Richard Rodgers: *The Sound of Music*). Pokračuje i řada zpěváků sinatrovské tradice, vyznačujících se značnou technickou dokonalostí (Tony Bennett, n. 1926, Pat Boone, n. 1934, Bobby Darin, n. 1936, Ricky Nelson, n. 1940; Connie Francisová, n. 1938; z černošských

zpěváků Nat King Cole, 1917–65, který ve 40. letech začínal svou dráhu jako swingový pianista, nebo Sammy Davis Jr., n. 1925, který nyní vyzrává v typ všestranného entertainera). Interpreti tohoto typu dosahují v 50. letech stále ještě největšího úspěchu. Celkový přehled neúspěšnějších desek z 50. let uvádí na 1. místě nahrávku Weillovy písně *Mack the Knife z Žebrácké opery* v podání Bobbyho Darina, na 2. latinskoamer. píseň *Vaya Con Dios* v podání dua Les Paul – Mary Fordová (playbackovým systémem je tu při dvou účinkujících dosaženo zvuku kytarového orchestru a sboru), na 3. píseň *Because of You* v podání Tonyho Benneta; teprve na 9. místě je Elvis Presley. Ale přesto již 50. léta znamenají rozhodující zvrat ve vývoji *m. p. h.*

Zpěváci hlavního proudu opírají svou popularitu často o písně, převzaté ze specializovaných stylově-žánrových druhů a adaptované tak, aby byly přijatelnější pro široké obecnostvo. (Tony Bennett získává 1951 zlatou desku za píseň *Cold Heart* Hanka Williamse z oblasti C & W, Pat Boone 1955 za R & B hit Fatse Domina *Ain't That A Shame*.) Píseň R. Stewarta a Pee Wee Kinga *Tennessee Waltz* typu C & W z 1948 získává 1950 zlatou desku v podání Patti Pageové, později se dokonce stává oficiální hymnou státu Tennessee. K širokému obecnstvu *m. p. h.* pronikají i někteří zástupci specializovaných stylově-žánrových druhů. Osobitý typ interpreta C & W, zcela přijatelný pro velmi široké obecnostvo *m. p. h.*, představuje Jim Reeves (1924–64, první zlatá deska *Mexican Joe*, 1953), ale stejně výraznou oblibu si získává i daleko zemitější zpěvák-pisničkář Hank Williams (1923–53), autor evergreenu *Jambalaya*, 1952. C & W zpěvák Tennessee Ernie Ford získá 1955 zlatou desku dokonce za sociálně vyhocenou píseň *Sixteen Tons*, jejímž autorem je Merle Travis, horník z Kentucky. Svým charakterem patří do rodu společensky angažovaných písní, jaké v 60. letech bude *m. p. h.* přejímat z folk music.

Folk music však zatím působí na *m. p. h.* spíše prostřednictvím skupin pracujících se značně adaptovanými verzemi lid. materiálu, přizpůsobenými požadavkům trhu (např. Kingston Trio, zejména nahrávka písně *Tom Dooley*, 1958). Krátkodobé oživení injekcí z etnické oblasti Karibského moře přináší kolem 1956 vlna calypsa, spojovaná zejména se zpěvákem Harrym Belafontem. I tento typ hudby má však svůj vlastní vývoj a do *m. p. h.* zasáhne znovu v 60. a 70. letech v podobě blue beatu nebo reggae.

Souhrnně lze říci, že vliv samostatných stylově-žánrových druhů (R & B, C & W, folk) se v 50. letech projevuje daleko výrazněji než v předchozím období, i když do ní zatím proniká především v adaptované a přizpůsobené podobě. Skladatelský a interpretační professionalismus dosud pevně drží své pozice; ukazuje se však, že poslední vitální injekce lid. prvků, kterou přineslo období swingu, se rychle vyčerpává a je pocítována potřeba nových podnětů. Takové podněty přináší revoluční zvrat uprostřed 50. let, nástup rocku.

Rock přináší pro *m. p. h.* změnu ještě radikálnější, než jakou znamenal před 1. svět. válkou ragtime nebo ve 30. letech swing. O slovo se tu hlásí nová fáze v synkretizačním procesu, spojujícím evropskou a afroamer. tradici; převládají v ní

výrazové prvky, které uprostřed 50. let vykristalizovaly v R & B jako v projevu novodobého velkoměstského folklóru. Ve spojení s některými tradicemi C & W a v ostrém protikladu profesionální kultivovanosti, kterou přinesl dosavadní vývoj *m. p. h.*, znamená rock ve svém nástupu především prudký obrat k syrovému, ale velmi vitálnímu amatérismu. Je příznačné, že Churchill Kohlman, autor velkého hitu zpěvák Johnnyho Raye *Cry* (1952), je povoláním hliďač z čistírny. Ray (n. 1927) byl svým exaltovaným projevem prvním bělošským zpěvákem, přinášejícím do *m. p. h.* expresivnost typickou pro černošské R & B.

R & B zůstávalo v této době jako samostatný stylově-žánrový druh mimo hlavní řečiště *m. p. h.* Širšího dosahu i u bělošského obecnstva dosahovaly jen ojediněle nahrávky některých jeho interpretů (Ivory Joe Hunter, Joe Turner, Fats Domino, The Orioles, Hank Ballard). Rock, nesený ve svém nástupu bílými interprety, však vznikl přímo v lůně *m. p. h.* jako její nedílná součást. Jeho mimoř. ohlas zejména u mladé generace dopomohl k tomu, že se později (zejména v 60. letech) výrazové prvky R & B mohly uplatňovat v okruhu *m. p. h.* s menší měrou zkreslení a rozmělnění, než jaká byla charakteristická pro první nástup rocku. Podobně jako jazz, prokázal rozvíjející se rock takovou životnost a koherenci vlastní identity, že začal být považován za samostatný stylově-žánrový druh, který k *m. p. h.* stojí už nejen v podřadném postavení jako jedna ze součástí nadřazeného střešového pojmu, ale někdy je chápán i jako souřadný pojem, který s okruhem *m. p. h.* vytváří dialektickou polaritu. Proto jsou jeho dějiny zpravidla sledovány separátně; přitom je ovšem zpravidla kladen větší důraz právě na ony polohy, v nichž se rock od *m. p. h.* nejvýrazněji liší. Ale změny, které rock přinesl, jsou tak významné, že jeho nástupem bývá zpravidla datováno zcela nové období ve vývoji *m. p. h.* V období prvního nástupu (zhruba do konce 50. let) patří k hlavním znakům rockové revolty úsilí vyjadřovat současně životní prostředí mladé generace. Proti obecnějším tématům a uhlazené, konvenční vyjadřovací rovině nastupuje v textech písní ztvárnění zážitků, myšlenek a pocitů velmi mladé – někdy i pubertální – generační vrstvy (protest proti starší generaci, školní prostředí, nejranější milostné vzruhy, fascinace rychlými závodními vozy, motocykly atd.). Proti tradiční poetice, která v poswingové pop. písni často zakrňuje v klíše, hovoří texty rockových písní často neuměle, ale konkrétně. Otevřenost v otázkách sexu a dalších spol. tabu, typická pro jazyk blues, je sice působením aparátu *m. p. h.* značně uhlazována, ale i tak zůstává velmi provokativní. Stejně provokativní je i stránka hudební, kde se těžiště emocionálního působení přesunuje do oblasti zvuku, rytmu a maximální exprese, zatímco tradičně chápáné hodnoty kompoziční kultivovanosti zůstávají zatím v pozadí. V jejím prvním nástupu jsou nositeli rockové vlny zejména zpěváci, kteří se svým soustředěním na výraz, celkovým způsobem vystupování i generační příslušností markantně odlišují od interpretů sinatrovské tradice. Bill Haley (n. 1927, první zlaté desky 1954: *Shake, Rattle and Roll a Rock Around the Clock*) a Elvis Presley (1935–77, první

zlaté desky 1956 *Heartbreak Hotel, I Want You, I Need You, I Love You, Don't Be Cruel, Hound Dog a Love Me Tender* – na třech z těchto písní je Presley uveden jako autor nebo spoluautor) sehráli úlohu historických pionýrů tohoto druhu hudby. Presley se během času vyvinul v jednu z nejvýraznějších interpretačních osobností *m. p. h.*; podobně jako u Sinatry byl ovšem pro jeho kariéru důležitý vliv zdatného a podnikavého manažera. (V celkovém počtu zlatých desek v USA stojí Presley na prvním místě před Beatles, Fatsem Dominem a Bingem Crosbym; v hodnocení podle celkového počtu prodaných desek je na třetím místě za Bingem Crosbym a Beatles). Bezprostředně po Haleyem a Presleym se u širokého obecnstva prosadili další rockoví zpěváci, z nichž většina byla současně autory svých nejúspěšnějších písní. Ještě v 50. letech dosáhli zlatých desek za nahrávky vlastních písní z bělošských zpěváků Gene Vincent (n. 1935; 1956: *Be-Bop-A-Lula*), Carl Perkins (n. 1930; 1956: *Blue Suede Shoes*), Paul Anka (n. 1941; 1957: *Diana*), The Crickets (1957: *That'll Be The Day*, autorem písně je vedoucí této skup. Buddy Holly, 1938–59), Neil Sedaka (n. 1939; 1959: *I Go Ape*) a Roy Orbison (n. 1936; 1960: *Only the Lonely*); z černošců (kteří vesměs měli již předtím svůj okruh obecnstva mezi posluchači R & B) Hank Ballard (1954: *Work With Me, Annie*), Chuck Berry (n. 1931; 1955: *Maybellene*), Little Richard (n. 1935; 1955: *Tutti Frutti*), James Brown (n. 1928; 1956: *Please, Please, Please*), Ray Charles (n. 1932; 1959 *What'd I Say?*). Z interpretů, kteří se většinou neuplatňovali skladatelsky, je nutno uvést alespoň pianistu a zpěvák Jerryho Lee Lewise (n. 1935; 1957 hit *Whole Lotta Shaking Going On*).

Nástup rocku nesl veškeré znaky generační revolty v daleko větší míře než kterákoliv jiná dřívější vlna *m. p. h.* Byl provázen četnými výtržnostmi v koncertních sálech i v kinech, kde se promítaly filmy s rockovou hudbou (*Blackboard Jungle*, 1954); v nemalé míře byl i neuvědomělou reakcí amer. mládeže na atmosféru vrcholného období studené války. (O 10 let později přijme její reakce na válku ve Vietnamu zcela jinou podobu v prudké vlně společensky angažované folk music.) Důležitou úlohu sehrál rozhlas v návaznosti na nový typ gramof. desky. Teprve díky rocku se 45 otáčkový singl definitivně prosadil proti starší 78otáčkové standardní desce, a teprve rock zvýšil význam a autoritu disc jockeyů tak rozhodujícím způsobem, že jejich ovlivňování úplatky gramof. společností se stalo předmětem zvláštního vyšetřování v amer. sněmovně („payola hearings“, 1959–60). Hl. úlohu v prosazení rocku sehrál disc jockey Alan Freed, který jako první začal zařazovat nahrávky R & B i rocku na „bělošské“ rozhl. stanici WINS pro mladé obecnstvo. Rock byl však také prvním druhem hudby, v jehož nástupu připadla významná úloha i TV, zejména pořadu *American Bandstand*, uváděnému od 1956 Dickem Clarkem.

Především je však s rockem spojena prudká kvantitativní expanze amerického gramof. průmyslu. V letech 1954–60 vzrostl prodej desek z 213 mil. na 600 mil. dolarů; šesti velkým gramof. koncernům začaly konkurovat desítky malých

MODERNÍ POPULÁRNÍ HUDBA

„nezávislých“ společností, které se rychleji orientovaly na nový druh hudby a jejichž podíl na špičkových hitech prudce stoupl. Radikálně se snížil věkový průměr zaměstnanců gramof. společností, a to i na významných místech. Podobně jako na počátku 20. stol. vynořily se stovky nových hud. nakladatelství, zakládaných amatérskými skladateli nebo podnikateli, jejichž jediným kapitálem byl zisk z prvního vlastního hitu. A prudký nástup rocku spolu s pronikáním R & B a C & W posílil pozice BMI, sdružující nové, „amatérské“ autory, proti ASCAPu, hájícímu měřítka profesionalismu 30. a 40. let. Není překvapující, že angl. terminologie užívá někdy pro *m. p. h.* od nástupu rocku nový termín „pop music“, který ji odlišuje od staršího „popular music“.

60. a 70. léta – contemporary music a MOR: Období počínající 60. léty dovršuje a naplňuje proměny, které přinesl nástup rocku. Pod vlivem rocku se proměňuje tvář *m. p. h.* v celém rozsahu. Účinné integrační tendence spojují rock s dalšími stylově-žánrovými druhy, zejména se standardní pop. písní, soulem a zčásti i s jazzem. Na zač. 70. let nabudou tyto tendence takového rozsahu, že amer. terminologie zavádí nové označení „contemporary music“, společně pro rock, pop a soul; *m. p. h.* předrockového typu je označována termínem „middle-of-the-road“ (MOR, hudba střední cesty). Mladá generace amatérů, která nastoupila na přelomu 50. a 60. let, získává zkušenosti a dopracovává se k novému profesionalismu, který se však (mj. i důrazem na zvukovou práci ve studiu a opomíjením detailně zpracovaného notového zápisu) liší od profesionalismu MOR. Prudce roste rozsah produkce *m. p. h.* a okruh jejich posluchačů se dále rozšiřuje, takže její působení zasahuje aktivně jak mládež v útlém školním věku, tak generace důchodců. Prodej gramof. desek stoupá z 600 mil. 1960 na 2200 mil. dolarů 1974; téměř 30 % z této částky připadá na nahrané pásky a kazety, které se od 2. pol. 60. let uplatňují jako nové médium pro šíření hudby. Značná část stylově-žánrových druhů považovaných dosud za menšinové získává dostatečný okruh posluchačů, a tím i dostačující ekonomickou základnu. Takové druhy si jednak zachovávají kontinuitu autonomního vývoje, jednak vyzařují další podněty do hlavního řečiště *m. p. h.* a působí na recepční návyky i schopnosti širokého obecnstva.

Výsledkem je mimořádně široká stratifikace *m. p. h.* podle funkčního zaměření, spojená ve špičkových projevech se vzrůstající posluchačskou náročností. Část *m. p. h.* začíná tak zejména od konce 60. let pro část svého obecnstva plnit nejen funkce zábavně-rekreativní, ale i složitější funkce umělecké; uměleckého využití je však dosahováno na základě modelu značně odlišného od modelu evropské artifiční hudby.

Rostoucí rozsah produkce a postupující integrační tendence k vzájemnému propustování a kombinování jednotlivých stylově-žánrových druhů neustále zvyšují nepřehlednost celého okruhu *m. p. h.* Pokud zachytit jeho vývoj v tomto období encyklopedickým způsobem a na malé ploše může být stěžejnějším, než jen katalogem podnětů a vlivů, které v jednotlivých obdobích nejvíce vystoupily do popředí; pro

podrobnější informace je třeba odkázat na jednotlivá hesla. 1. pol. 60. let náleží v plném rozsahu pionýrské generaci zpěváků-písníkářů, kteří nastoupili na sklonku 50. let; rock se přitom stále větší měrou sblížuje se svými dvěma hlavními prameny, R & B a C & W (pro druhé z těchto spolení se načas užívá též označení rockabilly). Ke jménům již uvedeným můžeme přiřadit ještě Gene Pitneyho (n. 1941; 1961: *Town Without Pity*), Dela Shannona (n. 1941; 1961: *Runaway*) a Brendu Leeovou (n. 1944; 1960: *Sweet Nothin's*). 1963 dosahuje prvních velkých úspěchů skupina Beach Boys se svým „surfing soundem“; vedle teenagerovského zbožnění kalifornského pobřeží přináší i zvýšené nároky na dokonale vyvážený a sladěný skupinový zpěv. Autorsky se uplatňují zejména členové skupiny Brian Wilson a Mike Love (1963: *Surfin' U.S.A.*, *Surfer Girl*, *Be True To Your School*). Z krátkodobých módních vln je třeba na počátku 60. let zaznamenat éru módního tance twistu (1960, Chubby Checker – jako cover version původní nahrávky Hanka Ballarda z 1959) a (ze zcela jiné oblasti) instrumentální stylizaci mexické hudby mariachi v podání souboru Herba Alperta (od 1962). Podobného druhu je i nový příklon k hudbě latinskoamer. provenience, tentokrát ve formě „jazzové samby“ bossa nova (*Desafinado*, skladba Brazile Antonia Carlose Jobima z 1959, zlatá deska za nahrávku Stana Getze a Charlieho Byrda 1962).

Kolem pol. 60. let proniká do *m. p. h.* pod vlivem folk music společensky angažovaná píseň. Klíčovou postavou se stává zpěvák-písníkář Bob Dylan (n. 1941), snad nejvýraznější umělecký zjev amer. pop music; do textů písní dosahujících masového rozšíření přináší v nebyvalé míře bohatou imaginaci poezie, působící podnětností a mnohoznačností svých básnických obrazů. Sblížení folk music s hlavním proudem *m. p. h.* se projevuje několikerým způsobem: 1. Vysouvá do popředí pozornosti interprety folk music, reprodukcijí folkový repertoár v poněkud adaptované podobě (např. trio Peter, Paul and Mary, Trini Lopez) a pomáhá k široké popularitě i některým interpretům stylově autentičtějšího charakteru (Joan Baezová, n. 1941). 2. Obohacuje rock i *m. p. h.* o principy spontánního lid. muzicírování, klade důraz na prostou melodickou linku vokálního charakteru s textem, který se obrací k myšlenkově závažným námětům zpracovaným uměl. formou. Toto směřování je příznačné pro folk rock, vedoucí (v širším pojetí) přes skupiny jako The Byrds až k další třídě skladatelů-interpretů, kteří tento druh pop. písně povyšují na myšlenkovou a uměl. úroveň komponované písně artifiční hudby (např. Paul Simon, n. 1942; 1969: *Bridge Over Troubled Waters*; Joni Mitchellová, n. 1943; 1968: *Both Sides Now*). 3. Nebývalou měrou rozšiřuje dosud obvyklou tematiku pop. písně a otevírá pro ni možnost vyjadřovat se k některým aktuálním společenským i politickým otázkám, aniž by přitom ztratila svou masovou popularitu. (Brzy se však ukáže, že průmyslový způsob produkce i distribuce *m. p. h.* tyto možnosti do značné míry omezuje.) V hlavním proudu *m. p. h.* jsou ukázkou tohoto typu zejména varovná píseň *Eve of Destruction* (P. F. Sloan, 1965 nahrávka Barryho Mc Guira) a protiválečná *Universal*

Soldier (Buffy St. Marie, 1965 nahrávka Glena Campbella); nechybí však ani protipól, hájící válku ve Vietnamu (*Ballad of the Green Berets*, 1965, Sgt. Barry Saddler). K když koncem 60. let přimáá spol. angažovanost v hlavním proudu americké *m. p. h.* ustupuje do pozadí, je i nadále pocítována jako jedna z latentních možností, již část tvůrců s větší či menší soustavností využívá. Takové pojetí bylo *m. p. h.* do té doby zcela cizí.

V druhé pol. 60. let vyjadřuje část *m. p. h.* obecný neklid a nespokojenost amer. mládeže i její pochybnosti o základních zásadách způsobu života konzumní společnosti. To je hybná síla, která vyvolává hnutí „podzemní“ subkultury (underground), namířené proti společenskému establishmentu. Hnutí je zpravidla podrobně sledováno v rámci dějin rocku; jeho rozsah i dosah je však tak silný, že poznamenává celý okruh *m. p. h.* Jeho vyvrcholení masovým festivalem Woodstock 1969 je sice rozporuplnou, ale významnou událostí nejen v dějinách *m. p. h.*, ale i v dějinách spol. vývoje USA. Předčasně zemřeli „hrdinové“ hnutí, kteří padli za obětí hektickému způsobu života i ideové nejasnosti, vedoucí občas až k postojům anarchistickým nebo nihilistickým – např. zpěvačka Janis Joplinová (1943–70) nebo kytarista Jimi Hendrix (1942–70) – dosahují přitom pozoruhodné uměl. kvality svých výpovědí a masovým ohlasem svého díla zasahují podstatně do dějin *m. p. h.*

Již na počátku 70. let se ukáže, že hnutí, které nemá jasný politický program, není schopno přispět ke změně spol. reality a zájem o ně upadá; atmosféra undergroundu zůstává v části rocku zachována jen jako neartikulovaný kritický odstup vůči establishmentu. V „hlavním proudu“ *m. p. h.* se ovšem hnutí odráží v daleko nezávaznější formě, např. v úspěšné písni *San Francisco* (John Phillips – Lou Adler; nahrávka Scotta McKenzieho, 1968).

Hudba i myšlenkový svět hnutí však dosahuje široké publicity i prostřednictvím filmu a hud. divadla. Písň Boba Dylana, skupiny Byrds a dalších folkrockových souborů tvoří doprovod filmu Petera Fondy a Dennise Hoppera *Easy Rider* (1969); odpor proti válce ve Vietnamu je tématem muzikálu *The Hair* s hudbou Galta McDermota (1968). Muzikál *Jesus Christ Superstar* (hudba Andrew Lloyd Webber, uveden nejprve v Londýně 1971) pak o něco později s eklektickou dovedností využívá dosavadních prostředků rocku i dobového zájmu pro efektní paralelu mezi biblickým příběhem a masovým kultem pop. hvězd.

Rockové skup. z konce 60. let čerpají podněty ke svým hudebně značně náročným projevům z nejrůznějších zdrojů. Vzrůstají nároky na technické vybavení, množí se počet elektronických nástrojů a přejímají se i některé techniky jazzu. V návaznosti na tyto tendence dochází zvláště od počátku 70. let opět k četnějším stykům mezi jazzem, zvl. jazz rockem, a *m. p. h.* Koncertní vystoupení i nahrávky Milese Davise po jeho LP desce *Bitches Brew* (1970) se nyní obracejí i k části obecenstva rocku a mladého obecenstva *m. p. h.*; vzniká poměrně široká přechodná oblast pop jazzu (typický zástupce: Ramsey Lewis, 1965: *The In Crowd*), a masového přijetí se dostává i úpravám klasických témat,

využívajícím elektronických nástrojů a jazzových postupů (Walter Carlos, 1968: *Switched-On Bach*; Eumir Deodato, 1972: *Also sprach Zarathustra*).

V protikladu k těmto tendencím, směřujícím alespoň zčásti k větší náročnosti a k orientaci na složitější uměl. funkce, lze v průběhu 60. let sledovat i tendence zcela opačné, které *m. p. h.* zcela záměrně orientují jen na nejzákladnější funkce zábavně-rekreační (bubblegum music). V tomto případě nejde však o souvislý vývojový proud, ale o zákl. zaměření, které se čas od času projeví v práci různých interpretů (např. The Archies, 1969: *Sugar Sugar*; The Osmonds nebo David Cassidy, nahrávky od 1971).

Souběžně se všemi těmito stylově-žánrovými proudy i vlnami stává se v průběhu 60. let stále více integrovanou součástí *m. p. h.* hudba R & B, pro niž se v průběhu 60. let vžilo nové označení soul. Její rozvoj i tlak prudce vzrůstá od prvních triumfů Raye Charlese (n. 1932, první zlatá deska 1959, *What'd I Say?*) přes úspěchy černošských umělců, shromážděných zejména kolem produkčních center gramof. společnosti Motown (Diana Ross and the Supremes, Smokey Robinson and the Miracles, Four Tops, Stevie Wonder), Stax (Rufus Thomas, Carla Thommasová, Isaac Hayes, Albert King) a Atlantic (The Coasters, Big Joe Turner, La Vern Bakerová, Wilson Pickett). Tento vývoj pomáhá do popředí i představitelům staršího vývojového stadia R & B (Muddy Waters, B. B. King), prosazuje současně černošské umělce např. i jako autory hudby k filmům, které si získávají širokou popularitu i obecné uznání (Curtis Mayfield: *Superfly*, 1972; Isaac Hayes: *The Shaft*, 1972), vrcholí v typu velkých zpěvaček, spojujících s technikou virtuozitou i výrazovou přesvědčivostí prvky soulu, jazzu i pop. písň (Aretha Franklinová, n. 1942, Roberta Flacková, n. 1937) a vyvolává v život další stylově-žánrový druh bělošského R & B nebo soulu, který v různých obdobích dosahuje různých stupňů intenzity (blue-eyed soul). Vedle R & B se uplatňuje jako samostatný stylově-žánrový druh i gospel; také zde vznikají černošské i bělošské sbory (Staple Singers), které gospelovou techniku přenášejí do hlavního proudu *m. p. h.* Sociálně souvisí tento vývoj s bojem amer. černochů za občanskou plnoprávnost a někdy se do tohoto boje značně aktivně zapojují. Rozsah i dopad celého hnutí je takový, že *m. p. h.* jako celek dosud nikdy nestála pod tak silným vlivem afroamer. hudebnosti jako právě v posledním období od 60. let.

Ve většině zmíněných stylově-žánrových druhů připadá značný význam personální jednotě autora-interpretu. Autorský podíl však v některých případech nabývá převahy alespoň v tom smyslu, že skladby nebo písň úspěšných písničkářů přejímají do repertoáru další interpreti. Vedle toho nastupuje v rocku i další generace skladatelů, kteří se sami jako interpreti v takové míře neuplatňují. Někteří z nich začali svou dráhu již na sklonku 50. let. Pro rockové skupiny napsala řadu písni dvojice Jerry Leiber a Mike Stoller (1957: *Jailhouse Rock*, E. Presley; 1958: *Yakety Yak*, The Coasters) nebo Doc Pomus a Mort Shuman (1960: *True Love, True Love*; *Save the Last Dance for Me*, The Drifters), s dvojicí Everly Brothers spolupracoval jako skladatel John Louder-

MODERNÍ POPULÁRNÍ HUDBA

milr (1960: *Ebony Eyes*), s Fatsem Dominem se jako spoluautor uplatňoval Dave Bartholomew (1958: *Whole Lotta Lovin'*). Phil Spector (n. 1940; 1958: *To Know Him is To Love Him* s vl. skupinou Teddy Bears) má za sebou i dráhu úspěšného producenta, který dovede dát nahrávkám jiných umělců mimořádně působivou zvukovou podobu (např. Ike a Tina Turnerovi, *River Deep – Mountain High*, 1966); takové spojení je nyní logické a časté. Pro sólisty a skup. společnosti Motown psal často písně majitel a zakladatel firmy, Berry Gordy Jr. a zejména skladatelsko-producentský tým Brian Holland, Eddie Holland a Lamont Dozier (1965: *I Can't Help Myself* pro Four Tops, *Stop, in the Name of Love* nebo *Back in My Arms Again* pro Supremes). Nejvýraznějšími vysloveně skladatelskými osobnostmi 60. let jsou Burt Bacharach (n. 1928; 1965: *Whats New, Pussycat*; 1968: *I'll Never Fall in Love Again*) a Jim Webb (n. 1946; *Up and Away*; *By the Time I Get To Phoenix*). Z rockové oblasti je třeba uvést Johna Fogertyho (vedoucí skup. Creedence Clearwater Revival; 1968: *Proud Mary*), Jamese Taylora (n. 1948) a jeho manželku Carly Simonovou (1969: *Don't Talk Now*, *Rainy Day Man*) a Carole Kingovou (n. 1943; písně z prvního období s manželem Gerry Goffinem: 1962: *Locomotion*). K hlavnímu proudu *m. p. h.* mají blíže písně Lee Hazlewooda (1965: *Houston*, 1966: *These Boots Are Made for Walking*), Joe Southe (n. 1940; 1970: *Games People Play*, 1971: *I Never Promised You a Rose Garden*) nebo Neila Diamonda (n. 1945; 1966: *I'm a Believer*, 1972: *Song Sung Blue*, *Canta Libre*); melodická neotřelost i myšlenkový náboj folk music se odráží v písních Janis Ianové (n. 1951; 1967: *Society's Child*) nebo – s výrazným nádechem C & W – Krise Kristoffersona (n. 1936; *Sunday Morning Coming Down*, *Help Me Make It Through The Night*); převážně do oblasti C & W patří písně manželské dvojice Baudleuxe a Felice Bryantových (n. 1920, 1925; 1957: *Bye, Bye, Love*, 1961: *Mexico*).

Oblast předrockové *m. p. h.*, nazývaná nyní middle-of-the-road (MOR) se i v 60. letech opírá především o generaci, která svou kariéru začala již v předcházejícím období. Spolehlivou doménou MOR je především muzikál, odkud přicházejí jak skladatelé a písně, tak interpreti, kteří si pak získávají i širší obecnost *m. p. h.* V 60. letech pokračují ve své činnosti v muzikálu Rodgers, Berlin, Loewe nebo Styne; významných úspěchů dosahují zejména Jerry Bock (1964: *Fiddler on the Roof*), Jerry Herman (1964: *Hello Dolly*) a Angličan Anthony Newley (1960: *Stop the World, I Want to Get Off*). Muzikál přinesl také dvě velké hvězdy MOR, Barbaru Streisandovou a Lizu Minelliiovou. Ze zpěváků MOR je třeba uvést zejména Andyho Williamse (n. 1932) a Johnnyho Mathise (n. 1935), jednoho z mála černošských umělců, který svým naturelem tíhne k této oblasti. Ve stále větší míře se však MOR stává působištěm umělců, kteří si svá uřednická léta prodělali v některém ze specializovaných stylově-žánrových druhů a v poměrně vyzrálém stadiu dovedou své profesionální znalosti prezentovat takovým způsobem, aby je mohlo přijmout i širší obecnost, jehož receptivní schopnosti se celkovým vývojem *m. p. h.* neustále

rozšiřují. Tak např. ve filmové a instrum. poslechové hudbě se nyní uplatňují jazzoví aranžéři a dirigenti Quincy Jones (n. 1933) a Henry Mancini (n. 1924; 1963: *The Days of Wine and Roses*), v žebříčcích MOR se prosazují některé instrum. nahrávky jazzrockového pianisty Herbieho Hancocka (n. 1940), snímky C & W zpěvačky Helen Reddyové a řady písničkářů „contemporary music“, jako Neila Diamonda nebo Johna Denvera (n. 1943).

Podíl MOR na celkové produkci *m. p. h.* citelně klesá. Údaje o prodeji gramof. desek v USA 1974 zaznamenávají, že na celkové tržbě se jednotlivé druhy hudby podílely takto: contemporary (tj. pop, soul, rock) 61,1 %, C & W 11,6 %, MOR 10,4 %, vážná hudba 5,2 %, jazz 4,1 %. Zbývajících 7,6 % připadá na nahrávky pro děti, snímky mluveného slova aj. I když obecnost MOR poslouchá patrně svou hudbu častěji prostřednictvím rozhlasu a TV, stoupající oblba postrockové *m. p. h.* je jasně prokazatelná.

Uprostřed 70. let vykazuje dění v celém okruhu *m. p. h.* především výrazné rysy eklecticismu a směřování k integraci jednotlivých stylově-žánrových druhů. Zákony průmyslové produkce i distribuce vedou, jako v dřívějších obdobích, ke vzniku značného procenta femeslných nebo vysloveně kýčovitých produktů; na druhé straně však tendence k vzniku projevů s uměl. aspiracemi nikterak nepolevuje a proměna funkčního zaměření jisté části *m. p. h.* směrem k projevům převážně uměl. zaměření pokračuje i nadále.

L: D. Ewen; *History of Popular Music* (NYC 1961); S. Spaeth: *A History of Popular Music in America* (NYC 1948); I. Whitcomb; *After the Ball* (London 1972); J. Murrels; *Daily Mail Book of Golden Discs* (London 1966). – L. D.

moderní populární hudba IV. — dějiny, Evropa:

Vzhledem k bohaté členitosti hud. scény jednotlivých evropských zemí se zaměřujeme jen na některé klíčové oblasti.

Anglie: Vedle USA se podílela na formování světové *m. p. h.* největší měrou. S rodištěm *m. p. h.* ji spojuje nejen stejný jazyk, ale i zčásti i společné kult. dědictví. Mnohé z lid. prvků, které v USA postupně vstupovaly do *m. p. h.*, přinesli původní přistěhovalci právě z Anglie, Irska nebo Skotska, takže jejich zpětný export do pův. vlasti tu nacházel dobře připravenou půdu. V neustálé výměně podnětů mezi oběma zeměmi sehrála někdy Anglie úlohu pěstitelské stanice, v níž se vlivy přenesené sem z USA rozvíjely za zvláště příznivých podmínek, a odtud postupovaly nejen zpět do USA, ale i do dalších zemí s novou vitálností a aktivitou. A konečně představuje V. Británie (po USA, Japonsku a NSR) čtvrtý největší trh gramof. desek, takže atraktivnost jejího příkladu pro jiné kapitalistické země je podložena i ryze ekonomickými zřeteli.

Předchůdcem *m. p. h.* v Anglii byl music hall (*v. t.*), osobitá obdoba amerického vaudevillu. Projevovaly se v něm i vlivy minstrelských souborů, které v Anglii hostovaly již od 1848; některé vystupovaly i před královským dvorem. Jednu z nejpopulárnějších písní angl. music hallu, *Lily of Laguna*, napsal lancashirský varhaník Leslie Stuart právě pro minstrelská představení. I když music hall zanikl brzy po 1. svět.

válce, tradice jeho písní pokračovala dále a rozvíjela se až do 30. let souběžně s importem moderních pop. písní z USA a projevila se i v tvorbě britských rockových skupin.

Nositeli první vlny ragtime, která zasáhla Anglii 1912, byly vesměs amer. soubory (The American Ragtime Octette a revue Hello Ragtime, jejíž vedoucí byla Ethel Levayová, manželka amer. kabaretiéra George M. Cohana). Ragtime se stal módním šlágrům stejně jako v USA a jako módní slogan se objevoval i v angl. populárních písních. Jako autor ragtimových písniček s britskými náměty se osvědčil Američan Nat D. Ayler.

„Jazzovou“ vlnu zahájila ihned po 1. svět. válce návštěva Original Dixieland Jass Bandu (1919); 1923 vystupoval v revui Brighter London v londýnském Hippodromu Paul Whiteman. Po jeho vzoru založili Ralph Hawkes a Artur Capel The London Band. Největší vliv si však získal taneční orch. Jacka Hyltona, který předtím doprovázel pořady vaudevilového typu a pantominy. Domácí tvorbu moderních pop. písní podporoval nakladatel Lawrence Wright, který také komponoval pod pseudonymem Horatio Nicholls (evergreen *Among My Souvenirs*). Jako nakladatel používal neortodoxních reklamních metod, které překonávaly i Tin Pan Alley (píseň *My and Jane in a Plane* popularizoval např. Hyltonův orch. vyhrávající v otevřeném letadle, letícím nízko nad pláží). Wright byl 1926 také zakladatelem prvního odborného čas. pro jazz a *m. p. h.*, Melody Maker, který vychází dodnes. 1923 zřídil nový vlastní taneční orch. britský rozhlas; jeho vedením byl pověřen Henry Hall. Ve 30. letech už v londýnských přepychových hotelích, restauracích a nočních podnicích zdomácněly taneční orch. jazzového typu (Carroll Gibbons a Roy Fox – oba původem Američané; Ray Noble – odjel záhy do USA; Bert Amorse, Billy Cotton, Jack Payne, Harry Roy, Lew Stone aj.). Nejvýznamnější soubor taneční hudby vedl Victor Silvester, taneční mistr (1922 svět. mistr ve spol. tanci), který si na zač. 30. let otevřel v Londýně taneční školu. Jelikož mu běžné taneční nahrávky nevyhovovaly po stránce tempové, založil vlastní soubor, který nahrával taneční skladby ve striktním podání a v tempu přesně podle metronomu. Do pol. 60. let překročil prodej jeho nahrávek 30 mil. desek – více než tehdy dosáhli např. Ella Fitzgeraldová, Glenn Miller nebo Frank Sinatra. Profesionální hudebníci, schopní na technicky spolehlivé úrovni hrát striktní hudbu k tanci, jsou v britské *m. p. h.* nezanedbatelnou silou; silnou pozici má i jejich odborová organizace.

Mezi zpěváky 30. let vynikli Jack Buchanan (filmový komik, odchovaný hud. kabaretem), Gracie Fieldsová, navazující výrazem na operetní tradici, a George Formby Jr., rovněž typ zemitého kabaretního komika. Fieldsová a Formby pocházeli z průmyslového Severu, na všech třech byl ještě patrný vliv music hallu. 1935 začíná svou kariéru Vera Lynnová (1975 v příležitosti 40. výročí počátku své činnosti poctěna šlechtickým titulem Dame) jako první zpěvačka, zastupující již vyhraněnější typ moderní pop. písně. Mezi jejími úspěchy je 1935 píseň *Red Sails in the Sunset* (*Je daleko Šanghaj*) autorské dvojice Will Grosz (Rakušan; později

používal pseudonymu Hugh Williams) – Willi Kennedy. Textař Kennedy je tak první angl. autor, jehož písně významně pronikly do USA i do Evropy (1934: *Isle of Capri*; 1939: *South of the Border*).

Za 2. svět. války měl velký popularizační význam rozhl. pořad *Music While You Work*, vysílaný pro tovární provozy, i večerní programy špičkových tanečních orch. Z nich si zejména Geraldo získal značnou autoritu v Evropě; standardním orchestrem swingového typu byl i soubor Teda Heathe se zpěvákem Dickiem Valentinem. Domácí umělci jako zpěváci David Whitfield, Anna Sheltonová, trumpetista Eddie Calvert nebo virtuos v pískání Ronnie Ronald se však jen těžko prosazovali proti amer. konkurenci.

Vlastní svěbytnou *m. p. h.*, která významně ovlivňuje i ostatní svět, začíná Anglie produkovat až po 2. svět. válce. Jako v USA, i zde se těží z podnětů samostatných stylově-žánrových druhů, které dosud stály mimo hlavní proud *m. p. h.* Z taneční síně Red Barn (Červená stodola) vyšel již na konci 2. svět. války orch. George Webba, který znamenal počátek celosvět. vlny jazzového revivalismu. Rozvíjela se zpočátku především v kontaktu se specializovaným okruhem posluchačů, záhy však zasáhla i širší obecnost. Na přelomu 50. a 60. let byla jedna z jejich poloh pocítována již jako přímá součást *m. p. h.* (např. Acker Bilk, *Stranger on the Shore*, 1961; Kenny Ball, *Midnight in Moscow*, 1961). Některé z britských tradičních souborů spojily zajímavým způsobem tradiční jazz i s moderním R & B (Chris Barber).

Z okruhu tradičního jazzu vzešla i jiná typicky angl. vlna, která se dočkala široké odezvy. Banjista Lonnie Donegan, člen orch. Kena Colyera a Chrise Barbera, zahájil 1956 svou nahrávkou Ledbetterovy písně *Rock Island Line* krátkodobou vlnu skiffle, jednoduché hudby opřené o lid. nebo folkový repertoár a hrané s jazzovým beatem na primitivní, často improvizované nástroje. I když skiffle jako módní vlna brzy pominul, byl signálem k amat. muzicírování. Přinesl cenné podněty pro pozdější angl. folk a byl i školou instrum. hry pro řadu mladých hudebníků rockové generace. Rozhodující zvrát, podobně jako v USA, způsobil nástup britského rocku. Sociálně byl spjat s dobovým módním hnutím velkoměstské dělnické mládeže, Teddy Boys. Prvním britským rockovým zpěvákem byl plavčík obchodního loďstva z londýnského East Endu, Tommy Steele (vl. jménem Tommy Hicks, 1. deska *Rock With the Cavemen*, 1956). Jeho pseudonym, složený z běžného křestního jména a příjmení vyjadřujícího mužnou vlastnost nebo přírodní sílu, se stal vzorem pro první generaci jeho následovatelů (Marty Wilde, Johnnie Gentle, Tommy Quickly, Billy Fury, Rory Storm, Jonnie Eager).

Velmi úspěšně spojil první rockové podněty s hlavním proudem *m. p. h.* Cliff Richard (1940; první hit 1958: *Move It*) a jeho doprovodná skup. The Shadows (pův. The Drifters). Úspěšné písně pro Steela i Richarda (*Living Doll*, 1959) komponoval Lionel Bart, první angl. rockový skladatel s osobitým výrazem. Ale v tomto období byl britský rock převážně odezvou na tvorbu amer. rockových umělců, kteří

MODERNÍ POPULÁRNÍ HUDBA

až do té doby dominovali v místních žebříčcích (Elvis Presley, Pat Boone aj.). Osobitější přínos představovaly kytarové skup., které se začínaly objevovat v průmyslových centrech Anglie na zač. 60. let. Jejich činnost měla zčásti povahu bezpečnostního ventilu, který uvolňoval napětí, vzniklé ze sociálních problémů. Okouzlení rockem, který se stavěl antagonisticky k dosavadní *m. p. h.*, sdružovalo vyhraněnou obec fanoušků i skupiny (vesměs z dělnické a nižší střední třídy), opatřující si svépomocí nákladné aparatury. Angl. sociologové považovali toto hnutí za přijatelnější alternativu než tvoření pouličních gangů, vedoucích často k zločinnosti mládeže; Daily Worker charakterizoval liverpoolské beatové hnutí (podílelo se na něm aktivně asi 20 000 mladých lidí) jako „hlas 30 000 nezaměstnaných a 80 000 neobyvatelných brlohů“.

Hudebně vycházely britské rockové skupiny opět z amer. vzorů; brzy se však začaly opírat i o vlastní repertoár. První LP Beatles *Please Please Me*, 1963, obsahuje 8 vlastních a 6 převzatých skladeb; první album Rolling Stones *The Rolling Stones*, 1964, 1 vlastní a 11 převzatých skladeb. V druhé pol. 60. let vydávaly obě skup. už výhradně vlastní repertoár. Tvorba těchto skupin nabyla některých osobitých rysů, které je odlišovaly od současného amer. rocku; proto se pro ně začalo užívat i nového označení *beat*, které později (zvl. v Evropě) nabylo i obecnějšího významu pro veskerou rockovou hudbu od nástupu angl. skupin.

Britské skup. čerpaly ze dvou hud. sfér. Jednak z rocku, který se tehdy již asimiloval do hlavního proudu tehdejší *m. p. h.*, a tak ztratil ostří typické pro období svého prvního nástupu (Buddy Holly, Everly Brothers, Elvis Presley), jednak ze zemitější tvorby černošských rockových a R & B umělců (Chuck Berry, Bo Diddley, Ray Charles; některým z nich připravovaly na angl. zájezdech lepší přijetí, než jakého se jim dostávalo v amer. bělošského obecnstva). Skladby prvního typu byly v podání britských skupin méně „americké“, méně dokonalé, ale často spontánnější. Timto směrem se ve svých začátcích orientovali např. Beatles, Hollies, Searchers aj. Hudebníci zaměřeni na R & B tvořili v tomto období ještě poměrně úzce vymezený okruh nadšenců. Z tohoto okruhu vyšli zejména členové skupiny The Rolling Stones, Yardbirds, Manfred Mann; klíčový význam měli kytaristé a zpěváci Alexis Korner (n. 1928, první významný soubor 1962, Blues Incorporated) a John Mayall (n. 1933, první významný soubor 1963, Bluesbreakers). V tomto prostředí vyzrávala řada sólistů, kteří se později osamostatnili (Ginger Baker, Graham Bond, Jack Bruce, Eric Clapton, George Fame, John McLaughlin). Obě sféry se však prolínaly: písně Chucka Berryho a skladby z repertoáru černošských vokálních skupin měli v repertoáru jak Beatles, tak Rolling Stones, a v pozdější době se původní vlivy vstřebávaly a adaptovaly. Pozoruhodný stylový přínos znamenala newcastleská skup. Animals s varhaníkem Alanem Pricem (1942) a zpěvákem Ericem Burdonem (1941) zejména svou nahrávkou *House of the Rising Sun* (1964), v níž je lid. balada zpracována technikou R & B a vydána na singlu tehdy neobvyklé délky (4 1/2 minuty).

Nástup kytarových skupin přinesl britské *m. p. h.* neobyčejný kvantitativní i kvalitativní rozkvet a posunul ji do popředí svět. pozornosti. Na domácí půdě konkurovala nyní pův. tvorba velmi úspěšně amer. importu; přitom se výrazně prosazovala i v USA a v ostatních zemích dokonce v úloze nového napodobovaného modelu. Exportní tažení britského *beatu* zahájili Beatles (1964 první velké amer. turné; jejich nahrávky obsazují současně prvních 5 míst amer. žebříčku). Melodická invence a spontánnost, schopnost logicky začlenit do *dur-mollové* harmonie i modální postupy a principy, uvolnění běžných klíše písňové formy, využívání zvukových a trikových možností nové nahrávací techniky způsobem, který je současně novátorský i široce sdělný, a vytváření textů, které při použití hovorového jazyka a zdánlivé „neumělosti“ dosahují osobitého poetického účinku, řadí Beatles jako soubor i jako jednotlivce k nejvýraznějším uměl. osobnostem světové *m. p. h.* Zejména významný je skladatelský přínos Johna Lennona (n. 1940) a Paula McCartneyho (n. 1942). Rozvoj kytarových skupin vynesl do popředí i další skladatele-písníkáře, vycházející vesměs přímo z jednotlivých skupin. Pro Yardbirds psal hojně Graham Gouldman, ze skup. The Who vyšel Peter Townshend, autor rockové opery *Tommy* (1969), ze skup. Kinks Ray Davis; k jednoduché melodice téměř bubblegumového typu má blízko Ray Dorset ze skupiny Mungo Jerry. K hlavnímu proudu moderní pop. písně se přiklání Chris Andrews (písníčky pro Sandy Shawovou i vlastní nahrávky), který se významně uplatnil i jako producent. Mezi producenty, kteří podstatně ovlivnili zvukovou podobu jimi produkovaných nahrávek, patří např. Mickie Most (Donovan, Animals, Herman's Hermits, Lulu, Yardbirds aj.), Shel Talmy (Kinks) nebo George Martin (Beatles). Významnou součástí domácí scény byly zpěvačky Cilla Blacková a Dusty Springfieldová (obě poněkud ovlivněné černošskou Dianou Warwickovou) nebo Sandy Shawová.

V druhé pol. 60. let došlo k dalšímu kvalitativnímu vyzrání (LP desky Beatles *Rubber Soul*, 1965, *Revolver*, 1966, *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 1967; po kompoziční stránce např. písně *Yesterday* nebo *Michelle*, hojně nahrávané i dalšími interprety). K ironizujícímu společenskokritickému pohledu se propracovali The Kinks („rockové oratorium“ *Arthur neboli Úpadek britské říše*, 1969), kteří pozoruhodným způsobem spojili rockový styl s některými tradicemi *music hallu*, přítomnými ostatně i v tvorbě Beatles. Ve shodě s celosvět. vývojem se projevuje tendence k posluchačsky náročnějším typům instrum. hudby, využívajícím i principů jazzové improvizace („supergroups“ složené z vynikajících sólistů: The Cream, 1966–68; The Traffic, 1967). Souběžně se rozvíjelo i britské undergroundové hnutí, vycházející zejména z některých londýnských klubů (UFO, Pynchard Garden). Skup. jako Pink Floyd, Soft Machine aj. používaly hojně elektronických nástrojů a triků k obohacení zvukového obrazu a světelných show, reprezentujících filozofii *flower power*. Z prostředí undergroundu vyšlo i pseudofolkově orientované duo Tyrannosaurus Rex (později T-Rex) s nadaným písničkářem Marcem Bolanem

(1947); osobitost jeho výrazu se později rozplynula v hard-rockové vlně.

V této době je však celý okruh *m. p. h.* již široce stratifikován, takže paralelně se rozvíjí větší počet stylově-žánrových druhů, které ve větší či menší míře působí i na obecnost *m. p. h.* Do popředí pronikají zejména nejrůznější adaptace folk music. Donovan (vlastně Donovan Philip Leitch, n. 1946) dokázal v převzatých tématech i vlastních písničkách velmi účinně spojit domácí tradici lid. balad s výrazovými prostředky rocku a folk rocku; pronikl i do USA a vyzrál v osobitého zpěváka-písničkáře. Blíže k vlastnímu britskému folku zůstala skotská dvojice Incredible String Band (1965, Robin Williamson a Mike Heron), spojující ve vlastních písničkách zamyšlení folkových textů s jednoduchostí a průzračností zvuku, opírajícího se o značně široký sortiment drnkacích nástrojů (včetně arabských a indických). Převážně z domácích zdrojů čerpaly soubory Fairport Convention (1966) a Pentangle (1967). Australští Seekers zastupovali folkový typ v podobě přizpůsobené potřebám hlavního proudu moderní pop. písničky. Ten měl vynikající zástupce v jiné australské v Anglii zdomácnělé skupině, Bee Gees (první angl. úspěchy 1967). Jejich hity, na nichž se autorsky podíleli členové skup. sourozenci Gibbové (*Massachusetts* a nověji písničky z filmu *Horečka sobotní noci*) připomínají melodickou invenci Beatles, přesazenou do romantizující a poněkud zplošťující polohy.

Koncem 60. let proběhla módní vlna britských bluesových skupin (Chicken Shack, Savoy Brown), která sice příliš nepronikla do singlových žebříčků, ale ovlivnila velkou většinu tehdy začínajících skupin. Tím předznamenala stylovou epochu hard rocku, která následovala v příštích letech. Některé z bluesových skupin však vyzrály a zachovaly si osobitý profil, nezávislý na módních trendech (Fleetwood Mac, Jethro Tull).

Hardrockové období znamená po tvůrčí stránce relativní stagnaci. Nedochází v něm ke stylovému vývoji, ale dosavadní stylové druhy se při dokonalejším zvládnutí prohlubují a zdokonalují (Led Zeppelin, Emerson, Lake & Palmer, Deep Purple, Black Sabbath). Obliba blues však dopomohla prorazit i umělcům z pomezí jazzu a rocku (Brian Auger, Keith Tippett, Nucleus, Soft Machine).

V pol. 70. let vypadá situace takto: Tvořivé křídlo reprezentují jednak veteráni (Who, členové Beatles, Rolling Stones, Led Zeppelin), jednak skupiny poněkud progresivnějšího ražení, které nastoupily teprve v této etapě (Roxy Music, 10cc atd.). Na rozdíl od veteránů jsou úspěšné jak v oblasti singlů, tak LP desek; jejich tvorba je stylisticky vyhraněnější (je spíše výsledkem souhry několika individualit; hudba veteránů má vzhledem k používání dalších hudebníků eklektičtější charakter) a většinou se nevzdaluje od tradičních rockových forem – jednoduchého riffu, refrénu atd. Využívá jich však často z ironického nadhledu a s použitím všech soudobých instrum. i vokálních zvyklostí, triků, nových nástrojů (syntezátorů) a nahrávacích postupů. Britská *m. p. h.* nemá sice ve svět. měřítku tak výrazné postavení jako v pol. 60. let, někteří její představitelé se však i nadále výraz-

ně uplatňují v USA i v Evropě (David Bowie, n. 1948; Joe Cocker, n. 1944; Elton John, n. 1947).

Současně se dále rozvíjí i hudba typu MOR, opírající se většinou o zpěváky, jejichž kariéra začala již v 60. letech (Tom Jones, n. 1940, Engelbert Humperdinck; v 70. letech k nim přistoupil zpěvák-písničkář Gilbert O'Sullivan, n. 1946). Mezi plodnými skladateli této oblasti vynikají autorské dvojice Mitch Murray – Peter Calender, Phil Coulter – Bill Martin nebo Nick Chinn – Mike Chapman. Vzhledem k postupujícím integračním tendencím se na takto orientované produkci podílejí i komerčněji zaměřené skupiny jako např. Mud, Sweet nebo zpěvačka a baskytaristka Suzy Quatro (n. 1951).

L: N. Cohn: *Pop from the Beginning* (London 1969); C. Melly: *Revolt into Style* (London 1970); I. Whitcomb: *After the Ball* (London 1972). – L. D. + P. D.

Francie: Moderní francouzská pop. píseň, hlavní reprezentantka *m. p. h.*, nachází trvalou oporu jednak v bohaté tradici lid. písničky, dodnes živé v řadě etnických oblastí, jednak ve staletých dějinách středověké trubadúrské tvorby. Za dobu své činnosti zanechalo čtyři sta historicky doložených trubadúrů na 2650 písní, jež vytvářely jednotnou, folklórem neuzavřenou kulturní a hud. pospolitost středověké Francie. Moderní francouzská pop. hudba čerpá ovšem i z tradice sborníků pop. písní, vydávaných ve Francii krátce po vynalezení knižtisku (Petrucci 1501, Pierre Attaignant 1528). Po významném období salónní písničky, pěstované pařížskou Académie de poésie et de musique v 17. stol., dochází k významnému rozkvětu pop. písničky v době Velké franc. revoluce. Písničky se stávají aktuálním komentářem každodenních událostí a majetkem širokých lid. vrstev. Pokračovatelem těchto tradic a otcem novodobé pop. písničky ve Francii je Pierre Jean de Béranger (1780 až 1857), který za šedesát let své činnosti napsal stovky písní, jež provázely Francii rozhodujícími obdobími jejich moderních dějin. Bérangerovy písničky zpíval jak prostý lid, tak i Napoleon. Stendhal, Chateaubriand, na jejich ohlas žáril Victor Hugo.

Skutečnou kolébkou soudobé pop. písničky je Paříž 2. pol. 19. stol., kdy zde vznikají první samostatné literární kabarety, music hally a kavárny s hudbou. V tomto prostředí se scházejí představitelé uměl. světa – básníci, malíři, hudebníci, zpěváci. Toto uměl. tvůrčí zázemí (vzpomeňme třeba jen publicity, kterou tomuto prostředí a světu dal Toulouse-Lautrec svými plakáty) mělo i široké zázemí interpretační, jež napomáhalo rozkvětu moderní pop. písničky, a to v pěveckých společnostech zvaných „goguettes“, v nichž se literáti, hudebníci a umělci scházeli se svými příznivci z řad řemeslníků, měšťanů, studentů i dělníků. Podle střízlivého odhadu působilo na území Paříže 2. pol. minulého stol. nejméně 600 těchto pěveckých společností.

Vedle těchto v podstatě bezjmenných společností vznikaly v Paříži významné kabarety jako Moulin Rouge, Folies-Bergère, Casino, Lido a později Bobino a Olympia. Písničky z jejich úspěšných revuálních programů se často stávaly prvními pop. šlágry moderního typu, ať již počtem repríz mateřské revue, kvalitou interpretů nebo díky reklamě, placené vyda-

MODERNÍ POPULÁRNÍ HUDBA

vatelem. Úroveň pařížských kabaretů a music hallů byla ovšem neméně závislá na vynikajících interpretech (např. Mistinguett, Charles Trenet, Maurice Chevalier, Edith Piafová). Paralelně s efektními revuálními pořady, jež skýtalý živnou půdu pro široce sdělnou *m. p. h.*, se však formovaly i intelektuálně náročnější literární kabaret, na jehož textech se podílí výkvět „velké“ literatury – J. P. Sartre, J. Prévert, L. Aragon, P. Eluard. Mezi nejvýznamnější interprety písňové tvorby, spjaté s tvorbou velkých franc. básníků, patří Juliette Gréco. Právě tento okruh písňové tvorby zvlášť výrazně poukazuje na obecně a trvale specifikum francouzské *m. p. h.*: výrazně se liší od jiných národních „škol“ pop. hudby těsným sepětím s náročným básnickým textem, který často významem převyšuje složku hudební. Především tento moment vedl k tomu, že francouzská pop. píseň – la chanson – se postupně transformovala ve vyhraněný písňový typ, označovaný běžně jako šanson; stal se nejpůvodnějším franc. přínosem *m. p. h.* Ne náhodou se proto v období po 2. svět. válce přiřadila první evropská budova music hallu Olympia k nejvýznamnějším scénám nejen francouzské, ale i evropské *m. p. h.* V Olympii, vedené od 1954 jejím obnovitelem Bruno Coquatrixem, slavily své úspěchy a debutovaly přední osobnosti šansonu a francouzské *m. p. h.* vůbec: Edith Piafová, Charles Aznavour, Gilbert Bécaud, Hugues Aufray, Johnny Halliday, Serge Lama, Julien Clerc, Adamo, Dalida. Řada představitelů francouzské pop. písně navštívila Československo; připomeňme vystoupení Josephiny Bakerové v 30. letech, Y. Montanda, Lucien Boyerové v 50. letech, Juliette Gréco, Gilberta Bécauda, Huguese Aufraye, Mireille Mathieu v 60. letech, Dalidy a znovu Bécauda v 2. pol. 70. let. Přes trvalý vliv a tlak anglosaské gramof. a písňové produkce je Francie jednou z mála zemí, kde se národní zpěváci stále velmi čestně drží v popředí zájmu i u mladé generace a kde rozmach původní tvorby neztrácí ani na intenzitě ani na kvantitě; v současné době registruje franc. autorskoprávní organizace přes 30 000 nových písní ročně. – I. L.

Itálie: Pomineme-li popularitu některých operních árií italských autorů 18. a zvláště 19. stol., pak prvními moderními pop. písněmi Itálie jsou ty, jež vznikly v sugestivním prostředí neapolské lid. písně. Za první tržně úspěšnou pop. píseň považují italská historikové umění píseň *Funiculi funicula*, kterou uvedl na it. trh zkušený skladatel komorní hudby L. Denza ve spolupráci s vydavatelstvím Ricordi za doprovodu propagační žurnalistické kampaně kolem 1860. Z této první dílny moderní italské pop. písně vyšla potom i řada svět. evergreenů, např. *A Marechiaro* (F. P. Tosti), *O sole mio* (E. di Capua), *Luna nova* (P. M. Costa) či později *Torna a Surriento* (E. De Curtis). Řada pop. melodií z této oblasti získala širokou odezvu díky tomu, že je převzali do svého repertoáru přední sólisté it. operních scén včetně milánské La Scaly (Mario Lanza, Enrico Caruso, Giuseppe di Stefano a další).

Souběžně s vlnou pop. písně, vycházející z jihoitalského folklóru, se snažila severoitalská velkoměsta o vytvoření

kabaretů, dancingů a klubů franc. a později amer. typu. Až do pol. 20. stol. však v této oblasti Itálie spíše přejímala, než aby vytvořila vl. styl *m. p. h.* Mezi nejlepší písně tohoto období patří *Creola* v podání Isy Bluette, *Addio signorina* v interpretaci Luciana Molinariho, *Come le rose* Armanda Gilla. Samostatný rozvoj italské *m. p. h.* podvázal zejména Mussoliniho fašistický režim, který usiloval ovlivnit svou ideologii i oblast *m. p. h.* 30. léta a období války jsou proto dobou revuálních programů, v nichž baletní čísla a výstupy artistů jsou hlavní, kdežto píseň přebírá funkci spojovací výplně.

Teprve poválečná léta a zejména léta konjunktury 50. let umožnila italské *m. p. h.* samostatný rozmach. Vznikl silný gramof. průmysl, desítky, ba stovky národních i mezinár. gramofonových firem a nakladatelství. 1951 se uskutečnil první Festival italské písně v Sanremu, na němž zvítězila zpěvačka Nilla Pizzi. Vznikla celostátní rozhl. a TV soutěž, spojená s losováním – Canzonissima, v níž hlasují pro italské pop. zpěváky desítky miliónů posluchačů. Manažeři Radaelli a Ravera zorganizovali celoitalskou putovní soutěž Cantagiuro, jehož finalisté vyjždějí v propagačním vlaku do celé Evropy (1967 vystoupení v Praze). Pop. píseň se stala věcí masového konzumu, festivalů přibývalo každým rokem: Festival della canzone napoletana, Festivalbar, Una canzone per l'estate, Festival mladých v Castrocaro, Festival pop. písně v Palermu atd. Čtyřnásobný vítěz Sanremo Domenico Modugno se spolu s Claudio Villou stali na řadu let nejoblíbenějšími it. zpěváky. Pop. zpěváci získali postavení idolů it. mládeže a jejich koncerty manifestacemi mladé generace. V této atmosféře širokého zájmu veřejnosti patřili v 60. letech k nejúspěšnějším zpěvákům Gianni Morandi, Adriano Celentano, Massimo Ranieri, ze zpěvaček to byly Mina, Milva, Ornella Vanoni, Gigliola Cinquetti, Rita Pavone. Kromě rekreativního charakteru má italská pop. hudba v pojetí mnoha zpěváků a zejména zpívajících autorů (cantautorů) výrazný sociální a často socialistický obsah. Gino Paoli, Giorgio Gaber a Luciano Dalla jsou nejvýraznějšími představiteli it. angažované písně.

V 2. pol. 70. let se do popředí italské *m. p. h.* dostali, na rozdíl od krásných tenorových hlasů předchozího období, představitelé protestující generace, často se zastřeným či z hlediska tradice bel canta neestetickým hlasem – Luciano Battisti, Claudio Baglioni, Drupi. Zejména poslední měl mimořádný úspěch i v Československu a byl prvním italským pop. zpěvákem, který uskutečnil (v dubnu 1978) samostatné turné po Československu. – I. L.

Německy mluvící země (do 1945): Dominantní postavení operety a šlágrové produkce závislé na operetní hudbě odpovídá tradičně významné pozici operety v hierarchii něm. a rakouského zábavného umění. Většina v Německu a v Rakousku působících špičkových sklad., specializovaných na lehkou hudbu, v období před 2. svět. válkou vědomě navazovala na výsledky, kterých na tomto poli dosáhli klasikové vídeňské operety Franz von Suppé (1819 až 1895), Karl Millöcker (1842–1899) a zvl. Johann Strauss

(1825–1899). Mnozí z nich aktivně spoluprožívali toto období jejího největšího rozkvětu (Leo Ascher, Edmund Eysler, Emmerich Kálmán, Franz Lehár, Robert Stolz, Oscar Straus), jini se současně s ustupujícím kulturním a spol. životem Vídně po rozpadu rakousko-uherské monarchie zasloužili o přenesení těžiště dalšího vývoje operety do Berlína (Paul Abraham, Ralph Benatzky, Victor Hollaender, Eduard Künneke, Paul Lincke ad.). Široká obliba operetních melodií diktovala v převažující míře i repertoár kavárenských ansámbků (např. oblíbená potpourri) a spolu s tzv. šramlem (úpravy národních písní, zlidovělé písně, příp. nové skladby komponované v lid. tónu a interpretované charakteristickým instrum. obsazením, v. šraml) tvořila základ německé a rakouské tzv. Unterhaltungsmusik konce 19. a zač. 20. stol. Vlivem rakouské a německé operetní hudby prošla v počátečním období své sklad. činnosti i řada evropských tvůrců, kteří se později etablovali v amer. zábavné hudbě (např. Walter Jurmann, Bronislaw Kaper, Frederich Loewe, Sigmund Romberg), stejně jako čtveřice nejspěšnějších německých skladatelů lehké hudby z přednacistickeho období – Rudolf Nelson (1878–1960), Werner Richard Heymann (1896–1961), Walter Kollo (1898–1940) a Friedrich Hollaender (1896–1976).

Nejvýznamnější platformou, na níž se od počátku stol. střetávaly vlivy domácí lidovkové a operetní tradice s prvními ohlasy nově se utvářejícího modelu *m. p. h. ze zámorí*, byly četné revuální scény a literární kabarety, které se vlivem působení nových spol. struktur stávaly jednou z nejrozšířenějších forem spol. zábavy v městských centrech německých mluvících zemí (na venkově stále ještě dominovaly pseudo-folklórní žánry reprezentované např. citerovými soubory). Z divadelních scén, v nichž už v období před 1. svět. válkou krystalizoval svěbytný jevištní útvar pozdějších výpravných hud. revuí, patřily k nejdůležitějším Apollo a Metropol v Berlíně a vídeňská Femina bratří Schwarzů. Jejich hud. spolupracovníky byli ještě převážně zminění komponisté odchovaní bezzbytku operetními tradicemi (V. Hollaender, P. Lincke aj.), dílem se však zde již uplatňovali i příslušníci mladší sklad. generace (např. R. Nelson). Z kabaretů předválečného období mají v této souvislosti významné místo Chat Noir, Roland von Berlin, Schall und Rauch a Überbrettel v Berlíně, dále Elf Scharfrichter a Simplicissimus v Mnichově a kromě dalších stejnojmenných podniků ve Vídni (v. *kabaret*). V tomto prostředí kromě převažujícího vlivu operety dozrvaly ohlasy městského folklóru svázaného s novými společenskými strukturami kapitalistické společnosti 19. stol. (tzv. Gassenhauer-Lieder), rozvíjené dále v podobě kupletů s regionálními náměty (typická v tomto ohledu byla zejména tvorba W. Kolla, např. *Es war in Schöneberg, So long noch Unter den Linden*), současně zde však vzniká i nová šlágrová produkce nespěle odražející importované vlivy franc. šansonu a amer. tanečních novinek (cake walk, ragtime). Významnou úlohu v synkretickém procesu německé nonartificiální hudby z počátku stol. sehrály také zájezdy amer. dechových orch. (Original Excentric Band, Sousa aj.), které ostatně poznamenaly

nejenom tvorbu sklad. specializovaných na tuto oblast, ale t. reprodukční techniku příslušných instrum. souborů. Z dochované zvukové dokumentace je tento vliv patrný např. z nahrávek Kapelle des Westfälischen Pioneer Bataillons Nr. 7, vzniklých kolem 1905, průkazně infikovaných dobovými amer. cake walky.

Další vývoj byl násilně přerován válečnými lety. Výjimečnou kapitolou v tomto období tvoří krátká, svým charakterem výlučná, nicméně v poválečných letech inspirující činnost Cabaretu Voltaire v neutrálním Švýcarsku, kolem něhož se soustředili mnozí významní exponenti uměl. avantgardy z řad emigrantů (Hans Arp, Vasilij Kandinsky, Tristan Tzara aj.). Léta 1918–33 provází v německé mluvících zemích, stejně jako v celé ostatní Evropě, prudký kvantitativní rozmach zábavných žánrů, spojený v oblasti *m. p. h.* s mohutnou exploatací zámořských tanečních novinek a jejich prostřednictvím t. s novými intonačními a zvl. rytmickými inovacemi americké pop. hudby. Vedle bezprostředního vlivu na vlastní hud. tvorbu se tato expanze projevila t. v živelném napodobování vnějších znaků amer. a angl. společenského života (vedle tradičních koncertních kaváren jsou ve velkoměstských metropolích hojně zakládány bary a dancingy podle amer. či britských vzorů), v přijímání nových atraktivních forem spol. zábavy apod. Příznačné pro tento trend byly zejména výpravné jevištní revue, které od zač. 20. let úspěšně konkurovaly tradiční operetě. Nejdůležitějšími středisky tohoto dění byly berlínské divadelní soubory Hermana Hallera (Theater im Admiralpalast v budově dnešního divadla Metropol na Friedrichstraße), Erika Charella (Großes Schauspielhaus v dnešním Friedrichstadtpalastu) a Jamese Kleina (Komische Oper), ve Vídni ansámby Huberta Marischky (Stadttheater) a bratří Schwarzových (od 1923 byli nájemci bývalého varieté Ronacher). Z domácích sklad. se kromě jmenované čtveřice Nelson – Heymann – Kollo – F. Hollaender na tomto poli uplatnili dále např. Hugo Hirsch (1884–1961), Mischa Spoliansky (1889), ve Vídni R. Benatzky aj. Do revuí byly přil. zařazovány také sezónní šlágry amer. proveniencí (I. Berlin, G. Gershwin, V. Youmans) i adaptace starších melodií z oblíbených oper a operet (Meyerbeer. Suppé atd.). Značný dobový vliv Whitemanova tzv. symfonického jazzu se promítl do programových bulletinů a reklamních materiálů, v nichž byla hud. tělesa od pol. 20. let zpravidla anoncována jako „jazzové symfonické orch.“; nezřídka byly angažovány speciální „jazz-bandy“ (např. Paul Godwin Jazz Band v Hallerově revui *An und Aus*, uváděné v sezóně 1926–27). V jevištní složce se začaly výrazně prosazovat taneční skup. girls, zastoupené zprvu importovanými angl. soubory choreografa Johna Tillera a záhy následované domácími soubory, jako byly např. Hiller-Girls a zvl. proslavený ansámbl Hoffmannův (často připomínaný t. v Burianově knize *Jazz*). Mimořádným podnětem pro domácí tvorbu v tomto žánru v hud. i v tanečním ohledu bylo na jaře 1925 hostování amer. černošské revue *Chocolate Kiddies*, doprovázené orch. Sama Woodinga, která kromě účinkování v Německu (Berlín, Hamburk, Magdeburg) vystoupila

MODERNÍ POPULÁRNÍ HUDBA

t. ve Vídni. Trvalý přínos dobové pop. hudbě i jazzu znamenaly v této souvislosti četné nahrávky realizované Woodingovým orch. (se sólisty T. Ladnierem a G. Sedricem) během jeho berlínských pobytů jednak v červenci 1925 (pro spol. Vox), jednak na podzim 1926 (Grammophon-Gesellschaft). Poválečné období přineslo s sebou po překonání počáteční krize (vyplývající z porážky vilémovského Německa a habsburského Rakouska-Uherska) t. znovuoživení činnosti literárně-hud. kabaretu. Na dřívější spíše ojedinělé pokusy o protiměšťáckou satiru, reprezentované především osobností Franka Wedekinda (1864–1918), navázala nyní početná řada mladých dramatiků a básníků, kteří se svými sociálně vyostřenými skeči a parodiemi zasloužili o výrazně politický charakter německého a rakouského kabaretu ve 20. letech. Vůdčími literárními zjevy tohoto proudu byli mj. známí spisovatelé Kurt Tucholský (1890–1935), Walter Mehring (1896) a Erich Kästner (1899–1974). Jejich práce vznikající v úzkém kontaktu se špičkovými kabaretními scénami tehdejší doby (pod Reinhardtovým vedením obnovený Schall und Rauch, Katakomba, Tingel-Tangel či Wilde Bühne ve Berlíně, znovuoživené mnichovské a vídeňské kabarety *Simplicissimus* atd.), nápadně posunuly uměl. úroveň kabaretu. V oblasti písňové tvorby pak jejich úsilí o tzv. *Gebrauchslyrik* položilo základy k modernímu velkoměstskému šansonu, jehož tradice je v německy mluvících zemích dodnes živá. Z hudebníků se i zde nejvíce prosadili Heymann, Hollaender a Nelson. Vedle starších hvězd předválečného období (Trude Hesterbergová, Gussy Hollová, Claire Waldoffová) dosáhli v této době značné popularity šansonieři Blandine Ebingerová, Annemarie Haseová, Rosa Valettiová, Kurt Gerron a Paul Graetz.

Jednoznačně politicko-propagandistické zacílení měly v tomto období proletářské revue Erwina Piscatora *Roter Rummel* (1924) a *Trotz alledem!* (1925), na jejichž formální a dramaturgické principy navázaly později četné amatérské soubory z řad členů Svazu komunistické mládeže Německa (KJVD). Hud. složka těchto představení, jejímž tvůrcem byl vídeňský sklad. Edmund Meisel (1894–1930), přesahovala běžný rámec doprovodné scénické hudby a zjevně inklinovala k masovému záběru v nejširších vrstvách posluchačů. Snahy o politický kabaret a divadlo vyvrcholily v 2. pol. 20. let v tvorbě dramatika Bertolta Brechta (1898–1956) a sklad. Kurta Weilla (1900–50). V období prohlubující se hospodářské, sociální i mravní krize německé společnosti autoři nastavili svoji aktualizaci dvě stě let staré angl. *Žebrácké opery* (*Die Dreigroschenoper*, prov. 31. 8. 1928 v Berlíně) zrcadlo aktuálním sociálním problémům a zkorumpovanému politickému systému Výmarské republiky. Weillova hudba, ačkoli vytvořená klasicky školeným sklad. a těžící z tehdejších experimentů artificiální hudby, přinesla pozoruhodnou stylizaci dobových spol. tanců (blues, foxtrot, tango) a jeho songy z *Žebrácké opery* natrvalo zdomácněly v klasickém repertoáru moderní pop. hudby (*Seeräuber-Jenny* a zvl. úvodní *Moritat von Mackie Messer*). Na stejném poli a v důsledku obdobných snah o tzv. *Zeitkunst*, které ve 20. letech zaměstnávaly mysl četných protagonistů evropské

uměl. avantgardy, vznikl i pokus o jazzovou operu sklad. rakouského původu Ernsta Křenka (1900) *Johnny spielt auf!* (prov. 10. 2. 1927 v Lipsku). Přestože dílo provázel ve své době mimořádný ohlas (do 1930 bylo prov. přibližně ve stovce německých divadel, 1929 je uvedla t. Metropolitan Opera v NYC), způsobený nezvyklou instrumentací (saxofony, xylofon, řehtačky, automobilové klaksony apod.) a jevištními efekty (včetně scénického využití skutečné lokomotivy), plytkost vlastního Křenkova libreta a konec konců i samotný hud. jazyk opery způsobily, že zkrátko zmizela z repertoáru a dnes je připomínána pouze v souvislostech s dobovou vlnou jazzového okouzlení.

Vedle běžné komerční produkce dosáhla v Německu nebyvalého rozšíření zásluhou čilého kulturního dění v dělnickém hnutí t. nová tvorba politických písní vytvářených mj. pod zprostředkovanými vlivy jazzu a jeho stylizací typu brechtovsko-weillovského songu. Zvl. významná v této oblasti byla činnost Agitpropu, v jehož rámci působilo 1927–33 zhruba 200 skupin, snažících se novými formami uměl. agitace čelit nové vlně pangermanismu a nacionálně zaměřenému hnutí „Herrenvolku“. S mnohými z těchto souborů spolupracovali významní sklad. včetně Hannse Eislera (1898–1962), Hanse Hauska (1901–65), básníci B. Brecht, Erich Weinert (1890–1953) aj. Z interpretů dosáhl výjimečného postavení zvl. herec a šansonier Ernst Busch (1900). Činnost Agitpropu poznamenala t. desítky agitek pokrokové mládeže německé národnosti, působících v českém pohraničí; z nich připomeňme alespoň karlovarské skup. *Echo von links* a *Das neue Leben*, jejichž vůdčí uměl. osobností byl básník Louis Fürnberg (1909–57).

Značný prostor pro m. p. h. vytvářela činnost četných německých gramof. firem, příp. zdejších filiálek zahraničních spol. (Br., Electrola, Grammophon-Gesellschaft, Kaliope, Lindström, Odeon, Pol., Telefunken ad.). K nejnahrávanějším tanečním orch. tohoto období patřily soubory Erika Borchardta (přil. spolupracujícího t. s pražským orch. R. A. Dvorského), Fuda Candrixe, Bély Dajose (se známým pianistou a arr. Franzem Grothem) aj., které se stylově orientovaly dílem na napodobování amer. nebo angl. vzorů (důležitou roli zde sehrály vedle zmíněného Woodingova účinkování zájezdy orch. J. Hyltona a P. Whitemana), dílem ovšem alespoň částí svého repertoáru vyhovující přezívající poptávce po operetních melodiích, tzv. salónní hudbě a vyšším populáru.

Výrazných úspěchů v celosvět. měřítku dosáhla německá šlágrová produkce až po nástupu zvukového filmu. Hned první snímek z této řady, *Ich küsse Ihre Hand, Madame*, režiséra Roberta Landa (1929), se zasloužil o masové rozšíření titulního šlágru Ralpa Erwina. Zásluhou raných německých filmových muzikálů režiséra Wilhelma Thieleho (např. *Valčík lásky – Liebeswalzer*, *Tři mládenci od benzínu – Die drei von der Tankstelle*, oba 1929, *Soukromá sekretářka – Privat Sekretärin*, 1930) se dostalo mezinárodní popularity herecko-zpěvácké dvojici Lilian Harveyová – Willy Fritsch a písním, které pro jejich filmy zpravidla komponoval W. R. Heymann. Z tétož období pochází i legendární

Sternbergův film *Modrý anděl* (*Der blaue Engel*, 1930), jímž se proslavila další nová hvězda šansonu Marlene Dietrichová zvl. díky písním F. Hollaendera, z nichž se skladba *Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt* (v angl. verzi *Falling in Love Again*) natrvalo zařadila mezi svět. evergreeny. Z nastupující generace mladých sklad. se ve filmu uplatnila později v Americe proslavená autorská dvojice Jurmann – Kaper (z filmů promítaných tehdy u nás např. Mayovy hud. veselohry *Její Veličenstvo láska – Ihre Majestät die Liebe*, 1931, a *Píseň pro Tebe – Ein Lied für Dich*, 1933, obnovená zvuková verze staršího Kordova filmu *Madam nechce děti – Madame wünscht keine Kinder*). Vrcholem muzikálových tendencí uplatňovaných v německém filmu zač. 30. let byl operetně laděný filmový bestseller režiséra Erika Charella *Kongres tančí* (*Der Kongress tanzt*, 1931) se vzpomenuťou dvojicí Harveyová – Fritsch a Heymannovým šlágre *Das Gibt's nur einmal, das kommt nicht wieder* (v angl. verzi *It Only Happens Once in a Lifetime*).

Období žánrové krystalizace německé *m. p. h.* a její vývojová kontinuita byly definitivně přerušeny Hitlerovým příchodem k moci 30. 1. 1933 a s ním nastoupivším ochromením veškerého kulturního a spol. života. V této souvislosti nelze přehlédnout, že německá písňová produkce tíhla už předtím k sentimentální podobiznosti v podobě kýčovitých popěvků, disparátně spojivých formální podněty nových trendů *m. p. h.* s primitivními pseudolidovými intonacemi a uměle zužovaným okruhem námětů, pro které se ujal označení Schnulze (v. t.). Obdobně symptomatickým ukazatelem byla t. silná tendence k tzv. „jazzování“ melodií lid. původu, příp. ke šlágrovým adaptacím obecně rozšířeným témat z artificiální hudby (setkáváme se s ní ostatně i u autorů typu W. R. Heymanna, který např. pro svůj šlágr *Ach, du lieber Herr Gerichtsvollzieher* použil známého motivu smutečního pochodu z Chopinovy klav. *Sonáty b moll*, op. 35). Přímou typiká v tomto ohledu byla tvorba berlínského sklad. Curta Goldmanna, která se ubírala od vlastenecky zabarvených pochodů vzniklých v průběhu 1. svět. války (*Vater Hindenburg, unser Marschall Vorwärts*) přes „jazzové“ úpravy lid. písní (*Rheinländer-Foxtrot*) a operních árií (shimmy-fox *Hallo, Mr. Wagner* s použitím motivů z *Tannhäusera* a *Bludného Holandana*) až po silně tendenční kusy oslavující nacistický režim a jeho mašinerii (*Die Arbeit hat uns frei gemacht, Heil Deutschland Heil, Hitler Jugend marschiert, SA zum Kampfe stets bereit, SS die schwarze Garde*). Černošský původ jazzu a židovský původ většiny významných akterů *m. p. h.* v tehdejší Německu, spojený navíc s jejich politickou aktivitou v období, které předcházelo nacistickému převratu, se záhy staly důvodem nejenom k jejich osobnímu pronásledování, ale k oficiálnímu zákazu veškeré hudby, v níž hitlerovský režim spatřoval projevy „negerské a židobolševické propagandy“. Tato situace byla příčinou hromadného odchodu tvůrců a interpretů *m. p. h.* do emigrace (před anektováním Rakouska a vznikem protektorátu působili mnozí t. ve Vídni a v Praze), kde někteří později vyvíjeli značnou aktivitu v antifašistickém hnutí: M. Dietrichová v USA, A. Haseová v německém vysílání londýn-

ského rozhlasu a v tamním emigrantském kabaretu Laterndl, E. Busch mezi španělskými ingerbrigadisty, E. Weibert v německém vysílání moskevského rozhlasu a v kulturních agitkách Rudé armády. Významná byla t. činnost emigrantských kabaretů v neutrálním Švýcarsku (curyšské podniky Cornichon a Pfeffermühle). Většina umělců této kategorie, kteří zůstali v třetí říši, byla časem internována v koncentračních táborech, kde mnozí byli umučeni (např. K. Gerron v Osvětimi, P. Morgan v Buchenwaldu a brněnský rodák D. Grünbaum v Dachau).

Oficiální *m. p. h.*, přefiltrovanou nacistickou ideologií (de facto rozmělněný vyšší populár), reprezentovaly orch. Goebelsova chráněnce dir. Hanse Schmidt-Isserstedta společně s trojicí zpěvaček a tanečnic La Janou (vl. Henriettou Hieblvou), Zarah Leanderovou (vl. Z. Hedbergovou) a Marikou Rökkovou. Nejrozšířenějšími šlágry tohoto období byly písně *Schön war die Zeit* Petera Kreudera a zvl. militaristickým duchem prodchnutá *Lili Marlen* Norberta Schultzeho. Ojedinelé pokusy o zastřenou kritiku režimu a infiltraci angloamerické *m. p. h.* představují např. filmová alegorie *Amphitryon* (1935) režiséra Reinholda Schunzela (s hudbou Franka Doelleho) a činnost vídeňského kabaretu Wiener Werkel (1944 byl nacisty úředně uzavřen). Relativně silněji se tato tendence projevila v repertoáru některých tanečních orch., které pod krycími názvy provozovaly a přil. i nahrávaly t. starší standardy a novinky amer. produkce (*Alexander's Ragtime Band, Blue Skies, Ciribiribim, In the Mood, St. Louis Blues, Tiger Rag, Woodchoppers Ball* apod.). Tato orientace je zvl. typická pro orch. Erharda Bauschkeho, Freddyho Brocksiepera, Fuda Candrixe, Jamese Koka, Ernsta van T'Hoffa (některé z těchto nahrávek byly nově vydány v reedici na albu Pol. *Als Swingtanzen verboten war*), ale zčásti poznamenala i repertoár orch. P. Kreudera (resp. Helmutha Hoffmanna), v němž přil. působili t. mnozí čeští hudebníci, kteří byli v Německu totálně nasazení (těleso se podílelo na nahrávání hudby k většině filmů s M. Rökkovou). – A. M.

Německá demokratická republika: Formování *m. p. h.* zde probíhalo velmi specifickým způsobem, což bylo dáno zvláštními okolnostmi spol. vývoje. Po porážce hitlerovského fašismu a rozdělení bývalé třetí říše do čtyř okupačních pásem se v sovětském pásmu plně realizovala očista od fašismu, překonávaly hrubé sociální disproporce, prosazovala demokratizace. Tyto tendence se ještě plněji uplatňovaly po vzniku NDR (1949). Společný jazyk, geografické sousedství, západními mocnostmi kontrolovaná pásma Berlína (Západní Berlín; do opatření v r. 1961 zde byla relativně průchodná hranice), hospodářské, politické, kulturní aj. tradice vedly k tomu, že NDR se stala nejprůběžnějším cílem útoků všeho druhu ze strany NSR a Západu vůbec. Zvlášť silně se tyto tendence prosazovaly v ideologii, což zpětně vedlo ke zvláštnostem kult. politiky NDR. Některé obecné rysy: silné zdůrazňování demokratických a lid. tradic, vzoru SSSR a dalších socialistických zemí; přímočaré uplatňování organizačních a ideologických principů; dlouhodobě

MODERNÍ POPULÁRNÍ HUDBA

setrvávání na určitých modelech kult. života i tvorby. Další momenty: přední umělci byli ze zahraničí verbováni k přechodu do NSR ap.; NDR čelila těmto ztrátám sociální i ekonomickou preferencí určitých profesí; výhodné podmínky vedly do NDR umělce z jiných socialistických zemí (viz z našich R. Adam, R. Cortés ad., později i J. Laufer, V. Neckář, J. Korn ad.); nutnost zápasit se západním ideologicky agresivním rozhl. a TV vysíláním vedlo k formování vlastních atraktivních a někdy i uměl. podbizivých programů; velmi pozvolně bylo budování široké základny *m. p. h.* z mladých hudebníků; po dlouhou dobu přežívaly subjektivně dobře míněné, přece však namnoze voluntaristické teze o rychlém překonání polaritě mezi artifiální a nonartifiální hudbou (viz i některé koncepce H. Eislera apod.); v uměl. ambicióznější linii se zejména v 50. a 60. letech úzce navazovalo na demokraticky a protifašisticky orientované hud. divadlo meziválečných let (viz zvl. B. Brecht, K. Weill, P. Dessau, H. Eisler, E. Busch ad.); významnou roli sehrála orientace na politickou a často přímo agitační píseň (obdobá vlny naší masové písně, později v jedné linii různé soubory kabaretního zaměření, v druhé tzv. Singebewegung); velká váha se přikládá rozmachu amat. muzicirování všeho druhu, v poslední době i oblastech jazzu a *m. p. h.*; v 70. letech se prudce zrychluje zprvu pomalé tempo vytváření teoretických reflexí, budování publikačních platforem apod.

S dlouhodobě se prosazujícím zaměřením na spíše tradiční a domácí projevy souvisí pozornost věnovaná vyššímu populáru: možno zde jmenovat tělesa jako Rundfunkunterhaltungssorch. Leipzig, Staatliches Unterhaltungssorch. Halle, Estradenorch. des Deutschlandsenders, Dresdner Tanzsinfoniker aj.; v progresivněji orientované linii působí zvl. Tanzorchester des Berliner Rundfunks (od 1956, z dir. hlavně Günter Gollasch), vyznačující se zákl. swingovou orientací se širokou repertoárovou použitelností. Zásadní impuls *m. p. h.* přinesla rocková vlna, prosazující se v NDR od zač. 60. let (v publicistice se užívá výrazu beat a chápe se široce, téměř jako synonymum *m. p. h.*). Oficiální kontakty se zahraničním hud. děním se objevily v rozhl. Jugendstudio DT 64, 1964–65 vznikly LP *Big Beat I.* a *Big Beat II.* (zde vedle souborů Heinz-Kunert-Quartett, Theo-Schumann-Combo a různých amat. skupin i čs. skupina Olympic), Amiga vyd. 1965 LP souboru Beatles (v nakl. Lied der Zeit vyšel notový materiál); k prvním významným souborům, které spojovaly rockové výrazivo s politicky angažovanými texty, patřil Team 4 (vůdčí osobnosti Th. Natschinski a H. König). V pozdějším kvantitativním i kvalitativním rozmachu se objevily četné skupiny, např. Günther Fischer, Klaus Lenz, Puhdys (1971), Panta Rhei, Electra, KREIS, Renft. Z dalších možno jmenovat Franka Schöbela, Veroniku Fischerovou, Chris Doerkovou, vokální skup. Gerd-Michaelis-Chor, Erbe-Chor aj.; některé soubory se zaměřují jak na jazz, tak *m. p. h.* (R. Lakomy aj.). Důležitými momenty se staly akce organizované státním výborem pro rozhlas („Rhythmus 1971“ ad.), kde v pracovních skupinách sklad., arr., textařů, hudebníků vznikly celé stovky nových titulů, často politicky a aktuálně zaměřených. Systematické péče

se dostává angažované tvorbě zvl. písňové. Zabývají se jí jednak prof. tělesa typu Erich-Weinert-Ensemble, jednak v 60. letech se rozvinulo tzv. Singebewegung, usilující prostřednictvím pěv. aktivity typu hootenanny o vtáhnutí mladých lidí do politického dění. Vznikly amat. skupiny jako např. Hootenanny (později Oktober)-Klub, prof. skupina Jahrgang 49; výraznou posilu získalo toto hnutí díky trvalému působení pokrokového amer. zpěváka Deana Reeda. Četné festivaly politických písní; v Akademie der Künste der DDR pracuje oddělení pro dělnickou píseň, atp. K angažované linii se řadí i většina kabaretních scén, např. berlínský Die Distel nebo Leipziger Pfeffermühle. V souvislosti s hud. divadlem je i šansonová tvorba reprezentovaná zvl. brechtovskou interpretkou Giselou Mayovou.

V 2. pol. 60. let a v dalších letech se rozvinul poměrně čilý ruch ve vydávání gramof. desek s nahrávkami *m. p. h.* (viz zn. Amiga, zčásti i Aurora, Nova). Vedle zmíněných Beatles postupně vyšly různé populárnější jazzové tituly, v oblasti *m. p. h.* se prosazovala hlavně orientace na soubory ze socialistických zemí (např. Skaldowie, Omega), od 1972 výrazně stoupá počet desek této orientace a od 1974 i počet desek s nahrávkami umělců z nesocialistických zemí (např. Les Humphries Singers, J. Hendrix, Best of Bee Gees, ABBA, Silver Convention aj.). Hlavní pozornost je ovšem obrácena k domácí produkci, kde vyšla i řada méně hodnotných, kýčovitých titulů (to souvisí se stále přeznívajícím tendencí chápat *m. p. h.* jen jako součást lid. zábavy a jako hudbu ke spol. tanci). *M. p. h.* se výrazně prosazovala v rozhl. vysílání Deutschlandsender (od 1972 Stimme der DDR), velkou popularitu i v zahraničí získal dlouhodobě uváděný TV revuální program *Ein Kessel Bunes*, v jehož rámci vystoupila i řada mezinár. uznávaných hvězd *m. p. h.*; balet berlínské TV má vysokou úroveň (jako choreografové zde často působí naši umělci). Řada dalších pořadů uváděných v revuálním div. Friedrichstadt-Palast má velmi kolísavou uměl. úroveň, podobně je tomu i s hud. filmy.

Specializovaným čsp. je Melodie und Rhythmus (od 1957), studie občas vycházejí i v čsp. Musik und Gesellschaft, specializovaným vydavatelstvím je Lied der Zeit. Z informativních publikací viz např. P. Czerny – H. P. Hofmann: *Der Schlager* (1968), H. P. Hofmann: *ABC der Tanzmusik* (1971), kol.: *Unterhaltungskunst A-Z* (1975), H. P. Hofmann: *Beat Lexikon* (1977). V 60. letech vznikly na čtyřech vysokoškolských hud. učilištích (Berlín, Lipsko, Drážďany, Výmar) a desítkách hud. škol třídy specializované na „taneční hudbu“, jež přispěly k prof. přípravě mladých hud., zaměřených mj. na jazz a *m. p. h.* Velká pozornost je věnována řídicí a org. práci; od 1973 je činné tzv. Komitee für Unterhaltungskunst jako poradní a koordinující orgán; členy výboru jsou zplnomocněnci rozhlasu, TV, vydavatelství atp. Jsou pořádány četné festivaly, např. Internationales Schlagerfestival v Drážďanech. — I. P.

Německá spolková republika: Porážka hitlerovského Německa (1945) přinesla prudkou změnu situace. Země byla rozdělena do čtyř okupačních pásem; rozdílný vývoj ve

třech pásmech západních velmocí a v sovětském pásmu vedl 1949 ke vzniku NSR (Bundesrepublik Deutschland) na území amer., angl. a franc. pásma. Některé rysy situace a momenty ovlivňující vývoj kultury a hudby: nedůsledné zúčtování s fašistickou minulostí a ideologií; sociální konzervatismus příp. reformismus; vývoj od poválečného rozvratu k postavení NSR jako vedoucí síly v západní Evropě a s tím spjatá expanze ideologická a kulturní; silná amerikanizace hospodářství, způsobu života, kultury; velká členitost sociálních, ideologických, estetických aj. tendencí (od ultra-reakčních přes konzervativní, liberální až po progresivní či ultralevičácké). Zásadně nutno nazírat tamní dění jako ostře diferencované v souvislosti s diferenciací sociální a politickou, přičemž mnohé kult. jevy nesou tuto rozpornost přímo v sobě.

V prvních poválečných letech znamenaly pro *m. p. h.* nejvýraznější podněty kontakty s okupačními armádami a jejich prostřednictvím zvl. s americkou *m. p. h.* Americké orch. a sólisté působili jako vzor, němečtí hudebníci zde časem získávali pracovní příležitosti a tím i možnosti růstu (srov. existenci 38 vysílačů pro okupační armády; v publicistice se toto působení označuje jako „druhá invaze“, četní němečtí hudebníci přijímali komerčně výhodnější anglosaská jména apod.). Toto přimknutí k anglosaskému modelu bylo nadlouhou charakteristickým rysem západoněmecké *m. p. h.* a oslabovalo její uměl. významnost i uplatňování v zahraničí; NSR se zato stala klíčovým hud. trhem, výrobcem nahrávek a hud. materiálu všeho druhu. Přirozenou masovou základnu pro tento vývoj vytváří již sama zhruba devadesátimilionová obec německy mluvícího obyvatelstva Evropy. Těmto mimořádně příznivým podmínkám odpovídá už tradičně rozsáhlá síť gramof., nakladatelských (více než 500!), rozhl. a v novější době i TV společností, koncertních agentur apod. Podle údajů z 1974 se např. jenom v NSR prodaly gramof. desky a ozvučené mg. pásky v celkové hodnotě 1 070 000 000 DM, což představovalo v tomto odvětví 3. místo na svět. trhu.

Společensky a komerčně nejzávažnější, uměl. a ideologicky ovšem nejproblematičtější je široká oblast standardizované hitové-šlágrové produkce. Napájí se z domácích zdrojů modernizované operetní a lidovkové proveniencie (v. *Schnulze*) a zároveň z ohlasů světové, zvl. americké a angl. komerčně laděné hitové produkce. Hlavními rysy jsou přizpůsobování se nevyspělému vkusu širokých vrstev manipulovaného publika (zvl. mladého), sentimentalismus a neuznávání erotiky, zdánlivé odideologizování (ve skutečnosti je ovšem utvrzováním statu quo), stylová uniformita (na jejím pozadí mají vyniknout laciné efekty), apod. Postupně se zde formoval a prosazoval detailně propracovaný systém prosazování a uplatňování hvězd, hitů apod. (autorský tým, manažmá, koncertní úmluvy, kalkulace úspěchu, „vkusová kosmetika“, marketing atd.); jde tu v plném smyslu o výrobu hudby jako spotřebního zboží. Na této scéně se uplatňuje velký počet osobností a souborů od diletantů po vážné umělce, od manipulovaných po manipulující. Spíše náznakově tu lze jmenovat některé představitele. Textaři: W. Brandin, K.

Feltz, M. Kunze, V. Lindenberg; sklad.: H. Blum, Ch. Bruhn, D. Deutscher, H. Gietz, H. Jankowski, P. Kreuder, W. Twardy; arr.: R. Arnie, F. Berlipp, G. Sonneborn; zpěváci: Peter Alexander, Peter Beil, Roy Black, Katja Ebsteinová, Heino, Michael Holm, Peter Kraus, Manuela, Freddy Quinn; orch.: James Last, Hugo Strasser, Paul Kuhn, Helmut Zacharias, Rias-Tanzorchester (H. Jankowski) ad. Typické je tu „dělání“ pěveckých hvězd z dětí (zpěvák holandského původu Heintje, Anita ad.), úspěšných sportovců (H. – J. Bäumlér), časté je propojování profesí sklad., textaře, zpěváka, disc jockeye, producenta apod. (viz např. Christian Anders). V posledních letech se stává NSR a zvl. mnichovská a hamburská studia centrem výroby nahrávek disco-soundového typu. Někteří umělci a projevy se ovšem alespoň zčásti vymykají ze stereotypu: např. skladatel a dir. Bert Kaempfert, sklad. a zpěvák Reinhard Mey, herečka a šansonierka Hildegard Knefová, jazzman a zpěvák K. Kiesewetter, orch. Maxe Gregera, Kurta Edelhagena apod. Na scéně NSR se uplatňují četní zahr. umělci, viz např. v 60. letech vystupování Beatles v Hamburku, úspěchy S. Malmkvistové, W. Myhrové, B. Ramseyho, později působení U. Jürgense, M. Mathieu, K. Gotta, Les Humphries Singers (mezinár. obsazení). Výraznou součástí dění jsou festivaly a soutěže: vedle mezinár. písničkové Grand Prix d'Eurovision jsou to zvl. domácí tzv. šlágrové festivaly (1959 Wiesbaden, od 1961 Baden-Baden).

Ačkoli kontakty s formující se rockovou hudbou byly od počátku hojné (v. uplatňování anglosaských souborů na gramof. trhu NSR, v rozhl. a TV pořadech, hud. filmech, na rozsáhlých turné, a též uplatňování jejich repertoáru v repertoáru domácích souborů), přece trvalo relativně dlouho, než se západoněmečtí rockoví hudebníci prosadili jak uměl., tak komerčně. Hlavním důvodem bylo, že nemohli navázat na domácí kořeny bluesových, R & B, C & W apod. projevů a jejich hudba byla považována za pouhou kopii původních vzorů. Nejpobornější skupina 1. pol. 60. let, soubor The Lords, získal 1964 první cenu v pozitivně míněné soutěži Kdo hraje tak jako Beatles; z dalších souborů této doby možno připomenout hamburskou skup. Rattles. Tato situace se změnila až na zlomu 60. a 70. let, kdy se začaly objevovat originálnější pokusy o využívání postupů artificiální hudby, folklóru, jazzu a výraznější snahy o uměl. experiment. Již na sklonku 60. let lze připomenout soubory Amon Düül (I. a II.), Can, Tangerine Dream, později Annexus Quam, Guru Guru, A. R. & Machine, Asch Ra Temple, Birth Control, Cravinkel, Embryo, Kraftwerk, Emergency, Kraan, Hölderlin, Atlantis. Z jednotlivých hudebníků získali uznání i v zahraničí Klaus Voorman, Michael Schenker, Ralf Nowy aj. Řada souborů a jednotlivců osciluje mezi jazzem, rockem a příp. i jinými proudy *m. p. h.* (viz např. Klaus Doldinger, který po jistou dobu dělil svou činnost striktně mezi jazz a pop, kde pod pseudonymem); jindy jde přímo o synkretizující nebo syntetizující úsilí typu jazz rocku apod. (Peter Herbolzheimer, Wolfgang Dauner, Volker Kriegel, soubory Joy Unlimited, Embryo, Passport). V rámci široce chápaného rockového úsilí lze připomenout

MODERNÍ POPULÁRNÍ HUDBA

i řadu experimentů s novými zvukovými zdroji a možnostmi, audiovizuálními kompozicemi apod.; nejvýraznější postavou je zde Eberhard Schoener. Významnou linií související s rockem je politicky angažovaná píseň (uměl. souvisí často s kabaretem, politická orientace je levicová až ultralevicově radikalistická). K nejvýznamnějším souborům zde patří Floh de Cologne, písničkář J. F. Degenhardt, na zlomu 60. a 70. let dvojice B. Witthüser & W. Westrupp ad.; jsou pořádány speciální festivaly a jiné akce. Z folkových skupin je známý např. soubor Singspiel.

Další momenty a proudy: užití *m. p. h.* a zvl. rocku při náboženských obřadech; pokusy využít *m. p. h.* v modernizovaném hud. výchovném procesu (srov. práce H. Rauheho, C. H. Gröninga ad.); poměrně čilý výzkum hud. trhu, zákonitostí recepce apod. Celá široká oblast *m. p. h.* a její různé profilované linie jsou publicisticky obzírány řadou čsp: Musikexpress, Schallplatte, Sounds (zvl. pro rock), Musikmarkt, Automatenmarkt; mimořádný význam mají i masové čsp. obracejí se na mládež, zvl. Bravo, dále pak čsp. gramofonových firem (zvl. Musique-Boutique). Pravidelně vycházejí přehledy výsledků hitparád apod. (viz např. Hit Bilanz). Masové rozšíření *m. p. h.* spolu s tradiční širokou základnou hud. vědy a publicistiky vedly k relativně velmi čilé a místy i analyticky hluboké teoretické reflexi: z levicově orientovaných buržoazních vědců možno připomenout muzikologa a sociologa T. W. Adorna, ze speciálněji zaměřených publikací W. Haas: *Das Schlagerbuch* (München 1957), K. Budzinski: *Die Muse mit der scharfen Zunge. Von Cabaret zum Kabaret* (München 1961), týž: *Die öffentliche Spassmacher — das Kabarett in der Ära Adenauer* (t. 1966), H. Ch. Worbs: *Der Schlager* (Bremen 1963), H. Davis: *Alles, was du brauchst ist Liebe* (München 1968), G. Sonstevold — K. Blaukopf: *Musik der „einsamen Masse“* (Karlsruhe 1968), R. U. Kaiser: *Das Buch der neuen Pop-Musik* (Düsseldorf-Wien 1969), W. Hahn-H. Rauhe: *Der deutsche Schlager I.* (Wiesbaden 1970), D. Baacke: *Beat — die sprachlose Opposition* (München 1972), S. Helms ad.: *Schlager in Deutschland* (Wiesbaden 1972), R. U. Kaiser: *Rock-Zeit* (Düsseldorf-Wien 1972), D. Hartwich-Wiechell: *Pop-Musik* (Köln 1974), G. Ehnert: *Rock in Deutschland* (Hamburg 1975). — I. P.

Svaz sovětských socialistických republik: Dějiny sovětské *m. p. h.* představují proces členitý časově, teritoriálně, kulturně i etnicky. Proti této členitosti ovšem vystupují i silné integrační momenty, jež vyplývají právě ze sovětského zřízení a jež lze spatřovat v jednotném politickém zacílení, jednotné ideologii, jednotných ekonomickoorganizačních mechanismech i v jednotě lidových mas. Z dialektického zaklesnutí těchto rysů a z jejich konfrontace s tendencemi světového vývoje rezultuje právě onen jednotný a přece různotvárný obraz sovětské *m. p. h.* i její další perspektivy. Specifický vývoj a charakter sovětské *m. p. h.* byl determinován řadou důležitých historických okolností:

1) Zrod státního organismu z „centrálního“, populačně i rozlohově nejzávažnějšího Ruska a z celé řady etnicky

i kulturně značně rozdílných národností, navíc často geograficky velmi vzdáleně lokalizovaných. Hned od počátku se proto stala otázkou vztahů těchto národností a tedy otázka uchování a rozvíjení tradic jednotlivých národností a etnik — a zároveň jejich ústrojného spínání, propojování, vzájemného využívání v rámci sovětské společnosti — jednou z centrálních otázek kult. politiky i teorie. Přes různé dočasné chyby (viz na jedné straně přílišné prosazování jednotného modelu, na druhé přílišné zdůrazňování národních zvláštností, jež bránilo prospěšným synkretizačním a syntetizačním procesům) se zde generálně prosadily leninské zásady národnostní a kult. politiky; výsledkem je současný pestřý obraz, v němž se výrazně uplatňují představitelé menších národností a kult. tradic (viz např. A. Babadžaňan, V. Baglajenko, G. Čocheliová, K. Kažlajev, S. Rotaruova).

2) Mimořádné těžké okolnosti, v nichž se sovětský stát rozvíjel (revoluce, občanská válka, fašistické přepadení, studená válka atp.), nutně ovlivnily tempo hospodářské výstavby, kult. konsolidace, charakter a intenzitu kontaktů se zahraničím, rozvoj materiálně-technické základny hud. života a hud. kultury (viz rozvoj masových médií atp.). Intenzita ideologického boje měla za následek frontální nedůvěru vůči cizím vlivům, tendence ke kult. a uměl. autarkii, kult. „historismu“ apod. Způsobem „krátkého spojení“ se zejména ztotožňovaly rysy kapitalistické ideologie a tzv. amerického způsobu života s rysy afroamer. hudby, jazzu, show businessu (viz zde např. známou, i u nás vydanou knihu V. Gorodinského *Hudba duševní bíd*). Zmíněné brzdicí hospodářské momenty vedly k méně rychlému prosazování technicko-civilizačních faktorů (viz využívání volného času, dostupnost nových typů hud. nástrojů apod.).

3) Během relativně krátké doby revoluční proces skoncoval s převážnou většinou starých, buržoazní a někdy ještě i feudální ideologií nesených a prochnutých forem hud. společenského života; mnohé jevy předrevoluční epochy ztratily zcela své místo a oprávnění v nové budovatelské atmosféře, mnohé však byly po revoluci adaptovány a sehrály svou roli v procesu sociálního, politického i uměl. pokroku; analogicky tomu bylo s jednotlivými osobnostmi. Tím bylo svérázným způsobem zajištěno napojení na tradici.

4) Vzhledem k agrární povaze země vstoupivších do svazku SSSR zachoval si v plné míře životnost hud. folklór, který po dlouhou dobu hrál a dosud ve značné míře hraje úlohu pop. hudby i úlohu pouta s tradicí a s artifiční hudbou. Tato vazba na folklór mj. zajišťovala značnou integritu hud. kultury a zabraňovala jinde tak vyostřeně pocíťovanému rozpadu hud. scény do hudby „vysoké“ a „nízké“, „umělecké“ a „pokleslé“ apod. Bohatá rozrůzněnost folklóru jednotlivých národností a teritorií, jež zprvu ztěžovala komunikaci, začíná časem vystupovat jako skutečné bohatství podnětů a jako zdroj tendencí k synkrezím a syntézám i k dalšímu vyhraňování.

