

802.918

Lubomír Dorůžka

**POPULÁRNA HUDBA—
PRIEMYSEL
OBCHOD
UMENIE**

2-802.918

MZK-UK Brno



•2619848282•

dr. Lubomír Dorůžka 1978

Translation Jana Šimulčíková 1978



Skenováno pro studijní účely

Populárna hudba je niečím, čo v istej podobe dnes dolieha ku každému obyvateľovi tejto planéty — takmer bez ohľadu na to, kde žije. Prichádzajú s ňou do styku a jej pôsobeniu sú vystavené nesmierne masy ľudí. Populárna hudba im slúži nielen na zábavu a rekreáciu; pre mnohých môže byť aj hlavným alebo dokonca jediným druhom umenia, s ktorým sa v živote stretávajú.

Populárna hudba ovplyvňuje naše životné prostredie. I keď si to neuvedomujeme, môže spoluutvárať náš životný štýl, pôsobiť na naše názory, presvedčenie, spôsob správania sa. Pre značnú časť mládeže sa dokonca stáva médium, ktorým možno tieto názory a presvedčenie najvýraznejšie tlmočiť.

Práve preto sa na oblasť populárnej hudby sústreďuje v posledných rokoch pozornosť všetkých, ktorí cítia spoluzodpovednosť za vývin našej spoločnosti, za úroveň nášho kultúrneho a umeleckého života, ako aj za to, čo naplňa našu životnú atmosféru. Učítelia, pedagógovia všetkých stupňov, osvetoví a verejní pracovníci, no najmä tí, čo vo svojej práci prichádzajú do styku s mladými ľuďmi, narádzajú na problémy, ktoré vznikajú z rozdielných pohľadov na populárnu hudbu. V rudimentárnej forme sa taketo stretávanie názorov prenáša aj do najzákladnejších jednotiek našej spoločnosti — do každej rodiny. Pre nás naj dôvernejšie známi zástupcovia budúcej generácie, naše vlastné deti, nastolujú otázky vzťahu k populárnej hudbe, vkusu a hodnotiacich meradiel ako materiál na každodennú diskusiu i praktické riešenie. Pociť potreby takéhoto riešenia prechádza cez produkčné a distribučné zložky našich kultúrnych inštitúcií k vrcholným výchovným, osvetovým, koordinujúcim i vedúcim organizáciám.

V priebehu roku 1972 sa otázkami populárnej hudby zaoberalo české i slovenské ministerstvo kultúry. Obe ministerstvá zaujali zásadné stanoviská a navrhli niektoré praktické opatrenia. Medzi nimi je tu **zakotvená** aj zásada „podporovať vznik odborných teoretických prác v oblasti populárnej hudby, zaoberajúcich sa čiastkovými problémami, a postupne vytvárať podmienky pre vznik zásadných hudobnovedných prác, ktoré budú vychádzať zo zásad marxistickej estetiky“.

Potreba teoretického spracovania oblasti populárnej hudby vystupuje do popredia s mimoriadnou naliehavosťou. Široký dosah populárnej hudby, okolnosť, že ju sleduje také početné obecnstvo, môže totiž ľahko viesť k nerozumeniu. Mohlo by sa zdať, že hudba natoľko všeobecne prístupná musí byť

javom úplne jednoduchým, že postačí si utvoriť ideálnu predstavu o jej žiadúcej podobe a túto predstavu jednoducho realizovať. Takáto ideálna predstava však u jednotlivých pozorovateľov môže nadobudnúť aj veľmi odlišné podoby. Môže ju ovplyvniť osobný vkus, generačná príslušnosť, názorová vyhranenosť, ako aj ďalšie subjektívne faktory. Preto jestvuje v praxi okolo populárnej hudby toľko protichodných názorov, sporov, nejasností.

V skutočnosti je komplex problémov okolo populárnej hudby veľmi zložitý. Zahŕňa celý rad aspektov, ktorými sa zaoberajú rozličné vedné disciplíny. Populárna hudba je síce hudba, a teda súčasť sféry umenia. V dnešnom svete je však tiež produktom rozsiahleho výrobného a distribučného aparátu, ako aj podnetom pre ďalší vývin a premeny; v tomto zmysle je teda výrazne ekonomicky podmienená a motivovaná. Je to spoločenský jav, ktorý treba skúmať aj z hľadiska spoločenských vied a psychológie. Všetky tieto aspekty vystúpili s mimoriadnou ostrosťou do popredia práve v našom období — období vrcholného rozvoja masovokomunikačných prostriedkov a nových spôsobov záznamu zvuku. Ak si Marx kladie otázku, či je možný Achilles v čase strelného prachu a olova, Ilias s tlačiarenským lisom alebo dokonca s tlačiarenským strojom a či sa spevy, rozprávky, múza nevyhnutne nekončia pod tlačiarenským lisom, je potrebné konštatovať, že existencie rôznych foriem populárnej hudby, aké poznali ešte prvé roky nášho storočia, zákonite zanikli príchodom rozhlasu, televízie, dlhohrajúcich platní a magnetofónov. A ak Engels zdôrazňuje, že ekonomický pohyb sa presadzuje ako nevyhnutnosť v poslednej inštancii nekonečným množstvom náhod (t. j. vecí a udalostí, ktorých vzájomná spojitosť je vzdialená alebo ťažko dokázateľná), toto upozornenie platí aj na nebezpečenstvo prílišného zjednodušovania pri výklade zložitých javov pri pokusoch obsiahnuť problematiku populárnej hudby. Voluntaristické simpfikácie sa v tomto odbore obzvlášť ľahko vypomstia, a jedinou cestou, ktorá vedie k postupnému prehĺbovaniu našich vedomostí, je pokus o postihnutie zákonitostí, ktoré sa vo vývine populárnej hudby v našom storočí ukázali ako objektívne platné.

Táto práca má byť takýmto pokusom. Usiluje sa osvetliť problémy súčasnej populárnej hudby z rozličných hľadísk — i keď pochopiteľne nie zo všetkých. Spája prehľad najvýznamnejších poznatkov z doterajšej literatúry (u nás, žiaľ, zatiaľ veľmi zriedkavej) s vlastnými názormi a skúsenosťami autora, ktoré dozrievali a kryštalizovali sa počas dlhoročného styku s vývojom populárnej hudby u nás. V istom zmysle zhŕňajú autorovu doterajšiu kritickú, komentátorskú i teoretickú činnosť v tomto odbore a predkladajú sa ako príspevok k plneniu úloh, ktoré vytýčili v otázkach populárnej hudby obe naše ministerstvá kultúry. Vzhľadom na to, že teoretická práca v tejto oblasti je u nás iba v začiatkoch, treba ich chápať ako príspevok do diskusie, ktorá sa ešte dlho neuzatvori.

Každá práca je ovplyvnená úrazom autorovho osobného presvedčenia, ktoré tvorí podstatnú zložku. Jedným z názorov tejto knihy je názor, že časť populárnej hudby nášho storočia je pre súčasnú kultúru ako aj pre svoje

obecenstvo, prostriedkom na vyjadrovanie umeleckej informácie a na vyvolanie estetických zážitkov obohacujúcich ľudský život. Tento druh populárnej hudby stojí v popredí pozornosti našej práce a jednotlivé kapitoly sa k nemu pravidelne vracajú.

Zhrňajúce medzitulky jednotlivých podkapitoliek neznamenajú, že kniha ašpiruje na prísne vedecké alebo náukové poznanie a nemajú zdanlivou hutnosťou čitateľa odradiť. Majú iba uľahčiť orientáciu v materiáli, ktorý by mohol pri prvom stretnutí pôsobiť trochu neprehľadne svojou rozsiahlosťou a rôznorodosťou, a nahradiť tak do istej miery funkciu vecného registra.

Najväčšia časť knihy — s výnimkou niekoľkých špecializovaných odsekov — nepredpokladá odborné hudobné vedomosti alebo špecializované vzdelanie. Vyžaduje iba ochotu sledovať text a dať sa podnietiť k jeho dotváraniu, konfrontovaniu so známymi skutočnosťami i k vlastným úvahám. Časť obecenstva práve týmto spôsobom dnes prijíma a sleduje populárnu hudbu. U špecializovaného záujemcu — hudobníka, pedagóga, verejného pracovníka — alebo jednoducho u premýšľajúceho čitateľa, ktorý chce získať informácie o javoch naplňajúcich jeho životné prostredie, je takýto predpoklad samozrejmosťou. Pôvodný text práce vznikol v rokoch 1970 — 1971. Text sa v nasledujúcich rokoch priebežne doplňoval o ďalšie, aktuálnejšie informácie faktografického charakteru, ktoré však nezmenili celkovú koncepciu ani charakter práce. Posledné doplnky sa dodali do korektúr v máji 1976.

Práca si nekladie nároky na definitívnu platnosť svojich záverov a nemôže byť ani receptom na okamžité a spoľahlivé riešenie všetkých problémov. Ustuluje sa iba pomocť vidieť tieto problémy v určitej perspektíve a spojitostiach, ktoré možno doposiaľ pozorovateľovi unikli. Autor bude spokojný, ak jeho práca podnieti k zamysleniu sa, vyvolá ďalší záujem alebo diskusiu podopretú vecnými argumentmi, a ak pomôže aspoň trochu prehĺbiť naše dosiaľ kusé vedomosti o tejto oblasti ľudskej činnosti.

I.

NIEKOĽKO ÚVAH NA ÚVOD

(Hudba umelecká, ľudová a populárna — Začiatky populárnej hudby 20. storočia — Úloha masovokomunikačných prostriedkov a africko-amerických hudobných prvkov)

Naša práca by mala na začiatku obsahovať vymedzenie pojmu: čo vlastne chápeme pod pop music, odkiaľ až pokiaľ siaha, kde je jej začiatok, aké sú jej hranice? Takéto vymedzenie je však veľmi ťažké. Pre celú oblasť, ktorou sa budeme zaoberať, je charakteristický nedostatok definícií a značná terminologická neujasnenosť. Väčšina všeobecne používaných pojmov tu má často funkciu iba informatívnych smerových označení. Rozliční autori ich používajú a chápu v trocha odlišnom zmysle; namiesto ostrých a presných hraničných čiar tu nachádzame skôr prekrývanie. Pre niektoré javy dosiaľ chýba všeobecne prijaté označenie. A to, čomu sa dnes hovorí pop music, je práve jednou z nich.

Nemá zrejme veľký zmysel hľadať, kedy sa po prvý raz objavil pojem pop music. V skrátenej podobe „pop“ bol v Anglicku a v Amerike bežný už v tridsiatych rokoch; v pôvodnom znení „popular music“ je nepochybne podstatne starší. Ak však hľadáme aspoň približné začiatky toho, čo označuje termín „popular music“, musíme sa vrátiť ešte hlbšie do minulosti. Dejiny hudby totiž až dosiaľ spravidla sledovali iba jednu vetvu hudobného vývinu. Ani pre ňu vlastne nemáme všeobecne prijaté označenie. Ľudovo ju poznáme pod názvom „vážna hudba“; iný termín sa usiluje postihnúť jej charakter označením „umelecká hudba“. Ide teda o hudbu, ktorá sa dnes zámerne a vedome tvorí ako umenie a nemá slúžiť nijakému inému, výslovne úžitkovému cieľu. Spoločnosť na určitom stupni usúdila, že umenie samo osebe je potrebné, že prospieva jej záujmu; bola teda ochotná poskytnúť mu istú podporu a venovať isté prostriedky na jeho rozvoj a pestovanie. Dejiny umeleckej hudby a životopisy jej tvorcov zaznamenávajú, kto tieto prostriedky poskytoval: kráľovské alebo šľachtické dvory, orgány štátnej alebo miestnej správy, meštianskej buržoáznej spoločnosti, mecenáši spomedzi priemyselníkov, obchodníkov alebo iných zámožných jednotlivcov alebo naopak — príslušné inštitúcie socialistickej spoločnosti.

Táto hudba tu však prirodzene neexistovala od začiatku: jej predchodcom a dlho i súpútnikom bola ľudová hudba, ktorá nevznikala zamerne a vedome ako umenie. Slúžila veľmi presne určeným úžitkovým cieľom, obradom, kedysi hoci aj magickým, ľudovým slávnosťami, bola pevnou súčasťou života ľudu. Aj táto hudba má svoju históriu a rozvinutú teóriu, ktorá sa usiluje rozlíšiť presnými kritériami, čo do tejto kategórie ešte patrí a čo nie. To samo osebe naznačuje, že tu už je presnosť vymedzenia o niečo spornejšia — na čo v priebehu nášho rozprávania ešte narazíme. S istou dávkou zjednodušenia možno túto hudbu — „čistý folklór“ — vymedziť ako ľudovú hudbu, tradícia ktorej začína odumierať s rozpadom feudálnej spoločnosti. Priemyselná revolúcia totiž priniesla do života ľudí zásadné zmeny, ktoré postupne, ale veľmi výrazne premenili aj charakter dovtedajšej ľudovej hudby.

Na jej miesto začala v tom čase prenikať tretia kategória, zodpovedajúca svojim charakterom zhruba tomu, čo dnes sčasti označuje termín pop music. Ku kritériám ľudovej hudby zvyčajne patrí nielen rozpätie niekoľkých generácií alebo anonymita tvorcu, ale aj kolektívna jednota tvorcu i poslucháča. Ľud, ktorý túto hudbu tvorí, je súčasne aj jej adresátom. Hudba prúdi od tvorcu k poslucháčovi priamo, bez akéhokoľvek sprostredkovateľa; nebýva pre svojich tvorcov priamym zdrojom obživy. No do tohto procesu vstupuje v určitom štádiu ešte tretí sprostredkovací článok. Objavuje sa tam, kde vidiecky a po väčšine poľnohospodársky spôsob života ustupuje väčšej koncentrácii obyvateľstva v mestách a priemyslovému spôsobu výroby. V priebehu postupnej špecializácie práce sa tí, ktorí dovtedy najväčšími vynikali v „zabezpečovaní“ takejto hudby, profesionalizujú. Hudba sa pre nich stáva najprv vedľajším, dodatkovým, neskôr i hlavným a výlučným zdrojom obživy. Dochádza k rozštiepeniu na „tvorcov“ a „obe-
censtvo“. Medzi nich vstupuje sprostredkovateľ, ktorého rukami prechádza takto vytvorená hudba. Môže to byť tlačiar, ktorý vytlačí kramársku baladu, a potom ju na jarmokoch predáva; krčmár, ktorý sa rozhodne za určitú sumu angažovať pre svoj podnik populárneho speváka a vyberá za to vstupné; kapelník, ktorý svoje živnostnícke oprávnenie prenájma niekoľkým skupinkám hudobníkov. Z hudby, kedysi vytváranej a poskytovanej zdarma, sa stáva tovar, predmet obchodu.*

* Toto vysvetlenie zjednodušuje podstatne zložitejšiu skutočnosť. Keby sme za hlavné kritérium tohto „tretieho“ druhu hudby pokladali práve jeho úžitkový alebo „zárobkový“ charakter, museli by sme za jeho predchodcov považovať napríklad aj stredovekých ioculátorov a kočovných spevákov alebo hudobníkov. Keby sme sa však sústredili na jeho „zábavnú“ funkciu, museli by sme sem zaradiť rozličné formy hudobných zábav pre šľachtické dvory, „stolovú“ alebo „vodnú“ hudbu a pod. Ostáva však nepopierateľnou skutočnosťou, že rozsah, charakter i existenčné formy tohto druhu hudby sa podstatne menia práve v súvislosti s priemyselnou revolúciou, a potom opäť zhruba na začiatku nášho storočia.

Podobný aparát vzniká aj v umeleckej hudbe, ale k tej zaujíma spoločnosť iný postoj. Neočakáva a ani nemôže očakávať, žeby sa táto hudba „uživila sama“. Cíti povinnosť poskytovať jej — za určitých podmienok — istú podporu. A medzičlánky v tejto oblasti bývajú veľmi často subvencované z verejných prostriedkov. Zato o sebestačnosti, ba priam zárobkovej schopnosti tretieho druhu hudby niet pochybností. Medzi početnými označeniami, ktoré sa mu pridávajú podľa jeho jednotlivých funkcií, je aj termín „úžitková hudba“. Naznačuje, že táto hudba — na rozdiel od hudby umeleckej — môže slúžiť niektorým konkrétnym potrebám; to ju do istej miery spája s ľudovou hudbou. „Úžitkovosť“ jej dodáva aj bezprostrednejšiu, tesnejšiu spätosť s každodenným životom, ktorý umelecká hudba vyjadruje v oveľa všeobecnejšej rovine a zložitejším spôsobom. Preto sa v poslednom čase (napr. v pripravovaných Dejinách českej hudby 20. storočia) na jej označenie používa názov „bytová hudba“, odvodený z ruského slova „byt“ (približne spôsob životnej existencie ľudu). No zdá sa, že tento názov ešte dlho ostane iba výsadou vedeckých rozpráv. V bežnej praxi môže ľahko myliť podobnosť s našim slovom byt alebo aj — pri nedbanlivej výslovnosti — možnosť zámenny s beatovou hudbou. Pre ľahšiu zrozumiteľnosť preto ostaneme v tejto práci pri vžitejšom, hoci značne nepresnom termíne „populárna hudba“.* Jeho nebezpečenstvo spočíva v tom, že pre väčšinu poslucháčov znamená „populárna hudba“ buď iba hudbu ich vlastnej epochy a generácie, alebo — očividne vzhľadom na to, kedy a ako sa u nás tento termín udomácnil — populárnu hudbu staršieho typu, zodpovedajúcu predstave salónneho orchestra a „klasického“ zvuku. (V rozhlasovej terminológii napríklad „vyšší populár“ znamená skladby „ľahkého symfonického“ charakteru.) Neostáva

* O terminologickej nejednotnosti svedčí okrem iného aj výpočet termínov používaných pre túto oblasť v rozličných obdobiach a súvislostiach: napr. zábavná a tanečná hudba, oddychová hudba, konzumná hudba, malé hudobné žánre, ľahká hudba, masové žánre. Jednotlivé termíny sa usilujú zdôrazniť niektoré aspekty tohto druhu hudby; niekedy sa celkom prekrývajú, inokedy zachytávajú určité výseky z tejto oblasti. Jednotný, všeobecne používaný termín predbežne neexistuje. Doteraz najobsiahlejší príspevok na zmapovanie tejto oblasti — príspevok, ktorý má širší dosah než je oblasť terminologická — priniesli J. Kotek a I. Poledňák vo svojej priekopníckej stati „Teorie a dějiny tzv. bytové hudby jako samostatná muzikologická disciplína“ (1 1974, č. 4, s. 335). Pretože niet vyhovujúceho a v dostatočnej miere všeobecne prijímaného termínu, rozdeľujú všetku hudbu na dve základné oblasti: na hudbu artificijnú (umeleckú, vážnu) a na hudbu neartificijnú. Do tejto druhej sféry patrí folklór, populárna hudba v širšom zmysle a prejavy spoločenského spevu. Ako návrh na klasifikujúce roztriedenie má toto delenie vyčerpávajúci charakter; pre praktickú potrebu si však treba uvedomiť, že oblasť neartificijálnej hudby zahrňuje v tejto šírke veľký počet hudobných druhov, ktoré sa od seba do značnej miery líšia svojou funkciou, náročnosťou, vývojom a pôvodom, životnosťou i významom, aký im v súčasnosti v spoločnosti prislúcha.

teda iné, ako upozorniť, že používame termín populárna hudba v oveľa širšom význame ako typové rodové označenie pre akúkoľvek hudbu, ktorú nemožno zahrnúť do kategórie umeleckej hudby alebo čistého folklóru. V tomto širokom zmysle teda zahŕňa populárna hudba aj džezovú hudbu. Termín pop music, oveľa nepresnejší vo svojom vymedzení, budeme používať pre istú časť populárnej hudby najnovšieho obdobia — zhruba povedané pre hudbu nastupujúcu od polovice päťdesiatych rokov a poznačenú hudobnými črtami tak prvej (swingovej), ako aj druhej (rockovej) syntézy mimoeurópskych prvkov.

Takto široko vymedzená populárna hudba mala mnohých predstaviteľov už v minulom storočí. Ak máme náhodne vymenúvať, patrili do nej už spomínané kramárske piesne, kabaretné pesničky a kuplety, široká zásoba dobovej tanečnej hudby od štvoryliek a poliek až po bezbrehé more valčikov; pochody vojenských a spolkových meštianskych kapiel alebo vlastenecké piesne zo spevníkov našich starých matiek. Hovoriť o všetkých týchto formách v práci, ktorá sa má zaoberať pop music našich čias a v našich podmienkach, by bolo zrejme nezmyselné. No rodová príbuznosť je tu nesporná a vývinový prúd v tejto oblasti má nepopierateľnú kontinuitu. Umelo vytvorený medzník ju môže neprijemne zahmlieť; mohol by značne skresliť pohľad na to, čo za týmto medzníkom nasleduje. Ak chceme pochopiť súvislosti a okolnosti, ktoré formovali dnešnú pop music, ťažko sa môžeme obmedziť, povedzme, výhradne iba na posledné dve desaťročia, keď sa bežne vžil názov pop music.

Populárna hudba má však jednu z vlastností pôvodnej ľudovej hudby; bezprostrednú orientáciu na prítomnosť, na daný okamih, na životné prostredie a podmienky, z ktorých pramení a na ktoré odpovedá. Je preto pochopiteľné, že predmetom nášho skúmania bude predovšetkým súčasnosť. Nemôžeme ju však vidieť izolovane od tých podstatných zmien a vývinových štádií, ktoré jej predchádzali. Preto je potrebný istý návrat do minulosti. No východiskový bod, ku ktorému sa budeme vracat, nebude mať charakter pevného a ohraničeného predelu. Bude to skôr plocha, časový úsek, v ktorom sa stretáva staré s novým, nastupujúce s odchádzajúcim, etapa, v ktorej sa začínajú uplatňovať momenty, rozhodujúce aj pre podobu dnešnej pop music.

Nie je ťažké takú etapu nájsť; spadá do nej totiž začiatok hneď dvoch vývinových procesov, ktoré určili a dosiaľ určujú tvár dnešnej pop music.

Na jednej strane je to charakter sprostredkovateľa, ktorý túto hudbu pomáha rozširovať a súčasne ovplyvňuje alebo niekedy aj priamo určuje spôsob a podmienky jej vzniku. Obchodný aparát, ktorý je nositeľom populárnej hudby, sa totiž v našom storočí prudko zmenil. Podnikateľské úsilie jednotlivca alebo malej skupinky ľudí, obmedzené na bezprostredné okolie ich pôsobiska, nahradil mamutí, vysoko rozčlenený priemysel, opierajúci sa o bohatú sieť masovokomunikačných prostriedkov. Zasahuje do každodenného života všetkých vrstiev spo-

ločnosti a nadobúda takmer univerzálny rozsah; stáva sa naozaj celosvetovým javom. Dnešná populárna hudba je prvým druhom hudby, ktorý sa mohol oprieť o taký mamutí aparát nielen pri svojom šírení, ale už pri svojom vzniku. Pritom ho však tento aparát aj formoval; prispôboval sa jeho potrebám a podmienkam; bol súčasne jeho hnacou silou i jeho produktom. Takýto úzky vzťah naznačuje, že ťažko možno oddeliť vývin populárnej hudby od jej aparátu. Bezprostrední predkovia dnešnej pop music sa objavujú vo chvíli, keď sa začína prudký vývin masovokomunikačných prostriedkov.

Masovokomunikačné prostriedky samy osebe znamenajú univerzálnosť, ktorá presahuje hranice štátov, národných kultúr, svetadielov i spoločenských systémov. Ako konštatuje Jozef Kotek: „Masovokomunikačné prostriedky patria... ku kľúčovým sprostredkovateľom, ovplyvňujúcim v hudobnej oblasti vývoj všeobecného vkusu. V tomto zmysle sa však zároveň potvrdzuje, že v čase rozvinutých masovokomunikačných prostriedkov nijako nemožno zabrániť prisunu hudobných informácií a tým ani trendu, ktorý vytvára vo všetkých priemyselne vyspelých krajinách nové formy hudobnej kultúry, značne sa odlišujúce od doterajších tradičných typov, ako aj spôsoby ich šírenia a konzumáciu“.*2

Univerzalizmus nášho storočia je dnes už samozrejmosťou. Informácie, ktoré sprostredkujú masovokomunikačné prostriedky, patria podľa bežnej terminológie do oblasti masovej kultúry. Pop music je jej dôležitou súčasťou. Masovej kultúre sa venuje už rozsiahla a bohatá literatúra. V socialistických krajinách k nej patrí aj práca poľskej sociologičky Antoniny Kloskowskej, preložená aj do češtiny. Poukazuje sa v nej okrem iného na skutočnosť, že väčšina typických prejavov masovej kultúry sa zákonite šíri práve z oblasti, kde tieto javy — v dôsledku vývinu technickej civilizácie — sú najviac rozšírené, t. j. zo Spojených štátov. „Mnohé produkty americkej masovej kultúry prenikali a stále prenikajú do krajín, ktoré sa od Spojených štátov odlišujú tradíciami, tempom vývinu, stupňom heterogenity a mobility a ktoré s nimi spája iba to, že sú súčasťou tej istej formy priemyselnej civilizácie,“ píše Kloskowská. „Ich vplyv sa nezastavil ani na hranici, ktorá oddeľuje krajiny s odlišným sociálnym systémom, a prenikal dokonca aj do krajín inej spoločensko-ekonomickej úrovne.“4

Populárna hudba — podobne ako móda, šport a iné prejavy ľudskej činnosti — vystavuje v priemyselnej civilizácii nášho storočia obyva-

* O praktických dôsledkoch tohto trendu hovoria napríklad výsledky prieskumu, ktorý roku 1967 robil v NDR Fritz Bachmann. Študenti z odboru hudobná výchova na postupimskom pedagogickom ústave mali vymenovať svoje obľúbené tanečné skladby: len v 14,8 percenta prípadov uviedli skladby autorov z NDR a iných socialistických krajín, v 38,5 percenta uviedli skladby západných autorov, ktoré v NDR oficiálne vydali alebo hrali a v 46,7 percenta prípadov skladby autorov z kapitalistických krajín, ktoré v NDR verejne nikdy neuviedli.³

teľov rozličných krajín s odlišným spoločenským zriadením pôsobeniu rovnakých alebo prinajmenšom veľmi podobných vplyvov a podnetov. Bolo by však nesprávne z toho vyvodzovať — ako sa to občas robí v zmysle tzv. teórie konvergenencie — že tento univerzalizmus môže perspektívne zotrieť alebo dokonca celkom odstrániť rozdiely, ktoré zásadne odlišujú jeden spoločenský systém od druhého. Naopak, tie isté hudobné druhy či štýlové alebo historické vlny populárnej hudby sa v rozličných oľastiach môžu prejavovať alebo uplatňovať značne odlišným spôsobom. Spoločenské zriadenie, ktoré zasahuje takmer do každého detailu organizácie ekonomického a kultúrneho života, pomerne výrazne formuje podmienky pre rozvoj populárnej hudby a modeluje aj jej jednotlivé tvary. Z „univerzalizmu“ svetovej populárnej hudby teda vyplýva, že dnes sa nijaká krajina nemôže uzavrieť pred vonkajšími vplyvmi (a preto k povinnostiam kultúrneho pracovníka patrí, aby bol o týchto vplyvoch dostatočne informovaný); avšak odlišnosť konkrétnych podmienok v každej krajine (z ktorých na prvom mieste stojí jej spoločenské zriadenie) spôsobuje, že jednotlivé druhy hudby nepôsobia v každej krajine presne tým spôsobom, ako v krajine svojho vzniku. Pri pohľade na dnešnú populárnu hudbu nemožno zabúdať ani na jednu z týchto dvoch strán tej istej mince.

Spôsob, akým sa šíri pop music, i smer, ktorý v jej prúde prevažuje, určuje teda dnešný stav technickej civilizácie a sieť masovo-komunikačných prostriedkov. Bez nich by nemohla vzniknúť pop music v dnešnej podobe a ony aj ovplyvňujú jej charakter. Rovnako dôležitá je aj druhá okolnosť, ktorá určuje hudobný ráz dnešnej pop music a jej kvalitatívnu odlišnosť od predchádzajúcich štádií populárnej hudby.

Zhruba od začiatku tohto storočia sa začal podstatne meniť hudobný jazyk celej tejto „tretej oblasti“. Jazyk Straussových valčikov alebo Nedbalových operiet sa podstatne neodlišoval od jazyka, ktorým sa v tej istej dobe vyjadrovala umelecká hudba: rozdiel spočíval nanajvýš v náročnosti a spôsobe spracovania. Preto bolo možné, aby ten istý skladateľ zasahoval do oboch oblastí. Antonín Dvořák mohol písať symfónie i valčky určené pre praktickú plesovú prevádzku; Offenbachove „Hoffmannove poviedky“ môže hrať, vyjadrené našou terminológiou, Národné divadlo, ale „Orfeus v podsvetí“ od toho istého autora by mal svoje miesto skôr na Novej scéne. Jednoliatosť hudobného jazyka európskej vážnej i populárnej hudby však prudko narušil vpád cudzej hudobnej kultúry.

Zložitým miešaním tradičných európskych prvkov s hudbou, ktorú na americký kontinent priniesli africkí černosi, vznikla nová hudobná kultúra. Po prvý raz v dejinách svetovej hudby sa stretli v takom veľkom rozsahu dve rozdielne hudobné kultúry — a po prvý raz mal výsledný tvar k dispozícii práve sa rozvíjajúcu sieť masovokomunikačných prostriedkov. Pre americkú, európsku a napokon i svetovú

populárnu hudbu znamenalo toto stretnutie zásadnú zmenu. Nešlo totiž o jednorazovú injekciu: nový jazyk bol už v čase svojho prvého vstupu do masovokomunikačných prostriedkov výsledkom tristoročného procesu. Ale tento proces pokračoval a pokračuje aj naďalej a na Ameriku i Európu doliehajú v priebehu nášho storočia jeho ďalšie a ďalšie vlny. Navyše sa k nim pripájajú i nové prvky. Prichádzali napríklad z juhoamerického kontinentu a aj ony boli výsledkom zložitého prepletania sa európskej a africkej kultúry v iných pomeroch a za iných podmienok. V najnovšom období sa objavujú ako prísady tohto procesu aj jednotlivé prvky ďalších exotických kultúr, najmä indickej, a mamutí aparát moderných masovokomunikačných prostriedkov neočvejne smeruje k ďalšej univerzalizácii.

Dejiskom, kde sa stretávali všetky tieto vplyvy, sa stala predovšetkým populárna hudba v novej podobe, spoluutváranej a určovanej novými masovokomunikačnými prostriedkami. Dôsledkom bolo prudké odlišenie sa populárnej hudby od európskej vážnej hudby. „Obojzivelnosť“ skladateľov a totožnosť alebo aspoň príbuznosť hudobného jazyka oboch oblastí, zvyčajná a možná v minulom storočí, sa postupne strácala a iba do istej miery sa začína obnovovať dnes. Zdá sa teda, že ak chceme pochopiť dnešnú pop music, musíme sa aspoň stručne vrátiť do obdobia, v ktorom došlo k týmto dôležitým zmenám. Zhruba ich môžeme situovať približne do dvoch prvých desaťročí nášho storočia.

2

(Východisko nových prvkov: USA — „Pop scéna“ na začiatku 20. storočia)

Naša malá exkurzia do minulosti možno pomôže osvetliť aj niektoré ďalšie momenty.

Pri jednom z pokusov charakterizovať, v čom sa dnešná „pop“ odlišuje od populárnej hudby predchádzajúcich období, poznamenáva anglický kritik Richard Mabey, že pop music, na rozdiel od staršej populárnej hudby, plní funkciu spájajúceho spoločného jazyka celej „pop scény“. Pod pojmom „scéna“ pritom chápe zložitú sieť inštitúcií, foriem činností aj vplyvov určujúcich spoločný vkus i spoločné názory veľmi širokých vrstiev obyvateľstva — dnes poväčšine teenagerov.⁵

Túto vlastnosť populárnej hudby si veľmi dobre uvedomuje aj naša kritika. J. Kotek hovorí o schopnosti populárnej hudby „účinne podnecovať, spoluvytvárať a utužovať spoločenské zväzky a kolektívne tendencie, ba schopnosť stať sa až akýmsi skupinovým symbolom (nie na darmo sa hovorí napríklad o swingovej či beatovej generácii)“.⁶

⁵ 6 1974, č. 2, s. 14

Oba tieto pohľady majú rozhodne pravdu: dnešná pop music je zložitým, komplexným javom, v ktorom tvorí hudba iba jednu z mnohých zložiek, a iba hľadisko, z ktorého na tento komplex pozeráme, rozhoduje o tom, či pokladáme hudobnú zložku za hlavnú alebo podradenú. No aj keď táto komplexnosť narastala v poslednom čase zrýchleným tempom, úzke spojenie s podmienkami, z ktorých vyrastá, nie je pre populárnu hudbu ničím novým. Prvý nástup africko-americkéj hudby z Ameriky do Európy neznamenal iba inváziu hudby. Súčasne prebiehal aj komplexný prechod k novému životnému štýlu, k novým životným podmienkam, vyvolaný hospodárskymi podmienkami, technickým rozvojom, novými vynálezmi. Jeho dôsledkom bola aj nová móda a nový útok na spoločenské konvencie.

Ak v svetovej hudbe prevládne tak náhle nový hudobný jazyk vychádzajúci z jediného teritória a exportujúci nielen hudbu, ale aj hudobníkov a celé umelécké koncepcie, je to istotne pozoruhodný jav. V dejinách hudby nie je celkom bez predchodcov. Hudobná renesancia mala svoje centrum v Nizozemsku, barok v Taliansku. Najvýraznejšiu paralelu takéhoto vývinu môžeme vidieť v rozvoji talianskej opery a v jej prenikaní do celej Európy. Talianski skladatelia, dirigenti a speváci putovali do celého sveta, usadzovali sa v nových pôsobiskách a šírili tam „autentický“ taliansky operný štýl — podobne ako dnes nájdeme vo veľkých mestách černošských džezmanov a amerických hudobníkov. Prinášali novú hudbu do ďalších oblastí na koncertných turné a zájazdoch — podobne ako prvé stretnutia s autentickým džezom sprostredkoval sovietskym poslucháčom v dvadsiatych rokoch Sidney Bechet a Tommy Ladnier a nám o niečo neskôr Joe Turner.* Hudobníci zo všetkých európskych krajín putovali kedysi „za vzdelaním“ do Talianska (podobne ako Zväz sovietskych skladateľov vyslal na sklonku dvadsiatych rokov nášho storočia do Spojených štátov Leopolda Teplického, ktorý sa odtiaľ vrátil s bohatým nákladom Whitemanových partitúr.) Talianska nadvláda priniesla dokonca aj radikálnu zmenu v hudobnej terminológii, kde nastolila prax, ktorá v podstate trvá dodnes. V období renesancie bola medzinárodným hudobným jazykom latinčina, ktorá sa dodnes spája s hudbou tejto epochy. Súbory pestujúce renesančnú hudbu si aj dnes dávajú u nás latinské mená — napr. Ars rediviva, Collegium Musicum alebo Collegium flauto dolce. Niekedy sa latinčina objaví vo funkcii univerzálneho hudobného jazyka dokonca aj v názve súboru, ktorý sa zameriava už na hudbu úplne iného

* Päťdesiate výročie prvého stretnutia sovietskych poslucháčov s koncertným džezom, podnieteného práve hudobným kvasom na začiatku dvadsiatych rokov, oslávil Zväz sovietskych skladateľov na sklonku roku 1972 dvoma slávnostnými koncertmi pod heslom „50 rokov sovietskeho džezu“. Účinkovali na nich sčasti ešte prví priekopníci sovietskeho džezu. K tomu istému výročiu boli pripravené na knižné vydanie aj prvé sústavné dejiny džezu v ZSSR, autorom ktorých je džezový kritik Alexej Batašev.⁷

Terminológia - talianska od klasiky a renesancie
obdobia (napr. Musica viva Pragensis). No talianska hudba priniesla aj množstvo nových techník, na označenie ktorých latinčina nestačila. Pre nové nástroje, tempá, prednesové označenia sa postupne používali talianske slová. Skladatelia najrozličnejších národností komponovali opery na talianske texty. Mnohé svetové operné scény dodnes uvádzajú opery tohto obdobia v taliančine. Roku 1969 sa k nim pridružilo aj pražské Národné divadlo naštudovaním Mozartovho Dona Giovanniho v talianskom origináli. Podobný význam pre novú vlnu džezu a pop music má angličtina. Aj tu priniesla nová hudba nové pojmy a techniky, ktoré nebolo možné vyjadriť ináč: termíny swing, offbeat, drive, smear alebo whip sú vo svojom presnom význame rovnako výstižné a hudobníkom daného štýlu všeobecne zrozumiteľné ako rubato, accelerando alebo stringendo. A anglické názvy, ktoré si občas dávajú súbory po celom svete, sú jednoducho dnešnou obdobou dodnes používaných latinských alebo talianskych názvov.

Je pochopiteľné, že príčiny celosvetového rozšírenia tohto druhu hudby zaujímajú aj marxistickú hudobnú kritiku — hoci takto orientovaných diel, žiaľ, nie je predbežne veľa. Peter Czerny a Heinz Peter Hofmann zachytávajú vo svojej knihe Der Schlager iba začiatok obdobia zlomu a ostávajú tak iba pri konštatovaní skutočností dokazajúcich vývinom. „Vývin ľahkej hudby v Európe po roku 1900 rozhodujúcim spôsobom ovplyvňujú nové žánrové typy, ktoré prichádzajú z Ameriky,⁴⁸ píšú, a zároveň sa pýtajú na príčinu tohto javu. Odpoveď hľadajú v pomere síl medzi jednotlivými veľmocami na začiatku nášho storočia, vo vtedy čoraz viac narastajúcej moci a prestíži Spojených štátov, ktoré po prvej svetovej vojne boli vzorom pre kapitalistickú spoločnosť takmer v celej Európe. Ibaže hospodárska prevaha by sama osebe zrejme nestačila, aby vplyv novej hudby z Ameriky bol taký rozhodujúci a trvalý. „Nové tance a nová hudba sa presadili preto, že ich rytmický pôdorys, ako aj typ melodiky obsahoval čosi nové, čo vyjadrovalo zmenené životné podmienky. Ako kedysi elektrizoval valčík už svojím rytmom, tak to bolo teraz s novými tancami, ktoré prišli z Ameriky,⁴⁹ konštatujú Czerny a Hofmann.

Odpoveď na otázku o príčinách rozhodujúcich zlomov v dejinách hudby nie je nikdy jednoduchá. Neostáva iné ako priznať, že úplne vyčerpávajúce vysvetlenie, prečo práve tento štýl novej populárnej hudby získal rozhodujúcu prevahu, nevieme dať ani dnes. Naše poznanie dospelo predbežne k dvom skupinám motívov, ktoré sa relatívne najväčšími približujú k podstate veci. Na jednej strane je to hudobná stránka problému, teda okolnosť, že africko-americká hudba zaujímavým spôsobom nadviazala na niektoré možnosti tvorby, ktoré vývin európskej hudby v posledných troch storočiach ponechal bokom. K hudobne štýlovému zvratu, aký predstavuje nástup africko-amerických prvkov, teda viedla sčasti aj hudobná logika a potreba. O týchto motívoch budeme podrobnejšie hovoriť ešte na inom mieste.

Druhý komplex motívov je značne širší a zložitejší. Vyúsťuje napokon v predstave „pop scény“, o ktorej sa hovorilo na začiatku tejto kapitoly. Literatúra, ako aj ostatné druhy umenia zaznamenávajú, že zhruba na začiatku dvadsiateho storočia nastávajú vo vývine európskej spoločnosti podstatné zmeny. Nové vynálezy menia prostredie, v ktorom sa človek pohybuje; tomu zodpovedajúce zmeny v jeho znižovaní a názoroch ešte urýchľuje a modifikuje prvá svetová vojna. Z takýchto širokých súvislostí pochopiteľne nemožno priamočiaro vyvodzovať zmeny v hudobnom vývine. Je potrebné vystríhať sa prenáhlených skratov, ktoré kladú priveľmi jednoduché znamienko rovnosti medzi hospodárske a politické udalosti a premeny, ktorými prechádza umenie a iné formy nadstavby. No všetky tieto udalosti bezpochyby pomáhali formovať prostredie etapy, ktorá zažila síce postupnú, ale veľmi významnú premenu v podobe vtedajšej populárnej hudby. Ak teda teraz v krátkej vložke opustíme všeobecnejšiu niť nášho výkladu, urobíme tak preto, aby sme si aspoň na niekoľkých typických detailoch a postavách priblížili obdobie, keď — podľa nášho názoru — nastáva rozhodujúca premena populárnej hudby. Možno sa nám podarí súčasne ukázať, ako si už vtedy tvorila populárna hudba svoju „pop scénu“ — ako sa vyvíja v úzkom spojení s novými technickými prostriedkami, novým spôsobom zábavy, nazerania a cítenia.

HIST
Hospodársky rozvoj Spojených štátov na začiatku tohto storočia napredoval ruka v ruke s prudkým vývinom technickej civilizácie. Pri tom však boli Spojené štáty jedinou krajinou, ktorá toto pokročilé štádium dosiahla ako relatívne mladý štát, schopný ešte veľa vnútorných problémov riešiť čerpaním z vlastných zdrojov. Nesmierna záľahnosť novej a dovedy neobhospodarovanej pôdy umožňovala Amerike ľahšie sa vyrovnávať s vnútornými konfliktmi. Ešte roku 1900 boli v Oklahome oblasti, v ktorých pôda patrila jednoducho tomu, kto ju prvý obsadil. Predtým výslovne poľnohospodársky juh sa pomaly industrializoval, zatiaľ čo na severe súčasne vyrastali veľkomestá, nadovídajúce typické črty mestskej civilizácie nášho storočia. Roku 1898 začala premávať v Bostone prvá električka, od roku 1900 existuje v Bostone a New Yorku podzemná dráha. Roku 1902 vyrástol v New Yorku prvý mrakodrap — The Flatiron Building. V tom istom roku otvorili v Kalifornii prvé stále kino. V tomto období — okolo roku 1900 — sa na východnej 28. triede v New Yorku medzi 5. a 6. avenue sústreďujú úspešné hudobné vydavateľstvá, prvý zárodok budúceho hudobného priemyslu. O dve desaťročia neskôr sa k nemu pridružujú ďalšie zložky. Roku 1919 sa po prvý raz stal šláger populárnym prostredníctvom gramofónovej platne (spoločnosť Victor predala 300 000 exemplárov nahrávky Stoddardovej piesne Mary). Od roku 1920 vzrastá význam rozhlasu. Černošské prvky, predstavované už na prelome storočí ragtimom a cake walkom, začínajú meniť nielen americkú tanečnú hudbu, ale prenikajú aj do Európy.

Roku 1899 vystupuje na svetovej výstave v Paríži dychový orchester Johna Philipa Sousa, ktorý potom odchádza na veľké turné po Európe. Zodpovedá v podstate tomu istému typu hudby, ktorou u nás v rovnakom čase zožína úspechy František Kmoch; v jeho repertoári je však aj adaptácia ragtimu a cake walku. O niečo pôvodnejšiu podobu tejto hudby predvádzajú roku 1910 na bruselskej výstave černoši v krikľavo kockovaných módných šatách so sprievodom klavíra, banja a bicích nástrojov. Zároveň nastáva veľký posun v štýle spoločenskej zábavy: čoraz väčšiu úlohu v nej dostáva tanec a tanečné melódie postupne vytlačujú dovtedajšie sentimentálne piesne a balady. Ešte v devätnástom storočí bol spoločenský tanec vlastne mimoriadnou udalosťou: v mestách sa spájal s plesovou sezónou, na vidieku s tanečnými zábavami, usporadúvanými pri osobitných príležitostiach. Kaviareň s každodenným tancom bola oveľa zriedkavejšia ako kabaret alebo šantán. Dôležitý zlom tu predstavuje svetová vojna, koniec ktorej prináša so sebou priam explóziu potreby vydýchnuť si v povojnových rokoch, odreagovať vojnové napätie a útrapy — a to pochopiteľne spolu s módnou orientáciou na spôsob zábavy krajiny, ktorá z vojnového konfliktu vyšla najsilnejšia a najmocnejšia.

Typickou ilustráciou tejto hudby je osud černoškého hudobníka Jima Europeho. Nie vari preto, že by to bol najvýznamnejší hudobník svojich čias. No práve na jeho kariére sa najlepšie odrážajú všetky momenty, ktoré prispeli k vzniku vtedajšej „pop scény“, predstavujúcej predel v dovtedajšej histórii populárnej hudby. Jim Europe sa narodil roku 1881 v Mobile v Alabame a roku 1904 odišiel do New Yorku. Bol to vzdelaný hudobník, preto hľadal uplatnenie vo „väznej“ hudbe, v odbore, ktorý sa vtedy pokladal za dôstojnú súčasť hudobného podnikania. Ukázalo sa však, že práve tento odbor je černochoom prakticky neprístupný. A preto Jim Europe založil novú organizáciu — Clef Club, združenie profesionálov, ktorí sa spoločne usilovali nájsť uplatnenie tam, kde to bolo možné — v ragtime. Ich činnosť sa začínala koncertmi, ktoré pokračovali až do roku 1914, keď sa Europe dostal dokonca do slávneho svätostánku vznešenej hudby, do Carnegie Hallu — o dvadsať rokov skôr, ako ta prenikol Benny Goodman.*

Sötva o mesiac neskôr už Europe sprevádzal ako dirigent National Negro Orchestra Irenu a Vernona Castleovcov pri predvádzaní modernejších tancov.

Vernon Castle bol mladý anglický herec, ktorý vystupoval na Broadwayi. S Irenou sa stretol na spoločenskom večierku, po ktorom sa usilovali vedno uplatniť. V Paríži sa ako herci ocitli bez angažmánu. Rozhodli sa preto, že sa pokúsia tancovať a začiatkom roku 1914 sa

* Orchester hral v kurióznom obsadení: 47 mandolín (30 prvých a 17 druhých), 37 gitár, 11 bendž, 8 husieľ, 1 saxofón, 1 tuba, 13 violončiel, 2 klarinety, 2 barytóny, 8 trombónov, 7 kornetov, 1 tympany, 5 bubnov a 2 basy. Na 10 klavíroch sa striedalo 30 klaviristov.

STÁTNÍ VEDECKÁ

objavili v Spojených štátoch ako tanečná senzácia. Moderné tance vychádzajúce z cake walku sa v tom čase uplatňovali väčšinou ako varietné čísla v kabaretných programoch: Castleovci sa rozhodli, že ich prenesú na tanečný parket. Jim Europe im ukázal tanečný krok, ktorý sa naučil v Memphise od „otca bluesu“ — W. C. Handyho: vravelo sa mu foxtrot. Castleovci ho začali propagovať na tanečných čaroch so svojim Castle House. Stali sa novým ideálom modernej krásy: Irena fajčila, nosila mikádo, stelesňovala dobové predstavy o modernej žene. Tanec sa stal rovnako dobovou módou ako o niečo skôr šport. Roku 1914 vyšla kniha manželov Castleovcov *Moderné tance*. V záverečnej kapitole autori hovoria: „... dnes tancujeme ráno, na obed i večer. A čo viac, pri tanci, hoci aj nevedomky, bojujeme proti neprirodzeným tvarom postáv a oblečenia, ale aj proti tučnote, proti chorobám a proti nervovým ťažkostiam. Tanec je totiž cvičenie. Dodáva nám šťihlosť, sviežosť, a zdravie a to je viac, ako pre nás môžu urobiť reformátori na celom svete...“¹⁰

Hoci Castleovci vyhlasujú tanec za telocvik, príťažlivosť moderných tancov spočívala v tom, že fyzicky neboli také namáhavé ako napr. valčík alebo polka. Tanec bol teraz skôr prechádzkou po parkete, ktorú bolo možné vydržať celý večer. V reštauráciách a hoteloch sa tancovalo aj medzi jedlom, úradníkom sa dokonca odporúčalo, aby hodinovú poludňajšiu prestávku využili na tanec. A obľúba tanca priniesla so sebou novú inštitúciu: nočné tanečné kluby, kam bolo možné zísť po večernom programe v divadle alebo vo varieté.

Nová vlna sa šírila novými komunikačnými prostriedkami. V posledných týždňoch roku 1914 Jim Europe, „pod osobným dozorom pána a panej Castleovcov“, ako hovorí etiketa platne, nahral prvé dve snímky pre gramofónovú spoločnosť Victor — pravdepodobne vôbec prvé, nahrané černošským orchestrom. Dňa 3. októbra 1914 nastúpil jeho veľký orchester na koncert v Manhattan Casine — ale namiesto dirigenta sa nad orchestrom objavilo premietacie plátno a Jim Europe dirigoval z filmového záberu.

V apríli 1917 vstúpila Amerika do vojny. Vernon sa ako Angličan dobrovoľne prihlásil v decembri 1915 k letectvu, čím ešte dokreslil svoj obraz ideálneho mladého muža. Svojich spolubojovníkov učil „ragovať“, a tak evanjelium moderných tancov šírila aj armáda. Roku 1917 sa po vážnom zranení vrátil do Ameriky na zotavenie a tancoval tam v uniforme uprostred vlny vlasteneckého nadšenia. Vrátil sa však späť do boja — a o niekoľko týždňov padol.

Jima Europeho odvelili ku gulometčkom, ale armáda si čoskoro uvedomila, že jej môže byť oveľa osožnejší iným spôsobom. Dostal oficiálnu úlohu zorganizovať „najlepšiu kapelu v celej americkej armáde“. Mal k dispozícii desiatitis dolárov. Vyhlásil veľký konkurz a zostavil dychovku, v ktorej harlémsky stepár a tanečník Bill Bojangles Robinson (jednu zo skladieb mu neskôr venoval Duke Ellington), účinkoval ako tambor. Medzi 12. februárom a 29. marcom 1919 precestovali 3000

kilometrov po Francúzsku a hrali v 25 mestách. Zažili ešte slávnostné privítanie doma v Amerike, nahrávali pre spoločnosť Pathé a vybrali sa na slávnostné turné po celých Spojených štátoch. No po koncerte v Bostone nastala v kapele hádka a vojak Herbert Wright, bubeník, prepíchal Jima Europeho vreckovým nožom. Bolo to 9. mája 1919. Pohrebný sprievod sa uberal Harlemom medzi plačúcim obyvateľstvom. Poručika Jamesa Europeho pochovali so všetkými vojenskými poctami.

Europe nebol prirodzene jediný, kto pomáhal veľkému zvratu vo svetovej hudobnej zábave. Pre Európu a zrejme aj priamo pre naše územie mal väčší význam iný černošský hudobník — Louis Mitchell. Narodil sa vo Philadelphii roku 1885, spieval v chrámových a iných zboroch a už roku 1912 mal vlastný súbor — Southern Symphony Quintet (Aj predstava „symfonickej“ hudby s päťčlenným obsadením je tu dobove príznačná.) Ešte pred začiatkom vojny súbor angažovali v Londýne a mal úspech na Piccadilly. Vernon Castle si od neho obstarával noty, aby mohol učiť tancovať dôstojníkov, hľadal napr. Handyho Memphis Blues. Roku 1917 hral Mitchell v Paríži. Tam sa začala jeho sláva. Noviny ho nazývali „kráľom rámusu“. Inzeroval, že zaplatí 5 frankov za každý ďalší nástroj na vyrábanie rámusu, ktorý mu niekto donesie.* Nadchol aj Jeana Cocteaua. Roku 1919 hral Mitchell v Bruseli so Sydneyom Bechetom. Robert Goffin, belgický intelektuálny pionier džezového evanjelia, o tom napísal: „Toho večera sa pre mňa zrodilo čosi nové, čosi, čo zaujalo miesto vedľa básní Gillauma Apollinaire a Blaisa Cendrarsa a kresieb colníka Rousseaua a Challaalla.“¹¹ O niečo neskoršie očarenie nášho E. F. Buriana novou hudbou je toho istého druhu.

Louis Mitchell bol pravdepodobne hudobníkom, ktorého počul Eduard Bass roku 1919 na svojej prvej povojnovej ceste do Paríža. Keď sa vrátil medzi priateľov z Červenej sedmy — kultivovaných predstaviteľov hudobnej zábavy predchádzajúceho obdobia, povedal im: „Chlapci, počul som niečo čarovne krásne.“¹² „Pop scéna“ prvých povojnových rokov si pripravovala javisko.

Táto historizujúca exkurzia rozhodne nemá suplovať akýsi vstup do dejín populárnej hudby. Jej úlohou bolo iba naznačiť, ako úzko sa populárna hudba v každom období spája so životnými podmienkami a prevládajúcimi náladami, názormi a módami spoločnosti. Celkové zmeny v spôsobe veľkomestského života, rýchlo sa šíriaci vplyv technickej civilizácie, nový spôsob využívania voľného času, hlad po zábave v prvých povojnových rokoch, prejavujúci sa okrem iného tanečnou horúčkou, vzor a príklad krajiny, ktorá z vojny vyšla víťazne, premeny módných, estetických a etických konvencií — to všetko tvorí atmosféru obdobia, keď dochádza k prvému stretnutiu s africko-ame-

* Časopis Variety informoval roku 1916 o inom bubeníkovi, Earle B. Fullerovi, ktorého bicia súprava zaberala na pódium sedem štvorcových metrov.

rickými prvkami. Na ich masové šírenie už slúži gramofón, prudko sa rozvíjajúca hudobnovydavateľská činnosť a o niekoľko rokov neskôr aj rozhlas.

„Pop scéna“ ako jednota hudby a prostredia, z ktorého hudba vychádza, bola sprievodným znakom populárnej hudby od jej začiatkov. Je to dedičstvo, ktoré populárna hudba prevzala od ľudovej hudby feudálnej spoločnosti. No čím väčšími pôsobí hustnúca sieť a zvyšujúci sa vplyv masových komunikácií ako unifikujúca sila, tým viac vystupuje do popredia existencia a zložitosť takejto „pop scény“; tým výraznejšie sa v nej prejavujú aj rastúce črty univerzalizmu a tým väčšími stúpa aj vlastné, aktívne pôsobenie „pop scény“ navonok. Zmeny, ktorými prešla spoločnosť pod vplyvom technickej civilizácie na začiatku nášho storočia, boli zrejme dostatočne významné, aby pomohli sformovať etapu významného štýlového zlomu aj v oblasti populárnej hudby. Takmer všetky podnety, s ktorými sa vyrovnávali vtedajšie generácie, zasahujú svojimi následkami ešte do nášho obdobia. Aj prvopočiatky dnešnej „pop scény“ treba hľadať v tomto období.

3

(Provokujúci charakter nových prvkov — Nová pop music v spojení s módou, tancom, spôsobom správania sa — Jej odsudzovanie v dvadsiatych, tridsiatych a päťdesiatych rokoch — Predpoklady objektívneho pohľadu)

Z predchádzajúcich odsekov by sa mohlo zdať, že nástup nových hudobných prvkov, ktoré odporovali európskej hudobnej tradícii, nových tancov, novej módy aj nových noriem spoločenského styku prijala povojnová spoločnosť v Amerike i v Európe s otvoreným náručím. Takáto predstava by však bola mylná. Od prvej chvíle, keď sa objavili na scéne tieto prvky, stále narážali na odpor ako čosi neznáme a cudzorodé. Často ich dokonca označovali za čosi divošké, barbarské, protispoločenské. Ich prenikanie tvorí súvislý proces, rozpadajúci sa do väčšieho množstva vln. Relatívne čisté (a preto tým väčšími provokujúce) prejavy sa stávajú najprv majetkom užšieho okruhu „zasvätencov“. Pre širšiu spoločnosť sa ich hrany otupujú, pokým nenadobudnú podobu síce mierne provokujúcej, no vcelku prijateľnej módy. Z nej sa časom a ďalšou asimiláciou s tradičnými modelmi stáva nová, všeobecne prijateľná konvencia. Inde, uprostred iných okruhov zasvätencov — a spravidla príslušníkov inej generácie — však zároveň nastupuje ďalšia vlna s novou zmesou už asimilovaných prvkov a nových, netradičných a protikonvenčných nánosov.

Celý vývin európskej populárnej hudby nášho storočia možno chápať ako postupné prenikanie nových, poväčšine mimoeurópskych postupov a výrazových prostriedkov do európskeho povedomia. Toto prenikanie postupuje rozličnými smermi a rozličné zložky spoločnosti k nemu zaujímajú odlišné postoje. Hofmann a Czerny vo svojej ci-

tovej práci ukazujú, ako v prípade prenikania „džezových“ moderných tancov do Európy „horné spoločenské vrstvy pokladali nové tance spočiatku za svoje privilégiium“, a ako sa postupne tieto tance šíria aj do predmestských lokálov, teda „mimo klubov meštiacko-aristokratických kruhov“¹³. Zároveň sa vtedajšieho nástupu džezových tancov zmocnila aj umelecká avantgarda, orientovaná (predovšetkým u nás a do značnej miery aj v západnej Európe) prevažne ľavicovo. Jej štylizácia džezu spočiatku zotrvala v rovine umeleckej hudby, prístupnej iba značne ohraničeného okruhu vyspelého obecnstva; netrvalo však ani dve desaťročia a asimilované, funkčne využité prvky tejto hudby sa mohli stať v piesňach Jaroslava Ježka majetkom a programom najširších vrstiev.

Postupovanie protikonvenčných, provokatívne pôsobiacich prvkov, ktoré v určitom okamihu berú na seba charakter módnych vln a potom sa konvencionalizujú, dostáva v populárnej hudbe nášho storočia takmer pravidelný cyklický ráz. Konflikty nových vln a konvencie sa najčastejšie prejavujú ako generačné stretnutia, čo je ľahko pochopiteľné. Mládež má zvyčajne sklony revoltovať proti meradlám a vkusu predchádzajúcej generácie a čoraz častejšie na to používa práve populárnu hudbu. Rozhodujúce pozície v hudobnom priemysle, od ktorého je táto hudba závislá, zastávajú však príslušníci strednej alebo staršej generácie. Čoraz bohatšie a početnejšie spoločenské väzby populárnej hudby navyše spôsobujú, že sa problémy nových výrazových prostriedkov prejavujú v širšej podobe aj ako otázky všeobecnejšie platných konvencií, zvykov a obyčajov životného štýlu.

Neil Leonard¹⁴ prináša viaceré doklady o tom, na aké prekážky narážala hudba džezového charakteru, z ktorej sa stávala módna vlna, automaticky spájaná aj s istým spôsobom správania sa a životným štýlom. Niektoré odsúdenia v podstate ostávajú ešte v oblasti hudby. Koncertný klavirista Ashley Petis mal svojím spôsobom pravdu, keď vyhlasoval, že „džez nie je nič viac a nič menej ako znetvorenie každého estetického princípu“ — pričom pochopiteľne vychádzal z estetických zásad tradičnej európskej hudobnej kultúry. Iní sa iba usilovali opísať, ako džez pôsobí na ich uši, privyknuté na dovedajšiu hudbu. Tak podľa kritika Sigmunda Spaetha to boli „iba divé a neartikulované výkriky zachrípnutých nástrojov, pri ktorých sa každý hráč usiluje prekonať svojich kolegov vo fantastickej kakofónii“. Ale hudbu hneď spájali aj s tancami a so správaním, ktoré ju sprievádzalo. Medzi takými komentármi nechýbali ani pokusy o „vedeckú“ argumentáciu. Newyorský lekár dr. E. Elliot Rawlings vyhlásil, že „džez vedie k opilstvu... pretože vysiela do mozgu nepretržitý vír vnemových podnetov, vyvolávajúcich myšlienky a predstavy, ktoré prekonávajú vôľu. Jednotlivec stráca rozum, jeho uvažovanie a činy vedú silnejšie animálne vášne“. Fenton T. Bott, prezident Národného združenia učiteľov tanca, roku 1921 konštatoval, že takáto hudba „pôsobí výlučne na zmysly. Vyvoláva nízke a zurvalecké pudy. My všetci učelia tanca

vieme, že je to tak... Džez je pravou príčinou divokého spôsobu tančovania“. Cincinatský Catholic Telegraph napísal, že „hudba a zmyselné objatie, v ktorom partneri tancujú... sú vonkoncom neslušné, a pokiaľ ide o pohyby, sú takého druhu, že ich nemožno opisovať v časopise, ktorý má zmysel pre slušnosť a je určený pre celú rodinu. Stačí povedať, že existujú isté domy, pre ktoré sú takéto tance vhodné, ale tieto domy podľa zákona zatvorili“. A slečna Alice Barrowová, pracovníčka viacerých osvetových a sociálnych inštitúcií, v súhrne svojich výskumov o následkoch džezových tancov na americkom strednom západe tvrdí: „Spoločný účinok charakteru tejto hudby a davovej psychológie privádza veľa jedincov do stavu nezdravého vzrušenia. Chlapci a dievčatá opúšťajú tanečnú sálu vo dvojiciach nebezpečne rozrušení. Každý, kto sa vybral do noci, aby zistil, čo sa deje mimo tanečnej sály, uzasne vari predovšetkým nad takou otvorenou neúctou aj k základným pravidlám civilizácie... Pri spoločenskom styku musíme rátať s istými stratami, ale moderné tance vedú v tomto zmysle k pravému zabíjactvu. Štatistické údaje o nemanželských počatiach vykazujú v našej krajine za posledné roky veľký vzostup“.¹⁵

Tieto odsúdenia zachytávajú obraz začiatku dvadsiatych rokov, keď slovo džez, podľa geniálneho literárneho kronikára „džezového veku“ Francisa Scotta Fitzgeralda, „vo svojom programe voči dôstojnosti znamenalo na prvom mieste sex, potom tanec, potom hudbu“.¹⁶ To, proti čomu sa búrila Amerika dvadsiatych rokov, znelo — zhruba povedané — asi ako hudba našich Melody Boys R. A. Dvorského. O dve desaťročia neskôr sa už takáto hudba pokladala za „melodický, uhladený“ ideál. Zato ďalšia vlna swingovej hudby v tom čase narážala na rovnako výrazný odpor. Odcitujeme niekoľko príspevkov z ankety, ktorú roku 1941 usporiadal pražský Express. Jej účastníci ešte stále ostro pociťujú cudzorodosť neurópskych prvkov, ako vysvitá z úvodného citátu vtedajšieho českého zemskeho prezidenta Richarda Bienera: „Nie som hudobníkom, aby som o tom mohol hovoriť. Ale — pán redaktor — nie je to naša česká hudba! Aj ja by som sa skôr hlásil k odporcom džezovej hudby“. Nechýba ani dvadsaťročná „vedecká“ argumentácia, poväčšine prevzatá nevedno z kolkej ruky: „Každý, kto nachádza záľubu v džezovej hudbe, prezrádza duševnú menejcnosť, a býva to spravidla začiatok blížiacej sa duševnej choroby, ktorá sa určite dostaví v neskorších rokoch. V niektorých štátoch je takáto hudba zakázaná, pretože sa dokázalo, že zhubne pôsobí na nervovú sústavu“. (Úradník.) A hudobné dojmy sa vzápätí opäť meria na komentár k normám spoločenského správania sa: „Mladé dievča s chlapcom sa môžu oddať plavnému rytmu aj pri českej polke alebo valčíku, pri ktorých nemusia dráždiť svoju fantáziu, čo je už nebezpečné pre morálku.“ (Hudobný kritik a spisovateľ, bývalý člen dvornej opery vo Viedni.) „Dnešný džez pôsobí brutálne, zmyselne na city, najmä na ducha mladej ženy.“ (Odborný učiteľ.) „Dnešný úžasný úpadok pohlavnej mravnosti zaviňuje roztopašný prvok v džezovom rytme...“

Vďaka džezu sa rozšírila zmyselnosť...“ (a v dobovej interpretácii v zmysle rasistickej ideológie): „Pre ďalší duchovný vývin árijskej rasy je dnes potrebné, aby sa každý jednotlivec naučil správne ovládať.“ (Povolanie sa neuvádza, žena.)

Na druhej strane však nechýba rovnako rezolútny prejav revoltujúcej generácie: „Prirodzene, ten, kto má ploché nohy alebo štyridsiatku za sebou, nemôže tancovať v rytme swingu, a ako taký nemôže rozumieť džezu.“ (Študent.)¹⁷ Heslo „Neverte nikomu nad tridsať“, s ktorým prišla o ďalších dvadsať rokov neskôr generácia rocku, sa formulovalo oveľa ostrejšie a má širšiu platnosť, ale príbuznosť nazerania je tu očividná. Nastupujúca štýlová vlna je jednoducho majetkom generácie, ktorá je jej nositeľom, a staršie generácie k nej nemôžu mať ten istý vzťah. Nejde tu iba o odlišnosť hudobných prostriedkov, ktoré sú pre jednu generáciu prirodzené a pre druhú cudzie, ale aj o celkový význam, aký má daná hudba pre život každej generácie, o úlohu, akú hrá v jej citovom svete. Nie nadarmo zdôrazňujú mladí kritici rockovej hudby, že kritické — hoci aj kladné — oceňovanie tejto hudby zo strany starších generácií je niečo celkom iné ako spontánny vzťah sebavyjadrenia, ktorý k nej má mladšia generácia.

Ale vráťme sa späť k citovaným odsúdeniam swingu zo začiatku štyridsiatych rokov. Zástancovia hudby, ktorá u nás vtedy pôsobila tak provokatívne, boli vtedajší swingári a potápkári. Boli to nositelia vlny, ktorá sa čoskoro rozliala do mimoriadnej šírky a utvorila vlastne prvú všeobecne platnú a všeobecne prijímanú syntézu džezu a domácej tradície populárnej hudby. O ďalších dvadsať rokov bola už populárna hudba swingového charakteru — v značne prispôbenej, ale zato už dosť vyčerpanej podobe, pokiaľ ide o jej umelecké možnosti — základným jazykom našej zábavnej hudby, prijateľným aj pre jej niekdajších zarytých odporcov, ctiteľov dychovky a ľudoviek. Porovnaním dvoch výskumov poslucháčskeho vkusu u nás (prvý z nich robil Československý ústav pre výskum verejnej mienky v rokoch 1946—1947, druhý roku 1963 Študijné oddelenie československého rozhlasu) dospel Josef Kotek k záveru, že v tomto časovom rozpätí možno zaznamenať „prudký vzostup záujmu o žánre modernej populárnej hudby, a to približne o 50 percent (!)“.¹⁸ Do žánrov „modernej populárnej hudby“ spadali v obidvoch prípadoch poväčšine swingové prejavy — roku 1947 ešte provokatívne, roku 1963 už celkom asimilované a vžitú. Podľa rozhlasového prieskumu malo k ich ukážke kladný pomer takmer 70 percent všetkých respondentov a vyše 90 percent mládeže od 15 rokov. Blok ukážok modernej pop music tak dosiahol najvyššie ohodnotenie zo všetkých žánrov obsiahnutých vo zvukovom dotazníku.

Na najpredávanejšej platni z roku 1967 Rozprávka o konvalinkách mal svoj skladateľský podiel prvý priekopník novej tanečnej hudby u nás R. A. Dvorský. Nahral ju orchester, ktorý pred dvadsiatimi rokmi vzbudzoval taký odpor — orchester Karla Vlacha; naspievali

ju jeho kmeňoví speváci Yveta Simonová a Milan Chladil. A Karel Vlach, ktorého kedysi pokladali za širitel'a „nepočúvateľnej indiánčiny“, medzitým získal titul zaslúžilého umelca. No prevažná časť niekdajších „swingárov“ zaujala podráždený alebo výslovne nepriateľský postoj k ďalšej vlne, ktorou proti usadenému a ošúchanému swingu revoltovala nasledujúca generácia — proti rock and rollu.

Jeho ohlasy v tlači i vo verejnosti hovoria v podstate rovnakým jazykom ako odsúdenia „džezu“ v dvadsiatych alebo swingu v štyridsiatych rokoch. Opäť sa tu objavuje obvinenie z necivilizovanosti, barbarškosťi, občas motivované vyslovene rasistickými dôvodmi: „Pomocou rock and rollu sa beloch redukuje na nižšiu úroveň černocha,“ konštatuje Asa Carther, tajomník Rady bielych občanov severnej Alabamy v máji 1956. „Je to súčasť komplotu, ako podkopať morálku našej mládeže. Rock and roll je plný sexu a nemorálnosti a je to najlepšia cesta, ako spojiť obe rasy.“¹⁹ Senátor Gordon Allot zo štátu Colorado dospel po sledovaní televízneho programu tejto hudby k názoru, že rock and roll je vlastne tajnou zbraňou komunistického hnutia: „Keby som bol komunistom, neželal by som si nič lepšie, ako môcť premietat túto reláciu v nevyvinutých krajinách.“²⁰ No toto rozhorčenie sa v podstate zhoduje s rovnako pobúreným pohľadom pozorovateľa, ktorý vychádza z celkom iného stanoviska. Podobným tónom znie o dva roky neskôr aj dobový článok vo Večernej Prahe, v ktorom autor opisuje dojmy z tanca pri rockandrollovej hudbe v Poľsku: „Ťažko možno slovami opísať, čo títo ľudia vyvádza v rytme rockandrollovej skladby. Rozličné prehýbanie sa, váľanie sa, krútenie, tleskanie, jačanie, prepletanie sa, vyhadzovanie tanečníkov do výšky, to všetko je nevyhnutným sprievodom najúbohejšieho tanca, aký do dnešného dňa vymyslel ľudský mozog“.²¹

Nové prúdy populárnej hudby a s nimi spojené nové módy a nové kódexy spoločenského správania poburujú pri svojom nástupe staršiu generáciu v ktoromkoľvek spoločenskom systéme, pričom každá strana má sklon interpretovať ich v zmysle nepriateľskej ideológie. Postupné dozrievanie našich postojov k populárnej hudbe však prináša cenné poučenie, že číry voluntarizmus — úsilie usmerňovať vývin ktorejkoľvek oblasti iba podľa vlastných predstáv a vhodnosti alebo o nevhodnosti tej-ktorej tendencie a bez dostačujúcej znalosti objektívne platných zákonitostí — nemôže zmeniť všeobecný trend. Prešli sme obdobím, v ktorom prevládali v názoroch niektorých teoretikov predstavy, že populárna hudba v socialistickej spoločnosti bude vychádzať predovšetkým z hudobných tradícií našej staršej ľudovej piesne a ponechá bokom prínos africko-americkej hudobnosti. No objektívne údaje o predaji našich gramofónových platní pritom dokazovali, že sa i v tomto období záujem verejnosti napriek všetkým prekážkam vytrvalo sústreďoval práve na zábavnú hudbu „džezového“ charakteru.²²

Rozpor medzi teoretickým voluntarizmom a medzi skutočným vývinom populárnej hudby, ktorý bolo možné viditeľne sledovať aj v na-

šej socialistickej spoločnosti, napokon donútil kritiku, hľadajúcu vy-
svetlenie tohto očividného rozporu, aby sa od voluntaristických kon-
štrukcií postupne obracala k solidnejšiemu štúdiu faktov a objektívne
platných vývinových tendencií. Od tých čias už vykonala naša hudobná
veda i kritika pekný kus práce, smerujúci k poznaniu všeobecnejších
zákonitostí vo vývine pop music 20. storočia. O ich výsledky sa môžu
opierať aj tieto kapitoly. No rozpor medzi hudobným ctením jednot-
livých generácií sa opakuje vždy znova a znova a ani najdokonalejšie
teoretické poznanie asi nezabráni ďalším konfliktovým stretnutiam vo
všeobecnom poslucháčskom povedomí. Kritika a publicistika nanajvýš
môže pomôcť novej a nezvyčajnej vlne, aby sa jej postup o niečo urých-
lil a nenarážal na také prekážky, akých sme boli svedkami v minu-
losti; ťažko však môžu takýmto konfliktom zabrániť už v ich zárodku.

4

**(Štruktúra populárnej hudby: unifikujúce pôsobenie hlavného prúdu
a relatívna nezávislosť menšinových prúdov — Integrácia pôsobenia
masovokomunikačných prostriedkov — Panta rei)**

Bolo by dosť zjednodušujúce pozeráť sa na vývin populárnej hudby
tohto storočia ako na jediný prúd, utváraný stále novými injekciami
provokujúcich prvkov, ktoré sa postupne vstrebávajú a rozdrobujú.
„Hlavný prúd“, ktorý má nesmierne integračné schopnosti a vstrebáva,
prispôsobuje si stále nové podnety, je nespornou skutočnosťou. No
okrem neho preteká širokým riečištom populárnej hudby množstvo
jednotlivých, do značnej miery samostatných prúdov, ktoré si zachová-
vajú aj istú vývinovú autonómiu a odlišnosť. Niektorý z nich občas
zafarbí celkovú hladinu svojím výrazným odtieňom a na istý čas pre-
vládne. V celkovom vyznení sa však pomerne rýchlo zmiešava s ostat-
nými, až sa jeho zafarbenie stratí z povrchu a vystrieda ho iné —
čo však ešte neznamená jeho úplné zaniknutie. Navonok sa môže tento
obraz javiť ako striedanie jednorazových, ohraničených módných vln,
ktoré sa rozplývajú, strácajú a ustupujú ďalším. Tak môžeme čítať
nielen propagačné frázy, ale aj vážne mienené úvahy o nástupe alebo
ústupe westernu, bluesu, protestsongu, piesní „kvetinovej moci“ a kto-
vie čoho ešte. Avšak tomu, kto je ochotný nazrieť pod povrch reklam-
ných hesiel, sa javí situácia trochu ináč.

„Módna vlna“ je totiž často iba obdobím, v ktorom niektorý druh
hudby prenikne hlbšie do povedomia poslucháčov. Pre jeho zástancov
— a ešte väčšmi pre jeho napodobňovateľov — to značí dočasne lep-
šie hospodárske výsledky ich činnosti. Samej hudbe prináša však ta-
kéto obdobie zvýšenej popularity spravidla skôr isté rozdrobenie a ďal-
šie zmývanie presnejších kontúr alebo niektorých výrazných črt od-
lišnosti.

Daný druh hudby nevznikol nástupom „módnej vlny“; je iba jedným — a najmenej autentickým — obdobím jeho existencie. Hudba, ktorá umožnila vzniknutie tejto vlny, tu bola už predtým; mala svoje korene, tradície a vývin. Získala si aj špecializované obecenstvo, ktoré sa často dištancuje od jej príliš sploštenej podoby v období módnej popularity a ostáva verné vyhranenejším formám. Vývin týchto foriem potom pokračuje i naďalej, hoci medzitým denná tlač a obrázkové týždenníky im odzvonili, ohlásili definitívny koniec beatu, soulu, bluesu a podobne.

Je preto mierne dezorientujúce hovoriť o dejinách populárnej hudby ako o striedaní štýlových období alebo krátkodobých vln. Zdá sa, že ide skôr o simultánny vývin niektorých relatívne samostatných prúdov. Tie sa vzájomne približujú alebo vzdalujú, prepletajú sa, pôsobia na seba a odrážajú sa aj na povrchu „hlavného prúdu“, ktorý býva výsledkom vzájomného pomeru ich síl a popularity v danom okamihu. Je potrebné rozlišovať stálejšie a významnejšie prúdy od povrchnejších, krátkodobých, skôr náhodných injekcií. Tie môžu byť plodmi neočakávaného stretnutia pop music s tou-ktorou etnickou oblasťou, výsledkom šťastného nápadu či triku, prípadne oživenia niektorej zložky z dávnej či nedávnej histórie populárnej hudby alebo ktoréhokoľvek druhu hudby. Takmer nič, čo raz vstúpi do populárnej hudby, nezmizne celkom bez stopy. Nielenže každá novinka svojím spôsobom poznačí celkovú podobu „hlavného prúdu“, ale po určitom čase sa môže, po väčšine v trocha zmenenej podobe, prebudiť k novému životu. Tak sa napríklad v tvorbe Beatles objavili ohlasy tradícií anglických music-hallov a varieté. Vo vlně hudby „starých dobrých čias“ žne úspechy štylizácia sladkej tanečnej hudby z dvadsiatych alebo tridsiatych rokov, niekedy aj vrátane akustickej kvality zvuku. Svetový úspech piesne o Stenkoví Razinovi bol predzvestou módneho záujmu o melodiku ruských romancí. V našich kinách sa na konci šesťdesiatych rokov premietal „c. k. rakúsko-uhorský musical“ s pesničkami Karla Hašlera a na kabaretných scénach ožili „piesne ľudu pražského“ zo začiatku nášho storočia. Niet dnes druhu hudby, ktorý by nemohol vstúpiť do pop music a jej prostredníctvom preniknúť aspoň nakrátko do hudobného povedomia skutočne svetového obecenstva. Univerzálna „všežravosť“ je dokonca jedným z hlavných znakov tejto hudby. Vyviera azda zo skutočnosti, že základný jazyk pop music je zmesou dvoch značne odlišných hudobných koncepcií, čo pravdepodobne rozširuje jeho schopnosť prijímať a absorbovať ďalšie, vonkoncom nesúrodé prvky. Kontakt a neustále prepletanie sa takýchto prvkov však umožňuje v stále vzrastajúcej miere predovšetkým sieť masovokomunikačných prostriedkov.

„Magnetofón v spojení s dlhohrajúcou platňou spôsobil revolúciu v repertoári vážnej hudby,“ konštatuje McLuhan a pre oblasť populárnej hudby to platí dvojnásobne. „Magnetofónová páska znamenala nielen nový spôsob štúdia najmä hovoreného jazyka, ale priblížila nám

aj hudobnú kultúru mnohých stáročí a krajín. Tam, kde bol predtým k dispozícii iba úzky výber niekoľkých období a skladateľov, utvoril magnetofón v spojení s dlhohrajúcou platňou úplné hudobné spektrum, v ktorom je šestnásťte storočie rovnako dosiahnuteľné ako trebárs desiate, čínska ľudová pieseň rovnako prístupná ako maďarská“.²³

„Modernému človeku naservirovala technika hudbu takrečeno v celom rozsahu, od gregoriánskeho chorálu po Karla Stockhausena.“ potvrdzuje dr. Václav Holzknecht.²⁴ Množstvo vplyvov z najrozličnejších etnických kultúr sa prejavuje — možno dokonca v najväčšej miere — práve v pop music. Jej predstavitelia uvádzajú v interviewoch nepreberné množstvo podnetov a vplyvov z najrozmanitejších oblastí ľudovej tvorby. Hudobníci rock and rollu sa zaujímajú o džez, o indickú hudbu, o rytmy balkánskeho folklóru alebo byzantské liturgické spevy.²⁵ Tvorcovia džezu sa inšpirujú africkým folklórom, spoločne vystupujú s ľudovými hudobníkmi Indonézie, s beďuínmi, s predstaviteľmi japonskej hudobnej kultúry alebo s hráčmi flamenca. Elektrofonická hudba (Karlheinz Stockhausen) je typom hudby, ku ktorej nachádzajú spontánny vzťah predstavitelia rocku; niektorí z nich odtiaľ postupujú späť k Varésemu, Bergovi, Schönbergovi a Stravinskému. Ruská romanca alebo poľsko-ruské cigánske melódie sa ožvávajú v štylizovanom podaní kultivovaných šansonierov, ako je Hana Hegerová, ako aj v zámerne exotizujúcom komerčnom odvare Ivana Rebrova.

Charles Keil uvádza jeden z mnohých príkladov, ako vznikajú stále nové kombinácie a štýlové typy: „Tak napríklad tradíciu brazílskej samby (čo je samo osebe zložitá zmes iberských, indiánskych a zápaadoafrických prvkov) dnes pretvára prílev džezových platní zo Spojených štátov, rozličné štýly ktorých predstavujú ďalšiu zložitú syntézu; výsledkom je džezová samba, ktorej sa začne hovoriť „bossa nova“ a ktorej sa zasa zmocnia americkí džezoví hudobníci ako vhodného prostriedku na improvizáciu a značne ju pozmenia, než sa znova rozšíri do celého sveta. Je dosť pravdepodobné, že jej vplyv pocíti povedzme aj highlife (čo je zmesou kalypsa, európskych, džezových a mnohých ďalších odlišných pôvodných tradícií) v Lagose alebo Akkre, a nakoľko sa niektorí americkí džezoví hudobníci práve začínajú zaujímať o highlife, ťažko môžeme dovidieť koniec tejto reťaze.“²⁶ „Džezoví hudobníci neprestajne hľadajú nové formy hudby, nové zdroje výživy, ktoré by mohli zhltnúť,“ konštatuje ten istý autor na inom mieste, „v dôsledku čoho sa hudba celého sveta postupne mení na džez.“²⁷

Hoci poslednú časť tohto tvrdenia treba brať s istou rezervou, nemožno poprieť, že postupujúca integrácia skutočne stiera presné hranice medzi džezom a ostatnými druhmi hudby. Práve preto je nebezpečné posudzovať jednotlivé prúdy vo vnútri dnešnej populárnej hudby ako statické, presne ohraničené útvary, rozškatuľkované do kategórií. Podstatou črtou populárnej hudby je práve dynamickosť jednotlivých prúdov, ich postupné premeny, stieranie pevných kontúr

a vznik širokého rozhrania, v ktorom sa kombinujú nové typy a štýly. Z toho vyplýva aj pojmová neurčitost väčšiny termínov (s tým sme sa už stretli a ešte sa budeme stretať). Ak spôsob ich použitia alebo ohraničenia u jednotlivých autorov a ešte viac v jednotlivých obdobiach kolíše, môže to byť aj znakom, že sa zároveň mení aj vec sama, že hudba, ktorú označujú jednotlivé pojmy, sa len zriedkakedy vyskytuje v celkom „čistej“ podobe a že by bolo veľmi ťažké, ak nie nemožné, usilovať sa vymedziť jej presné hranice.

Preto pokladám za bezpečnejšie prisudzovať jednotlivým termínom iba orientačný význam. Ak povieme napríklad o niektorom spevákovi, že sa v jeho prejave ozývajú bluesové prvky, občas uplatňované aj na materiáli country and western, podávame tým istú orientačnú charakteristiku, ktorú by sme mohli nanajvýš nahradiť oveľa rozsiahlejším výpočtom hlavných črt. Takto stručne ju nemožno vyjadriť nijakým iným spôsobom. Musíme však počítať s tým, že ani prejav umelcov, ktorých môžeme označiť za typických predstaviteľov istého štýlu, nebude zrejme obsahovať výlučne prvky charakteristické práve pre tento štýl. Ba dokonca sa môže stať, že ho iný pozorovateľ podľa iných znakov priradí takmer rovnako oprávnene do niektorej inej „kategórie“. Panta rei, všetko tečie, všetko je v pohybe, patrí k prvým zásadám, ktoré by si mal osvojiť vnímavý pozorovateľ dnešnej pop music — povrchné škatulkovanie, chápané zjednodušene a príliš kategoricky, je hlavným hriechom, ktorý mu vopred zatvorí brány skutočného poznania. Pop music je živý, dynamický organizmus, bohato členený a rozvrstvený. A práve jeho dynamickosť a premenlivosť spôsobuje, že prívlemlí zjednodušujúce úsudky, vyplývajúce z úzko ohraničených východísk, môžu ťažko postihnúť jej podstatu.

5

(Džez: prvý druh africko-americkéj hudby, ktorý presahuje ráz populárnej hudby — Jeho špecifickosť a spoločenské uznanie — Nové formy populárnej hudby ako alternatíva pre európske hudobné myslenie)

Prejdime teraz od všeobecných úvah ku konkrétnym javom. Jedným z najvýraznejších samostatných prúdov, ktoré svojim vplyvom spoluurčujú dnešnú tvár svetovej populárnej hudby, je džez. Toto tvrdenie však treba doplniť malou terminologickou pripomienkou: Opakujeme, že termín populárna hudba v tejto práci používame ako rodový pojem, ohraničujúci „tretiu oblasť“, ktorá nie je ani „vážnou“, ani „ľudovou“ hudbou. No džez má v tejto oblasti osobitné postavenie, ktoré ho pomerne výrazne odlišuje od všetkej ostatnej populárnej hudby. Hudobnej teórii trvalo niekoľko desaťročí, kým tento rozdiel vysvetlila a presadila do širšieho povedomia.

Prirodzene, nechceme tento rozdiel zastierať alebo opäť zatemňovať. No v kontexte našich úvah o populárnej hudbe v širšom zmysle má džez svoje pevné miesto. Je to prvý druh hudby, v ktorom sa zmes

európskych a neeurópskych prvkov vykryštalizovala do relatívne pevnej podoby. Vo svojom viac ako polstoročnom vývine si džez zachoval osobitý charakter, odlišný od iných druhov hudby, hoci pritom dochádzalo k mnohým významným zmenám. Za celý tento čas sa vyvíjal v spojení so širším svetom populárnej hudby. Vzájomný styk medzi džezom a inými druhmi populárnej hudby bol niekedy užší, inokedy voľnejší. V bežnej terminológii rozlišujúcej medzi „džezom“ a „popom“ sa tento vzťah niekedy redukoval na vzťah protikladných, vzájomne sa vymedzujúcich pojmov: čo nie je džez alebo vážna hudba, je jednoducho pop. V tomto zmysle sa termín pop aj v svetovom meradle najväčšmi vžil v tridsiatych a štyridsiatych rokoch práve vďaka novej teórii, ktorá zdôrazňovala svojbytnosť džezu, a tým — ako „nedžez“ — zafixovala pop do širšieho povedomia.

Džez je však pre nás dôležitý aj z iného dôvodu. Je to totiž prvý — a táto časová priorita mu dala aj najdlhší časový priestor — príklad, ako sa niektorá z vývojových vetiev populárnej hudby postupne konštituuje a pritom mení svoj charakter, svoju funkciu a osciluje medzi ľudovou a umeleckou hudbou.

Nie je potrebné na tomto mieste opäť zhrnúť historické osudy džezu. Aj u nás sú už zachytené v dostupnej literatúre. Pripomeňme iba, že korene džezu spočívajú v ľudovej hudbe a že aj jeho prvé obdobie má folklórny charakter. Takmer súčasne sa však rozvíja aj populárna podoba džezu. Džezových prvkov sa zmocňuje zábavný priemysel, vŕha ich do svojho súkolia a práve jeho prostredníctvom — sprvoti v odvodenej a veľmi neautentickej podobe — sa s nimi zoznamuje širšie obecnstvo. Širší okruh poslucháčov „objavuje“ pôvodné formy džezu oveľa neskôr: až v čase, keď jedno štádium syntézy (swing) zapôsobilo tak dokonale, že sa presadilo u veľmi širokého obecnstva a miera autentických prvkov obsiahnutých v ňom postačila na to, aby sa pozornosť vnímavejšieho obecnstva obrátila na cestu späť, ku koreňom džezu. No takýto hodnotiaci, „poučený“ prístup zároveň naznačuje, že v hudbe, ktorá ešte stále mala niektoré črty ľudovej tvorby, sa začínajú uplatňovať koncepcie a spôsoby chápania, charakteristické pre umeleckú hudbu.

Íde tu predovšetkým o to, akým spôsobom sa hudba tvorí, ako sa prijíma a akú má funkciu. „Ľudový“ model charakterizuje tvorivá spontánnosť, bezprostrednosť a v určitom zmysle „nevinnosť“. Umelec i poslucháč prijímajú hudbu ako súčasť života, ktorá slúži istým celkom presne určeným účelom: napríklad v New Orleanse na slávnostné alebo pohrebné sprievody, na tanec, na rozptýlenie hostí tam, kde takúto hudbu očakávajú. Tvorcovi ani nenapadne, že by tvoril umenie, ktoré by sa malo hodnotiť samo osebe, bez vzťahu k účelu, pre ktorý je hudba určená; rovnako nenapadne ani poslucháčovi, aby ju takto vnímal a hodnotil. Pri prechode do umeleckej sféry sa však tento prístup pomaly mení. Poslucháči začínajú oceňovať hudbu nie ako sprievod k tancu, ale ako zdroj estetických zážitkov. Utvára sa okruh obe-

censtva, pre ktorý daná hudba spĺňa práve tento účel. Objavujú sa jej vykladači, obhajcovia, apologéti. Vznikajú nové, výslovne neúčelové, estetické meradlá, ktoré vedome tvorí skôr kritika ako sami hudobníci. Tento spôsob nazerania postupne preniká aj medzi hudobníkov. Začína medzi nimi narastať poznanie, že ich hudba má okrem úžitkových aj iné hodnoty. Formujú sa zložité vzťahy medzi tvorivým umením a kritikou, na jednej strane umelci oceňujú úsilie kritiky (a „fanúškovského“ obecenstva) získať väčšie uznanie a ocenenie pre ich výkony, na druhej strane cítia, že ich sputnávajú meradlá a požiadavky, ktoré sa odrazu kladú na ich hudbu.²⁸ Po čase však môžu dokonca sami vystupovať s umeleckými programami, ktorým už vedome podriaďujú svoju tvorbu. Hudba môže zámerne preberať aj ďalšie funkcie, ktoré už potom neplní nevedomelo a spontánne ako ľudové umenie, ale programovo ako „vznešené“ umenie. Pováčšine sú to funkcie zložitejšie a abstraktnejšie, ako napríklad proklamácia vlastnej autenticity, podpora vedomia národnej nezávislosti a hodnoty národnej kultúry, potvrdenie vlastnej identity atď. (Takúto funkciu nadobudol džez v šesťdesiatych rokoch pre istú časť amerických černochochov.) Ak takýto vývin trvá dostatočne dlho a ak sústredí okolo seba dostatočný okruh tvorcov a poslucháčov, je očividné, že takáto hudba už prekročila tak ľudovú oblasť, ako aj populárnu a získala niektoré črty „umeleckej“ hudby. Pritom sa však nemusí celkom kryť s tým druhom umeleckej hudby, ktorý v danej spoločnosti prevláda.

Takéto chápanie hudby sa v praxi prejavuje rozličnými spôsobmi. Záujem fanúška zrodí odborné poznanie; mení sa postavenie hudby v spoločnosti. Prvú odbornú literatúru, poväčšine ešte nadseneckého charakteru, získal džez v Európe už v dvadsiatych rokoch (u nás v knihe E. F. Buriana „Jazz“ roku 1928, v ZSSR v článkoch a prednáškach básnika V. Parnacha z roku 1922).²⁹ V tomto štádiu boli pravda autoro-ve vedomosti o jeho autentickej podobe značne ohraničené. Tridsiate roky priniesli zvýšenú aktivitu najmä vo Francúzsku (H. Panassie, Ch. Delaunay) alebo v Belgicku (R. Goffin). Objavovali sa prvé pokusy o postihnúť odlišnosti neeurópskych výrazových prostriedkov džezu; zdôrazňoval sa — niekedy trochu nejasnane a prehnane — „spontánny“, „priamy“, „podvedomý“ charakter jeho inšpirácie, hľadali sa analógie napríklad so surrealizmom. Koniec tridsiatych rokov a štyridsiate roky priniesli postupné spracúvanie historickej faktografie. Tu sa už zapojili do práce aj americkí teoretici, ktorí mali výhodu v priamom prístupe k materiálom aj k terénu. Päťdesiate a šesťdesiate roky dovršili vývin smerom k objektívnemu teoretickému poznaniu. Objavili sa publikácie, ktoré plne zodpovedali takýmto kritériám.³⁰ Na zakladajúcej schôdzi medzinárodnej Spoločnej pre muzikologický výskum džezu sa roku 1969 zišiel v Štajerskom Hradci impozantný počet odborníkov s akademickými hodnotami, ktorí pôsobia ako folkloristi alebo afrikanisti na rakúskych, nemeckých alebo švajčiarskych univer-

zitách. U nás pokročil kritický pohľad od rozpačitých, deduktívne ladených úvah o vhodnosti alebo nevhodnosti džezu až k pokusom o vedeckú analýzu estetickéj špecifickosti džezového výrazu a jeho odlišnosti od tradičnej európskej hudobnosti³¹ a k sústavnému sledovaniu domácich džezových tradícií a histórie tejto hudby v našich podmienkach.

Spolu s úsilím o zvládnutie teoretickej problematiky džezu postupovali aj prejavy uznania svojbytnosti džezu v praxi. Istá časť gramofónovej edície džezových nahrávok prijala charakter edičných činov, vedených odborne a so starostlivosťou, aká sa venuje dokázateľným kultúrnym alebo umeleckým hodnotám. V rozhlasových reláciách získal džez osobitné miesto, ktoré ho do istej miery vyčleňuje z bežného profilu populárnej hudby; mlčky (niekedy aj výslovne) sa uznáva jeho väčšia náročnosť a umelecká závažnosť. V istom rozsahu sa džezu dostáva aj podpora z verejných prostriedkov formami charakteristickými pre oblasť umeleckej hudby. Niektoré rozhlasové stanice majú vlastný orchester, zameraný — buď výlučne alebo aspoň sčasti — na špeciálne džezovú dramaturgiu (v Prahe vznikol takýto orchester roku 1960); iné (napr. u nás Brno alebo Bratislava) majú možnosť zaobstarávať si a financovať nahrávky objednaných džezových skladieb, džezových dielní a pod. Džezové festivaly, ktorých počet v poslednom desaťročí rapídne vzrástol, sa občas opierajú o podporu z mestských, miestnych alebo štátnych kultúrnych fondov.*

Vo výpočte podobných skutočností by sa dalo pokračovať. Dokazujú, že prvému vyhranenému typu hudby, ktorý v najväčšej miere zachytil vpád mimoeurópskych výrazových prostriedkov, sa zhruba po päťdesiatych rokoch dostalo aj spoločenské zadostučinenie, vyhradené predtým iba umeleckej hudbe. Bolo to možné zrejme iba preto, že pre istý ohraničený okruh obecnstva džez v praxi skutočne plní niektoré funkcie, ktoré zvyčajne patria umeleckej hudbe.

V tejto súvislosti sa akiste vynárajú predstavy niektorých európskych umelcov z čias prvého nástupu džezu v dvadsiatych rokoch. (Sčasti k nim patril aj náš E. F. Burian.) Vtedy v džeze videli spásnosného mesiáša pre celú európsku umeleckú hudbu, ktorá bola podľa ich názoru vo vážnej kríze. Nechýbali ani domnienky, že džez túto hudbu nahradí. V ďalších rokoch však nasledovalo skeptické vytriezvenie, no istá rehabilitácia džezu (v celkom inej podobe ako tá, ktorú mohli mať na mysli jeho zástancovia z dvadsiatych rokov) dala v poslednom desaťročí nový podnet na podobné úvahy.

Takisto ako vtedy, aj teraz vychádzajú podobné úvahy z krízy, v ktorej sa údajne nachádza európska hudobná kultúra. Americký kritik vážnej hudby Henry Pleasants vo svojich dvoch provokujúcich knihách tvrdí, že vývinová línia európskej umeleckej hudby stratila už

*; Na pražský džezový festival prispieva aj české Ministerstvo kultúry.

od začiatku tohto storočia kontakt s hudobným obecnstvom a že súčasná hudba žije iba „na úver“ — na účet slávy svojich predkov. Vedľa nej sa však vraj rozvíja nová tradícia hudby, vychádzajúca z africko-amerických prostriedkov, a jej rozkvet je údajne taký presvedčujúci, že očividne — ako v iných obdobiach hudobnej histórie — dochádza ku striedaniu dvoch rozdielnych štýlových epoch. K podobným záverom dospieva aj jeden z najlepších beethovenovských klaviristov Friedrich Gulda. „Rozštiepenie medzi oboma oblasťami je dnes úplné. Každý z oboch táborov ignoruje ten druhý...“ vyhlasuje v provokatívnom interview. „Je však výslovná domýšľavosť podceňovať hudbu, ktorú väčšina ľudí hrá, spieva, pri ktorej sa tancuje a za ktorú sa platí... I keď budem v džezze patriť iba k priemerným hudobníkom, nebude mi to robiť starosti. Hoci nebudem na čele, som aspoň na správnej strane... Som jednoducho ozubené koliesko v správnom stroji.“³²* Guldov postoj nie je ojedinelý. Na niektorých amerických univerzitách vyjadrovali študenti radikálne požiadavky, aby sa výučba hudobných disciplín neobmedzovala iba na klasický model umeleckej hudby, aby obsiahla nielen formy africko-americkej hudobnosti,** ale aj tradície „exotických“ hudobných kultúr. Prieskum Medzinárodnej hudobnej rady a Medzinárodnej federácie združení fonografického priemyslu zhrnuje situáciu r. 1975 takto: „Naše obdobie zrejme hodlá hovoriť niekoľkými hudobnými jazykmi, ktoré všetky sú výrazom našej doby. Každý, kto si chce osvojiť niektorý z týchto jazykov, musí si najprv osvojiť aspoň určité základné znalosti jeho slovníka a gramatiky“.³³

Otázkou, či vôbec alebo do akej miery môže džez a iné prejavy v oblasti populárnej hudby skutočne plniť funkciu, ktorú doposiaľ zastávala vážna hudba, sa budeme zaoberať na inom mieste. Vopred však treba poznamenať, že prílišné preceňovanie takýchto možností by bolo nebezpečné. Sama prax predbežne ukazuje, že ani prúdy, ktoré v tomto smere dospeli najďalej, sa nijako neusilujú nahradiť alebo vystriedať európsku vážnu hudbu. Naopak — priveľké vzdalovanie sa od

* Gulda zašiel dokonca tak ďaleko, že keď ho viedenská hudobná akadémia významenala Beethovenovým prsteňom, pri prevzatí tohto vyznamenania vo svojom prejave vyhlásil, že táto škola ako dokonale konzervatívna inštitúcia nemá právo hlásiť sa k odkazu revolucionára Beethovena a žiadal, aby do učebného programu študentov zaradili aj skutočne živú hudbu nášho storočia — džez a aspoň najdôležitejšie neeurópske hudobné kultúry. Jeho prejav vyvolal veľké vzrušenie a Gulda napokon Beethovenov prsteň vrátil.

** Na mnohých hudobných školách a univerzitách v Spojených štátoch je napokon džez už dlhší čas plnoprávnou súčasťou učebného plánu.

širšej poslucháčskej základne, ktorá je jedným z hlavných znakov populárnej hudby, ich privádza do „mŕtveho priestoru“; vývin potom spravidla koriguje značnú labilnosť postavenia takto odštiepenej vetvy návratom späť. V džeze nastala taká situácia v súvislosti s rozvojom „free jazzu“, ktorého obecenstvo v porovnaní s publikom predošlých vývinových štádií džeze sa značne preriedilo. Posledné udalosti však očividne naznačujú, že džez opäť hľadá kontakt so širším (najmä mladým) obecenstvom a upevňuje si pozíciu buď reminiscenciami na staršie štýlové modely, alebo (čo je zrejme perspektívnejšie) využívaním niektorých prvkov, ktoré priniesol vývin novej pop music. Stačí napríklad pozorovať vývin programu pražského džezového festivalu od konca šesťdesiatych rokov po rok 1971. Značné zastúpenie smerov, ktoré približovali džez tradíciám európskej hudby — napr. v troch ročníkoch skladateľskej súťaže, teda na podujatí, ktoré sa najvýraznejšie hlásilo k európskej kompozičnej tradícii, ale zároveň sa aj najvýraznejšie vzdalovalo od širšieho obecenstva — postupne slablo a namiesto toho sa stále hojnejšie objavovala hudba, hlásiaca sa ku komunikatívnejším, ale v istom zmysle aj menej náročným tendenciám rockovej pop music. „Odstredivá“ tendencia, smerujúca od hlavného džezového prúdu k existenčným formám „vážnej hudby“, nesporne podporila vznik niektorých pozoruhodných prejavov a nikdy zrejme celkom nezmizne. Hlavné ťažisko džezu ostalo však i naďalej v oblasti, ktorá sa od vážnej hudby podstatne odlišuje nielen výrazovými prostriedkami, ale aj svojou funkciou.

Náročnejšie druhy populárnej hudby teda zrejme nemajú vážnu hudbu nahrádzať: presadzujú sa popri nej ako ďalšia alternatíva (či hádam: jedna z ďalších alternatív) estetického vyžívania sa. Pretože pritom prinášajú aj iné, v európskej hudbe dosiaľ nezvyčajné estetické princípy, je ich význam mimoriadny: zaplňajú totiž prázdny priestor, priťahujú k umeniu aspoň časť obecenstva, pre ktoré by oblasť umeleckej tvorby inak asi ostala uzatvorená a utvárajú nový, odlišný spôsob umeleckej výpovede o živote, životnej atmosfére a pocitoch človeka dvadsiateho storočia. Takéhoto prínosu nie je v rovnakej miere schopná populárna hudba v celej svojej šírke. No zistenie, že takúto schopnosť majú aspoň niektoré jej zložky a že tendencia preberať takúto funkciu sa opäť a opäť prejavuje v populárnej hudbe nášho storočia, je samo osebe významné pre ďalšiu prácu hudobnej kritiky, ako aj prenášanie výsledkov takejto práce do praxe, do činnosti, ktorej zvyčajne hovorme kultúrna politika.

Resumé týchto úvodných pasáží možno zhrnúť asi takto: Popri hudbe „vážnej“ („umeleckej“) a „ľudovej“ („folklore“, typickom predošlým pre obdobie feudálnej spoločnosti) vzniká s nástupom priemyselnej revolúcie hudba „populárna“. V podstate slúži podobným funkciám ako ľudová hudba starších období; vsunuje však medzi tvorcú a spotrebiteľa nový článok: sprostredkovateľa, pre ktorého sa šírenie tejto hudby významne spája s ekonomickými motívmi. V dvad-

siatom storočí sa sprostredkovateľská činnosť rozrastá do mohutného hospodárskeho aparátu. Vývinový zlom v charaktere populárnej hudby v tomto období rozhodujúcim spôsobom určujú dva komplexy okolností:

1. Prudký rozvoj masovokomunikačných prostriedkov, ktoré umožňujú vystavovať nesmierne masy poslucháčov na celom svete rovnakým podnetom a vedú tak k unifikácii hudobných zážitkov i vkusu.
2. Vpád mimoeurópskych, najmä africko-amerických hudobných prvkov, ktoré v spojení s prvkami európskej tradičnej hudby tvoria nový hudobný jazyk, odlišný od hudobného výrazu európskej umeleckej hudby. V prenikaní mimoeurópskych prvkov možno pozorovať postupné vlny, z ktorých každá pri svojom nástupe najprv naráža na odpor, no postupne sa prispôbuje a tvorí s tradičnými prvkami nové, stále všeobecnejšie prijímané syntézy. Tým však vznikajú aj predpoklady pre nástup ďalšej vlny, s ktorou sa opäť opakuje podobný proces.

Populárna hudba je úzko spojená s technickým rozvojom civilizácie a s premenami životného prostredia, módy, spôsobu správania sa a estetických i etických noriem. Jednotlivé vlny sa preto ľahko stávajú manifestom odlišnosti, plynúcej zo zvyčajných generačných konfliktov. Správne pochopenie ich významu, funkcie a možnosti nemôže vychádzať z voluntaristických predstáv o želannej podobe populárnej hudby, ale zo znalosti zákonitostí a mechanizmov, ktoré určujú vývin populárnej hudby v dnešnom svete.

Neprestajný prísun nových, odlišných výrazových prvkov, ktoré sa vzpierajú unifikujúcim mechanizmom, a okolnosť, že pre časť svojich tvorcov i časť obecnstva sú niektoré zložky populárnej hudby prostriedkom na vyjadrenie umeleckých informácií a vyvolávanie estetických zážitkov, utvára v populárnej hudbe predpoklady pre vznik menšinových prúdov, ktoré môžu prebrať niektoré funkcie, dosiaľ vyhradené umeleckej hudbe. Ak preukážu svoju životnosť a estetický prínos, získavajú si časom aj všeobecnejšie prijatie a uznanie zo strany umeleckých a kultúrnych inštitúcií spoločnosti. Ich trvalá životnosť v rámci populárnej hudby však závisí od toho, ako trvale a významne prerastá miera informácií v nich obsiahnutých hranice dané súborom zvyčajných funkcií populárnej hudby ako celku.

Ani tieto prúdy teda nemôžu a nechcú nastúpiť namiesto európskej umeleckej hudby. Môžu však utvárať priestor pre nový druh umeleckého vyjadrenia a slúžiť tak plnšiemu umeleckému využitiu sa človeka a obohateniu jeho estetických zážitkov.

II.

MALÁ INVENTÚRA POJMOV

**(Dvadsiate roky: hudba „starých dobrých čias“ — Evergreen — Mu-
zikál)**

Ak sa chcú dvaja diskutujúci dohovoriť, musia vychádzať aspoň z určitej miery faktografických údajov a vedomostí. Nevyhnutným predpokladom úspešnej diskusie je aj požiadavka, aby partneri používali základné termíny v rovnakom význame. Iba tak sa totiž môžu vyjadrovať vo výstižných skratkách, ktoré sú pre oboch pochopiteľné, a šetriť čas, ktorý by bolo treba vynaložiť na stále opakovanie opisov a výpočtov. Takéto základné ujasnenie je zrejme nevyhnutné aj na začiatku našich úvah. Nie je tu možné a ani nemám v úmysle suplovať slovníkové heslá alebo encyklopedické údaje. Nie je tiež možné podať na niekoľkých stranách úplnú, čo aj najstručnejšiu históriu populárnej hudby nášho storočia. Avšak skôr, než prejdeme k ďalším otázkam, musíme sa aspoň stručne venovať niektorým relatívne samostatným prúdom alebo niektorým štádiám ich vzájomných syntéz, ktoré v populárnej hudbe nášho storočia utvorili pevnejšie a rozšírenejšie štýlové či žánrové plochy.

Povedali sme už, že pop music môže čerpať takmer zo všetkých druhov a oblastí hudby. Všetko, čoho sa raz zmocní, sa v nej môže neskôr kedykoľvek, v akejkoľvek podobe objaviť znovu. Preto je také ťažké pokúsiť sa nejakým spôsobom roztriediť to, čo v dnešnej pop music skutočne žije, názornejšie povedané: čo môže počuť každý z nás, ak si sadne hoci aj večer k rozhlasovému prijímaču a skrúti ladiacim gombíkom, alebo ak si zájde do najbližšieho obchodu s gramofónovými platňami. Niekde však treba začať: vráťme sa preto k nášmu východisku, do prvých desaťročí dvadsiateho storočia, keď do svetovej i našej populárnej hudby začali hlbšou mierou prenikať mimoeurópske, africko-americké prvky.

Takmer dve desaťročia išlo vlastne iba o nesmelé „otukávanie“. Vlastný džez ostával menšinovou záležitosťou, neznámou širšiemu obyvateľstvu. V dvadsiatych rokoch o ňom vedeli iba chicagskí mládenčkovia z austínskej strednej školy, ktorí v bežnom módnom sprievode k tancu vlastne po prvý raz objavili estetické kvality umenia. Normálna

spoločnosť sa naďalej zabávala a tancovala pri hudbe, v ktorej do dedičstva devätnásteho storočia prenikla iba prostučká synkopa a inštrumentálny kolorit nového „džezového“ obsadenia. Prvé prenáhlené pokusy preniesť túto rozriedenú kombináciu na koncertné pódium pod názvom „symfonický džez“ ostali prechodnou módou, ktorú prežil iba spontánny talent Georga Gershwina.

Dobový charakter populárnej hudby dvadsiatych a začiatku tridsiatych rokov sa dnes objavuje už iba v retrospektívnych návratoch, ktoré majú najčastejšie ráz dobromyseľnej karikatúry. Aj tak však stačia na to, aby presadili niektorú nahrávku do svetových rebríčkov a vyvolali záplavu epigónov, ktorí sa usilujú priživiť na ich popularite. Winchester Cathedral (u nás Chrám svätého Víta s Václavom Nec-kářom) bol príkladom takéhoto úspechu vo svetovom meradle a vyvolal vlnu zhovievavých reminiscencií na „staré dobré časy“ („good old time music“).^{*} Jej nahrávky sa občas usilovali priblížiť aj k typickej zvukovej kvalite starých akustických záznamov. Takéto návraty — nezávisle od tejto vlny — vedeli dokonale využiť na výslovné hudobné gagy povedzme Suchý a Šlitr.

Niečo však z tohto obdobia predať len ostalo a výraznejšie zasahuje aj do dnešnej pop music: niektoré vynikajúce čísla z hudobných komédií a vlastne celé pokračovanie vývinovej línie zábavného hudobného divadla, ktoré v tomto období zaznamenáva dôležitú etapu. Dávno predtým, ako Leonard Bernstein vo svojej definícii muzikálu kládol taký veľký dôraz na použitie hudobnej „materčiny“,¹ sa hudobné divadlo riadilo touto zásadou v praxi. Hudobný jazyk musel vychádzať z domácej zábavnej hudby, a ak sa menila ona, musel ju nasledovať. Na druhej strane však pomáhal pevnejšie zakotvovať tieto zmeny a do istej miery ich kodifikovať. Pritom sa nové prvky mohli kedykoľvek vyskúšať aj pri zvládnutí väčších úloh, než bola jednoduchá tanečná pieseň: na výraznú charakterizáciu postáv a situácií alebo na rozvinutie širších plôch. Hudobné divadlo zároveň uvádzalo novú hudbu do kontaktu s profesionálnym skladateľom. Pisať pre divadlo sa spravidla pokladalo za čosi viac ako len tvoriť tanečné piesne a autori, čo sa venovali tejto činnosti, si získali istý stupeň profesionálnej rutiny a technickej zručnosti aspoň praxou, pokiaľ ich nenadobudli už predtým solídnejším hudobným vzdelaním.

Prví predstavitelia americkej operety si toto vzdelanie priviezli ešte z Európy: Victor Herbert, rodák z Dublinu, ho získal na stuttgartskom konzervatóriu. Sigmond Romberg bol pôvodom Maďar, umeleckou príslušnosťou Viedenan. O domovskej príslušnosti Rudolfa Frimla netreba hovoriť. „Americká materčina“ sa hlási až pri nástupe Irvinga Berlina a Jeroma Kerna, piesne ktorých dodnes žijú v súčasnom re-

^{*} O niečo neskôr sa u nás znova ozvala v pesničkách typu Yveta alebo Když Lola pila pátý drink.

pertoári. To už je však opereta na prechode k hudobnej komédii alebo k hudobnej hre a napokon k muzikálu. Postupné premeny formy, ktorú na seba berie nové hudobné divadlo, ako aj ich terminologické odlišenie nás v tejto súvislosti nemusia zaujímať. Podstatnejšie je, že v styku s hudobným divadlom vyrastá celá plejáda skladateľov, ktorí sa voľky-nevoľky musia vyrovnávať s novým hudobným jazykom. Po Gershwinovi je to napr. Richard Rodgers, Cole Porter, Harold Arlen, Leonard Bernstein. Ich tvorba má pre vývin populárnej hudby značný význam. Niektorí z nich mali k džezu bližšie, iní sa s ním zoznámali iba postupne; všetci však využívali jeho prvky, jeho rytmické zložky, instrumentálny zvuk a niekedy aj typickú melodiku. To všetko kombinovali s tektonickou zručnosťou, bežnou v európskej tradičnej hudbe. Príslušnosť k „solídnejšiemu“ svetu hudobného divadla dodávala ich tvorbe istú dôstojnosť. Profesionálne spracovanie a funkčná adaptácia toho, čo by možno inak provokovalo, robilo ich hudbu prijateľnejšou aj pre široké obecnstvo. Melodická invencia, ktorou títo skladatelia nesporne vynikali, dala podnet k vzniku mnohých pozoruhodných piesní. A bohatý prínos nespočetných vynikajúcich spevákov a instrumentalistov, ktorí sa k nej neprestajne vracali, ju zapísal ako trvalejšiu hodnotu aj do širokého povedomia.

Práve v súvislosti s hudobným divadlom vznikali často melódie, pre ktoré sa vžil termín „evergreen“. Ako ešte uvidíme, jeho vymedzenie nie je celkom presné a pripúšťa rozličné interpretácie. V každom prípade však evergreen dvadsiatych a tridsiatych rokov je ďalším dôležitým štádiom v asimilácii niektorých neeurópskych výrazových prostriedkov. Umožňuje totiž asimiláciu v rovine skladby — a takáto rovina je bližšia európskej umeleckej hudbe ako džezu, ktorý sa často označuje za umenie predovšetkým interpretačné. „Zušľachfujúcu“ funkciu hudobného divadla nemožno podceňovať; Porgy a Bess alebo West Side Story vykonali veľa pre lepšie prijatie niektorých džezových prvkov a popularita rockového muzikálu The Hair priblížila rockovú hudbu a jej svet mnohým poslucháčom, ktorí by ju inak ťažko vzali na vedomie.

Muzikál väčšinou neplní úlohu priekopníckeho a avantgardného hľadania nových možností. Je to skôr forma, ktorá v syntetickej podobe umožňuje už zavedeným, ale relatívne ešte stále novým hudobným prostriedkom širokú popularizáciu. Pritom je významná aj skutočnosť, že úspešné muzikály dnes väčšinou ožívajú i vo filmovej verzii, čím sa ich spoločenské pôsobenie ešte zvyšuje. Spravidla sa zároveň objavuje aj gramofónová platňa so zvukovým záznamom či už divadelnej alebo filmovej verzie.*

* Poradie môže byť niekedy aj opačné. Tendencia modernej populárnej hudby vytvárať aj väčšie ucelené tvary vedie k vzniku „prekomponovaných“ platní, ktoré sa po úspechu na gramofónovom trhu môžu dočkať aj scénického alebo filmoveho spracovania — ako to bolo v prípade skupiny The Who a jej „rockovej opery“ Tommy.

Ako klasický príklad môže slúžiť, povedzme, hra Jesus Christ, Superstar. Z čiste hudobného hľadiska je to nielen syntetizujúce, ale takmer výslovné eklektické dielo. Malo však značný význam pri presadzovaní niektorých štýlových prostriedkov rocku. Dielo koncertne uviedli aj v Moskve a niektorí sovietski kritici ho pri tej príležitosti označili za významný medzník vo vývoji hudobného divadla.

Podobnú úlohu plnia niektoré diela moderného hudobného divadla i u nás: uvedme hoci len poľskú hru Maľované na skle alebo maďarskú Reportáž z pomyselného rockového festivalu — obe sa hrali temer vo všetkých socialistických krajinách.

2

(Swing)

Ak nám z dvadsiatych rokov ostali iba spomienky na hudbu starých dobrých čias, niekoľko evergreenov a prvý rozbeh smerom k hudobnej komédii, žatva tridsiatych rokov je neporovnateľne bohatšia. Po nasmelých dotykoch vzniká teraz prvá ucelená syntéza európskych a africko-amerických prvkov — swing. Sprvoti sa presadzuje v džezze, ale postupne prevláda aj v populárnej hudbe, kde dokonca tvorí prvý všeobecne prijímaný univerzálny hudobný jazyk tohto druhu.

Swing bol výsledkom zložitého a dlhého skultúrno-ovocného procesu. Utvorila ho generácia, pre ktorú už boli africko-americké prvky niečím plne „zažitým“ a zvládnutým, a tak mohla vytvoriť ucelený systém na pomerne vysokej technickej úrovni. Išlo tu predovšetkým o úplné zvládnutie polyritmickej štruktúry mimorázovej rytmiky, ktorá sa teraz vykryštalizovala ako off beatové frázovanie, ktoré s absolútnou precíznosťou a samozrejmosťou hrajú celé sekcie alebo orchestre. Pri hre dychových nástrojov sa rozšírili prednesové ozdoby, vyvierajúce z africko-americkej tónovej a intonačnej koloristiky — napr. smear, shake, whip alebo glissandujúce nástupy a doznievanie.²⁾ Na druhej strane sa swingový spôsob hry v mnohom priblížil európskemu tradičnému ideálu — napríklad kultúrou orchestrálnej súhry, dovedenou na predtým zriedkavú úroveň.

Swingová vlna vyvolala sice podobný odpor starších generačných vrstiev ako prvý nástup „džezu“, jej prínos sa však ukázal významnejším a trvanlivejším. Stalo sa tak nepochybne aj vďaka rozvinutejšej sieti masovokomunikačných prostriedkov. Prvé veľké swingové orchestre pôsobili ešte stále ako priekopníci, ktorí svoju hudbu mohli hrať iba pre „zasvätené“ menšinové obecnstvo. Benny Goodman farbisto opisuje ťažkosti svojho orchestra, ktorý na turné po americkom kontinente roku 1934 v niektorých mestách prinútili upustiť od normálneho programu a prispôbiť sa požiadavkám vtedajšej konvenčnej tanečnej hudby. Keď však orchester dorazil na západné pobrežie Spojených štátov, do Kalifornie, prekvapilo ho spontánne prijatie, s akým sa tam stretla jeho hudba. Vysvetlenie bolo nemenej prekvapujúce. Pravidelnú trojhodinovú rozhlasovú reláciu orchestra, vysielanú okolo polnoci na

dostatočne silnej stanici z New Yorku, bolo počuť v Kalifornii vďaka časovému rozdielu medzi ôsmou a jedenástou hodinou večer — teda v najlepšom a zrejme najúčinnejšom čase, a obecnosť mladých tančníkov tu bolo výborne pripravené na novú hudbu.

Swing bol vo svojej ranej podobe vyhraneným džezovým štýlom. Tak rýchlo sa však rozšíril do oblastí všeobecnej populárnej hudby, že vzájomná hranica, do tých čias pomerne výrazná, sa v tomto období temer úplne zotrela. Z menšinovej záležitosti sa stala masovo rozšírená vec. Z päťdesiat miliónov gramofónových platní všetkého druhu, ktoré sa predali v Spojených štátoch za rok 1939, približne sedemnásť miliónov boli swingové nahrávky. Z hľadiska džezu ako vyhraneneho „menšinového“ druhu hudby to však znamenalo značné rozriedenie a rýchle opotrebovanie výrazových prostriedkov, ktoré postupne prešli v ešte väčšom rozsahu do populárnej hudby. V tomto prípade sa uplatnila teória o poklesnutých hodnotách. Vlastne až do nástupu rocku boli džez a pop v pomere „vyššej“ a „nižšej“ kultúry.

Džezový vývin opustil swing ako svoju hlavnú líniu zhruba o desať rokov, v čase po druhej svetovej vojne. Zato v populárnej hudbe sa swingový výraz stával čoraz zaužívanejším, bežnejším a všeobecnejším. Swingový orchester s typickým frázovaním spevákov, sólistov i celých sekcií a s rytmickou koncepciou dialógu medzi základným metrom a rytmickým členením melodiky sa presadil ako jeden zo základných typov reprodukčného telesa populárnej hudby. Takmer každá rozhlasová stanica, od Moskvy po Melbourne, má dnes v stálom úväzku orchester tohto typu. Orchesterálne nahrávky, ktoré by sa ešte v tridsiatych rokoch nesporne pokladali za „čisto džezové“ a prijímalo by ich iba menšinové obecnosť, sú dnes výplnkovým materiálom rozhlasových blokov na celom svete. Swingové frázovanie sa stalo prirodzeným pre spevákov populárnej hudby a takmer úplne vytislo niekdajší operetný spôsob prednesu, vychádzajúci z európskej klasickej tradície.

Dnes ho používajú, poväčšine už celkom mimovoľne, aj niektorí speváci, hlavným poľom pôsobnosti ktorých je kantiléna takmer belcantového typu. Swing napokon priamo vytvoril typ speváka, ktorý túto novú techniku spevu doviedol na nebyvalú úroveň. Po Bingovi Crosbym prišiel Frank Sinatra, Nat King Cole, Andy Williams, Tony Bennett; u nás po Arnoštovi Kavkovi Rudolf Cortés, Milan Chladil, Yvetta Simonová. Henry Pleasants, zaoberajúci sa okrem iného veľkými postavami talianskej speváckej školy, tvrdí, že speváci Sinatrovho typu doviedli spevácku techniku všeobecne na nebyvalý vrchol — a nielen v oblasti populárnej hudby. Pleasants dokonca vydal knihu, ktorou dokumentoval svoje tvrdenie.

Neskorý swing je však aj obdobím, keď sa začína záujem verejnosti presúvať z orchestra na speváka. Zdá sa, že k tomu okrem iného prispela aj istá epizóda z rozvoja obchodno-produkčných vzťahov vo vnútri populárnej hudby.³ Americká odborová únia vyhlásila roku 1942 nahrávací štrajk, aby pre svojich členov získala dodatočné ho-

noráre za vysielanie ich nahrávok v rozhlase a za využívanie v hracích automatoch. Velké orchestre — do tých čias neohroziteľní vládcovia swingovej scény — boli na vyše roka vyradené z nahrávania nových platní. Speváci však nahrávali ďalej — často len za sprievodu zboru alebo malých skupín. Odbory síce svoj štrajk vyhrali, ale ročné vyradenie big bandov za ten čas celkom zmenilo charakter pop scény v prospech spevákov, ktorých popularita bola do tých čias podstatne menšia ako popularita orchestrov.

V populárnej hudbe žije swing dodnes, dokonca veľmi intenzívne. Z jeho tradície vychádzajú takmer všetci veľkí speváci, v štýle ktorých neprevládajú novšie rockové prvky. Spojenie swingovej rytmiky s tradičnou kultivovanosťou kompozičnej práce umožnilo vznik ďalšej bohatej zásoby evergreenov; uplatňujú sa v súvislosti s hudobným divadlom aj mimo neho. Vypelá technika swingu, ako i skutočnosť, že mimoeurópske prvky dosiahli už v tomto období vysoký stupeň asimilácie, viedla k tomu, že v protiklade s novším rockom sa swing neskôr pokladal (a označoval) za „dobrú“ populárnu hudbu, o prijateľnosti ktorej už netreba pochybovať. Je však miernou iróniou, že sa tak stalo vlastne v období, keď sa prvotný dynamický náboj swingu už dosť vyčerpával a rozriedil. Jeho dnešným špičkovým predstaviteľom ostala poväčšine iba nesporná technika, ktorá svojou dokonalosťou vyzdvihne inak už konvenčný materiál nad bežný priemer.

Z historického hľadiska znamená swing prvé rozhodné víťazstvo mimoeurópskych prvkov. Všeobecne prijatie swingu bolo dôkazom, že ich injekcia môže poznačiť svetovú populárnu hudbu zásadne, trvalo a bez ohľadu na rozdielnosť národných tradícií. Návrat k predswingovému obdobiu v populárnej hudbe je už dnes nemysliteľný. Ďalší vývin pop music ukazuje, že tento prvý nápor a úspech neostane ojedinelý. Zdá sa, že ak sa jedno štádium takejto všeobecnej syntézy vžije do tej miery, že vyčerpá svoje výrazové možnosti, začnú do hlavného prúdu populárnej hudby prenikať z menšinových a vyhranenejších hudobných oblastí nové nápor, ktoré napokon vyvrcholia v ďalšej, postupne sa zovšeobecňujúcej syntéze.

3

(Blues — Rhythm and blues)

Pristúpme teraz k niektorým z vyhranenejších, menšinových prúdov, ktoré síce pôsobia na hlavný prúd populárnej hudby svojimi podnetmi, ale udržiujú si pritom istú nezávislosť i kontinuitu vývinu. Jedným z nich je blues. Pre džez a ním ovplyvnenú hudbu má priam základný význam. Podľa jedného okrídleného výroku sú džez a rock ako baktéria: za istý čas sa vybijú, a potom sa vždy vracajú k bluesu, aby sa opäť nabíli.

Blues tu bol pred džezom — vo svojich začiatkoch patrí k útvarom, ktoré vyhovujú aj meradlám najprísnejšej akademickej folkloristiky. Jeho klasická definícia hovorí, že je to ľudová pieseň svetského obsahu; dokonca takého svetského, že v čase okolo prvej svetovej vojny niektorí pobožní členovia náboženských kongregácií označovali blues za priam diabolský vynález. Bluesové texty sa mohli zaoberať akoukoľvek udalosťou svetského života — hoci aj povodňami, búrkami a uragánmi alebo inými živelnými pohromami, pracovnými podmienkami a diskrimináciou v zamestnaní a kdekoľvek inde, ironickým pohľadom na beloškú spravodlivosť a dobre známymi zážitkami z väzenia. Ich najčastejšou témou, ktorá čoraz viac prevládala, bol však vždy vzťah medzi oboma pohľadmi, s vecným a otvoreným pohľadom, komentovaním bez obrúška na ústach a bohatou zásobárňou alegorických dvojsmyslov, alebo aj celkom naturalistických jednozmyslov. Odrážalo sa tu spoločenské postavenie amerického černocha; neistota jeho ekonomických pomerov, vedúca k rovnakej labilita a rozvrátenosti jeho rodinných vzťahov. Poézia bluesu si v svojom klasickom období utvárala bohatú zásobáreň plastických obrazov, prirovnaní, veršov a slôh. Ľudový proces ich kombinoval do stále nových zostáv obohatených občas novými pohľadmi, vyhroteniami alebo pointami. Preto majú mnohé ľudové bluesy podobu voľnej retaze jednotlivých glos, ktorých súvislosť je skôr náhodná ako pevná a vopred premyslená.

Najstaršie štádium bluesu — vidiecky blues, country blues — má všetky znaky voľného sólového prejavu ad libitum. Spevák sa sám sprevádza na gitare, a preto nemusí dodržiavať priveľmi presnú rytmickú alebo metrickú schému. Nie sú vzácne útvary s nepravidelným počtom dŕb alebo taktov. Spev má skôr podobu emfatického recitativu; harmónia je len náznaková, hlas však voľne využíva všetky techniky, ktoré poznáme zo spirituálu alebo gospelu: drsnú farbu, vzrušený falzet, glisandá, neviazané výkriky. Gitara mu pritom odpovedá, preberá jeho motívy, alebo mu predkladá svoje. Neprestajný dialóg medzi sólovým hlasom a sprievodným nástrojom ostal znakom vokálneho bluesu aj v neskoršom vývine.

Asi v rovnakom čase, keď sa blues stretol s džezom, sa vykryštalizovala jeho podoba. Stretnutie s inštrumentálnou hudbou spevnikoformu: ustálila sa pravidelná dvanásťtaktová schéma s tromi základnými harmonickými funkciami, ktoré sa starostlivo opisujú v každej príručke o džeze. Intonačne odchýlky sa sústredili na rovnako slávne „blue notes“, texty začali nadobúdať súvislosť a ucelenosť. Bola to predovšetkým éra veľkých speváčok, „kráľovien bluesu“ — Ma Raineyovej, Bessie Smithovej, Idy Coxovej, Alberty Hunterovej. Sprevádzal ich klavír alebo harmónium, prípadne menšia alebo väčšia skupina zvyčajných nástrojov džezového orchestra. Medzi spevákov bluesu sa začali zaraďovať džezoví hudobníci, inštrumentalisti, ktorí blues rozvíjali aj prostredníctvom svojich nástrojov. Vedľa vokálnej podoby sa blues objavoval ako aj rýdzo inštrumentálna forma. Menil sa však i spievany

blues. Zvláštnu garnitúru bluesových „shouterov“ prinieslo spojenie speváka s veľkým orchestrom swingového typu, ktoré historici situujú predovšetkým do okolia Kansas City. Komorné odpovede gitary alebo sólového dychového nástroja tu zamenili improvizované riffy celých sekcií; na ich vlnách sa spevák s mohutným hlasovým fondom (a občas aj mohutnej postavy) vznášal k novým a predtým neznámym efektom účinného swingu. V štyridsiatych rokoch bol prototypom takéhoto „shouter“ Jimmy Rushing s orchestrom Counta Basieho; v šesťdesiatych napr. Jimmy Witherspoon alebo Joe Williams s bigbandom Thada Jonesa — Mela Lewisa.

Blues teda vstúpil do džezu a nikdy ho neopustil — ale to bola iba jedna z jeho vetiev. Zatiaľ čo džez smeroval od obdobia swingu čoraz výraznejšie k technicky rozvinutejšej a náročnejšej hudbe, „nedžezový“ blues pokračoval od svojich vidieckych koreňov k forme mestského folklóru, ktorý si zachovával podstatne jednoduchšiu, ale aj zemitějšíu podobu. Vo výčapoch a tanečných lokáloch černošských get sa rozvíjala tradícia, ktorú prenášali ľudoví a pololudoví speváci z Mississippi, z Texasu alebo z Kansas City do Memphisu a do Chicaga. Gramofónové nahrávky tejto ďalšej generácie spevákov (podobne ako pôvodné nahrávky kráľovien klasického bluesu) sa sprvoti predávali ako „race records“, rasové snímky, takmer výhradne medzi černošským obyvateľstvom a dosahovali aj miliónové náklady. Hoci džez nadobúdal čoraz viac charakter „umeleckej“ hudby, blues ostával ľudovou hudbou určitej, pomerne presne ohraničenej spoločnosti — prirodzene ľudovou hudbou, ktorá sa rozvíjala už v období elektrifikácie ľudových nástrojov. V jej inštrumentári sa v štyridsiatych a päťdesiatych rokoch pripojila k štandardnému klavíru, kontrabasu a bicím nástrojom aj elektrická gitara a tenorsaxofón. Rytmická zložka ešte výraznejšie vystúpila do popredia; zafarbenie a intenzita zvuku spolu s rytmickým akcentom sa stali dôležitejšími ako kultivovaná variačná melodická invenčia džezových sól. V súvislosti s týmito zmenami sa objavilo i nové meno — rhythm and blues — typ hudby, ktorá sa stala odrazovým mostikom rockandrollových apoštolov, ako bol Elvis Presley, Bill Haley, Fats Domino alebo Bo Diddley.

Rhythm and blues je už výstovne mestským variantom pôvodného vidieckeho prejavu. Má teda osud každého folklóru, ktorý vstúpil do svojho mestského štádia v období rozvinutých komunikačných prostriedkov a komerčnej siete. Rozpaky, ktoré vyvoláva u akademickej folkloristiky, patria k jeho údely. Existuje vybrané obecenstvo puristických znalcov — najmä v Anglicku a v Európe — ktorí za kritérium hodnoty bluesového speváka pokladajú jeho čistotu alebo autenticnosť. Charles Keil⁴ mierne ironicky poznamenáva, že ideálny spevák bluesu má mať podľa nich viac ako šesťdesiat rokov, má byť slepý, reumatický a bezzubý. Mal by byť, pokiaľ možno, neznámy — bez akýchkoľvek nahrávok za posledných dvadsať rokov, podľa vlastných výrokov odchovanec niektoorej legendarnej postavy vidieckeho bluesu a väčšinu svoj-

ho života by mal prežiť ako zbedačený farmár, pracujúci za podiel na zisku, moriaci sa so somármi a češúci bavlnu. Ten istý autor údajne zažil v Londýne koncert zúbožených „spevákov bluesu“, postihnutých vekom aj ostatnými neuhmi vrátane alkoholizmu, do takej miery, že sotva boli schopní podať nejaký hudobný výkon. Černošské obecnstvo v Chicagu by ich bolo vypískalo, „obecnstvo znalcov“ im však pripravilo mohutné ovácie bez ohľadu na kvalitu ich výkonu.

Černošské obecnstvo sa priveľmi nezaťažuje úvahami o „autenticosti“; ako pri väčšine skutočne žijúceho folklóru je hudba vecou prítomnosti a daného okamihu. Na „autenticosť“ vraj podľa speváka Al Hibblera stačí, ak spevákovi bluesu „ublížila nejaká ženská, vychovalo ho staré dobré náboženstvo a vie, aké svinstvo je toto otroctvo“.⁵ Pritom však aj súčasný mestský blues — ak chcete, rhythm and blues, čerpá z vidieckej ľudovej tradície. Dokazuje to aj pôvod obecnstva bluesových koncertov. Na medzinárodnom festivale bluesu v Chicagu vyše 75 percent obecnstva tvorili poslucháči narodení v Mississippi, Arkansas, Tennessee a Alabama; počet divákov, ktorí sa narodili na sever od Mason-Dixonovej čiary, deliacej americký juh od severu, bol údajne menší ako 10 percent.⁶

To však neznamená — rovnako ako to bolo a je pri džeze — že blues ostáva výlučne černošskou záležitosťou. Je možné, ba dokonca pravdepodobne, že pre černochovej je blues čímsi iným ako pre belochov. No podobne ako existujú bieli hudobníci, ktorí hrajú (a dobre) džez, jestvujú aj bieli hudobníci a speváci, ktorí hrajú a spievajú rovnako dobre blues. Ak necháme bokom tradíciu bluesového prejavu, ktorá sa rozvíjala v džeze, blues mal veľký vplyv aj na vývin beloškej americkej ľudovej hudby. Rovnako vplývali niektoré prvky bluesu aj na interpretov country and westernu. Formy bluesu používali mnohí amatérski skladatelia a speváci politicky angažovaných piesní amerického ľavicového hnutia, časopis Sing Out vytlačil počas svojej existencie desiatky bluesov proti atómovej a vodíkovej bombe, proti vojne na Kórei a vo Vietname, proti rasovej diskriminácii. Ducha a prejav bluesu výborne poznal nomád Woody Guthrie, potulný spevák oklahomských farmárov, ktorých vyhnali z ich fariem pieskové búrky. Blues tvorí aj istú časť repertoáru Petra Seegera, a jeho odozvu možno nájsť v osobitej interpretácii aj v prejave Boba Dylana.

Hlavná vlna nového záujmu mladého bieleho obecnstva o blues však prišla až po veľkom nástupe rock and rollu. Nakoľko Elvis Presley vychádzal vo svojom prejave zo štýlu černošského speváka Arthura Crudupa, ktorého rhythm and bluesové nahrávky boli hitmi černošských get v štyridsiatych rokoch, neskôr sa prinajmenšom časť obecnstva, ktoré obdivovalo Presleyho a jeho nasledovníkov, začalo zaujímať o to, z akých zdrojov Presley čerpal. Objavili pritom poväčšine chicagský blues — hudbu z najväčšieho strediska, v ktorom sa, výdatne korenenej elektrifikáciou, miešali jednotlivé prúdy prichádzajúce sem z Mississippi, Texasu, Kansasu alebo z Memphisu. Muddy Waters, jeden z pred-

stavitel'ov chicagského bluesu, sa stal ideálom rockových skupín. Cítat' z jeho bluesu sa stal názvom anglickej skupiny Rolling Stones a jeho skladba Got My Mojo Working sa stala dokonca komerčným hitom, ktorý nahrávali a kopírovali mnohé skupiny aj sólisti. (U nás ju nahrala skupina Framus Five.) Náhly vzrast počtu anglických bluesových skupín a bluesového obecenstva vyvolal novú konjunktúru pre černošských spevákov a skupiny. Odrava — po prvý raz v živote — prekvapení zistili, že na nich čaká publikum v Anglicku i v Európe a že ich na turné môžu sprevádzať miestni mladí hudobníci, zbehlí v chicagskej tradícii.

V súvislosti s belošským bluesom sa však objavili aj názory, typické pre ctiteľov autentickejši a pôvodnosti. Z niektorých hudobníkov sa stali vyznavači čistejši štylovosti; stačilo im zvládnuť jazyk bluesu v jeho historickej podobe a nijako sa neusilovali rozvíjať ho alebo obohatovať. Najmä v Anglicku mal tento prístup význačných reprezentantov, napr. v Alexisovi Koernerovi či v Johnovi Mayalovi. Aj tu sa však objavili hudobníci, pre ktorých sa blues stal odrazovým mostíkom pre ďalší vývoj, pričom sa vyhli školometskému škatuľkovaniu. Treba povedať, že to platí predovšetkým o inštrumentálnom bluese, najmä o vplyve bluesovej melodiky a výrazu na hru sólovej elektrickej gitary. Samostatnejší prístup k bluesu značne prevládol najmä medzi mladými hudobníkmi v Spojených štátoch, kde z tradície bluesu vyrástlo množstvo skupín i jednotlivcov, ktorí po hudobnej stránke patria k najzaujímavejším zjavom na dnešnej scéne náročnejšej pop music. Jednou z ústredných postáv americkej bluesovej scény je Paul Butterfield z Chicaga, najlepší biely hráč na fúkacej harmonike. S menom klaviristu, organistu a skladateľa Al Koopera sa spájala krátka, no významná kariéra skupiny Blues Project a začiatky skupiny Blood, Sweat and Tears, ktorá sa roku 1969 odrazu ocitla na výslni slávy: jej hudbu označovala kritika za to najvýznamnejšie, čo pop music v tomto čase priniesla po hudobnej stránke. Išlo však už o hudbu, ktorá sa vzpieerala akémukoľvek škatuľkovaniu: voľne kombinovala prvky džezu, zvukovo a elektrofonicky exponovaného rocku, bluesu a ťažila z novej obľuby dychových nástrojov, ktorú oživil súčasný blues — soul. No v každom prípade je vplyv bluesových prvkov na súčasnú pop music významný a niekedy takmer rozhodujúci.

Blues dokonca dosiahol v Anglicku a na európskom kontinente takú popularitu, že pozorovateľ komerčného trhu zvyknutý na jednoznačné reklamné nálepky, ho mohol pokladať za jednorazovú módnú vlnu. O nejaký čas sme sa preto mohli, dajme tomu v dennej tlači, dočítať, že blues je mŕtvy a jeho móda sa definitívne skončila. V praxi to značí, že sa zmenšil počet európskych amatérskych skupín, ktoré sa — ako vždy — istý čas orientovali na to, čo bolo práve v móde. Ťažko to však nejakým spôsobom poznačí súvislý vývinový prúd, ktorým blues prechádza od začiatku tohto storočia. Napriek všetkým rozdielnostiam medzi černošským a belošským prístupom priznávajú dnes aj veľmi

vedomeli zástancovia pôvodného černošského umenia, že pri počúvaní rozhlasu čoraz ťažšie rozlišujú belošských a černošských interpretov. „... najmä preto, že veľa černošských stylistov prečistilo blues a gospel, z ktorých čerpajú, a pozbavilo ich niektorých hrubších vlastností, kým na druhej strane sa istý počet bielych interpretov zdokonalil v černošskom spôsobe spevu, ovládání hlasu i frázovaní.“⁷

Do európskej pop music zasahuje vplyv bluesu najčastejšie už v sprostredkovanej podobe, buď prostredníctvom džezu, alebo v novej zlúčene, v ktorej sa spájajú prvky bluesu, rocku a džezu. U nás by bolo možné historicky poukázať na prvé preklady a odozvy bluesu v textoch a básnickej tvorbe E. F. Buriana, Vítězslava Nezvala a iných príslušníkov básnickej avantgardy z medzivojnového obdobia. Na sklonku päťdesiatych a na začiatku šesťdesiatych rokov sa bluesová inšpirácia vrátila v trocha inej rovine, v ktorej sa blues niekedy stával symbolom novej apoteózy džezu. Tu treba spomenúť napríklad vtedajšie „pesničky pre všedný deň“, alebo tvorbu predčasne zosnulého Václava Hrabého a ďalších básnikov jeho generácie. V druhej polovici šesťdesiatych rokov zapôsobil rhythm and blues na celý rad našich amatérskych rockových skupín, ktoré však poväčšine nemali dlhé trvanie. Tento druh hudby sa vyskytoval takmer vždy — niekedy dokonca prevažoval — na krajských alebo okresných prehlídkach, ktoré sa u nás konali v pomerne značnom počte. A je celkom pochopiteľné, že istý vplyv bluesu ako jednej zo zložiek súčasného inštrumentálneho výrazu možno nájsť aj v hre našich najlepších gitaristov, ku ktorým patrí napríklad Radim Hladík alebo Luboš Andršt.

4

(Soul)

Šesťdesiate roky obohatili terminológiu populárnej hudby o nový pojem, ktorý sa odrazu dostal do popredia pozornosti — soul, čo doslova znamená duša. Tak ako často v oblasti populárnej hudby, aj tento termín sa vzpiera celkom presnej definícii a používa sa vo významoch, ktoré sa od seba trochu líšia. Podľa niektorých, najmä černošských kritikov, je soul jednoducho blues šesťdesiatych rokov. Ťažisko významu termínu „soul“ sa však posúva. V tomto chápaní označuje soul nie natoľko typ hudby ako skôr určitý postoj ku skutočnosti; postoj vyvierajúci z nového spoločenského uvedomenia amerických černochoch, ich zámerného zdôrazňovania svojej odlišnosti od západnej európskej alebo americkej kultúry, z ich novej hrdosti na vlastnú kultúrnu tradíciu.

Z hudobnej stránky predstavuje soul spojenie dvoch vetiev, ktoré sa pôvodne vyvíjali samostatne: svetskej hudby (bluesu) a duchovnej (gospel songov). Protiklad týchto dvoch svetov už stratil pre väčšinu súčasných amerických černochoch svoju ostrosť. Takmer všetci špičkovi predstavitelia soulu (Aretha Franklin, Otis Redding, Ray Charles) vďačia za svoje prvé a rozhodujúce zážitky černošským kostolom. Sú zná-

me prípady, že spevák bluesu (soulu), ktorý prežije svoju časove ohraničenú kariéru (pretože dlhší alebo celoživotný úspech je v populárnej hudbe skôr výnimkou ako pravidlom), odchádza dožiť svoj život ako kazateľ a duchovný vedúci menšieho náboženského zhromaždenia, do ktorého sa vďaka prostriedkom získaným predošlou činnosťou mohol „zakúpiť“. Techniku a výrazové prostriedky, ktoré sú spoločné pre soul music a černošské kázanie, charakterizuje Charles Keil ako „neprestajné opakovanie, spájajúce sa malými, ale výraznými obmenami; množstvo výkrikov či vzlykov, pripájaných k rýchlo sa rútiacim alebo prudko prerušovaným figúram, alebo jednoducho iba výrazné vyhlásenia a odpovede na ne“. To všetko sú „formulky, ktoré sa černošské dieťa poľnohospodárskeho juhu alebo veľkomestského geta naučí naspamäť, poväčšine v kostole, a ktoré sú rovnako staré ako ústne tradície a systém zvolaní a odpovedí západoafrického ľudového básnictva a hudby“.⁸

Európskemu poslucháčovi sa zdá, akoby do bluesu, charakterizovaného predtým skôr istou zdržanlivosťou a ironickým odstupom, prenikala nespútaná až hysterická extáza, typická pre náboženskú exaltovanosť gospel songu — pričom tematicky ostáva soul music spočiatku obmedzená na oblasť ľúbostných vzťahov. Dalo by sa dokonca povedať, že v porovnaní so širokou škálou klasického bluesu sa i toto tematické ohraničenie ešte zužuje na niekoľko značne štylizovaných a typizovaných základných situácií medzi oboma pohlaviami. Zato sa však zintenzívňuje prenikavosť, s akou sa prežíva (alebo hrá) zúfalstvo, neovládateľné návaly citu či naliehavé prosby a zaprisahávania. Scénické show spevákov, ako je Little Richard (na vrchole kariéry odišiel a stal sa duchovným, no o nejaký čas sa opäť vrátil k pop music) alebo James Brown, sú typickou ukážkou tohto žánru. Spevák sa zadúša citom a zúfalstvom, hlas sa mu láme v bohatých melizmatických výkrikoch, padá vo fyzickom vyčerpaní na kolena alebo sa zrúti, či naopak prijíma symbolickú pomoc svojho partnera. To všetko podčiarkuje neúnavný, stále sa opakujúci tvrdý rytmus sprievodu, vytrvalé riffové pasáže dychových nástrojov, ktoré ešte stupňujú vzrušenie zdanlivou monotónnosťou, ako aj výkriky odpovedí a vláčne pohyby dievčenského tria, dodávajúceho scénickému predstaveniu ďalší rozmer v symbolickom stvárnení večného zápasu oboch pohlaví. Nedeliteľnú súčasť tohto celku tvorí aj černošské obecenstvo a jeho reakcia. Spevák sa k poslucháčom obracia jednoduchými frázami a oni mu odpovedajú; prežívajú s ním jeho muky a utrpenie a sami tak dosahujú určitú katarziu — rovnako ako počas náboženských zhromaždení v černošských kostoloch. Nie nadarmo sa koncert soul music pokladá skôr za istý druh rituálu než za nezáväznú „predstavenie“. Úlohou obecenstva nie je natoľko ocenenie výkonu, ako priama osobná účasť⁹ — čo je postoj blízky pôvodnému ľudovému umeniu, s ktorým sa pri estetike novej pop music stretne ešte častejšie. (Vyzýva k nemu hoci aj zámerne hysterická autoštylizácia niektorých disc jockeyov, ktorých spôsob uvá-

dzania sa podobá výkonu černošského kazateľa či showmana soul music.) Všetky tieto znaky priamo predurčujú soul music k významnej spoluúčasti na procese, v ktorom vzrastá a stupňuje sa sebauvedomenie a národná hrdosť amerických černochovo. Soulové texty prekonalí za posledných desať rokov veľké zmeny. Popri obligátnych ľúbostných témach stále častejšie zaznievajú výzvy k jednote, vzájomnej podpore alebo priamo k boju. Ich formulácia je niekedy plná nadšenej prostodušnosti, pripomínajúcej atmosféru nášho národného obrodovania. Heslo „byť čierny je krásne“ sa opakuje v najrozličnejších obmenách a souloví speváci, ktorí dosiahli veľký úspech aj v ekonomickej rovine (napríklad James Brown) sa tešia úcte černošského obyvateľstva nielen ako populárne hviezdy, ale i ako symboly úspechu, aký môže černochoch dosiahnuť. U svojich poslucháčov majú značnú autoritu a ich verejné vystúpenie dokáže napríklad upokojiť černošské obecnstvo pri rasových nepokojoch alebo naopak podnietiť k masovej podpore pripravovaných protestných akcií.

Pre amerických černochovo šesťdesiatych rokov je „soul“ aj jedným zo spôsobov, ktorým manifestujú svoju súdržnosť a odlišnosť od sveta, čo ich obkolesuje. Šírku asociácií, ktoré sa pridružujú k tomuto výrazu, ukázala napr. rozhlasová anketa černošskej stanice WVON;¹⁰ známy konferenciér požiadal poslucháčov, aby mu telefonicky oznámili, čo si predstavujú pod pojmom soul. Ich odpovede sa pohybovali od náboženských výkladov pojmu duše až k mnohým pôvodným znakom a symbolom „bratstva duše“, skupinového spoločenstva. (Patrí k nim napr. aj typická strava — Louis Armstrong niekedy podpisoval svoje listy „So srdečnou ryžofazuľou Váš...“ [redbeans and rice] yours] — alebo žargón uzavretej spoločnosti, ktorý sa odráža vo veršoch soulových textov a tvorí určitú atmosféru, v ktorej vyrastajú ich poslucháči.) Takto široko chápaný pojem „soulu“ môže zahŕňať aj istú pohybovú alebo takmer choreografickú kultúru, ktorá je ďalším prejavom skupinovej súdržnosti, podobne ako zmysel pre rytmus pohybu a reči, prejavujúci sa bleskurýchlym spádom dialogických replík a floskúl, dôverne známych všetkým „bratom v duši“.

Takéto široké vysvetlenie pojmu soul môže skutočne zahŕňať takmer všetko, čo sa nejakým spôsobom spája s černošským nazeraním a pocitom súdržnosti. Potvrdila to aj uvedená anketa. „Keď dnes počujete slovo soul, prvá vec, ktorá vám príde na um, je, že to má čosi spoločné s černochovi alebo hoci aj s džezom, či — ako teraz v poslednom čase — s hnutím za občianske práva...“ hovorí jeden z účastníkov ankety. Pri takomto vymedzení je pochopiteľne rozhodujúci zámer, postoj, prístup sám osebe — bez ohľadu na výsledok, ktorý sa tým dosiahol. „... tak napríklad, keď hovorí o duši muzikant, znamená to, že do svojej hudby dá všetko, čo má, aby to znelo dobre,“ vyhlasuje iný účastník. „A povedzme, že tam vloží všetko, čo má, a aj tak to neznie dobre?“ sputuje sa komentátor. Odpoveď je jasná: „Aj tak je v tom kopa duše.“¹¹

Soul môže teda znamenať aj poctivosť, naozajstnosť prístupu. Takto chápu zrejme tento termín mnohí černošskí speváci a hudobníci, ktorí vyhlasujú, že napr. Frank Sinatra alebo Tony Bennett majú „veľa soulu“; toto hodnotenie rozhodne nezodpovedá chápaniu soulu ako hudobného štýlu s určitými výrazovými prostriedkami. Rovnakým právom by sme potom mohli označiť za nášho najlepšieho soulového (alebo bluesového) speváka Jiřího Suchého. Bežná prax pop music však chápe soul skôr ako súhrn istých štýlotvorných prostriedkov, ako ich poznáme napr. z nahrávok Arethy Franklinovej, Raya Charlesa alebo Otisa Reddinga.

Ak pristupujeme k bežným soulovým nahrávkam alebo k scénickým show nie černošským spôsobom spoluprežívania a spoluúčasti, ale s beľošskou metódou kritického hodnotenia, je pre nás rozhodujúci výsledok — nie zámer. Potom zistíme, že vďaka mimoriadne veľkému dopytu spojenému s možnosťou neobyčajných ziskov sa prúd soul music rozlial do značnej šírky — až sa v ňom objavili aj hrozivé plytčiny. Typickým príkladom je produkcia detroitskej spoločnosti Motown. Články v novinách o nej hovoria ako o černošskom impériu založenom na soule, ktoré údajne vyrástlo z vypožičaných 700 dolárov ako základného kapitálu a z hudobného i obchodníckeho talentu Barryho Gordyho; dnes zamestnáva vo vedúcich funkciách všetkých členov svojej rodiny. Podľa známeho vyhlásenia Gordyho sú vraj základom motownského „souldu“ „krysy, šváby, boj, talent, schopnosť odpovedať, láska“.¹² Hudobný kritik v ňom však skôr objaví osvedčenú aranžérsku schému, ktorá niekedy zväzuje železnou kazajkou disciplíny aj veľmi nadaných umelcov Motownu (Stevie Wonder, The Supremes, The Temptations). Aj černošské obecenstvo má svoj „trh pre teenagerov“ a ani hudba, ktorá vznikla ako „posolstvo“, sa neubrání zákonom masovej, sériovej produkcie.

Ešte horšia situácia môže vzniknúť, ak sa výrazových prostriedkov soulu zmocnia interpreti, ktorých k nim neviaže puto rasovej a spoločenskej spolupatričnosti. Možno niektorí ich zvládnu tak dokonale preto, aby sa ich pomocou vedeli slobodne vyjadrovať: svedčí o tom kategória (alebo možno skôr škatuľka), nazývaná soul s belasými očami, blueeyed soul. A v rámci nej vzniklo pomerne veľa zaujímavej hudby s typickými znakmi soulu v podaní beľošských umelcov (napr. Righteous Brothers), ktorých už veľmi ťažko rozoznáme od černošských spevákov. No takéto preberanie neobyčajne sťažuje práve oná dávka rituálnej, hysterickéj exaltácie, ktorá odlišuje soul od bluesu. Vo väčšine prípadov ostávajú výrazové prostriedky soulu skôr korením, ktoré používajú jednotliví speváci podľa vlastného uváženia po štipkách, lebo priveľa korenia skrýva v sebe nebezpečenstvo nepresvedčivej povrchnosti.

Z českých spevákov prešiel soulovým obdobím napríklad Viktor Sodoma počas svojho pôsobenia v skupine Matadors. Zo soulu alebo rhythm and bluesu čerpali Framus Five s Michalom Prokopom a Marie Rott-

rová so skupinou Flamingo.) Osobitne blízko mali k soulu — niekedy vrátane jeho typických kompozičných a aranžérskych kliše — sestry Martha a Tena Elefteriaduové, ktorým to napokon umožňuje aj ich hlasové zafarbenie, schopné pretlmočiť značné napätie. K extatickým prvkom soulu sa v niektorých číslach svojho repertoáru blíži Věra Špinarová. Poliáci majú vynikajúceho soulovo orientovaného interpreta v Czeslavovi Niemenovi, ktorý v sebe spája čosi zo soulového výrazu s lyrickou slovanskou záдумčivosťou. Aj u nás také obľúbené maďarské skupiny často ťazia vo svojom vokálnom prejave zo soulovej alebo rhythm and bluesovej tradície. Vcelku možno povedať, že expresivita soulu nachádza v dnešnej populárnej hudbe čoraz väčšie uplatnenie. Za posledných päť rokov sa vnímanie európskych poslucháčov — prirodzene, najmä príslušníkov najmladšej generácie — veľmi rýchlo prispôbilo jeho prijímaniu, takže soulový spôsob prejavu sa v čoraz väčšej miere stáva jednou z bežných možností vokálnej interpretácie.

5

(Country and Western)

Rhythm and blues sme označili za poloľudovú hudbu mestského černošského obyvateľstva; poloľudovú hudbu mali však aj americkí belosi. Aj tu išlo o pomerne samostatný prúd, ktorý si zachoval istú svojbytnosť v kontexte populárnej hudby. Spolu s rhythm and bluesom prispel v polovici päťdesiatych rokov ku vzniku druhej veľkej syntézy, ktorá vystriedala swing — rock and rollu. Dnes sa táto hudba poväčšine označuje termínom country and western (**c & w**); až do tridsiatych rokov sa jej hovorilo skôr country alebo ešte častejšie hill-billy.