5) Výraznější konfrontace s celosvětově se prosazujícím modelem *m. p. h.*, opřeným o afroamer. a latinskoamer. hudbu, jazz atp., objevuje se teprve zhruba od 60. let; proto zde po dlouhou dobu nedochází k ostřejší diferenciaci *m. p. h.*

a starších typů pop. hudby. Ani v připomenuté nové výraznější konfrontaci nejde o živelné, rychlé, frontální přejímání, ale o velmi zvládnutý proces výběru, přejímání, adaptaci, pozvolných asimilací, prováděný navíc i protipohybem ve smyslu vyzařování vlivů směrem do celosvět. dění (viz zejména různé podněty vycházející z folklóru).

Ze všech uvedených i dalších okolností vyplývá, že sovětskou *m. p. h.* nelze poměřovat měřítky odvozenými ze zcela jiných podmínek USA, západní Evropy nebo i podmínek našich a že její úroveň a hodnota nejsou odvislé jen od míry absorbovaných hud. rysů celosvětového a zejména amer. dění. Je třeba mít na paměti zejména to, že se zde jedná o mnohanárodnostní komplex, že se uplatňují vazby na specifické a namnoze velmi silné tradice folklorní, že zde úlohu „exotických“ podnětů hrají hud. kultury přímo z rámce SSSR atp. Obrovský hud. rezervoár, mimořádný zájem o hudbu a nové typy hud. projevů, rostoucí technicko-civilizační potenciál spolu s originálními tradicemi a stále častějšími jejich konfrontacemi se svět. děním dávají předpoklady pro další dynamický růst sovětské *m. p. h.* i jejího vlivu na svět. vývoj.

Podstatně novým rysem sovětské *m. p. h.* je skutečnost, že byla od počátku soustavně reflektována a řízena příslušnými orgány politickými a státně správními, a to právě z hlediska její rozpoznatelné důležitosti pro formování sovětského člověka a sovětské společnosti. Toto poznání a řízení se pochopitelně samo historicky vyvíjelo a stálo pod tlakem různých vnějších okolností, z nichž některé již byly připomenuty. Uvedme zde některé další momenty: Pod vlivem tzv. válečného komunismu v době revoluce, resp. občanské války bylo usilováno podříditi veškeré dění potřebám revoluce a vítězství; v další fázi budování sovětské společnosti se pod vlivem leninských idejí a kult. politiky řízené A. V. Lunačarským otevřely možnosti pro tvůrčí práci, avantgardní snahy, konfrontace, spínání různých druhů umění; současně, někdy souběžně, jindy protichůdně působily tendence spjaté s tzv. NEPEm, tedy s dočasným uvolněním hospodářské politiky, mířícím k rychlé nápravě válečných škod; v souvislosti s reálným vnějším tlakem i postupně se prosazujícím kultem osobnosti se objevily tendence k větší uniformitě dění a k direktivnímu modelu řízení; po XX. sjezdu KSSS (1956) a v souvislosti s nápravou různých chyb se začíná projevovat citlivější přístup k řadě kulturně politických otázek, včetně otázek *m. p. h.* Postupem této doby se zformovaly hlavní přístupy k této hudbě: je nazarána nikoli jen jako „soukromá“ záležitost jedinců a jejich potřeby rekreace, uvolnění, zábavy atp., ale je zdůrazňována polyfunkčnost této hudby; respektují se sice takové funkce jako rekreační, zábavná, regenerativní apod., ale vyzdvihuje se i funkce mobilizační, výchovná, ideová, sduřovací atp. Jako kritéria vystupují zejména návaznost na folklorní a artifiční tradici, organické sepětí s aktuálním spol. životem, živé reagování na potřeby doby, široká sdělnost a srozumitelnost, optimistické zacílení, mravní zásadovost, vysoká profesionální (zvl. kompoziční) úroveň atp. Méně je již akcentována stylová aktuálnost, souvislost se svět. děním, naplňování

potřeb určitých vyhraněných spol. skupin (zejména mládeže) apod. Je ovšem zřejmé, že mezi teorií a požadavky na straně jedné a praxí na straně druhé dochází k rozporům a že naznačená linie je sledována se značnými výchyly: navíc je pak zřejmé, že právě poslední doba ozřejmuje nutnost uvedené požadavky nově kriticky vážit.

Sám termín *m. p. h.* není v SSSR používán a celá široká oblast se obvykle zahrnuje pod označení „estrádnaja muzyka“. Již tím je naznačen ústřední význam jevu estrády (*v. t.*) pro vývoj sovětské *m. p. h.* Estráda, resp. estrádní umění pokrývá široké pole nejrůznějších druhů, žánrů, forem uměl. (eventuálně mimouměl.) vyjádření. Estráda se jako syntetický útvar konstituovala sice již kolem pol. minulého stol., její formální i obsahová náplň se však po revoluci podstatně proměnila. Jednotlivé složky estrádního představení (sólový zpěv, kupletní duety, orch. čísla, mluvené i pantomimické výstupy, recitace, komické a satirické scénky, tance i cirkusové výjevy atp.) byly formálně (postavou konferenciéra) i obsahově (ideovým syžetem) propojeny a jako jeden celek funkčně zaměřeny k dobovým problémům. Estrádní hudba byla jako ostatní interpretačně tvůrčí druhy estrádního umění podřízena potřebám kult. a politického rozvoje sovětské společnosti, měla tedy plnit nejen zábavnou (oddechovou, rekreační), nýbrž zároveň výchovnou, agitační, tj. v obecném smyslu kulturotvornou funkci. Těmito intencím tak byly podřízeny zejména texty vokálních projevů, jež na estrádě převažovaly, do určité míry byly zasaženy i ostatní složky projevu. Převažovala čísla opírající se o tradice ruské hudby, souhradně se však uplatňovala — jako určité zpestření — i čísla opřená o mimoruský sovětský folklór.

Právě v souvislosti s estrádní hudbou lze vymezit některé rysy sovětské *m. p. h.*, vycházející z ruské tradice: 1) expresivní, široce klenutá diatonická melodika s množstvím velkých intervalových skoků (oktávy, sexty, kvinty, ale i nóny a septimy), 2) jednoznačně dur-mollová tonalita (se značnou převahou mollového tonorodu, a to i v případech bojových či agitačních písniček), 3) převaha konsonantních souzvuků s průtažnými disonancemi v kadencích, 4) uměřená rytmika s častými „evropskými“ synkopami, časté jambické metrum (též daktyl s předrážkou), 5) faktura s typickým folklorním vedením hlasů (zvl. v sextátech), 6) vokální interpretační pojetí opírající se o lid. tradice nebo o operně a operetně zprostředkované pojetí „velkého“ hlasu a bel canta, 7) časté uplatnění prvků tradiční ruské romance (*v. t.*), častušky (*v. t.*) apod., 8) v instrumentáři vydatné využívání lid. hudebních nástrojů, zvláště harmonik apod.

Na tradici estrády navázala hned revoluční i porevoluční léta. V syntetických estrádních představeních, jež se zpravidla konala na otevřené scéně na náměstích, na provizorních pódiiích, na korbách nákladních aut atp., zaujímala píseň jedno z nejdůležitějších míst. Na těchto tzv. koncertech — mítincích píseň plnila několik funkcí zároveň: působila politickovýchovně, tj. agitovala nejširší masu lid. do procesu výstavby nového státu, svým způsobem nahrazovala tisk a masové komunikační prostředky, informovala,

MODERNÍ POPULÁRNÍ HUDBA

aktivizovala i esteticky vychovávala. Z estrádního pódia zaznívaly původní lid. písně (často s aktualizovaným textem), ruská romance, předrevoluční a zvláště nové masové revoluční písně, dělnické a vojenské písně, různé častušky, alegorické a satirické popěvky, kupletní duety, protináboženské písně a intimní, lyrické písně za doprovodu kytary, harmoniky, balalajky.

Nové cesty revolučního estrádního umění začali hledat mnozí skladatelé a interpreti (často v jedné osobě) předrevoluční estrády (I. Gurko, P. Ajdarov, N. Smirnov-Sokol'skij, P. Muravskij; rolnický sbor M. Pjatnického, orchestr lid. nástrojů A. Andrejeva; interpreti umělé hudby A. Něždanovová, F. Šaljapin, I. Tarkovová, B. Smirnovová, Safonovovo kvarteto aj.). Revoluce sama však zrodila celou generaci estrádních hudebníků, kteří určovali tvář estrádního umění často až do nedávné doby.

Jednou z nejvýraznějších postav sovětské estrády byl od samého počátku Leonid Ufsov (n. 1895) – zpěvák, skladatel, aranžér, dirigent i dramatický umělec. Na počátku 20. let se proslavil zejména dramatickou interpretací tzv. písní-povídek (pesňa-novella) na moskevské estrádní scéně Ermitáž (zal. 1919) a vystupováním v slavném duetu s cikánskou zpěvačkou O. Děgtarevovou v tzv. experimentálním syntetickém představení; 1928 vytvořil jednu z hlavních os sovětské *m. p. h.*, se ve 20. letech soustředil celý tým sklad., arr. i interpretů. Pro Ufsova-zpěváka i vedoucího orch. psali své skladby i písně A. Alexandrov, M. Blantěr, N. Smirnov-Sokol'skij, V. Solov'jov-Sedoj a zejména I. Duna-jevskij (1900–55). Nejčastějším interpretem písní byl sám Ufsov, s orch. vystupovali často i ostatní protagonisté estrádních souborů: B. Borisov, který 1926 pohostinsky vystupoval v USA před dělnickým publikem, O. Kovalevová, která 1925 s úspěchem interpretovala ruský pův. a adaptovaný folklór v Paříži, L. Ruslanovová, duet V. Glebovové a M. Darské, ve 30. letech pak dobovým pojetím jazzu ovlivněné zpěvačky E. Ufsovová a K. Šulženková; od 30. let až do hloubky 50. let se uplatňoval kupletista I. Nabatov.

Důležitou roli na estrádních scénách sehrály rovněž masové pochodové písně zač. 20. let, z nichž mnohé se v různých variantách záhy staly majetkem širokého lid. kolektivu, zejména komsomolců, ba dokonce se uplatnily v různých revolučně spol. kontextech, a to někdy i za hranicemi SSSR (*Pochod Budonného* D. Pokrassé, *Pochod Rudých armád* S. Pokrassé a P. Grigorjeva – zpíván interbrigadisty ve španělské občanské válce, *Letecká (Avia marš)* J. Chajta, jenž vítal první sovětské letadlo v USA a dnes tvoří součást vítacího ceremoniálu sovětských kosmonautů z vesmíru, aj.; všechny písně vznikly 1920). Estrádní koncerty se konaly i na stálých scénách všech velkých měst SSSR (první státní estrádní divadlo – Divadlo revolučního Petrušky – vzniklo

1918 v Petrohradě), důležitými středisky byly od 1920 t. vznikající tzv. Terevsaty (divadla revoluční satiry; první z nich, dnes Divadlo V. Majakovského, bylo zal. 1920 v Moskvě; v režii D. Gutmana uvádělo agitační představení typu politicko-satirických revui); nejčastější formou estrádního představení však byla ambulanti vystupování množství amat. souborů. Významnou úlohu ve sblížení estrády s novými politickými úkoly revolučního umění představovaly ve 2. pol. 20. let agitační a uměl. tvůrčí studentské kolektivy; tzv. Modré blůzy, jejichž vliv zasáhl mj. i čs. proletářskou avantgardu.

Zároveň s politickými a satirickými kuplety, častuškami a jinými spol. aktuálními písněmi, jež rychle získaly masovou popularitu, se ve 20. letech objevily na estrádě orch. inspirované jazzovou hudbou. (Vzhledem k tomu, že v SSSR splyvaly představy o *m. p. h.* a jazzu ještě výrazněji než jinde, odkazujeme tu na podrobnější výklad v hesle *jazz IV. – dějiny, Evropa, Svaz sovětských socialistických republik.*) Průkopnickým orch. tohoto typu byl První excentrický orch. jazz-band V. Parnacha (1922), jenž 1923–26 vystupoval v představeních moskevského divadla avantgardního režiséra V. Mejercholda. V této době se objevily i zahr. hostující ansámby a sólisté – Chocolate Boys S. Woodinga, S. Bechet (v rámci Negro Revue). Dvě tendence, jež se v této oblasti sovětské *m. p. h.* objevily, lze charakterizovat takto: Jedna usilovala o relativní jazzovou „čistotu“ (zejména AMA – jazz A. Cfasmana, 1926–38, dále Koncertní jazzband L. Teplického, leningradský jazzový orchestr G. Landsberga, ve 30. letech orch. A. Varlamova – vystupoval s černošskou zpěvačkou C. Coolovou; tyto orch. vystupovaly zvl. v restauracích a kavárnách, hrály v rozhlase a natáčely gramof. desky, a pouze výjimečně vystupovaly na estrádách). Druhou tendenci představuje již zmíněný teatralizovaný jazz (jazz zapojený do divadelního dění či estrády); tuto linii zahájil L. Ufsov (1928) a patřila sem celá řada souborů, např. ansámby Renského a Berezovského. V této souvislosti možno připomenout i TRAM (Teatr rabočej molodoži) v Leningradě, kde působil jako dramaturg D. Šostakovič, uplatňující v té době názvuky jazzu ve svých kompozicích. Obě tendence 30. let víceméně splynuly v podobě estrádně uplatňované produkce, přinášející jednak různé úpravy skl. D. Ellingtona, G. Gershwin, J. Kerna apod., jednak pův. tvorbu inspirovanou těmito podněty.

Přes rozmanitost repertoárovou, stylovou apod., uplatňující se na estrádních pódiih, přece jenom hl. proudem zde byla revoluční a spol. angažovaná tvorba. Avšak zároveň s rozvojem těchto masově zaměřených projevů se rozvíjela intimně laděná tvorba (pesni nastrojenij, ruská a cikánská romance, aktualizovaná předrevoluční forma romanci-odpovědi apod.); uplatňovala se zvl. v různých divadelních a polodivadelních prostředcích (zvl. kabaretech, tzv. divadlech miniatur, biografech i v restauračních provozech). Formy typické pro předrevoluční kabaret se zde střetávaly s novými, revoluci zrozenými projevy. Předrevoluční kabaret (Krivoje zerkalo, 1908, Petrohrad; Brodačaja sobaka,

1911, Petrohrad – zde se scházeli mj. Prokofjev, Majakovskij, Mejerchold, Blok, Achmatovová, Šklovskij; Letučaja myš, Moskva, spolupracoval s divadlem MCHAT) však přinášel i řadu avantgardních uměl, postupů, prvků spol. kritiky, na což mohla navázat porevoluční divadelní a hud. avantgarda. Z rané sovětské éry zde můžeme připomenout četná divadla miniatur. V Leningradě to byla divadla Mozaika, Trokadero, Malé divadlo aj., v Moskvě Akvarium, Ermitáž a Kafe-téatr Všeruského prof. svazu umělců, známý pod názvem Balagančik iskusstva (Jarmark umění) a spjatý se jmény Smirnov-Sokolskij, Majakovskij, Jesenin atd. Přílišná živelnost podobného dění vedla posléze k určitým organizačním zásahům a restrikcím, avšak v centrálně řízeném dění vývoj této linie pokračoval až do hloubi 30. let (1931 byl zakončen proces zestátnění estrády). V této souvislosti lze uvést interprety jako N. Zagorskou (písníčka *Bezprizornaja, Papiroska moja*), L. Bělskou, V. Černogorskou, L. Luarinovou, dále proslulé cikánské interpretky romancí A. Orlovovou, N. Dulkevičovou, T. Ceretěliovou, dále židovskou operetní a estrádní zpěvačku N. Jungovou (oceňovanou mj. Lunačarským), lotyšskou zpěvačku, interpretující folklór různých národů a etnik, I. Jaunzemovou (ceněnou např. R. Rollandem a M. Gorkým) aj. Ze sklad. jmenujme alespoň D. Strojeva a N. Tagamlického; často byly zhudebňovány básně Achmatovové, Bědného, Bloka, Jesenina apod. V té době bylo jen v samotné Moskvě více než 20 cikánských souborů; nejznámější cikánský dir. E. Poljakov byl autorem tzv. operety-mozaiky *Cikáni na nové cestě*. V této době bylo t. založeno Studio starého cikánského umění (N. Kručinin), jež připravovalo budoucí interprety, estrádní umělce výukou zpěvu, hry na kytaru, cikánského tance, a 1925 bylo přeměněno v Etnografický soubor staré cikánské písně; odtud byl mj. veden boj proti tzv. pseudocikánštině, spjaté s jevy, jež byly označovány jako blatinaja nebo kabackaja muzyka (úpadková, sentimentální hudba spol. dna, související s přežitky minulosti, nepmanstvím apod.). Od 1930 dodnes pracuje cikánské div. Romen, založené příslušníky mladé cikánské inteligence a zasahující i do oblasti hudby (v tomto prostředí vyrostl mj. dnes mezinár. uznávaný zpěvák V. Baglajenko). Toto využívání cikánského a podobně i židovského folklóru předcházelo kontaktům s folklórem teritoriálně i kulturně vzdálenějších národů i etnik SSSR, resp. folklórem a vůbec nonartificiální hudbou kultur mimosovětských.

20. léta se ve srovnání s následující epochou vyznačovala značnou repertoárovou pestrostí, konfrontací různých směrů a tendencí, a to jak v tvorbě, tak v rovině interpretační a dokonce i ve sféře recepce. Těžištěm prezentace i recepce byla spíše individualita interpreta, zatímco ve 30. letech a zejména v letech Velké vlastenecké války se těžiště přeneslo na samotnou píseň a její ideové vyznění. Tehdy též ustupovaly tyto žánry spíše do pozadí a pozornost tvůrců, interpretů i publika se přenesla na estrádu a na několik jejích podtypů označovaných dosti neurčitě výrazy music hall, revue apod.

První z těchto music hallů byl otevřen 1923 v moskevském

Akvariu; zaměřením představoval varieté či estrádu. Druhý vznikl 1926 v domicilu 2. sovětského státního cirkusu (dříve cirkus Nikitin, dnes operetní divadlo). Vyznačoval se aktuálním repertoárem, satirickým zaměřením, uměl. ambicemi. Byl zde uveden úspěšný titul *Divy XXX. století* (1928), autorsky se uplatňovali D. Gutman, N. Smirnov-Sokolskij aj. V průběhu činnosti sílila kritika zaměřená proti údajnému přejímání buržoazního pojetí, což vedlo k zániku scény. S leningradským music hallem byla spjata již zmíněná činnost L. Uťosova (viz inscenace *Jazz na křižovatce, Hudební magazin, Mnoho povyku pro nic* aj.). Druhou etapu vývoje sovětské revue či music hallu představovaly moskevské pokusy z let 1934–35; úspěšné byly zejména inscenace *Jak šla 14. divize do ráje* (text D. Bědnýj, hudba L. Pulver, režie F. Kaverin) a *Pod cirkusovou kupolí* (Ilf, Petrov, Katajev). V té době t. vznikaly a krátce působily music hally v Gorkém, Rostově, Baku. Třetí, opět nedlouhá vlna pokusů se zvedla na zač. Velké vlastenecké války; tehdy bylo moskevské divadlo estrády přejmenováno na moskevský music hall a objevily se v něm nové inscenace, např. *Kdesi v Moskvě* (1944, V. Mass, A. Červinskij).

Postupem doby začal být důraz přenášěn na jiný typ hud. divadla, totiž na operetu, a to pro její dějovost, umožňující větší uplatnění ideových zřetelů, než dovozoval typ music hallu či revue, i pro její sepětí se starším, tradičnějším, nepretencionálním a široce srozumitelným rejstříkem prostředků. Na druhé straně umožňoval tento typ hud. divadla plně uplatnění prof. připraveným sklad. (viz výrok I. Dunajevského: „Solidní technická příprava dovolila mi vytvořit lehkou hudbu seriózními prostředky“) a souvisel s ingenercí sklad. svazu apod. V uměl. podobě většiny operet vznikajících ve 30.–50. letech se zrcadli vlivy klasické operety i modernizované operety zejména berlinského typu, časté je „porušování“ tanců, zejména valčíku (známé ostatně již od Čajkovského), využití romance apod. Hudba usiluje o srozumitelnost a líbivost, prvků jazzové či *m. p. h.* (v. skladby související s moderním spol. tancem) je většinou využíváno k charakteristice negativních postav a dějů. Na rozdíl od většinou krotké, konvenční a tradicionalistické hudby míří libreta častěji k řešení (byť někdy jen alegorickému apod.) různých spol. problémů; kladným rysem bylo i využívání mimoruského folklóru, hlavně však optimistický duch, oprostění od nejlacinějších efektů měšťácké operety.

K nejvýznamnějším postavám tohoto proudu patří Izák Dunajevskij (1900–55), připomínaný již v souvislosti s estrádou a Uťosovem. Byl prof. vyškoleným hudebníkem, působil v různých divadlech (1928–41 byl spjat s leningradským music hallem) apod., skladatelsky jej lze označit za reprezentanta vyššího populáru (v. t.); jeho činnost byla výsoce oceňována. Napsal více než 300 písní (zvl. popularity dosáhl *Pochod veselých dětí*), ke klasickým sovětským operetám se řadí zejména *Volný vítr* (1947) a *Bílý akát* (1955). Ještě významnější byly však jeho hudby k filmům (hud. komediím) režiséra G. Alexandrova, jež získaly svět. ohlas: *Celý svět se směje* (1934), *Cirkus* (1936, zde slavná *Široka strana moja rodnaja*), *Děti kapitána Granta* (1936), *Volga,*

MODERNÍ POPULÁRNÍ HUDBA

Volga (1938), *Kubánští kozáci* (1950). (K dalším hud. filmům, např. režiséra I. Pyrjeva, v. *hudební film.*) Dále lze v tomto proudu jmenovat J. Miljutina (n. 1903), autora úspěšné operety *Trembita* a hudby ke známému filmu *Píseň tajgy* (vl. zfilmovaná jeho opereta *Neklidné štěstí*). O váze, která byla tehdy operetě přičítána, svědčí i to, že jednu operetu napsal i D. Šostakovič (*Moskva-Čerjomuški*, 1958) a D. Kabalevskij (*Jaro zpívá*). Z interpretů získala značnou proslulost L. Orlovová.

Doba před Velkou vlasteneckou válkou, válečná léta sama i první poválečné desetiletí přinesly zesílení tendencí ke kult. autarkii, k návratu k folklóru, k tradicím ruské artificiální hudby. V rámci centralizace kulturního a uměl. dění došlo k vytváření různých státních reprezentativních velkých těles. Vedle různých souborů vojenských, teritoriálně folklorních apod. vznikl i státní jazzový orch. V. Knuševického (1936), v němž ovšem vlastní jazzový náboj nebyl příliš výrazný. 30. léta přinesla frontální rozvoj masové písně (specifikované žánrové útvary písně budovatelské, pionýrské, vojenské, lyrické, humoristicko-satirické, oslavné, vlastenecké aj.). Válka sama pak přinesla jednak rozkvět nového, válečného folklóru (navázalo se zde na starší formy, hlavně častušku; lze připomenout sborník *Frontovjy folklor*, Moskva 1944), jednak vlnu nově, výrazně ang. tvorby prof. skladatelů, uplatňujících se již dříve v oblasti masové písně (A. Alexandrov, M. Blantěr, J. Miljutin, V. Solovjov-Sedov, V. Zacharov, ale i renomovaní tvůrci z oblasti artificiální hudby, jako D. Kabalevskij, S. Prokofjev, D. Šostakovič). Z písní, jež si ve válečné době získaly širokou popularitu, lze jmenovat *Poličko, pole* (původně část 4. symfonie) L. Knippera, *Och, vy milhy (Oj tumany moji)* V. Zacharova, *Svatou válku* A. Alexandrova aj. (U nás shrnula tento repertoár LP *Večer na rejdě*, Su., dále četné písňové sborníky, např. *Slavné sovětské masové písně*, Praha 1974, *Vojáci vpřed za nový svět*, Praha 1975). Charakteristickým rysem celé písňové tvorby 40. a 50. let byla určitá subjektivizace hrdiny.

Poválečná léta přinesla novou vlnu kritiky západní ideologie a v tomto kontextu i umění. přičemž tato kritika umění a zejména hudby zhusta vycházela z malé informovanosti a zúženého nazírání. Tyto postoje poněkud zbrzdily další vývoj sovětské m. p. h. a poznamenaly tvářnost 40. a 50. let; důsledkem byl hlavně akademismus, tradicionalismus oficiální linie a vytlačení aktuálnějších a originálnějších snah na okraj dění.

Již od počátku 50. let se však objevují zárodky nových snah a koncepcí, a to v podstatě ve dvou liniích. První tvořil zrod a činnost nových a někdy i obnovených estrádních orch.; hrály zprvu hl. různé ohlasy západní taneční hudby (beguine, shake, swingový revivalismus, tango, it. píseň modugnovského typu apod.). Jednalo se tu většinou o prof. kvalitní tělesa, často s dřívější zkušeností s jazzem či hudbou jazzové oblasti; tyto inklinace znovu ožily od pol. 50. let. Patřily sem např. orch. E. Roznera, V. Ludvikovského, L. Utosova, J. Vajnštejna, hl. však Státní estrádní orch. O. Lundstrema (od 1956). Tato tělesa tvoří důležitý přechod k novějším

typům projevů, a to jak z hlediska přípravy interpretů, tak posluchačů. Pěvecky se uplatňoval již z dřívějšíka známý Mark Bernes (s ním je spjata proslulá *Píseň frontového šoféra*). z malýca skupin lze jmenovat v 1. pol. 50. let populární Tichonovovo kvarteto (obs.: cl., acc., g., b.).

Druhou linií, jež se prosazovala v určitém protikladu k oficiálnosti estrády, tvoří historicky těžko dokumentovatelné projevy zpěváků-písníkářů (v. *bard*). V jejich tvorbě pokračovala stará tradice ruských romancí; funkčně šlo o určitou analogii amer. folk songu, undergroundu apod. Širší ohlas získala produkce písničkářů díky průkopnické činnosti studentského klubu Vostok v Leningradě (zal. 1962). Nejvýznamnějším iniciátorem a protagonistou celého hnutí byl Bulat Okudžava (n. 1924). Jeho písničky jsou neseny hlavně texty (Okudžava je především básníkem), jež působily použitím všedního hovorového jazyka a vůbec odpateizovaným projevem (u nás jsou dostupné překlady brí Koptů), hudba často využívá melodiky i výrazových rejstříků cikánské romance. Mimořádného úspěchu dosáhla ve Francii LP, jež byla vydána Společností franc.-sovětského přátelství; byla mj. vyznamenána Velkou cenou pařížské Akademie Ch. Crose; u nás interpretovala Okudžavovy písně např. bratislavská herečka M. Došeková. Po určitém ochabnutí zájmu o tento typ projevů (označovaných t. jako novodobý městský folklór), jež se projevilo v době nástupu rockového hnutí v 2. pol. 60. let, navázala v 70. letech na starší projevy tvorba mladé generace písničkářů, např. Ž. Bičevská, A. Dolskij, J. Kláčkin, J. Kukin, M. Matvejevová, P. Poloskin, V. Vysockij.

S poměrně značným zpožděním se objevily první sovětské ohlasy beatové hudby, reprezentované po dlouhou dobu prakticky výlučně skup. Beatles. Poznání pův. rock'n'rollu a příp. dalších typů projevů zařaditelných pod souhrnný pojem rocku zde probíhalo spíše dodatečně a velmi zprostředkovaně. Počátky masovějšího zájmu sovětské mládeže o beatové projevy lze datovat k letům 1963–64, kdy byly zal. první amat. beatové skupiny v prostředí vysokoškolských klubů. Během několika let získaly některé z těchto skupin určité postavení (Avantgard, The Forest Brothers, Flamingo, Argonauti); svůj repertoárový a stylový záběr rozšířily na vzory jako Hollies, Cream, Procol Harum, Jimmi Hendrix apod. 1967 vznikla první prof. beatová skup. Zpívající kytary (Pojuščije gitary, Leningrad), vedená A. Vasiljevem. Tato skup. měla dlouho přímo monopolní postavení a dodnes patří k nejznámějším. Postupně se však objevily i další skup., jako Vesjoljje rebjata (1969, Moskva), Dobry molodcy (1970, Leningrad), Cvety (1973, Moskva); v poslední době patří k oblíbeným skup. Samocvety. Prvními středisky beatových projevů byla velká města, do jiných oblastí se tato hudba dostávala až po jejím proniknutí do masových sdělovacích prostředků, které ji však přejala až po jistém váhání a po jejím určitém přizpůsobení obecně zavedenému modelu; tato hudba představovala po dlouhé době první výraznější uplatnění zahr. vzorů; šlo tu o vymaňení se (charakterem hudby, celou poetikou i společenskokult. postoji) z estrádního stereotypu (recitál skupiny

m. p. h. i s příslušnými reakcemi mladého publika zde představoval historické novum). Pokud tyto skup. zůstávaly pod vlivem zahr. vzorů a mechanicky je přejímaly, naráželo se na nedostatek tradic, zkušeností, informovanosti. Skutečný tvůrčí přínos představují až beatové soubory 70. let, jež si ponechaly vyjadřovací prostředky rocku, ale jež se zaměřily na využívání folklorních pramenů a postupů, což více odpovídalo povaze jejich hudebnosti i zaměření a zkušenostem posluchačů. Hudebníci zde často objektivně sáhli po zapomenutém písňovém materiálu, jindy tvořili v jeho duchu. Beatové zaměření se projevuje v instrum. složce, zatímco zpěv spíše využívá tradiční ruské sazby a „kultivovaného“ přednesu, což obojí vychází z tradice svešnikovovských klasických sborů. Použití mimoruského folklóru bylo obvykle bez rozpaků přijímáno, a to již proto, že tento folklór nebyl všeobecně znám. V této souvislosti možno uvést běloruský soubor *Pesňary* (od zač. 70. let, v současnosti nejpobulárnější v kategorii vokálně-instrum. skupin), ukrajinský soubor *Červona ruta* (zal. 1972, se známou sólistkou S. Rotaruovou), uzbeckou skup. *Jalla* (1971), arménskou *Armina*, gruzínskou *Orera*, moldavskou *Norok* (později přejmenována na *Contemporanul*) aj. Adaptace ruského folklóru naproti tomu vyvolávaly již od konce 60. let diskuse o oprávněnosti adaptací a o způsobech stylizace. (A. Petrov: „S hodnotami ruské národní písně se v minulosti častokrát i spekovalo. V posledních deseti letech se ji zmocňovaly podřadné estrádní soubory. Nejruznější ‚kouzelníci‘ a brídlivé nakonec zbytečně zkompromitovali samotnou myšlenku soudobých úprav folklóru.“ — *Me*, 1975, č. 5, s. 140). Opodstatněnost využití ruského folklóru v rockové hudbě prokázala zejména skup. *Ariel* (1966, Čeljabinsk; 1973 vstoupila pod patronát místní filharmonie, 1974 zvítězila v 5. ročníku Vsesvazové soutěže estrádních umělců v kategorii vokálně-instrum. skupin).

Přes popsané žánrové a stylové oživení si nicméně centrální pozici nadále uchovala estráda a zvl. typ estrádního koncertu. V tomto prostředí se vytvářel typ „reprezentativních“ hvězd, jejichž vokální projev byl odvozen z umělé hudby nebo vyššího populáru. Repertoár sahál od kabaretní písně a šansonu po šlagrovou či hitparádovou produkci; tyto osobnosti byly preferovány masovými sdělovacími prostředky, byly jimi oběšilány různé zahr. festivaly (*MIDEM* v Cannes, pařížská *Olympia*, písničkové festivaly s *Sopotech*, *Burgasu*, *Bratislavská lyra* apod.). Sem patří V. Baglajenko, *Giulli Čocheliová*, *Muslim Magomajev*, M. *Pachomenková*, *Edita Pječová*, *Alla Pugačevová*, L. *Zykinová* aj. Některé z estrádních orch. postupně věnovaly pozornost i jazzověji orientované tvorbě (V. *Ludvikovskij*, od 1966, orch. *VIO 66 J. Saulského*, orch. *REO R. Paulse* a zvl. orchestr O. *Lundstrema*, jenž je typově blízký našemu orch. G. *Broma* a totéž platí i o některých interpretech (G. *Čocheliová*, L. *Leščenko* ad.); vlivy rocku se sem promítají jen nepatrně. Z prof. vyspělých těles lze jmenovat orch. *Melodija G. Garaňana*, *Estrádně symfonický orch. moskevského rozhl.* a *TV J. Silantěva*, *Soubor elektroakustických nástrojů moskevského rozhlasu V. Meščedrina* ad.

Připomenuté různé typy projevů sovětské *m. p. h.* 60. a 70. let se synkretizovaly v hud. dramatických útvarech typu revue, muzikálu, rockové opery apod. (bez přesnějšího odlišení jednotlivých názvů). V pol. 60. let byly obnoveny scény moskevského a leningradského music hallu, v jejichž představeních se zrcadlila různost hud. projevů doby a místa a v nichž se projevilo úsilí o modernizaci prostředků i výrazu. Z leningradských inscenací lze uvést muzikál *Milión novomanželů* (1970, využívá bohatství lid. kultury národů SSSR) sklad. M. Kažlajeva, dále rockové opery A. Žurbina (n. 1946) *Tři bratři* a zejména *Orfeus a Eurydika* (1974; v této inscenaci vystupovala skup. *Zpívající kytary* a hl. protagonistkou byla *Irina Ponarovská*). Toto poslední jmenované dílo představuje zatím nejvyšší míru syntézy i uměl. kvality, což se nakonec odrazilo i v jeho spol. dopadu. Na úspěchu představení se stejnou měrou podíleli sklad. Žurbin (oceněn londýnským týdeníkem *Music Week* diplomem *Hvězda roku 1975*), libretista J. *Dimitrin*, režisér M. *Rozovskij* i zmínění interpreti. V oblasti muzikálu se uplatňují i další sklad., kteří si však širší popularitu získávají především komponováním pop. písní (J. *Antonov*, V. *Dobrynin*, A. *Gradskij*, J. *Martynov*, A. *Pachmutovová*, D. *Tuchmanov* ad.). Z muzikálových tvůrců nutno dále zmínit režiséra I. *Rachlina*; uměl. dorost pro tuto oblast připravují speciální instituty pro herce syntetického divadla.

Živá je stále tradice revoluční (*v. t.*), politické (*v. t.*), angažované (srov. výraz *graždanskaja pesňa*) písně. Zvýšený zájem o tuto oblast lze sledovat od 2. pol. 60. let v tvorbě a interpretaci prof. i amat. souborů, jež namnoze překonávají tradiční východiska a využívají prostředků folku, rocku apod. K nejznámějším patří amat. moskevská skup. *Iskatěli* (zal. 1965), jež se zaměřuje i na latinskoamer. folklór, dále *Granada*, *Lingua*, *Balada*, *Lučina*, skup. *Sergeje Nikitina*. S touto oblastí souvisejí i ojedinělé náznaky zájmu o oblast C & W (např. skup. *Vodograj z Dněpropetrovska*).

Celkově lze konstatovat, že dění v oblasti *m. p. h.* se v SSSR rozběhlo v 60. a 70. letech do velké šíře a zdaleka se neomezuje jen na hl. město Moskvu. Pokud jde o uměl. úroveň i hledání nových cest, jsou na čele zvl. Leningrad a tradičně vysoce hud. pobaltské republiky (zde se objevily i významné osobnosti, jako lotyšský *Rajmond Pauls* ad.).

Po desetiletích relativní izolace se zhruba od 60. let začíná čilá výměna podnětů mezi sovětskou a světovou *m. p. h.* V SSSR hostovaly četné špičkové soubory a osobnosti (od *Ray Coniffa* přes *Deana Readu* a představitele franc. šansonu až po *Boney M*), vycházejí zde některé zajímavé převzaté gramof. snímky (1974 smlouva firmy *Melodija* s firmou *Col.*, v jejímž rámci vycházejí licenční desky, např. *N. Diamond*, *Blood, Sweat & Tears*, *Sinatra* aj.). Ze sovětské strany se úspěšně prosadil kolektiv leningradského music hallu v pařížské *Olympii* (1964) a v *Latinské Americe* (1972), úspěch měli skup. *Pesňary*, *Orera* (turné po USA), V. *Baglajenko* (ve Francii prodáno více než 1 000 000 LP, triumf na *MIDEM* 1971), *Magomajev* a *Pječová* v *Olympii* (1969) apod. Velmi živé styky existují mezi sovětskou a naší *m. p. h.* Od víceméně jednorázového působení našeho jazzové

MODERNÍ POPULÁRNÍ HUDBA

orientovaného orch. A. Zieglera v SSSR (1934–36) se kontakty rozvinuly do velké šíře zvl. po 1961, kdy v SSSR hostoval orch. G. Broma. Od té doby zde vystupovali prakticky všichni naši významnější umělci (mimořádnou popularitu si získal zvl. K. Gott). Právě tak nelze vyjmenovat všechna vystoupení sovětských umělců u nás. Pravidelně se zúčastňují našich větších písničkových festivalů, pořádají samostatná turné apod. (jako ilustraci uvedme jména V. Baglajenko, G. Čocheliová, E. Pjehová, Pesňary, S. Rotaruová, Zpívající kytary). Mnohým z nich vyšly u nás gramof. desky (zejména Su.), v Karlíně byla uvedena Žurbinaova připomenutá rocková opera *Orfeus v Eurydika*, atp.

Organizační báze sovětské *m. p. h.* je těsně spjata se státní kult. politikou. Jako agenturní organizace zde pracují Sojuzkonzert a Goskonzert (1957, zaměřen na styky se zahraničím). Ze sovětských festivalů a soutěží možno uvést Festival mladé písně, Festival politické písně, Stříbrné struny (zaměřen na beatové skup.), litevský Liepavský jantar, soutěž zpěváků-amatérů Mladé hlasy (pův. Haló, hledáme talenty) a zejména Všesvazovou soutěž estrádních umělců (státní akce reprezentativního charakteru, 6. ročník 1979 včetně teoretické konference). Obdobou p. z. o. Artia je Mezdunarodnaja kniga. Sloučením gramof. firem vznikl monopolní podnik Melodija (1964). Na *m. p. h.* se orientuje rozhl. stanice Junost, jejímž šéfredaktorem je známý publicista a organizátor A. Petrov (z dalších publicistů jmenujme A. Bataševá, V. Fejertaga, A. Žurbina, G. Libergala). Citelně je pocíťován nedostatek publicistických platforem a fundovanějších teoreticko-kritických pohledů. Do 1976 neexistoval čsp. či sborník specializovaný na jazz a *m. p. h.*, okrajově se těmito oblastmi zabývají čsp. Estrada i cirk, Sovetskaja muzyka, Sovetskaja kultura, Litěraturnaja gazeta a gramodeskový čsp. Krugozor. Naše veřejnost je seznamována s děním v sovětské *m. p. h.* zejména prostřednictvím čsp. Melodie (výrazněji po 1971, v. stati L. Dorůžky ad.).

L.: J. Bajer: *Sovětská hudební kultura 1, 2* (Praha 1977, 1978); L. Dorůžka: *Za hudbou do SSSR* (Me. 1977, č. 10, 11); E. Kuzněcov: *Iz prošlogo russkoj estrady* (Moskva 1958); I. Něstěv: *Zvyozdy russkoj estrady* (Moskva 1974); L. Uťosov: *S pesněj po žizni* (Moskva 1961); E. Uvarova: *Russkaja sovětskaja estrada 1, 2* (Moskva 1976, 1977); R. Weise: *Die sowjetische Music-Hall* (sborník Kassette 1, Berlín 1977). — D. L. + 1 P.

moderní populární hudba v. — dějiny, Československo:

České země: Od nepatrných počátků rozrostla se *m. p. h.* v českých zemích až k dnešnímu mohutnému, přitom však značně diferencovanému proudu. Nejde tu ovšem o proud jediný a výlučný. Kromě *m. p. h.* existovala a existuje v českých zemích i jiná, kvantitativně přinejmenším stejně rozsáhlá hud. oblast, čerpající především z tradičních domácích zdrojů (stručný historický popis jejího vývoje v. *populární hudba*). S touto oblastí pop. hudby musely veškeré projevy *m. p. h.* u nás nejen koexistovat, nýbrž se s jejími hluboce zažitými podněty i vyrovnávat. Tím také vznikaly a vznikají některé mezistupně, pro české země příznačné a přitom stylově i historicky zajímavé. — Pro přehlednost sledujeme vývoj *m. p. h.* v českých zemích po jednotlivých desetiletích a v tomto časovém rámci obvykle po třech hlavních liniích:

v linii hudby instrumentální a vokální (obě lze charakterizovat jako profesionální nebo poloprofesionální) a v linii spontánní spol. zpěvnosti.

Před první světovou válkou. Třebaže *m. p. h.* se u nás v podobě dobových jazzových podnětů naplno rozšířila až po 1. svět. válce, přesto její prvý kontakty s českým (spíše pop. než kulturním) děním lze nacházet již před rokem 1914. *M. p. h.* tu ovšem vystupuje pouze jako průvodkyně moderních spol. tanců. (Chronologické pořadí jejich vstupu na evropskou půdu: 1902–03 cake walk a boston, 1906 two-step, 1910 tango; do Prahy se nejprve — jako artistický tanec — dostalo tango 1911–12, od 1913 tanečila tango, boston, cake walk a two-step již i pražská bohéma a vzápětí nato, jako zvlášť přitažlivou módu, také pražská tzv. společenská elita.) Nikoli tedy hudba, ale především nové tance na sebe poutaly pozornost, a to zvl. v noční kavárně Montmartre v Řetězové ulici, která byla střediskem mladých pražských umělců. Jen podle jediného svědectví lze soudit, že již 1913 se v Montmartru jako doprovod k tanci hrával *Alexander's Ragtime Band* I. Berlina.

Dvacátá léta. 1. svět. válka dočasně sice tyto prvý nitky zpřehrala, sama však do Evropy a po vzniku samostatného státu i k nám vnesla vazby mnohem pevnější a trvalejší, a to přímo již na hudebním poli. To, co se k nám začalo šířit pod názvem „jazz“, reprezentovalo ve skutečnosti dobovou angloamerickou pop. hudbu (zvlášť taneční) s jistou příměsí afroamer. černošských prvků. I tak s sebou ovšem tento „jazz“ přinášel řadu nových strukturálních rysů, stojících v prudkém kontrastu k dosavadním domácím tradicím artificiální i pop. hudby. Především šlo o nápadný posun od dosud dominující melodie k rytmu, konkrétně o vstup synkopy do melodických hlasů, a o zdůrazněnou rytmickou pulsaci doprovodu, kterážto kombinace psychofyziologicky vytvářela pocit neutuchajícího rytmického napětí a zároveň nezastavitelného úprku vpřed. Neméně překvapivý byl i účín nového zvukového tónbr, zprvu vznikajícího nezvyklým užitím klavíru (hustá, oktávovým rozsahem přitom co nejširší akordická sazba a její břinkavá synkopičnost, obdobná autentickému honky tonk a barrelhouse pianu), od sezóny 1921–22 však i nástupem některých dotud neznámých nástrojů: saxofonu, banja, violinofonu, flexatonu aj. a zvlášť ovšem jazzové bicí soupravy. Překvapení z jejich výkonů bylo tak ohromující, že bicí souprava byla sama o sobě považována za klíčové východisko nové hudby a v tomto smyslu i terminologicky označována („jazz“, „jazz-band“, ba dokonce i „jazzy“). Všemi uvedenými nástroji, jakož i uplatňováním nové techniky u nástrojů tradičních (např. různá dusítka u trubky), se dosud obvyklý zvukový tónbr pop. hudby vyostřoval a zároveň nabýval na síle, takže i jen čtyř- nebo pětičlenný ansámbl mohl zvukově obsáhnout poměrně rozsáhlou prostoru: okolnost při srovnání s dosavadními dechovými nebo salónními kapelami jistě nikoli zanedbatelná. Třetím senzaci vzbuzujícím rysem poválečného „jazzu“ byl vpád nového exotismu. K. Čapek jej výstižně označil jako „exotičnost Západu“ (v článku *Předchůdcové nových časů*, sborník 10 let Osvobozeného

divadla 1927–37, Praha 1937). Jde přitom nejen o hojně uplatňovanou tematiku Divokého západu v názvech jednotlivých skladeb a v jejich provádění (součástí bicích souprav byly i pistole na slepé náboje), ale též o nově objevovanou exotiku evropských velkoměst, jejich mondénní společnosti, tanečních síní a barů, jejichž prostřednictvím se „jazz“ jako dráždivá móda v prvních poválečných letech šířil.

Do proudu nové hudby se hned od počátku zapojili skladatelé J. Beneš, J. Gollwell-Borůvka, F. Hviždálek, F. Prochaska, A. Provazník, O. Samek a M. Smatek; daleko nejpříbojněji však mladičká R. A. Dvorský jako autor 20 tanečních skladeb, takřka naráz vyprodukovaných v letech 1919–20 a vesměs se přidržujících ragtimového vzoru. Paralelně s těmito prvými (a dosud ještě netextovanými) domácími pokusy se rozmáhalo i veřejné provozování „jazzu“. Zprvu v tradičním rámci salónních kavárenských kvartet, jež rychle rozšiřovala svůj instrumentář, záhy však i ve specializovaných jazzbandech. Asi od roku 1923 tu významné postavení zaujímal poloprofesionální orchestr E. Koliandra, později zvl. R. A. Dvorský a jeho soubory Melody Makers (od 1925) a Melody Boys (od 1929), jakož i některé další skupiny ve velkoměstských tančírnách a barech. Obliba „jazzu“ se prostřednictvím těchto souborů, nočních podniků a naráz se prosadivších revuálních představení (o revui viz dále) šířila především v zámožnějších vrstvách. Podněcovatelem této spol. módy byly stále ovšem spíše samy moderní tance než vlastní „jazz“, který byl – jak již výše řečeno – považován pouze za jejich druhotnou, jakkoli nezbytnou součást. Teprve v 2. pol. 20. let mocně zapůsobily zájezdy některých známých zahr. souborů (Teddy Sinclair a jeho Savoy Orpheans, Jack Hylton aj.) a svými pražskými vystoupeními povzbudily zájem veřejnosti o autentičtější jazzovou hudbu.

Na postupnou asimilaci jazzových prvků do české hud. kultury začalo nicméně už v tomto desetiletí působit několik významných faktorů. Jednak tu byla domácí pop. písnička (především z oblíbené autorské dílny K. Hašlera, dále J. Beneše, J. Červeného, J. Gollwella-Borůvky, F. Hviždálka, R. Jurista, F. Kovářika ml., S. Macha, J. Voldána a řady dalších písničkářů), vydávaná v edicích pro zpěv a klavír anebo v laciném osmerkovém formátu vůbec jen pro zpěvní hlas. Ta se vcelku ochotně inspirovala novými tanečními rytmy i tematikou zrcadlicí vzrušivou atmosféru poválečného spol. dění, v duchu své šantánové a kupletní tradice přitom vypočítavě akcentující právě lascivnost, sentimentalitu a pseudoexotiku. Podobných vlastností nebyl sice ušetřen ani další stylově-žánrový druh: trampská píseň (v. t.). Její základna se ovšem vytvářela mimo profesionální okruh pop. skladatelů, přímo v trampských osadách, a to právě jako výraz snahy po úniku z příliš odlišněné městské poválečné civilizace. Trampská píseň 20. let tedy vstřebávala a přetavovala pop. hudbu ovlivněnou jazzem a angloamerickým, resp. latinskoamer. folklórem spíše ve smyslu symbolu nového, volného života, a takto ji postupně začala zprostředkovávat i širšímu konzumentskému okruhu. (Z nejfrekventovanějších titulů trampských písní 20. let se podle provedení

analýzy plných 70 % písní inspirovalo rytmy moderních tanců. Obsahově se v nich často objevovala epická a baladická tematika s námořnickými, kovbojskými, pionýrskými apod. náměty; celkově však z 60 % převažovaly písně lyrické, opěvující lásku, přírodu, romantiku dalek, kamarádství a pospolitý osadní život.) Třebaže trampská píseň vznikala jako součást městského folklóru, její tvůrci se začátkem 30. let často profesionalizovali a takto i vstupovali do širšího okruhu *m. p. h.* (nejvýrazněji J. Mottl a K. Melíšek, z dalších typických autorů více či méně též J. Novák, J. Korda, V. E. Fořt ad.).

Jiným významným zprostředkovatelem nových jazzových vlivů se u nás ve 20. letech stala revue. Hned od prvního vstupu na české jeviště (1923) se revue ukázala být skutečným magnetem pro senzacechtivé velkoměstské publikum. Kombinaci „jazzu“, tanečních girls a pozlátkového přepychu s pikantními komickými výstupy a zpěvními čísly tu zprvu podporoval i patriotický náter, zřejmý už z názvů (*Evropa o nás ví; Mars o nás ví; Jak je vám, Pražáci*, atd.). Z větších operetních divadel se revue postupně rozšířila též na malá pódia, která až dosud ovládal kabaret. Současně se na našich scénách začala prosazovat dotud neobvyklá praxe, že jediný revuální titul se hrál v tzv. sérii (bez obvyklého repertoárového střídání titulů jinými) až do úplného obehání; teprve při snižující se návštěvnosti jej nahradila série představení jiného titulu. Třebaže se konjunktura revuí omezila na 20. léta, vytvářela revue spojovací můstek k následným divadelním i jazzovým výbojům mladé avantgardy. Tato nastupující generace se na svízně a divácky přitažlivé tektonice revue velmi poučila, spojujíc ovšem vnější formu revue již s hlubším myšlenkovým záběrem a jemu odpovídajícími uměl. prostředky. Typickým příkladem jsou tu první hry Osvozeného divadla v čele s *Vest Pocket Revue* (1927). Na osobitou moderní pop. písničku jako výsledek trvalejší a uměl. závažnější asimilace jazzových prvků s dosavadní domácí tradicí si ovšem domácí revue musela počkat až do 30. let, zvl. v souvislosti s činností autorské trojice V + W + J. Ježek (o ní viz dále).

Jazzové infiltrace přitom neprobíhaly jen na úseku pop. hudby. Tak jako jazzových vlivů nezůstali ušetřeni přední světoví komponisté v čele se Stravinským, tak upoutal dobový „jazz“ též mladou avantgardu českých skladatelů, vyškolených na umělé umělé hudbě. (Blíže v. *jazz VII. – vazby*.) Třicátá léta. Složitě a značně bouřlivě střetnutí, v němž proti sobě stály a navzájem se vyrovnávaly starší hud. tradice s novými, hlavně jazzem zprostředkovanými vlivy, se 20. lety v podstatě uzavřelo. 30. léta se naproti tomu již stala obdobím, kdy zdánlivě neslučitelné protiklady vstupovaly do vzájemného asimilačního procesu. Z něho pak postupně krystalizovaly nové stylové a žánrové druhy a typy *m. p. h.* nikoli již jako něco cizorodého, nýbrž jako víceméně organické (byť oficiální kult. politikou dlouho ještě nedoceňované) složky domácího hud. života.

K tomuto stále pevnějšímu vrůstání a vzájemnému propojování přispěly i dvě svrchovaně důležité okolnosti technického a hospodářského rázu. Jednak se teprve ve 30. letech

MODERNÍ POPULÁRNÍ HUDBA

naplno projevilo vskutku masové působení nových sdělovacích médií a také takřka naráz nastolilo problém hud. vkusu a hud. spotřeby nejširších lid. vrstev. Zahraniční gramof. firmy u nás sice českou pop. hudbu okrajově nahrávaly a pro tuzemský trh produkovaly již ve 20. letech, ba i před 1. svět. válkou. Teprve na zlomu 20. a 30. let však začalo gramof. podnikání ryze domácí (Esta 1929, Ultraphon 1930), jež právě repertoárovou volbou a uplatněním oblíbených domácích umělců otevřelo naší pop. hudbě nebývalé startovní možnosti a s přispěním vhodné celní politiky postupně i odbouralo cizí konkurenci. V téže době nabýval rychlé obliby také rozhlas: 1934 bylo u nás již 600 tisíc koncesionářů, 1938 dokonce plný milión. Velmi významný rozvoj tehdy zaznamenával též zvukový film. Píseň či skladba, která zazněla prostřednictvím rozhlasu nebo filmu, mohla se takřka přes noc dočkat závratné obliby, nepředstavitelné při předchozích způsobech šíření notovými materiály a živým provozováním. — Za druhé pak s rozvojem sdělovací techniky souvisela i závažná změna ekonomického rázu, totiž prosazení autorskoprávní ochrany a tzv. práva původcovského. Původně dostával autor od nakladatele jen jednorázový honorář za vydání své skladby a i nakladatelův výdělek se omezoval pouze na prodej tiskových edic. Po ustavení Ochranného svazu autorského — OSA (1919), postupněm upevňování jeho pravomoci vůči pořadatelům hudebních produkcí a hlavně po vydání příslušného zákonného ustanovení (1926) se však exploataci hud. skladeb začala otevírat další významná perspektiva: totiž vybiráním poplatků za jejich provozování a jiné praktické využití. O tyto provozovací tantiémy se přesně stanoveným procentuálním dílem dělili a dělil skladatel, textař (resp. překladatel) a nakladatel. Uvedený vztah se ovšem stal samozřejmostí právě až ve 30. letech; v jejich polovině zabírala např. populární hudba (tradiční i moderní) dokonce až 90 % veškerého hlášeného hud. provozování vůbec. Tak lákavá exploatace zároveň posílila snahu po co nejčastějším uvádění skladby na veřejnosti a ve sdělovacích prostředcích, nadto pak i tendence vyřadit pokud možno z konkurence zahraniční pop. hudbu a hospodářský výtěžek tím co nejvíc zachovat domácím autorům a nakladatelům. Široce založené propagační úsilí začalo v tomto směru od 1931 rozvíjet volné autorské a nakladatelské sdružení KAPO (Kruh autorů písníček a operet), jehož předsedou byl dr. J. Červený, zakladatel Červené sedmy.

Ve shodě s uvedenými technickými a hospodářskými podmínkami dosáhla už na rozhraní 20. a 30. let nejlepších startovních předpokladů jednoduchá, melodicky snadno zapamatovatelná pop. písnička. Na podkladě rozsáhlého uplatňování v rozhlasu a zvukovém filmu zaplavila tato tzv. šlágrová produkce i celý knihkupecký trh (zdaleka ne každá píseň se tu ovšem stala oblíbeným šlágreem!) a definitivně se stabilizovala též ve funkci tanečního doprovodu: rytmický půdorys těchto písní byl totiž drtivou většinou taneční nebo tanečně aplikovatelný. Po stránce formy vycházela taneční písnička 30. let důsledně již z dvaatřicetitaktového refrénu jakožto nositele ústředního melodického a textového ná-

padu; předcházející šestnáctitaktová verze fungovala spíše jako obligátní, namnoze jen konvenční náležitost. Celkovou šlágrovou produkci v období 20. až 40. let (do 1948), ovšem i včetně písní zahr. provenience, lze u nás odhadnout zhruba na 7–8 tisíc tištěných titulů; každá úspěšnější písnička nadto obvykle vyšla v úpravách pro různá souborová obsazení. Přitom poměr titulů tradiční pop. hudby (zvl. v polkovém a valčíkovém rytmu) vůči titulům moderní pop. hudby (foxtrot, slowfoxy aj., ale i foxpolky a hojná „česká“ tanga; obě reprezentuje jakýsi mezistupeň, kde modernější složku zastupuje pouze rytmus resp. aranžmá, nikoli lidovková melodika) je v celém uvedeném časovém období dán souhrnným poměrem asi 5:1. Pro 30. léta jeví se tento poměr ještě značně vyhoceněji. Kvantitativně nepředstavovala *m. p. h.* ve 30. letech ještě tedy příliš významnou položku. Přesto předchází antagonismus tradiční a moderní pop. hudby se již mění v paralelní, stylově i autorsky dosti se prolínající proud.

Nejvýrazněji docházelo k takovému prolínání na úseku domácí operety, právě na počátku tohoto desetiletí se specificky vyhranivší, a brzy i českého zvukového filmu. Jejich masovou oblibu podmiňovalo totiž hned od počátku co nejuniverzálnější dějové i hud. spektrum, přitažlivé pro všechny sociální a generační okruhy možných spotřebitelů. V protikladu k šíře prokomponované klasické operetě vycházela v tomto novém operetním typu hud. složka většinou pouze ze samostatných tanečních písní. Vzhledem k žádoucí konzumní univerzálnosti jevíly se pro ni ovšem nepostradatelnými právě i písničky v moderním tanečním rytmu. K nejvyhledávanějším autorům operetních a filmových písní 30. a ještě i poloviny 40. let patřil zejména J. Beneš, během tzv. protektorátu zkompromitovaný svým obdivem k nacistickým okupantům. Kromě úspěšné filmové operety *C. k. polní maršálek* (1930, její ústřední melodie v rytmu pochodového foxtrotu dodnes patří k českým evergreenům) zůstala nejcharakterističtější Benešovým dílem opereta *Na tý louce zelený* (1935). Před válkou prošla celou Evropou a díky atraktivnímu, přitom však nenásilnému spojení domácí hud. tradice s vlivy moderní pop. hudby prokazuje svou časovou adaptabilitou vlastně až podnes. K dalším protagonistům operetních a filmových písní 30. let náleželi hlavně J. Jankovec a J. Stelibský, dále J. Dobeš, E. Fiala, K. Hašler, J. Kumok ad. — Jejich rozsáhlé písničkové produkci se ostatně velmi přiblížila též trampská píseň. Ta se ve 30. letech začala již silně profesionalizovat a tím i stále víc přiřazovat k širokému proudu standardní pop. produkce a interpretace. Na profesionální nebo poloprofesionální dráhu tu postupně přecházeli nejen autoři citovaní již pro období 20. let, ale též trampské skupiny; z novějších např. Settlers' Club (Settleři), Westmeni, Lišáci ad.

Mnohem hlouběji a globálněji byla jazzovými vlivy zasažena písničková tvorba související s malými scénami 30. let, zvláště s činnotí Osvobozeného divadla. Po úspěšném startu v roce 1927 získali V + W jako protagonisté této scény významnou posilu v J. Ježkovi, jenž zde od *Premiéry Skafandry* (1929) působil jako stálý skladatel a zároveň i šéf nové zalo-

ženého orch. Tím se Osvobozené divadlo otevřelo umělecky průrazné a společensky progresivní vlně moderních písní, která nacházela stále větší sympatie zejména v generačním okruhu mladé inteligence a posléze i dělnictva. Jejich společenskokritickému postoji a stále zřetelnější levé orientaci se tato vlna dovedla operativně přizpůsobovat jak aktuálními tématy, tak i hud. formou. Přitom dokázala domácí tradice městského folklóru i kupletní a kabaretní produkce citlivě spojit s novými, vzrušivými rytmy, synkopickou melodikou, harmonickými kumulacemi i instrumentačními vymoženostmi jazzu. Písně J. Ježka a V + W z revuí a her *Fata Morgana* (1929), *Ostrov Dynamit*, *Sever proti Jihu* (1930), *Don Juan & Comp.*, *Golem* (1931), *Caesar*, *Robin Zbojník* (1932), *Svět za mřížemi*, *Osel a stín* (1933), *Kat a blázen* (1934), *Balada z hadrů* (1935), *Nebe na zemi*, *Rub a líc* (1936), *Těžká Barbora* (1937) a *Pěst na oko* (1938) dosáhly takto úspěšné a široké univerzálnosti svého uměl. i myšlenkového záběru a už ve své době i relativně velkého spol. ohlasu. Tím náleží k základním a dodnes živým východiskům české m. p. h. vůbec. Od pol. 30. let se část tvorby z repertoáru Osvobozeného divadla ostatně přelila přímo již do podoby písní uvědoměle protifašistických, mnohdy až zmasovělých (pochody *Hej rup* – 1934; *Proti větru a Hej, pane králi* – 1935; *Svět patří nám* – 1937; foxtroty *Nebe na zemi*, *David a Goliáš*, *Záleží na nás a řada dalších skladeb*). Jako výraz protifašistického odporu byla v letech okupace tato tvorba také chápána a v rámci zahr. vysílání pro obsazenou vlast i využívána. – S progresivní písničkovou tvorbou autorské trojice Osvobozeného divadla se v tomto desetiletí nejdnou setkávalo i podobně zacilené úsilí E. F. Buriana, zprvu v avantgardním, bohužel předčasně zaniklém pražském kabaretu Červené eso (1932–33). I v některých Buriánových písních, silně ovlivněných dobovými jazzovými proudy, byly programově akcentovány politickokritické texty; kromě skladby *Chlupatý kaktus* ve však Burianova tvorba těchto let nijak výrazněji neprosadila. Podmínky pro její širší spol. uplatnění a zároveň i pro tvůrčí osobitost se vytvořily teprve vznikem známé Buriánovy scény D 34 (1933). Poprvé u nás zde došlo k uvedení *Žebrácké opery* s vynikajícími Brecht-Weillovými songy a o rok později též k inscenaci lyrického muzikálu V. Nezvala *Milenci z kiosku* s Burianovou hudbou (1935). Písně tohoto muzikálu jsou lehkou a vtipnou parodií právě oně šlágrové produkce, která u nás jazzové podněty začala brzy rozměňovat a sentimentalizovat. – Do úsilí o moderní pop. píseň se ve 30. letech zapojovali též někteří skladatelé z okruhu dělnických agitačních skupin, např. M. Kraus, V. Málek, Z. Mencl, K. Švenk aj.; v jejich politicky angažovaných písních byla však otázka uplatňovaného hud. stylu spíše až druhořadá.

Příliv zahraničních gramof. desek s nahrávkami černošských jazzových hudebníků a orch. (zvláště L. Armstronga a D. Ellingtona) začal od konce 20. let vytvářet i u nás lepší představu o autentických kořenech a prvcích jazzu. Tyto informace, později konfrontované i se zahraničními hud. filmy, nalézaly ve 30. letech relativně dobře pochopený a dobově progresivní ohlas v rámci vzpomínutého již Ježkova orch.

Osvobozeného divadla (od 1929) jakož i v orch. zmíněného už kabaretu Červené eso, který sestavil a řídil E. F. Burian. Také na úseku jazzové publicistiky začal v první pol. 30. let soustavně pracovat E. Uggé, který již rozlišil autentický hot jazz od jeho komerčních derivátů v podobě tzv. straight jazzu. Další poznávání a s ním spojená snaha o hlubší přístup k jazzové hudbě vedly roku 1935 k založení orch. Gramoklubu, řízeného J. Šimou. Soubor Gramoklubu si již programově položil za cíl pěstovat hodnotnou jazzovou hudbu jako koncertní záležitost; při plnění tohoto programu nadto úzce spolupracoval s tehdejší naší kult. levicí. Jeho objevnou repertoárovou i reprodukční práci a významnou kult. činnost přerušil předčasný rozpad souboru koncem 1937. – Tak jako u Ježkova orch., zůstávají i v případě orch. Gramoklubu cenným svědectvím dobové gramof. nahrávky. Oba soubory pracovaly ve velkém obsazení: orch. Osvobozeného divadla měl např. při nahrávání v roce 1936 16 hráčů, orch. Gramoklubu téhož roku 13 hráčů; oba s vyhraněnými již sekcemi saxofonovou a žestovou. Z reprodukčního hlediška u nás Ježkův orch. vlastně zahájil éru velkých hromadně organizovaných big bandů. Kladl se v něm důraz na kompoziční propracování každé skladby, jejíž účín měl tkvit stejně tak v plném, harmonicky bohatém zvuku jako v efektním, do té doby u nás nezvyklém a proto překvapivě působícím střídání a kombinování nástrojových skupin v rámci jednotlivých chorusů. Repertoárový základ orch. tvořily především písničkové a orch. skladby jeho dirigenta: zejména baletní hudby k revuím V + W poskytly J. Ježkovi plnou možnost uplatnit kompoziční a aranžérské umění.

Dlouhodobé a výrazné působení Ježkova orch. Osvobozeného divadla podněcovalo zároveň k následování. V pol. 30. let se u nás objevilo několik dalších souborů, vytvářených mladými hudebníky a studenty, v jejichž práci lze sledovat snahu o autentičtější jazzový projev: např. skupina Blue Music, kladenský orchestr F. Svojíka ad. Spolu s orch. Gramoklubu odrážely podobné soubory většinou již začínající vliv ellingtonovského a goodmanovského swingu. Nejdůležitější vykrystalizovaly tyto vlivy v orch. K. Vlacha (který se jako amatérský ansámbl cca 1937–38 odštěpil pod názvem Charles' Happy Boys od Blue Music; pod Vlachovým jménem začal působit až od 1939) a zvláště pak ve skupině Hot kvintet (od 1939). Swingová vlna zčásti též zasáhla oblíbený orch. Melody Boys R. A. Dvorského. Větší význam nové Dvorského orientace však spočíval v činnosti jeho mladého nakladatelství, jež se od 1938 plně a jako první u nás otevřelo vlně swingových písniček a takto kolem sebe seskupilo i klíčový, generačně vyhraněný okruh nastupujících swingových skladatelů, aranžérů a textařů.

Čtyřicátá léta charakterizuje v české m. p. h. především vlna swingu. Při jeho nástupu do českých zemí docházelo ovšem k určitému paradoxu. Autentický amer. swing znamenal vlastně pokus začlenit černošské kořeny jazzu do kontextu tradiční evropské hudby. V našich poměrech odvozován z dostupných zahr. filmů a desek, vystupoval naproti tomu swingový styl jako relativně nejnovější a neautentičtější informace o tehdy stále jen tušeném „skutečném“ jazzu.

MODERNÍ POPULÁRNÍ HUDBA

Nadto tu působila i specifická kulturně politická situace, vzniklá 1939 nacistickou okupací. Třebaže tedy swing již v druhé pol. 30. let ovlivnil zaměření orch. Gramoklubu a poslední období Ježkova orch., přesto se svébytný profil české swingové hudby zformoval teprve v okupačních letech, a to zejména vlivem nucené kult. izolace. Nacistický zákaz tanečních zábav (1941) učinil z taneční hudby dočasně jen poslechovou záležitost, což s sebou nutně přineslo i zvýšené profesionální nároky. Pod nálepkou „jazzu“, někdy až demonstrativně vyžadována a současně stále častěji amatérsky reprodukována, čerpala přitom česká swingová hudba velmi podstatně z domácích zdrojů — at melodičtých nebo (v souvislosti s písňovými texty) i námětových.

Stylově představoval český swing programovou, v podstatě generačně podmiňovanou reakci mladých hudebníků a posluchačů proti podbíživému a zkomericializovanému proudu dosavadní, jazzem jen okrajově ovlivněné hudby z prvorepublikánských operet a filmů. Jazzovější linii swingu, jež se alespoň zčásti prosazovala v orch. skladbách a improvizáčních pokusech některých malých skupin, ponechme zde stranou (blíže o ní viz v hesle *jazz V. — dějiny. Československo*). Nejrozsáhlejší a nejoblíbenější část domácí swingové produkce tvořily taneční písně v rytmu foxtrotu, slowfoxu a waltzu. Jiná žánrová označení, např. blues, swing, swingfox, nevyjadřovala přítomnost svébytných rytmických aj. prvků, nýbrž měla pouze demonstrativně zdůraznit větší „jazzovost“ písně a tím i její příslušnost k novému stylu. Už z toho nicméně vyplývá, že i ve swingových písničkách se prosazovaly některé autentické jazzové prvky: např. pravidelný rytmický puls, synkopace, jazzové frázování, úsilí o reprodukční bezprostřednost, místo pro samostatnější sólistický projev hráče nebo zpěváka. Z melodičtého hlediska se zde začalo objevně využívat krátkých, ostře rytmizovaných ostinátních motivků (tzv. riffů), jejichž sazba zřetelně vycházela z instrum. techniky. Také ve skladbách volnějšího tempa se uplatňovala melodiika instrumentálního typu, zde však naopak spíše širokodedchá, tvárná a intonačně značně náročná. Na rozdíl od dosavadní pop. hudby pracovaly swingové písničky s podstatně komplikovanější harmonií. I jejich formální rozčlenění postoupilo z dosud běžného schématu 4 × 8 taktů často již k širší melodičtější frázi 2 × 16 taktů, což lze vysvětlit zmíněným uplatňováním mnohem klenutější instrum. melodiiky. Swingová písničková tvorba se nicméně nechala inspirovat též hudebními vlivy domácí trampské písně a písněmi V + W. Rovněž písňové texty programově cílily k rozšiřování a prohlubování dosud kodifikovaných námětových okruhů, zejména směrem k intimní lyrice, k poeticko-satirickým stylizacím domácího písňového folklóru (písničky typu *Hrály dudy, Já mám koně, Otloukej se, pištaličko, V komoře je myš* apod.) nebo až k malým vokálním skečům (tzv. comedy-foxy, oblíbené na začátku 40. let: např. *Dr. Swing, Ticho, prosím* aj.). Pro písničky stejně jako pro taneční orchestrálky swing posléze i reprodukčně nastolil nový zvukový tón, zcela protikladný zvuku dosavadních dechových, salónních nebo univerzálních kapel. Spjat u nás s rozvojem velkých, nástrojově

jednotných tanečních orch., kladl tento styl zvláštní důraz na rytmické napětí, na technickou preciznost souhry v rámci tří základních nástrojových sekcí (saxofony, trubky a trombóny, rytmika) i celého orch. vůbec, jakož i na nové efekty ve způsobu aranžmá a v nástrojové i zpěvní technice (vibrata, glissandové smeary, u žesťů střídání různých dusítek apod.). Podobně jako swingové orchestrálky, tak ani úpravy swingových písniček a způsob jejich reprodukce se vcelku tedy nevyhýbaly značně rozvinutým jazzovým prvkům. To také vedlo k dlouhodobému ztotožňování swingové hudby s jazzem vůbec, u nás vlastně až do 50. let. — Po osvobození 1945 prošel český swing silným vlivem tanečního orch. Glenna Millera, jehož popularitu i typický repertoár u nás rozšířil hlavně film a zahr. vysíláče. Naše domácí skup. se tomuto orch. snažily připodobnit rozšířeným obsazením (sekce 5 saxofonů a 3–4členné sekce trubek a trombonů plus rytmika), typickou aranžérskou prací s nyní již třemi uvedenými melodičtými sekcemi (s převahou „zahuštěné“ homofonní melodiiky v každé z nich a jejich vzájemným lineárním vztahem), novým tónovým odstínem (klarinet dominující saxofonové sekci), intonační a rytmickou precizností a zčásti i přejímaným repertoárem. Významnou položkou poválečných swingových orch. nicméně i nadále zůstávalo prosazování značně osobitě domácí písničkové tvorby a jazzových (tanečně ovšem rovněž použitelných) orchestrálek.

Swingová vlna se od začátku 2. svět. války soustřeďovala hlavně kolem orchestrů R. A. Dvorského, K. Vlacha, L. Bobka-Bryena, J. Maliny, Hot kvintetu a několika dalších. Zejména Vlachův soubor sehrál v naší swingové hudbě úlohu klíčového a dlouhodobého ohniska tvůrčího, interpretačního a organizátorského. K hlavním jeho skladatelským oporám náležel v první pol. 40. let K. Běhounek, A. Jindra, L. Korbař, B. Nikodem, S. E. Nováček, J. Rychlík, F. Svobík, J. Traxler, B. Weiss (zahynul v Osvětimi) a mnozí další. Spolu s nimi nastoupila zároveň i nová generace textařů (K. Kozel, J. Moravec aj.). Tvorba celé této generační skupiny kolem swingu se brzy vyhranila značně osobitým směrem, v podstatě beze změn přetrvávala válečná léta a i přes uměl. a organizační výkyvy vstoupila neoslabená do nových poměrů po 1945. I v poválečném období zůstal Vlachův soubor hlavním reprezentantem swingové hudby. Okruh jeho dosavadních spolupracovníků přitom výrazně rozmnožilo několik nových skladatelských jmen, např. M. Ducháč, A. Fried, V. Hála, K. Petr, V. Pokorný ad.; z textařů zvl. V. Dvořák a J. Kainar. K skladatelské skupině swingové více či méně orientovaných zpěváků (I. Zemánková, Z. Vincíková, A. Kavka, trio Allanových sester, ba dokonce ještě i R. A. Dvorský) se přitom postupně připojilo několik dalších, hlavně J. Salačová, R. Cortés, anglicky zpívající V. Irmanov aj. Po válce začaly pracovat též nové nebo obnovené orch. K. Běhouka, L. Habarta, F. Petra ad.; dlouhodobou kontinuitu si však byl schopen udržet pouze brněnský soubor G. Broma. Také amat. základna swingové hudby se značně rozšířila, současně tím vytvářejíc podmínky pro růst obliby swingové hudby zejména mezi městskou

mládeži. Odrazem takového zájmu se stávaly též soutěže amat. swingových orch. a skupin (1944 a 1948). V celkové kult. odezvě 40. let přesto swingová pop. hudba (tím spíše jazz) dosud nepřekročila počáteční asimilační stadium. Podle reprezentativní ankety Čs. ústavu pro výzkum veřejného mínění dávalo v dubnu 1947 swingové hudbě v českých zemích přednost pouze 16 % obyvatelstva, a to především z řad mladé inteligence (pro dechovku a lidovku se naproti tomu vyslovilo 63 % dotázaných). I tak však stačila swingová hudba již vytvořit své zázemí organizační (1945 obnověn Gramoklub) i publicistické (od 1944 rozmnožovaný bulletin Okružní korespondence, po 1945 pokusy o diskofilské časopisy, 1947–48 čsp. Jazz, v němž se psalo i o swingové pop. hudbě).

Odrazu swingu lze sledovat také na několika dalších úsecích dobové kultury. Nový styl např. začátkem 40. let poznamenal krátkou a rozsahem nevelkou módu šansonů; osobitějšího profilu tu dosáhla pouze zpěvačka M. Spazierová-Hezká. Výrazněji se projevil podíl swingové hudby v dobových filmech (např. *Kristián*, 1939; *Těžký je život dobrodruha*, 1941; *Hotel Modrá hvězda*, 1941, zde pozoruhodná sekvence Nováčkovy písně *Slunečnice*; *Sobota*, 1945; *Předtucha*, 1947; *Nevíte o bytě?*, 1947; aj.). Rovněž tak i v písničkách dvou malých scén, které po roce 1945 navázaly na předválečnou činnost Osobozeného divadla a politických agitačních skupin. Střediskem této posledně jmenované tvorby, která se formou satiry nebo parodie vysmívala jak okupantům a jejich domácím přísluhovačům, tak i různým pokvětovým nešvarům, se stalo nově založené pražské Divadlo satiry (1945–49). Stálý spolupracovník této scény, skladatel H. Macourek, přitom v podstatě dále rozvíjel tradici písní J. Ježka. Stejně tak i S. E. Nováček, který 1947 doplnil nové uvedení hry *Pěst na oko* v obnoveném Divadle V + W několika aktuálními satirickými písněmi. Slibný rozběh tohoto vyhraněně kritického žánru nicméně po roce 1948 zatlačila aktuálnější vlna masových písní a tvorby pro mládežnické soubory. Swingové vlivy a zahr. vzory dále též na rozhraní 30. – 40. let ovlivnily trampské zpěvní hnutí (jinak již vcelku stagnující), a to hlavně v okruhu mužských a ženských vokálních kvartet. Poměrně nejméně se vlivu swingu prosadil v dobové operetě, jež vyšlapanými cestami pokračovala v napojování lidovkové melodiky na taneční rytmy 20. a 30. let. Narážky na nový swingový styl se tu nedotýkají ani tak hud. stránky jako spíš širších průvodních jevů, které vzbuzovaly veřejnou pozornost, ba i pohoršení (např. v operetě J. Beneše *Potápka*, 1941; název je vlastně označením pro swingové fanoušky, nápadně zdůrazňující taneční figuru poklesáváním v kolenou, tj. „potápěním se“). Ani okruh hlavních operetních autorů se tu v podstatě již nerozšířil (J. Beneš do 1945, J. Jankovec, J. Stelíbský; dále J. J. Fiala, V. A. Vipler aj.).

Jako obecně se prosazující vývojová tendence stal se swing ve 40. letech v podstatě synonymem pro *m. p. h.* vůbec. Příznačné přitom je, že tento vývoj u nás nepřerušila ani 2. svět. válka. Nucená izolace, v níž se české swingové dění odehrávalo, donutilo naopak naše hudebníky spoléhat na

vlastní síly a uvolnilo cestu jejich iniciativě. Kromě výsledků na jazzovém poli vykrytalizoval tak u nás už v první pol. 40. let svěbytný typ domácí swingové písničky a zároveň se pevně zformovala nová generace jejich skladatelů, aranžérů, textařů i zpěváků. Rok 1945 zde i přes své významné politické, kulturní, hospodářské aj. důsledky (např. obnovení kontaktů se zahraničními produkcemi hud. filmů, na druhé straně však i znárodnění domácího gramof. průmyslu atd.) znamenal pouze rozmnožení a zintenzívnění dosavadních podnětů, nikoli však ještě podstatný zásah do celkové struktury *m. p. h.* u nás. Pro radikální přeskupování tohoto hud. odvětví se stal významným teprve historický mezník Února 1948 a bezprostředně následující období 50. let.

Padesátá léta. Kulturně politické změny po Únoru 1948 dovršily i v pop. hudbě proces, jehož symptomy bylo možno sledovat vlastně již od osvobození 1945. K vládě nastoupivší dělnická třída, upevňujíc svou politickou moc, kladla hlavní důraz na agitační a výchovnou stránku umění a hudby: v tomto smyslu také usilovala podfídit novou tvorbu a provozování hudby aktuálním, zcela konkrétním politickým cílům. V sociální sféře bylo zároveň takové úsilí podloženo tím, že teprve v poúnorovém období se do pravidelné hud. spotřeby začlenily všechny vrstvy obyvatelstva, jimž zvyšující se životní úroveň a zlepšené zásobování nově umožňovaly nákupy radiopřijímačů, gramofonů a desek. Shora i zdola se tak prosazovala tendence ovlivňovat hudbu a prostředky jejího šíření podle požadavků a převládajícího vkusu nejširších vrstev pracujících. Za této situace zdálo se zároveň logické, že zájem hlavní masy spotřebitelů pop. hudby je třeba orientovat k žánrům obsahově i hud. přístupným, široce sdělným a zároveň společensky exponovaným. Přírozeným nositelem ideovosti, zárukou demokratizace a zároveň východiskem budoucí socialistické hud. kultury jevíly se proto dobovému nazírání právě ony žánry, jež byly spjaty s kulturně politickou činností souborů lid. umělecké tvořivosti (především masová a mládežnická píseň), a dále pop. hudba vycházející z domácích zdrojů (tradiční tance a pochody, revivalismus pololid. písně v pojetí regionálních dechových kapel apod.). Tomuto okruhu tvorby se v politicky vzrušeném poúnorovém období a v celé první pol. 50. let dostávalo nejen široké veřejné odezvy, ale též podpory ze strany polit. a masových organizací (Svaz české mládeže, ROH), úřadů a kulturních institucí. Úže vymezená, přesto však relativně kladná společenská funkce modernější pop. hudby (hlavně swingového stylu) a jazzu nebyla naproti tomu vždy správně chápána a někdy docházelo i k jejímu omezování.

V první pol. 50. let si tedy kontinuitu – spíš jen existenční než stylovou a repertoárovou – udržel pouze orch. K. Vlach. I on ovšem nyní působil jako operetní ansámbl ve svazku Hudebního divadla Karlín. Ostatní swingové soubory starší (G. Brom, Z. Barták, J. Procházka) i ojedinele vznikající (L. Bezubka, orientovaný mj. též na dixieland, Z. Marat, později V. Kloc a brněnský M. Foret) účinkovaly především jako taneční soubory v kavárnách a bez podpory masových sdělovacích prostředků zůstával jejich dosah značně

MODERNÍ POPULÁRNÍ HUDBA

omezen. Podobně tomu bylo i s přezívajícími amat. kapelami. Ohlasy swingu se prosazovaly spíše nepřímo. Modernější výrazové prvky pronikaly jednak do práce některých mládežnických souborů: široká popularita pražského souboru J. Fučíka před polovinou 50. let se např. opírala o lyrické písně H. Macourka a A. Paloučka, které melodicky ani instrumentačně příliš netajily svou inspirovanost swingovým stylem. Jiné ohnisko modernějších vlivů se vytvořilo ve smyčcovém orch. D. Brázdy (od 1954). Spojením libivých pop. melodií se zahuštěně harmonizovaných a lehce rytmizovaným zvukem vysokých dělených smyčců dosahovaly nejspěšnější Brázdovy nahrávky (*Moulin rouge*, *Píseň pro Kristýnku*, *Pluj lodi do Triany*) mimořádné obliby. Některé z nich zaznamenaly prodejnost přes 200 000 desek, což reprezentovalo absolutní dobovou špičku. Ještě sentimentálnější směrem se ubírala činnost varhanika O. Čermáka, komerčně neméně úspěšná. Hlavní pozornost většiny posluchačů i kulturně politických orgánů na sebe v první polovině 50. let přesto ovšem soustřeďovala tradiční pop. hudba; jejího dobového postavení si všimáme jinde (v. *populární hudba*).

Mezi zdůrazňováním tradičních hud. východisek a mezi nově se vyjevujícími, značně širšími a diferencovanějšími potřebami a požadavky zvl. mladých konzumentů se ovšem v druhé pol. 50. let začal vyhrcovat zřejmý rozpor. Proklamovaný hud. model, který se měl v podobě estrádní hudby (v. *estráda*) inspirovat především folklorní a lidovou, mnohdy i jen pseudolid. tradicí, už ani při svém vzniku vlastně neodpovídal životnímu slohu širokých vrstev obyvatelstva – slohu, jenž se rychle stabilizoval na převaze městského způsobu života. Otevřeny zůstávaly také některé problémy kolektivní a distribuční pop. hudby. Znárrodněním gramof. a filmových společností (1945), po Únoru 1948 i soukromých nakladatelství, obchodní síť a agentáž se naší kultuře otevřela možnost účinného filtru proti hud. braku. Finančních výtečků z pop. hudby se nadto mohlo využívat k podpoře nové tvorby (zvl. prostřednictvím Svazu čs. skladatelů a Českého hud. fondu – viz dále), k subvencování rozsáhlé hud. výchovy pracujících a zároveň též k dobudování moderního gramof. průmyslu. Ani tyto revoluční vymoženosti nemohly ovšem ještě zcela postihnout všechny latentně působící ekonomické a sociální mechanismy, jež v pop. hudbě byly a jsou spjaty s kteroukoli vlastnickou formou jejího rozmnožování a distribuce. Objektivní vývojovou tendencí se tu posléze jevila také skutečnost, že jazzové a swingové podněty mezitím již prošly dostatečnou časovou lhtou, nezbytnou k jejich hud. a společenské asimilaci, postupně ztrácely někdejší svou provokativní příchut a rovněž hlavní okruh jejich spotřebitelů se nejen generačně, ale též sociálně stále rozšiřoval. Vývoj *m. p. h.* se u nás tedy v druhé pol. 50. let spíše poznenáhlu rozléval do značně širokého řečiště, jakkoli již alespoň rámcově zregulovaného hospodářskými a kulturně politickými opatřeními po roce 1948.

V 2. pol. 50. let s tím vším proto souvisel větší rozvoj hud. nabídky, a to zánovně i kvantitativně. Značnou oblibu i u po-

sluchačů orientovaných tradicionalisticky zaznamenávala např. Kučerova skupina indonéských, tichomořských a latinskoamerických písní. Jejich melodika se sice v mnohém přibližovala naší lidovce, svým rytmem a úpravami však s sebou zároveň přinášela i některé atraktivní exotizující podněty. Ohlasů moderní americké pop. hudby počala v 2. pol. 50. let zvýšenou měrou využívat naše estrádní hudba. Tím se její repertoár začal od standardizovaných stylizací domácího folklóru rychle rozšiřovat k modernějším koncertantním a „charakteristickým“ skladbám (označovaným též jako „vyšší populár“ – v. *t.*), které podle dobových představ měly méně vyspělým posluchačským vrstvám zprostředkovávat pozvolný přechod od pop. k umělecké hudbě. Nejvyhranějším reprezentantem této moderní estrádní hudby se stal Brněnský estrádní rozhlasový orchestr (BERO, založen již 1951), opírající se o skupinu plodných a rozhlasovým potřebám pohotově se přizpůsobujících sklad. a aranžérů: F. Hertl, J. Hudec, L. Kozderka, B. Sedláček, J. Těšík ad. (Již reprezentativní hudebně sociologický průzkum Čs. rozhlasu z roku 1963 upozornil ovšem na to, že plná polovina veřejnosti přesto zaujímá k tomuto stylově-žánrovému druhu lhostejný postoj. S výjimkou několika lázeňských orch. tu šlo a jde o hudbu takřka výhradně jen rozhlasovou, určenou k výplni větších časových ploch a vzbuzující zároveň žádoucí dojem vyšších uměl. hodnot.) Rovněž některé přední dechové orchestry, jejichž nedávno ještě živá obliba začala ustupovat, cítily potřebu vyrovnat se s aktuálními vlivy pop. hudby: a to jak repertoárově (zařazování moderních tanců, resp. i jejich náročnějších stylizací), tak i instrumentářem. Nejdále v těchto snahách pokročila Ústřední hudba ministerstva vnitra, řízená P. Staňkem, jež od konce 50. let pracovala mj. s celou saxofonovou sekci a stylově i technicky byla schopna zvládnout tradiční dechovkářský i novější swingový repertoár. Souborně se všechny tyto pokusy a dílčí tendence představily v rámci prvního mezinár. festivalu zábavné a taneční hudby, uspořádaného v Praze v říjnu 1958 péčí mezinárodní rozhl. organizace socialistických zemí OIR.

Měřeno zájmem obecnosti o festivalové podniky, potvrdil právě tento festival vcelku jednoznačně, že hl. proud *m. p. h.* se u nás i nadále realizuje především ve swingu a swingových písních. Hlavním reprodukčním zázemím zůstával nadále orch. K. Vlacha. K jeho stálým zpěvákům náleželi Y. Simonová a M. Chladil, pohostinsky vystupovali též J. Čerovská, V. Průchová, R. Adam, J. Zima ad. Dílčí iniciativu převzaly načas také brněnské orch. G. Brom a M. Foreta. Jejich pop. repertoár někdy níměně směřoval spíše k atraktivním zahraničním hitům, což – jmenovitě u Bromova souboru se zpěvačkou J. Veselou – mělo asi vyvážit náročnost jazzové orientované repertoárové složky. Z hlediska domácí písničky jevílo se proto větším přínosem působení studiového orchestru Čs. rozhlasu. Jeho jádro tvořili členové jazzového Studia 5 (v. *t. jazz V. — dějiny, Československo*). Soubor vystupoval jako stálá doprovodná skupina v každoročních soutěžích Hledáme písničku pro všední den (od 1958). Písničky z této soutěže se nejednou již snažily reagovat i na do-

bové spol. dění rozšiřováním dosavadních tematických okruhů a prohlubováním hud. úrovně. K předním písničkovým skladatelům těchto let patřili P. Bayerle, O. Blaha, M. Ducháč, V. Hála, J. Hammer, A. Jindra, B. Nikodem (autor *Dvou modrých balonků*, vítězná písnička prvního ročníku soutěže), D. Pálka, E. Parma, Z. Petr ad.; z textařů se uplatňovali J. Aplt, Z. Borovec, V. Dvořák, J. Fikejzová ad. Čas od času sem zasáhli též autoři přecházející z pop. hudby nebo i z hudby artificiální, např. J. F. Fischer, J. Kalaš, L. Poděš, M. Raichl ad. Tím také vznikaly předpoklady pro vznik písní spíše šansonového typu, myšlenkově i umělecky nejednou značně náročnějších než obvyklý swingový standard (např. Fischerova *Atomová pohádka*). Na opačném pólu naproti tomu i nadále zůstávala stát nevybojná písničková složka dobových operet, které ani přes různé aktualizací snahy v 50. letech příliš nepokročily nad běžné literární, hud. a inscenační klíše svých prvorepublikánských vzorů a východisek.

Po organizační stránce nabývala *m. p. h.* v druhé pol. 50. let stále více pudy ve Svazu čs. skladatelů (SČS, založen 1949), zvl. po zřízení samostatné „komise malých forem“ (od 1959). Zde se soustředili téměř všichni přední čs. autoři tohoto zaměření včetně skladatelů *m. p. h.*; při uvedené komisi pracovala dále též subkomise textařů. Písničková tvorba začínala být námětem různých soutěží, vypisovaných SČS, Českým hud. fondem, rozhlasem a dalšími kulturními institucemi. Také kritici a publicisté z okruhu pop. hudby začali vyvíjet soustavnější činnost, a to v rámci samostatné subkomise při sekci hud. vědců a kritiků SČS. Toto úsilí se projevilo větší kritikou a teoretickou pozorností, kterou nyní *m. p. h.* věnoval svazový tiskový orgán *Hudební rozhledy*, a vyvrcholilo konferencí o malých hud. formách v Banské Bystrici (1961). Také amatérskému pěstování *m. p. h.* se v druhé pol. 50. let začalo dostávat větší péče. Funkci centrálního organizačního a poradního orgánu tu zastávalo Ústředí lidové tvořivosti (od 1961 Ústřední dům lidové umělecké tvořivosti). Kromě metodických seminářů a publikací, dílčích přehlídek atd. sehrály tu dosti významnou úlohu každoroční soutěže tvořivosti mládeže resp. lidové uměl. tvořivosti, konané za početné účasti amatérských tanečních orchestrů a zpěváků. Rovněž tiskový orgán ÚLT *Lidová tvořivost* začal moderní pop. hudbě postupně věnovat stálejší pozornost. Umělecky progresivní snahy zvl. na poli swingové hudby našly však větší posilu založením Kruhu jazzové a moderní taneční hudby (později: Kruh přátel...), přičleněného k závodnímu klubu n. p. Gramofonové závody. Se vznikem Kruhu (prosinec 1956) souvisela intenzivnější činnost jak organizátorská a pořadatelská (cit. již soutěže *Hledáme písničku pro všední den*), tak i publicistická (iniciativa v založení sborníkové řady *Taneční hudba a jazz*, vycházející v letech 1960–69). Samostatný časopis pro otázky moderní pop. hudby a jazzu naproti tomu v 50. letech stále ještě chyběl a pouze neúplně jej suploval nakladatelský propagační věstník SHV (později Supraphonu). Hudba pro radost (od 1958). Stylově celkem již zklidnělou a pouze rozsahem se zvětšující hladinu *m. p. h.* na konci 50. let rozvlnil teprve nástup tzv. malých divadel.

Jejich hud. složka se pro naši *m. p. h.* stala předzvěstí nové, velmi mocné vlny rocku (beatu) a jím silně poznamenané pop music: stylových směrů tak typických pro celá 60. léta. Šedesátá léta jsou v historii moderní české pop. hudby jedním z nejrůznějších, zároveň však patrně i nejrozpornějších období. Mohutná svět. vlna rocku (beatu) a popu zasáhla naše země nejen na úseku ryze hudebním, ale zvýšenou měrou i hospodářsky a kulturně politicky. Tak jako jinde ve světě, tak i u nás stal se jejím podněcovatelem rozvoj sděl. techniky a elektroakustiky. Od konce 50. let otevírají TV a opožděně i lehká, trvanlivá mikrodeska, magnetofony a tranzistory zcela nové cesty v šíření pop. hudby. (Opožděně proto, že např. prodej pop. písní na mikrodeskách přesáhl u nás odbyt týchž titulů na paralelně lisovaných standardních deskách až teprve 1962; ve srovnání se zahr. vývojem tedy značně pozdě.) Masový objem a sdělnost nové vlny rocku a popu (o obou viz dále) jako by tedy bezprostředně závisely na vhodných sdělovacích prostředcích. Teprve ty byly totiž schopny zajistit trvalý, přitom však technicky snadno manipulovatelný záznam každé skladby a výkonu, a skladby a výkony zvláště přitažlivě distribuovat mezi libovolný počet zájemců. Rozsah přesunů v šíření hudby ozřejmuje nejlépe statistika Ochranného svazu autorského (OSA). Zatímco ještě v roce 1955 obnášel u nás autorský výnos z veřejného, tj. živého provozování hudby 55 % celkového příjmu OSA a tantiémy z rozhlasu, TV, filmové výroby a prodeje gramof. desek pouze 45 %, činil výnos z veřejného provozování v roce 1966 jen 39 % celkových výtěžků OSA, tantiémy plynoucí z masových komunikačních prostředků však již 61 % všech provozovacích poplatků; rozhodující podíl je tu třeba přičíst právě pop. hudbě. I u nás se tedy masová média stala od 60. let klíčovým prostředkem, ovlivňujícím vývoj obecného hud. vkusu.

- Nečekaný vkusový tlak začala uplatňovat nejmladší generace. V souvislosti s růstem životní úrovně a s dostatkem finančních prostředků se totiž věkový průměr zájemců o pop. hudbu postupně snižoval až k pubertální hranici (tzv. teenageři, tj. podle koncovek anglických číslovek mladiství v rozmezí 13–19 let) a psychologicky posunoval do jiné roviny posluchačské vyspělosti. Tím se také měnily nároky na to, co tato zcela nová vrstva spotřebitelů od pop. hudby vlastně očekávala. Už koncem 50. let se u nás projevila renesance zájmu o starší, rytmicky vyhrazenou taneční hudbu, jak ji v souvislosti s rostoucí základnou tradičních jazzových kapel (bliže o nich v hesle *jazz V. – dějiny, Československo*) reprezentoval nedlouhý, leč intenzivní návrat charlestonu. Podněty ještě atraktivnější nabízel však mládeži především rocková hudba. V okruhu swingu se totiž postupně vyhrcovala generační propast mezi prof. hudebníky (hráči, zpěváky, skladateli, aranžéry) a mezi jejich stále mladšími a vkusově se tedy jinak orientujícím publikem. Rocková hudba byla svými mladými provozovateli naopak schopna tuto hranici mezi zpěvákem či hudebníkem „nahore“ a posluchačem „dole“ opět překlenout a takto znovu i odrážet kolektivní pocity nastupující generace a její mnohdy antagonisticky tápavé postoje ke světu starších a zkuš-

MODERNÍ POPULÁRNÍ HUDBA

nějších. Tak jako prvotní „jazz“ po 1. svět. válce a swing od konce 30. let, měl tedy i rock (a později jím silně ovlivněný pop) charakter generačního manifestu. V tomto smyslu hned od počátku zároveň plnil významnou funkci sdružovatelskou. O některých jejích kladných, ale i záporných stránkách se zmíníme později.

Raně rockové prvky hlásily se u nás již od 2. pol. 50. let. V důsledku pomalého přísunu informací formovala se nová hudba s rockovými prvky víceméně svépomocně: a to jako stylově a výrazově mnohostranný proud, svedený hud. i názorovým hledáním a zároveň sebeuvědomováním nastupující generace do jednoho širokého řečiště. Jak naznačuje příklad Accord Clubu, první české skup. s novou orientací (1956–58 v pražské Redutě), měla tu shoda s některými prvky západního rocku spíše nahodilý ráz. Uvedená skup. doprovázela své zpěváky ponejvíce v různě variovaném obsazení dvou kytar, foukací harmoniky, piana, kontrabasu a bicích nástrojů; způsobem svého projevu se tak zcela nezávisle připojila k paralelním simplifikačním tendencím, jimiž angloamerická bělošská hudba reagovala na příliš se komplikující jazz. Třebaže v Accord Clubu začali společně pracovat již J. Suchý a J. Šlitř, přesto příliš ohraničené působení skup. nezanechalo ještě trvalejších stop. Trend, jež tento soubor ve svých tzv. text-appealech alespoň nepřímo zaregistroval, vykristalizoval osobitě teprve v následné vlně malých divadel. Nositeli nových podnětů se zde staly zejména studentské skup., navazující ostatně na domácí progresivní tradice kabaretního zpěvu, Osvobozeného divadla, poválečného Divadla satiry apod. V potřebě vyrovnat se s různými nedostatky spol. dění, kritizovanými XX. sjezdem KSSS v roce 1956, a zároveň ve snaze upoutat co nejučinněji své stejně staré obecenstvo, spojovaly podobné skup. poznovu drobné, satiricky zaměřené jevištní útvary s jednoduchou, obvykle svépomocně vytvářenou hud. složkou. Determinováno léty svého vzniku, zajistilo si toto hnutí osobitým projevem vzrůstající pozornost i ze strany širší veřejnosti. Tim se vytvořily dostatečné hospodářské předpoklady pro vznik samostatných prof. scének se silným podílem hudby a zvláště písniček. Tato „malá divadla“ se ovšem už nechtěla spokojit původní, studentsky nezávislou hravostí. Zaměřovala se stále víc kriticky a stylem svých repertoárů se zároveň dále navzájem diferencovala. Kromě jevištní satiry a parodie stal se jejich návštěvníckým magnetem hned od počátku právě nový typ pop. písniček. Tyto písničky měly sice taneční rytmus, zároveň však byly poslechově vyhraněny natolik, že z nich malá divadla začala vytvářet celá pásma. Písničkám připadala svrchovaně významná funkce též ve více či méně dramaticky vystavěných muzikálech nebo kabaretních komediích, jež kombinovaly satirické scénky se zpěvem a pantomimou. Nové skladby se odtud rychle šířily zvláště mezi mladými posluchači.

K prvním inscenacím tohoto druhu patřily hry a pásma pražského divadla Rokoko: *Vykradeno, Vzhůru po Rio Botiço a Babička povídá pohádky* (vše 1958), *Tartuffe II* (1960), *Labyrint světa a lušthaus srdce* a kabaretní *Rokokotejly* (1962) ad. Hlavní iniciativu a s ní i největší písničkové úspě-

chy přesto alespoň načas převzalo Divadlo Na zábradlí (*Kdyby tisíc klarinetů*, 1958; *Faust, Markéta, služka a já*, 1959; *Devět klobouků na Prahu*, 1960; *Nejlepší rocky paní Hermanové*, 1962). Z něho se však brzy odštěpilo divadlo Semafor s cit. již ústřední tvůrčí i hereckou dvojicí J. Suchý a J. Šlitř. Oba umělci svou tvorbou šťastně postihli bohaté tradice českého kabaretu, scénické písně a taneční hudby. Zatímco skladatel J. Šlitř tyto tradice úspěšně spojoval s prvky nastupujícího rocku, texty J. Suchého vnášely do klíše dosavadní pop. produkce ohlasy nezvalovského poetismu 20. let. Současně se v nich uplatňovaly i nové, společensky aktuální tematické okruhy a myšlenky, nejednou pak i pozitivní postihl dobových nedostatků. Semaforští muzikálové *Člověk z půdy* (1959), *Taková ztráta krve* (1960), *Šest žen Jindřicha VIII.* (1962) a *Dobře placená procházka* (1965) se střídaly s písničkovými recitály *Zuzana je sama doma* (1960, samostatná pokračování 1961, 1963 a 1965), *Jonáš a tingl-tangl* (1962), *Recitál 1964*, *Benefice* a *Ďábel z Vínohrad* (oba 1966) aj. Gramof. nahrávky semaforových písniček dosahovaly v 1. pol. 60. let stotisícových nákladů. Na tomto úspěchu se ovšem též podílela nová generace špičkových zpěváků, jež Semafor dovedl na své scéně shromáždit a po jistou dobu i udržet (o nich viz dále). Roku 1959 zahájilo rovněž činnost satirické divadlo Večerní Brno. K muzikálovému repertoáru se však propracovávalo teprve postupně, a to hlavně na hudbu L. Štancla — *Bestia Štěníciensis, Hamlet IV. aneb Cirkus Elsinor* (obě 1962). Úspěšný satirický muzikál *Drak je drak* do svého repertoáru převzalo 26 našich a evropských divadel (premiéra 1963). Výrazný je zde v této době i recitálový podíl šansonierky L. Hermanové (*Mít zelené tělo*, 1964; *... alias Odysea*, 1965). Pozdější vývoj Večerního Brna rozsáhlejší hud. složku opouštěl a přikláněl se opět k činoherní komedii. Také jiná malá divadla, která si přes tematickou objektivnost svého repertoáru a svých písní nedokázala zajistit příliv schopných písničkových interpretů, časem zanikala: to byl osud pražského divadla Paravan, jež se 1959–1965 marně snažilo prosadit náročnější druh literárního kabaretu. Rovněž působnost pražské písničkové scény Apollo zůstala omezena pouze na léta 1965–68. Ač se zde sešlo dost významných umělců a autorských spolupracovníků, konkurenční zájmy a nedostatek stálého působišť znemožnily větší konsolidaci souboru. Podobný osud namnoze potkával i četné poloprofesionální a amatérské skup., působící na venkově při tamních stálých divadlech, závodních klubech apod. V 2. pol. 60. let význam malých divadel ostatně už ustupoval v přílivu nebo přímé konkurenci jiných významných hud. proudů. Malá divadla byla sice operativním a dobově schůdným prostředníkem, uvádějícím k nám prvky nové rockové (beatové) hudby. Předpoklady k většímu rozvinutí tohoto stylově-žánrového druhu ovšem neměla; a to tím spíše, že rock vstupoval do povědomí mládeže též jako velmi výrazná hudba taneční, nesoucí s sebou vlnu nových, pohybově i párově zcela uvolněných tanců (twist, madison, jive aj.). V soulase s celosvět. vývojem bylo proto přirozené, že od zač. 60. let začaly i u nás vznikat amat. beatové skupiny.

Zprvu se inspirovaly pův. rockovými vzory (Bill Haley, Elvis Presley, Little Richard ad.), později zvl. Shadows a tzv. liverpoolským soundem, jak jej reprezentovali hl. Beatles. Tehdy už se základem i našich kapel stávala skup. bicích nástrojů a elektrifikovaných kytar (melodická, doprovodná a basová kytara), k nimž se neoblibněně připojovaly saxofon, trubka, klavír nebo jonika aj. nástroje v nejrůznějších kombinacích. Nepostradatelnou součástí rockové vlny byl uvolněný zpěvní projev, a to jak citově vypjatý, až křičený zpěv sólisty, jenž záměrně popíral standardní evropskou pěveckou techniku a inspiroval se spontánním R & B cítěním neškolených černošských zpěváků (odtud někdy název „soulový zpěv“, tj. zpěv tryskající přímo z duše), tak na druhé straně i vícehlas samotných hudebníků, výrazově umírněnější, často však intonačně dost náročný. Jak naznačuje již sám název rock a zvláště jeho podvojně, spíš jen v Evropě užívané označení beat (= úder, tep), v instrum. i vokálním projevu se vycházelo z maximálního zdůraznění rytmu: akcentováním sudých taktových dob, drobením jednotlivých dob na nižší hodnoty (zvláště trioly) a konec konců i samotným výběrem instrumentáře. Rovněž melodická složka se podřizuje rytmu častým návratem k psychofyzilogicky účinným riffovým motivům a k dvanáctitaktové formě 3 × 4 takty (jež má sice kořeny ve folklórním černošském blues, v rocku se však odvozuje spíš z modernějšího a již vzpomenuťho městského černošského R & B). Pokud se melodika rocku přidržovala evropské písňové formy 4 × 8 taktů, zdůrazňovala spíše krátké, rytmicky výrazné fráze menšího tónového objemu, s častým opakováním a oplétáním opěrných tónů. Harmonicky se rock, resp. domácí nápodoba zahr. repertoáru v 60. letech spokojovaly pouze zákl. harmonickými funkcemi; to vyplývalo nejen z prvotního charakteru této hudby, ale i z instrum. nepřipravenosti amat. hráčů. Novátorství rocku a jeho potenciální přínos pro moderní českou pop. hudbu spočíval kromě rytmu hlavně též v jeho překvapivém zvukovém témburu (či, jak se začalo říkat, „soundu“), předurčeném klíčovými postavením bicích a drnkacích nástrojů a nadto takřka úplným elektrofonním zesílením celého ansámblu. Tato možnost libovolného zesílování a zkraslování zvuku umožnila zároveň přesun nástrojů dříve jen rytmických a doprovodných do funkce nástrojů melodických (a naopak). — S interpretací souvisela též další významná změna, kterou s sebou rock přinášel. Po nezbytném stadiu kopírování zahr. rockových kapel a jejich charakteristických zvláštností začaly české skup. postupně formovat svůj repertoár. Ten většinou pocházel z vlastních tvůrčích zdrojů a navzájem tedy byl důsledně diferencován. Vzhledem k malému ansámblu uplatňoval se přitom individuální podíl rockových hudebníků i individualita celé skupiny natolik, že interpretační a sklad. složka v podstatě splývaly. Instrum. i vokální skladbu v plně její autenticitě a originalitě bylo proto možno zachytit a rozšiřovat jen zvukovou nahrávkou, nikoli již notovým zápisem. Závislost rocku na nových masových médiích jeví se zde nezřetelněji.

Vstup rocku na českou hud. scénu se neodehrál bez problé-

mů. Především už sama jednoznačná geografická proveniencie této hudby vzbuzovala pochybnosti pracovníků kult. organizací a sdělovacích prostředků. Rocková hudba byla také nezvykle, až provokativně hluchá. Zprvu se u nás, jak již řečeno, spokojovala povětšinou opisováním nebo ne vždy nejlepším kopírováním angloamer. repertoáru. Až do pol. 60. let se obvykle i zpívala s anglickými texty, jež byly většinou obecně nesrozumitelné. Tím vším odpadala celá jedna složka, vytvářející sdělnost a potenciálně i jistou společenskovochovnou etiku soudobé pop. hudby. Tak jako jinde v cizině, setkávalo se u nás přijímání rocku mladým publikem nadto i s vedlejšími negativními, někdy až protispol. projevy, např. s hromadnými výtržnostmi, ničením sálů, sdružováním chuligánské mládeže apod. Dobové bylo samozřejmě nesnadné, ne-li nemožné pochopit, že vstup nové rockové vlny byl nevyhnutelný, ba zákonitý, a že uvedené negativní jevy byly pouze jedinou, bohužel nejnápadnější stránkou objektivní reality. Tak jako „jazz“ po 1. svět. válce a swing na rozhraní 30. a 40. let, musel i rock očividně projít jistým asimilačním obdobím, jež obrousilo jeho prvotní provokativnost, postupně jej přibližovalo ostatní pop. hudbě a i vlivem zvolna se prosazujících domácích prvků a složek (zvláště české texty od 2. pol. 60. let) jej začleňovalo do kontextu ostatní české hud. kultury. Obtíže takového asimilačního procesu vznikaly ostatně i tím, že personální základna českého rocku začala se v důsledku objektivních spol. podmínek formovat poměrně pozdě.

Na zakladatelský, byť rockově ještě málo vyhraněný Accord Club, vzpomenuť již v souvislosti s nástupem malých divadel, koncem 50. let volně navázaly pražské studentské skupiny FAPS (soubor fakulty architektury a pozemního stavitelství) a Sputnici (1959–64). FAPS, hrající ve složení 3 g., 2 saxes, p., ds., registrovali již autentičtější rockové vlivy (Ch. Berry, B. Holly aj.); k předním členům patřil Jiří Brabec, pozdější kapelník Country Beatu, a zpěvák P. Bobek. Sputnici se orientovali spíše na vlastní, česky zpívanou písničkovou tvorbu, zvukovým záznamem bohužel nezachycenou, a jejich souborem prošli P. Janda (později Olympic), J. Obermaier, J. Stivín, textař E. Krečmer ad. Mimo Prahu působila na rozhraní 50. a 60. let skup. studentů poděbradské elektrotechnické fakulty Samuel, k jejímž předním členům náležel P. Kaplan a P. Chrastina.

Novou a širě zabírající etapu v rozvoji rocku předznamenala však u nás teprve vlna twistu, která v letech 1962–64 vyvolala v život desítky rockových skupin s názvy, symbolizujícími vzrušivou údernost i nezbytné inspirační a technické zázemí nastupující hudby. Ze souborů, s nimiž alespoň načas účinkovali někteří později významnější hudebníci a zpěváci českého rocku a popu, možno bez nároku na úplnost jmenovat např. Crazy Boys (M. Volek, M. Berka, L. Štáidl), EP HiFi (zkratka odkazuje na E. Presleyho, v souboru inspirovaném však spíše vzorem Shadows působili P. Chrastina, P. Kaplan a P. Sedláček), Hell's Devils (K. Kahovec, Z. Rytíř), Crossfire (L. Klein, Z. Rytíř, začínal zde i P. Spálený), Komety (J. Kaleš, J. Obermaier, začínal zde R. Hladík), Donald (se zpěvákem P. Černockým), Juventus

MODERNÍ POPULÁRNÍ HUDBA

(na české texty M. Prostějovského a P. Žáka zde zpívali K. Černoch a P. Rezek), Krystal, karlínská Karkulka, brněnské Synkopy 61 (M. Polák, P. Směja, P. Váně) aj. Koncem první pol. 60. let působilo jen v Praze na dvě stě „bigbeatových“ a „twistových“ kapel, personálně se neustále přelévajících, přeskupujících a brzkými odchody nejlepších hráčů většinou i brzy zanikajících. Přirozený výběr schopných hudebníků stával se takto nejen sítím kvality, ale vedl i k postupné profesionalizaci nebo poloprofessionalizaci přežívajících skupin. Druhá etapa českého rocku v tomto smyslu vrcholil vznikem a působením souborů Mefisto a Olympic (oba od 1963). Komornější Mefisto, který kladl důraz na zvukomalebné efekty kytar a jímž prošli mj. Z. Rytíř, K. Svoboda a zpěváci P. Kaplan a J. Mayer, našel ihned stálé ang. v Laterně Magice a od 1965 v divadle Rokoko. Skup. natočila 1964 první čs. rockové desky, ovšem ještě se zahr. repertoárem (série čsp. Mladý svět); koncem 60. let se však rovněž rozpadla. Olympic, vzniklý z Karkulky a vedený P. Jandou, vykázal naproti tomu ze všech našich rockových kapel nejdlejší existenci kontinuitu a počínaje hudebně-literárním pásmem J. Štáidla *Ondráš podotýká* (na podzim 1963 na scéně Semaforu) se stal i dlouhodobým ohniskem české rockové písně. Personálně jím prošla nebo s ním hostovala řada předních našich rockových a pop. hudebníků a zpěváků: kromě výchozí sestavy (M. Berka, P. Christina, P. Janda, L. Klein, J. A. Pacák) např. též P. Bobek, F. R. Čech, J. Klempíř, J. Korn, V. Křesadlová, J. Laufer, V. Mišík, M. Růžek, L. Štáidl, N. Urbánková, M. Volek ad.

Odplývání novosti a módnosti rockové hudby a různých senzací kolem ní vytvářelo od pol. 60. let předpoklady pro postupnou asimilaci této hudby do domácí hud. kultury, k plynulému přechodu na domácí repertoár a zároveň k větší stylové diferenciaci starších i nově vznikajících souborů. Tvrdší britský R & B sound v této třetí etapě ovlivnil skupiny Matadors (R. Hladík, J. Obermaier, zpěváci K. Kahovec, V. Mišík, V. Sodoma) a Flamenco (P. Fořt, K. Kahovec, Petr Novák, V. Sodoma). K autentičtějším černoským R & B vlivům se hlásili Framus Five (M. Prokop), olomoučtí Bluesmeni a ostravské Flamingo (M. Rottrová, H. Zagorová, P. Němec, R. Kovalčík). Vnější, psychedelický působící scénické efekty se s rockem pokoušela spojovat kapela The Primitives Group. Se značně nesnadným vztahem českých textů a rockové rytmiky, melodie a frázování se kromě Olympiku začaly postupně vyrovnávat též skupiny Rebels (J. Korn, S. Čech; pozoruhodným úspěchem souboru byla LP svérázných pohádkových stylizací *Šípková Růženka*), George & Beatovens (Petr Novák), Apollo Beat (J. a P. Spálený), Kardinálové (Z. Merta), později Shut Up (F. R. Čech, J. Helekal, J. Korn, V. Sodoma). Z mimopražských kapel zvláště přerovská Synkopa (J. Wykrent, Pavel Novák), brněnské skup. Vulkan a Atlantis (sourozenci Ulrychovi) aj. Pražský Country Beat, vedený od 1966 Jiřím Brabcem, se původně specializoval na rockové stylizace C & W (byť zčásti i od domácích autorů) a do vlastního rockového dění u nás tedy zasahoval jen v prvních letech

své existence. Od konce 60. let se počaly objevovat též pokusy o uměl. a posluchačsky náročný koncertní rock (skup. Blue Effect – Modrý efekt s kytaristou R. Hladíkem, vzniklá na rozhraní 1968–69). Již dříve ovšem (už před pol. 60. let) získávala si česká rocková scéna i stálá klubová centra. Výchozím ohniskem v Praze se stal klub Karkulka (zkratka Karlínského kulturního kabaretu), na který vbrzku navázal Olympik a Music f-klub. Na dramaturgii Olympiku se výrazně podílela dvojice inteligentních konferencierů, satiriků a písničkářů J. Grossmann a M. Šimek, která na sklonku desetiletí přešla do Semaforu. Klub měl též zásluhu na vydávání prvního českého rockového čsp. (Klub Olympik, 1966–69) a na přípravě I. čs. beatového festivalu, který v pražské Lucerně po několik dní soustřeďoval přední soubory z celé republiky (prosinec 1967).

Podněty rockové hudby se neprojevovaly pouze v specializovaných rockových kapelách. Současně s kvalitativním rozvojem těchto kapel přecházely i do starších, stále ještě swingově orientovaných tanečních orch. Spolu s nimi sem přirozeně pronikaly také oblíbené písničky malých divadel, jakož i ohlasy svět. vlny muzikálů, která od konce 50. let nevynechala ani naše (dříve jen operetní) scény. Stylově nikoli již jednotným požadavkům nejmladší až střední posluchačské generace začaly proto orchestry přizpůsobovat svůj repertoár. To ovšem předpokládalo rozšíření, resp. amplifikaci dosavadního instrumentáře a změnu swingové aranžmá, hlavně co se týče schopnosti jednotlivých nástrojů zastávat stejně tak melodickou jako rytmickou funkci (viz např. melodické uplatnění kytary a baskytary – a naopak rytmické podehrávky dechových nástrojů, ovlivněné jazzovým bopem a soulem). Posluchačsky sugestivně působilo i opětovné uplatňování početných smyčců a sborové vokalizace. Celkově tu od 1. pol. 60. let šlo o zevšeobecňující tendenci, která shrnula všechny romantizující okruhy a stylově-žánrové druhy dosavadní pop. hudby (včetně hudby salonní, operetní atd., ba i lidovky!) a sloučila je s rytmickou výrazností staršího swingu a zejména ovšem nastupujícího rocku. Pro takto krystalizující stylově-žánrový druh se začalo užívat označení pop. (Jde o zkratku angl. termínu pop music = popular music; doslovný překlad nelze u nás ovšem zaměňovat za „populární hudbu“, kterýžto termín je v českém prostředí mnohem širším a popu hierarchizačně nadřazeným označením celého mnohostranného hud. rodu – v. *nonartificiální hudba, populární hudba.*) Pop je ve své primární funkci hud. druhem spíše poslecho- vým než tanečním. I on však zůstal úzce závislý na n. isových médiích, koncertních vystoupeních a na přitažlivosti pěveckých hvězd.

Ze značného počtu zpěváků popu největší oblibu v 60. letech zaznamenali nebo si z dřívějšíka udrželi zvl. M. Drobný, K. Gott, K. Hála, M. Chladil, W. Matuška, V. Neckář, Pavel Novák, J. Zíma aj.; z žen hl. E. Pilarová, Y. Simonová, N. Urbánková a H. Vondračková. Náročnějšímu žánru koncertního a jevištního soulovu se věnovala H. Hegerová, jejíž umění bylo právem oceněno i v zahraničí, dále A. Havlíčková, L. Hermanová, E. Olmerová, J. Faltýnek, R. Pellar a také

protagonisté divadla Semafor J. Suchý a J. Šlitr. Umělecky závažnými tóny obohatilo od pol. 60. let naši hudbu rovněž vokální sexteto Linha Singers (vedoucí J. Linha), specializující se na moderní vokální přepisy instrum. skladeb českých a slovenských mistrů 17. a 18. stol. Aranžéřskou poptávku po vokálních sborových podkladech začala zvláště při gramof. nahrávkách úspěšně pokrývat vokální skup. L. Pánka. Co se týče orchestrů, k dosavadním směrdatným kapelám K. Vlacha a G. Broma se od 1960 významně připojil nově založený Taneční orchestr Čs. rozhlasu (TOČR), jehož vedení se posléze ujal J. Vobruba. Na sklonku 60. let začínají vyvíjet aktivitu t. ambulanti studiová tělesa řízená B. Ondráčkem a V. Zahradníkem. Na rozvoji a lavinovitě se šířící oblíbenosti popu se však podílely též malé hud. skupiny: jmenovitě skupina divadla Semafor (F. Havlík), skupina K. Duby, V. Hybše, M. Kefurta, S. Kunsta aj. Objevily se také velmi úspěšné hud. filmy, jejichž důležitou součástí tvořily pop. písně tlumočené špičkovými zpěváky: *Konkurs, Starci na chmelu* (oba 1964), *Kdyby tisíc klarinetů* (1965) a *Dáma na kolejích* (1966). Tím vším našel domácí pop široké, mnohdy však dost komerčně orientované zázemí i mezi našimi prof. nebo profesionalizujícími se autory pop. hudby. K těm, které jsme jmenovali již v přehledu předchozího desetiletí, se jako úspěšní tvůrci muzikálů a filmových písní připojili zejména J. Bažant, L. Fišer, A. Fried, J. Malásek, J. Rimon ad.; z mladších skladatelů O. Blaha, Jindřich Brabec, P. Hapka, J. Klempíř, Z. Marat, K. Mareš, B. Ondráček, K. Svoboda, V. Zahradník aj.; z textařů např. F. R. Čech, I. Fischer, J. Jakoubek, bratři Koptové, E. Krečmar, Z. Malý, V. Poštulka, M. Prostějovský, Z. Rytíř, J. Štaidl, P. Vrba, P. Žák aj. Každoroční přehlídkou domácích i zahr. zpěváků se od 1966 stal celostátní čs. festival pop. písní Bratislavská lyra. Důležitou součástí tohoto festivalu je též soutěž nových písničků. Bratislavskou lyru následovaly některé podobné podniky regionálnějšího významu, jmenovitě vyhledávací festival mladých pěveckých talentů v Jihlavě (od 1967) a festival a soutěž písní s rekreační tematikou Děčinská kotva (od 1968). Někteří zpěváci, soubory, orchestry, ba i skladatelé začali nadto od 60. let zaznamenávat úspěchy také v zahraničí; mezi přední evropské hvězdy se vypracoval především K. Gott. Samostatné vystoupení našich umělců vzbudilo značnou pozornost i na mezinár. veletrhu gramof. společností a hud. nakladatelství MIDEM ve francouzských Cannes koncem 60. let.

Pro naši kulturu s sebou intenzivní rozvoj popu v 60. letech přinesl – ať přímo nebo nepřímo – i některé další události a posuny. Z vyhraněné kladných přínosů je třeba především připomenout potřebu a brzy i skutečný rozvoj kritického hodnocení a hlubšího teoretického zázemí celé pop. hudby vůbec. Odrazem této potřeby se zprvu staly cit. již esteticko-teoretické a historické ročenky *Taneční hudba a jazz* (1960–69), posléze pak i vznik měsíčníku *Melodie* (od 1963), specializovaného na všechny stylově-žánrové druhy moderní pop. hudby a jazzu. Čilý tvůrčí a organizační ruch pokračoval ve Svazu čs. skladatelů (viz již 50. léta). K němu se z hlediska hlubšího výzkumu historického vývoje pop. hudby

a jeho estetických, sociologických a kulturně politických předpokladů připojilo specializované pracoviště v rámci Čs. akademie věd – Ústav pro hudební vědu, založený 1962. Také Čs. rozhlas věnoval v 1. pol. 60. let pop. hudbě soustředěnou sociologickou pozornost a provedl cenný *Výzkum současné hudebnosti* (J. Kasan a kol., díl I/II, Praha 1969). S rozvojem pop. hudby a hlavně popu byly ovšem spojeny i některé problémy. Z ideologických hledisek je charakterizovala preambule k Usnesení vlády ČSR o situaci v zábavné hudbě č. 63/1975 takto: „V období 60. let došlo v zábavné hudbě k postupnému pronikání negativních tendencí anglosaské proveniencí (vliv vysíláče Luxemburg a dalších) a k podřízení celé sféry komerčním zájmům. Přes různé pokusy se nepodařilo s trvalým kladným výsledkem vytvořit v té době domácí původní model zábavné hudby (Semafor, Rokoko, akce Hledáme písničku pro všední den). Naopak oblast zábavné hudby postupně ovládly socialismu cizí vlivy. V krizových letech značná část zábavné hudby působila dokonce jako aktivní nástroj kontrarevoluce... Z dramaturgie sdělovacích prostředků... vymizela pokroková tvorba socialistických států, zejména Sovětského svazu, produkovala se v masovém rozsahu ideově závadná tvorba, kterou rozšiřoval živelně narůstající počet nejrůznějších poloprofesionálních interpretů, nebyly dodržovány základní právní předpisy o veřejném vystupování, existovala řada nelegálních agentur a živelně se rozšířilo pořádání festivalů s pochybnou nebo i protisocialistickou ideovou náplní. Do písňových textů pronikaly životní pocity vlastní kapitalistické společnosti, jako nihilismus, anarchismus, filozofie hippies, životní skepse apod. Tento druh hudby byl nemístně glorifikován a dostával stále větší prostor na úkor opravdu uměleckých hudebních děl.“ – Kromě cit. kulturně politické analýzy nelze však nevíť v úvahu i některé povážlivé jevy a mechanismy z ekonomického zázemí pop. hudby. Nepříznivě se projevil především přechod produkce pop. hudby na průmyslovou bázi. Při pasivním přizpůsobování se vkusovým požadavkům publika se s tímto jevem – podle platných autorských zákonů – spojovala a spojuje vyhlídka na možnost vysokých tantiém pro autory, resp. i interprety. Přitom vybičovaná poptávka začala u popu záhy přesahovat rozsah a možnosti umělecky hodnotné nebo alespoň přijatelné nabídky: důsledkem toho bylo rozměňování produkce a rostoucí pokles uměl. kvality. Nadto se i kult. pěveckých hvězd prohloubil natolik, že sama píseň a její myšlenkové a uměl. poselství začaly ustupovat do pozadí.

Vývoj našeho popu a jeho vzrušená kulminace v 2. pol. 60. let jeví se tedy jako rozvětvený proces, svou kvantitou zaujímající podstatnou část produkce, interpretace i spotřeby veškeré pop. hudby v českých zemích. Z kvalitativního hlediska nešlo však o proces rovnoměrný, takže některé jeho negativní stránky byly s to vzbudit v fídicích orgánech zneklidnění nad směrem dalšího vývoje naší pop. hudby. Veřejnosti přitom někdy unikal celkem nenápadný a skromný vstup některých dalších stylově-žánrových druhů a typů.

MODERNÍ POPULÁRNÍ HUDBA

Z těchto tzv. „menšinových žánrů“ se nejživotnějšími ukázaly být především angažovaná píseň (u nás věcně i terminologicky obvykle ztotožňovaná s folksongem) a ohlasy někdejší trampské písně, nově ovlivněné zámořským folklórem; odtud i její rychle se vžívající druhový název „country“ nebo „country & western“. K plnému rozvoji a asimilaci obou uvedených stylově-žánrových druhů do domácí hudební kultury došlo přesto až v 70. letech.

Sešedesátá léta (prvá polovina). Stranické a státní řídicí orgány považovaly za nutné reagovat na negativní jevy v oblasti *m. p. h.* přímo v rovině legislativy. Cit. již Usnesení vlády ČSR o situaci v zábavné hudbě č. 63/1975 – první tak závažný dokument v historii české pop. hudby vůbec – o tom mj. výslovně praví: „Od roku 1969 v souvislosti s celkovou politickou konsolidací byla postupně přijata řada opatření, zejména proti politickému zneužívání zábavné hudby. Byly zrušeny živelně vzniklé gramofonové společnosti Discant a Ariston stejně jako agentury Spirála, Spektrum, Daily Club, Park Centrum. Z gramofonové produkce byly vyřazeny nežádoucí tituly, bylo zavedeno ověřování textové stránky zábavné hudby z hlediska politickoideového obsahu. Byla vydána nová honorářová vyhláška, která vytvořila předpoklady pro správnější odměňování. K odstranění nedostatků v agentážní činnosti a k plnému uplatnění vlivu státu v této oblasti přijaly vlády ČSR a SSR v roce 1972 příslušná opatření k sjednocení kulturně politických i odborných přístupů k celé oblasti zábavy, k upevnění agentážního systému, k znovuzavedení evidence všech umělců této sféry, ke společné přípravě jejich requalifikace založené na individuálním hodnocení, což se v současné době realizuje. Připravovanými novými právními předpisy bude vymezeno postavení zábavné hudby v oblasti hudební kultury, vztahy a působnost agentur, postavení a odměňování interpretů, povolovací řízení národních výborů atd.“ Vládní dokument stanovil dále východiska pro zabezpečení ideové a uměl. kvality nové tvorby, interpretace a organizačního zázemí pop. hudby (sdělovací prostředky, vydavatelství, agentáž, pořadatelské organizace, povolovací a dozorní orgány lidospřávné a účinná koordinace všech těchto institucí). Dokument věnoval pozornost také dalšímu politickému a odbornému růstu pracovníků v oblasti pop. hudby, působení tvůrčích svazů a zájmové uměl. činnosti, prohlubování styků s partnerskými organizacemi v socialistických zemích, jakož i úloze odb. školství, kritiky a teorie na úseku pop. hudby. Vládní usnesení takto shrnulo a kodifikovalo všechna předchozí dílčí opatření a vytýčilo naší pop. hudbě jak celkové její poslání v socialistické společnosti, tak i cesty, jimiž lze k takovému cíli dospět. Přitom se počítá s tím, že půjde „o dlouhodobý proces, který je nutno soustavně a systematicky usměrňovat, zabezpečovat a vyhodnocovat“. Uvedený dokument se tak zaměřil především na nejfrekventovanější a zároveň nejproblematičtější oblast popu. Přitom však neztrácel ze zřetele ani vzpomenuť již „menšinové žánry“, kvantitativně sice méně rozšířené, myšlenkově a uměl. však často mnohem závažnější. Význam těchto

žánrů pro naši kulturu se projevil hlavně v okruhu spontánní spol. zpěvnosti, a to vlnou angažovaných písní a tzv. folk songů (zkráceně též: folku). Druhý z uvedených termínů nelze z angličtiny doslovně překládat jako „lidová píseň“, kteréžto označení má v naší kult. tradici zcela jiný význam. V zemích svého největšího rozšíření a odtud přenesené i u nás je folk song chápán jako typ moderní zpěvné písně (většinou doprovázené neelektrifikovanou kytarou nebo malou hud. skupinou drnkacích nástrojů a pizzicato basy), která spontánně vzniká v amat. kruzích a jako protiklad, ba protest proti konvenčnímu a zkomercializovanému popu klade důraz na pregnantní, často výrazně pokrokovou myšlenku. V našem domácím kontextu lze k stylově-žánrovému druhu angažovaných písní a folk songů počítat též záslužnou revitalizaci starších i mladších českých světských písní, ať folklorních a pololidových, nebo náležejících středověké studentské produkci a měšťanské zpěvnosti 19. stol. Široké žánrové i výrazové možnosti folku začaly u nás lákat některé soubory i sólisty již od 60. let; tehdy ovšem ještě bez dostatečného stylového ujasnění a zprvu tedy spíš zprostředkovaně přes afroamer. folklorní okruh. To byl i první vývojový stupeň našeho nejstaršího folkového sdružení Spirituál kvintet. Od roku 1960 začínalo černošskými spirituály a teprve na sklonku 60. let rozšiřovalo postupně svůj záběr o domácí i zahr. folk songy a úpravy českých renesančních a barokních písní. Přes několik existenčních přerývů a četné personální změny uchoval si Spirituál kvintet (jeho pův. obsazení se mezitím ovšem již zvětšilo) osobou svého vedoucího J. Tichoty dlouhodobou uměl. kontinuitu. Ve folkových anketách byl a je hodnocen jako nejnávštějnější skup. svého druhu. Jiným široce zabírajícím folkovým sdružením je od pol. 60. let Český skiffle (dříve s programovým názvem Skiffle Kontra, tj. proti zkomercializovanému popu), vedený J. Traxlerem. Jeho repertoár se pohybuje od středověkých písní žáků-darebáků přes české vlastenecké písně z 1. pol. 19. stol. až k současné angažované písni; J. Traxler se však pokusil folkově zhudebnit i Máchův *Máj* a části Erbenovy *Kytice*. Z dalších souborů, orientovaných na folk většinou vlastní proveniencí a kladoucích si vysoké uměl. cíle, uvedme skupiny C. & K. Vocal (s L. Kantorem), Marsyas a skupinu B. Mikoláška. Na svérázné adaptace autentického domácího folklóru se specializovaly soubory Bukaniři a českobudějovíci Minnesengři. Mezi přední folkové písničkáře se vypracovali dvojice M. Paleček – M. Janík (od 1968) a J. Burian – J. Dědeček. Z mnoha sólistů folkové scény 1. pol. 70. let nutno uvést alespoň Z. Lorencovou, P. Lutku, V. Mertu, V. Třešňáka a D. Voňkovou.

Paralelně s folkovým hnutím se rozvíjelo i obdobné hnutí na úseku písní C & W. Cizí název tu sice upomíná na píseň amer. venkova, jakousi to lidovku bílých farmářů ze zaostalejších krajů USA, a na lyrické, žertovné i baladické písně Divokého západu. Přitom však nelze zapomenout ani na předchozí domácí tradice trampské písně: právě ta se totiž už o několik desetiletí dříve vyrovnala s ohlasy vzdálené romantiky a připravila tak vlastně půdu pro rychlou asimila-

laci novějších podnětů C & W. Kromě českých překladů amer. originálů se tento stylově-žánrový druh začal proto brzy zapojovat do kontextu ostatní české moderní pop. hudby též početnou samostatnou tvorbou. Českému C & W se mnohdy právem vytýká závislost na zahr. předlohách a uměle konstruovaná exotika, příliš vzdálená naší současnosti. Značná část domácí produkce C & W se ovšem vyznačuje humorným nadhledem, distancujícím se od přílišného vztahu k cizokrajné romantice. Pokud jde o přejímání autentického amer. bělošského folklóru, znamená to (podobně jako již u folklóru černošského) bezpochyby další vítané rozšíření repertoáru pop. hudby. — Překvapivou oblibu C & W zaregistroval již Hepnerův reprezentativní sociologický průzkum z roku 1973 (o něm viz dále). Prof. soubory C & W zaujaly ve veřejné popularitě již tehdy přední místa: Plavci-Rangers byli dokonce na špičce souborové obliby vůbec (28 % všech dotázaných), Zelenáči-Greenhorns na 3. místě (15 %, hned za lidovkovým souborem Buřinky s 22 % posluchačských hlasů). Značné popularity dosáhla též skupina moderní country Country Beat (Jiří Brabec), o níž padla už zmínka v popisu 60. let; z dalších skupin možno jmenovat K. T. O. (= Kamarádi táborových ohňů) s novým trampským repertoárem, dále Fešáky aj. Naproti tomu mezi amat. soubory, orientovanými též na trampskou píseň, docházelo a dochází k existenčním přesunům tak rychle, že jen málokterý z nich si byl schopen udržet delší kontinuitu obliby i výsledků a tím i zaznamenat trvalejší vklad do domácí pop. hudby (jako např. skupina Hoboes nápaditými písničkami bratří M. a W. Ryvolů). Z řady našich C & W sólistů možno alespoň orientačně jmenovat P. Bobka, M. Hofmanna, W. Matušku, M. Tučného a L. Vodičku; z žen se N. Urbánková, dříve zpívající s Country Beatem, uplatňuje v repertoáru C & W stejně dobře jako v popu. Intenzitě stylového nástupu folku a C & W odpovídá i šíře festivalových akcí a jejich organizačního zázemí. K prvému setkání trampských, folkových a C & W písničkářů došlo v Ústí n. L. již 1967 a jako celostátní festival se toto setkání pod názvem Porta každoročně opakuje na různých místech. Záhy k němu přibyl i podobně zaměřený festival v Praze (od 1969), organizačně zajišťovaný iniciativním pražským Folk & Country klubem. Tento klub má své sídlo a pravidelné klubové večery v pražské Malostranské besedě a je vydavatelem specializovaného bulletinu Portýr. Cíl folkové dění probíhá také v některých klubových zařízeních (v Praze např. Atelier, Rubín, vinárna Viola aj.), jež ovšem mívají širší programový záběr a pěstují i jiné druhy moderní pop. hudby resp. literárních forem. Přínosem je též práce mnoha venkovských klubů a jejich menší, specializovanější festivaly, např. folkový festival v Českém Krumlově (od 1973). Celostátní charakter má a stejně tak amatéři jako profesionály soustřeďuje festival politické písně v Sokolově (rovněž od 1973). — Celkově se folkové a C & W hnutí jeví jako vývojově perspektivní a významně rozšiřuje soudobou aktivní spol. zpěvnost: v pol. 70. let působilo v ČSSR kolem 350 amat. folkových a C & W skupin, z toho asi 100 skupin v Praze. U folkové tvorby je nadto třeba vysoko hodnotit

též myšlenkovou angažovanost řady písní a tím i jejich kulturně politický přínos.

Menších výsledků naproti tomu v 1. pol. 70. let dosahovala produkce popu. Kvantita písní i zpěváků zde očividně převyšuje žádoucí kvalitu. V tomto směru se také zdá, že pop již překročil svůj kulminační vrchol a podlehnul mechanismu průmyslové produkce a s ní nevyhnutelně spjatých ekonomických zákonů, i v podmínkách socialistické společnosti stále víc stagnuje autorsky i interpretačně. Ze sklad. a aranžérské strany sem od 60. let přibýlo jen nemnoho nových, ve výsledcích osobitějších jmen (např. Z. Merta, O. Petřina, V. Popelka, R. Rokl, A. Sigmund, J. Spálený, L. Štaidl, P. Ulrych, J. Wykrent). Působivými texty se do našeho popu, ale i rocku a folku 70. let zapsali předčasně zemřeli J. Grossmann a J. Kainar. Novým zpěvákům se zato jen tu a tam daří prosadit větší individualitu a přínosnější repertoár. A protože skutečně osobnosti zde prověří teprve dostatečný časový odstup, připomeňme pouze ta jména, která v polovině 70. let dosahovala většího ohlasu. Ze zpěvaček to byla např. P. Černocká, P. Janů, česko-řecká dvojice sester Martha a Tena, J. Molavcová, J. Robbová, M. Rottrová, H. Ulrychová, M. Voborníková, J. Zelenková a pěvecká skupina Jezinky; ze zpěváků P. Bartoň, K. Černocho, B. Fridl, M. Prokop, L. Semelka, J. Schelinger, P. Spálený, J. Štědroň, A. Ulm, K. Zich. Podle výsledků anket o Zlatého slavíka, od 1962 každoročně vypisovaných časopisem Mladý svět a spočívajících na spontánním (a sociologicky tedy ovšem nereprezentativním) hlasování čtenářů, si v 1. pol. 70. let nicméně největší oblibu i nadále udržovaly stálice K. Gott, W. Matuška a V. Neckář; z žen poněkud již rozptýleněji N. Urbánková a H. Vondráčková, ale i E. Pilarová a H. Hegerová. K těmto stálicím se přiřadili J. Korn a H. Zagorová. Ani Hepnerův reprezentativní sociologický průzkum (1973) nezjistil ostatně příliš velké odchylky. Zřejmě jako důsledek postojů středních a starších věkových skupin zažalil mezi výše jmenované nejpopulárnější zpěvačky ještě i M. Chladila, K. Hálu a Pavla Nováka; mezi zpěvačky především Y. Simonovou a dále též L. Hermanovou.

Ani v hl. kapelách orientovaných na pop se ve srovnání s 60. lety situace nijak podstatněji nezměnila. K existujícím velkým orch. se připojil ještě orch. Čs. televize řízený V. Zahradníkem, zatímco průbojný, spíše jazzově orientovaný big band činohry Národního divadla, vedený L. Simonem, brzy zanikl. Osobitým humorem se vyznačuje práce Banjo Bandu I. Mládky, který do klíše popu vnáší bystrou intelektuální satiru. Kromě toho se ovšem v 70. letech ustálila praxe, že každý významnější zpěvák udržuje svou vlastní hud. skupinu. Funkce jejího kapelníka a arr. přitom často splývá s funkcí zpěvákova osobního skladatele a hud. dramaturga. (Na K. Gotta je takto např. trvale napojena skupina L. Štaidla, na P. Černockou skupina Z. Merty, na M. Rottrovou ostravští Plameňáci-Flamingo, na H. Zagorovou skupina K. Vágnera, atd.; u zpěváků menšího významu se ovšem složení skupin a jejich vedoucích rychle mění.) — Rockovou hudbu reprezentovaly v 70. letech kromě již dříve cit. Olympiku (P. Janda), Modrého efektu

MODERNÍ POPULÁRNÍ HUDBA

(R. Hladík) a Shut Up (F. R. Čech) nově vzniklé skupiny ETC (V. Mišík), Bohemia (L. Semelka), Katapult aj. Přinos těchto a dalších souborů prověř ovšem teprve budoucnost. Bezprostřední odstředivé tendence vzhledem k zaostávajícímu popu zdají se dnes reprezentovat v podstatě dva směry. Jednak jde o přepisy známých klasických skladeb pro pop skupiny a jejich instrum. sólisty, kteří kombinují svůj interpretačně podnětný, mnohdy až jazzový projev s typickým pop soundem doprovodné kapely. V tomto relativně novém, byť převážně jen studiovém stylově-žánrovém druhu (někdy označovaném jako „party sound“, tj. instrumentální *m. p. h.* jako zvuková kulisa ke spol. schůzkám) dosáhli značného ohlasu zejména saxofonista a klarinetista F. Slováček, trumpetista V. Týfa a klavírista J. Malásek a R. Rokl. Jindy zas mohou transkripce „věčných melodií“ nebo i nové melodie v moderním, zároveň však posluchačsky atraktivním arr. působit jako vtipné hud. parodie, které výchozí skladbu transponují do nečekané roviny, a to obvykle i s přispěním různých zvukových a stereofonních efektů.

– Druhá odstředivá tendence se v podobě jazz rocku zaměřuje spíše na živý projev než na zvukovou konzervu. Třebaže se tato stylově-žánrová odrůda rocku nevyhýbá ani doprovodu k tanci, usiluje vymanit se z řemeslného klišé rocku a popu obnovou zpětrhaných svazků s jazzem, a to hlavně prostřednictvím autentičtějších zdrojů černošské zpěvnosti a hudebnosti. Interpretačně podnětnou, zároveň však i posluchačsky náročnou fakturu našeho současného jazz rocku reprezentuje především Jazz Q (pod vedením M. Kratochvíla), dále Energit, Impuls aj. Po zániku samostatných beatových festivalů na začátku 70. let prohloubil náročný koncertní rock, resp. jazz rock své napojení na jazz i organizačně a stává se pevnou součástí různých našich jazzových přehlídek a festivalových akcí.

Celkově se ovšem zdá, že hl. přinos vlny rocku a popu se již uzavírá a že ve shodě s periodicky se opakujícími vstupy nových stylových období (zhruba vždy po 20 letech, tj. v souvislosti s přirozenou generační výměnou) stojíme dnes před nástupem nového a opět především tanečního stylu, jenž znovu asi radikálně pozmění celou dosavadní scénu *m. p. h.* Závěr 70. let v tomto smyslu již i u nás naznačuje konzumentsky atraktivní a pro pořadatele ekonomicky velmi výhodnou perspektivu diskoték a stylové vlny discoloundu. Jde o relativně nový stylově-žánrový druh s výrazným, ne-li dokonce dominujícím podílem hudby vytvářené nebo upravované elektroakustickými metodami a s co nejjednodušším, tanečně však pregnantním rytmickým podkladem (u nás zatím např. orch. Discobolos, řízený J. Svobodou). Další nová technická média – videokazeta a videodeska – nadto i nabízejí kombinaci hud. a vizuální složky směrem k přitažlivým diskotékovým mini-shows, resp. minimuzikálům na televizních obrazovkách.

Ve srovnání s předchozím desetiletím zaznamenala 70. léta na úseku muzikálu a v okruhu malých hud. divadel vcelku jen skrovnější přínos. Ze starších scén pokračuje v práci vlastně jen Semafor, kde po tragicky zesnulém J. Šlitrovi (z. 1969) převzal péči o hud. složku klarinetista F. Havlík;

významná a hudebně značně náročná byla zejména travestie Erbenovy *Kytice* (1972). Satirickými hud. retrospektivami, montážemi a travestiemi se však k hud. divadlu často hlásí i nově založené a dramaturgicky i inscenačně velmi nápadité činoherní soubory: Studio Ypsilon (pův. v Liberci, nyní součást pražské scény Ateliér), brněnské Divadlo na provázku a nejdéle (již od 60. let) pražské Divadlo Jára Cimrmana, jež si vzalo za úkol obnovit kulturní „odkaz“ rakouskou monarchii zneuznaného českého umělce a vynálezce, mj. i autora oper a operet (inscenace *Hospoda na mýtince* a *Cimrman v říši hudby*). Hudebně-scénická pásma porůznu ovšem probíhají též ve studentských a mládežnických klubech (v Praze např. Ateliér, Rubín, Malostranská beseda aj.). Šansonové recitály zařazuje do svých programů Divadlo Na zábradlí (H. Hegerová) a Divadlo hudby (skup. Šanson).

Ani organizačně nedošlo ve srovnání s 60. léty k nějakým výraznějším změnám. Reorganizovaný skladatelský svaz (od prosince 1970 jako Svaz českých skladatelů a koncertních umělců, SČSKU) soustřeďuje péči o profesionálně vytvářené okruhy a stylově-žánrové druhy pop. hudby i nadále do dramaturgicko-programové komise pro pop. hudbu; do komise kritiků a hud. publicistů náleží zase část těch, kdo o této hudbě referují. O amat. projevy interpretační, ale i tvůrčí (hlavně ve folku a C & W) se stará Ústav pro kulturně výchovnou činnost (ÚKVČ). Jeho součástí se stal bývalý Ústřední dům lidové uměl. tvořivosti, který se spolupodílí na organizování cit. festivalů angažovaných písní, folk songů a C & W. – Funkci operativního výzkumného a zároveň i dokumentačního střediska pro otázky současného hud. života převzalo v pol. 70. let nově zřízené hud. oddělení Divadelního ústavu (jako účelové zařízení ministerstva kultury ČSR); do kompetence této instituce samozřejmě spadá také aktuální problematika české pop. hudby. Jiným rezortním zařízením ministerstva kultury ČSR je Ústav pro výzkum kultury, který se orientuje na mnohostrannou sociologickou problematiku současné hud. spotřeby vůbec. Tento ústav mj. provedl a jako rozmnoženinu vydal *Průzkum postojů mládeže k vybraným kulturním hodnotám a zájmovým kulturním aktivitám* (1971), kde se mj. statisticky vyčísľuje i vztah mládeže k různým okruhům a druhům pop. hudby. Speciální problematice pop. hudby byla věnována práce V. Hepnera a kol. *Průzkum postojů české veřejnosti k populárním zpěvákům* (1975). Výzkum hud. zájmů reprezentativního vzorku obyvatelstva ČSR roku 1973 se v této akci nicméně netýkal pouze zpěváků pop. hudby, ale i jejich jednotlivých okruhů a druhů (a orientačně též uměl. hudby); takto také představuje dosud nejpřesnější statistické údaje o vztahu české veřejnosti a jednotlivých jejích sociálních a generačních složek k celé současné hud. nabídce. – Co se týče historického a estetického studia české pop. hudby, pokračuje v něm hud. sekce Ústavu teorie a dějin umění ČSAV (do 1971 existující jako samostatný Ústav pro hudební vědu ČSAV). Výsledkem její práce se staly především dvousvazkové *Dějiny české hudební kultury 1890–1945* (1. díl 1972, 2. díl v tisku), kde je – v naší hudebně historické

literatuře vůbec poprvé – zastoupen již i ucelený, byť stručný pohled na historii české pop. hudby; dále prvý rozsáhlý přehled oborových hranic, výzkumné metodologie a metodiky a hlavních badatelských výsledků v problematice celkové oboru nonartificiální hudby (v publikaci *Česká hudební věda*, v tisku), gramof. retrospektivní antologie významných nahrávek z okruhu domácího jazzu a pop. hudby a řada zákl. studií k historii naší pop. hudby. V rámci uvedeného pracoviště vzniklo též podrobné srovnání všech dosavadních reprezentativních výzkumů hud. vkusu obyvatelstva ČSR po 1945. Toto srovnání mj. stanovilo i dlouhodobé tendence v oblíbě tradiční a *m. p. h.* u nás (v. seznam literatury). Poměrně rozsáhlé výzkumné činnosti uvedených institucí nevyužívá se však zatím, bohužel, dostatečně ani v správní ani v popularizační praxi. Až na malé výjimky (např. občasně TV *Písničky pod rentgenem*, od 1975) nenašly sdělovací prostředky dosud cestu k tomu, jak moderní pop. hudbu přiblížit posluchačům v celém jejím rozsahu a zároveň i v její historicko-vývojové dimenzi, jako se již dávno děje u hudby umělecké. Ani kulturně politické a osvětové složky neřeší ještě vždy dílčí problematiku pop. hudby s takovou poučeností a ideovým i odborným přehledem, jak jim ukládá cit. vládní usnesení č. 63/1975. Jak ve směru tvůrčím a interpretačním, tak i kulturně politickém, organizačním a vzdělávacím má tedy naše moderní pop. hudba před sebou řadu závažných úkolů, s nimiž se bude muset postupně vyrovnat. L.: *Cesty českého šlágru* (THJ 1964–1965, Praha 1965); J. Černý: *Big beat – strašák nebo kvalita?* (= prvý přehled začátků roku v ČSSR, THJ 1966–1967, Praha 1967); týž: *Zpěváci bez konzervatoře* (Praha 1966); *Dějiny české hudební kultury 1890–1945*, díl II. (v tisku); *Divadla malých forem. Přehledka divadelních scén a písní z let 1959–1964* (textová příloha k stejnojmennému albu Su. DV 15 249–51, Praha 1965); N. Dlouhá: *Divadlo V + W, Divadlo satiry 1945–1948. Z historie předchůdců dnešních malých divadel* (THJ 1966–1967, Praha 1967); týž: *Od Reduty k Apollu. Deset let malých scén a jejich písniček 1956–1966* (THJ 1968–1969, Praha 1968); L. Dorůžka: *Koho by zajímaly tak staré písničky? Zlatý fond populární hudby* (ABC diskofila, Praha 1976); týž – Z. Mácha: *Od folklóru k Semaforu* (Praha 1964); týž – I. Poledňák: *Československý jazz, minulost a přítomnost* (Praha 1967); V. Hepner – I. Maříková: *Průzkum postojů české veřejnosti k populárnímu zpěvákům* (Praha 1975); V. Holzknecht: *Jaroslav Ježek & Osvobozené divadlo* (Praha 1957); týž: *Jaroslav Ježek, V + W, díl I./II.* (textové přílohy k stejnojmenným albům Su. DM 10 111–17 a DM 10 152–54, Praha 1962 a 1964); *Kabaret Večerní Brno* (Praha 1965); J. Kasan a kol.: *Výzkum současné hudebnosti, díl I./II.* (Praha 1969); J. Kotek: *Česká zábavná, taneční a jazzová hudba v základních obrysech svého historického vývoje* (THJ 1964–1965, Praha 1965); týž: *České a slovenské časopisy 1889–1963, věnované zábavné, taneční a jazzové hudbě a hospodářským, stavovským a sociálním otázkám jejich provozovatelů a zprostředkovatelů* (Hudební věda 1965, č. 1); týž: *E. F. Burian – písničky a songy* (textová příloha k stejnojmennému albu Su. 1 13 1935, Praha 1976); týž: *Doctor Swing redivivus. Za znečištění historie českého swingu třicátých až padesátých let* (textová příloha k stejnojmennému albu Su. 0 15 1541–42, Praha 1974); týž: *Generace okouzlená jazzem. Ze vztahů mezi uměleckou hudbou a jazzem ve dvacátých letech* (Me. 1971, č. 5–7); týž: *Kronika české synkopy. Půlstoletí českého jazzu a moderní populární hudby v obrazech a svědectví současníků, díl I. 1903–1938* (Praha 1975); týž: *Prvá setkání české hudby s jazzovými idomy. K počátkům moderní populární hudby v Čechách* (Hudební věda 1972, č. 4); týž: *Sjezd swingařů. Desetiletí české swingové hudby 1939–1949* (textová příloha k stejnojmennému albu Su. 0 13 0531–32, Praha 1968); týž: *Šlágr a jeho společenská recepce v letech 1949–1966* (Hudební věda 1969, č. 1); týž: *Šlágrový trh v Československu v letech 1949–1966 podle prodejnosti čs. gramofonových desek a některých dalších kvantitativních ukazatelů* (Praha 1969); týž: *Das tschechische Kabarett vom Anfang bis zur Gegenwart* (sborník Kasette 1, Berlin 1977); týž: *Vývoj hudebního vkusu obyvatelstva ČSR po roce 1945* (Hudební věda 1978, č. 3); týž: *Vývoj teoretických názorů na populární hudbu a píseň* (Hudební věda 1968, č. 4); týž: *Zábavná a taneční hudba, jazz. Komentovaný soupis české a slovenské knižní literatury a časopisů za léta 1889–1963* (THJ 1964–1965,

Praha 1965); týž – S. Titzl: *Milníky 25 let slovem i obrazem* (= chronologie hlavních událostí v čs. populární hudbě a jazzu v letech 1945–1970, Me. 1970, č. 5); V. Kudělka: *Perly paní O. Úvod do studia české opery* (Praha 1976); *Magazin Hudby pro radost I.–III.* (Praha 1967, 1968, 1969); Z. Mácha: *Kronika trampské písničky* (Praha 1967); týž: *Trampská píseň mezi dvěma válkami* (THJ 1966–1967, Praha 1967); týž: *Trampské písně 1920–1960* (textová příloha k stejnojmennému albu Su. 0 13 0431–32, Praha 1968); týž: *Trampské písně z let 1920–1939* (= komentovaná antologie trampských písní, THJ 1966–1967, Praha 1967); *Mezi lidovou písní a šlágrem* (Praha 1968); *O novou českou taneční hudbu. Vývojové tendence taneční hudby v ČSR v letech 1945–1958* (Praha 1959); *Opereta 62. Sborník statí a příspěvků ke konferenci o hudebně zábavném divadle v Praze 1962* (Praha 1962); I. Osolobek: *Muzikál je, když...* (Praha 1967); L. Pacák: *Opereta. Dějiny pražských operetních divadel* (Praha 1946); V. Pletka: *Přehledný soupis edic kupletů a šlágrů na konci 19. a v první polovině 20. století* (Hudební věda 1964, č. 2); I. Poledňák – Z. Mácha: *Český jazz 1920–1960* (textová příloha k stejnojmennému albu Su. DV 10 177–78, Praha 1965); *Pro zpěv a radost lidí. Materiály a dokumenty z tvářící konference Svazu čs. skladatelů o malých hudebních formách 1961* (Praha 1962); *Semafor* (sborník, Praha 1964); J. K. Sýkora: *Czechoslovak Beat Music 67* (Praha 1968); M. Šimek: *Průzkum postojů mládeže k vybraným kulturním hodnotám a zájmovým kulturním aktivitám* (Praha 1971); Jiří Štítr: *Sborník textů, fotografií a kreseb* (Praha 1970); *Taneční hudba a jazz. Sborník(y) statí a příspěvků k otázkám jazzu a moderní taneční hudby* (Praha 1960, 1961, 1962, 1963, 1964–1965, 1966–1967, 1968–1969); *Vývojové rysy novodobé zpěvnosti* (Hudební věda 1962, č. 1); *Začalo to Redutou* (sborník, Praha 1964). – J. K.

Slovensko: Vývoj *m. p. h.* na Slovensku probíhal poněkud odlišně než v českých zemích. Po vzniku ČSR (1918) převážoval na Slovensku ještě rurální charakter života a s tím korespondovala i skutečnost, že funkci nonartificiální hudby plnily typy hudby vykrystalizované ještě dávno před 1. svět. válkou. Nejcharakterističtější byla hudba cikánských kapel (stylizace lidových, zlidovělých a umělých písní včetně dobové šlágrové produkce), ale uplatňovaly se též dechové hudby (lid. dechovky v některých oblastech západního Slovenska a vojenské dechovky) a salónní orch. Koncem 20. let v Bratislavě a v jiných větších městech vznikaly napodobeniny (často značně naivní) zahr. mondenních podniků. Tak 1926 byl otevřen v Bratislavě první „dancing“ (Etablissement Adlon), kam byl ang. dámský „Jazz band“ Ireny Davisové z Anglie (vi., 2 saxes, bjo., ds.); zde se poprvé na Slovensku hrálo denně k tanci. V dalších letech cikánské kapely a salónní orch. vedle folklóru, operet a tradičních tanců pohotově absorbovaly i tance vycházející z *m. p. h.* Pozvolně pronikání moderního způsobu zábavy, neslovenský charakter spol. dění v obou největších slovenských městech (Bratislava, Košice – maďarský a německý živel) a omezený společenský dopad *m. p. h.* jsou nejzávažnější příčinou skutečnosti, že do zač. 30. let dobový šlágrový repertoár pocházel výlučně z cizích, zvl. maďarských, německých, českých a též anglických, severoamer. a jihoamer. zdrojů. Koncem 20. let si získávalo stále výraznější postavení tango a mělo též nejinspiračnější vliv na vznik původní slovenské tvorby. První gramof. deska s nahrávkami slovenské taneční hudby vyšla 1935 a obsahovala dvě tanga (Alexander Aranyos – Štefan Hoza: *Dita*, Dušan Pálka – Š. Hoza: *Nepovedz dievčatko nikomu*). Pro tyto a další skladby (např. D. Pálka – Andrej Plávka: *Ešte raz ku tebe prídem*, 1935, Gejza Dusík – Andrej Braxatoris: *Rodný môj kraj*, 1938) se vžil označení „slovenské tango“, a to nikoli jen jako označení místa vzniku, ale i vzhledem k tomu, že tyto skladby přinesly v hud. složce některé specifické modi-

MODERNÍ POPULÁRNÍ HUDBA

fikace zákl. modelu. Na rozdíl od pův. tang (tango argentino, tango milonga) má slovenské tango formovou výstavbu totožnou se standardními tanečními písněmi. Charakteristické je, že verze nedosahuje závažnosti refrénu a že melodika je vysloveně písňová, blízká lid. citění (často bývá v tóninách d moll, e moll, tedy v „čardášových tóninách“). Rytmičná faktura se přiklání k typu argentinského tanga, ale ve výrazu nemá jeho ráznost. V průběhu vývoje slovenské pop. hudby se slovenské tango až do zač. 60. let udržovalo jako důležitá a často až primární součást celkové palety projevů. Lze říci, že každý významnější skladatel slovenské pop. hudby napsal úspěšná tanga a mnozí skladatelé právě při tvorbě tang nejlépe uplatnili svou melodickou invenci. Od pol. 30. let se však postupně začal pocítovat přímý i přenesený vliv tanga jako moment retardující vývoj. Po prvních letech hegemonie tanga se postupně výrazněji uplatňovaly i skladby foxového charakteru (zvl. od 1937). Charakteristická zde byla kontaminace prvků moderní taneční hudby s domácími kvazilidovými tanci, a tak vznikali čardášový fox, lidový fox, foxpolka apod. Tyto hybridní útvary, i když jejich estetická hodnota byla problematická, plnily podobně jako slovenské tango pozitivní funkci při prosazování pův. tvorby. Na rozdíl od tanga je však tento typ historicky omezenější – v pozdějším vývoji již čardášové foxy apod. netvoří souvislý vývojový proud, ale objevují se jen sporadicky v některých dalších vývojových etapách (např. na přelomu 40. a 50. let).

Původní slovenská tvorba v prvních letech své existence narušila do té doby určující vliv maďarské a něm. zábavné hudby. Úlohy vytvářet pův. repertoárové zázemí se však ujali většinou samoukové bez důkladnější teoretické přípravy. Svou tvorbou se snažili pomoci národně uvědomovacímu procesu a jejich písně i vnějšíkově demonstrovaly slovenskou příslušnost. Je však paradoxní, že právě určující tendence přeslazené sentimentality anebo bujaré pseudolidovosti měla – navzdory deklarativnímu národovectví – přímou návaznost na typ zábavy rakousko-uherské gentry. Z tohoto proudu se vyčlenilo jen několik skladatelských osobností, jejichž díla obstála ve zkoušce času. K nim patří Gejza Dusík – nejvýznamnější zjev ze zakladatelské generace skladatelů slovenské pop. hudby. Vyvinul svéráznou kantilénovou melodiku a zvl. pomocí písní z mnoha úspěšných operet se přičinil o rozšíření spol. dosahu pův. tvorby. (Jeho nejvýznamnějšími operetami jsou *Tisíc metrov lásky*, 1935, *Keď rozkvítne máj*, 1938, *Modrá ruža*, 1939, *Pod cudzou vlajkou*, 1940, *Turecký tabak*, 1942, *Osudný valčík*, 1943, *Tajomný prsteň*, 1944, *Dvorná lóža*, 1947, *Zlatá ryбка*, 1954, *Hrnčiarový bál*, 1956, *To by bola láska*, 1972). Další významnou osobností této generace je Dušan Pálka, který začal komponovat 1934 a hned jeho první tři uveřejněné skladby (*Tanga Nepovedz dievčatko nikomu*, *Ešte raz ku tebe pridem*, *So slzami v očiach*) si získaly velkou popularitu. Z jeho poválečné tvorby jsou nejznámější písně *Prečo se máme rozísť*, *Nauč sa to odo mňa*, *V Tatrách*. Od 1935 tvoří Teodor Šebo-Martinský, který se již ve svých prvých skladbách snažil uplatnit vedle tradičních prvků i prvky swingu. Napsal ope-

retu *Kormorán odchádza* a 1973 měl premiéru jeho muzikál *Revizor*. Mezi zpěváky, kteří se jako první přičinili o popularizaci pův. skladeb, vynikli zvl. interpreti s operní a operetní erudicí. Zprvu dosahovali nejvýznamnějších úspěchů v tomto směru Janko Blaho a Štefan Hoza, i když v jejich osobním uměl. vývoji nehrála tato oblast významnější úlohu. Na druhé straně F. K. Veselého můžeme – přes jeho všestranné zájmy – považovat už za specializovaného zpěváka tanečních písní. V historii slovenské taneční hudby dosáhl právě Veselý největší a nejdélejší popularity (přibližně v letech 1937–57).

Osvobození v roce 1945 a s ním spjaté spol. proměny přinesly i zárodky převratných změn ve slovenské kultuře. Oblast zábavy však až do 1948 zůstala většinou podřízena soukromopodnikatelské aktivitě a přizpůsobovala se tlaku pop. ptávků, která byla zaměřena především k tradiční pop. hudbě, již jen dílčím způsobem ovlivnil swing. Část městské mládeže se však intenzivněji zajímala i o hudbu výrazněji ovlivněnou jazzem; v tomto smyslu měly výrazný vliv české orch. (zvl. Karel Vlach a Gustav Brom), zahr. revuální filmy (mj. s orch. G. Millera a H. Jamese) a rozhl. vysílání. Toto směřování našlo určitou odezvu při vytváření nového autorského a interpretačního zázemí (*v. jazz V. – dějiny, Československo*).

Po osvobození se ke skladatelům taneční hudby připojily nové osobnosti. Silný trend představovala popularita valčíků a polek (Pavol Čády, Karol Valečka), přeznívání tanga (Zdeněk Cón) a kontaminace tradiční pop. hudby s dílčími prvky swingu (Josef Frank Zemplinsky). Podnětná byla zvl. tvorba Karola Elberta, která zahrnovala široké spektrum od symfonické zábavné hudby až po operetu a taneční písně. Ke slovenským evergreenům patří zejména Elbertovy lyrické skladby, které charakterizuje výrazná melodická invence a do té doby nebývalá propracovanost harmonické složky (k této kategorii patří mj. skladby *Do zajtra čakaj*, *Jediný pohľad tvoj*, *Epizóda*, *Očarená bývam*).

V prvním období socialistické přestavby po Únoru 1948 bylo pokládáno předcházející směřování slovenské pop. hudby za neslučitelné se zásadami socialistické kultury. Swingová hudba zde nespĺňovala požadavek široké srozumitelnosti, pocházela ze západních zdrojů, a tak se jevila jako prostředek k infiltraci tzv. amerického způsobu života. Taneční hudba vycházející z tendenci vykrystalizovaných v předmnichovské republice byla sice blízká lid. vkusu a zčásti se opírala o lid. tradice, avšak jako celek měla únikový charakter. Tento typ hudby byl v mnohém právem považován za jedno z neblahých dědictví Slovenska z předmnichovské ČSR. Proto se hledaly nové způsoby, jak uplatnit zásady socialistického umění i v této oblasti; to vedlo k rozvoji nových typů projevu v tzv. užitých žánrech. Jako adekvátní způsob prezentace se zformovala estráda, která sjednocovala různorodé hud. projevy (častučky, folklór, instrum. sóla, budovatelské pochody apod.). Do tohoto procesu se zapojili svým způsobem i skladatelé pop. hudby. Někteří se v části své produkce přeorientovali na masové budovatelské písně (mezi prvními již 1948 K. Elbert a O.

Kaušitz napsali pochodovou píseň *Podme chlapi aj dievčatá*); zejména však začaly vznikat taneční písně textově odpovídající aktuálním spol. cílům. Časové prvenství v tomto smyslu patří pomalému foxu G. Dusíka a O. Kaušitze *Dievčatko z fabriky*, který vyšel na deskách 1948, pak následovaly skladby Vlada Šálku (*Priď Marka k nám*), Karola Valečky (*Dnes večer zahrajte banikom*), Teodora Šeba-Martinského (*Ej chlapi premili*), Pavola Čádyho (*Stará továrň*), Ctibora Lenského (*Ja som Katka traktoristka*) ad. Pro zaměření těchto skladeb je charakteristický přesun počtu skladeb rychlého a pomalého tempa. Ustoupila (ale nezaknula) tvorba tang a pomalých foxů a převážnou většinu skladeb tvořily foxpolky nebo čardášové foxy. Společným znakem bylo mísení národního koloritu s budovatelskou tematikou. Po 1950 byla velká část tvorby ovlivněna dobovým swingovým proudem *m. p. h.* a v textové části převažoval optimistický životní pocit (rezignovalo se na přímé spojování folklorní a pracovní tematiky). Za typické v tomto ohledu můžeme považovat: *Pod so mnou tancovať* (P. Zelenay – V. Palátová), *Pieseň o šťastných dňoch* (J. Siváček – J. Musil), *Jarný deň* (A. Lieskovský – V. Palátová), *Pod s nami šuhajko* (G. Toperczer – A. Romanov) aj.

Léta 1954–55 přinesla reakci na předcházející období a po preferenci optimistických rychlých skladeb přinesla novou popularitu slovenského tanga, jakož i jiných skladeb v pomalých tempech. K tomuto trendu napomohl i vznik velkého smyčcového orch. v bratislavském rozhlasu a korespondoval s ním i nástup zpěváků s kultivovanými, školenými hlasy (např. Jozef Kuchár, Bea Littmannová). Druhou část 50. let pak charakterizovalo vyrovnání proporcí; celkové bylo toto období velmi příznivé pův. tvorbě víceméně tradičního charakteru. V tomto ohledu měla největší význam činnost Andreje Lieskovského, který syntetizoval dřívější tendence slovenské pop. hudby s prvky swingu a jihoamer. taneční hudby. K jeho nejznámějším písním patří *Stále niečo zabúdám* (1956), *Nie som žiarlivá, Nič krajšieho nepoznám* (1957), *Môj manžel* (1958), *Don Juan* (1960). Spolu s oblibou pův. tvorby vzrostla popularita úzkého okruhu zpěváků; příznačné je to zvl. v případě Melánie Olláryové.

Snahy o interpretaci taneční hudby ovlivněné jazzem byly soustředěny v orch. Jána Siváčka (1952–56). Z členů tohoto orch. se kromě dirigenta v pozdějším vývoji výrazně projeví Pavol Zelenay (ts.), Bohuslav Trnečka (tb.), Jaroslav Laifer (p.), Jaromír Hnilička a Siloš Pohanka (tp.). Novému pojetí pop. hudby zprvu chyběli zpěváci; tuto mezeru pomohla zaplnit Gabriela Hermelyová, která se programově zaměřila na swingový projev, i když většinou nahrávala skladby, jež byly z hlediska jejího naturelu kompromisem. Zdomácnění modelu swingové taneční hudby bylo uměle oddalováno (odpor k této oblasti přetrvával zvl. v rozhlase), a tak až koncem 50. let se v masových komunikačních prostředcích uplatnily taneční orch., které vedli bývalí členové Siváčkova orch. S. Pohanka a J. Laifer.

Expanze *m. p. h.*, která nastala počátkem 60. let, našla slovenskou scénu značně nepřipravenou. Nahrávky skladeb různých skladatelských generací procházely jednotným

realizačním filtrem a nová média nebyla saturována přitažlivou domácí tvorbou. Bratislavská pobočka Su. byla v ediční politice značně pasivní (první profilová LP z oblasti pop. hudby vyšla až 1969) a v TV se prosazovali hlavně čeští interpreti (slovenští zpěváci, kteří dosáhli popularity v rozhl. vysílání, ji po příchodu do TV ztráceli). Tyto a jiné vlivy vedly ke zmenšování posluchačského zázemí pro pův. tvorbu a to zároveň vytvářelo předpoklady pro nekritickou orientaci na zahr. produkci. Vlivem dané situace se začaly mobilizovat síly, jejichž cílem bylo pozvednutí úrovně domácí tvorby a zabezpečení jejího spol. uplatnění. V tomto období začala činnost tvůrčí skupiny skladatelů pop. hudby při Svazu slovenských skladatelů a plnění nových úloh se ujal širší kádr tvůrců než kdykoli předtím. Skladatelské generace swingového zaměření se začala uplatňovat podstatně výrazněji a právě z jejího středu pocházely i osobnosti, které zastávaly v jednotlivých institucích nejdůležitější místa. K osobnostem této generace můžeme počítat J. Laifera, který jako první na Slovensku začal počátkem 50. let komponovat orch. taneční skladby s výrazným vlivem moderního jazzu (*Dovidenia v pondelok, Malý pozdrav* aj.); popularitu získaly i četné jeho taneční písně (*Malé medvedia, Kroky k tabuli, Stal sa zázrak* aj.). Ludovít Štassel patří k těm skladatelům, kteří až do současnosti rozvíjejí a modifikují swingový typ *m. p. h.* K jeho nejuspěšnějším skladbám patří *Bratislavské blues, Šanson pre pivoňku, Hudba, rytmus a ja, Rozsvieť môj dom* aj. Všestranně erudovanými osobnostmi s výsledky v tvorbě a interpretaci jsou dirigenti TOČR Miroslav Brož a Vieroslav Matušik. Oba mají na svém kontě vítězství na Bratislavské lyře (Matušik 1966, *Mám rozprávkový dom* a Brož 1972, *Krédo*). K nim se svou všestranností řadí též Bohumil Trnečka (skladatel, dir., interpret). Počátkem 60. let psal koncertní jazzové skladby (*Melodram na Majakovského básně Black and White pre jazzový orchester a recitátora, Suita pre jazzový orchester* aj.) a od druhé pol. 60. let se věnoval zvl. kompozici tanečních písní (*To všetko bolo včera* – Stříbrná lyra 1970). Vynikl též v tvorbě angažovaných písní (*Vysoko nad mestom, V mene človeka, Chlieb* aj.). P. Zelenay má zásluhy jako organizátor hud. dění – vyvíjí pravidelnou instruktivně-metodickou činnost a zasloužil se o dobudování Tanečního orchestru Čs. rozhlasu v Bratislavě; od 1967 pracuje v bratislavském rozhlase jako vedoucí redakce malých hud. žánrů a s jeho působením je spjata zlepšení realizační stránky slovenské moderní pop. hudby. Je autorem mnoha tanečních písní a 1974 získala jeho *Zem pamätá* Zlatou lyru. V práci J. Siváčka je charakteristický přechod od písní swingového a evergreenového charakteru ke koncertně pojímaným písním, jež našly uplatnění zvl. na domácích i zahr. festivalech (*Cesta klenbou líp, Ako mám žiť bez teba, Zlatá brána, Orfeus a Euridika* – Stříbrná lyra 1971). K této skladatelské generaci (vedle jmenovaných sem patří další autoři jako Tomáš Seidmann, Ivan Vašica, František Havlíček, Vojtech Wick ad.) přistoupili v druhé pol. 60. let mladší tvůrci, z nichž největší význam mají Ivan Horváth (1970 Zlatá lyra za skl. *Slová*), Igor Bázlik, Ali Brezovský ad.

Již koncem 50. let se pociťovalo jako neúnosné, že nejdůleži-

MODERNÍ POPULÁRNÍ HUDBA

tějším tělesem slovenské pop. hudby byl smyčcový orch. složený z externistů. Proto 1961 vznikl Tanečný orchestr Československého rozhlasu v Bratislavě, který se postupně stal určujícím tělesem pro celkový charakter slovenské pop. hudby. Od vzniku je jeho šéfdirigentem Miroslav Brož, později místo dalšího dir. zastával Ivan Horváth a po něm od 1971 Vierošlav Matušik. Určující podíl jednoho tělesa představuje nebezpečí výrazové a zvukové uniformity, a proto ve smyslu rozšíření palety sehrály pozitivní roli vokálně-instrument. skupiny (např. Braňo Hronec, Gustáv Offermann, Juraj Velčovský). V průběhu 60. let se část činnosti některých skupin ukázala jako problematická, neboť do svého repertoáru často bez kvalitativního výběru zařazovaly skladby ze zahr. hitparád. Po přechodném vývojovém vakuu se objevila hned celá skupina zpěváků, kteří znamenají dlouhodobý přínos. Patří sem Marcela Laiferová, Zora Kolínská, Taťjana Hubinská, Dušan Grúň, Zdeněk Sychra aj. Koncem 60. let přistoupili další interpreti, z nichž nejvýraznější se uplatnili Eva Máziková, Eva Kostolányiová, Karol Duchoň, Ivo Heller ad.

Pro globální vývojové směřování slovenské *m. p. h.* je charakteristická převaha syntetizujícího hlavního proudu. Specializovaná snažení se v průběhu vývoje uplatňovala většinou v rámci amatérského zázemí a jen výjimečně pronikla i do profesionální sféry. Kromě jazzu se tato tendence nejvýrazněji projevila v oblasti rocku. Z mládežnických kytarových skupin, které vznikaly po 1960 (tzv. big beat), se postupně vyčlenili nadaní hudebníci, kteří se dokázali prosadit zejména díky koncertní činnosti a gramof. nahrávkám. Patří sem zvl. Pavol Hammel a jeho skup. Prúdy. Hammel už od svých hud. začátků ukázal výrazný interpretační a skladatelský talent. V jeho tvorbě zaujala sverzárná adaptace některých prvků lid. baladické poetičnosti do moderního rockového tvaru. Úspěšně překlenutí problémů s tím spjatých se Hammelovi podařilo realizovat díky kvalitním textařům (Boris Filan a Kamil Peteraj). Hammelova činnost je dobře dokumentována na gramof. deskách (do 1975 vyšlo 5 jeho LP). Ze skup. Prúdy se 1969 vyčlenil varhaník Marian Varga, který založil vl. skupinu Collegium musicum. Charakteristickou polohu v počáteční fázi vývoje skup. byly adaptace děl skladatelů artificiální hudby (Bach, Haydn, Rimskij-Korsakov ad.). Později převažovala orientace na vl. tvorbu ve slohově vyhraněnějším rockovém idiomu (skup. nahrála 4 LP). Další významnou postavou slovenské scény je kytarista a skladatel Dezider Ťurský, který vytváří sporadické, avšak umělecky výrazné a úspěšné projekty (první cena na beatovém festivalu v Praze 1967 a LP *Provisorium* – Su. 1973). O rozšíření výrazového spektra slovenského rocku se přičinila skup. Gattch, která za svého působení (1970–73) uvedla několik pův. skladeb syntetizujících dílčí prvky artificiální hudby, jazzu a rocku (Juraj Štefula: *Kontrapunktická etuda*, Tomáš Rédey: *Pieseň bez slov* aj.). Kromě jazzu a rocku jiné menšinové žánry nenašly na Slovensku výraznější uplatnění. Citelná je absence šansonu. Po odchodu Hany Hegerové do Prahy (1961) bylo v této oblasti dlouhé vývojové vakuu; od 1970 se zde uplatňuje Milka Duseková.

Stejně tak oblast C & W neměla na Slovensku zastoupení; od 1969 se na tento hud. typ specializuje skup. Jazdci z Banské Bystrice.

V oblasti hl. proudu *m. p. h.* je pro druhou pol. 60. let charakteristická snaha o zavedení mechanismů zabezpečujících efektivní propagaci této hudby a zvýšení jejího spol. prestiže. Za nejzávažnější počín v tomto směru možno pokládat založení mezinár. festivalu pop. písně Bratislavská lyra (1966), jehož hlavním garantem je Slovkoncert. Na festivalu došlo poprvé v této oblasti k rozsáhlé česko-slovenské spolupráci a tato skutečnost znamenala velký pokrok. Hned po svém prvním ročníku vyvolala Lyra velký zájem i v zahraničí a přiřadila se k nejvýznamnějším podnikům toho druhu. Pro rozvoj pův. tvorby nejdůležitější součástí festivalu je autorská soutěž o Bratislavskou lyru. Kontakt se zahr. děním mají zabezpečit přehlídkové koncerty zahr. umělců a festival též dává prostor pro mimosoutěžní vystoupení špičkových čs. formací; mezinár. soutěž o Bratislavskou lyru si vytyčila za cíl představit špičkovou produkci pop. hudby ze socialistických zemí. Příznivé přijetí tohoto festivalu vedlo ke konjunktuře festivalů na Slovensku. Zejména v letech 1968–69 mnohá kult. zařízení, mládežnické organizace a jiní pořadatelé vytvořili plejádu různých akcí místního a někdy i širšího dosahu, často s neuspokojivou uměl. úrovní (podle údajů Osvetového ústavu v Bratislavě bylo 1970 na Slovensku 26 festivalů a přehlídek pop. hudby). Po 1970 se počet těchto podniků zmenšil a zůstaly jen ty, které si vypracovaly serióznější kritéria. Celoslovenský význam mají tzv. Zlatá ruža v Detve (zaměřená na podchycení amatérských zpěváků) a Festival politickej piesne v Martině.

Tendence k rozšiřování vlivu *m. p. h.* se výrazně uplatňovala i v masových komunikačních prostředcích. Bratislavský rozhlas postupně zvýšil jednak objem nahrávek, jednak vysílací čas věnovaný této hud. produkci. V TV postupně vznikly programy podporující amatérské zázemí (*Zlatá kamera*), pův. slovenskou tvorbu (*Vyberte si pesničku*) a velmi efektivně propagující zvl. špičkové zpěváky (*Malá televizna hitparáda*). Proces expanze pop. hudby po dosažení zákl. cíle nabylo zvl. koncem 60. let neproporční intenzity a celá oblast se v mnohém přizpůsobila metodám západního zábavního průmyslu. Tyto nežádoucí tendence začaly slábnout ve shodě s celkovým konsolidačním procesem po 1969. Charakteristickým rysem vývoje slovenské *m. p. h.* v tomto údobí je zdokonalování řídicího, výrobního a propagačního potenciálu. V tomto směru nutno vyzvednout vznik slovenské hud. vydavatelství Opus (1971), které vl. produkci obsáhlo různé typy pop. hudby. Dalším důležitým činem bylo zavedení samostatné agentážní činnosti Slovkoncertu; tím se vytvořily možnosti pro domácí působení špičkových zpěváků zájezdových programů a částečně se tím vyřešil též problém nadměrného uplatňování interpretů v zahraničí. Pozitivní směřování slovenské pop. hudby podpořily nejvyšší stranické a vládní orgány řadou opatření. V lednu 1973 byl schválen materiál *Situácia v oblasti populárnej hudby a koncepcia jej rozvoja*. Zde jsou kromě kritérií určujících ideově-umělecké vyznění tvorby (zdůraznila se i potřeba

rovnoměrného rozvoje různých typů projevu) specifikovány konkrétní úlohy jednotlivých institucí. Jedním z výsledků tohoto procesu je vznik koordinační komise pro zábavnou hudbu při ministerstvu kultury SSR, jejímiž členy jsou zástupci všech organizací podílejících se na řízení a produkci. Pod vlivem těchto snah vznikly i další organizační platformy, a to kruh mladých skladatelů pop. hudby při Svazu slovenských skladatelů a kruh textařů při Svazu slovenských skladatelů. Díky tomuto pozitivnímu vývoji nalézá slovenská *m. p. h.* svou pravou tvář i postavení v socialistické společnosti a v celé struktuře hud. života. — I. W.

moderní populární hudba VI. — vazby: Vzhledem k velké komplexnosti jevu *m. p. h.* je prakticky nemožné pojednat zde tuto otázku v obecné rovině, a je nutné spokojit se s určitými dílčími informacemi a postřehy. Povšimněme si nejdříve situace v USA. Zásadně lze říci, že přes (a zároveň pro) velkou pestrost hud. projevů, jež sem byly v procesu formování státu a národa z různých částí světa přineseny nebo zde vznikly, nedošlo tu k vytvoření takové hierarchie projevů, aktivit, hodnot atp. (a tedy i k vytváření přehrad mezi nimi), jaká je příznačná pro novodobou evropskou hud. kulturu. Jednotlivé typy projevů se navzájem volně ovlivňovaly, vznikaly stále nové dílčí syntézy, hranice mezi amatérským a profesionálním děním zde nebyla (a dodnes není) příliš ostrá, právě tak jako je zde poměrně nevýrazný rozdíl mezi hudbou artificiální a nonartificiální (*v. t.*). Totéž platí i o vztazích mezi jednotlivými druhy umění. V první řadě se tu uplatňuje živá symbióza hudby a divadla, daná zvl. anglosaskou tradicí music hallu a uplatňovaná v minirelských představeních, kabaretech, revuích, operetách, muzikálech (divadelních i později filmových), jež tvořily a dodnes tvoří základ hud. života a v němž časem krystalizují autorské i interpretační projevy uměl. charakteru. Pokud uvažujeme o USA, z dosud řečeného vysvítá samozřejmost jevu *m. p. h.* v daném životním kontextu, jež jsou jakožto běžné životní realie zachycovány v nejrůznějších uměl. projevech. Poněkud jinak tomu bylo v Evropě, kde vlna *m. p. h.* (zprvu k nerozlišení spjatá s jazzem) představovala výrazně novou a jakožto taková výrazně ovlivnila způsob spol. života a vzbudila prudký — v této podobě ovšem víceméně efemérní — zájem umělců, a to jak hudebníků, tak i literátů, výtvarníků atp. Tak se ve 20. letech a poč. 30. let objevila první vlna pokusů o sblížení jazzu a *m. p. h.* na straně jedné a artificiální hudby na straně druhé; můžeme tu připomenout jména Stravinskij, Milhaud, příslušníci Pařížské šestky, Křenek ad., u nás pak E. F. Burian, B. Martinů ad. (podrobněji *v. jazz VII. — vazby*). Nutno zde zdůraznit, že zdrojem podnětů a inspirací nebyl většinou jazz jako takový, ale spíše právě projevy dobové *m. p. h.*, považované tehdy za jazz. Infiltrace nebyly pouze jednostranné — i někteří skladatelé a aranžéři *m. p. h.* (zejména Američané) se pokoušeli o závažnější a velké hud. formy. Tak např. F. Grofé, známý především jako aranžér Whitemanova orch. (nejdůležitější jeho prací byla instrumentace Gershwinovy *Rhapsody in Blue*), napsal klav. koncert d moll a *Grand Canyon Suite*

(1931), nebo R. R. Bennett, který aranžoval pro Broadway četné známé muzikály (např. *Show Boat, Kiss me Kate, Oklahoma, My Fair Lady*), napsal *Charleston Rhapsody, Symphonic Story of Jerome Kern, Symphonic Songs for Band* i pozdní (1959) *Commemoration Symphony „Stephen Foster“*; M. Gould je pak autorem skladeb *Ballad for Band, Latin American Symphonette*, baletu *Fall River Legend* aj. I když úroveň většiny těchto skladeb je v kontextu artificiální hudby problematická, svědčí tato díla o zmíněné již vnitřní propojenosti celé americké hud. scény. Je pozoruhodné, že zatímco v pozdější době se uskutečnily další a další pokusy o syntézu jazzu a artificiální hudby, patrně určitá nehomogenost a amorfnost *m. p. h.* způsobila, že artificiální hudba zůstávala vůči možným podnětům z *m. p. h.* netečná. Totéž ovšem platilo dlouho i naopak: *m. p. h.* zůstávala ve svém hl. proudu zcela napojena na pop. hudbu, a tudíž nedotčena prudkými inovacemi hudby artificiální. Podstatnější změny lze pozorovat až zhruba v 60. letech, kdy se jednak objevily pokusy classical rocku (*v. t.*) o využívání (tj. přetváření) celých kompozičních útvarů starší artificiální hudby (jiný speciální případ tohoto přetváření ve smyslu specifické re-interpretace představuje činnost souborů typu Swingle Singers a Linha Singers), jednak snahy Beatles aj. o vnášení postupů a prostředků novější i experimentální artificiální hudby (spolu s využíváním prvků exotických hud. kultur) do svých synkretických konceptů (srov. LP *Sgt. Peppers' Lonely Hearts Club Band* aj.). Celkově však lze říci, že stále převládají tendence dezintegrační nad integračními. Mimořádně závažné pole pak představují vazby *m. p. h.* a hudby folklorní a exotické (*v. hudební folklór*).

Podněty *m. p. h.* se výrazně uplatnily i v dramatickém umění, kde byly charakteristické pro hud. divadlo, stojící v opozici proti starému typu operety a zabírající tematicky aktuální životní problematiku včetně sociálních aspektů (připomeňme zde zvl. tvorbu B. Brechta — K. Weilla — P. Dessaua, u nás E. F. Buriana a zvl. Osvobozeného divadla). Zavedením zvukového filmu (zlom 20. a 30. let) zaostřila se pozornost filmařů právě na okruh *m. p. h.*: hudba vystupovala ve filmech nejenom jako doprovodný činitel, ale zpěváci a orch. typu — abychom vybrali domácí příklad — R. A. Dvorského se začali stále výrazněji objevovat přímo v ději a tedy „na plátně“ (nejvýrazněji se takto u nás od 40. let uplatňoval K. Vlach s okruhem svých zpěváků). Nejplněji se *m. p. h.* uplatňovala ve filmových revuích a hud. filmových komediích, jež zprvu ovšem valnou většinou nadbíhaly nevytříbenému vkusu publika.

V uměl. literatuře se svět moderní pop. hudby začal uplatňovat především jako rekvizita charakterizující „novou“ dobu a dosti často byl spojován především s představami „mondénnosti“, „exotičnosti“, avšak též „nemorálnosti“ atp. (Jako samostatné téma vstoupil svět *m. p. h.* do literatury — zejména české — až mnohem později, po roce 1945.) V podobném smyslu, totiž jako zajímavou rekvizitu, nalézáme *m. p. h.* u některých výtvarníků (námetů saxofonistů, hudebníků, kytaristů resp. jejich nástrojů apod. — u nás např. u A. Pelce, F. Tichého). S mimořádnou intenzitou

MODERNÍ POPULÁRNÍ HUDBA

zachytil toto prvotní šokující a epatující, ale zároveň i inspirativní působení jazzu, respektive *m. p. h.* u nás ve svých literárních pracích E. F. Burian, a to nejenom v knize *Jazz* (Praha 1928), ale i v četných dalších brožurách a staticích (viz např. *Český synkopismus Voskovce & Wericha*, Vest Pocket Revue 1929–30, č. 2, s. 2–4, č. 3, s. 3–6). *M. p. h.* ovšem nezasahovala jakožto inspirativní moment jen sféru umění, ale mnohem výrazněji právě i sféru lidského bytí, totiž životního stylu. Nástup *m. p. h.* se spojoval s novými momenty civilizačními (uplatňování rozhlasu, gramofonu, později filmu a zvukového filmu), s emancipací od dřívějších spol. předpokladů a tabu (oblast spol. zábavy), s výraznější mezinárodní výměnou kult. statků a s lepším vzájemným poznáváním života různých národů vůbec. Přejímání modelu *m. p. h.* mělo v řadě evropských zemí a i u nás též charakter určitého manifestu generačního. Mladá generace prošlá válkou a sociálním kvasem poválečných let se prostřednictvím nového modelu hudby distancovala od starého, předválečného světa a jeho hierarchie hodnot. I když v prostředí mondénních lokálů a různých spol. příležitostí (plesy, routy apod.) byla *m. p. h.* záležitostí „horních deseti tisíc“, její spol. zázemí bylo mnohem širší a demokratičtější, neboť byla záhy spjata především s velkoměstskou mládeží, především ovšem studentskou, ale i pracující.

Mimořádný význam měly v této době naznačené již vztahy *m. p. h.* se zvukovým filmem. Ve filmu (*v. hudební film*) se výrazně uplatnily některé „hvězdy“ *m. p. h.*, a naopak se v něm některé hvězdy zrodily. Časem vznikla celá škála typů filmového uplatnění *m. p. h.*: *m. p. h.* resp. jejich prvků je použito jako každé jiné filmové hudby (funkce náladotvorná, ilustrativní, dramatická aj.); hudba k danému filmu je centrována kolem ústřední melodie, z níž se mnohdy stává hit; speciální typ tzv. hudebního filmu nebo hud. komedie s oblíbeným zpěvákem, orch.; s tím související typ filmové revue; typ zfilmovaného nebo přímo filmového muzikálu. Prototyp „vyšších typů“ filmů s *m. p. h.* se vytvořil ve 40. letech v USA; mnohé filmy a jejich představitelé získali též velkou popularitu a ohlas v Evropě i u nás. Jako příklady můžeme jmenovat: Fted Astaire s filmy *Roberta*, *Divotvorný hrnec* (pozdní film, 1968 s P. Clarkovou), Marlen Dietrichová (*Modrý anděl*, 1930, *Marocco* ad.), Bing Crosby (*Farář u sv. Dominika*), Glenn Miller (*Zasněžená romance*), Harry James (*Dvě děvčátka a námořník*) aj.

M. p. h. a její hud. prostředky se od 50. let jakožto filmová hudba uplatňují stále výrazněji. Ze známých filmů a autorů zde můžeme připomenout *Moulin Rouge* s hudbou G. Aurika, Felliniho filmy s hudbou N. Roty, filmové hudby B. Bacharacha (*Butch Cassidy a Sundance Kid* ad.), dále hudbu Francise Laie k filmům *Bilitis*, *Love Story*, *Muž a žena*, M. Legranda k filmům *Paraplíčka ze Cherbourgů*, *Slečinky z Rochefortu*, *Cleo od pěti do sedmi*, N. Theodorakise k filmu *Řek Zorba*, H. Manciniho k filmům *Růžový panter*, *Velké závody*, E. Morriconeho k filmu *Stalo se na Západě* apod. Z jednotlivých osobností *m. p. h.* se filmově uplatňoval zvlášť výrazně F. Sinatra, E. Presley (vice než 30 filmů, např. *Creole King*, *G. I. Blues* ad.); H. Belafonte proslul v muziká-

lovém zpracování *Bizeta (Carmen Jones)*. Do tohoto okruhu patří i filmy s Ch. Aznavourem, G. Bécadouem (zvl. *Země odkud přicházím*, 1956), J. Brelem aj. Novou éru otevřeli i zde Beatles svými filmy *Perný den a Pomoc* a zvl. kresleným muzikálem *Žlutá ponorka* (výtv. G. Dunning); v této souvislosti lze připomenout i experimentální filmy Lennonovy manželky Yoko Ono. Mezníkem bylo i zfilmování Bernsteinova muzikálu *West Side Story*. Rock se pak objevil v řadě filmů, např. *Půlnoční kovboj* a zvl. *Easy Rider* (spolupráce Phila Spectora, kritika současné Ameriky očima rockové generace, použito hudby skupin J. Hendrix, The Byrds, The Electric Prunes, Steppenwolf ad.). Významným projevem tzv. undergroundu je zvl. film Franka Zappy *200 Motels*. V posledních letech se stávají častým filmovým námětem velké rockové, folkové, jazzové apod. festivaly (1965 *Don't Look Back* z koncertního turné B. Dylana po Anglii, 1967 *Monterey Pop*, filmy z Newportu apod.); film *Koncert pro Bangladěš* pak výrazně propagoval mírovou a humanistickou myšlenku. V SSSR má filmové uplatnění *m. p. h.* rovněž značnou tradici – připomeňme Alexandrovovy filmy *Celý svět se směje* (1934), *Cirkus* (1935), *Volga, Volga* (1938), filmy M. Bernese ad. V ČSSR se uskutečnila celá řada pokusů o ambicióznější hud. komedie resp. muzikály, avšak s poměrně malým zdarem; pozitivními výjimkami byly v meziválečné době filmy s J. Voskovcem a J. Werichem (hudba J. Ježka, režiséri J. Honzl, M. Frič) a některé filmy, v nichž vystupovali R. A. Dvorský a O. Nový, z doby po osvobození pak např. filmy *Kdyby tisíc klarinetů*, *Starci na chmelu*, *Dána na kolejkách*.

Toto filmové dění s výraznou účastí *m. p. h.* souviselo a souvisí v současnosti s děním v oblasti divadla, kde zejména typ muzikálu i u nás vytlačuje tradiční a tradicionalistickou operetu (srov. uvádění muzikálů amer. i naší provenience – *Gentleman* ad. – v Karlíně, v divadle ABC i jinde). *M. p. h.* se též stává častou součástí inscenací činoherních jakožto scénická hudba (srov. uplatnění TOČR, W. Matušky a jiných představitelů *m. p. h.* v některých inscenacích Nár. divadla v Praze, činnost jazzové orientovaného L. Simona v činoherním orch. tohoto divadla) apod.

Nových jevů v rovině hudby i v rovině jejích spol. souvislosti si přirozeně povšimla též literatura, a to próza i poezie, zatím zejména americká (srov. jmenovitě tzv. beatnickou poezii, např. A. Ginsberga, v próze např. knihu I. Habera *Steal this Book*, aj.; v. jazz VII. – *vazby: jazz & poetry*). Na druhé straně ovšem zejména některé tzv. menšinové žánry (zvl. šanson, ale i rock) dosahují ve své slovesné složce vysoké uměl. úrovně. Připomeňme alespoň tvorbu Beatles, kde John Lennon dokonce vydal knížku veršů a drobných próz *In his own write* (četné texty písní Beatles jsou u nás k dispozici v publikaci *Beatles v písních a obrazech*, Praha 1969), z našich tvůrců průkopnického J. Suchého. V souvislosti s rockovým děním byla činná významná skup. britských básníků, o níž se hovoří jako o liverpoolské pop poezii (A. Henri, R. McGough, B. Patten ad.).

S vývojem *m. p. h.* krystalizuje i nový typ výtvarného pentantu této hudby (*v. jazz VII. – vazby*) zejména v dílech

užitého umění (obaly gramof. desek, plakáty – srov. oblibu velkých barevných posterů s náměty ze světa *m. p. h.*, často výtvarně hodnotných nebo alespoň zajímavých, jež jsou jako užitá grafika užívány pro výzdobu interiérů, apod.). Stylově představují tyto projevy většinou zvláštní směsici realismu a surrealismu s akcentací originální barevnosti (srov. zde cit. již publikaci *Beatles v písních a obrazech*). V tomto kontextu došlo i k úsilí (byť někdy chaotickému) o komplexní působení hudby, poezie, světelných efektů (*v. psychedelic music*), filmu atd. (viz např. vystoupení skupin Led Zeppelin, Wings).

Uvažujeme-li o vzbách *m. p. h.* v celé historické rozloze, ale zejména právě v období 60. a 70. let našeho stol., nelze tyto vazby redukovat jen na vztahy *m. p. h.* k jiným typům hudby či jiným druhům umění. Vzhledem k zásadní odlišnosti poměrů v kapitalistických a socialistických zemích (a k dalším rozdílům v jednotlivých těchto skupinách zemí) nelze plně srovnávat určité jevy. Obecně však platí, že *m. p. h.* výraznou měrou vstupuje do života lidí, ovlivňuje (pozitivně i negativně) představy, chování, postoje atp. (zejména) mladých generací, představuje závažný problém hudebně výchovný, reprezentuje (viz výrobu desek, gramof. přístrojů, hud. nástrojů atd.) významné hospodářské odvětví, je předmětem speciálních právních předpisů atd. V souvislosti se vzrůstem kupní síly příslušníků mladé a dokonce nejmladší generace vytváří se speciální „diktát“ těchto hud. spotřebitelů (*v. masová hudební kultura*), který je ovšem spazzen do širšího kontextu diktátu „mladé módy“ atp. Hudba se v tomto prostředí stává jedním z nejdůležitějších spol. pojmů i jedním z nejdůležitějších prostředků mezilidské komunikace, a tak předmětem studia sociologie, sociální psychologie, psychoterapie ad. i zdrojem cenných podnětů pro jejich další rozvoj. Tak na jedné straně slouží v podmínkách kapitalistické společnosti k odvratu od skutečnosti (viz též souvislost se sexuální uvolněností i s užíváním drog ve skupinách hippies atp.), na druhé straně jak v kapitalistických zemích, tak v zemích socialistických k vyjadřování a šíření pokrokových politických postojů, stanovisek apod. (*v. protestní píseň; folk music; politická píseň; revoluční píseň*). — I. P.

moderní populární hudba VII.—bibliografie, knihy, v. bibliografie

moderní populární hudba VIII. — bibliografie, časopisy: Větší část publicity o standardní *m. p. h.* probíhá mimo rámec specializovaných periodik. Profily zpěváků (často poznamenané senzacechtivostí a detailním pozorováním soukromí) tvoří oblíbenou náplň bulvárních obrázkových magazínů zejména v kapitalistických zemích. Od konce 50. let vznikají odborné čas., které si všimají zvl. komerčních aspektů. Nejznámější z nich je Billboard (zal. 1895!), který zveřejňuje tabulky prodeje desek (celkové přehledy i přehledy podle žánrů) a jiné organizační a obchodní informace. Od pol. 60. let vzniklo v souvislosti s expanzí rocku několik čas., které na danou oblast uplatňují přísnější kritická mě-

řítka (např. čtrnáctideník Rolling Stone). Zaměřením na všechny typy hudby nějak spjaté s jazzem se již od r. 1925 vyznačuje angl. týdeník Melody Maker. Toto pojetí, navíc zbavené vlivů tržních mechanismů, se snaží s větším či menším úspěchem rozvíjet časopisy v socialistických zemích (Melodie, Melodie und Rhythmus, Jazz — Rytm i píseňka ad.).

Přehled významnějších časopisů: Anglie: Blues and Soul, měsíčník (42 Hanway St., London W 1.); Blues Unlimited (38 Sackville Road, Sussex); Beat Instrumental (Diamond Publishing, 58 Parker St., London WC 2); Country Music Review (61 Berner St., London W 1); Disc and Music Echo (161 Fleet Street, London E.C.4); Folk Music Review (61 Berner St., London W); Let It Rock (61 Berner St., London W 1); Melody Maker, týdeník (161 Fleet St., London E.C.4); New Musical Express, čtrnáctideník (128 Long Acre, London WC 2 E); Shout (46 Slades Drive, Chislehurst, Kent BR 7); Zig Zag (Yeoman Cottage, North Marston, Bucks); ČSSR: Melodie, měsíčník (Mrštíkova 23, 100 00 Praha 10); Popular, měsíčník (Volgogradská 8, 893 36 Bratislava); Rytm, měsíčník (Volgogradská 8, 893 36 Bratislava); Francie: Actuel (13 Av. Albert-Thomas, 92 Plessis-Robinson); Big Beat (42000 St. Etienne); Artistes et variétés (48 rue de Berri, Paris 8); Rock and Folk (14 Rue Chaptal, 75009 Paris); Soul Bag (36 Rue Marius AUFAN, Lavallois-Perret); Holandsko: Muziek Expres (Theresiastraat 59, NL Hague); Rockville International (Nieuwstr. 2, Vrouwenpolder); NDR: Melodie und Rytmus, měsíčník, (Oranienburgerstr. 104, Berlin); NSR: Flash (3104 Unterlüss, Postfach 42); Sounds (Heilwigstr. 33, Hamburg 20); Polsko: Rytm i píseňka (příloha měsíčníku Jazz. Krakowskie Przedmieście 21/23, Warszawa); Rakousko: Blues Notes (Bischofstrasse 9, 4020 Linz); Hit (Dommayergasse 4, 1130 Wien); Švédsko: Jefferson (Teenergatan 21, 85249 Sundsvall); USA: Arhoolie Occasional (Box 9195, Berkeley, California 94719); Billboard, týdeník (2160 Patterson St., Cincinnati, Ohio); Cash Box (1780 Broadway, New York, N.Y. 10019); Circus Magazine (866 UN Plaza, New York, N.Y. 10022); Crowdaddy, čtrnáctideník (232 Madison Avenue, New York, N.Y. 10016); Fusion (909 Beacon St., Boston, Mas. 02215); Hit Parader (Charlton Publishing Corporation, Derby, Connecticut 06418); New Haven Rock Press (528 Lambert Road, Orange, Conn. 06477); Rollin' Rock (1264 N. Hayworth Ave., Los Angeles, Calif. 90046); Rolling Stone, čtrnáctideník (625 Third Avenue, San Francisco, Cal... 94103); R & B Magazine (Box 2144, Anaheim, Calif. 92804); Record Exanger (Box 2144, Anaheim, Cal. 92804); Record Research (65 Grand Avenue, Brooklyn, New York, N.Y. 11205); Record World (200 West 57th St., New York, N.Y. 10019); Singout (33 West 60th Street, New York, N.Y. 10023); Variety, týdeník (154 West 46th Street, New York, N.Y. 10036); Vibrations (560 Green St., Cambridge, Mass. 02215). — I. W.

moderní populární hudba IX. — diskografie, v. diskografie

MODERNÍ SPOLEČENSKÝ TANEC

moderní společenský tanec, druh užitého umění, které je součástí i prostředkem spol. zábavy. Je také jedním z prostředků a jednou z forem spol. styku (zvl. význam má např. pro život mladého člověka v období hledání a nalézání životního partnera). Spoluvytváří prostředí, je formou psychického i fyzického uvolnění i výrazem určitého chování, citu, nálad a myšlenek. Na jedné straně je zdrojem, na straně druhé i přijimatelem estetických podnětů.

Tanec provází člověka od vzniku lidské společnosti. Z formy původních rituálních a náboženských tanců se vyvíjely postupně formy tance jako výrazové prostředky spol. nálad a projevů. Tradice tanců ve všech zemích, až na malé výjimky, je velmi bohatá, ale jejich spol. funkce se různila během jednotlivých dějinných období. Dá se říci, že každá doba má své spol. tance — ať již ve spojení s hudbou umělejší nebo nonumělejší. Dnešní tanec je v nejužším kontaktu s denní praktickou činností lidí, je neodmyslitelnou součástí spol. života. *M. s. t.*, stejně jako tance kolové, vychází většinou z párového držení a je vybudován na základě typických pohybů. Charakteristické pro dnešní typy všech *m. s. t.* je sepeřít s moderní pop. hudbou.

Většina spol. tanců, které se u nás tančily a tančí, přišla a stále ještě přichází ze Západu — např. Anglie drží vedoucí postavení v tomto oboru (v praxi i teorii) od skončení 1. svět. války. I když dnes na „klasickém“ tanečním výsluní převládají rytmy z Kuby, karibské oblasti, Brazílie a Argentiny, přece jen nelze říci, že starší i moderní tance minulých let — valčík, polka, waltz, foxtrot atd. — ztratily svou popularitu. Dnešní spol. tanec však zdaleka nekončí u těchto dvou pramenů. Přicházejí další tance „módní a výstředkové“, exportované převážně Severní Amerikou, u nichž se výrazně prosadila tendence africká. Na počátku našeho století se v Evropě objevily tance cake walk, boston, onestep, twostep a tango. Období po 1. svět. válce se vyznačovalo zavedením nové synkopované hudby americké, jež přinesla 4/4 takt. Velká popularita foxtrotu se stala vzorem řady nových tanců; vznikají Kitty-fox, Salome-fox aj.; chaotická doba shimmy přes tzv. blues original, Yale-blues, javu a novelty-fox nalezla decentnější výraz ve floridě, aby hned poté byla vystřídána horkou vlnou charlestonu. A znovu následuje vlna novostí: black bottom, bananas-slide, heebies-jeebies, dirty-dig apod. (v. t. jazzový tanec). Rozvířená hladina nových hudebně-tanečních kousků se uklidňuje až 1927 nástupem angl. tanečního stylu a angl. komerční hudby.

Období swingu cca od 1935 přináší podstatnější hud. i taneční změny a ještě dnes dozívá v tanečních novinkách, jako jsou jive, mambo, cha-cha-cha aj., vesměs odrazech rychlého tempa dnešního života. Boje za zavedení nových tanců do tanečních síní nelze srovnat se skandály, které provázely kdysi nástup valčíku. Tanečních novinek máme i u nás v posledních letech opravdový nadbytek. Přehlédneme jen namátkově vybrané názvy některých nových tanců, které alespoň krátce žily na evropských parketech, jejichž kroky byly publikovány a jejichž hudba byla zachycena na gramof. deskách: baião, la bamba, lambeth-walk, boogie, bossa nova, bostella, calypso, cha-cha-cha, la chungia,

hula-hop, hully-gully, letkis, limbo, locomotion, madison, madison-twist, mambo, mashed potatoes, memphis, merengue, monkey, monkis, raspa, rock'n'roll, shake, slop, surf, surtaki, twist. A mohli bychom pokračovat výčtem tanců, které k nám nepronikly, ačkoliv také zápasily o svou životnost: frug, hora, vikivaka, bro-bro, ponvok, mozambik, jerk, terrikon atd.

Spol. význam tanců šel často ruku v ruce s komerčními zájmy. Obchodní podnikavci vyžadovali stále novější „zboží“ pro tancechtivé, výsledek však splňoval očekávání jen co do počtu nových tanců — trvání jim nezaručoval. Estetické i jiné příčiny způsobily odumírání těchto tanečních novinek; na některé se vsoukly i zapomnělo a mnohých ani není třeba litovat. U těch, které svou popularitou, třeba jen chvilkovou, „svůj čas“ zaplnily, je přiměřené zmínit se o jejich existenci a vzniku. Pokládáme je dnes již jen za historické jak z hlediska praktického užítu, tak i možného znovuoživení. Jejich chronologické seřazení je velmi obtížné. Spol. tance, které se zařadily svými hodnotami mezi „nesmrtelné“, můžeme rozdělit do dvou hlavních kategorií:

1. Tance historické. Jejich vývoj probíhal zhruba ve třech proudech: z tanců lidových, společenských, scénických (ballet). Od středověku je tanec hlavním typem lidové instrum. hudby, od 16. stol. proniká do umělé nástrojové hudby loutnových tabulatur (tance pavana a gagliarda), v 17. stol. na jeho základě vzniká taneční suita (tance allemande, courante, sarabanda, gigue). Z neobligátní taneční suity (tance bourrée, gavota, polonéza, anglaise, loure aj.) je nejdůležitější menuet, který se v období hud. klasicismu stává součástí cyklické sonáty, zvl. pak symfonie. Od 19. stol. se již v umělé hudbě uplatňuje řada lid. tanců (länder, později valčík, polka, mazurka, čardáš, atd.).

2. Tance soutěžní, módní a novinkové. Tato skupina tanců se dělí dále na: a) tance standardní, někdy t. nazývané anglické či moderní; b) tance latinskoamer., které dále specifikujeme na jihoamer. a středoamer. (karibská oblast); c) tance afroamer. (v. afroamer. tanec).

Z některých standardních, latinskoamer. i afroamer. tanců se vyvinul tanec soutěžní, který má předepsaná tempa (rychlost skladby určuje se počtem odehraných taktů v jedné minutě), styl, techniku i choreografii (směřování). Celosvětově jsou za soutěžní tance uznávány: waltz, slowfoxtrot, quickstep (vylepšená forma foxtrotu), tango, valčík; z tanců latinskoamer. pak rumba (resp. mambo bolero), cha-cha-cha, samba a paso doble; afroamer. tance zastupuje v soutěžním tanci jive.

Tance módní a novinkové, tj. živé tance dnešní společnosti, většinou čerpají svůj styl a techniku z afroamer. tanců. Nemusí být tančeny v páru, jejich smyslem je vytvořit specifickou atmosféru v kolektivní zábavě s důslednou snahou o vyjádření pohybu. V poslední době přicházejí však i některé novinkové tance, jejichž styl a pohybové vyjádření nečerpá z živých či soulových prvků, ale blíží se spíše ke svěžímu, lehkému a veselému tanečnímu vyžití.

L.: O. Bie: *Der Tanz-Rhythmische Künste-Das Ballett* (Berlin 1919); E. F. Burian: *Černošské tance* (Praha 1929); Týž: *Jazz* (Praha 1928); B. Huska: *Spole-*

české taneční hry (Brno 1946); týž: *Učebnice společenských moderních tanců a společenského vystupování* (Brno 1933); týž: *Učebnice stepu, moderních tanců a společenského vystupování* (Brno 1946); J. Chrástil: *Bonton* (Praha 1964); International Dancing Masters Association: *The Modern Dance and The Dancer* (London 1945–49); G. Jiráček: *Moderní tance* (Praha 1929); S. Kamilov: *Taneční umění v Československu* (Praha 1932); O. Landa: *Technika moderních tanců* (Praha 1935); týž: *Základy tanečního umění* (Praha 1937); M. Majorová – J. Chrástil: *Smím prosit?* (Praha 1957); A. Moore: *Popular Variations* (London 1960); týž: *The Revised Technique of Ballroom Dancing* (London 1948); J. Müldner: *Moderní tance* (Praha 1923); týž: *Společenský tanec* (Praha 1928); H. Murray: *How to Become a Good Dancer* (NYC 1959); J. Pavlík: *Taneční do kapsy* (Praha 1960); C. Sachs: *Weltgeschichte des Tanzes* (Berlin 1933); J. Seidl: *Moderní tance* (Praha 1929); E. Siblík: *Tanec mimo nás i v nás* (Praha 1937); V. Silvester: *Ballroom Dancing* (London 1946); týž: *Modern Ballroom Dancing* (London 1936); týž: *Theory and Technique of Modern Ballroom Dancing* (London 1948); Svaz učitelů tance ČSR: *Moderní společenský tanec 1933–34* (Praha 1933); Syndicat National des Professeurs de Danse: *Cours Professionnel* (Paris 1932); M. Štiavnický: *Společenský tanec* (Bratislava 1962 a 1967); C. H. Taylor: *Old Time and Novelty Dances* (London 1944). – J. Ch.

moderní taneční hudba, v. moderní populární hudba

MOR, v. middle-of-the-road

Motown sound, v. Detroit sound, soul

mountain music, v. country & western music

mugam (příbuz. makom, mukam, makam), termín zakavkazské, arabskoiránské, středoasijské hud. teorie a praxe, vyjadřující komplexní problematiku melodickorytmického a žánrově-formového uzpůsobení profesionální i folklorní hudby národů těchto oblastí. V užší teoretické rovině znamená *m.* to, co v evropské hudbě nazýváme tónorod nebo modus. Hudba zakavkazských národů SSSR, zejména azerbájdžánská, zná více než 70 mugamů. Sled tónů v *m.* je uspořádán v malých, velkých a často též zvětšených intervalech, ladění je netemperované, stupnice přesahují oktávu. Opakující se tóny ve vyšší nebo nižší oktávě se mohou výškově nepatrně lišit (v nižší oktávě tón *c*, ve vyšší mezi *c* a *cis* apod.). V rámci každého *m.* existují uzákoněné vztahy mezi jednotlivými tóny, zvl. v kadencích. *M.* se také navzájem liší charakteristickými intervalovými sledy, majícími ráz melodických obrátů. V prakticko-kompoziční rovině je *m.* cyklická skladba suitového typu pro zpěv a hud. nástroje, zpravidla na texty klasických perských nebo azerbájdžánských básníků, v níž každá věta je komponována v jiném *m.* Jednotlivé věty obsahují velké partie improvizčního charakteru jak pro hudebníky-instrumentalisty, tak pro pěvce. Od konce 19. stol. se daly pokusy zaznamenat *m.* v evropské notaci a téměř paralelně s tím i pokusy o jejich symfonická zpracování. Improvizční ráz *m.* podnítil také snahy o jeho využití v oblasti sov. estrádní hudby. – J. Ba.

music hall, angl. doslova hudební síň, jeden z hlavních typů angl. zábavně hudebního pořadu v letech 1840–1920. V rámci *m. h.* vykrystalizovala svébytná škola kompoziční i interpretační, představující přechod od městského folklóru k profesionální pop. písni, motivované především komerčními zájmy a šířené novými masovými prostředky 20. století.