Niektorí historici vidia v **c & w** priame a jediné oprávnené pokračovanie ľudovej hudby bielych obyvateľov Ameriky. Jeho počiatky tvorili ľudové piesne bez inštrumentálneho sprievodu, dedičstvo pôvodných anglosaských prisťahovalcov: balady vychádzajúce z anglickej, škótskej alebo írkej tradície. Ako prvý sprievodný nástroj sa objavil dulcimer, pravdepodobne škandinávskeho pôvodu; pripomínal trochu gitaru, ale mal iba tri až šesť strún. Potom nasledovali husle, ktorých zvuk dodáva tradičnému **c & w** dodnes jeho typický charakter. Neskoršie banjo, a najmä gitara prenikli do tejto hudby od černocho, od ktorých prebrala country music aj spôsob sprievodu — tri prsty pravej ruky vyhrávajú na vrchných strunách zdobenú melódiu alebo rýchle arpeggiované akordy, zatiaľ čo palec udržiava pravidelný rytmus na basových strunách. Aj v našich skupinách sa ešte dnes hovorí o „pikovanom banje“ (z anglického to pick — brkať na strunách), zatiaľ čo americkí gitaristi country music údajne tento zložitejší spôsob hudobného sprievodu nazývali priamo „nigger-picking“.¹³

Už na prelome storočia dosiahla country music tzv. „ľudovkové“ štádium. Podľa Zbyňka Máchu (ktorý je autorom tohto termínu) je to

nevyhnutný medzistupeň medzi folklórom a populárnou hudbou. Piesne, kedysi pevne späté s jasne určenými funkciami, niekedy obradného charakteru, strácali v dôsledku premeny foriem vidieckého života svoju funkčnú viazanosť. Osamostatňovali sa a zároveň sa rozširovala špecializácia a deľba práce, v ktorej nadaný ľudový interpret-skladateľ vystupoval zo svojej anonymity a začal sa profesionalizovať. Charakteristické je rozprávanie jedného z legendárnych priekopníkov country music, strýka Dave Masona. Bol v celom okolí známy ako bendžista a figliar. Nečudo, že ho pozývali na svadby a tanečné zábavy. Keď ho roku 1918 pozval farmár, o ktorom nemal strýko Dave najlepšiu mienku, pokúsil sa z pozvania vykrútiť tým, že žiadal ako honorár 15 dolárov. Na jeho veľký údiv mu ho však farmár ochotne zaplatil a ľudový hudobník folklórneho typu tak urobil prvý krok na ceste plateného entertainera.

Vítanou príležitosťou pre prvých profesionálov boli kočovné predstavenia mastičkárov, predávajúcích najrozličnejšie zázračné lieky. Ich „kultúrny program“ prinášal na vidiek vzácnu zábavu. Mnohé hviezdy country music zbierali svoje prvé skúsenosti práve tu. Prvé desaťročia nášho storočia podstatne zmenili aj rytmus a spôsob amerického vidieckeho života. Auto a dodávková služba priblížili dedinu mestu; rozhlas ju s ním spojil ešte viac a otvoril jej cestu k záplave najrozličnejších vplyvov. Už predtým prenikalo do ľudovej hudby amerických belochov mnohé z černošskej bluesovej tradície. Teraz k nej pridávalo mesto, rozhlas alebo občasná koncertné zájazdy aj ohlasy švajčiarskeho jódlovania, kočovných havajských skupín či posledného slágra z Tin Pan Alley.

Rozhlas však neprinášal nové vplyvy len na vidiek: pomáhal aj „vidieckej“ hudbe dostať sa do miest. Miestne rozhlasové stanice poskytli ľudovým spevákovi prvú príležitosť a tým mnohonásobne rozšírili okruh ich obecnstva. Gramofónové spoločnosti sa pripájali iba váhavo. Ich edičná politika sa zameriavala predovšetkým na mesto, tam mohli dosiahnuť aj najväčší odyt. No komerčný úspech prvých bluesov na „rasových snímkach“, určených takmer výlučne pre černošské obyvateľstvo, prebudil v niektorých zástupcoch gramofónového priemyslu záujem o ďalšie menšinové, no komerčne už rentabilné okruhy záujemcov — a prví hľadači vidieckych talentov sa pustili na juh. Zo všeobecnejšieho hľadiska môžeme v tejto skutočnosti vidieť názorný príklad, ako si produkcia populárnej hudby i masovokomunikačné prostriedky uvedomujú možnosti dané diferenciáciou obecnstva. Bill C. Malone zaznamenáva, že rozhodujúci podnet pre gramofónových podnikateľov prišiel zo strany ďalšieho komunikačného prostriedku — filmu. Polk Bockman, jeden z najväčších distributérov „rasových platní“ spoločnosti Okeh v Georgii, videl vraj na výlete v New Yorku vo filmovom žurnáli záber zo súťaže ľudových huslistov vo Virginii. To mu pripomenulo ľudové talenty doma v Georgii, na komerčné využitie ktorých ešte nikdy nepomyslel. Na Bockmanov podnet sa v júni 1923

vybral do Atlanty Ralph Peer, ten istý pracovník spoločnosti Okeh, ktorý roku 1920 nahral prvý blues s Mamie Smithovou, a urobil prvé snímky huslistu Fiddlin' Johna Carsona. Gramofónová spoločnosť sa na tieto nahrávky pozerala skôr ako na nevelmi nádejny experiment, a tak im ani nedala riadne edičné číslo vo svojom katalógu. Neočakávaný predajný ohlas ju však prinútil zmeniť svoje stanovisko.

Tým sa v dvadsiatych rokoch country music dostáva do mašinérie zábavného priemyslu, čo ju však — ako usudzujú niektorí kritici — ešte nezabavuje charakteru ľudovej hudby. „Hoci bol vidiecky spevák v dvadsiatych rokoch vystavený novým komerčným vplyvom, ostal i naďalej ľudovým hudobníkom, ktorého formovali a utvárali zložité náboženské, sociálne, kultúrne a ekonomické modely jeho tradičného okolia. Ľudový hudobník neprestal (a neprestáva) byť ľudovým iba preto, že sa postaví pred mikrofón“, argumentuje Bill C. Malone.¹⁴ Inštrumentálny sprievod prvých snímok často pozostával iba z gitary, päťstrunového banja a husiel. Objavovala sa však aj mandolína, havajská gitara (pod názvom „steel guitar“ sa z nej časom utvorila jej moderná podoba, charakteristická pre novšiu country music) alebo autoharp, u nás dost nezvyčajný nástroj, ktorý dnes patrí k výstroju mnohých skupín. (V Prahe na ňom hral Hugues Aufray.) Autoharp je nástroj podobného typu ako naša ninera: v pomerne malom ráme je napnutých 40 až 50 silných strún, ktoré možno pomocou kolíkovej klaviatúry rozozvučať v jednotlivých akordoch. (Appalačský autoharp, vyrábaný v šesťdesiatych rokoch, umožňoval 15 rozličných akordov.)

Nový inštrumentár však mohol niekedy zmeniť podobu pôvodného materiálu. Tradičné balady v modálnych tóninách nebolo možné sprevádzať pomocou akordov dosiahnuteľných na autoharpe alebo dostupných pololaickým gitaristom — samoukom. Ich harmonizácia sa preto prispôbovala dur-molovému systému a tým sa občas menila aj melódia.

Popularita pololudových spevákov a skupín rýchlo rástla. Pomohla pritom aj veľká obľuba niektorých rozhlasových relácií, najmä seriálu Barn dance (Tancovačka v stodole), ktorý roku 1926 získal titul Grand Ole Opry. Tento program, vysielaný z Nashvillu v štáte Tennessee, sa stal výkladnou skriňou najväčších hviezd country music. Už len fakt, že mohol v ňom vystúpiť, bol pre interpreta dôkazom kvality a úspechu. No ešte skôr, než Grand Ole Opry dosiahol vrchol svojej slávy, mala už country music špičkových interpretov zakladateľského významu, napríklad v rodine Carterovcov alebo v „spievajúcom brzdárovi“ Jimmi Rodgersovi. Tento priniesol do tejto hudby osobitnú adaptáciu černošského bluesu a svoj vlastný objav — blue yodel, bluesové jódlovanie, ktorým zvyčajne končil jednotlivé strofy.

Tridsiate roky — obdobie swingu — prinášajú do country music, pochádzajúcej doposiaľ prevažne z východnej časti amerického juhu, romantiku kovbojov, niekedy aj trochu hollywoodsky prifarbených. Zároveň sa c & w ešte väčšími zblízuje s bežnou populárnou hudbou. Gene

Autry utvára filmový ideál spievajúceho kovboja; swingové hviezdy občas siahajú po „westernovo“ ladených piesňach, z toho istého vďačného tematického okruhu čerpajú aj profesionálni skladatelia. V „ľudovejšej“ rovine sa country music dostáva do texaských výčapov. Hovorilo sa im honky-tonks a boli dôležitou stanicou pre ďalšie miešanie vidieckych a mestských prvkov. Tam sa k dovtedajším nástrojom pridáva klavír a bicie nástroje — hlučnejšia atmosféra predmestskej krčmy vyžaduje energickejší rytmus aj väčšiu intenzitu zvuku. Na konci tridsiatych rokov začína proces, ktorý je postrachom stúpecov akademickej ľudovosti — elektrifikácia. Zaujímavou epizódou na ceste za pribojnejším a nezvyčajnejším zvukom bol objav dvoch Američanov českého pôvodu, bratov Dopěrovcov. Názov svojej firmy — Dopyera Brothers — si skrátili do slovanstva znejúcej značky Dobro, ktorá sa vžila ako názov nástroja, používaného občas ešte aj dnes. Je to gitara so zvýšenými strunami a osobitným rezonátorom, ktorý dáva jej zvuku väčšiu nosnosť a mierne „havajské“ zafarbenie mechanickými prostriedkami — teda bez elektrifikácie. Havajský zvuk si v country music získaval stále väčšie uplatnenie. Havajská „steel guitar“ sa neskôr vyvinula na zložitý nástroj s dvoma, troma alebo aj štyrmi hrdlami a množstvom pedálov a registrov, umožňujúcich najrozličnejšie zvukové efekty.

Počas druhej svetovej vojny už country music zaplavila mestá a plnila podobnú úlohu ako naša „ľudovka“. Presun obyvateľstva z južných dedín do miest — aj severných — jej získaval čoraz väčší okruh obecenstva. Výkonné armádne rozhlasové stanice, pripomínajúce vojakom v zámorí hudbu, ktorá bola symbolom ich domova, rozšírili jej popularitu aj v Európe. Pretože jej autori poväčšine neboli členmi autorskej spoločnosti ASCAP, stala sa country music vyhľadávaným artiklom pre rozhlas najmä po roku 1940. Spor medzi spoločnosťou ASCAP a rozhlasovými stanicami vtedy vyradil na čas z rozhlasového vysielania skladby členov ASCAP. Nová spoločnosť BMI, hľadajúca nové skladateľské kádre, ochotne poskytla country music oveľa účinnejšiu podporu ako predtým ASCAP. Ďalšou „šťastnou náhodou“ bol štrajk americkej odborovej federácie hudobníkov, ktorá roku 1942 zastavila nahrávanie svojich členov pre gramofónové spoločnosti. Menšie nezávislé spoločnosti boli skôr ochotné prijať odborárske požiadavky — a práve tieto spoločnosti dávali vtedy najväčšiu príležitosť country music. „Priemysel“ c & w dosiahol už taký význam, že časopis Billboard zaviedol roku 1942 osobitnú rubriku pod názvom „Western and Race“, ktorej sa c & w pre potreby obchodného spravodajstva delila o miesto s rhytm and blues. Od roku 1949 sa konečne objavuje samostatný rebríček najpredávanejších c & w nahrávok. Popularita hviezd c & w už občas zatieňuje aj špičky bežnej populárnej hudby. V hlasovaní amerických vojakov v Európe roku 1945 zvíťazil Roy Acuff pred Frankom Sinatra. Japonskí útočníci, ktorí si pri napadnutí americkej námornej základne na ostrove Okinawa chceli vymyslieť čo najrafinovanejšie uráž-

ky amerických tradícií, provokovali vraj obrancov výkrikmi: „Dočerta s Rooseveltom, dočerta s Babe Ruthem, dočerta s Royom Acuffom“!

V povojnovom období je už **c & w** hudobným priemyslom so všetkými sprievodnými znakmi takéhoto podnikania. Tradičné nástroje občas nahrádzajú sláčiky alebo veľký orchester akéhokoľvek bežného obsadenia. Z mesta Nashville, sídla Grand Ole Opry, sa stáva nahrávacie a vydavateľské stredisko — okrem iného vďaka talentovaným hudobníkom, ktorí sú tu k dispozícii ako hudobný sprievod spevákov. Vytrvalí kategorizátori objavujú „Nashville sound“ s hladko, nenásilne plynúcou rytmikou, cinkajúcim klavírom honky-tonkovského charakteru a zborovými odpoveďami v pozadí. Sláva nashvillských nahrávacích štúdií vzrástla do takej miery, že si tu robili snímky aj špičkové hviezdy iných oborov (vrátane Angličanov) — a ako to už v populárnej hudbe býva, pojem „nashvillského zvuku“ stráca presné kontúry a po čase už označuje takmer každú platňu nahranú v Nashville.¹⁵

Country and western však ostáva i naďalej pomerne vyhranenou oblasťou a jej pracovníci i priaznivci sa môžu oprieť o pevnejšiu organizačnú základňu. Pôvodná Asociácia disc jockeyov **c & w** sa roku 1958 zmenila na Country Music Association — spoločnosť, ktorá programovo, otvorene vyhlasovala za svoj cieľ „urobiť z country music ešte väčší priemysel“.¹⁶ Tomuto účelu slúžia popri podnikaní výslovne obchodného charakteru (napr. podpora a zakladanie rozhlasových staníc, ktoré vysielajú iba **c & w**), aj rozsiahle propagačné akcie, ako založenie Siene slávy a Múzea **c & w**. V ňom sú uložené plakety a obrazy tých, ktorí sa najväčšmi zaslúžili o rozvoj **c & w**; nových adeptov tejto pocty menujú každý rok predstavitelia spoločnosti.

Pre súčasnú pop music je **c & w** jednak zásobárňou pôsobivého materiálu, jednak užitočnou pripomienkou spontánnych, ľudovejších interpretačných spôsobov. V oboch prípadoch má jej pôsobenie svoje klady aj zápory. **C & w** sa totiž niektorými vlastnosťami veľmi približuje našej ‚ľudovke‘. Nevyhnutnou podmienkou samotného žánru je aj istá ohrozenosť a konvečné kliše jazyka, rovnako ako preferencia niektorých tematických okruhov alebo postojov. Trojakordové melódie nesú stopy nevyhnutného zjednodušovacieho procesu, v ktorom bez ujmy vyžije naozaj iba mimoriadne výrazná myšlienka. V textoch trvá tradícia srdcervúcich balád. U nás by sme ich asi nazvali kalendárovými, ale ich pôsobivosť na široké obecnstvo je aj dnes nepochybná. Spomeňme si len aký úspech dosiahli aj u nás piesne typu Drahý můj alebo Blizzard. Bill Malone sa nazdáva, že „spoločenský pohyb tridsiatych rokov... spôsobil pochopiteľne zmätenie hodnôt a vyvolal tým túžbu po sociálnej stabilite, ako aj želanie uchovať čo najviac zo starých hodnôt“.¹⁷ To by malo šťastí vysvetľovať, prečo sa v **c & w** vyskytuje toľko nostalgických alebo sentimentálnych piesní. Roy Acuff údajne za vojny pripomínal svojim prostým poslucháčom „tri pravdy, za ktoré Američania bojovali: domov, matku a boha“.¹⁸

Svet country music sa teda radikálne odlišuje od niektorých iných prúdov dnešnej pop music. Môžeme ho pokladať za dokonalý výraz spoločenského konformizmu, prispôbeného chápaniu a názorom jednoduchého Američana. dediča morálnych a spoločenských tradícií predchádzajúcich generácií, keď „boli bol na nebi a so svetom bolo všetko v poriadku“. Do arzenálu takýchto názorov patrí aj bezvýhradný patriotizmus, ktorý nepripúšťa myšlienku, že by sa Američan niekedy mohol ocitnúť na nesprávnej strane predelu medzi právom a bezprávím. Preto sa napr. v čase kórejského a vietnamského konfliktu ozývajú v oblasti country music skôr piesne, ktoré prijímajú a obhajujú oficiálne vládne stanovisko, aby tie, ktoré by o ňom akokoľvek pochybovali. Zjednodušene povedané: zatiaľ čo stúpenci novej vlny folk music skôr demonštrovali proti vojne a proti vojenskej službe, predstavitelia country music podporovali z pozícií tradičného patriotizmu boj proti týmto demonštrantom a povzbudzovali vo svojich piesňach: „Povedzte im, za čo bojujeme“.¹⁹

Zdá sa, že dnešná country music vyjadruje hudobné a myšlienkové stanovisko predovšetkým mestskej strednej triedy. Absolútne paušalizovanie v tomto zmysle by však bolo nebezpečné: jej hudobné korene ešte nie sú celkom mŕtve. Erejavuje sa napr. v spontánnosti a presvedčujúcom eláne niektorých špičkových interpretov, ako je Johnny Cash, alebo v občasných „puristicky“ zameraných pohľadoch do minulosti. Nie je zanedbateľný ani fakt, že v dnešnom integračnom procese čerpá z country and westernu aj mnoho mladých interpretov, ktorých tvorba sa neskôr myšlienkovovo zameriava celkom iným smerom. Koniec koncov, country music bola jedným z prameňov, z ktorých vychádzal Bob Dylan (a ku ktorému sa napokon zasa vrátil). V poslednom čase vzišiel z tohto „adaptovaného“ chápania country music napríklad výrazný talent Krisa Kristoffersona, ktorého piesne nahrávajú aj naši interpreti. Najvýznamnejším z nich je blue grass, ktorý sa vracia do predelektrického štádia c & w (pováčšine s husľami, gitarou, mandolínou, kontrabasom a päťstrunovým banjom). Folklorista Alan Lomax ho dokonca označil za „prvú vyhranenú orchestrálnu formu za päťsto rokov anglo-americkéj hudby“.²⁰

Skupiny country music dnes pôsobia takmer na celom svete. Časť ich len jednoducho preberá typický inštrumentálny zvuk a niekedy aj isté prednesové manieri (napr. „južné“ preťahovanie a nosové zafarbenie u spevákov). Zvyšky ľudovej sviežosti a spontánnosti country music sa však môžu stať aj podnetom pre bližšie primknutie sa k vlastnej ľudovej tradícii. Pravda, túto funkciu plní viac folk music — ale presné rozlišovanie je aj tu ťažké. U nás v posledných rokoch čoraz väčšmi vzrastá záujem o country music. Bolo tu možné nadviazať aj na domáce tradície trampskej piesne, do ktorej prešlo v tridsiatych rokoch všeličo z hollywoodskej kovbojskej romantiky country and westernu. Piesne s podobnou tematikou prenikli aj do hlavného prúdu

populárnej hudby, kde sa pre ne začal používať termín „western“; je to však len stredoeurópska žurnalistická špecialita: všade inde znamená western kovbojský film alebo román, a nie pieseň. K bestsellerom na gramofónových platniach patria nahrávky skupiny Plavci alebo Zelenáči, oscilujúce medzi country a komerčnejšou podzbou folk music a nadväzujúce aj na naše staršie tradície trampských zborov alebo dokonca Kocúrkovských učiteľov. K „modernej country“ má najbližšie Country Beat Jiřího Brabca, ktorý niekoľkokrát zožal veľký úspech a dopomohol k nemu aj napr. Milanovi Drobnému a Nadi Urbánkovej. Hlavný význam českej country music však zrejme spočíva v množstve amatérskych a poloamatérskych skupín, ktorých popularita zvyčajne nepresiahne istý ohraničený priestor. Nákladné amplifikované nástroje, aké dnes vyžaduje rock alebo aj „moderná country“, sú pre väčšinu začínajúcich amatérov nedostupné. Neelektrifikovaná country (čo v našich pomeroch nebyva vždy prísne štýlovo vyhranený blue grass) im ponúka lacnejšie inštrumentálne vybavenie, aj veľmi jednoduché a prístupné výrazové prostriedky. C značnom rozsahu tohto hnutia svedčí popularita festivalu Porta, ktorý sa po prvý raz konal roku 1967 v Ústí nad Labem a po ôsmich ročníkoch plní dnes úlohu akejsi celoštátnej špecializovanej prehliadky ľudovej tvorivosti, rozdelenej do troch kategórií (trampské skupiny, folk, country). Vedľa Porty vznikla roku 1969 ďalšia celoštátna akcia, pražský festival country a folk music. Zdá sa teda, že country music, ktorá patrí k masove prístupnejším a myšlienково i výrazovo nie veľmi náročným žánrom, sa u nás v súčasnosti stáva prirodzenou a veľmi frekventovanou cestou ľudového muzifikovania — v nadväznosti na trampskú pieseň dokonca jedinou masovejšou cestou k pestovaniu spoločenského spevu na jednoduchej amatérskej úrovni.

Pri osudoch country music sme sa trochu zdržali. Jej vývin je totiž dobrým príkladom premien, aké prekonáva pôvodné ľudové umenie v civilizačných podmienkach dvadsiateho storočia. Hoci si country music pomerne dlho uchovávala schopnosť citlivo odrážať životné prostredie a niektoré črty citového a myšlienkového sveta svojich tvorcov, zdá sa, že dnes už nie je schopná plniť takúto úlohu. „Len čo sa country music stane mamutím priemyslom, bude sa správať tak, ako sa správa každá oblasť big businessu,“ poznamenáva jej historik Bill Malone. „Bude sa usilovať dosiahnuť väčšie zisky, preto bude ponúkať taký tovar, aký sa bude najlepšie predávať. Tento tovar bude lesklejší a lepšie balený; možno, že celkom zmení svoju podobu. Predavači, ktorí ho budú ponúkať kupujúcim — podnikatelia, entertaineri a disc jockeyovia — budú kľásť čoraz väčší dôraz na také techniky, ktoré spoľahlivo prinesú najväčšie zisky. Interpretov, poväčšine stále pochádzajúcich z juhu a nevelmi vzdialených vidieckej tradícii, bude aj naďalej strhávať charakteristický americký trend k dôstojnosti a úspechu. V tomto pomeštiačenom hľadaní strednej triedy ostane málo miesta pre čistý odkaz vidieckej kultúry. Každá zmena, každá modifikácia, každý ústu-

pok ‚ľudovému‘ obecnstvu, dokonca aj zničenie samej country music, sa bude rozumovými argumentmi vysvetľovať ako pokrok.

Nech sa ale s country music stane čokoľvek, môžeme iba dúfať, že v našej nepokojnej a zložitej spoločnosti pretrvá nejaký druh hudby, ktorý bude jednoduchým a nevyumelkovaným spôsobom zobrazovať pravdivé stránky amerického života — vrátane tých neprijemných.“²¹

„ľudovková“ podoba country music zrejme nedokázala vzdorovať svojmu nanebevzatiu do sveta hudobného priemyslu natoľko, aby aj naďalej bola schopná plniť takúto úlohu.

6

(Folk music)

Čo nedokázala splniť c & w, o to sa pokúšalo hnutie, označované dnes termínom folk music. Jeho východiskom bol v podstate ten istý tradičný materiál, z ktorého sa vyvinula c & w. Country music zachytáva ďalšiu vývinovú líniu tohto materiálu, formovanú zmenami životných podmienok, vplyvom meniaceho sa prostredia a tlakom postupujúcej profesionálizácie alebo komercializácie, ktorý sa v c & w výrazne a plynulo prejavoval v celom jej vývine. Dnešná folk music je naproti tomu skôr dodatočným pokusom vrátiť sa naspäť k pôvodnému tvaru a duchu hudby, ktorá bola vlastným zdrojom c & w, ale od ktorej sa c & w vo svojej dnešnej podobe už priveľmi vzdialila. Vplyvy komerčných tlakov nastúpili vo folk music až v neskoršom štádiu vývinu — od ich výraznejšieho pôsobenia chránil folk music charakter určitej výlučnosti a nekonformnej spoločenskej angažovanosti, ktorý c & w poväčšine chýba.

Na začiatku obrodných tendencií folk music je práca niektorých amerických zberateľov (najmä Johna Alana Lomaxa a jeho syna Alana Lomaxa), ktorí sa nechceli zmieriť s myšlienkou, že ich zbierky folklórneho materiálu budú „vykopávať mŕtve kosti z jedného cintorína a pochovávať ich na inom“.²² Usilovali sa preto nájsť ľudové piesne prinavrátiť životu. Poväčšine však nelipli na prísne obmedzujúcich požiadavkách pochybnej „historickej autentickejši“ a rozhodne odmietali štylizácie smerom k vážnej hudbe na počúvanie. Stúpenci novej folk music nepokladajú ľudovú pieseň za hotový, nemenný artefakt, ale za neprestajný dynamický proces. Takéto chápanie sa prieči výslovne konzervátorským úsiliam a umožňuje použiť aj súčasné a netradičné interpretačné techniky a spôsoby.

Stálu životnosť a schopnosť premien dodáva ľudovej piesni v tomto chápaní aj jej tradícia spoločensky, ba priam politicky exponovaného prejavu výrazne protestného charakteru. V Spojených štátoch vznikali takéto piesne nepretržite od čias oslobodzovacej vojny. V minulom storočí k nim pribudli piesne komentujúce výsledky priemyselovej revolúcie a prudký rozvoj kapitalizmu; na začiatku nášho storočia sa k nim pripojila výrazná epizóda hnutia Priemyselých robotníkov sveta s le-

gendárnym Joe Hillom. Demokratický program Rooseveltovho Nového osudu v tridsiatych rokoch ešte podoprel tieto tradície štipendiami za zbieranie podobného materiálu. Z prachových búrok Oklahomy sa vynorila postava ľudového básnika a speváka Woodyho Guthrieho, ktorý v New Yorku založil skupinu Almanac Singers. Jej členom bol aj Pete Seeger, syn folkloristu Charlesa Seegera a jedna z hlavných postáv folkového hnutia. Roku 1946 vznikol časopis People's Songs (neskôr prekrstený na Sing Out!), prinášajúci nielen tradičné ľudové piesne, ale aj nové produkty, ktoré by sme u nás asi najskôr kvalifikovali ako „ľudovú tvorivosť“. Niektoré z nich sa na veľký údiv svojich tvorcov dostali aj do kategórie šlágrov. Do hitparád vstúpili nielen nahrávky ich pôvodných interpretov, ale aj verzie polofolkových alebo výslovne „popových“ spevákov a skupín. Seegerovu a Haysovu pieseň Keby som mal kladivo naspieval u nás napr. Waldemar Matuška, ktorý ju prebral od sprostredkujúceho folkového entertainera Trini Lopeza. Angažovaný folksong — český termín „ľudová pieseň“ celkom presne nevystihuje náplň tohto pojmu — sa stal ďalším farebným odtieňom spektra populárnej hudby.

Charakteristickou črtou folkového hnutia bol dôraz na aktívne muzicírovanie. Seegerova škola hry na päťstrunovom banje — na v tom čase nie celkom zvyčajnom nástroji ľudovej hudby — vyšla roku 1948 a za prvé tri roky sa predalo sto výtlačkov. Roku 1962 vzrástol predaj na 10 000, roku 1963 na 20 000 a roku 1965 na 50 000.* Počet amatérskych gitaristov folkového hnutia stúpol údajne za desať rokov z dvoch miliónov na sedem.²³

Hnutie folk music sa bohato rozčlenilo do mnohých odtieňov. Proti stúpencom autentickej čistoty sa postavili iní, ktorí skôr zdôrazňujú spontánny, aktívny charakter „ľudového procesu“ a nelámu si veľmi hlavu autenticnosťou alebo jednotnosťou svojho materiálu. Ich repertoár je otvorený ľudovým alebo folkovým melódiám ktorejkoľvek krajiny či svetadielu a neváhajú si ich prispôsobiť svojim predstavám.

A napokon je tu dosť miesta aj pre sólistov a pre skupiny, ktorých štylizácia už zasahuje do všeobecne prijímaných vód pop music a ktorí si poväčšine odnášajú najväčšiu slávu a najväčšie komerčné úspechy (napr. Kingston Trio alebo Peter, Paul and Mary). Rovnako členitá je aj stupnica deliaca spevákov podľa ich spoločenskej alebo výslovne politickej angažovanosti. Na jednom póle stoja pesničkári, ktorých v päťdesiatych rokoch silne postihla mccartyovská honba na čarodejnice (aj Pete Seegera roku 1961 odsúdili za „pohrdanie kongresom“ a oslobodil ho iba odvolací súd); na druhom sú tí, ktorí si nerobia veľa starostí s podobnými problémami.

Hnutie folk music sa dožilo najväčšieho rozkvetu na začiatku šesťde-

* Hnutie folk music a country and western natoľko spopularizovala tento u nás dosť nezvyčajný nástroj, že roku 1974 vyšla v nakladateľstve Supraphon pôvodná česká škola hry na päťstrunovom banje.

siatych rokov, v čase, keď sa zdvihla vlna otvoreného boja za občianske práva a proti rasovej diskriminácii. Piesne Boba Dylana, najväčšieho zjavu, ktorý vzišiel z novej folk music, vyšli po prvý raz v tlačí práve v rozmnoženom časopise folkového hnutia Broadside. Slávne Blowin' in the Wind sa tu objavilo o celý rok skôr, ako získalo popularitu (u nás ho naspieval Waldemar Matuška). Z Broadside si vyberala svoju repertoár aj taká hviezda, ako Nina Simoneová. Z Dylanových pokračovateľov a nasledovníkov — hoci už zďaleka nie tak úzko spätých s folkovým hnutím — sa rodí a vyvíja plejáda spevákovo-skladateľov a básnikov, ktorí dnes predstavujú veľmi zaujímavé a cenné odvetvie pop music, označované niekedy termínom folk rock.

Okolo roku 1964 ustupuje najvyhranenejšia forma politicky angažovanej folk music do pozadia. Nespokojnosť so súčasnou situáciou síce trvá, ale protest proti nej nadobúda nové tvary. No folk music existuje naďalej vo všetkých svojich podobách. Jej najväčším prínosom do všeobecnej pop music bola myšlienka spoločenskej angažovanosti — alebo ak máme postihnúť aj neskoršie premeny tejto myšlienky — presvedčenie, že pop music má nejakým spôsobom reagovať na život a spoločnosť, ktoré ju obkolesujú. Druhou, nemenej kladnou stránkou jej pôsobenia je návrat k prostote a jednoduchosti, ktorá je veľmi potrebným protipólom čoraz zložitejšej techniky. S tým sa spája aj dôraz na vlastné, aktívne muzicovanie, prispôbené amatérskym schopnostiam a možnostiam. Táto tradícia sa odráža aj v občasnom oživení tzv. spasm-bandov alebo jug-bandov, či vo vlne skiffli, ktorá vyvrcholila na sklonku päťdesiatych rokov v Anglicku. Oproti syntetizátorom alebo zložitým elektrofonickým prístrojom sa opäť pripomína ideál jednoduchého nástroja, dostupného každému: napr. rumpľa na pranie, na ktorej sa hrá prstami opatrenými náprstkami; hrebeň s papierom, kazoo (čo je krátka trúbka s membránou, do ktorej sa spieva), jug (nádoba s úzkym hrdlom: na jej okraji sa dychom rozochvieva vzduch), najrozličnejšie druhy ozembuchov a mnoho iných.

Folk music by bolo asi ťažko možné pokladať za „ľudovú“ hudbu v klasickej zmysle. Sociologicky orientovaní kritici sverne konštatujú, že hnutie obrody folk music nevyšlo spontánne z ľudu, ale bolo skôr výsledkom akademických, intelektuálnych koncepcií a romantickej túžby po „autentických“ hodnotách minulosti. Bill C. Malone k názvu folk music poznámenáva, že ľud sám sa necíti byť „ľudom“ — tento termín používa takmer vždy niekto, kto sám stojí mimo ľudovej kultúry.²⁴ Napokon poslucháči (aj tvorcovia) novej folk music boli väčšinou študenti alebo intelektuáli — vlastná „ľudová“ tradícia sa rozvíjala skôr v duchu rhythm and bluesu (pre čierne obyvateľstvo Ameriky) alebo country and westernu a nechýbajú ani názory, ktoré úlohu dnešnej autentickej ľudovej hudby prisudzujú rocku.* Ibaže kritérium autenti-

* Ako anekdota sa rozpráva, že „ľud“ v tridsiatych rokoch kupoval nahrávky Jimmi Rodgersa, naučil sa jeho pesničky, a potom ich spieval folkloristom, vyslaným do terénu zbierať „autentický“ materiál.

ckosti môže byť veľmi klamlivé a málo smerodajné a v dnešnej pop music má folkové hnutie na konte svojich aktív aj nesporné klady a zásluhy.

V ešte väčšej miere ako country and western vedie totiž svetové rozšírenie folk music nielen ku kopírovaniu amerických vzorov, ale dokáže obrátiť pozornosť svojich stúpcov aj na domácu tradíciu. Náš klasický folklórny súbor Spirituál kvintet interpretoval popri americkým folklóre aj lutnové tabulatúry. Skupina Český skiffle parafrazovala do češtiny preložené latinské žiacke piesne, zhudobňovala klasikov (napr. Máchov Máj a Erbenovu Kyticu) a obracala sa k spevom pražskej periférie alebo k vlasteneckým piesňam z devätnásteho storočia. Pesničkári ako Vladimír Merta, Vlastimil Třešňák, Vladimír Čáp alebo Zdena Lorencová sa opierajú predovšetkým o vlastnú tvorbu (typ autora-interpretu je v tejto oblasti takmer pravidlom), ale nevyhýbajú sa ani stretnutiu s moravskými baladami alebo so slovenským folklórom. Ohlasy svetových folkových tvorcov (Dylan, Donovan alebo Leonard Cohen — poväčšine s textami Zdeňka Rytířa a v interpretácii Václava Neckářa) prenášajú aj do hlavného prúdu našej pop music hodnoty, ktoré sa ostro odlišujú od masovo produkovaných šlágrov.

7

(Rock)

Uprostred päťdesiatych rokov došlo k prudkej zmene v svetovej pop music. Zlúčením niektorých prvkov rhythm and bluesu a country and westernu sa začal formovať štýlový výraz, ktorý — ako sa neskôr ukázalo — mal zakončiť dvadsaťročnú nadvládu swingu, utvoriť nový spoločný jazyk celej pop music a otvoriť celkom novú etapu v jej vývine: bol to rock and roll.

Jeho nástup sa najprv pokladal za povrchnú a prechodnú módu, ktorá musí čoskoro pominúť. Ukázalo sa však, že rock and roll bol niečím celkom iným: priniesol nové preskupenie v komplexe výrazových prostriedkov pop music, nový druh zlúčeniny africko-amerických a európskych prvkov, novú injekciu provokujúcich a nekonvenčných prísad. Zároveň sa podstatne rozšírilo a preskupilo aj obecnstvo pop music, utvorili sa nové vzťahy vo vnútri jej produkčného aparátu a rapídne sa zvýšil počet spoločenských väzieb, ktoré z pop music robia aj významnú sociologickú a ekonomickú skutočnosť. Navyše sa táto nová syntéza stala aj východiskom ďalšieho hudobného druhu, ktorý podobne ako kedysi džez smeruje k náročnejšej a „závažnejšej“ hudbe, vedome sa približujúcej niektorými črtami k umeleckej tvorbe.

Zároveň však rýchlym tempom pokračovala integrácia najrozličnejších hudobných druhov a stieranie presných hraníc. Do novej hudby vstupovali vplyvy z jednotlivých národných kultúr a kontinentov. Utvárali tu nové synkretizmy, prepletali a ovplyvňovali sa navzájom v roz-

ličných rovinách funkčného zamerania. Zvyšoval sa tlak požiadaviek masovej produkcie pre masové obecnstvo, ktorý sa dostával do rozporu s nepotlačiteľným, aj keď možno nevedomeným úsilím niektorých tvorcov o osobitý, nekonvenčný a nekonformistický spôsob vyjadrenia. Prudké a čoraz viac sa stupňujúce tempo, ktorým tieto zmeny prebiehali, ako aj ich hlboký dosah vedie mnohých pozorovateľov k názoru, že vlastná „pop music“ v dnešnom zmysle sa začína práve nástupom tejto etapy v polovici päťdesiatych rokov. V tomto zmysle používame termín pop music v tejto práci aj my.

Spočiatku bolo ťažké predvídať taký vývin. Pri svojom prvom nástupe totiž rock and roll, podľa všetkých dovtedajších meradiel nielen európskej hudby, ale aj džezu, vyzeral ako niečo veľmi primitívne a bezcenné. Prispievali k tomu aj niektoré vonkajšie prejavy, ktoré sprevádžali jeho nástup: napr. búrlivé reakcie mladého obecnstva na rock and rollových koncertoch, spojené s výtržnosťami, demoláciami sály, neúmerne narastanie kultu hviezd a pod. Iba spätný pohľad z istého odstupe — a prirodzene aj so znalosťou toho, čo sa z týchto „primitívnych“ začiatkov vyvinulo — ukazuje, v čom spočíval prínos rockovej revolúcie. Nástup rocku znamenal totiž v oblasti populárnej hudby podobnú zmenu ako kedysi nástup džezu.

Pomerne pokojnú hladinu skonvencionalizovanej neskoroswingovej populárnej hudby odrazu rozčerilo čosi výrazne provokatívne. Zvuk, textové námety i celkové „balenie“ produktov hlavného prúdu populárnej hudby mali v tomto období charakter neutrálneho, starostlivo učesaného spotrebného tovaru, ktorý zodpovedal vkusu a potrebám masového obecnstva. Ťažko už dokázali vzrušiť alebo prekročiť rozhranie dané práve charakterom spotrebnej komodity: ťažko sa mohli stať nositeľom exponovaného výrazu, či prinútiť niektorú časť obecnstva, aby sa s nimi plne identifikovala. Na rozdiel od tohto neutrálneho charakteru sa rock znovu stal prostriedkom sebavyjadrenia a sebauvedomenia mladej generácie poslucháčov aj hudobníkov, čím plnil pre nich podobnú funkciu ako swing pri svojom nástupe. Historici prirátávajú dnes k jeho kladom aj okolnosť, že vznikol a presadil sa „zdola“, proti vôli a v prvom štádiu aj proti záujmu koncertov kontrolujúcich hudobný priemysel. Ba dokonca spôsobil značný presun síl v tomto priemysle v prospech novovznikajúcich malých spoločností a na úkor veľkých koncertov, ktorých sila sa až do tohto obdobia zdala byť neotrasiteľnou. Nie div, že z hľadiska tých, čo chcú v populárnej hudbe vidieť živý odraz tvorivých síl, myšlienkových prúdov a citovej atmosféry každého obdobia, sa dnes nástup rock and rollu javí ako obdobie rozhodujúceho zlomu, opäť potvrdzujúce, že mašinéria hudobného priemyslu nie je v tejto oblasti celkom jednoznačným a neobmedzeným vládcom.

Swingová syntéza bola v polovici päťdesiatych rokov už pomerne opotrebovaná. Prijímali ju všeobecne, takže z jej možností bežne čerpali — až do úplného vyčerpania — státisíce eklektikov a epigónov v služ-

bách zábavného priemyslu. Obroda prišla, rovnako ako pri nástupe džezu, predovšetkým z hudobnosti amerických černochoch — prirodzene v takej podobe, aká zodpovedala plnej elektrifikácii nástrojového parku a psychike černocha, nežijúceho už prevažne na poľnohospodárskom juhu, ale v getách moderných veľkomiest. Džez rozrušil európsku predstavu „krásneho“ zvuku tým, že sa jeho hudobníci nekonvenčným spôsobom zmocňovali svojich nástrojov. Rock posunul dôraz na zvukovú stránku ešte ďalej; rozšíril zvukovú paletu elektrickou amplifikáciou a pustil sa pracovať so stupňovaním zvukovej intenzity. Z africkej medzirázovej rytmiky vydobyl džez kvalitu swingu a s ňou súvisiace psychofyzické zážitky. Rock tieto zážitky stupňoval tým, že zdôraznil komplexné pôsobenie rytmu a zvuku, ktorý poslucháča obklopuje a uzaviera do svojho okruhu. Džez priblížil európskemu poslucháčovi blues a jeho citovo intenzívny, ale v prejave tak trochu zdržanlivo ironizujúci výraz. Rock postavil na jeho miesto blues päťdesiatych rokov — rhythm and blues — so zámerným stupňovaním až takmer exhibicionistického prežívania, ktoré ešte viac spevňuje puto medzi interpretom a poslucháčom, ochotným podrobiť sa takejto väzbe.

Džez prenikol do verejnosti prostredníctvom belošských orchestrov. Ameriku a Európu s ním zoznámili bieli hudobníci Original Dixieland Bandu, ktorí usilovne napodobňovali svoje čierne neworleanské vzory. Medzi prvých apoštolov rocku patrili belosi Bill Haley a Elvis Presley: čerpali z nahrávok černošských interpretov rhythm and bluesu a mierne pričesali a prispôbobi ich výraz tradícii, z ktorej sami vychádzali — ľudovkovej country and westernu. Neskorší bieli džezmani sa v niektorých prípadoch dostali oveľa bližšie k pôvodnému černošskému džezu, ako sa to podarilo Original Dixieland Bandu. Neskorší bieli rockeri splynuli s tradíciou černošského bluesu väčšmi, ako sa o to vôbec kedy usiloval Haley alebo Presley. Ale nová zlúčenina sa medzitým vydala na vlastnú cestu a návrat ku koreňom bol iba jedným z možných (aj realizovaných) vnútorných prúdov novej tradície.

Podľa Carla Belza hlavným znakom prvých černošských rockových nahrávok bol ich totálny účinok: „komplexnosť zvuku, v ktorej na poslucháča zaútočilo všetko odrazu — zvuk nástrojov, útržkovitý alebo improvizovaný text spolu s mocným, nepretržitým beatom“.²⁵ A pretože biele obecenstvo bolo zvyknuté na „čistejší“ druh hudby, v ktorej bolo možné lepšie rozoznať jednotlivé zložky, podávali prvé belošské nahrávky černošských rockových titulov iba „prečistenú“ verziu pôvodných skladieb. Aj tak stihli vyvolať hrôzu medzi obecenstvom, ktoré sa len prednedávnom zmierilo s „revolúciou“ swingu. „Zaútočili ako hudobné príšery kozmického veku, hrubé, mocné, nekonečne hlasné a v okamihu vymietli všetku uhladenosť, ktorá tu bola pred nimi,“ konštatuje Nik Cohn.²⁶

Z hudobnej stránky mali tieto kozmické príšery podobu bicích nástrojov so silne zdôrazňovanými párnymi dobami. (V krajnom prípade mohli nepárne doby vypadnúť.) Dôležitá súhra bicích nástrojov s ba-

sovou gitarou tvorila tvrdý, hlasný a všadeprítomný beat. Elektrická gitara ho zvlňovala nepravidelne umiestňovanými údermi alebo kvilivými sólovými frázami. Tenorsaxofón opustil melodickú vynachádzavosť džezovej improvizácie a pustil sa na cestu za vzrušujúcim a provokujúcim zvukom, s častým húkaním, prefúkovaním a prepínaním rozsahu nástroja. Klinkavý zvuk klavira oživoval tradíciu honky-tonku, ktorá bola typická pre c & w a r & b. Časom sa rozlíšila funkcia sprievodnej a melodickéj gitary, ktorá postupne nahradila tenorsaxofón; občas obohatil zvuk aj elektrofonický organ.

Dominantnou postavou bol však spevák, ktorý spravidla hral zároveň aj na gitare. Väčší než kedykoľvek predtým sa stal idolom, konkrétnym symbolom, predstaviteľom generácie, pre ktorú rock znamenal hudbu aj program jej mladosti. Bill Haley a senzačný úspech jeho nahrávky Rock Around The Clock vo filme The Blackboard Jungle (1954) sa síce zvyčajne označuje za začiatok masového pôsobenia rocku, no Haley nespĺňal ešte požiadavky kladené na nový idol do takej miery ako Elvis Presley. „Jeho (t. j. Presleyho) veľkým prínosom bolo, že ukázal, akou veľkou ekonomickou silou by sa mohli stať teenageri. Pred Elvisom bol rock gestom neurčitej revolty“, píše Nik Cohn. „Keď sa objavil Elvis, stalo sa všetko hmatateľným, dostalo svoj vlastný účel, a potom zo seba vysúvalo svoj vlastný štýl v obliekaní, jazyku, sexe, úplnú nezávislosť takmer v každom ohľade — všetko to, čo dnes už pokladáme za samozrejmé.“²⁷ Bill Haley a Elvis Presley otvorili bielymu obecnstvu cestu k černochoom — Fatsovi Dominovi, Chuckovi Berrymu alebo Little Richardovi, práve tak, ako neskôr pripravili Rolling Stones alebo Animals Anglicko (aj ostatný svet) pre čiernych hudobníkov chicagského bluesu. Rovnakým spôsobom pripravoval pred takmer štyridsiatimi rokmi Original Dixieland Band bielych poslucháčov na príchod Louisa Armstronga.

Proces však prebiehal obidvoma smermi. Na jednej strane popularizácia pomáhala prostredníctvom mierne adaptovaných forien prebúdať záujem o pôvodnejšie formy; na druhej strane prenikali niektoré prvky nového výrazu do celej oblasti pop music, sčasti si ju podmaňovali, sčasti sa v nej rozpúšťali a asimilovali. Na prelome päťdesiatych a šesťdesiatych rokov už takmer celú svetovú pop music prenikli aspoň niektoré prvky rocku — predovšetkým rytmika, výraznejší beat a úsilie o nové zvukové kvality. Basová gitara nahradzuje kontrabas aj vo veľkých orchestroch tanečného swingového typu, zatiaľ čo speváci rockového charakteru sa nechávajú sprevádzať veľkými orchestrami, vrátane symfonických sláčikových sekcií. Namiesto swingového popu nastupuje syntéza, rovnako univerzálna, rovnako všetko zaplavujúca a ešte pažravějšía, pokiaľ ide o množstvo podnetov z najrozličnejších zdrojov, ktoré je schopná vstrebávať.

Výraznú epizódu vo vnútri tohto súvislého a už nepreušovaného integračného vývinu predstavuje nástup anglického „beatu“. Pri tejto príležitosti musíme upozorniť na ďalšiu terminologickú nejednotnosť.

Termín „big beat“ alebo jednoducho iba „beat“ sa u nás (a sčasti aj v nemeckej oblasti) vžil spočiatku ako označenie hudby gitarových skupín (teraz už poväčšine bez tenorsaxofónu) nastupujúcich na začiatku šesťdesiatych rokov. Neskôr sa automaticky aplikoval na všetko, čo sa z týchto skupín vyvinulo. Oproti pôvodnému rock and rollu z polovice päťdesiatych rokov priniesla hudba týchto skupín istú zmenu, predsa len však nie takú podstatnú, aby zakryla priamu vývinovú príbuznosť so začiatkami r & r. Ďalší vývin s občasnými návratmi ešte zdôraznil takúto súvislosť. Preto má americká terminológia svoju logiku, keď vlnu anglického beatu vlastne vôbec nezaregistrovala ako niečo štýlovo nové a používala aj pre ňu všeobecné označenie „rock“. Tento spôsob používania sa vžil aj vo svetovej odbornej literatúre. Možno očakávať, že sa napokon udomáčni aj u nás — aspoň medzi zasvätenými záujemcami. V tomto zmysle ho teda používame aj tu. Okrem toho anglická terminológia používa niekedy aj výraz „pop“, ktorým označuje všetku súčasnú — a teda rockom (alebo ak chcete beatom) preniknutú pop music. V citovanej knihe Nika Cohna Pop from the beginning sa začiatok „popu“ spája práve s príchodom Billa Haleya a Elvisa Presleyho. Americké vydanie tejto knihy má však názov Rock from the beginning. Neexistuje teda terminologická jednotu; pre jedného používateľa môže rock znamenať to isté, čo pre iného beat alebo pop.

Nepokúšam sa zaviesť presné odlišenie; už preto nie, že v pohybe je predbežne nielen terminológia, ale aj vecný obsah toho, na čo sa vzťahujú jednotlivé termíny. Označenie „beat“ má predovšetkým technický význam ako pravidelné rytmické pulzovanie a v tomto zmysle sa používa aj v džezze; ako historicko-štýlový termín môže najlepší vystihnúť nástup anglických skupín na začiatku šesťdesiatych rokov. Dvojica „rock“ a „pop“ má orientačný význam ako pojmy, ktoré sa vo svojich krajných polohách navzájom vymedzujú, podobne ako napr. v swingovom období džez a pop. Rock v pravom zmysle“ si zachováva vyhranenejšie črty menšinovej kultúry, zatiaľ čo „pop“ označuje skôr potrebnú zábavnú hudbu masovejšieho dosahu a zahrňa, najmä u nás, oveľa širšiu oblasť hudby. To, pravda, nič nemení na skutočnosti, že prevažná časť popu je do istej miery nasýtená rockovými prvkami a že aj „rock v pravom zmysle“ poväčšinou funguje ako pop music.

Vráťme sa však k historickej línii nášho rozprávania. Nástup anglických skupín v šesťdesiatych rokoch premenil svetovú pop music a jej postavenie v spoločnosti predovšetkým vďaka svojím najvýznamnejším predstaviteľom: priniesol totiž Beatles, ktorí sa spolu s Bobom Dylanom jednoznačne pokladajú za najvýznamnejšie zjavy pop music. Vlastne až ich prínos presvedčil kritiku, že aj v tomto odbore možno utvárať svojbytné umelecké hodnoty, ktoré sa môžu presadiť aj proti komerčne zameranej mašinérii zábavného priemyslu a napriek svojej nekonvencionalite a náročnosti môžu získať dokonca aj masové obecenstvo. Nikdy predtým sa ešte predstaviteľom pop music nedostalo takého mimoriad-

ne kladného hodnotenia aj zo strany vážnej umeleckej kritiky, či takých prejavov spoločenského uznania, akým bolo udelenie radu Britského impéria (ktorý si neskôr John Lennon dokonca dovolil vrátiť). Kariéra Beatles akoby navyše v skratke zhŕňala dovtedajší vývin rocku a ilustrovala jeho vnútorné rozvrstvenie. Začala sa jednoduchými pesničkami v štýle pôvodného rocku, ktoré sa spočiatku javili dospelým poslucháčom ako primitívne a hudobne i textove bezvýznamné. No hudobná a textová stránka piesní Beatles sa neustále prehľbovala a nadobúdala svoju osobitosť. Bezproblémové rýmovačky o láske vystriedali texty, ktoré zachytávajú niektoré oblasti dnešného života v takom jedinečnom poetickom videní, akého je schopné iba umenie. Popri bezprostrednom muzicírovaní na pódiu sa objavili zložité technické čary v štúdiu, ktoré vyžadovali stovky hodín, venovaných kombinovaniu a zjednocovaniu hudobných a elektronických zvukov. Z trojminútových pesničiek rástla tematicky ladená, jednoliato skoncipovaná LP platňa, ktorá už už presvedčila kritikov, že vývin k „umeleckej hodnote“ ide ruka v ruku s úsilím zvládnuť závažnejšie, väčšie, náročnejšie a rozsiahlejšie témy. Potom sa však Beatles odrazu opäť vrátili k prostej, jednoduchej pesničke, štylizujúcej jednotlivé žánrové typy pop music — od pôvodného rocku cez c & w až po tradíciu kabaretného music hallu či lyrickú baladu. Ani čo by bolo potrebné pripomenúť, že talent a osobitosť možno prejavovať aj v ktorejkoľvek z týchto najjednoduchších foriem a že aj prvé pesničky, ktoré kedysi vyvolávali nanajvýš rozpačité pokrčenie plecami či pohŕdavé odsúdenie, neklamne dokumentovali svojráznosť autorov.

Ak nepúšťame zo zreteľa kontinuitu vývinu rockovej hudby od jej prvopočiatkov, nemôžeme prehliadnúť, že nástup Beatles a ďalších anglických skupín, ktoré načas ovládli aj americkú scénu, znamená významný míľnik. Táto injekcia prišla totiž v pravý čas, v období, keď slabla intenzita prvého podnetu zo Spojených štátov a rock sa pomaly roztápal v hlavnom prúde pop music. Anglické skupiny však pripomenuli jeden z jeho hlavných zdrojov — rhythm and blues, a najmä jeho chicagskú formu, oveľa výraznejšie ako americké biele hviezdy počiatočného rocku, a obrátili tak vývin rozdrobovaného rocku naspäť k prameňom. Podobným spôsobom kedysi priniesla masová popularita swingu ako vedľajší produkt aj návraty späť do džezovej histórie k new-orleanským veteránom. Okrem toho sa práve týmto spôsobom posilnila schopnosť rocku absorbovať najrozličnejšie podnety. Hudobníci, ktorým už nestačila rozdrobená podoba tejto hudby, sa bez ohľadu na prísnu „štyľovosť“ začali obzerať po podnetoch v príbuzných oblastiach. Výsledky sa prejavili o niečo neskôr, ale zato veľmi výrazne. „Duchovné vyhladovanie nás doslova vyhnalo z rocku k džezu,“ konštatuje Langdon Winner²⁸ a dodáva, že niekdajšie idoly Chucka Berryho alebo Fatsa Domina nahradil záujem o Arta Blakeyho, Milesa Davisa alebo Johna Coltrana. Rock v tomto období nadobudol schopnosť komunikovať s inými hudobnými druhmi — mohli by sme povedať, takmer akejkolvek

proveniencie — absorbovať ich podnety a tvoriť s nimi nové čiastkové syntézy a napokon vo veľkom integračnom procese v hlavnom prúde pop music prenášať ich prvky do veľkej syntézy, ktorá ovláda pop music až dodnes.

Veľký integračný proces poswingovej syntézy, preniknutej rockom, nijako nebránil jej vnútornej diferenciacii. Rozlišujúcimi prvkami tu boli štýlové znaky. Spájaním a prepletaním rozličných prvkov sa tvorili nové menšie štýlové prúdy. Ak sa stali úspešnými, čoskoro našli odozvu v „hlavnom prúde“ pop music a sčasti sa v ňom rozplývali. Rozdiel medzi všeobecným, masovým, v podstate konformným hlavným prúdom a jednotlivými špecializovanejšími odvetviami, obracajúcimi sa k menej početnému obecenstvu umožnilo ďalšie, aj keď rovnako neurčité delenie. Táto dualita — ako sme už poznamenali — zodpovedá za iných okolností zhruba polarite medzi džezom a pop music.

Džez utváral vo svojom vývine pomerne presne odlišené štýlové obdobia, ktorých formovanie, vyvrcholenie a doznievanie bolo vždy zhruba vecou jedného desaťročia. V rocku sa jednotlivé prúdy vyvíjajú oveľa rýchlejšie a nie sú ani tak presne ohraničené. Mohli by sme skôr hovoriť o tendenciách väčšou mierou čerpať z určitých štýlových alebo žánrových okruhov, či zdôrazňovať istý druh prístupu alebo postupu; konkrétna hudobná podoba výsledného tvaru sa pritom môže v jednotlivých prípadoch odlišovať.

8

(Folk rock)

Jedna z vývinových tendencií rocku, prejavujúcich sa najmä v druhej polovici šesťdesiatych rokov, sa zvyčajne označuje ako folk rock. Jej ohraničenie je veľmi široké. Možno sem zaradiť spevákov, ktorých by sme rovnako oprávnené mohli pričleniť aj k folk music: nech už spievajú za sprievodu vlastnej gitary, alebo prekomponovaného, prearanžovaného orchestra, spravidla sa nájdu v ich prejave určité stopy rocku. Popri výbojnom, agresívnom zameraní, typickom pre starší, občas výslovné politický protest americkej folk music, sa v poslednom čase uplatňuje skôr kontemplatívna poetická lyrika s nezvyčajnými textovými obrazmi. Najlepšie skladby majú čaro a účinnosť modernej poézie, najhoršie ostávajú iba záplavou nejasných a nezmyselných spojení. Hudobný charakter kolíše od priamych ozvučení jednoduchej piesňovej melodiky, prehľadne členenej a kadenicovanej, až po rozvinuté útvary pozoruhodnej stavby. Možno povedať, že v tomto odbore už vznikol tvar, ktorý plní rovnakú funkciu ako prekomponovaná „pieseň“ umeleckej hudby. Hoci ide o tvorbu, ktorá spravidla ostáva iba vecou užšieho okruhu poslucháčov, jej špičkové výtvyry občas preniknú aj do predajných rebričkov, čiže nie sú celkom neznáme ani u nás. Ukážky z tvorby Donovana alebo dvojice spievajúcich bakalárov Simona a Garfunkela vyšli aj v Supraphone. Z repertoáru prvého z nich čerpal Zdeněk Rytíř pre vážnejšiu časť repertoáru Václava Neckáňa. Podobným

smerom sa uberá aj autorská práca Otakara Petřinu. Ďalšími predstaviteľmi rovnakého smeru, ktorého stúpenca sa niekedy nazývajú „Dylanovými deťmi“, sú napr. Tim Buckley, Leonard Cohen (jeho Suzanne naspieval u nás takisto Václav Neckář), Bruce McKay, Joni Mitchellová, Janis Ianová a mnohí ďalší. Francúz Hugues Aufray, z repertoáru ktorého čerpal Waldemar Matuška, predstavuje skôr ešte „predrockovú“ éru folku. Niektorí z ďalších pravdepodobne ostanú autormi unius libri a po jedinej vynikajúcej LP platni sa odmlčia alebo ceikom stratia. Sila tohto hnutia spočíva vo vynikajúcej kvalite niektorých jednotlivcov, ako aj v životnosti a príťažlivosti smeru ako celku. U nás má k podobnému typu blízko najmä Pavol Hammel alebo Vladimír Merta, ktorého prvá LP platňa vyšla vo Francúzsku, v ZSSR celý rad „bardov“ vystupujúcich v mládežníckych a študentských kluboch.

K hlavnému prúdu rocku majú bližšie skupiny, na označenie ktorých termín folk rock pôvodne vznikol. Ich hudobný výraz plne zodpovedá prostriedkom, aké používajú bežné rockové skupiny. Výber z nahrávok americkej skupiny The Byrds, najznámejších predstaviteľov tohto typu hudby, vyšiel aj na platni Supraphonu. Folkový charakter do istej miery predurčovala už predchádzajúca hudobná činnosť členov skupiny. Všetci pôsobili vo folko orientovaných skupinách, boli zvyknutí na nástroje zvyčajné vo folk music (napr. dvanásťstrunová gitara, fúkacia harmonika) a hrali na nich spôsobom, ktorý vychádzal skôr z tradícií country and westernu alebo folk music než z bežných rockových konvencií. Ich repertoár zahrňal nielen piesne Boba Dylana, ale aj takého typického predstaviteľa čistého folku, ako je Pete Seeger. Jeho Turn! Turn! Turn!, voľná parafráza na biblický citát o pomínutelnosti všetkého dočasného, je dobrým a známym príkladom tohto žánru. Tvorba spomínaných skupín si v niektorých prípadoch ponecháva istú priamočiarosť ľudovej invenčie i spracovania, prejavujúcu sa v konštrukcii melódií aj v sadzbe zborového spevu. Podobne by bolo možné charakterizovať aj skupiny typu The Lovin' Spoonful alebo Mamas and Papas, repertoár ktorých u nás preberali napr. brnenské Synkopy 61.

Citeľne odlišný a priamejší spôsob inšpirácie folklórom nachádzame tam, kde interpreti vychádzajú z tradičných ľudových melódií (alebo vytvárajú nové v ich duchu), ale pri ich reprodukcii sa nevyhýbajú rockovej rytmike alebo aj kombináciám starých ľudových nástrojov a elektroniky. Takýto typ predstavuje napr. Alan Stivell so svojimi adaptáciami keltskej hudby, spájajúcej Bretan s Walesom a Írskom; anglickí Steeleye Span, ktorých repertoár sa opiera o Childovu zbierku balád z anglicko-škótskeho pomedzia; sovietska skupina Ariel, ktorej odvážny prístup k ruskému folklóru vyvolal živú diskusiu v sovietskej kritike; Cvety, konvenčnejší Pesňari, ktorí vychádzajú predovšetkým z bieloruského folklóru; Žana Bičevská alebo poľskí No To Co, ktorí sa vo svojich začiatkoch orientovali na kombináciu tatranských goralských piesní s rockom a country and westernom.

Ludový charakter výrazu prevláda aj tam, kde sa niektoré skupiny obracajú k prvkom country and western music (napr. The Band, pôvodne Dylanova sprievodná skupina), alebo kde v zmysle niekdajšieho skiffllu siahajú za primitívnymi, domácky vyrobenými nástrojmi pôvodných jug-bandov a spasm-bandov (Jim Kweskin Jug Band. Dr. West Medicine and Jug Band). Odtiaľ je už však iba krôčik k orientácii na pôvodný blues, a tak spojitost rozličných prúdov, priečiacich sa presnému škatuľkovaniu, je tu opäť veľmi očividná.

Folk rock nesporne ostáva jednou z tendencií, ktoré sa uplatňujú v dnešnej pop music. Je však obťažné, ak nie nemožné, presne definovať jeho hudobný charakter: preto Carl Belz mohol so značným oprávnením napísať, že už „roku 1967 tento termín prakticky nemal nijaký význam, pokiaľ ide o druh hudby; piesne sa označovali za folk rock iba podľa osobného zamerania ich interpretov, nie podľa svojho celkového zvuku alebo podľa tematiky“.²⁹

9

(Rock a džez) džez rock X

K termínom, ktoré už svojím zložením definujú charakter opisovanej tendencie, patrí popri folk rocku aj dnes veľmi často používaný a široký termín džez rock. Vyskytuje sa dokonca v troch rozličných podobách: niektorí publicisti označujú pokusy o spojenie týchto dvoch druhov hudby ako rock džez, ak sú ich iniciátormi hudobníci z oblasti rocku, a naopak ako džez rock, ak takéto pokusy vychádzajú od džezmanov. A pretože termíny rock a pop sa niekedy vzájomne zamieňajú, hovorí sa o pop džez. Aj tu však môže ísť o drobné významové odtiene: niektorý publicista napr. môže džez rocku pripisovať závažnejšie umelecké zámery: hudba v podstate zotrúva na náročnejšej úrovni, všeobecne prisudzovanej džezu; pop džez môže naopak označovať prípady, v ktorých džezmani zámerne využívajú populárne témy alebo niektoré postupy pop music, aby si získali širšie obecenstvo. V takomto zmysle však možno hovoriť o celej swingovej tanečnej hudbe ako o istom druhu pop džezu svojich čias.

Vznik rock džezu (ak použijeme jediný termín v širokom zastúpení všetkých troch možností) je výsledkom niekoľkých skutočností. Svedčí, po prvé, o tom, že v samotnom rocku sa nachádzajú tendencie posunúť túto hudbu, alebo jej časť, na tú istú rovinu, akú dosiahol džez — t. j. na rovinu hudby preberajúcej niektoré funkcie vážneho umenia. Okrem toho sa technická úroveň hudobníkov oboch oblastí natoľko zblízuje, že je možná takáto oscilácia. Rock pôvodne vyjadroval medziným aj protest proti priveľkej zložitosti džezu; časom však niektorí jeho predstavitelia sami dospeli k podobnej zložitosti a nevidia v nej nič cudzorodé. Na druhej strane pokladali džezoví hudobníci rockerov za hudobných primitívov, neschopných akéhokoľvek partnerstva s hudobne náročnou oblasťou džezu. Postupne mnohí z nich však menia

svoje názory, a tak už nie je mimoriadnym prípadom hudobník, ktorý pracuje súčasne v oboch oblastiach.

Kontakty medzi rockom a džezom sa najčastejšie uplatňujú vo sfére moderného džezu posledného obdobia: tu sa tiež najväčšmi zblížuje hudobný jazyk oboch týchto druhov v dôraze na zvukovú zložku, čerpajúcu aj z mimohudobných šumov, v harmonickej uvoľnenosti free džezu alebo v intenzite výrazu. Technická a všeobecná hudobná vyspelosť niektorých rockových hráčov vedie k tomu, že do ich práce prenikajú aj niektoré postupy džezovej improvizácie, uplatňované v rozsiahlejších sóiach, aké boli v rocku predtým neznáme. Nositeľom takýchto trendov je spravidla niektorá vynikajúca hráčska individualita. Hudobníci rovnakého zamerania sa stretávajú, tvoria spoločné skupiny (populárna reklamná terminológia často hovorí o super groups, čo však nie je vyhradené iba pre hudobníkov džezového zamerania); rastie aj obľuba spoločných jam sessions hudobníkov rozličných skupín, čo svedčí o postupnom vzniku spoločného hudobného jazyka.*

Sklon k používaniu džezových prvkov sa prejavuje u mnohých rockových hudobníkov odlišného zamerania, preto nemožno hovoriť o štýlovej jednote. Medzi džezom a rockom osciloval napr. organista Graham Bond alebo skupina Manfreda Manna, hostujúca aj u nás. Dokonale technicky vybaveným hudobníkom je basgitarista Jack Bruce, člen niekdajšieho „výberového“ tria Cream (ktorého snímky vyšli v Supraphone) a partner špičkových amerických freedžezových hudobníkov. Podobná orientácia sa prejavuje napr. aj v skupinách Traffic, Led Zeppelin a i. V Spojených štátoch je viacero takýchto individualít. Džezové prvky sa prejavujú aj u hudobníkov z okruhu Franka Zappu: jeho hudba je bohatou syntézou najrozličnejších vplyvov. Dôležitým katalyzátorom je opäť blues, prostredníctvom ktorého preniká do rocku neprestajný vplyv džezových praktík, preto takmer každá bluesová skupina znie ako kombinácia rocku a džezu. Flautista Ian Anderson z anglickej skupiny Jethro Tull hrá na témy svojho džezového kolegu Rolanda Kirka. Džezovo orientované skupiny občas prebúdzajú značný, takmer módný záujem pop publicistiky, ako aj amatérskych epigónov — náhla obľuba skupiny Jethro Tull u nás má svoju paralelu v oveľa širšom ohlase, aký vyvolala okolo roku 1969 skupina Ten Years After alebo čoskoro potom Blood, Sweat and Tears. Treba povedať, že takýto ohlas bol často iba dodatočným úžasom nad niečím, čo sa už pomaly stávalo samozrejmosťou. Niekedy bol zrejme aj novou ozdobou skrytého komplexu menejcennosti, ktorý tvorcovia džezu pociťovali a niekedy ešte pociťujú voči vážnej hudbe. Rebelantskej povahe raného rocku by však nič nemalo byť cudzejšie ako podobný komplex. No pre časť „scény“, na ktorej sa rock vyvinul, bolo, čo aj podvedome, veľmi príjemné zistenie, že

* V džeze bola jam session najrozšírenejšia počas prvej veľkej syntézy, v období swingu. Tendencia k väčšej individualizácii, ktorú priniesol moderný džez, z nej urobila takmer anachronizmus.

rock sa dnes môže vyrovnat aj takej náročnej hudbe, ako je džez. No rovnako ako v pomere vážna hudba — džez bolo by nesprávne merať umelecký úspech rocku iba tým, do akej miery sa priblíži džezu.

Pokusy džezmanov využiť rockové výrazové prostriedky sú v niektorých prípadoch oveľa životnejšie a cennejšie ako podobné pokusy skladateľov vážnej hudby o zvládnutie džezu: rozdiel v základnej hudobnej koncepcii oboch oblastí tu nie je diametrálny. Ako reprezentatívne príklady uveďme kvarteto Charlesa Lloyda, ktoré prijímalo aj rockové obecenstvo, alebo najvýznamnejšiu postavu dnešnej džezovej scény, Milesa Davisa, ktorému sa počnúc jeho dvojdielnou platňou Bitches Brew podarilo dosiahnuť zatiaľ hudobne najpresvedčivejšie spojenie týchto dnes už nie natoľko vzdialených hudobných svetov. K priekopníkom takéhoto spojenia patrili u nás zo strany rockových hudobníkov napríklad Radim Hladík, Luboš Andršt, Dežo Ursini alebo členovia skupiny Collegium Musicum; medzi džezovými hudobníkmi to bol predovšetkým niekdajší Jazz Q (s Martinom Kratochvílom a Jiřím Stivínom. Podobná tendencia sa prejavila i v Poľsku: avantgardný saxofonista Włodzimierz Nahorny vystupoval s rockovou skupinou Break Out a Zbigniew Namysłowski a ďalší džezmani spolupracovali podobným spôsobom s Czesławom Niemenom.

V sedemdesiatych rokoch sa však takéto spojenie stalo už nielen celkom bežným, lež naopak niečím, čo do značnej miery udávalo celkový ráz populárnej hudby v tomto období. Takmer všetci hudobníci, ktorí prešli skupinami Milesa Davisa, vytvorili vlastné, niekedy aj veľmi významné súbory. U nás sa džezrocku venovala celá plejáda amatérskych a poloamatérskych súborov, ktorých členov často tvorili študenti konzervatórií. Obdobné je to v Poľsku (napríklad skupina SBB), v Maďarsku (popri skupine Sirius možno sem čiastočne zaradiť aj najznámejšie skupiny ako je Omega či Locomotive GT) i v NDR (profesionálne najvyzrelejší súbor Günthera Fischera a rad ďalších) a v Sovietskom zväze (napríklad skupina džezového saxofonistu Alexeja Kozlova, ale čiastočne aj činnosť Georgija Garajana a iných príslušníkov strednej generácie sovietskych džezmanov ako i mladej generácie rockových hudobníkov). Vcelku možno povedať, že zblížovanie niektorých oblastí rocku a džezu je dnes už temer všeobecným javom. Pre džez znamená jednu z ciest ako sa vymaniť z izolácie, do ktorej sa dostal free džez; pre rock je zasa vítaným kontaktom s niektorými osvedčenými výrazovými prostriedkami a technikami, ktoré sa vykryštalizovali v džeze, v tomto staršom štádiu svojskej syntézy európskej a africko-americkéj hudby.

Ak sme pri folk rocku zdôrazňovali, že ide skôr o tendenciu výberu nosných prvkov než o vyhranený hudobný štýl, tu platí takéto upozornenie dvojnásobne. Džez a rock sa jednoducho v niektorých prípadoch zblížujú. Ich vzájomné prepletanie a ovplyvňovanie však prebieha v takom širokom meradle a takými rozličnými spôsobmi, že samotné termíny rock džez alebo džez rock majú v podstate iba význam skratkovej orientačnej informácie pre zbežnú charakteristiku.

Podkapitola zaoberajúca sa vzťahmi medzi rockom a vážnou hudbou bude celkom krátka. Termín „classical rock“, ktorý sa občas objavuje, je sám osebe ešte hmlistejší a neurčitejší, než iné podobné etikety. Výpožičky rocku z vážnej hudby dosiaľ nedosiahli taký rozsah, ktorý by zdôvodnil zavedenie novej priehradky; ani vážna hudba predbežne neobjavila v rocku žriedlo, ku ktorému by sa mohla obracať aspoň natoľko, ako sa dosiaľ obracala na džez.

Pokiaľ sa v rocku objavovali niektoré témy vážnej hudby alebo skladobnej techniky zvyčajne v tejto oblasti, išlo v podstate o prístup dvojakeho druhu. Na jednej strane je parafráza alebo voľné spracovanie, v ktorom slúži téma iba ako odrazový mostík. Rovnakým spôsobom postupoval občas v rozličných obdobiach svojej existencie aj džez; známe sú napr. Ellingtonove parafrázy Čajkovského, Liszta alebo Griega, Kentonov Wagner alebo nepreberné množstvo rozličných bachiád a výletov do barokovej hudby. Takáto hudba dávala vždy podnet na podráždené protesty a diskusie. Na jednej strane sa argumentovalo znesvätením kultúrnych hodnôt alebo lacným koristením z popularity všeobecne známych melódii. Na druhej strane sa poukazovalo na variačnú techniku a zdravú hudobnú hravosť, ktorá nebola pred nástupom romantizmu cudzia ani európskej umeleckej hudbe. Jednotlivé parafrázy však treba vždy posudzovať podľa konečného výsledku; veď napokon zakaždým ostanú ojedinelými prípadmi, i keď úspech a popularita niektorých môžu vyvolať módnú vlnu. Klasické parafrázy tohto druhu sa objavovali napr. v repertoári skupiny The Nice, ktorá vystupovala aj v Prahe; takmer programovo ich pestovala holandská skupina The Ekseption a u nás majú hudobne fundovaných zástupcov v bratislavskom súbore Collegium musicum. V podstate však pôjde vždy skôr o drobné hudobné hračky ako o tendenciu, ktorá by sa mohla stať štýlotvornou silou.

Druhý, o niečo širší pól predstavuje využívanie nie tém, ale skladobných techník niektorých období vážnej hudby. Tak ako v džezze, aj v rocku má najmenšie vyhliadky na umelecký úspech veľkoorchestrálny pátos romantizmu, ktorý poväčšine pôsobí dojmom neveľmi presvedčivej rozmazanej pompéznosti, ako napríklad v niektorých nahrávkach Moody Blues. V polohe všeobecnej pop music však dosahuje takýto druh spracovania značnú obľubu — práve pre úplnú zažitost výrazových prostriedkov a asociáciu úctyhodnosti, ktorá sa s nimi spája v širokom povedomí.

Veľmi rozšírené a väčšinou úspešnejšie sú výlety do hudobného baroka. Spravidla tu nejde o historicky vernú štylizáciu, skôr o mimovoľné objavovanie niektorých výrazových možností, s ktorými cítia aj hudobníci alebo poslucháči rocku istú príbuznosť. Krehký zvuk čembala alebo akustickej gitary, pripomínajúcej lutnu, niekedy zodpovedá aj melódiu

rockového lyrického výrazu. Príkladov je nesmierne veľa: takmer každá skupina má v repertoári tento lyrický, akoby barokizujúci pól. Nevyhnú sa mu dokonca ani Rolling Stones, ktorý sa obvykle spájajú s útočnou, zvukovo vybičovanou agresivitou, teda s pravým opakom takéhoto výrazu. Ich Lady Jane, ktorá sa aj svojim námetom vracia do histórie (ide o parafrázu listu Henricha VIII. Jane Seymourovej), u nás naspieval Václav Neckář.

V ojedinelých prípadoch čerpá rock aj zo súčasnej vážnej hudby. Stockhausen a Varése patria k skladateľom, o ktorých mnohí rockoví hudobníci prinajmenšom rozprávajú; niektorí ich pravdepodobne aj vážne počúvajú. Niektoré pasáže skladieb, ktoré predvádza na koncertoch dvojtisícovému alebo trojtisícovému obecenstvu Frank Zappa, sú so svojim ustavične sa meniacim metrom a celkovým zvukom na nerozoznanie od Stravinského. V Zappovom kontexte ich pokojne prijímajú tisíce mladých ľudí, ktorí o Stravinskom zrejme nikdy nepočuli. No pri hľadaní paralel a konštatovaní príbuznosti je potrebné mať stále na pamäti, že práve celkový kontext a prostredie, v ktorom sa uplatňuje takto orientovaný rock, sa podstatne odlišuje od dôstojných tradícií, ktoré sa zvyčajne pripisujú európskej vážnej hudbe. Nanajvýš sa približuje happeningom Johna Cageho alebo iných „šokujúcich“ novátorov, ale aj od nich sa tento druh hudby značne odlišuje — ani nie tak zvukom alebo hudobným tvarom ako skôr atmosférou, z ktorej vyviera a v ktorej je prijímaný. Pôsobenie komerčných tlakov môže navyše ľahko vyvolať aj módnú vlnu, využívajúcu snobský záujem, a tak využívanie techník a postupov vážnej hudby v pop music môže niekedy mať aj dosť povrchný charakter, prameniaci skôr z módnjej konjunktúrnosti ako zo skutočnej hudobnej potreby.

11

(West coast — Psychedelic — Underground)

Termín „classical rock“ sa na využívanie prvkov vážnej hudby vžil v publicistickom jazyku našťastie len sčasti. Používa sa však aj mnoho iných termínov: ich vecný význam je pomerne neurčitý a hmlistý. Patrí k nim napr. termín west coast, ktorému ostala v podstate jediná konkrétnejšia náplň: takto označovaná skupina zrejme pochádza zo západného pobrežia Spojených štátov — bez ohľadu na to, aký druh hudby produkuje.

Pri prvom nástupe znamenal west coast jednoducho Kaliforniu a prosté pesničky o mori, surfingu alebo rýchlych automobiloch. Pretože však ich najznámejšími interpretmi sa stali Beach Boys, ktorí vynikali nad inými skupinami aj vyváženosťou zborového spevu a zladením hlasových odtieňov svojich členov, pokladal sa termín west coast aj za synonymum pre dôraz na dokonalosť vokálnej zložky. V tomto zmysle ho reprezentovali už spomenutí Mamas and Papas alebo The Association a takto sa stal na istý čas módou aj medzi našimi rockovými skupinami (Synkopy 61, Cardinals).

Nadišiel však rok 1966 so svojou konjunkťou San Francisca, hippies a kvetinovej moci a plejáda sanfranciských skupín rozbila každú definíciu hudobnej náplne west coastu. Jefferson Airplane, Big Brother and The Holding Company s Janisou Joplinovou, The Doors, Greatful Dead, Quicksilver Messenger Service a mnohé ďalšie skupiny produkovali hudbu, pre ktorú bolo ťažko nájsť vyhovujúceho spoločného menovateľa. V jednotlivých prípadoch by bolo možné hovoriť o inšpirácii bluesom, o využívaní džezovej improvizácie, o zvukových zázrakoch a elektronike, ale to všetko sú priveľmi všeobecné znaky, aby mohli utvárať hudobnú štýlovú jednotu. Ralph Gleason vidí spoločný znak sanfranciských skupín v spôsobe ich prezentácie: Zatiaľ čo väčšina rockových skupín sa v tomto období realizovala pri nahrávaní platní (často pomocou technických efektov, ktoré sa nedali tak účinne reprodukovat' pri živom vystúpení — vtedy sa zrodil ďalší neurčitý termín „studio rock“) alebo nanajvýš v občasnom koncertnom vystupovaní, sanfranciské skupiny mali od začiatku neprestajný kontakt so svojím obecnstvom na veľkých, niekedy priam mamutích zábavách. Okrem toho boli priamou súčasťou sanfranciskej mladej spoločnosti; zúčastňovali sa na jej akciách, neváhali vystupovať zadarmo alebo na najrozličnejších dobročinných podnikaniach, vymykali sa bežnému kolotoču komerčných zvyklostí a niekedy pôsobili starosti bossom zábavného priemyslu. Takýto opis môže azda predstaviť sanfranciské hnutie ako určitú spoločenskú entitu — ťažko však prispeje k jej hudobnej charakteristike. To je však charakteristické pre súčasný stav pop music, ktorá je síce hudbou, ale zároveň aj niečím iným ako hudbou, pričom jej členenie a mnohé vžitú termíny sa vzťahujú práve na jej mimohudobné aspekty.

Podobný význam má aj termín psychedelic music, ktorý sa tiež dáva občas do súvislosti so sanfranciskými skupinami a západným pobrežím. Má označovať hudbu usilujúcu sa o totálne pôsobenie na človeka tvorbou, ktorá chce pomocou zmyslových vnemov vyvolať zložitejšie, hlbšie zážitky, než aké ľudské vedomie zvyčajne obsahuje, pričom sa jej účinok často porovnáva s pôsobením drog, čo tiež menia proces ľudského vnímania. K tomu má však sklon aj rock ako taký, keď využíva zvukovú intenzitu na vyvolanie už nielen psychických, ale aj psychofyzických či priam fyzických pocitov a zážitkov. Za nevyhnutný sprievod psychedelickéj hudby sa niekedy pokladá light show, t. j. svetelné efekty pôsobiace súčasne s hudbou. Nakoľko takéto efekty často používali sanfranciské skupiny, stopy psychedelic opäť vedú na západné pobrežie.

Termín underground — podzemie — neskrýva nijaký hudobný význam. Aj tu ide o klasický prípad, keď označenie vychádza zo spoločenského postoja hudobníkov, a nie z ich hudby. „Podzemie“ je jednoducho symbolom někonnformizmu, odmietania spoločenského poriadku, noriem, v ktorých vidí konvencia meštiackej spoločnosti záruku hodnôt. Každý umelec alebo skupina, ktorá sa vymyká týmto normám a pôsobí

provokatívne, môže sa zaraďovať do spomínaného „podzemia“. A pretože nové a nekonvenčné umenie pôsobí vždy provokatívne, poskytuje rock takmer nevyčerpatelne možnosti. Ako v mnohých iných prípadoch, aj z „undergroundu“ sa stala módna reklamná nálepka, pod ktorú sa zaraďovalo čokoľvek — hovorilo sa o podzemných časopisoch, podzemnom rozhlase, jednoducho o celej podzemnej kultúre. Hudba je tu teda jednou zo súčastí spoločenských javov.

V žurnalistickej praxi vznikol celý rad ďalších termínov, ich oprávnenosť je však diskutabilná. Tieto termíny sa v najlepších prípadoch vzťahujú na určitý postup alebo prvok, ktorý sa objavuje v rockovej hudbe; môže však ísť o nepodstatný prvok, alebo sa používa takým rozličným spôsobom a v takých odlišných kontextoch, že nič nehovorí o celkovom charaktere samotnej hudby. Tak sa napríklad občas hovorí o raga rocku (čím sa myslí využitie prvkov indickej hudby) alebo o acid rocku (čo má označovať hudbu utvorenú pod vplyvom drog alebo napodobňujúcu ich pôsobenie; acid je totiž slangové označenie pre LSD). V praxi sa tak označuje hudba, v ktorej sa často vyskytujú rozsiahle plochy improvizovaných sól). Už sme sa zmienili o studio rocku (hudba tvorená v nahrávacom štúdiu a nereprodukovateľná v živom podaní). Etnicko-geografický charakter má označenie „cajun“ vychádzajúce z prvkov kreolskej hudby New Orleansu a jeho okolia. Publicistická prax akiste prinesie ešte viac podobných termínov. V čase, keď sa všetko mení a rock čerpá z najrozličnejších zdrojov, nebude ťažké utvárať nové a nové kategórie. Ťažko si však predbežne vieme predstaviť kategóriu, čo by sa uplatnila ako trvanlivejšia živná sila pôsobiaca na vývin hudby, ktorú dnes poznáme.

12

(Hlavný prúd rockovej syntézy — Mariachi — Juhoamerický kontinent — Karibská oblasť — Afrika — India — Európa — Šansón — Teória o „ľudovkovom“ medzištádiu)

Nástup rocku do svetovej pop music postupne vytvoril ďalšiu všeobecne prijímanú, ale bohato diferencovanú syntézu, ktorá nás dodnes obklopuje. Jednu jej zložku tvoria skupiny, ktoré sa zvukom prakticky stotožňujú s hlavným prúdom „vlastného“ rocku, ale u nich sa provokujúci charakter originálu rozdrobil do novej konvencie; náročnosť a svojbytnosť výrazu ustupuje zámernej prístupnosti a najširšej komunikatívnosti. Rozdiely medzi oboma krajnými polohami — povedzme medzi Mothers of Invention alebo Jefferson Airplane na jednej strane a Monkees alebo Herman Hermits na druhej strane — sú istotne dostatočne výrazné. No široké pole, ležiace medzi nimi, vyplňa súvislá matéria a niektoré skupiny a jednotlivci sa bez zábran pohybujú po celej šírke tejto splývajúcej škály.

Za zmienku vari stojí iba reakcia, ktorá sa občas objaví, ak sa kyvadlo priveľmi vychýli na jednu stranu: tak napr. na vzrastajúcu hudobnú náročnosť nahrávok po zvukovom a výrazovom novátorstve vývinu v rokoch 1968—69 reagovalo rozšírenie bubblegum music, „žuvačkovej hudby“: boli to zámerne veľmi jednoduché pesničky, určené pre najširšie a súčasne pre najmladšie obecnstvo. Poslucháčsky úspech takto zameraných sálv sa ukázal aj u nás, keď pesničky Zpívej tu píseň kouzelnou (Baby, I'm Gonna Make You Mine) alebo Divá ruža (Sugar) prenikli do rebríčka najobľúbenejších piesní, hoci ich nenahráli práve najpopulárnejší interpreti. Svojráznou obdobou „žuvačkovej hudby“ bola v rokoch 1972—73 skupina Františka Ringo Čecha. Ani také zvraty však nemožno vysvetľovať priveľmi jednostranne: nešlo iba o obchodný trik usilujúci sa o čo najširší trh, ale sčasti aj o zdravú reakciou na snobské tendencie, ktoré sa ľahko objavujú s každou „náročnejšou“ módou. U obecnstva, ktoré nemá veľmi vyhranený vkus ani široký rozhľad, môže snobská móda pomôcť k úspechu aj prázdny a bombastickým epigónskym produktom. Je však ľahko pochopiteľné, že práve bezbrehá produkcia výslovne „spotrebného“ rocku v širokom zmysle predstavuje to, čo z tejto hudby priemerný poslucháč najčastejšie počuje; vo väčšine prípadov iné ani nepozná. Napokon, tak isto bola v dvadsiatych alebo v tridsiatych rokoch pre radového poslucháča „džezom“ úžitková tanečná hudba, ktorá sa len povrchno dotkla niektorých črt vlastného džezu.

Rock však neostáva iba v tejto pomerne vyhranenej podobe vlastného, či už náročnejšieho alebo populárnejšieho „rocku“. Niektoré jeho prvky prenikajú do všetkých oblastí dnešnej pop music. Skupiny alebo speváci, ktorí začínali jednoduchým gitarovým sprievodom, na ceste k úspechu obohacujú svoj zvukový arzenál. Čoskoro ich sprevádza bežný typ veľkého orchestra s celým lesom sláčikov. V úpravách sa ozývajú priam romanticky znejúce lesné rohy alebo impresionisticky odtienené farby drevných nástrojov; trúbky znejú ako bachovské klariny, alebo naopak, vyštekávajú rytmicky členené rockové pasáže. Pod tým všetkým cvála basová gitara v melodicko-rytmických figúrach a bicie nástroje rozkladajú základné metrum do prehľadne členených osminových schém (čo je zrejme hlavný charakteristický spôsob, ktorým rock zmenil niekdajšiu swingujúcu džezovú rytmiku). V širokom riečisti pop music ovplyvnenej rockom sa stretávajú interpreti najrozličnejšieho druhu. Potomci swingových Crosbyov či Sinatrov sa zaraďujú do toho, čo by bolo možné nazvať hlavným prúdom dnešnej pop music. Anglická terminológia pre nich používa výraz „hudba strednej cesty“ (middle of the road), ktorý v praxi vyvoláva často asociácie aj na „strednú generáciu“, hoci poslucháči tejto hudby sa regrutujú aj z mladšej generácie. Typickým príkladom sú speváci, ktorých zvyčajne počúvame na festivaloch „klasickéj“ pop music. Bratislavská lýra nám každý rok predstavuje nových a nových — rovnako z Východu ako

zo Západu. Z tých najznámejších nezaprú swingové dedičstvo napr. Sammy Davis, Frankie Lane, Doris Dayová alebo Petula Clarková. K nim sa radia tí, ktorých minulosť nebola swingová, ale patrila skôr do skorších štádií rocku — napr. Paul Anka, Cliff Richard, Gene Pitney.

Vlastne ani tak veľmi nezáleží na tom, aký odrazový mostík vymrštil speváka do tejto pestrej spoločnosti. Mohla ním byť aj country music (napr. u Roya Orbisona) alebo čokoľvek iné; v tomto novom konglomeráte sa všetky vplyvy krížia a prelínajú. Tom Jones mal v nástojčivosti výrazu (najmä na začiatku svojej dráhy) všeličo z rhythm and bluesu; k veľkým úspechom mu pomohol melodický fond country and westernu; jeho scénické vystupovanie vďačí za veľa tradícií kabaretov a nočných klubov a hlasové kvality ho v mnohom spájajú s takmer kantilénovou školou, ktorá sa ťahá ďaleko pred swing až k európskej operete. Kompozičná kultivovanosť swingových evergreenov náhle ožije v inej štýlovej polohe v diele skladateľov ako sú Burt Bacharach alebo Jim Webb. Spoľahlivú techniku swingovej éry udržuje trochu neurčitá kategória spevákov s názvom „quality singers“. Sem patrí napr. Andy Williams, Mat Monroe alebo Al Martino, v európskom meradle sa k nim pridružuje hoci aj Peter Alexander ako dedič osobitých miestnych tradícií „Wienerliedu“. Do hlavného prúdu zasahujú poprední predstavitelia vyhranenejších smerov, ktorí prerastajú rámec svojho štýlu a získavajú si širšie obecenstvo. „Jednou nohou“ tu stojí i Johnny Cash (country and western), Ray Charles (rhythm and blues) alebo Gilbert Bécaud (šanson).

Rovnakým dojmom v trocha menšom rozmere pôsobí aj naša scéna. Milan Chladil a Yveta Simonová zastupujú swingovú generáciu, Waldemar Matuška mal občas blízko k folkovému ladeniu, Eva Pilarová a Karel Gott mali kedysi džezové aspirácie, Pavel Novák vyšiel z amatérskej skupiny, ktorá vyhrávala klasický rock, výraz Marie Rottrovej alebo Marthy a Teny poznačila ich pôvodná orientácia na soul. No všetci spomínaní a veľa ďalších sú už dnes súčasťou širokého hlavného prúdu všeobecnej pop music, preniknutej zvyškami swingovej a stále väčšími sa konvencionalizujúcej rockovej vlny. To, čo kedysi pôsobilo provokatívne, sa mení na novú konvenciu, a ten, kto sa ešte pred niekoľkými rokmi hrozil barbarstva a necivilizovanosti „divokého bea-tu“, dnes prijíma jeho jednotlivé prvky v podaní svojho obľúbeného speváka bez toho, že by si to uvedomoval.

Nakoľko však masovokomunikačné prostriedky postupne utvárajú spoločnú základňu nielen poslucháčsku, ale aj skladateľskú a interpretačnú pre všetky svetadiely, začínajú sa v novej pop music uplatňovať aj nové injekcie z iných národných kultúr. Zo severoamerického kontinentu prichádza napr. pikantná zlúčenina mexického „soundu“ mariachi, na ktorom si vybudoval svetový úspech bývalý džezový trúbkár Herb Alpert. Veľmi jednoduchá synkopácia melodiky sa v ňom spája

s terciovou a sextovou harmonizáciou a inštrumentačnou faktúrou, ktorá sa trocha podobná našej malej ľudovej dychovke.*

Inú, a v istom zmysle staršiu zlúčeninu európskych a afrických prvkov predstavuje hudba juhoamerického kontinentu. Pretože tento svetadiel kolonizovali predovšetkým Španieli, mohli by sme prvky tejto zlúčeniny hľadať vlastne už v maurskom osídlení Španielska, ktoré historicky značilo prvé závažnejšie stretnutie Európy s africkou hudobnou tradíciou.**

V tomto zmysle predstavovalo isté stretnutie s africkými prvkami už tango, ktorého módna vlna prešla Európou ešte pred hlavným nástupom džezu.

Počas styku kolonizátorov s africkými otrokmi sa však pomer medzi oboma zložkami obyvateľstva utváral v Južnej Amerike ináč ako v Severnej Amerike. Zatiaľ čo prevažne anglosaský a protestantský svet otrokov spoločensky izoloval a tým do značnej miery sťažil ich prístup k belošskej kultúre, románsky a katolícky živel vytvoril relatívne širšie možnosti styku a vzájomného ovplyvňovania medzi africkou a domácou hudobnou tradíciou, a preto latinskoamerická hudba predstavuje komplexnejšiu zmes oboch kultúr, ktoré sa mohli spoločne rozvíjať a dozrievať v užšom kontakte ako v Severnej Amerike. Preto občas aj džezoví hudobníci hľadajú inšpiráciu v latinskoamerickej oblasti, kde sa niektoré africké prvky zachovali v inej podobe ako v hudobnosti africko-severoamerickej. Dokladom týchto zložitých vzťahov je napr. vznik a vývin „džezovej samby“ — bossa novy, o ktorej sa už hovorilo na inom mieste.

V dvadsiatom storočí prispel juhoamerický kontinent do svetovej populárnej hudby pomerne bohatým vkladom tanečnej hudby, ktorej charakter (rytmický základ, frázovanie melodickej línie a sčasti aj inštrumentálny kolorit) sa podstatne odlišuje od severoamerickej „džezovej“ línie. Napokon sa zdá, že pravidelným členením a prehľadnosťou základného metra, ako aj sklonom k pravidelne opakovaným rytmickým figurám je princíp latinskoamerickej rytmiky bližší rockovej rytmike ako voľnejšia rytmika džezového charakteru. V rocku aj v súčasnej pop music predstavuje latinskoamerický kolorit so svojou typickou rytmickou štruktúrou, krehkým sentimentálnym oparom vo výraze i priezračnejším

* Ozývajú sa tiež — dnes však ťažko dokázateľné — dohady, či neostali v tejto mexickej ľudovke stopy českej dychovky, ktorú tam priniesli českí hudobníci z armády mexického cisára Maximiliána Habsburského v šesťdesiatych rokoch minulého storočia. Príslušníci expedičných armád priniesli vtedy z Mexika Yradierovu La Palomu.

** Nemožno však prehliadnúť, že hudobný charakter tejto prvej injekcie z arabského sveta sa podstatne odlišoval od afrických, prevažne západoafrických prvkov, ktoré prevládli pri násilnom dovoze otrokov na americký kontinent.

zafarbením inštrumentálneho zvuku významný pól palety jej nálad. Svetový úspech niektorých predstaviteľov tejto línie — napr. skupiny Sergia Mendesa — ukazuje, že možnosti pre vznik nových a ďalších synkretických tvarov sú aj tu naďalej otvorené.

Popritom však majú latinské národy (vrátane Španielov) vlastnú školu spevákov „so srdcom“, ktorých výraz predstavuje v mnohom smere svojbytnú obdobu africko-amerického soulu. Na svetovej scéne je jej najznámejším reprezentantom Rafael, ktorý roku 1972 zožal veľké úspechy na turné v Sovietskom zväze. Existujú však aj možnosti spájať takéto východisko s tradíciou bluesu, ako to dokázal napr. José Feliciano. Ďalšou pololudovou tradíciou latinského pôvodu je flamenco, spájané dnes v niektorých, predbežne ojedinelých prípadoch s džezom.

Severná a Južná Amerika prinášajú dve rozličné spojenia afrických a pôvodne európskych prvkov; pritom však existuje aj tretie spojenie, trocha odlišné od uvedených typov. Predstavujú ho hudobné kultúry karibskej oblasti, ktorých vplyv v určitých etapách taktiež zasahuje do hlavného prúdu svetovej pop music. Spomeňme si napr. na obdobie africko-kubánskeho džezu, v ktorom džezové súbory obohacovali svoju rytmiku prostredníctvom kubánskych bubeníkov. Takmer súčasne s rockom nadišla éra kalypsa: uplatnila sa v oblasti pop music (napr. Harry Belafonte), aj v bežnej šlágrovej produkcii. Koncom šesťdesiatych rokov sa v hlavnom prúde rocku objavili karibské prvky znovu v podobe blue beatu (iné označenie pre ten istý druh hudby, aký sa skrýva pod termínmi reggae alebo ska). Iný typ karibskej hudby, ktorý sa rozvíjal prevažne už na území Spojených štátov, začali v 70. rokoch označovať termínom „salsa“. Melodická uhladenosť a ľahká zasnenosť iberoamerického typu sa v ňom mieša s väčšou rytmickou i výrazovou robustnosťou „tvrdého“ soulu.

Záujem o africkú ľudovú hudbu pestujú niektorí černošskí džezoví hudobníci (napr. Nina Simoneová alebo Leon Thomas) celkom zámerne. Programove sa tým hlásia k svojej vlastnej neeurópskej tradícii. Na druhej strane sa však niektorým africkým umelcom podarilo dostať sa aj do povedomia amerického a európskeho obecnstva: Miriam Makeba z kmeňa Xosa sa dnes (vďaka pomoci Harryho Belafonteho) stala nielen svetovou hviezdou, ale aj vedúcou osobnosťou celoafrického významu (vystupovala napr. ako svedok v rokovaniach Spojených národov o apartheidu). K vlastnej kariére sa dopracoval aj trúbkar Hugh Masekela, pôvodne vedúci jej sprievodného orchestra. Popri týchto relatívne „čistých“ ukázkach štylizovaného afrického folklóru existuje aj širšia oblasť, v ktorej sa domáca ľudová hudba voľne mieša s importovanými prvkami svetovej pop music. Africký highlife je dnes najrozšírenejšou spoločenskou a spotrebnou hudbou tohto typu vo všetkých afrických mestách a postupne preniká aj do menších stredísk. Jeho prostredníctvom sa africká melodika občas objaví aj v rebríčku svetových hitov — ako napr. v skladbe Skokian, ktorú spopularizoval aj Louis Armstrong. Iným príkladom podobného procesu bola africká

„ľudová opera“ King Kong, ktorú roku 1958 uviedol súbor z Kapského mesta aj v Londýne: ľudová melódika sa tu spájala s veľmi rozdrobenou faktúrou spotrebnej swingovej hudby.

Značnú intenzitu dosiahol záujem o indickú hudbu. Mnohé skupiny prijali aspoň niečo z jej inštrumentára: roztrasený, kvílivý zvuk sitaru v rockovej koloristike takmer zdomácnel. Bubienok tabla sa zaradil do plejády občas používaných nástrojov, ktorých jednotlivé hlasy tvoria pletivo rockovej rytmiky. Hudobníci, ktorí sa intenzívnejšie zaujímajú o indickú hudbu, sa občas pokúšajú vychádzať aj z melódiky rag (indických stupníc). Ťažko však možno očakávať, že by ju rozvíjali a spracúvali v tradíciách pôvodnej indickej hudby, čím ostáva poväčšine opät iba pri koloristike. No vplyv tohto dobového záujmu je dostatočne silný, aby priniesol najznámejšiemu exponentovi indickej hudby, Ravi Shankarovi, titul umelca roku, ktorým ho roku 1967 poctil časopis Billboard, a obecenstvo dnešnej pop music je očividne natoľko schopné vnímať jeho hudbu, že ho dokázalo sledovať pri jeho úspešnom vystúpení na festivale pop music v Monterey (ako aj pri mnohých ďalších príležitostiach) a v pomerne veľkom počte kupuje jeho gramofónové platne. Prirodzene, vplyv indickej hudby sa asi neprejaví takým významným a rozhodujúcim spôsobom, ako sa to podarilo africko-americkým prvkom a koncepciám; pozoruhodná je však sama okolnosť, že prinajmenšom časť obecenstva už tento vplyv nepocituje ako čosi celkom cudzie a nesúrodé, ako ešte pred desiatimi rokmi.

Arabské kultúry na podobné „objavenie“ iba čakajú. Prvé pokusy, ktoré sa vyskytli, boli predbežne ojedinelé a okrajové. Organizátori Berlínskych džezových dní pozvali na svoj festival aj skupinu Beduínov, ktorá vystúpila spoločne s niektorými modernými džezmanmi a tí potom strávili niekoľko týždňov v beduínskych dedinách, žili domorodým spôsobom a muzicírovali so svojimi priateľmi a hosťiteľmi — čo všetko zachytil aj televízny film a zvukový záznam.

Vráťme sa však na európsky kontinent. Osobitnú pozornosť si za-slúži najmä francúzska oblasť. Prispela totiž do spektra dnešnej pop music žánrom, ktorý sám prešiel pozoruhodným vývinom a dnes sa stal prakticky medzinárodným — šansónom. Z pôvodne veľmi širokého ohraničenia (chansón vo francúzštine značí „pieseň“ akéhokoľvek charakteru a označoval preto ľudovú pieseň aj v jej historickej podobe) nadobudol tento termín — tak ako sa dnes všeobecne používa — presnejšie siluety. Popri džeze sa stal jediným pevnejšie konštituovaným žánrom populárnej hudby, ktorému sa vo všeobecnom povedomí priznáva určitá obsahová a umelecká záväznosť. Mnoho črt typických pre šansón plne zodpovedá charakteristickým znakom populárnej hudby „džezového“ typu. Kládie rovnaký dôraz na interpretáciu a výraz, ktorý prisudzuje výkonnému umelcovi prinajmenšom takú významnú úlohu ako skladateľovi.* Schopnosť expresie prevažuje nad tradičným chá-

* V dôsledku toho sa aj tu rýchlo šíri typy autora-interpreta.

paním „krásy“ hlasu — Charlesovi Aznavourovi na začiatku jeho kariéry riaditeľ parížskej Olympie Bruno Coquatrix povedal: „S vaším hlasom sa môžete nanajvýš stať nemým komikom“.⁵⁰ Sklon k námetovej a obsahovej záväznosti zblízuje šansón s folk songom — napokon k výraznejším návratom k vlastnej tradícii historického šansónu došlo vraj vo Francúzsku práve pod vplyvom svetovej módy folk songu.⁵¹ V revoltujúcom zameraní šansónu sa ozýva veľa zo spôsobu myslenia a výrazových prostriedkov nekonformistickej generácie „Dylanových detí“. Takto orientovaný šansón sa svojimi osudmi podobá aj spoločensky angažovanej pop music. Na jednej strane dosahujú jeho nahrávky rekordné náklady, na druhej strane však práve tieto úspešné nahrávky môžu pre provokatívny charakter zakázať v rozhlase (napr. šansón Gorila Georgesu Brassensa).

Šansón z hudobnej stránky často čerpá z veľmi jednoduchých ľudových motívov, ktoré sa mierou svojej typovosti a obohatosti blížia až k charakteru „odrhovačky“ — napriek tomu môžu dosiahnuť umelecký účinok. Veľa predstaviteľov francúzskeho šansónu v našom storočí malo napokon úzke kontakty s „džezovými“ vlnami súčasnej pop music. Charles Trenet, pokladaný za otca novodobého šansónu, bol zároveň členom francúzskeho Hot Clubu, Boris Vian bol džezovým trúbkárom. Piesne Jacquesa Brela preberajú do svojho repertoáru interpreti rockového typu, vystúpenie Gilberta Bécauda má charakter scénickej pop show. Okrem toho má šansón široké rozpätie, typické pre dnešnú pop music: Na jednej strane kabaretná zábavnosť, ktorú zachraňuje iba dokonalosť predvedenia a šarm (Boris Vian vyhlásil o textoch Maurice Chevaliera, že z nich „vanie absolútna prázdnota“⁵²) na druhej stojí tendencia k náročným, textovo výrazne ambicióznym útvarom „literárneho šansónu“. Podobne ako džez, aj šansón prejavil značné asimilačné schopnosti. Takmer všetky národy majú už dnes svojich šansoniérov, ktorí pritom nadväzujú aj na domáce tradície kabaretnej pesničky.* Isté zákonitosti, ktoré môžeme pozorovať pri pohľade na súčasnú pop music ako celok, sa teda objavujú v jednotlivostiach aj v šansóne, ktorý by sme ináč mohli ľahko pokladať takmer za „svet sám osebe“.

Súčasťou svetovej pop music je dnes aj kantiléna talianskych canzonet; Taliansko samo však ponúka bohatú škálu od ľudovo zafarbených pesničkárov Domenica Modugna cez široký rozptyl hlavného prúdu „strednej cesty“ až po osobitú odrodu domáceho rocku alebo dokonca soulu, aký predstavuje napr. Adriano Celentano alebo domáce hviezdy, ktoré vzišli z teenagerskeho okruhu ako Rita Pavone. Výraznou národnou nôtou prispela do svojej pop music grécka buzuki v skladateľskom stvárnení Nikisa Theodorakisa. O šírke a spleťtosti siete vzájomných vplyvov svedčí aj skutočnosť, že melodiku ruskej romancy

* Obzvlášť silne je rozvinutý žáner „literárnej pesničky“ v Poľsku.

znovu objavili pre svet najprv austrálski folkovo zameraní Seekers. Ich nahrávka *When The Carnival is Over* (t. j. Volga, Voiga, matka rodná) prenikla do svetových rebríčkov a podnietila ďalších nasledovateľov — napr. parafrázu inej romancovej melódie pre Mary Hopkinovú, *Those Were The Days* (u nás Tie dni v podaní Aleny Tichej a Mládí už je to tam v podaní Yvetty Simonovej) alebo v masovom úspechu skomercializovaného Kazačka (u nás ho naspieval Ivan Krajíček).

Bulharské nepravidelné rytmy ožili napr. v repertoári britského súboru Chrisa Barbera, ktorý sa usiluje spájať tradičný džez s novou pop music, alebo v džezovom spracovaní orchestra Dona Ellisa; podľa vlastných výrokov sa vraj nimi zaoberajú aj členovia sanfranciskej skupiny Jefferson Airplane. Ťažký, účinne skarikovaný sprievod pochodu alebo polky s prehnanými akcentami na ťažkých dobách sa stal základom úspešného soundu často napodobňovaných hitov Chrisa Andrews (u nás preberal jeho repertoár okrem iných Pavel Novák). Poľská skupina No To Co, ktorá aplikuje techniku americkej country and westernu na melodiku piesní tatranských goralov, bola za svoju činnosť dokonca vyznamenaná poľskou štátnou cenou. Zároveň žijú a utvárajú sa v každej etnickej oblasti domáce typy ľudovkovej hudby, v ktorej do pôvodných tradícií postupne prenikajú — niekde viacej, niekde menej — adaptované vplyvy univerzálneho jazyka súčasnej pop music s jeho swingovou alebo neskoršou rockovou syntézou.

V predošlom texte sa niekoľkokrát používal termín „ľudovka“. Tento výraz je predbežne českou špecialitou, ktorá nemá presnú obdobu v iných jazykoch. Základné znaky javu, ktorý tento termín označuje, majú však oveľa všeobecnejšiu platnosť. Takmer nijaká z uvedených národných intonácií nevstúpila totiž do populárnej hudby priamo zo svojho čisto folklórneho tvaru. Je to napokon celkom pochopiteľné, pretože akademicky čistý folklór rurálneho typu v podmienkach industrializovanej spoločnosti dvadsiateho storočia už takmer neexistuje. Národné prvky teda žijú v prechodných hudobných typoch, ktorých sa postupne zmocňuje profesionalizmus tvorby a šírenia, cudzí pôvodnému folklóru. Pritom je však výsledná hudba ešte majetkom určitého ohraničeného etnického okruhu a je súčasťou jeho životného štýlu. Takouto hudbou sú napr. piesne gréckych prístavných robotníkov, z ktorých čerpá Theodorakis, brazílska samba, naša ľudovka alebo jej obdoba — ľudovkový „šraml“ z rakúsko-juhoslovanského pomedzia, ktorý dosahuje úspechy v podaní Slavka Avsenika. Keď niečo z takýchto etnicky vyhranenejších hudobných tvarov prejde do svetovej pop music, naruší sa síce ich národný charakter, no pôvodne úzke etnikum sa rozšíri na neporovnateľne väčší okruh poslucháčov. Umelecké výsledky takéhoto procesu môžu byť veľmi rozdielne: zdá sa však, že sa jeho technika dnes všeobecne uplatňuje. Zbyněk Mácha dokonca dospieva k všeobecnému rešumé, že „súčasná populárna hudba mala svoje folklórne podklady, ale prešla ľudovkovým medzištádiom“.³⁵ Podobný vývin zovšeobecňuje na konkrétnych príkladoch bluesu aj Samuel Charters, ktorý skúma, ako

sa černošskej hudby rurálneho pôvodu zmocňuje mestské biele obecnstvo, premieňa ju na hudbu populárnu a získava pre ňu masy; tento nový tvar potom spätne pôsobí na pôvodných interpretov vidieckeho bluesu, ktorí sa mu prispôsobujú.³⁴

Súčasná pop music teda predstavuje takmer bezbrehé riečište, otvorené vplyvom z ktorejkoľvek strany. Jej univerzalita je nebývalá, takisto aj jej vnútorná diferenciacia a stratifikovanosť, charakterizovaná pritom plynulými prechodmi medzi jednotlivými vrstvami. „Rozvoj komunikačnej techniky, umožňujúci rýchly pohyb ľudí a ideí, prekonáva hermetické priehradý etnických a regionálnych kultúr“, charakterizuje Antonina Kloskowska jednu z črt nášho dnešného životného prostredia. „Prebieha mohutný difúzny proces, ktorý popri očividných unifikáčnych tendenciách prináša so sebou aj ferment, vznikajúci miešaním rôznorodých hodnôt.“³⁵ A pop music tento proces dokumentuje vari najvýraznejšie.

13

(Sedemdesiate roky — Elektronika — Jednotlivé typy veľkej syntézy — Súčasná hudba a hudba strednej cesty — Nedostatok nových veľkých osobností)

Zo všetkého, čo sme si doteraz povedali, vyplýva, že svetová populárna hudba prekonáva proces neustálych zmien, ktoré stále rýchlejšie menia jej tvár. Preto je pre každú všeobecnejšie zameranú prácu najťažšie charakterizovať súčasný stav, ku ktorému ešte chýba potrebný odstup. Napriek tomu však, pre informáciu čitateľa, by mal v závere tejto časti práce stáť aspoň pokus o zhrnutie celkovej situácie v súčasnej populárnej hudbe.

Po všeobecnom nepokoji a vare konca šesťdesiatych rokov možno vo svetovej populárnej hudbe hovoriť o istom období pokoja a vari aj stabilizácie. Predbežne nejde o stagnáciu, pretože z doterajších zdrojov zrejme ešte stále možno čerpať podnety pre vznik dostatočného množstva nie síce prevratné nových, ale predsa len umelecky pozoruhodných hudobných prejavov. Medzi pozorovateľmi a kritikmi prevláda presvedčenie, že v blízkej budúcnosti možno očakávať novú výraznú štýlovú zmenu — podobnú, akú znamenal na začiatku storočia nástup ragtime, „džezový vek“ po prvej svetovej vojne, swing v tridsiatych alebo rock and roll v päťdesiatych rokoch. Až doteraz prichádzali tieto zmeny zvyčajne v dvadsaťročných intervaloch, väčšinou v okamihu, keď sa výrazové prostriedky predchádzajúceho obdobia už priveľmi vyčerpali a keď novonastupujúca generácia zvlášť mocne pocítila potrebu odlíšiť sa od svojich predchodcov. J. Kotek hovorí v tomto zmysle dokonca o „generačnom kyvadle“.

Sedemdesiate roky zatiaľ nepriniesli takúto zmenu. Možno je to aj tým, že nebývalý univerzalizmus jazyka populárnej hudby umožňuje čerpať z oveľa väčšieho počtu podnetov než predtým, a to tak pokiaľ

ide o šírku štýlov, ako i o využívanie mimoeurópskych kultúr. Preto ešte stále ponúka nové možnosti na preskupenie týchto prvkov do relatívne odlišných kombinácií bez toho, aby vznikol dojem jednoduchého opakovania alebo rozdrobovania. Podľa niektorých odhadov by novú cestu mohol otvoriť zvýšený dôraz na komplexnosť hudobno-scénického prejavu, predovšetkým v spojení s novým technickým médiom — videozáznamom — zachyteným pomocou videokazety alebo videoplatne. U niektorých svetových predstaviteľov populárnej hudby skutočne dochádza k takémuto posunu v prospech vizuálnej zložky: u Davida Bowieho či Alicea Coopera sa to spája s doznievajúcimi prejavmi sexuálnej revolúcie, rúcaním spoločenských tabu a s provokovaním staršej generácie. Predbežne sú to však skôr okrajové alebo ojedinelé javy a preto nie je veľmi pravdepodobné, že by sa práve v tejto podobe mali stať predzvestou novej zmeny.

Výraznejšou zmenou, ktorej nástup sa však datuje už od konca šesťdesiatych rokov, je stále častejšie využívanie elektronických prostriedkov a nástrojov. Správa Medzinárodnej hudobnej rady a Medzinárodnej federácie fonografického priemyslu, ktorá vychádza z obsiahleho prieskumu z roku 1975, dokonca konštatuje, že syntetizátor sa môže stať klavirom budúceho storočia.³⁶ Táto tendencia sa síce neobmedzuje iba na populárnu hudbu, avšak práve v populárnej hudbe sa prejavuje najvýraznejšie a jej prostredníctvom tiež zasahuje najširšie obecnstvo. Skupiny, ktoré v tejto oblasti zožali v sedemdesiatych rokoch najväčšie úspechy — či už širokým ohlasom alebo umeleckou podnetnosťou svojej práce — uplatňujú tieto princípy práve na základe širokej syntézy, prípadne aj eklekticismu. Jeden z najpopulárnejších súborov sedemdesiatych rokov, Mahavishnu Orchestra, už vo svojom mene nesie výrazný náznak exotického oparu indickej hudby. „Sídlo“ skupiny boli síce Spojené štáty, ich vedúci, gitarista John McLaughlin, je však z Yorkshiru. V jednotlivých obdobiach vývoja súboru s ním spolupracoval aj francúzsky (pôvodne džezový) huslista Jean-Luc Ponty a ďalší európski hudobníci; niektoré nahrávky, napríklad platňa Apocalypse, ktorá vychádza aj u nás, vznikli za spoluúčasti londýnskeho symfonického orchestra a dirigenta vážnej hudby.

Podobný komplexný charakter má aj druhý popredný súbor sedemdesiatych rokov, Weather Report (Správa o počasi). K jeho vedúcim postavám patrí klavirista Joe Zawinul, pôvodom Rakúšan (na jednej z platní súboru zaznieva hudobná spomienka na detské roky, ktoré strávil ako malý pastier dobytka v alpskom predhorí), jeho protihráčom je čierny soprán- a tenorsaxofonista Wayne Shorter. V skupine sa vystriedali ďalší európski hudobníci a do popredia vystupuje takisto kombinácia elektrofonických zvukov a meditatívnej nálady indickej hudby. Tie isté prvky, inak vyvážené, spája aj Carlos Santana, gitarista mexického pôvodu, ktorý čerpá okrem iného aj z latinskoamerickej tradície, alebo Angličan Mike Oldfield, ktorý začleňuje do tejto zmesi prvky anglického či škótskeho folklóru.

Štylovou základňou, na ktorej sa elektronika rozvíja najvýraznejšie, je v sedemdesiatych rokoch džezrocková zmes najrozličnejších odtieňov a druhov. Vo vývoji džezu predstavovala veľmi šťastný obrat po intelektualizujúcom období free džezu. Práve vďaka džez rocku sa stal džez v 70. rokoch znova hudbou, ktorá má relatívne širokú poslucháčsku základňu. Tá sa však neobmedzuje výlučne na džez rock a so záujmom sleduje aj ďalšie (novšie, staršie i najstaršie) druhy džezu, ktoré dnes žijú vedľa seba na platniach i na koncertnom pódiu. (Príznačná je napríklad neobyčajne silná renesancia ragtimu, ktorá aj radového poslucháčovi priblížila takmer všetko z tvorby ragtimového priekopníka Scotta Joplina, medzi iným aj jeho ragtimovú operu Treemonisha, pôvodne uvedenú iba jediný raz.) V popredí džezrockovej tvorby stojí napríklad klavirista Chick Corea a Herbie Hancock — obaja prešli od tradičného klavíru k elektrickému a obracajú sa na širšie obecenstvo než len na výlučne džezové. Zaujímavú protiváhu k ich činnosti predstavuje Keith Jarrett, ktorý na „klasickom“ klavíri, bez použitia elektroniky spája v neobyčajne bohatej syntéze prvky z celej histórie džezu — miestami korenenými aj pointilistickými výletmi do zvukovej ríše Novej hudby (hra na struny, klopanie na drevo klavíra) — s výslovne klasickým svetom európskej chopinovskej romantiky.

Na novej syntéze populárnej hudby sedemdesiatych rokov má ostatne vážna hudba väčší podiel, než to bolo predtým. Na jednej strane stojí pomerne jednoduchý prípad reprodukcie klasických skladieb pomocou elektronických nástrojov; niektoré výsledky dosahujú takú popularitu, že ich poslucháčsky okruh je takmer totožný s obecenstvom populárnej hudby v širokom zmysle. (Po Switched on Beach, LP platní Waltera Carlosa z roku 1968 nasledovalo v tomto rade predovšetkým Carlosovo spracovanie Beethovenovej 9. symfónie vo filme Clockwork Orange alebo Deodatovo spracovanie Straussovej symfonickej básne Tak povedal Zarathustra.) V oveľa populárnejšej rovine nadväzujú na túto tendenciu poslucháčsky prístupnejšie a nenáročnejšie úpravy, ktoré slávne motívy spracúvajú vo forme sprievaného šlágra (Španiel Miguel Dios s Beethovenovou Ódou na radosť) alebo v „apartnej“ zjednodušenej orchestrálnej verzii klasických perličiek (napríklad úpravy Jamesa Lasta, u nás LP platňa Variácie).

Ďalšiu, a hudobne už zaujímavejšiu tendenciu predstavujú pokusy rockových skupín rozvíjať vo svojich nahrávkach i pri živom predvedení väčšie súvislé plochy, ktoré využívajú aj zvukové, výrazové či tektonické prvky a postupy, bežné v rôznych vývojových obdobiach európskej vážnej hudby. Po zvukovej stránke k tomu prispelo predovšetkým rozšírenie melotronu, ktorý reprodukuje z magnetofónovej pásky klasickú skupinu sláčikových nástrojov, takže nahrávky čoraz väčšieho počtu rockových skupín dnes znejú tak, akoby vznikali za spolupráce symfonického orchestra. Nemožno povedať, že by výsledky väčšiny týchto pokusov boli umelecky presvedčivé alebo aspoň uspo-

kojujúce. Sú však príznačným svedectvom o neustálom raste syntetického a eklektického charakteru populárnej hudby našich čias, ako i o vzrastajúcej ambicióznosti niektorých jej tvorcov (aj keď ide o ambicióznosť nie vždy dostatočne podloženú hudobno-technickou erudíciou v klasickom zmysle, ani presvedčivosťou zámeru).

Ďalším charakteristickým rysom populárnej hudby sedemdesiatych rokov je rastúci význam a dosah černošskej hudby, predovšetkým jej soulovej, rhythm and bluesovej alebo gospelovej formy. Je to výsledok vzrastajúceho pocitu národnej hrdosti černochoch na vlastnú kultúru a na druhej strane aj prekvapujúco rýchlej asimilácie „európskeho“ spôsobu počúvania a vnímania mladého obecnstva. Nejde tu len o to, že medzi špičkových predstaviteľov svetovej populárnej hudby patrí čoraz viac černochoch, ktorí zámerne zdôrazňujú svoju hudobnú tradíciu (ako napríklad Roberta Flacka či Isaaca Hayes). Ale práve prvky, ktoré sú pre túto tradíciu najcharakteristickejšie (a ktoré boli ešte pred desiatimi rokmi pre „normálneho“ európskeho poslucháča pomerne dosť ťažko prijateľné), dnes stále väčšou mierou nachádzajú cestu aj do všeobecne prijímanej populárnej hudby konzumného rázu. Pozoruhodná je najmä situácia v Európe. Medzi najúspešnejších predstaviteľov populárnej hudby tu v poslednom čase patrili anglickí alebo americkí hudobníci, ktorí sa svojimi schopnosťami síce nedokázali presadiť vo svojej vlasti, na európskom kontinente však priamo zažiarili — väčšinou prostredníctvom západonemeckého trhu. Tam totiž predsa len pôsobili dojemom väčšej autentickosti v spracovaní relatívne nových a preto aj umelecky nosných prvkov než domáci interpreti. Typickým príkladom môže byť napríklad zbor Les Humphries Singers, ktorý pôsobí v NSR — vychádza z černošského reprodukčného štýlu gospel songov, náležite prispôboseného pre vnímanie radového európskeho poslucháča. Na európskych trhoch majú ich nahrávky mimoriadny úspech, ale v Anglicku (odkiaľ Les Humphries pochádzajú) nemajú nádej na uplatnenie, lebo tento druh hudby tam poznajú v autentickerejšej podobe. Obdobný, aj keď nie úplne totožný prípad predstavuje americké dievčenské trio Silver Convention; takisto pôsobí v NSR a jeho nahrávky sú taktiež komerčne úspešné (tentoraz čiastočne aj v Amerike), po umeleckej stránke ho však nemožno porovnať s autentickými soulovými interpretmi.

Význam týchto a podobných súborov spočíva v tom, že výrazové prvky so špecializovaných menšinových prúdov prenášajú do hlavného prúdu populárnej hudby a tým ich približujú širokému poslucháčskemu okruhu. Takúto funkciu plní aj rytmicky a zvukovo výrazná hudba amerických, anglických i európskych skupín (pováčšine krátkodobej popularity), ktorých nahrávky — bez priveľkých aspirácií na iné funkčné uplatnenie — môžu výborne slúžiť k tancu, predovšetkým v diskotékach. Zdá sa, že tento druh hudby plní pre výrazovo a posluchácky náročnejší rock obdobnú službu, akú pre džez plnil spontánnejší džez

rock po extrémnejšie orientovanom období free džezu: udržuje styk so skutočne širokým okruhom poslucháčov, vyhýba sa ambicióznosti, ktorá v tomto odbore môže byť niekedy neprimeraná, a pritom si uchováva zdravé muzikantné jadro a tendenciu k postupnému presadzovaniu prostriedkov, ktoré v povedomí širokého obecnstva ešte celkom nezdómáneli. Popri tom môže byť aj najúčinnjšou zbraňou pri nahradzovaní štýlovo starších modelov, v ktorých je už výrazový náboj priveľmi plytký.*

U staršej, t. j. predrockovej syntéze populárnej hudby treba v sedemdesiatych rokoch hovoriť o očividnej stagnácii. Štýlové delenie je napriek množstvu presahov a kombinácií pomerne zreteľné, takže sa začína odrážať aj v novej terminológii. Kvôli jednoduchosti sa pre hudbu s výraznejším uplatnením rockových alebo soulových prvkov stále častejšie používa súborné označenie „contemporary“, t. j. súčasná; populárnu hudbu, v ktorej tieto prvky tak výrazne neprevládajú, označujú väčšinou termínom „middle of the road“ (skrátene MOR, doslovné „hudba strednej cesty“). Podobný je obsahom termín „easy listening“ („ľahko počúvateľná“), ktorý psychologicky vy hádza zo stanoviska strednej alebo staršej generácie.**

Z umeleckého hľadiska dodáva dnes hudbe „strednej cesty“ zvláštny význam už iba profesionálna dokonalosť technického spracovania, najmä aranžérskeho a interpretačného. Vystupuje do popredia predovšetkým v hýrivých orchestrálnych nahrávkach, ktoré veľmi opatrne čerpajú aj z výrazových prostriedkov rocku a môžu sa uplatniť aj ako tanečný sprievod pri diskotékach (napríklad tzv. party-sound Jamesa Lasta). Vyčerpanosť výrazových prostriedkov MOR je však už očividná. Prejavuje sa to okrem iného aj vo výraznej stagnácii väčšiny piesňových festivalov, ktoré sa najmä v Európe opierajú hlavne o túto hudbu. Jasne o tom hovorí úpadok kedysi slávneho San Rema, neustále ťažkosti ďalších talianskych festivalov, ktoré udržujú pri živote už len komerčné a prestížne záujmy veľkých gramofónových spoločností, rozpaky okolo Veľkej ceny Eurovízie. Výraznejšiemu uplatneniu contemporary music

* K víťazstvu podobne orientovanej švédskej skupiny ABBA v Eurovíznej súťaži, v ktorej až doteraz prevládala populárna hudba staršieho typu, J. Tüma výstižne poznamenáva: „Kritika reaguje na jeden extrém ďalším extrémom, ak Děčínskej kotve či rodinnej estráde vnucuje kakofonické fantázie, ktoré majú svoje opodstatnenie skôr niekde inde. Na zatuchlinu netreba smrŕť, odveje ju aj príjemný vánok, akým bol vstup Švédov do dobre zabehaného eurovízneho súťaženia.“³⁷

** O pomere týchto oblastí v USA svedčia údaje o predaji platní z roku 1974. Na celkovej tržbe sa contemporary music podieľala 61,1 percentami, C & W 11,6 percentami, MOR 10,4 percentami, vážna hudba 5,2 a džez 4,1 percentami. Ostávajúcich 7,6 percenta sú nahrávky hovoreného slova, rozprávok a pod.³⁸

na týchto pôdiách zatiaľ bráni rozdiel medzi tradičným spoločenským leskom týchto festivalov a programovou neformálnosťou, typickou pre mladú generáciu.*

Pri hľadaní dôvodu širokého poslucháčskeho dopadu — a tým aj komerčného úspechu — jednotlivých nahrávok sa v sedemdesiatych rokoch vynoril ďalší nový termín: cross-over, kríženec. Vyjadruje vcelku známy fakt, že v populárnej hudbe môže pieseň, nahrávka alebo aj celý repertoár určitého interpreta dosiahnuť mimoriadne široký ohlas najmä vtedy, ak sa obracia k niekoľkým poslucháčskym okruhom súčasne. Dnes „kríženci“ najčastejšie kombinujú napríklad zvuk a melodiku c & w so všeobecnejšou polohou hlavného piesňového prúdu, prijateľnou i pre obecnosť MOR; podobný ohlas majú aj speváci vychádzajúci z folk music, ktorí sa u obecnosti MOR presadia silou svojej melodickéj invencie a jednoduchosťou svojho talentu. Týmto okolnostiam vďaka za svoj úspech napríklad John Denver alebo Neil Diamond, skladatelia a interpreti s výraznou invenciou a „príjemným“ prejavom. Typickým príkladom na „kríženca vo veľkom“ je vlastne celá široká oblasť džez rocku.

Ku charakteristike svetovej populárnej hudby sedemdesiatych rokov patrí aj konštatovanie, že niet nových výrazných osobností, akými boli v šesťdesiatych rokoch Bob Dylan či Beatles. Namiesto nich má zatiaľ populárna hudba dosť širokú plejádu solídnych, niekedy aj pozoruhodných tvorcov, ktorí preskupujú do nových polôh to, čo tu už pred nimi bolo. Takmer všetci začali svoju činnosť v šesťdesiatych rokoch. Dnešná piesňová tvorba Paula McCartneyho, Paula Simona alebo Eltona Johna už menom svojich autorov poskytuje istú záruku kvality; v inej rovine tak preberá funkciu, ktorú predtým plnili festivalové piesne strednej cesty. Čo sa týka skupín, tomuto typu zodpovedá takisto široká plejáda: siaha od poslucháčsky dosť nekompromisných súborov typu Led Zeppelin cez zvukovo i koncepcne pomerne vypäté skupiny, ako sú Pink Flody alebo Yes, ktoré si pomocou výrazného melodického jadra alebo ústredného riffu predsa len udržujú relatívne širokú komunikatívnu, až k výslovne pesničkovým skupinám typu Carpenters.

Kvalita tvorby tých najlepších je taká, že prítomnosť novej výraznej osobnosti priebežne veľmi nepocítujeme. Ale po dovŕšení syntézy by sa skôr neskôr mal objaviť aj ďalší novátor.

* Citovaný prieskum Medzinárodnej hudobnej rady a Medzinárodného združenia fonografického priemyslu z roku 1975 dokonca naznačuje, že aj na koncertoch vážnej hudby mladému obecnstvu prekáža predovšetkým priveľmi formálna atmosféra, ktorá nezodpovedá jeho životnému štýlu.³⁹

Zhrnutie:

Vo svetovej populárnej hudbe dvadsiateho storočia prevládli rozhodujúcim spôsobom mimoeurópske, najmä africko-americké prvky a utvorili zatiaľ dve veľké syntézy, ktorých rozšírenie — vďaka moderným komunikačným prostriedkom — je také univerzálne, aké dosiaľ nemala nijaká hudobná kultúra v dejinách ľudstva. Prvá z nich bola syntézou swingu v tridsiatych a štyridsiatych rokoch — v čase, keď pre druhú alebo tretiu generáciu Američanov a Európanov, vystavených pôsobeniu africko-amerických prvkov prostredníctvom džezu a jeho predchodcov, sa tieto prvky stali dostatočne zvládnutým a zažitým materiálom, ktorého sa mohli slobodne zmocňovať. Druhá syntéza sa začala formovať po nástupe rockovej hudby v polovici päťdesiatych rokov ako manifest ďalšej generácie, pre ktorú už syntéza swingu stratila charakter dráždivosti a nekonformity. Hlavný stavebný materiál tvoril výrazové prvky a postupy černošského „mestského folklóru“, ktoré vznikli pod vplyvom veľkomestskej civilizácie dvadsiateho storočia, a charakterizuje ich najmä použitie elektrifikovaných, amplifikovaných nástrojov. Táto druhá syntéza mala k dispozícii ešte bohatšiu sieť komunikačných prostriedkov a zasiahla preto ešte širšie obecnstvo ako syntéza swingu. A preto do seba ľahšie vstrebáva aj ďalšie podnety, prichádzajúce z iných etnických oblastí — napr. z ibero-amerického alebo karibského okruhu, ale aj z oblastí východných exotických kultúr (Indie) alebo z Európy (z tradícií románskych alebo slovanských), a tak sa pôvodne folklórne prvky, vyvierajúce z obmedzeného etnika a uplatňujúce sa v jeho rozhraní, môžu oveľa viac rozšíriť, za čo však platia stratou svojej etnickej čistoty. Niektoré tradície pôvodne folklórnych prejavov takto vnášajú do pop music aj tradičnú funkciu ľudovej hudby: bezprostredne komentovať spoločenské udalosti, čo sa v podmienkach zábavného priemyslu dvadsiateho storočia prejavuje nekonformnosťou s komerčnými záujmami tohto priemyslu, prípadne spoločenskou angažovanosťou (napr. vlna folk music, niekedy aj šansóny). Medzi takýmito obsahovo bohatšími prejavmi a hlavným prúdom pop music vládne dialektický vzťah, ktorý je jedným z určujúcich prvkov ďalšieho vývinu v tejto oblasti.

III.

NA DOMÁCEJ SCÉNE

(Čechy na začiatku storočia — Národnostne-manifestačné poslanie dychovej hudby — Salónna hudba — Ľudovka)

V predchádzajúcich kapitolách sme sa letmo zoznámili s prúdmi, ktoré sa dnes najvýraznejšie uplatňujú vo svetovej populárnej hudbe. Teraz sa pozrime, ako sa ich pôsobenie a integračné procesy, charakteristické pre dnešnú populárnu hudbu, prejavujú u nás doma. Vopred treba povedať, že nasledovné riadky nemôžu nahradiť ani najstručnejšie dejiny našej populárnej hudby — taká práca by vyžadovala oveľa hlbší pohľad a rozsiahlejšie materiálové štúdium. Podobne ako v predchádzajúcom texte pokúsime sa len o stručnú charakteristiku niektorých hlavných tendencií a znakov, ktoré priniesol doterajší vývin. Okrem toho môže byť tento pohľad zaujímavý aj zo všeobecnejších dôvodov. Vývin populárnej hudby na pomerne malom teritóriu uprostred Európy, ktoré disponovalo značne rozvinutými domácimi hudobnými tradíciami a prechádzalo v tomto storočí významnými spoločenskými zmenami, môže poslúžiť ako praktický príklad aplikácie všeobecnejších vývinových tendencií na konkrétny prípad.

Pritom bude potrebné sledovať vývin situácie na Slovensku a v Čechách do značnej miery oddelene. Spojenie medzi oboma oblasťami bolo zaiste veľmi úzke a podnety aj vplyvy prebiehali počas spolužitia oboch národov v spoločnom štáte vo veľkej miere a často v obidvoch smeroch. No obidva naše národy sa vo východiskovom bode — na začiatku storočia a po skončení prvej svetovej vojny — nachádzali v odlišnej situácii. Ich národná hudobná tradícia, a najmä ich spoločenská štruktúra, ako i stupeň industrializácie, ktorý je určujúcim faktorom pre niektoré formy života spoločnosti, sa od seba značne lišili. To všetko spôsobilo, že vývin populárnej hudby na oboch týchto teritóriách charakterizujú pomerne odlišné znaky aj rozdielny stupeň dosiahnutých syntéz.

Čechy dosiahli na začiatku tohto storočia a v rokoch prvej svetovej vojny pomerne vysoký stupeň industrializácie. Ľudová hudba vo folklórnom zmysle stratila už takmer celkom (azda až na niektoré oblasti

na Morave) svoju pôvodnú funkciu. V širších vrstvách národa žila osobitnou formou „druhého života“, najmä v súvislosti s tými spoločenskými prejavmi, ktoré vyjadrovali národnostný odpor proti habsburskému panstvu. Významnú úlohu tu zohrala tradícia dychovej hudby a jej zodpovedajúce úpravy ľudových piesní, alebo ďalšej tvorby vychádzajúcej z ich ducha. Z hudobnej stránky by sa mohlo hovoriť o voľnej paralele medzi činnosťou Františka Kmocha (1846—1912) a o niečo mladšieho Johna Philipa Sousu (1854—1932). Ale zatiaľ čo sa Sousova dychová kapela stala v rokoch okolo prvej svetovej vojny už šíriteľom prvých ohlasov africko-amerických hudobných prvkov (cake walk, ragtime), naša dychovka za Kmocha aj po Kmochovi ostala pevne zakotvená v národnej tradícii. Spôsobovalo to práve postavenie českého národa v rakúsko-uhorskom mocnárstve a jeho úsilie osamostatniť sa. Spoločenské uplatnenie dychovky v živote mestskej a malomestskej spoločnosti v rámci sokolských, baráčnických a ďalších spoločenských organizácií tých čias umožňuje viesť podobnú voľnú paralelu medzi našimi podmienkami a rušným spoločenským životom New Orleansu s jeho početnými cechovými, odborovými a inými spoločenskými organizáciami, ktoré tvorili jeden zo spoločenských predpokladov formovania nového džezového výrazu. Tomuto ranému štádiu džezu však chýba práve ono národnostne-emancipačné zameranie, typické pre našu dychovú hudbu v prvých dvoch desaťročiach tohto storočia.

České dychové orchestre boli predovšetkým dedičmi vojenských dychoviek, ktoré dodávali civilným súborom skúsených, odborne pripravených hudobníkov, kapelníkov, skladateľov aj upravovateľov. Vojenská hudba pred prvou svetovou vojnou, a do veľkej miery aj po nej, má pre náš hudobný život význam dokonalej profesionálnej školy. Treba však pripomenúť, že každá škola smeruje ku kodifikovaniu zvyčajného (a teda aj minulého) a je preto skôr užitočná na uchovávanie tradície ako pri ich premenách a narušovaní.

Popri tradícii dychových súborov, ktorá sčasti zasahovala aj menšie mestá a vidiek, rozvinuli sa v českých krajoch niektoré prejavy mestskej populárnej hudby, aká bola v Európe bežná na začiatku tohto storočia. Sem patrila predovšetkým tradícia kabaretných pesničiek, ktorú u nás najvýraznejšie reprezentoval Karel Hašler a jeho nasledovníci, a oblasť tzv. salónnej hudby. Salónna hudba, spätá s prostredím koncertnej kaviarne alebo nemých kín, bola práve tým druhom, ktorý najvýraznejšie udržiaval súvislosť hudobného jazyka umeleckej hudby s oblasťou hudby populárnej. Jej repertoár s hojným zastúpením operných alebo operetných predohier, zmesí, fantázií a prednesových skladieb podobného charakteru, dokumentoval proces preberania niektorých hodnôt umeleckej hudby a ich pokles v styku s požiadavkami každodennej hudobnej prevádzky. Vo väčšine týchto hudobných druhov sa do značnej miery uplatňovala domáca produkcia, kým zahraničné vplyvy prichádzali poväčšine prostredníctvom buď predvojnového štátprávneho usporiadania (t. j. cez Viedeň), alebo — v pod-

statne menšej miere — cez vtedajšiu kultúrnu orientáciu na centrá, ktoré zohrali rozhodujúcu úlohu v hudobno-spoločenskom živote európskeho kontinentu (Paríž, Berlín).

Také bolo zhruba zázemie populárnej hudby na našom území v čase, keď do svetovej populárnej hudby prenikol prvý náraz africko-amerických prvkov, zvestujúci začiatok novej epochy. Sila našej domácej tradície, ako aj dobovo podmienená orientácia na prejavy, ktorým sa pripisovala osobitná úloha v národnostných úsiliach, spôsobili, že tento prvý náraz zaregistrovala iba veľmi úzka vrstva veľkomestskej bohémy. Josef Kotek vytypoval jej stredisko v pražskom kabarete Montmartre, kde sa u nás už od roku 1912 tancovali moderné spoločenské tance.¹ Ako to v populárnej hudbe spravidla býva, pre súčasníkov bola oveľa dôležitejšia celková atmosféra módneho a exkluzívneho prostredia, ako charakter hudby, ktorá tieto tance sprevádzala. Tá bola nepochybne iba veľmi raným prejavom synkretizujúceho procesu: súbor prostriedkov vtedajšej európskej populárnej hudby sa iba zvonku a povrchno prizdobil exoticky znejúcimi prvkami a postupmi.

Vznik československého štátu po prvej svetovej vojne značne zmenil situáciu a funkcie našej populárnej hudby. Zdôrazňovaním národného charakteru nebolo už potrebné bojovať za uznanie národnej svojbytnosti — nanajvýš bolo možné túto svojbytnosť manifestovať. Tým trochu opadla zjednocujúca sila, ktorou hudba čerpajúca z okruhu ľudových piesní pôsobila na všetky vrstvy národa. Tvorivý náboj, ktorý týmto prostriedkom predtým poskytoval aj isté umelecké možnosti, sa rýchlo rozdroboval a opotreboval. Ich niekdajší mobilizačný alebo agitačný účinok sa postupne menil skôr na upokojujúce a niekedy trochu filistersky okázale potvrdenie svojbytnosti, prezentovanej poväčšine na úrovni plytkého meštiackeho vkusu. Prispel k tomu aj rozvoj domáceho hudobného priemyslu na vývinovom stupni, zodpovedajúcom dvadsiatym a tridsiatym rokom. Pomerne hustá sieť súkromných hudobných vydavateľstiev sa pochopiteľne orientovala na takto utváraný „ľudový vkus“ a hudbe, ktorá mu zodpovedala, venovala výraznú podporu. Výsledkom týchto tendencií bol postupný rast a konsolidácia nového hudobného výrazu, pre ktorý sa neskôr vžilo označenie „ľudovka“ a ktorý dosiahol najväčší rozkvet v tridsiatych rokoch a za druhej svetovej vojny.

Pokiaľ ide o spoločenskú funkciu, rodokmeň siahajúci k prejavom folklórnej proveniencie, ako aj historické miesto vo vývinových formách svetovej populárnej hudby (nie však pokiaľ ide o hudobnú charakteristiku), možno našu ľudovku najskôr porovnávať so žánrom country and western. Rozdrobením výrazového bohatstva ľudovej hudby, kodifikovaním niektorých jej tvorivých postupov a utvorením pevnej schémy, pripúšťajúcej iba určitý, nevelmi veľký počet nálad a typov, vznikol presne definovaný žáner, v ktorom sa akékoľvek vybočenie počítalo ako narušenie „štýlovosti“ a obočnosť ho odmietalo. Charakterizuje ho nevelmi bohaté rytmičné čle-

nenie a veľmi jednoduché harmonické výrazové prostriedky; intervalové zloženie, intonačné kontúry melodiky aj okruh preferovaných tónin vychádzajú z charakteru a možností dychových nástrojov, tvoriacich základné obsadenie českej dychovky. Inštrumentačná faktúra sa prispôsobuje možnostiam amatérskych hudobníkov, ktorým nezvyšuje veľa času na cvičenie a zdokonaľovanie technickej zdatnosti. Tematicky a námetove ľudovka vychádza zo života vidieckeho obyvateľstva, odkázaného z existenčných dôvodov na prácu v poľnohospodárstve. Týmto zameraním sa zdôrazňujú, hoci neuvedomele, aj isté hodnoty svojbytnej národnej tradície. A práve pre svoju úzku spätosť s tradíciou, ktorá určovala životné prostredie ľudových más českého národa od začiatku nášho storočia až zhruba do štyridsiatych rokov, stáva sa ľudovka všeobecným, široko prístupným a komunikatívnym jazykom domácej populárnej hudby. Ľudovku chápe, preferuje a vyžaduje prevažná väčšina poľnohospodárskych a robotníckych ľudových más — až po onú generačnú vrstvu mestského obyvateľstva, ktorú výraznejšie zasiahne nástup swingu.

Pre ďalšie generačné vrstvy síce význam ľudovky podstatne slabne, zdäleka však ešte nemizne. Aspoň v hmlistom povedomí ostáva ľudovka základom „domácej“ hudobnej reči populárnej hudby, s ktorým sa musia vyrovnávať všetky nové podnety a prúdy. Ľudovka sa stala základným jazykom našej operety tridsiatych a štyridsiatych rokov. Ďalšie syntézy s niektorými náladovými, výrazovými alebo jednoducho stavebno-technickými postupmi ľudovky priniesla aj swingová vlna — najmä v čase, keď už prekročila svoj zenit a rozdrobovala sa, ale aj rozlievala do tej miery, že sa stala všeobecne prijateľným jazykom, pritažlivým práve pre najširšie (predtým výlučne „ľudovkové“) obecnstvo. Ešte aj niektorí príslušníci generácie, ktorá u nás v šesťdesiatych rokoch razí cestu novej rockandrollovej syntéze, cítia svoje apriórne dané spolužitie s tradíciou ľudovky ako isté obmedzenie, lebo predznačuje ich hudobné myslenie a spôsob reakcie na nové podnety.*

Preto boli predčasné a nereálne pokusy časti našej kritiky, ktorá chcela v šesťdesiatych rokoch ľudovku pre jej značnú neschopnosť presvedčivým spôsobom vyjadrovať estetické informácie, jednoducho odpísať z nášho života. Namiesto komentára uveďme už tu jeden zo záverov poslednej kapitoly tejto práce: esteticky presvedčivé prejavy môžu vzniknúť v ktoromkoľvek žánri alebo druhu hudby — teda aj v ľudovke. Niektoré „klasické“ pesničky špičkových predstaviteľov tohto žánru, napr. Karla Vacka, sú nielen spoločenskou hodnotou, vytvorenou tradíciou a širokým uplatnením v praxi, ale i skutočnou umeleckou hodnotou v bežnom zmysle, teda nielen hodnotou „sui generis“.

* „V našej generácii, napríklad vo mne alebo v Petrovi Jandovi je strašne zakorenený Kmoch,“ konštatuje napríklad František Ringo Čech.²

Pritom však treba konštatovať, že výrazové možnosti ľudovky ako žánru sú dosť obmedzené, preto nemožno očakávať, že tento druh hudby môže vytvárať dobré predpoklady na častejší vznik estetických hodnôt, či dokonca vidieť v ňom kľúčovú oblasť pre zlepšenie umeleckých kvalít našej populárnej hudby. Ako základ domácej hudobnej tradície pre strednú a staršiu generáciu však ľudovka nestráca platnosť ani dnes.

Z hľadiska svetovej populárnej hudby ostáva naša ľudovka zatiaľ v postavení hudby pomerne úzko ohraničeného etnika. Z hudobnej stránky má vzdialených príbuzných v americkej polkovej hudbe, ktorá má najmä v oblasti Stredného Západu značný ohlas medzi národnostnými menšinami prevažne poľského pôvodu, alebo v „šramlovej“ ľudovke slovensko-korutánskeho rozhrania. V Európe vyžaruje štýl a repertoár našej ľudovky (najmä repertoár štyridsiatych rokov) do bavorských a ďalších juhonemeckých oblastí, kde má pomerne veľký počet poslucháčov medzi príslušníkmi staršej a strednej generácie. No „nanebevzatie“ do sveta masovo rozširovaných prejavov svetového dosahu našej ľudovky zatiaľ nevyšlo*, hoci pri dnešných integračných tendenciách to vonkoncom nie je vylúčené.

2

(Trampská pieseň — Prvá štylizácia moderných tancov — Fox polka a ľudovkové tango — Opereta a hudobný film — Príprava swingovej syntézy)

Ak sme povedali, že ľudovka tvorila až do druhej svetovej vojny základ hudobného jazyka našej populárnej hudby, neznamená to, že by bezo zvyšku vyplňala celú túto oblasť. Prenikanie africko-amerických prvkov — najčastejšie vo forme hudobného sprievodu k dobovým tancom, vyvierajúcimi z rytmickej základne džezu — možno pozorovať aj v tomto období. Nebola to však jediná cesta. Osobitnú úlohu najmä pre tradíciu nášho džezu zohrala aj činnosť niektorých predstaviteľov umeleckej avantgardy (napr. E. F. Buriana, E. Schulhoffa a i.), ktorí v dobovom očarení džezom hľadali východisko pre obrodu súčasnej umeleckej hudby. Hoci sa ich pôsobenie vtedy obmedzilo na pomerne úzky okruh poslucháčov, značne prispelo k neskoršej rehabilitácii umeleckej aspirácie džezu. A okolnosť, že sa títo tvorcovia politicky hlásili k ľavicovým, komunistickým názorom a v ich zmysle formulovali svoje umelecké zásady, veľmi ovplyvnila spoločenské a ideové aspekty našej domácej tradície džezu, na ktoré neskôr nadviazal orchester Gramoklubu a Jaroslava Ježka.

Možno však povedať, že až do nástupu swingu má proces prenikania džezových prvkov do českej populárnej hudby iba prípravný charakter. Aspoň jedna alebo dve generácie musia vyrásť v prostredí, kde budú

* Okrem ojedinelých výnimiek, ako je VeJVodova Škoda lásky alebo Bláhov Jetelíček u vody, ktorý roku 1972 napr. nahral aj orchester Jamesa Lasta.

vystavené pôsobeniu vybraných prvkov nového hudobného výrazu, pokým v ďalšej generácii dozrie istý počet tých, čo už budú schopní vystavené pôsobeniu vybraných prvkov nového hudobného výrazu, použiť výrazové prostriedky nového hudobného jazyka na relatívne samostatné a slobodné stváranie vlastných myšlienok a predstáv.

Zaujímavú a v európskom kontexte ojedinelú kapitolu asimilácie niektorých výrazových prvkov novej tanečnej hudby „zdola“ predstavuje u nás oblasť trampskej piesne. Historicky a spoločensky podmienený dobový ideál „úteku do prírody“ sa tu spojil s inšpiráciou romantizmom, ktorú prinášala prekladová literatúra (Ernest Thompson Seton, James Curwood) a populárne filmy z Divokého západu.

Trampská pieseň, ktorú najprv šírili amatérskym spôsobom spevácke súbory jednotlivých osád, prešla zaujímavým vývinovým cyklom. Najprv sa rozvíjala ako v podstate samostatné hnutie, relatívne nezávislé od komerčného hlavného prúdu vtedajšej populárnej hudby. Obdobie hospodárskej krízy a spoločenského vrenia pred druhou svetovou vojnou dokonca prispelo k tomu, že sa v trampskej piesni mohli okrajovo uplatniť aj spoločensky alebo priamo politicky angažované prejavy. Prevažná časť trampskej piesne však v tridsiatych rokoch nastúpila cestu profesionalizácie a jej špičkoví predstavitelia sa dali čiastočne vtiahnuť do systému komerčne produkovanej populárnej hudby a načas s ním splynuli. Po druhej svetovej vojne, najmä v päťdesiatych rokoch, sa znovu obnovuje relatívna nezávislosť trampskej piesne a v šesťdesiatych rokoch sa táto oblasť stáva vhodným odrazovým mostikom pre osobitú syntézu s adaptovanými vplyvmi country and western alebo folk music. Pre obdobie tridsiatych rokov však platí, že trampská pieseň utvorila ďalšiu cestu, ktorou prenikali v osobitej adaptácii do povedomia určitých skupín obyvateľstva niektoré hudobné prvky africko-amerického pôvodu možno rýchlejšie a účinnejšie ako v hlavnom prúde vtedajšej populárnej hudby.³

Stylizácie moderných tancov, ako sa prejavovali už v dvadsiatych rokoch v prvých skladateľských pokusoch R. A. Dvorského a ďalších autorov jeho generácie, spájali (ako napokon všade vo vtedajšej Európe) dobový model európskej tradičnej populárnej hudby s výraznejším rytmickým oživením a s postupne prenikajúcou synkopáciou. Po vlne najrozličnejších tanečných foriem (hudobne veľmi odlišných), ktoré po niekoľkých sezónach zanikali, sa v tridsiatych rokoch kryštalizuje o niečo všeobecnejší hudobný typ foxu (resp. foxtrotu alebo v pomalej verzii slow foxtrotu), ktorý sa u nás zblízuje s ľudovkovou polkou. „Fox polka“ je produktom tohto ďalšieho štádia asimilačného procesu a stáva sa typom, ktorý je už takmer všeobecne prijateľný. Z domácej ľudovky preberá pomerne jednoduchú melodickú kontúru a harmonické vybavenie. Metrická schéma kolíše medzi dvojdobým členením polky a štvordobým základným metrom foxtrotu, v podstate však zachováva schému s dvoma ťažkými dobami (bas), ktoré sa striedajú s dvoma „ľahkými“ akordmi. Zložitejšie formálne členenie ľu-

dovkovej polky (v inštrumentálnej úprave s dvoma medzihrami a triom) sa postupne mení na jednoduchšiu schému: verzia — refrén, pričom sa ťažisko významu takmer výlučne presúva do refrénu a verzia plní úlohu doplnku, ktorý vyžaduje len konvencia a v praxi sa môže aj vynechať.

Popri fox polke sa vyvíja aj ďalší významný kríženec ľudovkovej tradície s vlnou importovaných moderných tancov: domáce tango, prispôbené najmä v melodických kontúrach sentimentálnej účinnosti ľudovkových intonácií a ktoré v harmonickom pláne, v intervalovom zložení i v melodických obratoch tvorí možno ešte schematickejšie klišé ako zvyčajné typy ľudovky. Dôležitým prostredníkom pri šírení tohto typu medzi širokým obecnstvom je ľudovková opereta. Jej základné kamene tvorí práve ľudovka (polka a valčík) a prechodné typy, ako fox polka, ľudovkové tango, poprípade waltz alebo slow foxtrot. Hovorili sme, že v zoznámení sa svetového obecnstva s prípravným a pomerne pokročilým štádiom syntézy africko-amerických a tradičných európskych prostriedkov zohral mimoriadne dôležitú úlohu americký muzikál; podobný význam v našich pomeroch musíme prisúdiť operete tridsiatych a štyridsiatych rokov. Neustále treba mať však na zreteli, že syntéza, ktorej slúžila naša opereta, je podstatne nižšieho rangu a z hľadiska ďalšieho vývinu plní výslovne prípravné poslanie. Aj v umeleckých predpokladoch a kvalitách našej operety a svetového muzikálu tohto obdobia je, prirodzene, veľký rozdiel.

Opereta sama osebe by nestačila pripraviť široké obecnstvo na príchod zmeny v populárnej hudbe, keby sa náš hudobný život v tridsiatych rokoch nemohol opierať o pomerne vyvinutý systém masovokomunikačných prostriedkov. Vďaka rozhlasu a zvukovému filmu prenikla populárna hudba k oveľa väčšej časti obyvateľstva ako predtým. V pätici tridsiatych rokov sa podieľala 97 perc. na celkovom tantiémovom výnose OSA a zaberala dokonca okolo 90 percent všetkej dobovej hudobnej frekvencie.⁴ V rozhlasovom vysielaní sa postupne uplatnili orchestre nielen výslovne ľudovkové, ale aj tanečné súbory, ktoré ľudovkový repertoár kombinovali s tanečnou hudbou predswingového typu, ovplyvnenou džezom. Domáci gramofónový priemysel sa v tridsiatych rokoch presadil oproti zahraničnej konkurencii práve tým, že sa zámerne sústredil na domáci repertoár a poskytol mu tak významnú podporu. Zvukový film sa pri svojom účinku na divákov opierať o hudobnú, najmä piesňovú zložku, v oveľa väčšej miere ako dnes. Takmer každý film obsahoval jeden alebo niekoľko šlágrov domácich autorov, ktoré väčšinou spopularneli. A pretože filmy tematicky často čerpali z atraktívneho prostredia domácej „lepšej spoločnosti“, opierať sa aj ich hudobný sprievod vo zvýšenej miere o „modernú“ tanečnú hudbu, ovplyvnenú džezom. Zároveň sa však rozvíjal aj dovoz zahraničných filmov, ktorých hudobná zložka (najmä amerických hudobných filmov) ponúkala širokému obecnstvu nový hudobný materiál v autentickjšej podobe.

Šlágrové edície súkromných vydavateľstiev šírili záplavu lacných piesňových vydaní; popri dielach domácich autorov sa tu objavovali aj prebraté zahraničné šlágre. V podstate však možno povedať, že v druhej polovici tridsiatych rokov bola prvá, predswingová fáza domácej populárnej hudby, mierne okorenená dráždivými prvkami moderných tancov a bohato nasýtená schémami, typickými postupmi, aj výrazovou náladou domácej ľudovky, dostatočne známa veľmi širokému obecenstvu a že prvý nástup africko-amerických prvkov predbežne uplatňovaných veľmi striedmo a v prispôsobenej podobe, sa už dokonale asimiloval.

3 (Swingová éra v Čechách)

Tesne pred druhou svetovou vojnou sa už u nás utvorili predpoklady pre vznik všeobecnejšej syntézy domácej populárnej hudby s výrazovými prvkami džezom preniknutej populárnej hudby dvadsiateho storočia v zmysle štýlovej epochy swingu. Spoločenský charakter tejto syntézy sa u nás formoval v osobitných historicko-spoločenských okolnostiach. V susednom Nemecku sa dvíhala hrozba fašizmu, ohrozenie republiky vyvolávalo pocity jednoty ľudových nás a hudobný jazyk, výrazové prvky swingovej hudby sa stali pre nastupujúcu generáciu nielen generačným manifestom, ale aj prostriedkom, ktorým dávala najavo svoj nesúhlas s názormi fašistickej ideológie vo sfére hudobného umenia. Vďaka pokrokovej orientácii Jaroslava Ježka — najvýraznejšej osobnosti, ktorej v tejto i v nasledujúcej etape vývinu prislúcha zakladateľská úloha — dostali sa prvé prejavy swingovej syntézy u nás do služieb pokrokovu orientovanej, agitačne pôsobiacej politickej satiry. Až do nacistickej okupácie sa táto orientácia mohla prejavovať priamo v revue Oslobodeného divadla. Keď však potom ďalší vývin a vojna znemožnili verejné prejavy tohto druhu, nadobudol spoločenský protest konsolidujúceho sa swingu skôr alegorický charakter. Generačný proces nastupujúcej swingovej generácie sa v ňom zmiešal so všeobecným odporom proti tuposti nacistickej kultúrnej politiky.