Na počátku historie *m. h.* stojí výstupy jednotlivých zpěváků ve výčpech a hostinských provozovnách (tím se *m. h.* řadí k pařížským *caf' conc'* nebo k našim šantánům.) „Brush“ Wood, otec jedné z největších hvězd *m. h.* Marie Lloydové, pracoval v jedné z takových restaurací jako číšník. Stoupající obliba *m. h.* zpěváků vedla k tomu, že provozovatelé hostinských podniků angažovali umělce trvale jako součást svého stálého programu, provozovaného nejprve při stolovém zařízení. Divadelní zákon „Theatre Regulation Act“ 1845 legalizoval *m. h.* jako druhou přípustnou formu divadelního podnikání vedle stálých divadel, postavil však požadavek, že jejich pořady musí probíhat ve zvláštních, k tomu účelu vyhrazených místnostech. Provozovatelé začínají tedy postupně zřizovat speciální sály vedle výčepů; z výčepů však do nich vedou velká okna, aby hosté mohli program sledovat i odtud. Představení řídil nejprve předseda, který v duchu angl. spolkové praxe uváděl jednotlivá čísla, komentoval je, podněcoval obecenstvo ke zvýšení konzumace a udržoval v sále pořádek.

V 70. a 80. letech jsou už pro představení *m. h.* budovány zvláštní velké sály s galérií pro nemajetné obecenstvo, zpočátku ještě s ochrannou sítí nad orchestřištěm, která má hudebníky chránit proti předmětům, jež nespokojení diváci někdy házeli na interprety. Velké sály ovšem postupně změnšují dřívější intimitu prostředí a bezprostřední kontakt mezi obecenstvem a účinkujícími. Současně slábne i dřívější jednotnost obecenstva, které původně pocházelo výlučně z městských dělnických a řemeslnických vrstev. Kolem 1880 bylo jen ve středním Londýně na 500 velkých *m. h.*, které se později přeměňovaly ve varieté, v nichž se provozovatelé snažili rozšířit okruh posluchačů i na nižší střední vrstvy. Koncem stol. se heslem podnikatelů stala zásada poskytovat „čistou a nezavadnou zábavu pro celou rodinu“ (v Anglii Harry Lauder, v USA v téže době Tony Pastor). 1. svět. válka prudce proměnila strukturu angl. společnosti i životní a myšlenkovou atmosféru, z níž *m. h.* vyrůstal, a nástup nových masových sdělovacích prostředků nastolil v hudebně-zábavním podnikání nové formy. *M. h.* rychle mizely a jejich sály se zčásti změnilly v biografy. Uměl. kritika ponechávala *m. h.* vesměs bez povšimnutí. Ve své publicistické činnosti se o něm často zmiňoval G. B. Shaw nebo M. Beerbohm. Nezřídka se ovšem prostředí *m. h.* dostalo uměl. ztvárnění v literatuře, na divadle a ve filmu. Uvedme např. známý román Johna B. Priestleyho *Ztracené ráje* (*The Good Companions*, 1929), úspěšné drama Johna Osborna *Komik* (*The Entertainer*, 1957), či u nás promítané snímky *Champagne Charlie* režiséra Alberta Cavalcantiho (1944) a zvl. Chaplinova *Světla ramp* (*Limelight*, 1952). Sentimentálně motivovaný zájem o „hubdu starých dobrých časů“ vedl občas, od 30. let, k příležitostným vzpomínkovým pořadům, přivádějícím znovu na pódium poslední hvězdy *m. h.* nebo oživujícím jejich písně v nové reprodukci. Po hud. stránce byly písně *m. h.* ovlivněny vídeňskou operetou a evropskou zábavnou hudbou 19. stol.; silně se tu projevoval i vliv minstrelských představení, jejichž největší rozkvet spadá v Anglii do let 1840–1900. (Nejnámější

MUZAK

pišeň anglického *m. h.*, *Lilly of Laguna*, je minstrelského původu.) Jiné společné znaky spojovaly písně *m. h.* s písněmi Armády spásy.

Tematicky a myšlenkově čerpaly písně *m. h.* téměř výlučně ze současného velkoměstského života a zachycovaly konkrétně kreslené známé typy v konkrétních, někdy i standardních situacích. Přímocarost a prostota spojená se zdravým, i když poněkud naivním optimismem patří k jejich hlavním přednostem a odpovídá ideálu neproblematické zábavy, v níž rekreativní funkce téměř bezvýhradně převládá. Druhou stránku téže mince je nadměrný sentiment, který umělci *m. h.* i jejich obecenstvo přijímají jako jednu ze zcela přirozených životních poloh. (Colin MacInnes poznamenává, že pozdější interpreti, vycházející ze „střední třídy“, nedokázali tyto písně přesvědčivě reprodukovat, neboť jim tento způsob chápání byl cizí.) Anglický *m. h.* neznal ličení dramaticky vypjatých situací, příznačné např. pro franc. šanson. V prostředí *m. h.* vznikla také oblíbená komická figurka Irčana, karikovaného zde jako představitele „humorné“ menšiny podobným způsobem, jakým minstrelská představení karikovala černochoy.

Mezi autory *m. h.* písní vynikli zejména Fred W. Leigh, George Le Brun, C. W. Murphy, Harry Castling aj., ke klasickým zpěvákům *m. h.* patřili např. Dan Leno, Albert Whelen, Albert Chavalier, Charles Coborn, George Formby starší aj. *M. h.* poskytoval také hojnou možnost uplatnění ženám, které zde mohly vyniknout dokonce větší měrou než herečky v klasickém typu divadla. Marie Lloydová, Vestal Tilleyová, Gertie Gitanová nebo Ella Retfordová byly skutečnými lid. idoly své doby. Na pohřeb Marie Lloydové (1920) přišlo 100 000 Londýňanů a londýnské výčepy zahálily na znamení smutku své výčepní pípy černou rouškou. V prostředí *m. h.* vyrůstaly také některé hvězdy pozdějšího němého filmu, např. Stan Laurel a Charlie Chaplin. Významnou úlohu sehrál v tomto směru Fred Karno (vl. jménem Fred Westcott), jehož pořady *Karno's Krazy Komiks* přivedly řadu *m. h.* umělců z Anglie do USA. Tvoří současně spojovací můstek k další epoše, neboť v nich vystupoval již raný orch. Jacka Hyltona.

Ve Francii se termínem *m. h.* označuje velká divadelní síň s pořady, v nichž často vystupují představitelé franc. šansonu. Termín se začal používat zejména po 1. svět. válce (tedy v období, kdy anglický *m. h.* již mizel ze světa). – V USA je jistou, byť pozdější obdobou anglického *m. h.* vaudeville, potomek minstrelských představení.

L: C. MacInnes: *Sweet Saturday Night* (London 1967). – L. D.

muzak, angl. označení pro nerušící doprovodnou hud. kulisu („background music“), která nevyžaduje posluchačské soustředění. V USA patentováno 1934 pro komerčně pronajímanou rozhl. síť typu „rozhlasu po drátě“. – L. D.

muzikál (angl. musical, pův. musical comedy, musical play), současná vývojová podoba mluveného, zpívaného a tančného divadla, jehož minulou vývojovou fází lze vidět v operetě; předminulou fází pak reprezentují singspiel, opéra

comique, ballad opera apod. Všechny tyto historické typy hud. divadla charakterizuje spojení prostředků činohry, opery a baletu v hudebně dramatický útvar s jednotným příběhem, kde písně a tance fungují nejen jako protiváha mluvených scén, ale i jako hudebně konturovaný obraz mezilidských interakcí a situací. V amer. literatuře se termínu *m.* užívá i v širším významu, pokrývajícím celé hud. divadlo mimo operu a balet, tj. i žánry jako opereta, revue atp.

Přestože směřování k *m.* lze dobře sledovat i v Evropě (Brechtova a Weillova *Dreigroschenoper* v Německu, Osvozené divadlo u nás), vznik je spjat s hudebně dramatickou kulturou USA, přesněji řečeno New Yorku a jeho Broadwaye. Kvalitativní odlišnost *m.* proti operetě (svým neskuutečným romantismem pojednou nemoderní) i oproti revui (postrádající logický průběžný příběh) začala být pocítována v průběhu 30. let. Kořeny *m.* sahají však až k domácím formám divadelní zábavy (minstrel show, burlesque, extravaganza, revue) a k domácí produkci operety (V. Herbert, S. Romberg, R. Friml), pův. považované za ryze evropský exotický import. V protikladu k „evropské“ operetě vznikají první programově americké hud. komedie George M. Cohana (*Forty Five Minutes from Broadway*, 1900); formálním protějškem velké operety jsou miniaturní hud. veselohry Jeroma Kerna s librety P. G. Wodehouse a Guy Boltuna na sklonku let desátých. 20. léta jsou ve znamení spektakulární revue a později i tzv. smart revue, jejímž evropským protějškem jsou revue Osvozeného divadla. Revue byla počátkem ryze amer. hudebně dramatického slouhu; s příchodem krize končí opojení Ameriky představou vlastního bohatství, nastává vystřízlivění a oproštění divadelního slouhu, příklon k sociální realitě a jejím konfliktům; vedlejším produktem tohoto směřování hud. divadla k spol. realitě je *m.* To je první vývojová etapa tohoto žánru, ohraničená zhruba daty 27. 12. 1927 (premiéra Kernova a Hammersteinova *Show Boat – Lodi komediantů* – v Ziegfeldově divadle) a 31. 3. 1943 (provedení Rodgersovy a Hammersteinovy *Oklahomy!* v produkci Theater Guild v St. James Theater, vše v NYC). Programovými díly této etapy jsou jedovatě politické pohádky George Gershwina *Strike Up the Band* (1930), *Of Thee I Sing* (1931) a *Let 'Em Eat Cake* (1933) na libreto George S. Kaufmana a Morrie Ryskinda a s texty Iry Gershwina; vývoj spoluurčují i dvojice Richard Rodgers (hudba) – Larry Hart (texty) s díly *On Your Toes* (1936), *The Boys From Syracuse* (1938), *I'd Rather Be Right* (1937), *Pal Joey* (1940), jakož i polorevueální satirické *m.* Cole Porterova *The Gay Divorcee* (1932), *Anything Goes* (1934), *Du Barry Was A Lady* (1938) a Irvinga Berlina *Face the Music* (1932), *As Thousands Cheer* (1933), *Louisiana Purchase* (1940); další Kernova díla po *Lodi komediantů* zůstávají spíše v závěsu (*The Cat and the Fiddle*, 1931, *Music in the Air*, 1932, *Roberta*, 1933). Vrcholnými díly celé. o období jsou pak antifašistické *m.* Kurta Weilla (*Johnny Johnson*, 1936, *Knickerbrocker Holliday*, 1938), odborářská satirická revue *Pins and Needles* s hudbou Harolda Roma (1937), a bojově proletářské *m.* Marca Blitzsteina *The Cradle Will Rock* (1937) a *No For An Answer* (1941), pronásledované

v prvním případě zákazem premiéry, v druhém brzkým stažením z repertoáru.

Druhé období předznamenává *Oklahoma!* (1943), první společné dílo R. Rodgerse a Oscara Hammersteina II., a je zhruba ukončeno jejich posledním společným dílem *The Sound of Music* (1959). Pod vlivem *Oklahomy* a dalších děl Rodgerse a Hammersteina (*Carousel*, 1945, *Allegro*, 1947, *South Pacific*, 1949, *The King and I*, 1951) se *m.* vyvíjí směrem k muzikálové zpěvohře, jejíž vývojové možnosti naznačil už Gershwin svou operou *Porgy a Bess* (10. 10. 1935, Alvin Theatre) a znovu pak připomněl Hammerstein svou adaptací Meilhacova a Halévyho libreta Bizetovy *Carmen* v *Carmen Jones* (1943). Mnohem radikálněji zamířil k operě Kurt Weill ve *Street Scene* (1947) a v *Lost in the Stars* (1949), dokonce i za cenu ztráty identity s vlastním dosavadním stylem. Naproti tomu v tvorbě „písníkářů“, tj. skladatelů-textařů Irvinga Berlina (*Annie Get Your Gun*, 1946, *Miss Liberty*, 1948, *Call Me Madam*, 1950) a Cole Portera (*Kiss me, Kate*, 1948, *Can-Can*, 1953) se dobová tendence po zpěvoherní integraci a vliv *Oklahomy* projeví velmi blahodárně myšlením ve větších celcích, než je píseň. Velmi zdravou a progresivní jazzovou orientaci představují v tomto období díla Harolda Arlena (*Bloomer Girl*, 1944, *House of Flowers* – libreto Truman Capote, 1953, *Jamaica*, libreto E. Y. Harburg a Fred Saidy) a Leonarda Bernsteina (*On the Town*, 1944, *Wonderful Town*, 1953, *Candide*, 1956, *West Side Story*, 1957). Zatímco na počátku tohoto období byl *m.* ryze domácí záležitostí (československý úspěch *Divo-tvorného hrnce* – *Finian's Rainbow*, 1947, libreto E. Y. Harburg a Fred Saidy, hudba Burton Lane – byl ojedinělou výjimkou), na konci téhož období jsme svědky počátku svět. ohlasu *My Fair Lady* (text Alan Jay Lerner podle Shawova Pygmalionu, hudba Frederick Loewe, 15. 3. 1956, Marc Helinger Theatre) a *West Side Story* (idea a choreografie Jerome Robbins, libreto Arthur Laurents, texty Stephen Sondheim, hudba Leonard Bernstein, 26. 9. 1957, Winter Garden).

K dalším vynikajícím úspěchům druhého období *m.* nutno přičíst *Gentlemen Prefer Blondes* (1949, libreto Anita Loosová a Joseph Fields, texty Leo Robin, hudba Jule Styne), *Guys and Dolls* (1950, libreto Jo Swerling a Abe Burrows podle povídek Damona Runyona, texty a hudba Frank Loesser), *A Tree Grows in Brooklyn* (1951, libreto Betty Smithová a G. Abbott; texty Dorothy Fieldsová; hudba Arthur Schwartz), *The Pajama Game* (1954, libreto G. Abbott a R. Bissell, texty a hudba Richard Adler a Jerry Ross), *Bells Are Ringing* (1956, libreto Betty Comdenová a Adolph Green, hudba Jule Styne), *The Music Man* (1956, Meredith Wilson) a *The Most Happy Fella* (1956, Frank Loesser, podle hry Sidneye Howarda).

60. léta, jimiž *m.* vstoupil do své nejnovější vývojové etapy, znamenají počátek *m.* jako formy univerzální, světové, která rychle zdomácní v divadelní kultuře mnoha národů. Vznikají *m.* velkých humanistických aspirací a všelidsky srozumitelných témat, jako *Fiddler on the Roof* (libreto Joseph Stein podle Šoloma Alejchema, Sheldon Harnick, Jerry

Bock, 1964), *Man of La Mancha* (1965, libreto Dale Wasserman, texty Joe Darion, hudba Mitch Leigh), *Zorba* (1968, libreto Joseph Stein podle Nikose Kazantzakise, texty Fred Ebb, hudba Joseph Kander), „1776“ (1969, libreto Peter Stone, hudba a texty Sherman Edwards). Vedle „tradičního“ *m.* vzniká komorní a experimentální produkce off-Broadwaye; nejreprizovanější *m.* vůbec, *The Fantasticks* (1960, u nás hrán pod názvem *Snilci*, libreto podle Rostanda Tom Jones, hudba Harvey Schmidt) se hrál právě zde. Rovněž *You are a Good Man, Charlie Brown* (1967, podle seriálu Charlese M. Schulze *Peanuts*, hudba a text Clark Gessner) a rocková a „unisexová“ adaptace Shakespearova *Večera tříkrálového Your Own Thing* (1968, libreto Donald Driver, hudba a text Hal Hester a Danny Apolinar) patří k závatným komerčním úspěchům „nekomerční“ off-Broadwaye. Naproti tomu experimentální linii přenáší přímo na Broadway *m.* v produkci a režii Harolda Prince, většinou komponované a textované Stephenem Sondheimem (oba se sešli již ve spolupráci na *West Side Story* a spolu s J. Robbinsem na muzikálové verzi autobiografie striptérky Gypsy Rose Leeové *Gypsy*, 1959), zejména *Company* (1970) a *A Little Night Music* (1973, podle Bergmanova filmu *Úsměvy letní noci*). Sondheimova hudba, spíše racionální než emotivní, představuje jeden pól současného *m.*; rockové *m.* (*Hair*, 1968, libreto Jerome Ragni a James Rado, hudba Galt MacDermot, *Two Gentlemen of Verona*, hudba Galt MacDermot, a *Your Own Thing* – oba poslední jsou adaptace Shakespeara) pól druhý. Naproti tomu velký úspěch *Hello Dolly* (1964, texty Michael Stewart, hudba Jerry Herman) ukazuje potřebu tradičního populárního *m.* a předznamenává velkou vlnu operetního revivalismu na Broadwayi na přelomu 60. a 70. let. Návrat operety je nepochybně reakcí na přitektualizování *m.* i jeho hudby, když pův. příběh je dnes naprostou výjimkou a pův. melodický nápad vzácností, a kde kromě návratů k osvědčeným dílům minulosti se poznenáhlu začalo i s návraty k dílům, která v minulosti neuspěla (Bernsteinův *Candide* obnovený 1974 Haroldem Princem). Poslední svědčí spíše o vyzrávání amer. hudebního divadla, současně však symptomy krize lze spatřovat spíše v oblasti ekonomické (enormní růst nákladů a finančního rizika spojeného s uvedením novinky na Broadwayi) a ideové. Přesto tvrdá spol. kritika zůstává v *m.* dobrou tradici, jak o tom svědčí např. *Golden Boy* (1964, libreto Clifford Odets a William Gibson, texty Lee Adams, hudba Charles Strouse), *Cabaret* (1966, libreto Joe Masteroff podle hry Johna van Drutena čerpající z povídek Christophera Isherwooda, texty Fred Ebb, hudba John Kander), *Promises, Promises* (1968, libreto Neil Simon podle filmu Billy Wildera, texty Hal David, hudba Burt Bacharach), *Sweet Charity* (1966, libreto Neil Simon podle Federika Felliniho, texty Dorothy Fieldsová, hudba Cy Coleman) nebo *The Hair* (1968, hudba Galt MacDermot).

60. léta přinášejí také vítězný návrat *m.* do filmu, ať už jde o zfilmované verze nejúspěšnějších *m.* divadelních nebo o původní *m.* filmové: i to je jeden z projevů proměny *m.* z formy newyorský lokální a amer. národní ve formu přesa-

MUZIKÁL

hující místní určení. Jiným dokladem je vznik muzikálových produkcí mimo Ameriku, nejdříve v Anglii, kde zaznamenaly výrazné úspěchy m. dvojice Wolf Mankovitz – Monty Norman, dále m. Lionela Barta (*Oliver*, 1960) a Anthonyho Newleyho a Leslieho Bricusse (*Stop the World, I Want to Get Off*, 1961), či *Jesus Christ Superstar* (1971, libreto Tom Rice, hudba Andrew Lloyd Weber).

Velmi silnou pův. muzikálovou tradici si vypěstovala Itálie, zejména v dílech libretistické dvojice Garinei – Giovannini (u nás je neznámější jejich *Un paio d'ali*, hudba Gorni Kramer, 1956, pod názvem *Když je v Římě neděle*). Naproti tomu ve Francii je zatím m. výjimkou, tradiční oblibě se těší opereta. Výjimečným dílem je pouze *Irma la Douce* (1956, hudba M. Monotová a A. Brefrod).

Československý m. lze historicky sledovat ve třech vývojových etapách. První tvoří politický m. Osvobozeného divadla, vedle Brechtovy a Weillovy *Žebrácké opery* ojedinělý jev evropského hud. divadla; v obou případech je tato první etapa evropského m. přerušena fašismem a válkou. Druhá, poválečná etapa navazuje ojedinělými pokusy v tomto směru (především pův. rozhlasová komedie Z. Petra a V. Dvořáka *Sto dukátů za Juana*, 1953). Třetí etapa – rovněž v souhlasu se svět. vývojem – začíná rychlým rozvojem m. především v divadlech malých forem a ve filmu. K nejvýznamnějším dílům československého m. patří muzikálové filmy Ladislava Rychmana (*Starci na chmelu*, 1964, *Dáma na kolejkách*, hudba Jiří Malásek – Jiří Bažant – Vlastimil Hála, *Hvězda padá vzhůru*, 1974, hudba Ladislav Štáidl), případně Zdeňka Podskalského (*Noc na Karlštejně*, 1974, hudba Karel Svoboda). Z tvorby divadel malých forem lze do oblasti m. řadit některá díla Jiřího Suchého a Jiřího Šlitra (*Člověk z půdy*, 1959, *Jonáš a tingl-tangl*, 1962, *Dobře placená procházka*, 1965) a J. Suchého a Ferdinanda Havlika (*Kytice*, 1972). Pro divadla malých forem byly určeny i m. Zdeňka Petra *Filosofská historie* (libreto Jaroslav Dietl, texty Ivo Fischer) a *Pan Pickwick* (1970, libreto Ivo Fischer, oba uvedeny v divadle Rokoko), dále m. Karla Svobody na libreto Ivo Fischera *Byl jednou jeden*, uvedený divadlem Večerní Brno (1972). M. však přinesla i divadla operetní, především Ondráčkovy *Gentleman* (1967, Karlín), Maláskova a Bažantova *Otce Kondelika* (1971, Plzeň), Macourkovu *Malou noční hudbu* (libreto Ivo Havlu, 1969, Brno), Šimkova a Grossmannova *Posledního chlapa* (hudba A. Michajlov, texty V. Poštulka, 1974, Teplice), Zahradníkovy a Bednářovy *Mazlíčky* (texty P. Vrba, 1974, Karlín), Brabcovu, Čejchanovu a Haasovu muzikálovou adaptaci Prévostova románu *Manon Lescaut* (s písněmi na pův. texty V. Nezvala, 1975, Karlín), Zahradníkovu, Matznerovu a Barborkovu *Babylónskou věž* (texty E. Krečmar, 1975, Brno) aj. Dobrou tradici má m. i v některých divadlech činoherního typu,

v Praze především v divadle ABC, v Brně v Divadle bratří Mrštíků (Brabcovi *Aristokrat* podle N. Pogodina, úprava Zuzana Jindrová a Michael Proštějovský, který byl zároveň autorem textů, 1977), dále ve Východočeském divadle v Pardubicích (Brabcova a Apltova adaptace hry F. Langra *Grand hotel Nevada*, 1973) aj. Z divadel této kategorie patří významné místo zejména Divadlu Vítězného února v Hradci Králové, kde vedle zahr. inscenací uvedli v posledním období i několik domácích novinek, z nichž se dostalo značného ohlasu zvl. čtveřici m. Jindřicha Brabce: *Nejkrásnější válka* podle Aristofanovy *Lysistraty* (libreto Vladimír Renčín, texty Hana Čiháková, 1972), *Cesta k životu* na motivy Makarenkova románu *Začínáme žít* a jeho filmového zpracování *Puťovka v žižň* (libreto a texty Vladimír Poštulka, *Mladá garda* podle stejnojmenného Fadějevova románu (libreto Miroslav Vildman, texty V. Poštulka, oba 1973) a *Bosá balada* (pův. námět a libreto Otakar Brůna a Jaromír Staněk, texty Jiří Aplt, 1975). Pravděpodobně nejvyššího standardu dosahují muzikálová představení bratislavské Nové scény, která má po dlouhá léta tradici zejména v objevných inscenacích m. zahraničních. Z pův. slovenských m. zde soustředila dosud největší zájem moderní aktualizace slavného dramatu Edmonda Rostanda, uvedená pod názvem *Cyrano z predmestia* (libreto Alta Vášová, hudba Pavol Hammel a Marián Varga, texty Kamil Peteraj a Ján Štrasser, 1977).

V poslední době lze zaznamenat zřetelný nástup muzikálové produkce polské (*Na szkle malowane*, libreto Ernest Bryl, hudba Katarzyna Gärtner, 1971) a maďarské. (*Smyšlená reportáž o americkém pop festivalu* podle literární předlohy Tibora Déryho, hudba Gábor Presser, 1973, pohádkový muzikál *Chlapec a vila* s rockovou hudbou Lájose Illése, 1976). Muzikálová tvorba NDR je poznamenána silnou tradicí operety a didaktického brechtovského lehrstüčku, nicméně některá díla skladatelů NDR dosáhla mezinár. ohlasu, zejména v NSR (Gert Natschinski: *Mein Freund Bunbury*, Metropoltheater Berlin, 1964). V SSSR zájem o m. podnítil zejména zájezd amer. souboru s *My Fair Lady* a *West Side Story*, prvky m. zprvu obohatily silnou domácí produkci hud. komedii a operet. V poslední době přibývá velmi vážných pokusů o muzikálové drama (*Svatba Krečinského*, libreto Kim Ryžov, hudba Alexander Kolker, Leningradské divadlo hud. komedie, 1973) a rockové opery (*Orfeus a Eurydika*, libreto Jurij Dimitrin, hudba Alexandr Žurbin, tamtéž, 1974).

L: L. Bernstein: *Americký musical* (Kulturní tvorba 1967, č. 5); L. Engel: *Planning and Producing the Musical Show* (NYC 1957); též: *The American Musical Theatre* (NYC 1967); D. Ewen: *The Story of the American Musical Comedy* (Philadelphia 1959); S. Green: *The World of Musical Comedy* (South Brunswick 1968); I. Osolsobé: *Muzikál je když* (Praha 1967); též: *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí* (Praha 1974); S. Schmidt-Joos: *Muzikál* (Praha 1968; zde t. uveden podrobný soupis zahr. knižní i domácí čsp. literatury). – I. O.

nahrávací technika prodělala za více než sto let své existence obrovský rozvoj. První zvukový záznam realizoval Edison 1877. Jeho válečkový fonograf nahradil Berliner kruhovou deskou se stranovým záznamem, která je s řadou technologických zlepšení a se stereofonním či kvadrofonním záznamem až do současnosti nejrozšířenějším nosičem zvukového záznamu. Přes řadu nedostatků má totiž dodnes nepřekonatelnou přednost: lze ji poměrně snadno, rychle a levně vyrábět v obrovských sériích. To se zatím nepodařilo u žádného jiného způsobu záznamu zvuku. Poulsenův vynález magnetického záznamu je datován koncem minulého stol. Teprve po řadě zlepšení (vysokofrekvenční předmagnetizace) pronikl ve 40. letech do profesionálních rozhl. a gramof. studií. Až od zavedení magnetofonu můžeme mluvit o *n. t.* v dnešním slova smyslu. Magnetický záznam přinesl kromě zlepšení všech technických parametrů především obohacení možností práce: umožňuje stříh a postupný záznam (playback). Nejnovějším vynálezem v oboru záznamu zvuku je systém PCM (pulsní kódová modulace), který v technických parametrech vysoko překonává nejlepší klasické magnetofony a je nejuzávanějším kandidátem na jejich budoucího nástupce.

Zvukový záznam hudby je dnes masově rozšiřován třemi způsoby: gramof. deskou, magnetofonovou kazetou a rozhl. vysíláním. Každému z těchto způsobů (s výjimkou přímého rozhl. přenosu) musí předcházet prof. záznam uměl. výkonu v nahrávacím studiu. Podstatným znakem prof. záznamu je to, že výrazným způsobem ovlivňuje jak zvukové kvality, tak i uměl. úroveň výkonu interpretů. Prof. záznam je tedy pseudodokumentem, který neukazuje skutečnou výkonnost umělce v koncertních podmínkách, nýbrž jejich schopnost přizpůsobit se podmínkám studiového záznamu a využít jich pro sebe. Každý jednotlivý úsek skladby je možno opakovat tak dlouho, až je vyloučena i sebemenší chyba účinkujících a zdařilé úseky se pak spojí sestříhem. K tomu přistupuje i možnost zvukové režie zasahovat do dynamického vyvážení partitury, upravovat nebo dokonce měnit barvu a prostor jednotlivých hlasů způsobem, který není vůbec představitelný v koncertním sále, kde je posluchač odkázán pouze na svůj sluch a místní akustiku. Právě v tomto směru zasahuje zvukový režisér během záznamu ve značné míře — a není třeba zastírat, že tímto způsobem se dotýká konečků interpretačních otázek. Prof. nahrávku musíme posuzovat jako výsledek spolupráce mezi interprety a nahrávacím týmem a záleží na osobnosti hud. a zvukového režiséra na jedné straně a interpretů na straně druhé, jak veliké jsou jejich podíly na celkovém výsledku. V ideálním případě může vzniknout dokonalý záznam partitury převyšující průzračností, zvukovou kvalitou a vyloučením náhodných chyb vysoko možností nejzdařilejšího koncertního vystoupení. V případě nesouladu mezi interprety a režii hrozí nebezpečí, že i při sebevětší technické dokonalosti a při vylou-

čení všech chyb utrpí celková stavba nahrávaného díla a jeho výraz, jednotlivé dílčí úseky nebudou na sebe dobře hud. navazovat a výsledek nechá posluchače chladným. Moderní studio má mít pro nahrávání komorní hudby a malých orch. kubaturu cca 2000 m³: pro nahrávání velkých orch. cca 10000–12000 m³. Nejdůležitějším ukazatelem akustických vlastností je střední hodnota doby dozvuku, která je různá pro jednotlivé hud. žánry. Pro nahrávání nonartificiální hudby je ideální doba dozvuku co nejkratší (0,8 s), protože zde se většinou používá techniky odděleného snímání jednotlivých nástrojů nebo nástrojových skupin a dozvuk se zpravidla přidává uměle (pro klasickou hudbu se považuje za ideální doba dozvuku asi 1,7 s., pro romantickou cca 2,5 s., pro varhanní hudbu a církevní skladby 3,5 s i více). Moderní studia mají možnost měnit akustické vlastnosti pomocí otáčecích panelů s různou akustickou pohltivostí stěn. Zpracování a záznam signálů z jednotlivých mikrofonů se provádí v oddělené režijní místnosti. Režijní místnost nemusí mít větší rozměr než větší obytná místnost, musí však být akusticky upravena tak, aby umožňovala dokonalý a nerušený poslech. Doba dozvuku má být co nejkratší (doporučená hodnota 0,4 s), místnost nesmí zdůrazňovat ani potlačovat žádnou část kmitočtového spektra a nesmí docházet k nežádoucím rezonancím. Zařízení musí být rozmístěno tak, aby umožňovalo snadnou manipulaci a dobrý poslech všem členům nahrávacího týmu. Nahrávací tým bývá zpravidla tříčlenný. Tvoří jej hud. režisér (zodpovídá za hud. stránku snímku), zvukový režisér (zodpovídá za zvukovou a technickou stránku snímku, rozhoduje o umístění mikrofonů, technologických postupech nahrávání a provádí mixáž) a zvukový technik (zodpovídá za technické zařízení, obsluhuje záznamové zařízení). Hlavní součástí zařízení je směšovací stůl, který slouží k směšování a upravování jednotlivých signálů. Běžný rozsah moderních směšovacích stolů je 24 vstupů, 8 hlavních a 8 pomocných výstupů. Každý z přicházejících 24 vstupních signálů (např. z mikrofonů) může být samostatně upravován frekvenčně (pomocí filtrů), dynamicky (pomocí kompresorů a limiterů) i prostorově (pomocí umělého dozvuku). Kromě technických parametrů je důležitým kritériem pro posouzení kvality mixážního stolu jeho manipulovatelnost a přehlednost, umožňující snadnou obsluhu. Stůl musí umožňovat snadné připojení pomocných přídavných zařízení, jako zpožďovačů, dalších dozvukových zařízení, ostře řezacích filtrů apod. Čtyři dokonale reproduktorové kombinace umožňují dokonalý kvadrofonní i stereofonní poslech. K záznamu je režie obvykle vybavena dvěma dvoustupými magnetofony pro stereofonní záznam, dvěma profesionálními čtyřstopými magnetofony s dvojnásobnou šíří pásu pro kvadrofonní záznam a jedním osmi-, šestnácti- nebo dvaatřicetistopým magnetofonem, který se používá pro playbackovou techniku anebo při složitých nahrávkách tak,

NASHVILLE SOUND

že signál z jednotlivých mikrofonů je zaznamenáván odděleně na samostatné stopy a teprve po skončení produkce se v klidu postupně smíchá. Záznamová rychlost stereofonních i kvadrofonních magnetofonů je mezinárodně normalizována (38,1 cm = 15 inch), rychlost posuvu vícestopých magnetofonů bývá vyšší. Pro účinné potlačení šumu lze použít další přídavné zařízení. Nejrozšířenější je systém Dolby A. Pro spojení mezi studiem a režii slouží dorozumivací a signalizační zařízení. Dnešní *n. t.* je přes svou zdánlivou dokonalost a složitost teprve na počátku svého vývoje a její perspektivy se dají jen velmi těžko odhadnout i na několik málo přštích let.

L: H. H. Burrell: *High-Quality Sound Production and Reproduction* (London 1962); týž: *Practical Stereophony* (London 1964); H. F. Olson: *Elements of acoustical engineering* (NYC 1959); V. Zamazal: *Hudební nástroje před mikrofonem* (Praha 1975). – V. Z.

Nashville sound, pův. označení zvuku (stylu) skupiny, která začátkem 60. let působila v nočním klubu The Carousel (Nashville, Tennessee), jejímž členy byli Floyd Cramer (p.), Buddy Harman (ds.), Bob Moore (b.), Grady Martin (g.), Hank Garland (g.) a příležitostně i Chet Atkins (g.). Tento styl, pro nějž je charakteristická uvolněnost projevu, má jen málo znaků shodných s původní instrumentací C & W, přestože jeho zakladatelé byli špičkovými hudebníky této hudby. Z tradiční sestavy skupin C & W vyloučil v začátcích housle, později i steel g. Elektrické kytary vycházejí z pojetí R & R; jejich výrazný rytmus je zjemňován klavírem, hranným převážně stylem Floyd Cramera (slipnote style). K dalším rysům patří doprovodný sbor (v počátcích zejména Jordanaires, Anita Kerr Singers, Glaser Brothers, v současné době The Nashville Edition). Vznikem *N. S.* se moderní C & W dostala do nejvyššího stadia komercializace a znamená dominující směr této oblasti. Jako označení se používá prakticky pro všechny snímky natočené v Nashvillu a v zásadě je synonymem pojmu country pop. V druhé pol. 60. let se vznikem tzv. Bakersfield soundu (Bakersfield, Kalifornie) ztrácí na popularitě, přesto dodnes představuje převážnou část produkce C & W.

L: R. W. Lewis: *Thar's Gold in Them Thar Hillbillies* (Show Business Illustrated 1962, č. 2), B. Malone: *Country Music USA – A Fifty Year History* (Texas 1968). – M. Č.

negro spirituals, v. spirituály

New Black Music, angl. doslova nová černá hudba, výraz prosazovaný protagonisty černošského jazzu 60. a 70. let (A. Shepp, C. Thornton, L. Jones, A. Braxton, Sun Ra ad.) jako historicky i významově adekvátnější způsob označování jejich hudby i sociálního a uměl. statusu. Manifestačně se takto distancovali od nežádoucích vlivů bělošské hud. kultury i společenskoekonomických mechanismů amer. společnosti, jež z jazzu záhy po jeho vzniku učinily zdroj ekonomického zisku. Význam těchto projevů i jejich hlubších motivací je třeba chápat v širším kontextu hnutí Black Power a silné politické radikalizace černošů v 2. pol. 60. let. – D. L.

New Orleans jazz, souhrnné označení pro první jazzové instrum. projevy, tzv. archaický (marching) jazz a New Orleans style, které vznikly koncem 19. a zač. 20. stol. v hlavním městě amer. státu Louisiana.

Historie: *N. O. j.* je charakteristickým produktem spol. prostředí, konkrétních sociálních vazeb a v obecném smyslu dobové atmosféry, v níž vznikal. New Orleans (zal. 1718 franc. guvernérem Jeanem B. Le Moynem) se stal vzhledem ke své výhodné geografické poloze na březích Mississippi při jejím ústí do Mexického zálivu důležitým hospodářským i společenským střediskem amer. Jihu. Charakter města se utvářel jednak pod vlivem střídavě franc. a španělské koloniální správy, jednak v důsledku jeho ekonomické prosperity, založené ve spojitosti s přístavem na čilém obchodování se zemědělskými produkty, pěstovanými na rozsáhlých plantážích v okolí. Odtud i značný počet barevného obyvatelstva Louisiany a sousedících států Mississippi a Texasu, které sem přicházelo v dobách otroctví (vedle otroků ze západoafrického pobřeží tvořili zvl. početnou skupinu otroci z Kuby, Santo Dominga a ostatních západoindických ostrovů). Významnou roli sehrál v této oblasti zvl. římskokatolické náboženství (1726–27 vznikly v NO první kláštery kapucinského a jezuitského řádu), které obdobně jako např. v Jižní Americe umožňovalo relativně lepší podmínky pro sblížení ras a v důsledku toho i vzájemné prostupování jejich kult. tradic. V samotném NO jsou typickými příklady tohoto procesu vznik společensky preferované a dobře situované vrstvy svobodných kreolů (míšenců pův. francouzsko-španělských kolonizátorů a černošských obyvatelů Louisiany) a uchování pův. náboženských tradic černošského obyvatelstva v podobě kultovních projevů doprovázených primitivními bicími nástroji při pravidelných týdenních shromážděních na Congo Square (tzv. voodoo ritual). Důležitou roli v kult. sféře města sehrály evropské hud. tradice, jejichž nositeli byli zvl. Francouzi a kreolové z Dolního města. Profrancouzská kult. orientace se výrazně odráží v repertoáru neworleánských divadel z poč. 19. stol., Le Théâtre St. Phillippe a Le Théâtre d'Orléans, která uváděla jako vůbec první na amer. kontinentu premiéry oper Adama, Aubera, Halévyho a dalších franc. autorů. Významným střediskem spol. života v druhé pol. 19. stol. se stala French Opera (zal. 1859), na jejímž repertoáru byla díla Gounoda, Masseneta, Meyerbeera, Saint-Saënsa, z mimo franc. skladatelů např. Donizettiho aj. S všeobecným trendem čilého spolkového života druhé pol. 19. stol. souvisela existence četných poloprofesionálních symfonických orch. a proměnných kapel, které se uplatňovaly při různorodých spol. příležitostech, z nichž důležitou roli při pozdějším formování tzv. marching jazzu sehrály známé karnevaly Mardi Gras. Tyto různorodé vlivy, zejména pokud šlo o oblast dobové pop. hudby, byly transformovány accadiánským lid. pojetím, jež spoluutvářelo reprodukční techniku pův. černošských spasm bandů, které současně s minstrelskými skupinami patří k zákl. inspiračním zdrojům raných forem instrum. jazzu. Jinou, neméně významnou součástí tohoto procesu byla transformace oblíbených čtverylek, gavot,

šotyšů, valčíků a pochodů do ragtimové podoby, odkud přecházely do repertoáru prvních jazzových souborů (např. *After the Ball*, *Double Eagle*, *Hyena Stomp*, *Praline*, *Tiger Rag*). Další významný repertoárový vklad představovaly v našem století černošské spirituály a blues. Značného uplatnění černošským orch. se dostalo zejména po založení zábavní čtvrti Storyville (1897–1917). Mezi nejvýznamnější hudebníky, kteří se na sklonku 19. stol. a v prvních dvou desetiletích 20. stol. zasloužili o vytváření jazzového idiomu, patřili kornetisté H. Allen, L. Armstrong, P. Bocage, B. Bolden, M. Carey, O. Celestin, O. Duconbe, B. Johnson, F. Keppard, P. Miller, S. Morgan, J. Oliver, M. Perez, B. Petit, klarinetisté G. Baquet, S. Bechet, J. Dodds, L. Duhé, F. Lewis, L. Nelson, A. Nicholas, J. Noone, A. Picou, L. Tio Sr. a Jr., trombonisté W. Cornish, F. Dusen, K. Ory, J. Robichaux, houslisté J. Palao a A. J. Piron, pianisté J. R. Morton, L. Russell, C. Williams, banjista J. St. Cyr, kontrabasisté P. Foster, Bill Johnson, J. Lindsay a bubeníci P. Barbarin, L. Cottelle, B. Dodds a další. Klasickou podobu *N. O. j.* zachycují nahrávky skup. K. Ory's Creole Jazz Band (1921, pův. na zn. Sunshine, reedice Folk.), K. Oliver's Creole Jazz Band (1923, Paramount a Okeh, reedice Dec., Epic a Vic.), A. J. Piron's Jazz Band (1923, Col. a Vic., později t. Okeh), J. R. Morton's Red Hot Peppers (1926–30, Vic.), S. Morgan's Jazz Band (1927, Col.) aj. Nahrávky pův. představitelů *N. O. j.* vzniklé v revivalistickém období obsahuje dvoudesková antologie Su. *New Orleans Jazz* (P. Barbarin, G. Lewis, P. Miller aj.).

Se zánikem Storyvillu (v. t.) a postupným odchodem řady hudebníků na Sever se aktivita jazzového života v NO viditelně zmenšila. Obliba swing music a komerčních derivátů jazzu ve 30. letech odsunula pionýry *N. O. j.* na vedlejší kolej a většina z nich musela hledat existenční zabezpečení v občanských povoláních. Dočasnou vzpruhu autentického *N. O. j.* přineslo až revivalistické hnutí začátkem 40. let (v. *revivalismus*). Jeho zásluhou byl objeven nejméně z pův. aktérů jazzového života v NO z počátku stol. a představen širší veřejnosti i mimo rámec města. V tomto období t. někteří z těchto hudebníků nahráli své první gramof. desky vůbec.

V samotném NO ovšem záhy vystřídala přechodnou vlnu znovuoživeného zájmu o tradiční jazz narůstající obliba černošských hudebníků mladších generací, orientovaných na R & B. Tento trend, vydatně podporovaný t. novými gramof. společnostmi (Ace, Instant, Minit) či zde nově zřizovanými filiálkami firem z Východního pobřeží (Aladin, Atl., DeLuxe, Chess a zvl. Imperial), využívajícími již metod moderního show businessu, pak zcela jednoznačně ovládl hud. scénu v NO během 50. let. Četné nahrávky interpretů z tohoto okruhu zaznamenaly t. celonárodní ohlas a významně se podílely i na formování R & B idiomu. Nejvýznamnějšími představiteli neworleánského R & B jsou: D. Bartholomew (tp., voc.), R. Brown (voc.), F. Domino (p., voc.), Professor Longhair (vl. H. R. Byrd, p.), A. Neville (p., voc.), L. Price (voc.) a skup. Hawketts. Obdobně jako vlastní *N. O. j.* vycházeli ve svém projevu z pestré směsice

různorodých národních kultur, charakteristických pro zdejší hud. život, včetně významného přispění jazzových tradic; srovnej např. Dominovy nahrávky na zn. Imperial *Hey La Bas* (1949), *Mardi Gras In New Orleans* (1952) a zvl. instrum. *Second Line Jump* (1952), poznamenaný příznačnou atmosférou černošských pohřbů v NO.

Tradice autentických forem *N. O. j.* byla v novější době udržována jednak působením zbylých veteránů (jejich centrem od 60. let je známá Preservation Hall, umístěná v přízemí historické budovy v St. Peter Street ve staré franc. čtvrti Vieux Carre), jednak díky obnovení několika historických brass bandů (Eureka, Tuxedo ad., v. *marching jazz*). Od 70. let je významnou platformou jazzu v NO každoročně pořádaný Jazz and Heritage Festival (1977 na něm vystoupilo pražské Traditional Jazz Studio). Většina současných zábavních podniků, restaurací, barů a tančiren v NO, které inzerují jazz (soustředěných převážně na Bourbon Street a v jejím okolí), je ovšem orientována na tzv. turistický dixieland, reprezentovaný např. P. Fountainem (cl.), příp. na atraktivní semi-jazzové projevy značného stylového rozpětí typu pop. Al Hirta (tp.). Střediskem moderního jazzu je exkluzivní restaurant Rosy's (Valence Street v Horním městě), uvádějící renomované hvězdy i z oblasti tzv. crossover music (v. t.).

Př. 1: J. Oliver: *Mabel's Dream*, dvojhlas kornetů (1923, Okeh):

The image shows a musical score for the piece "Mabel's Dream" by Jelly Roll Morton. It is a duet for two cornets, J. Oliver and Louis Armstrong. The score is in 4/4 time with a tempo marking of quarter note = 138. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score consists of two systems of two staves each. The first system shows the beginning of the piece with a key signature change to two flats. The second system continues the melody. Chord markings are placed above the notes, including A-flat, E-flat, A-flat, A-flat, D-flat, F major, B-flat, E-flat, A-flat, E-flat, A-flat, A-flat, D-flat, C major, C major, D-flat, D-flat, A-flat, and F major.

NEWORLEÁNSKÁ RENESANCE

Melodika: Navazuje v zásadě na pův. negroidní a accardiánské vokální formy, odtud pochází i příznačný rys interpretační techniky *N. O. j.*, kolektivní improvizace, vycházející z variační praxe africké hudby a z antifonálního (resp. responsoriálního) principu. V tomto smyslu byly hlavní melodie obměňovány ostatními hráči improvizovanými melodickými variacemi na způsob cifrování známého z lid. hudby (př. 1 na str. 291).

Poznávací vitzkou *N. O. j.* je melodický trojhlas co. (tp.), cl. a tb., přičemž jednotliví hráči uplatňovali některé charakteristické interpretační manýry, např. trylky u cl., glissanda a growl-efekty u tb. apod. (př. 2). V nástrojové artikulaci převládá tzv. dirty tone.

Př. 2: *The World Is Jazz Crazy*, K. Ory's Creole Jazz Band:

The image shows a musical score for three instruments: Clarinet (cl.), Trumpet (tp.), and Tuba (tb.). The score is written in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The melody is characterized by triplet rhythms and syncopation. The first system shows the instruments playing together, with the tuba providing a bass line. The second system continues the melody, with the tuba playing a more active role. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'f' and 'mf'.

Harmonie: Používá v zásadě čistých kvintakordů hlavních harmonických funkcí (dominantní funkce zpravidla v podobě septakordu). Přidaná velká sexta, která se někdy objevuje u tónického a subdominantního akordu, je zřejmě součástí vlivu skotských a irských lid. tanců (jigg, reel atd.), jež vedle franc. a španělské hudby spoluutvářely charakteristický hud. kolorit NO. Složitější útvary vznikaly náhodně vlivem heterofonní ansámblové sazby. Při paralelním vedení hlasů je nejčastěji použito souběžných tercií, příp. kvint nebo kvart (tzv. paralelní organum bylo běžné už v africkém sborovém zpěvu).

Rytmus: Rytmický doprovod *N. O. j.* je odvozen z pochodové hudby, základem je jednoduché twobeatové metrum s akcenty na 1. a 3. době. Rytmickou skup. tvořily p., bjo. (g.), tuba (b.) a ds.

L. Armstrong: *Satchmo* (Praha 1968); H. Asbury: *The French Quarter* (London 1936); J. G. Barocelli: *Le Théâtre Français à la Nouvelle Orléans* (New Orleans 1906); E. Bartsch: *Dixieland* (Praha 1958); Berendt: J. Broven: *Walking to New Orleans. The Story of New Orleans Rhythm and Blues* (Sussex 1974); A. Coeuroy: *Histoire générale du jazz* (Paris 1942); A. M. Dauer: *Der Jazz* (Eisenach 1958); L. Dorůžka: *Hudba amerických černochů* (Praha 1958); V. Franchini: *Tradicie jazzu* (Bratislava 1963); C. Gregor Herzog zu Mecklenburg: *Stilformen des Jazz New Orleans Stil* (JP 1967); R. Gollin: *La Nouvelle Orléans* (NYC 1947); týž: *Nouvelle histoire du jazz* (Bruxelles 1948); R. Harris: *Jazz* (London 1954); týž: *Enjoying Jazz* (London 1960); W. Hobson: *American Jazz Music* (NYC 1939); S. Charters: *Jazz Orleans 1885 - 1957* (Belleville 1958); J. S. Kendall: *History of New Orleans* (Chicago 1922); Z. Mácha: *New Orleans Jazz*

(příloha ke stejnojmennému albu Su., Praha 1975); H. Panassié: *The Real Jazz* (NYC 1942); W. Sergeant: *Jazz, Hot and Hybrid* (NYC 1946); G. Schuller: *Early Jazz: Its Roots and Musical Development* (NYC 1968); Ch. E. Smith: *New Orleans and Traditions In Jazz* (v antol. *Jazz*, NYC 1959); O. G. Sonneck: *Early Opera In America* (NYC 1915); M. W. Stearns: *The Story of Jazz* (NYC 1956); *Tvář jazzu*; L. Tyrmand: *U brzegów jazzu* (Kraków 1957); E. Uggé: *Tvář smyslu dějin jazzu* (HRo. 1957, s. 968); B. Ulanov: *History of Jazz in America* (NYC 1952). - A. M.

neworleánská renesance, v. revivalismus

new rhythm style, dobové označení pro projevy z pomezí jazzu a moderní pop. hudby zhruba počátkem 30. let, kdy někteří představitelé bělošského straight jazzu (např. Lew Stone, Roy Fox, Bert Ambrose) integrovali určité rytmické hot-jazzové prvky. - I. P.

new thing, v. free jazz

newyorský styl (angl. New York style), označení typického bělošského jazzového stylu v NYC konce 10. a prvních dvou třetin 20. let. Vznikl rozvinutím principů trojhlasé polyfonní sazby, kterou sem 1917 přinesl ODJB. Tento proces vyústil až ve tvůrčí vyčerpání možností malého obsazení na konci 20. let.

První fázi *n. s.* charakterizuje přímé kopírování ODJB; přibližně časové vymezení 1917-22. V tomto období vzniká velké množství epigonských kvintetů, většinou v obsazení tp., tb., cl., p., ds. Zpočátku se ještě udržují náznaky vedoucí funkce cl., později ustupuje spolu s tb. do funkce kontrapunktických hlasů. Formální stránka poměrně stereotypní - několikanásobné opakování tutti chorusu je občas zpestřeno zařazením kontrastní verze. Obměňování chorusu spočívá v drobném cifrování jednotlivých hlasů, sóla se vyskytují poměrně zřídka. Tato fáze *n. s.* je dokumentována na mnoha nahrávkách souborů Earl Fuller's Famous Jazz Band (Vic.), Lopez - Hamilton's Kings of Harmony Orchestra (Edison), Ted Lewis and his Band (Col.) a dalších. Zároveň dožívá silná tradice orch. ragtimu, jehož některé prvky raný *n. s.* udržuje (melodika, bizarní instrumentální kombinace - v. nahrávky souboru Frisco Jazz Band z let 1917-21, Edison). Nejvýznamnějším souborem druhé fáze *n. s.* je skup. hráčů soustředěná kolem trumpetisty Phila Napoleona, která nahrála více než 400 skladeb pod názvem Original Memphis Five a mnoha dalšími pseudonymy (Ladd's Black Aces, The Cotton Pickers, Bailey's Lucky Seven na zn. Banner, Col., Paramount, Pathe Actuelle, Vocalion aj.) a v jejímž pěti- až sedmičlenném obs. se vystřídala řada významných hráčů: Moe Gappel, Sammy Lewis, Miff Mole, Charles Panelli (tb.), Doc Behrendson, Jimmy Lytell, Loring McMurray (cl.), Jimmy Durante, Frank Signorelli (p.), John Cali (bjo.), Jack Roth (ds.) aj. Skup. založená 1919 postupně dospěla od kopírování ODJB k typickému vlastnímu čistému projevu, který do značné míry reprezentuje pojem *n. s.* Využívá i v malém obsazení možnosti vtipně aranžovaných pasáží, silné černošské vlivy nacházíme přetaveny do mírně uhlazené, kultivované polohy, která byla běžnou výrazovou polohou dobových tanečních

orch. K nejvýznamnějším nahrávkám souboru patří série natočená 1923–26 pro firmu Vic. (uvedme alespoň *Meanest Blues, Throw Down Blues, Bass Ale Blues, Military Mike Static Strut*). Dalším velmi důležitým souborem vrcholné fáze *n. s.* jsou The Georgians, označováni jako první „orchestr v orchestru“; existovali 1921–24 uvnitř tanečního orch. Paula Spechta. Do svého vyzrálého polyfonního projevu integrovali mnoho prvků černošského jazzu (NO, Harlem), jejich gramof. nahrávky (Col., Harmony) dodnes udivují virtuózním zvládnutím techniky kolektivní improvizace. Jejich melodická sekce je již čtyřhlasá, časté je použití dvou saxofonů, sóla jsou průběžně doprovázena improvizovanými podehrávkami. Vůdčími osobnostmi byli Frank Guarente (tp.) a klavírista a arr. Artur Schutt, dalšími členy byli postupně vynikající Ray Stilwell, Russ Morgan, Archie Jones (tb.), Johnny O'Donnell, Dick Johnson (cl., saxes), Chauncey Morehouse (ds.) a Russell Deppe (bjo.). Jinými důležitými skup. byly Original Indiana Five a nahrávací formace organizované Samem Laninem. Přibližně v pol. 20. let nastává dalším vlivem černošské hudby a silnou migrací výrazných hudebnických individualit z Chicaga jisté uvolnění v melodické sekci a ve hře většiny hráčů se začínají objevovat typické znaky posledního období *n. s.* – výrazné manýry přírazů, melodické skoky ve velkých intervalech (určitá záměrná roztržitost fráze). Těžiště jazzového dění se přesouvá do činnosti prosperujících velkých tanečních orch., které jsou zdrojem obživy většiny hudebníků. Je kladen velký důraz na arr., objevují se modernější harmonické postupy a často i symfonizující názvuky. Kolektivní improvizace ustupuje rafinovanému arr. a improvizují se pouze sólové chorusy. Soubory s menším obsazením jsou většinou vytvářeny pouze pro gramof. nahrávky. Z nich je nejvýznamnější činnost nahrávacích formací Reda Nicholse (reedice na albu *The Red Nichols Story, Br., 1927–31*), v nichž se vystřídala většina nejlepších newyorských hudebníků. Do tohoto okruhu patřili zvl. Bunny Berigan, Ray Johnston, Mannie Klein, Leo McConville, Bill Moore, R. Nichols, Chelsea Quealey, Andy Secrest (tp.), Tommy Dorsey, Miff Mole (tb.), Jimmy Dorsey, Dick Johnson, Fud Livingston, Don Murray (cl., as.), Bobby Davis, Izzy Friedman, Jack Pettis (ts.), Adrian Rollini (bassaxofon), Irving Brodsky, Rube Bloom, Lennie Hayton, Arthur Schutt, Frank Signorelli (p.), Carl Kress, Eddie Lang, Dick McDonough (bjo., g.), Joe Venuti (vi.), Joe Tarto (tuba), Victor Berton, Stan King, Dillon Ober (ds.). Velké orch.: Ben Bernie, California Ramblers, Jean Goldkette, Bert Lown, Ben Pollack a zvl. Paul Whiteman.

L: R. Hadlock: *Jazz Masters of Twenties* (NYC 1965). – P. K.

night club, angl. označení pro noční podnik (bar, vinárna atp.), kde je uplatňován zábavný program revuálního nebo varietního typu (*v. t. floor show*), jehož součástí je hud. soubor. sólisté, taneční skupina. Hud. repertoár zpravidla pestrý, většinou orientovaný na spotřební moderní pop. hudbu. – I. P.

nonartificiální hudba I. — **vymezení:** Nonartificiální hudba je relativně svěbytnou vývojovou sférou evropské hud. kultury, která se jako taková začala utvářet v 19. stol. a v průběhu 20. stol. ještě zvýšila míru své specifčnosti, vnitřní diferencovanosti a společenské (a koneckonců i uměl.) závažnosti.

Konec 18. stol. a zejména ovšem průběh 19. stol. vnesl do obrazu evropské hud. kultury podstatnou, byť jen poznamenáhu se prosazující změnu. Na straně jedné prohlubovaly nové spol. podmínky estetickou autonomii a kult. význam hudby umělé, vznikající mimo okruh spontánní lid. tvořivosti; tím se z této umělé hudby postupně vyhraňoval specifický typus hudby artificiální, tj. hudby vytvářené specializovanými hud. skladateli k účelům převážně uměleckým a kulturním. Na straně druhé se omezovaly a v hospodářsky vyvinutých zemích i zastavily vývojové možnosti autentického, tj. tradičního hud. folklóru. Přitom ani jeden z těchto typů hud. projevů nebyl již sám o sobě schopen uspokojovat rozmanité a stále víc diferencované hud. potřeby nově se strukturující společnosti. Samostatné pásmo a později celý typus *n. h.* se postupně formovaly jak z dílčích odštěpených projevů obou zmíněných linií, tak i pod tlakem nových a mnohostranných vnějších vlivů. Šlo stejně tak o podněty politické (rozvíjející se účasť buržoazie a lid. vrstev na politickém životě 19. stol.) jako o podněty ekonomické a technické (např. stupňující se komerční exploatace hudby v rámci kapitalistických produkčních a tržních vztahů, význam vynálezu strojiva pro rozvoj široce použitelných dechových orchestrů, značně později též nástup masových sdělovacích médií apod.). Od přelomu 19. a 20. století zde posléze též působí pronikání mimoevropských hud. prvků do evropské hud. kultury (jde zejména o prvky latinskoamer. a afroamer. hudby). V novém typu *n. h.* se přitom soustředily a dále svěbytně vyvíjely nejen hud. projevy patřící původně „tradičním“ sféram artificiální hudby a autentického folklóru, ale stále výrazněji tu krystalizovaly i hud. rody a okruhy zcela již samostatné. A právě tyto nové projevy, jejich ekonomickou, sociální a technickou podmíněnost a další jejich existenci předpoklady nelze už adekvátně interpretovat pouze hledisky mechanicky sem přenášenými ze studia hudby artificiální nebo folklorní.

Charakteristické znaky *n. h.* lze vymezit asi následovně: typově standardizovaný základ tvorby, zeslabený význam skladebné jedinečnosti díla („Werkcharakter“) a naopak zvýraznění podílu interpretace, dále spontaneita vnímání a spotřeby, silné a bezprostřední zastoupení sociálních a psychických funkcí, široká (a zároveň tídně, skupinově, generačně apod. zcela konkretizovaná) spol. konzumní základna, zbožní charakter převážné části produkce *n. h.* a tím i její podřizování se běžným ekonomickým mechanismům a zákonitostem, zvl. zákonu nabídky a poptávky.

Tyto i další rysy *n. h.* vedou k jejímu relativnímu vydělení z ostatní hudby a od 19. stol. vytvářejí předpoklady pro její relativní vývojovou svěbytnost. Třeba ovšem zdůraznit, že jednotlivá zde uvedená kritéria není možno izolovat a absolutizovat. Tak např. nelze klasifikovat *n. h.* jen podle šíře

konzumní základny. Ve vnitřně diferencované sféře této hudby vznikají totiž i projevy vývojově podnětné a esteticky náročné, tím však obvykle i posluchačsky výlučnější, „menšinové“ (např. některé stylové fáze jazzu apod.). Závazné ovšem je, že i u těchto náročnějších projevů lze jejich podstatu a zákonitosti hledat nikoli ve spojitosti s artificiální hudbou, nýbrž převážně právě jen ve sféře *n. h.* a jejího vývoje.

Studium *n. h.* dlouho brzdily terminologické obtíže. Nejen u nás, ale ani v zahraničí se dosud totiž nepodařilo najít a prosadit vědecky plně uspokojivé označení pro jev *n. h.* (tak jak byla pracovním definována), resp. i pro její protějšek, zde nazývaný hudba „artificiální“. Kromě teoreticky fundovaných terminologických pokusů se v praxi dále uplatňuje tradiční rozlišování „lehká“, „zábavná“, „populární“ nebo „spotřební“ hudba proti hudbě „vážné“, „umělecké“. V něm. komerční praxi se vžil zkrácený označení U-Musik (= Unterhaltungsmusik) a E-Musik (= ernste Musik). U nás se též používalo a používá termínů jako malé žánry, užité žánry, masové žánry aj.; tyto termíny ovšem jako rozlišovací znak nevhodně volí izolovaný rys způsobu existence této hudby, např. formové schéma, způsob účasti na recepci apod. — V druhé pol. 60. let se u nás objevil terminologický návrh (Hudební věda 1967, č. 1–3) na rozlišení dvou základních hud. typů. První typus byl označován jako „bytová hudba“, druhý typus byl nazván „uměleckou hudbou“. (Adjektivum „bytová“ je odvozeno z ruského výrazu „byt“, tj. životní způsob, způsob existence něčeho, a takto i zdůrazňuje sepětí „bytové hudby“ se zcela konkrétními funkcemi.) Uvedená dvojice termínů-pojmů byla uplatněna v řadě vědeckých prací, zvláště v *Dějínách české hudební kultury 1890–1945*. Naše pojetí výraz „bytová hudba“ opouští, i když byl původním jeho východiskem. Termín sám byl totiž od počátku zpochybnout: patřičný význam slova „byt“ je v češtině nanejvýš konotací, nikoli denotací, a vede k častým nedorozuměním. Navázali jsme proto spíše na rozlišení H. H. Eggebrechta „Artifizielle Musik“ a „Funktionale Musik“ (viz jeho studii *Funktionale Musik* v *Archiv für Musikwissenschaft* 1973, č. 1). Ukázalo se však, že zavedení pojmu funkcionální hudba a tím zdůraznění hlediska polarit funkční vede ke značným teoretickým nesnázím. Soudíme proto, že termín a pojem *n. h.* omezuje dezinterpretace a přináší dostatečně přesné a zároveň pružné vymezení. Uvědomujeme si ovšem, že tento termín může najít svou platnost zřejmě jen v rovině teoretických úvah, sotva však v běžném dorozumívání.

L.: J. Kotek – I. Poledňák: *Teorie a dějiny tzv. bytové hudby jako samostatná muzikologická disciplína* (Hudební věda 1974, č. 4.); J. Fučač – I. Poledňák: *K typologickým polarizacím hudby, zejména polarizaci hudby artificiální a non-artificiální* (Hudební věda 1977, č. 4). — J. K. + I. P.

nonartificiální hudba II. — přehled: Proces historického formování české *n. h.* od poloviny 19. stol. až po současnost pouze pokouší naznačit tabulka 1. (Tabulku nutno všem chápat pouze jako ideální schéma, jež má objasnit mnohohrstenatost *n. h.* a její základ. vývojový řád. Úkolem tabulky tedy není a ani nemůže být časová nebo věcná hierarchizace české

n. h. hudby v exaktně historickém smyslu.) I z takto historicky pojetého a etnicko-geograficky ohraničeného přehledu je patrné, že předmět výzkumu *n. h.* je značně stratifikovaný. Jeho jádro a těžiště spočívá ve dvou specifických hud. rodech: ve „společenské zpěvnosti“ a v „populární hudbě“ (s podvojnou linií pop. hudby vokální a instrumentální). Mezi oběma těmito rody pochopitelně existují široká pásma přechodů a neustálého vzájemného prolínání a ovlivňování. Omezení platnosti tabulky jen na český kontext není — podobně jako u tabulky 2 — náhodné nebo nepřipustně zužující. Vyplývá totiž ze specifčnosti úkolů a reálných možností, s nimiž se musí vyrovnávat jednotlivá národní střediska muzikologického bádání. Hudebněvědný výzkum se vždy zaměřuje především na oblasti badatelsky dosažitelné a přehlednutelné. Projevů, jež nemají v daném národním nebo etnicko-geografickém kontextu větší význam, se bezprostřední badatelský záběr týká zatím spíše jen výjimečně. Odtud i jedna z příčin, proč muzikologie nemůže zatím předložit přehled vývoje *n. h.* platný buď všeobecně, nebo alespoň pro evropskou (resp. evropsko-americkou) hud. kulturu. Bez paralelního úsilí muzikologických středisek různých národů šlo by zřejmě prozatím o pokus předčasný. Výše uvedená historická tabulka 1 uplatňuje klasifikaci a terminologii tabulky 2, jež znázorňuje současný stav *n. h.* v českých zemích. Obě tabulky se při tom stýkají průsečíkem, určeným vertikálou historického vývoje a horizontální členitostí naší soudobé *n. h.* V souhrnné koncepci tabulek jsou ovšem dva rozdíly. K prvním z nich: Kromě rodu spol. zpěvnosti pracuje tabulka 1 s rodem pop. hudby ve dvou relativně svěbytných vývojových liniích, tj. buď s převahou složky vokální, nebo složky instrumentální. Na rozdíl od spontánní spol. zpěvnosti je u rodu pop. hudby příznačné, že zde vesměs jde o projev profesionální, poloprofesionální nebo k profesionalizaci tak či onak směřující. Druhý rozdíl v pojetí obou tabulek spočívá v poněkud odchylném pojmání a začlenění hud. folklóru. Hud. folklór, pro českou hudbu historicky tak významný, ztrácí ve své pův. podobě od pol. 19. stol. společenskou relevanci, z tradičního venkovského prostředí se počíná přesouvat do větších sídlištních celků (vznik městského folklóru) a v takto aktualizované podobě postupně začíná splývat s rodem spol. zpěvnosti. Vzhledem k těsnému vzájemnému sepětí obhlížíme proto v tabulce 1 oba tyto rody jako jedinou, víceméně sourodou vývojovou linii. Významným znakem této — převážně amatérské — linie je produkční a hlavně reprodukční spontánnost; eventuální profesionalizace (např. některých revivalistických folklorních skupin, skupin trampských písní apod.) se tu na rozdíl od pop. hudby objevuje teprve jako sekundární tendence.

Obsahově vystupuje označení *n. h.* jako střešový pojem, který dnes v českém kontextu zahrnuje tři hlavní hud. rody (aktualizovaný hud. folklór, společenskou zpěvnost a pop. hudbu) a po jejich liniích se dále štěpí v hud. okruhy, stylové žánrové druhy a posléze konkrétní stylové žánrové typy. Uplatňující takovou hierarchizaci, jsme si ovšem vědomi toho, na jak nejisté půdě se tu ocitáme. Pro naši systematiku

Tabulka 1

	<u>Společenská zpěvnost</u>	vokální	<u>Populární hudba</u>	instrumentální
před 1848	folklor společenské (vlastenecké) písně	kramářské písně kuplety singspielů		tance českého obrození (polka aj.)
1860	pololidové písně společenské písně a sborový zpěv		[vstup operety na české jeviště]	
1870	starší městský folklor (?)	„zpěváčci“ a jejich ambulantní „pěvecké společnosti“		rozvoj českých dechových kapel
1880				
1890	Kmochovy písně transkripce lid. písní dělnické písně	stále šantány a jejich kupletní produkce	přednesová a taneční tvorba pro dechové kapely (F. Kmoch aj.)	pro klavír a komorní obsazení
1900				
1910	novodobý městský folklor (K. Hašler aj.)	kabaretní písně (K. Hašler, Červená sedma aj.)		„salónní“ hudba
1920				ohlasy jazzu
1930	tramský zpěv agitky dělnických souborů lidovkové popěvky	písně V + W operetní šlágry 1. republiky (Beneš, Jankovec aj.)	rozhlasový aj. „populár“ taneční lidovka (v repertoáru dechových a univerzálních kapel)	
1940		swingové písně		swing
1950	masové a mládežnické písně revivalismus folklóru a pololidových písní		estrádní hudba regionální dechové kapely	
1960		písně malých divadel (Semafor aj.) písně tzv. pop music		koncertní jazz rock (beat)
1970	folk song a angažované písně country & western deriváty tramských písní		pop jazz a „party sound“	

NONARTIFICIÁLNÍ HUDBA

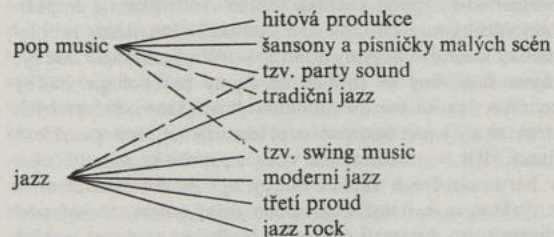
Tabulka 2

Uměl. obor	Základní hudební typus	Hudební rod	Hudební okruh	Stylově-žánrový druh	Stylově-žánrový typ	
Hudba	Nonartificiální hudba	Populární hudba	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin-bottom: 10px;">Artificiální hudba „překlasifikovaná“ na hudbu nonartificiální</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin-bottom: 10px;">Tzv. vyšší populár</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin-bottom: 10px;">Tradiční populární hudba</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin-bottom: 10px;">Moderní populární hudba</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin-bottom: 10px;">Hudba jazzového okruhu</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin-bottom: 10px;">Mimoevropský folklór (jakožto součást a stimulans moderní populární hudby a jazzu)</div>	<p>„populární“ stylizace lidových a společenských písní</p> <p>transkripce „klasických melodií“ ad usum jednotlivých stylově-žánrových druhů a typů</p> <p>„klasické melodie“ dosáhnuví spontánní popularity (Humoreska, Poem apod.)</p> <p>koncertantní repertoár estrádních, dechových, rozhlasových aj. souborů, operetní apod. melodie</p> <p>konkrétně funkční repertoár dechových apod. souborů (pochody, tance aj.)</p> <p>lidovkové instrumentální skladby (i zpívané)</p> <p>pop music</p> <p>rock (beat)</p> <p>jazz</p> <p>afroamerický folklór, fungující jako moderní populární hudba resp. jazz (blues, spirituály aj.)</p> <p>další jednotlivé etnické oblasti (např. indonéské, tichomořské, kubánské písně a tance v podání Kučerovců aj.)</p>	<p>příklady této detailní typové specifikace viz na str. 297</p>	
		Aktualizovaný hudební folklór	<div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin-bottom: 10px;">Aktualizovaný folklór domácí (resp. folklór vycházející z evropského hudebního myšlení) a jeho deriváty</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin-bottom: 10px;">Spontánní mimofolklorní a postfolklorní zpěvnost</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin-bottom: 10px;">Zpěvnost ovlivněná jinými rody nonartificiální hudby nebo hudbou artificiální</div>	<p>jednotlivé folklorní regionality (Slovácko, Chodsko apod.)</p> <p>pololidová píseň a městský folklór</p> <p>lidovková píseň</p> <p>trampská píseň a její deriváty</p> <p>folk</p> <p>masová píseň</p> <p>duchovní píseň</p> <p>sborový zpěv (na úrovni průměrných možností amatérů)</p> <p>„populární“ stylizace lidových písní</p>		
		Společenský zpěv	touto tabulkou nesledována			
	Artificiální hudba					

jsme nenašli nějakou již vypracovanou vhodnou nomenklaturu. Proto bylo třeba pokusit se o návrh vlastní terminologické soustavy tak, aby rovina jednotlivých kategorií sémanticky i hierarchizačně alespoň zhruba odpovídala významu sem vřazovaných hud. projevů a oblastí. Samostatným terminologickým problémem zůstává ovšem i nadále označování jednotlivých konkrétních okruhů, stylově-žánrových druhů a typů *n. h.* Názvy, s nimiž pracujeme, sotva lze všude považovat za definitivní: to platí zejména tam, kde význam jednotlivých termínů není ani v praxi dostatečně ustálen, nebo kde bylo příslušné označení teprve nutno vytvořit. V tabulce 2 jsme proto považovali za důležité soustředit se na co nejkonkrétnější vymezení jednotlivých okruhů, stylově-žánrových druhů a typů *n. h.* Stalo se tak mnohdy ovšem i za cenu značného rozšíření charakteristiky, takže snaze o věcnou výstižnost leckdy prozatím musel ustoupit požadavek terminologické stručnosti. — Pokud se týká metodického a věcného hlediska, tabulka 2 nepostihuje historickou dynamiku a vědomě tedy abstrahuje od vývoje a stylově-žánrových proměn *n. h.* v její více než stoleté existenci (tyto momenty se naopak pokusila zachytit tab. 1). Zde předkládané schéma je statickým řezem, zachycujícím aktuální hierarchizaci české *n. h.*, její společná východiska a morfologické členění — a to bez ohledu na recepční a sociálně ekonomickou dynamiku i kvantitativní rozsah jednotlivých stylově-žánrových okruhů a druhů. Tabulku si přitom je třeba představit jako rozvinutý plášť ležícího válce, v němž tři výchozí hud. rody představují společný, prostřednictvím svých nižších složek pevně propojený organismus.

Výslovně je třeba upozornit, že navrhovanou hierarchizační soustavu tabulky 2 určujeme pouze pro specifický typus *n. h.* Bylo by tedy asi bezpředmětné pokoušet se o aplikaci této systematiky též na hudbu artificiální. Tabulka 2 zachycuje ovšem i široké přechodové pásma, která jsou současně předmětem výzkumu ve sféře hudby artificiální, jakož i hudební a zpěvní kultury lidové (folklorní). U synkretických útvarů hudebně dramatických (opereta, muzikál) sleduje tabulka 2 pouze jejich hud. a zpěvní složku; nikoli tedy vlastní hudebně dramatický celek, jehož výzkum náleží především do kompetence divadelní vědy.

Každý zde uvedený stylově-žánrový druh by bylo možno ještě dále dělit na konkrétní stylově-žánrové typy. Naznačme takové detailní členění alespoň u pop music a jazzu, tedy u druhů dnes vysoce aktuálních, kvantitativně rozsáhlých, vývojově dynamických a stylově značně proměnlivých:



V celé této hierarchizaci *n. h.* je ovšem třeba vzít v úvahu různé stupně frekventovanosti jednotlivých hud. okruhů, stylově-žánrových druhů a typů. Poptávka po jednotlivých okruzích, družích a typech a jejich konkrétní spol. význam a dosah jsou pochopitelně nestejně a podléhají stálým přesunům, přílivům a odlivům, motivovaným sociálně, kulturně politicky, ekonomicky a rovněž i rozvojem technických prostředků. Údobí většího či menšího prvotního vzestupu (uměleckého i spotřebního) vystřídává přitom u všech okruhů, druhů a typů období stagnace, po němž však může opět následovat obnovená vlna posluchačského zájmu a odtud i větší či menší renesance příslušného stylu či žánru. Sledovat blíže frekvenci jednotlivých stylů a žánrů *n. h.* a procesualnost její spol. asimilace náleží již specializovanému badatelskému úsilí — viz např. studie J. Kotka *Jak si společnost osvojuje populární hudbu* (HRO. 1974, č. 3 a 4), *Recepte funkcionální hudby jako společenský osvojovací proces* (sborník VI. seminář mladých muzikologů a kritiků, Moravany 1977, Bratislava 1977) a *Vývoj hudebního vkusu obyvatelstva ČSR po roce 1945* (Hudební věda 1978, č. 3).

L: J. Kotek — I. Poledňák: *Teorie a dějiny tzv. bytové hudby jako samostatná muzikologická disciplína* (Hudební věda 1974, č. 4); J. Fukač — I. Poledňák: *K muzikologickým polarizacím hudby, zejména polarizaci hudby artificiální a non-artificiální* (Hudební věda 1977, č. 4). — J. K. + I. P.

nonartificiální hudba III. — výzkum nonartificiální hudby jako samostatná muzikologická disciplína, obecné momenty:

Muzikologická disciplína zaměřená na výzkum *n. h.* není dnes pouhou hypotetickou konstrukcí, ale prakticky je vlastně už zformována nebo alespoň zřetelně formována úsilím celé řady specialistů a konkrétními, relativně sourodými výsledky jejich práce. Úsilí teoreticky uchopit nově se vynořující problematiku nebylo ovšem vždy nesené činností kvalifikovaných muzikologů. Pokud totiž hud. věda brala *n. h.* vůbec na vědomí, chápala ji ponejvíce jen jako soubor pokleslých hodnot bez vlastní vnitřní logiky a objektivně mapovatelného vývoje.

Toto zjištění neplatí ovšem paušálně. Lze připomenout některé muzikology, kteří si zejména v rámci historiografického výzkumu uvědomovali nutnost studovat nejen hudbu se zvláštěnou a emancipovanou estetickou funkcí, ale též projevy bezprostředně svázané především s konkrétními životními funkcemi. Náběhy k tomu vidíme např. již u A. W. Ambrose, u E. Kretschmara a A. Scheringa. Zevrubnější pozornost věnoval této problematice později zejména H. Besseler, který mj. rozlišil polaritní typy Darbietungsmusik (zhruba ve smyslu přednesové, koncertní hudby) a Umgangsmusik (jako hudbu ke slavnostem, bohoslužbám, obřadům, ke společné práci, družnosti, tanci apod.). Některými historicky staršími projevy této Umgangsmusik se také podrobněji zabýval. Výrazný historický zájem o starší zpěv a hudbu tohoto typu měl u nás Z. Nejedlý, z ruských a sovětských badatelů pak zejména B. V. Asafjev, který již také postuloval potřebu speciálního vědního studia takových hud. jevů. Z dalších marxisticky orientovaných autorů věnovali *n. h.* (zejména 19. stol.) výraznější pozornost např. G. Knepler, W. Steinitz, I. Lammelová, B. Szabolcsi a J. Maróthy;

NONARTIFICIÁLNÍ HUDBA

z nemarxistických pak hlavně T. W. Adorno (jeho vztah k *n. h.* byl ostře odmítavý; srov. například jeho stať *O fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu*, Divadlo 1964, č. 1 a 2), C. Dahlhaus a H. H. Eggebrecht ad. Posledně jmenovaný je i původcem terminologického rozlišení „artifizielle Musik“ a „funktionale Musik“, cit. již dříve.

Praktické potřeby organizační, propagační a sběratelské, zájem nových posluchačských generací i samotných umělců o nové inspirační a výrazové oblasti apod. – to vše vedlo k tomu, že zejména novější, vývojově dynamické a relativně osobité okruhy a druhy *n. h.* 20. stol. (jazz a jeho deriváty, později rock aj.) začaly víceméně spontánně produkovat své „teoretické vědomí“. Takové hlubší poznávání novější *n. h.* vyrůstalo zprvu z diskografického úsilí diletantských nadšenců a z jejich biografických a informativně encyklopedických pokusů. Časem se však i zde dospělo k uvědoměnému, více či méně fundovanému historiografickému i teoretickému výzkumu a konečně též k teoretickému zdůvodňování „sebereflexe“ hud. sféry, která v hud. kultuře začala zaujímat postavení v mnohém specifické. Proměna jednotlivých druhů *n. h.* v mohutné ekonomické a sociokulturní organismy a jejich rostoucí, stále markantnější sociofunkční význam zaměřily na tuto problematiku postupně též zájem sociologů, teoretiků masové kultury apod. Teprve poměrně pozdě (větší měrou až v 60. a 70. letech) se ke studiu novější a nejnovější *n. h.* v zahraničí i u nás výrazněji a specializovaněji zaměřili někteří (zejména generačně mladší) muzikologové. Logika věci (totiž hlavně specifická cílů výzkumu, obtíže se začleněním výzkumu do dosavadních organizačních schémat muzikologie a zejména hud. historiografie, nutnost interdisciplinárního přístupu apod.) je přivedla ke zřetelnému vydělení jejich práce z kontextu tradičních hudebněvědných disciplín. Přes rozdílnost dílčích tematických zájmů i koncepčních a metodologických východisek začal se z pracovních výsledků těchto specialistů postupně formovat samostatný badatelský úsek, výrazně odlišený od ostatní muzikologické produkce – a to i vnějšími znaky (samostatné výzkumné projekty, tituly, ediční řady, časopisy atd.).

Pracovní pole disciplíny lze v nejhrubších rysech rozčlenit přibližně do těchto okruhů: I. Vymezení disciplíny, předmět, metody, cíle, historie disciplíny; II. Srovnávací analýza uměleckých děl, lidové hud. kultury a *n. h.*; vymezení specifických rysů *n. h.*; III. Analýza existenčních modů *n. h.* v rámci konkrétních sociálně-ekonomických podmínek, a to a) obecně, b) v buržoazní společnosti, c) v podmínkách socialismu; IV. Typologie a analýza jednotlivých funkcí *n. h.*; V. Typologie rodů, okruhů, druhů a stylově-žánrových typů *n. h.*; analýza jejich vyjadřovacích a sdělovacích prostředků, hud. struktur, resp. též technických, akustických a elektroakustických vazeb, pokud existenci toho kterého typu projevů bezprostředně podmiňují; VI. Estetická, zejména pak axiologická problematika *n. h.*; VII. Historiografické problémy *n. h.*: a) Předstupně formování svěbytné sféry *n. h.*, b) Zrod a formování relativně svěbytné sféry *n. h.* v konkrétních historicko-spoolečenských podmínkách bur-

žoazní společnosti 19. a 20. stol., c) Vývoj jednotlivých rodů, okruhů, stylově-žánrových druhů a typů *n. h.*, d) Specifická problematika vývoje *n. h.* v jednotlivých zemích, tj. pro nás prakticky v českých zemích (opět v jednotlivých rodech, okruzích atd.).

V metodologickém ohledu patří výzkum *n. h.* k těm muzikologickým disciplínám, jež si vzhledem ke své problematice nevytvářejí zcela originální metody; z bohatství muzikologických i nemuzikologických metod si ovšem vybírají a vybrané metody i pracovní postupy pak originálním způsobem propojují a přepracovávají. Charakteristickým rysem je zde výrazné napojení na metodologii nemuzikologických oborů, zejména sociologie. Zákl. požadavkem zůstává nepřenašet do daného studia aprioristicky postupy a kritéria z výzkumu hudby umělecké a z výzkumu lidové hud. kultury. Dále pak platí, že ke zkoumání *n. h.* je nutno přistupovat komplexně, tj. chápat ji jako synkretickou oblast, bohatě členěnou strukturně i sociofunkčně a v tomto smyslu i přesahující hranice a metodické postupy tradiční hud. vědy. V souvislosti s tímto komplexním přístupem se ovšem ustaluje několik zásadních rovin, jež nutno brát v úvahu u každého jednotlivého zkoumaného faktu: a) sociologická, sociálně psychologická, psychologická; b) ekonomickoorganizační a materiálně-technická, c) muzikologická v užším slova smyslu (hudebně teoretická, estetická, historiografická). Výraznou úlohu zde hrají různá šetření a zjišťování (potřeb, motivací, vkusu, zájmů, aktivit resp. jejich strukturálních vazeb atp.), dále statistické analýzy reprezentativních trendů produkce, konzumu, hospodářské efektivity, technických předpokladů atp., analýzy kulturně politické a ideologické, v oblasti hud. struktur pak analýzy žánrové specifčnosti, dynamiky stylových proměn a posunů, dále analýzy zvláštního sepětí slova a hudby, obsahové i estetické rozboru textové složky apod. Disciplína je výrazně zaměřena k výzkumu celých množin jevů, jež nemají význam jakožto jednotliviny, ale právě jako množiny. Ve výzkumu *n. h.* jde tedy primárně spíše o analýzu tendencí a trendů v rámci celých stylově-žánrových druhů a typů a tyto analýzy mají do jisté míry především aproximativní nebo statistický charakter.

I zde samozřejmě nutno počítat s obvyklým překrýváním styčných pásem a odtud i s možností využívat některé výsledky jiných hudebněvědeckých specializací. Zároveň se však objevuje řada zcela specifických úkolů, jež lze řešit právě jen na základě úzké vzájemné koordinace a kooperace.

Ad hud. akustika resp. psychoakustika: zde vyvstala nová problematika spjatá s takřka totální elektrifikací a amplifikací většiny nových typů *n. h.* (odtud i aktualizace problematiky sluchové hygieny apod.). – Ad psychologie hudby: zájem disciplíny se prolíná se zájmy psychologie hudby zejména v problematice vnímání stylově (žánrově) typických struktur a v jejich bezprostřední identifikaci, resp. paměťové fixaci, dále v problematice vkusu, psychicky stimulačních a harmonizačních funkcí hudby aj. – Ad hud. teorie: o výzkum *n. h.* neměla disciplína valný zájem, zřejmě pod vlivem toho, že starší typy této hudby se na první pohled

jevily jen jako redukce vyjadřovacích prvků hudby artificiální. (Redukované prvky procházely navíc procesem petrifikace.) Hud. řeč jednotlivých rodů, okruhů, stylově-žánrových druhů a typů *n. h.* je ovšem nutně studovat v jejich vlastních kontextech, vesměs ovšem širších než pouze hudebně teoretických. Rovněž podobu a vývoj hud. řeči novějších projevů (jazz, rock aj.) lze pochopit jen tehdy, vystoupíme-li z kontextu vývoje artificiální hudby a její hud. řeči a budeme-li přihlížet především ke globální struktuře *n. h.* a ke konkrétnímu kontextu daného stylově-žánrového druhu a typu (včetně příslušných interpretačních struktur). — Ad hud. estetika: styčnou plochou je zejména obecná problematika funkcí a axiologická problematika rozdílů v hodnocení jednotlivých hud. sfér. Ad hud. sociologie: zde dochází k nejvýraznějšímu překrytí zájmů. Záběr hud. sociologie je ovšem na jedné straně širší (zaměřuje se na veškerou hudbu), na druhé užší (námi pojednávaná disciplína usiluje — na rozdíl od hud. sociologie — o komplexní, nikoli tedy jen striktně sociologický pohled). — Ad hud. pedagogika: tato disciplína se v přítomné době mj. obírá výběrem relevantních jevů z *n. h.*, jež včleňuje do systému hudebně výchovného učiva. V souvislosti se zvýrazňováním tvořivých přístupů usiluje využít např. jazzu a jeho improvizací podstaty, apod. — Ad hud. historiografie: i novější, progresivní historiografické koncepce (nejvýrazněji cit. již Knepler a naše *Dějiny české hudební kultury*) integrovaly typus *n. h.* prozatím spíše jen jako historicky nezbytný „doplňek“, a to hlavně sledováním „hudebního života“, méně již i hlubším studiem struktur a vývoje *n. h.* jako takové. Tato skutečnost není ovšem náhodná a není ani projevem nějaké „zlé vůle“. Vzhledem ke strukturální i funkční odlišnosti obou hud. typů a způsobu jejich konkrétní společensko-historické existence je totiž totální historiografická integrace na úrovni podobné souhrnné práce věcně i proporčně nesnadno uskutečnitelná, resp. — jak již ukázáno — představuje specifickou redukci celkové problematiky. Rozumí se ovšem, že dějiny *n. h.*, uchopené právě z hlediska svébytnosti této hudby, mohou a musí být v obecnějších výsledcích včleněny do shrnutí dějin celé hud. kultury. — Ad hud. folkloristika a etnomuzikologie: lze konstatovat vzájemnou příbuznost a spjatost hud. folkloristiky a etnomuzikologie na straně jedné, výzkumu *n. h.* na straně druhé. Pro jemnější vymezení vztahů obou disciplín je však třeba ještě poznamenat, že 1. disciplína obírající se výzkumem *n. h.* se zaměřuje jen na některé aktualizované (tj. sociálně a funkčně živé, do současných vývojových kontextů zapojené atp.) typy hud. folklóru (viz tab. 1 a 2); 2. při sledování těchto oblastí samozřejmě sice dochází k překrývání polí výzkumu, avšak zatímco hud. folkloristika se o dané jevy přednostně zajímá jakožto o pokračování vývojové linie lidové hud. kultury, výzkum *n. h.* je zkoumá v historickém, sociologickém, kulturně politickém, estetickém aj. začlenění do dobové aktuálních souvislostí celé *n. h.*; 3. podobná situace jako sub 2. nastává i při studiu afroamerického hud. folklóru (afroamer. hudby).

Pokud jde o vztah disciplíny k vědním oborům nemuzikologickým, lze říci, že právě v důsledku totálního začlenění

n. h. do mnoha konkrétních spol. struktur a funkcí je tento vztah rozvinutější a intenzivnější než u většiny ostatních muzikologických disciplín. Akcentována je zejména vazba na obecnou historiografii, obecnou sociologii (teorie masové kultury), sociální psychologii (vliv *n. h.* na vytváření interpersonálních vztahů, problematika kultu pěveckých hvězd apod.), teorii řízení společnosti apod., ale též na literární vědu (libreta, písňové texty), divadelní a filmovou vědu a některé obory technické, zvláště na elektroakustiku a v jiném ohledu na výpočetní techniku apod. Výzkum *n. h.* může přitom samozřejmě čerpat i z poznatků, jež v jiných uměnovědných oborech nashromáždily analogické badatelské disciplíny: v literární vědě tedy např. z výzkumu literární produkce s hromadnou spotřebou (obrázkové časopisy, kreslené seriály, detektivky atd.), v okruhu věd o výtvarném umění z bádání o tzv. užitém umění apod.

L: J. Kotek — I. Poledňák: *Teorie a dějiny tzv. bytové hudby jako samostatná muzikologická disciplína* (Hudební věda 1974, č. 4); J. Fukač — I. Poledňák: *K typologickým polarizacím hudby, zejména polarizaci hudby artificiální a non-artificiální* (Hudební věda 1977, č. 4). — J. K. + I. P.

nonartificiální hudba IV. — výzkum nonartificiální hudby jako samostatná muzikologická disciplína, vývoj disciplíny ve světě: V souvislosti s rozsáhlými proměnami moderní společnosti stala se *n. h.* za poslední půlstoletí a zvláště od 60. let předmětem rozvětveného písemnictví. Převážně zde ovšem jde pouze o informativní, popularizační a propagační publicistiku, věnovanou hudbě s nejvšším spol. dopadem, zejména tedy hudbě populární. Výsledky seriózního vědeckého výzkumu *n. h.* v zahraničí tvoří naproti tomu nevelkou a teprve v posledních letech výrazněji viditelnou vrstvu. Obecně lze tuto linii vědeckého studia *n. h.*, jak se uskutečňuje v zahraničí, charakterizovat asi takto:

1. Dosavadní výzkum je velmi těsně propojen s kvantitativně nesrovnatelně širším zájemem informativně-popularizačního dění a publicistiky a misty nelze mezi nimi věst žádnou zcela určitou hranici. (I těchto materiálů popularizačního, ba často až vyhraněně reklamního charakteru možno ovšem využívat, byť samozřejmě kriticky a především jako dobového historického pramene.)
2. Odborná literatura pokrývá jednotlivé oblasti *n. h.* zatím dosti nerovnoměrně. Relativně největší pozornost se dosud věnuje modernímu pop. hudbě a jazzu, méně byl studován aktualizovaný folklór a aspekty jeho sociální funkčnosti (až na folklór afroamerický), značně se opomíjí spol. zpěv ve všech svých mimofolklorních a postfolklorních projevech.
3. Rovněž podíly jednotlivých oborových aspektů při řešení celkové problematiky skýtají prozatím značně nevyrovnaný obraz. Akcentovány byly zřetel hudebně sociologické, méně již hudebně psychologické. Bez zásadnějších teoretických koncepcí zůstávají dosud pohledy hudebně estetické (takřka úplně chybějí např. pokusy o rozpracování problematiky axiologické, sémiotické ad.). Nesystematická je i specializovaná práce hudební historiografie a prakticky zcela postrádáme pokusy o teoretickou koncepci souhrnného studia dějin *n. h.* jakožto integrální součásti hud. kultury vůbec.

NONARTIFICIÁLNÍ HUDBA

4. Specializovaný vědecký výzkum *n. h.* se v současnosti jen zčásti odehrává v rámci hud. vědy, třebaže se ovšem i zde stále výrazněji objevují tendence ke zřizování specializovaných pracovišť, publikačních platforem, studijních programů apod. Dosavadní výzkum však probíhá též mimo tento rámec – zvláště studium sociologické problematiky nebo na druhé straně některá speciální bádání historiografická a etnomuzikologická, např. o afroamer. hudbě, jazzu apod. 5. Zahr. bádání studuje dílčí problémy *n. h.* často izolovaně, bez hlubšího uvědomění si spol. východisek a vývojových souvislostí. V důsledku silných, sociálně motivovaných přehrad mezi artificiální a *n. h.* mívá hud. věda v kapitalistických zemích převážně tendenci absolutizovat estetický význam artificiální hudby a nedoceňovat svébytný uměl. přínos a kulturní i sociofunkční dosah *n. h.* I v některých hudebně vyspělých socialistických zemích přeznívají dosud podobné názory; jinde se specifická problematika *n. h.* teprve postupně vyjevuje, a to v důsledku změn prosazujících se ve spol. a hudebním dění, jakož i moderní sdělovací technice.

Jak již poznamenáno, relativně nejsoustavnější vědecká pozornost byla dosud věnována jazzu a afroamer. folklóru. Zejména literatura o jazzu je dnes již obrovská, byť obsahově a metodicky značně nevyrovnaná. V odborné a vědecké produkci převažují typy jazzových encyklopedií a slovníků, diskografií, profilů osobností, instruktivní literatury s určitým teoretickým záběrem apod. Seriózní kriticko-analytické práce zaměřené na výzkum specifických rysů této hudby, jejich vývojových zákonitostí, sociálních vazeb a funkcí atd. se v USA i v Evropě objevují teprve od zač. 60. let. Pozvolna se začíná rozvíjet též výzkum týkající se nejnovějšího vývoje oblastí s jazzem geneticky spjatých a typově mu blízkých (R & B, rock; také však moderní pop. hudba a zejména její hitová produkce – viz např. sborník připravený v NSR S. Helmsem). Jiným druhům *n. h.* věnovala naproti tomu evropská i americká hud. věda dosud značně menší pozornost.

Účinným podnětem pro rozvoj odborného průzkumu se stalo šíření *n. h.* a zvláště pop. hudby masovými médii. Tento vývoj s sebou přinášel i některé závažné spol. důsledky a tím zároveň i vyvolával potřebu jejich hlubšího sociologického zkoumání. Stanoviska hud. sociologů vůči pop. hudbě – zprvu ostře odmítavá (T. W. Adorno aj.) – se měnila úměrně s tím, jak se u pop. hudby stupňoval její spol. dosah a kult. význam a jak si kult. praxe a zprostředkovaně i hud. sociologie uvědomovaly nezbytnost realističtějšího i empiricky fundovanějšího pohledu na tuto problematiku (A. Silbermann, K. Blaukopf aj.). Je třeba ovšem připomenout, že značná část západní hudebně sociologické literatury všímající si nonartificiální (resp. újeji: populární) hudby má esejistický charakter a vychází nanejvýše jen z dílčích výzkumů, organizačně sice snadno zajistitelných (studentské publikum apod.), vcelku však nereprezentativních a celkový stav tedy zkreslujících. Ve srovnání s našimi poměry nelze vždy tedy na Západě zjišťovat vkus posluchačů objektivními metodami, např. průzkumem prodejnosti gramof. desek, neboť

jednotlivé výrobní firmy přesná čísla odbytu z daňových, konkurenčních aj. důvodů manipulují. – Rozsáhlá sociologická produkce se ovšem zaměřuje na masovou kulturu vůbec a náleží tedy zároveň již širší sociologii kultury. Také tento zobecnující nadhled a možnost vzájemného porovnání jednotlivých oborů masové kultury může poskytnout cenné podněty pro studium *n. h.* v její širší sociální a kult. podmíněnosti (viz práce L. Loewenthala, A. Kłosowské aj.). Historická problematika některých regionálně zvláště významných okruhů a druhů *n. h.* je alespoň zčásti pokryta v NDR, byť zatím spíše na úrovni vysoké popularizace a s akcentováním závěrů platných pro současnou kulturně politickou praxi. Systematického historického výzkumu se zde dočkal dělnický a masový zpěv. Tematicky rozptýlenějším, byť v jednotlivých dílčích výsledcích značně hlubokým záběrem se vyznačují studie západoněm. muzikologů, věnované *n. h.* 19. stol. (např. sborník vydaný C. Dahlhausem). V USA se začíná věnovat značná pozornost historii americké pop. hudby a písní, ať ovlivněných jazzem, nebo evropskou tradicí. Další hudebněvědné aspekty *n. h.* byly zatím dotčeny s menší soustavností. Zejména psychologické otázky čekají na hlubší rozpracování. Dílčí práce se tu a tam objevují hlavně v souvislosti s aktuálními potřebami hud. pedagogiky (H. Rauhe ad.).

Podrobnější výčet zahr. publikací s tematikou *n. h.* viz v hesle *bibliografie* a ve studii J. Kotka – I. Poledňáka *Teorie a dějiny tzv. bytové hudby jako samostatná muzikologická disciplína* (Hudební věda 1974, č. 4). Obecně lze říci, že nejdokonalejšího zpracování se dočkala bibliografie a diskografie jazzu a jeho kořenů (zvl. afroamer. hudby). Nové přírůstky jazzové literatury sledují podrobnými recenzemi ročenky *Jazzforschung* (o nich viz dále). Nejnovější amer. literaturu nejen o jazzu, ale i o pop. hudbě a muzikálu uvádí pod příslušnými hesly amer. *Dictionary of Contemporary Music* (editör John Vinton, New York 1974). Evropskou a amer. literaturu o *n. h.* do 60. let zaznamenávají pod jednotlivými hesly i některé další hud. slovníky, zejména *Musik in Geschichte und Gegenwart* (Bärenreiter) (viz zvl. heslo *Unterhaltungsmusik* a v něm další odkazy) a 12. vyd. *Riemanns Musiklexikon* (Sachteil, Mainz 1967). Na nejnovější přírůstky upozorňují zevrubné recenze a anotace nových edic v ročenkách *Jahrbuch für Volksliedforschung* (o nich viz dále). – Dosti podrobný přehled hudebně sociologické a sociologické literatury k problematice současné „beatové generace“ obsahuje monografie Dietera Baacke: *Beat – die sprachlose Opposition* (3. vyd. München 1972). – Další dílčí bibliografie *n. h.* bývají jinak porůznu rozptýleny v jednotlivých monografiích osobností i celých stylů a žánrů; obvykle si však nekladou žádné vyšší nároky na systematicčnost a úplnost. Celkově lze tuto bibliografickou nesoustavnost chápat jako přímý odraz rozptylu a kolísavé úrovně, jež jsou dosud charakteristické pro výzkum *n. h.*

Pokud jde o časopisy, i zde je pro *n. h.* typický značný oborový rozptyl a diametrální kvalitativní rozdíly. Proti desítkám komerčních čsp. popularizujících zpěváky pop music vyznačují se jazzová periodika dosti vysokými odb. nároky

(v USA Down Beat, v NSR Jazz Podium, ve Francii Jazz Magazine, v Polsku Jazz ad.). Vskutku vědecké cíle si zde však kladou pouze ročenky *Jazzforschung*, vydávané v Grazu od 1969. Na širokou problematiku evropského i mimoevropského hud. folklóru, avšak i aktuálních zpěvních a hud. projevů lid. vrstev (až po odrazy současné pop music) se zaměřují ročenky *Jahrbuch für Volksliedforschung*, vydávané ústavem Deutsches Volksliedarchiv ve Freiburgu i. B. a v Západním Berlíně. Mnohé úseky *n. h.* nemají zatím ovšem své stále časopisectví, tím méně vědeckou platformu.

Z jednotlivých vědeckých pracovišť je třeba především připomenout Institut für Arbeiterlied při Akademie der Künste v Berlíně (NDR). Postupným rozšiřováním badatelských úkolů rozrostl se ovšem tento institut až na hudebněvědeckou sekci Akademie a soustřeďuje se dnes na otázky pokrokových tradic něm. hudby 20. stol. Na Západě se v souvislosti se sociologií masových médií ustavilo několik vědeckých středisek, zabývajících se mj. i podílem *n. h.* v těchto médiích. Jde o Mezinár. ústav pro hudbu, tanec a divadlo v audiovizuálních médiích (IMDT), pracující pod záštitou UNESCO při Vysoké škole pro hudbu a divadlo ve Vídni; dále o pařížské Středisko pro výzkum masových komunikací (Centre d'études des communications des masses) a pracoviště pro výzkum pop. hudby při univerzitě v Birminghamu (Anglie). Dílčí pozornost věnuje ovšem *n. h.* též několik dalších muzikologických kateder a seminářů (na univerzitách v Curychu, ve Freiburgu i. B. aj.) a specializovaných pracovišť. V poslední době se rozvíjí výzkum i na amer. univerzitách (např. univ. v Chicagu, samostatný Institut for Jazz Studies při Rutgers Univ. v New Brunswicku). — Nejstarší společností zaměřenou na jeden z rodů *n. h.* je International Folk Music Council, soustřeďující především ovšem badatele z okruhu tradičního folklóru. Na organizační a publikační podporu jazzového výzkumu se od konce 60. let zaměřuje Internationale Gesellschaft für Jazzforschung (IGJ), pracující při Vysoké hud. škole v rakouském Grazu a opřená hlavně o členskou základnu z německy mluvících zemí. — J. K. + I. P.

nonartificiální hudba V. — výzkum nonartificiální hudby jako samostatná muzikologická disciplína, vývoj disciplíny u nás: Vývoj poznání, že studium novodobé české hudby má být studiem celé hud. a zpěvní tvořivosti národa, byl dlouhý a obtížný. Tradiční hud. věda byla sevřena — pokud jde o předmět výzkumu — těsnými hranicemi a otevírala určité možnosti pro širší záběr jen směrem k hud. folkloristice, resp. etnomuzikologii. Zůstávalo tak pouze věci nadšenců stojících mimo okruh školených muzikologů, aby se alespoň svépomocí, často velmi neobratně a nepřesně, pokusili popsat dílčí úsek svého většinou jen laického zájmu. S výjimkou spol. zpěvu 19. stol. a později i dělnické písně nelze proto až do 50. let mluvit o nějakém systematickém zaplňování bílých míst. Jde spíše o nesoustavnou řadu příspěvků nestejněho rozsahu a úrovně: od běžné denní publicistiky až k monografickým pokusům, soustřeďujícím závažný dokumentární materiál. Rozlišit, co je zde pramenem

a co literaturou, bylo by značně obtížné a vcelku i neúčelné. Vzhledem k nepočetnosti, u některých druhů *n. h.* přímo raritnosti těchto svědectví nutno při výzkumu věnovat pozornost často i publicistice zdánlivě zcela okrajové. Pro toto prvé období existuje ovšem i literatura mimo bezprostřední tematiku *n. h.*, z níž přesto možno čerpat cenné informace historického, sociálního aj. rázu.

Podnětem k mapování nových úseků hud. kultury, a tím vlastně i podnětem pro postupné, byť velmi pozvolné překračování dosavadních hranic hud. vědy a hud. folkloristiky, se stával příliv nových okruhů a druhů *n. h.* a zpěvu. Už Otakar Hostinský (*Česká světská píseň lidová*, Český lid 1891–92; samostatně Praha 1906, s. 6) upozorňoval, že v rámci lidové zpěvnosti má být zkoumán každý výtvar, který si lid přisvojil — třeba i z okruhu písně umělé, kramářské nebo vůbec cizí. Vlnu nového, dosavadním folklorním hranicím se vymykajícího zpěvu zaregistrovaly ostatně i dobové sběry, podnícené pražskou Národopisnou výstavou (1895). To vše připravovalo půdu k soustředěnější pozornosti vůči písní pololidové, kramářské, spol. zpěvu apod. jakožto odrazům nového sociálního a etnického vývoje po 1848. Kromě zveřejnění některých vzpomínek (zejména písničkáře Františka Haise, Český lid 1908–10) a dílčích pramenných zápisů však dávno ještě nebylo sil ani zájmu vyjádřit se k otázce nových lid. zpěvnosti a tím méně sledovat genezi změn, k nimž docházelo v 19. stol. Rozpadem dosavadního folklorního podhoubí a pod nezadržitelným tlakem dechových kapel a jejich specifického repertoáru. Ani nově nastupující oblasti *n. h.* se před 1. svět. válkou ovšem ještě nedočkaly muzikologické nebo vůbec vědecké pozornosti a musely se spokojit žurnalisticko-reportážním a fejetonistickým popisem své existence (zminěné již dechové hudby, šantány) anebo — v případě pěveckých spolků — jubilejními sborníky, kde se na různé úrovni líčí historie spolku a jeho přínos místnímu hud. životu. Pouze spol. tanec českého měšťanstva 19. stol. (zvláště z hlediska polky a České besedy) se dočkal odborného zájmu Čenka Zíbrta v díle *Jak se kdy v Čechách tancovalo* (1895), a to zčásti již i z hudebně historického aspektu.