Ježkov príklad bol mimoriadne významný okrem iného aj preto, že jeho práca sa mohla rozvíjať v bezprostrednom styku s hudobným divadlom, ktoré, ako sme už niekoľko ráz naznačili, je priam ideálnym prostredím pre kombináciu rozličných prvkov a zasadzuje ich do kontextov, v ktorých môžu ľahšie prenikať do širokého povedomia. Jaroslav Ježek je na jednej strane tvorcom džezových orchestrálok (vrátane aranžmánov dobových svetových šlágrov) a zakladateľom swingového big bandu, ktorý sa stal vzorom mnohým študentským kapelám v prvom období nástupu nášho swingu. Na druhej strane však vytvoril v divadelných pesničkách po prvý raz veľký súpis takmer všetkého, čo v Čechách dovtedy skladalo pestrú mozaiku populárnej hudby a spoločenského spevu, a ukázal, že aj tieto prvky možno začleniť do všeobecného rámca swingovej tradície, ktorá určovala základný charakter

jeho práce. Spomeňme napr. kramársku pieseň o Golemovi, vernú transkripciu mestského folklóru v pesničke Na Poříčí dítě křičí, rozjarené malomeštiactvo oslavnej ľudovky v refréne Konšelskej, molovú náladu dobovej trampskej piesne Babička Mary; travestiu opernej machy v Buďte blahorečený; parodisticky zamerané exotizujúce tango v Mercedes; širokú škálu osobitých parafráz bluesovej nálady počnúc „klasickým“ typom Strejčka hladu až po vnútorný, trochu šansónový výraz Tmavomodrého sveta; foxtrotový optimizmus Neba na zemi; česky spevnú líniu waltzov Když jsem kytici vážala a Don Juan waltz; alebo slowfox Vzpomínky přes palubu, Život je jen náhoda, vyvierajúce zo zhusťených džezových harmónií; swingujúci koncertný valčík Jarní vítr alebo nový revolučných pochodov Proti větru, Hej rup, ktoré sú najmasovejším a umelecky najpresvedčivejším vyvrcholením domácej tradície angažovanej robotníckej piesne. Okolnosť, že tvorca schopný takého širokého záberu bol zároveň hlavným duchovným otcom českého swingu, má pre históriu našej populárnej hudby takmer nedočiniteľný význam.

Česká swingová hudba z tejto okolnosti aj ťažila. Národný charakter pesničiek príslušníkov prvej swingovej generácie — tak v melodických kontúrach, ako v textovej tematike — je pri dnešnom pohľade z istého odstupu až prekvapujúci. V súlade s celosvetovým vývinom priniesol swing aj u nás prehĺbenie kompozičnej, inštrumentačnej a interpretačnej techniky a zároveň prvý prienik výrazových prostriedkov, ovplyvnených džezom, vniesol medzi oveľa širšie obecnstvo ako do tých čias. Dovtedajšia tradícia domácej populárnej hudby, ktorú už ľudovka poznačila sklonom k harmonickému aj melodickému primitivismu, sa obohatila o členitejšiu, miestami aj intonačne náročnejšiu melodiku, ktorá bola často odvodená z oveľa zložitejšieho inštrumentálneho typu, než aký predstavovali rozložené akordy dychovkových nástrojov. Rytmické čítanie, vychádzajúce z off-beatového frázovania, sa postupne stávalo pre novú generáciu už zažitým prostriedkom a plastickým stavebným materiálom. Rovnako aj harmónia pokročila oproti zvyčajnému striedaniu troch základných funkcií, typických pre ľudovku. Rozšíril sa aj tematický okruh textov a deklamačná aj výrazová kvalita ich spracovania.

K priaznivým podmienkam pre rozvoj domácej tvorby prispeli v ďalších rokoch aj niektoré iné okolnosti. Keď v roku 1941 okupanti zakázali tanec na verejnosti, dostala sa swingová hudba do postavenia koncertnej hudby na počúvanie, čo zvýšilo nároky na dokonalosť predvedenia a do väčšej miery sústredilo záujem poslucháčov. Rovnako aj zákaz zaradovania zahraničných skladieb (i keď sa obchádzal najrozličnejšími spôsobmi) poskytol domácim skladateľom mimoriadnu príležitosť vyniknúť a v istom zmysle ich zbavil nepríjemnej konkurencie. Zahraničná produkcia sa tak stala predmetom štúdia odborníkov a vzorom, ktorý poznal iba zasvätený okruh obecnstva.

Do povojnových rokov teda česká populárna hudba vstúpila na pozoruhodnej úrovni. Disponovala relatívne bohatou zásobou tvorivých

síl, pretože medzi skladateľmi a interpretmi sa už na konci vojny začali výdatne uplatňovať aj príslušníci druhej, mladšej swingovej generácie. Po vojne mohli slobodne realizovať výsledky svojho ilegálneho „štúdia“ z vojnových rokov. Mali dostatočne široký okruh poslucháčov, najmä z mladšej generácie, pre ktorú bola swingová hudba už plne asimilovaným a adaptovaným jazykom a pevnou súčasťou najvlastnejšieho životného prostredia. Nechýbala ani pomerne vyvinutá sieť produkčných inštitúcií (hudobné vydavateľstvá, domáca gramofónová výroba), ktorá zhruba zodpovedala súčasnej etape postupnej industrializácie v tejto oblasti. V období, keď bola swingová vlna ešte na vzostupe, hlásiť sa k nej bolo ekonomicky zaujímavé aj pre tieto zložky, a tak niektoré z nich v tomto období zohrali relatívne pokrokovú úlohu.*

Je však jasné, že táto priemyslová sieť bola súkromným vlastníctvom, preto obsahovala všetky tienisté stránky súkromnokapitalistického systému, orientovaného na zisk. Dôsledky takého zamerania sa však najvýraznejšie prejavujú v tých fázach vývinu, keď sa nastupujúca vlna v záplave vyvolanej konjunkuralistickou houbou za ziskom priveľmi rozdrobí, stratí tvorivú nosnú silu a komerčne orientovaná nadprodukcia vedie k radikálnemu poklesu úrovne. V rokoch 1945—1948 u nás takýto úpadok sčasti brzdil aj nedostatok papiera a lisovacej hmoty a ani tvorivý náboj swingovej vlny ešte nebol celkom vyčerpaný. Plný účinok nepriaznivých vplyvov, vyvierajúcich z tlakov novodobého hudobného priemyslu v súkromnom vlastníctve, by sa bol v oveľa väčšej miere prejavil o niečo neskôr — ale k tomu už nedošlo pre spoločenskú zmenu, ktoré priniesol Február.

4

(Populárna hudba po Februári — Hnutie ľudovej umeleckej tvorivosti — Orientácia na folklór — Masová pieseň — Estrádna hudba)

Prestavba našej spoločnosti, ku ktorej došlo po februári 1948, odstránila vplyv súkromnopodnikateľskej organizácie v aparáte populárnej hudby ešte pred prvou povojnovou krízou. V práci zoštatneného hudobného vydavateľstva, gramofónového priemyslu aj sprostredkovateľskej agentúry jednoznačne prevládli ideologické a politicko-výchovné hľadiská. Ich sprievodným znakom bola aj dlhodobá diskusia o novej úlohe populárnej hudby.

Nesporným kladom tohto obdobia je vzrastajúci rozsah novej hudobnej aktivity v mládežníckych a iných amatérskych súboroch, podporo-

* Napr. vydavateľstvo R. A. Dvorský, ktoré vydávalo pesničky Jaroslava Ježka, a potom sa priam programovo stalo hlavným propagátorom českej swingovej produkcie.

vaný veľkoryso koncipovanou sieťou súťaží a prehliadok ľudovej tvorivosti: umožnili veľkému množstvu mladých ľudí priamy prístup k pestovaniu hudby, ako aj možnosť odborného vedenia a konzultačnej služby.* Talentovaní jednotlivci a kolektívy tak nadobudli možnosť zbierať cenné skúsenosti, technicky a umelecky dozrievať vo vhodnom prostredí a prípadne nastúpiť cestu k postupnej profesionalizácii. Tieto možnosti využili aj mnohí dnešní významní predstavitelia našej populárnej hudby: prehľad dnes činných a populárnych skladateľov alebo interpretov, ktorí začínali svoju hudobnú dráhu v niektorom mládežníckom súbore či na niektorom inom úseku osvetovej umeleckej práce, by zrejme mnohých prevzal svojou šírkou. Mnohí interpreti strednej generácie vďaka práve pôsobeniu v detských alebo mládežníckych súboroch za technické základy a hudobnícku kultivovanosť, ktoré občas chýbajú zastupcom najmladšej generácie. Široko koncipovaná starostlivosť o ľudovú umeleckú tvorivosť poskytla v druhej polovici päťdesiatych rokov živnú pôdu aj mladým džezovým súborom, ktoré sa pripravovali na nový nástup, a v šesťdesiatych rokoch opäť uviedla na verejnú platformu hudbu trampského hnutia, ktorá sa v tomto období už častejšie spájala s ohlasmí country and western alebo folk music.

Treba však povedať, že v prvom období po roku 1948 boli predstavy o žánrovom a tematickom ohraničení želaniteľnej populárnej hudby oveľa užšie. Orientovali sa predovšetkým na návrat k domácejmu folklóru. Podporovalo sa uchovanie jeho autentickej podoby a tam, kde bola ešte živá, aj jej rozvíjanie. Výsledkom tohto úsilia bola cenná tradícia folklórnych fesivalov, ako sú Strážnice alebo Vysoká. Zároveň sa folklórne prvky veľmi často spracovávali aj v štylizovanej forme technikou odvodenou z klasických modelov európskej umeleckej hudby. Obidva postupy sa uplatňovali pri vzniku početných súborov ľudových piesní a tancov, ktoré spočiatku vychádzali z hnutia ľudovej umeleckej tvorivosti. Pôvodné amatérske alebo poloprofesionálne súbory sa však postupne profesionalizovali a v špičkových prípadoch sa z nich stali reprezentačné súbory, ktoré sa dodnes uplatňujú tak v našom domácom hudobnom živote, ako i na zahraničných zájazdoch, kde plnia aj dôležitú funkciu národnej a štátnej reprezentácie. Okrem toho orientácia na folklór zrodila širokú škálu ďalších prechodných hudobných typov, napríklad v hudbe na počúvanie tzv. vyšší populár.

Naše sústredenie sa na domáci folklór má na prvý pohľad všeličo spoločného so svetovou vinou folk music, ktorá vyvrcholila o niečo neskôr. Podstatný rozdiel však spočíva v tom, že folk music sa pri svojom hľadaní kontaktu s dnešným poslucháčom obracia na výrazové prostriedky odvodené nie z európskej umeleckej hudby, ale zo svetovej populárnej hudby dvadsiateho storočia. Vo folklóre vidí predovšetkým

* Pripravované Dejiny ceskej hudby v dvadsiatom storočí uvádzajú, že hnutie ľudovej tvorivosti z 237 súborov s celkovým počtom 6000 účastníkov v sezóne 1946—47 vzrástlo v sezóne 1949—1950 na 10 478 súborov s 267 000 členmi.⁵

univerzainy ideálny vzor spätosti piesne a speváka so životnou atmosférou a podmienkami prítomného okamihu a bezprostredné, často spoločensky angažované reakcie na svoje okolie; nehľadá v ňom teda „autenticnosť“ pôvodného hudobného tvaru. Preto sa aj v mnohých smeroch zásadne odlišuje od štylizácií smerujúcich k tradičným výrazovým prostriedkom európskej umeleckej hudby. Rozdiel vo vyznení obidvoch týchto postupov napokon ukázal vývin: Folkové hnutie si vo svetovom meradle zachováva (aspoň pokiaľ ide o jeho nových adeptov) poloamatérsku, a teda aj menej kultivovanú, ale značne bezprostrednú úlohu, ktorá vo svojom dynamickom vývoji prechádza neustále novými zmenami. Naproti tomu u nás obvyklý spôsob štylizácie čoskoro dosiahol plne profesionálne štádium a nadobudol podobu pomerne pevne vyhraneneho, ustáleného typu.

V každom prípade sa folklórne prvky osvedčujú ako veľmi podnetný a živý prameň, na ktorý dnešná populárna hudba nadväzuje najrozmanitejším spôsobom. V poslednom čase sa objavili tak adaptácie a úpravy ľudových piesní v repertoári našich popredných populárnych spevákov (napríklad Gott, Matuška, Vondračková, Kocianová) ako i pokusy hľadať vo folklóre skôr inšpiratívny podnet k vytváraniu nových, vlastných prejavov (napríklad Petr a Hana Ulrychovci). Napriek tomu, že dosiahnuté výsledky boli v mnohom pozoruhodné, kritika pokladala za nevyhnutné upozorniť, že ľudová pieseň dnes nemôže byť jediným inšpiratívnym zdrojom populárnej hudby a o tejto otázke sa rozvinula zaujímavá diskusia.⁶

Druhým výrazným typom, ktorý priniesli už prvé povojnové roky a vo väčšej miere pobebruárová orientácia našej populárnej hudby, bola masová pieseň. Vo svojom období sa stala žánrom, ktorý najvýraznejšie zachytáva atmosféru zmien a presunov pri prestavbe našej spoločnosti. Hudobne čerpala z tradície robotníckeho revolučného spevu, najmä z intonačnej štruktúry sovietskej masovej piesne, a v štylizácii opäť používala prostriedky zodpovedajúce modelu európskej klasickej hudby. Vo svojich najlepších prejavoch utvorila ostro vyhranené, nezameniteľné a ľahko identifikovateľné typ: viazal sa na niektoré situácie a príležitosti v živote spoločnosti, pred ktorou stáli nové ciele a nová životná náplň. Masová pieseň sa stala nevyhnutným a logickým sprievodcom pri zhromaždeniach, manifestáciách, oslavách a pracovných nástupoch. Preto v nej po hudobnej stránke prevládol charakter slávnostného alebo mobilizujúceho pochodu, čo určuje, ale zároveň aj ohraničuje možnosti jej uplatnenia. V čase, keď ešte doznieval ohlas veľkých spoločenských premien, mala masová pieseň aj kvantitatívne vyhradený veľký priestor v našom hudobnom živote; potom sa postupne zužoval, keď celkový vývin spoločnosti prechádzal ku každodennej, drobnej práci. Pieseň, pôvodne určená na aktívny spev, sa čoraz častejšie menila na malú kantátu, kladúcu už vyššie nároky na reprodukovanie, a funkcia počúvania prevládla nad funkciou spoloč-

čensky zjednocujúcou. Dnes predstavuje masová pieseň päťdesiatych rokov stále významný historicko-spoločenský komplex, ktorý v povedomí poslucháčov vyvoláva veľmi presné asociácie; preto i naďalej má svoje miesto pri takých príležitostiach, ktoré zodpovedajú jej funkčnému zameraniu. Niektoré tematické alebo obsahové okruhy so znakmi spoločenskej angažovanosti žijú však v populárnej hudbe aj v inej podobe a spracúvajú sa u nás aj inými hudobnými prostriedkami — napr. vo forme šansónu, kabaretnej alebo divadelnej piesne, či veľkoryso koncipovanej festivalovej piesne.

Popri folklórnych stylizáciách a masovej piesni prinieslo obdobie na prelome štyridsiatych a päťdesiatych rokov ešte ďalší termín, ktorý sa začal všeobecne používať: estrádna hudba. Treba však povedať, že presnejšia náplň tohto termínu sa iba hľadala a v podstate nikdy nedosiahla takú obsahovú vyhranenosť, aká sa jej pripisovala v teoretických úvahách. Estrádna hudba mala podľa pôvodných predstáv splňať na pomerne vysokej úrovni a pri zachovaní všetkých požiadaviek dobrého vkusu rekreatívnu funkciu. V interpretačnej sfére sa mala zverovať súborom veľmi variabilného orchestrálneho obsadenia, ktoré by umožňovali reprodukciu širokej škály hudobných typov, od veselých a lyrických piesní cez sólové inštrumentálne skladby až po stylizovaný zvuk malého symfonického orchestra. Do dnešných čias však prežila iba tá posledná zložka tejto výrazovej škály, a tak sa z estrádnej hudby dnes uplatňujú vlastne iba skladby na počúvanie, v inej terminológii zvyčajne označované ako vyšší populár. Pôvodný predpoklad, podľa ktorého mala estrádna hudba vlastne zaplniť takmer celý priestor vyhradený v štruktúre hudobného života jednotlivým žánrom a druhom populárnej hudby, sa v praxi nikdy neuskutočnil. Okrem iného asi aj preto, že hudobný jazyk estrádnej hudby sa, pokiaľ išlo o výber výrazových prostriedkov, orientoval takmer výlučne na staršie štádium populárnej hudby pred nástupom džezových prvkov, čo už nemohlo trvalejšie uspokojiť potreby poslucháčov v polovici dvadsiateho storočia.

5

(Pesničky malých scén — Syntéza po období rock and rollu — Šesťdesiate a sedemdesiate roky)

Dobove pochopiteľná orientácia na čo najvýraznejšie vyjadrenie veľkých zmien, ktorými prechádzala naša spoločnosť na začiatku päťdesiatych rokov, zúžila teda škálu populárnej hudby, vyzdvihla do popredia iba niektoré jej funkcie a načas zabudla na iné funkcie alebo ich potláčala. Ďalší vývin ukázal, že takýto postup možno uplatňovať iba určitý čas, pretože v dostatočnej miere neprihliada na skutočné, objektívne potreby spoločnosti. Keď sa však v druhej polovici päťdesiatych rokov v našej populárnej hudbe už výrazne pociťovala absencia

určitých typov alebo výrazových pólov, bola dovtedajšia swingová syntéza vo svetovom meradle už natoľko rozdrobená, že sa nemohla stať dostatočne mocnou hudobnou základňou. Súťaže Hľadáme pesničku na všedný deň alebo Pesničky na zajtra síce priniesli isté ozdravenie dovtedajšieho stavu práve preto, že zaplňali bolestne pociťované vákuum,⁷ avšak nové podnety museli nadväzovať na aktuálnejší, súčasnejší hudobný jazyk, zodpovedajúci štádiu, ktoré dosiahla svetová populárna hudba.

Po prvý raz sa jej vplyvy prejavili na prelome päťdesiatych a šesťdesiatych rokov v piesňach, pre ktoré sa u nás vžil termín „pesničky malých scén.“ Podobne ako v niekoľkých už spomenutých prípadoch, aj pesničky malých scén formovala predovšetkým naša spoločenská situácia. Boli reakciou na predchádzajúce obmedzené žánrové a funkčné škály populárnej hudby, ako aj na priveľmi jednostrannú orientáciu hudobného jazyka. Novovznikajúce malé divadlá, ako napr. Rokoko, Na Zábradlí, Paravan, Večerné Brno, ale predovšetkým Semafor sa stali platformou umožňujúcou nástup nových podnetov, ktoré mali po prvý raz posunúť výrazový register našej populárnej hudby za hranice vtedy už celkom vyčerpanej swingovej syntézy.

V podstate opäť išlo o istý druh rekapitulácie súčasných hudobných prístriedkov. Pozoruhodná však bola táto rekapitulácia tým, že obsahovala niektoré prvky rockandrollovej oblasti v tvare štylizovanom našimi podmienkami a prispôbenom našim možnostiam vlastne skôr, než sa u nás uviedla táto hudba (so značným oneskorením) v širšom meradle a v autentickerejšej podobe. Na rozdiel od zložitejšej, inštrumentálne inšpirovanej melodiky swingu sa presadzuje jednoduchšia a prehľadnejšia vokálna melodika. Môže pôsobiť v kladnom zmysle osviežujúco, ale aj záporne, ako prílišný primitivizmus až trivialita. Stereotyp tridsaťdvať rokového refrénu swingovej pesničky sa rozpadá a formálna výstavba, hoci aj jednoduchá, dáva možnosť pre širšiu voľbu. Namiesto „chorusovej“ stavby, v ktorej stratila význam verzia, sa objavujú rozličné typy strofických pesničiek. Inštrumentačná sadzba swingového aranžmánu pre veľký orchester s plnými sekciami sa stáva priezračnou, o slovo sa hlásia malé skupiny s novou výraznou rytmikou, ovplyvnenou už rockom.

Popri rockandrolle v pesničkách malých scén oživa dixieland, ragtime, gospelsong, boogie woogie, aj detská riekanka, secesy kabaretný kuplet, šansón, ruská častuška alebo folklór, prezentovaný s parodickým zafarbením. Mimoriadny význam nadobúda text. Na rozdiel od uhladených a ničím neprovokujúcich „pekných slovičok“, do ktorých sa v poslednom štádiu sploštil text našej swingovej piesne, objavuje sa tu úsilie o nový poetický náboj, o isté „ozvláštnenie“ v zmysle estetiky umeleckej tvorby; značnú úlohu hrá aj dadaisticky zafarbený, miestami trocha absurdný humor.

Pôsobenie tejto vlny nebolo vždy bezvýhradne kladné. Pretože v podstate išlo o reakciu na predchádzajúce obdobie, odpor k jeho znakom

sa niekedy prehánal do krajností. Úsiliu odlišiť sa za každú cenu padla niekedy za obeť profesionálna kvalita spracovania, akú swing vytvoril a zakotvil: otvárala sa nová cesta nielen sympatickej spontánnosti, ale niekedy aj bezperspektívnemu diletantizmu. Ostáva však skutočnosťou, že prvý nástup a vrcholná fáza obdobia pesničiek malých scén znamená v našej populárnej hudbe opäť jednu z etáp, v ktorej sa populárna hudba formovala objektívnymi potrebami našej spoločnosti a historicko-spoločenskou atmosférou do takej miery, že vznikol veľmi svojský tvar, ktorý nemá priamu obdobu v iných kultúrach.*

Treba však povedať, že obdobie malých scén bolo v Čechách predbežne posledným obdobím, ktoré prinieslo takto vyhranený typ. Zhruba od začiatku druhej tretiny šesťdesiatych rokov sa populárna hudba v Čechách už vyvíjala v kontakte so všeobecným svetovým vývinom, pričom jednotlivé štýlové zlomy, nástupy nových prúdov a presuny v charaktere hlavného prúdu doliehali k nám s istým oneskorením a stretávali sa z prípadu na prípad s väčšou alebo menšou odozvou. Rock and roll k nám vo väčšej miere prenikol až v súvislosti s nástupom anglických skupín a prešiel vlastne len druhou polovicou zvyčajnej vývinovej krivky, v ktorej sa určitý hudobný prúd stáva po prechode módného obdobia sčasti v asimilovanej podobe trvalou súčasťou hlavného prúdu, zatiaľ čo autentickejší tvar je opäť iba záležitosťou menšinového okruhu špecializovanejších záujemcov.**

Další vývoj populárnej hudby u nás však znova dokázal, že v tejto oblasti nemožno oddeliť sféru tvorby od sféry produkčnej a distribučnej. Pritom obe sledujú — oveľa tesnejšie, než v ktorejkoľvek inej oblasti hudobnej tvorby — aj všeobecné zmeny, ktorými prechádza spoločnosť. V analýze súčasného stavu populárnej hudby z roku 1975 sa tento vývoj výstižne charakterizuje: „V zhode so všeobecnejšie sa uplatňujúcimi tendenciami v našej spoločnosti zhruba od polovice šesťdesiatych rokov dochádza k oslabeniu centrálného riadenia a tým aj

* Dôsledkom je však jeho ohraničená prenosnosť. Nie je zrejme náhodné, že sa piesne Jaroslava Ježka i Jiřího Šlitra uplatňujú v zahraničí v podstatne menšej miere ako piesne štandardného typu, aké v jednotlivých obdobiach vývinu českej populárnej hudby písali napr. Alfons Jindra, Bedřich Nikodém, Bohuslav Ondráček alebo Karel Svoboda.

** Podľa údajov MNV Praha pôsobilo iba na území hlavného mesta Prahy v roku 1963 bezmála 200 beatových skupín, pracujúcich takmer výlučne na amatérskej alebo poloprofesionálnej báze. Už na konci šesťdesiatych rokov sa ich počet podstatne zmenšil a tie, ktoré ostali, získali skôr charakter profesionálnych súborov, v ktorých sa výlučne beatové zameranie prispôbilo tlaku a požiadavkám hlavného prúdu, ktorý mnohé z rocku asimiloval a urobil prijateľnejším pre širšie obecnstvo. Až v sedemdesiatych rokoch dochádza k novému prudkému oživeniu v tejto oblasti, okrem iného aj pod vplyvom rastúcej obľuby džez rocku.

k narušeniu spoločnej akčnej jednoty inštitúcií, ktorá charakterizovala najúspešnejšie činy predchádzajúceho obdobia kvalitatívneho rozvoja. Prudko sa presadzujú nové žánrové okruhy, nesené spravidla amatérskym hnutím „zdola“ (rozvoj hudobne náročnejších beatových skupín, folkové hnutie, obroda trampskej piesne v nadväznosti na country and western atď.); vyvíjajú sa však najčastejšie živelne, bez premysleného usmerňovania, takže ich pozitívny prínos sa plne nevyužíva, kým ich negatívne stránky sa slobodne rozvíjajú. Rastúci dopyt vyvoláva konjunktúru, inštitúcie pod jej tlakom stupňujú produkciu a — bez podpory, ktorú im poskytovala vzájomná koordinácia — ľahšie podliehajú rastúcemu tlaku komercionalizácie, pričom ideové aspekty ustupujú do pozadia. Tak sa pripravila pôda pre udalosti krízového obdobia v rokoch 1968—69, keď v emocionálne vzrušenej atmosfére rad starších piesní nadobúda iný zmysel, značná časť autorov upadá do dezorientácie a v niektorých prípadoch dochádza k výslovnému zneužitiu populárnej hudby na ciele politickej pravice.“⁸

Dedičstvo tohto vývoja, ktoré našu hudbu zväzovalo ešte na začiatku sedemdesiatych rokov, nebolo ľahké prekonať.

Široká škála populárnej hudby sa tak v poslednom čase napĺňala prevažne produkciou syntetizujúceho asimilovaného hlavného prúdu, v ktorom sa štýlove čistejšie podnety odrážali iba sprostredkovane a poväčšine v rozdrobenej podobe. Tento vývin signalizoval aj isté nebezpečenstvo a svedčil o tom, že vo vedúcej a organizačnej polohe sa v druhej polovici šesťdesiatych rokov až priveľmi otvorili dvere uplatňovaniu zákona dopytu a ponuky i komerčným tlakom, ktoré z neho vyplývajú. V rozpätí relatívne malého trhu, aký predstavuje náš národný okruh, môže takýto tlak pôsobiť oveľa nebezpečnejšie ako v nepomerne rozsiahlejších teritóriách a v rámci väčších národnostných kultúrnych okruhov. Sila a životnosť náročnejších menšinových prúdov si tu totiž nestihnú vytvoriť ani ekonomicky pôsobivé podnety pre svoje presadenie a uchovanie. A keďže naša populárna hudba aj vo svojej organizačnej štruktúre začala preberať ekonomické podnety ako hlavnú hybnú silu svojho vývinu, značil tento postup vážne nebezpečenstvo nového sploštenia: prijatie najnižšieho spoločného menovateľa veľmi nenáročného vkusu a ohraňenie funkčného spektra celej populárnej hudby iba na základnú zábavno-rekreatívnu funkciu bez akýchkoľvek estetických, umelecko-výchovných alebo ideologických zreteľov.

Dramaturgie gramofónových spoločností, rozhlasu a televízie stratili sústavnú nadväznosť. Ich spojenie určovali skôr osobné kontakty jednotlivcov, za ktorými sa v pozadí často skrývali predovšetkým hospodárske záujmy ako spoločná názorová platforma. Názorové rozdiely znemožňovali spoločný postup, pokiaľ by išlo o podporu žánrov, druhov alebo prejavov, ktoré si takúto podporu zo spoločenského hľadiska zaslúžili. Dôsledkom toho bolo, že sa zmenšil priestor pre prejavy, usilujúce sa bohatšie čerpať z umeleckých možností populárnej hudby; kvalita hudobnej a textovej zložky rýchlo upadla a ako ideál popu-

lárnej hudby sa čoraz výraznejšie vynáral typ úplne konformného, neprovokujúceho priemeru. Masovokomunikačné prostriedky — práve vzhľadom na neustálenosť a rozkolísanosť hodnotiacich kritérií — takmer rezignovali na akúkoľvek osvetovú alebo výchovnú prácu v tejto oblasti. Typ non stop relácie, v ktorom zabsolútneľa zábavno-rekreatívna funkcia, úplne prevládol a chýbala mu akákoľvek protiváha v reláciách problémového alebo výkladového zamerania, či v systematickej popularizácii odstredivých tendencií.

Zdá sa, že v porovnaní so svetovým vývinom, ako aj s hudbou niektorých socialistických krajín, naša populárna hudba dnes trpí prílišným zdôraznením unifikačných tendencií všeobecne prijateľného, ale tým aj zjednodušujúceho hlavného prúdu a zanedbávaním bohatšej funkčnej a štýlovej diferenciácie, ktorá je predpokladom, že sa uspokojia skutočne všetky potreby diferencovaného poslucháčskeho okruhu. Povedané v štýlových pojmoch, naša populárna hudba sa pod vplyvom unifikujúcich tendencií priklonila skôr k typu strednej cesty než k výslovne súčasnému zvuku. Stačí ju porovnať s tvorbou našich najbližších susedov v Poľsku, Maďarsku či NDR.

Je pochopiteľné, že rekonštrukčné úsilie, ktoré sa po r. 1970 rozvinulo vo všetkých zložkách života našej spoločnosti, sa nemohlo venovať populárnej hudbe hneď v prvom štádiu. Najvyššie stranické a vládne orgány sa otázkami populárnej hudby zaoberali už od r. 1972. Ich stanovisko vyjadrilo uznesenie vlády ČSR č. 65 z roku 1975, ktoré sa stalo záväznou smernicou pre prácu všetkých inštitúcií. Medzitým však už správa o priebežnom plnení prijatých opatrení mohla konštatovať, že v oblasti populárnej hudby došlo k výraznému zlepšeniu.

Vládne dokumenty sa týkajú, pochopiteľne, administratívnych opatrení, ktoré tvoria smernicu pre činnosť orgánov štátnej správy, produkčných inštitúcií a masovokomunikačných prostriedkov. V polovici sedemdesiatych rokov však už môžeme pozorovať sympatické tvorivé oživenie ako i obohatenie modelu jediného prúdu, ktorý sa stabilizoval na začiatku 70. rokov.

Hlavný piesňový prúd orientovaný na hudbu strednej cesty ešte stále prevláda. A popri jeho reprezentantoch oživa v posledných rokoch aktivita špecializovaných štýlových prúdov v ich vyhranenejšej podobe. Pozoruhodný je predovšetkým spontánny záujem značnej časti mladého obecnstva o džez, predovšetkým o jeho džezrockovú časť. Takisto pozoruhodný je rozvoj českého folkového hnutia, ktorého doménou sú takisto mládežnícke a študentské kluby alebo platforma folkového festivalu.

Preto sa zdá, že pod tlakom skutočnej potreby dochádza v našej populárnej hudbe znova k bohatšej diferenciácii, ktorá je jedným z hlavných predpokladov tak umeleckej kvality, ako aj správneho plnenia funkcií populárnej hudby v celom jej rozsahu.

Pravda, ďalší vývoj v tomto smere si ešte vyžiada mnoho úsilia. Nepochybne možno súhlasiť s analýzou súčasného stavu z roku 1975,

ktorá končí týmto konštatovaním: „Zlepšenie situácie v oblasti populárnej hudby možno dosiahnuť iba dlhodobou, systematickou prácou. Zďaleka tu nejde len o otázky tvorby, ktoré v tomto komplexe problémov predstavujú iba jednu zložku, ale o celkové vyjasnenie postavenia, funkcie i možnosti populárnej hudby v socialistickej spoločnosti, o zníženie rozdielu medzi spoločenským dopytom a kapacitou tvorivej zložky, ako aj o organizačné opatrenia, ktoré majú umožniť čo najefektívnejšie využívanie vytvorených hodnôt“.⁹

6

(Slovenská populárna hudba na začiatku dvadsiateho storočia a po prvej svetovej vojne — Slovenské tango — Čardášový fox)

Osudy populárnej hudby na Slovensku sa utvárali trochu ináč ako v Čechách. Rozdiel sa netýkal ani natoľko celkového charakteru vývojovej krivky ako skôr datovania jednotlivých etáp a tempa, ktorým prebiehal vývin medzi jednotlivými uzlovými bodmi. Rozhodujúcu úlohu hrala celková úroveň industrializácie a štruktúra slovenskej spoločnosti na začiatku storočia a po skončení prvej svetovej vojny — v čase, keď boli Čechy oveľa lepšie pripravené na nastávajúce zmeny v charaktere populárnej hudby.

Na začiatku storočia bolo Slovensko prevažne poľnohospodárskou oblasťou, v ktorej väčšina obyvateľstva žila na dedinách do tisíc obyvateľov. Folklor, ktorého živná sila už v Čechách značne ochabla a v spoločenskom živote sa prejavovala sčasti už v štylizovanej forme prostredníctvom dychových hudieb, na Slovensku bol ešte stále živý. Hlavným nositeľom štylizačných postupov v zmysle „ludovkovej“ tradície, uplatňujúcej sa aj v malých mestách a na dedinách, bola cigánska hudba, pretože cigánske kapely boli najzvyčajnejším typom súborov, aké hrali na tanečných zábavách. Aj tak však boli pomerne vzácne a obmedzovali sa na tradičné slávnostné príležitosti vidieckeho života. Tradícia dychovej hudby sa rozvíjala v oveľa menšej miere ako v Čechách: iba v niektorých oblastiach západného Slovenska — poväčšine pod vplyvom českých alebo vojenských dychoviek. Chýbal vplyv veľkomestského prostredia: Bratislava mala na začiatku storočia asi 60 000 obyvateľov, z toho približne asi 10 percent Slovákov. Aj tu určovali charakter zábavnej a tanečnej hudby predovšetkým cigánske kapely. V Čechách bežný typ „salónky“ tu bol zriedkavý a tiež bol sčasti pod vplyvom cigánskej hudby. Prvé ozveny moderných tancov ragtimového typu sa v repertoári týchto kapiel objavujú až na sklonku prvej svetovej vojny, treba však povedať, že veľmi zriedkavo. Reprezentačné stredisko mondénneho typu, akým bol už pred vojnou pražský Montmartre, Slovensko nepoznalo.

Vznik samostatnej Československej republiky roku 1918 trochu urýchlil zmeny v štruktúre slovenskej spoločnosti. Dosiaľ prežívajúce feu-

dálne vzťahy, ktoré prevládali na dedine, sa začali rýchlejšie meniť na kapitalistické vzťahy. Vzástol význam miest a mestského spôsobu zábavy. Do rozličných funkcií v štátnej administratíve sem boli dosadzovaní aj príslušníci českej buržoázie, ktorí prinášali so sebou aj niektoré návyky mestskej zábavy. Takéto zmeny pomáhali utvoriť lepšie predpoklady pre vznik spoločenského prostredia, ktoré bolo vtedy nositeľom novej populárnej hudby, nemohli však odrazu zmeniť dovtedajšie hudobné tradície. V dvadsiatych rokoch vzrástol vo väčších mestách počet stálych tanečných podnikov, do ktorých postupne prenikal aj moderný tanečný repertoár. Na rozdiel od Čech však ešte dlho chýbala pôvodná tvorba tohto zamerania a skladby na tieto príležitosti sa importovali predovšetkým z Viedne, čiastočne z Budapešti alebo z Prahy.

V Čechách sa niesli dvadsiate roky v znamení prechodu od staršej tanečnej hudby, reprezentovanej polkou a valčíkom, k novším formám ovplyvneným džezom; v slovenskom hudobnom prostredí pôsobili po ľudových formách čardáša alebo verbunku aj klasické spoločenské tance devätnásteho storočia relatívne moderne. V čase, keď E. F. Burian, E. Schulhoff alebo B. Martinů v Čechách štylizujú tance ovplyvnené džezom v rovine vtedajšej avantgardy umeleckej hudby, Mikuláš Schneider-Trnavský komponuje štylizované valčíky, Mikuláš Moyzes Mazúrku a iba v roku 1931 vzniká štylizovaný „Bábkový charleston“ dr. Dezidera Lauku. Nedostatok domácej tanečnej tvorby novšieho typu trvá až do polovice tridsiatych rokov, čiže do čias, keď v Čechách orchestr Jaroslava Ježka alebo Gramoklubu už ohlasujú začiatky éry raného swingu. Až v roku 1933 vychádza v tlači prvé slovenské tango a o rok neskôr aj gramofónová platňa s dvoma tangami slovenských autorov.

Podobne ako v Čechách existovali fox polky a ľudovkové tangá, aj na Slovensku sa domáca tradícia mieša s prenikajúcimi podnetmi novej populárnej hudby a tvorí s nimi osobité prechodné typy. Pretože vo folklórnej domácej tanečnej hudbe prevládali rýchle tempá čardášov a verbunkov, z moderných tancov sa najčastejšie preberali formy pomalého tempa — predovšetkým tango. Ďalším dôvodom tejto skutočnosti mohlo byť aj to, že práve tango svojím charakterom najlepšie vyhovovalo cigánskym kapelám, ktoré aj v tridsiatych rokoch boli ešte stále najbežnejším typom súboru hrajúceho do tanca. „Slovenské tango“ sa tak stalo veľmi vyhraneným hudobným typom. Od pôvodného tanga sa pochopiteľne značne líši, je však rytmicky omnoho pregnantnejšie ako české ľudovkové tango. Možno povedať, že je výraznejšie aj svojou melodickou líniou, čerpajúcou — hoci zjednodušujúcim spôsobom — zo slovenského folklóru. Na rozdiel od českého „ľudovkového“ tanga si väčšinou ponecháva aj v refréne molový ko-

* Z prvých štrnást slovenských piesní, nahraných na gramofónové platne, bolo 14 täng.¹⁰

lorit** a vyhyba sa tak úplnej šablónovitosti harmonickej schémy, ktorá je jedným z hlavných znakov českého ľudovkového tanga. Slovenské tango bolo prvým a vlastne jediným reprezentantom mladej slovenskej hudby: v hojnej miere preniklo aj do Čiech a dosiahlo tu značnú popularitu aj počas druhej svetovej vojny, keď boli násilne prerušené vzájomné kontakty.

Druhým medzitypom, zodpovedajúcim zhruba českej polke, je čardášový fox. Vznikol takisto v druhej polovici tridsiatych rokov z praxe cigánskych tanečných kapiel, ktoré sa pokúšali adaptovať ľudové piesne na „moderný“ foxtrotový rytmus. K základnej piesňovej melódii sa dokomponovala stredná časť, aby sa vyplnila zvyčajná „foxtrotová“ forma A-A-B-A. Niekedy sa takto radilo za sebou aj viacero piesní a v poslednom štádiu sa jednoducho komponovali nové motívy, ktoré si zachovávali intonačný charakter ľudových piesní. Rovnako aj čardášové foxy prenikli za vojny a čoskoro po nej do Čiech, hoci ich dosah nebol taký veľký ako popularita slovenského tanga.

Slovenské tango a čardášový fox splnili významnú úlohu prechodného štádia, v ktorom do pôvodnej folklórne orientovanej tvorby po prvý raz prenikli prvky mimoeurópskych hudobných kultúr. Pre slovenskú populárnu hudbu bolo takéto štádium ešte dôležitejšie ako pre českú, pretože tu sa nová vlna populárnej hudby čiastočne stretávala priamo s folklórnou tradíciou, a nie s ľudovkovým medzištádiom alebo európskou populárnou hudbou devätnásteho storočia ako v Čechách. Pre účinnéjšie rozšírenie novej populárnej hudby však chýbala aj hustejšia sieť vlastných hudobných vydavateľstiev, ako aj väčší počet profesionálnych, technicky vyspelých orchestrálnych súborov. Česko-slovenská spolupráca v oblasti populárnej hudby sa pred druhou svetovou vojnou prejavovala aj v tom, že skladby slovenských autorov čiastočne vychádzali v českých vydavateľstvách a pri nahrávkach slovenských skladieb na platne Ultraphon a Esta sa hojne zúčastňovali české profesionálne orchestre. Český predvojnový hudobný priemysel do istej miery slúžil aj vzniku a šíreniu novej slovenskej populárnej hudby.

Pred vypuknutím druhej svetovej vojny síce nebola slovenská domáca produkcia populárnej hudby zďaleka taká rozvinutá ako v Čechách, urobila však významné kroky, najmä pokiaľ išlo o postupnú premenu v hudobnom ctení mladej generácie mestského obyvateľstva.

7

(Slovenská opereta — Vplyv nemeckej tanečnej hudby — Swing ako štýlový základ novej slovenskej populárnej hudby)

Zatiaľ čo v Čechách zaznamenali roky druhej svetovej vojny rozhodujúci nástup swingu a presadenie domácej a pomerne svojbytnej

** Značná časť slovenských tánk je komponovaná v tóninách d mol a e mol, čo sú obľúbené tóniny ľudových čardášov.

produkcie, možno povedať, že na Slovensku sa tempo, ktoré nasadila druhá polovica tridsiatych rokov, skôr spomalilo. Vojnové roky zaznamenali obdobie konjunktúry iba pre pôvodnú slovenskú operetu. Tá však veľmi prispela k tomu, aby štýlové premeny, ku ktorým došlo v predchádzajúcej etape, hlbšie prenikli do povedomia širšieho obecnstva. Slovenská opereta sa svojím charakterom veľmi neodlišovala od českej ľudovkovej operety. Namiesto ľudovkovej tradície sa tu s novšími formami miešali zvyšky staršej, folklórne orientovanej slovenskej tanečnej hudby. Aj tu platí, že opereta mala mimoriadny význam pre ďalšie prenikanie nového hudobného výrazu medzi širšie posluchácke masy.

Vojnové roky, ktoré izoláciou od svetového diania trochu pribrzdzili prenikanie nových podnetov do slovenskej populárnej hudby, poslúžili ako nevyhnutné zastavenie, aby bolo možné pevnejšie zakotviť dosiahnutý stupeň vývinu. Zvýšený presun obyvateľstva z vidieka do miest, charakteristický pre toto obdobie, mal dvojaký účinok. Jednak privádzal do mestského prostredia obecnstvo, privyknuté na vidiecky spôsob zábavy, a retardoval tak vývin, ktorý mohol byť možno až prírýchly; jednak však toto vidiecke obecnstvo vo väčšej miere vystavovalo novým vplyvom a poskytoval mu možnosť, aby tieto vplyvy postupne absorbovalo a prispôbovalo sa im. A tak sprostredkujúca funkcia slovenského tanga a čardášového foxu nestráca ani v tomto období opodstatnenie, hoci sa už v tom čase objavujú prvé študentské orchestre, ktoré hľadajú kontakt so štýlovým výrazom raného swingu.

„Cestou najmenšieho odporu“ preniká na Slovensko aj vplyv nemeckej tanečnej hudby, ktorá napokon nebola bezvýznamná ani pri utváraní sa vkusu širokého obecnstva v Čechách. Aj tento vplyv prispieva k tomu, že postupne slabne orientácia na folklórne zamerané prejavy a mestská populárna hudba, preniknutá už do značnej miery novými prvkami, sa stáva prijateľnejšou pre čoraz širší okruh poslucháčov. Menšinové obecnstvo v mestách, najmä časť príslušníkov mládež generácie, prijíma pritom ako logickú súčasť svojho životného prostredia aj mierne adaptovanú swingovú hudbu — najmä po roku 1945, keď jej pôsobenie umocňujú importované zahraničné hudobné filmy a rastúci počet amatérskych swingových študentských orchestrov.

Spoločenské zmeny po roku 1948 priniesli, podobne ako v Čechách, nové požiadavky na populárnu hudbu: no nie vždy boli formulované s pochopením pre možnosti populárnej hudby a objektívne hranice jej pôsobenia. Ako konštatuje dnešná analýza Ministerstva kultúry Slovenskej socialistickej republiky, dobre myslené úsilie autorov a textárov vyrovnat sa s týmito požiadavkami často ostávali na povrchu pri mechanickom prenášaní folklórnych alebo pseudofolklórnych motívov do hudobnej a textovej zložky nových populárnych piesní — niekedy dokonca priamo proti duchu objektívnych vývinových tendencií, ktoré slovenská populárna hudba sledovala. Treba tiež vziať do úvahy, že ani po umeleckej stránke nebola mladá slovenská populárna

hudba doposiaľ tak fundovaná, aby mohla plniť aj niektoré oprávnené požiadavky, napr. na tematické rozšírenie okruhu bežne spracúvaných námetov a pod. Krízu, v ktorej sa v tomto rozpore medzi teoretickými požiadavkami a praktickými možnosťami ocitla domáca tvorba, dokumentuje okrem iného aj prudký pokles vo vydávaní nových pôvodných piesní. Napríklad v rokoch 1949 až 1952 nevyšla v tlači jediná pôvodná tanečná pieseň.

Keď sa v polovici päťdesiatych rokov utvorili priaznivejšie predpoklady pre pokojnejšiu a sústavnejšiu prácu v oblasti populárnej hudby, ukázalo sa, že umelecky najpresvedčivejšie prejavy v tomto odbore nadväzovali na tradíciu populárnej piesne z vrcholného obdobia swingu. Medzi popredných predstaviteľov skladateľských kádrov slovenskej populárnej hudby sa zaradili príslušníci tej generácie, pre ktorú bola základnou živnou školou práve swingová tradícia. Do značnej miery sa však uplatňovala aj geografická blízkosť Viedne, ktorá zdôrazňovala zameranie na zvuk sláčikového orchestra s bohatou rozvinou melodickou líniou, bližšou tradičnému európskemu čítaniu.*

Pôvodná slovenská tvorba si teraz buduje širšie skladateľské a interpretačné zázemie. Vznikajú telesá na takej technickej úrovni, že môžu postupne prebrať funkciu, akú doposiaľ plnili pre slovenskú hudbu čiastočne české orchestre.** Swingová tradícia si tak na Slovensku zachováva schopnosť pôsobiť ako tvorivý podnet dlhšie než vo svetovom meradle alebo v Čechách — okrem iného práve preto, že sa nemohla dostatočne uplatniť skôr a že jej pôsobnosť sa tu doposiaľ tak neopotrebovala. Swing teda na Slovensku zohral, hoci o niečo neskôr, rovnakú úlohu ako inde vo svete: presadil novú syntézu mimoeurópskych výrazových prostriedkov s európskou tradíciou populárnej hudby a urobil ju prijateľnou aj pre najširšie obecnstvo, pričom pomohol vytvoriť zodpovedajúci rezervoár tvorivých kádrov aj interpretov, ktorí sa prostredníctvom týchto výrazových prostriedkov naučili voľne a umelecky presvedčivo vyjadrovať. Zároveň s tým prispel aj k ďalšiemu rozvoju mchutnejšieho aparátu hudobného priemyslu, ktorý bol k dispozícii na šírenie tejto hudby (a po nej aj ďalších druhov novej populárnej

* Je charakteristické, že vplyvy „viedenského modelu“ sa i v ďalších rokoch hojne uplatňovali aj v brnianskej produkcii populárnej hudby. Prostredníctvom brnianskych rozhlasových relácií potom prenikali na celú Moravu a do Čiech.

** Napríklad Tanečný orchester Bratislavského rozhlasu, ktorého vznik a rozvoj časove predbehol založenie nového samostatného džezového a tanečného orchestra Československého rozhlasu v Prahe. Typické sú aj jeho premeny, v priebehu ktorých bol pôvodný typ veľkého sláčikového orchestra nahradený swingovým big bandom.

hudby). Jeho podstatnou časťou je hudobno-vydavateľská aktivita a činnosť gramofónových spoločností i masovokomunikačných prostriedkov.*

8.

(Slovenská populárna hudba v šesťdesiatych rokoch — Význam a vplyv Bratislavskej lýry — Sedemdesiate roky)

Zhruba od začiatku šesťdesiatych rokov vstúpila slovenská populárna hudba do štádia, keď mohla — spolu s českou tvorbou v tejto oblasti — sledovať celosvetový vývinový trend. Na začiatku tohto obdobia však nebola ešte ani rezervoárom tvorivých síl, ani rozsahom svojho uplatnenia celkom rovnoprávnou partnerkou českej populárnej hudby. Preto sa popri požiadavkách na rast kvality uplatňovali v jej vývine aj požiadavky na väčšiu extenzitu a získavanie nových platforiem, ktoré by spätne pôsobili inšpiratívnym spôsobom na tvorivú zložku.

Významnú úlohu v tomto smere plní piesňový festival Bratislavská lýra, ktorý sa stal najvýznamnejšou udalosťou svojho druhu nielen na Slovensku, ale aj v celom Československu. Jeho význam sa neohraničuje iba na tvorivú stránku. Piesňové súťaže spravidla poskytujú príležitosť iba jednému, nie veľmi širokému typu „festivalovej piesne“ a poväčšine nemôžu ani umeleckou kvalitou, ani žánrovou pestrosťou konkurovať tomu najlepšiemu, čo medzi dvoma ročníkmi súťaže prinesie bežná celoročná tvorba. Tradícia festivalu Bratislavská lýra však veľmi výrazne posilnila spoločenské postavenie populárnej hudby na Slovensku. Získala pre ňu dokonca relatívne pevnejšiu situáciu v štruktúre spoločenských hodnôt, ako predbežne dosiahla v Čechách.**

* V tomto smere však došlo vo vývine slovenskej spoločnosti ešte k ďalšiemu významnému zvratu, keď po prijatí federalizácie štátu vzniklo aj samostatné hudobné vydavateľstvo a gramofónová produkcia Opus. Tento podnik nahradil dovtedajšiu slovenskú pobočku pražského Supraphonu a zaradil sa bok po boku samostatne pracujúcej redakcii a produkcii Slovenského rozhlasu a televízie. Možno povedať, že tieto zmeny dovedli úplné osamostatnenie sa slovenskej populárnej hudby aj po organizačnej stránke.

** Prejavuje sa to napr. sústavným záujmom, ktorým slovenské štátne a stranícke orgány sledujú vývin Bratislavskej lýry, aj občasnou osobnou účasťou ich predstaviteľov na festivalových podujatiach. Väčšia spoločenská prestíž populárnej hudby na Slovensku potom nepriamo vyžaruje aj do iných oblastí. Zrejme jej zásluhou si udržala bratislavská televízia vo svojom programe Malú televíznu hitparádu v čase, keď dramaturgia pražskej televízie pristupovala k špeciálnym reláciám populárnej hudby so značnou opatrnosťou. Malá televízna hitparáda výrazne spopularizovala niektorých predstaviteľov slovenskej populárnej hudby aj v Čechách a niektorým umelcom z Českej socialistickej republiky poskytla príležitosť, aká sa im doma nenaskytovala.

Okrem toho sa zahraničná časť Bratislavskej lýry stala každoročne príležitosťou pre takmer jediné stretnutie českej a slovenskej populárnej hudby s niektorými špičkovými predstaviteľmi svetovej tvorby v tejto oblasti. Zoznam zahraničných hostí Bratislavskej lýry otvára cestu k oveľa bohatšiemu registru prúdov, žánrov i trendov svetovej populárnej hudby, ako je tá, ktorú naznačuje profil domácej tvorby. Podobným smerom sa potom môžu niesť aj niektoré mimosúťažné vystúpenia domácich sólistov alebo súborov. Hádám aj táto skutočnosť prispela k tomu, že vnútorné žánrové rozčlenenie dnešnej slovenskej populárnej hudby (pokiaľ ide o jej úspešných špičkových predstaviteľov) sa dnes trochu líši od pomerov v českej tvorbe. Zameranie na nivelizujúci hlavný prúd však pochopiteľne prevláda aj tu. Zatiaľ čo v interpretačnej rovine sa v takto orientovanej slovenskej populárnej hudbe predbežne neobjavili také mimoriadne osobnosti, akými je niekoľko výnimočných, špičkových českých predstaviteľov tohto žánru, v kompozičnej rovine ukázali posledné ročníky festivalu, že sa pomer síl medzi českými a slovenskými súťažnými piesňami pomaly vyrovnáva.

Na druhej strane však vývin slovenskej populárnej hudby priniesol niekoľko výnimočných individualít v menšinových oblastiach náročnejších trendov, ktorých úroveň a spoločenská prestíž presahuje možnosti, aké reprezentanti týchto žánrov majú v Čechách. Marián Varga a jeho Collegium musicum svojou tvorbou, v ktorej sa rockové prvky spájajú s osobitým parafrázovaním európskej umeleckej hudby, alebo Pavol Hammel a Prúdy s individuálnou lyrickou tvorbou, orientovanou na folk rock a silne poznačenou domácou tradíciou, prerástli nielen kvalitou, ale čiastočne aj ohlasom svojej práce nielen slovenské, no i československé meradlá. V ich tvorbe dnes dosahuje slovenská populárna hudba jeden zo špičkových bodov svojho doterajšieho vývinu: taký, ktorý momentálne chýba českej populárnej hudbe.

Koniec šesťdesiatych rokov zastihol slovenskú populárnu hudbu v podobnej situácii ako českú. Krízové obdobie, ktorým prešiel náš celý politický a spoločenský život, malo aj tu svoje dôsledky, a podobne ako v Čechách, aj na Slovensku sa problémy populárnej hudby stali predmetom starostlivosti straníckych a vládnych orgánov. Vládny dokument z roku 1976 hovorí znova o pozitívnom vývoji, ktorý možno konštatovať predovšetkým v posledných dvoch rokoch; zároveň však konštatuje, že slovenská populárna hudba ešte stále plne nezodpovedá potrebám mládeže. „Súčasná slovenská populárna pieseň, predovšetkým vo svojej rytmickej zložke, čoraz väčšmi sa vzdaluje rytmu i tempu mladého človeka a vyhovuje skôr vkusu strednej a staršej generácie“, hovorí sa v dokumente a súčasne sa pripomína, že „mladý človek, ktorého neuspokojuje produkcia našich rozhlasových a televíznych staníc, veľmi ľahko môže preladiť svoj prijímač na niektorú zahraničnú stanicu...“

Jedným zo základných problémov je zúžené chápanie zábavnej hud-

hy iba ako žánru tanečnej a populárnej piesne. Populárna pieseň v tomto zúženom chápaní nebola a nie je schopná nahradiť ostatné typy zábavnej hudby, akými sú dychová hudba, opereta, muzikál, filmová hudba, moderná zábavná hudba, džez a vyšší populár. Redukovaním jednotlivých typov sa vytvoril uniformovaný zvuk, klišé, a s rastúcimi kvantitatívnymi požiadavkami klesala i kvalita. Tým sa nepriamo vytvoril rozpor medzi veľkou programovou potrebou i požiadavkami poslucháčov rôznych vekových kategórií a možnosťou kvalitatívnej ponuky.¹¹

Slovenská a česká populárna hudba teda stojí uprostred sedemdesiatych rokov zhruba pred rovnakými problémami; priaznivejšie výsledky posledných rokov však naznačujú, že na ich riešenie sa už vykonali aspoň prvé sľubné kroky.

Vo všeobecnom zhrnutí možno teda povedať, že v českej i v slovenskej populárnej hudbe prebiehal akulturačný proces postupnej premeny výrazových prostriedkov populárnej hudby nášho storočia odlišným tempom, tak, ako to zodpovedalo dosiahnutému stupňu industrializácie a premien štruktúry spoločnosti. V Čechách podnety novej populárnej hudby napospol nadväzovali na „ľudkovú“ formu, ktorá obsahovala folklórne tradície v aplikovanej, sprostredkovanej podobe. Na Slovensku občas dochádzalo k priamemu stretávaniu nových prúdov s folklórnou tradíciou v jej pôvodnej podobe. V oboch národných kultúrach vznikli prechodné hudobné typy, pripravujúce hudobné vnímanie širokého obecnstva na konzumáciu nových výrazových prostriedkov. V Čechách plnila túto úlohu fox polka a ľudkovité tango, na Slovensku slovenské tango a čardášový fox. Je typické, že takéto prechodné typy podmienené lokálnou tradíciou, sa objavujú predovšetkým v období, keď rozdiel medzi novými výrazovými prostriedkami a domácou tradíciou je priveľmi ostrý; len čo sa tento rozdiel zmierni, prevládajú typy univerzálnejšieho charakteru. K všeobecnému prijatiu swingovej syntézy, ktorá urobila nový typ populárnej hudby prijateľným pre široký okruh poslucháčov, došlo v Čechách skôr ako na Slovensku. Na Slovensku pre rýchlejšie prenikanie populárnej hudby, ovplyvnenej džezom, chýbala pokrokovito orientovaná avantgarda domácej umeleckej hudby, ktorá v Čechách vytvorila dobré predpoklady pre nástup džezu a swingu už v medzivojnovom období. Naproti tomu prudko narastajúce úsilie o dovŕšenie národnej emancipácie a prejavy svojbytnej národnej kultúry vo všetkých oblastiach vytvorili v šesťdesiatych rokoch na Slovensku predpoklady na to, aby sa vývinové tempo slovenskej populárnej hudby urýchlilo a získali pre ňu aj spoločenskú prestíž, ktorá v niektorých smeroch presahuje súčasné možnosti populárnej hudby v Čechách. Tienisté stránky vývinu druhej polovice šesťdesiatych rokov spočívali predovšetkým v rozkolísanosti a nejednotnosti kultúrno-politických koncepcií. Dôsledkom tejto situácie bol zvyšujúci sa komerčný tlak, smerujúci k nivelizácii celej populárnej hudby, k rozdrobovaniu a poklesu umeleckých hodnôt v hudobnej i textovej zložke. Úloha čeliť týmto tlakom utvo-

rením organizačných predpokladov na to, aby sa mohli v populárnej hudbe výraznejšie uplatňovať umelecké aj kultúrno-politické i ideové kritériá, vyvstáva dnes rovnako nájstojčivo pred českou, ako aj slovenskou populárnou hudbou.

IV.

**MEDZI PRIEMYSLOM,
OBCHODOM A UMENÍM**

(Rozsah obchodu s pop music — Jeho začiatky — Rozhlas — Disc jockeyovia — Televízia)

Malá inventúra hudobných prúdov nám síce poskytla hrubý prehľad o „muzikálnej“ zložke dnešnej pop music — tá však zďaleka nie je všetkým. Charakter populárnej hudby určuje spôsob rozširovania a produkcie: to z nej robí nielen hudbu, ale aj veľmi dôležité priemyselné a obchodné odvetvie. Často sa cituje údaj z roku 1961,¹ podľa ktorého hudobný priemysel v Spojených štátoch, pokiaľ išlo o obrat, stál už vtedy na treťom mieste za oceľiarskym a olejárskym. Roku 1974 sa v Spojených štátoch predalo gramofónových platní za 2 200 000 000 dolárov — o 9,1 percenta viac ako v predchádzajúcom roku. Krivka predaja pritom prudko stúpa za posledných pätnásť rokov. Až do roku 1945 sa odbyť pohyboval okolo sto miliónov dolárov. Roku 1955 tvoril 213 miliónov dolárov, v priebehu piatich rokov prudko vzrástol na 603 miliónov a potom sa šplhal takmer bez výkyvov strmou čiarou až po dnešné číslo. Prudký vzrast predaja, súvisiaci s nástupom rock and rollu, znamenal aj prenikavú zmenu v štruktúre amerického gramofónového priemyslu: veľké spoločnosti, ktoré dosiaľ kontrolovali najväčšiu časť trhu, sa spočiatku stavali proti novej hudbe a nové, malé nezávislé spoločnosti (skratkou z prídavného mena independent sa im hovorilo „indies“) využili túto príležitosť a ich význam podstatne vzrástol.

Na svetovom trhu gramofónových platní majú podiel predovšetkým veľké priemyselné štáty. Roku 1972 tvoril podiel USA zhruba 40 percent, Japonska 11,9 percenta, ZSSR 10,5 percenta, Veľkej Británie 7,5 percenta, NSR 7,3 percenta Francúzska 7 percent — na ostatný svet pripadá necelých 16 percent.* V Československu predstavoval predaj gramofónových platní roku 1949 asi 26 457 000 Kčs, roku 1955 59 035 000 Kčs a roku 1975 takmer 290 miliónov Kčs.²

* V týchto číslach sú zahrnuté okrem predaných gramofónových platní aj magnetofónové pásky a kazety.

Aj keď predaj platní je najväčším zdrojom ziskov hudobného priemyslu, nie je jediným. Museli by sme k nemu pridať ešte výnosy autorských a prevádzkových práv, príjmy hudobných nakladateľstiev, agentúr, honoráre výkonných umelcov za verejné vystupovania na koncertoch, v kluboch alebo v zábavných podnikoch, výnosy hracích automatov, nehovoriac o výrobe a predaji gramofónov, magnetofónov, hudobných nástrojov a reprodukčného zosilňovacieho zariadenia. Nie div, že v hudobnom priemysle vznikla zložitá sieť vzťahov a väzieb, určovaných obchodnými a výrobnými záujmami, ktoré silne ovplyvňujú — podľa mienky niektorých priamo určujú — hudobnú stránku populárnej hudby.

Ak sa chceme aspoň bežne oboznámiť s hlavnými vzťahmi, musíme sa vrátiť opäť k nášmu východiskovému bodu — na začiatok dvadsiateho storočia.

V tom čase sa v Spojených štátoch začína prudko rozvíjať prvá zložka hudobného priemyslu: hudobné vydavateľstvá. Vedúce spoločnosti sa sústreďujú okolo Union Square, neďaleko vtedajších zábavných podnikov. Piesne, ktoré sa tu spievajú, dokážu urobiť z malého podniku zlatú baňu. V rozpätí rokov 1900—1910 sa z takmer sto populárnych piesní predalo viac ako milión výtlačkov. V tom čase to bol aj hlavný zdroj príjmov vydavateľa. Propagácia piesní sa už vtedy opierala o populárnych spevákov a hľadala k nim cestu — dokonca natoľko, že sa americký slovník obohatil o nový technický výraz „song plugger“. Úlohou song pluggera bolo presvedčiť speváka alebo orchester, aby spieval propagovanú pieseň čo najčastejšie, jej interpretovanie však nebolo ešte samo osebe cieľom — malo jednoducho primäť čo najviac poslucháčov kúpiť si jej nové notové vydanie.

Na obzore bola však už zmena. Roku 1914 podal skladateľ Victor Herbert žalobu na Shanleyho reštauráciu, v ktorej vyhrával orchester jeho skladby a nič mu za to nezaplatil, čo bolo v tých časoch celkom bežné. Proces, ktorý rozhodol až americký najvyšší súd, sa skončil historickým výnosom. Sudca Oliver Wendell Holmes dospel k názoru, že verejné interpretovanie hudby slúži na zárobkové účely, preto je interpret povinný vyžiadať si súhlas skladateľa a zaplatiť mu honorár. Skladatelia a nakladatelia, ktorí na základe zmluvy s autorom majú podiel na takýchto ziskoch, založili ešte v tom istom roku spoločnú organizáciu ASCAP* (American Society of Composers, Authors and Pub-

* ASCAP však nebola prvou svetovou autorskou ochrannou organizáciou. V Európe vytýčila hlavné zásady autorského práva vrátane ochrany prevádzkových práv už bernská konvencia z roku 1886, z ktorej neskôr vychádzal aj rakúsky zákon z roku 1895, platný na našom území. Myšlienka uplatňovať nárok na ochranu prevádzkového práva v praxi však bola v minulom storočí nezvyčajná, ba pokladala sa takmer za nemorálnu. Keď nemecká autorská ochranná organizácia GEMA ponúkla členstvo Antonínovi Dvořákovi, stretla sa uňho s rozhorčeným odmietnutím. Od svojho nakladateľa Simrocka vraj dostal za diela riadne zaplatené, a nie je taký nesvedomitý, aby sa domáhal ešte ďalšej odmeny.

lishers — Americká spoločnosť skladateľov, spisovateľov a nakladateľov), ktorá si začína prostredníctvom vlastných kontrolných orgánov vyvíjať od každého prevádzateľa plnenie tohto rozhodnutia. Podobný vývin postupne prebiehal takmer v každej krajine. Ochranný autorský zväz (OSA), ktorý plnil tieto úlohy u nás, vznikol roku 1919.

Zhruba od prvej svetovej vojny už nie je zdrojom príjmu iba predaj notových vydaní (s príchodom gramofónu, naopak, prudko klesá), ale prevedenie skladby. A nie sú to zanedbateľné príjmy. Roku 1921 si 250 členov ASCAP-u rozdelilo medzi sebou 80 000 dolárov. Roku 1963 už v Amerike pracovali tri autorské spoločnosti (ASCAP, BIEM a SESAC). Ich spoločné inkaso za všetky druhy interpretovania prevýšilo 54 miliónov dolárov.³ Inkaso nášho OSA predstavovalo roku 1922 zhodou okolností taktiež 80 000, prirodzene v korunách. V prvom desaťročí existencie dosiahlo OSA takmer 5 miliónov, roku 1948 už prekročilo 10 miliónov Kčs a od roku 1955 začala táto suma ešte prudšie stúpať, až roku 1975 dosiahla takmer 45 miliónov Kčs.⁴ O rozvoji medzinárodnej integrácie v posledných rokoch svedčí okolnosť, že od roku 1955 do roku 1969 sa inkaso OSA zo zahraničia zvýšilo deväťnásobne, platby OSA do zahraničia asi päťnásobne.

Príčina takéhoto rastu spočívala aj v tom, že nové komunikačné prostriedky vo veľkej miere znásobili možnosti reprodukovania. Rozhlasové vysielanie sa z pokusného štádia v dvadsiatych rokoch vyvinulo na aparát, ktorý môže jedinou prehrávkou oboznámiť s novou piesňou desiatky miliónov poslucháčov. Pri americkom systéme súkromných rozhlasových spoločností, ktoré sú odkázané na príjmy z reklamy, vedie špecializácia hudobných záujmov jednotlivých zložiek obyvateľstva k špecializácii hudobného programu rozhlasových staníc. Rozhlas sa tak stáva veľmi účinným nástrojom propagácie určitých žánrov alebo druhov hudby. Z približne 300 000 černošských rodín v oblasti Chicaga má asi 25 percent po celý deň zapnuté rádio. Asi polovica týchto prijímačov je neprestajne naladená na stanicu SVON, ktorá vysiela výlučne černošskú „rasovú“ hudbu (soul).⁵

Podnety vychádzajúce z právnych alebo obchodných aspektov rozhlasového vysielania môžu niekedy ovplyvniť aj pomery v hudobnej zložke pop music. V tridsiatych rokoch si Spojené štáty a Kanada rozdelili vysielacie pásmo na dlhých vlnách a neponechali nijaký voľný okruh pre Mexiko a Kubu. Mexické rozhranie „ovládali“ americké vysielateľe z pohraničnej oblasti. Preto Mexiko postavilo pri amerických hraniciach niekoľko silných staníc s výkonom 50 000 W, t. j. dva až tri razy viac, ako mali najsilnejšie americké stanice. Tieto vysielateľe bolo počť po celých Spojených štátoch a niekedy aj v Kanade. A pretože ich vysielanie bolo určené pre vidiecke obyvateľstvo, mali na programe poväčšine country and western music — čo vlastne prispelo k rastúcej popularizácii tohto druhu hudby.⁶

K najvýznamnejším udalostiam vo vzťahoch medzi rozhlasovými stanicami a autorskou spoločnosťou došlo v Spojených štátoch roku 1941.

Uplatnenie hudby v rozhlase sa stále rozrastalo a rovnako narastali aj požiadavky ASCAP-u, vtedy ešte jedinej americkej autorskej organizácie. Rozhlasové stanice odmietli rešpektovať tieto požiadavky a ASCAP sa rozhodla zasiahnuť z pozície sily: zakázala rozhlasu vysielat' skladby jej členov, pokiaľ nepristúpi na nové podmienky. Vyradila tým na čas z rozhlasového vysielania hudbu všetkých „renomovaných“ skladateľov. Na podnet rozhlasových staníc však vznikla iná autorská spoločnosť — BMI (Broadcast Music Incorporated). Napokon došlo k dohode a obnovila sa zmluva ASCAP-u s rozhlasom. Nová spoločnosť si však aj naďalej uchovávala dobré vzťahy s rozhlasovými stanicami. Nemohla počítat' so skladateľmi známych mien, ktorí boli členmi ASCAP-u, preto musela otvoriť dvere poloamatérskym skladateľom z okrajových špecializovaných oblastí. Nová situácia uľahčila pozíciu menšinovým špecializovaným žánrom, ako je rhythm and blues alebo country and western, a v päťdesiatych rokoch podporila nástup rockovej vlny, ktorá zasa v mnohých smeroch zmenila dovtedajšie pomery v hudobnom priemysle.

Podobný prípad vzájomnej spätosti hudby a organizačných presunov v hudobnom priemysle nájdeme aj v domácej praxi. Keď roku 1966 získalo vydateľstvo Panton oprávnenie vydávať gramofónové platne, zaviazal si Supraphon väčšinu špičkových interpretov pop music exkluzívnymi zmluvami. Pantonu neostávalo iné, než — podobne ako BMI — hľadať talenty v oblastiach, ktoré sa ešte celkom nepresadili. Jeho dramaturgia v pop music sa v prvých rokoch sústredila na rockových interpretov a skupiny country and westernu alebo folk music, ktoré takto pri svojom nástupe našli pomerne široké možnosti uplatnenia.

Vrátime sa však k rozhlasovému vysielaniu. Roku 1940 potvrdilo ďalšie rozhodnutie amerického odvolacieho súdu právo rozhlasových staníc vysielat' hudbu z gramofónových platin bez predošlého povolenia majiteľov copyrightu. (Je však jasné, že aj za takéto druh interpretovania musí rozhlasová stanica zaplatiť dohodnuté poplatky.) Gramofónová platňa sa stala pre rozhlas najcennejším a najlacnejším zdrojom hudby. Vo väčšine kapitalistických štátov je to zdroj takmer výlučný, pretože zaobstarávanie vlastných nahrávok je pre rozhlas oveľa nákladnejšie.

Vzrastajúce používanie gramofónových platin v rozhlase prispelo k vzniku novej profesie. Časopis Variety pre ňu roku 1937 po prvý raz použil označenie disc jockey. Dnes je tento termín celkom bežný; niekedy sa dokonca skracuje iba na d. j. alebo podľa anglickej výslovnosti tejto skratky na dee jay. Disc jockey je rozhlasový komentátor, ktorý vo svojej relácii prehráva a uvádza gramofónové platne podľa vlastného výberu. Môže teda v značnej miere ovplyvniť ich popularitu, preto sa gramofónové spoločnosti usilujú nadviazať s ním čo najtesnejšie vzťahy. V Spojených štátoch pracuje podľa odhadu Toma Wolfa⁷ okolo 25 000 disc jockeyov; asi šestnásť špičkových predstaviteľov tejto profesie zarába údajne vyše dvadsaťtisíc dolárov ročne.

Populárnych disc jockeyov má každá európska krajina. O ich mená sa operajú napríklad programy rozhlasového vysielateľa Luxemburg alebo „pirátskych“ vysielateľiek, špecializovaných na pop music.

Disc jockey je viac než púhy hlásateľ. V dnešnom chápaní je to osobnosť, ktorá — podobne ako kabaretný umelec — získava poslucháčov štylizáciou svojho prejavu. Disc jockey si môže pri platni pospevovať, zdôrazňovať jej rytmus, nahlas dávať najavo nadšenie alebo nepriazeň, pomocou technického zariadenia môže aj striedať alebo kombinovať naraz niekoľko nahrávok. Niektoré hlasovacie ankety o najpopulárnejšieho speváka, skupinu alebo nahrávku obsahujú ako úplne rovnoprávnú kategóriu aj hlasovanie o najpopulárnejšieho disc jockeya. Nečudo, že sa gramofónové spoločnosti usilujú získať si priazeň disc jockeyov aj vecnými alebo peňažnými darmi. V Spojených štátoch vyšetrovala osobitná komisia amerického kongresu úplatkárstvo medzi disc jockeymi. Išlo o natolko rozšírený a všeobecne známy jav, že sa preň vžil aj osobitný termín — payola. Podľa rozhodnutia komisie je dnes takéto počínanie trestné a môže sa stíhať pokutou do 10 000 dolárov alebo trestom odňatia slobody do jedného roku. No podobné zákulisné manévry nie sú v priemysle pop music ojedinelé a netýkajú sa iba disc jockeyov. Rovnakú príležitosť umožniť niekomu značný zisk majú aj tí pracovníci gramofónových spoločností, čo rozhodujú o druhých stranách platní s piesňou, ktorá sa pravdepodobne stane hitom (na výsledkoch predaja platne sa rovnakým dielom zúčastňujú autori aj umelci oboch strán platne), alebo tí, čo určujú prekladateľov textov zahraničných hitov, ktoré má nahráť obľúbený spevák. (Takéto zákulisné manévry sú však skôr európskou špecialitou.) Keď sa v šesťdesiatych rokoch objavila v NSR na trhu kniha, ktorá odhaľovala pred verejnosťou podobné praktiky, skupili vraj — podľa neoverenej správy — zástupcovia hudobného priemyslu celý náklad a osobitnou dohodou za „mastné“ odstupné zaviazali jej vydavateľa, že nepristúpi k ďalšiemu vydaniu.

Na hraniciach legality balansovala ďalšia charakteristická epizóda zo vzťahu medzi rozhlasom a pop music. Rozhlasová reklama môže byť výnosným obchodným podnikaním. Poslucháčov však treba privábiť s čo najatraktívnejším programom. V polovici šesťdesiatych rokov dospelo niekoľko podnikavcov k záveru, že BBC nevysiela v dostatočnej miere novú pop music. Rozhlasová stanica, ktorá by vysiela iba pop music a kratučké správy, by mohla zrejme získať oveľa väčší počet poslucháčov, najmä mladých. A zvýšený počet poslucháčov znamená aj zvýšenú sadzbu za rozhlasovú reklamu. Dňa 29. marca 1964 sa po prvý raz ohlásila nová rozhlasová stanica Rádio Caroline. Nasledovali Radio London, Radio England, Radio Scotland a ďalšie. Vysielačky boli umiestnené na lodiach zakotvených mimo oblasti britských výsostných vôd, pracovali s populárnymi disc jockeyskými osobnosťami a nepretržite vysielať posledné novinky pop music. Dostali názov „pirátske vysielačky“, a nebolo také ľahké nájsť v medzinárodnom právnom poriadku proti

nim obranu. Trvalo dva a pol roka, kým sa britskej vláde podarilo pirátov zlikvidovať. Po ich zrušení sa rozhodla zaviesť vlastný nový program — Radio One — ktorý je venovaný výlučne pop music. Získala preň aj niektorých disc jockeyov, ktorí si vyslúžili slávu na pirátskych lodiach.*

Pirátska epizóda však nebola iba anekdotickou historkou. Môžeme v nej vidieť aj doklad, že tam, kde dopyt po pop music, vyvierajúci z objektívnych črt civilizáčného procesu, nie je nasýtený legálnym spôsobom, čoskoro sa objavia cesty, supľujúce článok, ktorý tu chýba. Podobne by sme mohli interpretovať napríklad záplavu inzerátov, ktoré v našich časopisoch prednedávnom hľadali alebo ponúkali prehrávanie magnetofónových snímok zahraničných platní, u nás nedostupných. Z ich kopírovania — v tomto prípade celkom ilegálneho — sa načas stalo síce malé, ale veľmi čulé obchodné odvetvie.

Nie je celkom jednotný názor na postavenie, aké má v propagácii jednotlivých piesní alebo celých žánrov televízia. Je nesporné, že jediné televízne vystúpenie v obľúbenej relácii môže znamenať zvrat v kariére speváka alebo skupiny. Veľa ráz to už dokázala najpopulárnejšia americká televízna relácia Ed Sullivan Show; vystúpenie v nej je pre každého účinkujúceho už samo osebe svedectvom špičkového úspechu. Televízia dokáže pieseň aj „urobiť“. V čase našej televíznej súťaže Pesničky na zajtra čakali pred televízormi tisíce amatérskych a profesionálnych hudobníkov s magnetofónmi: reláciu nahrávali, víťazné piesne ešte v noci prepisovali z magnetofónovej pásky a jednoducho aranžovali a už na druhý deň ich vyhrávali súbory po celom Československu. Bratislavská televízna Malá hitparáda — v čase, keď nemala pražská televízia pravidelnú pesničkovú reláciu — presadila aj v Čechách slovenských spevákov a piesne. No možnosti a úloha televízie sa predbežne predsa len odlišujú od funkcie rozhlasu.