Skutečné základy výzkumu *n. h.* byly položeny až v období první republiky, a to rovněž ovšem značně nesoustavně a s podstatnými výkyvy co do odborné úrovně. Brzy po 1. svět. válce sem spadá rámcově sice, pro dobovou muzikologii však velmi podnětné vylíčení zpěvnosti a hudebnosti české předbřeznové společnosti (Zdeněk Nejedlý v monografii o B. Smetanovi). Od 30. let se tímto směrem na vysoké systematické a metodické úrovni vydali Bedřich Václavek a Robert Smetana, a to již na podkladě fundované programové analýzy, zdůvodňující rozšíření někdejších úzce folklorních hranic a poukazující i na kulturní a sociální význam pololid. a kramářské písně a spol. zpěvu 19. stol. (Bedřich Václavek: *Pisemnictví a lidová tradice*, Olomouc 1938). V cit. díle provádí Václavek mj. též zevrubnou kritiku Naumannovy teorie tzv. pokleslých hodnot, konstatuje samostatný tvůrčí přínos lid. písně, její svěbytné sociální funkce a dialektickou vazbu s hudbou umělou — a takto vlastně

NONARTIFICIÁLNÍ HUDBA

i otevírá teoretická východiska pro pozdější badatelský přístup k *n. h.* vůbec. Výsledkem spolupráce obou badatelů a zároveň trvalým přínosem české muzikologii zůstávají dvě antologie: *České písně kramářské* (1937) a *Český národní zpěvník* (soustřeďující nejoblíbenější spol. písně 19. stol., 1940); obě jako podrobně komentované a – zdá se – již i definitivní edice svého druhu. Pro okruh umělých písní, jež zlidověly, zůstává edice *České písně zlidovělé* (1955, vydána tedy až dlouho po Václavkově smrti) i přes svou neúplnost a snad i jistou spornost výběru stálým podnětem pro další výzkum. Je třeba ovšem podotknout, že význam pololid. písně a městského zpěvu postřehlo již ve 20. letech též několik pozorovatelů z jiného než muzikologického okruhu. Někteří z nich zasáhli do této problematiky i hlouběji, a to především v rovině literárního, estetického a sociálního hodnocení zmíněného druhu *n. h.* K zajímavé polemice o městském písňovém folklóru došlo především mezi Karlem Čapkem a Eduardem Bassem; počátkem 30. let navázal na tuto polemiku též E. F. Burian.

Značnou pozornost vzbudil u nás po 1. svět. válce vstup tzv. jazzu, kterýmžto názvem se tehdy označovala moderní amer. a západoevropská pop. a taneční hudba s jistou příměsí černošských folklorních vlivů. Nedostatek přímých informací, jakož i nekritické dobové opojení či naopak jednoznačné odmítání byly tu přirozené na překážku objektivnějším a trvalejším soudům. Přesto už v druhé pol. 20. let došlo u nás k pokusu shrnout všechny dílčí vědomosti o tomto tzv. jazzu, a to jak z hledisek historických a estetických, tak i hudebně teoretických a prakticko-interpretacích. I přes nadšenecky nadsazený přístup zůstává kniha E. F. Buriana *Jazz* (psána 1925–27, vydána 1928) nejen jednou z prvních evropských publikací svého druhu, ale jako důkladná analýza všech zákl. složek nové hudby i důležitým svědectvím o oné podobě jazzu, která ve 20. letech vstoupila do české hud. kultury.

Kromě jazzu přitahoval k sobě nyní odb. pozornost též rozvoj masových sdělovacích médií a důsledky takového rozvoje pro hud. oblast, zvláště co se týče náhlé záplavy pop. hudby a jejích šlágrů. Na hlubší, objektivnější analýzu nového problému bylo však ještě příliš brzy. Ani diskuse o pop. hudbě, zveřejňovaná hud. časopisem *Tempo* v letech 1935–37, nebyla tedy – snad i pro abstenci vědeckých a uměl. autorit – ještě schopna postihnout reálnou podstatu nového jevu, tím méně jeho vývojové perspektivy. Za prvý pokus o globální (nikoli tedy jen historický) pohled na *n. h.*, na vztah této hudby k hudebně umělé, na její estetická východiska i sociální – provozovatelské a posluchačské – zázemí lze proto vlastně považovat až stať Josefa Stanislava *O té lidové a vážné hudbě a lidových hudebnících*, zveřejněnou v *Hudebním věstníku* v roce 1939 (později znovu přetištěna ve sborníku *Josef Stanislav – Stati a kritiky*, 1957). Volně navázav na své starší teze o masové proletářské písni (1935), Stanislav zde na pop. hudbu nazírá již jako na „celý komplex duševních a tělesných projevů, svázaný a zorganizovaný navenek hudbou, která doprovází denní činnost lidových mas. . . . Jest to . . . celé bohatství lidové a zlidovělé hudební

kultury, která vytvořila svérázný podklad ve společenském vědomí těchto mas, jež můžeme označit jako lidovou hudebnost“ (str. 38 cit. sborníku). Odhlédajíc od nesystematičnosti, argumentační neucelenosti a od stylistické redundance, možno Stanislavovu – byť spíše esejistickou než v plném slova smyslu odborně vytyčující – koncepci považovat za velmi progresivní, v podstatě již odpovídající současnému nazírání na svěbytnost umělé a nonartificiální hudby a zároveň i na jejich jednotu v rámci národní hud. kultury.

Další pokrok na tomto poli byl přesto ještě značně vzdálen a ani prvá léta po osvobození zde neznamenaají žádný významnější předěl. Po roce 1945 dochází ovšem k nezb. ným, cenzurou již nepoškozeným reedicím cit. antologií B. Vaclavka a R. Smetany (věnovaných zpěvu české společnosti 19. stol.) a k souhrnnému vydání společných dílčích statí tohoto tématu se týkajících (*O české písni lidové a zlidovělé*, 1950). Problematika ostatních oblastí *n. h.*, která se zvýšenou měrou – třebaže většinou jen jako záležitost denní kult. praxe – promítá na stránky dobových časopisů nebo svépomocných zájmových bulletinů (např. čas. *Jazz* 1947–48), stojí však stále ještě mimo odb. zájem hud. vědy. Zcela stranou, opět jen jako výsledek soukromého nadšeneckého úsilí, vychází roku 1946 monografie Ludka Pacáka *Opereta*, jež je materiálově cenným publikem o prvý soustavný přehled vývoje operety v českých zemích.

Až k začátku 50. let možno tedy stav odborného výzkumu *n. h.* charakterizovat jako sled dílčích, navzájem nijak nekoordinovaných počínů, z nichž jen některé lze považovat za koncepčně i metodicky s dostatek ujasněné a probíhající již jako soustavný vědecký výzkum (zřetelnost 19. stol.). V ostatních případech šlo naproti tomu buď jen o svépomocnou publicistiku nadšenců, nebo o snahu dobové kult. praxe vyrovnat se s jednotlivými překvapivými a domácí hud. kulturou dosud plně neasimilovanými manifestacemi *n. h.*, zvláště s ohlasy jazzu a se šlágrovou produkcí, spojenou s rozvojem masových sdělovacích médií. Pro formování samostatné hudebněvědné disciplíny se zatím ještě nevytvořily předpoklady, a to ani z interní potřeby rozšířit dosavadní hranice muzikologie, ani co se týče nějaké vnější spol. objednávky.

Teprve po Únoru 1948 začal vývoj směřovat k novému chápání vztahů mezi umělé a nonartificiální hudbou a k novému, kvalitativně vyššímu hodnocení *n. h.* v rámci celkové národní hud. kultury. Z hlediska naší muzikologie je tento vývoj charakterizován dvěma klíčovými fázemi. Prvá z nich začínala zřízením Ústavu pro etnografii a folkloristiku (1954), jenž – navázav na činnost někdejšího Ústavu pro lidovou píseň – rozšířil načas svůj záběr i na píseň dělnickou a později též pololidovou. V intenzivním studiu české světské písně zlidovělé v duchu Václavkova odkazu a pod vedením R. Smetany se paralelně pokračovalo též na obnovené Palackého univerzitě v Olomouci. *N. h.* začala věnovat zvýšenou pozornost i hudebněvědecká sekce tehdejšího Svazu čs. skladatelů; prostřednictvím Českého hud. fondu poskytovala stipendia a tvůrčí odměny i za muzikologické

práce s tematikou *n. h.*, jejíž problematika začala tehdy být kulturně politicky aktuální. Výsledky těchto snah se účinně projevil již ve značném počtu hesel autorů a institucí z oblasti *n. h.*, vypracovaných pro nový *Československý hudební slovník*. Ve druhé pol. 50. let se kromě toho začínají realizovat snahy dalšího badatelského kroužku, který spontánně vytvořili kritici a publicisté z okruhu jazzu a moderní pop. hudby, tedy z oblasti předešle jmenovanými institucemi stále opomíjené. Avšak teprve celostátní konference Svazu čs. skladatelů „o malých hudebních formách“ (červen 1961, Banská Bystrica; viz sborník referátů *Pro zpěv a radost lidí*) nazírala problematiku *n. h.* jednotně a soustředěně, deklarujíc zároveň již potřebu jejího odborně fundovaného výzkumu z hledisek historických, estetických, sociologických, psychologických, ba i ekonomických.

O realizaci tak rozsáhlého požadavku mohlo ovšem koordinčně usilovat teprve samostatné pracoviště, jež by se – v součinnosti se všemi dosavadními ohnisky – pokusilo nově vznikající muzikologické disciplíně zároveň i vytýčit zákl. koncepci, systematiku a metodiku. K zřízení takového pracoviště došlo v rámci nově založeného Ústavu pro hudební vědu ČSAV (únor 1962; nyní hudebněvědecká sekce Ústavu teorie a dějin umění ČSAV). Tím také, jak se zdá, začala druhá fáze soustavného již výzkumu české *n. h.* Zákl. oborové koncepce a systematické i metodologické předpoklady dozrávaly ovšem teprve v průběhu 60. let (viz zvláště *Hudební vědu 1962–64, 1967 a 1968*). Tehdy rovněž došlo k pokusu o vymezení specifčnosti umělecké a non-artificiální hudby z hlediska jejich rozdílného postavení a poslání v celkové hud. kultuře (*Hudební věda 1967, č. 1–3*). Paralelně s tím probíhaly v 60. letech i základní akce soupisové (např. *Hudební věda 1964, č. 3*) a bibliografické. Specifické podmínky Slovenska způsobily, že formování sféry *n. h.* zde probíhalo značně opožděně za vývojem v českých zemích a že tato hudba čerpalá v mnohém své vývojové podněty z jiných zdrojů a jeví tedy řadu specifických rysů (stále živý původní folklór, čilé dění ve spol. zpěvu, menší vliv hudby jazzového charakteru, silné filiace se zábavnou hudbou center typu Vídeň, Budapešť, apod.). I když vývoj v posledních desetiletích a zejména vliv masových médií přináší tendenci ke sblížení, přece je sama hud. aktivita daného typu na Slovensku menší a výrazně slabší je i její teoretická reflexe. Zřetelnější teoretické pozornosti se ostatně dostalo jen jazzu v odborné a publicistické práci Igora Wasserbergera (mj. hlavní autor a redaktor *Jazzového slovníku*); připomenout lze i překlady zahr. prací (J. E. Berendt ad.).

Přehledněme ještě alespoň orientačně současný stav výzkumu *n. h.* Domácí historiografie *n. h.* pokročila již značně v globálním pohledu na vývoj lid. zpěvnosti a hudebnosti 19. a 20. stol. (např. J. Kapusta: *Hudba ve zmlělé společnosti* aj.). V historickém výzkumu jednotlivých hud. okruhů a stylově-žánrových druhů se dosáhlo závažných a zřejmě již definitivních výsledků především na úseku dělnického zpěvu: svodem mnoha dílčích materiálů se tu stala dvoudílná, podrobně komentovaná antologie *Dělnické písně*.

Významným přínosem je též monografie B. Beneše o kramářské písni, dále Valového monografie o rozvoji a působení českých zpěváckých spolků, Kapustova monografie o významu dechových hudeb pro naši hud. kulturu 19. stol. a posléze i sborníky *Václavkova Olomouc*, zaměřené na historickou problematiku společenského a pololid. zpěvu a kramářské písni. V zmíněné již souvislosti se vznikem Ústavu pro hud. vědu ČSAV docházelo od 60. let k zintenzívnění a širšímu koordinování historických výzkumů. Na podkladě tvůrčích objednávek dočkaly se souborných, byť zatím jen zčásti tiskem vydaných monografií i další úseky *n. h.*, např. dechová hudba až k roku 1960, populárně-poslechová (tzv. salónní) hudba, jazz (L. Doružka – I. Poledňák: *Československý jazz – minulost a přítomnost*), trampská píseň, písničky malých divadel po roce 1945. Dílčí studie a pohledy na historii i estetiku novější domácí pop. hudby přinášely sborníky *Taneční hudba a jazz (1960–69)*. K dispozici je též řada knižních a rukopisných monografií významnějších tvůrců, resp. souborů české *n. h.* (Červená sedma, R. Drejsl, J. Fučík, K. Hašler, J. Ježek a Osobozené divadlo, F. Kmoch, B. Leopold, O. Nedbal, E. Schulhoff). Na využití také čekají některé cenné paměti, ať rukopisné nebo porůznu zveřejněné tiskem (El Carroa parta, hud. manažer Jan Mikota, spoluzakladatel Ultraphonu Jan Valentini, Jiří Voldán, Jan Werich a některé další). Přínosem pro historii české *n. h.* zůstávají posléze též retrospektivní antologie autentických nahrávek této hudby, vesměs vybavené příslušnými diskografickými údaji a rozsáhlým textovým doprovodem, majícím mnohdy až charakter samostatných studií (soubornou diskografií J. Kotka v. G77, č. 7).

Vědecké poznávání *n. h.* mimo historický zorný úhel stojí zatím dost v pozadí. Nedostatek dlouhodobějších a kontinuálnějších trendů v našem novodobém kult. vývoji se odráží především v manku fundovaných prací estetických. Prvé pokusy o vytýčení „nové estetiky“ pop. hudby, objevivší se v 50. letech, byly citelně poznamenány zjednodušujícími přístupy (M. Bartoš, D. Havlíček). Trvalým, analyticky podloženým přínosem tu zatím proto zůstává vlastně jen několik studií v *Hudební vědě 1967 až 1969*. – Velmi opomíjeny jsou rovněž psychologické aspekty *n. h.* Prvé kroky v tomto směru učinili J. Fukač a A. Sumec svým zkoumáním psychologických a psychofyziologických předpokladů pro vnímání jazzu. Výzkum E. Horáčkové a A. Čulíka o psychickém působení pop. zpěváků na veřejnost proběhl sice zcela mimo okruh hud. vědy, jeho výsledky se však přesto ukázaly být podnětnými i pro psychologii hudební recepce a interpersonálních vztahů, zprostředkovaných současnou pop music. Zhruba od přelomu 50. a 60. let začíná řešit také hud. pedagogika problém začlenění *n. h.* do školní výuky a vyrovnávat se s tím spjatými otázkami psychologickými a didaktickými (stati I. Poledňáka aj.). – Pokud se týká sociologie *n. h.*, šlo u nás zprvu jen o dílčí výsledky, existující jako součást širších hudebně sociologických nebo kulturních výzkumů. Tyto výzkumy se zaměřovaly na celkové hud. zájmy obyvatelstva (Čs. ústav pro výzkum veřejného mí-

NOSTALGIE

nění – 1947; rozhl. výzkum – 1963 a 1965–66; Ústav pro výzkum kultury, průzkum kult. zájmů mládeže – 1971). Kromě drobnějších, skupinově vymezených průzkumů (L. Dorůžka, J. Fukáč aj.) se reprezentativní akcí v tomto směru stal teprve až výzkum obliby pop. zpěváků a jejich příčin, uskutečněný a publikovaný opět Ústavem pro výzkum kultury v roce 1973 (V. Hepner). K vlastnímu srovnání jednotlivých uvedených akcí a k pokusu stanovit zde i historicky a esteticky určité trendy došlo rovněž teprve nedávno a výsledek je zveřejněn v *Hudební vědě* 1978, č. 3 (J. Kotek). Podrobného zkoumání se dále dočkala frekvence a obliba šlágrů pop. hudby za léta 1949–66, a to metodou zjišťování jejich prodejního ohlasu na gramof. deskách (týž autor).

V ostatních směrech bádání o *n. h.* (teorie, tj. výzkum vlastních hud. struktur a vyjadřovacích prostředků *n. h.*; organologie; výzkum ekonomicko-organizační struktury atd.) se práce teprve rozbíhají. Z knižních publikací zde jmenujme např. teoreticko-historicky koncipované *Jazzové profily* (A. Matzner – I. Wasserberger), teoreticky podnětnou teatrologickou práci *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí* (I. Osolsobě) a konečně několik příruček s pedagogicko-instrukčním zaměřením – *Cheete zpívat pop?* (L. Jehne), *dvoudílná Jazzová praktika* (K. Velebný), *Piano v jazzu* (M. Šolc – J. Verberger), *Základy džezovej interpretácie* (I. Horváth – I. Wasserberger); a nato poslední úseku v t. příručky zmíněné v hesle *aranzmá*. Málo slibnou perspektivou je tu okolnost, že dosavadní muzikologické instituce většínou zatím podceňují význam *n. h.* a nejeví valný zájem rozšířit o ni dosavadní hranice oboru. S výjimkou folkloristiky a zmínke o spol. zpěvu 19. stol. se tedy problematika *n. h.* jako takové dosud nepřednáší na žádné z našich muzikologických kateder. Po zániku ročenek *Taneční hudba a jazz* chybí také samostatná tribuna pro zveřejňování odborně náročnějších příspěvků.

Z přehledu, který jsme se tu pokusili podat, lze nicméně odvodit, že výzkum *n. h.* se u nás již začal konstituovat jako samostatná součást české hud. vědy, vytvořil reálnou systémovou i programovou koncepci a ujasnil, resp. zčásti si již i ověřil zákl. otázky metodologického charakteru. Aktuální spol. požadavky soustředily zatím směr výzkumu – a to zejména v souvislosti s přípravou cit. již *Dějín české hudební kultury 1890–1945* – především na historii české *n. h.* Pro 20. stol. je to oblast badatelskými nebo alespoň popularizačními výsledky (resp. rozpracovanými akcemi) saturovaná vcelku natolik, že možno přikročit k jejímu soustavnému popisu. Značné mezery naproti tomu dosud zůstávají pro 19. stol., zvláště z hlediska mezerovitě znalosti vývoje pololíd. písně, městského folklóru, jakož i repertoáru a institucionální základny zpěvních síní a šantánů. Ve všech ostatních aspektech výzkumu *n. h.* jsme tu více, tu méně teprve na začátku systematického badatelského úsilí.

Souhrnná bibliografie naší *n. h.* dosud neexistuje, poměrně důkladně jsou však již zpracovány jednotlivé dílčí úseky.

Nejpodrobnějšího soupisu se dočkaly okruhy pop. hudby a postfolklorního zpěvu, a to bibliografií J. Kotka *Zábavná a taneční hudba, jazz. Komentovaný soupis české a slovenské knižní literatury a časopisů za léta 1889–1963* (příloha sborníku *Taneční hudba a jazz 1964–65*). Tento soupis se dělí na část knižní (cca 260 titulů) a časopiseckou (55 periodik); zahrnuje ovšem veškerou u nás vydanou literaturu věnovanou tradiční i moderní pop. hudbě a zpěvu, nikoli tedy pouze publikace vědeckého nebo alespoň striktně odborného charakteru. Časopisecké studie a stati nejsou Kotkovou bibliografií evidovány. – Co se týče dalších okruhů a druhů *n. h.*, bývají podrobnější přehledy vyšlé literatury připojovány k specializovaným monografiím. Obsáhlou bibliografií tedy např. má cit. již antologie *Dělnická píseň* (II. díl, s. 881 ad.) a cit. práce B. Beneše *Světská kramářská píseň* (s. 263 ad.). Přehled literatury k dějinám českého sborového zpěvu zahrnuje cit. monografie E. Valového *Sborový zpěv v Čechách a na Moravě* (s. 233 ad.) a k dějinám dechové hudby rovněž již zmíněná Kapustova práce *Dechové kapely, pochod a František Kmoch* (s. 235 ad.).

Výzkum *n. h.* 19. a 20. stol. nemá dnes u nás samostatnou hudebněvědnou tribunu. Funkci odborného periodika alespoň pro otázky moderní pop. hudby a jazzu plnily v letech 1960–69 ročenky *Taneční hudba a jazz*. Studie a stati k problematice mimofolklorní a postfolklorní zpěvnosti (spol. zpěv, kramářská, pololíd. a dělnická píseň apod.) otiskuje občas čtvrtletník pro etnografii a folkloristiku *Český lid*. Dílčí materiály k celé oblasti *n. h.* ovšem zveřejňovaly a zveřejňují též *Hudební věda*, *Hudební rozhledy* a brněnské *Opus musicum*. Další zde existující časopisy (*Melodie*, bulletin *Dechový orchestr*, *Jazz* aj.) mají popularizační nebo zájmové zaměření a hlouběji fundované příspěvky otiskují celkem jen výjimečně.

Z vědeckých pracovišť věnuje *n. h.* soustavnou pozornost hudebněvědecká sekce pražského Ústavu teorie a dějin umění ČSAV. Někteřími úseky postfolklorní zpěvnosti (pololíd. a zlidovělé písně, městský folklór) se alespoň zčásti zabývají též Ústav pro etnografii a folkloristiku ČSAV v Praze a katedra hud. vědy a výchovy při filozofické fakultě Palackého univerzity v Olomouci. – Potřebu spolkové organizační základny suplovala v 60. letech tzv. „komise kritiků a publicistů pro otázky malých hudebních žánrů“, pracující při hudebněvědecké sekci tehdejšího Svazu čs. skladatelů; nověji obdobná subkomise SČSKU.

L: J. Kotek – I. Poledňák: *Teorie a dějiny tzv. bytové hudby jako samostatná muzikologická disciplína* (Hudební věda 1974, č. 4). – J. K. + I. P.

nostalgie, zejména v něm. používané označení pro módní tendenci sentimentálních návratů k „hudbě mládí“. Pro jednotlivé generace to může být hudba 20. nebo 30. let, období swingu nebo prvního nástupu R & R. V angl. mluvích zemích se v obdobném významu užívá výrazu „retro“. – L. D.

off beat, angl. označení projev spjatý s existencí beatu (*v. beat; metroritmika*). Jde vlastně o další, vůči pásmu beatu „posunutý“ rytmické pásmo. V evropském pojetí a notovém zápisu je nejčastěji interpretováno (vlastně dezinterpretováno) jakožto synkopa, která ovšem právě při evropském způsobu citění synkopy nepůsobí oním dojmem napětí, vzrušivosti, rytmické plasticity, což je typické pro africké a afroamer. projevy i jazz, resp. pro některé projevy moderní pop. hudby. Synkopa jako taková se ovšem výrazně uplatňuje zvl. v ragtimeu. — I. P.

off-Broadway (angl. doslova „mimo Broadway“) znamenalo pův. neurčitou lokalizaci kamsi „mimo střed divadelního dění“ a mimo komerční centrum. Z lokalizace se stal program počátkem 50. let, kdy v protiváze ke komerční a výdělečné, konzervativní a kýčovitě Broadwayi se vytvořila tradice pův. nekomerčního, uměleckého, avantgardního divadla v divadelních i nedivadelních prostorách (upravená skladiště, garáže atp.) zejména v bohémské čtvrti Greenwich Village. Divadelní podnikání zde bylo — zejména v prvním období — spojeno se značně nižšími náklady, zároveň však i se značně nižšími hereckými platy. Paradoxem je, že toto „nekomerční“ divadlo zaznamenalo v některých případech největší zisky vůbec, jako např. muzikál Harvey Schmidta a Toma Jonese *The Fantasticks (Snílci)*, hraný již od 1960 v malém sálku na Sullivan Street, podobně i muzikál Clarka Gessnera *You're a Good Man, Charlie Brown*. Rovněž některé muzikály, později přenesené na Broadway, např. *Man of La Mancha*, *Hair* či *Chorus Line* začaly původně zde. — I. O.

off-off-Broadway, divadlo mimo Broadway i off-Broadway, obvykle poloamatérské, neregulované předpisy odborových organizací, přinášející v nejrůznějších místech NYC představení nejrůznějšího typu, žánru, úrovně (amatérská i vysoce profesionální) a zaměření (operety Gilberta a Sullivana i rituální divadlo). — I. O.

one-nighter, angl. výraz pro ambulantní vystoupení orchestru na jediný večer; totéž co gig. — I. P.

onestep, angl. doslova jednokrok, jeden z prvních párových novodobých spol. tanců, který dosáhl velké obliby po I. svět. válce. Tančil se na hudbu, která obsahovala časté, ale jednoduché synkopy ve 2/4 taktu. Pochodové kroky se střídaly s úkroky stranou a polkovým výměnným krokem. Později, asi kolem 1930, přichází jeho nová obměna na 6/8 takt, značně se však od původního *o.* lišící a nazývaná valencia. *O.* zanikl příchodem foxtrotu. — J. Ch.

opereta (z it. operetta) znamená doslova „malá opera“ a pův. (17.–18. stol.) se tohoto slova užívá skutečně jako

spontánně vytvořené zdobněliny pro označení příležitostných malých oper. V letech 1770–1860 se pak v něm. mluvících zemích název vžil jako druhé označení pro singspiel, dobovou národní operu v něm. jazyce s mluveným spojovacím dialogem. Rovněž Offenbach užil názvu *o.* nejdříve s významem zdobněliny pro jednoaktovku *Růže ze Saint-Flouru* (1856), zatímco tříaktové *o.* označoval buď opera bouffe („šáškovská opera“), nebo opera comique podle toho, šlo-li o absurdní travestii nebo o drobnokresebnou realisticou hud. veselohru. Od 70. let minulého stol. se užívá termínu *o.* k souhrnnému označení těchto tří pův. stylů Offenbachova zpívaného, mluveného a tančeného divadla a všech dalších stylů z nich vývojově odvozených.

O. sama jako historická vývojová fáze „divadla, které mluví, zpívá a tančí“ má své předchůdce ve franc. opera comique (tj. opeře s mluveným dialogem) a jejím německém protějšku singspielu a lze ji považovat za dobově silně podmíněnou a třídně vázanou formu, spjatou s pop. hudbou 19. stol., tj. se zábavními hudebními žánry a formami vnesenými tzv. první průmyslovou revolucí.

Někteří autoři (Leonard Bernstein) považují hud. idiom *o.* za přímý protiklad idiomu jazzu, což platí především o *o.* americké v protikladu k vznikajícímu muzikálu. V Evropě samé část operetní produkce prochází od 20. let 20. stol. zřetelným vlivem jazzově zabarvené taneční hudby (R. Stolz, W. Kollo, R. Benatzky, P. Abraham, ale i E. Kálmán, u nás J. Beneš, J. Weinberger, J. Stelibský, J. Loukota aj.).

Historii *o.* lze periodizovat zřetelně podle historických mezníků 1848, 1870, 1917. Do 1870 je *o.* bezvýhradným vlastnictvím Jacquesa Offenbacha (1819–1880), který rychle zastínil i svého předchůdce a spoluzakladatele *o.* Florimonda Hervého (1825–1892). Po 1871 nastává ve Francii odvrát od „zkaženého“, „frivolního“, „cynického“ Offenbacha, příliš připomínajícího morální i vojenskou prohru II. císařství; ke slovu přichází nová generace: Ch. Lecocq, E. Audran, R. Planquette aj. V téže době se emancipuje *o.* vídeňská, dosud monopolisticky ovládaná Offenbachem („druhé Offenbachovo město“), a určujícího vlivu v ní nabývá vídeňský styl Johanna Strausse ml., Franze Suppého a Carla Millöckera. Vídeňské ofenzivě se ubránil jedině Anglie, od 80. let žijící svou národní *o.*, navazující na tradici absurdního humoru, tak jak ji ztělesňují *o.* Williama Schwenka Gilberta (libreta) a Arthura Sullivana (hudba), obvykle značované podtitulem „comic opera“. „Zlatý věk“ *o.* končí přelomem století, nastává „věk stříbrný“, světové vlády se ujímá tzv. novovídeňská škola s výrazně kosmopolitními rysy, v duchu tzv. salónní romantiky, s šablonovitými postavami a zápletkami (Franz Lehár, Leo Fall, Emmerich Kálmán, Robert Stolz, Oskar Nedbal). V téže době vzniká *o.* americká (Victor Herbert, Sigmund Romberg, Rudolf Friml), vyznačující se ve svých standardních dílech zvláštní směsí neskutečného romantismu a exotismu v představách

ORÁLNÍ TRADICE

z druhého břehu oceánu. Do 1917 neexistuje samostatná operetní produkce ruská. Teprve po VŘSR začíná její rozvoj, nejdříve v duchu satirických Offenbachiad, později s přihlédnutím k schématům a tradicím novovideňské školy (M. Strelnikov, I. O. Dunajevskij, J. Miljutin), zprvu využívající některých jazzových prvků, zejména v o. Dunajevského (jeho a Alexandrovův hud. film *Celý svět se směje* měl v USA velký úspěch pod názvem *Jazz Comedy*), později však degradující jazzový náznak v pouhý ilustrační prvek pro charakterizaci postav spjatých s ideovým vlivem Západu. Z českých skladatelů přispěli svět. vývoji především Oskar Nedbal (*Polská krev*, Theater An der Wien 1913) a Rudolf Friml (*The Firefly*, 1912, *Rose Mary*, 1924, *The Vagabond King*, 1925, vše NYC). Ze skladatelů působících doma se jich řada pokusila o o. (řadu zahajuje sám Smetana, který koncipoval *Prodanou nevěstu* původně jako o. a psal ji tak, „aby se jí ani Offenbach nevyrovnal“), většinou je však od trvalé práce v této oblasti odradil nevalný spol. prestiž o. (K. Kovařovic, K. Moor, K. Weiss, R. Kubín). Z čistě operetních skladatelů vyniká Rudolf Piskáček v letech 10. a 20., Jaroslav Jankovec, Josef Stelibský, Jára Beneš v letech 30., z libretistů zejména Jiří Balda a Emanuel Brožík (spolupracovali s Piskáčkem), Karel Melišek a Jarka Mottl (psali pro Stelibského) a čtveřice Tobis – Špilar – Mirovský – Rohan (psali pro Jára Beneše). V Brně v letech 30. vznikl libretistický tandem Bohumír Polách a Jiří Žalman (pseudonym Františka Kožíka), kteří psali pro světově proslulého Jaromíra Weinberga, později pak pro Viléma Tauského a Jindřicha Loukotu. Slovenská operetní produkce vzniká koncem

30. let v dílech Gejzy Dusíka na libreto Pavla Braxatorise. Z pokusů prodloužit život o. po 1945 a 1948 dosáhla největšího mezinár. ohlasu o. Julia Kalaše *Mlynářka z Granady*, většina pokusů o novou o. však mířila spíše k modernizovanému singspielu (Jaroslav Křička), lid. zpěvohře (*Zbojník Ondráš* Miloše Slavíka a Miloše Machka) nebo k hud. komedii či muzikálu.

L: R. Budiš: *Nápad monsieur Offenbacha* (Praha 1971); M. Gaspár: *Nezbedné dieťa múz* (Bratislava 1967); I. Osolsobé: *Der Vierte Strom des Theaters als Gegenstand der Wissenschaft oder Grundlagen einer strukturalen Operettenwissenschaft* (sborník *Otázky divadla a filmu II*, Brno 1970); týž: *Muzikál je když* (Praha 1967); L. Pacák: *Opereta* (Praha 1946); M. Šulc: *Papá Offenbach* (Praha 1977). – I. O.

orální tradice, výraz označující jev typický zejména ve folklorních kulturách, kde dané poznatky, dovednosti, zvyklosti atp. jsou předávány nikoli v rámci nějakého školského systému a prostřednictvím písma, ale přímo v procesu praxe nápodobou, opakováním, víceméně doslovným přejímáním atp. *O. t.* se uplatňuje v hud. folklóru a tedy i v afroamer. hudbě a má vůbec velký význam v celém typu nonartificiální hudby a zde zvláště v jazzu a moderní pop. hudbě. Uplatňování *o. t.* se promítá do takových rysů, jakými jsou např. variační proces, jímž procházejí projevy dané hudby, nadvláda interpretace nad skladatelským činitelem apod. Síla *o. t.* v jazzu a v moderní pop. hudbě je taková, že obvyklý notový zápis podává jen nezákladnější kostru-schéma projevu, který je jako takový dotvářen právě v intencích *o. t.* – I. P.

P

pachanga, jeden z řady latinskoamer. tanců ve 4/4 taktu (tempo 38–42 taktů za min.). Jeho lid. původ zdůrazňuje především pohybovou přirozenost, neafektovanost. Podstatou *p.*, tak jako všech latinskoamer. tanců, je vyjádření především rytmu. Měkký švih podobný kolébce při krocích do stran i vpřed je typickým pohybem, z něhož se vytvářejí všechny další figury. Lehkomyslná veselost prolíná celým tancem a je povzbuzována barvitou hudbou. Tělo je uvolněno a při mnohých figurách působí pasivně. Tanec, jak hudebně, tak i pohybově velmi podobný sambě, produkuje Evropané od 1958. Nejvíce se tančil a snad doposud tančí ve Francii; v ostatních zemích, právě tak jako u nás, dávají tanečnici většinou přednost sambovým krokům a figurám na pachangovou hudbu (evropské ucho hudbu *p.* od samby totiž velmi těžko rozeznává). — J. Ch.

paralelismy, souběžné vedení hlasů ve stejných intervalech, které vzniká jejich posouváním bez ohledu na pravidla o spojování a rozvádění akordů. Tento postup je charakteristický pro vokální praxi africké lid. hudby, odkud jej převzala i moderní pop. a jazzová hudba. Uplatňuje se často v doprovodných hlasech v orch. sekcích, z téhož principu vychází i tzv. blockchords style. — A. M.

party sound, v. happy sound

paso doble (španělsky dvojitý krok), španělský tanec lid. původu ve 2/4 taktu (tempo 58–60 taktů za min.). Jeho hlavním rysem jako u většiny španělských tanců je pantomima. *P. d.* totiž znázorňuje přehodnocený děj, odehrávající se v aréně při býčích zápasech, je to i oslavný tanec k počtě toreadorů. Tanečník v *p. d.* znázorňuje matadora, jeho partnerka pak la capu — červený šátek, se kterým vstupuje matador do arény, aby jím dráždil býka. Výzvy, úskoky, úhyby a útoky, předváděné v různých pózách, vrcholí na parketu toreadorovým „vítězstvím“.

Tento pův. lidový oslavný tanec se přizpůsobil požadavkům moderního spol. tance. Tančí se v impozantním držení se silným napětím v celém těle, uplatňují se v něm časté pohyby hlavy a prudká, rukama tančená gesta. Tanec rychlý, dynamický, s obšírnou škálou překvapivých momentů a póz patří již ke starším, ale stále oblíbeným spol. tancům a udržuje se i nadále jako hvězda soutěžního tance. I přes španělský původ řadí se mezi tance latinskoamerické, po hud. stránce jsou dnešní *p. d.* moderně aranžované staré španělské pochody. Často se vyskytují *p. d.* v taktu 3/4, ale k soutěžnímu tanci je třeba vždy rytmu pochodového. — J. Ch.

pattern, angl. doslova vzorek, model, označení charakteristických rytmických nebo melodických motivů, které jsou

rozvíjeny při improvizaci, příp. mohou fungovat v úloze orch. riffů a podehrávek. — A. M.

Philadelphia sound, příl. užívané označení produkce gramof. společnosti Philadelphia International, kterou počátkem 70. let zal. skladatelská a producentská dvojice Kenny Gamble a Leon Huff. *P. s.* navazuje na prostředky i cíle společnosti Motown. Jeho nejspecifičtější stránkou je zvuková atmosféra snímků, využívající všech možností moderních nahrávacích studií. Ve srovnání s produkcí Motownu předchozího desetiletí je vzdušnější, sofistikovanější a eklektičtější. V arr. se kombinují nejrůznější prvky — od moderní rockové rytmiky přes smyčce a latinskoamer. prvky až po zvuk syntezátoru. Nejdůležitějšími představiteli *P. s.* byli Billy Paul a vokální skup. Three Degrees, Harold Melvin and the Blue Notes, O'Jays. — P. D.

piano rolls, v. klavírní válce

pick style (z angl. to pick = klovat, dobat, vybírat), označení pro způsob hry, v němž pravá ruka pianisty hraje jednohlásou melodii; totéž u kytary a banja. — I. P.

pirátské desky (angl. bootleg records), desky vylišané neoprávněně ze snímků pořízených na veřejných koncertech nebo z mg. pásků odcizených z archivů gramof. společností apod. První pirátskou deskou v dnešním slova smyslu bylo v létě 1968 vydané dvojalbum *Great White Wonder* s nahrávkami Boba Dylana. Po Dylanovi následovali Rolling Stones, celou kolekci tvoří *p. d.* s Beatles: *Last Live Show*, *Live At Shea Stadium*, *Yellow Matter Custard* aj. Nejznámější deskou Beatles z této řady je pirátská kopie jejich oficiálního alba *Get Back Session*, uvedená na černý trh pod titulem *Kum Back*.

Pirátské výrobce neplatí z *p. d.* licence výkonným umělcům ani skladatelům a získávají tak značné finanční výnosy. Podle odhadu Mezinár. sdružení výrobců gramof. desek bylo 1971 v celém světě prodáno cca 100 miliónů *p. d.*, z nichž nebyly zaplacený příslušné licence. Boj proti výrobcům pirátských desek ztěžovala nejednotnost zákonodárství na ochranu výrobců gramof. desek, kterou zčásti odstranila konvence proti pirátství, signovaná v říjnu 1971 v Ženevě zástupci 23 států. V posledních letech organizuje policie v USA proti zjištěným výrobcům *p. d.* akce, při nichž jsou jejich prepisová studia i lisovny obsazovány policejními sbory a dokumentární materiál je zabavován. Podle názoru FBI financuje největší výrobce *p. d.* v USA mafia a roční zisky jejich výrobců činí cca půl miliardy dolarů. *P. d.* jsou výmluvným příkladem bezohledného komerčního přístupu k uměl. hodnotám a zřetelně odrážejí určující aspekty rozvinutého show businessu v kapitalistických zemích.

L: *Bootleg Top Ten* (MM 1970, October 10); R. U. Kaiser: *Rock Zeit* (Düsseldorf 1972). — L. D. + A. M.

pišeň, jeden ze základních typů hud. projevu, který má bezpočet konkrétních realizací. V zásadě jde o vokální projev opřený o textovou složku. *P.* může být ryze vokálním projevem nebo projevem s nástrojovým doprovodem, může být zpívána jednotlivcem, nebo více zpěváky (u složitějších a zejména vícehlasých vokálních skladeb se již zpravidla nemluví o *p.*, ale o sboru apod.). Rozlišují se písně světské a duchovní, lid. a umělé, strofické a prokomponované, tematicky pak písně pracovní, milostné atp. *P.* umělá vyrůstala ve stálém sepětí s *p.* lidovou, v evropské hudbě se objevila v podobě projevů tzv. truvéřů a minnesingerů; ve 14. a 15. stol. se setkáváme s umělými *p.* doprovázenými nástroji (ballady, madrigaly ad.); mimoř. rozmach zaznamenává umělá *p.* v období hud. romantismu 19. stol. zejména v něm. prostředí (velkými představiteli jsou zvl. Schubert, Schumann, Mendelssohn-Bartholdy, Brahms). V jednotlivých zemích se ovšem vytvářely osobité písně tradice (zejména italská, francouzská — v. *šanson*, ruská — v. *romance*, skandinávská); pro všechny je příznačné těsné sepětí (dané mj. účastí slova-textu) se specifickými rysy národního života a s národním hud. folklórem. Písně útvary (zejména ovšem folklorní) hrály zákl. úlohu při formování hud. scény, v níž se rodila moderní pop. hudba a jazz, podílely se a podílejí na celé řadě jejich specifických typů. Celá řada autorů nonartificiální hudby dospěla k velmi osobitým písněovým projevům, jež představují svéráznou analogii bohaté strukturovaných a uměl. hodnotných *p.* ze sféry artificiální hudby. Ze starších sklad. uvedme alespoň J. Kerna a C. Portera, z novějších např. autorskou dvojici Lennon-McCartney, dále B. Bacharach, B. Dylana, M. Legrand, P. Simona aj. (*V. jazz; moderní populární hudba; populární hudba; hudební folklór; forma; pracovní píseň; spirituál; blues; dělnická píseň; revoluční píseň; protestní píseň; politická píseň.*)

L: H. Kane: *How to Write a Song* (NYC 1962); I. Osolobě: *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí* (Praha 1974). — I. P.

playback, angl. doslova „reprodukce“, „přehrávání“, zlidovělý pop. název pro způsob zvukového záznamu, při němž se jednotlivé složky hud. díla, znějící v konečném výsledku simultánně, nahrávají postupně na oddělené stopy magnetofonového pásu. Nejčastější použití je při zaznamenání sólového zpěvního hlasu, který zpěvák zpravidla nahrává k již dokončenému a nahranému orch. doprovodu, který poslouchá pomocí sluchátek. Playbacková technika umožňuje snadné opravy nebo změny v záznamu dodatečně zachycovaného hlasu, aniž by přitom bylo nutno vždy znovu nahrávat např. složitý orch. doprovod. Playbackový způsob záznamu tak umožňuje dosáhnout mimořádné technické dokonalosti; může však také zmenšit bezprostřednost a spontánnost interpretačního výkonu. Proto dávají někteří posluchači i interpreti přednost „živým“ nahrávkám („live“ recordings), při nichž se všechny hlasy zaznamenávají simultánně jako při živém provedení. Pro některé technicky složitější nahrávky je však playbackový systém nezbytností.

V poněkud jiném smyslu se označení *p.* používá také pro TV pořady, při nichž zpěvák doprovází již hotový, dříve pořá-

zený snímek (včetně záznamu vlastního hlasu) jen němhrou před kamerou. — L. D.

politická píseň (t. pokroková, společensky nebo občansky angažovaná píseň) reagovala ve všech historických obdobích citlivě na vývoj společnosti, zrcadlila a naopak působila na myšlení a citění lidí své doby. Všechny velké revoluční proměny, ať ve staletích vzdálenějších nebo v letech nedávno minulých, nacházely svou odezvu v hudbě, která v nejrůznějších formách doprovázela revoluční hnutí a progresivní spol. proudy, a to nejen v tvorbě hud. skladatelů, ale velmi často i v lid. písni, vznikající pod bezprostředním vlivem revolučních bojů a přeměn. Proud aktivní humanity a touhy obyčejných lidí po spravedlivějším životě — věčně živé písně naděje, lásky, odhodlání a boje za lepší budoucnost — je možno hledat a nacházet v lid. písni každého národa světa. Revoluční a pokrokové společenské ideje v písni můžeme sledovat už v období husitské revoluce. Pod silným vlivem husitství vznikla epocha husitského zpěvu jako produkt revoluční doby. Husitské písně — tendenční a bojové, agitační, alegorické — kritizovaly světskou moc i církevní hierarchii. Jejich vliv se projevilo ve středověkých písních potulných studentů, inspirovaných převážně sociálními motivy. Nezřídka se objevovaly politické pamflety britického satirického zaměření, prostoupené lid. intonacemi. Politická tematika pronikala t. do selského a městského písněového folklóru, který stál v opozici proti oficiálnímu směru tzv. vysoké hud. kultury, jež se vytvářela kolem církevních institucí, v prostředí královského dvora a feudální aristokracie. Proti feudální šlechtě a katolické hierarchii, proti hospodářskému, sociálnímu a národnímu útlaču brojily i písně vznikající v průběhu selských vzpour a povstání v 17. a 18. stol. Atmosféra franc. revoluce a její ideály našly v druhé pol. 18. stol. ohlas v mnoha písních, které vznikaly pod vlivem nových, revolučních myšlenek. Zrodila se revoluční píseň. Politický zápas v letech kolem revolučního roku 1848 se zrcadlil v celé řadě písni s tematikou boje za svobodu a demokracii. Revoluční kvas a překotný běh událostí v době, kdy hlavní roli v buržoazní demokratické revoluci přebíral silící proletariát, nacházel přímý ohlas v dělnických písních, pohotově reagujících na aktuální podněty a problémy dělnické třídy a odrážejících spol. vývoj jiných národů (*v. dělnická píseň; revoluční píseň*).

Pod vlivem ruské revoluce 1905–07 a v atmosféře 1. světové války vznikaly na frontě i v zázemí četné písně, které dokumentárně postihovaly dobu, v níž na troskách ztroskotaných říši vznikala epocha osvobození národů, předznamenaná Velkou říjnovou socialistickou revolucí. Sovětské revoluční a dělnické písně ovlivnily vznik nové písněové tvorby také u nás. Proletářské písně ve 20. a 30. letech odhalovaly tvář a cíle reakčních politických stran. Přebíraly v repertoáru dělnických pěvecko-agitačních skupin El Carovců, Modrých blůz aj. Tehdy také komponovali svoje písně E. F. Burian, A. Hába, J. Stanislav, V. Nejedlý, E. Schulhoff aj., kteří našli svoje místo po boku dělnické třídy. Neméně významnou kapitolou tohoto období jsou písničky J. Ježka v Osvo-

boženém divadle s texty V + W. Ve stejné době skládal svoje politické kuplety písničkář Karel Hašler, jehož tvorba, vznikající v podmínkách buržoazní republiky, byla značně poplatná době svého vzniku.

Pozoruhodný byl vývoj *p. p.* v sousedním Německu zejména před nástupem hitlerovského fašismu, kde Hanns Eisler společně s Bertoldem Brechtem vytvořili nový typ politického šansonu. K vynikajícím interpretům politických šansonů a songů patřil v té době Ernst Busch. Brechtovým předchůdcem a učitelem byl Frank Wedekind, vycházející ve své pokrokové tvorbě z franc. šansonu. Vedle Wedekinda a Brechta se prosadila celá plejáda něm. tvůrců politického šansonu (Klabund, W. Mehling, K. Tucholsky, F. Hollaender, E. Kästner, J. Ringeltanz, E. Weinert aj.). Významnou roli sehrála *p. p.* v období 2. svět. války, kdy byly ilegálně šířeny satirické protihitlerovské písničky a popěvky, které tehdy našly svou základnu v nejširších lidových vrstvách, dále parafráze lid. písní apod.

Po 1945 se u nás stala nejtýpější hud. projevem doby masová a budovatelská píseň (*v. masová píseň*). V repertoáru mládežnických souborů převažovaly sovětské písně, proletářská tradice a ohlas nedávného boje s fašismem. V mnoha nově vznikajících písních se objevovala kontinuita s revolučním písňovým repertoárem dělnické třídy předmnichovské republiky. Revoluční situace 1945–48 orientovala umění na tvorbu 30. let. V aktivní účasti občanů na veřejném životě se rodil nový obsah vlasteneckých a budovatelských písní. Po Únoru 1948 se ještě více rozšířil spontánní zpěv v mládežnických souborech; násobil a umocňoval vzrušené chvíle revolučního zápasu. V procesu kult. revoluce začal lid znovu objevovat základy svého národního umění.

Proces renesance tradiční lid. hudby byl ve znamení bouřlivého rozmachu lidové uměl. tvořivosti nejen u nás, ale prakticky v celé Evropě i v USA. Nová vlna politické a společensky angažované písňové tvorby začátkem 50. let vyústila v těchto revivalistických tendencích a našla příznivý ohlas v západní Evropě i v socialistických zemích. Šlo o obnovu autentických forem hud. folklóru, a to jak po stránce formální, tak i obsahové, která se spojovala s hnutím, jež mělo vysloveně sociálně kritický charakter. Zrodil se tzv. protest song (*v. protestní píseň*), který měl burcovat, problematizovat a narušovat myšlenkovou idylu. Jména autorů a interpretů protestních písní se velmi rychle stala bojovou zástavou svět. protiimperialistického hnutí. Písně P. Seegera, T. Paxtona, J. Baezové, B. Dylana, Donovana a dalších zpívaly o prostých lidech, vyprávěly o jejich láskách a přáních, o aktivním odporu obyčejných lidí proti hrozbě nukleární války, proti rasové diskriminaci. Zněly do kroku mírových pochodů a protiválečných demonstrací, provázely protestní shromáždění, akce mírového hnutí odporu a hnutí za občanská práva. Nejvýraznějším reprezentantem tohoto pokrokového písňového hnutí se stal Bob Dylan, jehož politické songy, vycházející v intonacích z folklorních zdrojů, vyjadřovaly nejpřesvědčivěji pocity jedné generace. Jeho tvorba ovlivnila pokrokové písňové hnutí takřka v celém světě.

Vlna stylizovaného hud. folklóru nejrůznější etnické proveniencí, nesená především protestní písní s protiválečnou a protiimperialistickou tematikou, vyvolala u nás zájem o *p. p.* u řady folkových skupin a písničkářů (vliv návštěvy amer. pokrokového zpěváka Pete Seegera, 1963). Tyto skup. vytvořily postupně čínorodé zázemí pro systematické rozvíjení *p. p.* především v řadách amatérských interpretů a ovlivnily repertoár profesionálních zpěváků pop. písní. Po vzoru berlínského Oktoberklubu, avantgardní mládežnické skupiny z NDR, jsou u nás od 1973 pořádány podobně jako v Berlíně (zde od 1970) festivaly politické písně v Sokolově s účastí amatérských i profesionálních skupin a zpěváků, na Slovensku se koná obdobně koncipovaný festival v Martině. Tyto festivaly aktivizovaly písňové hnutí od jeho dřívější apolitičnosti (v některých případech od „angažovanosti naruby“, jež byla důsledkem krizových let 1968–69) ke spontánnímu přístupu k socialisticky angažované písňové tvorbě, nesené dvěma zákl. proudy: jednak písněmi politicko-koagitačního charakteru, po formální a obsahové stránce přehlednými a jednoduchými, reagujícími na aktuální otázky a problémy (proto také i s časově omezenou délkou působnosti), majícími svoje místo především v repertoáru amatérských interpretů *p. p.*, jednak spol. angažovanými pop. písněmi, po formální stránce vytříbenějšími, s převládajícími tématy obecně humanistickými, jež jsou doménou převážně profesionálních autorů a interpretů.

Revoluční a socialistické ideje sjednocují pokrokové umělce z celého světa. *P. p.* vznikající v socialistických zemích navazují často na domácí folklorní tradice a dýchají přírodním koloritem s národními prvky politického boje a třídního zápasu. Mnohá témata politických písní, komponovaných u nás a v zemích našich přátel, se kryjí s tematikou písní v repertoáru západoevropských a zaoceánských zpěváků a souborů, zejména v písňích akcentujících myšlenku proletářského internacionálního, podporujících národně osvobozené hnutí a solidarizujících se s bojem všech pokrokových sil ve světě. V Sovětském svazu je velká řada mládežnických skupin orientujících se takřka výhradně na interpretaci politických a spol. angažovaných písní. Patří k nim především Pesňary z Minska, skup. Sergeje Nikitina z Moskvy, Iskatěli (Hledači), Lingua, Lučina, Granada, vyjadřující ve svých pův. písňích internacionální postoje sovětské mládeže a apelující do boje proti imperialistickým válkám. Také v ostatních socialistických zemích má *p. p.* řadu vynikajících interpretů. V Polsku je to „bard velké tragédie“, interpret písní z nacistických koncentračních táborů Alex Kulisiewicz, skupina Wawele z Krakova, v Maďarsku skupina Kalaka z Budapešti, v Bulharsku Klara Armandova a skup. Metronom, v Rumunsku skup. Sfínx z Bukurešti, v Německé demokratické republice kromě legendárního Oktoberklubu pracuje na 3000 mládežnických skupin, v jejichž repertoáru převládají *p. p.*, velkou popularitu má Reinhold Andert, vynikající interpretka politických šansonů Gisela Mayová. Také u nás zakotvila *p. p.* v repertoáru celé řady zpěváků a skupin. K předním interpretům angažované písňové tvorby patří Bob Frídl, Pavel Novák, Pavel Liška,

Marcela Laiferová, Milka Došková, Hana Talpová, Karel Zich, Petr Janda a Olympic, Josef Laufer, Pavol Hammel, Jiří Hromádka, Dana Matějková, skup. Ohaří, Havrani, Létavice, Minnesengři, Bakaláři, Plameny, Planety a řada dalších.

V kapitalistických zemích má *p. p.* poněkud odlišnou funkci než u nás. Zatímco v socialistických zemích zpívají interpreti *p. p.* o tom, jak společnost usiluje o osvobození člověka od přežitků kapitalismu, na Západě je obsahem angažované písňové tvorby boj o osvobození člověka od jařma kapitalismu. Toto hlavní téma předznamenává tvorbu nepřehledné řady vynikajících autorů a interpretů (nezřídka v jedné osobě) *p. p.*; patří k nim např. Franz Josef Degenhardt z NSR, Dieter Süverkrüp, polit-rocková skup. Floh de Cologne z Kolína n. R., italské skup. Canzoniere Internazionale, Canzoniere delle Lame, Fria Proteatern ze Stockholmu, Agitprop z Helsinek, Jaap van de Merwe z Holandska, Claude Réva z Francie, Melina Mercouriová z Řecka, Bhupen Hazarika z Indie, Miriam Makeba z Afriky, Kumiko Yokoi z Japonska, fašistickou juntou zavražděný chilský zpěvák a revolucionář Victor Jara, skup. Inti Illimani a Quilapayun z Chile, Isabela Parrová, José Fernando Zarate z Panamy, Silvio Rodríguez z Kuby, Barbara Daneová a Guy Caravan z USA, Bruce William Hearn z Austrálie a mnoho dalších. Většina těchto umělců je zvána do Berlína na Festival politické písně, který je od roku 1970 nejvýznamnější mezinárodní přehlídkou interpretů *p. p.*

P. p., pokud splňuje všechny atributy příznačné pro tuto specifickou kategorii uměl. tvorby, je účinným nástrojem při uskutečňování politického programu dělnické třídy. Je živou formou třídního boje mezinárodní proletariátu a jeho nedílnou součástí. Existuje mnoho definic a názorů na poslání a význam *p. p.* a společensky angažované tvorby. Angažovanost nelze v této souvislosti chápat jako nějaký módní požadavek doby, ale jako postoj, který vyplývá z pochopení a ze ztotožnění se s určujícími tendencemi dějin třídní společnosti. Je uvědomělou účastí autora nebo interpreta na revoluční přeměně světa, na formování spol. vědomí socialistického člověka v jeho zápase při hledání místa v této společnosti, v jeho vztahu k životu. Předpokladem politické angažovanosti je neformální identifikace s myšlenkami a idejemi socialismu. Pro každého tvůrčího či reprodukčního umělce je předpokladem schopnost mít co říci těm, kteří chtějí svůj život a sociální svět lidí měnit. Při posuzování a hodnocení *p. p.* jako specifického hud. žánru zůstává rozhodujícím kritériem jedině: jsou to dobré nebo špatné písně, říkají pravdu o světě kolem nás, jsou schopny pozitivně ovlivnit myšlení a život jejich posluchačů? Pouze takové písně, které říkají politické pravdy s uměl. přesvědčivostí, v jednotě formy a obsahu, mohou být významnou složkou v boji proti přežitkům a škodlivým vlivům minulosti.

Umění a politika mají cíl – humanizaci člověka a světa, ve kterém žijeme. Výlučnost tohoto „světa emocí“ je v tom, že ze všeho, co působí na člověka, má zpravidla právě nejsilnější vliv umění, které je víc než „geografií lidské duše“.

Má schopnost a sílu získat člověka k zápasu, který je ve 20. stol. jedinou alternativou, jak učinit náš svět lepším. Touto alternativou je idea socialismu a komunismu. A takové je i zákl. poslání *p. p.*: služba pokroku, humanismu a osvobození člověka.

L: J. M. Navrátil: 3. festival politické písně (Me. 1972, č. 5, s. 146); týž: Písně pro budoucnost (Me. 1974, č. 5, s. 143); Z. Nejedlý: Dějiny husitského zpěvu I. – VI. (Praha 1954 – 56); W. Steinitz: Volkslieder demokratischen Charakters aus sechs Jahrhunderten I., II. (Berlin 1954, 1962). – J. N.

poll, angl. doslova hlasování. Ankety vyhlášené nejčastěji odbornými čsp., příp. organizacemi, v nichž jsou na základě hlasování fanoušků nebo dotazaných kritiků vybírání nejúspěšnější sólisté a orch. určitého období (zpravidla jednoho roku). Nejznámější *p.* z oblasti jazzu a moderní pop. hudby vyhláší každoročně amer. DB a angl. MM. – A. M.

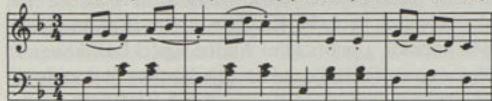
polymetrie, současný průběh dvou nebo více různých metrických pásem. V cit. ukázce ze Smetanovy *Hubičky* je part sólistů a smyčců psán ve 3/4 taktu, zatímco sbor a dechové nástroje mají takt 2/4 (př.):

Allegro vivo ma non agitato

Obdobně např. kombinuje W. A. Mozart ve známé plesové scéně z *Dona Juana* tři různá metra – 3/4, 2/4 a 3/8. Na principu *p.* a zejména polyrytmiky je založena africká lid. hudba, odkud jazz a moderní pop. hudba čerpalý své rytmické postupy. Obvykle však bývá rozdílné metrum naznačeno synkopami při zachování stejného taktu. S *p.* v pravém slova smyslu se setkáváme prakticky jen v ojedinělých pokusech některých experimentátorů moderního jazzu, kteří spojují základní čtyřdobé metrum s šestidobým a třídobým, příp. i s pětidobým metrem (charakteristickou ukázkou je např. Brubeckovo album *Time Out* na značce Col.). – A. M.

polyrytmika, současný průběh několika různých rytmů v rámci společného metra, používaný často zejména v lid. hudbě. Charakteristickým příkladem je český lid. tanec *furiant*, v němž se střetávají dvoudobé rytmické formule s doprovodnými figurami ve 3/4 taktu (př.).

Sed-lák, sed-lák, sed-lák, ješ-tě jed-nou sed-lák,



Důležitým znakem africky pojímané *p.*, jak ji uplatňují zejména soubory černošských bubeníků (enkoito), jsou tzv. mezirázové posunutí či uzlové rytmy (v angl. terminologii nejčastěji označované jako cross rhythms). Každý z bubeníků hraje svůj neměnný rytmický model (tzv. pattern), jejichž syntézou vzniká bohatá polyrytmická struktura. Princip mezirázové rytmiky spočívá v nepatrném posunutí některého z rytmických pásem, čímž hudebníci zabraňují koincenci přízvukových dob a vytvářejí tak charakteristický obraz africké úderové rytmiky s jejími typickými mezirázami. S obdobnými rytmickými postupy se setkáváme t. v. domorodých tancích ze Západoindického souostroví a jihoamer. oblasti.

L.: A. M. Dauer: *Der Jazz* (Eisenach 1958); J. Rychlík: *Pověry a problémy jazzu* (Praha 1959); W. Sargeant: *Jazz Hot and Hybrid* (NYC 1946). — A. M.

polytonalita, současné užití dvou nebo více tónů v různých hlasech. V jazzu a moderní pop. hudbě dochází nejčastěji k prolínání durového a mollového tónorodu v blues v podobě tzv. blue notes. — A. M.

pop jazz, v. jazz rock

pop music, vžitě (zejména v zahraničí) zkrácené znění angl. termínu popular music, tedy populární hudba. Dosud ne zcela přesně specifikovaný termín, používaný v evropském a zvl. v našem kontextu k označení jednoho stylově-žánrového druhu moderní pop. hudby (v. *moderní populární hudba*; *populární hudba*; *nonartificiální hudba*, kde i celková systematika a podrobnější výklad problematiky); v angl. terminologii se termínu přil. používá k označení celé moderní pop. hudby od nástupu rocku (výraz popular music pak označuje starší typy této hudby). U nás po věčné stránce možno *p. m.* v podstatě nazírat jako široce založenou zevšeobecňující tendenci, která shrnuje melodicky působivé okruhy jak artificiální hudby, tak i celé dosavadní pop. hudby (včetně podnětů vyššího populáru, opery apod.; nadto se tu mnohdy možno setkat též s ohlasy lidovky a pololidové písně) a slučuje je s rytmickou výrazností jazzu a zejména též nověji nastoupivšího rocku. Funkčně je *p. m.* hudbou spíše poslechovou než taneční (aniž tu ovšem jedna funkce vylučuje druhou) a takto zůstává úzce závislá na vystoupeních oblíbených zpěváků v TV, rozhlase a filmu, na jejich gramof. nahrávkách i živých koncertech. Tím zároveň dochází k nápadnému přesunu posluchačského zájmu ze sféry vlastní skladby na osobu interpreta (interpretů), což již je ovšem příznačným rysem moderní pop. hudby vůbec.

Pod označení *p. m.* bývají nejčastěji zahrnovány následující stylově-žánrové typy: tzv. hitová produkce; šansony a pís-

ničky malých scén; tzv. party-sound (označován též jako pop jazz a vřazován i do jazzu) a někdy i určité projevy jazzové — zejména ze sféry tradičního jazzu, pokud je obecně přístupný (hlavně některé projevy dixielandové) a plní převážně funkce zábavné a taneční; podobně sem zasahují i analogicky orientované projevy rockové. Nejvlastnějším jádrem okruhu *p. m.* je hitová produkce, jež má převahu v tvorbě, nahrávání i recepci, poutá největší zájem, tvoří velkou část obrátu v obchodu s hudbou atd. (k heslům již jmenovaným viz dále hesla *hit*; *masová hudební kultura*). — Někdy se i v našem kontextu používá výrazu *p. m.* v širším smyslu jako označení pro moderní pop. hudbu vůbec nebo dokonce pro celý hud. rod pop. hudby, což je ovšem matoucí. — J. K. + I. P.

pop song, v. píseň

populární hudba, vedle aktualizovaného hud. folklóru a spol. zpěvu třetí základní rod nonartificiální hudby (v. t.); sama se dále dělí na okruhy tradiční *p. h.*, moderní *p. h.*, tzv. vyšší populár a artificiální hudbu „překlasifikovanou“ na hudbu nonartificiální (*Humoreska*, *Poem aj.*). (Srov. celkovou systematiku v hesle *nonartificiální hudba*.) Jde většinou o profesionálně nebo poloprofesionálně vytvářené skladby kratšího rozsahu, jednodušší struktury a stabilizovaných, přehledných forem, které jsou svou bezprostřední sdělností přístupny nejširším posluchačským vrstvám a jsou funkčně spjaty s jejich životem.

Hlavní strukturální a sociofunkční rysy: Východiska jsou u *p. h.* totožná s charakteristickými rysy nonartificiální hudby jakožto kategorie pop. hudby nadřazené. Jde hlavně o typově standardizovaný základ tvorby, o zeslabený význam jedinečnosti díla a naopak zvýraznění podílu interpretace, o spontaneitu vnímání a spotřeby, o silné a bezprostřední zastoupení sociálních a psychických funkcí, o širokou konzumní základnu, o zbožní charakter převážné části produkce *p. h.* a tím i o její podřizování se běžným ekonomickým mechanismům a zákonitostem, zvl. zákonu poptávky a nabídky (bliže v. *nonartificiální hudba*). Specifické vlastnosti *p. h.* lze hledat v následujících rysech:

1. Standardizovanou skladebnou strukturu *p. h.* předurčuje ve většině případů již příslušný stylově-žánrový druh nebo typ a jeho konvencionalizované melodické a harmonické obraty, příznačný rytmus a forma, arr. odpovídající ustálenému obsazení a zvyklostem, ustálený rozsah přidružených vokálních projevů, jejich nejčastější tematika, určující obvykle i výrazovou náplň a název skladby, atd. Z historického zorného úhlu je pro nově nastupující druhy a typy *p. h.* příznačná též jejich schopnost rychle asimilovat nejširší podněty z ostatních hud. rodů nonartificiální hudby i z hudby artificiální, a tím neustále přizpůsobovat svou strukturu dobovému hudebnímu a kult. vývoji. Tato asimilace nových prvků, zároveň však i jejich postupná konvencionalizace má v *p. h.* charakter neustále probíhajícího a obnovovaného polaritního procesu.

2. Zastoupení bezprostředních sociálních a psychických funkcí se v *p. h.* realizuje dvěma příznačnými rovinami. Primární funkcí *p. h.* je poskytovat rekreaci a relaxaci; s touto funkcí se zároveň i úzce prolíná blok dílčích funkcí užitých (*p. h.* jako zvuková opora k tanci a pochodu, jako pojítka nejrůznějších spol. shromáždění, jako východisko k laickému zpěvnímu a hud. projevu, jako zvuková kulisa zvyšující při mechanické práci celkový pracovní výkon, apod.). K sekundárním funkcím, stojícím již mimo bezprostřední rekreační poslání *p. h.*, náleží zejména funkce poznávací (v podobě přísunu nových informací, jež tato hudba posluchačům zprostředkovává); dále mnohostranné uspokojování individuálních psychických potřeb konzumentů (*p. h.* a její interpreti se např. mohou stát modelem pro vytváření interpersonálních vztahů mezi jednotlivci, podnětem k posluchačově psychické identifikaci se zpěvákem písně, východiskem k sebeprojeksi posluchače do téže citové polohy, jakou s sebou nesou hudba a text příslušné skladby, apod.); *p. h.* jako podněcovatelka skupinové integrace (kdy např. vyznavačství určitého druhu nebo typu *p. h.* spoluvytváří a utužuje širší spol. svazky, ba stává se až symbolem shodného kolektivního myšlení a citění v rámci „swingové“ nebo „beatové generace“).

3. Spjata s hromadnou produkcí a spotřebou, vyznačuje se *p. h.* rozsáhlým institucionálně-organizačním zázemím a významným ekonomickým dosahem. Na rozdíl od ostatních dvou rodů nonartificiální hudby má její produkce většinou (byť nikoli bezpodmínečně) profesionální ráz a nadto je i šířena pomocí profesionální distribuční sítě, v posledních desetiletích mj. i prostřednictvím moderních masových médií. Postavení *p. h.* v hudební kultuře zdá se být obdobou podobného postavení, jaké ve výtvarné kultuře zaujímají uměl. průmysl a uměl. řemesla. V důsledku své druhové nebo typové předurčenosti mohou jednotlivé skladby *p. h.* vznikat jako součást širších, stylově i námětově jednotných „manufakturních“ sérií (nemusí tedy být jedinečným, umělecky nezastupitelným originálem); na druhé straně se však tyto skladby zas i blíží uměl. dílu a některé z nich se takovým dílem vsutku stávají, vždy si ovšem zachovávají schopnost své primární užité funkce v jejím různě širokém rozsahu. V *p. h.* obvykle tedy ustupuje estetická složka ve prospěch složky užité. To má současně za následek větší či menší akcent na zboží charakter *p. h.* a na nezbytnost jejího (odstupňovaného) podřízení se obecným ekonomickým zákonům, zvláště zákonu poptávky a nabídky. Hospodářská potencialita *p. h.* je v tomto smyslu i právně podložena jak existencí skladatelova, textařova, nakladatelova a někdy i interpretova zákonného nároku na část finančního výtěžku skladby (tzv. právo původcovské), tak i institucemi, které uvedené „původce“ zastupují vůči provozovatelům, pořadatelům, masovým médiím aj. a příslušné poplatky od nich vybírají (u nás Ochranný svaz autorský – OSA; pro hud. díla uplatňovaná na jevišti Divadelní a literární agentura – DILLA).

Takto vytčené specifické znaky *p. h.* mohou se u jednotlivých jejích okruhů, druhů a typů projevit ve větší či menší kvan-

titě, intenzitě nebo časové platnosti; zásadně však lze říci, že u žádného z nich nechybí. Každá *p. h.* (tradiční, moderní, tzv. vyšší populár i artificiální hudba „překlasifikovaná“ na hudbu nonartificiální), jakož i jednotlivé její stylově-žánrové druhy a typy se nadto vyznačují ještě dalšími, detailněji specifikovanými znaky a vlastnostmi. Vzhledem k svému tematickému zaměření omezuje se ovšem tato encyklopedie pouze na moderní pop. hudbu a ostatní jí příbuzné stylově-žánrové druhy a typy nonartificiální hudby. U starších okruhů a druhů se zde proto spokojujeme pouze stručným přehledem jejich historického vývoje.

Historický vývoj populární hudby: Ještě na rozhraní 18. a 19. stol. *p. h.* vcelku splývala s evropskou artificiální hudbou jak svými strukturálními znaky, tak i personálním okruhem většiny tvůrců, provozovatelů a šlechtických i měšťanských konzumentů. Teprve v první pol. 19. stol., paralelně s celkovou krystalizací nonartificiální hudby zejména v souvislosti s rozvojem městské a venkovské maloburžoazie, docházelo ve střední a západní Evropě k rozštěpování dotud jednotné hud. základny a k pozvolnému vyhraňování samostatné, k hud. zábavě určené a i diletantům přístupné produkce *p. h.* Tento relativně nový hud. rod postupně vstřebával i podněty „zdola“, tj. ze širokého zájmu lid. folklorní tvořivosti a postupně též z rozvíjející se měšťanské zpěvnosti.

1. Evropský vývoj *p. h.* lze pomocně rozdělit a sledovat ve dvou krystalizačních ohniscích: v *p. h.* převážně vokálního nebo instrum. typu. Ani mezi nimi ovšem neexistuje žádný ostrý předěl a obě tato východiska se často úzce prolínají; ostatně i sama škála tvůrců, reprodukční a posluchačské náročnosti jeví se tu jako velmi široká a spol. mnohostranně orientovaná.

Na formování vokální *p. h.* „shora“ se sice podílely vlivy dobové velmi oblíbené operní produkce, jež v 50. letech 19. stol. vedly ve Francii i ke vzniku Offenbachovské operety, o necelé desetiletí později následované operetou vídeňskou. Hlavní základnou, z níž vyrůstala vokálně založená *p. h.*, byla však spíše produkce určená nejširším lid. vrstvám anebo z nich přímo vycházející: cit. již lid. píseň, dále píseň kramářská (ve střední Evropě masově rozšířená už v 18. stol.), aktuální popěvky samostatně produkujících písničkářů, jejichž prototypem se stal francouzský P. J. Béranger, a ovšem též kuplety dobových divadelních her se zpěvy a tanci, v něm. zemích i u nás rozšířených pod názvem singspiely. V poslední třetině 19. stol. byly jednotlivé vokální okruhy a stylově-žánrové druhy evropské *p. h.* již pevně zformovány a svými výrazovými prostředky navzájem i odstupňovány, a to podle nároků, jež na ně sociálně různorodé publikum vznášelo svou spol. objednávkou. Na nejvyšší příčce hodnot se až do první svět. války udržela v obecném povědomí opereta jako typ někdy až luxusně nákladné velkoměstské zábavy. Zakladatelské generace jejich tvůrců (J. Offenbach, F. von Suppé, J. Strauss, F. Hervé ad.) vystřídala přitom počátkem 20. stol. generace, jež se tematicky i hudebně již inspirovala novými, modernějšími podněty (F. Lehár, L. Fall, E. Kálmán, O. Nedbal, R. Friml ad.) –

Hudební a zvláště zpěvní zábava drobnějších měšťanských a lid. vrstev se však od 2. pol. 19. stol. soustřeďovala spíše do podniků pohostinství (v Rakousku a Německu např. do větších hostinců a hlavně pivovarů). Zde se také jednotliví písničkáři a méně úspěšní herci počali sdružovat do „pěveckých družin“, zprvu ovšem jen ambulanti. Teprve od 70. let si tyto družiny začaly vytvářet své vlastní, již stále zpěvní síně (v Anglii typické music hally s mnohostranným varietním programem, ve Francii café-concert a café-chantant, v německy mluvících zemích tingl-tangly a šantány) s repertoárem hudebně vycházejícím z nejjednodušší kupletní melodiky, obsahově typicky pikantním nebo skromně (podle dobových cenzurních možností) kriticky zaměřeným. V císařském Německu nebo Rakousku se tento typ profesionálně vytvářených, často však obhroublých dobových popěvků těšil oblibě až k 1. svět. válce. Poměry v republikánské již Francii směřovaly však od 80. let kromě typicky pařížského pouličního popěvku též ke vzniku tematicky širšího, odváznějšího a uměl. náročnějšího kabaretu. Jeho nepominutelnou součástí se stával kabaretní šanson, akcentující význam literárního textu a pozvolna se vyraňující i hudebně. Jinde v Evropě vznikaly naproti tomu kabarety jakožto střediska umělecky orientované inteligence a bohémy teprve značně později (v Německu 1901, v Rusku 1908 atd.). Přitom je přirozené, že stejně jako hud. složka operety, tak i šantánový kuplet a později též prokomponovaná kabaretní píseň se nepřestávaly prolínat se všemi současnými a předchozími okruhy a druhy *p. h.*, vytvářejíce s nimi i s živým podhoubím spontánního spol. zpěvu stále nové varianty a mezitypy. (*V. kuplet; kabaret; opereta; píseň; šanson.*)

Nejinak tomu bylo i s *p. h.* instrumentální. Vynález strojiva a s tím související konstrukce nových, melodicky takřka již všestranných dechových nástrojů umožnil ve 20. a 30. letech 19. stol. přetvářet někdejší těžkopádné vojenské kapely trubačů a pištců ve skutečné dechové orchestry. Ty byly náhle schopny nejen velkého zvukového objemu a průraznosti, ale i takřka univerzální repertoárové šíře. Takto se i podílely především na formování nového pochodu, který kromě obligátního rytmického základu rozvíjel v rámci velké písňové formy již i výrazné melodické kvality. Na vojenské orch. se však od počátku nazíralo též jako na tělesa schopná nejen vojenské, ale i spol. reprezentace. V tomto ohledu jim mohlo konkurovat jen několik málo kapel civilních (dechových i smyčcových); právě ty se ovšem s vojenskými kapelami brzy začaly významně podílet na oblibě nových spol. tanců mladé buržoazie. Již od konce 18. stol. se totiž ze zdrojů rakouské lid. hudby a tance začíná formovat valčík, definitivně se vyraňující v druhém a třetím desetiletí 19. stol.: nejvýrazněji v tvorbě i provedení kapel vídeňského J. Lanner a J. Strauss st. (k hud. vrcholu dovedl ovšem tento tanec až J. Strauss ml. v druhé pol. 19. stol.). Oblíbeny zůstávaly též skotská (Ecosaise), kvapik (Gallop), čtverylka (Quadrille), sousedská (Ländler) aj. V popularitě se valčíku přesto vyrovnala jen polka, ve 40. letech 19. stol. už z Čech vítězně pronikající do celého světa (blíže o polce viz v následujícím přehledu vývoje české *p. h.*). Po interpretační stránce jeví

se v této souvislosti výrazným též pozdější přínos vídeňského kapelníka J. Schrammela a jím 1877 založeného kvarteta dvou houslí, klarinetu a kytary (klarinet později vystřídán harmonikou). Tento tzv. šraml podstatně přispěl k zlidovění, zároveň ovšem i k rozměňování dobové taneční a zpěvní produkce a svou lákovou mnohostranností se stal předchůdcem univerzálního orchestru, schopného zahrát jednodušší taneční skladbu v jakémkoli obsazení. – Vzpomeňme však ještě i koncertantního působení dechových (především vojenských) i salónních, lázeňských apod. souborů. Kromě dobových operních a operetních předeher, melodií a potpourri, různých symfonických výňatků a cit. již nových pochodů a tanců začaly kapely postupně sahat též k samostatným, snadno přístupným přednesovým skladbám, původně určeným hlavně domácímu muzicirování. Třebaže jednotlivé „charakteristické skladby“ tohoto typu (většinou s přitažlivými programovými názvy: *Mlín v Černém lese, Klášterní zvonky, Modlitba panny* apod.) se mnohdy těšily špičkovému a dlouhodobému ohlasu, přesto do obecnějšího povědomí nevynesly žádnou výraznější skladatelskou osobnost. Pod nejrůznějším označením (Salonmusik, Unterhaltungsmusik aj.) přetrvává ostatně tento hud. okruh až do současnosti, i když většinou už jen jako nezbytná zvuková kulisa v rozhlasu, TV a filmových týdenících (blíže v. *vyšší populár*).

Radikální zvrat v historii evropské *p. h.* představuje její setkání s jazzem, či zprvu spíše s americkou pop. hudbou ovlivněnou jazzovými prvky. K prvním náhodným kontaktům zde dochází již před 1. svět. válkou, a to v souvislosti se vstupem moderních tanců do Evropy. Avšak teprve prudký vpád poválečného tzv. jazzu (zprvu jen jako instrum. doprovodu k těmto tancům, brzy však i v podobě rytmicky, melodicky, ba i textově vyhraněných popěvků) rozštěpil evropskou *p. h.* na moderní pop. hudbu a na tradiční pop. hudbu, jazzovými vlivy hlouběji nezasaženou. I z této tradičnější linie se ovšem na mezinár. fóru prosadily a prosazují výrazně projevy, jež jsou ve srovnání s celosvět. trendem moderní pop. hudby zajímavé právě svou národní nebo teritoriální osobitostí (franc. šanson, it. canzonetta, ruský romans a dumka, česká dechová hudba s lidovkovým repertoárem, vídeňská a berlínská opereta 20. a 30. let, apod.). Nadto se ani moderní pop. hudba nijak neuzavírá vlivům tradiční evropské hudby, využívající těchto podnětů k výrazovému obohacování a rozšiřování jednotlivých sých stylově-žánrových druhů a typů. (K obecné historii jazzu a moderní pop. hudby viz samostatná hesla.)

2. *P. h.* v českých zemích je pevně spjata s vývojem ostatní středoevropské a západoevropské *p. h.*, a v 19. stol. proto vyrůstá v podstatě z týchž podnětů a zdrojů. Rozdílná je tu spíše intenzita jednotlivých složek. V předbřeznovém období (= před 1848), v čase národa společensky jen málo rozvinutého a politicky nesvéprávného, se jako hlavní východisko snah o vlastní hud. kulturu akcentoval především domácí hud. folklor. Jím se namnoze inspirovaly kuplety dobových, tehdy stále ještě nepočtených českých činoher se zpěvy a tanci. V nejvýznamnější z nich, *Fidlovače* (1834), jež je

POPULÁRNÍ HUDBA

i kolébkou naší národní hymny, uplatnili autoři F. Škrup a J. K. Tyl přímo i lid. písně; přístup, který se v nejrůznějších lid. hrách a operetách velmi často opakoval i později. Drobnější umělé písně, určené k sólovému i hromadnému zpěvu v mladé české společnosti a vycházející hlavně v měsíčníku *Věнец ze zpěvů vlastenských* (1835–39, obnoven 1843–44), jakož i na ně napojené počátky českého sborového zpěvu se po formální stránce přidržovaly ovšem i dobových cizích vzorů, najmě italsko-francouzských a něm. operních předloh. Mnohem méně poplatná cizím předlohám byla naproti tomu hudba nových tanců předbřeznové společnosti. Několik tanců mělo zde přímo lid. původ, přesto však ze skromného českého okruhu proniklo do tanečních síní celé Evropy (např. rejdvák, známý od 20. let v cizině pod různými zkomoleninami, zvl. jako „Redowa“). Největší obliby si nicméně získala polka. Folklorní zázemi její hud. složky zdá se být sice nesporné, tanec sám se však od 30. let prosazoval už jako záležitost měšťanských kruhů. To ukazuje i jeho pojmenování, spjaté patrně se sympatiemi našich obrozenců k revolujícímu Polsku (jiný výklad „půlka“ – podle dvoučtvrtečního taktu – nezdá se být dostatečně podložen). Nespočetnou řadu rozvinutých hud. stylizací polkového rytmu zahájil kopidlenský učitel F. Hilmar světoznámou polkou *Esmeralda* (1838); rovněž mladý B. Smetana složil několik k tanci určených a dodnes oblíbených polek.

S ruchem revolučního roku 1848 se posléze spjelo i další Smetanovo úsilí: totiž vytvořit české společnosti vlastní pochod a pochodovou píseň, odpovídající jejím národním snahám. Proti cizím repertoáru rakouských vojenských kapel stal se Smetanův *Pochod národní gardy* a *Pochod studentské legie* spolu s *Písní svobody* vlastně symbolicky významným počátkem českého pochodového repertoáru, jakož i pozdějšího významu českých dechových hudeb pro rozvoj národního života. – Rok 1848 s sebou též přinesl zrušení roboty a odtud i příliv venkovského obyvatelstva do měst. Zpěvní, hud. a taneční folklór, již dříve silně poznamenaný stouletou oblibou kramářských písní a v pokročilejších oblastech též pronikáním dechové hudby, přestával být v nových etnických a sociálních podmínkách jediným autentickým projevem kultury venkovského lidu. Vedle něho a někdy i proti němu vyrůstala tzv. pololidová píseň jako jev překračující již pouhé lokální a regionální hranice, přitom však zároveň i zobecňující některé jejich zvlášť výrazné tematické a zpěvní rysy. Vyznačujíc se namnoze sentimentálním textem a příznačnou, většinou rovněž sentimentální melodikou (častý melodický vrchol na citlivém tónu, chromatické průchody, melodické kadence na tercii, nápadná převaha intervalů sestupné sekundy aj.), vznikala tato pololid. píseň v anonymitě drobných lid. hudebníků, kapelníků a šumařů. V této souvislosti nabývala někdy až charakteru nového, „městského“ folklóru a mnohými svými projevy se stávala přímou předchůdkyní tzv. lidovky (o ní dále).

Zcela novými, svěžími podněty obohatil naši *p. h.* politický ruch 60. let a s ním spojený vznik a prudký rozvoj českých organizací a spolků. Dlouhodobou renesancí prožívala především spol. píseň, a to namnoze již jako deklarativní nebo

dokonce bojový projev snah české buržoazie v jejím měření sil s buržoazií německou. Rozvoj písňového repertoáru (zvláště působivých sokolských písní) přitom úzce souvisel se současným rozkvětem civilních dechových orch., často již působících v rámci jednotlivých národních spolků jako jejich kmenová součást. Nejvýznamnějším se tu jeví podíl sokolských hudeb. Na předním místě mezi nimi stála kapela kolínská, založená a v letech 1871–1912 vedená F. Kmochem. V četných svých skladbách Kmoch využíval folklorních ohlasů, písně pololid. a společenské a zároveň již i počítal se zpěvní aktivitou širokých posluchačských vrstev. Tím vším vyhranil českou dechovou hudbu skladatelsky i reprodukcí, vytvořiv z ní slově-žánrový druh pro domácí *p. h.* vpravdě reprezentativní. I za relativně nových podmínek zůstávaly ovšem české dechové hudbě výrazným vzorem rakouské vojenské hudby a jejich repertoáru, a to tím spíše, že v nich působili převážně čeští hudebníci a kapelníci (skladatelsky hlavně J. Fučík, R. Nováček aj.). – Jiný druh zpěvnosti nabývaly v poslední třetině 19. stol. kuplety a popěvky „zpěváčků“, tj. drobných lid. zpěváků obcházejících pivovary a hostince a časem se seskupujících v celé družiny. Od 90. let mají tyto družiny v Praze už své stálé zpěvní síně, jakousi obdobu vídeňských tingl-tanglů. V šantánech šlo ovšem o popěvky i výkony pomíjivě krátkodobé, takže z jejich zpěváků a provozovatelů zůstali v delším povědomí snad jen písničkáři F. L. Šmid, J. Šváb-Malostranský a J. Heřman-Zeffi (oba poslední se stali i oblíbenými nakladateli tohoto drobného pódiového žánru). Časově vcelku souběžný byl též nástup písně dělnické. Její vznik souvisel s prvými dělnickými organizacemi v 70. letech; hlavní vzestup však začal až v období masového rozmachu dělnického hnutí od 90. let. I dělnický zpěv zůstával především odrazem denního politického boje dělnické třídy. Splnivše aktuální poslání, jednotlivé písně brzy ustupovaly jiným. Ani zde se tedy nevytvořila žádná mimořádná autorská osobnost. Ze zvlášť plodných autorů stačí zaznamenat F. Cajthamla a V. Davida. (Bliže v. *dělnická píseň*.) – A tak teprve nová generační vlna na počátku našeho stol., uvádějící k nám zkušenosti pařížského a mnichovského kabaretu jako zábavy intelektuálně náročnější, zformovala a do popředí vysunula výraznou osobnost K. Hašlera, písničkáře, herce, režiséra, kabaretního podnikatele a posléze i nakladatele a filmového pracovníka v jedné osobě. Kromě Hašlera se na kabaretních snahách nedlouho před 1. svět. válkou podílelo i studentské sdružení Červená sedma, v letech války se osamostatnivi a přetřavující až do prvých let nové republiky. Skladby jeho hlavního autorského okruhu (J. Červený, K. Balling, F. Hvizďálek, E. Bass ad.) dodnes představují východisko naší prokomponované kabaretní písně a šansonu. – Vedle těchto převahou vokálních žánrů se koncem minulého stol. začal i u nás rozvíjet cit. již okruh poslechově libivých a provozovatelsky celkem snadno přístupných instrum. skladeb tzv. salónní hudby. Škála uměl. nároků této tvorby byla přitom značně široká: od drobníček uznávaných mistrů (A. Dvořák, J. Suk, V. Novák, O. Nedbal ad.) až po různé „charakteristické skladby“ a stylizace spol. tanců. Pfi hospodářské

slabosti domácí buržoazie a vzhledem k nevelkému rozvíjení její spol. reprezentace u nás tvorba tohoto okruhu nedosáhla před válkou rozsahu a významu podobné produkce německé a západoevropské. S výjimkou cit. klasiků zaznamenaly zde výraznější oblibu pouze *Závišovy písně* R. Frimla a několik skladeb F. Procházky (v. vyšší populár).

Po 1. svět. válce zaznamenává česká p. h. novou kapitolu své existence, a to jak vlivem rušného spol. dění, tak i nových podnětů rázu hudebního (jazz a moderní tance), technického (nástup masových médií) a hospodářského (uzákonění ochrany autorských práv, odtud i nové podněty nakladatelskému podnikání a vůbec převod značné části p. h. do sféry ekonomicky výhodného tržního produktu). I v Československu představuje vpád jazzových podnětů rozštěpení dosud relativně společné hud. základny do dvou nadále již samostatných linií: na tradiční a moderní pop. hudbu. (I takové rozdělení je ovšem jen relativní, protože po prvotním příkrém napětí se obě linie už ve 30. letech začaly opět znovu sblížovat, vytvářejíce — např. trampskými písničkami, písničkami Osvozeného divadla, foxpolkami v prvorepublikánské operetě apod. — novou, etnicky ostatně velmi specifickou součást evropské p. h.)

Třebaže tedy hlavní vývoj šel po 1918 spíše po oné moderní linii, přesto i tradiční p. h. zaznamenala několikrát stylový a žánrový přínos. Na rozhraní 20. a 30. let především krystalizací lidovky. Lidovka představovala sloučení dosavadních tradic venkovského a městského folklóru, spol. tance 19. stol. i oblíbeného typu kmochové a hašlerovské písně; dále představovala integraci nové produkce do profesionálního tvůrčího a distribučního zázemí; posléze pak její přizpůsobení mnohaúčelovým požadavkům lid. vrstev měst i venkova (v tomto smyslu musela lidovka sloužit stejně tak tanci resp. pochodu jako zpěvu a poslechu, být přístupným základem lid. muzicírování, tematicky již odrážet zkušenosti, postoje a drobné radosti i starosti nově se prolínající poválečné společnosti atd.). Přitom se lidovka neomezovala jen na zákl. zpěvní refrén, jak tomu dnes je třeba u písní moderní pop. hudby, nýbrž jako dvoudílná, tj. velká písňová forma vycházela z více motivů (úvod, verze a refrén, obvykle však ještě i dvě mezihry, připravující opakování obou hlavních částí). Tím nejen navazovala na formální uspořádání starších suitových tanců (např. menuetu), ale především i vytvářela kontinuitu s tanci české měšťanské společnosti z pol. 19. stol., a to zvl. v žánru polky, jež spolu s valčíkem zůstala nejvýraznějším lidovkovým projevem. Kolem lidovky se záhy zformoval výrazný a generačně vcelku jednotný okruh skladatelů: mj. A. Borovička, V. Bláha, J. Poncar, J. Vejvoda a zejména ovšem K. Vacek. Lidovky široce využívala též velmi oblíbená domácí opereta 30. a 40. let (zvláště J. Beneš, J. Jankovec, J. Stelíbský), někdy ji ovšem již kombinující s modernějším rytmem; odtud i cit. již foxpolky, dále waltzy, tanga apod. Stylově-žánrovému druhu lidovky se blížila rovněž tvorba skladatelů z okruhu prvorepublikánských dechových hudeb civilních (V. Lačkář, K. Koleta, E. Štöle ad.) a hlavně vojenských (J. Labský, P. Oberthor, R. Obruča, J. Pešta, J. Potužník, J. Uhlíř, F.

Zita ad.). Autoři i orch. současně ovšem usilovali o náročnější typ reprezentačních pochodů a přednesových skladeb pro oblíbené promenádní koncerty. Tím se jejich tvorba a repertoár na druhé straně zas i sblížovaly s projevy salónní hudby. — Přínos salónní hudby po 1. svět. válce jeví se v časovém odstupu méně výrazněji než význam lidovky. V období prvé republiky začíná se salónní hudba ostatně označovat již i jinými názvy, zvláště jako populární hudba; dnes pro odlišení hovoříme v této souvislosti raději o vyšším populáru. Vyšší populár se z hudby kavárenských orch., lázeňských promenád a němých kin stával ve 30. letech i hudbou rozhlasovou; a to hlavně proto, že jako kompromis mezi náročnou uměl. hudbou a nejběžnější písničkovou produkcí se považoval za nezbytnou, zároveň však i esteticky stále ještě přijatelnou výplň širokých vysílacích ploch. Plynulý rozvoj české tvorby (nejvýrazněji zásluhou B. Leopolda, dále Z. Hůly, E. Košťála, A. Provazníka, M. Smatka aj.) nebyl proto ohrožen ani zánikem němých kin a jejich hud. skupin. Po roce 1948 se vyšší populár stal základem pokusů o novou hudbu estrádní (o ní dále; v. t. *estráda, vyšší populár*).

Výraznějším stylově-žánrovým druhem, stále ovšem ještě vycházejícím z tradičních hud. zdrojů, byly po 1918 popěvky malých pódii a scén. Jak již vzpomenu, tradice kabaretní písně po válce načas ještě pokračovala satirami Červené sedmy a politickými i pikantními popěvkami K. Hašlera. Od konce 20. let se však nástup mladé generace projevil společenskokritickými a satirickými písněmi nového typu, jak je začaly produkovat hlavně levicové agitační skupiny spjaté s komunistickým hnutím (Modré blůzy, El-Carova parta, Isav, Klub zapadlých talentů, Aragon; kompozičně J. Urban, M. Kraus, J. Teklý, V. Nejedlý, J. Stanislav ad.). Navázavši na tradice dělnické písně i spol. zpěvu 19. stol., využívala ovšem tato tvorba i dalších aktuálních podnětů, jak je s sebou přinášela pololíd. píseň a lidovka, ale i ohlasy německého Kampfliedu, sovětské písně, zčásti i angloamer. songu. Tvorba těchto dělnických skupin nebyla ostatně vzdálena ani dobové trampské písní (v. t.) a písničkám Osvozeného divadla; obě uvedené oblasti patřily však již spíše do moderní pop. hudby (v. t.). V některých případech písně dělnických agitačních souborů již anticipovaly vývoj masového zpěvu po 1945.

A byl to právě elán a optimismus masových písní po 1945 a hlavně 1948 (v. *masová píseň*), který vnesl nové, svěží podněty i do dalších okruhů tradiční hudebnosti. Na vlnu masových písní reagovala svým repertoárem dechová hudba a její reorganizované soubory ozbrojených složek (Ústřední hudba čs. armády, Dechová hudba ministerstva vnitra aj.) i lid. hudebníků. Načas též prudce vylétla obliba regionálních dechových souborů, zaměřených na pololíd. píseň (Mugrauefi, K. Polata). Začátek 50. let však znamenal i pokus o radikální obrodu někdejší salónní hudby resp. vyššího populáru. Nová, tzv. estrádní hudba měla nahradit dosavadní produkci písní, tanců i poslechových skladeb všech stylů. Svými umělecko-estetickými hodnotami se přitom měla stát východiskem perspektivního sjednocení p. h.

s hudbou uměleckou, a to v rámci předpokládaného zrodu jednotné všelidové kultury (v. *estráda*, *vyšší populár*). K uskutečnění této představy nedošlo a dojit ani nemohlo. Vývoj *p. h.* ve druhé pol. 50. let znamenal naopak postupný návrat k stylové a žánrově pestrosti, lépe odpovídající skutečnému lid. v. kusu a různěmu jeho rozložení podle základní socioprofesionální, generační a etnické příslušnosti posluchačů. Hud. východiska, opeňá pouze o domácí či evropskou tradici, ukazovala se být v rozvinuté společnosti a v období exploze masových médií již příliš velkým zúžením. Další vývoj české *p. h.* proto opět jen potvrzoval zkušenost klasiků české hudby Smetany, Dvořáka a Janáčka, že domácí inspirační a stylová východiska nutno neustále konfrontovat se svět. vývojem. Jakkoli se tedy tradiční žánry *p. h.* stále těší široké oblibě, jakkoli mnohými svými stylově-žánrovými druhy i dílčími projevy vstoupily do hud. povědomí českého posluchačstva a mj. i tímto konzervujícím posláním plní jednu ze svých významných spol. funkcí, přesto se další vývoj *p. h.* již nemůže obejít bez hledání nových podnětů. Takto i speje k široké konfrontaci se všemi významnými proudy světové *p. h.*, zároveň však i k jejich intenzivní asimilaci a tím namnoze i k vytváření nových, výrazných, přitom však specificky domácích složek české hud. kultury. Jako doklad tu budí jmenován přínos českého jazzu, swingu i rocku; písní Osvobozeného divadla a malých scén 60. let; trampské písně i českého angažovaného folk songu a C & W; pop music 60. a 70. let (v. *moderní pop. hudba, nonartifciální hudba* a jednotlivá hesla dílčí). — J. K.

post, latinsky, znamená po (ve smyslu „následující po“). Výrazu se někdy užívá k označení projevů, jež následují po nějaké vyhraněné stylové vlně, něčím se jí podobají a v něčem jsou již jiné, a pro něž chybí (někdy jen dočasně) vlastní označení (v. obraty jako postwingový, posthardbopový apod. projev). — I. P.

pracovní píseň (angl. work song) patří k nejstarším hud. projevům černošských otroků deportovaných na amer. kontinent. Souhrnné označení *p. z.* zahrnuje několik vzájemně odlišných typů: pův. plantážní hollery (tzv. field cries, v. *holler*) a obdobné popěvky lesních dělníků, lodníků (sea shanties) a později t. černošských nádeníků zúčastněných na budování železnic, regulaci říčních toků apod., dále tzv. street cries (pouliční výkřiky) prodavačů a čistíčů bot, v novější době i tzv. chain gang songs z prostředí trestaneckých táborů. Prakticky až do současnosti se v nich uchovaly tradice západoafrického hud. projevu. K nejrozšířenějším útvarům patří v tomto směru kolektivní jednohlasé písně s charakteristickým využitím principu call and response (v. t.). Jejich prosté diatonické nápěvy uspořádané do formálního rámce verze-refrén byly přehledně rytmizovány s opakovanými akcenty, které pomáhaly organizovat jednoduché pracovní úkony.

První zmínky o „podivných a divokých“ výkřicích a písních černošských otroků, doprovázejících sbírání bavlny a ostatní polní práce, nalézáme už v dobových cestopisech z 1. pol. 19. stol. (Stearns cituje v této souvislosti např. knihu Sira

Charlese Lyella *A Second Visit to the United States of North America*, London 1849), později t. hojně i v amer. beletrii (např. v autobiografické práci *Life on the Mississippi*, 1883 spisovatele Marka Twaina, vl. Samuela L. Clemense, jehož uměl. pseudonym je sám o sobě charakteristickým lodnickým hollerem, který vyjadřoval hloubku říčního dna — „rovne dva“, míněny 2 fathomy, tj. 3,6m). První publikovanou kolekcí černošských *p. p.* bylo 1867 dílo *Slave Songs of the United States* sběratelů W. F. Allena, C. P. Warea a L. M. Garrisona, reprezentativními sbírkami z novější doby jsou zvl. edice známých folkloristů Johna a Alana Lomaxových (např. *Folk Song U. S. A.*, NYC 1947, *American Folk Songs*, NYC 1964 aj.). Jediněčně uměl. stylizace výrazu a formálních principů *p. p.* použil G. Gershwin v opeře *Porgy and Bess* (rybářská *It Take A Long Pull to Get There* a popěvek pouliční prodavačky *Strawberry!*, koncipovaný jako typický street cry song).

L.: R. Blesh: *Shining Trumpets* (NYC 1946); G. Chase: *America's Music* (NYC 1955); J. Jahn: *Blues and Work Songs* (Frankfurt 1964); R. Ch. Lee: *The American Negro Work Songs* (JF 1969, č. 3, s. 63); W. H. Odum — G. B. Johnson: *Negro Workaday Songs* (Chapel Hill 1926); M. Stearns: *The Story of Jazz* (NYC 1956). — A. M.

producent (z lat. výrobce, zhotovitel) v jazzu a moderní pop. hudbě realizuje gramof. nahrávky svých svěřenců. Úloha *p. úzce* souvisí s celkovým významem gramof. desky pro dané hud. oblasti. Pův. nezávislí *p.*, kteří z vlastních prostředků financovali výrobu hud. snímků, byli postupem času v převážné míře nahrazení *p. z* řad zaměstnanců gramof. společností. Většina velkých gramof. firem proto disponuje vlastním (někdy značně rozsáhlým) producerským týmem. Vedle vytváření organizačního zázemí pro vznik nahrávky (zajištění nahrávacích frekvencí, notového materiálu, angažování technického personálu a účinkujících hudebníků) se *p. významně* podílejí t. na vlastním uměl. charakteru nahrávaných snímků. Fungují prakticky v roli odb. poradců, rozhodují současně s umělci o volbě repertoáru, zadání arr., přizvání externích účinkujících apod. Součástí jejich pracovní náplně je t. rozhodnutí o způsobu veřejného prezentování hotových nahrávek (promotion — v. t.). V naznačeném smyslu patří k zásluhám četných *p.* objevení nových talentů a jejich uvedení na gramof. trhu, příp. žádoucí usměrnění a tvůrčí pomoc při formování jejich uměl. vývoje. V tomto smyslu patří *p.* k významným činitelům nejenom organizační, ale i uměl. složky zábavního průmyslu. V oblasti jazzu jsou to např. Nesuhi Ertegun, Leonard Feather, Rudy van Gelder, Norman Granz, Bill Grauer, Orrin Keepnews, Lester Koenig, Bob Thiele, Bob Weinstock, v Evropě Joachim E. Berendt, Hans Brunner-Schwer, Gigi Campi, Manfred Eicher aj. Osobností zcela mimořádného významu je dlouholetý *p.* společnosti Col. John H. Hammond (ve 40. a 50. letech mj. spolupracoval s firmami Br., Keynote, Majestic, Mercury, Vanguard), který se zasloužil o prosazení řady významných umělců včetně Alberta Ammonse, Counta Basieho, Bennyho Goodmana, Billie Holidayové, Charlieho Christiana, Teddyho Wilsona a dalších. Z význačných producentů rockové scény uvedme především George Martina (skup.

Beatles a America) a Phila Spectora (skup. Crystals a Ronettes, pěvecká dua Righteous Brothers a Ike & Tina Turner, Connie Francisová, Cher, John Lennon, Gene Pitney, Elvis Presley), dále Thomase Bella (Dionne Warwicková, skup. Spinners a Stylistics), Toma Catalana (Neil Diamond, Peggy Leeová, Helen Reddyová), Mika Curba (Eddy Arnold, Sammy Davis Jr., Osmonds), Hala Davise (Jackson Five), Guse Dudgeona (Elton John, The Kiki Dee Band), Berryho Gordyho (Marvin Gaye a četní další umělci firmy TM), Jamese W. Guercia (Chicago), autorsko-producentský tým Holland – Dozier – Holland (Diana Rossová, Supremes), Mika Hursta (skup. Fancy a Showaddywaddy, bratři Ryanové, Cat Stevens), Feltona Jarvise (Elvis Presley), Al Koopera (Don Ellis, Lynyrd Skynyrd), Tonyho Viscontiho (David Bowie) a Toma Wilsona (Eric Burdon, skup. Main Ingredient, Simon & Garfunkel); z oblasti C & W např. Davida Anderleho (Kris Kristofferson, Ozark Mountain Daredevils), Kena Nelsona (Merle Haggard), Milтона Okuna (John Denver) a Billyho Sherilla (David Houston, Barbara Mandrellová, Johnny Paycheck, Charlie Rich, Freddy Weller, Tammy Wynette). V posledních letech stále přibývá počet výkonných umělců, kteří se věnují t. producentské činnosti. Patří k nim Chet Atkins, James Brown, Roberta Flacková, George Harrison, John Lennon, Paul McCartney, Joni Mitchellová, Billy Preston, Cat Stevens, Jimmy Webb, Frank Zappa aj. — A. M.

progresivní jazz (progressive jazz), pův. název pro jednu tvůrčí periodu orch. S. Kentona, v širším smyslu označení pro velkoorch. jazzovou tvorbu z druhé pol. 40. let, těžící z formálních, harmonických a instrumentačních principů artifiční hudby.

Hlavní osobností *p. j.* byl dir. Stan Kenton, který už v prvním období existence svého orch. (tzv. Artistry In Rhythm, 1943–46) navázal ve své tvorbě na některé z podnětů evropského hud. romantismu. 1947 vytvořil Kenton program *p. j.*, jehož hudebními realizátory byli především aranžéři sdružení kolem jeho orch., např. Ken Hanna, Gene Roland a zvl. Bob Graettinger a Pete Rugolo. Jednou z prvních významných nahrávek z tohoto období byla Rugolova kompozice *Impressionism*, přinášející ohlasy Debussyho instrumentačních zvyklostí. Významným přínosem *p. j.* byly zvl. skladby, v nichž se uplatnily složité polymetrické a polyrytmické postupy odvozené z hud. folklóru latinskoamer. oblasti (*Artistry In Percussion, Fugue for Rhythm Section, Introduction to a Latin Rhythm Section* aj.). V Kentonově období tzv. Innovations In Modern Music Orchestra (1950–51) pracovali aranžéři se 40 členným orch. aparátem, v němž bylo standardní jazzové obsazení doplněno o dřevěné dechové nástroje (reeds section hrála v obsazení 3 saxes, fl., hoboj, lesní roh, fagot) a početnou skupinu smyčcových nástrojů (9 vi., 3 violy, 3 violoncella). Rytmičká sekce byla příl. doplňována hráči na bongos a conga drums. V aranžérské a kompoziční práci se projevil zřetelný vliv harmonických postupů a orch. zvukové sазby klasiků moderního symfonismu B. Bartóka, A. Honeggra a D. Milhauda. Ně-

kteří skladby zdůrazňovaly chromatiku a nejednou opouštěly tradiční tonální centra (*City of Glass, House of Strings, Reflection, The Structure*).

Mnohé z idejí charakteristických pro pozdější vývoj Kentonova orch. se uplatnily už v pol. 40. let v big bandu Boyda Reaburna (*Boyd meets Stravinsky, Jitterburg Suite, Ton-sillectomy*). Rámcově se na tomto poli uplatnily též orch. W. Hermana a C. Thornhilla. Některé z prvků *p. j.* byly později s úspěchem zužitkovány v tvorbě G. Evanse a v tzv. třetím proudu (*v. t.*). — A. M.

promotion, z angl. slovesa to promote, podporovat, prosazovat. Soubor všech činností, směřujících k prosazení interpreta do povědomí širokého obecnstva i odb. zájemců; v podmínkách kapitalistického trhu širší a významnější, než u nás nejbližší odpovídající pojem „propagace“.