Zdá sa, že rozhlas — vďaka rozsiahlejšej sieti — môže oveľa viac rešpektovať vnútornú diferenciaciu, ktorá sa prejavuje v dnešnej pop music. V Spojených štátoch dospel tento vývin tak ďaleko, že sa jednotlivé stanice môžu špecializovať na jediný druh hudby. Podobné tendencie sa prejavujú aj v Európe, kde sú rozhlasové stanice pod vplyvom štátu: úsilie o programovú vyhranenosť každého vysielacieho okruhu umožňuje častejšie zaraďovanie programov pre špecializované vrstvy poslucháčov. Televízia sa naproti tomu oveľa častejšie obracia

* Výrazným typom rozhlasového programu, sústredeného iba na pop music a krátke spravodajstvo, sú relácie Rádia Luxemburg, ktoré je zrejme najvýznamnejšou obchodnou spoločnosťou v Európe práve pre mimoriadny účinok reklampropagačnej činnosti. No rozhlasový program tohto typu zrejme dokonale vyhovuje potrebám zábavy dnešnej mladej generácie. Preto ho — prirodzene s inak zameranou dramaturgiou a bez komerčných zreteľov — preberajú aj rozhlasové spoločnosti v socialistických krajinách (napríklad niektoré rozhlasové okruhy v NDR alebo naša Hviezda).

na čo najširší „rodinný“ okruh divákov. Preto sa jej program pop music orientuje predovšetkým na všeobecne prijateľný „hlavný prúd“ — na už presadené, asimilované a ničím neprovokujúce typy. Nie nadarmo sa o televíznom publiku hovorí ako o „tichej väčšine“. V rozhlasovom vysielaní zodpovedá podobnému zameraniu najskôr program „rozhlasu po drôte“, ktorého americké označenie „muzak“ sa stalo synonymom pre tuctovú, spôsobne učesanú hudbu, vyhovujúcu najširšiemu a najmenej náročnému vkusu.

2

(Gramofónový priemysel — A & R man — Exkluzívne zmluvy — Singly a LP platne — Hracie automaty — Pásky a kazety)

Rozhodujúcim ohnivkom v rozširovaní pop music a v obchode s ňou sú gramofónové spoločnosti. Nástup a prudký rast obľúbenosti gramofónovej platne nahradili pôvodné meradlo úspechu populárnej piesne, ktorým bol na začiatku tohto storočia počet predaných výťažkov notového vydania, počtom predaných platní. Prejavuje sa tým aj presun od aktívneho muzicírovania k pasívnemu počúvaniu. Hudobnina bola iba materiál, pomocou ktorého si mohol poslucháč pieseň sám zahrať alebo zaspievať; na gramofónovej platni ju už dostáva hotovú, v podaní svojho obľúbeného speváka, v aranžmáne a vo zvuku, ktorý s piesňou nerozlučne splyva a stáva sa jednou z jej podstatných kvalít.

Vzťahy medzi hudobnými nakladateľstvami a gramofónovými spoločnosťami sa stabilizovali zmluvami, ktoré postupne nadobudli zákonnú platnosť. Nahrávacie spoločnosti dnes nepotrebujú výslovný súhlas majiteľa autorských alebo vydavateľských práv, keď sa rozhodnú nahráť nejakú pieseň. Stačí, ak má potom v pravidelných intervaloch účtujú a vyplácajú povinne licencie. V Spojených štátoch tento poplatok určuje paušál dva centy z každej predanej platne; v Európe tvorí 8 perc. z predajnej ceny každej predanej platne, z čoho 50 percent prislúcha vydavateľovi a 50 percent autorom. Vyúčtovanie sa uskutočňuje prostredníctvom príslušných autorských spoločností, ktoré sa združujú do medzinárodných organizácií. Stačí zbežný pohľad na zloženie inkasných zdrojov týchto spoločností, aby sme si uvedomili, ako rýchlo rastie podiel masovokomunikačných prostriedkov na šírení hudby. Ešte roku 1950 tvorili tantiémy z verejného (t. j. živého) interpretovania približne 60 percent celkového inkasa OSA. V polovici sedemdesiatych rokov však tento podiel klesol už iba na 30 percent a zvyšok tvorili prevádzkové honoráre z masovokomunikačných prostriedkov, predovšetkým však z gramofónových platní. Prúdi obrat v narastaní honorárov možno zaznamenať opäť v kľúčových rokoch 1955—1958.⁸

Rastúci význam gramofónovej platne viedol k tomu, že sa v gramofónových spoločnostiach sústredila aj dramaturgická práca. nášmu chápaniu redaktora alebo dramaturga zodpovedá v medzinárodnej tech-

nickej terminológii novovzniknutá funkcia označovaná skratkou A & R man — t. j. Artist & Repertoire Man. Jeho úlohou je hľadať nové talenty a starať sa o umelcov, ktorých si spoločnosť zabezpečuje exkluzívnymi zmluvami. Pri väčšine spoločností totiž prichádza do úvahy jedine takýto spôsob práce. Presadiť nového, dosiaľ neznámeho umelca vyžaduje značné finančné investície, ktoré sa môžu spoločnosti vrátiť iba po dlhšom čase. Preto je pochopiteľné, že už pri prvej nahrávke si spoločnosť každého umelca zmluvne zaväzuje tak, aby nemohol prejsť ku konkurencii, ktorá by tak ťažila z jej investícií.

Práca A & R mana v sebe nerozlučne spája umelecké a obchodnoprávne aspekty. Phil Chess, jeden z pracovníkov gramofónovej spoločnosti špecializovanej na bluesových spevákov, o tom hovorí: „Vypočujeme si ho (t. j. nového speváka), a ak sa nám páči, zistíme si najprv, či už niekedy nenahrával. Overíme si to, a keď nie, je všetko v poriadku. Ak má však zmluvu s niekým iným, nemôžeme s ním nič robiť. V prípade, že už nahrával pre niekoho iného, mohla by sa taká spoločnosť pokúsiť zarobiť na našej propagácii a vydať jeho nahrávky alebo uverejniť tie, ktoré predbežne nevydala, preto si musíme na to dávať pozor. Ak je všetko v poriadku, podpíšeme zmluvu. Spevák musí byť členom odborov a s tými si všetko vyjasníme. Dajú nám vzorovú zmluvu a súpis prevádzkových nariadení, ktoré určia naše povinnosti. Zmluvu treba zaregistrovať u národnej odborovej organizácie, ktorá by inak mohla robiť ťažkosti. Keď sú odborárske veci jasné, zmluvne si zaviazeme speváka — maximálne na tri roky. Neexistujú však zmluvy na kratšie obdobie ako na jeden rok, a zmluva sa poväčšine predlžuje automaticky na nasledujúci rok a spoločnosť má právo prvej opcie na všetky ďalšie snímky ešte v ďalšom, t. j. treťom roku. Keď sú overené zmluvné záležitosti, opäť si vypočujeme snímky speváka: ak je v nich niečo dobré, trochu to učešeme a dáme sa do toho. Keď je to nanič, poradíme si ináč. Spoločnosť má právo rozhodnúť, čo sa bude nahrávať, ale tomu človeku sa to musí páčiť, inak sú snímky nanič. A preto sa to usilujeme dajako vyriešiť. Potom ten človek skúša doma alebo v suteréne u Willieho Dixona, ktorý pre nás robí väčšinu bluesových vecí. Keď máme dojem, že to stojí zato, dáme urobiť niekoľko aranžmánov. Keď je potom všetko pripravené, začne sa nahrávanie, ktoré trvá niekoľko hodín. Do mesiaca alebo tak dajako vydáme prvú single platňu a začneme okolo nej robiť rozruch. Viete, čo to znamená: rozošleme okolo tritisíc platní dee jayom a distribútorom, rozhlasovým staniciam, odborným časopisom na recenzie, dáme niekoľko inzerátov do Billboardu, Cash Boxu, Music Vendoru a podobných plátok a sledujeme, čo sa robí. Predtým sme vedeli už o dva-tri dni, či z toho niečo bude, ale teraz trvá štrnásť dní až mesiac, kým sa objaví dáka reakcia. Vedúci nášho odbytu Max Cooperstein je stále v styku vari so štyridsiatimi distribútormi, a keď sa začne niečo robiť, pustí o tom správu do sveta. Len čo začne klesať záujem o prvú platňu, hneď sa musí vydať druhá; ak prvá beží naozaj dobre, začnú sa

dohovárať vystúpenia v televízii, tlačové konferencie, predstavujeme toho človeka rozličným ľuďom všetkými možnými spôsobmi. To všetko patrí skôr do propagácie ako pod vedenie umelcov, ale financujeme to celé my“.⁹

Charles Keil tento názor pracovníka gramofónového priemyslu komentuje z druhej strany:

„Povedzme, že náš človek naozaj podpíše svoju prvú zmluvu. Spoločnosť to znamená jednoducho iba toľko, že sa jeho vykorisťovanie dostalo na legálnu základňu. Spoločnosť si ho zmluvne zaviazá a prisľúbi, že s nim nahrá osem strán (t. j. štyri singly za dve nahrávacie frekvencie) každý rok. Inými slovami, spoločnosť zaplatí štyri alebo päť hodín času v štúdiu, minimálnu sadzbu podľa odborárskeho sadzobníka skupine hudobníkov a približne 250 dolárov podľa určeného honorára umelcovi — ako zálohu na eventuálne tantiémy. To je jediný pevný záväzok zo strany spoločnosti. Spoločnosť rozhoduje s konečnou platnosťou o tom, čo bude umelec nahrávať, ako to má urobiť, kedy a kde sa nahrávka uskutoční, a nemá nijakú povinnosť nahrávky naozaj vydať. To znamená, že spoločnosť si môže mladého umelca dva alebo tri roky udržiavať v zmluvnom záväzku za menej ako tisíc dolárov ročne bez toho, aby pre jeho kariéru čo len prstom pohla.“¹⁰

Všetky náklady súvisiace s nahrávkou môžu ísť podľa zmluvy na ťarchu umelca; ak sa platňa predáva, zráža ich spoločnosť z umelcových tantiémov. Väčšina singlov však nikdy nedosiahne taký predaj, ktorý by pokrýval nahrávacie náklady. Spoločnosť musí zarobiť na tých niekoľkých, ktoré sa stanú skutočnými hitmi — tie musia uhradiť stratu, ktorú utrpí pri väčšine ostatných nahrávok. Súčasný vývoj však smeruje skôr k neustálemu rastu titulov, a teda k menšiemu odbytu každého z nich. Celkový objem obratu však stále rastie. Roku 1947 dosiahlo v Spojených štátoch okolo desať singlov vyše miliónový odbyt za rok. Do roku 1958 počet takýchto singlov stúpol na 70, ale do roku 1963 už poklesol na desať. Nahrávka, ktorá dosiahne odbyt stotisíc platní, sa už pokladá za veľký úspech — predtým by bol na takéto označenie potrebný podstatne vyšší odbyt. Podobné tendencie možno pozorovať aj v našej produkcii: stotisíc predaných platní znamená dnes už ohromný úspech a v priebehu jedného roku ho dosiahne iba málo nahrávok.

Nahrávanie väčšiny singlov je spojené s neustále sa zvyšujúcim rizikom a to vedie v krajinách s rozvinutým priemyslom populárnej hudby k tomu, že aktívnej dramaturgie sa popri veľkých gramofónových spoločnostiach zúčastňujú aj nezávislí producenti. Často sú v úzkom spojení s umelcami alebo so skupinami. Sami si prenajímajú nahrávacie štúdiá, nesú všetky náklady spojené s nahrávkou, ktorú aj veď z hudobnej a umeleckej stránky; osobnými stykmi si často zabezpečujú aj predbežnú propagáciu a iba hotovú, vyprodukovanú nahrávku ponúkajú na komerčné využitie niektorej gramofónovej spoločnosti. Ich vzťah k takýmto spoločnostiam môže byť rozličný. Môžu

pracovať celkom voľne a nezávisle, alebo sa môžu spoločnosti zaviazat', že jej dodajú ročne určitý počet nahrávok — s novými umelcami, ktorých sami objavia, alebo s umelcami, ktorých už spoločnosť získala. Producent, či už nezávislý, alebo pracujúci pre určitú spoločnosť, sa stáva najvýznamnejším ohnívkom v dnešnej pop music. Práve v jeho činnosti vystupuje opäť do popredia umelecká zložka, ktorá sa takto presadzuje v mašinérii výslovne priemyselovej výroby.*

Význam producenta ešte zväčšuje okolnosť, že nahrávka je dnes v pop music komplexným tvarom, ktorého jednotlivé zložky nemožno od seba oddeliť. Aj základný materiál, ktorým skladateľ ponúka novú pieseň, čoraz častejšie stráca podobu notového záznamu. Už bežne sa používa termín demo disk (odvodený od slovesa to demonstrate, predvádzať, ukazovať). Označuje sa ním predbežná, informatívna nahrávka, ktorú si autor (alebo interpret) robí sám na vlastné náklady. Prednosti demo platne, ktorá je pre začínajúceho autora alebo interpreta nevyhnutnosťou, zhrňajú Sidney Shemel a M. William Krasilovský celkom otvorene: „Výhodou demo platní je, že nakladateľ, A & R man alebo umelec nemusia byť vzdelanými hudobníkmi, ktorí by dokázali odhadnúť komerčné možnosti piesne z notového záznamu. Veľa ľudí pracujúcich v hudobnom priemysle nepozná noty!“¹² K tomu však treba dodať, že notový záznam v niektorých prípadoch skutočne nemôže postihnúť zvukovú predstavu, ktorú má autor na mysli: v takomto prípade predstavuje demo platňa jediné možné riešenie.

Gramofónová platňa môže dokonca v dnešnej pop music už svojím druhom rozlišovať jednotlivé hudobné žánre, 45-obrátkové „singly“ s jednou piesňou na každej strane sa dostali na americký trh už roku 1949, ale štandardné 78-obrátkové platne si stále udržiavali lepšie výsledky v predaji, pretože priklon k „štyridsaťpäťkám“ znamenal pre spotrebiteľa nevyhnutnosť zadovážiť si nový gramofón. Iba v rokoch 1954—56 prevýšil v Spojených štátoch predaj „štyridsaťpäťiek“ výrazne predaj štandardných platní, ktoré sa časom úplne prestali vyrábať. Nakoľko práve tieto roky priniesli aj rozhodujúci nástup rockovej hudby, štyridsaťpäťobrátkový singl, ľahký a prenosný, sa stal „platňou mladých“. Podobnú funkciu mu aj u nás prisudzuje Josef Kotek, ktorý vo svojom prehľade vývinu pop music za posledné štvrtstoročie píše: „Predpokladom vlny pop music a vzrušeného kultu jej spevákov sa na rozhraní päťdesiatych a šesťdesiatych rokov stala lacná, trvanlivá

* Trocha ináč vyzerá úloha producenta v našich podmienkach. Umelecké individuality, ktoré by boli ochotné podujať sa na túto prácu a „strážiť si každú nahrávaciu stopu“, ako to charakterizuje Bohuslav Ondráček,¹¹⁾ sú vzácnou výnimkou. Umelecká zložka sa oddeľuje od administratívnej a úloha našich producentov sa často obmedzuje iba na koordináciu jednotlivých zložiek výrobného procesu a na rozličné administratívne úlohy. Umelecká a kultúrpolitická zodpovednosť sa potom v zmysle centrálne riadenej kultúrnej politiky sústreďuje v redakciách jednotlivých inštitúcií. Zdá sa však, že tento systém nie je v populárnej hudbe celkom ideálny, ako o tom svedčia nedávne zmeny zavedené v NDR.

a ľahká mikroplatňa a tranzistory. Intenzívny záujem o beatové skupiny od prvej polovice šesťdesiatych rokov podporilo najmä rozšírenie magnetofónov, t. j. možnosť ľubovoľných nahrávok zo zahraničných vysielateľov a tým aj nezávislosť od domáceho gramofónového trhu, kde nie sú vo voľnom predaji práve nahrávky vzorových zahraničných súborov. Komunikatívna potencialita nových štýlov akoby teda bezprostredne závisela od vhodného sprostredkovateľa, ktorý im prekliesni cestu k poslucháčovi.“¹³

Ďalšiu diferenciáciu prinieslo väčšie rozšírenie 33 obrátkových LP platní. Oproti 45-obrátkovému singlu (45-obrátkové EP platne s dvoma piesňami na každej strane sa na svetovom trhu — okrem Francúzska — veľmi nepresadili a výrazne ustupujú) bola LP platňa „platňou pre dospelých“ a spočiatku bola vyhradená pre vážnu, alebo vôbec „hodnotnú“ hudbu. Ešte roku 1963 píše časopis Billboard: „... široké obecnosť stotožňuje 33-obrátkovú platňu s ‚dobrou‘ hudbou a k 45 pri-raduje mládež v čiernych kožených bundách a na motocykloch.“¹⁴ Avšak spolu s uznaním, ktoré si získavala rocková hudba a jej umelecké aspirácie, množili sa nahrávky tohto druhu v čoraz väčšej miere aj na LP platniach, pričom pravda ostávali naďalej zastúpené aj na „štyridsaťpätkách“. Pre niektoré druhy pop music je už dnes výlučným médium LP platňa, rovnako ako pre vážnu hudbu, a na singloch sa ich nahrávky takmer neobjavujú. Pritom dnes na LP platniach vychádzajú aj úplne oddychové alebo priam gýčovú nahrávky; napriek tomu LP platňa ešte stále asociuje s pojmom niečoho dôstojnejšieho či závažnejšieho. Dokladom takéhoto rozlišovania je aj naša domáca edícia, najmä pop rad gramofónového klubu Supraphonu, ktorého dramaturgia zdôrazňuje kultúrny a umelecký význam LP platne s nahrávkami pop music. Vývin posledných rokov na svetovom trhu signalizuje vzrastajúci záujem o LP platne na úkor singlov: v Spojených štátoch vzrástol v rokoch 1967—1974 predaj LP platní o 55,1 perc., zatiaľ čo predaj singlov len o 9,6 perc. U nás sa táto tendencia prejavila ešte výraznejšie: predaj LP platní Supraphonu sa zvýšil od roku 1968 do roku 1975 dokonca o 222 perc., kým predaj singlov len o 8,3 perc.

45-obrátkový singl má ešte ďalšiu možnosť dodatočného využitia v hracích automatoch (juke boxoch). V Spojených štátoch prebrali juke boxy roku 1968 31,1 perc. celého predaja singlov. Hracie automaty sú nielen ďalším dôležitým prostriedkom na propagáciu hitov, ale aj významným ukazovateľom popularity jednotlivých nahrávok. Preto sa ich výsledky väčšinou sledujú oddelene a zostavujú do osobitných rebríčkov. V porovnaní so západnými trhmi je u nás obchod s hracími automaty iba v začiatkoch. Ich počet sa odhaduje asi na 2000 kusov a pravidelný ročný prírastok sa plánuje približne na 300 kusov. Brzdí ho okolnosť, že automaty treba dovážať — poväčšine z NDR a Poľska. Ich počet sa však v posledných rokoch značne zvyšuje. Výber nahrávok pre automaty je v krajinách s rozvinutým priemyslom pop music ďalším poľom prudkého konkurenčného boja. V Spojených štátoch sa pre-

najímanie hracích automatov stalo dokonca vhodným poľom pôsobnosti pre gangsterské koncerty, ktoré tento obchod ovládali v štyridsiatych rokoch a terorizovali majiteľov kaviarní a podnikov, kde boli inštalované hracie automaty.

Ilegálne metódy neustále prenikajú do obchodu s platňami a je dosť prekvapujúce, že ich možno do takej miery uplatniť v dnešnom civilizovanom a zložito organizovanom svete. Na západnom trhu sa v posledných rokoch objavili platne špičkových umelcov pop music — napríklad Boba Dylana, Rolling Stones alebo Beatles — s nahrávkami z koncertov alebo s takými, ktoré gramofónové spoločnosti síce vlastnia, ale nevydávajú. V niektorých prípadoch sa nepodarilo zistiť, kde sa platne vyrábajú; neznámi distribúteri ich jednoducho predávajú za hotové od predajne k predajni. Z takto vyrábaných platiní nikto neplatí autorské honoráre ani tantiémy výkonným umelcom, preto pirátski výrobcovia musia mať značný zisk. Niektoré platne idú dobre na odbyť nielen ako zberateľské kuriozity, ale aj preto, že obsahujú zaujímavé nahrávky, ktoré nie sú ináč dostupné. Argument jedného z pirátov, že vydávaním nahrávok, ktoré by inak ostali zamknuté v archívoch gramofónových spoločností, sa „platne v istom zmysle oslobodzujú a dostávajú medzi ľudí“,¹⁵ usiluje tomuto výslovne nelegálnemu konaniu dodať trochu janošíkovský charakter. V podstate však ide o moderné pirátstvo, ktoré zasa kalkuluje s neuspokojeným dopytom.

Ďalším technickým médiom, ktoré priniesol vývin posledných rokov, sú ozvučené kazety pre kazetové magnetofóny. V Spojených štátoch ich uviedli najmä prostredníctvom veľkej kampane roku 1966, keď traja veľkí výrobcovia áut začali propagovať vybavenie svojich nových vozov kazetovým magnetofónom. Dnes už predstavuje predaj ozvučených kaziet významné obchodné odvetvie. Jeho úlohou nie je konkurovať gramofónovým platňam. Je to však nová cesta, ktorou sa hudba — ide prevažne o pop music — dostáva k spotrebiteľom. Rozvoj obchodu s kazetami u nás dlho brzdila okolnosť, že tak pásky, ako aj kazety bolo treba dovážať a že technická kvalita záznamu bola — poväčšine vinou zlej úrovne prvých kazetových magnetofónov — neuspokojujúca. Na sklonku roku 1970 však Supraphon i Panton dali na trh skúšobné série našich prvých kazetových nahrávok a roku 1971 prešli na sériovú výrobu, r. 1975 sa u nás predalo už 219 000 kaziet.

Nástup kazety, ktorá sa v posledných rokoch pevne uchytila na svetovom trhu, je teda u nás nepopierateľný.

Úvahy o praktických možnostiach ďalšieho technického sprostredkovateľa, videozáznamu a gramofónovej platne, ktorú možno prehrávať prostredníctvom televízora, zatiaľ ponecháme budúcnosti, je však jasné, že technický rozvoj bude prinášať stále nové prostriedky, ktoré budú k dispozícii predovšetkým pop music. Aj praktické využitie bude utvárať stále hustejšiu sieť ekonomických vzťahov, ktoré neostanú bez vplyvu na charakter tejto hudby.

(Rast významu interpretov — Agentúry a honoráre — Masové festivaly)

V našich údajoch sme mohli niekoľko ráz pozorovať výrazný zlom, ku ktorému došlo v druhej polovici päťdesiatych rokov. Presadenie sa 45-otáčkového singlu, prudký skok v celkovom predaji gramofónových platní, rast významu disc jockeyov a väčší dôraz na štylizáciu ich prejavu, zlepšenie situácie skladateľov a interpretov okrajových žánrov (čo by bolo možné charakterizovať aj ako prielom „amatérov“ do pozícií predtým vyhradených iba profesionálom), explózia malých „nezávislých“ gramofónových spoločností, ktoré sa odrazu mohli uplatňovať popri veľkých koncertoch, zväčšená aktivita nezávislých producentov — to všetko nesporne súvisí s nástupom rocku. Nie div, že mnohí pozorovatelia datujú nástup novej pop music práve týmto štylovým zlomom, i keď sily, ktoré ho pripravovali, pracovali už dlhší čas predtým.

~~Pre novú podobu pop music je charakteristický rastúci význam interpreta — najčastejšie speváka, ale aj celej rockovej skupiny. Podnik Apple, ktorý vybudovali Beatles so svojim manažérom Brianom Epsteinom, bol jedným z príkladov, ako interpreti sami vstupujú do obchodného podnikania — a nie je to ničím ojedinelým. Vlastné vydavateľstvo si už založili aj speváci, ako napríklad Elvis Presley, Connie Franciso-ová a ďalší. „Je známe, že umelci s vlastným vydavateľstvom môžu pri nahrávaní dávať prednosť skladbám, na ktorých má podiel ich firma“, poznamenáva americký zborník This Business of Music. „Aby si niektorí vydavatelia zabezpečili nahrávku so špičkovým spevákom, ponúkajú mu podiel na vydavateľských právach. Nazdávajú sa, že umelec urobí zo skladby hit, a preto si zaslúži aj podiel na výnose vydavateľských práv.“¹⁶ Význam interpreta však rastie i naďalej a jeho vstup na obchodné kolbište môžu motivovať rozličné okolnosti. Frank Zappa založil vlastnú gramofónovú spoločnosť a vydavateľstvo. V jeho prípade — rovnako ako u niektorých iných spevákov alebo skupín z rockovej oblasti — ide aj o pokus vymknúť sa kontrole hudobného priemyslu a mať voľné ruky v produkovani nekonvenčného materiálu. Sanfranciská skupina Jefferson Airplane si postavila vlastný klub, kde vystupovala. Na základe popularity, ktorú tak získala sama, bez pomoci hudobného priemyslu, potom vymohla od gramofónovej spoločnosti RCA Victor pri podpise zmluvy zálohu vo výške 20 000 dolárov. Bolo to po prvý raz, čo rocková skupina získala takú vysokú sumu. Potom však nasledovali zálohy vo výške 50 000—60 000 dolárov pre skupiny Steveho Millera, Quicksilver Messenger Service a Mad River, a čoskoro musela Columbia zaplatiť dokonca 250 000 dolárov, aby od spoločnosti Mainstream vykúpila zmluvu so skupinou Big Brother and The Holding Company. U Johnyho Wintera údajne táto suma narástla až na 500 000~~

dolárov. Okolo roku 1971 už zálohy vyplácané skupinám Ten Years After, Pink Floyd alebo spevákovi Neil Diamondovi prevýšili milión dolárov a keď skupina Rolling Stones ponúkla spoločnosti Columbia „prestup“, vyžadovala za to zálohu päť až šesť miliónov dolárov.¹⁷ Nečudo, že Michael Phillips, viceprezident kalifornskej banky vyhlásil, že pri do-terajšom vývine bude rocková hudba uprostred sedemdesiatych rokov štvrtým najväčším priemyslom v San Francisku — po stavebníctve, poisťovníctve a výrobnom sektore. Pre mesto San Francisco vynášali jeho skupiny už roku 1968 podľa rozličných odhadov 8—15 miliónov dolárov ročne.¹⁸

Dodajme ešte niektoré údaje o honorároch za koncertné vystúpenia špičkových skupín: Rolling Stones získali roku 1969 za dva koncerty, usporiadané v jediný deň v Los Angeles 170 000 dolárov. Beatles dostali za jediný koncert v New Yorku (23. augusta 1966) 189 000 dolárov. Spomedzi sólistov vraj Frank Sinatra, Sammy Davis jr. a Tom Jones dostávajú približne 50 000 dolárov za jedno vystúpenie, Glen Campbell 35 000 dolárov, Led Zeppelin, Bob Dylan, Jimi Hendrix, Engelberth Humperdinck alebo Barbara Streisandová po 25 000—35 000 dolárov, Blood, Sweat and Tears, Aretha Franklinová, Creedence Clearwater Revival, Iron Butterfly, Janis Joplinová, Dione Warwicková, Fifth Dimension a Who po 12 000—25 000 dolárov.¹⁹ Tieto údaje sa vzťahujú na vý-nimočné honoráre a nemožno ich pokladať za štandardnú sadzbu, no predsa vyvolávajú priam závratnú predstavu, akú výšku môže dosiahnuť honorár za jediný večer. Na druhej strane však treba poznamenať, že napríklad do svojej technickej aparatúry investujú špičkové skupiny až 25 000 dolárov; Beach Boys vraj roku 1968 kúpili aparatúru za 175 000 dolárov.²⁰ Provizia agenta, ktorý do istej miery plánuje celú kariéru umelca v širšej perspektíve, zvyčajne tvorí 10—15 perc. K tomu pristupuje ešte ďalšia provízia pre manažéra, ktorý uskutočňuje agentove plány v každodennej praxi. Tá predstavuje ďalších 10—25 perc. z umelcovho hrubého príjmu, no môže byť aj vyššia, ak je umelec presvedčený o dobrej práci svojho manažéra. Prirátajme k tomu náklady na cestovné, propagáciu a ďalšie bohaté režijné položky a čistý zisk umelca sa podstatne zmenší. Pop music je dnes priemysel, v ktorom veľké zisky relatívne malého počtu špičkových predstaviteľov živia veľký počet pracovníkov zložitého sprostredkovateľského aparátu.

4

(Rebričky, Hit Parades — Ovplyvňovanie masového vkusu)

Na záver tohto stručného a vonkoncom nie vyčerpávajúceho obchodného intermezza sa treba zmieniť o tom, čo je dnes osou a hnacou silou väčšiny produkcie dnešnej pop music. Sú to rebričky najpredá-

vanejších alebo najžiadanejších titulov — najčastejšie meradlo úspechu, cieľ úsilia gramofónových spoločností a zároveň aj najúčinnější propagačný nástroj spätne ovplyvňujúci obecnstvo. Podľa anglického názvu sa im hovorí Hit Parades alebo Charts. Rebríček je prehľad o najpredávanejších platniach istého obdobia (spravidla za každý týždeň). Najčastejšie ho zostavujú odborné hudobné časopisy na základe hlásení z reprezentatívnej vzorky predajní platní. To všetko by malo zaručovať jeho objektivnosť. Najznámejšie svetové rebríčky sa naozaj tešia povesti spoľahlivých a objektívnych informátorov.

Prvá Hit Parade vznikla ako rozhlasová relácia roku 1935; vtedy ešte kombinovala údaje o predaji notových vydání a nahrávok jednotlivých pesničiek a o ich ohlase v hracích automatoch. Dnes už prevažuje predaj platní ako najdôležitejší a prakticky jediný ukazovateľ; údaje, získané z hracích automatov, sa však môžu použiť pre iný, špeciálny rebríček. Stále rastúci rozsah obchodu pop music si napokon vyžaduje väčšiu škálu špecializovanejších prístupov. Napríklad v Spojených štátoch majú samostatné rebríčky aj oblasť rhythm and bluesu a country and westernu a, pochopiteľne, aj vážna hudba (LP platne); osobitnú kategóriu tvoria už dnes platne pre „easy listening“ (ľahké, nenáročné počúvanie — už samo takéto delenie naznačuje, že pop music dnes preberá aj iné funkcie). Vlastný rebríček majú aj ozvučené pásky a kazety pre kazetové magnetofóny. Okrem rebríčkov uverejňuje odborná tlač ešte celý rad rozličných tipov a predpovedí o komerčných možnostiach nových platní, členených pre zmenu zasa podľa toho, akému ohnivku distribučnej reťaze je tip určený. Svoju „odbornú poradňu“ majú napríklad v časopise Musikmarkt pracovníci maloobchodu, veľkoobchodu, disc jockeyovia i pracovníci obchodu s hudobnými automati.

Svetové rebríčky sa dnes pokladajú za dostatočne reprezentatívny zdroj, preto s ich výsledkami pracujú aj vedecké štúdie v sociologických a hudobnovedných časopisoch. Predpokladom objektivnosti údajov rebríčka však je, aby boli na trhu bežne prístupné všetky druhy hudby, u ktorej možno predpokladať významný posluchácky ohlas, a aby tak výroba, ako aj distribúcia pracovali bez vážnejších porúch.

Úplne ináč a oveľa opatrnejšie treba interpretovať rozličné hlasovacie súťaže („polls“), kde účastníci vyjadrujú svoj názor iba listom alebo korešpondenčným lístkom. Takého druhu sú napríklad rozličné rozhlasové hitparády (napr. česká, kedysi veľmi populárna Houpačka). Aj Poľsko má dva rebríčky tohto druhu, v ktorých vedľa seba rovnoprávne figurujú platne domácej výroby i zahraničné nahrávky, v Poľsku na verejnom trhu nedostupné. Podobne zostavujú svoje rebríčky aj populárne časopisy v Rumunsku. Hitparády, ktoré sa v súčasnosti zostavujú v NDR, sa usilujú vychádzať z preverených údajov o predajných platniach a ako doplňujúci korektív používajú ohlas poslucháčov rozhlasových vysielaní. Supraphon, Panton i Opus svoje firemné rebríčky zakladali na starostlivo kontrolovaných údajoch o predaji platní.

Strohý diktát rebríčkov sa niekedy pokladá za výstižný symbol čisto obchodného charakteru, pokiaľ ide o produkciu a distribúciu pop music. Úspech sa tu meria ekonomickým výsledkom, ktorý odsúva do pozadia akékoľvek umelecké alebo estetické meradlá. Úsilie a práca skladateľov, textárov, aranžérov a interpretov, ktorým by vlastne malo prislúchať označenie „tvoriví umelci“, sa tak mení iba na vyčerpávajúce dostihy za dobrým umiestnením v hitparáde. Mechanizmus a systém hitparády sa stáva diktátorom, ktorý nastoľuje nové „falošné vedomie“. Ovplyvňuje totiž vkus a rozhodovanie potencionálneho záujemcu o gramofónovú platňu a zároveň mu potvrdzuje, že sa rozhodol správne. Práve na systém hitparád a na možnosť manipulovať s masovým vkusom sa sústreďujú najostrejšie protesty väčšiny kritiky masovej kultúry. Adorno konštatuje, že „keď propagácia dosiahne určitý bod, stáva sa autonómnou silou“.²¹ Lavicovo orientovaný anglický kritik Dave Laing hľadá obdobu v Marxovom Kapitáli: tak ako výmenná hodnota peňazí premieňa všetky produkty ľudskej práce jednoducho na jedinú kategóriu „hodnoty“, aj mechanizmus rebríčkov zvädza všetky výtvary pop music do jedinej kategórie, v ktorej niet iného meradla ako úspech.²²*)

Podobné rozpaky vznikli aj okolo rozličných hlasovacích ankiet o popularite, napríklad okolo ankety Mladého sveta Zlatý slavík. Ich kritici argumentujú tým, že anketa, ktorá zisťuje iba popularitu bez ohľadu na to, čím je táto popularita podložená, takisto môže vyvolať pochybnosti o zásade, podľa ktorej umelci alebo umelecké diela sa hodnotia podľa toho, čím prispievajú spoločnosti. Podobné ankety beztak nie sú reprezentatívne z celospoločenského hľadiska. Vyjadrujú len mienku náhodnej vzorky, ktorá sa do ankety sama prihlásila. Už samo rozhodnutie zúčastniť sa ankety predpokladá značnú mieru aktívneho záujmu fanúška; motívom však môže byť aj množstvo iných pohnútok, v krajných prípadoch napríklad osobná zainteresovanosť na propagačnom efekte výsledku ankety alebo sklon k grafománii. Takéto ankety však vznikajú viac-menej v každej socialistickej krajine včítane Sovietskeho zväzu. To naznačuje, že ich vznik súvisí aj s inými motívmi, nielen s tlakom výrobných a distribučných foriem populárnej hudby.

*) Tieto celkom oprávnené kritické poznámky viedli v poslednom čase aj u nás k úvahám o funkcii rebríčkov. Mnohí mali pocit, že zverejňovanie rebríčkov, ktoré vychádzajú výlučne z predajného úspechu jednotlivých platní a môžu spätne ovplyvniť vkus poslucháčov, sa nezohoduje so zásadami socialistickej spoločnosti, ktorá aj v oblasti populárnej hudby chce odstrániť prevahu komerčných aspektov. Preto Supraphon prestal publikovať svoje rebríčky; avšak pre internú potrebu si ich zostavuje i naďalej. To je celkom pochopiteľné: výroba gramofónových platní a s ňou spojená nevyhnutnosť pohotových reedícií a dolisovávania platní, ktoré sa ihneď musia dostať na trh, sa podstatne líši povedzme od výroby aj tých najpopulárnejších kníh, ktorých životnosť je neporovnateľne dlhšia. Výroba a distribučný aparát preto potrebujú objektívnu pomôcku, akýsi „prieskum trhu“. Táto pomôcka by však nemala vo verejnosti vzbudzovať dojem, že platne sa „hodnotia“ iba podľa odbytu.

Prostredníctvom týchto ankiet sa pravdepodobne realizuje i jedna z dôležitých funkcií populárnej hudby. J. Kotek o nej hovorí ako o „schopnosti účinne podnecovať, vytvárať a upevňovať kolektívne tendencie a zväzky a stať sa tým účinným stimulátorom sociálnej integrácie“.²³

5

(Reklama nedokáže všetko — Diferenciácia obecenstva a príležitosť pre menšinové žánre — Pohonná sila tvorivých úsilí)

„A preto sa vynára celkom prirodzená otázka: do akej miery sa môže stať pop jednoducho produktom priemyselnej kalkulácie?“ Tak začína jednu z početných úvah na túto tému jeden z anglických kritikov. Odpoveď znie: Do veľmi značnej.

Vždy záleží na správnej expozícii. Keď má človek základné predpoklady, čiže dobre vyzerá, vie rozprávať a nešpára sa na verejnosti v nose, a keď potom reklama nafúkne čosi ako jeho „televíznu reláciu“, takmer sa to nemôže nepodarit. Ak má navyše človek stálu podporu tlače a nenahráva platne, ktoré by boli nanič, má úspech zaručený. Ale toto všetko zapôsobí len na najmladších konzumentov. Pre trocha inteligentnejších záujemcov by priveľmi nafúknutá reklama mohla byť osudnou.

Tak napríklad do propagácie americkej skupiny Moby Grape, možno povedať avantgardného charakteru, investovala ich nahrávacia spoločnosť 200 000 dolárov. Patrili do toho všetky zvyčajné reklamné triky, plagáty, odznaky, brožúrky, súčasne inzeráty v Cashboxe a v Billboarde a dokonca šesť singlov, ktoré vyšli odrazu. A čo sa stalo? Vôbec nič; obecenstvo progresívneho popu bolo priveľmi bystré, aby sa dalo nachytať na taký priehľadný reklamný trik, a celú vec jednoducho ignorovalo.“²⁴

Možno, že v tomto konkrétnom prípade je Cohnov citát mierne nadsadený a že skupina Moby Grape nestroskotala úplne. No v zásade má vo svojom pozorovaní pravdu: niektoré zložky obecenstva pop music natoľko vyspeli, že nadmerná reklama niekedy môže nastupujúcej skupine — neraz aj bez ohľadu na jej skutočné kvality — skôr uškodiť ako byť na úžitok. Obranná tendencia proti takémuto manipulovaniu utvorila pre nafúknutú reklamu dokonca osobitný termín, ktorý sa už dostal do bežného používania — „hype“

Reklama teda nie je všemocná. Je zaujímavé, že k tomuto poznatku dospievajú pozorovatelia pop scény práve v posledných rokoch, čiže v čase, keď neprestajne rastie moc hudobného priemyslu. Spolu s neustále rastúcim objemom produkcie populárnej hudby totiž rastie aj okruh tej časti — predovšetkým mladých — poslucháčov, ktorých vkus i hudobné cítenie nie je tak jednoduché zmanipulovať bežnými reklamnými prostriedkami. Rebríčky prestávajú byť jediným alebo tým najrozhodujúcejším meradlom významného spoločenského dosahu. Existujú

druhy populárnej hudby, ktoré sa v rebríčku objavujú len zriedkavo alebo vôbec nie (pokiaľ si pravda postupná špecializácia nevynúti zavedenie zvláštneho rebríčka výlučne pre ne), avšak ich dosah je dnes už taký, že svojim tvorcom umožňujú existenciu síce bez mamutích ziskov, ale aj bez mimoriadnych finančných problémov.

No aj pri nástupe hlavných, rozhodujúcich zmien sa priemysel často dostáva do situácie, že iba dodatočne zachycuje podnety, ktoré vznikajú bez pričinenia jeho vodcov a dokonca proti ich želaniam a záujmom. Dokázala to aj skutočnosť, že rock and roll sa vo svojom prvom nástupe vlastne presadil proti vôli väčšiny rozhlasových staníc a disc jockeyov. Vyskytli sa verejné vyhlásenia, že rozhlas bude hrať „dobrú“ hudbu a platne s rockovými nahrávkami dokonca v mnohých rozhlasových staniciach demonštratívne a masovo ničili. Iný dôkaz poskytujú časté zákazy, ktoré rozhlasové stanice uvalujú na nahrávku, ktorú pokladajú za nevhodnú pre vysielanie — napriek tomu však nemôžu zabrániť jej popularite. Zákazy a obmedzenia, o ktorých sme hovorili, vychádzajú pritom z konvencií masového poslucháča: proti nim — teda proti vôli niektorých ohniviek hudobného priemyslu a komunikačných prostriedkov — sa presadzujú nekonvenčné menšinové žánre.

To všetko svedčí o priaznivom vplyve diferenciacie poslucháčov pop music, ktorá pokračuje rastúcim tempom. Jeho menšinové zložky sú dnes už natoľko silné, že aj napriek pochopiteľným unifikačným a štandardizačným tendenciám hudobného priemyslu presadia svoju nezávislosť. Obecenstvo menšinových hudobných prúdov je dostatočne homogénne, aby sa (na istý čas) mohlo zaobiť aj bez sprostredkovacieho pôsobenia rozhlasu. Inokedy mu zas môžu stúpenci podobných menšinových žánrov v rozhlase pomôcť získať aspoň v istom rozsahu potrebnú publicitu a zainteresovať hudobný priemysel. Ralph J. Gleason znamená, akú významnú úlohu hrala pri vzniku sanfranciského hnutia rozhlasová stanica KMPX a jej publicita. Disc jockeyovia tejto stanice vysielali vo svojich reláciách aj nahrávky, ktoré dovedy nevydali gramofónové spoločnosti, ako aj skúšobné snímky — čo bolo v minulosti vonkoncom nevídané a čo neschválili ani americké odbory. Na jar 1968 sa zamestnanci tejto stanice rozhodli dokonca štrajkovať za svoje právo vysielat to, čo sa im zachce. V štrajku ich podporovali skupiny, ktoré usporiadali na ich konto benefičné vystúpenia. Štrajkujúcim to umožnilo vydržať až do leta a potom prejsť do inej stanice, ktorá bola ochotná rešpektovať ich požiadavky.²⁵

Vo svetovej pop music teda prebieha neprestajný boj medzi záujmami hudobného priemyslu, ktorý smeruje k masovej produkcii, a medzi úsilím niektorých tvorcov — a ich obecnstva — ktorí obhajujú právo na vlastný vkus a spôsob vyjadrenia. Práve tieto úsilia sem vnášajú prvky umenia — prirodzenú, hlboko zakorenenú a nezničiteľnú túžbu človeka vyjadrovať svoje pocity a duševné stavy. Vynikajúcej individualite sa podari strhnúť obecenstvo aj mechanizmus zábavného priemyslu na svoju cestu. Nie je to ľahké. Nováčik, ktorého menšinové

obecenstvo po prvý raz presadí do rebríčka, máva sklony udržať si svoje postavenie tým najbežnejším spôsobom — opakovaním toho, čo ho ta vyneslo a pôvodná odlišnosť sa veľmi rýchlo môže premeniť na novú konformitu a priemyslom využívanú novú módu. Tých, ktorým prvý úspech stúpol do hlavy, veľmi ľahko môže zvodná vidina komerčných úspechov zväbiť na cestu premyslenej kalkulácie, ako si tieto sladké plody udržať.

Napriek tomu je v svetovej populárnej hudbe stále dostatočný počet tých, čo chcú týmto pokušeniam odolať. Môžu sa pri tom oprieť aj o rastúce kádre obecnstva, ktoré im umožnia toto predsavzatie presadiť v praxi.

Ani v pop music teda nie je hlavným cieľom niektorých umelcov iba dosiahnuť úspech a zarobiť peniaze — ako by to zodpovedalo záujmom hudobného priemyslu. Hybnou silou môže byť aj úsilie tvoriť hudbu podľa vlastného presvedčenia a vkusu. V posledných rokoch sme videli na svetovej pop scéne rozpad niekoľkých skupín na vrchole slávy — nie pre osobné nezhody, ale jednoducho preto, lebo ich členovia dospeli k názoru, že v danej zostave už vyčerpali svoje možnosti a nemôžu priniesť nič nové. Z hľadiska obchodného podnikania je zanik takejto „zavedenej“ kombinácie výslovným mrhaním kapitálu. Na druhej strane vzniká celý rad náhodných alebo krátkodobých kombinácií vynikajúcich hudobníkov. Zistia, že majú čo povedať práve v tomto zložení, nahrajú spolu jednu či dve platne, pričom nepočítajú s tým, že vykročia ako skupina za spoločnou komerčnou kariérou. Čoraz častejším je aj jav, ktorý sa vyskytuje u hudobníkov moderného alebo avantgardného džezu: hudobník sa na istý čas stiahne z verejnej činnosti, pretože chce o svojej hudbe uvažovať. Obecenstvu sa síce páči, ale on s ňou nie je spokojný a chce by sa dostať ďalej. Keď spevák a gitarista Stevie Winwood odišiel zo skupiny Spencera Davisa a pripravoval vlastnú skupinu Traffic, kúpil si dom na vidieku v Berkshire a žil tam celý rok s členmi svojej novej skupiny. „Odišiel som ta, aby sme mohli pokojne pracovať,“ vysvetľoval. „V Londýne človek nikdy nemôže skúšať, keď má na to práve chuť. Chcel som byť niekde ďaleko od Londýna... Tu si hráme, kedy chceme — môžeme vstať hoci aj o tretej nadržanom a cvičiť. Sme tu celkom slobodní, nikto nás tu neruší a ani my nikoho nerušíme.“²⁶

Bubeník skupiny Jefferson Airplane, Spencer Dryden, rozpráva o období, keď sa táto skupina podobným spôsobom stiahla z každodenného kolotoča, toto: „Človek si musí ujasniť, čo vlastne chce robiť. Znovu si usporiadať veci, preorganizovať si ich, dokázať, aby ho to znovu tešilo, lebo o to tu vlastne ide — robili sme to preto, lebo nás to tešilo. A inšpirovalo nás to. Nebolo to ako kšeft niekde v krčme. No začne to byť podradný kšeft, keď človek hrá šesť alebo sedem ráz do týždňa a každý večer tie isté piesne. Potom už z toho vôbec nič nemá. A napokon už ani nevie, čo vlastne chce. Chcete sa stať veľkou hviezdou a cestovať po svete, aby vás kdekto poznal, alebo chcete robiť

svoju vlastnú hudbu, či chcete, aby vašu hudbu kdekto počúval? Človek jednoducho nemôže mať oboje. Nevieť, ale nazdávam sa, že odpoveď na tieto otázky si musíme nájsť všetci“.²⁷)*

6

(Pop music a ostatné druhy umenia — Inštitucionálne kritériá umenia — Funkčné prehodnotenie niektorých požiadaviek populárnej hudby — Pop music ako produkt protichodných tlakov priemyselnej výroby a tvorivého umeleckého úsilia)

Uvedené postoje svedčia o tom, že ani v kapitalistickej spoločnosti nie je nadvláda obchodnej mašinerie nad pop music totálna. Ba dokazujú aj čosi iné: Otázky, ktoré si kladú predstavitelia pop music, nie sú charakteristické ani pre oblasť populárnej hudby, ani pre ľudovú hudbu. Môžu vzniknúť iba v atmosfére umeleckej hudby — zámernej a vedomej umeleckej činnosti. Neprekvapuje ani to, že tam, kde sa najviac uplatňujú takéto hľadiská, dochádza aj k najužším kontaktom pop music s inými umeleckými disciplínami. Keď Andrej Voznesenskij prišiel roku 1956 na umeleckú návštevu do Spojených štátov, vystúpil aj v tanečnej sále Fillmore v San Franciscu, v domovskom sídle miestnych rockových skupín. Pred jeho vystúpením zaznievala sálou amplifikovaná hudba skupín Lovin' Spoonful, Beach Boys a Johanna Sebastiana Bacha. Na stene sa menili svetelné efekty a premietali na ňu obrovský obraz usmievajúceho sa Budhu. Medzi obecenstvom sedeli príslušníci strednej a staršej generácie v spoločenskom úbore, mládež vo fantastickom oblečení, v akom prichádzala do tej istej sály na tanečné zábavy. Keď im básnik povedal, že poézia nie je geografia, že básnici musia písať o svojich dušiach, vznikol údajne medzi ním a obecenstvom dokonalý kontakt. Po jeho vystúpení sa začala zvyčajná tanečná zábava a Voznesenskij videl „profesora Kalifornskej univerzity, ako sa zmieta ani víriaci derviš pri hudbe skupiny Jefferson Airplane“.²⁹

Svetelné efekty, o ktorých sme sa práve zmienili, sa stali časťou a logickou súčasťou vystúpenia rockových skupín. Môžu byť kombináciou najrozličnejších filmových záznamov — niekedy aj filmových sní-

* Porovnajme tento výrok so stanoviskom jedného z našich popredných džezových hudobníkov, Jiřího Stivína. O hudbe, vyvierajúcej z jeho osobného umeleckého presvedčenia, vraví: „Úprimne povedané, ani by som sa nechcel živiť práve touto muzikou. Musel by som mať potom odrazu dvadsať, dvadsaťpäť koncertov mesačne — a neviem, či sa to dá vydržať. Potom by asi človek nemohol dať do muziky všetko to napätie, ktoré do nej dávam teraz, to by som sa z toho asi zbláznil; musela by sa hľadať dajaká komerčná medicína, aby sa to dalo zvládnuť.“²⁸

Ide o protiklad medzi prirodzenou tendenciou k umeleckej tvorbe a požiadavkami praxe, ktoré vyplývajú nielen z toho, čo diktuje obchodne zameraný trh, ale aj z objektívnych spoločenských skutočností — napríklad z diferenciacie obecnstva a jeho vlnavosti alebo zo mzdovej a honorárovej politiky, zodpovedajúcej daným potrebám a možnostiam spoločnosti.

mok samotnej skupiny, takže jej „živé“ vystúpenie potom trochu pripomína princíp našej Laterny magiky. Najčastejšie sa však používajú tekutiny, ktoré splývajú a rozmazávajú sa na sklíčku, cez ktoré sa premieta farebné svetlo. Skúsený osvetľovač dokáže dokonale ovládať pohyb tekutiny a prispôbovať ho rytmu a dynamike hudby, a tak nie div, že ho niekedy pokladajú za plnoprávneho člena skupiny.* Ako všetky pomerne nové umelecké prejavy môžu aj svetelné efekty provokovať svojou nekonvenčnosťou. Pri verejnom vyšetovaní, či sa má opakovať montereyjský festival pop music, istý svedok vyhlásil, že svetelné efekty, ktoré sa tam používali, „mesmerizujú mladých ľudí, aby boli ľahšie prístupní komunistickej propagande“.³⁰

Iným plodom vzájomného kontaktu medzi pop music a výtvarným umením je osobitný štýl plagátov, oznamujúcich vystúpenie sanfranciských skupín, ktorý neskôr prešiel aj do grafickej úpravy obalov platní, kníh alebo hudobnín. Pôvodne mali plagáty výslovne úžitkovú, informatívnu funkciu. Ich grafická stránka však dokázala natoľko zaujať, že ich začali zbierať ako grafické listy. Výtvarný aspekt v nich často natoľko prevláda, že na prvý pohľad nie je ľahké postrehnúť obsah informácie. Číslo alebo písmená sú štylizované a splývajú: oko si ich musí najprv odizolovať a vyabstrahovať z celkového grafického dojmu. Ale — ako poznamenáva Carl Belz — „pre mladých ľudí to nie je problém. Sú zvyknutí na totálny charakter rockovej hudby a v okamihu vycítia informáciu, ktorú plagát prináša. Dalo by sa dokonca tvrdiť, že najlepšimi plagátmi sú práve tie, ktoré sa dajú najťažšie „prečítať“ v konvenčnom zmysle tohto slova“.³¹

Vo výpočte kontaktov, ktoré pop music hľadá a nadväzuje s inými druhmi umenia, by bolo možné pokračovať ľubovoľne. Mohli by sme hovoriť o spojení tejto hudby s divadlom — či už priamo vo forme muzikálu (rockový muzikál *The Hair* predstavuje veľmi dôležitú kapitolu v histórii tohto útvaru) alebo v scénickej štylizácii vystupovania interpretov pop music („show“). Iný aspekt predstavujú vzájomné vzťahy pop music a poézie, či už ide o básnické kvality textov piesní (najmä z oblasti spoločensky angažovanej folkovej vlny), alebo o literárnu tvorbu básnikov, ktorí sa inšpirujú pop music, podobne ako sa kedysi inšpirovali džezom. To všetko potvrdzuje, že pop music, alebo aspoň jej istá časť, patrí — napriek všetkým obmedzeniam priemyselného spôsobu jej produkcie a šírenia — do oblasti umenia. Svedčí o tom napokon aj iný jednoduchý dôkaz, ktorý by sme mohli nazvať pragmatickým dôkazom praxe.

* Na pražskom Medzinárodnom džezovom festivale predviedla tento druh práce so svetlom napríklad skupina dánskeho tenorsaxofonistu Carstena Meinerta. Iný svetelný efekt, vhodný najmä na scénické využitie, je rýchle striedanie úplného zatmenia a prudkého osvetlenia scény, ktoré rozkladá pre oči divákov pohyb do statických momentiek, pripomínajúcich trhavý pohyb starého filmu. U nás túto techniku prvý raz použili v inscenácii hry „Poslední štace“ v divadle Semafor.

Do oblasti umeleckej tvorby sa často zaraďuje to, čo si v minulosti získalo a postupne získava primeraný spoločenský ohlas, ktorý sa potom prejaví v niektorých praktických opatreniach. Antonina Kloskowská hovorí v tejto súvislosti o „inštitucionálnej metóde“. „V každej zložitejšej spoločnosti existujú sociálne inštitúcie a kategórie, povolané vo vlastnom presvedčení, ako aj v presvedčení verejnej mienky na to, aby pestovali, vzdelávali, podnecovali a kontrolovali činnosť a výtvyry, ktoré sú pre danú spoločnosť súčasťou intelektuálnej a umeleckej kultúry najvyššej úrovne. Týmito inštitúciami sú akadémié, univerzity, vedecké spoločnosti, divadlá, filharmónia a konzervatóriá, múzeá, odborné, vedecké a umelecké časopisy a publikácie vychádzajúce v malých nákladoch, ktoré sú prejavom činnosti a názorov formálnych alebo neformálnych skupín a kritických i tvorivých centier“.³² Na inom mieste svojej práce potom konštatuje, že „diela a umelci, pochádzajúci z osobitej tvorivej sféry masovej kultúry, sa (niekedy) inštitucionálne prijímajú v kruhoch vyššej kultúry. Ilustráciu tohto procesu nachádzame v oblasti filmovej produkcie, kde sa to vzťahuje napr. na filmy Chaplina, Ejzenštejna, Renoira a iných autorov, na oblasť džezu a podobne.“³³

O postupnom prenikaní džezu do oblasti „vyššej kultúry“ sme už hovorili v úvodných kapitolách. Tento proces dosiahol značný stupeň aj u nás a dostal sa do istej miery aj do všeobecného povedomia. Posledné desaťročie však prinieslo ďalší, u nás ešte zďaleka nie taký rozvinutý proces, v ktorom rovnakú cestu umeleckých aspirácií nastupuje ďalšia súčasť masovej kultúry — niektoré zložky pop music, predovšetkým oblasti ovplyvnené rockom. Jedným z prvých praktických prejavov tohto procesu bola okolnosť, že džezová publicistika a kritika, ktorá v tejto oblasti vždy zaujímala tak trocha elitné postavenie, začala túto časť pop music prijímať ako rovnocenného partnera. Časopis Down Beat priniesol 29. júna 1967 redakčné vyhlásenie, v ktorom oznamoval, že v budúcnosti bude venovať pozornosť „hodnotným súčasti rockovej scény“, ktorá „sa stala prostriedkom tvorivého vyjadrenia“; rovnakú cestu nastúpil aj druhý svetový časopis Jazz vo svojom augustovom čísle toho istého roku. Koncom roku 1967 začal v San Franciscu vychádzať špecializovaný časopis pre rock — Rolling Stone. State o rocku postupne prenikajú aj do ďalších džezových časopisov dobrej svetovej povesti a pozoruhodne sa rozvíja aj špeciálna rocková publicistika.

Rozhodujúci však nie je počet takýchto časopisov alebo výška ich nákladu, ale spôsob, akým pristupujú k danej problematike. Pop music mala vždy celý rad fanúškovských časopisov s vysokým nákladom, určených pre jej najširšie obecenstvo. Charakteristické pre ne je ich popularizačné, takmer reklamné zameranie, ktoré slúži predovšetkým potrebám hudobného priemyslu. Prinášajú fotografie obľúbených hviezd, záplavu nepodstatných (a často propagačne prifarbených) detailov z ich kariéry a osobného života, no väčšinou im chýba akýkoľvek kritický postoj alebo čo len úsilie o vedomé rozlišovanie hodnôt. Práve tieto črty

sú však charakteristické pre kriticky zameranú publicistiku džezu a najnovšie i rocku. Rolling Stone — vzhľadom na stále rastúci počet spoločenských väzieb, do ktorých sa nová pop music dostáva — dokonca prenáša tento výberovo kritický postoj na oveľa širšiu oblasť, ako je hudobná. Predstavuje už programovo zameranú spoločensko-kultúrnu platformu a občas sa nevyhýba ani témam všeobecne politického charakteru.

Odbornokritická orientácia, charakteristická pre oblasť vyššej kultúry, je ešte vo väčšom rozsahu typická pre knižné publikácie, ktoré sa zaoberajú týmto druhom hudby. Rock je okrem džezu jedinou oblasťou pop music, ktorá si — v kratšom čase ako džez — vybudovala vlastnú, odbornokritickú literatúru. V porovnaní s vývinom džezovej literatúry bol tento proces dokonca rýchlejší a intenzívnejší. Zúčastňovali sa na ňom generační rovesníci rocku, ktorí prichádzali „znútra“ tohto hnutia (napr. Greil Marcus, Paul Williams, Nik Cohn a iní), i fundovaní sociológovia alebo muzikológovia „zvonku“, zrejme aj príslušníci najstaršej generácie.*

Zdá sa, že prípady dodatočnej rehabilitácie, ktorá sa dotýka javov, zdajúcich sa z hľadiska kultúry pôvodne pochybnými, nie sú v období pop music už iba vzácnou výnimkou.** Niektorých pozorovateľov to vedie k zásadným otázkam, akú mieru už dosiahlo funkčné prehodnotenie „niektorých oblastí pop music“. Prof. David McAllister na tanglewoodskom sympóziu hudobných pedagógov v lete 1967 vyhlásil: „Je jasné, že termín ‚vážna hudba‘ bude potrebné definovať znovu od samého základu. Populárna hudba kultúry teenagerov je vážna a po-

V poslednej kapitole budeme mať ešte príležitosť ukázať, že toto tvrdenie má iba obmedzenú platnosť a že ani v tomto smere nemôže populárna hudba trvale prekračovať svoj vlastný tieň — hranice, dané jej základným funkčným rozpätím a jej postavením v spoločnosti. Už na tomto mieste však možno konštatovať, že ani v kapitalistickej spoločnosti nemôžu komerčné záujmy a diktát trhu zabrániť, aby sa aspoň v niektorých odvetviach populárnej hudby neprejavili tvorivé umelecké úsilia. Ako to zhrnul marxistický kritik Ian Birchall v zborníku in-

* Toto štádium dosiahla džezová literatúra vo väčšom rozsahu iba značne neskôr — takmer päťdesiat rokov po vzniku džezu.

** Pravda tento proces nie je v dvadsiatom storočí príznačný iba pre hudbu. D. Šindelář poukazuje na to, ako „záujem o to, čo sa nazýva periférnym umením (K. Čapek), najskromnejším umením (J. Čapek), podumením (K. Teige), párijským umením (F. X. Šaldá), užitým umením (V. V. Štech), súvisí s prevratnými zmenami v modernom umení“, ktoré „isté sféry života zo svojej ríše vylučuje alebo sa od nich odvracia k iným, párijským, ktoré sa doteraz nepokladali za hodné umenia a boli vyhnané ďaleko za jeho prah, a nielenže im dáva občianske právo vo svojej krajine, ale presúva na ne ťažisko sveta a robí z nich meradlo i súd všetkých ostatných“.³⁴

ternational Socialism, pop music nie je za nijakých okolností iba „produktom“ či už komerčných machinácií, alebo čistých túžob mládeže“.³⁶ ale neprestajne ju modelujú tieto dva protichodné tlaky, ktoré jej dodávajú osobitný charakter a tvoria jej vnútornú dialektiku.

7

(Priemyslový aparát pop music v socialistickej spoločnosti — Postavenie populárnej hudby v ekonomike hudby a umenia — Komeracionalizácia a potreba koordinácie v práci všetkých produkčných a distribučných zložiek)

Na prvý pohľad by sa mohlo zdať, že veľká väčšina toho, čo sa tu povedalo o priemyselnom charaktere produkcie a distribúcie pop music, platí prevažne — ak nie výlučne — iba pre kapitalistickú spoločnosť. Situácia však nie je taká jednoduchá.

Zásadný rozdiel medzi kapitalistickou a socialisticou spoločnosťou spočíva vo vlastníctve výrobných prostriedkov a distribučného aparátu. Zatiaľ čo v kapitalistickej spoločnosti je tento aparát v rukách jednotlivcov a sleduje predovšetkým zárobokové, komerčné ciele (okrem malých výnimiek, ako sú napr. rozhlasové alebo televízne vysielacie ovládané štátom a spoločenskými organizáciami), v socialistickej spoločnosti sú všetky tieto zložky v rukách štátu a slúžia — alebo aspoň by mali slúžiť — celospoločenským záujmom. Podmieňujúca vsuvka „mali by slúžiť“ nechce naznačovať nič iné ako to, že spoločnosť predbežne nie vždy dokáže tak dokonale ovládnuť tento zložitý aparát, aby vyťažila skutočne maximum z možností svojho spoločenského systému. Je to napokon pochopiteľné, pretože ide o mechanizmus, ktorý sa neprestajne vyvíja priamo pod našimi rukami a predbežne sme nevenovali priveľa času ani energie na štúdium jeho zákonitostí.

Pokiaľ ide o objem výroby a distribúcie gramofónových platní, nie je dnes už veľký rozdiel medzi kapitalistickými a socialistickými štátmi. V ZSSR sa roku 1973 vyrobilo 220 miliónov gramofónových platní (pretože v ZSSR takmer neexistuje singlový trh, neuvádza tento údaj presné rozlíšenie na single a LP platne). V ČSSR sa roku 1974 vyrobilo 5 571 000 LP platní a 4 347 000 singlov a EP, v Maďarsku 1 967 000 LP a 1 026 000 singlov a EP, v Poľsku 7 000 000 LP a v Juhoslávii 4 500 000 LP platní a 11 500 000 singlov. Uvedme na porovnanie, že Rakúsko vykazuje napr. za rovnaké obdobie odbyt 4 000 000 LP a 2 290 000 singlov a EP platní, Španielsko 4 793 000 LP platní a 15 000 000 singlov a EP.³⁷

Už tieto údaje naznačujú, že hudobný priemysel predstavuje aj v socialistických krajinách významné hospodárske odvetvie. Hoci chýbajú presné čísla o pomere medzi umeleckou a populárnou hudbou, odbytové

ťažisko nepochybne spočíva v oblasti populárnej hudby. Jednou zo základných, i keď nie vždy otvorene hlásaných zásad hudobnej ekonomiky je, že populárna hudba vždy do istej miery „zarába“ na umeleckú hudbu. Spoločnosti prevádzkových práv majú takmer vo všetkých krajinách nadhodnocovacie systémy, podľa ktorých sa interpretovanie vážnej hudby hodnotí vyššou sadzbou ako interpretovanie populárnej hudby. V podstate to platí aj o ZSSR, kde autorské honoráre priamo nezávisia od počtu nahrávok, ale určujú ich honorárové sadzobníky pre kompozičnú prácu a objednávky skladieb odstupňovaním diela podľa jeho celospoločenského významu.

Roku 1973 aj Sovietsky zväz podpísal medzinárodnú konvenciu o ochrane autorského práva a zriadil osobitnú spoločnosť, ktorá sa zaoberá týmito otázkami — vrátane uzatvárania zmlúv a vyplácania honorárov zahraničným partnerom. Zahraniční autori umeleckých diel — aj autori populárnej hudby — dostávajú teraz za uvedenie svojich skladieb na území ZSSR honorár podľa rovnakého sadzobníka ako sovietski občania. Tento sadzobník len v obmedzenej miere zohľadňuje počet predstavení či počet divákov, ktorí sa predstavenia zúčastnili (povedzme v prípade divadelného predstavenia). Novovytvorená agentúra VAAP okamžite zahájila prudkú ofenzívu na medzinárodnom trhu; uzavrela zmluvy s partnermi vo všetkých významných kapitalistických štátoch a dosiahla významný obchodný úspech predovšetkým generálnou zmluvou s koncertom Macmillan v USA.

Umelecká hudba píní vždy významné úlohy celospoločenskej reprezentácie. Ako sme už poznamenali v úvodnej kapitole, pokladá sa za hodnotu, na uchovaní a rozširovaní ktorej má spoločnosť záujem a neočakáva, že by mohla byť sebestačná bez istej formy spoločenskej subvencie. Pri populárnej hudbe, vzhľadom na jej odlišné funkčné zameranie, je však hospodárska sebestačnosť celkom samozrejímavá. Preto neprekvapuje, ak časť prebytkov, ktoré poskytuje populárna hudba, putuje v celospoločenskom záujme na podporu vážnej hudby. Hudobné vydavateľstvá a gramofónové spoločnosti v socialistických krajinách vedia, že svoje kultúrno-politické úlohy, ktoré na ne kladú isté hospodárske požiadavky, musia financovať z vlastného zárobku — najčastejšie práve zo ziskov plynúcich z edícií populárnej hudby. Ak niekedy tento kolobeh nadobúda o niečo zložitejšiu formu subvencie na jednej strane a odvodu ziskov na druhej, nemení to nič na situácii, že aj v socialistickej spoločnosti jednou zo samozrejímavých úloh populárnej hudby je utvárať pre spoločnosť isté finančné zdroje. Pri dnešnom rozsahu hudobného priemyslu to vonkoncom nie sú zanedbateľné zdroje a z charakteru obchodu s populárnou hudbou vyplýva, že medzinárodný úspech alebo neúspech jedného či niekoľkých špičkových interpretov môže do značnej miery ovplyvniť splnenie alebo nesplnenie týchto úloh.

Pochopiteľne, význam ekonomických hľadísk sa môže a musí v socialistickej spoločnosti stále merať aj kultúrno-politickými aspektmi,

pretože spoločnosť má možnosť, ak to uzná za vhodné, zabezpečiť si prípadné ekonomické požiadavky tohto odboru aj z iných zdrojov. Bolo by však nesprávne nazdávať sa, že v socialistickej spoločnosti jednoducho neexistujú ekonomické aspekty v populárnej hudbe. Pracovníkom produkčných inštitúcií tejto oblasti preto nemožno vyčítať, že berú pri svojej práci do úvahy aj ekonomické zretele, ba naopak, muselo by sa im klásť za vinu, keby tieto zretele celkom ignorovali (leďaže ich nadriadené inštitúcie zásahom do ekonomických plánov zbavia povinnosti sledovať ekonomické aspekty).

Pravda, ekonomický efekt sa nemusí stotožňovať so spoločenským účinkom. Tak napríklad, prehľad o predajnosti československých gramofónových platní v rokoch 1949—1965⁵⁸ ukazuje, že nahrávky budovateľských piesní z päťdesiatych rokov nikdy nepatrili medzi najpredávanejšie platne a ich predajné výsledky ostávali pomerne hlboko pod priemerom odbytu nahrávok vtedajšej populárnej hudby. Masové piesne však spĺňali predovšetkým funkciu spoločenskej reprezentácie a ich používanie sa obmedzovalo na určité pevne vymedzené príležitosti. Hojne zaznievali v rozhlase, boli základným repertoárom vtedajšieho značne rozvinutého hnutia mládežníckych súborov, sprevádzali významné spoločenské zhromaždenia. Túto funkciu aj dokonale plnili — okrem iného práve preto, že pokiaľ ide o spôsob ich uplatňovania, panovala takmer úplná názorová zhoda, a preto bolo možné dobre koordinovať aj ich propagáciu a distribúciu.

Tieto skutočnosti ukazujú, že socialistická spoločnosť má možnosť — v istom období, keď uzná za potrebné zvýšiť ideové, spoločensky reprezentatívne pôsobenie populárnej hudby — presadiť do všeobecného povedomia aj taký druh hudby, ktorý ako celok nemá plniť funkciu ekonomicky ziskovej hudby. Takéto riešenie však môže zasiahnuť iba určitú časť populárnej hudby (zatiaľ čo jej ďalšie časti budú aj naďalej plniť svoje úžitkové poslanie) a malo by mať v zhode s celospoločenským záujmom iba dočasný charakter. Lebo rozhodnutie, že oblasť populárnej hudby nebudeme trvale pokladať za ziskovú oblasť, zároveň značí, že znížime jej úžitkovú hodnotu. Tým sa však súčasne vzdávame možnosti pôsobiť touto hudbou v umeleckom a ideovom zmysle na skutočne veľmi široké obecnstvo — čím sa vlastne oslabuje účel, ktorý by malo sledovať takéto rozhodnutie.

Populárna hudba sa totiž ani z iného dôvodu nemusí a azda ani nemá vyhýbať kontrole, akú predstavuje jej odbyt. K základným funkciám populárnej hudby patrí, aby ostala skutočne populárnou — široko zrozumiteľnou a obľúbenou. Vyplýva z jej podstaty, že sa môže a dokáže prihovárať širokému okruhu poslucháčov. Musí s nimi udržiavať kontakt, zodpovedať ich potrebám a momentálnemu stavu ich pripravenosti a vyspelosti. Je pravda, že toto obecnstvo je dnes — v svetovom meradle — bohato stratifikované, a preto poskytuje dostatočnú existenčnú základňu aj niektorým náročnejším prejavom populárnej hudby, ktoré sa ešte v nedávnej minulosti mohli pokladať za výsadu

nevelkého okruhu zasvätencom. V každom prípade tu však ostane potreba hudby, ktorá je schopná spĺňať základnú zábavnú a rekreatívnu funkciu pre široký okruh obecnstva. Toto ohraňenie síce trochu obmedzuje množstvo informácií, ktoré je takáto hudba schopná prinášať, nemusí však, ako ešte uvidíme, byť v priamom rozpore s požiadavkou istej vkusovej úrovne. Komerčný odbyt piesne alebo platne je sčasti aj výrazom toho, do akej miery plní pieseň túto svoju úlohu. V istých prípadoch môže byť aj meradlom, do akej miery vyhovuje požiadavke prístupnosti a demokratickosti, požiadavke, ktorú socialistická spoločnosť kladie na každý druh umenia, nielen na populárnu hudbu.*

Zástupkyňa sovietskej exportnej spoločnosti Meždunarodnaja kniga s oprávnenou hrdosťou informovala na veľtrhu MIDEM 1974 zhromaždených novinárov o tom, že z nahrávok Muslima Magomajeva, najobľúbenejšieho sovietskeho speváka populárnych piesní, sa ročne predá šesť miliónov platní a každá LP platňa sovietskej beatovej skupiny Pesňari dosiahne viac ako miliónový náklad. Pre obchodníka zvyknutého sa riadiť iba číslami to znamená jednoducho komerčný význam týchto umelcov; pre kultúrneho pracovníka to však môže byť svedectvom, do akej miery nachádza ich hudba svoje obecnstvo a plní svoju spoločenskú funkciu.

Mohlo by sa teda povedať, že zohľadnenie niektorých ukazovateľov „komerčného“ charakteru (napríklad predaj gramofónových platní či „dopyt“ usporiadateľov koncertných vystúpení po určitom interpretovi) nie je ešte samo osebe prejavom komercionalizácie. Avšak za prejav komercionalizácie treba pokladať situáciu, keď sa komerčné hľadisko stane jediným a absolútnym meradlom, bez ohľadu na kultúrno-politické, umelecko-výchovné či vkusové kritériá, ba dokonca sa stane hlavnou poháňkou a hnacím motorom výroby a distribúcie a vzápätí aj toho, čo by malo byť umeleckou tvorbou. Nemusíme si zastierať, že aj k takýmto posunom u nás občas dôjde. Má to niekoľko príčin. Na prvom mieste stojí — u tvorcov aj pracovníkov inštitúcií a distribučného aparátu — celkom vedomá kalkulácia so súčasným vkusom obecnstva, s jeho módnymi záľubami. Sú pesničky, ktoré sa píšú výslovne preto, aby „chytily“, a textové zvraty, ktoré nechcú iné ako „liezť do ucha“. Často sa stáva, že autori siahajú po nich proti vlastnému presvedčeniu a — súkromne alebo verejne — sa žalujú, že ich k tomu núti „tlak obecnstva“! V podstate pravda vždy ide o ekonomický záujem, ktorý prevláda nad záujmom o umeleckú komunikáciu: v rovine umeleckej tvorby sa nestáva často, že „tlak obecnstva“

*] Pravda, s touto argumentáciou treba zaobchádzať veľmi opatrne, lebo sa môže ľahko zneužiť na maskovanie skutočnej komercionalizácie. V poslednej kapitole ešte vysvetlíme, že v oblasti umenia nemožno mechanicky akceptovať argument „ľuďom sa to páči, preto je to demokratické a užitočné“; takisto nemožno kritériá umeleckej kritiky podriaďovať výsledkom „ľudového plebiscitu“.

prinúti tvorcu, aby sa s ním pokúšal komunikovať prostriedkami, ktoré mu ako autorovi nevyhovujú. Ekonomický záujem celkom nezastrene vystupuje do popredia v prípadoch, ktorých morálny aspekt je úplne jasný: u vzájomne sa podporujúcich pracovníkov výrobných alebo distribučných inštitúcií, ktorí tvorbe svojich priateľov poskytujú oveľa väčší priestor, než aký by im prináležal; pri čachroch so skladbami, ktoré sa objavia na druhej strane platne s predpokladaným vysokým odbytom a pod. Pravda, podobné prípady nie sú sprievodným javom výlučne len populárnej hudby — v tej či onej podobe sa s nimi stretávame v najrozličnejších oblastiach ľudskej činnosti, to však nič nemení na tom, že sú nežiadúce a z morálneho hľadiska odsúdeniahodné.

Pre otázky komercionalizácie v širokom rozsahu má zásadný význam postavenie socialistických inštitúcií, ktoré sa zúčastňujú na produkcii a šírení populárnej hudby. U masovokomunikačných prostriedkoch, ktoré plnia predovšetkým kultúrno-politické poslanie a svojou činnosťou nemajú pre spoločnosť priamo vytvárať ekonomické zdroje, sa tlak výrobných a distribučných vzťahov neprejavuje priamo. Mali by mať úplnú voľnosť pri realizácii svojho výchovného a osvetového poslania. V ich práci sa teda prejavuje len hľadanie spôsobu, ako toto poslanie v oblasti populárnej hudby čo najlepšie realizovať, čiže vlastne hľadanie spôsobu, ako spojiť momentálne potreby spoločnosti, vyplývajúce z kultúrnej vyspelosti jej zložiek, s maximálnym rešpektovaním umeleckých a estetických aspektov, ako aj hľadanie možností ďalšieho zvyšovania vyspelosti spoločnosti. O týchto problémoch si povieme ešte v poslednej kapitole.

Produkčné inštitúcie (gramofónové a hudobné vydavateľstvá, koncertné agentúry a pod.) majú trocha zložitejšie postavenie, nakoľko k ich úlohám patrí — prirodzene, pri plnom rešpektovaní a rozvíjaní zásad socialistickej kultúrnej politiky — svojou činnosťou prinášať spoločnosti aj ekonomický prínos vyjadrený plánom, ktorý zahrňuje i odvody do štátneho rozpočtu. Tu hrozí najväčšie nebezpečenstvo, že sa ekonomické a ideové hľadiská dostanú do rozporu a stane sa to, čo je v rozpore so záujmami socialistickej spoločnosti: spotrebné mechanizmy vyplývajúce zo spôsobu produkcie a šírenia populárnej hudby budú priamo ovládať aj jej obsah a ideovo-umeleckú náplň.

Pokúsili sme sa ukázať, že takýto konflikt nie je vždy nevyhnutný ani za predpokladu, že populárna hudba ako celok bude i naďalej prinášať spoločnosti aj hmotný zisk. Socialistická spoločnosť však musí spotrebné mechanizmy držať pevne v rukách, musí dokonale poznať a ovládať funkciu každého prevodového spoja, akým je práca jednotlivých článkov produkčného a distribučného aparátu, musí si ujasniť aspoň základné otázky hodnotenia a prístupu k jednotlivým trendom či produktom v rámci populárnej hudby a musí si vytvoriť spoločnú základnú platformu umožňujúcu čo najdokonalejšiu prácu všetkých inštitúcií, ktoré do tejto oblasti zasahujú. Ak sa napríklad nedohodnú

výrobné inštitúcie a masovokomunikačné prostriedky na tom, čo pokladajú za hodnoty, ktorým by sa mala poskytnúť najväčšia podpora, stáva sa, že istú časť produkcie gramofónových spoločností nepodporí pomoc zo strany rozhlasu a televízie, preto „vyznie do prázdna“. Na druhej strane vlastný repertoár rozhlasu alebo televízie, ktorý sa stretne s priaznivým ohlasom u poslucháčov, vychádza na gramofónovej platni iba dodatočne, čiže s oneskorením, ktoré do značnej miery zníži jeho odbytové možnosti. Výsledkom budú z celospoločenského hľadiska citelné hospodárske straty, ktoré môžu prinútiť produkčné inštitúcie, aby sa pokúsili skorigovať nepriaznivý ekonomický efekt tým, že znížia vkusové meradlá a ustúpia od stanovených umeleckých hodnôt.

Ak sa produkčné inštitúcie a prostriedky masového rozširovania zhodnú v tom, ktoré piesne si zaslúžia sústredenú propagáciu, je potrebné odhadnúť, v akom časovom predstihu (a ako často) zaradí pieseň do svojho vysielania rozhlas, s akým odstupom by sa mala objaviť na gramofónovej platni, akou formou a kedy by mala prispieť k jej propagácii televízia, aká by vzhľadom na tento harmonogram mala byť dramaturgia významných koncertných vystúpení jej interpreta. Pokiaľ sa špičková pieseň nachádza v stúpajúcej časti svojej životnej krivky, nemala by sa predčasne nasadzovať ďalšia nahrávka jej interpreta, lebo by zbytočne skrátila životnú dráhu predchádzajúcej piesne a priskoro strhla záujem na seba.

Socialistická spoločnosť nemá záujem na samoučelnom kulte hviezd; na druhej strane však niet dôvodu, aby sa vzdávala pozitívnych hodnôt, ktoré so sebou prináša obľúbenosť dobrých interpretov populárnej hudby. Prieskum postojov českej verejnosti k populárnym spevákom, ktorý uskutočnil Ústav pre výskum kultúry v rokoch 1972 a 1973, priniesol presvedčivé údaje o spoločenskom význame spevákov populárnej hudby. Reprezentatívna vzorka žiakov 9. tried základných deväťročných škôl v CSR dostala otázku, kto z mladých ľudí, ktorých žiaci môžu vidieť a počuť v televízii a v rozhlase alebo o ktorých môžu čítať v novinách, je im najsympatickejší. Úlohou žiakov nebolo uviesť konkrétne meno, ale iba povedať, či je to športovec, hlásateľ, herec, spevák alebo spisovateľ. 43 percent všetkých opýtaných uviedlo na prvom mieste speváka — športovci a herci nasledovali až po značnom odstupe s 25 a 24 percentami všetkých hlasov. Ten istý prieskum ukázal, že pozitívny vzťah k spevákom populárnej hudby má približne 90 percent celej našej populácie. Pre 66 percent všetkých obyvateľov by neexistencia spevákov populárnej hudby znamenala „podstatné ochudobnenie života“, pre ďalších 20 percent prinajmenšom „malé ochudobnenie života“.³⁹ O niečo starší výskum psychológov Horáčkovej a Čulíka (z polovice šesťdesiatych rokov) zároveň zistil mimoriadny význam spevákov pre citový život poslucháčov, pre ich schopnosť nájsť vnútornú vyrovnanosť a dopracovať sa ku kladným životným pocitom a k zdravým medziľudským vzťahom. S istou nadsádzkou označujú obaja psychológovia dnešných spevákov dokonca za „moderných anjelov strážcov“.⁴⁰ No spôsob, ako vy-

užívať nielen umelecké, ale aj spoločenské a hospodárske hodnoty, ktoré dobrí interpreti populárnej hudby nepochybne predstavujú, predpokladá starostlivú koordináciu práce produkčných a distribučných inštitúcií v spoločenskom vlastníctve. Vyžaduje napr. úvahu, koľko spevákov a akého typu v danom okamihu naozaj potrebujeme a môžeme uplatniť, akým spôsobom budovať ich repertoár, ako ich prezentovať na verejnosti, ako formovať ich „profil“, ako zameriavať ich pôsobenie na poslucháčov a podobne.*

Už tento stručný výpočet naznačuje, že zďaleka nie všetky uvedené požiadavky sa u nás spĺňajú tak, aby to najlepšie slúžilo celospoločenským záujmom. Aj v socialistickej spoločnosti pôsobia v populárnej hudbe zákonitosti trhu, vyplývajúce zo spôsobu jej produkcie a distribúcie. Úlohou socialistickej spoločnosti je ovládnuť tieto zákonitosti a nedopustiť, aby ony ovládali ju. A v tomto zmysle ostáva ešte pred nami veľký kus práce, súvisiacej s citlivým vyvažovaním vkusovej úrovne a potrieb nášho obyvateľstva, so získavaním objektívnych informácií o hudobnej pripravenosti a vnímavosti všetkých jeho bohato diferencovaných zložiek, s konfrontáciou týchto skutočností s objektívnymi vývojovými tendenciami súčasnej svetovej populárnej hudby, ako aj so schopnosťou úspešne viesť — po zvážení všetkých týchto faktorov — produkčný a distribučný aparát tak, aby sa maximálne využili možnosti, ktoré poskytuje jeho spoločenské vlastníctvo.

Zhrnutie

Rozvoj masovokomunikačných prostriedkov a techniky zvukového záznamu utvoril v dvadsiatom storočí celkom nové možnosti pre rozširovanie hudby, no zároveň spätne pôsobí aj na podobu a charakter dnešného hudobného diania. Lahšia dostupnosť kvalitných nahrávok a zvukových záznamov presúva ťažisko z aktívneho muzicovania na odber a konzum hudobných konzerv. Tlačená hudobnina ako prostriedok novej realizácie diela ustupuje platni alebo magnetofónovej páske.

Nové prostriedky však slúžia predovšetkým hudbe dennej potreby a spotreby, ktorej výroba a distribúcia nadobudla priemyselný charak-

* Jedným z vážnych problémov našej populárnej hudby v posledných rokoch je aj predčasná profesionalizácia talentovaných amatérskych interpretov. Víťazstvo v niektorej amatérskej súťaži v nich ľahko vzbudí nádej na profesionálnu kariéru, ktorú ešte len posilní prípadné vystúpenie v rozhlase, televízií alebo gramofónová nahrávka. Čoskoro sa však ukáže, že buď interpret ešte nedozrel na plnú profesionalizáciu, alebo — vo všeobecnejšej rovine — počet takto „profesionalizovaných“ nových hviezd presahuje možnosti dané momentálnou spoločenskou potrebou („trhom“). Je celkom očividné, že treba koordinovať tak osvetovo-výchovnú prácu medzi mladými adeptmi, ako aj dramaturgiu jednotlivých inštitúcií s možnosťami, ktoré spoločnosť má v danom okamihu k dispozícii. Nerešpektovanie týchto zákonitostí sa prejaví aj v ekonomickej sfére — napríklad pri zabezpečovaní existenčného postavenia nových (i starých) „profesionálov“.

ter. Rozhlas, televízia, gramofónová platňa, magnetofónová páska, ka- zeta, hudobné vydavateľstvá i koncertné agentúry vstupujú do neustále nových vzťahov, ktoré upravujú aj nově právne normy a konvencie. Vzniká tak sieť, ktorá produkciu a distribúciu populárnej hudby dáva črtý výroby a distribúcie spotrebného priemyselného tovaru.

Významné úlohy marketingu a propagácie plní v tejto oblasti systém rebríčkov a hitparád. Ako dôležitý nástroj propagácie môže svojím tlakom tvoriť „falošné vedomie“ a prispieť k ľahšiemu ovládaniu konzumentov. Vzhľadom na veľký rozsah produkcie je však aj významnou informatívnou pomôckou, dnes už takmer nevyhnutnou pre výrobcov i pre distribútorov.

Avšak skúsenosti z posledného desaťročia ukazujú, že ani v kapitalistickej spoločnosti nemajú výrobcovia neohraničenú možnosť manipulovať vkus konzumentov. Stále rastúci obsah produkcie a obchodu s populárnou hudbou zároveň utvára aj priestor pre menšinové záujmy, ktoré môžu do priemyselovej produkcie vnášať tendencie nachádzajúce sa v rozpore so zákonmi masovej výroby a požiadavkami masového vkusu. Populárna hudba je zároveň aj oblasťou, v ktorej istá časť tvorcov hľadá realizáciu svojich umeleckých aspirácií a istá časť obecenstva uspokojenie svojich estetických potrieb. Medzi týmito silami a hybnými motívmi priemyselovej výroby a distribúcie vládne neprestajné dialektické napätie. Umelecké zámery možno realizovať iba prostredníctvom priemyslového aparátu; charakter priemyselnej výroby nemôže však pritom nikdy natoľko prevládať, aby celkom vylúčil umelecké aspekty.

Aj v socialistickej spoločnosti je populárna hudba odkázaná na priemyselný spôsob výroby a distribúcie. Spoločenské vlastníctvo produkčného aparátu však poskytuje možnosť koordinovať činnosť jednotlivých zložiek tak, aby slúžili celospoločenskému záujmu. Nevyhnutným predpokladom na to je znalosť vzťahov medzi jednotlivými zložkami tohto aparátu a rešpektovanie objektívnych zákonitostí, ktoré tu existujú.

V.

POP MUSIC A SPOLOČNOST

(Všeobecná povaha revolty džezu a rocku — Nové postavenie mladej generácie dnešných čias — Vzrast sociálneho významu vekových skupín vrstovníkov — Rock ako neurčitý protest pubertálnej generácie)

Populárna hudba vždy lákala sociológov — väčšmi ako hudobnú kritiku. Už džez, prvý samostatný a pozoruhodný prúd, ktorý sa z nej vydělil, sústredil na seba pozornosť sociológov ako „hudba protestu“. Nie je to nič nepochopiteľné, súvisí to už s jeho hudobným jazykom. V úvodnej kapitole sme ukázali, ako nekonvenčnosť a odlišnosť mimo-európskych výrazových prvkov v každom štádiu narážala na ostrý nesúhlas konzervatívnejších vrstiev spoločnosti. Preto nie div, že sa práve táto hudba stávala ochotne prijímaným symbolom tých, ktorí sa chceli dištancovať od týchto vrstiev. Vzhľadom na všetky ďalšie prejavy nekonformity, ktoré sa spájali s nástupom džezu — nový druh tanca, nová móda v obliekaní, spôsoby správania sa, ako aj premeny morálneho a spoločenského kódexu — je pochopiteľné, že sa džez stal skúšobným kameňom príslušnosti k tej alebo onej strane v generačnom konflikte, ktorý je bežným a stále sa opakujúcim javom historického a spoločenského vývinu.

O charaktere džezového protestu sa už veľa napísalo. Odrážajú sa v ňom vplyvy vyvierajúce zo spoločenského a ekonomického postavenia amerických černocho. To, že ho dobrovoľne prijali belosi, má charakter romantického stotožnenia sa s poníženými a utláčanými, ktorí stoja mimo spoločnosti; je to postoj, ktorému sa v odbornej literatúre niekedy vraví postoj „bielych černocho“.

Džez, najmä v Európe, sa neraz spájal s ľavicovými politickými názormi. Ťažko však vraviť o sústavnom a priamom spojení džezu s rozličnými politickými cieľmi. Džez, napriek svojmu právom proklamovanému pokrokovému a demokratickému charakteru, môže byť ako každá hudbaba prakticky postavený do služieb akýchkoľvek politických tendencií. Beethovena hrali za vojny nacisti aj Spojenci. Počas svetových festivalov mládeže vystupovali džezové súbory popri akciách festivalu aj na „trucpodnikoch“, ktoré v rovnakom čase usporadúvala na dejiskách festivalu

americká informačná služba.* Džez (podobne ako neskôr rock) môže mať pre vládnuce kruhy Spojených štátov veľmi nekonformný alebo výslovné „protivládny“ charakter. Len čo však tieto kruhy zistia, že džez možno využiť aj ako propagandistickú zbraň, môžu ho zaradiť (a aj zaradujú) do plánu svojich vlastných propagačných akcií (vládou subvencované zájazdy popredných súborov a skupín, rozhlasové relácie a pod.).** Aby však džez skutočne pôsobil v tomto zmysle, musí ho aj druhá strana pokladať za nepriateľskú ideovú zbraň a vyjadrovať svoje stanovisko zákazmi alebo obmedzeniami. Len čo ho sama pozbaví príchuti „zakázaného ovocia“, vráti mu jeho pravú podstatu — podstatu umeleckého diela — a môže zdôrazňovať predovšetkým črty, ktorými americkí džezmani alebo rockoví hudobníci vyjadrujú nekonformnosť so spoločenskými podmienkami vo svojej vlasti. Možnosť „nepriateľského“ ideového pôsobenia džezu sa u nás ohraničila na absolútne minimum, keď sa v šesťdesiatych rokoch prijal džez ako rovnoprávna súčasť našej vlastnej kultúry a spoluusporiadateľmi a patrónmi pražského Medzinárodného festivalu sa stali vedúce inštitúcie nášho kultúrneho života, dokonca na čele s Ministerstvom kultúry ČSR.

Najvýstižnejšie zhrnul „protestný“ charakter džezu Francis Newton, keď vyhlásil, že v teórii je pomerne jasné proti čomu džez je; že je však oveľa menej jasné, za čo hovorí.² Postupné prijímanie džezu do sveta inštitucionálne potvrdených umení ho do značnej miery pozbavilo pôvodného protestného charakteru. V trocha odlišnej polohe sa tento protest síce v poslednom čase opäť objavil vo free džeze, ale jeho spoločenská atmosféra má skôr bližšie k novej pop music ako k pôvodnej forme džezu. S istou dávkou zjednodušenia možno povedať, že džez spĺňal úlohu „odlišnej“, a teda „nekonformnej“ hudby pre niekoľko generácií, počnúc priekopníkmi, hoci hudobne nie veľmi poučenými v dvadsiatych rokoch, cez swingárov tridsiatych rokov a bopperov rokov štyridsiatych. V päťdesiatych rokoch ho v tejto funkcii vymenila nová hudba — rock.

Protest rocku v prvom období po jeho nástupe sa v mnohých smeroch podobal protestu džezu. Aj tu išlo predovšetkým o generačný

*] Svetové festivaly mládeže niekoľkokrát zohrali významnú úlohu v rozvoji jednotlivých odvetví populárnej hudby socialistických krajín, v ktorých sa festivaly konali. Návšteva austrálskeho dixielandového súboru Graema Bella, účastníka pražského festivalu roku 1947, bola rozhodujúcim impulzom pre rozvoj českého džezového revivalizmu. VI. svetový festival mládeže a študentov v Moskve roku 1957 znamenal začiatok novej etapy v prudkom rozvoji sovietskeho moderného džezu.

** Skutočný propagačný účinok týchto akcií môže byť niekedy aj dvojsečný. Tak napr. členovia džez-rockovej skupiny Blood, Sweat and Tears, ktorí roku 1970 navštívili na koncertnom turné financovanom americkým State Departmentom niektoré socialistické krajiny, vyjadrovali na všetkých tlačových konferenciách svoj ostrý nesúhlas s americkou intervenciou vo Vietname. Tým sa tiež bránili po návrate do Spojených štátov pred svojimi fanúškimi, ktorí nesúhlasili so samotným vystupovaním skupiny na takomto turné.]

manifest odlišnosti, o primknutie sa k hudbe, ktorá dráždila a provokovala generáciu rodičov a učiteľov. No spoločenská situácia päťdesiatych a šesťdesiatych rokov sa podstatne líšila od rokov dvadsiatych alebo tridsiatych. V zhode s tým sa zmenil aj protest rocku. Civilizačný proces postupne čoraz viac predlžuje obdobie medzi detstvom a „sociálnou dospelosťou“, ktorá so sebou prináša vedomie plnej zodpovednosti. „Mladosť“ teraz trvá dlhšie; pritom sa však stále znižuje veková hranica, keď si mládež tvorí vlastný svet myšlienok, predstáv a citových zážitkov, nadobúda vlastné priame a bezprostredné skúsenosti a získava aj schopnosť vydávať vlastné peniaze. Tento posledný moment je osobitne výrazný pre prudký rozvoj zábavného priemyslu, v ktorom hrá populárna hudba významnú úlohu. Podľa údajov z roku 1967 minulo v NSR 8 miliónov mladých ľudí vo veku od 14 do 21 rokov ročne 23,8 miliardy mariek. Každý štvrtý z nich mal magnetofón, vyše 50 percent vlastní gramofón a rádio.³ Masovokomunikačné prostriedky môžu pritom oveľa väčšími unifikovať spoločné zážitky a tým aj vkus mládeže ako kedykoľvek predtým. V čase prenikania džezu nebola jeho poslucháčska základňa medzi mladými ľuďmi vonkoncom taká široká a opierala sa predovšetkým o mestskú mládež, o študentov. Dnešná obľúbenosť rocku je oveľa širšia. Podľa štatistických údajov v NSR⁴ dávalo roku 1967 60 percent mládeže medzi 14 a 20 rokmi prednosť rocku pred akoukoľvek inou hudbou. Funkcia tejto hudby ako manifestu odlišnosti vynikne, ak porovnáme tento údaj s priemernou obľúbenosťou rocku medzi všetkými generačnými vrstvami: tu sa totiž ukazuje, že len 16 percent obyvateľstva je za rock a plných 71 percent túto hudbu neznáša.

Pritom podiel mladých ľudí na určovaní niektorých výrazných črt života spoločnosti neustále rastie. Rastie aj relatívny počet „mládeže“ v pomere k ostatným vekovým skupinám. Ak dnes počítame k „mládeži“ zhruba desať populačných ročníkov, tvorí ju u nás 17,5 percenta celého obyvateľstva, teda takmer pätina. Mladá móda aj spôsoby správania sa pôsobia aj na staršie generácie. V oblasti populárnej hudby je nadvláda tejto generácie osobitne výrazná. Jej zástupcovia nielenže bezpečne ošadujú špičkové miesta medzi najobľúbenejšími interpretmi, ale nebývalým spôsobom prenikajú aj na významné pozície v mašinérii hudobného priemyslu. Syn speváčky Doris Dayovej, Terry Melcher, produkoval v devätnástich rokoch hity skupiny The Byrds, Eric Jacobsen, producent Lovin' Spoonful, nemal v období svojich úspechov ešte dvadsaťpäť, skladateľ a producent Phil Spector sa stal v dvadsiatich dvoch rokoch milionárom.

Vo formovaní názorov mladých ľudí, najmä v utváraní ich spoločenských a kultúrnych návykov, dnes ustupuje úloha vekovo heterogénnych spoločenských jednotiek — napr. rodiny — vplyvu skupín vekových rovesníkov, v ktorých sa stretávajú mladí ľudia rovnakého veku a rovnakých záujmov. Podľa A. Kloskowskej prebieha tento presun aj v socialistickej spoločnosti,⁵ sociológovia na Západe mu už dlhšie venujú

značnú pozornosť. Pop music a rockové skupiny zohrávajú mimoriadnu úlohu pri formovaní takýchto skupín rovesníkov. Okrem iného sa stali aj poistným ventilom, odvádzajúcim nadbytok energie neusmerňovanej mladosti, ktorá sa inak ľahko vybijala povedzme násilníckymi činmi. Veľa sa z tohto hľadiska popisalo najmä o vlne anglického beatu, ktorá vznikla v radoch mládeže z robotníckych rodín a nižších stredných vrstiev v priemyselnom Liverpoole. Jadro členov liverpoolských rockových skupín a ich najbližších priateľov a stúpenčov odhadol Seuss, Domermuth a Maler na desaťtisíc—dvadsaťtisíc mladých ľudí.⁶ Zaujímavý obraz o tom, ako dala rocková skupina novú náplň činnosti populárnej bande mladých ľudí, opisuje Colin Fletcher. Pozoruhodné je, že pritom ide o skupinu Tremeloes, ktorá o jedenásť rokov neskôr zožívala veľké úspechy na Bratislavskej lyre. Tam by však v jej uhladenom prejave asi málokto hľadal bývalých príslušníkov pouličného gangu:

„V júni 1958, podľa vzoru všeobecného trendu, vznikli z gangu v parku Tremeloes. Keď sa štyria muzikálnejší členovia bandy začali učiť hrať na gitare, so vzrušením sa čakalo na ich výsledky. Banda vonkoncom nemala predstavu o tom, ako vlastne vyzerá rocková skupina, pokiaľ títo chlapi neprišli k nim večer do kôlne s nástrojmi a nezačali asi pol hodiny hrať. Banda na trávniku tancovala a po každom čísle nadšene tleskala... Čoskoro sa stalo pravidlom, že banda skupinu všestranne podporovala. Skupina sa stala jej totemom. Banda začala súťažiť s inými podobnými gangmi na celkom inej úrovni. A pretože proces, v priebehu ktorého utvárali bandy zo svojich členov hudobné skupiny, mal všeobecný charakter, bolo cítiť, že upadajú všetky ostatné formy súťaživosti. Odrazu už nezáležalo na tom, koľko svojich príslušníkov dokáže banda zohnať každý piatok večer na ruvačku, ale ako dobre bude v sobotu večer hrať jej skupina... Banda z parku svoju skupinu doslova rozmaznávala. Aby si mohla kúpiť mikrofóny a reproduktory, zaviedol sa systém 'podielov', ktoré sa mali raz účastníkom vrátiť z toho, čo skupina zarobí. Každý člen bandy si mohol kúpiť ľubovoľný počet podielov, a tak pomáhal skupine úspešne súťažiť so skupinami iných bánd. Dvaja dôveryhodní chlapi, 'ktorým to myslelo', sa stali umeleckým vedúcim a manažérom skupiny. Učeň-elektrikár zostával pri vystúpeniach funkciou opravára, ak vypovedali službu reproduktory alebo zosilňovače... Aj dievčatám prideliť nové úlohy. Stali sa z nich krajčírky. Skupina potrebovala kostýmy a nemohla si dovoliť zaplatiť sto libier za súpravu beatových úborov. 'Štýlové' obliekanie teda vzniklo najprv medzi členmi skupiny, ale banda sa s nimi čoskoro identifikovala a napodobňovala ho.“⁷

O začiatkoch našich rockových skupín predbežne nemáme veľa dokladov. Spoločenská atmosféra a prostredie, z ktorého tieto skupiny vyrastali u nás, sa pochopiteľne odlišuje od Liverpoolu. Zhodná však ostáva metóda svojpomoci a úloha, akú zohráva hudba pri stmelovaní rovesníckych skupín. Pre rockové skupiny je takáto združovanie sa

takmer nevyhnutným predpokladom, pretože zaobstarat si nákladné technické vybavenie presahuje možnosti jednotlivca. Poděbradská skupina Samuels mala dnes už historický zosilňovač, ktorý skonštruoval člen skupiny Peter Kaplán, uložený vo veľkej debne, a basovú gitaru, amatérsky vyrobenú z violončela, elektrifikovaného pomocou klinca zatlačeného do ozvučnice. Vhodné struny sa Pavel Chrastina usiloval získať kliešťami z napoly rozpadnutého klavíra, ktorý stál v skladišti hostinca, kde skupina nacvičovala.⁸

Prostredie, z ktorého skupiny prichádzali, spôsob, ako sa správali a obliekali, a prirodzene aj zvuk hudby, ktorú tvorili, urobili z rocku opäť ideálny prostriedok pre manifest odlišnosti, aký hľadá každá generácia. Rovnako ako v prípade džezu, takýto manifest pováčšine nemá vý- slovné politický charakter, možno ho však ľahko politicky interpretovať. Práve jeho odlišnosť od všeobecne prijímaných noriem staršej generácie, ktorá v spoločnosti zastáva rozhodujúce miesta, často vyvoláva paušalizujúce a jednostranné generalizovanie. Podľa názoru Daily Worker bola liverpoolská vlna Mersey Soundu „hlasom tridsattisíc nezamestnaných a osemdesiat tisíc zubožených brlohov“.⁹ U nás sa rocku prisudzovala úplne opačná úloha: odsudzoval sa ako imperialistický máněver na ohlupovanie mládeže. No zdá sa, že v najzákladnejšej podstate a v najvšeobecnejšej podobe má rock oveľa neurčitejší zmysel. Jednoducho sa v ňom prejavuje zvyčajný generačný zlom a kritický postoj voči neuspokojúcim stránkam skutočnosti, ktorá obklopuje dospievajúcu generáciu bez ohľadu na spoločenský systém a bez priamej spojitosti s politickými názormi. Rovnako ako džez aj rock sa oveľa častejšie spája s lavicovými, niekedy až ultralavicovými názormi, ako s opačným pólom polického spektra. Avšak najčastejšie a pre väčšinu svojich stúpencov vyjadruje rock — podľa citátu Adolfa Busemanna — predovšetkým vše- obecnú nespokojnosť pubertálnej revolty. „Dospievajúci mladý človek tohto veku si takrečeno skúša svoje postoje voči svetu... Môže sa mu páčiť všetko, iba to nie, aby veci boli také, aké sú. Svet je na to, aby ho šestnástroční mohli meniť.“¹⁰

2

(Rozličná náplň revolty rocku: „Nastrážiť dospelých“! — Útok na spoločenské tabu: sexuálna revolúcia a drogy)

Bohatej diferenciacii dnešnej pop music zodpovedá aj rovnako bohatá škála spoločenských postojov, ktoré táto hudba vyjadruje. Rock plní pre najširší okruh svojich mladých poslucháčov funkciu určitého symbolu odlišenia sa od starších generácií. Podľa zhrnutia niektorých pozorovateľov nejde ani tak o priamu kritiku spoločnosti dospelých, ako skôr o distancovanie sa od nej; namiesto ideológie a konkrétneho programu stačia provokujúce symboly (obliekanie sa, správanie, hudba). Na rozdiel od artikulovaného a presne formulovaného protestu (ako je povedzme

protest ľavicových študentov a iných radikálnych skupín v kapitalistickej spoločnosti) ide o proces neartikulovaný, bez slov.¹¹ V tomto širokom zmysle spína rock skutočne skôr funkciu poistného ventilu: znižuje napätie, vznikajúce bežnými konfliktmi medzi generáciami, alebo pri styku jednotlivca so spoločnosťou. Podstatné pritom je, že „protestujúci“ ostáva členom spoločnosti, proti ktorej „protestuje“, lebo iba táto participácia mu umožňuje takúto formu protestu.

Provokovať svet dospelých sa stáva hlavnými cieľom, ktorému sa podriaďuje textová aj hudobná stránka. Niekedy nachádza aj výslovné vyjadrenie v texte: Yackety Yak je rozhovor syna s otcom, pri ktorom sa zákazy staršej generácie štylizujú už len do nezrozumiteľného blakotu. Podobný motív si vybral aj textár Eduard Krečmar v čase svojho pôsobenia v jednej z našich prvých rockových skupín (Sputnici) pre českú verziu Charlesovho What'd I Say: Jdi mi z domu / táhni pryč / koukej držim / silnou tyč / Řikal jsem ti / učit se / a ty jsi šel / k muzice / jsi nezdárnej / Jsi nezdárnej / Jsi nezdárnej. /

Ale texty nemusia byť vždy také výrečné. Niekedy dokonca zámerne nevravia nič a provokujú svojou nezmyselnosťou. „Prvá gramofónová platňa, ktorú som si kúpil“, hovorí jeden svedok, „bol Little Richard, a tá ma jedným razom naučila všetko, čo som kedy potreboval vedieť o pope. Jej posolstvo znelo (vo fonetickom prepise): Tuty fruty ol ruty, tuty fruty ol ruty, awop bopelubob, elop bembum! Ako zhrnutie, čo vlastne znamená rock and roll, to bolo jednoducho majstrovské.“¹²*) Z tohto hľadiska niekedy ani veľmi nezáleží na jazykovej, slovesnej kvalite textu, či na jeho obsahu. Dôležité je iba, aby ho poslucháči prijímali ako dôverné a len im zrozumiteľné posolstvo, chápané vsak vždy komplexne s hudbou, s celkovým zvukom a s vystupovaním interpreta. Dokazujú to napríklad texty piesni nášho Olympicu z jeho prvého obdobia. Pokiaľ ide o slovesné alebo textárske hľadisko, neznesú porovnanie s technickou úrovnou textov staršej štandardnej pop music; svoju

* „Nejasnosť“ textu v rockovej hudbe vsak môže mať aj estetické ododvodnenie. Nezrozumiteľnosť niekedy pôsobí ako podnet na opakované poúvanie a vybavovanie vlastných predstáv; konečným cieľom je potom priviesť poslucháča k aktívnej participácii a neaseserfovať mu hotové jednoznačné informácie, ktoré — pri zásadnej nedôvere a skepticizme charakteristickom pre pubertalnu poslucháčsku generáciu — môžu vyvolať skôr negatívny účinok. Takéto zastieranie privedmi zreteľného významu trochu pripomína aj zastieracie manévre rockovej grafiky, pre ktorú je mnoho ráz dôležitejší ornamentalný grafický vnem ako jasná „čitateľnosť“. Pri poúvaní niektorých nahrávok prechádza chápanie textu niekoľkými štádiami od prvého neurčitého vjemu až po postupné prenikanie do detailov, z ktorých môžu niektoré zámerne ostať nejasné. Istá významová neurčitosť, ktorá ponecháva široké pole dotvárania vlastnej fantázii, je aj jedným z dôvodov mimoriadnej pôsobivosti niektorých textov Boba Dylana alebo Beatles. No technika jediného výrazného slova alebo obratu, ktorý sa odrazu vynorí zo zvukového chaosu, sa neveľmi líši napr. od faktúry Verdiho operných ansamblov: ani tu nemožno predpokladať absolutnú zrozumiteľnosť textu, ale kľúčové slovo či obrat náhle zaznie v hlase, ktorý vynikne nad ostatné, alebo sa zámerne obnai.

funkciu však splnili oveľa lepšie ako ten najumeleckejší text, ktorý by pre skupinu napísal renomovaný textár „zvonku“.

Neurčitý pubertálny protest bol jednou z hlavných náplní rocku v období jeho nástupu a zákonite sa oslaboval rovnakou mierou, akou pokračovala asimilácia tejto hudby v ďalších zložkách spoločnosti. No spoločenské postoje, ktoré rock vyjadroval, boli oveľa zložitejšie. Odráza sa v nich väčšina otázok, pri ktorých sa v polovici dvadsiateho storočia konfrontovali názory rozdielnych generácií. Sociologicky orientovaní kritici uvádzajú v týchto súvislostiach najmä problémy sexu a drog.

Dobové citáty v prvých kapitolách ukázali, ako už v dvadsiatych rokoch spájali kritici dáž so „sexuálnou revolúciou“ — vtedy však temer neodôvodnene. Dnes by mali na to oveľa vecnejšie pohnútky. Rock preniesol na masovú scénu mnohé z tradícií bluesu, pre ktorého texty je sexuálna otvorenosť alebo výrečná symbolika veľmi charakteristická. V prvom štádiu asimilačného procesu nahradila staršia populárna hudba priamy a príliš „odvážny“ jazyk bluesu uhladenými, sentimentálnymi frázami, zhruba zodpovedajúcimi viktoriánskej tradícií. S rockom však bluesový prístup prenikol aj do istej časti masovo rozšírenej pop music. Sexuálna stránka sa zdôrazňovala už pri vystupovaní jej protagonistov: Ak televízna kamera v americkej Ed Sullivan Show snímala Elvisa Presleyho iba od pása nahor, bolo to preto, že jeho vlnivé pohyby bokov sa pokladali za sexuálne priveľmi výrečné. Nejde však iba o túto zložku rockových vystúpení alebo o význam „idolu“ pre dospievajúce dievčatá. Nový, otvorenejší prístup k sexu sa teraz prejavuje aj v textoch mnohých piesní, ktoré sa výrazne odlišujú od viktoriánskej atmosféry šlágru minulosti. Vo svetovej produkcii sú tieto rozdiely predmetom štúdia sociológov a estetikov, ktorí napr. na rozdieloch medzi sexuálnou otvorenosťou bluesu a pozlátkou šlágru dokumentujú rozdiel medzi ľudovým umením a gýčom.¹³ Podobný materiál, hoci nie v takom rozsahu, by priniesol aj rozbor našich piesňových textov. Ťažko by sme asi v starších textoch používajúcich na jednej strane romantickú scenériu mesačika a hviezdíček a na druhej hrubé dvojzmysly o kanárikovi pána Alojza, našli povedzme taký priamočiary verš ako „neboš' ho nechala byť, když šel k jiný spát“.¹⁴ Otvorenosť a priamočiarosť je sama osebe sympatickejšia ako šteklivé dvojzmyselné náznaky. Ak však uvážime, že populárna pesnička sa dnes prakticky nezastavuje pred nijakou vekovou hranicou, vzniká pochopiteľne dosť zložitá otázka pre pedagógov a vychovávateľov, pretože hľadisko umeleckej pravdivosti sa môže ľahko dostať do konfliktu s hľadiskom pedagogickej vhodnosti — najmä v čase, keď sa hľadá nový prístup k sexuálnej výchove.

Pravda, „sexuálna revolúcia“ nie je iba záležitosťou pop music. Morálne kodexy novej spoločnosti sa postupne menia, tak ako sa v histórii menili už nie raz. Dobré to vedia sociológovia a pedagógovia a pochopiteľne aj mládežnícke organizácie, ktoré sú postavené pred úlohu byť nielen tlmočníkmi, ale aj vychovávateľmi dospievajúcej generácie. Ak dnes mládež dospieva v oveľa nižšom veku ako predtým (podľa

našich údajov dievčatá asi o tri roky skôr ako pred päťdesiatimi rokmi),¹⁵ prejavuje sa to v živote celej spoločnosti aj vo všetkých oblastiach ľudskej činnosti. Takémuto pôsobeniu sa nemôže vyhnúť ani pop music; je to jednoducho dôsledok jej spätosti s otázkami, ktoré sa objavujú v spoločnosti v danom okamihu. Ak sa však v oblasti pop music rozpráva o týchto veciach viac a častejšie, ako by to zodpovedalo ich relatívnemu významu, je to okrem iného aj preto, že otázky spoločenského tabu a ich porušovanie majú vždy dráždivú a atraktívnu príchuť, ktorá ich môže neúmerne zveličovať v porovnaní s ich skutočnými proporciami.

Podobným spôsobom by bolo možné zhrnúť aj časté zmienky o vzájomnom vzťahu medzi novou pop music a užívaním omamných drog. Zrubu ako tridsiatych rokov mali povest narkomanov predovšetkým džezy hudobníci. O drogách (s použitím slangových výrazov, ktoré medzitým zastarali a nahradili ich nové) hovorí celý rad názvov džezových skladieb alebo textov piesní z tridsiatych alebo štyridsiatych rokov. O vzťahu džezy a drog existuje aj pomerne početná literatúra, ktorá dnes — s istým odstupom — dovoľuje trochu objektívnejší pohľad na celú problematiku. Pováčšine sa v nej zdôrazňuje, že problém drog je oveľa všeobecnejší a že percento narkomanov medzi hudobníkmi nie je zrejme vyššie ako medzi príslušníkmi iných sociálnych skupín a povolání. Pretože však ide o ľudí, ktorí stoja v popredí verejného záujmu a často dokonca zaujímajú postavenie hviezd a idolov, nadobúda pochopiteľne oveľa väčšiu publicitu každá odchýlka v ich radoch. Na jednej strane to zväčšuje ich spoločenskú zodpovednosť, na druhej strane v povedomí verejnosti značne skresľuje celkový obraz.

Nemožno však poprieť, že užívanie drog je obzvlášť rozšírené medzi príslušníkmi sociálnych skupín a povolání, u ktorých sa častejšie vyskytujú nervové vypätia a stresové situácie. K takýmto skupinám patria predovšetkým niektoré vrstvy duševne pracujúcich; často sa v tejto súvislosti uvádzajú lekári, zdravotný personál a prirodzene aj umelci. Odlišná povaha hudobnosti, ktorú pozorujeme v džeze a v ďalších odvetviach pop music, kladie mimoriadne nároky na tvorivú fantáziu. Navyše pristupuje odlišný spôsob života, ktorý vyžaduje maximálnu sviežosť a koncentráciu práve v neskorých večerných a nočných hodinách, fyzické vyčerpanie, ktoré so sebou prináša kočovný život na dlhých zájazdoch, vedomie nestálosti, povrchnosti záujmu obecnstva, od ktorého závisí umelcova kariéra, a množstvo ďalších zložiek. Preto je pochopiteľné, že okolnosti, ktoré môžu viesť k užívaniu drog, sa tu niekedy uplatňujú neobyčajne výrazne.

Džez a rock mali v každom období svojich „mučeníkov“ — mimoriadne nadaných hudobníkov, ktorých nervové vypätie vedno s užívaním drog priviedlo k tragickej smrti. Tempo „opotrebovania“ ľudského fondu ta však stále zrýchľuje. Charlie Parker umrel roku 1955 ako tridsaťpäťročný, Billie Holidayová mala štyridsaťštyri, Bud Powell štyridsaťtri. Janis Joplinová odišla dobrovoľne zo života roku 1970 ako dvadsať-

sedemročná. Jimi Hendrix žil iba dvadsaťsedem rokov a v mladom veku zomrel aj Brian Epstein, Brian Jones, Al Wilson a iní.* Narkománia dnes predstavuje vážny sociálny problém, spojený — podobne ako napr. rastúci počet srdcových infarktov a nervových chorôb — s niektorými črtami civilizačného procesu a zväčšujúcou sa záťažou stresových situácií. Je pochopiteľné, že sa objavuje predovšetkým v takej spoločnosti, v ktorej tieto črty najväčšmi vystupujú do popredia a v ktorej nedostatok perspektívy a pocit všeobecnej neistoty koncentruje všetko úsilie do horúčkovite prežívaného prítomného okamihu. A pretože pop music pomerne presne odráža spoločenskú klímu i problémy prostredia, v ktorom vzniká, nevyhne sa ani tejto problematike, ktorá má v mnohých kapitalistických krajinách vážny a celospoločenský význam. Z toho však ešte nemožno jednoznačne usudzovať, že pop music je propagátorkou užívania drog.

Vzájomný pomer rocku a drog zhrnul v poslednom čase čo aj lapidárne, ale v podstate zrejme správne Dr. David E. Smith, riaditeľ sanfranciskej kliniky: pod jeho vedením ošetrili 50 000 chorých s následkami požívania drog. „Mládež, ktorá užíva drogy, obľubuje rock. Mládež, ktorá drogy odmieta, práve tak obľubuje rock.“¹⁶

Asi by bolo ťažko povedať, či je viac spoločných bodov medzi narkomániou a rockom ako povedzme medzi špičkovým športom a dopingom. No provokujúce črty nekonformizmu, ktoré sprevádzajú dnešnú pop music, ako aj postavenie jej predstaviteľov, na ktorých sa sústreďuje mimoriadna pozornosť, spôsobujú, že tieto problémy vystupujú oveľa viac do popredia a zväčšujú napätie medzi spoločnosťou a hudbou, také charakteristické pre pop music nášho storočia.

3

(„Kultúrna revolúcia“: protest proti kódexom a ideálom konzumnej spoločnosti — „Nechuť voči dospievaniu“ — Utopické ideály sanfranciskej scény — Plytkosť myšlienkovvej základne a sklamanie — Zábavný priemysel mení protest na módu)

Pokusy o vystihnutie základných príčin a motívov, z ktorých vyviera také napätie, poskytujú široké pole dohadom a interpretáciám, akých dnes nachádzame značné množstvo vo svetovej literatúre. Je typické, že ich autormi sú najmä ľavicovo orientovaní kritici z kapitalistických krajín: vychádzajú pochopiteľne z funkcie, ktorú takto orientovaná hudba plní v ich spoločenských podmienkach. Treba povedať, že o reak-

* Pravda, treba poznamenať, že vlna vybičovanej nervozity, ktorá sa prejavovala vo svete populárnej hudby aj častými samovraždami či nervovými zrúteniami, vyvrcholila na prelome šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov a nasledujúce obdobie prinieslo isté upokojenie.

ciach, ktoré môže tá istá hudba vyvolávať v odlišných spoločenských podmienkach, nemáme dosiaľ takmer nijaké objektívne a na kontrétnych materiáloch overené údaje. Istotne však stojí za to zoznámiť sa aj s interpretáciami krajín, kde takto orientovaná pop music sústreďuje na seba predbežne viac odbornej pozornosti ako u nás. Preto si všimnime — ako sme to napokon robili aj doposiaľ — aké spoločenské postoje vyjadruje väčšina protestujúcej pop music v krajinách svojho vzniku. Záver tejto kapitoly potom venujeme možnostiam spoločenského pôsobenia populárnej hudby v socialistickej spoločnosti.

Ako sme už povedali, protest rocku je poväčšine rovnako neurčitý, ako bol protest džezu. Je však nesporné, že sa v ňom oveľa viac odrážajú pocity generácie dospievajúcej vo svete, ktorý vidí vlastnými očami ako svet plný neistoty a bezprávia a z ktorého nepozná východisko. Tento svet je pre ňu svetom dospelých, a jediný spôsob, ako naň spontánne reagovať, je odmietnuť všetky jeho pravidlá a konvencie. Podľa Freda Newmana tu ide o „skupinový protest proti spoločnosti, ktorú (mládež) pokladá za neosobnú, mechanistickú a ovládanú peniazmi... protest proti tomu, aby vyrástla do sveta, ktorý sa jej vidí cynický, bezohľadný a bez lásky“.¹⁷ Takouto „nechuťou voči dospievaniu“ vysvetľujú iní aj zdanlivé výstrednosti alebo nelogickosti (z hľadiska dospelých) v správaní sa hviezd v tejto oblasti umenia. „Beatles sa vyhli dospievaniu a to ich spája s revolučnými študentmi, ktorí sa spytujú, prečo by mali dospievať, keď dospieť znamená napalm, zradu a kompromis. Celé roky sme im dospelosť predkladali ako cnosť, kázali sme im obozretnú etiku statu quo. No Beatles už majú takmer tridsať a ich úspech je v každom ohľade závrtný. Ak doposiaľ nedospeli, prečo by mali dospievať teraz?“ vyhlasuje Michael Wood¹⁸ a Carl Belz hovorí takmer to isté: „Tým, že Beatles zľahčovali to, čo dosiahli, ostali na rovnakej úrovni ako ich fanúškovia. Stali sa milionármi, ale dobyli svet dospelých bez toho, že by sa mu podrobili.“¹⁹

Nebolo by však správne vidieť v rocku iba takéto — hoci aj podvedomé — odmietanie skutočnosti. Skôr naopak. Správanie sa istej časti jeho predstaviteľov a jeho obecenstva prináša aj veľmi konkrétne prejavy úsilia o aktívnu premenu podmienok, ktoré vyvolávajú odpor tejto generácie. Vo svojom diele Kultúrna revolúcia: marxistická analýza charakterizuje Irwin Silber atmosféru, z ktorej vychádza „protestné“ zameranie novej pop music, takto:

„V každej oblasti kultúrneho a spoločenského života — vo výchove, v náboženstve, umení, vo filozofii, v politike, v určovaní životných cieľov a štýlov — významná časť obyvateľstva spochybňovala, napádala a odmietala staré a zavedené myšlienky. Postoje voči práci, kariére, peniazom a medziludským vzťahom — sústava hodnôt, ktorá kedysi obsahovala základné kultúrne kódexy amerického života — očividne stratili svoju vládu nad početnou časťou generácie mladšej ako dvadsaťpäť rokov a do istej miery stratili aj bezvýhradnú úctu a vernosť, s akou na ne pozeralo veľké množstvo Američanov. Na povrchu sa táto zmena pre-

javovala folklórom šesťdesiatych rokov: rock and rollovou hudbou, voľným spôsobom tanca, drogami, podzemnou tlačou, minisukňami, najrozličnejšími druhmi a odtieňmi účesov, happeningami, masovými stretaniami zasvätených, festivalmi, otvorenosťou v sexuálnych otázkach, komunikáciou bez slov, komúnami, knutím 'kvetinovej moci'... Kedysi platný filozofický a morálny kódex kapitalizmu z čias pred druhou svetovou vojnou jednoducho stratil pre značnú časť Američanov význam.²⁰

Komentátori spomedzi kritikov populárnej hudby vidia túto situáciu zhruba v rovnakom svetle ako marxistický pozorovateľ z oblasti spoločenských vied. „Koncom roku 1964 sa stal timočníkom nespokojnosti teenagerov na celom svete Bob Dylan“, konštatuje jeden z nich. „A napätie, ktoré nadobudla v tomto čase nespokojnosť teenagerov, bolo osobitne hrozivé. V minulosti, v dňoch Sinatra, Johna Raya a Elvisa, bola masová nekonformnosť poväčšine taká jednoduchá a povrchná ako tehla, ktorú hodí niekto do okennej tabule: tatko je padúch, nenávidím ho, aj teba nenávidím, rozbijem ti hubu.“

Roku 1964 revolta trvala naďalej a vyjadrovali ju skupiny ako napr. Stones alebo Who, ale teraz k nej pribudlo čosi nové, čosi oveľa radikálnejšie, základné pohrdanie celým americkým spôsobom života, jeho chamtivosťou, uhladenosťou a stupídnosťou, jeho vojnami a getami, jeho hrdinami aj zloduchmi.

Zaiste, bolo to vyjadrené vo veľkých a prostoduchých generalizáciách. Bolo to načisto naivné, ale predsa to zavážilo, malo význam už len preto, že takto už nezmýšľala iba hŕstka inteligencie, ale aj väčšina normálnych detí, celé milióny.

Pri kormidle toho všetkého stál Dylan. Blowin' In The Wind sa stala prvou protivojnovou pesničkou, ktorá sa dostala do rebríčkov najobľúbenejších slágtrov... zmenila stav vecí, zmenila všetky predstavy, o čo sa hŕt môže, alebo nemôže pokúsiť. Odrazu sa pesničkári mohli odvážiť aj na niečo iné ako iba na pesničky o láske s tromi akordami, nemuseli sa už správať ako idioti. Ba čo viac, mohli hovoriť, čo si naozaj myslia.²¹

Otvorená spoločenská až politická angažovanosť bola vždy charakteristická pre ten prúd folk music, z ktorého vyšiel Dylan. No naozaj rozhodujúca bola okolnosť, že takto zameraná hudba — príkro orientovaná proti systému, ktorý splodil celý zábavný priemysel — po prvý raz donútila tento priemysel, aby ju sám šíril; jednoducho preto, lebo s prekvapením zistil, že aj na nej možno zarobiť. Aj tu je akiste možné drobné manévrovanie, ktoré sa môže v praxi prejavovať najrozličnejšími spôsobmi. Tak napr. gramofónová spoločnosť Columbia nahrávala a vydávala platne s Bobom Dylanom a Petem Seegerom, ale neumožnila ani jednému z nich vstup do vysielania televízneho okruhu CBS, s ktorým je táto spoločnosť spriaznená.²² Niekedy sa dokonca zdráhala vytlačiť texty na obale platne, takže „libreto“ zasielala na osobitnú objednávku iba tým záujemcom, ktorí oň písomne požiadali. Inokedy zasiahla „pišťalka“ cenzora,

ktorá priamo na platni prehlúši elektronickým zvukom nevhodné slovo speváka. Takéto triky však gramofónová spoločnosť používa najmä vtedy, keď má pocit, že obsah textu alebo jeho formulácia by mohli urážať morálne ctenie niektorých poslucháčov; ide teda skôr o zásahy, ktoré majú spoločnosť ušetriť od „neprijemností“, než o akt politickej cenzúry.

Takto pochopená „protestná“ vetva rocku priniesla množstvo radikálnejších alebo menej radikálnych plodov. Ostrý kritický postoj voči americkej a neskôr voči každej konzumnej spoločnosti alebo každému náznaku bezprávia a zákulisným machináciám sa neodrážal iba v piesňach, ktoré speváci a skupiny skladali a interpretovali. Prenášal sa aj do života spevákov a do ich konania. Všeobecne známy je príklad Joany Baezovej, ktorá neplatí 60 % svojich daní, tú časť, ktorá podľa štatistických údajov pripadá na americký program vyzbrojovania. Zo svojich zárobkov založila a vydržovala pacifistický, ghandiovsky orientovaný „ústav pre štúdium nenásilia“, zúčastňovala sa na protestných akciách proti vojne vo Vietname a dáva sa za svoju činnosť trestať väzením. Jej bývalého manžela, Davida Harrisa, odsúdili do väzenia pre neuposlušnosť povolávacieho rozkazu a Baezová osobne viedla demonstrácie, ktoré vyzývali k podobným činom. Napokon aj muzikál The Hair varoval predovšetkým mladé obecnstvo, aby sa nedalo vťahovať do súkolia sveta ovládaného militarizmom. Silné črty takto ladeného politického protestu sa objavovali aj v sanfranciskom hnutí. Na protestnom pochode proti vojne vo Vietname, ktorý smeroval k americkej vojnovej základni na Oaklande, čítali básnici Lawrence Ferlinghetti, Robert Duncan a Michael McClure svoje verše, čelo pochodujúceho sprievodu spievalo pesničky Beatles a na nákladnom aute sa v sprievode viezla miestna rocková skupina Instant Action Jug Band.²³ Potomci tejto skupiny — Country Joe and The Fish — majú vo svojich piesňach rovnako vyhranené protivojnové motívy, formulované vždy s nádychom ironie, ktorý je typický pre túto generáciu — napr. v podobe naliehavej prosby „nehádzte tú svoju vodíkovú bombu na mňa, môžete si ju pokojne spustiť sami na seba“.

Speváčka Grace Slicková odmietla pozvanie vystupovať v Bielom dome a na platni Volunteers oslovuje amerických vládných predstaviteľov nádvádkou „vy kurvy“! Nechýbajú ani anarchistické deklarácie, ktorých stúpenci sa hlásia k radikálnym študentským alebo maoistickým sektám. Medzi obecnstvom rockovej hudby tvoria síce nevelmi významnú menšinu, ale aj pre nich je rock symbolom revolvy: keď Rolling Stones pricestovali na svoje prvé turné po západnom pobreží Spojených štátov, privítala ich skupina mladých radikálov týmto manifestom:

„Vitajte a buďte pozdravení, Rolling Stones, naši súdruhovia v zúfalej bitke proti maniakom, ktorí sú pri moci. Revolučná mládež sveta počúva vašu hudbu: naplnia ju nadšením pre ďalšie, ešte smrteľnejšie činy. Vedíme partizánsky boj proti invázii imperialistov do Ázie a do Južnej Ameriky, búrime sa všade na rockandrollových koncertoch... vráťte sa,

súdrhovia, do tejto krajiny, keď bude oslobodená od tyranie štátu a budete svoju skvelú hudbu hrať v továrňach, ktoré budú viesť robotníci, v slávnostných sieňach vyprázdnených radníc, na ruinách policajných strážnic, pod visiacimi telami kňazov, pod miliónmi červených zástav, vejúcich v ústrety miliónom anarchistických komunistov. Slovom Andrého Bretona: Rolling Stones sú tým, čím majú byť! Lyndon Johnson! Mládež Kalifornie venuje všetky svoje sily na tvoju skazu. Rolling Stones! Mládež Kalifornie počuje vaše posolstvo! Nech žije revolúcia!²⁴ Týchto niekoľko viet varí dostatočne výrečne dokazuje, že anarchistický protest, charakteristický pre niektoré extrémistické hnutia, sa vyznačuje skôr neurčitým romantickým entuziazmom ako jasnou politickou koncepciou.

† Takmer legendárny ráz majú správy o prvom krátkom rozkvetu rockovej scény v San Francisku. Utvorenie spoločnej „obce“ hudobníkov i poslucháčov malo charakter ideálnej husitskej komúny v podmienkach dvadsiateho storočia. Skupiny Jefferson Airplane a Grateful Dead si najali tanečnú sálu Carousell Ballroom pre 2500—3000 ľudí, v ktorej usporadúvali tanečné zábavy celkom zadarmo alebo za najnižšie možné vstupné. Vznikla dokonca osobitná organizácia — The Diggers — ktorej členovia vydávali z príjmov komúny raz za deň zadarmo stravu každému, kto prišiel. Právny zástupca Brian Rohan poskytoval zdarma rady v právnych veciach. Príslušníci černošskej extrémistickej sekty Čierny Panther dobrovoľne odkladali pri vstupe zbrane. Na festivale Free Fair, usporiadanom pod šírým nebom, bolo všetko zadarmo. Ralph J. Gleason opisuje jeho atmosféru takto: „V sobotu popoludní tu jedna mníška recitovala báseň a potom dala kolovať protivojnovú petíciu. Deti šantili ako nikdy predtým, navzájom sa maľovali farbami a na skupinu dospelých dobrovoľníkov sypali púder. Akýsi človek s flautou pozýval skupinu detí do rozmarného spevu a tanca. Armando Peraza a Monte Waters swingovali na trávniku s džezovou skupinou a ktosi kúpil dve debničky jabĺk a rozdával ich prítomným.“²⁵ Na inom podujatí pod šírým nebom, ktorého sa zúčastnilo 20 000 ľudí, sa za súmraku „ozval z reproduktorov Budhov hlas a požiadal všetkých, aby povstali a obrátili sa smerom k slnku a pozorovali západ. Potom ich požiadal, aby pozbierali a odpratali odpadky. A tak sa prvé z veľkých zhromaždení skončilo. Bez bitiek, bez opilcov. Bez ťažkostí. Dvaja policajti na koňoch na 20 000 ľudí“.²⁶

Skupiny často hrali pre svojich poslucháčov zadarmo — aj na komerčných zájazdoch. Spôsobovali tým nemálo starostí svojim obchodným manažérom, ktorí sa proti čomusi podobnému nepoistili v zmluve, lebo im ani na um neprišlo, že by niekto mohol hrať bez honorára. O osobitnej atmosfére mamutích podujatí novej pop music referovali u nás v dennej tlači aj ich českí účastníci: Miloš Skalka, ktorý sa dostal na americký festival vo Woodstocku (500 000 prítomných), píše o ženách a starenkách, ktoré sa ráno objavovali medzi zaparkovanými autami a „ponúkali koláče, buchty, mlieko, vodu... všetko zadarmo“.²⁷

a končí zhrnutím celého dojmu z „úžasných troch dní mieru, priateľstva, neuveriteľne dobrej hudby, lásky, zábavy a oddychu“. Martin Kratochvíl, ktorý sa zúčastnil na anglickom festivale na Isle of Wight roku 1970, referuje o zdarma rozdávaných papierových spacích vrečiach, o čaji a polievke, o otázkach v štvorkilometrovom fronte na autobus, či niekto nepotrebuje jedlo alebo finančné prostriedky na návrat do Londýna, a zhrňa: „Láska a vzájomná tolerancia k bližnému sa ukázali na Isle of Wight vo svojej najkonkrétnejšej podobe.“²⁸

V takýchto prípadoch je hudba čímsi viac ako hudbou — stáva sa krátkodobým uskutočnením vysnívaného ideálu. Jej spoločenské pôsobenie si jasne uvedomujú mladí hudobníci a poslucháči, hoci ho dokážu vyjadriť iba neurčito a hmlisto. Jerry Garcia, vedúci gitarista skupiny The Grateful Dead, hovorí o tom, že sa v tejto skupine zišli hudobníci z najrozličnejších oblastí hudby. Bolo to v čase zavraždenia Kennedyho a takmer každý z nich prežíval zároveň aj svoju osobnú krízu, keď nevedel, čo ďalej ako hudobník. Prvý film Beatles im vraj ukázal čosi nové — naznačil smer aj cestu. „Ale myslím si, že dôležitejší ako hudba je celý ten postoj,“ pokračuje jeho spontánna a nekorigovaná výpoveď... „povedzme... to, že sa odrazu hýbe také množstvo ľudí. Pre nás všetkých, pre nás je to po prvý raz, že vidíme schádzať sa odrazu také množstvo ľudí...“²⁹ }

Vo všetkých týchto výrokoch a postojoch cítiť znepokojenie nad súčasným stavom kapitalistickej spoločnosti, dobrú vôľu na tento stav nejako reagovať. Zároveň je v nich veľa naivity, neskúsenosti, ktorá je ochotná nasledovať hoci aj dobre mienené heslá, pod efektným povrchom ktorých sa skrýva veľmi neujasnený, nevyhranený a v praxi bezmocný obsah. Svet sa nezmení a jeho problémy sa nevyriešia iba tým, že čo aj značný počet mladých ľudí utopicky rozhodne ignorovať existujúce spoločenské zriadenie a rozdávať alebo prijímať veci zdarma. Tvrdá skúška v praxi ľahko rozbije tieto idealistické predstavy. Mamutie koncerty, ktoré nasledovali po Woodstocku, narazili na množstvo ťažkostí, ktoré sa ukázali ako neprekonateľné. Ich usporiadatelia na nich prerobili niekedy aj veľké množstvo peňazí. Prispeli k tomu aj skupiny radikálov, ktoré na festivaloch „za vstupné“ bránili zásadu, že hudba má byť zadarmo, a násilím ničili bariéry a ohrady v takých zástupoch, že usporiadatelia aj polícia boli proti nim bezmocní. Pri veľkých zhromaždeniach nemožno zabrániť ani nim násilným akciám: tak napríklad usporiadateľská služba Pekelných anjelov ubodala na mamutom koncerte v Atlante mladého černocha. Praktický dosah tohto rockového protestu je teda veľmi sporný.

Silverova marxistická analýza okrem iného zisťuje, že „tzv. protikultúra západnej kapitalistickej spoločnosti je reakciou na zhoršovanie spoločenskej pozície jej vládnucej triedy a na jej neschopnosť prinútiť veľkú časť mládeže, aby prijala ciele a hodnoty systému, zakladajúceho sa na motívoch zisku“.³⁰ No „veľká časť tejto revolúcie sa zameriava skôr proti vonkajším prejavom spoločenského úpadku kapitalizmu, pro-

ti jeho odosobneniu a poníženiu charakteru človeka ako proti jeho vnútornej podstate".³¹ Čiže filozofia „drop-outu“, „vypadnutia“ zo všeobecne prijímaného spoločenského poriadku, s ktorým protestujúci nesúhlasia, je skôr návodom, ako sa vyhnúť následkom plynúcim z tohto neželateľného spoločenského poriadku tým, že tento poriadok a jeho požiadavky budeme jednoducho ignorovať. Takéto riešenie nie je v histórii ničím novým a má aj v európskom myšlienkovom svete početných predchodcov. Môže však byť iba dočasným, individuálnym riešením pre istý počet jednotlivcov, ktorým spoločenské podmienky v danej chvíli umožnia, aby sa takýmto spôsobom načas izolovali od búrlivého „labyrintu sveta“.* V nijakom prípade to nie je zásadné historické riešenie, ktoré by mierilo na podstatu spoločenského poriadku, proti prejavom ktorého protestujúci revoltujú. A preto sa „drop-out“ z dlhšieho časového odstupu a merané neoprávneným optimizmom svojich hesiel ukáže ako neschopné splniť svoje prísluby a zanecháva pô sebe iba pocit sklamaní. V praxi to dokumentovalo rýchle opadnutie masovej „revolučnej“ vlny na prelome šesťdesiatych rokov. Neúčinnosť protestu, ktorý v podstate ostal iba vo vnútri hraníc pop music a nemohol priveľmi ovplyvniť udalosti, ktoré skutočne formujú životné podmienky protestujúcich, začala rozmyšľajúcemu pozorovateľovi biť do očí. „Protestné piesne nahovávajú mladým ľuďom, že svojím protestom niečo dosahujú; ale mladí v skutočnosti vlastne nerobia nič, iba chodia na koncerty, do obchodov s platňami a usporadúvajú si doma večierky,“ ako to formuloval jeden z amerických kritikov.³²

„Protestné piesne“, ostávajúce v rozpätí pop music, narážajú okrem toho v epoche hudobného priemyslu ešte na ďalšie nebezpečné úskalie. Vývin síce priniesol prekvapujúce poznanie, že hudobný priemysel možno prinútiť, aby sa stal rozširovateľom aj piesní s nekonformným, spoločensko-kritickým obsahom, pokiaľ je to v určitom období obchodne výhodné. No obchodný záujem čoskoro rozkrúti mašineriu výroby do takej miery, že sa prudko rozvírená vlna „protestných piesní“ stane prázdnu módou a ubije základný predpoklad ich účinnosti: úprimnosť a presvedčivosť výrazu. Každý tvorca, každá umelecká osobnosť má v päťach záplavu epigónov. Obsah jej odkazu sa rozdrobuje, frázy sa opakujú, tie isté slová sa hromadia a omieľajú tak dlho, až pre ne straty obecenstvo akýkoľvek cit.* „Protestná pieseň“ ako móda hudobného priemyslu môže byť oveľa horším, beznádejnejším a bezobsažnejším výstrelkom ako ktorákoľvek iná módna vlna. Práve preto, že to, čo v počiatočnom štádiu malo hlboký, závažný a spoločensky

* V tomto zmysle sledujú naznačenú filozofiu v praxi napr. tí mladí ľudia v kapitalistických krajinách, ktorí vstupujú do zamestnania iba dočasne a na taký čas, aby pokryli svoje najnutnejšie životné potreby. Nazdávajú sa, že týmto spôsobom iba v najnutnejšom meradle prispievajú k udržaniu spoločenského poriadku, s ktorým nesúhlasia.

významný zmysel, sa tu konjunkturalistickými dosiahmi doslova roz-
krmáše a pozbaví poslednej štipky presvedčivosti.*

V tejto skutočnosti môžeme vidieť aj jeden z dôvodov, prečo sa
skutočné umelecké osobnosti, ktoré stáli na čele spoločensky angažo-
vanej vlny pop music, usilujú — či už zámerne alebo podvedome —
o to, aby sa im nemohla prišit jednostranná a obmedzujúca nálepka
„protestný spevák“. Preto obsahuje repertoár Joan Baezovej piesne
natolko rôznorodéj tematiky, vrátane ľúbostnej. Preto sa Bob Dylan
po svojom búrliváckom období dal na kontemplatívnu lyriku alebo na
zdanlivo prosté pesničky „zo života ľudu“, preto objavil Donovan aj
krehké čaro detského sveta a básnickej fantázie. Odklon od otvoreného
protestu sa tak sčasti stal sám protestom proti vývinu, v ktorom sa
úprimne cítené podnety premieňajú v aparáte zábavného priemyslu
na povrchnú módu, aj proti schematickému úsiliu zúžiť prirodzene ši-
rokú paletu skutočne umeleckej osobnosti na jediný, stále opakovaný
odtieň. Nepochybne tu zohrala svoju úlohu aj ďalšia skutočnosť: prax
odhalila jalovosť protestu, ktorý zotrváva v oblasti protestných piesní
a neprenikne do širšej, občianskej roviny činov a akcií s jasným po-
litickým programom. Takýto program, ako sme videli, „kultúrna re-
volúcia“ nemala. „Opozícia prejavujúca sa iba slovami sa vydáva ne-
bezpečnosti, že sa z nej stane neškodný šport pre divákov, ktorý
mocní tohto sveta schvaľujú, náležite regulujú a do určitej miery
aj povzbudzujú“, znel jeden z nekrológov nad módnou vlnou protest-
ných piesní.

Toto konštatovanie však môže zväzdať k pesimisticky znejúcej otáz-
ke: existuje vôbec v kapitalistickej spoločnosti a vo svete rozvinutého
zábavného priemyslu možnosť spracúvať aj spoločensky závažné témy
a zaujímať exponované angažované stanoviská? Aní po tom, čo sme tu
hovorili, nemožno odpovedať na takúto otázku záporne. Naopak, do-
terajší vývin ukázal, že to možné je — dokonca v podstatne väčšej
miere, ako by sme si to dokázali predstaviť povedzme pred dvadsiatimi
rokmi. Aj po zákonitom opadnutí vlny „kultúrnej revolúcie“, ktorá
neprežila a ani nemohla prežiť svoje nanebevzatie do sveta módy, platí
zásada, ktorú sme formulovali už v prvej kapitole: móдне obdobie
každého prúdu, ktoré dnes tvorí riečište populárnej hudby, je iba pre-
chodným a najmenej autentickým obdobím jeho existencie a po jeho
ochabnutí žijú jednotlivé prúdy naďalej svojím vlastným, hoci už nie
takým nápadným životom. Plytkosť myšlienkového základu „kultúrnej
revolúcie“ nezmení nič na tom, že množstvo spoločensky angažovaných
piesní Dylana, Donovana a ďalších, ktoré vznikli a stále ešte vznikajú,
tvorí v repertoári dnešnej pop music mimoriadne a nevšedné hodnoty.

* Podobný vývin priviedol dokonca Joan Baezová k výroku: „Nemám rada v piesni
také slovo, ako je bomba. Také slová ľudia nepočujú. Počujú ich, to je pravda,
ale ich nevnímajú.“³³

Predovšetkým sa však stali dôkazom, že časť populárnej hudby, „hoci ju šíril priemyselný aparát, môže byť prirodzeným sprostredkovateľom, ktorým mládež prejavuje „svoj nepokoj a základný hlad po riešeniach“.³⁴

V každom období a takmer v každom odvetví populárnej hudby dnes pracujú tvorcovia, ktorí k týmto problémom vedome zaujímajú stanoviská, a takmer každý odbor populárnej hudby má dnes medzi svojím obecnstvom časť poslucháčov, ktorí hľadajú vo svojej obľúbenej hudbe takéto prejavy. Pováčšine nejde o jednoznačné návody, ako konať, alebo o predkladanie hotových riešení, ale skôr o upozornenie na problémy, o podnecovanie k uvažovaniu — teda o tendenciu, ktorá je v ostrom protiklade voči ideálu zábavného priemyslu, voči plytkej, všeobecne prijateľnej a nikoho nepohoršujúcej a nedráždiacej zábave. „Usilujeme sa prispieť ku kryštalizácii názorov mladých ľudí, ktorí prestali prijímať veci také, aké sú,“ hovorí pesničkár Phil Ochs.³⁵ Zvlášť výrazne pôsobia niektoré názory Franka Zappu. Z nášho zorného uhla ho výstižne charakterizoval už pohľad nášho „sotva odrasteného teenagera“. Ešte v čase vrcholiacej „kultúrnej revolúcie“ hovoril totiž o Zappovi ako o človeku, ktorý súčasne dráždi obidve strany: „plastickú“ konformnú väčšinu, bezhlavý dav, „ovládateľný k úplnej ľahostajnosti“, aj „ľudí, ktorí automaticky podporujú všetko, čo budí nepriazeň tých, ktorí ich nechápu. Uvidia povedzme Zappovu fotografiu a povedia, že je fajn, pozháňajú jeho platne, a všetko, čo provokuje konvenčný hudobný vkus, zožerú — a vôbec im nepríde na um, že od Zappu počúvajú vlastné odsúdenie“.³⁶

„Väčšina mladých Američanov nerozmýšľa politicky,“ hovorí Zappa. „Majú priveľa voľného času a využívajú ho iba na to, aby si niečo užili. Keby sme ich však mohli prinútiť, aby sa zamysleli, už to by čosi znamenalo... Som skladateľ a rád sa k tomu priznávam. Dáva mi to viac ako čokoľvek iné. Radšej píšem, ako hrám. Zároveň však cítim aj istú zodpovednosť, že určité veci treba hovoriť alebo robiť v súvislosti, v kontexte so situáciou v našej spoločnosti. A pokiaľ sa táto situácia nezmení, alebo sa k tomu aspoň nepodniknú kroky, mal by som pocit, že som nepoctivý, keby som sa o to nestaral.“³⁷

Problematiku spoločensky angažovanej piesne na Západe výstižne zhrnul Pete Seeger, jeden z jej hlavných predstaviteľov. Jeho vymedzenie postavenia angažovanej piesne v repertoári dnešnej folk music možno aplikovať na celú oblasť populárnej hudby: „Niektoré pesničky pomáhajú ľuďom najmä zabúdať na to, čo ich trápi. Iné piesne im pomáhajú pochopiť, čo ich trápi. A zopár piesní ľudí podnecuje, aby urobili niečo s tým, čo ich trápi.“ Na otázku, či si myslí, že svojimi pesničkami zmení svet, odpovedal: „Nie, ale pomáhajú mi dávať si dobrý pozor, aby svet nezmenil mňa.“³⁸ Aj toto je dôležitá vlastnosť piesne so spoločensky závažným textom: aj keď nemôže vždy a vo všetkých prípadoch rozhodnúť či ovplyvniť výsledok spoločenského zápasu, môže pôsobiť ako účinný profylaktický prostriedok myšlienko-

vej hygieny v tej oblasti, v ktorej inak prevláda tendencia usmerniť vedomie poslucháčov do pokojnej, bezproblémovej polohy.

Pokiaľ môže byť istá časť dnešnej pop music pre niektorých zo svojich poslucháčov nielen prostriedkom na zábavu, ale aj podnetom na vyjadrovanie svojich pocitov o živote a skutočnosti a na hľadanie zodpovedných stanovísk, je to istotne črta, ktorú treba tejto hudbe pripísať k dobru. Tým skôr, ak si jej tvorcovia uvedomujú, že takto chápaná práca môže byť iba jedným z tónov v širokej oblasti populárnej hudby, v ktorej budú vždy zákonite prevládať prejavy iného zamerania, a ak správne odhadnú možnosti a prirodzené hranice svojho pôsobenia.

4

(Základné poslanie populárnej hudby v socialistickej spoločnosti — Angažovaná pieseň v širšom a užšom zmysle — Ideovosť a umelecká presvedčivosť — Kladný náboj generačných konfliktov — Spoločensky angažovaná pieseň ako jeden z pólov súčasnej populárnej hudby.)

Ak máme teraz dodať niekoľko slov o postavení populárnej hudby v socialistickej spoločnosti, treba hneď v úvode zdôrazniť, že takáto téma je oveľa širšia ako obsah našich predchádzajúcich odsekov. Celá naša práca sa totiž zámerne sústreďuje iba na istú časť dnešnej populárnej hudby: na tú, ktorá najvýstižnejšie vyjadruje potreby dnešnej mladej generácie, pričom k týmto potrebám nepatrí iba potreba zábavy, ale aj potreba kultúrneho a umeleckého vyžitia sa v širšom zmysle. Takáto hudba samozrejme nemusí celkom vyhovovať potrebám iných zložiek obyvateľstva, ktoré populárnu hudbu (pováčšine iného typu, ktorá používala iný hudobný jazyk) spravidla spájali s podstatne užším výberom funkcií. Pri posudzovaní týchto problémov, ktoré sa v kapitalistickej spoločnosti riešia podľa zákona dopytu a ponuky a v zhode s komerčnými záujmami, socialistickej spoločnosti musí vychádzať z celospoločenského záujmu, musí však pritom prihliadať aj na súčasný stav vyspelosti všetkých svojich členov. Takéto zretele sa výrazne uplatňujú najmä v práci masovokomunikačných prostriedkov, ktoré sa usilujú citlivo vyvažovať požiadavky vkusu, vyspelosti, skupinových preferencií aj skutočných potrieb jednotlivých zložiek obyvateľstva. Je však prirodzené, že ani úsilie zbytočne nezdôrazňovať prirodzené konflikty v záujmoch a preferenciách jednotlivých skupín nesmie viesť k prehliadaniu dnes už bohatej diferenciacie vkusu obyvateľstva, ktorá stavia do iných súvislostí aj otázku spoločenského pôsobenia populárnej hudby.

Základným poslaním populárnej hudby v jej najširšom rozsahu vždy ostane poskytovanie zábavy a utváranie príležitosti na regeneráciu životných síl. Záujmom socialistickej spoločnosti pritom však je, aby sa tieto funkcie splňali na istej, v danom okamihu optimálnej úrovni

dobrého vkusu a aby prostredníctvom populárnej hudby — okrem iného aj vzhľadom na jej široký dosah — prenikali medzi široké obecnosť najmä také tendencie, ktoré zodpovedajú celospoločenskému záujmu na harmonickom a všestrannom rozvíjaní ľudskej osobnosti. A pretože populárna hudba ako celok má charakter umeleckého prejavu (hoci ide o umelecký prejav osobitného druhu a ohraničených možností), jej hlavným nástrojom sú prostriedky umeleckej tvorby, umeleckého videnia a stvárňovania skutočnosti.

Už toto rámcové vymedzenie naznačuje, že škála, ktorú má populárna hudba k dispozícii, pokiaľ ide o výber výrazových prostriedkov aj tematických a náladových okruhov, je mimoriadne bohatá. Z tematickej stránky v nej nemožno vopred nič vylúčiť — jej paleta siaha od bezstarostného veselia a hravého humoru až po ozajstný, úprimný smútok, od občianskych, spoločensky závažných tém až po osobné problémy. Nijaký z týchto odtieňov nemožno z populárnej hudby vyradiť, ak má táto oblasť odzrkadľovať skutočne celý náš život.*

Z toho istého dôvodu nemožno z populárnej hudby v socialistickej spoločnosti apriorne vylučovať ani jeden hudobný druh alebo prúd, ktorý je dnes súčasťou svetovej populárnej hudby. Ľudovka aj country and western, džeza aj rock, masová pieseň aj folk song, šansón aj „žuvačková“ hudba pre najmladšie obecnosť — každý z týchto druhov spĺňa určitý súbor funkcií, ktoré vyhovujú potrebám istej skupiny poslucháčov a tým aj diferencovaným potrebám spoločnosti ako celku. Okrem toho však existujú v rámci každého z týchto druhov prejavy alebo celé vrstvy prejavov, o podporovanie ktorých má spoločnosť v danom okamihu väčší záujem ako o iné, ktoré môžu byť z celospoločenského hľadiska menej želateľné alebo neželateľné.

Nie je vari potrebné pripomínať, že konečný spoločenský účinok každého jednotlivého prejavu v oblasti populárnej hudby je výsledkom pôsobenia viacerých zložiek, ktoré môžu tvoriť pomerne zložitý komplex. Zúčastňuje sa na ňom hudba, text, spôsob prezentácie, ale aj celková spoločenská situácia v okamihu, keď sa takýto prejav dostáva na verejnosť, alebo keď v nej pôsobí. Práve tieto okolnosti spôsobujú, že spoločenský význam piesne alebo skladby iba ťažko možno hodnotiť „absolútne“ a „raz navždy“ — a práve preto nemusí byť ani umelecká hodnota vždy a v každom prípade zárukou kladného spoločenského pôsobenia (hoci opačný prípad spravidla býva iba výnimkou). Takisto nemožno spoločenské pôsobenie alebo spoločenskú hodnotu piesne posudzovať iba podľa jej textovej stránky. Ak k tomu niekedy dochádza, je to iba zjednodušujúci výraz skutočnosti, že slovesný umelecký prejav býva jednoznačnejší a zrozumiteľnejší ako hudobný.

* Spomeňme napr. vystúpenie s. Biľaka, ktorý sa postavil proti tomu, aby sa z verejných komunikačných prostriedkov vyradila pieseň „Trápim se, trápím“ len preto, že vyjadruje subjektívny a osobný pocit. Aj takéto piesne zachytávajú nálady a situácie, ktoré v živote objektívne existujú a budú vždy existovať.

Diskusie o populárnej hudbe si v socialistických krajinách už roky kladú zásadnú otázku o možnostiach a hraniciach ideového pôsobenia hudby. Niekedy sa trochu mechanicky spájajú iba so širokou tematických námetov populárnej piesne. Pri pokuse odpovedať na túto otázku trochu všeobecnejšie je potrebné znovu vychádzať z funkcie, ktorú populárna hudba plní pre najširšiu časť obecnstva.