V kapitalistickém systému spadá *p.* nejčastěji do činnosti gramof. společností, které se nejvýrazněji ekonomicky podílejí na jeho případném úspěchu, a proto také nejvíce investují do propagačních a náborových akcí. Základem *p.* je vyjasnění interpretova image (*v. t.*), tj. představy, kterou má o interpretu nabyt obecnstvo, i okruhu obecnstva, k němuž se interpret bude obracet. Veškeré propagační akce musí být ve shodě s touto představou.

V případech začínajících, dosud neznámého umělce zahrnuje *p.* např. přesné vytypování okruhu rozhl. stanic i redakcí odb. časopisů, jimž budou rozeslány recenzní výlisky, sestavení zákl. propagačního materiálu (může obsahovat již první reakce na interpretův první singl), který bude k těmto výliskům přiložen, osobní návštěvy pracovníků pro propagaci u rozhl. redaktorů, příprava koncertního turné, které termínově navazuje na vydání prvního singlu (příp. jeho LP desky). Jeho cílem je, aby interpret vystoupil v největším počtu měst s významnými rozhl. stanicemi, přitom osobně navštívil jejich ředitelství nebo významné disc jockeye a pokud možno dosáhl rozhl. nebo TV interviewu. Vystupuje-li přitom interpret v rámci souborného programu, je důležité, aby to byl program obracející se právě k jeho předpokládanému posluchačskému okruhu, ale aby v něm i nebyl vystaven příliš tvrdé konkurenci lepších a zkušenějších sólistů nebo souborů přesně jeho typu. Důležitá je i volba prostředí (interpret obracející se k mladému obecnstvu nemá na počátku své kariéry vystupovat při oficiálních příležitostech, k nimž jeho obecnstvo může mít kritický poměr) i volba prostředků (nadsazená propagační hesla mohou být účinná pro nekritické obecnstvo slágového trhu, ale mohou odradit zájemce o náročnější projevy rockové nebo jazzové oblasti; údaje o komerční atraktivitě nebo prodejních úspěších interpreta jsou vhodné pro materiály určené pracovníkům uvnitř oboru, např. z distribuční sítě, ale nikoliv pro obecnstvo).

Takto široce vymezená činnost *p.* sleduje v podmínkách kapitalistického trhu především komerční cíle a jejím výsledkem může být i manipulace obecnstva i interpretů. Její rozpracování však vychází ze zásady pečlivého vedení a řízení kariéry interpreta z jediného centrálního místa — zá-

PROTESTNÍ PÍSEŇ

sady, která má plně oprávnění i z hledisek socialistické kulturní politiky. V socialistických zemích se rozpracováním podobné zásady zabývá zatím nejdůsledněji Komitèe für Unterhaltungskunst v NDR, která jednotlivým špičkovým umělcům přiděluje zvláštní pracovníky (Mentor nebo Betrauer), zabývající se plánováním a vedením jejich kariéry (v. agentura). — L. D.

protestní píseň (angl. protest song), má svoje kořeny v procesu obrody angloamer. lidové písně, probíhajícím nepřetržitě od 30. let. Důležitou roli v něm sehrál „nomád s kytarou“ Woody Guthrie, stejně jako později jeho následovníci Pete Seeger, Bob Dylan, Malvina Reynoldsová, Joan Baezová a mnoho dalších. Vysoce vzvednutá vlna revivalismu lid. písní přinesla živou a obsahově závažnou písničku, naticí posluchače k přemýšlení. Tyto písničky, vyrůstající z folklorních zdrojů, z irských povstaleckých písní, z country blues, z lid. popěvků z appalačského podhůří, ale také z franc. lidových balad, nechtěly jako pop. hity přesvědčovat vmlouvavými refrény, ale baladickými verši. Doprovázely je výrazné rytmy bicích nástrojů, pronikavé tóny foukacích harmonik a především provokující struny kytar. Zhudebněná kritika společnosti zazněla poprvé 1960 při demonstracích za občanská práva v jižních státech USA. Barevní a bílí, kteří vyšli společně do ulic a na barikády, zaútočili na policisty improvizovanými protestními texty, zpívanými na melodii tradičních metodistických chorálů a písní černých otroků. Jednoduchý popěvek *We Shall Overcome* (*My vše překonáme*), hlásající pokojně překonávání rasových přehrad, se stal znělkou hnutí za občanská práva a hymnou protestního písněového hnutí.

Začátkem 60. let se stupňovala politická aktivita prostých Američanů, usilujících o změnu životních podmínek v kapitalistickém světě a reagujících na události kolem kubánské krize v 1962, na protirasistické nepokoje a na amer. agresi ve Vietnamu. Tato aktivita byla provázána novou písněovou tvorbou mladých autorů a interpretů, čerpajících vědomě z folklorních hud. zdrojů. Jejich skladby si nečinily nárok na umístění na nejrůznějších hitparádách a také profesionální hvězdy pop music jim nevěnovaly (alespoň zpočátku) pozornost. Byly šířeny (kromě ústního podání) velmi primitivně, pouze na cyklostylových blánách a vydávány jednou týdně v časopise *Broadside*, jehož vydavatelem byla skupina oklahomských nadšenců a příznivců hud. folklóru, žijících v NYC (pozn.: *broadside* — angl. označení pro specifický druh aktuálních dobových popěvků ve stylu kramářské písně, nahrazujících svého času noviny a tištěných formou letáků). Písničkáři a protestní zpěváci tím získali své pódium, kde mohli pravidelně publikovat svoje písně s převážně aktuální tematikou a sociálně kritickým obsahem. Tento neoficiální proud písničkářské protestní tvorby se postupem času stal nedílnou a dočasně velmi významnou složkou v hlavním proudu pop. hudby, zejména po odklonu od skifflových forem směrem k nastupující vlně R & R.

Nejvýraznější osobností protestního písněového hnutí se stal Bob Dylan. Své vrstevníky uchvátil způsobem, jakým do-

kázal vidět současnou Ameriku. Pokrytectví, lomcování neviditelnými mřížemi, úzkost lidské bytosti, obklíčené zbrojením, jadernou hrozbou, rasismem — to byla hlavní témata jeho protestních songů. S podobnou tematikou přicházeli ve svých písních Phil Ochs, Tom Paxton, folkové trio Peter, Paul a Mary, Pete Seeger a řada dalších.

Pro volnost, rovnost, bratrství se angažovala značnou měrou studentská a vysokoškolská mládež ve velkoměstech. Guvernéři jižních států v USA se pokoušeli zastavit protestní vlnu prostředky úspěšně vyzkoušenými ještě v dobách McCarthyho. Peter, Paul a Mary nesměli např. vystupovat v Alabamě. Prorektorůi několika amer. univerzít zakázali zpívat *p. p.* na akademické půdě. Když posluchačům univerzity v Berkeley v Kalifornii, demonstrijícím proti válečnému dobrodružství Američanů ve Vietnamu, pohrozili represáliemi, vzalo 3 000 studentů svou almu mater útokem a obsadilo posluchárny. Rozezvučeli struny kytar a zpívali Dylanovy protestní songy.

Postupem času se však z *p. p.* stalo módní, konjunkturální heslo. Z demonstrantů se stále více stávali posluchači *p. p.*, jejichž interpreti se neubránili individualistickým přístupům pod silným vlivem zkomericializovaného hud. průmyslu a hráli „dvoji hru“. Holandsko-západoněmecký čsp. Muзик Expres kritizoval 1969 Dylana, jemuž vyčítal, že ztratil zájem o politiku, že přestal „dělat protest“ a soustředil se výhradně na obchod s písničkami. V řadách protestních zpěváků se začaly zcela nepokrytě prosazovat ekonomické zájmy, docházelo k rozměňování a k devalvaci hodnot. Jeden z Dylanových následovníků, Barry McGuire, napsal píseň o zániku světa *Eve of Destruction* (*Předvečer zkázy*), vybízející k rezignaci před nezadržitelnou atomizací. Rozhl. a TV vysíláče v USA i v západní Evropě jí odmítly vysílat vzhledem k bouři protestů posluchačů. Přesto — nebo snad právě proto — patřila její gramof. nahrávka k nejprodávánějším.

Z interpretace *p. p.* se stala módní záležitost. Našlo se mnoho podnikavců, kteří si z potřeby upřímného projevu mladé generace, jež formou protestu proti atomovému zbrojení, proti rasismu a proti imperialistickým válkám chtěla přispět celosvět. hnutí proti bídě, hladu a sociální nespravedlnosti, udělali výnosný obchod. Tehdy dozrála situace k útoku proti demokratickým silám v USA. Zatímco na jedné straně byla např. v San Francisku krvavě rozeznána demonstrace proti válce ve Vietnamu, mohlo se zcela beztréstně shromáždit v Golden Gate Parku na 200 000 mladých lidí, demonstrijících svoje požadavky na konstituování „nové kultury“, nacházející adekvátní vyjádření v hudbě hippies, v módní vlně „květinové moci“ (flower-power), nesené heslem Make Love — Not War. Toto naivní pacifistické opojení konce 60. let, jehož negativním průvodním jevem se stalo na cestě „do nového Jeruzaléma“ demoralizující rozšiřování narkomanie a obchodu s drogami, nakonec definitivně pohřbilo protestní písněové hnutí. Teprve kolem 1970 se v USA objevily nové pokusy rehabilitovat toto hnutí marxisticky orientovanými pokrokovými autory a interprety, distancujícími se od zprofanovaných zpěváků *p. p.* (Guy Caravan, Barbara

Daneová, Perth County Conspiracy aj.). „Dnes už nestačí jenom zpívat, být v opozici, dělat protest. Daleko důležitější je podílet se jako umělec a občan aktivně na boji za světový mír, celé svoje umění a celý život zasvětit lidem, usilujícím o pokrok a toužícím po spravedlivějším uspořádání světa.“ To jsou slova amer. pokrokového zpěváka a filmového herce Deana Reeda, delegáta Svět. rady míru. Většina těchto pokrokových umělců se vedle otázek „makrosvěta“ daleko intenzivněji zabývá problémy „mikrosvěta“, aby „písnička pomáhala lidem pochopit a nutila je něco konkrétního udělat s tím, co je trápí“. Zdůrazňují skutečnost, že sebelepší *p. p.* sama o sobě svět změnit nemůže, ale že pomáhá lidem v jejich úsilí, aby svět nezměnil je (P. Seeger). Také Evropu zasáhla vlna protestního písňového hnutí. Ve V. Británii byly každoročně pořádány mírové pochody, vrcholící protiválečnými demonstracemi na Trafalgarském náměstí v Londýně. Na těchto shromážděních nemohli pochopitelně chybět zpěváci *p. p.* K nejpůvodnějším dodnes patří dvojice britských písničkářů Ewan McColl a Peggy Seegerová, kteří ve své uměl. práci prošli podobným vývojem, jako většina amer. protestních zpěváků. Jejich písně zněly na stovkách protestních akcí a shromáždění. Ohlas mírových pochodů ve V. Británii byl tak mocný, že levicové a opoziční hnutí mohlo přenést jejich atmosféru do sálů a klubů. V dělnických čtvrtích v přístavním městě Liverpoolu koncem 50. let aktivně muzicírovalo na 400 amatérských skupin (mezi nimi tehdy ještě neznámá skup. Beatles), jejichž repertoár byl silně poznamenán protestní písňovou tvorbou v duchu tradičních irských, skotských a anglických lid. nápěvů, interpretovanou v moderních, převážně skifflových úpravách. Také Donovan (vlastně Donovan Philip Leitch), skotský zpěvák a písničkář, jehož kytara nesla po vzoru W. Guthrieho nápis „Tento stroj zabijí“, patřil k předním interpretům *p. p.* až do doby, kdy podobně jako Dylan nahradil svoje protestní balady, kritizující kapitalistický svět, nostalgickými písněmi typu *Atlantis* a řadou úspěšných pop songů.

Trafalgarský mírový pochod dal podnět k obdobným akcím v NSR, kde byly organizovány velikonoční mírové pochody na šestnácti pochodových trasách napříč celým státem. U žádného z nich nemohl chybět Dieter Süverkrüp, autor a interpret stovky písní proti měšťácké mravopověstnosti, proti drilu bundeswehru, proti ideologii blahobytu a „hospodářského zázraku“. K populárním interpretům v NSR patřili tehdy např. hamburští City Preachers, Christopher Sommerkorn a Michael de la Fontaine a v neposlední řadě Franz-Josef Degenhardt – „zpívající právník“ nebo také „obzvlášť kousavý zpěvák“, mající dnes dominantní postavení mezi evropskými protestními zpěváky.

Ve Francii se zejména na počátku své uměl. dráhy prosazoval osobitou interpretací Dylanových protestních songů novodobý trubadúr Hugues Aufray, proslulý svými nekompromisními postoji k válce v Alžiru a svými sympatiemi s pokrokovým hnutím mládeže na celém světě. Nelze přehlédnout i tak významné osobnosti, jako jsou Léo Ferré, Georges Brassens, Jacques Brel, Jean Ferrat, Mouloudji,

Moustaki, Juliette Gréco aj., v jejichž šansonech nikdy nechyběl protest a revolta proti buržoazní společnosti.

Také u nás v pol. 60. let vyvolala vlna protest songu nástup písničkářů, komponujících svoje *p. p.* v duchu songů Dylana, Donovana, Baezové a Seegera. Patřili k nim např. Bob Fridl a zejména pak Vladimír Merta, interpret svérázných písní a balad, lyriky i rebelských textů, sahajících svou poetikou snad až k francouzským „prokletým“ básníkům. Vedle těchto osobitých amatérských písničkářů působila řada protestních zpěváků a dvojic, moderních minstrelů a trubadúrů i početné folkové skup., jejichž pokračovatelé v současné době navazují ve svém angažovaném repertoáru na domácí pokrokové tradice v cílevědomě uměl. práci s obsahově závažnými politickými songy a písněmi se socialistickým obsahem. – J. N.

psychedelic music, dobový termín z let 1965 – 69, označující hudbu, která se pokouší vyvolat v posluchačích komplexní psychofyzické stavy, obdobné stavům vyvolávaným halucinogenními drogami (v podobném smyslu se užívalo i termínů acid rock nebo head music). *P. m.* je charakterizována hojným využíváním elektronicky získávaných zvuků a efektů, rozsáhlými improvizovanými sóly s neustále stupňovaným účinkem, příp. kombinací s „light shows“ (světelnými efekty), vytvářenými barevnými světly a projekcí pohyblivých a proměnlivých tvarů (např. roztékající se kapky barvy mezi skličky apod.). Termín *p. m.* se objevil zvl. ve spojení se sanfranciskými skup., jejichž činnost spočívala zejména v „živých“ vystoupeních na tanečních zábavách a koncertech pro relativně jednolitou společnost studentů a dalších vrstev mládeže, protestující proti konvencím konzumní společnosti (Country Joe and the Fish, Jefferson Airplane, Grateful Dead, Quicksilver Messenger Service aj.). Vývoj ovšem ukázal neúčinnost takových forem protestu, které se neopírají o spolehlivou myšlenkovou základnu vědeckého svět. názoru a místo snahy změnit stav společnosti, proti níž protestují, nabízejí jen pokusy o individuální únik. Z tohoto hlediska jsou širší filozofické souvislosti, do nichž *p. m.* bývá někdy uváděna, pochybné. Hledání některých výrazových možností *p. m.* může ovšem otevřít možnosti uměl. působení, jehož lze využít i v jiných souvislostech. – L. D.

publicity, angl. veřejný ohlas akce, události nebo soustavné činnosti; v moderní pop. hudbě zpravidla veřejný ohlas nahrávky, koncertních vystupování nebo celkové činnosti interpreta. Zajištění dobré *p.* je součástí propagační péče o interpreta, kterou zpravidla přejímá gramof. společnost. (Podrobněji v. hesla *promotion* a *image*.) Gramof. společnosti, koncertní agentury nebo manažeři angažují někdy zvláštní odborníky, tzv. public relations man (councilor, adviser), jejichž úkolem je ovlivňovat veřejné mínění i směřovat činnost příslušné instituce nebo jednotlivce tak, aby veřejný ohlas byl co nejpřiznivější. V tomto smyslu jde o činnost podstatně širší, než jakou obvykle zahrnuje u nás nejbližší příbuzný pojem „reklama“. Naproti tomu někdy uží-

PUNK ROCK

vaný výraz „publicity material“ označuje většinou běžný propagační, reklamní nebo tiskový materiál. — L. D.

punk rock, angl. termín označující hudbu, která stavi na odív primitivnost, drsnost a pohrdání kvalitou (z amer. slangu můžeme slovo punk přeložit jako „prevít“; říká se tak uličníkům v pubertálním věku). Zpočátku neměl *p. r.* význam hud. stylu; používal se spíše pro označení skupin jistého typu, převážně amer. (např. Kingsmen, Shadows of Knight z pol. 60. let). Byly charakterizovány těmito znaky: a) agresivitou tvorby, vzezření a jiných projevů, b) rychlým, ale krátkodobým úspěchem a c) problematičností profesionality a hud. úrovně, která se projevuje hlavně na živých vystoupeních. I když celková kvalita jejich tvorby byla relativně nízká, jisté procento nahrávek, kterými se skupiny prosadily, mohou mít pro vývoj rocku značný význam. Typický je příklad skup. s názvem ? and the Mysteries, jejíž SP (*96 Tears, I Need Somebody, Cameo Parkway*) jsou ukázkou, jak je možno velice jednoduchou cestou dosáhnout působivého a originálního účinku.

Britsko-amer. kvartet Velvet Underground měl na svých prvních dvou albech (*Velvet Underground and Nico*, MGM/Verve, 1967, *White Light — White Heat*, MGM/Verve, 1968) k *p. r.* velice blízko; v té době byla však skup. příliš málo známá a proto do této kategorie nebyla zařazena. Sta-

čil však časový odstup dvou let a rocková kritika se sjednotila v názoru, že Velvet Underground patřili k nejoriginálnějším skup. rockové avantgardy.

V 70. letech se termínem *p. r.* začalo hromadně označovat nejprimitivnější křídlo hardrockové (*v. t.*) tvorby (skupiny Stooges, Blue Oyster Cult, Black Sabbath aj.). Až časem se ukázalo, že se pod tímto termínem skrývá vydatná vývojová injekce. Po hud. stránce sice nepřinesla mnoho nového, ve zvukové rovině, svým spol. podtextem, odezvou a generační vazbou na publikum však představovala v oblasti rocku jistou renesanci. Úspěch *p. r.* podnítily dvě skutečnosti. Jednak to byla reakce na příliš monumentální a vykonstruovanou hudbu některých angl. skupin, která sice nepostrádala silné uměl. ambice, ale přitom se příliš vzdalovala od původního rockového ideálu. Na druhé straně *p. r.* velmi věrně odrážel ztrátu perspektiv a ideálů, kterou na Západě prodělávala mládež v 2. pol. 70. let. „Rebelantské“ písňové texty, které tuto beznaděj vyjadřovaly, jsou typické především pro britské skup. (Sex Pistols, Clash, Eddie and the Hot Rods, Adverts, Damned); dalším poznávacím znakem těchto skupin byl i nezvykle nízký věk členů. Americký *p. r.* (skup. Blondie, Talking Heads, Television, Ramones, Dictators, zpěvačka Pattie Smith) nebyl naproti tomu v té době natolik generačně vyhraněný a zachoval si jisté znaky výlučnosti a intelektuálnosti. — P. D.

R

raga rock (t. raga), označení rockových nahrávek, v nichž se objevily orientální prvky či orientální hud. nástroje (nejčastěji indický sitar). Beatles použili poprvé sitar ve skladbě *Norwegian Wood* (LP *Rubber Soul*, EMI, autoři Lennon a McCartney, na sitar hrál George Harrison). Vzápětí následovali Rolling Stones (singl *Paint It Black*, Dec. 1966) a další skup., zejména z oblasti San Franciska. Hudebníkům šlo v první řadě o nalezení neobvyklé zvukové barvy a sblížení rocku s indickou hudbou mělo čistě formální charakter. Pozdější Harrisonův hlubší zájem o indickou hudbu se projevil nejsilněji v jeho vlastních skladbách, které natočil s Beatles: *Love You To* (LP *Revolver*, EMI 1966), *Within You Without You* (LP *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, EMI 1967), *The Inner Light* (B strana singlu *Lady Madonna*, EMI 1968), přičemž instrum. doprovod na dvou posledních tvoří výhradně autentické indické nástroje; texty skladeb nesou stopy orientální filozofie.

Termín *r. r.* se objevil poprvé 1966 v souvislosti s vydáním singlu *Eight Miles High* skup. Byrds, kteří při natáčení údajně použili sitaru. Nahrávka tehdy skutečně působila poněkud exoticky; zvukové barvy, které obsahuje, se však později staly běžnou součástí výrazového inventáře rockových kytaristů. Členové skup., kteří byli i autory skladby, se hlásili v tomto případě spíše ke Coltranovi než k indické hudbě. V širším slova smyslu označoval tedy *r. r.* jakoukoli rockovou tvorbu, která na svoji dobu působila po harmonické i zvukové stránce výrazně exoticky (např. album *Third Ear Band-Alchemy*, EMI 1969). — P. D.

ragtime, označení pro svébytný instrum. styl, který vznikl na sklonku 19. stol. jako produkt synkretizace afroamer. černošského folklóru s prvky dobové pop. hudby a později přešel i do interpretační praxe raných jazzových souborů. Hlavními výchozími stylově-žánrovými typy *r.* byly jednak tzv. counjine songs (písňe přistavních nakladačů zejména z oblasti amer. Středozápadu), jednak četné taneční projevy pěstované černošskými otroky na plantážích a posléze t. jimi ovlivněné spol. tance (bamboula aj.). Odtud pochází především jeho metrorhythmická specifická, projevující se jednak v synkopaci, jednak v průběžném rytmickém pohybu, utvářeném na beatovém principu. Druhou výchozí rovinu představuje poměrně obsáhlá oblast dobové pop. hudby evropského původu, která byla běžnou součástí amer. hudební kultury pol. 19. stol. včetně různých typů salonní hudby zejména franc. provenience (čtverylka, gavota ad.) a promenádní dechové hudby. Tyto vlivy spoluutvářely jednak formální a harmonickou složku *r.*, jednak se promítaly do konkrétní nástrojové stylizace. Okrajově působil na vznik *r.* vliv bělošského folklóru z oblasti Appalačských hor. Z období před vznikem *r.* stojí za zaznamenání, že s ojedinělou inspirací obdobnými podněty, z nichž později vznikl *r.*, a s nápadně shodnou klav. stylizací (včetně charakteris-

tické čtyřdobé pulsace, střídající v basu zákl. tón akordu na těžkých dobách s příznávkovými akordy na lehkých dobách takto oproti triolovému uspořádání melodie v diskantu) se shledáváme v umělé hudbě už v pol. 19. stol. v díle amer. skladatele Louise Moreaua Gottschalka (1829–69). Vznik vlastního *r.* je pozdějšího data, většina literatury uvádí 80. léta minulého stol. V počátcích bylo významným střediskem *r.* zejména město Sedalia na řece Missouri, později se těžiště přesunulo do spol. klubů a podniků zábavní čtvrti v St. Louis, s nímž byla Sedalia od 1861 spojena pravidelnou železniční dopravou. Odtud *r.* posléze pronikl na svět. výstavy v Chicagu, Buffalu a Omaze. Konec stol. byl už ve znamení celonárodní popularity *r.*, která zásluhou jeho zužitkování v rozvíjejícím se hud. průmyslu na newyorské Tin Pan Alley trvala zhruba do konce 1. svět. války. Zvláštní úloha v šíření *r.* připadla vedle tištěných edic mechanickým pianovým válečkům (v. *klavírní válce*). Prvními tiskem vydanými ragtimovými skladbami byly Millesova *At a Georgia Camp Meeting* a Krellův *Mississippi River Rag* (1897), současně publikoval Ben Harney svou pedagogicky zaměřenou práci *The Rag-Time Instructor*. 1899 vydalo Starkovo nakladatelství první Joplinovy skladby *Original Rag* a *Maple Leaf Rag* (př. 1).

Př. 1: S. Joplin: *Maple Leaf Rag*:

Tempo di marcia

f sempre stacc.

K stěžejním představitelům rané éry *r.* patřil především klavírní hud. vzdělaný Scott Joplin, z jehož pera pocházejí i pokusy o ragtimovou operu (*Tremonisha*), dále Louis Chauvin, James Scott (*Kansas City Rag*) a Tom Turpin (*Harlem Rag*, *St. Louis Rag*), z bílých klavíristů např. S. Brunson Campbell, Ben Harney, Joseph Lamb (*American Beauty Rag*, *Sensation Rag*) a četní další.

RAILROAD SONGS

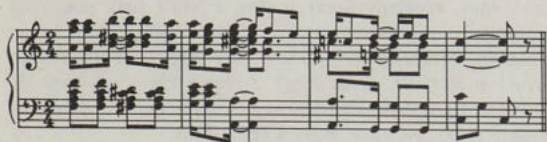
Evropské obecnost poznalo *r.* nejdříve ve zprostředkované podobě 1900 během turné dechového orche. Johna Ph. Sousy, jehož styl byl zřetelně dotčen těmito vlivy. Jiným významným prostředníkem pronikání *r.* do Evropy byl dechový orche. Arthura Pryora. Velice záhy se *r.* dostal t. do českých zemí, např. v coloredo-mansfeldovském archivu na Dobříši se dochovala četná notová vydání klav. ragů z počátku stol.; z dobových ragtimových skladeb, které u nás dosáhly relativně významného rozšíření v produkci šantánových a kavárenských kapel, lze uvést *Ragtime Violin a Ta-Ra-Ra-Boom-De-Ay*. Charakteristickou ukázkou přejímání prvků *r.* do interpretační praxe kavárenské šramlové hudby je *Rhapsody Rag*, nahaný kolem 1913 patrně česko-videňským souborem Salonkapelle Hladisch a vydaný v reedici na albu *Český jazz 1920–1960* (Su.; srov. textovou přílohu Z. Máchy a I. Poledňáka).

Představiteli specifického neworleánského derivátu *r.* byli Tony Jackson a zejména Jelly R. Morton, který transformoval do svých klav. stylizací některé z typických postupů užívaných archaickými brass bandy a vytvořil model pozdějšího stomping piano stylu. Ve 20. letech rozvinuli toto pojetí pianisté z okruhu harlemské školy. Mnohé z klasických ragtimových skladeb pronikaly záhy i do instrum. jazzových souborů a dodnes jsou součástí zákl. repertoárového fondu (např. *Eccentric, That's A Plenty*).

R. byl prvním stylově-žánrovým typem hudby jazzové oblasti, který našel ohlas v tvorbě skladatelů umělé hudby. Vedle Američana Ch. Ivese jej ve stylizované podobě použili ve svých dílech C. Debussy, I. Stravinskij, P. Hindemith, D. Milhaud aj., u nás zasáhl vliv *r.* krátce po 1. svět. válce zvl. tvorbu E. Schulhoffa (v. *jazz VII. – vazby*).

Hudební charakteristika: *R.* byl komponovanou (zápisovou) hudbou bez podílu improvizace složky; formálně navazoval na tradice evropské hudby. Většina skladeb je komponována v třídílné složené formě, některé vycházejí z principů obdobných rondové stavbě (např. *Maple Leaf Rag* se skládá ze čtyř tematicky odlišných 16-taktových částí; jeho formální půdorys lze vyjádřit schématem aabccdd). S touto formální výstavbou úzce souvisel i propracovaný harmonický plán, využívající četných modulací do příbuzných tónin, charakteristické jsou zvl. mezihry mezi jednotlivými částmi skladeb s hojným využitím chromatických (vesměs oktávově vedených) postupů. Typická je plynulá, bohatě figurovaná melodika (převažují osminové hodnoty), různě obměňující motivická jádra se zmíněným triolovým uspořádáním a synkopací (př. 2), příznačnou součástí klav. partů pravé ruky jsou vysoké oktávy zvl. na konci frází.

Př. 2: S. Joplin: *School of Ragtime – Six Exercises for Piano*, 1908:



V doprovodu se kromě převažujícího tvaru zdůrazňujícího čtyřdobé metrum uplatňovaly t. některé další postupy, z nichž je nutno uvést zejména tzv. španělský bas (tinge), jehož základní podobu tvoří schéma čtvrtka s tečkou–osmina–čtvrtka–čtvrtka (např. Joplinův *Solace Rag*, *Spanish Venus* Luckyho Robertse ad.). Vedle pův. kompozic nebo stylizovaných pochodů z repertoáru amer. dechových orche. typu Sousových skladeb *Liberty Bell*, *The Stars and Stripes Forever* nebo *Washington Post March* adaptovaly *r.* pianisté s oblibou populární klav. skladby Chopinovy, Lisztovy, Mendelssohnovy, Rubinsteinovy, Schubertovy a dalších skladatelů 19. stol. (do této kategorie patří t. zmíněný Lanzbergův *Rhapsody Rag*, který je adaptovanou verzí Lisztovy *Uherské rapsodie č. 2*). Jiným často využívaným zdrojem úprav byly oblíbené operní árie, z nichž se zvláště pozornosti těšily zejména díky působení neworleánské French Opéry díla franc. skladatelů (Gounod, Massenet, Mayerbeer, Saint-Saëns, z jiných Donizetti a Verdi).

V souvislosti s použitím Joplinovy hudby v amer. filmu *Podraz (The Sting)* došlo začátkem 70. let k mohutné vlně obrody *r.*, jejímiž průvodními znaky jsou jednak reedice pův. historických nahrávek (v tomto směru patří hlavní zásluhu Rustovým edicím na zn. Vintage Jazz Mark), jednak nové nahrávky klav. ragů, příp. jejich orche. transkripce. K stěžejním interpretům specializujícím se v současnosti na *r.* patří Joshua Rifkin, jehož zásluhou byla nově nahrána téměř kompletní Joplinova klav. tvorba (spol. Nonesuch), dále Milton Kaye (komplet s jeho nahrávkami skladeb J. Lamba vydala spol. Golden Crest) a četná orche. tělesa, z nichž nejpronikavější úspěch zaznamenal New England Conservatory Ragtime Ensemble (dir. Gunther Schuller) nahrávkou Joplinovy *The Red Back Book* (Angel). 25. 9. 1975 se uskutečnila v broadwayském Uris Theater obnovená premiéra Joplinovy opery *Tremonisha*. Zvláštností tohoto revivalismu *r.* v USA je skutečnost, že bývá uváděn do souvislosti s amer. umělé hudbou z přelomu stol. a jako takové jsou zmíněné nahrávky prezentovány t. v žebříčcích nejprodávanějších desek s „klasickou“ hudbou.

L: R. Blesh – H. Janis: *They All Played Ragtime* (NYC 1950); L. Dorůžka: *Ragtime – květinka, která neuvádá* (Me. 1975, č. 5, s. 146); A. Lomax: *Mister Jelly Roll: The Fortunes of J. R. Morton* (NYC 1950); B. D. Simms – E. Borneman: *Ragtime, History and Analysis* (The Record Changer, October 1945); G. Waterman: *Ragtime* (v antol. *Jazz*, NYC 1959). – A. M.

railroad songs, písně o železnici, jež mají v amer. hudebním černošském i bělošském folklóru dlouhou tradici, která přerůstá i do pololid. žánrů C & W, country blues a posléze i do jazzu a moderní pop. hudby. Podle Lomaxova tvrzení nic nepodnítilo tolik dobré amer. hudby jako železnice; čerpají odtud četné balady (*Casey Jones, John Henry, The Old '97*), písně z období budování prvních tratí, které spojily Atlantik s úrodným povodím Mississippi, spirituály (*All Night Long, This Train*), milostné písně (*Careless Love, Down in the Valley*), nesčíslná blues (z neznámějších např. *The Yellow Dog Blues, 219 Blues*) i množství jazzových skladeb a pop. písní (*Blues in the Night, The Fireball Mail, The Chattanooga Choo-Choo, Tuxedo Junction, Yancey's Special*). Železniční

tematika výrazně přispěla k synkretizaci bělošského a černošského hud. folklóru. Významným dokumentem tohoto procesu je železničářská balada o Casey Jonesovi, reagující na železniční katastrofu z r. 1900. Tragická strojvůdcova smrt byla pravděpodobně poprvé zachycena v písni jeho černošského pomocníka W. Saunderse, ale již v prvním desetiletí 20. stol. se balada o Casey Jonesovi rozšířila takřka po celých USA v mnoha verzích a variantách, z nichž některé představují zajímavé prolínání černošských a bělošských interpretačních prvků. Podobné osudy měla balada o Johnu Henrym a mnohé další *r. s.*

Železniční zvuky ovlivnily amer. hudbu především v lidových a pololid. skladbách černošských harmonikářů, kteří často napodobovali rozjíždějící se vlak a zvuky parních pišťal. Podobné vlivy lze nalézt i v interpretaci některých spirituálů, blues, pracovních písní, ve skladbách skifflových a country skupin i v instrum. jazzu.

L: L. Dorůžka: *Americká lidová poeie* (Praha 1961); A. Lomax: *The Folk Song of North America* (NYC 1960). — Z. M.

rasová hudba, v. rhythm and blues

rasové série (angl. race series, race recordings), specializované ediční řady velkých gramof. společností a později i menších nezávislých firem, určené výhradně pro černošský trh. První *r. s.* uvedly počátkem 20. let na trh společnosti Okeh a Paramount. V rámci *r. s.* došlo k první praktické žánrové diferenciaci afroamer. hudby; ve speciálních řadách byly vydávány duchovní písně, country blues, tzv. klasické blues, jazz apod. Obdobným způsobem pracovaly gramof. společnosti i pro bělošský trh a zejména pro některé zaostale rurální oblasti vydávaly samostatné ediční řady tzv. starodávné nebo hillbilly music, někdy byly *r. s.* rozděleny a distribuovány podle etnických celků (např. cajun music, memphis-ká oblast atd.). — Z. M.

re-bop, v. bop

reeds section, angl. označení nástrojové skup., kterou tvoří dřevěné dechové nástroje. Klasická *r. s.* v big bandech swingového typu byla složena ze 2 as., 2 ts. a 1 bs. (v alternaci s cl., případně fl.); některé orch. používaly různých modifikací, známá je např. čtyřčlenná *r. s.* Hermanova orch. ze 40. let, složená ze 3 ts., a 1 bs. V dnešních, zvl. studiových tělesech jsou součástí *r. s.* také další dřevěné dechové nástroje, kromě pikoly a sopránové flétny např. altová flétna, hoboj, angl. roh, fagot a basový klarinet. — A. M.

refrén, označení pro opakovanou část písně. V obvyklé malé písňové formě typické pro písňový útvar v moderní pop. hudbě následuje *r. po* (textově) proměnné verzi. Refrén má obvykle standardizovanou podobu nejčastěji o 32 taktech a členěnou podle schématu aaba nebo abab; jako tzv. chorus (sled chorusů) se stává zákl. prvkem jazzové kompozice i improvizovaného jazzového (ale i rockového aj.) projevu. (*V. t. forma.*) — I. P.

reggae, v. blue beat

rent party (též house rent party), domácí hud. večírek; termín odvozen z angl. slova rent = činže (dobrovolné příspěvky účastníků měly pomoci uhradit nájemné za byt). *R. p.* pořádali (již od 19. stol.) chudí černošští obyvatelé amer. velkoměst (Chicago, NYC ad.), byly spojeny s domácí provozovanou hudbou (pianisté, skupiny primitivních nástrojů — tj. původní skiffle) a tancem. Ve 20. letech (zvl. v Chicagu) při *r. p.* vystupovali mnozí známí i méně známí pianisté hrající blues a boogie woogie. — I. P.

responsoriální princip, v. call and response

retro, v. nostalgie

revivalismus, slovo lat. původu, přejaté prostřednictvím angličtiny. Jakožto revival (obroda, oživení) se pův. označovala náboženská shromáždění (často se vzrušenou, extatickou atmosférou), která měla v USA v 18. stol. význam pro formování bělošské duchovní písně (je zde zřetelná souvislost se životem černošských náboženských kongregací). Výraz revival (u nás revivalismus, revivalistické hnutí apod.) se začalo na zlomu 30. a 40. let užívat pro novou vlnu zájmu o starší vývojová údobí jazzu (zprvu o dixieland, přes něj později o neworleánský jazz — zde se někdy užívá termínu neworleánská renaissance). *R.* se projevoval jak sběrem památek, novým vydáváním pův. nahrávek, pořizováním nových nahrávek pamětníků, vydáváním memoárové literatury atp., tak praktickým hud. navázáním na pův. tvorbu, tj. zejména dixieland, neworleánský jazz, později swing apod. *R.* byl a je nesen především mladými (studentskými) zájemci o jazz a měl (ve značně míře nadále má) amatérský ráz. V širokém významu se výrazu *r.* užívá pro každou novou vlnu zájmu o starší stylové fáze jazzu i moderní pop. hudby (swingový, R & R apod. revivalismus, tzv. contemporary blues aj.).

L: I. Wasserberger: *Návraty v jazzu a v populární hudbě* (Me. 1971, č. 12, s. 374). — I. P.

revoluční píseň, souhrnné označení písní vznikajících v různých historických obdobích pod vlivem idejí revolučních hnutí. Tvoří významnou součást širší oblasti politických písní (*v. t.*), přičemž se zpravidla vyznačují jak v textové, tak i v hud. složce konkrétním revolučním obsahem, který ve většině přechází v otevřenou bojovou výzvu.

Příkladem nejstarších *r. p.* z dějin české hudby jsou četné husitské hymny, obsažené např. v Jistebnickém kancionálu z pol. 15. stol. (*Ktož jsů boží bojovníci, Povstaň, povstaň, veliké město pražské* aj.), které prostřednictvím společného zpěvu sjednocovaly široké lid. vrstvy v jejich spravedlivém boji proti nepřátelům českého národa. Obdobným příkladem jsou *r. p.* z období něm. selské války 1525 (*Florian Geyer*) i četné další písně, vzniklé v 16. — 18. stol. a inspirované selskými rebeliemi, k nimž docházelo v celé tehdejší Evropě (např. známá povstání švédských sedláků v Sedmihradsku, kuruců a později Rákócziho povstání v Uhrách,

REVOLUČNÍ PÍSEŇ

povstání Bohdana Chmelnického na Ukrajině, Stěnyk Razinga a pugačovština v Rusku apod.). Významný mezník v historii *r. p.* tvoří Velká francouzská revoluce 1789–94, která podnítila vznik neobyčejně početného množství písní (podle údajů franc. historika J. Combarieua bezmála 2000 titulů), odrážejících vzrušenou náladu doby a mobilizujících revoluční zástupy útočnými melodiemi neznámých lid. tvůrců i profesionálních skladatelů. Nejznámější z nich – *Karmaňola (La Carmagnole des Royalistes)* a *Marseillaise* se rychle rozšířily i za hranicemi Francie a jejich nápěvy s nově aktualizovanými texty provázely řadu revolucí i v pozdějších dobách. Příklad *Marseillaisy*, určené pův. jejím tvůrcem Rougetem de Lisle jeho spolubojovníkům v pohraniční rýnské armádě, chránící franc. revoluci před cizími interventy, je v tomto směru zvl. typický: necelých sto let po jejím zrodu (1792) se stala její něm. verze, známá jako *Arbeiter-Marseillaise (Wohlan, wer Recht und Wahrheit achtet, 1864)* nejrozšířenější písní sociálně demokratického hnutí v Německu, patřila k hymnám Pařížské komuny (1871), provázela ruskou revoluci 1905, měla četné další varianty (rolnickou, studentskou aj.). Její životnost byla naposled znovu ověřena na přelomu 50. a 60. let, kdy byla zpívána Alžírany bojujícími za svou svrchovanost – právě proti Francii.

Z významných profesionálních tvůrců uměleckých hudby věnovali franc. revoluci četná díla např. François-Joseph Gossec (*Chant du 14^e Juillet, A la liberté ad.*), André E. M. Grétry (revoluční opery *Guillaume Tell* a *La Rosière républicaine*), Luigi Cherubini (*Chant républicain du 1^{er} août, Le salpêtre républicain*), Étienne Méhul (*Chant du départ*) a kromě dalších t. český skladatel působící v Paříži, Václav Stich-Punto (*Hymne à l'Être suprême, Hymne à la liberté*). Obdobně nalezla revoluční atmosféra první pol. 19. stol., která vyústila v událostech roku 1848, bezprostřední ohlas v dílech Fryderyka Chopina (*Revoluční etuda*), Johanna Strausse (*Revoluční pochod*), Giuseppe Verdiho (sbor *Suona la tromba*) aj., včetně mladého Smetany (*Píseň svobody* na slova J. J. Kolára, *Pochod měšťanské gardy, Pochod studentské legie*).

Historie vlastní *r. p.*, tvořené a zpívané lidem, se v 19. stol. vyvíjela souběžně s postupující kapitalistickou industrializací a narůstáním dělnického proletariátu, který byl iniciátorem nových revolučních hnutí. *R. p.* provázela dělnické bouře a stala se cenným dokumentem probouzející se třídní uvědomělosti dělníků a jejich dějného poslání v zápasu o nový spol. řád. V tomto smyslu t. hodnotili přínos *r. p.* klasikové marxismu-leninismu; Karel Marx např. označil známou *Lied der schlesischen Weber*, vzniklou během povstání slezských tkalců 1844, za „smělé bojové heslo, v němž není ani zmínky o krbu, továrně, obvodu, nýbrž v němž proletariát pádně, ostře, bezohledně, násilně vykřikuje do světa svůj odpor k společnosti soukromého vlastnictví“ (K. Marx – B. Engels: *O umění a literatuře*, Praha 1951, s. 280). Obdobně věnoval značnou pozornost *r. p.* i Bedřich Engels, který byl jejich horlivým sběratelem, mnohé z cizích *r. p.* přeložil do němčiny (1865 např. dánskou *Herr Tidmann*) a v písních typu něm. *Lied vom Bürgermeister Tschech* a *Lied*

von der Freifrau von Droste-Vischering či angl. *King of Vapour* spatřoval „názor dělníků samých na tovární systém“ (tamtéž, s. 278).

V druhé pol. 19. stol. silící rozmach dělnického revolučního hnutí dal vzniknout v různých zemích desítkám *r. p.*, z nichž mnohé zůstaly účinnými nástroji revoluční propagandy i v našem století. Patří k nim četné ruské *r. p.*, jako *Arestant* (1850) na slova básníka N. P. Ogareva, *Slušaj* ukrajinského skladatele P. P. Sokalského (60. léta), *Běsněte, tyrani!* (1889) N. Vachnjanina podle básně A. Kolesy aj., dále známá hymna rakouské sociální demokracie *Píseň práce (Lied der Arbeit, 1868)* J. Scheue a J. Zapse (český text z 1883 je dílem havíře F. J. Hlaváčka), polské písně *Rudý praporek* (1881) B. Czerwieńského a *Varšavjanka* (1883) W. Swieńczického, už zmíněné něm. a ruské verze *Marseillaisy* (na slova J. Audorfa a P. L. Lavrova) a na prvním místě *Internacionála*, jejíž verše z pera franc. dělnického básníka Eugèna Pottiera, vzniklé ve dnech Pařížské komuny v červnu 1871, opatřil později nápěvem původem belgický skladatel a sbormistr dělnických pěveckých spolků Pierre Degeyter (poprvé zazněla v autorově podání 18. 6. 1888 v Café de la Liberté v ulici Vignette v Lille, veřejně byla uvedena o pět dnů později pěveckým sdružením Dělnická lyra za Degeyterova řízení). *Internacionála* otevřeně vyjadřuje myšlenku proletářského internacionalismu (tvůrce jejího textu Pottiera nazval V. I. Lenin „jedním z největších propagandistů, kteří mluvili k lidu písní“; *O kultuře a umění*, Praha 1958, s. 153); byla rozšířena do ostatních zemí zahraničními účastníky celonárodního sjezdu franc. socialistické strany, konaného v červnu 1896 v Lille. Záhy se stala hymnou svět. proletariátu a po vítězství Velké říjnové socialistické revoluce oficiální státní hymnou sovětského státu (1943 byla nahrazena novou státní hymnou, zkomponovanou A. V. Alexandrovem).

Velká říjnová socialistická revoluce a vznik prvního státu dělníků a rolníků byly ve většině zemí mohutným impulsem k boji proletariátu za změnu společenskoeconomických podmínek v duchu idejí Října, provázenému novými *r. p.*, které se staly účinným nástrojem politické agitace. Vedle nových písní sovětských (např. písní z období občanské války a intervence, jako jsou *Jde bílá armáda s námi se bit, Partyzánská, Píseň o Čapajevu, Pochod Buďonného* ad.), které vyústily ve vzniku samostatného typu tzv. masových písní (*v. masová píseň; sovětská masová píseň*), dosáhla tvorba *r. p.* nebyvalého rozšíření zvl. v Německu zejména zásluhou Rudé jednoty frontových bojovníků (Rote Frontkämpferbund) a činnosti Agitpropu (do 1933). O masovém charakteru písně propagandy mezi něm. dělnictvem svědčí statisícové náklady četných notových vydání *r. p.*, určených k provozování dělnickým pěveckým spolkům a skup. Agitpropu; např. zpěvník *Pod rudou vlajkou (Unter roten Fahnen)* byl 1930 vydán v nákladu 330 000 exemplářů (přibližně stejný počet členů měly 1932 pěvecké spolky sdružené v organizaci Deutscher Arbeiter-Sängerbund a Internationale der Arbeitersänger, v. *Bibliographie der deutschen Arbeiterliederbücher*, Berlin 1961 a knihu I. Lammelové *Das deutsche Arbeiterlied*, Leipzig – Jena – Berlin 1962). Z tohoto

okruhu pocházejí známé *r. p.* jako *Büxensteinlied*, *Karl-Liebknecht-Lied* (obě 1919), *Leunalied* (1921), *Der kleine Trompeter* (1925) i slavné písně Hannse Eislera *Kominternlied* a *Roter Wedding* (obě 1928).

Dosavadní stručný přehled vývoje *r. p.* nám umožňuje provést na tomto místě jejich obecnou charakteristiku: 1. Na rozdíl od jiných forem politické písně, resp. šířeji písní spol. pokroku, které vyjadřují protestní prvek zastřenými způsoby, příp. individuální kritickou satirou, formulují *r. p.* své požadavky na principu třídních hledisek a jsou otevřenými výzvami k boji. 2. Po hud. stránce těží z jednoduché zpěvné melodiky a z ustáleného okruhu typických intonací a charakteristických rytmů, vyjadřujících revoluční odhodlání (např. signální fanfárové motivy z rozkladů durového kvintakordu, počáteční kvartové, kvintové a sextové intervalové zdvihy, přehledně členěný úderný rytmus atd.), avšak zpravidla jsou úzce svázány s lid. písní země svého původu (např. *Karmañola*, ruské revoluční dumy apod.). 3. Potřeba široké sdělnosti a snadné zapamatovatelnosti *r. p.* vedla jejich tvůrce často k přebírání nářevů lid. písní, příp. obecně známých melodií různého původu včetně úryvků z oper, které byly opatřeny novými, aktualizovanými texty (např. mnohé z *r. p.* českého obrozeneckého hnutí, četné něm. písně z období po 1. svět. válce, které využívaly všeobecně známých melodií vojenských písní; např. *Büxensteinlied* vznikla z *Argonewald um Mitternacht*, *Karl-Liebknecht-Lied* z *Auf, auf, zum Kampf, zum Kampf!* aj.). 4. Jiným projevem téhož úsilí bylo přejímání hud. idiomu dobové pop. hudby a zhruba od 20. let našeho stol. i výrazových prostředků jazzu (*r. p.* z okruhu něm. Agitpropu, který měl vlastní jazzové skup., u nás tvorba souborů Aragon a Modré blůzky, Ježkovy písně z Osvobozeného divadla apod.). 5. Internacionální podstata revolučních hnutí se promítá do *r. p.* v podobě přebírání nářevů z jedné země do druhé obvykle s novými aktuálními texty (mezi typické příklady tohoto druhu u nás patří text Samuela Tomášíka *Hej, Slováci!*, napsaný 1834 na nářev známé polské *Jeszcze Polska niezginieła*, podobně vznikla *Varšavjanka* na nářev franc. revolučního pochodu, obdobně zdomácněly četné franc., něm., ruské, amer. a další písně mezi příslušníky španělských Interbrigád, Blantérova *Katůša* z 1938 s aktualizovaným textem *Catarina* se stala během 2. svět. války hymnou italských partyzánských oddílů bojujících proti Mussolinimu atd.). Ve smyslu nastíněné charakteristiky podávají *r. p.* svědectví o tvůrčí síle a schopnostech pracujícího lidu vytvářet široce sdělné umění, korespondující s jeho třídními zájmy a zápasy o spol. pokrok. Síla *r. p.* se v první pol. 20. stol. znovu průkazně projevila při všeobecném ohrožení fašismem. Zajímavým dokumentem mobilizačních vlastností *r. p.* v mezinár. měřítku zůstávají písně interbrigadistů bojujících ve španělské občanské válce. Vedle aktualizovaných balad domácího původu (*Viva la Quince Brigada*, *Ay Manuela*) a nářevů převzatých odjinud (*Marseillaisa*, *Partyzánská*, amer. lidová *Red River Valley* v nové verzi nazvané *Jarma Valley* aj.) vznikly zde četné nové *r. p.*, z nichž k nejznámějším patřily *Bandiera Rossa*, *No pasaran* a *Die Thälmann-Kolonnen* Paula Dessaua.

Tyto *r. p.* tvořily kmenovou součást protifašistických písní, zpívaných později na bojištích 2. svět. války. Nejslavnější z nich jsou zejména sovětské válečné písně, mezi nimiž zvl. místo zaujímají Alexandrovova *Svatá válka* (1941) a *Cesta do Berlína*, zkomponovaná Markem Fradkinem 1943 na oslavu vítězné bitvy u Kurska, do jejíhož textu (autor Jevgenij Dolmatovskij) vkládali příslušníci Rudé armády průběžně názvy míst dobytých v boji s nepřítelem; stala se tak kronikou postupující ofenzívy.

Z hlediska svého bezprostředního vztahu k afroamer. folk-lóru, jazzu, moderní pop. hudbě a nověji k folksongovému hnutí, o jehož revivalismu se nebyvalou měrou zasloužila a dala tak přímý podnět ke vzniku soudobých protestních písní (v. t.), je zvl. důležitá *r. p.* americká. Její počátky tvoří písně z období prvních černošských povstání 1831 a 1859 (dodnes známá a svět. proslulá *John Brown's Body*), občanské války Severu proti Jihu v 60. letech a amer. revoluční balady z přelomu stol. z rodu *Lamentation over Boston, Sestern and Brethren* a zejména *John Henry* (zbudovaná na fragmentu skotské balady *Lass of Rock Royal*). Určitá izolace amer. levicových stran od evropského dění, rozříštěnost jejich ideologických východisek i cílů a v neposlední řadě opožděné působení vlasteneckého, národně obrozeneckého hnutí v USA, determinovaly společně charakter *r. p.* z období před 1. svět. válkou, tvořených v převážné míře na nářevy religiózních písní z protestantského okruhu (tuto tendenci výstižně odrážejí oba zpěvníky amer. socialistické strany, *Socialist Songs with Music*, 1901, a *Songs of Socialism for Local Branch and Campaign Work Public Meetings, Labor, Fraternal and Religious Organizations, Social Gatherings and the Home*, 1911). Teprve vznik Komunistické strany USA a ohlas VŘSR včetně významu, který klasické marxismu-leninismu i oficiální sovětská místa přikládaly písňové propagandě, orientovaly postupně tvorbu *r. p.* jinými směry: jednak mechanickým uplatňováním evropských zkušeností ve skupině profesionálních skladatelů sdružených v Pierre Degeyter Clubu (Lahn Adohmyan, Jacob Schaefer, Elie Siegmeister aj. — v. zpěvník *New Workers Song Book*, 1934), jednak navázáním na tradice amer. písňového folkloru 19. stol. Potřeba nových *r. p.* vyvstala důrazně zvl. v období hospodářské krize ve 30. letech, provázené všeobecným rozšířením i silěním komunistických idejí v amer. společnosti (někteří amer. historici charakterizují v tomto smyslu 30. léta jako „rudou dekádu“), jejich platformou se pak staly četné stávky a demonstrace, které se lavinovitě šířily po celé zemi. Počátky tohoto hnutí zachycují *r. p.* Elly May Wigginsově ze stávky textiláků v Gastonii (Severní Karolína) a písně vzniklé v období hornických stávek v uhelné oblasti Harlan County (Kentucky), při nichž zahynul mj. jeden z odborových předáků H. Simms (1932, např. *I Hate the Capitalist System* Sarah Oganové, *Ballad of Harry Simms* Jima Garlanda a zvl. písně Florence Reeceové, z nichž *Which Side Are You On?* patří dodnes k nejrozšířenějším). Do řad lid. bardů, zpívajících své neformální písně za doprovodu kytar, patřili dále Lita a Ray Auvillovi ze západní Virginie (*I'm a Civilized Man, The*

Ghost of the Depression), Mike Quin ze Západního pobřeží, který opatřil novými aktuálními texty četné starší lid. písně (*John Brown's Body* → *Battle Hymn of Labor*, *Dixie* → *There's a Way, Working Man*) a detroitský Maurice Sugar, který se jako delegát amer. John Reed Clubu zúčastnil 1932 ženevského protifašistického kongresu a Mezinár. kongresu revolučních spisovatelů konaného v Tbilisi (aktualizoval známou *My Bonnie Lives over the Ocean* jako *The Soup Song*, 1937 složil slavnou píseň *Sit-Down*, spojenou do dnešních dnů s tzv. stávkami vsedě). Mezi zdroji, které sloužily jejich upravovatelům k textovým aktualizacím, tvoří důležitou kategorii černošské spirituály a gospel songy (např. *My Mother's Got a Stone That Was Hewn out of the Mountain* → *The Workers Need That Stone That Was Hewn out of History*, *Old Time Religion* → *Gimme That New Communist Spirit*, *Roll the Chariot On* → *We're Going to Roll the Union On* apod.). Představiteli tohoto tzv. politického spirituálu byli např. John Handox a Lee Hays, jeden z členů pozdějších Almanac Singers. Využití afroamer. černošského folklóru a jazzu při tvorbě *r. p.* bylo ve 30. letech součástí oficiální propagandistické linie KS USA a jako takové bylo podporováno i ve stranickém tisku (např. články *Negro Reds of Chicago a New Defense Song Gains Wide Popularity in the South* v *Daily Workeru* z 30. 9. 1932 a 7. 11. 1933, dále stat R. Franka *Negro Revolutionary Music*, uveřejněná v *New Masses* 15. 5. 1934, s. 28–29).

Na přelomu 30. a 40. let se formují řady písničkářů, kteří stojí u počátků folkového revivalismu v USA, např. Will Geer, Earl Robinson a zejména Woodrow W. Guthrie. Vlivem jejich působení vzniká na rozhraní 1940–41 za přispění levicových intelektuálů v Greenwich Village stěžejní amer. vokálně-instrum. skupina, orientovaná na politicky angažovanou písňovou tvorbu – Almanac Singers (pův. trio, pak kvarteto, jehož zakládajícími členy byli Lee Hays, Pete Hawes, Millard Lampell a Pete Seeger, s nímž v dalších letech přil. vystupovali t. Bess Lomaxová, sestra folkloristy A. Lomaxe, Agnes Cunninghamová, Gordon Friesen, Cisco Houston, Arthur Stern, Josh White a kromě dalších i duo Sonny Terry & Brownie McGhee a Woody Guthrie). Vývoj Almanac Singers od pacifisticky zaměřených písní typu *The Ballad of October 16* (zpívané na nápěv známé balady o *Jesse Jamesovi* z konce 19. stol.) k alarmujícím výzvám k boji s fašismem a k otevření západní fronty (po nacistickém vpádu do SSSR v červnu 1941) v písních jako Guthrieho *Reuben James* či v trojici písní uveřejněných 10. 7. 1942 v *Daily Workeru* – *The OCD Song*, *Gerald K. Bound to Lose the Day* a zvl. v *Open Up the Western Front* (inspirované přímo washingtonským jednáním Molotova a Churchilla o druhé frontě v červnu 1942), věrně odráží krystalizaci názorových hledisek a postojů amer. levice k událostem doby. Z okruhu tvorby Almanac Singers pochází i jedna z nejpoužívanějších amer. písní z období 2. svět. války, *Round and Round Hitler's Grave*, zpívaná na tradiční nápěv pouličního tanečního popěvku *Old Joe Clark* a známá v podání vojáků invazních armád t. v Evropě. V poválečném období bylo zal. sdružení pokrokových umělců *People's*

Artists Inc. (PAI), které začalo vydávat vlastní čsp. *Sing Out!*, jenž se stal hlavní platformou folkového revivalu a pozdějšího hnutí protestních písní (v. *protestní píseň*).

Z nejnovejších dějin *r. p.* na amer. kontinentu připomeňme písně vyjadřující bojové heslo Castrova Hnutí 26. července (včetně stejnojmenného songu) *Cuba si, Yanquis no!* a *r. p.* zavražděného chilského básníka a zpěváka Victora Jary, z nichž zvl. poslední, *Chile Stadium*, zaznívá v podání autorových krajanů žijících v emigraci na mítincích a demonstracích, které vyjadřují sympatie pokrokových sil celého světa s bojem chilského lidu proti fašistickým samovládcům.

L.: R. Ames: *The Story of American Folk Song* (NYC 1955); M. Barvík: *Hudba revolucí* (Praha 1964); D. T. Cattell: *Communism and the Spanish Civil War* (NYC 1965); M. K. Černý: *Francozská buržoasní revoluce ve vývoji hudby* (sborník *Živá hudba*, Praha 1962); R. S. Denisoff: *Great Day Coming. Folk Music and the American Left* (Urbana 1971); L. Dorůžka: *Americká lidová poezie* (Praha 1961); M. Druškin: *Russkaja revolucionnaja pesňa* (Moskva 1954, Leningrad 1959); W. Z. Foster: *History of the Communist Party of the United States* (NYC 1952); F. Gel: *Internacionála u Marsellaisa – dvě vítězné písně* (Praha 1952); L. Gellert – E. Siegmeister: *Negro Songs of Protest* (NYC 1936); I. Lammel: *Das deutsche Arbeiterlied* (Leipzig – Jena – Berlin 1962); A. H. Landis: *The Abraham Lincoln Brigade* (NYC 1967); M. Larkin: *Ella May's Songs* (Nation 9. 10. 1929, s. 382–383); táz: *Story of Ella May* (New Masses, November 1929); V. I. Lenin: *O kultuře a umění* (Praha 1958); A. L. Lloyd: *Songs of Tito's Partisans* (New Masses 30. 5. 1945, s. 26–29); táz: *Street Singers of the French Revolution* (Sing Out! 1963, č. 13, s. 25–31); A. Lomax: *A New Folk Community Composed of Progressives, Anti-Fascist and Union Members* (New York Times 26. 1. 1947); A. V. Lunačarskij: *Hudba a revoluce* (Bratislava 1961); K. Marx – B. Engels: *O umění a literatuře* (Praha 1951); Z. Nejedlý: *Dějiny husitského zpěvu I–VI* (Praha 1954–56); J. Němeček: *Zpěvy 17. a 18. století* (Praha 1956); J. Petrmichl: *Poslední bitva vzplála* (Praha 1951); C. Pierre: *Musique des Fêtes et Cérémonies de la Révolution française* (Paris 1899); V. Pletka: *Dělnické písně I, II* (Praha 1958); táz: *S červenou zástavou vpřed* (Bratislava 1961); táz: *Velká říjnová revoluce a naše dělnická píseň* (sborník *Velká říjnová revoluce v dějinách a kultuře ČSSR*, Praha 1958); J. Vanický: *Český revoluční zpěvník* (Praha 1953). – A. M.

revue (z franc. slovesa *revoir* = přehlížet, opakovat), označení pro různé mimohud. skutečnosti, např. typ čsp., v oblasti hud. divadla pak pro typ představení bez souvislejšího děje. Princip *r.* je starý jako divadlo samo, typ moderní *r.* vznikl ve Francii v 19. stol. ze scének přehlížejících na konci roku jeho zajímavé události (tzv. *revue de fin d'année*; odtud inklinace k satíře; rozkvět 1830–48 za Ludvíka Filipa); záhy se však v *r.* uplatnily především výpravné efekty (tzv. *grand spectacle*; v. souvislost s cenzurou za 2. císařství!). Pro oba i dále se uplatňující typy *r.* je příznačné souřazení scén (skečů), konference, zpěvně-tanečních obrazů a dále v souvislosti s tímto číselným schématem žánra, nebo jen zcela rámcová (např. některými osobami daná) dějová souvislost. F.-P. Kothes jako charakteristické rysy *r.* uvádí otevřenou formu koncipovanou většinou v podobě nesusouvislé řady výpravných obrazů, dále dominanci smyslových efektů s primátem vizuálního, zdůraznění tanečně-artistických momentů, určitou dávku aktuálnosti. Jako další rysy *r.* lze uvést zálibu v exotismech (kdysi stimulovaná koloniálními výboji), snahu ohromovat kvantitou čísel i záplavou kostýmů (1906 ve Folies-Bergère 18 obrazů a 600 kostýmů, 1928 již 80 obrazů, 500 účinkujících a 1200 kostýmů), pronikání nahoty (první nahá tanečnice ve Folies-Bergères 1912), využívání vlasteneckého i hurá-vlaste-

neckého citění apod. (viz různé válečné *r.*). *R.* může nabývat různých podob a blíží se tak jiným typům hud. divadla; proto se objevují označení jako kabaretní *r.*, operetní *r.*, baletní *r.* (v. *kabaret, opereta, girls*, dále četná historická hesla); filmová *r.* naproti tomu neznamená již jen typový odstín, ale přenos principu do jiného média a tedy nové vyjadřovací a sdělovací možnosti (v. *hudební film*).

Na vývoj *r.* ve Francii zapůsobil zejména angl. music hall (v. *t.*) svými artistickými čísly a opereta svou výpravností. V Paříži vznikly slavné revuální scény jako Folies-Bergère (1869, první inscenace výslovně uvedená jako výpravná *r.* 1886), Moulin Rouge, Casino de Paris. Hvězdami předválečné éry byli Mistinguett, M. Chevalier, G. Deslys, H. Pilcer; objevili se t. vlivní producenti, kteří vtiskovali svým výtvorům charakteristický ráz (např. Jacques-Charles v Moulin Rouge). Rozkvět pařížské *r.* pokračoval zhruba do 30. let, přičemž se dost výrazně proměnila právě hud. složka, a to pronikáním jazzových prvků, moderních spol. tanců, přítomností nových hvězd (v. zejména J. Bakerovou) apod. Tento typ *r.*, obracející se především na cizince apod., zde v podstatě přežívá dodnes.

V jiných zemích silně působil pařížský vliv, avšak objevily se i některé specificky zbarvené projevy. V Anglii to byl po 1. svět. válce zejména typ tzv. intimate *r.*, vyznačující se satirickým záběrem (tvůrci Ch. Cochran a N. Coward). Velkého vnějšího rozkvetu doznala *r.* v Berlíně a Vídni. Její tvůrci navázali na pařížské tradice, ale i na tradice místního lid. divadla. Zprvu se tu uplatňoval typ přehlídkové „výroční“ *r.* (zhruba do 1914), pak zejména typ *r.* výpravné. V Berlíně lze připomenout *r.* uváděné v divadle Metropol (sklad. V. Holländer, P. Lincke, R. Nelson), jež byly přenášeny i do Vídně. Hudba *r.* tvořila spíše jen doprovodnou kulisu, zprvu ji komponovali zejména operetní sklad., jako W. Kollo, R. Benatzky apod. Od konce 1. svět. války začaly i sem výrazněji pronikat moderní spol. tance, docházelo k modifikacím instrumentární (orch. byly nazývány Jazz-Symphonie-Orchester), producenti usilovali vybavit *r.* opravdovým slágreem (v. *t.*) atp. Osobitá forma *r.* se uplatňovala ve 20. letech v SSSR (nazývána mjuzyk-chall nebo přímo *r.*); byla chápána jako specifická odrůda estrády (v. *t.*; dále v. *moderní populární hudba IV. – dějiny, Evropa, Svaz sovětských socialistických republik*). U nás se po starších odlescích velkých výpravných *r.* objevil v meziválečné době i nový typ komorní *r.*, nabývající stále zřetelnějšího společenskokritického charakteru v Osvobozeném divadle V+W+J. Ježka (v. *moderní populární hudba V. – dějiny, Československo*). Tento typ vnějškově skromné, ale obsahově závažné *r.* se stal základem řady inscenací tzv. malých divadel v nedávné době. V NDR představuje osobitě navázaní na staré tradice berlínské *r.* známý TV pořad Ein Kessel Bunes.

Mimofádný význam vzhledem k vývoji jazzu a moderní pop. hudby měla *r.* na půdě USA. Podkladem pro vznik americké *r.* byly jednak vlivy pařížské *r.* a evropské i amer. operety, jednak vlastní amer. tradice extravaganzy (v. *t.*), burlesky (v. *t.*) a vaudevillu (v. *t.*). Zák. charakter americké

r. výstižně vyjadřuje angl. rčení „showcase for anything“. Jednotícím elementem, který spojoval tento pestrý sled čísel, byla osobnost hl. hvězdy, obvykle zpěváka či zpěvačky. Postupná ztráta pozic, které *r.* v amer. zábavním průmyslu získala zejména v prvních desetiletích 20. stol., byla zčásti způsobena vynálezem zvukového filmu a bezprostředně poté nadcházejícím obdobím hospodářské krize. Existence několika desítek revuálních scén sehrála důležitou roli při formování svěbytného typu amer. hudebního divadla – muzikálu (v. *t.*).

K nejvýznamnějším představitelům *r.* v USA patřili G. M. Cohan, S. Harrison (v těsném kontaktu s I. Berlinem), Raymond Hitchcock (J. Kern, C. Porter), brři Shubertové, George White (G. Gershwin a autorská trojice Brown, DeSylva a Henderson) a zvl. Florenz Ziegfeld, tvůrce zák. koncepce *r.* broadwayského typu (v. *girls*); s jeho Follies spolupracovala 1907–31 většina předních sklad. (Berlin, Friml, Herbert, Kern ad.). Významným mimobroadwayským střediskem revuálních divadel byl černošský Harlem (v. *t.*). Modernizované formy *r.* se ovšem v USA uplatňují dosud, a to především ve velkých zábavních podnicích (např. v Las Vegas), kde se jako konferenciéři, hvězdy, i v jednotlivých číslech uplatňují mnozí významní představitelé jazzu i moderní pop. hudby (např. Sammy Davis Jr., Sarah Vaughanová atp.).

L.: E. F. Burian: *Jazz* (Praha 1928); G. M. Cohan: *20 Years of Broadway* (NYC 1925); D. Ewen: *Complete Book of the American Musical Theater* (NYC 1958); V. Holzknecht: *Jaroslav Ježek & Osvobozené divadlo* (Praha 1957); G. Hughes: *A History of the American Theatre 1700–1950* (NYC 1951); F.-P. Kothes: *Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900–1938* (Wilhelmshaven – Berlin DDR 1977); I. Osolsobé: *Divadlo, které mluví, zpívá a tančí* (Praha 1974); S. Schmidt-Joos: *Muzikál* (Praha 1968). – A. M. + I. P.

rhythm and blues (R & B), označení jedné z pozdních vývojových etap amer. černošské zlidovělé hudby, která vznikala v podmínkách rozvinuté městské civilizace 20. století. S termínem R & B se poprvé setkáváme v pol. 40. let, kdy byl použit jako náhrada za starší označení „rasová hudba“ ve spojení s gramof. nahrávkami interpretů městských blues, např. Wynnonieho Harrise, Amose Milburna, Joe Turnera, Jimmyho Whitterspoona a vokálních skup. Clovers, Midnighters a Penguins. Později se tento termín postupně přenašlel na hudbu nových obyvatel severních velkoměst, kteří emigrovali z Jihu (podle výzkumů chicagské univ. se např. v letech 1943–47 přestěhovalo jen do Chicaga více než 250 000 černochů, kteří zde nacházeli výhodná zaměstnání ve válečném i rozvinutém poválečném průmyslu). Na základě obdobného procesu vznikly už v období po 1. svět. válce některé typy městských blues, jako boogie woogie, klasické blues, vaudevillské blues apod. Pův. lidová hudba procházela v novém prostředí složitými proměnami současně se spol. změnami a potřebami nových vrstev posluchačů. Od pol. 40. let dochází k zajímavému synkretizačnímu procesu, do něhož jako hlavní pramen vstupuje mississippišské country blues, které noví obyvatelé severních velkoměst přivezli především z oblasti Clarksdale; dalšími prameny pak jsou starší městská blues, jazz a pop. hudba swingového zaměření. Dominantní postavení blues v hierarchii zmíně-

RHYTHM SECTION

ných žánrů je logické vzhledem k jeho vývoji ve venkovském prostředí, v němž si uchovávalo těsný kontakt s neživotnějšími problémy amer. černochů. Výsledkem tohoto střetnutí je hudba černošských interpretů, jakými jsou např. Muddy Waters, Joe Williams, Sonny Boy Williamson a Howling Wolf. Hlavním střediskem této hudby se stala jižní a západní čtvrt Chicaga, kde v několika desítkách malých klubů, nálevení a taveren se denně scházelo mnoho černých obyvatel města. Většina interpretů, kteří zde působili, byla mimo tento okruh veřejnosti neznámá. Společným jmenovatelem jejich hudby je výrazně akcentovaná beatová rytmika, bezprostřední vokální projev a textová složka, která reaguje jak v lyrických, tak narrativních typech na každodenní problematiku černých obyvatel velkoměsta. V tomto smyslu procházejí i tradiční folklorní témata variačním textovým procesem a jsou aktualizována.

Na přelomu 40. a 50. let byla tato hudba nahrávána malými gramof. firmami, z nichž některé natočily jen jednu desku. V této době unikala tato hudba pozornosti sběratelů a teprve od pol. 50. let převzaly některé větší společnosti nahrány materiál, příp. pořizovaly snímky vlastní. Dodnes je ovšem úloha vyhledávat nové interprety v zapadlých černošských klubech svěřena převážně malým společnostem, které jsou vedeny spíše nadšenci než obchodními experty.

Rozmach hudby R & R oblasti posunul v 50. letech termin R & B do nové významové roviny. Starší stylové tvary R & R hudby, které vycházely především z hudby malých swingových skupin z harlemského okruhu, boogie woogie a starších městských blues, jakož i z bělošské C & W, byly postupně doplňovány o vlivy R & B. Souběžně s tímto procesem byl i vl. termin R & B přenesen do oblasti moderní pop. hudby. Rozhodující úlohu v tomto terminologickém přenosu sehrály velké gramof. společnosti, které pod hlavičkou R & B vydávaly v jisté době takřka veškerou hudbu R & R oblasti, zatímco tvorba i interpretační postupy tvůrců pův. R & B se začaly označovat jako chicagské blues.

Urbanizované blues 40. let nalezlo v příštím desetiletí četné pokračovatele zvl. v interpretech z memphiského okruhu, např. Johnnyho Ace, Bobbyho Blanda, Little Miliona Cambella, Jamese Davise a zejména B. B. Kinga. Přibližně od pol. 50. let se obsazení takto zaměřených souborů rozšířilo na 2 až 3 amplifikované kytary a nezdřídka byly t. doplněny tensorsaxofonem. Význačnými představiteli této vývojové fáze R & B jsou Earl Hooker a Otis Rush. Komerčněji orientovanou větev černošské R & B s převažujícími rysy hudby R & R oblasti reprezentují Chuck Berry, Bo Diddley a Little Richard.

Důležitým mezníkem ve vývoji R & B v oblasti moderní pop. hudby je jeho angl. napodobenina, označovaná nejčastěji jako White R & B nebo souhrnným názvem british sound. Vedle Beatles reprezentují tuto etapu skup. Animals, Bluesbreakers, Cream, Manfred Mann Group, Rolling Stones, Small Faces, Spencer Davis Group aj. Světový ohlas britského R & B hnutí, který svými rozměry překonal všechny předcházející módní vlny v historii moderní pop. hudby, způsobil zpětné ovlivnění amer. hudební scény, kde

se podobným způsobem orientovaly např. soubory Butterfield Blues Band, Righteous Brothers, Shadows of Knight, The Raiders a četné další. Pozvolným pronikáním jazzových vlivů a rozmanitých technických praktik z oblasti tzv. Nové hudby se značně rozšířily možnosti dalšího využití prvků R & B v psychedelie music, rock jazzu a v jiných podobách současné světové pop. hudby. Obdobně k procesu vzájemné asimilace technickotvárných a výrazových prostředků blues, gospel music a jazzu nachází i většina současné černošské soul music četné inspirační podněty v pův. R & B, jak je patrné zejména z projevu Arethy Franklinové, Bobbyho Blanda, Jamese Browna, Otise Reddinga, Joe Texe i z komerčněji zaměřené větve interpretů, zařazovaných do stylového okruhu tzv. Detroit soundu (např. Dionne Warwicková, Marvin Gaye, Stevie Wonder a vokální skup. Four Tops, Supremes, Temptations apod.).

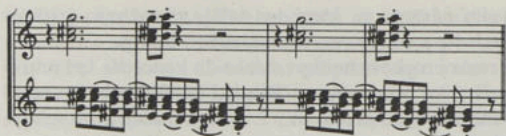
L.: N. Cohn: *Rock from the beginning* (NYC 1969); L. Dorůžka – Z. Mácha: *Od folklóru k Semaforu* (Praha 1964); B. Groom: *The Blues Revival* (London 1971); Ch. Keil: *Urban Blues* (Chicago 1966); L. McCutcheon: *Rhythm & Blues* (Arlington 1971); D. Myrus: *Ballads, blues and the big beat* (NYC 1966); A. Shaw: *The World of Soul* (NYC 1970); P. Williams: *Outlaw Blues* (NYC 1969). – A. M. + Z. M.

rhythm section, angl. označení vůdčí nástrojové skup. v souborech specializovaných na jazz a moderní pop. hudbu, tzv. rytmické sekce. Už samotná *r. s.* je vlastně řádově nejjednodušším typem svěbytného ansámblu v této hud. oblasti (tzv. comba). Klasickou *r. s.* tvoří p., g., b. a ds., někdy bývá rozšířena o vibrafon (v tomto smyslu představují soubory jako MJQ, kvinteto G. Shearinga, Montgomeryho Master-sounds a přirozeně četná klav. tria typické *r. s.*). V rocku bývá někdy p. nahrazeno varhanami (nověji t. syntezátorem), obvyklé je rozšíření o 1–2 další kytary. Zhruba od počátku 40. let v souvislosti s pronikáním vlivů latinsko-amer. hudby přistupují k tradiční soupravě bicích nástrojů ovládaných jedním hráčem další druhy bicích (např. claves, conga, chcolo, tamburína atd.), zařazované pod společný angl. termin percussion. V češtině se pro *r. s.* vžil označení rytmika. – A. M.

riff, melodicky prostá dvou- až čtyřtaktová fráze, zpravidla nepřetržitě opakovaná, příp. transponovaná pomocí sekvencí (př.). Motorické napětí, jehož je dosaženo důsledným uplatněním riffové techniky, se stalo oblíbeným aranžérským efektem, příznačným zvl. pro styl raných swingových orch. ze Středozápadu (Basie, T. Floyd, A. Kirk, B. Moten, W. Page), později její úspěšně absorbovali do své hudby tvůrci R & R. – A. M.

Př.: *Prince of Wales*, orch. B. Motena:

♩ = 290
Brass
Saxes



ring shout (angl.), jedna z nejcharakterističtějších forem duchovní písně, tance a pochodu na amer. kontinentě s výraznou pečeti afrických tradic. Obvykle byl *r. s.* součástí bohoslužby; na reverendovu výzvu vstupují tanečníci do středu kongregace, kde vytvářejí taneční kruh. Tento obřad někdy trval 6–10 hodin a nezdávka končil extází tanečníků v ranních hodinách. Vzhledem k zákazu tance v modlitebnách v některých oblastech USA dostával *r. s.* někde podobu pochodu kolem kazatele. Pův. byl *r. s.* doprovázen exaltovaným zpěvem a výkřiky věřících, později se vytvářely doprovodné instrum. soubory, složené z primitivních lid. nástrojů. Autentický záznam *r. s. Run, Ol' Jeremiah* je obsažen v archivu Kongresové knihovny ve Washingtonu.

L: Z. Mácha: *Africké dědictví* (THJ 1961). – Z. M.

riverboat, říční loď, která sehrála důležitou úlohu v dějinách Ameriky i její hudby. Splavné řeky přispěly nemalou měrou k osídlování záp. území USA. Nedlouho poté, kdy přešla Fultonova parolod Clermont řeku Hudson z NYC do Albany (1807), stovky kolesáků brázdily všechny významnější toky. Nejživějším přístavem se stal NO, odkud pluly lodě do St. Louis, Pittsburghu, Nashvillu, Memphisu, Shreveportu, Natchezu a Jefferson City. Říčních parníků často využívaly ke svým produkcím divadelní, kabaretní a cirkusové společnosti. Cirkusový ředitel G. R. Spalding dal např. 1843 zhotovit velký „plovoucí palác“, v němž mohlo shlédnout představení 2 400 diváků. Po občanské válce se nákladní i osobní doprava stále více přesouvala na rychlejší vlaky, a proto majitelé lodních společností usilovali o zpříjemnění cesty po vodě. J. Strekfus začal kolem 1910 doplňovat běžné orchestry ang. na jeho lodích o neworleánské muzikanty; tímto úkolem pověřil F. Marabla (ten 1918 přizval k takové spolupráci i L. Armstronga). Na Strekfusových lodích hráli např. i B. Atkins, bratři Dorseyové, P. Foster, J. Howard a J. St. Cyr. Obdobný nábor byl proveden v řadách hudebníků ze St. Louis. Kornetista Ch. Creath začal pracovat pro Strekfuse již 1910, v jeho orch. se později vystřídali známí hud. jako L. Johnson, Z. Singleton, C. Scott ad. Jiným vynikajícím saintlouiským organizátorem orchestrů hrajících na Strekfusových lodích byl D. Jackson. Tradice jazzu na *r.* se přil. udržuje dodnes. – Z. M.

road manager, v. manažer

rock, označení pro nový hud. typ, který nastoupil v pol. 50. let a podstatně proměnil hudební, spol. i organizační strukturu celé moderní pop. hudby. Po hud. stránce je *r.* dalším projevem integračních tendencí uvnitř dnešní pop. hudby a představuje směsici prvků R & B a C & W. Je výsledkem pokračujícího akulturačního procesu, v němž hudba, vlastní

jen určitému etnickému okruhu (v tomto případě amer. černochům, žijícím v moderních velkoměstech), nabývá sdělnosti i pro širší okruh posluchačů (mladou generaci městského obyvatelstva nejprve v USA a postupně i v dalších světadílech) a stává se jejich přirozeným vyjadřovacím médiem, přičemž postupně mění svou podobu. Tento proces je přítom ovlivňován 1. rozvojem nových způsobů záznamu zvuku i novou technologií hud. nástrojů, jež proměňují dobový zvukový ideál, 2. rozvojem sítě masových sdělovacích prostředků, která novým hud. typům dodává nebývalou univerzálnost působení, 3. rozvojem hud. průmyslu a obchodních zájmů, které vytvářejí dialektické napětí mezi uměl. tvůrčími tendencemi a masovou výrobou spotřebního zboží, 4. obecnými civilizačními tendencemi, které zvyšují odlišnost mládeže jako psychicky výrazně definované složky obyvatelstva, disponující i značnou kupní silou, 5. společenským a politickým vývojem zejména v kapitalistických zemích, v nichž záporné rysy konzumní společnosti zvyšují nespokojenost a touhu po odlišnosti od běžných spol. konvencí, obvyklou v době dospívání, a vedou k hromadným generačním postojům, vyjadřujícím se symbolickými nebo praktickými protestními gesty.

Vzhledem k těmto okolnostem je *r.* komplexním jevem, jehož působení proniká do sféry hudební, ekonomické i společenské. Ve svém poměru k pojmu moderní pop. hudba je *r.* jednak jedním z proudů, které se uvnitř tohoto okruhu rozvíjejí (např. C & W, folk, R & B aj.), jednak však hranice pop. hudby překračuje v projevech s převažujícími uměl. aspiracemi. Mezi těmito projevy a hlavním proudem pop. hudby vzniká podobné napětí jako mezi pop. hudbou a jazzem.

Hudební charakteristika: Ve své pův. formě byl *r.* bělošskou adaptací hud. výrazu, který vyzrál v černošském R & B. Jeho hlavním rysem byla komplexnost psychofyzického působení, při němž jednotlivé, byt' zdánlivě jednoduché složky dosahovaly ve svém souhrnu maximálního účinku. Harmonie se omezovala téměř výlučně na dvanáctitaktové schéma blues, z něhož byla odvozována i jednoduchá, výrazná melodika krátkých, úryvkovitých zvolání. Stejně přehledná byla i rytmika, zdůrazňující v doprovodou silně akcentované sudé doby. Interpretační styl směřoval k expresivnímu, exaltovanému způsobu přednesu jak ve vokální složce, tak v poměrně krátkých a jednoduchých instrum. sólech. Podstatnou úlohu hrál však celkový zvukový charakter, umožňující účinnost všech těchto složek, i stoupající intenzita zvuku, umožněná elektrickou amplifikací.

V dalších 15 letech své existence se však *r.* rozrostl do bohatě diferencovaného proudu, jehož jednotlivé odnože se spojují s jinými svěbytnými hud. oblastmi, takže jej dnes již není možné charakterizovat jako jednotný soubor pevně vymezených vyjadřovacích prostředků. *R.* ovlivnil hlavní proud moderní pop. hudby, která z něho převzala především rytmiku (s typickým použitím baskytary), frázování melodické linky i zvukový ideál; naproti tomu *r.* dnes využívá úplného instrumentáře i výběru výrazových prostředků, jimiž disponuje dnešní pop. hudba. Tendence *r.* k používání výrazo-

ROCK

vých prostředků jiných hud. proudů označují ad hoc vytvořené názvy, jako např. jazz rock, folk rock, classical rock, country rock, raga rock aj. (Podrobněji viz samostatná hesla.) Homogennost těchto často velmi odlišných projevů vytváří komplex znaků, z nichž ne všechny jsou v každém projevu zastoupeny stejnou měrou. Patří k nim typický zvukový ideál (s důrazem na zvukovou charakteristiku elektricky zesílených a elektronických nástrojů), orientace na psychofyzické působení, vyplývající z afroamer. rytmických principů (drive), smysl pro stylovou jednotu vytvářející psychologicky působivou atmosféru (feeling), z toho všeho vyplývající jednota interpreta s posluchačem, navozující zvláštní vnímatelské postoje (involvement), nebo usilování o zvýšený stupeň sebevyjádření a seberealizace, typický pro projevy s větší měrou uměl. aspirací a kontrastující s vysloveně užitkovým zaměřením masově produkované moderní pop. hudby.

Historie: Od 1954 začínají umělci z oblasti C & W a hlavního proudu moderní pop. hudby projevovali zájem o hud. materiál, který byl až dosud určen téměř výhradně pro černošské městské obyvatelstvo (R & B), a předkládají jej svému obecenstvu v poněkud adaptované, „pročištěné“ podobě. Prvním významným reprezentantem této tendence byl Bill Haley, jehož nahrávka *Rock Around The Clock* (v podstatě adaptovaná verze černošské nahrávky) se po zařazení do filmu *The Blackboard Jungle* stala 1955 svět. hitem. Elvis Presley (první významný úspěch: *Heartbreak Hotel*, 1956) zvýšil atraktivitu i spol. význam nového hud. modelu tím, že se stal i jako osobnost idolem mladé generace a znamenal mezník v prudkém růstu kultu hvězd. V tomto prvním období byl nově hudební styl znám pod označením rock-and-roll (t. zkráceně rock'n'roll nebo R & R). Označení rock se začalo používat teprve od druhé pol. 60. let, kdy již bylo možno jasně postřehnout jednotnost vývojové linie, již vytvářely další etapy v proměnách tohoto druhu hudby. Termínu rock'n'roll se nyní většinou užívá v historickém smyslu pro hudbu stylově odpovídající tomuto prvnímu nástupu r. Již svým prvním nástupem proměnil r. velmi výrazně nejen tvář celé tehdejší moderní pop. hudby, ale i podobu jejího organizačního zázemí. Snížil (a později snižoval i nadále) věkovou hranici jejího obecenstva a pro dospívající, pubertální generaci se stal generačním manifestem. Vedl tak z počátku k ještě neujasněným protipol. postojům, projevujícím se výtržnostmi, tancem v koncertních sálech, příp. demolováním zařízení sálu. Prudce proměnil estetický ideál moderní pop. hudby a jeho vzrůst měl dalekosáhlé důsledky pro celou strukturu hud. průmyslu: Již v druhé pol. 50. let prudce vzrostla výroba i prodej gramof. desek (od 1954 do 1959 z 213 na 603 miliónů dolarů); nová 45otáčková deska (ztotožněná s charakteristickým médiem pro rockové nahrávky) vytlačila 78ot. „standardní“ desky, vzrostl podíl malých gramof. společností a nezávislých producentů na úkor velkých firem, které dosud téměř ovládaly amer. trh, a mladá generace, která vyrůstala s touto hudbou, začala pronikat do důležitých funkcí v nejrůznějších odvětvích hud. průmyslu. Všechny tyto změny měly počátek již

v prvním nástupu r., který byl tehdy považován ještě za přechodnou a pomíjivou jednorázovou hudbu.

Další rozvoj rockové hudby (zhruba do konce 50. let) probíhá v několika proudech: 1. Bělošší umělci se blíže seznamují s výrazovými prostředky r. a zdokonalují svou schopnost vyjádřit se novým médiem (např. Everly Brothers, Buddy Holly and the Crickets, Eddie Cochran, Jerry Lee Lewis, Neal Sedaka, Del Shannon). Jelikož část z nich přichází z oblasti C & W, objevuje se pro jednu z větví r. na přechodnou dobu termin rockabilly. 2. Popularizace r. prostřednictvím těchto umělců obrací zájem širšího obecenstva i na některé černošské hudebníky, kteří vycházejí z R & B (Little Richard, Chuck Berry, Fats Domino). 3. Nový výraz ovlivňuje interprety moderní pop. hudby, kteří jej adaptují pro obecnější použití a vytvářejí první syntézu R & R a běžné pop. hudby (Paul Anka, Pat Boone, Ricky Nelson).

Kolem 1960 určuje r. a jeho adaptace převládající charakter moderní pop. hudby. Pomáhají k tomu i módní vlny nových tanců, zejména twistu (1959, Hank Ballard and the Midnighters). Adaptace původních rockových prvků a jejich rozpuštění v hlavním proudu moderní pop. hudby dosahuje takového stadia, že (zejména v Evropě) mizí náčas i tehdejší termin rock-and-roll z užívání pro soudobý typ hudby, která bývá označována prostě jako „pop“. První pol. 60. let přináší jednak některé nové podněty regionálního původu (např. surfing sound kalifornské skup. Beach Boys od 1962), jednak vzrůstající zájem o R & B (jako o jeden z pramenů r.) ve V. Británii. Ten vyvrcholil světovým nástupem angl. skupin (Beatles 1964, Rolling Stones, Animals aj.), proniknuvších i na amer. trh. Pro tuto etapu vývoje proniká označení beat, resp. big beat, které však zdomácní jen v Anglii a na evropském kontinentu.

Další popularizace rockového modelu, který svět. úspěch angl. skupin přináší, prosazuje v druhé pol. 60. let do obecného povědomí větší měrou i činnost bluesových skupin černošských (většinou chicagského blues) i bělošských (USA např. Paul Butterfield, Anglie John Mayall). Současně se R & R začíná sblížovat a kombinovat s dalšími hud. proudy (srov. folk rock, jazz rock, classical rock, raga rock). Vzrůstající možnosti studiové práce s kombinováním zvukových záznamů i elektrických zvuků (zejména po LP desce Beatles *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, 1967) vedou v části R & R tvorby k hojnějšímu a důslednějšímu využívání těchto možností (tzv. studio rock – v. t.). Naproti tomu vytváření integrovaných komunit mládeže za zvláště vhodných okolností (např. v San Francisku v blízkosti univerzity Berkeley zejména 1965–68) zdůrazňuje význam živého vystupování a zasazuje r. pevněji do celkového životního kontextu mladých posluchačů, včetně vazeb s jinými uměl. odvětvími (grafika, světelné efekty, light shows, psychedelic music) a životním stylem, svět. názorem i vážnými spol. problémy (poměr k drogám, sexu, hnutí hippies, flower-power atd.). Po přechodnou dobu se tak zintenzivňují spoje mezi částí produkce r. a společensko-názorovými, příp. i politickými tendencemi, příznačnými pro hnutí „podzemní kultury“

(underground – v. t.). Již koncem 60. let se však ukázalo, že názorová a myšlenková nejasnost a mělkost tohoto hnutí je zbavuje možnosti účinného boje proti negativním rysům konzumní společnosti i kapitalistického spol. systému a poskytuje „zavedenému řádu“ (establishmentu) značné možnosti manipulovat s r. jako s módní vlnou. Od počátku 70. let se intenzita vazeb mezi r. a hnutím underground zmenšuje spolu s tím, jak hnutí samo ztrácí na významu, a r. si nadále zachovává především význam důležitého proudu uvnitř moderní pop. hudby, produkujícího vlastní životní prostředí i životní styl jen v podobné míře, jako jiné historické etapy moderní pop. hudby.

V první pol. 70. let nesměřuje r. k vytváření dalších, pevněji definovaných proudů a projevují se v něm spíše integrační tendence (zvýšené využívání výrazových prvků folk music, C & W aj.). Integrace dosahuje takové míry, že i většina termínů, ražených na sklonku 60. let (folk rock, country rock, jazz rock atd. – viz samostatná hesla) je nyní chápána buď v historickém smyslu pro hudbu určitého, uzavřeného období, nebo jen jako orientační označení, postihující hud. oblasti, z nichž integrační tendence toho kterého projevu nejvíce čerpají. Jelikož r. mezitím ve větší či menší míře ovlivnil téměř veškerou moderní pop. hudbu, prosazuje se stále více dělení na tzv. contemporary music, tj. soudobou pop. hudbu zasaženou rockovými prvky, a middle-of-the-road (zkratka: MOR) – „hudbu střední cesty“, v níž převládají prvky starší swingové syntézy. Žurnalistická praxe zavádí ovšem podle potřeby stále nová označení (např. soft rock, punk rock – v. t.). Jistá polarita mezi r. a moderní pop. hudbou trvá ovšem i nadále. Rocková tvorba v celém svém rozsahu přináší neustále řadu umělecky významných projevů a uprostřed 70. let nejeví zatím podstatnější známky ochabnutí, i když širší uplatnění avantgardních tendencí v tomto období brzdí v kapitalistických zemích ekonomické tlaky.

L: Historie a obecné informace: C. Belz: *The Story of Rock* (NYC 1969); N. Cohn: *Pop from the Beginning* (London 1969); Ch. Gillett: *The Sound of the City* (NYC 1970); H. P. Hofmann: *Beat, Rock, Rhythm & Blues, Soul* (Berlin 1973); J. Hopkins: *The Rock Story* (NYC 1970); A. Shaw: *The Rock Revolution* (NYC 1969); – P. Bobek: *Rock and roll znovu žije* (Me. 1968, č. 8, s. 236); J. Brabec: *Beatová injekce v produkci TOCRu* (THJ 1968–69); J. Černý: *Bigbeat – strašák nebo kvalita?* (THJ 1966–67); týž: *Když byl rock and roll králem* (THJ 1968–69); A. Goldscheider: *(Good old) Rock'n'roll (Revival)* (Me. 1970, č. 9, s. 274); F. Hora: *Historie a současnost maďarské rockové hudby* (Me. 1971, č. 9, s. 273); J. Kotek: *Na rozhraní dvou stylů moderní taneční hudby* (THJ 1963); Kyklop Rex a Šťastná to žena: *Gejzír aneb Hudba z podzemí vyhlédla* (Me. 1969, č. 5, s. 144); M. Langer: *Dvanáct let beatové hudby* (Me. 1965, č. 9, 10, s. 202, 228); P. Sis: *Moene uderzenie aneb polský beat* (Me. 1970, č. 12, s. 366); J. Tůma: *Pražský beat mezi dvěma sezónami* (Me. 1967, č. 9, s. 202); O. Ursulescu: *Rumunský rock kudy kam?* (Me. 1974, č. 6, s. 183); H. Žalčík: *Co rok dal – Beatová scéna v Praze* (Me. 1968, č. 10, s. 303). Sociologie, estetika, kritika: D. Baacke: *Beat – die sprachlose Opposition* (München 1968); R. U. Kaiser: *Underground? Pop? Nein! Gegenkultur!* (Köln 1969); týž: *Das Buch der neuen Pop Musik* (Düsseldorf 1969); týž: *Rock-Zeit, Stars, Geschichte und Geschichte der neuen Pop-Musik* (Düsseldorf 1972); D. Laing: *The Sound of Our Time* (London 1969); R. Mabey: *The Pop Progress* (London 1969); G. Melly: *Revolt Into Style, The Pop Arts in Britain* (London 1970); R. Meltzer: *The Aesthetics of Rock* (NYC 1970); J. Seuss – G. Commerth – H. Maier: *Beat in Liverpool* (Frankfurt 1965); I. Silver: *The Cultural Revolution: A Marxist Analysis* (NYC 1970); P. Williams: *Outlaw Blues. A Book of Rock Music* (NYC 1969); D. Zimmermann: *Beat-Background – Beethoven* (Frankfurt 1971). Česká čsp.: J. Kotek: *Underground music a její sociální otázky*

(Me. 1969, č. 2, s. 37); J. Tůma: *Hrozí hudba Americe – některé společenské aspekty rockového hnutí* (Me. 1971, č. 3, s. 71); týž: *Psychedelic a pop avantgarda* (Me. 1967, č. 2, s. 36); týž: *San Francisco v záři světla (psychedelických)* (Me. 1967, č. 11, s. 252). Encyklopedie: L. Roxon: *Rock Encyklopedia* (NYC 1969); S. Schmidt – Joos – B. Graves: *Rock Lexikon* (Hamburg 1973). – L. D.

rockabilly, směr C & W, který vznikl kolem 1955 jako protiva dominujícího R & R. Je formou moderní C & W, kterou uplatnili nastupující zpěváci, z nichž mnozí později přešli do hlavního proudu moderní pop. hudby. Od moderní C & W se liší uplatněním silného beatu, od původního R & R (Bill Haley, Freddie Bell, Alan Freed, Little Richard, Chuck Berry) zdůrazněním melodické stránky projevu a neobvyklou instrumentací, vycházející z původní C & W. Hlavní představitelé: Elvis Presley, Carl Perkins, Jerry Lee Lewis, Everly Brothers, Roy Orbison, Sheb Wooley, v současné době především Dave Dudley a Waylon Jennings. – M. Č.

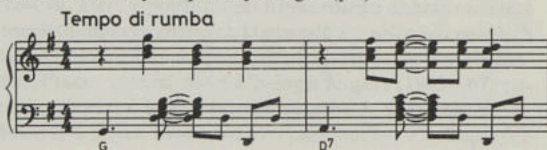
rock and roll, v. rock

rock jazz, v. jazz rock

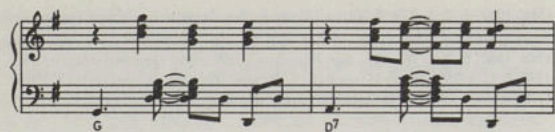
rock-steady, v. blue beat

romance, ve sféře hudby typ umělé písně pro sól. zpěv s doprovodem nástroje. V evropském kontextu má staletou tradici zejména v románských hud. kulturách. Ze slovanských kultur používá termínu romance (romans) nejdůležitější ruská hud. kultura (od počátku 19. stol.) pro označení různých písňových žánrů – nejčastěji písní lyrických, ale také baladických, dramatických monologů atd. V druhé pol. 19. stol. se ve vývoji žánru na ruské půdě objevily prvky cikánského folklóru, které ho posunuly do sféry bezprostředně užitě hudby. Ve 20. stol. se stal romans tohoto žánrového typu charakteristickou součástí estrádního hud. umění. Vyznačoval se líbivou melodií, zjednodušenou harmonizací a šablonovitou metrorhythmikou, byl komponován na emocionálně vypjaté texty často nevalné básnické ceny. V estrádní podobě se udržuje i v sovětské hudbě. Jeho dnešní tvůrci v něm však usilují o umělecky cenné podání lyrických citů a nálad tzv. všedního dne. Romansový charakter mají např. mnohé písně Izáka Dunajevského, hrané estrádními či jazzovými orchestry SSSR. – J. Ba.

rumba, latinskoamer. tanec ve 4/4 taktu, kubánského původu. Pro hudební podobu r. je příznačný komplexní charakter rytmického doprovodu, využívající rozšířeného aparátu bicích nástrojů jako conga, bonga, timbales, claves, guiro a zvl. maracas (známý u nás t. pod názvem rumba-koule). Klavírní stylizace postihují obvykle pouze zjednodušený rámec bohatě synkopovaných figur (př.):



RUSKÝ PEREPLJAS



Ve své autentické – v Evropě prakticky neznámé – podobě je *r.* velmi exaltovaným tancem, jehož pohybové vyjádření vychází ze široké škály taneční symboliky. Její modifikovaná verze, jak je známá z evropských parketů, je ovlivněna pohybovou kulturou španělských tanců (zvl. danzonu). Do

Evropy pronikla *r.* už ve 20. letech, avšak její hlavní rozšíření nastalo až po 2. svět. válce. – F. T. + A. M.

ruský perepljas, párový nebo skupinový tanec s výraznými prvky soutěžení (v hovorové ruštině perepljasovať = přetancovávat). Celkově rychlé tempo se k závěru *r. p.* ještě zrychluje a současně se po jednotlivých výstupech sólových tanečníků připojují přihlízející. Hud. adaptace principu *r. p.* se hojně vyskytují v ruské sovětské estrádní hudbě. – J. Ba.

rytmika, v. metroritmika, rhythm section

salónní hudba, starší, nyní již málo užívaný termín pro hudební okruh, označovaný dnes spíše jako „vyšší populár“ (v. l.). — J. K.

salónní orchestr, instrum. soubor menšího rozsahu, schopný interpretovat nejen pop. hudbu (zvl. vyšší populár), ale i přístupnější skladby artificiální hudby, zvl. klasické a romantické. Na počátku 20. stol. se rozeznávala trojí základní sestava s. o.: vídeňská (6 nástrojů), pařížská (7 nástrojů) a berlínská (12 nástrojů: p., harmonium, 2 vi., viola, violoncello, b., fl., cl., tp., tb., ds.). Už toto lokální zakotvení poukazuje na reprezentační (koncertantní i taneční) funkci s. o. v salónech velkoburžoazie, v luxusních kavárnách a restauracích, na lázeňských promenádách a transatlantických parnicích; teprve později sem přistoupilo širší využití s. o. v němých kinech a v rozhlase. Zde všude s. o. zastupoval nákladný symfonický orch. a většinou ostatně i disponoval zkušenými školenými hudebníky, schopnými zvládnout i značně náročné úpravy (např. i přepisy Beethovenových symfonií). Podmínkou úprav pro s. o. byly ovšem četné zanášky, umožňující nejrůznější nástrojové kombinace. Nejmenší modifikací s. o. byl salónní kvartet (p., 2 vi., violoncello), uplatňující se zvl. jako doprovod k tanci. Po 1. svět. válce s. o. okamžitě reagoval na vlivy jazzu a začal rychle přebírat i „jazzové“ nástroje (ds., saxes, bjo), stávaje se tak přirozeným přechodem k specializovaným „jazzovým“ tanečním orchestrům. — V skromných českých poměrech se s. o. před 1. svět. válkou uplatňoval celkem málo, v kvartetním obsazení vlastně jen v pohostinských podnicích; po válce hlavně v kinech a v začínajícím rozhlase. Soustavnější ediční činnost (určenou ovšem převážně pro export) vyvíjelo u nás od konce 20. let specializované nakladatelství Continental (B. Leopold). V 50. letech se s. o. stal východiskem pokusů o vytvoření nového typu estrádního orchestru. (*V. estráda, vyšší populár.*)

L: *Edition Continental 1928–1948* (Praha, bez data [= 1948]). — J. K.

salsa, v. latinskoamerická hudba

samba, pův. brazilský lid. tanec v alla breve (a výjimečně i v 6/4) taktu, jehož městská podoba vyvinutá v tančárnách Rio de Janeira se stala základem dnešního spol. tance, který se tančí v Evropě zhruba od 1930. Společně s cha cha cha, paso doble a rumbou tvoří s. řadu soutěžních tanců latinskoamer. oblasti (tempo 54–58 taktů za 1 min.). Tanečně s. charakterizuje zřetelný důraz na pohyby směrem dolů, proměnlivé vzorce, vznikající v důsledku rychlých změn ve vzájemném postavení tančících a jejich průběžně se měnícího držení. V nynější moderní podobě tanečnicki s. akcentují postupové pohyby, takže nezřídka tančí podél stěn sálu obdobně jako při tancích angl. stylu. Vzhledem k poměrně jednoduché faktuře jejího rytmického doprovodu (zdůraz-

ňujícího 1. a zvl. 3. dobu, jejíž význam bývá často umocněn předcházející osminou) je s. často kombinována s jinými tanci (v. *carioca*); její spojení s jazzem dalo v 60. letech vzniknout samostatné hud. i taneční odrůdě — bosa nové (v. l.). — J. Ch.

sampler (angl. vzorník), převážně komerčně koncipovaný druh LP desek, kombinujících snímky různých interpretů vybrané z jejich samostatných alb nebo z úspěšné singlové produkce. V jistém smyslu dávají přibližný obraz o ediční činnosti dané gramof. společnosti, jindy přinášejí výběr současných hitů nebo průřez nahrávkami určitého, zpravidla právě aktuálního, módního hud. směru bez přísnějších kritérií, jimiž se editoři řídí např. při sestavování historických antologií. V našich podmínkách je tento typ s. zastoupen např. známými Alby Supraphonu. Označení s. se užívá t. pro LP, které jsou retrospektivou tvorby jednotlivých umělců, obvykle provázené známými reklamními slogany „the greatest hits“, „the best of...“ atd. — A. M.

sanfranciský jazz, v. kalifornský jazz

scat, způsob jazzového zpěvu. Místo textu využívá spojení slabik bez sémantického obsahu. Tento přístup umožňuje vokální aplikaci specifických prvků jazzové interpretace. Tím, že interpret není vázán na fixovaná slova (jejich přízvuk a délku), získává obdobný vyjadřovací a výrazový potenciál jako jazzovi instrumentalisté. Dílčí prvky vedoucí ke krystalizaci techniky s. možno sledovat už v některých projevech afroamer. folklóru (např. onomatopoická zvolání v hollerech a shouted blues nebo princip call and response v gospelech). Za prvního scatového zpěváka bývá v jazzovém dějepisectví uváděn L. Armstrong, který údajně při nahrávání se svou skup. Hot Five v roce 1925 zapomenul text skladby, a tak improvizoval na různé slabiky. Začátek éry zpěváků, kterým s. přinesl širokou popularitu i v mimojazzových kruzích, znamenal působení C. Callowaye. 1931 nahrál skladbu *Minnie the Moocher*, po níž získal převlastek „the hi-de-ho man“. Možnosti využití s. v kontextu swingu a bopu nejpřesvědčivěji dokumentovala E. Fitzgeraldová, bop sám pak znamenal největší rozkvět scatových projevů. Už sám název (pův. be-bop nebo re-bop) je odvozen ze slabik scatového vokálu. Mnozí hudebníci uplatňovali s. jako integrální součást svého projevu (platí to zejména o vokalistech orch. D. Gillespieho). Nové možnosti využití s. přineslo 1962–64 vokální trio Lambert – Hendricks – Rossová, které s použitím multirecordingu nahrálo některé kompletní úpravy známých big bandů a v sólových pasážích uvedlo vokální transkripcie instrum. improvizovaných chorusů. Franc. vokální okteto Swingle Singers (1962–67) pomocí techniky s. interpretovalo skladby J. S. Bacha, W. A. Mozarta a jiných osobností evropské hudby. Z evropských

SCRUGGS' PICKIN' STYLE

vokálních skupin se na využití *s.* zaměřilo t. kvarteto Novi z Polska. V ČSSR scátový zpěv rozvíjely zvl. zpěvačky výrazně inspirované E. Fitzgeraldovou (V. Průchová, H. Blehářová, E. Pilarová), svébytný *s.* přinášejí některé nahrávky E. Olmerové. Na činnost Swingle Singers navázala skup. Linha Singers, repertoárově zaměřená zvl. na starou českou hudbu. — I. W.

scruggs' pickin' style, angl. označení pro tříprstovou techniku hry na pětistrunné bjo., vycházející z tradičních stylů zdokonalených Earlem Scrugsem (v. antologii *American banjo Scruggs' style*, Folk.).

L: M. Čermák: *Pětistrunné banjo* (Praha 1975); B. C. Malone: *Country music USA* (University of Texas 1968); *Pickin' Scruggs* (Time 30. 6. 1961). — M. Č.

second line, označení pro skupinu černošské mládeže, která při neworleánských pouličních parádách, pohřbech, karnevalech i při jiných příležitostech, kdy ulicemi města pochoduje kapela, doprovází muzikanty. Příslušníci takové skup. obvykle sami vytvářejí rozmanité taneční kreace většinou individuálního a sólistického charakteru, v nichž se každý z účastníků věnuje především vlastnímu tanečnímu projevu; jindy vytvářejí secevicené skupinky i celé obrazce, řady se vzájemně proplétají, je organizován jednotný krok atd. (oproti seceviceným a organizovaným dívčím mažoretkám jsou neworleánské *s. l.* živelné a zúčastňují se jich především mladíci). V ojedinělých případech si stálejší účastníci *s. l.* přinášeli různé primitivní nástroje a doprovázeli na ně hudbu kutálek. Zde lze spatřovat i zrod tzv. spasm bands (v. *skiffle*). — Z. M.

sekce (z lat.), nástrojová skupina. Termín používaný zejména v souvislostech se standardním bigbandovým obsazením, podle něhož je orch. rozdělen do 3, resp. 4 nástrojových *s.*: dřeva (reeds section), žestě (brass section), rytmika (rhythm section), přičemž žestě bývají někdy z praktických důvodů děleny na trubkovou (trumpets) a pozounovou *s.* (trombones section). Ve zmíněném typu orch. tvoří jednotlivé *s.* obvykle 4 až 5 hráčů. — A. M.

session man, v. free lancing

shake, 1. ve starších stylových obdobích jazzu označení pro vibrato dechových (především žesťových) nástrojů, nejčastěji používané na závěrečném tónu melodické fráze; 2. jeden z diskotékových tanců 60. let, obdobný někdejšímu big apple nebo pozdějšímu madisonu. Charakteristickým rysem *s.* je kolektivní účast několika tanečníků. — F. T.

shanty (t. chanty), angl. označení původně pro píseň lodníků na plachetních lodích (druh pracovní písně). Dnes užíváno volněji pro pop. píseň s námořnickou tematikou, obvykle strofického charakteru a se střídáním sóla a sborového refrénu. — I. P.

shimmy, módní tanec v $\frac{4}{4}$ taktu, harlemského původu, oblibený a všeobecně rozšířený zejména po skončení 1. svět. války a zač. 20. let. — F. T.

shout, shouting, angl. doslova zvolání. Označení pro charakteristický způsob přednesu, užívaný ve vokální praxi afroamer. černochů, při němž zpěvák přechází ze zpěvu do exaltované, „křičené“ polohy. Z pův. forem afroamerického hud. folklóru (holler, street cry, blues) se tento způsob později přenesl t. do instrum. jazzu (příznačná je např. vokalizace nástrojů u Ellingtonových sólistů zvl. z období tzv. jungle style) a zároveň se stal součástí interpretační praxe zpěváků z oblasti R & B a soulu, odkud jej přebírali i četní interpreti moderní pop. hudby. — A. M.

show, angl. doslova ukázat (t. podívání, přehlídka, výstava), v širším smyslu název zábavného představení kabaretního nebo revuálního typu. V terminologii jazzu a moderní pop. hudby míněno nejčastěji vnější vizuální působení účinkujících na obecnost, příp. pohybová složka umělcova vystoupení. Nezřídka se tohoto termínu používá zvl. v oblasti jazzu v pejorativním smyslu. — A. M.

show business, v angl. a později i v mezinár. terminologii souhrnné označení pro vše, co souvisí s vytvářením a poskytováním zábavy. Termín se užívá od 19. stol., kdy vyjadřoval zhruba totéž, co v české tradici označení „stav komediantský“, včetně asociací na pochybný statut jeho příslušníků v konvenčním spol. žebříčku, ale také na jejich stavovské sebevědomí a hrdost. Píseň I. Berlina *There's No Business Like Show Business* (*Není nad stav komediantský*, 1946) je svým obsahem obdobou „náborového“ projevu principála z *Prodané nevěsty*.

S rozvíjecími se rysy průmyslového podnikání v této oblasti označuje v průběhu 20. stol. termín *s. b.* spíše „zábavní průmysl“ v celé jeho šíři, od gramof. průmyslu přes hud. nakladatelství, koncertní agentury až k příslušné oblasti práce masových sdělovacích prostředků. Přitom stále více převládá pejorativní nádech, naznačující, že veškeré složky se tu při konečném rozhodování podřizují hlediskům obchodního podnikání, v němž se rozhodujícím kritériem zisk. Proto se kritika i uměl. představitelé některých druhů pop. hudby (zejména tzv. menšinových žánrů) často od označení *s. b.* distancují a vidí v něm ztělesnění deformujících sil, které stojí v protikladu k jejich uměl. záměrům.

V terminologii užívané v socialistických zemích se stále častěji hledá jiné označení — např. v NDR zavedený termín Unterhaltungskunst (zábavní umění), který stejně jako *s. b.* zahrnuje veškerou oblast zábavy, od klasické operety až po varietní výstupy nebo cirkusovou drezúru zvířat. V souladu se socialistickým pojetím kultury je však tato činnost zahrnována do sféry umění a nikoliv obchodu. Zčásti a v některých souvislostech však přežívá i druhý smysl termínu *s. b.*, postihující stavovskou soudržnost všech, kteří v oblasti zábavy působí a kterou se zatím nepodařilo postihnout žádným jiným termínem.

L: S. Shemel – M. W. Krasilowsky: *This Business of Music* (NYC 1971); A. Peacock – R. Weir: *The Composer in the Market Place* (London 1975). – L. D.

showcase, angl. doslova kouzelná krabička, výraz objevující se v několika různých souvislostech v oblasti hudby a divadla: 1) poukazuje na rozmanitost a bohatost čísel revuálního představení a zároveň na moment jejich netrpělivého očekávání publikem (v. *revue*); 2) označuje předváděcí představení pro osobnosti uměl. světa a „podsvětí“ (producenty, manažery apod.); 3) označuje nejlepší či nejpopulárnější skladbu koncertu. – D. L.

shuffle rhythm (angl. doslova šoupavý rytmus), zvl. druh rytmického doprovodu ve středně rychlém foxtrotovém tempu v tečkovaných osminách s rovnoměrnými akcenty na všech čtyřech taktových dobách, který vtiskuje příslušným skladbám charakteristický pregnantní výraz, označovaný t. bounce. – A. M.

Schnulze, německé zprvu slangové, dnes i odborně používané označení pro typ šlágru (srov. naše slangové výrazy „doják“, „sladák“, „cajďák“ apod.). Jde zpravidla o lidovkový projev kontaminovaný prvky moderní pop. hudby, kde všechny složky (text, hudba, arr., interpretace) jsou podbízivě zaměřeny na pokleslý vkus manipulovaného konzumenta (sentimentalismus, banální obraty, klíše, falešný exotismus apod.). – I. P.

single (těž singl), v. SP

ska, v. blue beat

skeleton arrangement, v. aranžmá

skiffle, 1. pův. hudba černošských i bělošských skupin primitivních nástrojů z přelomu stol. s výrazným podílem vokální složky; 2. hudba malých amatérských skupin rozšířená v 50. letech zvl. v Anglii, která byla jedním z východisek britského R & B a nepřímo připravovala nástup masové oblíbené folk songu v 60. letech.

Historie s. sahá hluboko do afrického i evropského hud. folklóru. Mnohé nástroje mají své předky v nejprimitivnějších hud. kulturách. Okruh těchto nástrojů se ustálil na přelomu 20. a 30. let a skup. orientované na s. jsou často nazývány podle nejtypičtějšího z nich, který jim dává charakteristické zabarvení (džbán v jug bands, valcha ve washboard bands apod.). První záznamy o s. pocházejí z r. 1880. V souvislosti s počátky jazzu v NO máme zprávy z r. 1901 o bělošském Razy Dazy Spasm Bandu, ale již 1895 se zformoval pravděpodobně první bělošský spasm band, vedený Harrym Gregsonem a Emilem Lacoumem (použité nástroje: cigar-box fiddle, foukací harmonika, whistles, cow bells), který později přijal ang. v souboru Georgia Minstrels. Černošské spasm bandy v NO vznikaly většinou z příslušníků tzv. second line (v. t.) a na počátku stol. již pravidelně koncertovaly především při Mardi Gras. V rozvinutém období jazzu 20. let se s. plně uplatňoval i v severních velkoměstech. První

nahrávky pořídily 1924 skup. Old Southern Jug Band a Whistler's Jug Band a až do raných 30. let nalézáme na dobových deskách četné další soubory, z nichž k nejvýznamnějším patří zvl. Cannon's Jug Band, Dixieland Jug Blowers, Memphis Jug Band (uváděný často pod různými nahrávacími pseudonymy, např. Carolina Peanut Boys, Memphis Sheiks apod.), Red McKenzie's Mound City Blue Blowers, Washboard Rhythm Kings aj. Stylové zaměření těchto souborů nebylo nikterak uniformní a jejich repertoár zahrnoval mj. archaická blues, černošské duchovní písně, medicine show, kabaretní popěvky a dobové šlágry. Příl. s nimi spolupracovali mnohé bluesové zpěvačky (např. Sara Martinová a Mimmie Wallaceová) a četní špičkoví jazzmani (např. J. Bertrand, J. Dodds a C. Williams). Na amer. venkově i na periferiích velkoměst se tradice s. udržuje dodnes a čas od času vycházejí tyto soubory i na nových deskách (Jolly Joe's Jug Band, 6 and 7/8 String Band of New Orleans atd.). Obdobně jako tradiční jazz prošel i s. svou revivalistickou etapou. Zvuk primitivních nástrojových souborů oživila na sklonku 40. let především Anglie. 1949 vystoupili London Blue Blowers s Billem Baileym, tehdy bez významnějšího ohlasu, který se dostavil teprve poté, kdy s. zařadily do svého běžného programu populární revivalistické skup. Ch. Barbera a K. Colyera. Nahrávky Colyerovy Skiffle Group Casey Jones, K. C. Moan a Midnight Special (Dec.) a Barberových Washboard Wonders Everybody Loves My Baby a Whoop It Up (Esquire) ze zač. 50. let připravily půdu dalším skifflovým souborům, z nichž největšího ohlasu dosáhla v pol. 50. let skup. L. Donegana (později čelního představitel ang. rocku). Z dalších angl. souborů orientovaných v 50. letech na s. stojí za zmínku zvl. Russell Quay's City Ramblers Skiffle Group, The Vipers Skiffle Group, 2:19 Skiffle Group a VJM Washboard Band. Na přelomu 50. a 60. let přešla část hudebníků z těchto souborů k rocku (patří mezi ně i pozdější zakladatelé Shadows H. Marvin a B. Welch), jiní se přiklonili k folk songu. V 60. letech se ve V. Británii hrál s. pouze ojedinele. Předtím – na přelomu 50. a 60. let – zasáhla vlna s. i jiné evropské země, především NSR a Rakousko, u nás se jím ve stylizované podobě zabývaly skup. Spirituál kvintet a Český skiffle.

L: R. von Arx – F. Erzinger – R. Weideli: *The Jug Bands* (švýc. Jazz – Rhythm & Blues 1968, č. 4); A. B. Bird: *Skiffle. The Story of Folk Song with a Jazz Beat* (London 1958); F. Newton: *Jazzová scéna* (Praha 1972). – Z. M.

slap bass (angl. slap = plácnout, plesknout), označení pro zvláštní pizzicatový způsob hry na kontrabas, užívaný zvl. v neworleánském jazzu, v raném swingu (Pops Foster, Wellman Braud, Al Morgan ad.), resp. v některých revivalistických projevech. Struna je rozechvěna zpředu tak silně, že při zpětném pohybu narazí na hmatník a vydá charakteristické plesknutí, jež zvýrazňuje rytmickou úlohu kontrabasu (normálně bývá struna rozechvívána do strany, čímž se dosahuje většího tónu). – I. P.

slap tongue, angl. označení pro zvláštní staccatový způsob hry na klarinet a saxofon, užívaný v jazzu a moderní pop.

SLOWFOXTROT

hudbě zvl. ve 20. a 30. letech. Mělo se jím dosáhnout hot intonace (srov. C. Hawkinse v nahrávkách s F. Henderso- nem, S. Evanse s J. R. Mortonem ad.). — I. P.

slowfoxtrot (angl. pomalý foxtrot), označení pro dvojí provedení jedné z nejnáročnějších forem moderního spol. tance ve 4/4 taktu (v tempu 29–31 taktů za min.): 1. spotřební s. tančený při běžných tanečních zábavách; 2. soutěžní s., jehož standardizované formy se používá na tanečních ukázkách, při exhibicích, na soutěžích apod. Po stránce hud. doprovodu je s. výslednicí foxů aranžovaných kolem 1920 v USA i ve V. Británii v pomalém tempu, náležejících k dobovému komerčnímu pojetí jazzu (stright jazz), tanečně pak prototypem umělé produkce spol. tance angl. stylu z doby o deset let pozdější; vznikl lineárním prochozením foxtrotových základních čtvrtotáček. Provedení s. je odvislé od dokonalého vyvážení páru v klasickém držení, od techniky kroků a procítění rytmu a melodie. Současně s odlivem klasické sweet music ustrnul ve svém vývoji, i když se dnes angl. experti ve spol. tanci snaží o jeho regeneraci. Obohacují jej novými tanečními prvky, sklony a náklony (vychýlení celého těla od nášlapu – vychýlení těla od pasu do strany), novými variacemi s tanečními synkopami, novými figurami apod. Životnost tance mimo soutěžení parkety je však odvislá od velikosti tanečních ploch; v tomto smyslu je dnes výlučně soutěžním a klubovým tancem. — J. Ch.

slowrock (angl.), pomalá varianta R & R skladeb ve 4/4 (příp. 12/8) taktu s charakteristickým rytmickým doprovodem, který zdůrazňuje pravidelný triolový pohyb. — A. M.

smear, angl. označení pro skluz mezi dvěma tóny stejné výšky, který se u dech. nástrojů dosahuje nikoli strojivem, ale nátlakem rtů. Značí se lomenou čarou mezi příslušnými notami: √. — I. P.

sofistikace, v jazzové publicistice dosti hojně se vyskytující, z angl. převzatý výraz, označující procesy přizpůsobování (zejména pův. černošské hudby hudbě bělošské), resp. procesy zjemňování nebo i rozměňování původních ostře vyhraněných rysů. — I. P.

soft rock, angl. doslova měkký rock, obecně rock, ve kterém převládá melodická stránka nad rytmickou. Protikladem je hard rock (v. t.), akcentující metrytmickou složku a vypjatou dynamiku. Termín s. r. neoznačuje jednotné stylové zaměření, používal se pro charakterizaci projevů tak různorodých umělců, jakými jsou např. Donovan, Mamas and Papas, Moody Blues, Simon & Garfunkel, Zombies. — P. D.

song, v. píseň

song plugger (amer.), písňový agent (korepetitor, redaktor, nakladatelský úředník, propagační či reklamní referent), spojený neodmyslitelně s činností hud. nakladatelství na

Tin Pan Alley (v. t.). Jeho úkolem bylo jednak rozpoznat kvality příslušné písně, jednak ji vnútit zákazníkovi (majiteli nočního podniku, kapelníku, zpívajícímu číšníkovi, variétnímu umělci apod.). „Osud písně závisel na jeho šarmu, schopnostech prodávat, osobním zjevu, stycích“ (David Ewen). Metody s. p. byly různé, od běžných přehrávek po pokusy rozezpívat publikum v přestávkách hud. představení, využití filmových diapozitivů, zpěv na nárožích a v restauracích atp. Povoláním s. p. prošli mj. I. Berlin, G. Gershwin, J. Kern a další. — I. O.

soul, angl., v doslovném překladu „duše“, označení pro styl černošské hudby, představující zčásti pokračování vývojové linie R & B v 60. letech.

1. Po hud. stránce je pro s. typická kombinace prostředků používaných původně v hudbě světské (blues) a duchovní (gospel songs). Expresivní výraz soulových zpěváků čerpá z praktik černošských kazatelů. Podle Ch. Keila jej charakterizuje „neustálé opakování, spojené s malými, ale výraznými obměnami, řada navzájem si odpovídajících výkřiků nebo vzlyků, připojovaných k různým řídicím se nebo ostře spadajícím figurám, nebo prostě jen výrazná prohlášení a odpovědi na ně... formulky, které se černošské dítě zemědělského Jihu nebo velkoměstského ghetta učí nazpaměť, většinou v kostele, a které jsou stejně staré, jako ústní tradice a systém zvolání a odpovědi západoafrického lidového básnictví a hudby“. K napětí s. přispívá tvrdý, stále opakovaný rytmus doprovodu, vytrvalé riffové nahrávky dechových nástrojů, stupňující vzrušení svou monotónností, i častá kombinace s divčími vokálními skup., jejichž odpovědi dodávají vystoupení zpěváka další rozměr. Po scénické stránce k tomu přistupuje i pohybová a výrazová akce (zpěvák kleká na kolena, padá na scénu, přijímá pomocnou ruku partnera). Ve svých námětech se texty soulových písní (na rozdíl od blues) původně omezovaly zpravidla jen na několik typických situací v milostném vztahu (vybičovaná touha, zklamání z lásky atd.). Součástí soulové produkce je i spontánní reakce obecnosti, které spolu se zpěvákem prožívá svou katarzi z obecně známých zmíněných problémů.

2. V širším smyslu vyjadřuje s. i spol. postoj, vyvěrající ze vzrůstajícího spol. uvědomění amer. černochoů a zdůrazňující jejich rasovou a kult. odlišnost od „bílého“ světa. V tomto smyslu se mluví i o soulovém jazyku (slangu), pohybové kultuře, způsobech a vzorech chování nebo o soulové potravě. Toto pojetí zpětně ovlivňuje i tematickou náplň některých textů, do nichž postupně pronikají i náměty spojené s bojem za občanskou rovnoprávnost apod. Na rozdíl od názorového postoje blues, hledajícího východisko spíše v ironickém odstupu od skutečnosti a vytváření jistého vlastního, detašovaného světa černých Američanů, je pro s. příznačná aktivita až agresivita programu konkrétních činů. Politický profil tohoto hnutí je však dosti nejasněný a sahá od extremistických, radikálních směrů až k tendencím, které se soustřeďují především na otázky životního standardu a po-

nechávají politické problémy stranou („černý kapitalismus“).

3. V ojedinělých případech je výraz *s.* synonymem pro opravdovost, autentičnost a procítěnost uměl. výkonu. V tomto smyslu jej lze vztahovat i na umělce, kteří s výrazovými prostředky *s.* jako hud. stylu nemají nic společného (např. Sinatra, Tony Bennet).

Typičtí představitelé: Vedle umělců zásadního, obecnějšího významu (např. R. Charles, J. Brown, O. Redding, N. Simonová) se jednotlivé stylové odstíny *s.* koncentrovaly kolem produkčních center tří gramof. společností: 1. Motown, Detroit, s maximální stylizací zaměřenou na komerčně úspěšný hud. výraz, vycházející z vkusového nazírání černošského obecenstva, ale záměrně usilující o přijatelnost i pro širší bělošský trh (skladatelský a producentský tým Eddie Holland, Lamont Dozier a Brian Holland; skup. Diana Ross and the Supremes, Smokey Robinson and the Miracles, The Four Tops, Martha and the Vandellas, The Temptations, Jackson Five, sólista Stevie Wonder). 2. Atlantic, umožňující větší osobnostní diferenciaci jednotlivých sólistů (A. Franklinová, W. Pickett, P. Sledge, A. Conley). 3. Stax – Volt (The Memphis Sound), s větším důrazem na černošskou tradici výrazových prostředků duchovní hudby (Booker T and the MG's, C. Thomasová, Sam and Dave). Bílí zpěváci, jejichž výraz se blíží *s.*, bývají občas označováni termínem blue-eyed soul (Righteous Brothers). Většina bělošských a zejména evropských zpěváků, kteří bývají přiřazováni k *s.*, však nejčastěji používá jen některých výrazových prostředků, které se se *s.* spojují. V tomto smyslu bylo možno – v určitých obdobích jejich dráhy – hovořit např. o soulové orientaci V. Sodomý, M. Rottrové, Marty a Teny nebo polského Cz. Niemena.

L. Ch. Keil: *Urban Blues* (Chicago 1966); A. Shaw: *The World of Soul* (NYC 1970). – L. D.

soul jazz, modifikovaná podoba hard bopu, rozvíjející moderními prostředky některé výrazové postupy afroamer. černošského folklóru se zvl. důrazem na bluesové tradice. *S. j.* je ve svých začátcích spojen s tzv. funky stylem, jehož prvním významným exponentem se stal v první pol. 50. let H. Silver (typickou ukázkou je jeho téma *Doodlin'* z repertoáru Jazz Messengers, př. 1). Ze Silverových následovníků dokázal zejména M. Allison uplatnit ve své hře pozoruhodný smysl a cit pro pův. bluesovou atmosféru. Značného ohlasu se dostalo zvl. Timmonsově skladbě *Moanin'* (nahrané v říjnu 1958 skup. Jazz Messengers), která se stala kompoziční předlohou pro obdobně koncipovaná témata N. Adderleyho, B. Golsona, S. Hamptona aj. Jejich společným znakem je zvýšený zájem o východiska jazzu v oblasti černošského vokálního folklóru; odtud pochází t. hojně využívaný princip call and response, bluesová tonalita apod. V sezóně 1959–60 nabyl *s. j.* téměř masového rozšíření i mimo rámeček specializovaného jazzového obecenstva. K jeho hlavním představitelům patřily např. skup. Jazztet A. Farmer a B. Golsona, kvinteto bří Adderleyů, okteto S. Hamptona, trio L. McCanna a další.

Př. 1: H. Silver: *Doodlin'*, 1954, začátek tématu:

Medium

Hud. prostředky *s. j.* jsou značně jednoduché. Charakteristickými znaky jsou výrazně rytmizované a akcentované melodické linie s hojně frekventovanými blue notes a triolovým pohybem, harmonie je ve znamení oscilující dur-moll tonality, přičemž je nápadná tendence k plagálním spojům, v nichž zaznívají ohlasy spirituálů a gospel songů (př. 2).
Př. 2: B. Timmons: *Moanin'*, 1958, 1.–3. takt tématu:

Medium

S. j. sehrál významnou roli v oblasti popularizace jazzu v době, kdy většina obecenstva ztrácela kontakt s avantgardně orientovanými hudebníky. U nás ovlivnil zač. 60. let ve své pův. podobě zvl. slovenské hudebníky sdružené v Gerhardtově Bratislavském jazzovém kvartetu. – A. M.

sound (angl. zvuk), v jazzu a moderní pop. hudbě specifický zvukový charakter (J. Kapr ve své knize *Konstanty* zde razí termín „průkaznost“) typický pro hud. projev určitého sólisty nebo tělesa; tvoří jeden z určujících vyjadřovacích prostředků této hudby. Význam zvukové stránky je zde srovnatelný s významem hlavních atributů tradiční hud. struktury – s melodikou, harmonií a rytmem, v některých stylových proudech *s.* představuje hlavní zdroj jejich estetického působení (např. v rocku). K faktorům, které určují zvukovou průkaznost daných hud. typů, patří v první řadě

SOUNDTRACK

převaha některých nástrojů; jazz a moderní pop. hudba provádějí výběr z dostupného „obecného“ instrumentáře a v některých případech (např. u saxofonů) se přičinily o rozvoj nástrojářství. Vedle bicích nástrojů se uplatňují zvl. žesťe, z dřevěných dech. nástrojů zejména saxofony, dále amplifikované kytary atd. (v. *instrumentář*).

Nástrojovými kombinacemi, jak byly vytvářeny v průběhu vývoje, vznikly různé typy instrum. těles s konstantním nástrojovým obsazením (co do počtu i druhu použitých nástrojů), utvrzující charakteristickou zvukovost jednotlivých hud. stylů, žánrů apod. – např. dixielandová skup., standardní big band swingového typu, comba moderního jazzu, taneční orch. orientované na latinskoamer. hudbu, vokálně-instrumentální skup. z oblasti rocku aj. Vedle toho tvoří nedílnou součást pojmu *s.* rozsáhlý soubor specifických stylizačních a artikulačních prostředků, jimiž disponují hráči jednotlivých nástrojů. Vedle speciálních nástrojových efektů (různé druhy glissand jako whip, spill, lift, smear, dále shake, lip trill atd.) sem patří způsob tvoření tónu vůbec, odrážející zvl. u starších jazzových projevů vokální rodokmen těchto instrum. projevů (např. dirty tone).

Charakteristické zvukové rysy jsou v jazzu a moderní pop. hudbě, jak už bylo řečeno, především výslednicí typického obsazení. Příznačný zvukový ráz dává projevům již sama přítomnost a způsob uplatnění tzv. rytmické skupiny (většina uvažovaných projevů, u ostatních je efekt rytmické skup. cítěn alespoň latentně, „v pozadí“): jde tu o souvislá a výrazná pásma bicích nástrojů, zvláštní traktování klavíru jako nástroje především rytmického, stále uplatňování kontrabasového pizzicata apod. Významným činitelem jsou i svérázné instrumentační postupy, dosažitelné jak u improvizujících skupin, tak v orch. – zde ovšem aranžérovou prací (v. *aranžmá*). Příznačné je, že aranžér pracuje nikoli s myšlenkou na kterýkoli orch. daného obsazení, ale aranžuje právě pro konkrétní soubor, složený z určitých hráčských individualit. V tomto smyslu je např. odlišný *s.* Oliverova Creole Jazz Bandu od jiných skupin stejného nástrojového složení a stejné stylové orientace (kornetové duo Oliver – Armstrong, cl. Johnnyho Dodgse a tb. Honoré Dutreyho), stejně jako je proslulý jungle style Ellingtonova orch. z 20. let, nemyslitelný bez přítomnosti Bubbera Mileye (tp.) či Joe Nantona (tb.), jejichž zvláštní způsob tvoření tónu se výrazně promítá do zmíněného zvukového koloritu. Zatímco se tedy v umělé hudbě uplatňují měřítka na tónovou kvalitu, vycházející z určitého estetického ideálu homogenní povahy (odhlédneme-li od odchylek v kvalitě provedení a to pojetí, je pro zaznění díla lhostejné, zda je realizuje to či ono těleso), je princip zvukovosti jazzu a moderní pop. hudby přímo protichůdný. Měřítkem tónové kvality je zde právě soubor individuálních rysů nástrojové či hlasové artikulace, označovaný jako *s.* – A. M. + I. P.

soundtrack (angl.), 1. název zvukového pásu s nahrávkou doprovodné hudby k filmu, 2. označení pro gramof. desku s převzatou originální verzí filmové hudby. – A. M.

soutěžní tanec, v. moderní společenský tanec

Southwest jazz, v. Kansas City jazz

sovětská masová píseň, specifický typ umělé písně bezprostředně spjaté se sociálně politickými událostmi sovětské éry. Je to píseň pro sólového zpěváka (v tzv. pripěvu) a sbor (v zapěvu, tj. v refrénu) s doprovodem hud. nástrojů. Podle tematického zaměření a sociálního určení se *s. m. p.* dělí na řadu dílčích typů: kolchozní, vojenské, mládežnické, budovatelské, lyrické, apod. Textový podklad pochází zpravidla z tvorby sovětských básníků, někdy jde přímo o skladatelskou objednávku. Vzácněji je textovým podkladem *s. m. p.* lidová poezie. Masovou píseň komponovali a komponují téměř všichni sovětské skladatelé (Šostakovič, Kabalevskij, Prokofjev, Mjaskovskij, Dunajevskij, Miljutin aj.). Je hrána v rozhlase, v TV, významné místo zaujímá v programech estrádních koncertů. Hlavní doména jejího uplatnění je však v životním prostředí miliónových mas, v klubech, školách, na výletech, při domácích večírcích apod. Některé *s. m. p.* byly upraveny pro jazzový orch. (např. Knipperovo *Poličko pole*, pův. orchestrálně sborová věta ze čtvrté symfonie zvané *Báseň o vojínu-komsomolci*, pak vojenská *s. m. p.* a také jazzová orchestrálka).

L: I. Nestěv: *Massovaja pesnja* (sborník *Očerki sovětského muzikálního tvorčestva*, Moskva – Leningrad 1947); J. Bajer: *Sovětská hudební kultura I, II* (Praha 1977, 1978). – J. Ba.

SP (též *S. P.*), u nás někdy užívané označení pro desku o průměru 17 cm a rychlosti 45 ot. za minutu s hrací dobou cca 4 minuty na každé straně. V mezinár. terminologii se označuje slovem single (u nás zpravidla transkribujeme singl) a zkratka SP se neužívá. (V. *LP, gramofonový průmysl.*) – L. D.

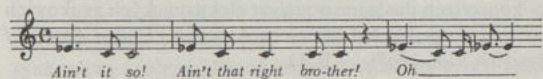
spasm band (angl. doslova křečovitá kapela), specifický neworleánský termin, užívaný k označení pouličních souborů sestavených z domácí vyrobených nástrojů. První záznamy o *s. b.* pocházejí z 90. let minulého stol., kdy se tímto termínem označovaly zejména dětské soubory vystupující při různých slavnostních příležitostech (karnevaly Mardi Gras apod.). Jednou z výrazných postav neworleánských *s. b.* byl Emil „Stale Bread“ Lacoume (v. *t. skiffle*). L: A. Rose – E. Souchon: *New Orleans Jazz – A Family Album* (Baton Rouge 1967). – Z. M.

spirituály, duchovní písně amer. černochů, které jsou výslednicí jejich seznámení s křesťanstvím a postupného osvobozování křesťanského rituálu. Charakteristickou vlastností náboženské víry amer. černochů byl jednak důraz na biblické učení o rovnosti před bohem, jednak identifikace se starozákonními příběhy zároveň s jejich aplikací na konkrétní sociální situaci, v níž se černoši v dobách otroctví nacházeli. Tato dvojznačnost se výrazně promítá i do alegorických textů *s.*, které sehrály významnou úlohu ve spol. uvědomování černošského obyvatelstva před občanskou válkou a během ní. Novější etapu vývoje představují tzv. gospel songs (v. *t.*).

Historie: Po deportaci kmenových celků z Afriky, usku-
tečňované Angličany, Francouzi a Španěli, byly jednotlivé
kmeny záměrně rozdrobovány, aby se snížil počet kulturních
prvků, které si černí otroci přinášeli s sebou do nové vlasti.
Ztrátou domácí jazykové základny a přijetím nového, pře-
vážně angl. jazyka, zvl. však ztrátou vysloveně funkčních
vlastností pův. folklorních typů docházelo k deforma-
cím. Některé vlastnosti ovšem zůstaly, zvl. ty, které byly
společně pro celou oblast západoafrické hudby, např. její
metrorytmická faktura.

Hlavním zdrojem s. byl bělošský spirituál, který vznikl
kolem 1810–20 v Kentucky, v centru exaltovaného nábo-
ženského hnutí. Černoši, kteří se zúčastnili tohoto nábožen-
ského revivalismu v Kentucky a za Appalačskými horami,
přinášeli odtud různorodé podněty pro pozdější vznik vl.
náboženských písní. Mnohé ze s. přešly později do reperto-
árového fondu tradičních jazzových souborů (*Down By The
Riverside, When The Saints Go Marching In*).

Hudební stránka: Střetnutí s duchovními zpěvy běloš-
ského původu se nejmarkantněji odráží ve s., jejichž melodi-
ka připomíná písně z okruhu evropského protestantského
chorálu včetně melodií českobratrských kancionálů.)
Na druhé straně deklamační charakter mnohých s. jasně
poukazuje na jejich pozvolné vznikání ze zvláštního způsobu
kázání černošských reverendů v amer. kongregacích. Tento
improvizační prvek je možno sledovat z autentických zázna-
mů, realizovaných některými badateli přímo v kostelech
amer. Jihu. Tato kázání spočívala někdy na pouhých dvou
tónech (na I. stupni a na sníženém III. stupni). Metroryt-
mické traktování těchto útvarů bylo úzce podřízeno tex-
tové složce (př.). Postupně se tónový registr těchto zpěvů
rozšiřoval, nadále však setrval ve většině případů v rámci
kvintového rozsahu.



Podobně se zřejmě vykrystalizovala i responsoriální forma
přednesu s. V tomto směru se mohli černoši opírat o inter-
pretační techniku evropských duchovních zpěvů, stejně tak
jako o vlastní africké tradice, které si přinášeli na amer.
kontinent. V každém případě však začlenění věřících do ka-
zatelova přednesu probíhalo zpočátku neuvědoměle a ná-
hodně – od spontánní heterofonie k disciplinovanějším
útvaram. Souběžně se změnami melodické stránky zjed-
nodušoval se i pův. polyfonický charakter interpretace s.
směrem k jednoduššímu homofonnímu přednesu. Výraz-
ným rysem tohoto pozdějšího stadia bylo časté používání
akordických paralelismů. V rytmické složce je africké hud.
dědictví nejvýraznější. Vedle zdůrazňování čtyřdobého beatu
(tleskání, dupání a v některých kongregacích t. hra na různé
primitivní bicí nástroje) lze ve s. shledat principy africké
polyrhythmiky a off beatu.

L: J. E. Berendt: *Spirituals, eine Anthologie geistlicher Negergesänge* (München
1955); G. P. Jackson: *White and Negro Spirituals* (NYC 1943); J. Jahn: *Negro
Spirituals* (Frankfurt 1962); J. W. Johnson: *Books of American Negro Spirituals*
(NYC 1927); T. Lehmann: *Nobody Knows... Negro Spirituals* (Leipzig 1961);
W. H. Pipes: *Say Amen, Brother!* (NYC 1951); C. G. Woodson: *History of the
Negro Church* (Washington 1921). – A. M. + Z. M.

společenský tanec, v. moderní společenský tanec

společenský zpěv, v. systematice současné nonartificiální
hudby (v.) jeden ze tří základních hud. rodů (spolu s pop.
hudbou a aktualizovaným hud. folklórem). Pod pojem s. z.
zahrnujeme ty vokální stylově-žánrové druhy, jež vznikají
a jsou šířeny vcelku spontánně, tj. většinou lidovým nebo
amatérským podáním a zpočátku i mimo profesionální
distribuční síť, resp. masová média. Do s. z. dnes patří:
pololid. píseň a městský folklór, zpívaná lidovka, trampská
píseň a její nové deriváty (domácí C & W apod.), folk song,
masová píseň, duchovní píseň, sborový zpěv (na úrovni průměrných
amatérských sborů) a různé folkové, popové aj.
stylizace lid. písní. S. z. má ovšem i svou velmi významnou
dimenzi historickou: u nás např. od husitského a bratrského
zpěvu v 15. a 16. stol. přes podíl vlasteneckých a spol. písní,
sborového zpěvu apod. na formování národní hud. kultury
19. stol. až po hnutí mládežnických souborů po roce 1948
a obdobného dnešního rozvoje folkových a country skupin.
(*V. populární hudba, nonartificiální hudba.*) – J. K.

spotřební hudba, v. nonartificiální hudba

standardní tance, v. moderní společenský tanec

standards, angl. označení pro známá a charakteristická té-
mata (písně nebo instrum. skladby), typická pro určité histo-
rické nebo stylové období. Základním znakem s. je právě
jejich široká až obecná známost; proto jsou vhodným reper-
toárem např. pro pohostinské klubové vystupování sólistů,
neboť jim garantují spolehlivý doprovod místní doprovod-
nou skupinou i dobrou reakci obecnosti, očekávajícího
známé melodie. Pro oblibu u posluchačů bývají s. zastou-
peny alespoň několika ukázkami na většině LP desek svět.
interpretů pop. hudby. Interpretovi poskytují s. možnost
ukázat svou osobitost i interpretační umění na materiálu,
který je posluchači dobře znám. S., které překročí hranice
své historické nebo stylové epochy, bývají obvykle označo-
vány termínem evergreen (v. t.). – L. D.

step, v. tap dance

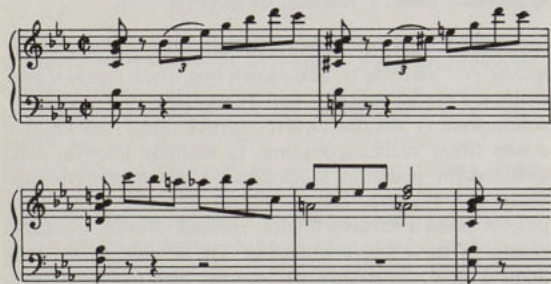
stomp, 1. pův. rychlý tanec z oblasti afroamer. hudby (spolu
s cakewalky, jiggy apod.); 2. způsob melodicko-rytmického
utváření jazzového projevu (stomping); melodie se rozvíjí
nad stabilním rytmickým vzorcem, resp. nad melodicko-
rytmickými vzorci (stomp pattern), jež jsou odvozeny z me-
lodie; nad nimi se objevují melodické variace (jeden i více
taktů, jedna nebo několik period); 3. označení některých
skladeb rychlého tempa (nebo rychlého tempa vůbec) zvl.
ve starším jazzu (*Black Bottom Stomp* aj.).

L: M. Sole – J. Verberger: *Piano v jazzu* (Praha 1966). – I. P.

STOP TIME

stop time, angl. doslova zastavený čas, v jazzu a moderní pop. hudbě často užívaná technika, při níž je sólový hlas doprovázen jen občasnými příznávkami namísto souvislého rytmického pulsu (př.). Užívá se nejčastěji při tzv. breaku. — A. M.

Př.: J. R. Morton: *Wolverine Blues*:



Storyville, název neworleánské zábavní čtvrti, která byla na přelomu 19. a 20. stol. centrem jazzového dění. Z popudu radního Sidneyho Storyho byly všechny vykičené podniky města soustředěny 1897 do dvou obvodů. V Horním městě byl takový okřek ohraničen ulicemi Perdido, Gravier, Franklin a Locust, v Dolním městě pak celníci a ulicemi St. Louis, North Basin a Robertson. Tomuto okrsku se říkalo „red light district“, ale neworleánští občané brzo spojili tuto část města se jménem jejího tvůrce. Zde se setkali hudebníci z Horního i Dolního města a dobré výtělky podstatně zlepšily sociální situaci především černošských muzikantů. Tam, kde nebyla k dispozici kapela nebo alespoň klavírista, bylo mechanické piano. Většinu repertoáru tvořily operní a operetní melodie, kabaretní skladby a běžné dobové šlágry. Ragtime a jazz byl zpočátku povolován až v pozdních hodinách, ale již po prvním roce existence nového okrsku se porce značně vyrovnaly a v některých podnicích se hrála výhradně jazzová hudba nebo ragtime, např. v Globusu (Eagle Band), v Tuxedo Hall (O. Celestin), v tanečním sále Hanan (F. Keppard), v kavárně Huntz (J. Oliver) apod. Ve S. se spojily dva prameny raného jazzu z Horního a Dolního města a ke konci tohoto období došlo k výraznému stylovému vyrovnání. Po vstupu USA do 1. svět. války byla činnost zábavních podniků ve S. zastavena (11. – 12. listopadu 1917). — Z. M.

straight jazz, v. sweet music

street cries, v. pracovní písně

stride piano, v. Harlem piano style

string band, angl., pův. označení pro více než dvoučlenné skup. lidových hudebníků, které hrály na domácích zábavách, tancovačkách, poutích a při politických kampaních, později používané souhrnně ve sféře blues, jazzu, hillbilly music a skiffllu pro instrum. soubory používající výhradně

strunné a drnkací nástroje (vi., g., bjo., mandolina, ukulele). Zatímco v jazzu byly od 20. let kombinovány obvykle ještě s dalšími primitivními nástroji (tzv. jug-, kazoo-, wash-board-bandy), v oblasti hillbilly si uchovaly pův. nástrojové složení. K typickým představitelům patří Ernest Pop Stoneman and The Dixie Mountaineers, Fiddlin' Joe Carson and The Virginia Reelers, Henry Whitter and The Virginia Breakdowners, Charlie Poole and The North Carolina Ramblers, Original Hillbillies, Skillet Lickers aj. (v. antologii *Authentic Country Music*, Vic.).

L: N. Cohen: *The Lickers, A Story of A Hillbilly String Band and Its Repertoire* (Journal of American Folklore, 30. 6. 1965); A. M. Dauer: *Jazz — die magische Musik* (Bremen 1961); J. A. Lomax — A. Lomax: *American Ballads and Folk Songs* (NYC 1934); S. Spaeth: *A History of Popular Music in America* (NYC 1948). — M. Č.

studio rock, označení pro nahrávky skladeb z doby po 1966, jejichž natáčení bylo po technické stránce tak náročné, že je nebylo možno reprodukovat na živém vystoupení. Vznik s. r. byl determinován experimentátorskými tendencemi skupin a rozvojem studiové techniky. Typické nahrávky s. r. pocházely od Beach Boys (*Pet sounds*, Cap. 1966, a zvl. singl z téhož roku *Good Vibrations*, který prý vznikl po dobu 18 měsíců) a od Beatles (*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, EMI 1967). Protipólem s. r. jsou koncertní nahrávky; zajímavé je, že ve zvýšené míře se začaly objevovat souběžně se studiovými experimenty. Tento kontrast dokumentuje dvojalbum Cream (*Wheels on Fire*, Su. 1968). Jedna z desek je nahrána ve studiu s využitím veškerých studiových možností, druhá pochází z koncertu a zachycuje napětí dlouhých instrum. improvizací.

Technický pokrok pomohl rovněž k rozšíření přenosných syntezátorů a jiných elektrických hud. zařízení, která umožnila koncertní produkci zvukových kouzel, dosažitelných předtím pouze ve studiu. Tim se rozpětí mezi oběma póly opět zmenšilo a termín s. r. ztratil význam. Jako první začala na koncertech důsledně používat elektronických zvukových zařízení skup. United States of America (*United States of America*, Col. 1968). — P. D.

studio man, v. free lancing

supergroup, v. angl. terminologii reklamní označení pro hudební skup. složené ze špičkových hudebníků, kteří mají „jméno“ (ve stejném smyslu se používá termínu superband). Typickým příkladem je angl. Blind Faith, zal. bývalými členy souborů Cream (Baker, Clapton), Traffic (Winwood) a Family (Grech). Někteří z jejich členů už v minulosti plánovali účinkování ve společném souboru, avšak závazky ke skup., jejichž byli právě členy, jim nedovolily tyto plány v daném okamžiku realizovat. Teprve s přispěním manažera Roberta Stigwooda a posléze gramof. společnosti Pol. se podařilo takovou skup. založit začátkem 1969. Součástí plánované a důsledně vedené publicity a promotion (v. t.) bylo např. první veřejné vystoupení Blind Faith 7. 6. 1969 v londýnském Hyde Parku, kam měli návštěvníci přístup zdarma, následující amer. turné i subskripční kampaň, která

předcházela vydání jejich první LP. Obdobnými příklady byly skup. Fat Mattres (zal. po rozchodu Hendrixovy Experience) a zvl. Led Zeppelin (zal. členy bývalých Yardbirds). Rozšíření těchto souborů na přelomu 60. a 70. let souviselo s přesunem v komerční masiněři zábavního průmyslu v kapitalistických zemích, využívajícího plánovité popularity hud. idolů teenagerů z oblasti rocku.

L: P. Drbal: *Superhvězda Polydoru* (Me. 1969, č. 12, s. 360); R. U. Kaiser: *Rock-Zeit* (Düsseldorf 1972). — A. M.

surfing sound, v. rock, west coast

sweet music, angl. sladká hudba, dobové označení pro komerční imitace jazzu ve stylizovaném pojetí evropského charakteru (t. straight jazz) bez výraznějšího uplatnění hot intonace, improvizovaných chorusů a off beatu. Termínu se používalo zvl. ve 20. letech pro ansámblы Whitemanova typu (v Evropě např. Hylton, Newton aj.), v éře swing music pro hudbu reprezentovanou např. orch. Shepa Fieldse, Clyda Lucase, Raymonda Scotta atd. V novější době se takto někdy označuje hudba velkých tanečních smyčcových orch. (Caravelli, Mantovani, Riddle aj.). — A. M.

swing, angl. doslovně houpání, švih. 1. Označení rytmického prvku, který je charakteristickým znakem jazzového projevu. V obecném smyslu jej chápeme jako „svěbytný poměr jazzu k času“ (Bohländer), který mu „dodává jistou formu preciznosti, jakou v této podobě nelze srovnat s žádným druhem preciznosti v evropské hudbě“ (Berendt). Podle Schullera představuje *s.* jednak specifický typ akcentování a „výslovnosti“ jednotlivých tónů, jednak způsob jejich vzájemného časového uspořádání, „sílu, která udržuje dokonalou rovnováhu mezi horizontálními a vertikálními vztahy“. Souhrnně lze *s.* označit za svéráznou míru pevnosti a současně vnitřní polaritu rytmického řádu jazzu, spočívající v překrývání dvou různých časových rovin. 2. Módní spol. tanec ve 4/4 taktu v tempu 36–44 taktů za min., rozšířený zejména v druhé pol. 30. let. Charakterizují jej zvl. synkopicky tančené křížené kroky a uvolněný výraz, umožňující předvádění excentrických figur a variací. Ve své pův. podobě byl nazýván lindy (v. jazzový tanec). Záhy po svém vzniku se dostal do Evropy; ve většině okupovaných zemí se udržel i přes zákaz nacistů po celou dobu 2. svět. války, kdy byl současně s příchodem amer. armád postupně nahrazen dalšími tanečními novinkami (jitterbug). Jeho novější podoba je u nás nejčastěji označována jako jive (v. t.). — A. M. + J. Ch.

swing music, označení stěžejního jazzového slouhu 30. let, charakterizovaného především výraznými změnami v rytmickém pojetí jazzu a rozšířením jeho výrazových postupů o prvky instrumentační a reprodukční techniky evropské hudby. Na vzniku a zformování *s. m.* se nezávisle na sobě současně podíleli v různých geografických oblastech USA černošští i bělošští hudebníci. Průvodním zjevem tzv. swingové éry je sklon ke komercializaci jazzu, k němuž dochází jednak pod vlivem značného rozvoje moderních sdělovacích

prostředků, jednak v důsledku rozšiřujícího se organizovaného hud. průmyslu. Bělošská větev *s. m.* podstatně ovlivnila podobu moderní pop. hudby, která z této oblasti čerpala četné podněty prakticky až do nástupu R & R v 50. letech.

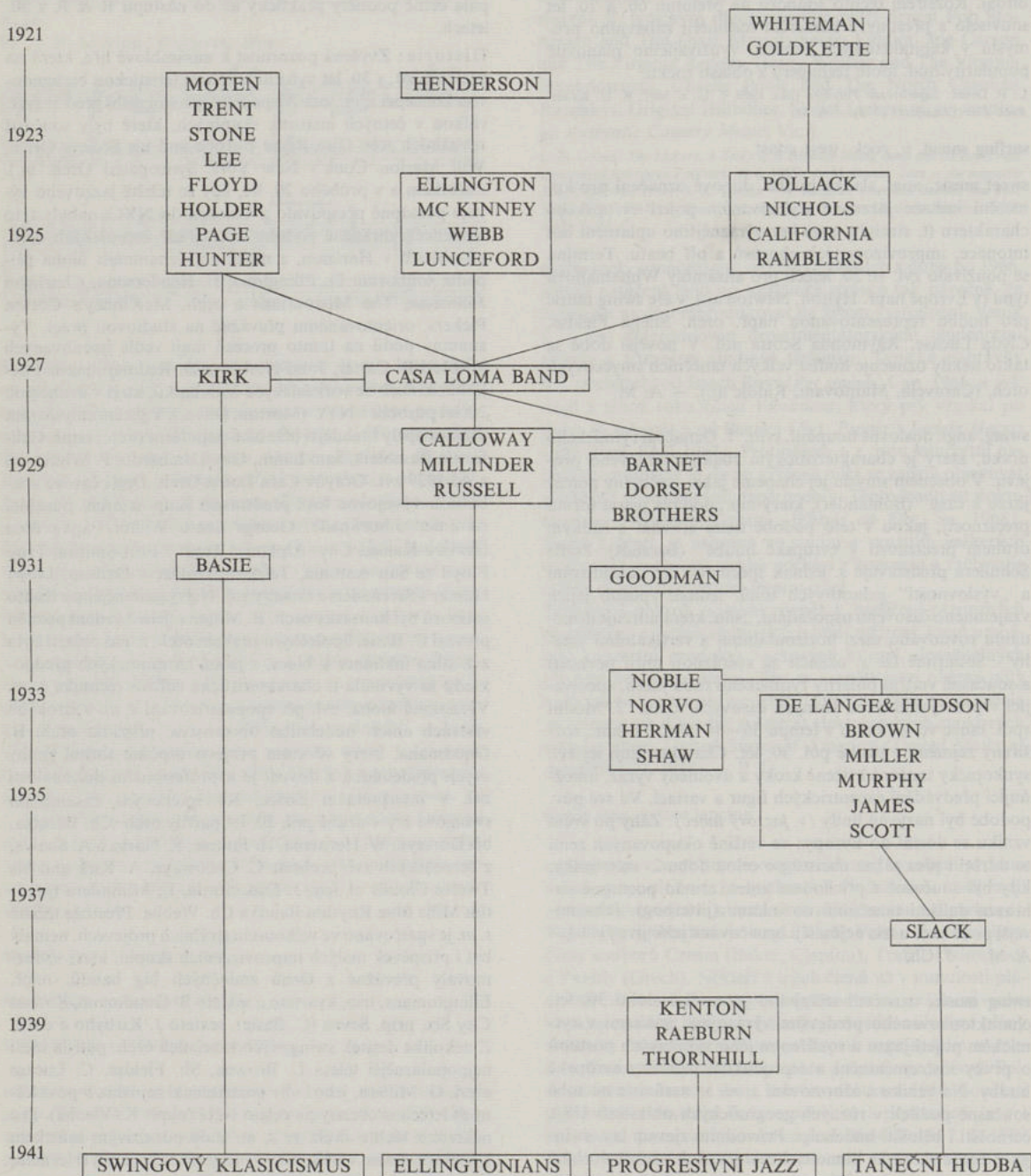
Historie: Zvýšená pozornost k ansámblové hře, která na přelomu 20. a 30. let vyústila v charakteristickou bigbandovou koncepci *s. m.*, má své počátky již v období před 1. svět. válkou v četných instrum. skupinách, které byly součástí revuálních scén (Jim Reese Europe and his Society Orch., Will Marion Cook's New York Syncopated Orch. aj.). Začátkem a v průběhu 20. let, kdy se těžiště jazzového vývoje postupně přesouvalo z Chicaga do NYC, nabyly tyto tendence vyhraněné podoby zvl. v řadě černošských orch. působících v Harlemu, z nichž nejvýznamnější úloha připadla souborům D. Ellingtona, F. Hendersona, Charlieho Johnsona, The Missourians a orch. McKinney's Cotton Pickers, orientovanému převážně na studiovou práci. Významný podíl na tomto procesu mají vedle jmenovaných aranžéři B. Carter, John Nesbitt a D. Redman, jakož i několik starších neworleánských hudebníků, kteří v druhé pol. 20. let působili v NYC (Morton, Oliver). V jistém smyslu sem však přispěly i tehdejší bělošské populární orch., např. California Ramblers, Sam Lanin, Guy Lombardo, P. Whiteman a od 1929 zvl. Grayův Casa Loma Orch. Další časové souběžnou vývojovou linii představují skup. a orch. působící na amer. Jihozápadě: George Lee a Walter Page's Blue Devils z Kansas City, Alphonse Trent z Fort Smithu, Troy Floyd ze San Antonia, Terrence Holder z Dallasu, Lloyd Hunter's Serenaders z Omahy atd. Nejvýznamnějším z těchto souborů byl kansaský orch. B. Motena, jehož vedení později převzal C. Basie. Společným znakem orch. z této oblasti byla zvl. silná inklinace k blues, z jehož harmonických předpokladů se vyvinula t. charakteristická riffová technika *s. m.* Významná úloha, zvl. při zpopularizování *s. m.* v širokých vrstvách amer. hudebního obecnstva, připadla orch. B. Goodmana, který ve svém projevu úspěšně shrnul snahy svých předchůdců a dovedl je k profesionální dokonalosti zvl. v interpretační složce. Ke špičkovým ansámblům swingové éry v druhé pol. 30. let patřily orch. Ch. Barneta, bří Dorseyů, W. Hermana, H. Jamese, R. Norva a A. Shawa, z černošských zvl. orchestr C. Callowaye, A. Kirk and his Twelve Clouds of Joy, J. Lunceforda, L. Millindera (předtím Mills Blue Rhythm Band) a Ch. Webba. Přestože těžiště *s. m.* je spatřováno ve velkoorchestrálních projevech, nemalý byl i příspěvek malých improvizčních skupin, které se formovaly převážně z členů zmíněných big bandů, např. Ellingtonians, trio, kvarteto a sexteto B. Goodmana, Kansas City Six, příp. Seven (C. Basie), sexteto J. Kirbyho a další. Z několika desítek swingových tanečních orch. patřila mezi nejpopulárnější tělesa L. Browna, Sh. Fieldse, C. Lucase a zvl. G. Millera, jehož vliv poznamenal zejména v poválečných letech orchestry na celém světě (např. K. Vlacha). Pro některé z těchto orch. se *s. m.* stala odrazovým můstkem k experimentům v oblasti tzv. progresivního jazzu (Herman, Kenton).

SWING MUSIC

SOUTHWEST

Vývoj velkooorchestrálního jazzu v letech 1921–41

EAST COAST



S. m. značně pozvedla nároky na technickou připravenost hráčů, která byla nutným předpokladem dalšího vývoje jazzu, několikanásobně rozšířila okruh jeho posluchačů (podle oficiálních statistik připadlo 1939 z 50 miliónů gramof. desek prodaných na amer. trhu zhruba 17 miliónů na desky s nahrávkami s. m.; navíc se v tomto období poprvé výrazně prosadili ve svět. měřítku t. někteří evropští hudebníci s originální koncepcí, např. D. Reinhardt), avšak ve své regresivní fázi zač. 40. let zabředla do netvůřícího formalismu. V reprodukční složce se množila na efekt vypočítaná sóla bez výraznějších uměl. hodnot a arr. byla stále častěji poznamenána šablonovitostí a řemeslně rafinovaným opakováním výrazově již značně zploštěných formulí.

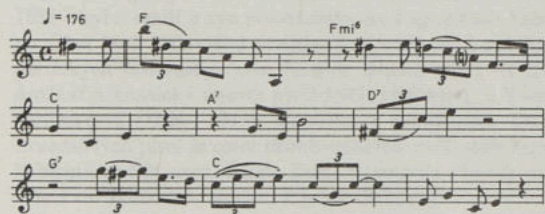
Melodika: Převážně je determinována melodickým charakterem a harmonickými schémata pop. písní, které převládaly v repertoáru velké většiny swingových skupin a orch. Odtud pocházejí plynulé zpěvné melodické linie s výraznou převahou diatoniky, intervalů malého rozpětí (intervalové skoky se objevují převážně v závěru frázi) a s jednoduchým rytmickým členěním, rozvíjené skromnou variační technikou s častým využitím sekvencí apod. (př. 1).

Př. 1: B. Goodman: *Don't Be That Way*, téma:



Cizozákladné tóny se objevují poměrně řídko, vesměs v podobě průchodů, průtahů a předjímek (př. 2).

Př. 2: T. Layton: *After You've Gone*, úryvek z chorusu Peanutse Hollanda (1930):



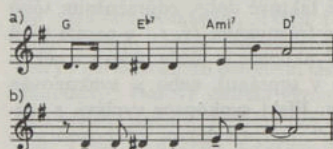
V důsledku zvyšující se nástrojové virtuozity se nápadně rozšířilo tónové rozpětí melodií. Charakteristickou složkou melodiky s. m. jsou rify, jejichž ostinátní opakování současně s narůstáním dynamické intenzity vytváří příznačné výrazové napětí. Pro reprodukční praxi je zvl. u bělošských orch. nápadný odklon od hot intonace směrem ke kultivovanému tónu v duchu evropského nástrojového pojetí.

Harmonie: V důsledku rozšíření sekce melodických nástrojů nabývá zásadního postavení v harmonickém principu s. m. konduktivně vedení hlasů nejčastěji v podobě paralelních sledů kvintakordů a jejich obrátů s přidáním sextami, septimami a posléze (se zavedením standardizovaného obsazení swingového big bandu) t. septimových, nónových,

undecimových a terdecimových akordů. Jiným oblíbeným aranžérským efektem pozdní swingové éry bylo užívání tzv. blockchords (v. t.).

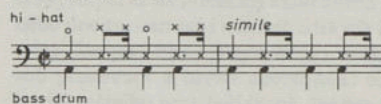
Rytmus: Základem s. m. je čtyřdobé metrum (four beat) s lehkými akcenty na 2. a 4. dobu v taktu, jeho typickým znakem je intenzivní „odpichový“ charakter, tzv. swing. Pro frázovací techniku je příznačný off beat, který byl hlavním technico-tvárným prvkem s. m. černošského původu. Zásadní změna v rytmickém uspořádání jazzové hudby z tohoto období je patrná ze srovnání hlavního motivu skladby *Keep a Song In Your Soul* v její pův. podobě (a) z předswingové éry (zač. 20. let) se zápisem (b), který 1930 předepsal ve svém arr. pro orch. F. Hendersona B. Carter (př. 3).

Př. 3: *Keep a Song In Your Soul*:



S. m. poznamenala t. vývoj hry na bicí nástroje, v němž pravidelný doprovod převzaly činely (při hře na hi-hat hráči nezdítkou využívali efektu otevřených a zavřených činelů, př. 4), pro basovou linku je příznačná technika tzv. walking bass, pohybujícího se ve čtvrtových hodnotách a rozkládajícího jednotlivé akordy.

Př. 4: B. Goodman: *Life Goes to a Party*, doprovodný part G. Krupy (1938):



L. Berendt: *The Jazz Story* (New Jersey 1964); C. Gregor Herzog zu Mecklenburg: *Stilformen des Jazz, Swing-Stil* (JP 1968, č. 6–8); A. Hodeir: *Hommes et problèmes du jazz* (Paris 1954); týž: *Introduction à la musique de jazz* (Paris 1948); S. Charters – L. Kunstadt: *A History of the New York Scene* (NYC 1962); H. Panassié: *La musique de jazz et le swing* (Paris 1943); M. Stearns: *The Story of Jazz* (NYC 1956); B. Ulanov: *History of Jazz in America* (NYC 1952). – A. M.

symfonický jazz, termin prosazovaný ve 20. letech P. Whitemanem pro hudbu velkých orch. rozšířených o smyčcové, příp. i o dechové dřevěné nástroje, které pod vlivem dobových názorů na jazz usilovaly o syntézu jeho negroidních prvků s evropskými hud. tradicemi. Významnými představiteli tohoto usilování byli především Whitemanův orch. a kolem něho sdružení aranžéři a skladatelé Ferdie Grofě, Arth. Lange, John Tait aj. Tvůřící podněty trvalejší hodnoty přinesla zvl. tvorba G. Gershwina. Evropským protějškem Whitemana byl londýnský Savoy Orpheans Band, řízený Ramonem Newtonem. Přestože uměl. kvalita těchto snah byla značně problematická a výsledkem byla hudba vesměs hybridní povahy, přispělo toto období nemalou měrou k osvojení určitých aranžérských a interpretačních postupů, jež byly později zužitkovány swingovou hudbou. – A. M.

SYNCOPATED MUSIC

syncopated music, v. synkopa

synkopa (z řeckého *syn* = dohromady, *koptein* = tlouci, *biti*), metroritmický jev výrazně se uplatňující v jazzu a moderní pop. hudbě a zhusta považovaný za jejich nejcharakterističtější rys (v. *metroritmika*). Technicky vzato představuje s. posun normálního akcentu spjatého s danou vztahovou soustavou (metrem, taktem – v evropské hudbě bývá důraz na těžkých dobách). S. se objevuje prakticky ve všech hud. kulturách, výrazněji se uplatnila v evropské středověké vícehlasé hudbě, v souvislosti se zaváděním taktového principu byla pocíťována jako jeho významotvorné narušení. Ještě plněji se tato její funkce projevila u pozdního Beethovena a zvl. u romantiků, v hudbě 20. stol. se s ní hojně setkáváme u Stravinského, Bartóka ad. S. vznikne umístováním dlouhých tónů na lehké taktové doby, zdůrazněním tónů na lehkých dobách nebo frázováním (v. *t.*) v pasáži tónů stejné časové hodnoty. Synkopace se může objevit v některých hlasech (zpravidla v sopránu), nebo je synkopován celý melodický komplex. Efekt synkopace vyplývá z rozporu mezi „očekávaným“, tj. mezi danou vztahovou soustavou, a „odchylkou“ od této soustavy. Působivost synkopace v jazzu a moderní pop. hudbě vyplývá nejen z jejího relativně častějšího výskytu než v jiných typech hud. projevů, ale i ze skutečnosti, že s. je prezentována na pozadí či v kontextu realizovaného beatu jakožto reálně zaznívající pravidelné úderové pulsace = vztahové soustavy. Byla-li dříve

synkopace v tradičním evropském smyslu považována za určující rys jazzu, pozdější citlivější interpretace tihly zase k tomu, popírat zde výskyt synkopace vůbec a hovořit pouze o uplatnění principu beatu a off beatu. Ve skutečnosti se v jazzu objevují „evropské“ synkopy i „africký“ off beat; oba principy složitě interferují a zhusta se objevují přechodové typy, jinými slovy jevy, jež nelze uspokojivě vyložit ani principem synkopace, ani principem beatu a off beatu. Synkopace jako taková se uplatňuje zvl. výrazně v ragtimu, chicagském jazzu, swingu, cool jazzu, dixielandu apod., tedy v projevech se silným podílem evropských prvků a hudebníků; převládá i v moderní pop. hudbě, zejména pak v těch jejích projevech, jež jsou odvozeny ze swingu. Výrazů „syncopated music“, „syncopated orchestras“ apod. se kdysi (zhruba ve 20. a 30. letech) používalo jako synonyma k jazzu a hudbě s ním spjaté; odtud i obliba názvů skladeb jako *Bláznivé synkopy*, *Synkopy v srdci* apod. Vzhledem k povaze evropské notační soustavy se i offbeatové jevy, resp. zmíněné přechodové útvary převádějí při zápisu na synkopy. Jazzoví hudebníci chápou ovšem tyto zápisové synkopy jen jako orientační pokyn a interpretují je zpravidla offbeatovým frázováním; jsou-li však tyto synkopy důsledně „evropsky“ realizovány nebo teoreticky interpretovány, dochází k redukci možností jazzové metroritmiky i k podstatné simplifikaci teoretického výkladu. — I. P.

syntezátory, v. instrumentář

šanson (franc. chanson), v pův. smyslu franc. označení pro jakoukoliv píseň. V historickém smyslu znamená často hrdinský zpěv, vyprávějící o slavných činech bájných a historických postav. Ve smyslu dnes nejčastěji užívaném technický termín pro přednesovou píseň, lišící se od běžné pop. písně zejména větší náročností na text – pokud jde o námět i o uměl. zpracování – a na sugestivní „hereckou“ interpretaci. Vymezení není zcela přesné, zejména v 19. stol. se š. často překrývá s kabaretní písničkou, dnes naopak s umělecky náročnějším typem moderní pop. písně (songu). Některými ze svých funkcí, zejména obsahovou závažností a někdy kritickým zaměřením, se š. shoduje i s moderním folk songem.

Historie dnešního š. začíná kolem pol. 19. stol., těsně před začátkem franc. druhého císařství za vlády Napoleona III. (1852–70). V mnohých se a prosperujících pařížských kavárnách po obou stranách Champs-Élysées byla od 1848 zřizována pódia, na nichž zpěváci (vesměs příslušníci lid. vrstev) přednášeli své písně. „Koncertní kavárny“ (Cafés Concerts, zkráceně café conc') konkurovaly divadlům a z nařízení policejní prefektury byly podrobeny striktním omezením (nesměly např. používat kostýmů a rekvizit). Teprve 1867, když v jedné z těchto kaváren vystoupila členka Comédie Française Mlle Cornélie, byla tato omezení zrušena. Ke špičkovým interpretům tohoto období patřili Thérèse a Paulus, který ve svých písních komentoval např. porážku Francie 1870. Na sklonku stol. se café conc' postupně mění v literární kabaret, kde se lid. umělci setkávají s představiteli uměl. avantgardy; jeho střediskem se stává Montmartre. 1881 otevřel malíř a syn pivovarníka Rodolphe Salis kabaret Chat Noir. Hlavními představiteli zakládající generace pařížských šansonierů jsou Aristide Bruant (1851–1925), drožkář a básnický mluvčí pařížských předměstí, a Yvette Guilbertová (1866–1943), modistka a manekýnka. Duch Bruantových písní je ostře protiburžoazní, mezi stálé hosty kabaretu patřili např. Émile Zola, Alexandre Dumas ml., Henri de Toulouse-Lautrec, Claude Debussy.

Těsně sepětí š. s prostředím kabaretu vytváří na počátku 20. stol. i typ kabaretiéra, který upoutává spíše kouzlem osobnosti než básnickým nábojem textů. Tento typ reprezentuje např. Maurice Chevalier (1888–1972, podle slov B. Viana z většiny jeho písní „zirá absolutní prázdnota“) a jeho ženský protějšek Mistinguett (vl. jménem Jeanne-Marie Bourgois, 1871–1956). Pro Evropu symbolizovala franc. š. ve 30. letech zejména Lucienne Boyerová (1930 získala nově založenou Grand Prix du Disque za své provedení Lenoirovy písně *Parlez-moi d'amour*).

Od 30. let se jedna z větví š. vyrovnává s vlivy jazzu. Ve znamení jazzu stál již 1925 příchod Josephiny Bakerové, která v Paříži splynula s prostředím š., ale hlavním představitelem tohoto směru, který se znovu hlásí k obsahové i uměl. závažnějším námětovým okruhům, je Charles Trenet (n. 1915),

člen franc. Hot Clubu, na jehož díle se inspirovali téměř všichni představitelé franc. šansonu po 2. svět. válce. (Jacques Brel: „Bez něho by z nás všech byli účetní.“) Vedle toho existují i styčné plochy mezi š. a běžným šlágrm operetního typu, jaký reprezentuje např. Tino Rossi.

Klíčovou postavou pro dramatickou interpretaci š. je Edith Piafová (vl. jm. Edith Giovanna Gassionová, 1915–63), dcera potulného akrobata, vyrůstající od dětství na předměstských ulicích a prožívající s nesmírnou spontánností a bez sebemenších omezení své ženství. Věcným tématem jejich písní je láska, vrcholné okamžiky štěstí, ale především její vzrušené očekávání, trýzeň i zklamání. Podmanivost jejího podání nejlépe charakterizuje typickou vlastnost š., který Paul Burckhard definoval jako „divadlo světa ve třech minutách“. Piafová sehrála významnou roli v kariéře dalších představitelů š., skupiny Les Compagnons de la Chanson, Yvèse Montanda, Charlese Aznavoura, Gilberta Bécauda. Její činnost, která začíná ještě před 2. svět. válkou, zasahuje až do 50. let. V této době se stává střediskem š. Saint-Germain-des-Prés; prudce vzrůstá okruh jeho interpretů i námětů a výrazových a myšlenkových poloh. Pod vlivem anglosaského folk songu se někteří interpreti obrací do minulosti k novému zpracování lid. písní (např. Guy Béart), jiní zhudebňují verše předních básníků (š. Leo Ferrého na texty L. Aragona), vyjadřují ostře kritické spol. postoje, stojící až na hranicích anarchismu (Georges Brassens), nebo pocíty osamění i nutnost lidských kontaktů v dnešním světě (Jacques Brel). Stejně široký rozkmit vykazuje i způsob prezentace a okruh obecenstva: od relativně úzkého, intelektuálního prostředí (např. Juliette Gréco) až po strhující scénickou show, hraničící s bravurou velkých hvězd moderní pop. hudby (Gilbert Bécaud, Charles Aznavour).

Vzhledem k tomu, že vývoj š. je do značné míry poznamenán některými specifickými znaky franc. národního ducha i prostředí, není snadné hledat jeho přesnou analogii v jiných oblastech. Značně odlišným způsobem se tradice š. rozvíjela v Německu. I zde stála na počátku kabaretní scéna, poznamenaná hned od počátku rysy ostře protiměšťácké kritiky. 1901 zakládá Ernst von Wolzogen v Berlíně scénu Überbrettl (její název paroduje Nietzscheho pojem Übermensch). V Mnichově následují záhy na to podniky Elf Scharfrichter a Simplicissimus, zkráceně Simpl (podle dřívějšího satirického časopisu). Básník a písničkář Frank Wedekind, vedoucí představitel Simplu, byl pro parodistickou báseň na Viléma II. odsouzen do vězení. Vedle toho se ovšem rozvíjí i kabaretní píseň sice realisticky líčící sociální prostředí, ale bez přikře kritického ostnu: *Ladenmadel* Rudolfa Nelsona (1878–1960) patřila k oblíbeným písním Viléma II. a její autor byl 1908 pozván, aby bavil císaře. V žánru kabaretní písničky vynikli ještě před 1. svět. válkou Otto Reutter a Claire Waldorrová. Sociální a politický kvas po válce poskytl živnou půdu společensky kritickému š., který se znovu rozvíjel

ŠANSON

především na kabaretních scénách. 1921 vzniká v Berlíně Die wilde Bühne, jejímiž členy byli na čas i E. A. Longen a Xena Longenová. Navazuje se na ducha poezie Christiana Morgensterna; Kurt Weill formuje svůj osobitý typ jevištního songu (1928, *Žebrácká opera*), za textové podklady slouží verše Bertolta Brechta, Kurta Tucholského, Ericha Kästnera. Ke špičkovým interpretům patří Weillova žena Lotte Lenya a Ernst Busch, později tvůrce písní španělských interbrigád; mezi skladateli vyniká Friedrich Hollaender. Nástup nacismu ve 30. letech znamená násilné přerušení této linie; místo sociálně kritického š. zaujme mondénní píseň s milostnou tematikou, jakou již v přecházejícím období pěstovala např. Marlene Dietrichová nebo Greta Kellerová. Po 2. svět. válce navazuje vývoj v NDR na tradici angažovaného weillovského songu; skladatelsky zasáhne do této oblasti i Hanns Eisler, interpretačně vynikají Gisela Mayová a Vera Oelschlegelová. V NSR se sociálně kritická píseň opírá spíše o typ folk music nebo protest songu a má blízko k radikálním, až anarchistickým tendencím (např. F. J. Degenhardt, Dieter Süverkrüp). Francouzský š. tu zastupuje především Mireille Mathieuová, kultivovaným typem klasické interpretky š. je Hildegard Knefová a na pomezí hlavního proudu pop. hudby stojí např. Udo Jürgens nebo Petra Pascalová.

Anglosaskému světu je typ francouzského š. dosti cizí. Kabaretní písnička se tu vyvíjela jiným směrem v angl. music hallu nebo amer. vaudevillu; v současné době plní funkci š. buď některé náročnější druhy moderního pop. songu (blízko k výrazu š. mají např. někteří špičkoví interpreti muzikálu, např. Barbra Streisandová) a zejména hnutí folk music. (Příklady Dylana nebo Baezové značně zapůsobily i na franc. šansoniéry 60. let.)

V Itálii lze hledat jistou obdobu v tvorbě lid. písničkářů typu Domenica Modugna; reprodukcí spol. angažovaných š. na texty B. Brechta, A. Moravii, P. P. Pasolinioho aj. se zabývala Laura Bettiová.

Zvláště příznivou půdu našel š. v Polsku, kde se tradice kabaretní písničky zejména po 2. svět. válce spojuje s intelektuálními vlivy v typ „literátské písničky“. Klasickému typu š. má nejbližší Ewa Demarczyková; uměl. ambicióznost, projevující se v náročnosti námětů a schopnosti integrovat nejruznější literární i hud. podněty – od lid. tradice až k tvorbě národních romantických nebo soudobých básníků – je však příznačná i pro práci řady interpretů, vycházejících hudebně především z rocku (Marek Grechuta, zčásti i Czesław Niemen).

V Československu lze počátek tradice š. hledat již v šantánu 19. stol., který z franc. prostředí odvozuje již své jméno. Kabaretní písničky až do 1. svět. války však většinou chybí výraznější uměl. náboj, jaký je obvykle s š. spojován. Teprve kabaret Červená sedma, k jehož zakladatelům patří i dr. Jiří Červený a Eduard Bass, přinesl písně šansonového charakteru, z nichž některé žijí dodnes.

Blízko k š. měla část písňové tvorby E. F. Buriana, který byl jinak v této oblasti citelně poznamenán vlivem jazzu; způsob, jímž sám reprodukoval některé vlastní písně i témata

jazzového charakteru a k němuž vedl i další členy svého divadla (např. L. Burešovou), lze označit za osobitou kombinaci postupů typických pro š. i jazz. Podobné je tomu i u nepříliš rozsáhlé písňové tvorby V. Nezvala.

Interpretační styl blízký š. se ještě před 2. svět. válkou rozvíjel i v rámci zábavného hud. divadla; zde je třeba uvést zejména Oldřicha Nového a Ljubu Hermanovou; ta se však výrazněji uplatnila ještě v pozdější éře tzv. malých scén. Nejvýraznější interpretkou š. ve 40. letech byla Míla Spazierová-Hezká, která se mohla opírat o relativně široký a umělecky zajímavý repertoár (především J. Srnka, okrajově do této oblasti zasáhl i J. Seidel, B. Nikodem aj).

Výrazný zlom ve vývoji českého š. přineslo období rozvoje malých scén na přelomu 50. a 60. let. Písnička šansonového typu tu byla buď zasazována přímo do toku dramatického děje, nebo jej nepřímo komentovala jako samostatný, vložený útvar. Vzrostla poetická dikce, obrazivost řeči, rozšířila se paleta námětů a v hudbě se objevily nové způsoby, jak obsah textu umocnit a zasadit do nových souvislostí. Na renesanci š. se podílela divadla Na zábradlí, Semafor, Rokoko, Paravan i Večerní Brno; mezi skladateli se uplatnili Jiří Šlitr, Vladimír Vodička, Ladislav Štancl, Jaroslav Jakoubek, Miroslav Raichl, mezi textaři Jiří Suchý, Pavel Kopta ad.; interpretačně vynikly L. Hermanová, H. Hegeřová, A. Havlíčková. V 70. letech nestojí u nás š. právě v popředí širokého zájmu obecnosti, má však svůj okruh tvůrců a interpretů, kteří jej soustavně pěstují a jejichž špička dosahuje i z evropského hlediska mimořádné úrovně (zejména Hana Hegerová s písněmi P. Hapky, D. Dobiáše, A. Goldscheidera na texty P. Kopty, P. Vrbý a Z. Rytíře).

Hudební stránka š. se vzpírá jednotné charakteristice, neboť jednotlivým pojítkem projevů velmi rozdílného typu jsou tu především kvality výrazové, příp. obsahové. Aby se mohly plně projevit, musí hudba spolu s textem působit dramaticky a poskytovat možnost působivého, téměř hereckého ztvárnění. Proto se v š. často setkáváme se změnami tempa a výrazu, volné recitativní nebo rubatové pasáže se střídají s plochami v pravidelném, někdy přímo tanečním metru atd. Z lid. zdrojů, zakotvených v městském folklóru, si š. odnesl sklon k záměrně banalitě až trivialitě hud. motivů nebo typických obrátů, hraničících někdy až s „obecnou notou“; účinný kontrast pramení pak z napětí mezi trivialitou materiálu a hloubkou skutečné emoce, která se za ním skrývá. Časté (zejména u nás a u weillovského songu) jsou náznaky na seceni melodiku a harmonii, pracující jen se zvl. funkcemi; v melodice bývá v takových případech zdůrazněna harmonicky neurčitá sexta, podkládaná střídavě tónikou a dominantou. Ve starším francouzském š. se hojně uplatňuje plynulý valčíkový rytmus, v instrumentaci doplňující ozdoby akordeonu. Základní tendenci je co nejhojnější používání obecně známých prvků a postupů nonartifiziální hudby, které v myslích posluchačů navozují stále a standardní asociace (výjimkou nejsou ani přímé citáty): tyto asociace ve spojení s textem pak vyvolávají nové, dramatické působení. Přitom může š. zcela volně čerpat z jakékoliv oblasti pop. hudby, která již dosáhla dostatečné stupně

obecné známosti: vedle jazzového š. 30. a 40. let používá se zejména v 60. letech hojně výrazových prostředků z oblasti rocku (rytmika, zvukový tónbr v mezihrách aj.); i ty však slouží jen jako materiál k dramaticky působivému zpracování.

Př. 1: M. Monnot — P. Kopta: *Milord*:

Jen pojed-te sem, pa-ne, sem ke mně ke sto-lu.
Když pr-šet ne-pře-sta-ne, bu-dem tu spo-lu.

Př. 2: J. Šlitr — J. Suchý: *Barová lavice*:

Rubato
Já bej-vá-va-la la-vi-ce, no, comám fi-kat, sa-mej plyš, a -fi-cet let jsem slou-ži-la v še-di-vém ba-ru, ve kterém se ne-zna-la jsem šte-ni-ce a ne-zna-la jsem co je myš. Týp-ve-u-stá-le smou-bi-la ab-so-lut-ní tma se šerem. Ač- -ti-la jsem se po-zlá-ky a vě-fi-la, že ne-vy-blednou, a ho-liv by-lo do-ce-la ma-líč-ko vi-dět v onom še-ru, já tě-si-la se na zad-ky, kte-ré si na mě jed-nou sednou. Čty-pře-ce ho-dně vi-dě-la a sly-še-la, no, namou vě-ru. Já

Pomalý foxtroť
pa-ma-tu-ju bds-ní-ka, kte-rej si na mě den-ně se-dal a kte-rej mís-to u mlí-ka u kon-tu-šov-ky šťes-tí hledal.

L: J. Červený: *Červená sedma* (Praha 1959); N. Dlouhá: *Od Reduty k Apollu* (THJ 1968—69); táž a L. Dorůžka: *Písničky o dnešku pro zítřek* (HRo. 1962, č. 12); L. Dorůžka: *Cesta k profesionalismu* (HRo. 1967, č. 6); G. Erisman: *Histoire de la chanson* (Paris 1967); Charpentreau: *La Chanson* (Paris 1960); F. Schmidt: *Das Chanson* (Ahrensburg 1968); D. Schulz-Koehn: *Vive la chanson!* (Gütersloh 1969); *Svet kabaretu* (Bratislava 1966); L. Rioux: *Vingt ans de chanson* (Paris 1966). — L. D.

šantán (chantant; název patrně převzat z franc. café chantant, tj. kavárna se zpěvem), označení hostinců a zábavních podniků, kde se zhruba od 70. let 19. stol. pěstovaly drobné pódiové žánry, zvl. písně a kuplety, deklamace a jednoduché scénky. Původnější název berlínského a vídeňského š. zněl ovšem tingl-tangl (údajně podle berlínského zpěvního komika Tangeho, který složil a zpíval oblíbenou písničku

o triangu). Ač ovlivněny inteligentnějším vzorem franc. zpěvních síní (pozdějších kabaretů), přizpůsobovaly se německé a rakouské šantány nevalným kult. požadavkům svého maloměstského a lid. obecnstva a i pod tlakem cenzury omezovaly svůj zpěvní repertoár hlavně na erotickou pikanterii a mělký výsměch drobným nepořádkům denního života. U nás začaly zpěvní síně (zprvu rovněž zvané tingl-tangly) vznikat na zlomu 70. a 80. let 19. stol., avšak stále jen jako součást provozu pivovarských hostinců. Viceméně improvizovaný program v nich ambulantně obstarávaly různě se střídající a přeskupující „pěvecké družiny“ (jejich členové byli zvaní „zpěváčci“, sami se však nazývali „národní zpěváci“). Skutečný š. jako řádná scéna malých pódiových forem a s dramaturgicky pevně sestaveným programem se v Praze objevil teprve 1892; jeho provozovatelem byl nejvýznamnější český šantánový umělec L. F. Šmíd. V téže době začal i velký rozmach ediční činnosti, hlavně zásluhou nakladatelů šantánových kupletů a výstupů J. Švába-Malostanského a J. Heřmana-Zeffiho. Tím se tato produkce rozšířila i do řad amatérských zájemců a venkovských ochotníků. Před 1. svět. válkou se šantány a jejich zpěvní i literární produkce začaly již očividně vyžívat a s příchodem nové generace se na jejich místo začal tlačit kabaret jako záležitost interaktuálnějších a majetnějších vrstev (v Praze od září 1910). Kabaret je ovšem třeba od š. odlišovat, a to jak z hlediska historické chronologie, tak i co se týče značně rozdílné tvůrčí a interpretační úrovně repertoáru i rozdílného složení návštěvnictva. (*V. kabaret; kuplet.*)

L: *Dějiny českého divadla III.* (Praha 1977); L. Kazda: *Pro lóže i galerie* (Telč 1900); K. L. Kukla: *Noční Prahou* (Praha 1905); týž: *Ze všech koutů Prahy* (Praha, bez data [= 1894]); V. Pletka ad.: *Kabaretní písničky* (Praha 1961; nepřesný titul, jde hlavně o šantánové kuplety); *Svet kabaretu* (Bratislava 1966); J. E. Šlechta: *Z pražských chantantů* (v knize *Praha ve dne v noci*, díl I—III, Praha 190?—1904); V. V. Tomek: *Ze starých pražských šantánů* (Praha 1930). — J. K.

šlágr (z něm. slova „Schlager“, jež poprvé doloženo 1881 ve vídeňských novinách), jakákoli píseň nebo skladba nonartificiální hudby, která na veřejnosti dosáhá špičkově, byť i třeba jen krátkodobě obliby. Š. nutno nazírat vylučně jen jako pojem úspěchu, tj. aspekt kvantitativně určitelný a měřitelný, nikoli tedy jako pojem druhový, jak se někdy nesprávně dalo (zvl. uplatňováním termínu „šlágrová oblast“ jako synonyma pro celou produkci populárních, jazzem vcelku jen okrajově ovlivněných písniček mezi oběma válkami). Je ovšem pravda, že pravděpodobnost vzniku š. se soustřeďovala a soustřeďuje na některé stylově-žánrové druhy a typy nonartificiální hudby, u nás dnes hlavně na pop music, lidovkovou píseň, některé deriváty trampské písně, C & W apod. Špičkový úspěch jednotlivých písní se tu často zdůvodňuje zvlášť výraznou kumulací typologicky standardizovaných znaků (pro ten či onen stylově-žánrový druh typická struktura hudby, textu, aranžmá a způsobu interpretace) i vyhraněných vnějších podmínek (např. totožná nebo alespoň podobná receptivita jednotlivých spol. skupin posluchačů, způsob a rozsah zprostředkování písně masovými médii apod.). Novější zkoumání však naznačuje,

ŠRAML

že kromě těchto faktorů, směřujících k určitému schématu, nutno zde navíc počítat i s nezbytnou přítomností osobitého, namnoze překvapivého skladatelova, textařova či aranžérova nápadu, jenž se uvedenému zákl. schématu písně či skladby sice vymyká, zároveň se s ním však úzce koordinuje. Pro vznik *š.* má pak právě tento nápad funkci roznětky, která mezi mnoha jinými, typologicky podobnými skladbami zažihá a koncentruje mimořádný zájem publika. Vztah standardizovaných, nezfídka až zeschematizovaných prvků a onoho individualizovaného nápadu může se v jednotlivých konkrétních případech různě vyhranit. Tam, kde podíl individualizovaného autorova přínosu přesahuje obvyklou míru (a kde lze tedy z hlediska informační teorie mluvit o větším informačním potenciálu písně pro posluchače), tam se může životnost *šlágru* projevit dlouhodoběji, ba možno ji počítat i na celá desetiletí. V takovém případě nezůstane oblíbená píseň pouhým *šlágre*m, nýbrž se stává evergreenem (trvalkou), a takto často i vzorově reprezentuje celý příslušný stylově-žánrový druh nebo typ nonartificiální hudby (u nás např. trvalky *Cikánka* a *Škoda lásky* jako prototypy české lidovky).

Z významového, zejména však puristicky jazykového hlediska byly proti převzetí termínu *š.* vznášeny hned od počátku četné námitky. Jelikož ani spontánní argotický termín „odrhovačka“ nevyhovoval, byly ve 30. letech dokonce vypsaný dvě ankety na termín nový. Žádný z navrhovaných názvů (davovka, časovka, dobovka, buchar, poutač, chyták aj.) se však neujal. Německá etymologie slova *š.* s sebou nese nádech jisté vemlouvavosti, chytlavosti, ba až dryáčnické neodbytnosti a tuto pejorativní konotaci převzala i čeština. Od konce 40. let začal u nás ovšem být termín *š.*

pocitován již jako zastaralý, a to patrně vlivem cit. již mylného druhového zobecnění na písničky první republiky. Příznačně s širokým rozvojem moderní pop. hudby a zvl. rocku se proto od 60. let i u nás uplatňuje spíše angl. termín hit (rána, úder, trefa), významově podtrhující aspekt kvantitativní úspěšnosti, přitom však bez hanlivého příděchu slova *š.* V souhlase se západním nazíráním byznysu lze v tomto novém termínu odkryt spíše odstín jistého obdivu nad úspěchem, s jakým se příslušná skladba dokázala na veřejnosti prosadit.

L: *Cesty českého šlágru* (THJ 1964–65); *K pojmu a estetice „lehké hudby“* (Hudební věda 1967, č. 1–3); *Mezi lidovou písní a šlágre*m (Praha 1968); J. Kotek: *Jak se dělá šlágr* (Me. 1966, č. 8–10); týž: *Šlágrový trh v Československu 1949–1966 podle prodejnosti čs. gramofonových desek a některých dalších kvantitativních ukazatelů* (Praha 1969); týž: *Šlágr a jeho společenská recepce v letech 1949–1966* (Hudební věda 1969, č. 1). – J. K.

šraml, malá instrum. skupina s převahou smyčců, zaměřená na instrum. adaptace městského folklóru, pololid. písně a u nás též na lidovku. Název odvozen od vídeňského kapelníka J. Schrammela, který 1877 založil kvarteto dvou houslí, klarinetu a kytary (klarinet později vystřídán harmonikou). Schrammelova skup. se repertoárově soustředila na dobové a lokálně typické vídeňské popěvky a u lid. publika brzy dosáhla mimořádné popularity. U nás před 1. svět. válkou a krátce po ní zastávala funkci *š.* drobná hostinská a kavárenská kvarteta, převádějící pražskou zpěvní produkci do instrum. podoby a ve 20. letech se nevyhýbající ani novějším tanečním rytmům. V souvislosti s rozvojem lidovky u nás pojem *šramlu* celkem splynul s menším lidovkovým univerzálním orchestrem (v. t.). Znamé skupiny tohoto typu vedli ve 30. a 40. letech zvl. A. Balšánek, F. A. Tichý a M. Cingroš. – J. K.

T

tag, angl. úsloví, přívěsek atd., na divadle též opakování, v jazzu krátká koda nebo fráze následující po chorusu, resp. „přivěšená“ za logicky uzavřený hud. celek. – I. P.

tailgate, angl. doslova zadní vrata, v přeneseném smyslu zadní bočnice korby nákladního vozu. V tradičním jazzu označení charakteristického způsobu hry na trombón s typickými glissandy, jehož stěžejními představiteli byli např. K. Ory a J. Robinson. Název byl odvozen z umístění nástroje na konci reklamního vozu s jazzovou kapelou, kde ostatním hudebníkům nepřekážela manipulace sólisty se snížcem. – Z. M.

take, obvykle v mn. č. jako takes, angl. označení pro zvukový nebo obrazový snímek, nahrávku. Z několika *t.* se vybírá nejlepší, někdy vzniká definitivní verze sestřihem několika *t.* – I. P.

talent raiding, v. talent scouting

talent scouting, angl. vyhledávání nových talentů. Důležitá součást činnosti zejména gramof. společností, pro něž je neustálé doplňování štábu interpretů, vázaných k nim exkluzivními smlouvami, životní nezbytností. Od *t. s.* odlišuje angl. terminologie talent raiding, doslova nájezdy na talenty (lidově nejspíše „lanaření“), tj. získávání umělců, jejichž exkluzivní smlouva s konkurenční společností má v dohledné době vypršet.

V kapitalistických zemích má *t. s.* nejčastěji neorganizovaný, individuální a tedy i nahodilý charakter. Vyhledávání nových talentů je věcí iniciativy jednotlivých pracovníků gramof. společností, jejich zkušeností a citu pro nadání a jeho komerční možnosti (k neznámějším objevitelům talentů v dějinách jazzu a moderní pop. hudby patří např. John Hammond, který „objevil“ mj. Bennyho Goodmana, Counta Basieho, Billie Holidayovou a Boba Dylana). Nejen konečná rozhodnutí, ale i počáteční iniciativu přejímají někdy vrcholní představitelé gramof. společností, kteří cítí osobní zodpovědnost za výběr interpretů, v němž vidí zákl. předpoklad obchodního úspěchu své gramof. společnosti. Tak např. prudký vzestup Columbie na přelomu 60. a 70. let, kdy její podíl na tržbách amerického gramof. průmyslu vzrostl z 11 % na 20 %, je spojen s činností nového ředitele jejího gramof. odboru Cliva Davise, který pro Col. „objevil“ či získal Janis Joplinovou, Lizu Minelliiovou, Santanu, Blood, Sweat & Tears, Chicago aj. Po „objevení“ talentu následuje automaticky podepsání exkluzivní smlouvy a soustavné plánování a budování interpretovy kariéry, na němž se podílí oddělení A & R (u nás asi redakce nebo dramaturgie) a promotion (v. *t.*, u nás asi propagace).

V socialistických zemích roste v poslední době tendence postavit objevení nových talentů na pevnou organizační zá-

kladnu a nahradit tak nahodilost individuální činnosti propracovaným systémem. Jeho součástí jsou pravidelné přehlídky a soutěže uměl. tvořivosti, speciální soutěže „nových talentů“, pořádané zčásti (někdy dost živelně) jednotlivými spol. organizacemi i v krajském nebo okresním měřítku, nebo začleněné do systému špičkových akcí tohoto druhu. (U nás např. jihlavská přehlídka mladých zpěváků pop. písní nebo mezinár. soutěž mladých zpěváků Intertalent a jí předcházející Štafeta, předkolo na národní úrovni, obě s dvouroční periodicitou.) Většinou však zatím chybí propracovaný systém, který by zajišťoval soustavné vedení „objevných“ talentů po jejich profesionalizaci. – L. D.

talking song (angl. mluvící, vyprávěné písně), zvl. ve folkovém hnutí rozšířený druh písní, u nichž převládá důraz na texty vesměs epického charakteru nad zpravidla velmi jednoduchým nápěvem. V tomto smyslu jsou např. některé Dylanovy písně doslova „vyprávěné“ nejenom pokud jde o vlastní obsah textu, ale i po kompoziční a interpretační stránce (v. album *John Wesley Hardin*, Col., aj.). – A. M.

taneční hudba, v. populární hudba

tango, módní spol. tanec jihoamer. původu ve 2/4 nebo 4/8 (podle O. Bie někdy *t.* ve 4/4) taktu. Pův. černošský tanec z oblasti Západoindického souostroví, který v druhé pol. 19. stol. zdomácněl v přístavní čtvrti Buenos Aires, kde byl zušlechtěn španělskou pohybovou kulturou (pův. název baile con corte). Odtud *t.* proniklo 1907 do Evropy zásluhou franc. tanečnicka Camille de Rhynala, kde získalo pro svůj neskrývaný erotický výraz značný ohlas. Už 1909 zcela ovládlo pařížské parkety, 1911 se uskutečnila v berlínském Sportpalastu první oficiální soutěž v argentinském *t.* Odtud záhy proniklo k nám. Melodika *t.* se vyznačuje bohatou figurací, doprovod využívá příznačně, opakující se rytmické figury s akcentem na poslední osmině, event. šestnáctině taktu (př. 1).

Př. 1: E. Bianco: *Plegaria*:

Tempo di tango

Cmi A

C7 Cmi

TAP DANCE

V klav. stylizacích je strojově stereotypní rytmus *t.* často nahrazován figurou odvozenou z habanery, příp. z dalšího argentinského tance – milongy (př. 2).

Př. 2: G. H. M. Rodriguez: *La Cumparsita*:

Tempo di tango

Pro instrumentár je příznačná přítomnost španělských kytar a akordeonu (dříve bandoneonu).

Masová popularita *t.* a poměrně snadná napodobitelnost jeho charakteristických znaků podnítila mohutnou komerční vlnu, jejímž produktem je v našich podmínkách např. známá Vackova *Cikánka* (př. 3).

Př. 3: K. Vacek: *Cikánka*:

Tempo di tango

Převážnou část této produkce charakterizuje snaha po vtíravých, líbivých melodiích, které ve spojení s banálními texty s příznačným nánosem exotického sentimentu představují typický příklad moderní průmyslové komercializace pův. lidového projevu. Specifický ohlas zaznamenalo *t.* na Slovensku, kde se syntézou s vlastními hud. tradicemi vyvinulo v samostatný útvar, který zejména ve 30. letech vtiskl určující charakter tamní zábavné hudbě. Významná na tomto poli byla zvl. kompoziční činnost G. Dusíka (*Marína, Rodný můj kraj, Tak nekonečně krásna* a četné skladby z jeho operet), D. Pálky (*Nepovedz dievčatko nikomu, Milá mi večerá odkázala, So slzami v očiach*), dále K. Elberta, V. Matušika, T. Šeba-Martinského aj. Světová pop. hudba zaznamenala zač. 70. let dočasnou vlnu oživeného zájmu o *t.* v souvislosti s uvedením filmového bestselleru *Last Tango In Paris* s M. Brando (hudba G. Barbieri).

Zajímavou kapitolu v historii *t.* představují jeho ohlasy v dílech evropských skladatelů tzv. vážné hudby v souvislosti s módním zájmem o dobovou pop. hudbu ve 20. letech. Se stylizacemi *t.* se setkáváme např. u D. Milhauda (zvl. v baletu *Vůl na střeše*, př. 4.)

Př. 4: D. Milhaud: *Le tango des Fratellini*:

a I. Stravinského (*Příběh vojáka, Tango pro klavír*), u nás např. v tvorbě E. Schulhoffa (klav. *Partita*, balet *Dandy v krabici na konzervy*), B. Martinů (klav. *Blues-Tango*, balet *Kuchyňská revue*), J. Ježka (vedle písní z her V + W použil stylizaci *t.* ve svých četných klav. skladbách), okrajově též u K. B. Jiráka (klav. *Tango*) a dalších. Zcela originální využití rytmických prvků *t.* reprezentuje E. F. Burianova voicebandová verze básně Konstantina Biebla *Zlatými řetězy* (prov. v Divadle Dada 22. 4. 1927, tančili Milča Mayerová a Saša Machov, př. 5).

Př. 5: E. F. Burian – K. Biebl: *Zlatými řetězy*:

Choir

V píl - kru - hu trub - cěl zvuč trub v ú - lu u
 Ó zvuč, Ó zvuč o - po - no o -
 trl - nu a
 - po - no o -

A. M.

tap dance (někdy *t.* buck dance, u nás nejčastěji step), označení krokového tance rychlého tempa, při němž tanečníci vyklepávají rytmus střevisci. Podle názoru odborníků patří k vůbec prvním jazzovým tancům; jeho historie spadá do období vzniku prvních černošských kongregací na amer. území. Jeho moderní podobu vypracoval uprostřed 20. let Bill Bojangles Robinson, vyvrcholení a masová obliba *t.d.* přišla s nástupem zvukového filmu, v němž se výrazně

prosadili četní tanečníci jako F. Astaire, R. Bolger, P. Draper, G. Kelly, bratři Nicholasové, v novější době např. S. Davis Jr. a další. V Evropě jej tančila ve stylizované podobě např. M. Rökková. 1927 byly vydány první gramof. desky, na jejichž etiketě bylo označení „with tap chorus“. Příkladem novodobého užití *t. d.* zachyceného na gramof. desku je nahrávka skladby *Won't You Come Home Bill Bailey*, na níž stepuje S. Davis Jr. za doprovodu C. Basieho (LP *Our Shining Hour*, Su.). Vlivem proměn v metroritmické struktuře moderního jazzu prošel i *t. d.* od 40. let dynamickým vývojem, nezřídka jej černošští tanečníci tancují na bopová témata (*Billie's Bounce* aj.) apod. Obdobou American Folk Blues Festivalu je v oblasti tance Harlem Tap Dance Festival, jehož členové – špičkoví černošští tanečníci – často vystupují t. na evropských zájezdech (v. *t. jazzový tanec*).

L: E. Ballweber: *Illustrated tap rhythm and routines*; H. Günther: *Tap Dance – Grundtechniken, Herkunft, Geschichte* (Jazzforschung 5, Graz 1973); D. Hoctor: *Tap dancing*; M. and J. Stearns: *Jazz Dance. The Story of American Vernacular Dance* (NYC 1971). – F. T.

téma, v „klasické“ hud. teorii označení pro široce založenou závažnou hud. myšlenku (proti krátké závažné myšlence – motivu). Termínu *t.* se v jazzu užívá zhruba souběžně s výrazem skladba: v obou případech se obvykle míní základ pro jazzovou improvizaci. *T.* je zpravidla melodická linka pop. písně (evergreenu), ale i projevu z oblasti afroamer. hudby (nejčastěji blues) nebo jiného folklóru, nebo originální myšlenka jazzového hudebníka-skladatele. Někdy jako *t.* vystupuje spíše harmonický základ pův. melodie (v. *t. improvizace; chorus*). – I. P.

third stream music, v. třetí proud

Tin Pan Alley (angl. doslova „ulička plechových pánví“ či „kastrolová ulička“), metaforické označení pro newyorská hud. nakladatelství orientovaná na tzv. song byznys, která v 90. letech minulého stol. přesídlila z původní Union Square v těsném sousedství tehdejší zábavní tepny 14. ulice na 28. ulici mezi 5. a 6. avenuí. Název *T. P. A.* užil 1903 poprvé žurnalista Monroe H. Rosenfeld v článku o pop. písni pro New York Herald, inspirován břinkavým zvukem klavíru, sordinovaného hedvábným papírem s cílem imitovat kytaru. Do *T.P.A.* přenesl newyorský song byznys (tj. především firmy: bratři Wittmarkové, Shapiro, Stern and Marks, Charles K. Harris, později pak Remick) dravé metody propagace a odbytu, vycházející z přesvědčení, že píseň je zboží jako každé jiné. Výraznou osobností tohoto podnikání byl tzv. song plugger (v. *t.*).

L: E. Barnes: *American Music – From Plymouth Rock to Tin Pan Alley* (Washington 1936); J. Burton: *Tin Pan Alley Blue Book* (NYC 1962); I. Goldberg: *Tin Pan Alley* (NYC 1930); H. Meyer: *The Gold In Tin Pan Alley* (NYC 1958); I. Wittmark – I. Goldberg: *The Story of the House of Wittmark. From Ragtime to Swingtime* (NYC 1939). – I. O.

Tin Pan Valley, analogická slovní hříčka k názvu Tin Pan Alley, označující hlavní středisko amer. C & W – Nashville ve státě Tennessee, kam je soustředěna většina hud. průmyslu z této oblasti. – I. O.

tingl-tangl, v. šantán

tón, ve výrazu „tvorba tónu“ apod. odkaz na jeden z určujících faktorů jazzu a moderní pop. hudby. Komplexní jev, k bližší informaci viz hesla *jazz II.* – *historická, teoretická a estetická problematika; sound; attack; dirty tone; hot; instrumentář; vibrato.* – I. P.

ton-signet, v. jingle

top-on-the-bill, angl. označení (doslova „nahore na seznamu“) pro hvězdu programu (filmu, show, koncertu apod.), k níž ostatní účinkující tvoří spíše jen pozadí nebo doplněk. – I. P.

Tottenham sound, pův. označení pro hudbu tottenhamského skup. Dave Clark Five, která se 1964 proslavila hity *Glad All Over, Bits and Pieces* aj. V období vzniku a rozmachu liverpoolského Mersey soundu a britské formy R & B byla tato hudba určitým mezičlánkem mezi oběma styly. Její hud. složka byla ve srovnání s Mersey soundem jednodušší, charakteristickým rysem byla značná zvuková intenzita. S narůstající stylovou různorodostí britských skupin v dalších letech ztratil termín *T. s.* svůj význam. – A. M.

tradiční jazz, analogicky s výrazem moderní jazz označení pro starší vývojové fáze jazzu a zároveň pro revivalistické návraty k tomuto modelu. Obvykle se pod označení *t. j.* zahrnuje 1. zrod jazzu a archaický jazz; 2. klasický jazz; 3. období přechodu k modernímu jazzu (Chicago style, New York style, Kansas City jazz apod.); vlastní swing music tvoří nejen most k modernímu jazzu, ale i východisko k různým stylově-žánrovým vývojovým liniím moderní pop. hudby; 4. revivalismus a neworleánská renaissance. První dva typy se někdy označují též jako historický jazz. Výraz *t. j.* je v našem kontextu obvykle spojován s revivalismem. – I. P.

trampská píseň, v československém a zvl. českém kontextu označení pro stylově-žánrový druh patřící do hud. okruhu spontánní mimofolklorní a postfolklorní zpěvnosti a související zde s lidovkovou písničkou a nověji s folk songem, avšak i s pop. hudbou jak tradiční, tak moderní. Tramping sám, manifestující se jakožto útěk od městské civilizace a „návrat k přírodě“ (kulminačním údobím byla meziválečná léta) byl vnitřně rozporným hnutím, v jehož základech ležel útěk od tísnivé sociální reality a zčásti i nevykvašené úsilí o překonání této reality spol. proměnami. Celé trampské hnutí bylo výrazně provázeno písničkami a vůbec hud. aktivitou.

Období 1920–29 je ve znamení první generace trampských písničkářů (Jaroslav Mottl, Jan Korda, Jaroslav Novák, Vladimír E. Fořt, Pedro Mucha, Miroslav Vostrý, Karel Brokenický, Tony Hořínek ad.), kteří v této době tvořili především pro své domovské osady. Zpočátku byly textovány cizí nápěvy, často pod vlivem exotické romantiky.

TRANSKRIPCE

Dobová taneční hudba přispívala nejvýrazněji k podobě *t. p.*, i když byly znatelné i vlivy starší zábavné hudby (kuplet, kabaretní popěvek, lidovka). Převažují písně lyrické, není zanedbávána ani epika. *T. p.* se v tomto období zformovala námětově i v melodice a vytvořila si osobitý instrumentář, v němž byla zastoupena zvl. kytara. 1929–33 nastává velká konjunktura *t. p.*, na níž parazitoval i nakladatelský a gramof. průmysl. Z trampských písničkářů-amatérů se stávají zruční autoři zábavné hudby. Dominuje milostná lyrika, která se dobře snášs s běžnou šlágrovou produkcí. Romantika vzdálených krajů je pak vystřídána kulisou domovské osady. Menší část trampského hnutí se odštěpuje a její *t. p.* nazvuje na píseň dělnickou a pokrokovou. Období 1933–39 je ve znamení stabilizace *t. p.* Příznačné je zúžení repertoáru i jeho vytříbení a kvalitnější interpretace. Sbory, které vznikaly již v minulých obdobích, se nyní částečně profesionalizují a některé z nich později definitivně opouštějí trampské hnutí. Dochází ke zpětnému ovlivňování zábavné a taneční hudby trampskou písňovou tvorbou i trampskými interpretačními manýrami. Ke stabilizaci repertoáru ve vlastním hnutí přispívá i postupná přeměna putovních osad v chatová městečka a stále se množící trampské akce ve městech: taneční zábavy, divadelní představení, kabaretní pořady. 1939–60 je *t. p.* vlivem nových společenskopolitických skutečností na ústupu. Za války se sice ještě poněkud výrazněji projevuje aktivita mimopražských osad a také jistý vliv nastupující nové generace, ale to nic nemění na sledovatelném poklesu popularity *t. p.*, zejména 1950–55, kdy se *t. p.* stahuje do svého rodného osadního prostředí. V druhé pol. 50. let probíhá jistá aktivizace trampského hnutí i trampské písňové tvorby. Poslední období začíná kolem 1960, kdy nastává opět značný rozmach trampského hnutí a s ním i nové *t. p.*, vyvolaný především nástupem třetí generace. Velký vliv tu má jak původní *t. p.* a způsob její interpretace, tak i novější vlivy amer. folk music a C & W.

Hlavními nositeli *t. p.* byly od samého počátku trampské sbory. Z osadního kolektivu se většinou vylouplo několik nejlepších zpěváků a v některých případech docházelo i ke sdružování nejlepších zpěváků z několika osad. Tyto sbory se pak stávaly reprezentativními skup. celého trampského hnutí (Settlers club, Ztracenkáři, Camp boys, Song club atd.). Interpretační způsob pův. trampských sborů vyplýval jak z daného písňového materiálu, tak z laických přístupů. Zpočátku se zpívalo jednohlasně, teprve později se vyskytli někteří aranžéři, kteří oblékli písně rozepsat do hlasů. Rozhodující úlohu pro stylové zaměření sehrály zahraniční gramof. desky s nahrávkami Waring's Pennsylvanians, Comedian Harmonists, Mills Brothers a The Revelers, které byly modelem a zdrojem inspirace pro vznik pódiového tvaru interpretace *t. p.* Tento způsob interpretace se pak přenášel i do více či méně sezpívaných kolektivů u táborových ohňů.

Zpočátku byly *t. p.* zapisovány výhradně formou rukopisných zpěvníků, které později stále více nahrazovány tiskovými edicemi v různých úpravách, ať již klav. alby, úpravami pro sborový zpěv či levnými dvojlístovými

tisky s atraktivní obálkou, záznamem melodické linky s textem a harmonickými značkami. 1929–31 bylo vydáno tiskem více než 600 *t. p.*, z nichž některé dosáhly několika vydání. V Praze vydávala *t. p.* především nakladatelství F. Kovařík, E. J. Rosendorf, M. Urbánek, J. Šváb-Malostranský, J. Švehla, A. Hofmanová, Z. Vlk, A. Čejka a další.

Od 1929 nahrávaly trampské sbory gramof. desky pro spol. Col., Homocord, Od., Par., Pol. a později i pro domácí značky Ul. a Es. Již na sklonku 20. let byly některé trampské sbory zvány do relací tehdejšího Radiojournalu a získávaly ang. do kabaretních a operetních divadel. V Osvobozeném divadle se postupně představili Ztracenkáři a Song club, na scéně smichovské Arény byly trampské sbory ang. již od 1927, pod vedením Jardy Nováka a Čendy Ptáčka vznikla dokonce samostatná zájezdová scéna Zelený kruh a trampská revue Boule. 1929 se uskutečnily první samostatné koncerty Camp boys v Mozartu a v Plodinové burze, Settlers club byl postupně ang. do Arény, Divadla Vlasty Buriana, Velké operety a Tylova divadla. Připojovali se i aranžéři, skladatelé, sbormistři a zpěváci z oblasti populární i artificiální hudby, jako např. Sláva Mach, Jiří Voldán, Eman Fiala, L. V. Smiling (Dr. L. Vachulka) a Oldřich Kovář. *T. p.* nalezneme již v první pol. 30. let v repertoáru tanečních orch. Harryho Hardena a R. A. Dvorského. Písnička K. Růžičky a B. Nikodéma *Houpy hou* v podání O. Kováře, Bajů tria a R. A. Dvorského Melody boys se stala v sezóně 1932–33 špičkovým šlágrelem.

V textech *t. p.* se promítly pocity poválečné mládeže, evokované dobrodružnou literaturou a filmy. Po éře „divokých skautů“ a době „kovbojské“ přichází období „kanadské“ a „námořnické“, ale od pol. 30. let se textové náměty stále více prolínají. Mimo písně naplněné romantikou vzdálených krajů figurují zde lyrické písně o kamarádství, maminkách, písně ryze milostné i texty, které opěvují domácí přírodu. K těm se pak druzí ještě písničky žertovné, vojenské, trampské kuplety a posléze texty, které se vyrovnávají svým způsobem se sociální a politickou tematikou. I když se *t. p.* rodila a vyvíjela v hlavním proudu běžné pop. hudby, přejímala mj. „obřadní“ funkce, které vyplývaly ze života v osadních komunitách: volba šerifa, trampské pohřby, přijímání nových členů do osady atd. (tyto funkce se promítly i do textů písní). *T. p.* vedla však především k aktivizaci spol. zpěvu a doplnila tak běžný repertoár o snadno zpívatelné písničky.

L: VI. E. Fořt: *Trampská romance* (Praha 1965); Z. Mácha: *Trampská píseň mezi dvěma válkami* (THJ 1966–67; tamtéž soupis trampských písní z let 1920–39); týž v textové příloze ke gramof. albu *Trampské písně 1920–1960* (Su.). – Z. M.

transkripce (z lat.), označení používané všeobecně (i mimo hudbu) pro přepis, úpravu, odlišnou verzi původní předlohy, nutnou zejména z důvodu odlišných provozovacích možností. Jen zčásti se *t.* překrývá s principem aranžmá (*v. t. t.*); zpravidla jde o více méně mechanické, „věrné“ převedení orch. sazby do sazby klav., symfonické do dechovkové nebo

do sazby uplatňované např. v oblasti rocku (v. *classical rock*), apod. – I. P.

tremolo, v. vibrato

truck driving songs, angl. označení pro písně (zejména C & W) námětově čerpající ze života typických lid. představitelů soudobé civilizace, řidičů dálkových vozů. Jednou z prvních písní tohoto typu, jež byla vydána na gramof. deskách, bylo *Truck Drivers' Blues* (autor Ted Daffan) v podání Moon Mullicana, resp. Cliffa Brunxera (1939). Předními představiteli v současnosti jsou Red Simpson, Red Sovine, Dick Curless a zejména Dave Dudley.

L: R. Shelton: *Meet a New Folk Hero, the Truck Driver* (The New York Times 4. 12. 1966). – M. Č.

třetí proud, angl. third stream music, označení pro experimentální snažení usilující o syntézu jazzu s kompozičními technikami běžně užívanými v artifiční hudbě, které vyvrcholilo koncem 50. a v první pol. 60. let. Na rozdíl od obdobných snah v minulosti (Ellington a skladatelé z okruhu Kentonova orch.) se v tomto období připojila k tomuto dění i řada skladatelů specializovaných pův. výhradně na oblast artifiční hudby.

Stěžejní uměl. osobnosti a zároveň ideovým mluvčím *t. p.* byl amer. skladatel Gunther Schuller, který v řadě svých skladeb použil orch. sestaveného z jazzových sólistů a tradičních komorních, příp. symfonických ansámbly. Charakteristickými ukázkami Schullerova usilování jsou jeho *Transformation* (1957), *Conversations* (1959), *Concertino for Jazz Quartet & Orch.* (1959) a *Jazz Abstraction* (1960), v nichž jsou improvizované chorusy kombinovány s partii komponovanými dvanáctitónovou a punktualistickou technikou (obdobný typ reprezentuje i zatím nejrozsáhlejší Schullerovo dílo, opera *Visitation* na vlastní libreto podle Kafkova *Procesu*). Na provedení Schullerových skladeb se vesměs podíleli špičkoví jazzoví sólisté i soubory, mj. O. Coleman, E. Dolphy, B. Evans, J. Hall, S. La Faro a MJQ, z oblasti artifiční hudby např. Bakers String Quartet a Beaux Arts Quartet. Rámcově použil Schuller jazzových prvků i ve svých komorních a symfonických skladbách, např. v *Symphony for Brass and Percussions* (prov. NY Philharmonic Orch., dir. D. Mitropoulos), v *Seven Studies on Themes of Paul Klee* (prov. 1959 Boston Symphony Orch., dir. E. Leinsdorf) a v *American Triptych* (prov. 1965 v NO za autorova řízení).

Vedle Schullera byl na tomto poli značně aktivní John Lewis, který vedle své kompoziční tvorby (skladby *England's Carol*, *European Encounter*, *Midsummer*, *Music for Brass*, *Sketch*, *Two Degrees East*, *Three Degrees West* aj.) stál v čele Orchestra USA, specializovaného na interpretaci děl z okruhu hudby *t. p.* Z dalších autorů věnovali své úsilí přechodně těmto snahám např. D. Brubeck (*Elementals*, prov. 1964 na Berliner Jazztage), J. Giuffre (na své skladby z 50. let, které interpretoval s vlastními komorními ansámby, navázal později t. několika orch. skladbami zkomponova-

nými pro festival Brandeisovy univ. a Lewisův žestový orch.), G. Russell (*All About Rosie*, album *Jazz in the Space Age*), B. Russo (*Fugue for Jazz Orch.*, *Music for Violin & Jazz Orch.*, *School of Rebellion*, *The English Suite*, *Variations on an American Theme*) a další. Z významnějších amer. skladatelů z oblasti artifiční hudby přispěli na Schullerovu výzvu k tomuto hnutí ojedinělými díly Milton Babbitt (n. 1916) a Harold S. Shapero (n. 1920).

V Evropě se zabýval už zač. 50. let obdobným úsilím franc. skladatel a teoretik A. Hodeir (n. 1921). Mezi jeho známější práce z této oblasti patří *Flautando*, *Jazz Cantata*, *Palais idéal* a zvl. cyklus *Jazz et jazz*, představující až dosud ojedinělý experiment ve spojení jazzu a technické hudby, který autor realizoval ve spolupráci se Schaefferovou Groupe de recherches de musique concrète. Dílem značné proslulosti, přestože svým zaměřením ojedinělým v tvorbě svého autora, je *Concerto for Jazz Band and Orch.* (1954) švýcarského sklad. Rolfa Liebermanna (n. 1910). Reprezentativním zjevem hudby *t. p.* i v mezinár. měřítku je osobnost brněnského skladatele Pavla Blatného (n. 1931). Je autorem početné řady skladeb koncipovaných pod vlivem obdobného usilování jako v případě Schullerova kroužku; některé z nich využívají t. klasického komorního či symfonického orch. aparátu ve spojení s jazzovým combem (*Per orchestra sintetico*, 1962, a *10'30" pro symfonický orch.*, 1965). Výrazného ohlasu dosáhl zejména Blatného triptych *Passacaglia* (1960) – *Modely* (1963) – *Rytmy a ténby* (1964). Charakteristické pro Blatného hud. jazyk je využití skladebných technik Nové hudby. Obdobné postupy jsou příznačné pro současnou tvorbu Alexeje Frieda (n. 1922), jehož thirdstreamově orientovaná díla *Jazzový trojkoncert pro fl., cl., lesní roh a symfonický orch.* (1971) nebo *Jazzový koncert pro symfonický orch.* (1973–74) přinášejí s výraznými ohlasy dodekafonie a aleatoriky. Ve Friedově případě jsou tyto skladby součástí autora širšího usilování o větší skladebné celky na poli vlastního velkoorch. jazzu, kde dosáhl pozoruhodných, uměl. přesvědčivých výsledků zvl. kompozicemi *Sidonia* (1971, prov. big bandem D. Ellise na albu *Soaring*, BASF), symfoniou *Moravská svatba* (1972) a bigbandovým dvojkoncertem *Slunovrat* (1973; oba poslední tituly nahrál orch. G. Broma, Su.). V SSSR zasáhl ohlas *t. p.* zvláště výrazně tvorbu Murada Kažaljeva, z jehož skladeb získal mezinár. uznání *Koncert dlja džaza* (1966, Melodija).

Vznik početné řady skladeb vyvolaných Schullerovým hnutím ovšem víceméně znovu potvrdil odlišnost a v některých složkách přímo rozpornost formálních i výrazových prostředků obou zúčastněných hud. projevů, přičemž vlastní konvergence jazzu s jinými hud. typy pak spontánně proběhla na sklonku 60. let s prokazatelnějšími výsledky na poli syntézy jazzu a avantgardně orientovaného rocku. V oblasti moderní pop. hudby se tendence obdobné *t. p.* odrazily v tzv. classical rocku (v. *t. j.*) – A. M.

tune, angl. jednoduchá melodie. Označení pro píseň nebo instrum. skladbu pop. charakteru (v. *t. píseň*). – L. D.

TWIST

twist, módní spol. tanec ve 4/4 taktu s 46–56 takty za min. Za jeho původce bývá považován černošský skladatel a zpěvák Hank Ballard (autor skladby *The Twist*, 1958), za kolébku pak newyorská tančírna Peppermint Lounge v taneční sezóně 1958–59. K jeho stěžejním popularizátorům patřil 1961–62 zpěvák Chubby Checker (z množství bestsellerových nahrávek připomeňme *Let's Twist Again*). Charakteristickým znakem jeho tanečního vyjádření je rotace (twistování) kyčlí kolem vertikální osy. Mnohé z prvků mají svůj původ v tradičním (lidovém) africkém tanci, konkrétně v tanci plodnosti. Hudebně je *t.* jednou z mnoha

variant R & B, příznačným znakem je zdůraznění pravidelného osminového rytmu – J. Ch.

two beat, angl. označení pro způsob hry rytmické sekce, při němž se zvukově realizují (nebo akcentují) jen první a třetí doba ze čtyř dob taktu (příznačné pro dixieland). Na rozdíl od tzv. four beatu je tím oslaben princip beatu. – I. P.

twostep, jeden z prvních tzv. lineárních tanců severoamer. původu ve 2/4 taktu, který byl v Evropě tančen již na přelomu stol.; společně s onestepem byl předchůdcem pozdějšího foxtrotu. – F. T.

U

U-Musik, v. nonartificiální hudba

underground, v angl. doslova podzemí; termín označuje spol. implikace, typické pro některé projevy tzv. populární kultury, které vyvrcholily v druhé pol. 60. let. V přeneseném a stylově nevyhraněném smyslu označuje umění, které se s takovými tendencemi spojovalo – undergroundová hudba, časopisy, literatura. *U.* stálo v opozici ke spol. konvencím a bránilo se proti nim narušováním obvyklých norem (např. v oblékání, úpravě zevnějšku, chování, v otázce sexu a drog, ale i ve světonázorové orientaci, hlásající proti konformitě spol. establishmentu nejčastěji levicový radikalismus nebo individualistický anarchismus). Společným znakem všech bohatě diferencovaných projevů *u.* byl především odpor proti způsobu života měšťácké konzumní společnosti. Mezi mládeží kapitalistických zemí bylo hnutí *u.* značně rozšířeno (v USA vycházelo 1969 na 150 undergroundových časopisů s celkovým okruhem 8 miliónů čtenářů). Pro svou nekonvenčnost, vzbuzující odpor starších generací, se k vyjadřování tendencí *u.* dobře hodily některé druhy rocku a pop music. Typickými reprezentanty kultury *u.* byli např. Frank Zappa (Mothers of Invention), Tully Kupfberg (The Fugs) nebo Abbie Hoffman. Nejmasovějším manifestem undergroundové kultury byl 1968 festival ve Woodstocku, na němž se shromáždilo přes půl miliónu posluchačů. V 70. letech ztratilo hnutí *u.* masový charakter, když se prokázalo, že nemůže otřást pozici establishmentu a dokáže nanejvýš některým ze svých stoupenců, kteří se mohou rozhodnout zdánlivě „vystoupit“ z ekonomických souvislostí stávajícího spol. řádu („drop-outs“ – např. tím, že přijímají jen občasnou jednorázovou práci, pokud ji nezbytně potřebují k obživě), opatřit individuální možnost dočasného úniku. Přes svůj provokativní charakter mohlo tak hnutí *u.* sloužit jen jako ventil, usměrňující napětí, jež vzniká v nespokojujícím spol. řádu, relativně nejméně nebezpečným směrem. K pozitivním rysům hnutí *u.* patřila schopnost upozornit na záporné rysy i vnitřní konflikty konzumní společnosti (např. v textech některých rockových písní); jeho negativní stránkou byla neschopnost tyto konflikty řešit. – L. D.

univerzální orchestr, spíše než hud. soubor v určité sestavě se tímto označením míní způsob jednotných arr., jaká se od 20. let ujala v pop. hudbě v souvislosti s obrovským rozvojem

produkce pop. písní. Měla-li se píseň stát šlágre, být co nejvíce kupována a zároveň i vynášet co nejvíce provozovacích tantiém, musela se její tisková úprava přizpůsobit jakémukoli instrum. obsazení, jež bylo v konkrétních podmínkách právě k dispozici. Skladby aranžované pro *u. o.* vycházely proto v následujících tiskových hlasech: vi. 1 – obligato a piano-direction (již tyto dva hlasy jako plně postačující základ), kompletní smyčce, fl., cl. 1–2, saxes 1–3, tp. 1–2, tb., lesní roh 1–2, harmonika, batteria (= bicí). Některé z uvedených hlasů byly vždy pouhými příznávkami (vi. 2, viola, lesní roh, p.); v partech melodických nástrojů se naproti tomu uváděly rozsáhlé zanášky, umožňující variabilní nástrojové seskupení nebo vynechání hlasů. Arr. pro *u. o.* pracovalo s nejjednodušším harmonickým podkladem, zákl. melodický dvouhlas se obvykle pohyboval v terciích a sextách, z formového hlediska se takřka výhradně užívalo velké (dvoudílné) písňové formy A B (úvod, verze, přechod k refrénu, refrén, mezihra a opakování refrénu). Tiskové úpravy pro *u. o.*, vycházející u nás od 20. let v nespočetných edicích, se osvědčovaly hlavně v souvislosti s lidovkou a písničkami prvorepublikánské operety; jejich druhou, obdobnou verzi byly podobně standardizované tiskové úpravy pro menší dechové orch. Obliba obou těchto edičních způsobů trvá ostatně u venkovských souborů podnes a nevytlačily ji ani pozdější, mnohem náročnější typy úprav pro swingový orch. (od konce 30. let) a pro rockové skup. (od 60. let). – J. K.

urban blues, v. blues

užitě hudební žánry, v. nonartificiální hudba

užitková hudba, starší označení, vztahované buď na celý hud. typus nonartificiální hudby, nebo alespoň na ty její stylově-žánrové druhy, jež se bezprostředně spojovaly s konkrétními užitnými funkcemi. V tomto smyslu byla do *u. h.* počítána zejména hudba taneční, pochodová, náladová atd. Sama „užitnost“ hudby je ovšem pouze jedním z několika příznačných rysů nonartificiální a pop. hudby a neodráží tedy plně specifickou podstatu celého tohoto hud. odvětví. V poslední době ustupuje termín *u. h.* do pozadí a je nahrazován názvy co do systematiky i věcné odbornosti přesnějšími (viz zvl. hesla *nonartificiální hudba*, *populární hudba* a dílčí sem spadající druhové a typové kategorie.) – J. K.

variance, v. forma

varieté (z franc. různost, rozmanitost), 1. divadelní zařízení (tj. instituce, budova, personál, obvykle vlastní orch. a balet), v jehož rámci jsou uváděny různě sestavované pestré programy zahrnující hud. čísla stejně jako čisté výstupy artistické apod. V. vznikla v 19. stol. v době formování vyspělé buržoazní spol. a odpovídala na potřeby zábavy třídě diferencované society; předchůdci v. byli Singerspielhalle, tingl-tangl, vaudeville, music hall apod. Síť v. v různých městech (k neznámějším v. ve střední Evropě patřila berlínská v. Walhalla, Wintergarden, Apollo-Theater) umožňovala střídavá hostování a tedy specializaci umělců. Ve v. časem převládla forma revue (v. t.) a varietní divadla jako taková poněmhu mizela, zvl. v západních zemích; v socialistických zemích viz v. Praga (Praha), Friedrichstadt-Palast (Berlín), Music-Hall (Moskva, Leningrad); 2. přeneseně typ pestrého programu, na rozdíl od revue nekladoucí tak velký důraz na hud. a baletní stránku a na rytmus a určitou čistotu programu a hojně uplatňující zvl. artistická čísla. — I. P.

vaudeville (z franc., v původním významu obvykle spojováno s „voix-de-ville“, tj. „hlas města“). 1. V 17. a 18. stol. píseň textovaná na známý nářev; 2. v 18. stol. lehká zpívaná a mluvená komedie, užívající písní textovaných na známý nářev; 3. v 19. stol. situační veselohra s písničkami, případně bez nich, obvykle však zakončená několikastrofovou písní, v níž každé postavě hry patří jedna verze a všem společně refrén; 4. finálový písňový útvar právě popsaného typu, tzv. vaudeville final; 5. od konce 19. stol. v USA divadlo kabaretních rozmanitostí šantánově-varietního typu, zaměřené na rozdíl od obhroublé variety-show na relativně ušlechtilější zábavu pro publikum rodinného typu.

L: D. Gilbert: *American Vaudeville* (NYC 1940); J. Laurie: *Vaudeville from the Honky Tonks to the Pallace* (NYC 1953); A. F. McLean: *American Vaudeville as Ritual* (Lexington 1965); B. Sobel: *A Pictorial History of Vaudeville* (NYC 1961). — I. O.

vaudeville act, scénka z programu amer. vaudevillu: kuplet, komický výstup, kouzelnické číslo, břichomluvecký výstup (herc s loutkou), skeč atd. V. a. přenesený z jeviště před kameru dal vznik němé filmové grotesce, v. a. písňový byl školou a tribunou mnoha písňových interpretů (Eddie Cantor, Al Jolson, Sophie Tuckerová aj.). Začínali zde i významní reprezentanti jazzu (J. Laine) a zpěvačky blues (G. Ma Raineyová, B. Smithová). — I. O.

verze, označení pro první díl malé písňové formy, typické pro písňový útvar v moderní pop. hudbě. Opakování v. (v. jsou prokládány neměnným refrémem) přináší vždy nový text. — I. P.

vibrato, it., značí rozechvěně; lehké, přirozené zvlnění

tónové výšky a síly, jež přispívá ke kráse a k výrazové významnosti tónu zvláště u smyčcových a dechových nástrojů a ve zpěvu; naproti tomu tremolo značí zvl. rychlé opakování tónu, střídání tónů a nejobvykleji nepřirozeně silné chvění (kolísání) tónu, jež je zpravidla považováno za vadu. V jazzu a moderní pop. hudbě, kde se uplatňuje specifický tónový ideál, užívá se celého rozsahu od úmyslně rovného tónu (cool jazz) přes jemné v. až k záměrně vypíchnutému tremolu dechů a zpěvního hlasu (např. zpěváci J. Joplinová a R. Charles, z instrumentalistů S. Bechet, J. Hendrix, R. Kirk). — I. P.

vokální skupiny, shrující označení pro různorodé vokální formace působící v oblasti nonartificiální hudby a používané zde častěji namísto tradičního termínu „sbor“. Vedle vyhraněných mužských nebo ženských ansámblů existují t. četné typy smíšených ansámblů, obvykle tří- až osmičlenných, výjimečně se uplatňují i tělesa sestávající z několika desítek členů. Kromě působení sólových v. s. přinesla interpretační praxe moderní pop. hudby t. soubory orientované převážně na doprovodnou funkci (tzv. background vocal), rozšiřující zvukové a barevné možnosti standardních instrum. seskupení.

Význam a funkce v. s. jsou v jednotlivých stylově-žánrových druzích a typech nonartificiální hudby různé. Vděčný prostor pro v. s. přináší zejména projev, které buď přímo vycházejí ze spol. zpěvu (např. ze spontánní postfolkové zpěvnosti typu folk songů, trampské písně s jejími deriváty ap.), nebo z hud. folklóru a jeho aktualizovaných forem, jako jsou na poli afroamer. folklóru spirituály, gospels a R & B, příp. jinde projevy samostatných etnických oblastí (Indonésie, Tichomoří atd.). Z tohoto pohledu nelze proto sledovat v. s. v souvislém vývoji, nýbrž pouze z úhlu těch či oněch příslušných stylově-žánrových druhů a typů.

Součástí prehistorie v. s. v jazzu a moderní pop. hudbě jsou bohaté tradice spol. zpěvu pěstovaného evropskými přistěhovalci prakticky od samého počátku kolonizace amer. kontinentu. Význam písní v sociálním životě bílých osadníků vzrostl zejména v souvislosti s amer. bojem za nezávislost v druhé pol. 18. stol., jehož kulturním protějškem se stalo po 1800 náboženské hnutí označované jako „veliké probuzení“ (great awakening). Vedle vl. religiózního zpěvu pěstovaného v kongregacích četných protestantských sekt patřilo důležité místo i amat. pěstování hudby v domácnostech. Odtud pochází t. jeden z charakteristických rysů amer. společenského života 19. stol. — tzv. zpívající rodiny (označení „singing families“ se ovšem používalo i pro domácí pěvecká sdružení, jež — kromě rodinných příslušníků — tvořili sousedé, přátelé apod.). Z takto vzniklých domácích souborů se časem konstitovala i prof. tělesa typu známé čtveřice Hutchinson Family (zal. 1842). Jinou platformu, podněcující vznik a rozšíření nových písní, představovala

cestující minstrelská představení (v. t.). Zde měli klíčový význam zvl. Emmettovi Virginia Minstrels (zal. 1843) a Christy Minstrels (1846), jejichž vzorem byla unisonová interpretace pracovních a duchovních písní černošských otroků, která byla označována reklamní nálepkou "the true plantation style" (doslova „opravdový plantážní styl“); čtyřhlasá harmonizace minstrelských písní je spojena až s nástupnickými soubory druhé pol. 19. stol.

Vítězství Severu v občanské válce a formální zrušení otroctví zpřístupnilo barevným možnostmi podílet se, byť v omezeném rozsahu, na kult. životě. Tou dobou t. vznikají první samostatné černošské minstrelské skup. (Georgia Minstrel, zal. 1865). Vedle jejich působení a pěstování spontánní lid. zpěvnosti v kongregacích měly však určující význam pro seznámení s černošskou hud. kulturou až v. s. vzniklé v 80. letech minulého stol. na půdě prvních černošských vysokých škol. Ansámblem prvořadě důležitosti byli Fisk Jubilee Singers, zal. 1871 na Fiskově univ. v Nashvillu, jejichž prostřednictvím se bělošské obecnostvo seznamovalo se sofistikovanými (konkrétně protestantským chorálem dotčenými) úpravami spirituálů (novější nahrávky vydány v reedici na Folk.).

Na přelomu 19. a 20. stol. doznala značného rozšíření mužská vokální kvarteta, od nichž již vede přímá vývojová linie k v. s. v moderním slova smyslu. K charakteristickým interpretačním technikám praktikovaným v těchto skup. (např. slavnými Quaker City Four) bylo užívání specifického způsobu konduktového vedení hlasů v tzv. barbershop harmoniích (v. t.), která se později promítla i do instrum. aranžmá swingové éry. Kolem 1910 krystalizuje v mužském vokálním kvartetu Jamese V. Vaughana jiná příznačná vokální sazba, při níž 1. tenor zpíval melodii (tzv. lead, vedoucí hlas) v altovém rejstříku, která pak byla zhusta využívána v. s. orientovanými na interpretaci spirituálů, gospelů i novějších forem R & B. Ze souborů této kategorie se ve druhé pol. 20. let dostalo celosvět. popularity mužskému kvartetu The Revellers (pův. obsazení: Franklyn Baur a Lewis James-tenory, Elliott Shaw-baryton, Wilfred Glenn-bas), které vedle poněkud „učesaného“ vydání duchovních písní interpretovalo i dobový šlágrový repertoár (HMV, Vic.). Autentičtější formy černošského vokálního projevu reprezentovaly ve stejné době soubory jako Frank Stamps and His All Star Quartet (1920), Speer Family (1921) ad., jejichž dopad byl ovšem téměř výlučně omezen na černošské posluchače. Uprostřed 20. let se objevují i první profesionální v. s. vycházející z folklorních a lidovkových tradic bělošské hudby amer. venkova a navazující na „families“ 19. stol. K hl. souborům tohoto typu, zařazovaným do oblasti C & W, patřily Stoneman Family (nahrávající od 1925 pro spol. Genett, Okeh a Vic., později Folk.) a trio Carter Family (od 1927 Vic.).

S mohutnou exploatací moderní pop. hudby ve 20. letech a s masovou popularitou jednoho z jejich dobově nejoblíbenějších představitelů, P. Whitemana a jeho orch., je spojen vznik významného mužského tria The Rhythm Boys (Harry Barris, Bing Crosby, Al Rinker). Pravidelně účinkovali

s Whitemanem od 1927 (Vic.) a vystoupili s ním t. ve známém filmu *Král jazzu* (1930); příl. nahrávali i s jinými orch. včetně D. Ellingtona (*Three Little Words*, 1930, Vic.). Úspěch Rhythm Boys podnítil vznik dalších v. s., které se staly přímo symptomatickou součástí pop. i jazzové hudby 30. let. Nejznámějšími byla černošská mužská kvarteta Mills Brothers a Ink Spots a dívčí tria Andrews Sisters a Boswell Sisters. Bratři Herbert, David (tenory), Harry (baryton) a John (bas) Millsovi (posledního nahradil po jeho úmrtí 1935 otec John Sr.) rozšířili od svého zal. 1931 tradiční tříhlasou sazbu (s melodií uprostřed) o instrum. koncipovaný part basu, napodobující scátovými slabikami doprovodné linie kontrabasů, příp. tuby. Jejich nahrávky dosahovaly ve své době značných nákladů (zvl. populární se staly v jejich podání *Bugle Call Rag*, *Chinatown*, *St. Louis Blues*, *Sweet Sue*, *Tiger Rag*, Br., reedice na zn. Ace of Hearts), nežádka doprovázeli sólové zpěváky včetně E. Fitzgeraldové, C. Callowaye, B. Crosbyho a zejména L. Armstronga (tyto desky byly před válkou distribuovány t. do ČSR, např. *In the Shade of the Old Apple Tree*, *The Old Folks at Home* aj.). Od 1932 účinkovali v řadě hud. filmů a příl. vystupovali i nahrávali ještě v 50. a 60. letech (samostatná alba pro firmy Dec., Dot a Paramount). Mills Brothers položili základ k novému interpretačnímu pojetí v práci v. s., které vycházelo z postupů obdobných k práci instrum. sekcí velkých orch. Podobného zaměření byli t. Ink Spots. Obsazení: Charles Fuqur a Bill Kenny (později Herb Kenny)—tenory, Ivory Watson—baryton (později Billy Bowen), Orville Jones—bas. Jejich historické nahrávky z období 1934–54 vydala Dec. na LP *The Best of the Ink Spots*. Jinou svět. proslulou černošskou mužskou v. s., která datuje svou práci od druhé pol. 30. let, byl Golden Gate Quartet (Willie Johnson, William Landford, Henry Owens, Arlandus Wilson), zacilený na přednes spirituálů a gospel songů ve stylizovaných úpravách přízpůsobených vkusu bělošského publika.

Obľiba ženských v. s. Andrews a Boswell Sisters pramenila ze zřejmé dobové záliby ve zvuku vysoko znějících saxofonů; odtud i častý způsob vokální sazby ženských trií, v němž byly doprovodné hlasy svěřeny sopránům či mezzosopránům nad melodií v altu. Boswell Sisters (Conee, Martha a Vet, vl. Helvetia B.) pracovaly v letech 1931–35 a orientovaly se z větší části na spolupráci s jazzovými orch. (Dorsey, Goodman), zatímco jejich následovnice (od 1932 a s přestávkou v druhé pol. 50. let působící dodnes) — sestry Andrewsovy (Patt, Maxene, LaVerne) inklinovaly k pop. hudbě, byť svázané se swingovým idiomem doby. Prosluly zejména svými efektními vokálními adaptacemi lid. či lidovkového materiálu (Vejvodova *Beer Barrel Polka*, *Pennsylvania Polka*, minstrelská *Dance with a Dolly* a zvl. židovská *Bei mir bist du schön*, již se od 1937 prodalo 60 miliónů vylisků; četná alba na zn. Cap., Dot a Paramount).

Do 30. let spadají i počátky četných v. s. (resp. vokálně-instrum. souborů), které reprezentují různé stylové typy rozsáhlé oblasti C & W, např. Blue Grass Boys (Bill Monroe, od 1936), Blue Sky Boys (bratři Bolickové, od 1935),

VOKÁLNÍ SKUPINY

Mainer's Mountaineers a Sons of Pioneers (obě od 1934), Smoky Mountain Boys (Roy Acuff, od 1938) ad. Ve srovnání s v. s. v jazzu je charakterizovalo jednodušší vedení hlasů převážně v úzké harmonii (nezřídka se objevují paralelní kvinty u krajních hlasů) a průhledný instrum. doprovod s dominujícím zvukem mandoliny a kytar.

Kvalitativně novou stránku přináší do vývoje v. s. bělošské soubory napojené od druhé pol. 30. let a zvl. pak v celém dalším desetiletí na práci velkých swingových tanečních orch. Tuto řadu otevírají 1936 zal. The Modernaires (pův. obsazení: Hal Dickinson, Ralph Brewster, Chuck Goldstein, Bill Conway), spolupracující postupně s orch. Ch. Barneta, P. Whitemana a od 1940 zejména G. Millera (1941 s ním účinkovali ve filmu *Zasněžená romance*, četné nahrávky z oné doby na zn. Bluebird a Vic., 1954 se zúčastnili natáčení životopisného filmu *The Glenn Miller Story*, jehož soundtrack vydala spol. 20-th Century Fox). O čtyři roky později vzniká pův. mužské septeto The Pied Pipers (John Hudleston, Chuck Lowry, Hal Hopper, Woody Newberry, Whit Whitinghill, Bud Hervey, George Fait), svázané s orch. T. Dorseye (Vic.). Pro ně jsou charakteristické obě tendence, které zřetelně poznamenaly koncepci v. s. ve 40. letech: 1. dřívější tři- až čtyřčlenné soubory jsou rozšiřovány o další hlasy, 2. pův. vyhraněné mužské či ženské ansámby nabývají podoby smíšených souborů (The Pied Pipers pracovali od 1942 se zpěvačkou Jo Staffordovou, vystřídanou později June Huttonovou). Postupně vyrovnání ženských a mužských hlasů, pokrývajících celou škálu přirozeného hlasového rozsahu, umožnilo nyní pracovat s v. s. jako s rovnocennou složkou vůči ostatním sekcím orch. včetně zužitkování široké harmonie. Vedle jmenovaných souborů pracovali tímto způsobem dále např. Mel-Tones s orch. A. Shawa, Pastels u S. Kentona, s jehož osobou je spojováno t. veřejně prosazení mužské vokálně-instrum. čtveřice Four Freshmen, zal. 1948 (Ross a Don Barbourovi, kterého 1961 nahradil Bill Comstock, Bob Flanigan a Ken Errair, nahrazený od 1956 Kenem Albergem), která dosahuje použitím falzet obdobných efektů jako smíšené soubory (Cap.). Projev Four Freshmen upoutával posluchače jednak vynalézavým vedením hlasů, často přecházejících z úzké do široké harmonie (autory úprav byli vynikající jazzoví arr. B. Holman, D. Reynolds, P. Rugolo aj.), jednak dosud nebyvalým důrazem na tónové kvality, dynamickou stavbu, v neposlední řadě i svěžím instrum. doprovodem (členové skup. hrají na řadu nástrojů včetně tp., tb., lesního rohu, melafonu atd.). Příklad typické vokální sazby Four Freshmen přináší notový př. 20 v heslu *harmonie*.

Protějškem komplikované vokální sazby uvedených skupin byla na jazzové scéně různá dueta vycházející z unisono principu (např. manželská dvojice Jackie Cainová-Aroy Kral a bopové duo Dave Lambert-Buddy Stewart) a na půdě tehdy právě vznikajícího folkového revivalu prostá faktura, kterou ve svém projevu uplatňovaly soubory jako Almanac Singers (od 1940) či Weawers (1949). Oblasti spirituálu a zejména gospel songu přinesly ve 40. letech nové podněty ženské kvarteto Clara Ward Singers (od 1943, Savoy) a

mužské v. s. Five Blind Boys, Christian Travellers a The Spirit of Memphis Quartet.

Vzrůstající obliba městských forem černošské lid. hudby (R & B) a nastupující éra R & R vynesla v 50. letech do popředí desítky nových v. s. orientovaných na tyto směry. Vyrostaly z tradičně bohatého podhoubí, které tvořily stovky neznámých souborů, jejichž působnost byla omezena na černošská ghetta (z v. s. této kategorie, v nichž krystalizoval rockový hud. ideál, jmenujme alespoň kvinteto The Chords, nahrávající v první pol. 50. let pro lokální spol. Cat v LA). Z černošských souborů mělo pak zřejmě největší dopad kvinteto The Platters, které se od 1955 prosadilo řadou svých nahrávek na čele hitových žebříčků (*The Great Pretender*, *My Prayer*, *Only You* aj. na zn. Mercury) a vystoupilo mj. i v legendárním filmu *Rock Around The Clock*, spojeným už s masovou hysterií, jež nástup R & R provázela. Sametově znějící mužské hlasy ve spojení se zářivým mezosopránem Zoly Taylorové (v kontrastu k sonornímu kontrabasu Herberta Reeda) vytvářely plnozvučně harmonie a v jednotě s přitažlivou vizuální (pečlivě choreografovanou) složkou činily z vystoupení Platters nezapomenutelný zážitek. V tomto směru se skup. stala vzorovým modelem pro řadu následnických souborů (typu The Coaster aj.) a lze ji považovat za předobraz v. s. spol. Motown.

Vedle samostatně působících v. s. nabývala na významu i různá seskupení doprovázející pěvecké hvězdy. Sem patří např. ženské kvarteto Raelets, vystupující s R. Charlesem (Atl., Paramount, Su.), nebo Jordanaires; působilo sice už od 40. let, avšak vstoupilo do širokého povědomí teprve zásluhou společných nahrávek s C. Francisovou, D. Gibsonem, R. Nelsonem a najmě E. Presleyem (RCA, novější samostatné nahrávky jsou obsaženy na deskách Cap.). Presley později spolupracoval i s dalšími v. s. Imperial Quartet, The Stamps a Sweet Inspirations (v. album *Pure Gold*, Opus).

Od konce 40. let se postupně prosazovala v oblasti standardní pop. hudby čtveřice Ames Brothers (Ed, Gene, Joe a Victor Amesovi), mající na svém kontě hity *You, You, You* a *Nightly Lady from Shady Lane* (Vic.). Práce Ray Conniff Singers (od 1956) znamenala další mezník ve spojení smíšené v. s. s bigbandovým zvukem. Charakterizují ji pův. neotřelá sborová sazba, specifické frázování a okamžitě identifikovatelné metrytmické postupy, jež se promítají i do vynalézavého instrum. doprovodu (Col., Su.).

50. léta přinesla t. řadu v. s. komorního obsazení. V oblasti C & W to bylo především mužské duo Everly Brothers, zal. 1957 (Don a Phil Everly), s charakteristickým dvojhlasem ve vysoké poloze a s melodií umístěnou převážně ve spodním hlase (nahrávky do 1960 na zn. Cadence, poté WB), které na žebříčcích popularity záhy vystřídalo – navzdory subtilnímu projevu (zpočátku se sami doprovázeli na g.) – i Platters. Později ovlivnili Everly Brothers angl. rockové skup. včetně začínajících Beatles. V příbuzné rovině dosáhlo značných úspěchů t. folkové Kingston trio (Bob Shane, Nick Reynolds, Dave Guard, vystřídaný 1961 Johnem Stuartem) s nezapomenutelnou interpretací balady *Tom Dooley* (Cap.).

Z jazzových v. s. přineslo koncem 50. let neoriginálnější koncepci trio Lambert-Hendricks-Rossová (později Bavnová) virtuózními vokálními transkripcemi instrumentálních arr. z repertoáru Basieho orch. (*Fiesta in Blues, Jumpin' at the Woodside* aj.) na albu *Sing a Song of Basie* (1958, ABC-Paramount) realizovaném s pomocí multirecordingové techniky. Novinkou jejich pojetí instrum. vokálu, na rozdíl od běžně praktikovaného scatu jinými jazzovými vokalisty, bylo využití pův. textů Jona Hendrickse, jimiž byly podloženy ansámblové partie, stejně jako sóla jednotlivých členů tria. Členové mužského kvarteta Hi-Lo's (Clark Burroughs, Bob Morse, Gene Puerling, Don Shelton, zal. 1953; Col.) pokračovali pak zhruba v linii započaté Freshmeny; tuto linii později uplatnil i následnický soubor Singers Unlimited, využívající (obdobně jako trio Lambert-Hendricks-Rossová) multirecordingu; vedle bývalých členů Hi-Lo's Puerlinga a Sheltona jej tvoří Bonnie Hermanová – soprán a Len Dreslar – bas (zal. 1967, v. licenční alba vydaná v Su. a Opusu). Z významných v. s. orientovaných na gospel music připomeňme The Stars of Faith, zal. 1958 bývalými členkami Clara Ward Singers na čele s Marion Williamsovou.

Kvantitativně dosud největší rozmach v historii v. s. přinesla 60. léta. Z téměř nepřehledného množství britských skupin, které se nyní dostaly do středu svět. dění, měli jednoznačně největší stylový význam liverpoolští Beatles (zal. 1961). I když jejich zásadní přínos vývoji moderní pop. hudby je výsledkem široké škály aktivit jednotlivých členů souboru (každý ze čtveřice Lennon-McCartney-Harrison-Starr se uplatňoval t. jako sólový zpěvák, instrumentalista, sklad., textař apod.), vydatně k němu přispěli i způsobem vokální sazby a vl. přednesem sborových partií. Kouzlo jejich projevu bylo v tomto směru zprostředkováno nejenom užitými technickými finesami (různé způsoby vedení hlasů protipohybem, v paralelních kvintách a kvartách atd. byly ovlivněny jednak zmíněnými Everly Brothers, jednak byly přirozeným dědictvím tradice anglikánského duchovního zpěvu s jeho napojením na praxi středověkého organa), ale i osobitými tónovými a barevnými dispozicemi, stejně jako charakteristickou ornamentikou.

Styl Beatles patřil k nejhodněji napodobovaným během celých 60. let a jeho vlivy jsou patrné na práci četných v. s. dodnes. Avšak i během tohoto období zůstaly některé v. s. v USA stranou tohoto neplodného epigonství a přispěly tak k bohaté diferencované podobě moderní pop. hudby 60. let. Platí to především o černošských souborech, z nichž se značně oblíbily zvl. mužské i ženské v. s. soustředěné kolem spol. Motown v Detroitu: Four Tops, Gladys Knight and The Pips, Isley Brothers, Martha & The Vandellas, Diana Ross & The Supremes, Temptations aj. (v. *Detroit sound*). Z ostatních černošských souborů mimo produkci Motown byla významná zejména kalifornská skup. The 5-th Dimension, zal. 1967 (Florence LaRueová, Marilyn McCoo, Ron Townsend, Lamont Lomore, Billy Davis Jr.; ABC-Paramount, Bell). Západní pobřeží bylo však už od samotného počátku 60. let působištěm řady bělošských vokálně-instrum. souborů, jež kladly důraz na vícehlasý

zpěv, souhrnně označovaných termínem west coast (v. t.). Sem patří Association (zal. 1966, Gary J. Alexander, Ted Buechel, Russel Gignere, Jim Yester, Terry Kirkman, Brian Cole), Beach Boys (zal. 1961; pův. obsazení: Mike Love, Brian, Carl a Dennis Wilsonové, Al Jardine, Bruce Johnston; Cap.) a Mamas & Papas (Michelle Gillianová, Cass Elliotová, John Phillips, Denny Doherty). Širší stylový záběr směrem k folk rocku (v. t.), ale i k moderním stylizacím C & W, byl typický pro jinou skup. z LA – Byrds (zal. 1964; pův. obsazení: Chris Hillman, David Crosby, Gene a Mike Clarkové, Jim McGuinn; Col.). Bělošskou verzi R & B reprezentovali Rightous Brothers a Paul Rovere & The Raiders. Osobitými rysy se vyznačovalo působení folkového tria Peter, Paul & Mary (Peter Yarrow, Paul Stookey, Mary Traversová; WB) a intelektuálně orientovaná dvojice Paul Simon & Art Garfunkel (Su. v licenci CBS).

K významným jazzovým v. s., jejichž počátky spadají do 50. let, patří franc. Les Double Six of Paris (zal. už 1959; Phil.) a Les Swingle Singers (zal. 1962; Su. v licenci Phil.). V počátcích zpívali někteří z jejich členů v obou souborech zároveň, později se obs. ustálilo takto: Les Double Six – Mimi Perrinová, Claudine Bargeová, Monique a Louis Aldebertovi, Bob Smart, Jean-Claude Briodin; Swingle Singers – Christiane Legrandová, Jeannette Beaumontová, Alice Heraldová, Anne, Claude a Jose Germainovi, Jean Cussac, Ward Swingle. Zvl. činnost druhého ze souborů je důležitá citlivými a virtuózně interpretovanými adaptacemi děl barokní, klasické i romantické hud. literatury. Významná i z mezinár. hlediska byla t. činnost polského vokálního kvarteta NOVI, zal. 1965 (pův. obsazení: Ewa Wanatová, Bernard Kawka, Janusz Mych, Waldemar Parzyński; Su.).

Jedním ze dvou určujících trendů, které převládají v zaměření v. s. během 70. let, jsou nostalgické retrospektivy starších stylů, jak je reprezentují např. černošské ženské kvarteto The Pointer Sisters (Ruth, Anita, Bonnie, June; nahrávky na zn. Blue Thumb) či bělošský smíšený soubor The Manhattan Transfer (Laurel Maseová, Janis Siegellová, Tim Hauser, Allan Paul; Atl., Cap.), oba vzniklé 1972. Druhou polohu zastupuje hudebně jednodušší orientace na písničkový proud ve stylu disco. I tato bohatě členěná oblast přináší takřka protichůdné projevy, jakými se vyznačují např. černošské ženské trio Three Degrees (zal. už v 60. letech, Fayette Pinkneyová, Sheila Fergussonová, Valerie Holidayová, nahrávky na zn. Philadelphia Int'l) a naproti tomu třeba Silver Convention (Linda Ůbelherrová, bývalá členka někdejších Humphries Singers, oblíbených v Evropě začátkem 70. let, dále Ramona Kraffová a černá zpěvačka Jackie Carterová; spol. Midland International) nebo v posledních letech populární švédská ABBA (Agnetha Fältskogová, Annifrid Lyngstadová, Benny Andersson, Björn Ulvaeus; Su., Opus). Kromě uvedených v. s., které se momentálně ocitly na výsluní zájmu zejména teenagerů, se v rámci příslušných stylově-žánrových typů i nadále rozvíjejí vl. tradice té či oné oblasti (C & W, folk, gospel, jazz, rock, soul).

VOKÁLNÍ SKUPINY

Závěrem uvedme rámcový přehled vývoje domácích v. s. v návaznosti na směry určené hlavním vývojovým proudem jazzu a moderní pop. hudby ve světě. První důležitou českou v. s. byl soubor The Melody Makers R. A. Dvorského, který se už od pol. 20. let inspiroval sborovou interpretací ve stylu Revellers, tedy dávno předtím, než je naši hudebníci poznali z přímého kontaktu při jejich pražské návštěvě 1931. Značně osobitých aranžérských postupů (čtyřhlas v úzké harmonii zahušťovaný již přidáním sextami apod.) používal pak Dvorský ve svých sborových úpravách pro následnický soubor The Melody Boys (resp. pro zpívající instrumentalisty ze stejnojmenného orch.). Prímý vliv návštěvy Revellers možno spatřovat v aktivitě příl. sestavovaného vokálního kvarteta z členů Vachulkova orch. Smiling Boys, působícího od 1932. Jeho dir. a pianista Ladislav Vachulka záhy t. přizval ke spolupráci na doporučení Jaroslava Ježka dívčí Bajo trio, zal. 1930 (tedy ještě před vznikem souborů sester Andrewsových a Boswellových!), jehož repertoár v tomto období z větší části i sám aranžoval. Soubor, jehož název byl utvořen z křestních jmen zpěvaček (Božena, Anička, Jožka), vystupoval předtím ve hře *Don Juan & Comp.* v Osvobozeném divadle (1931), kde zpíval Ježkem pro něho zkomponovanou píseň *Znám Dona Juana*. Zároveň s Bajo triem vznikla t. mužská v. s. Settleri (vůdčí osobností byl Jan Korda), zaměřená pův. na trampské písně. Trampské hnutí vůbec vyvolalo v život desítky amat. či poloprof. souborů, z nichž některé t. časem nahrávaly pro rozhlas, na desky, příp. vystupovaly v divadlech atd. Zcela originálním příspěvkem domácímu vývoji, zdaleka přesahujícím rámec nonartifciální hudby, byl E. F. Burianův hudebně-recitační soubor voice-band, který vystoupil poprvé na veřejnosti 1927 v Divadle Dada. Ačkoliv koncepce a cíle voice-bandu byly vytýčeny jeho tvůrcem až příliš radikalisticky (Burian v něm spatřoval moderní alternativu klasických sborových těles), zůstává cenným svědectvím o vlivu jazzových prvků na experimentální snažení naší meziválečné uměl. avantgardy (historický snímek voice-bandu je obsažen na albu *Pisničky a songy E. F. Buriana*, Su.).

Jinou významnou událostí, tentokrát přímo na vlastní půdě dobové taneční hudby, bylo zformování ženského tria (1939) z členek Kühnova pěveckého sboru, jež o rok později vstoupilo ve známost jako Allanovy sestry (pův. Jiřina Salačová, Věra Kočvarová, Radka Hlavsová, vystřídaná později Mášou Horovou – posléze bylo pův. tříčlenné obsazení rozšířeno o další členku Boženu Klocovou; 1947 nahradila Salačovou Blažena Lázničková). Soubor, který byl napojen na činnost orch. K. Vlacha, vycházel z Andrews Sisters, z jejichž repertoáru převzal t. některé úpravy. Mužským protějškem Allanových sester se dočasně stali v prvních letech po osvození Lišáci, pův. trampský soubor zal. už 1936 (obs.: Antonín Pečenka, Josef Šmíd, Petr Kašpar, Josef Benda, klav. doprovod Eman Fiala). Stylový zlom směrem ke swingu a novějším projevům pop. hudby byl motivován příchodem Bory Kříže, který zprvu (1946) vystřídál u klavíru Fialu a poté nahradil A. Pečenku, zatímco na místo pianisty byl ang. Jaromír Vomačka.

Na sklonku 40. let začal vyvíjet aktivitu t. Lubomír Pánek, s jehož jménem je pak nadále spojena řada v. s. působících na naší domácí scéně dodnes. Jeho první smíšené kvinteto Paterčata vzniklo 1949 (zpočátku je tvořili spolu s Pánkem Eva Weinlichová, Zdeněk Borovec, Ladislav Kočí a Jiří Šašek, později zde zpíval např. Zdeněk Pulec a další instrumentalisté); pracovalo po vzoru v. s. typu Modernaires a Pied Pipers. Působističtí kvinteta byla Alhambra, kde zpívalo s orch. L. Habarta. Pánek poté vytvořil další soubor při orch. K. Vlacha ze zbývajících členek Allanových sester Lázničkové a Kočvarové; v něm se k němu přidali Dođa Kulas a Jiří Jirmal (vystřídáný později Karlem Hálou). Tento soubor pracoval až do 1958 a je už zaznamenán na deskách Su. „Hvězdným“ obsazením se mohl pyšnit další, v pořadí už třetí sbor L. Pánka, účinkující zač. 60. let v Semaforu. Jeho členy byli Eva Pilarová, Waldemar Matuška a Jaroslav Štrudl (oba známé zpěváky ovšem záhy vystřídali Z. Pulec a Květoslav Rohleder). Konečně pod vlivem Conniffovým zformoval Pánek přibližně v pol. 60. let svůj nynější sbor, který je zaměřen převážně na studiovou práci v roli doprovázející v. s. (podle daných potřeb se mění počet i personální obs.); 1969 spolupracoval Pánkův sbor na evropském turné s R. Conniffem. 1952 vznikla také v. s. v rámci orch. G. Broma (zpočátku ji tvořili Alfa Šmíd, Antonín Julina, Milan Ulrich a Gustav Brom, později se v ní výrazně uplatnil t. Jaromír Hnilička, který od 70. let vede vl. příležitostně sestavovaný pěvecký soubor). Žánrově vzdálenou, nicméně komerčně velmi úspěšnou v. s. 50. let byli Kučerovci, kteří se zaměřili na úpravy a interpretaci lidovkového materiálu z Tichomoří a Latinské Ameriky.

1960 vznikl z členů Vysokoškolského uměl. souboru kolem Jiřího Tichoty dodnes působící Spirituál kvintet; významným podnětem bylo v tomto případě pražské hostování černošského souboru Everyman Opera a jeho nahrávky pro Su. Pův. repertoárově zaměření, dané názvem souboru, se pak v průběhu 60. let rozšiřovalo o další stylově-žánrové oblasti včetně folku (důležitou okolností bylo společné účinkování s Peterem Seegerem, 1964), renesančních písní rudolfinské doby a v ojedinělých případech i o vl. zpracování titulů z produkce pop music (Presley, Simon & Garfunkel). Svým usilováním se Spirituál kvintetu v některých ohledech blíží skup. Český skiffle bratří Traxlerů, zal. v pol. 60. let (do 1970 vystupovalo pod názvem Skiffle Kontra); pracuje ovšem s jednoduššími úpravami. S érou malých divadel byla spojena existence dívčí v. s. Inkognito kvartet, jejíž činnost ovšem zasahovala pod různými nahrávacími pseudonymy (např. Girls, Inc.) i do oblasti standardní pop. hudby.

Druhá pol. 60. let byla ve znamení mohutného nástupu v. s., jež syntetizovaly tradice domácí trampské písně s hud. projevy C & W. 1965 otevírají tuto řadu Rangers-Plavci (pův. obsazení: Jan Vančura, Milan Dufek, Radek Tomášek, Jiří Veisser, Miroslav Řihošek, Antonín Hájek; Pan.), následovaní záhy bluegrassovými Greenhorny-Zelenáči a četnými dalšími soubory.

Z několika domácích souborů, jimž byla vzorem tvorba

westcoastových v. s., zanechaly trvalejší stopy v podobě gramof. nahrávek brněnské Synkopy 61 a pražské skup. Cardinals a Rebels. Vliv folk rocku se odrazil v práci ostravské skup. Bukanyři (zal. 1969). Jazzovou linii dočasně sledoval Švabenského vokálně-instrum. soubor Šest strýců (pův. obsazení: Jiří Hlava, Jan Václavík, Josef Pavelka, Luděk Švabenský, Ladislav Chvalkovský, Ivan Smažik; srov. s živou nahrávkou z Reduty a s četnými snímky, na nichž skup. doprovází H. Vondráčkovou, Su.) a zčásti i ostravští Plameňáci, kteří společně s M. Rottrovou nahráli t. několik pozoruhodných snímků a cappella (Su.). V první pol. 70. let založené trio Jany Koubkové Hot tety se inspirovalo příkladem Pointer Sisters.

Jako doprovodné těleso se přil. uplatňuje i okteto utvořená z členů Kühnova smíšeného sboru (účast na LP S. Boryse, K. Gotta, F. Slováčka aj., Su.) a dále četná divčí tria a kvarteta (Bezinky, Jezinky a zvl. velmi úspěšné trio na čele s Jitkou Zelenkovou, jež do 1978 spolupracovala s K. Gottem). Zznamenejme t. pokus ÚV SSM o vytvoření vlastní v. s. Planety v první pol. 70. let. Vyloženě ambiciózní je práce obou stylově vyhraněných a úzce specializovaných v. s. Marsyas (s vůdčí uměl. osobností Zuzany Michnové) a C. & K. Vocal (zal. 1971, obs.: Helena Arnetová, Zuzana Hanzlová, Ivana Štréblová, Jiří Cerha, Ladislav Kantor, Luboš Pospíšil), jejichž první alba (*Marsyas* a *Generace*, obojí Su.) přinesla—kromě objevného, převážně pův. repertoáru—zřetelně a uměl. přesvědčivé výsledky dlouholetého snažení, potvrzující zároveň i oprávněnost zvolené koncepce. — A. M.

voodoo (angl. zkomolenina afrického výrazu voodoo, který znamená boha nebo ducha), označení specifického černošského náboženského kultu pěstovaného zvl. v 17. a 18. stol. otroky na Západoeindických ostrovech, který nese zřetelné stopy vlivů pův. afrických religiálních a magických obřadů. Amer. podoba v. rituálu, který sem přinesli po revoluci v Santo Domingu 1809 otroci odtud emigrovavších franc. kolonistů, se konstituovala syntézou s křesťanskými náboženstvími, resp. katolicismem. Významnou účast na těchto obřadech měly hudba a tanec a jako takové bezprostředně souvisejí s často připomínanými ceremoniály, pěstovanými od zač. 19. stol. na legendárním Congo Square (dnes Beauregarde Square) v NO. S pojmem v. se později setkáváme t. v názvech pop. písní (např. *The Voodoo Man* Berta Williamse, 1900), instrum. jazzových skladeb (*Voodoo* Tiny Parhama, 1929) a nejnověji t. na některých nahrávkách černošských jazzových avantgardistů (v. album Archieho Sheppa *The Magic of Ju-Ju*, 1968).

L: G. W. Cable: *The Dance in Place Congo* (Century Magazine, February 1886, s. 517); M. Krejčí: *Zlatý hrnc na konci duby* (Praha 1975, s. 64); A. Shepp: *The Magic of Ju-Ju* (JF 1970, č. 1, s. 85); M. Stearns: *The Story of Jazz* (NYC 1956, s. 38); R. Tallant: *Voodoo in New Orleans* (NYC 1946). — A. M.

vyšší populár, hud. okruh spadající pod pop. hudbu a zahrnující jednak melodie artificiální hudby, jež vstoupily do nejširšího povědomí a oblby posluchačů (*Humoreska*, *Poem*

apod.), dále však i specializovaný a ad hoc vytvářený stylově-žánrový druh starších i novějších skladeb, určených především k rekreačnímu poslechu. Vymykající se běžné písničkové produkci nebo ryze užitkové funkci (pochodové, taneční aj.; to ovšem neznamená, že v. p. by nebyl podobné funkce přesto schopen plnit, a to i svými koncertními valčíky, polkami, pochody apod.), usilují skladby v. p. o větší či menší uměl. stylizaci takové funkce nebo produkce. Přitom uplatňují stavebné i vyjadřovací složky převzaté z klasické a romantické artificiální hudby, aniž takovými stylizacemi překračují hranice poměrně široké posluchačské přístupnosti; časté tu ostatně bývají též stylizované prvky hud. folklóru a nonartificiální hudby (jazz, moderní pop. hudba ad.). V. p. tvoří takto základ koncertantního repertoáru dechových, salónních, estrádních, rozhl. a lázeňských orchestrů, menších instrum. skupin a dříve i domácího diletantského pěstování hudby.

Z hlediska historického vývoje zůstává v. p. hlavním pozůstatkem a svědkem někdejší jednoty veškeré umělé (profesionálně i poloprofesionálně vytvářené) hudby, u níž se funkce umělecko-estetická dosud nevyhranila vůči funkcím ostatním. Již od první pol. 19. stol., v souvislosti s početním i hmotným rozvojem středoevropské a západoevropské buržoazie a maloburžoazie a s její snahou i vnějškově se reprezentovat, prudce narůstala obliba operních předeher a výňatků, jakož i různých melodických úryvků symfonických, komorních aj. děl. Neméně významná byla též popularita dobových tanečních skladeb (Johann Strauss st. i ml. a jejich generační druhové). Současně s nespočetnými úpravami a transkripcemi všech těchto kompozic se však rozrůstala i samostatná produkce drobnějších skladeb, určených především snadnému domácímu provozování. Romantickým, lehce zapamatovatelným a často i zvukomalebným nebo popisným melodiím dostávalo se tu nejen asociativně účinných názvů (*Mlín v Černém lese*, *Klásterní zvonky*, *Modlitba panny* apod.), ale postupně i široké publicity, a to prostřednictvím tzv. salónních orch. v lepších restauračních místnostech a na lázeňských kolonádách. Nástrojové obs. těchto skupin bylo vlastně zmenšením symfonického a operního orch., zachovávající jeho hlavní instrumentační postupy (nedostatek středních výplňových hlasů zde nahradilo obligátní harmonium). Repertoár salónních orch. býval ovšem paralelně tlumočen i dechovými, zvláště vojenskými kapelami, zejména v rámci dobové velmi oblíbených promenádních koncertů. Brzy po zač. 20. stol. prošel v. p. novou fází své existence, stává se svými „charakteristickými skladbami“ zároveň i nepostradatelnou ilustrační součástí hudby k němým filmům. Po 1. svět. válce se kolem v. p. takto soustředil největší počet stálých ansámbly, výkonných hudebníků i uznávaných skladatelů (zvorově např. A. W. Ketelbey charakteristickou skladbou *Na perském trhu* nebo Ernst Fischer proslulou suitou *Jižně od Alp*). V USA se ve 20. letech nadto zdálo, že dosavadní romantickou jednostrannost v. p. bylo by možno překonat injekcí jazzových prvků. Tento tzv. symfonický jazz (v. t.) interpretačně reprezentoval orchestr Paula Whitemana, po tvůr-

či strance George Gershwin svou *Rhapsody in Blue* (1924). Třebaže snahy vzbudily značnou pozornost i u evropské skladatelské avantgardy, zůstaly bez dlouhodobějších uměl. výsledků; upozornily ovšem na možnost čerpat další výrazové podněty i mimo okruh klasicko-romantické hudby a hud. folklóru. Zánikem němeého filmu ztratila produkce v. p. významné odbytiště. Jako pevně fixovaný zvukový záznam se do filmu zvukového přesunula jen zčásti. Nové možnosti uplatnění jí však nabídl rozhlas, kde v. p. začal vyplňovat široké vysílací plochy, stává se mnohdy pouhou zvukovou kulisou. Ze světově proslulých souborů možno uvést Boston Pops (orientace dílem na výňatky a drobné skladby klasiků, dílem na semisymfonické úpravy hitové produkce), dále připomenout velkou popularitu známých smyčcových orch. (André Kostelanetz, Annunzio P. Mantovani, George Melachrino, Helmuth Zacharias). V západních zemích i v zemích socialistického tábora v. p. dodnes nachází poměrně značný institucionální ohlas (tvůrčí soutěže rozhl. stanic a kult. organizací, příslušnost specializovaných autorů v. p. k skladatelským svazům atd.), ba v. p. bývá někdy považován za jakýsi „školitelský“ mezičlánek, který může napomoci převést zájem širokých posluchačských vrstev z pop. hudby na hudbu uměleckou.

V českých zemích vykrytalizoval okruh domácího v. p. dost opožděně, a to hlavně v důsledku hospodářské slabosti české buržoazie a jejího málo rozvinutého kulturního a spol. života v 19. stol. Drobnější skladby určené k domácímu provozování nacházíme sice v tvorbě takřka všech skladatelů smetanovské a posmetanovské generace, specializované edice „salónní hudby“ pro klavír, klavír a zpěv apod. se však začaly soustavněji objevovat až koncem stol. Prvý rozhodný úspěch zaznamenal u nás Rudolf Friml svými *Závišovi písněmi* (1901; jen v originále dosáhly 13 vydání, kromě úprav pro nejrůznější obs.), vbrzku následován náladovými skladbami Františka Procházky (*Gavotte empire*, *Valse rêvée* aj.). Zvlášť širokého ohlasu se prostřednictvím zahr. nakladatelů dostalo pop. skladbám Julia Fučíka (z jeho v. p. např. řada koncertních valčíků, pochodů a charakteristických skladeb, předehry *Marinarella*, *Miramar* aj.). Kromě základní klav. verze vycházely skladby tohoto druhu v úpravách pro nejrůznější sólové nástroje a komorní sestavy, pro dobově oblíbený salónní kvartet (2 vi., violoncello, p.), pro malý a velký salónní orch. i pro orch. dechový. Hned po 1. svět. válce se v těchto úpravách objevily též moderní, jazzem ovlivněné tance z dílny domácích skladatelů (R. A. Dvorský, John Gollwell-Borůvka, Jára Beneš ad.). Svou vsutku reprezentativní osobnost našel však náš v. p. teprve v postavě Bohuslava Leopolda. Jako skladatel bohaté melodické invence, vyhledávaný instrumentátor i průbojný nakladatel dovedl Leopold svou tradičně koncipovanou, vždy však původní, výrazově noblesní a převážně již orchestrálně citěnou hudbu prosadit i v evropském měřítku. V domácí, ve 30. a 40. letech spíše však jen rozhlasu určené produkci se k Leopoldovi připojili ještě Zdeněk Hůla (pseud. Bayer), Erno Košťál, Anatol Provazník, Miloš Smaček, Vlastislav Antonín Vipler a někteří další, vesměs rovněž

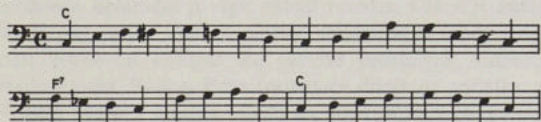
vycházející z tradičních vyjadřovacích prostředků. Jinak však na domácí hud. scéně význam v. p. nezadržitelně klesal. Teprve v 50. letech došlo zde k jisté renesanci. Nový model „estrádní hudby“ zahrnoval v sobě požadavek hodnotné, přitom však univerzálně uplatnitelné poslechové i taneční hudby, inspirující se jednak domácí romanticko-národní a folklorní tradicí, jednak dobovou tvorbou masových písní a pokusy o nové spol. tance. V rámci jednotné socialistické kultury pro všechny pracující měla tato estrádní hudba podle tehdejších předpokladů vytvořit základnu pro postupné smazávání rozdílu mezi hudbou uměleckou a nonuměleckou (*v. estráda*). K tomuto cíli směřovaly zvl. dva nově založené soubory: ostravský rozhlasový orchestr NoTa (= nový tanec, 1950–54; s trojicí hlavních autorů Václav Havelka, Miroslav Juchelka a Zbyněk Přecechtěl) a Brněnský estrádní rozhl. orchestr (BERO, od 1951; okruh hlavních spolupracovníků tvořil František Hertl, Jiří Hudec, Bohuslav Sedláček a Jan Těšík). Reálné výsledky nedosáhly ovšem tak vysokého cíle a v podstatě vyústily opět jen do podoby poněkud zfolklorizované salónní hudby. Teprve koncem 50. let přecházel BERO od tradicionalistické repertoárové orientace postupně i k pokusům o stylizace moderní pop. hudby, a to širším využíváním jazzem ovlivněné melodiky a harmonie, novějších tanečních rytmů i nástrojového vybavení muzikálových orch. Z protilehlé strany se k podobnému úsilí načas připojil též smyčcový orch. Dalibora Brázdy. Jeho stylizace osvědčených melodií a evergreenů moderní pop. hudby v sugestivním soundu vysokých, mnohokrát dělených smyčců a dřev dosahovaly v druhé pol. 50. let velké popularity.

V současné době prochází hud. okruh v. p. hledáním nových cest. Tvůrčím ohniskem hlavního proudu, tradičně usilujícího o umělecky náročnější poslechovou hudbu, zůstává Svaz českých skladatelů a jeho každoroční přehlídka nové tvorby. Rozhl. uplatnění současného v. p. rozšířilo svůj záběr celkem již běžně o stylizace moderní pop. hudby a zároveň obohatilo instrumentář v. p. o nové elektroakustické a elektrofonické nástroje. Vůdčím čs. souborem tohoto typu zůstává brněnský rozhl. ansámbel, jakkoli pod novým názvem Orchestr Studio Brno a pod vedením Miloše Machka a Erika Knirsche. Nové podněty přicházejí však i od orch. a skupin zaměřených na pop music. Na gramof. deskách bývá podíl sólového zpěváka zastupován výkonem virtuózně fundovaného instrumentalisty, jenž příslušnou pop. melodii tlumočí alespoň zčásti improvizace a tedy na vyšším stylizačním stupni, než by činil pěvecký interpret. Nado to se v nahrávkách těchto skupin stále častěji objevují též parodistické transkripce oblíbených romantických melodií 19. stol. Posluchačská působivost tkví tu nejen v groteskní, často přímo záměrně provokativní volbě nástrojů, v instrumentaci a v přidání nehudebních zvuců a šumech, ale často i v uplatňování různých zvukových, ba až dramatických point. (Úprava *Letu čmeláka* N. Rímského-Korsakova konfrontuje např. původní hud. předlohu se zvukem stíhačky a dialogem jejího pilota s letištem; teprve po zjištění, že narušitelem vzdušného prostoru je pouhý

čmelák, se stíhačka znechuceně vrací zpět na svou základnu.) Adresovány hlavně mladším posluchačům, označují se takové úpravy i jako party sound (v. t.) a znamenají novou modifikaci v. p. a estrádní hudby (v. estráda). V evropské

p. h. je dnes velmi úspěšně reprezentuje především německý kapelník a aranžér James Last, u nás instrumentalisté F. Slovák, J. Malásek, R. Rokl, V. Týfa ad., skup. L. Štáidla, J. Votruba aj. — J. K.

walking bass, angl. doslova krácející bas, označení pro basovou linii, která postupuje v rovnoměrném rytmickém pohybu buď po akordických tónech, nebo stupňovitě pomocí průchodů (př.). – A. M.



waltz, standardní spol. tanec ve 3/4 taktu v tempu 31–33 taktů za min., jehož předchůdcem byl amer. valse boston. Jeho klasická podoba, charakterizovaná ladnými měkkými pohyby a doklouzávanými kroky, byla rozvinuta 1920–32 angl. učiteli tance J. Bradleyovou, V. Silvesterem, W. Smithem a M. Stewartem. Dnešní podobu dostal w. na kongresu angl. učitelů tance 1933. Modernímu w. je vlastní vláčný, přirozený pohyb, jdoucí v prvé době z uvolněných kolen až k absolutnímu zdvíhu mezi druhou a třetí dobou, který vytváří tzv. waltzovou vlnu. Těla drží tančící v zákl. figurách zpřímá, pár je v neustálém kontaktu. U nás občas užívané označení pomalý valčík je nesprávné, neboť tento název vystihuje spíše český lid. tanec sousedská, který je na rozdíl od w. budován na zcela jiných pohybových zásadách. – F. T. + J. Ch.

washboard band (angl.), označení tradičních skifflových a jazzových skupin, v jejichž obs. měla významnou úlohu valcha. Pův. spasm bandy (v. t.) složené z primitivních nástrojů domácí výroby, byly cca od 20. let rozšiřovány o nástroje běžného instrumentáře. K prvním důležitým skup. tohoto typu patřily Famous Original Washboard Band vedený Jimie O'Bryantem (cl.) s hráči na valchu Jamesem Taylorem a Buddy Burtonem (vl. Williamem E. B., Paramount, 1924–25) a zvl. soubory působící na sklonku 20. a začátkem 30. let – Tub Jug Washboard Band (Paramount, 1928), Washobard Serenaders s vynikajícím hráčem na valchu Johnsonem (Par., Vic., 1931–35) a Washobard Rhythm Kings, pův. nahrávající v obs. kazoo, p., g., valcha a voc. a později běžně užívací t. žesťových a plátkových nástrojů (Vic., Vocalion, 1931–32, poté do 1935 t. nahrávky na zn. Banner, Bluebird a Col.). Valchu do svých skupin s oblibou opět zařazovali hudebníci z okruhu angl. skifflové a revivalistické školy, z domácích hráčů patří významné místo Janu A. Pacákovi a Aleši Sládkovi. – A. M.

west coast, v moderní pop. hudbě teritoriální označení pro stylově velmi různorodou hudbu skupin ze Západního pobřeží USA. V první pol. 60. let ji reprezentovali zvl. Beach Boys s dokonale propracovanou a sladěnou vokální složkou a s dobovou apoteózou kalifornského podnebí, surfování

a rychlých sportovních vozů. Pod jejich vlivem se u nás označení w. c. začalo používat pro skup., které kladly důraz na vokální projev a přejímaly repertoár Association, Beach Boys, Mamas and Papas ad. (např. brněnské Synkopy 61, pražští Cardinals a Rebels z pol. 60. let aj.). 1968–69 změnil prudký nástup sanfranciských skupin (Big Brother and the Holding Company, Grateful Dead, Quicksilver Messenger Service, Jefferson Airplane aj.) charakter hudby na Západním pobřeží a přiblížil ji atmosféře hnutí underground, psychedelic music a zvukovým experimentům; tím však zbavil také termín w. c. jednotného aktuálního stylotvorného smyslu. – L. D.

west coast jazz (jazz Západního pobřeží), 1. modifikovaný tvar cool jazzu, rozšířený přibližně v první pol. 50. let, 2. v širším smyslu označení pro kalifornský jazz vůbec. Historie: Významným střediskem w. c. j. se stal od 1951 klub Lighthouse na Hermosa Beach v LA, v němž působil se svými skup. H. Rumsey. Členy těchto Lighthouse All Stars byli jednak hudebníci z Kentonova orch. M. Bernhart, B. Cooper, Sh. Manne, A. Pepper, B. Shank, pak sólisté, kteří vesměs působili jako studioví hráči v hollywoodských ateliérech, např. B. Freeman, J. Giuffre aj. Vedle Rumseye byl další důležitou osobností bývalý Kentonův sólista Sh. Rogers, jehož první orch. (mj. s M. Bernhartem, B. Enevoldsenem a H. Hawesem) nahrál 1951 první gramof. desky zachycující rané stadium w. c. j. (RCA). Ve stejném roce zal. své kvarteto D. Brubeck (působil s ním v losangeleském Surf Clubu), o rok později zformoval vl. combo G. Mulligan (The Haig). Na bigbandové platformě přinesl zvl. cenné výsledky Rogersův druhý orch. Giants (Cap.). Snahy hudebníků byly podporovány t. nově vzniklými gramof. společnostmi Cont. a World Pacific (PJ), další významné oblasti pro jejich uplatnění reprezentovaly film a TV. Moderní jazz získal v tomto období prostřednictvím w. c. j. široké uplatnění a jeho infiltrace se postupně stávaly společensky značně atraktivní záležitostí. Důležitou okolností, která nepřímo přispěla k autoritě w. c. j. v řadách nespécializovaného obecnstva, bylo klasické vzdělání jeho četných špičkových představitelů (mnozí z nich studovali u M. Castelnovo-Tedeska, D. Milhauda, W. La Violette apod.). Návrat k expresi na Východním pobřeží v podobě hard bopu v pol. 50. let postupně odsunul tvorbu kalifornských hudebníků mimo hlavní proud vývoje, avšak i nadále nacházela značné uplatnění ve filmech a TV programech. Kolem 1957 nastalo jisté znovuoživení v San Francisku v souvislosti s hnutím jazz & poetry. Vedle již jmenovaných patřili ke špičkovým představitelům w. c. j. např. Ch. Baker, B. Brookmeyer, Al Cohn, C. a P. Candoliové, B. Gordon, J. Graas, Ch. Hamilton, J. Montrose, L. Niehaus, B. Perkins, A. Prévin, C. Tjader, C. Williamson aj. V souvislosti s jistým potlačěním negroidních prvků a sna-

hami o koncertantní projev v duchu artificiální hudby se *w. c. j.* dostalo širokého přijetí zvl. mezi evropskými hudebníky. Na mezinár. fóru došli významného ocenění např. barytonsaxofonisté L. Gullin ze Švédska a R. Ross z V. Británie. U nás byla westcoastová orientace teoreticky podporována některými kritiky, kteří v ní spatřovali možnost určité návaznosti na domácí hud. tradice. Koncepce, repertoár a charakteristický zvuk Rogersova ansámblu našly výrazné uplatnění v pol. 50. let v orch. G. Broma, osobitým pokusem o transformaci těchto vlivů v duchu rozměrnějších Rogersových prací (např. *Tale of an African Lobster*) byla Hniličkova a Hulanova *Egyptská suita*. Na styl kvarteta G. Mulligana a kvinteta B. Shanka se orientoval v počátečním období svého působení soubor Studio 5, na Slovensku prošly vlivem *w. c. j.* orch. Academia Club a hamiltonovsky zaměřené West Coast Studio.

Melodika: Převažuje kantilénový typ vesměs diatonických melodických linií s přehledným rytmickým členěním. Chromatické tóny se vyskytují poměrně řídko (převážně v podobě průchodů nebo předjímek) a jsou citěny spíše na lehkých dobách taktu. Redukce expresivity, úbytek chromatických tónů a intervalových skoků i přednesová technika, zdůrazňující portamento, jsou v jistém smyslu důsledkem lineární kontrapunktické koncepce, která je příznačným rysem kompoziční i interpretační techniky westcoastových skupin. Polyfonní struktura *w. c. j.* se vyvíjí paralelním postupům v jednotlivých hlasech, dosahuje tím jejich samostatnosti (př. 1).

Př. 1: G. Mulligan: *I Know, Don't Know How*, téma:

Pro značnou část tvorby je charakteristická návaznost na tradiční evropskou polyfonii, zejména barokní (Brubeck, př. 2).

Př. 2: D. Brubeck: *Brandenburg Gate*, úvod tématu:

V repertoáru našly vedle pův. skladeb početné zastoupení t. melodie z muzikálů a lid. písně (A. Prévin, C. Williamson). Harmonie: Uplatňují se jemnější spoje a záměrné tlumení ostře disonantních souzvuků. Až na výjimky nedochází k prudkému harmonickému pohybu, plynulá posloupnost harmonií i skladba jednotlivých akordů je v kontrastu k bopu a cool jazzu. Tato relativní harmonická střídmost je v úzkém vztahu k hud. tektonice a emocionálnímu výrazu westcoastových skladeb.

Tvorba tónu, instrumentář: *W. c. j.* převzal z cool jazzu rovný, při nasazování nedeformovaný, kultivovaný tón, záměrně potlačující hot intonaci na minimum, a přiblížil se v tomto směru tradičnímu homogennímu tónovému ideálu evropské hudby. Vedle lineárního kontrastu patří k nejvýznamnějším a trvalejším přínosům *w. c. j.* skutečnost, že etabloval v jazzu nástroje, které byly až do té doby výhradně doménou artificiální hudby. Ve skupinách komorního obs. našly uplatnění flétna, hoboj, angl. roh, fagot, violoncello, harfa, do velkých orch. byl s oblibou zařazován lesní roh, basový trombón a tuba.

L: W. Claxton: *Jazz West Coast: A Portfolio of Photographs* (s úvodní studií N. Erteguna, Hollywood 1955); L. Malson: *Histoire du jazz moderne* (Paris 1961). — A. M.

western music, angl. označení pro umělé písně tematicky navazující na cowboy songs. Vznikaly od 30. let především jako součást scénářů a divadelních her s náměty z Divokého západu. Mezi první a nejnámější interprety patří Gene Autry, Roy Rogers, Jimmy Wakely, Tex Ritter, Elton Britt, Johnny Bond a skupina Sons of Pioneers. Termín *w. m.* byl užíván velmi krátce koncem 30. let a poté zcela vymizel; jeho použití pro C & W je nesprávné (vliv *w. m.* se v C & W promítl až druhotně v názvech skupin, volbě kostýmů apod.). L: B. Healy: *The Beverly Hillbillies* (Country Directory 1962, č. 23). — M. Č.

western swing, směr C & W, populární 1940–55. Vyšel z tradice string bandů jihovýchodní části USA, kterou její nositelé přinesli do Texasu a Oklahomy. Má mnoho navzájem odlišných forem podle druhu a míry zastoupení hud. projevů, jejichž vlivy se v něm projevují (jazz, swing music). V instrumentálním obs. je vedle běžných nástrojů C & W zastoupena často i dechová sekce, skupiny jsou na rozdíl od jiných stylů C & W velmi početné (Bob Wills' Texas Playboys, 1938: 14 hudebníků) a od počátku přebírají do svého repertoáru značné množství titulů swingových orch. i jazzových skupin. Za zakladatele tradice tohoto stylu je považován Bob Wills, jehož projev se vyznačuje výraznou rytmikou, improvizací partiemi steel g. a ostrým zvukem sólových houslí. Dalšími představiteli jsou Hank Thompson & Brazos Valley Boys, Pee Wee King & Golden West Cowboys, Spade Cooley, Leon McAuliffe & Cimarron Boys. — M. Č.

whip, angl. označení pro rychlý glissandový nástup směrem vzhůru, realizovaný na dechových nástrojích. Zápis: šikmá čára ke krátké koncové notě. — I. P.

work songs, v. pracovní písně

zábavná hudba, starší označení, vztahované buď na celou nonartificiální event. populární hudbu, nebo alespoň na ty její okruhy a stylově-žánrové druhy, jež jsou určeny hlavně k rekreačnímu poslechu bez nutnosti většího soustředění (někdy i jen k funkci zvukové kulisy). V tomto posledním smyslu mívá název *z. h.* obvykle stejný význam jako jiné, věcně v podstatě totožné a spíše jen historickým ohraničením se lišící termíny: salónní, promenádní, lehká, estrádní, populární poslechová hudba (*v. estráda*). Vzhledem k systémové nepřesnosti a věcně mnohoznačnosti přestává se dnes názvu *z. h.* užívat; mluvíme raději o vyšším populáru (*v. t.*), třebaže ovšem ani tento termín není sémanticky nejšťastnější. Rovněž pro ostatní vyšší i nižší kategorie „zábavné hudby“ se doporučuje používat specializovanějších, významově jednoznačných názvů. (Srov. celkovou systematiku v hesle *nonartificiální hudba* a tam uváděné dílčí druhové a typové kategorie.) Terminu *z. h.* se však u nás běžně užívá v institucionální praxi. — J. K.

zápisová hudba, termín někdy používaný v muzikologii a hud. publicistice k označení hudby, jež je uchovávána v podobě notového záznamu. Proti této hudbě (v širším smyslu ji představuje vlastně tradice evropské umělecké resp. artificiální hudby) stojí zvl. folklorní hud. projevy všech národů, jež se uchovávají a přenášejí orální tradicí a podléhají proto tzv. variačnímu procesu. Jazz jako hudba s výrazným podílem improvizace vystupoval a vystupuje zhusta jako protiklad *z. h.* V užším smyslu jsou pak jako *z. h.* označovány pokusy o notový přepis jazzu nebo notové podklady projevů v jazzu a moderní pop. hudbě (aranžmá, tzv. tiskáče apod.). — I. P.

zlatá deska, odměna, která je v některých zemích udělena interpretu nahrávky, jejíž prodej překročil určitý počet výtisků. Takový systém odměňování zdůrazňuje charakter gramof. desky jako tržního zboží; udělení *z. d.* lze nadto účinně využít k propagačním akcím a posléze i k manipulování vkusem obecnosti. Na druhé straně však přehledy *z. d.* poskytují významné údaje o preferencích posluchačů, o přesunech v oblíbenosti nejen jednotlivých interpretů, ale i hud. druhů nebo stylů, a v neposlední řadě i o konkrétním spol. dopadu jednotlivých nahrávek. Proto jsou *z. d.* udělovány i v některých socialistických zemích. Vedle *z. d.* jsou někdy udělovány i desky stříbrné nebo platinové; systém není jednotný a počet prodaných desek, jichž je třeba k získání významování, odráží nejen počet obyvatelstva v daném teritoriu, nýbrž i vyspělost a rozsah místního gramof. trhu. 1975 platily v evropských zemích tyto podmínky pro udělení stříbrných, zlatých a platinových desek (S — stříbrná deska, Z — zlatá deska, P — platinová deska. První číslo označuje nutný počet prodaných singlů, druhé platí pro LP desky, 0 znamená, že významování se v příslušné kategorii neudílí.

V některých zemích nahrazuje u LP desek podmínku určitého počtu prodaných výtisků celkový objem tržby, jehož musí deska dosáhnout): Anglie: S 250 000 (LP prodej v hodnotě 75 000 £), Z 500 000 (LP prodej v hodnotě 150 000 £), P 1 000 000 (LP prodej v hodnotě 1 000 000 £). Belgie: S 50 000, 10 000, Z 100 000, 25 000, P 200 000, 50 000. Dánsko: S 25 000, 25 000, Z 50 000, 50 000, P 0, 0. Finsko: S 0,0, Z 10 000, 15 000, P 0,0. Francie: S 0,0, Z 500 000, 100 000, P 0,0. Holandsko: S 50 000, 10 000, Z 100 000, 25 000, P 250 000, 50 000. Itálie: S 0, 500 000, Z 1 000 000, 1 000 000, P 0,0. Jugoslávie: S 50 000, 0, Z 100 000, 25 000, P 0,0. Maďarsko: S 0,0, Z 100 000, 50 000, P 0,0. Norsko: S 20 000 (LP prodej v hodnotě 250 000 NKr), Z 40 000 (LP prodej v hodnotě 500 000), P 0,0. Polsko: S 0,0, Z 250 000, 125 000, P 0,0. Španělsko: S 0,0, Z 100 000, 100 000, P 0,0. Švédsko: S 50 000, 0, Z 100 000, 25 000, P 0, 50 000. V ČSSR udělil dosud jedinou *z. d.* pzo ARTIA Karlu Gottovi za LP desku *My Czech Favorites*, když její prodej přesáhl 250 000 výtisků.

V USA je *z. d.* udělována za prodej 1 000 000 singlů a 500 000 LP desek. Přehled *z. d.* udělených v USA podává současně velmi zajímavý obraz o hud. druzích, žánrech a stylech, které se na gramof. desce těšily největšímu zájmu veřejnosti, a zejména pro oblast moderní pop. hudby přináší přehled vlivů, které do ní pronikaly z nejrůznějších geografických a stylových oblastí. První deska, která dosáhla miliónového nákladu, byla 1903 árie *Vesti la giubba* z Leoncavallovy opery *Komedianti* v podání Enrika Carusa. Již druhá deska (1905) však odráží první střetnutí s afroamer. prvky v minstrelském komediálním výstupu o černošském kazateli, kterého medvěd zahnal na strom (*The Preacher and the Bear* v podání Arthura Collinse). Třetí (*Laughing Song* v podání Burta Sheparda, 1905) byla skladbou černošského autora G. W. Johnsona s dobově příznačným osudem. (Narodil se ještě jako otrok, později proslul jako pouliční zpěvák a skončil jako alkoholik, odsouzený pro vraždu své ženy.) 1919—23 následují pop. slágy z prvního nástupu moderní pop. hudby (mj. *Whispering* v podání Paula Whitemana), ale již 1923 první snímky jednoho z pionýrů C & W hudby, Fiddlin' Johna Carsona. Jazzové nahrávky vstupují do kategorie zlatých desek poprvé 1927 (Red Nichols and his Five Pennies, *Ida, Sweet as Apple Cider*), jihoamer. vlivy 1931 (Don Azpiazu and his Havana Casino Orch., *The Peanut Vendor*), swing 1937—38 (mj. The Andrews Sisters, *Bei mir bist du schön* s parodií dialektu jiddiš, a Ella Fitzgeraldová, *A — Tisket, A — Tasket*). 1938 však získává *z. d.* i tango v podání symfonického orch. (Arthur Fiedler and Boston Pops Orchestra, *Jalousie*) a Vejvodova *Škoda lásky* v podání orch. harmonikáře Willa Glahe, o rok později Straussovy *Povídky z Videňského lesa* v podání L. Stokowského a Filadelfského symfonického

orch. Od 1941, zejména v době, kdy autorskoprávní spory ztěžovaly nahrávání nových pův. skladeb, objevují se mezi z. d. témata klasiků, upravená v duchu moderní pop. hudby (Freddy Martin and his Orch., *Téma z Klavírního koncertu b moll* P. I. Čajkovského; Carmen Cavallaro and his Orch., *Polonéza A dur* F. Chopina; Guy Lombardo and his Royal Canadians, Dvořákova *Humoreska*). Typická ukázka vyššího populáru proniká mezi z. d. 1944 (David Rose and his Orch., *Holiday for Strings*); gospel v podání Mahalie Jacksonové 1947 (*Move on up a little higher*); první velké nahrávky písní z muzikálů v pův. obsazení 1949 (*Oklahoma, South Pacific*). 1948 získává z. d. Bláhův valčík *Červená sukýnka* v podání orch. Franka Yankovice, 1950 mj. reedice slavných písní hrdiny prvních zvukových filmů, „minstrela“ Ala Jolsona, ale i rakouský citerista Anton Karas, jemuž režisér Orson Welles svěřil hlavní téma ve svém filmu *Třetí muž*, a Edith Piafová jako zástupkyně šansonu písní *La vie*

en rose. 1952 se např. v podání smyčcového orch. Mantovaniho objevuje melodie *Grenseleaves*, doložená z 16. stol., téhož roku získává černošský pěvecký kvartet Mills Brothers z. d. za novou verzi Linckeho *Světlušek*. Po nástupu roku 1954, který přinesl prudký vzrůst prodeje gramof. desek, zahrnují už z. d. široký průřez nejrůznějšími druhy hudby: tak v jediném roce 1958 se objevují např. hity Paula Anky, Chucka Berryho, Elvise Presleyho nebo rockových skupin, instrum. nahrávka jazzového bubeníka Cozyho Colea, evropské šlágry Němců Freda Bartelmanna a Freddyho Quinna nebo Itala Domenica Modugna, slavná operetní čísla tenoristy Maria Lanzy i Čajkovského *Klavírní koncert b moll* v podání Vana Cliburna a Kirila Kondrašina.

L: J. Murrells: *Daily Mail Book of Golden Disks* (London 1966). – L. D.

značková notace, v. akordové značky, kytarové značky

OKRESNÍ
KNIHOVNA
v Táboře

OBSAH

- Autoři hesel 5
 Předmluva 6
 Seznam zkratek a značek 12
- Academy Awards 17
acid rock 17
 ad libitum 17
 africká hudba 17
 afro rock 17
 afroamerický hudební folklór 17
 afroamerický tanec 18
 afrokubánský jazz 19
 agentura 20
 akordové značky 21
 album 24
 all stars 24
 AM Radio 24
 amplifikace 24
angažovaná píseň 25
 antifonální princip 25
 aranžmá 25
 archaický jazz 39
arrangement 39
 umělé hudba 39
 umělé hudba „překlasifikovaná“ na hudbu non-
 umělé 39
artikulace 40
 artist and repertoire man (a & r man) 40
 attack 40
- background 41
 background music 41
 baião 41
 Bakersfield sound 41
 ballad 41
 ballad-opera 41
 band 42
 bandleader 42
 barbershop harmony 42
 bard 42
 barrelhouse 42
 barré style 42
 báryňa 42
- beat 42
be-bop 42
 beguine 42
 bestseller 42
 bibliografie I. – folk a blues 43
 bibliografie II. – jazz 44
 bibliografie III. – moderní populární hudba 50
 big band 54
 big beat 54
 black bottom 54
 blindfold test 54
 blockchords style 54
 blue 54
 blue beat 54
 blue blowing 54
blue-eyed soul 54
 blue notes 54
 bluegrass music 55
 blues 55
 boogie woogie 58
bootleg records 59
 bop 59
 bossa nova 61
 boston 61
 Boston sound 61
 bottle-neck 61
 bounce 61
 brass band 62
 brass section 62
 break 62
 bridge 62
british sound 62
 Broadway 62
 bubblegum music 62
budovatelská píseň 63
 burleska 63
bytová hudba 63
- café-concert* 64
 cajun style 64
 cake walk 64
 call and response 64
 calypso 64

-
- camp 64
 carioca 64
 cikánská píseň 65
 clambake 65
 classical rock 65
cluster 65
 combo 65
contemporary blues 65
 contemporary music 66
 cool jazz 66
 coon songs 67
 copyright 67
 corny 67
 country & western music (country music) 67
 country pop 69
 country rock 69
 cover version 69
cowboy songs 69
 crossover 69
 cucaracha 69
 cutting contest 70
 cymbal choked 70

 čardášový fox 71
 častuška 71
 čečotka 71

dance music 72
dance orchestra 72
 dancing 72
dee-jay 72
 dělnická píseň 72
 demo disc 72
 Detroit sound 73
 direction 73
 dirty dozens 73
 dirty tone 73
 disc collector 73
 disc jockey 73
 diskografie 74
 diskotéka 89
 diskotékové tance 90
 dixieland 90

 double time 90
 drive 90
 dvanáctka 90
 dynamika 90

east coast jazz 91
eastern style 91
eight-to-the-bar 91
elektrický jazz 91
 entertainer 91
 EP 91
 estráda 91
 evergreen 92
 extravaganza 92

 fade out 93
 fast 93
 fast western piano 93
 feeling 93
 féerie 93
 festivaly 93
field holler 95
 fill in 95
film, hudební 95
 flare 95
 Flatterzunge 95
 floor show 95
 folk music 95
 folk rock 96
 folk song 96
folklór, hudební 97
 forma 97
 four beat 103
fours 103
 foxtrot 103
 fráze 103
 frázování 103
 free lancing 106
 front line 106
 funkce hudby 106
funkcionální hudba 108
 funky 108
 fusion music 108

gig 109
girls 109
glissando 109
go-go 109
goodtime music 109
gospel songs 110
Grammy Award 110
gramofonový průmysl 110
Grande Ole Opry 113
group 113
growl 113
guaracha 113

habanera 114
half time 114
happy sound 114
hard bop 114
Harlem 115
Harlem jump 118
Harlem piano style 118
harmonie 118
head arrangement 128
head music 128
high fidelity 128
hillbilly music 128
historický jazz 128
hit 128
hit parade 128
holler 128
holly rollers 129
honky tonk 129
hootenanie 129
hot 129
hot dance music 129
house rent party 131
hudba jazzové oblasti 131
hudba jazzového okruhu 131
hudebně zábavné divadlo 131
hudební divadlo 131
hudební film 131
hudební folklór 137
hudební komedie 140

cha-cha-cha 142
chain gang songs 142
chanson 142
charleston 142
charts 142
chase chorus 143
chicagský styl 143
chicano sound 144
chorus 144

iberoamerická hudba 145
idiom 145
image 145
improvizace 145
indies 159
instrumentace 159
instrumentář 159
interpretace 166
intimate revue 167

jam session 168
JATP 168
java 168
jazz I. – vymezení 168
jazz II. – historická, teoretická a estetická problematika 168
jazz III. – dějiny, USA 170
jazz IV. – dějiny, Evropa 175
jazz V. – dějiny, Československo 184
jazz VI. – vyučování a školství 190
jazz VII. – vazby 191
jazz VIII. – jazzové organizace 201
jazz IX. – bibliografie, knihy 203
jazz X. – bibliografie, časopisy 203
jazz XI. – diskografie 204
jazz age 204
jazz (and) poetry 204
Jazz at the Philharmonic (JATP) 204
jazz rock 204
jazzový tanec 205
jingle 209
jitterbug 209
jive 209

- jubilee 209
 jug bands 209
 juke box 209
 jump 209
 jungle style 209
- kabaret 210
 kalifornský jazz 211
 kamarinská 211
 Kansas City jazz 211
 keyboards 212
 klasický jazz 212
 klastr 212
 klavírní válce 212
 kluby 212
 komercializace 213
 konsum-rock 213
 kovbojské písně 213
 kreol, kreolská hudba 213
 kuplet 213
 kýč 214
 kytarové značky 214
- label 215
 latin 215
 latinskoamerická hudba 215
 leader 216
lehká hudba 216
 letkiss 216
 lezginka 216
lidová hudba 216
 lidovka 216
 light show 216
 lindy hop 216
 liner notes 217
 lip trill 217
 lipsi 217
live recordings 217
Liverpool sound 217
locked hands style 217
 loft jazz 217
 LP 217
lydická koncepce 218
- madison 219
 mainstream 219
malé hudební žánry 219
 mambo 219
 manažer 219
 marching jazz 220
 mariachi sound 220
 masová hudební kultura 220
 masová píseň 221
masové hudební žánry 222
 medley 222
 melodika 222
 Memphis sound 227
 menšinové žánry 227
 Mersey sound 227
 metroritmika 227
 middle-of-the-road 232
 MIDEM 232
 minstrelská představení 232
 modální technika 233
 moderator 233
 moderní jazz 233
 moderní populární hudba I. – vymezení 233
 moderní populární hudba II. – historická, teoretická a estetická problematika 233
 moderní populární hudba III. – dějiny, USA 235
 moderní populární hudba IV. – dějiny, Evropa 246
 moderní populární hudba V. – dějiny, Československo 262
 moderní populární hudba VI. – vazby 281
 moderní populární hudba VII. – bibliografie, knihy 283
 moderní populární hudba VIII. – bibliografie, časopisy 283
 moderní populární hudba IX. – diskografie 283
 moderní společenský tanec 284
moderní taneční hudba 285
 MOR 285
Motown sound 285
mountain music 285
 mugam 285

- music hall 285
muzak 286
muzikál 286
- nahrávací technika 289
Nashville sound 290
negro spirituals 290
New Black Music 290
New Orleans jazz 290
neworleánská renaissance 292
new rhythm style 292
new thing 292
newyorský styl 292
night club 293
nonartificiální hudba I. – vymezení 293
nonartificiální hudba II. – přehled 294
nonartificiální hudba III. – výzkum nonartificiální hudby jako samostatná muzikologická disciplína, obecné momenty 297
nonartificiální hudba IV. – výzkum nonartificiální hudby jako samostatná muzikologická disciplína, vývoj disciplíny ve světě 299
nonartificiální hudba V. – výzkum nonartificiální hudby jako samostatná muzikologická disciplína, vývoj disciplíny u nás 301
nostalgie 304
- off beat 305
off Broadway 305
off-off-Broadway 305
one-nighter 305
onestep 305
opereta 305
orální tradice 306
- pachanga 307
paralelismy 307
party sound 307
paso doble 307
pattern 307
Philadelphia sound 307
piano rolls 307
pick style 307
- pirátské desky 307
píseň 308
plantation songs 308
playback 308
politická píseň 308
poll 310
polymetrie 310
polyrytmika 310
polytonalita 311
pop jazz 311
pop music 311
pop song 311
populární hudba 311
post 316
pracovní píseň 316
producent 316
progresivní jazz 317
promotion 317
protestní píseň 318
psychedelic music 319
publicity 319
punk rock 320
- raga rock 321
ragtime 321
railroad song 322
rasová hudba 323
rasové série 323
re-bop 323
reeds section 323
refrén 323
reggae 323
rent party 323
responsoriální princip 323
retro 323
revivalismus 323
revoluční píseň 323
revue 326
rhythm and blues 327
rhythm section 328
riff 328
ring shout 329
riverboat 329

- road manager* 329
 rock 329
 rockabilly 331
rock and roll 331
rock jazz 331
rock-steady 331
 romance 331
 rumba 331
 ruský perepljas 332
rytmika 332
- salónní hudba 333
 salónní orchestr 333
salsa 333
 samba 333
 sampler 333
sanfranciský jazz 333
 scat 333
 scruggs' pickin' style 334
 second line 334
 sekce 334
session man 334
 shake 334
 shanty 334
 shimmy 334
 shout, shouting 334
 show 334
 show business 334
 showcase 335
 shuffle rhythm 335
 Schnulze 335
single 335
ska 335
skeleton arrangement 335
 skiffle 335
 slap bass 335
 slap tongue 335
 slowfoxtrot 336
 slowrock 336
 smear 336
 sofistikace 336
 soft rock 336
song 336
- song plugger* 336
 soul 336
 soul jazz 337
 sound 337
 soundtrack 338
soutěžní tanec 338
Southwest jazz 338
 sovětská masová píseň 338
 SP 338
 spasm band 338
 spirituály 338
společenský tanec 339
 společenský zpěv 339
spotřební hudba 339
standardní tance 339
 standards 339
step 339
 stomp 339
 stop time 340
 Storyville 340
straight jazz 340
street cries 340
stride piano 340
 string band 340
 studio rock 340
studio man 340
 supergroup 340
surfing sound 341
 sweet music 341
 swing 341
 swing music 341
 symfonický jazz 343
 syncopated music 344
 synkopa 344
syntezátory 344
- šanson 345
 šantán 347
 šlágr 347
 šraml 348
- tag 349
 tailgate 349

-
- take 349
talent raiding 349
talent scouting 349
talking song 349
taneční hudba 349
tango 349
tap dance 350
téma 351
third stream music 351
Tin Pan Alley 351
Tin Pan Valley 351
tingl-tangl 351
tón 351
ton-signet 351
top-on-the-bill 351
Tottenham sound 351
tradiční jazz 351
trampská píseň 351
transkripce 352
tremolo 353
truck driving songs 353
třetí proud 353
tune 353
twist 354
two beat 354
twostep 354
- U-Music* 355
underground 355
- univerzální orchestr 355
urban blues 355
užitě hudební žánry 355
užitková hudba 355
- variacé 356
varieté 356
vaudeville 356
vaudeville act 356
verze 356
vibrato 356
vokální skupiny 356
voodoo 361
vyšší populár 361
- walking bass 364
washboard band 364
west coast 364
west coast jazz 364
western music 365
western swing 365
whip 365
work songs 365
- zábavná hudba 366
zápisová hudba 366
zlatá deska 366
značková notace 367

*Antonín Matzner, Ivan Poledňák, Igor Wasserberger
a kolektiv*

ENCYKLOPEDIE JAZZU
A MODERNÍ
POPULÁRNÍ HUDBY I
Část věčná

Graficky upravil a obálku a vazbu navrhl Jan Hejda

Vydal Supraphon, n. p., nositel Řádu práce, Praha 1, Palackého 1,
v roce 1980 jako svou 5408. publikaci.
Odpovědný redaktor Iša Popelka, technický redaktor Ondřej Grygar.
Vytiskla Polygrafia, n. p., Praha 2, Svobodova 1.
376 stran, 16 stran obrazová příloha
AA 61,95, VA 62,35 H 5950 401/22
Náklad 9000 výtisků. První vydání
09/22 02-102-80 Cena 85,- Kčs

LANius - OK Tábor



0186259 ArrowSys

VÝRAZENÉ
MĚSTSKÉ KN
v TÁBORĚ

ENCYKLOPEDIA JAZZU A MODERNÍ POPULÁRNÍ HUDBY

ENCYKLOPEDIJE JAZZU A MODERNÍ POPULÁRNÍ HUDBY

ENCYKLOPEDIJE JAZZU A MODERNÍ POPULÁRNÍ HUDBY

ČÁST VĚCNÁ

MATZNER POLEDŇÁK
WASSERBERGER
A KOLEKTIV

EDITIO SUPRAPHON

09/22 02-102-80- 85,- Kčs

Ma

78

Stejně jako každá encyklopedie, usiluje i tato kolektivní práce předložit čtenáři sumu poznatků o určitém výseku skutečnosti, poznatků vzájemně propojených a pojmově zachycujících celou jeho rozlohu – v našem případě jazz a moderní populární hudbu, dva významné okruhy současné hudební scény. Věcná část encyklopedie je reflektuje s vědomím jejich kulturně společenského dosahu, jejich společenských vazeb i jejich postavení v rozsáhlé a bohatě diferencované sféře populární hudby, která spolu s aktualizovaným hudebním folklórem a společenským zpěvem spoluvytváří široké řečiště nonartificiální hudby. A tak jazz a moderní populární hudba i jejich rozmanité projevy jsou v této encyklopedii chápány na pozadí solidně zpracované a na úrovni současného muzikologického poznání koncipované hierarchie soudobého hudebního dění, vědomě si jeho společenské podmíněnosti: kvalita, kterou obdobné práce západní proveniencí právě nevykají a jež není vlastní ani denní publicistické rutíně.

Čtenář nalezne v tomto svazku jak rozsáhlá „střešková“ hesla (nonartificiální hudba, jazz, moderní populární hudba) a shrnující hesla věnovaná stylovým proudům či základním tvárným prostředkům, tak množství užších pojmů, vyjadřujících díleč skutečnosti obou hudebních oblastí. Čtenář si proto může nalistovat nejen hesla věnovaná např. třetímu proudu, progresivnímu jazzu, šansonu, aranžmá, improvizaci, ale může se ve zkratce poučit třeba o rumbě či šramlu. A nalezne zde i hesla, jež poukazují na sepětí jazzu a moderní populární hudby s filmem, muzikálem, gramofonovým průmyslem a dalšími prostředky masové komunikace, ale i se společensky angažovanou písní, písní, ať už jde např. o častušku nebo významnou oblast politické a protestní písně. Nechybějí ani texty o jazzovém tanci a projevech moderního společenského tance, ani stati o folklóru, instrumentáři, folkové hudbě i afroamerických kořenech jazzu. Čtenář nepochybně uvítá i obsáhlou bibliografii a diskografii i skutečnost, že řada hesel je provázena notovými příklady, které znásobují sdělnost i názornost textu; v řadě příkladů jde vlastně o vůbec první pokus zachytit notovým písmem hudbu dosud jen hranou, „nezáznamovou“. Připomeňme i nerozsáhlou, ale v řadě snímků a reprodukcí objevenou obrazovou přílohu.