Populárna hudba v praxi predovšetkým slúži na oddych a zábavu. Prítom úzko súvisí s tancom, je logickou súčasťou života mladých ľudí v období dospievania, prvých tanečných hodín, prvých lúboštných citov. Z toho možno vyvodzovať, že najrozšírenejším tematickým okruhom, s ktorým sa tu vždy budeme stretávať, sú drobné životné radosti, krása života, šťastie aj sklamanie z lásky. Ak sa podarí tieto témy zvládnuť presvedčivo a umeleckou formou, stávajú sa takéto piesne súčasťou humanisticky orientovaného obrazu sveta, ktorý je charakteristický pre socialistickú spoločnosť. Každá umelecky vydarená a presvedčivá pieseň takéhoto zamerania sa stáva v širšom zmysle aj angažovanou piesňou — angažujúcou sa za bohatý, citovo plný život.*

Hoci väčšina tvorby v oblasti populárnej piesne vždy ostane v rozhraní tohto tematického vymedzenia, predstavujúceho iba istý výsek z bohatej životnej skutočnosti, populárna hudba ako celok má možnosť obsiahnuť oveľa širšiu problematiku. V rámci jej bohato diferencovanej škály dnes vznikajú piesne, schopné vhodnou formou vyjadrovať sa k takmer všetkým podnetom, ktoré prináša život. Sem treba zaradiť piesne, ktoré by sme mohli nazvať angažované v užšom zmysle slova, piesne, ktoré neostávajú pri pravdivom stvárnení kladných životných pocitov, ale komentujú niektoré problémy všeobecnejšieho morálneho alebo spoločenského významu. Videli sme, že aj vo svetovej tvorbe posledných rokov rýchlo vzrástol počet takýchto piesní, čo svedčí o tom, že pre mládež nie je neprirodzené vyjadrovať sa formou populárnej piesne aj k takýmto otázkam. Podobné príklady by bolo možné uviesť aj z našej piesňovej tvorby posledného desaťročia — či už ide o piesne, ktoré vyšli zo súťažných festivalov, alebo z bežnej celoročnej produkcie. Treba si však uvedomiť, že piesne zaoberajúce sa podobnou tematikou majú iné a poväčšine o niečo ohraničenejšie možnosti po-

* Realistickým odhadom situácie je napr. stanovisko šéfredaktora rozhlasového okruhu Hviezda, Miroslava Kratochvíla: „Veľmi dobre si uvedomujeme, že väčšina piesňovej tvorby bude vždy vychádzať predovšetkým z úsilia o dobrú, v najlepšom zmysle slova rekreačnú zábavu. Pôjde nám však o to, aby piesne tejto ľudobnej oblasti mali profesionálnu úroveň a aby sa tvorba ubránila poklesu vkusových meradiel.“³⁹

užitia ako bežné šlágre. Výnimky, keď sa angažovaná pieseň so závažnou spoločenskou tematikou zároveň stane aj piesňou špičkovej popularity, sú naozaj zriedkavé.*

Túto skutočnosť treba brať do úvahy pri usmerňovaní populárnej hudby, ktoré umožňuje socialistickej spoločnosti spoločenské vlastníctvo aparátu hudobného priemyslu. Ináč hrozí nebezpečenstvo, že dobre myslené úsilie rozšíriť priestor pre spoločensky angažovanú, ideovo vyhranenú pieseň môže viesť do života iba ďalšiu obdobu javu, ktorý sme sledovali v predchádzajúcich úvahách: neúmernú nadprodukciu konjunkturálneho charakteru, ktorá stráca umeleckú presvedčivosť. Čím závažnejšia je téma, ktorou sa angažovaná pieseň zaoberá, tým dokonalejšie musí byť jej umelecké spracovanie, ak nemá vyznieť v opačnom zmysle. Spoločnosť môže mať v jednotlivých obdobiach záujem na preferovaní niektorých tém, námetov alebo tendencií. Ak však chýba takto zameranej piesni pravdivosť výpovede, je jej ideová hodnota prinajmenšom sporná a jej schopnosť pôsobiť na poslucháčov minimálna. „Mnohé z týchto piesní (t. j. angažovaných) vznikajú prevažne pre festivalové poroty; neprítomnosť pritažlivej melódiky a rytmu a klišéovité aranžmán im neumožňuje širšiu spoločenskú realizáciu“ hovorí sa v materiáli Ministerstva kultúry SSR. „Ak má zábavná hudba v socialistickej spoločnosti najmä vo vzťahu k mládeži plniť úlohu aktívneho formovateľa spoločenského vedomia, ak sa má zúčastňovať na vytváraní socialistickeho životného štýlu, môže sa presadiť jedine svojou kvalitou.“

Ideovosť v zásadnej, všeobecnej podobe nemôže teda znamenať iba preferovanie určitých tém, obsahov alebo dokonca iba zvrátov a fráz. Základným predpokladom hlavného ideového pôsobenia piesne je jej presvedčivosť a presvedčivosť zasa súvisí s umeleckou pôsobivosťou, s tým, či forma a výrazové prostriedky piesne zodpovedajú náročnosti obsahu alebo problematiky, ktorú majú tlmočiť.

Účinné využívanie ideovo závažných, angažovaných piesní, spracúvajúcich spoločensky exponovanú tematiku, vyžaduje však aj osobitný prístup distribučného aparátu. Opäť je potrebné vychádzať zo základného funkčného zamerania každej piesne a z poznania, že isté špecifické funkcie vyžadujú aj špecifické príležitosti na uplatnenie. Pieseň, ktorá sa charakterom, zameraním a významom svojho prejavu vymyká bežnej produkcii zábavného typu, nemožno jednoducho „utopiť“ v zmiešanej relácii a očakávať, že tam bude úspešne konkurovať bežným šlágram. Je potrebné hľadať zodpovedajúcu formu pre jej prezentáciu, ktorá na ňu upozorní práve tú časť poslucháčov, ktorých potrebám pieseň

* „Táto časť tvorby nikdy nebude v prevahe... nemyslíme si, že by tieto piesne mohli početne prevažovať,“ konštatuje Miroslav Kratochvíl v tom istom rozhovore. Aj materiál MK SSR z roku 1976 konštatuje trochu z iného pohľadu: „Na druhej strane nemožno súhlasiť ani s opačným extrémom, keď sa pojem socialistickej zábavnej hudby zužuje výlučne na politickú pieseň“.

zodpovedá. Spoločenské vlastníctvo distribučného aparátu v socialistickej spoločnosti dáva vhodné možnosti na takýto citlivý a odstupňovaný prístup, i keď sa nám predbežne ešte nie vždy darí tieto možnosti využívať. Pochopiteľne, rovnako citlivo a odstupňovane by sa malo pristupovať aj k ostatným hudobným žánrom a druhom, ktoré sa súborom svojich funkcií odlišujú od bežného typu „zábavnej“ populárnej hudby.*

Zdá sa, že sústavná, cieľavedomá programová práca by u nás mohla utvoriť predpoklady pre účinnejšie využívanie kladných črt tej tendencie súčasnej populárnej hudby, s ktorou sme sa zoznámili v predchádzajúcich odsekoch tejto kapitoly: toho faktu, že pre časť mládeže sa populárna hudba stala aj médiom, ktorým prejavuje svoj nepokoj a základný hlad po riešeníach. Každý konflikt, v ktorom sa hlási o slovo nová nastupujúca generácia, obsahuje aj potencionálne kladné momenty. Patrí k nim už samo úsilie mládeže neuspokojovať sa s pasívnym prijímaním sveta a života, ktorý ju obklopuje, ale vysloviť sa k nemu, zúčastňovať sa na jeho usporiadaní a pretvárať ho podľa vlastných predstáv a potrieb. Populárna hudba môže vyjadrovať aj tieto pocity a postoje; robí to však pomocou výrazových prostriedkov, ktoré sú typické pre nastupujúcu generáciu, a spôsobom, ktorý zodpovedá jej psychike. Hoci takto zameraná časť populárnej hudby predstavuje — a vždy bude predstavovať — iba relatívne malé percento celkovej produkcie, nemožno nevidieť, že súbor funkcií, ktoré spĺňa populárna hudba, sa v posledných desaťročiach podstatne rozšíril. Realistický pohľad na vývin v poslednom období ukazuje, že za citlivého vedenia by populárna hudba mohla ešte účinnejšie ako dosiaľ podporiť celospoločenské záujmy, najmä v aktivizácii a rozvíjaní iniciatív mladého človeka v socialistickej spoločnosti.

Zhrnutie:

Nové prúdy populárnej hudby, používajúce nezvyčajné výrazové prostriedky a pôsobiace provokatívne na príslušníkov staršej generácie a na širší okruh „nezasvätených“, sa ľahko stávajú nositeľmi generačných protestov. Túto úlohu spĺňal zhruba do päťdesiatych rokov nášho storočia džez, neskôr ho v tejto funkcii nahradil rock.

Základný charakter takéhoto protestu býva pomerne neurčitý a nesie stopy pubertálnej nespokojnosti so svetom. Iba zriedkakedy sa spája s konkrétne formulovaným programom, ako tento svet aj zmeniť. Ak aj dôjde k takémuto spojeniu, spravidla prevažujú (najmä v kapitalistickej spoločnosti) afilácie s ľavicovo orientovanými politickými ten-

* V niektorých prípadoch si špeciálne platformy na uplatnenie takto zameranej tvorby tvoria prax sama: spomeňme si klubovú základňu a prehliadkové, festivalové akcie folk music, ktorá najčastejšie býva nositeľom spoločensky angažovaných prejavov, alebo doterajšie ročníky samostatného festivalu politickej piesne v Sokolove.

denciami. V šesťdesiatych rokoch sa spoločenské a politické konotácie rockovej hudby značne rozrástli najmä pod vplyvom folk music, k základným znakom ktorej vždy patrila schopnosť komentovať bezprostredné okolie a spoločenské udalosti obklopujúce speváka. V Spojených štátoch, ako aj v iných kapitalistických krajinách začala časť populárnej hudby vyjadrovať zásadný nesúhlas s doterajším životným kódexom konzumnej spoločnosti a spochybňovala takmer všetky vžité konvencie vo sfére myslenia aj v praktickom určovaní životných cieľov a štýlov. Myšlienkové východisko takýchto prejavov kolísalo od neurčitej pubertálnej nespokojnosti až po koncíznejšie formulované politické platformy najrozličnejšieho zafarbenia, medzi ktorými nechýbali ani prejavy výslovne pacifistickej alebo anarchistickej povahy. Spoločenské vrenie prekračovalo hranice populárnej hudby a prejavovalo sa aj aktívnou činnosťou, protivojnovými demonštráciami, tvorením utopických komún alebo masovými festivalmi a zhromaždeniami. Rozsah hnutia bol taký, že ekonomické záujmy prinútili zábavný priemysel, aby sa sčasti postavil do jeho služieb. Tým však hnutie prešlo do štádia módnjej vlny a stratilo pôvodnú bezprostrednosť a umeleckú presvedčivosť, a tak na začiatku sedemdesiatych rokov táto módna vlna rýchlo opadla. Mnohí poprední umeleckí predstavitelia hnutia celili tomuto vývinu tak, že svoj „protest“ proti rozdrobovaniu spoločenskej angažovanosti v populárnej hudbe vyjadrili rozšírením spracovávaného okruhu tém bez toho, aby pri tom klesla ich umelecká úroveň. Doterajší vývin vcelku ukázal, že populárna hudba môže do istej miery vyjadrovať aj postoj k významným spoločenským problémom a že pre časť jej tvorcov a poslucháčov je prirodzené používať ju na tento účel.

Diskusia o ideovom pôsobení populárnej hudby, ktorá prebieha v socialistických krajinách, musí vychádzať zo základného rozpätia funkcie populárnej hudby. Spočíva to v prevahe zábavných a rekreatívnych funkcií a treba prihliadať aj na súčasný stav vyspelosti domáceho občianstva, na jeho vlastnú hudobnú tradíciu a na jeho vlastné potreby. Ideovosť zdôrazňujúca črty, ktoré zodpovedajú spôsobu života socialistickej spoločnosti a jej morálnemu kódexu, sa prejavuje umelecky presvedčivým spracúvaním tém a motívov postihujúcich život jednotlivca a spoločnosti v celej jeho šírke. Každý umelecky presvedčivý výtvor, ktorý zodpovedá týmto požiadavkám, možno pokladať za angažovaný v širšom zmysle. Populárna hudba však poskytuje možnosť aj pre vznik prejavov angažovaných v užšom zmysle, t. j. takých, ktoré sa zaoberajú spoločensky závažnou tematikou všeobecnejšieho dosahu. Takéto prejavy budú vždy tvoriť iba menšinu celkovej produkcie. Pre ich vznik môže byť dôležitá atmosféra nástupu novej generácie, hľadajúcej vlastné odpovede na svoje základné životné otázky a usilujúcej sa ich vyjadriť sčasti aj prostredníctvom populárnej hudby, ktorá svojimi výrazovými prostriedkami zodpovedá jej spôsobu vnímania a životnému štýlu.

VII.

HUDBA A ZVUKOVÉ UMENIE

(Možnosti hudobnej analýzy tradičnými prostriedkami — Modálne melodické i harmonické čítanie, tektonické uvoľnenie — Neexistencia „diela“ v európskom zmysle — Hudba zápisová a nezápisová, existujúca a vznikajúca)

Spoločenské väzby, ktoré z novej pop music tvoria vhodný predmet pre skúmanie sociológov alebo hudobných psychológov. sa v poslednom čase rozbužnili do takej šírky, že čoraz častejšie počujeme otázku: Je dnešná pop music ešte vôbec hudbou?

Takú otázku možno klásť z dvoch rozličných pozícií. Môže vychádzať z vedomia, že mimohudobné aspekty dnešnej pop music nadobudli taký dosah a význam, že už prevážili nad jej hudobnou zložkou.¹ O vzájomnom pomere čisto hudobných a mimohudobných zložiek v komplexnom jave, aký dnes pop music predstavuje, je možné diskutovať; ťažšie už však možno polemizovať so skutočnosťou, že dnešná pop music je viac ako len hudba — to pravda nepopiera fakt, že je aj hudbou. Celkom iné podfarbenie však dostáva tá istá otázka, ak vyviera z nepochopenia alebo odmietnutia odlišného charakteru hudobnosti, ktorú prináša dnešná pop music. Vieme, že takéto odsúdenia sprevádzať rozličné formy hudby ovplyvnenej džezom už od začiatku nášho storočia; preto nie div, že sa prejavujú aj dnes. Roku 1965 vláda Horného Bavorska rozhodla, že koncerty Rolling Stones nemožno pokladať za kultúrne podujatie, pretože „početnými elektrickými zariadeniami sa tu hudba zosilňuje do takej miery, že stráca charakter hudby v bežnom slova zmysle a stáva sa z nej iba rámus“.¹ Podobný postoj, hoci neformulovaný s takou úradnou precíznosťou, dosiaľ zaujímajú niektoré laické stanoviská publikované u nás, v ktorých sa taktiež hovorí o „kraváli“, ktorý nemá nič spoločné s hudbou.²

Odlišnosť hudobného jazyka novej pop music od vžitých konvencií pramení čiastočne aj z nezvyčajného spôsobu traktovania tradičného hudobného materiálu. V tejto rovine ju možno opísať aj bežným melo-dicko-harmonicko-tektonickým rozborom. Tak možno určiť niektoré jej črty alebo zákonitosti a spolu s konštatovaním výsledného estetického dojmu podať aj istý dôkaz jej oprávnenia. U nás sa takýto pokus o rozbor niektorých skladieb Beatles objavil roku 1967 v časopise *Medodie*³. Už pomocou jednoduchých notových príkladov zachytávajúcích

melódiu harmonickými značkami presvedčivo ukázal, v čom sa skladby Beatles odlišujú od bežných konvencií staršej pop music a čím zároveň znepokojujú poslucháčov, zvyknutých na konvencie.

Predovšetkým je to odklon od tradičnej dur-molovej melodiky, namiesto ktorej nastupuje modálna melodika.* Tradičná harmónia swingovej oblasti väčšinou zachytávala pomerne pokročilé štádium dur-molového systému. Charakteristické bolo pre ňu postupné chromatické uvoľňovanie a neustále zahusťovanie akordov, ktoré (najmä v poswingovom vývoji džezu) už stieralo jednoznačnosť harmonických funkcií; základom harmonického čítania však ostávali ešte stále dominantné (kvintové) spoje. Proti harmonickej „zahustenosti“ priniesol rock aj isté spriežračnenie, ktoré sa prejavilo takmer vo všetkých tektonických kategóriách. Jaromír Nečas hovorí o „denudácii a zvýraznení základných hudobných zložiek — melódie a rytmu“.⁴ Nemenej významný je práve spomínaný odklon od zahusťovaných štvorzvukov alebo viaczvukov na jednoduchšie akordy, ktoré sa navyše ani netraktujú dôsledne v zmysle dominantných spojov.

Výrazná zmena nastala aj v zložke formovo stavebnej, v ktorej rock celkom rozbil predtým takmer výlučne prevládajúcu tridsaťdvaktaktovú šablónu typu A-A-B-A alebo A-B-A-B'. Pre celé obdobie swingu bol charakteristický príklon k melodike inštrumentálneho typu, ktorá prenikala aj do vokálnych partov jednoduchých piesní. V rocku sa odrazu vrátil typ popevku s plynulou vokálnou líniou. V najhorších prípadoch to vedie k primitivizmu a k banalite, ktorá natoľko dráždila kritikov raného rocku; na druhej strane sa však objavujú aj voľne sa rozvíjajúce, bohato členené melódie, ktoré napriek istej asymetrickejšej pôsobí celkom prirodzene a vymaňujú sa tak zo zvieracej kazajky konvenčného formového členenia. Citovaný rozbor objavuje v piesňach Beatles taký nepravidelný vzor a zloženie jednotlivých períód (podľa počtu taktov) ako napr. 9:10:8:5 (Lucy in The Sky With Diamonds) alebo 8:8:8:10:1 (She's Leaving Home). Podrobným rozborom formy piesní Beatles sa zaoberá vo svojej diplomovej práci A. Goldscheider; zistil veľmi početné zastúpenie útvarov s nepárnym počtom taktov.⁵ V krajných prípadoch dochádza takto k úplnému oslabeniu všetkých zákonitostí typických pre európsky spôsob hudobného myslenia; tak napr. Harrisonove skladby, ovplyvnené indickou hudbou, občas nahradzujú európske metrico-rytmické členenie voľným tokom, zodpovedajúcim motivickej práci indickej hudby.

V niektorých prípadoch teda možno hudobné kvality rocku a novej pop music preukázať aj tradičnou metódou melodicko-harmonicko-formovej analýzy. No takáto analýza nemôže podať vyčerpávajúci obraz, naopak, môže byť niekedy dosť klamlivá.

* Presýtenie skonvencionalizovanou dur-molovou melodikou je napokon zreteľné vo všetkých druhoch hudby a príklon k modálnej melodike bol v šesťdesiatych rokoch charakteristický aj pre niektoré tendencie v rámci džezu.

Stáva sa to najmä tam, kde sa ťažisko informácie posúva do zložiek, ktoré nie sú postihnuteľné tradičným spôsobom notového záznamu. V takomto prípade notový záznam sám osebe nehovorí nič o pravej podstate umeleckého prejavu a emocionálneho pôsobenia, ktoré vyvoľáva. Vyplýva to napokon už zo spôsobu, ako hudba vzniká. Časť novej pop music rozvíja dedičstvo džezu a prináša k nám prvky inej hudobnosti, ktorá sa od doterajšieho systému európskej umeleckej hudby podstatne odlišuje. V reťazi tvorca — dielo — interpret — poslucháč často chýba jeden z článkov (aspoň v podobe, ktorá je bežná v európskej umeleckej hudbe), a síce **dielo**, vopred vypracované a postihnuteľné vo forme notového alebo iného grafického zápisu. Záznam umožňuje v európskej hudbe neskoršie opakovanie diela (hoci aj iným interpretom) alebo jeho hodnotenie „osebe“, „ako také“, bez ohľadu na úspešnú alebo menej úspešnú interpretáciu. V džezze a v istej časti pop music preberá funkciu „diela“ najčastejšie jeho jednorazová realizácia: gramofónová platňa. Zachytáva „dielo“ so všetkými ďalšími komponentmi, často nezachytiteľnými notovým záznamom — vrátane zvukových a rytmických kvalít, „neprenosnej“ farby hlasu interpreta, napätia, ktoré tľmočí a prenáša svojím prejavom a ktoré môže byť hlavným prostriedkom aktívnej spoluúčasti poslucháčov, a pre ktorú má terminológia novej pop music označenie „involvement“.

Iba vznik gramofónovej platne a jej rozvoj na dnešný stupeň technickej dokonalosti utvorili predpoklady, aby sa takýto druh umeleckej výpovede mohol prihovárať širšiemu obecenstvu, než je okruh poslucháčov, osobne prítomných pri realizácii diela. Súvislosť s rozvojom novej techniky je teda očividná. Niektorí pozorovatelia sú dokonca toho názoru (zrejme trocha jednostranne), že sa primárna existencia rocku viaže na gramofónovú platňu a živá realizácia má v praxi iba sekundárnu úlohu.⁶

Vynechanie takého dôležitého článku, aký v európskej hudbe predstavuje notový záznam, má prirodzene aj iné dôsledky: otvára cestu k spontánnosti tam, kde dovtedy vládla skôr konvencionalizácia. Na nahrávkach spevákov ľudového bluesu sa často stáva, že gitarová medzihra, ktorú si spevák sám dopĺňa, poruší pravidelnú metrickú schému o takt, o dobu alebo zlomok doby. Takúto voľnosť využívajú aj interpreti novej pop music. Album piesní kanadského básnika Leonarda Cohena⁷ zrejme obsahuje prepisy, ktoré vznikali podľa Cohenových nahrávok. Frázovanie a členenie melodickéj línie je nepravidelné; skôr sa približuje kontúram voľne deklamovaného textu, ako je to bežné v súčasnej piesni umeleckej hudby, než prísne skonvencionalizovanému a štandardizovanému členeniu doterajšieho „šlágru“. Pauzy medzi jednotlivými frázami vychádzajú skôr zo spevákovej potreby nadýchnuť sa alebo z jeho chvíľkového rozhodnutia než z potreby naplniť zvyčajné metrické schémy. Tak, povedzme, pieseň Susanne (u nás ju naspieval Václav Neckář) pozostáva v Cohenovej verzii z trinástich dvojtaktových fráz, v ktorých sa jediný motív posúva hore-dolu v pyra-

mídrovitej stavbe (základný charakter piesne je mixolydický s občasným vybočením do dórskej). Predtaktie záverečnej časti sa rozširuje o vložený dvojštvrtinový takt, po ktorom nasleduje deväťtaktová coda. Melódie Cohenových piesní modulujú pri zachovaní modálneho charakteru a často sa končia v inej tónine, než v akej sa začali.

Pieseň Georga Harrisona *Here Comes the Sun*⁸ pozostáva vo vokálnej časti z jednej sedemtaktovej (A) a jednej osemtaktovej (B) periódy v 4/4 takte. Potom sa vracia časť A, ktorá sa pri opakovaní rozširuje na deväť taktov; pri druhej repetícii sa však deviaty takt nahradzuje taktom 2/4, po ktorom najprv nasleduje inštrumentálna medzihra, skladajúca sa z troch taktov 3/8, jedného 5/8, jedného 4/4 a jedného 2/4; nový vokálny motív potom opakuje tú istú metrickú schému. Spôsob práce tu zrejme ovplyvňuje výsledok: nový záznam je vo väčšine prípadov iba dodatočným prepisom zvukového záznamu, ktorý vo svojej definitívnej podobe vzniká v nahrávacom štúdiu. Niektoré rockové skupiny tvoria svoje nahrávky priamo v štúdiu z materiálu, ktorý má na začiatku skicovitý alebo fragmentálny charakter. Základom snímky je zvukový záznam, ktorý vznikol improvizovane alebo skôr „experimentálne“ (podľa psychologickkej terminológie: metódou skúšky a omylu). Iba dodatočne sa k nemu pridávajú ďalšie záznamy s doplnkovými nástrojmi alebo celými sekciami (dychové nástroje, popripáde aj sláčikové). Početnejšie sekcie však už vyžadujú písané party; tie sa aranžujú iba dodatočne, tak, aby zodpovedali tomu, čo sa už — bez notového zápisu — nahralo. Konečná predstava celkového zvuku teda vzniká vlastne len v priebehu samotnej práce a „písané“ zložky majú iba charakter dodatočného doplnku. V istom zmysle sa teda opakuje splynutie skladateľa s interpretom, ktoré kedysi bolo charakteristickým znakom ľudovej hudby a zohralo svoju úlohu aj vo vážnej hudbe.

Džez, a prinajmenšom časť ním ovplyvnenej pop music, patrí teda svojou podstatou k hudbe „nezápisovej“, v ktorej tvorivý proces (alebo aspoň jeho časť) splyva s interpretáciou. Názory o prednostiach „zápisovej“ a „nezápisovej“ hudby, ako aj vzájomný pomer týchto dvoch rozličných spôsobov tvorby sa v rozličných obdobiach a v rozličných hudobných kultúrach líšia. Každý z týchto dvoch spôsobov prináša trocha odlišný druh estetického zážitku, každý kladie dôraz na čosi iné. „Zápisová“ hudba dáva možnosť tlmočiť obsahovo zložité komplexy v rozsiahle vybudovaných formách: „nezápisová“ hudba dosahuje väčšiu a účinnejšiu spontánnosť v prežívaní okamihu, ktorého jedinečnosť bola až do objavenia gramofónovej platne neopakovateľná. Európska hudba v posledných troch storočiach kráčala výlučne po ceste „zápisovej“ hudby a „nezápisový“ spôsob tvorby ponechala ľudovej hudbe. No v poslednom čase — práve pod vplyvom džezu — ozývajú sa pochybnosti o oprávnenosti takéhoto jednostranného zamerania. K jeho kritikom patrí napríklad Friedrich Gulda, ktorý na vystihnutie tohto dualizmu používa termíny: hudba „jestvujúca“ („seiende“)

a „vznikajúca“ („werdende“).^{*} „Vznikajúca“ (čiže „improvizovaná“) hudba je podľa jeho názoru oveľa cennejšia ako opakovanie hudby „jestvujúcej“. Výlučná orientácia na notový záznam je podľa Guldu hlavným nepriateľom skutočnej a zdravej hudobnej výchovy: vyučovanie detí na hudobnej výchove by sa podľa jeho návrhov malo aspoň v prvých dvoch až štyroch rokoch sústrediť skôr na aktívne „robenie“ hudby a malo by sa celkom vyhnúť práci s notovým zápisom.

Jeho názory o ideálnej hudbe však smerujú poväčšine k syntéze, ktorá sa doposiaľ ukázala takmer nedosiahnuteľnou: k spojeniu predností oboch týchto druhov hudby. „Aranžovať, poprípade komponovať, a potom vedieť hrať z nôt s takou voľnosťou, s akou improvizujú veľký džezmani, to by bolo niečo!“ poznamenáva si vo svojich „Slovách k hudbe“ a na inom mieste opakuje tú istú myšlienku: „Černošský muzikanti plus európsky duch kompozície, to je tá správna formula!“¹⁰

Ostáva otázkou, do akej miery je vôbec taká syntéza možná, a či v tomto prípade skôr neplatí anglické príslovie, že človek nemôže koláč súčasne zjesť, aj si ho schovať na budúce. Ukazuje sa však, že hľadanie strateného pocitu spontánnosti, ktorý sme obetovali forme, je jedným z problémov súčasnej európskej hudby. Ak v niektorej oblasti dosiahli pokusy s kombináciou spontánnosti a formy pozoruhodné výsledky, je to práve oblasť džezu a pop music, najmä vo svojej novej syntéze, ktorú ovplyvnil rock.

2

(Nové hodnotiace kategórie: feeling, drive, show, involvement — Nový druh hudobného vnímania — Hudobné a zvukové zložky hudobnej štruktúry)

Rozdiel medzi zápisovou a nezápisovou hudbou nie je tým jediným, čo dnešnú pop music odlišuje od európskej umeleckej hudby. Nosiťelom estetickej informácie môžu byť okrem spontánnosti, typickej pre nezápisovú hudbu, aj iné zložky hudobného výrazu. Mnohé nedorozumenia ohľadne hodnotiacich prístupov k hudobnej stránke pop music vyplývajú práve z úsilia interpretovať odlišné formy hudobného myslenia pomocou spôsobov nazerania, ktoré vychádzajú z inej formy, a preto nie sú adekvátne tomuto cieľu. Charakteristické sú najmä Adornove oslňujúce a naoko presvedčujúce formulácie. Vo svojich statiach o populárnej hudbe konštatuje v podstate to isté, čo už predtým vy-

* Analogické spôsoby ponímania nachádzame i v súčasnom výtvarnom umení. D. Šindelář uvádza P. Kleea ako príklad toho smerovania v modernom umení, ktoré sa „cieľavedome nedará o konce foriem (Formenden)... ale o formujúce sily prírody“. Ďalšia tendencia „počnúc kubizmom priestor nechápe ako javisko, na ktorom sa niečo odohráva, alebo v ktorom sú umiestnené predmety (Erscheinungsraum), sám priestor je preň dejom (Aktionsraum). Obraz už nechce zachycovať veci tak, ako ich vidíme, ale ako ich prežívame; chce mať kozmickú funkciu a vyjadrovať vznik, zánik, bytie samo.“⁴⁹

čítal džezu: „výrazové prostriedky, ktoré sa tu používajú a konzervujú, sú v skutočnosti bez výnimky iba znehodnotenými tradičnými prostriedkami, ktoré nijako neprekračujú pevne daný okruh“...¹¹ Adorova výčitka je však oprávnená len pokiaľ ide o to, čo sa v našom hudobnom systéme pokladá za „hudobnú podstatu“, teda tradičnú tonalitu a harmóniu. Neberie však vonkoncom do úvahy okolností, že práve tieto črty nie sú pre rock rozhodujúce. Nedeliteľnou súčasťou „hudobnej podstaty“ je aj jej realizácia pomocou moderných technických prostriedkov, ktorá zahŕňa aj ďalšie zložky. Zvuková intenzita, charakter zvuku a jeho farba, ako aj istý interpretačný sloh sa stávajú ďalšou a niekedy aj rozhodujúcou súčasťou tvorivého zámeru. Podstata hodnoty sa môže presunúť do nových, odlišných kategórií.

Ako príklad uvádza teória rocku niektoré pojmy, ktoré sa vžili už v teórii džezu: napr. feeling a drive (zhruba povedané: vcítenie sa do charakteru hudby alebo istý zmysel pre štýl a „odpich“, strhujúca sviežosť realizácie).¹² Objavujú sa však aj ďalšie pojmy: napr. show (pod čím sa chápú všetky znaky vystupovania a správania sa interpreta), ale najmä involvement. Tento ťažko preložiteľný termín označuje jav, ktorý má pre rock zásadnú dôležitosť. Dalo by sa tu hovoriť o totálnom pôsobení hudby, ktorá má človeka obklopiť a prinútiť ho, aby sa cítil jej bezprostrednou súčasťou a jej prostredníctvom aj súčasťou celého sveta a diania, ktoré táto hudba vyjadruje. Pomerne najvýstižnejšie by bolo hovoriť o požiadavke aktívnej participácie, ktorá je nevyhnutná pre estetický zážitok z tejto hudby a zohráva tu ešte väčšiu úlohu ako v džeze. „Hudba už nie je iba niečo, čo sa počúva, musíte ju fyzicky prežívať,“ hovorí Mabey.¹³

Okolnosť, že sa v dejinách hudby takýmto spôsobom mení forma počúvania i druh hudobného vnímania, nie je ničím nezvyčajným. Heinrich Bessler vo svojom známom diele¹⁴ hovorí o type „vnímania“ zložitej zborovej polyfónie v období reformácie a protireformácie, o prenikaní organizačného vplyvu metricko-formového členenia v XVII. storočí, o syntetizujúcom počúvaní XVIII. storočia a svoj prehľad končí „pasívnym“ počúvaním romantikov. Je nepochybné, že XX. storočie opäť prinieslo nový druh hudobného počúvania: vnímateľské postupy, ktoré sa vyvíjali v džeze a ktoré rock priviedol k „totálnemu ponoreniu sa do hudby“, predstavujú v ňom nezvyčajný a osobitný typ. Poslucháč, ktorý počúva určitý druh hudby „inými ušami“, iba ťažko môže dosiahnuť adekvátny zážitok.

Z iného východiska dospieva k podobným záverom súčasné skúmanie funkcie zvuku v hudobnej štruktúre. Podľa jeho výsledkov je každý hudobne pochopený zvuk jednotkou boja protikladov medzi zvukovou a tvarovo-konštruktívnou stránkou. V dejinách hudby sa striedajú obdobia, keď sa zdôrazňuje raz zvuk ako imanentné znenie (sem patria mimoeurópske kultúry, ale aj expresionizmus a veľa z Novej hudby) inokedy konštruktívna stránka, funkcia tónov v tektonickej výstavbe. Každá etapa si pritom tvorí vlastný zvukový ideál, ktorý je súčasťou

všeobecného estetického ideálu doby a vyjadruje vzťah individuálneho alebo spoločenského vedomia k objektívnemu zvukovému fenoménu. Tieto ideály sa však menia, a hudba zodpovedajúca jednému z nich sa ťažko môže chápať a hodnotiť meradlami odvodenými z iného. Tak napr. „forma“ impresionistickej hudby je celkom nepochopiteľná z hľadiska „formy“ klasikov, dokonale však vyhovuje tej estetike, ktorú si vyvinul práve impresionizmus. Mnohé z týchto záverov — aj pokiaľ ide o mimoeurópske kultúry, aj o syntetickú hudbu XX. storočia — možno veľmi dobre aplikovať na džez, rock a iné formy dnešnej pop music. Ich odlišnosť od európskej vážnej hudby XIX. storočia — „romantiky“ — je ešte stále základom, z ktorého odvodzuje svoje meradlá väčšina hudobne vzdelaných poslucháčov strednej a staršej generácie a automaticky ich používa na skúmanie akéhokoľvek druhu hudby.

O prevahe zvukovej zložky v džeze a v pop music by sme mohli podať množstvo argumentov. Tak napr. Ellingtonova klasická Black and Tan Fantasy je vybudovaná na individuálnom umení sólistu na trúbke (v pôvodnom znení ním bol Bubber Miley), ktorý v jednom z hlavných motívov jedenásť ráz opakuje jednočiarkované b, ale dusidlom či inak mení jeho farbu tak, že ani dva z týchto jedenástich tónov neznejú celkom rovnako. U Ellingtona má človek k týmto výletom do ríše zvukov k dispozícii iba hudobný nástroj tradičného typu. Rockoví hudobníci však skúmajú zvukové možnosti pomocou technických pomôcok: napr. wawa pedálov alebo boosterov, ktoré menia zvuk gitary. Ak zmenia na pódiu svoje postavenie vzhľadom na zosilňovač, dosahujú spätné väzby, využívanie ktorých sa stalo pre mnohých gitaristov bežným hudobným prostriedkom. Práca v štúdiu im umožňuje techniku najrozličnejších zvukových koláží alebo filtrovanie zvukového záznamu pomocou rozličných modulátorov. Aj to je však podstatne jednoduchšie ako absolútne systematický postup práce povedzme Karlheinzom Stockhausena, ktorý občas tiež pracuje iba s jedným tónom, ale zbavuje ho niektorých z jeho alikvotných tónov, či naopak, niektoré harmonické tóny zdôrazňuje. Zvukovosť a farba sa môže v obidvoch prípadoch povýšiť na organizačný princíp, ktorý nahradzuje doteraz používané princípy európskej hudby, čím spôsob počúvania, odvodený z hudby XIX. storočia je pre hudbu tohto druhu vonkoncom neadekvátny.*

* Treba poznamenať, že tieto konštatovania neplatia všeobecne v celej širokej praxi rockovej hudby. Mnohí hudobníci a skupiny preberajú techniky, ktoré sa objavujú v Novej hudbe alebo v elektronike bez toho, aby hlbšie pochopili ich zmysel, alebo ich použijú iba ako dráždivé povrchné korenie, niekedy aj výslovné z módných pohnútok. Výber výrazových prostriedkov môže byť práve tak prejavom spontánneho tvorivého úsilia, ako len úsilím zachytiť módnou vlnu. Na nárokoch, ktoré takéto prostriedky kladú na poslucháčov, sa však mení iba to, že v prípade, ak ide o sledovanie módnjej vlny, je spravidla príslušná technika aspoň v povedomí istého poslucháckeho okruhu o niečo viac asimilovaná.

(Teória Marshalla McLuhana — Hi-fi, stereo a kvadrofónia — Kinetizmus a zvuková aura rocku)

Nemožno poprieť okolnosť, že časť novej pop music „preskakuje“ notový zápis (alebo mu aspoň neprikladá väčší význam) a — podobne ako časť Novej hudby — hojnejšie využíva zvukové zložky hudobnej štruktúry; túto skutočnosť však možno rozličným spôsobom interpretovať. Aspoň stručnú zmienku si v tejto súvislosti zaslúži dnes často citovaná teória Marshalla McLuhana.¹⁵

Podľa McLuhana sa ľudské zmysly udržuujú v akejsi rovnováhe — nedostatok jedného vyvažuje väčšia citlivosť iného zmyslu (napr. rozvinutejší sluch alebo hmat u slepcov). Táto rovnováha údajne platí aj pre celé epochy v dejinách jednotlivých civilizácií. Zásadné technologické zmeny v okolí, v ktorom spoločnosť žije, môžu utvárať aj zmeny pomerov medzi jednotlivými zmyslami pre celé generácie. Takýto základný význam mal podľa McLuhana napr. vynález kníhtlače, ktorý orientoval celú európsku civilizáciu predovšetkým vizuálne. Jednoznačná prevaha vizuálnej orientácie potom viedla k fragmentárnemu, rozčleňujúcemu spôsobu vnímania. Tým sa európska civilizácia odlišuje od iných kultúr, najmä orientálnych, u ktorých nikdy neprevládla natoľko orientácia na tlačené slovo a vnímanie má skôr „totálny“ charakter.

Vynález televízie a elektronických techník však prináša vraj aj ďalšiu zmenu pre našu civilizáciu. Opäť ustupuje prevaha tlačeného zápisu a naše vnímanie sa vracia k „predgramotným“ formám. Televízia (ktorá podľa McLuhana nie je vizuálnou formou spočívajúcou na čítaní tlačeného zápisu, ale predovšetkým formou „sluchovo-dotykovou“) nás prenáša do stredu svetového diania: všetky udalosti sa odvíjajú rovno pred našimi očami, vtahujú nás do seba, priamo si vyžadujú našu aktívnu participáciu. Svet sa stal opäť globálnou dedinou! Nový spôsob „globálneho“ vnímania je bežný predovšetkým u mladej „televíznej“ generácie, ktorá žije v nových podmienkach práve vo svojich najtvárnejších rokoch. Generačný konflikt má v súčasnosti aj podobu konfliktu medzi „totálnym“ vnímaním, aké prináša televízia a elektrotechnika, a starými, neadekvátnymi spôsobmi odovzdávania vedomostí „fragmentárnym“, „rozčleneným“ spôsobom, aký pestuje škola a všetky výchovné inštitúcie. Z týchto predpokladov rozvíja McLuhan ďalekosiahle teórie o vplyve, akým táto nová technológia poznačí celú budúcu spoločnosť.

McLuhan je trochu enfant terrible súčasnej vedy. Opatrnejší vedci sa voči jeho teóriám tvária dosť rezervovane. McLuhanovi totiž chýbajú argumenty klinických laboratórnych výskumov, ktoré by dokázali oprávnenosť jeho tvrdení. Senzačná príchuť, ktorú McLuhanove nové evanjelium nepochybné má, sa niekedy porovnáva s dojomom, aký v dvad-

siatych rokoch vyvolali vystúpenia Sigmunda Freuda.¹⁶ V oboch prípadoch bol pravdepodobne závažnejší celkový dosah nových módnych teórií na vtedajšiu spoločenskú a kultúrnu atmosféru než prísne vedecký prínos takto formulovaných záverov. Predbežne ani nejde o preukázateľné vedecké poznatky, ale skôr o akési intuitívne postrehnutie všeobecných trendov a analógií — nesporne zaujímavých a charakteristických, no zatiaľ do detailov neoverených. Avšak pre „involvement“ a totálny účinok rockovej hudby, pre ponorenie sa rovno do stredu akcie, poskytuje McLuhanova teória veľmi lákavú možnosť interpretácie, v ktorej sa zhoduje až prekvapujúco veľa momentov. Schopnosť vyjadrovať aj v masovom meradle obsah svojich myšlienok a prenášať vlastné pocity bez sprostredkovateľa, akým je grafický záznam, otvára — na inej rovine — opäť cestu k možnostiam, ktoré civilizácia písaného slova nechala bokom. Do istej miery tak možno vysvetliť aj rastúci záujem o exotické kultúry, ktorý sa prejavuje v posledných rokoch. „Elektrické komunikácie orientalizujú Západ,“ hovorí McLuhan. „Uzavreté, definované, rozčlenené — naše západné dedičstvo — nahradzuje plynulé, zjednotené, spojené.“¹⁷

Nové možnosti dokonalejšieho záznamu zvuku nepochybne ovplyvnili aj spôsob, akým dnes vnímame hudbu. „Úsilie hi-fi techniky o ‚realistický zvuk‘ čoskoro splynulo s obrazom televízie ako s čiastočným obnovením zmyslovej, ‚hmatateľnej‘ skúsenosti. Lebo pocit, že nástroje hrajú ‚priamo vo vašej izbe‘, zodpovedá úsiliu o spojenie sluchového s hmatateľným takou zvukovou jemnosťou, aká má v mnohom kvality zážitku priestorového umenia. Byť v prítomnosti hrajúcich hudobníkov znamená pociťovať aj ich dotyky a zaobchádzanie s nástrojmi ako čosi hmatateľné a kinetické, nielen zvukové. Možno teda povedať, že sa hi-fi neusiluje iba o abstraktné zvukové efekty, oddelené od ostatných zmyslov. Technikou hi-fi odpovedá gramofón na výzvu televízie, ktorá kladie požiadavku ‚hmatateľnosti‘.

Ďalší stupeň vývinu — stereozvuk — je jednoducho zvuk, ktorý nás obaľuje ‚zo všetkých strán‘. Doposiaľ vychádzal zvuk z jediného zdroja, v zhode s jednostranným predpokladom vizuálnej kultúry a s jej pohľadom zafixovaným iba jedným smerom. Zmena techniky hi-fi bola v skutočnosti pre hudbu tým, čo urobil kubizmus pre výtvarné umenie a symbolizmus pre literatúru — bola prijímaním množstva rovín a pohľadov v jedinom zážitku. Inými slovami: stereo je hĺbkový zvuk, rovnako ako televízia je hĺbkové videnie.“¹⁸ Termín „hĺbkový“ má pre McLuhana význam „súvislosti“ na rozdiel od „izolácie“ a vedie k „involvementu“, pohrúženiu sa do vecí. „Hĺbkovosť“ hudobného zážitku ešte zvyšuje pokrok v technickom rozvoji: kvadrofónia alebo štvorkanálové stereo. Je príznačné, že človek, navyknutý síce v praxi na priestorový zvuk, ale nie z technického záznamu, môže mať spočiatku isté ťažkosti s adaptáciou na tento nový spôsob počúvania. Pri prvom kvadrofonickej nahrávanií diel A. Dvořáka s Českou filharmóniou v Dome umelcov v novembri 1971 jej šéfdirigent Václav

Neumann — človek, ktorý značnú časť svojho života trávi „uprostred hudby“ — pri počúvaní kvadrofonického záznamu vyhlásil, že jeho prvý, dominantný dojem je skôr zvukový ako hudobný. „Zvuková“ a „hudobná“ stránka tvorí v celkovom pôsobení nedeliteľný komplex, ale zmena pomeru medzi oboma zložkami môže vyžadovať aj zmenu v spôsobe, čo a ako v tomto komplexe počúvať. To, čo sa poslucháčovi privyknutému na tradičný spôsob počúvania hudby môže zdať iba ako bezhraničný rámus, môže iný vnímať ako rafinovaný estetický zážitok. Odborníci, ktorí sa zaoberajú mimoeurópskymi hudobnými kultúrami, hovoria o „zvukových formách, ktoré nie sú určené na analytické počúvanie, ale ktoré treba zažiť a prežiť“. Kritik Paul Williams objavuje tú istú kvalitu v rockovej hudbe a rázi pre ňu termín „kinetizmus“. Kinetizmus je v podstate džezový drive („odpich“), znásobený novou akustickou kvalitou, ktorú priniesol rock. Jeho zmyslom je dosiahnuť, aby poslucháči „nielen cítili každú dobu, ale vnímali aj ich sled, čoraz väčší a väčší, až budú každú ďalšiu dobu anticipovať a vrhnú sa do nej rovno svojimi telami“. Pri rozbere jednej rockovej nahrávky Williams konkrétne opisuje, ako tento kinetizmus vzniká: „Usilujú sa dostať do hudby pohyb, a dostanú ho ta. Hudba sa pohybuje, lebo speváčka ostáva trochu pozadu, zatiaľ čo hudba sa chce vrhnúť dopredu, a výsledok je taký, ako by ste sedeli na tikajúcej časovanej bombe. Pohybuje sa, lebo basovka a bicie nasadia mohutnú rytmickú pravidelnosť, potom nastúpi rytmická gitara — na beat, ale predsa len o nepatrný zlomok neskôr, čím ťahá poslucháča dopredu, pred hudbu. Vzniká napätie. A len čo máte trochu napätia, dáte sa do toho trochu hlasnejšie a trochu rýchlejšie, tvrdšie, hlasnejšie, rýchlejšie, tvrdšie, rýchlejšie, tvrdšie, hlasnejšie, rýchlejšie, rýchlejšie, bum! Keď sa táto kinetika uvoľní, môže z toho poslucháčovi prasknúť hlava.“¹⁹

Zaujímavé je porovnať, ako sa tú istú kvalitu usilujú opísať pozorovatelia, vychádzajúci z najrozličnejších aspektov; erudovaní hudobní vedci, skladatelia, a na druhej strane rockoví hudobníci, vychádzajúci predovšetkým zo živej praxe.

V recenzii na vystúpenie jednej z rockových skupín na pražskom džezovom festivale sa konštatuje, že „hudba sa mení na čosi priam hmotné, človek ju nepočúva, ale skôr nahmatáva, je ‚v nej‘ ako v guli“ (ako povedal Zbyněk Vostřák). Recenzia ďalej zhrňa, „aké dôsledky majú tieto skutočnosti na podobu samotnej hudby a na jej vnímanie. Predovšetkým narastaním dynamiky rastie účinok beatu priam geometrickým radom. Melodický pohyb v daných súvislostiach stráca možnosť byť organizujúcim princípom a jeho úlohu preberá metroritmika a farba. Parametru farby sa celkom podriaďuje parameter harmónie, dalo by sa dokonca povedať, že sa harmónia rozpúšťa vo farbe. Ak sa zreže dynamika (napr. pri počúvaní gramofónovej platne) pod istú (relatívne vysokú) hranicu, prestáva mať takto koncipovaná hudba náležitú súdržnosť, logiku, zmysel. Tradičné tektonické princípy, osla-

bené (respektíve zúžené) už v džeze, prestávajú byť podstatným činiteľom v procese tvorby a vnímania“...²⁰

Skladateľ Tim Souster hovorí o „akustickej aure živej rockovej hudby“ a pokladá ju za „významné rozšírenie hudobných prostriedkov, ktoré tak dostávajú k dispozícii všetci hudobníci“.²¹ Rockoví hudobníci sa síce nevyjadrujú tak presne, sú však o to lapidárnejší. „Chceme, aby sa naša muzika natiahla ako obrovská ruka, schmatla vás a začala vami triasť,“ formuluje svoj zámer Marty Balin zo skupiny Jefferson Airplane.²² Často sa zdôrazňuje priam fyzický zážitok zosilnených tónov basovej gitary, keď poslucháč a hudobník majú „nielen počuť noty, ale aj cítiť basy!“²³

Potvrďuje to napokon aj Karlheinz Stockhausen,²⁴ ktorý pripomína, že zvukové vlny doliehajú na celú pokožku, nielen na sluchové bubienky. V istom zmysle — napr. rytmicky — možno teda počúvať, aj keď si zapcháme uši. Zároveň zdôrazňuje, že tento druh počúvania je bežný v niektorých mimoeurópskych kultúrach, čo musím napokon potvrdiť aj z vlastnej skúsenosti. Nemôžem poprieť, že zážitok z počúvania hrmatajúcich afrických bubnov v prírodnom exteriéri, zosilňovaný ozvenou lesných stien čistiny, sa mi zdal v mnohom podobný zážitku z počúvania rockovej skupiny so zosilňovačmi a reproduktormi vyladenými na vysoký stupeň intenzity.*

Podľa všetkého sa v rocku a čiastočne aj v ním ovplyvnenej pop music neobyčajne rozvinuli kvality psychofyzického prežívania hudby; ich prítomnosť do značnej miery zaznamenal aj džez. V priebehu nášho storočia sa radikálne zmenila hudobná tvár svetovej populárnej hudby — zrejme rýchlejšie a radikálnejšie, ako podobné zmeny prebiehajú vo svete vážnej hudby. Aj to je zrejme jeden z dôvodov, prečo sa táto hudba tak často stáva terčom kritických pripomienok, najmä zo strany tých, ktorých sluch si privykol na iný model štruktúry hudobných a zvukových zložiek a ktorým je táto nová tradícia cudzia.

Pri umeleckej hudbe sa pokladá za samozrejmé zoznámiť sa s jej hudobnou tradíciou a pristupovať k hudobnému dielu aspoň s minimálnymi predbežnými vedomosťami o jeho zákonitostiach. Preto sa aj poslucháči, ktorí ešte nedospelí k jej vnímaniu, spravidla nevyjadrujú nijako odmietavo o jej hodnote — iba konštatujú, že jej „nerozumejú“ a že by na jej pochopenie potrebovali viac času, predbežnej prípravy, vzdelania. Celkom iný postoj však zaujímajú, ak sa stretnú s niečím, čo sa nezhoduje s ich spôsobom vnímania a počúvania v oblasti pop music. Tú totiž pokladajú za svoje vlastníctvo, oča-

* Pravda, nadmerné zvyšovanie intenzity rockovej hudby má aj nežiadúce následky, ktoré môžu viesť k vážnym poruchám sluchu a vytvára problém, s ktorým sa v poslednom čase zaoberajú vedecké pracoviská i orgány štátnej správy v rozličných krajinách. Intenzita zvuku sa obmedzuje zákonnými opatreniami: napríklad v Anglicku začali vyrábať zariadenie, ktoré v koncertných sálach automaticky znižuje intenzitu zosilňovačov a reproduktorov, akonáhle prekročia stanovenú hranicu.

kávajú, že sa bude správať tak, ako to zodpovedá ich predstavám. Podobný vzťah občas majú k tejto oblasti aj predstavitelia „vážnej“ kritiky. Potreba zoznámiť sa so špecifickými vlastnosťami tejto hudobnej oblasti sa často podceňuje s odôvodnením, že ide o oblasť, ktorá je pre každého bežná, obklopuje nás všetkých natoľko, že k nej automaticky získavame akýsi „spontánny vzťah“. Už v úvodných kapitolách sme si však ukázali, že v dvadsiatom storočí, keď do európskej kultúry ostro prenikajú injekcie zvonku, predpokladá utvorenie spontánneho vzťahu pomerne dlhé obdobie asimilácie; nové prúdy narážajú na veľmi ostrý a iba postupne slabnúci odpor, ktorý vyplýva z nepochopenia. Asimilačný proces trvá aspoň jednu, ak nie aj viac generácií. Spontánny vzťah k novým prvkom teda takmer automaticky zaujmajú príslušníci (aj to nie všetci) generácie, ktorá túto hudbu spontánne prijíma bez toho, že by potrebovala osobitnú adaptáciu na jej vnímanie. Rozhodne však taký vzťah chýba väčšine príslušníkov starších generácií, ktorých táto hudba provokuje svojou odlišnosťou — občas dokonca aj zámerne. Zodpovedný pozorovateľ, ktorý by k nej chcel zaujať objektívne, hodnotiace stanovisko, musí teda nahrádzať nedostatok spontánneho vzťahu súborom vedomostí získaných štúdiom — práve tak ako sa získavajú predpoklady na osvojovanie si estetických zážitkov a na hodnotenie iných druhov hudby. Pred zjednodušujúcimi odsúdeniami, merajúcimi tieto druhy rovnakými kritériami ako hudbu, na ktorú je dosiaľ zvyknutý, by ho mali varovať napríklad slová riaditeľa Medzinárodného ústavu pre porovnávajúcu muzikológiu v Berlíne Alaina Danieloua: „Nie je múdre vyslovovať prenáhlené sudy o zvukových formách, ktoré smerujú k utváraniu psychologickkej klímy. Takéto úsudky vychádzajú z teórií, ktoré sú cudzie týmto hudobným koncepciám. Formy, o ktoré ide, sa nám potom môžu zdať prostoduché a primitívne. Nie je to však tak, ak zoberieme do úvahy všetky aspekty javu, akým je zvuk.“²⁴

A v mnohých druhoch dnešnej pop music má zvukovosť zreteľnú prevahu nad tradičnou európskou koncepciou hudby.

4

(Praktické dôsledky novej hudobnosti — Pokusnícky charakter nových technológií — Štúdiový spôsob práce — Umelecká úloha producenta)

Rock a spolu s ním takmer celá nová pop music predstavuje trochu iný typ hudobnosti, ako bola tá, ku ktorej smeroval vývin európskej vážnej hudby až do polovice XX. storočia. Po trochu teoretickom pokuse o vystihnútie niektorých základných črt tejto hudobnosti ostáva ešte letný pohľad na druhú stránku problémov: ako sa tieto zásady prejavujú v praxi.

Aj tu objavíme nové postupy, ktoré sa radikálne odlišujú od tradičnej predstavy skladateľa-jednotlivca, čo v pokoji svojej pracovne

hľadá konečný, definitívne fixovaný tvar diela a zapisuje ho do partitúry. „Tvorivá dielňa“ novej pop music sa prenáša buď priamo na pódium, kde sa konečný tvar formuje v priamom styku s reakciou poslucháčov, alebo do nahrávacieho štúdia, kde je k dispozícii oveľa väčší počet technických prostriedkov ako pri živej realizácii. Rockoví hudobníci pracujú s týmito prostriedkami často iba experimentálne. Pováčšine to nie sú elektronickí odborníci, ale skôr praktici, pre ktorých je rozhodujúci výsledok — zvuk. Ak sa teda rock trochu blíži k elektronickej hudbe, zmocňuje sa jej možností poväčšine amatérsky a po svojom.* V istom zmysle však vlastne spĺňa požiadavku, ktorú vo svojich rozhovoroch na túto tému často opakoval prof. Sychra: dôkazom nosnosti nových technológií má byť práve ich uplatnenie v hudobných oblastiach širokého žánrového a funkčného registra alebo výslovné užitočného charakteru.²⁶

Pokusnícky, hľadačský charakter spája rock s istými všeobecnými tendenciami súčasného umenia, ktoré doňho prenášajú niektoré vlastnosti alebo postupy z oblasti vedy. „Priblíženie niektorých kvalít umenia k vede,“ konštatuje sa v zborníku Hudební věda, „znamená empirickosť myslenia, vecné skúšanie variačných možností, posadnutosť objavovaním, zvedavosť na výsledok kombinácií zvukového a šumového materiálu, čiže doslova empirické ‚modelovanie‘ skladby.“²⁷ Rockové nahrávky často vznikajú práve takýmto spôsobom. Hudobníci prichádzajú do štúdia bez akéhokoľvek notového záznamu — iba s neurčitými zvukovými predstavami, ktoré počas dlhej práce zdokonaľujú a upresňujú. Fascinácia z experimentovania sa spája so spontánnym improvizovaním; jedno splyva s druhým; nápady, ktoré sa objavujú pri práci, sa buď ďalej rozvíjajú, alebo — ak sa neosvedčia — sa zavrhnú a zabúda sa na ne. Občas sa osobitým spôsobom využívajú aj iné princípy, ktoré prináša súčasná vážna hudba. Keby o Beatles niekto vyhlásil, že sa v ich práci objavil, povedzme, princíp aleatoriky, boli by to zrejme aj sami komentovali niektorou zo svojich humorne znevážujúcich poznámok. Avšak čím iným ako podstatou princípu „náhody“ je metóda, ktorú spolu s producentom Georgeom Martinom použili pri utváraní cirkusovej atmosféry v piesni o dobročinnom predstavení pre zázračného pána Kita? „Keď John (Lennon) išiel túto pieseň nahrávať,“ rozpráva George Martin, „povedal, že chce, aby z nej boli cítiť piliny z manéže, aby v tom bola atmosféra púte a cirkusu. Tak som začal spracúvať elektronické zvuky, aby zodpovedali tejto

* Amatérska, „laická“ cesta k hudbe, ktorá ignorovala platné zákonitosti hudobného umenia, bola, mimochodom, charakteristická aj pre džez v jeho ranom období. Dušan Šindelář poukazuje na obdobný proces vo výtvarnom umení nášho storočia: „Princípy umeleckej tvorby už nemajú podobu vopred vypracovaných záväzných schém... Pochádzajú zo širokej oblasti života, konkrétne z predestetických oblastí (rytmus, štruktúra, aranžovanie). Tým sa chce funkcia umenia demokratizovať aj v doteraz najvlastnejšej doméne umenia, ktorou bola znalosť zákonov a pravidiel tvorby, to, čo oddeľovalo diletanta od umelca.“²⁵

predstave. Zadovážil som si kopu parných organov, takých, aké skutočne hrávajú na pútiach... Celé poobedie som pracoval so zvukárom, všetko sme nahráli na jednu pásku, a potom som mu povedal, aby to rozstrihal na pätnásťpalcové kúsky — každý taký kúsok hrá asi jednu sekundu. Potom som mu navrhol: teraz to všetko vyhoďte do vzduchu, kúsky pozbierajte a zlepte dokopy. A tak tam boli niektoré odzadu a niektoré v normálnej podobe, a keď sme si to znovu prehrávali, bola to hrozná zvuková motanica. Nám však dokonale vyhovovala — urobili sme z nej hluk v pozadí.“²⁸ Aj táto ukážka dokumentuje spôsob, akým sa využíva aleatorika v novej pop music: účelovo (teda „úžitkovo“: nešlo o samoučelný princíp náhodnosti, ale o vyvolanie konkrétnych predstáv, konkrétnej atmosféry) a v ohraničenom rozsahu. (išlo o „hluk v pozadí“, ktorý iba dopĺňal ďalšie hudobné prostriedky), teda tak, ako to zodpovedá potrebám úžitkového žánru.

Moderné nahrávacie štúdio poskytuje veľa možností pracovať takýmto spôsobom. Je však pochopiteľné, že zároveň stúpajú náklady nahrávania a predlžuje sa čas potrebný na urobenie snímky. Prvý singl Beatles Please Me údajne vznikol za jedinú frekvenciu a jeho náklady neprevýšili niekoľko sto dolárov. Svoju LP platňu Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band nahrávali štyri mesiace, asi 700 hodín v štúdiu a len produkčné náklady si vyžiadali vyše 60 000 dolárov.²⁹ Na nahranie jedinej snímky — Good Vibrations — potrebovali Beach Boys 90 hodín v štúdiu v rozpätí 18 mesiacov; album Beatles Magical Mystery Tour si vyžiadal takmer 900 hodín v štúdiu. Na platni Uncle Meat skupiny Mothers of Invention vznikla časť nahrávky Dog Breath kombináciou 40 rozličných postupne urobených záznamov. Frank Zappa zhrňa vývin technických prostriedkov nahrávania takto: „Prvé acetátové platne sa ozvučovali priamo. Potom prišla magnetofónová páska. Po monaurálnom nahrávaní prišlo stereo, potom trojstopový a po ňom štvorstopový záznam, ktorý pomerne dlho znamenal pre priemysel určitý štandard. Ťažiadostivejší producenti a kapely, ktoré chceli niečo dokázať, mali čo robiť, kým svoju gramofónovú spoločnosť nakriatli, aby zaviedla osemstopový systém. Dnes je však už prekonaný aj 8-stopový záznam. Experimentátori v pop music pracujú s dvanásťstopovými, šesťnásťstopovými alebo dvadsaťštyristopovými strojami“...³⁰

Takéto technické vybavenie nielen umožňuje techniku koláže, ale priam k nej vedie. Objavuje sa možnosť väčšieho „znázornenia“ hudby funkčným použitím najrozličnejších zvukov, ktoré nás obklopujú v každodennom živote. Simon a Garfunkel kombinujú vianočnú pieseň s monotónnym hlasom, ktorý číta „bežné“ správy zo sveta plného násilností. Mothers of Invention končia svoju LP platňu Absolutely Free nahrávkou nazvanou Amerika pije a ide domov, ktorá je ironicky štipľavou kritikou konzumnej spoločnosti. Zachytáva zvukovú atmosféru tanečnej kaviarne „strednej“ generácie s typickým hlasom sentimentálneho speváka i záverečným rozlúčením a poďakovaním sa prítomným

za návštevu. Podobných príkladov by sme mohli uviesť bezpočetné množstvo. No princíp voľného kombinovania a miešania jednotlivých záznamov sa neohraničuje iba na mimohudobné efekty — rovnakým spôsobom sa zaoberá aj s čisto hudobným materiálom. Záznamy sa zrýchľujú alebo spomaľujú, čím sa mení aj výška a prirodzené zafarbenie zvuku nástrojov, pridávajú sa dozvuky, alebo sa naopak doznievanie vymaže, z ich kombinovania opäť vznikajú nové nápady. Producent Beatles, George Martin, hľadá príbuznosť pre podobnú techniku vo výtvarnom umení: „Raz som videl film o tom, ako pracuje Picasso. Začína nejakým nápadom. Potom ho prekryje niečím iným. Je to ešte stále ten základný nápad, ale zmení sa tým, že nad ním leží čosi iné. A niekedy sa môže pôvodný nápad aj celkom vytrátiť.“³¹

Pravda, za takýchto okolností sa producent — nová funkcia, o ktorej sme už hovorili — stáva takmer rovnoprávnym umeleckým spoluvytvorcom výsledného tvaru. Jeho význam sa uznáva aj v praxi: tak napr. anglický časopis Record and Tape Retailer vo svojom rebríčku najpredávanejších platní neuvádza mená autorov, zato však meno interpreta doplná aj menom producenta. V ideálnom prípade sa producentove schopnosti neobmedzujú iba na zaobstarávanie štúdia, technického personálu a vybavenia, prípadne ešte na pomoc pri obchodne výhodnom umiestnení a presadení hotovej nahrávky, ako to niekedy býva u nás. Producent nie je ani jednoducho druh šikovného režiséra či zvukára, ktorý dokáže technickými čarami „zabalit“ do efektívneho obalu to, čo utvoria hudobníci. Producent sám by mal byť citlivým hudobníkom — vynikajúci predstavitelia svetovej pop music často pôsobia ako producenti platní iných umelcov alebo si sami produkujú vlastné nahrávky; producent by mal mať pochopenie pre hudobný vkus a zameranie skupiny, s ktorou pracuje. „Zmyslom funkcie producenta je vyťažiť z hudobníkov maximum ich umenia a pomôcť skupine dosiahnuť výraz, o ktorý sa sami usilujú,“ hovorí Paul Rothchild, producent skupiny The Doors. „Nech už má hudobník na mysli čokoľvek, pomôžem mu nájsť zodpovedajúci tvar.“³²

Technické problémy so zápisom dobrej pop nahrávky sú takmer rovnaké, či už ide o náročný rock alebo bežnú šlágrovú snímku. Kvalita, rozhodujúca o jej ohlase na verejnosti, veľmi často nevychádza z notového záznamu alebo zo základného hudobného materiálu, ale práve z oného „zvuku“, nepostihnuteľného zápisom. Charles Keil podáva obsiahly, inštruktívny opis práce producenta v nahrávacom štúdiu pri pomerne jednoduchej úlohe. Ide o nahrávku bluesového speváka s neveľmi početnou sprievodnou skupinou. Charakteristické je vzájomné prestupovanie sa umeleckých a „obchodných“ aspektov. Producent dobre vie, že znudení discjockeyovia zahodia do koša voľné platne, ktoré by mali slúžiť na propagáciu, pokiaľ ich hneď prvé taktý „nechytiť“ nejakou „vtieravou“ dynamikou či iným úvodným trikom. Preto najprv premiestni fanfárku plechov, ktorá bola pôvodne uprostred pies-

ne, hneď na začiatok; potom zaradi dramatickú pauzu a z nej sa už rovno rozbehne text. Little Milton (spevák) text bezpečne ovláda a prednáša ho s elánom, ale nenapája sa veľmi dobre na dievčenskú vokálnu skupinu, ktorej odpovede znejú trochu bezvýrazne. Nakoľko však túto skupinu nahrávajú na samostatnú stopu viacstopového záznamu, dá sa tento problém, ak to bude potrebné, zvládnuť v budúcej nahrávacej frekvencii.

Najprv ide o sprievod. Trocha premiestni mikrofóny: mikrofón pri bicích nástrojoch mierne nakloní, aby bral viac malý bubon a menej činely, trombonistu presadí inde a pod. Pri počúvaní druhej verzie v réžii sa producent usiluje zachytiť všetky varovné signály, ktoré mu tlmočí jeho šiesty zmysel, uvažuje, volá na pomoc svoju inšpiráciu aj svoje cítenie. Vráti sa do štúdia a dánych dvadsať minút skúša s basgitaristom a dvoma elektrickými gitarami rozličné rytmické pasáže. Zvažuje a zamieťa jedno riešenie za druhým. Možno sa pri tom vyskytne kombinácia rytmických figúr, ktorá pripomína nejaký súčasný módný tanec; podľa toho by prispôbil aj part bicích nástrojov... Keď prestaví rytmický základ, znovu musí určiť pomer sil jednotlivých nástrojov. Možno bude lepšie, ak rytmická gitara zaznie vo vyššom registri; možno to bude chcieť plochý, clivý zvuk melodickéj gitary — „skús túto figúru zahrať o oktávu vyššie a pridaj troška tremola!“ — a tak ďalej pokiaľ nie je všetko v poriadku. Potom sa kúzelník vráti do réžie a zistí, že nová zvuková rovnováha trochu zmenšila dôraznosť plechov, alebo že celkový zvuk je priveľmi jasný (priveľa vysokých frekvencií) alebo naopak tupý (prevládajú nízke frekvencie). Zvukár začne vyťahovať vysoké frekvencie na jednej stope a na druhej ich zasa priskáva, vyrovnáva, balansuje, pridáva echo saxofónu alebo klavíru, rozmazáva gitarový zvuk a priostruje bicie — prispôbuje to tak, aby uľahčil mixáž jednotlivých stôp, ktorá nasleduje neskôr. Neopatrné trhnutie ručičky na stupnici alebo zachvenie sa ovládacej páčky na kontrolnom stole... môže znamenať úspech alebo prepadnutie. V hudbe pre teenagerov alebo v pope môže niekedy znieť päť nástrojov ako veľký orchester a dvadsať hudobníkov so zborom môže nadobudnúť zvukovú jemnosť dvoch hráčov na ukulele, ktorí si iba tak pre seba nôtia v telefónnej búdky.“³³

Technické čarovanie v štúdiu však prináša so sebou nebezpečenstvo straty priameho kontaktu s obecnstvom, pokušenie samoučelne sústrediť pozornosť iba na zvukovú stránku. Zdá sa, že rockoví hudobníci toto nebezpečenstvo šípia a — či už vedome, alebo nevedomky — sa mu usilujú vyhnúť. Ich metódy sú veľmi neortodoxné a niektoré kuriózne prípady výstižne charakterizujú atmosféru, v ktorej nahrávky vznikajú.

Pri nahrávaní záverečnej skladby Albumu o Sgt. Pepperovi, A Day in the Life (budeme o nej hovoriť aj neskôr) ponechali Beatles so svojim producentom Georgeom Martinom na nahrávke voľnú plochu v rozsahu 24 taktov, do ktorej pôvodne nahráli iba rytmický sprievod,

a rozhodli sa, že tam dodatočne čosi doplnia. Paul McCartney potom vyrukoval s nápadom, že by na tomto mieste chcel mať celý symfonický orchester, ktorý by sa „roztatáril“. George Martin mu vysvetľoval, že takýto efekt nemožno dosiahnuť tak, že sa orchester jednoducho pozve do štúdia a potom ho producent vyzve: „Vážení, rozatárte sa!“ McCartney však rozhodne protestoval proti tomu, aby chytajúcu pasáž Martin jednoducho „nakomponoval“. Výsledkom bol kompromis, vychádzajúci z princípu aleatoriky. Martin napísal každému nástroju na začiatok partu jeho najnižšiu a na koniec jeho najvyššiu notu, zodpovedajúcu akordu E dur, s príkazom „poco a poco glissando“. Každý hudobník si mohol zvoliť tempo, v ktorom sa chce „kízať“ od najhlbšieho tónu po najvyšší, ako aj prípadné pauzy, v ktorých sa mieni nadýchnuť. No Beatles pravdepodobne cítili, že ani tento spôsob sám osebe nevyvolá atmosféru, ktorú by chceli dosiahnuť v spomínanej pasáži. Preto premenili nahrávku týchto 24 taktov na happeningovú inscenáciu: Sami sa obliekli do pestrých kvetinových úborov, pozvali si viacerých rovnako oblečených priateľov s tyčinkami indického kadidla, členom symfonického orchestra a Martinovi ako ich dirigentovi predpísali na túto príležitosť frak, a potom im rozdali bohatú kolekciu karnevalových doplnkov. Martin si napríklad nastokol obrovský cyranovský nos, jeden z najlepších symfonických basistov mal na ruke, v ktorej držal sláčik, zarastenú goriliu labu.³⁴ Ťažko povedať, do akej miery ovplyvnili tieto okolnosti atmosféru v nahrávacom štúdiu. Ostáva však faktom, že pri počúvaní pôsobí na nás pasáž symfonického orchestra, doplnená ešte o ďalšie zvuky, s takmer nevyhnutnou logikou, ako súčasť celej skladby bez toho, že by sme sa spýtovali, akým spôsobom vznikla a ako ju nahrávali. Napokon, jedine výsledok je rozhodujúci. „Cesty môžu byť rozličné“ — a cesty, ktorými pop music dosahuje svoje výsledky, sú naozaj rozmanité.

5

(Improvizačná spontánnosť — Možnosť širších koncepcií)

Napriek všetkej rôznorodosti, s akou sa uplatňujú technické postupy a efekty premieňajúce zvuk, napriek všetkej chuti do hravého experimentovania zachováva si rock pečať tvorivého úsilia, ktoré ani uprostred mechanických pomôcok nestráca svoju ľudskú podstatu — naopak, mechanika slúži na to, aby sa človek mohol výraznejšie a predtým neznámym spôsobom uplatniť. Veľa z tohto „ľudského“ faktoru treba pripísať tradícii aktívneho, čiastočne alebo celkom improvizačného muzicírovania, ktorú pre európsku hudbu opäť oživil džez. Pravda, aj jeho pochopenie vyžaduje ochotu počúvať, a znalosť (či už spontánnu, alebo získanú), na čo „naladiť“ svoj sluch.

Skladbu Spare Chaynge z platne Jefferson Airplane After Bathing at Baxters opisuje napr. Paul Williams takto: „Toto jam session treba

počúvať tak, že sa posadíte pred reproduktory, aby ste mali Jacka (basgitaru) na jednej strane, Jormu (gitara) na druhej a Spencera (bicie) kdesi uprostred. Ak budete pozorne počúvať, čo každý z nich robí a ako sa to vzťahuje na tých druhých, môžete preniknúť až po jadro nahrávky — je to tanec, baletný rozhovor medzi tromi osobami. Interpretovať si ho môže každý poslucháč po svojom. Na začiatku — pre mňa — nie je práve veľa hudby; atmosféra je trochu strnulá; aby z toho niečo bolo, treba ju trochu uvoľniť. Jack sa na to podujme — usiluje sa nejako prebudiť Jormov záujem, váha, skúša jeden spôsob, potom druhý, nikdy veľmi nenalieha, hrá neobyčajne jemne, a keď sa Jorma začína ozývať, rozdúchava iskru... Jorma sa pri tejto predohre uvoľňuje, skúsi jednu dve pasáže, stále sa ešte necíti celkom vo svojej koži — ale už sa zobúdzá. Spencer vycíti napätie, ktoré visí vo vzduchu, stiahne sa, lebo vidí, aké je dôležité, aby tých dvoch nechal osamote, pokiaľ Jack Jormu nerozohreje. Jorma sa začína doštváť do tempa, zahrá čosi pekné, Jack ho láka za sebou, Jorma sa zastaví a príde s niečím, čo ho už naplňa uspokojením, úplne sa ponorí do svojej hry a takmer presne v tej chvíli sa Jack po prvý raz naozaj uvoľní: ľad sa prelomil a Spencer sa so všetkou dôstojnosťou vracia. Od tej chvíle, celé štyri minúty sa ozýva skutočná hudba ako súvislý rad vzájomne sa napájajúcich činov, rozhovor pripomínajúci intelektuálne alebo sexuálne stretnutie myslí, ale nezávisle na nich, niečo, čo môžu prežiť iba hudobníci.“³⁵*)

Jedným pólom hudobného spektra rocku je teda improvizovaná hravosť, spontánne plynúce nápady v priebehu aktívneho „robenia hudby“. Ani takýto prístup vopred neohraničuje výber nálad alebo tém, ktoré možno takto vyjadriť. Hudba môže pôsobiť ako ľahké povrchové čerenie, ktorého hlavnou silou ostáva bezprostredný elán, čo ženie hudobníkov dopredu. Inokedy sa však môžu hudobníci aj poslucháči tak hlboko ponoriť do tohto prúdu, že vznikajú oveľa rozsiahlejšie plochy, z ktorých sa rovnako spontánne vynárajú vzťahy k oveľa zložitejším hudobným aj mimohudobným obsahom alebo myšlienkovým a pocitovým komplexom.

Nebolo by však správne prisudzovať celej oblasti rocku iba spontánny charakter. LP platne niektorých popredných skupín a interpretov svedčia aj o prítomnosti širších a premyslenejších koncepcií, ktoré do služieb konečného hudobného a umeleckého účinku dávajú všetky možnosti, aké má umenie k dispozícii v spojení s technickým prostriedkom gramofónovej platne. Charakteristický je tu práve značne široký myšlienkový okruh, z ktorého sa čerpajú a zaraďujú do nových súvislostí

* Rovnakým spôsobom u nás pracuje napr. džezový „tandem“ Rudolf Dašek — Jiří Stivín, hrajúci v obsadení gitara a jeden dychový nástroj (flauta, altová flauta, soprán alebo altsaxofón). Aj tu neprestajne ide o živý a premenlivý improvizovaný rozhovor, v ktorom pohyblivejší a iniciatívnejší dychový nástroj „iáka“ gitaru k neustále odvážnejším odpovediam a partnerskej spolupráci.

jednotlivé podnety a predstavy. Dlhotrvajúca platňa skupiny The Kinks Arthur or the Decline and Fall of the British Empire (Arthur alebo Úpadok a pád britského impéria)³⁶ nadväzuje už svojím názvom na známe rozsiahle dielo Arthura Gibbona o rímskom impériu, ktoré v anglickej kultúre patrí k „povinným klasikom“. Jej obal zobrazuje niekoľko ideálov britského spôsobu života: kanvicu na čaj, typický rodinný domček s tradičnými štítmami a s garážou, v ktorej stojí postaršie auto, a masívnu šálku s menom hlavného hrdinu — Arthur — s dobovo ulizaným portrétom panovníckeho páru. Vo vrecku obalu je ešte umiestnený veľkolepý, štylizovaný portrét kráľovnej Viktórie, symbolu bezpečnosti a veľkosti sveta, ktorého kvality Kinks uvádzajú do pochybnosti. Na mohutných ňadrách dobrotivej kráľovnej sa opakuje model tehlového rodinného domu; z jeho osvetleného obloka sa cez ligotajúce okuliare pozerá trúchlivá tvár postaršieho muža s plešinkou, v domácom oblečení, no s bezchybne uviazanou viazankou. Narodil sa niekedy na prelome storočia, splnil vždy všetko, čo od neho spoločnosť žiadala, a v svojej sedemdesiatke je hrdým majiteľom televízie, vlastného domu na predmestí a vozu zaplateného skoro do poslednej splátky — a pritom sa bráni smutnej neistote, či sa naozaj o toto usiloval celý život. Hudba sa začína parafrázou na viktoriánsky vlastenecký pátos. Strnulými motívmi kreslí absolútnu disciplínu sveta, v ktorom má všetko svoje nemeniteľné miesto. V štýle básní Ruperta Brooka evokuje náladu sentimentálnych oslavných veršov o vojakoch, ktorí padli v prvej svetovej vojne. V swingovo ladenom intermezze spomenie nezodpovednú náladu tridsiatych rokov, ktorá dúfala v izoláciu od „vzdialených“ vojen v Európe a spôsobom hodových vyvolávačov graduje prekomponované prvé finále náborovými heslami o nevyčerpatelných možnostiach nového a lepšieho života v Austrálii. (Vnútorňa strana obalu tohto platňového albumu zodpovedá tomu obrovskou kresbou boxujúceho klokanu, pričom z klokanovho vrecka na bruchu možno vytiahnuť spomínanú vložku s kráľovnou Viktóriou a s úbohým Arthurom.) Druhá strana platne sa začína zasnívanou apoteózou: teraz už máš svoju vilu, dal si jej krásne meno Šangrila (opäť narážka na módny a slávny Hiltonov román). Potom sa ozvú slávne slová Churchillových vojnových vyzvaní, ktoré hudobné spracovanie stavia odrazu do celkom inej polohy a pridáva k nim skôr otáznik ako pocit oprávnenej hrdosti. Dobový šlágrik rozpráva o uspokojení panej domu, ktorá prekonala triedne rozdiely tým, že si kúpila „rovnaký klobúk ako princezná Marina a nasadzuje si ho na hlavu, keď drhne podlahu“! Celkom pred koncom, v rozhovore starnúceho otca a dorastajúceho syna, ktorí si vlastne nemajú čo povedať, ozve sa pocit prázdnoty, a potom už nasleduje štylizácia slávnostného pochodu na konci so zámerne „odrhovačkovou“ melodikou: Arthur, svet ti ublížil, ale my ťa napriek tomu máme radi. Vari to nevieš? Hudobné spracovanie ostáva v rozpätí jednoduchých výrazových prostriedkov, pritom však dokonale štylizuje každú epizódu do tej hudobne najtypickejšej podoby. Neskŕza ani do

paródie, ani do citácií. Potrebný odstup — nevyhnutný predpoklad umeleckej štylizácie — mu v tomto prípade umožňujú práve zjednodušujúce prostriedky pomerne priezračného rockového idiómu.

LP platňa skupiny The United States of America³⁷ má oveľa širší výber hudobných prostriedkov, ale rovnakú stavebnú a koncepčnú súdržnosť. Začína sa kolážou, v ktorej parný organ prináša motívik kolotočovej polky, proti nej (v inom tempe a v inej rovine) nasadí elektrický klavír známy vlastenecký pochod: jeho motív, opäť v inom tempe a v inej rovine, sa ozve v mohutnejšej dychovke. Cez ňu sa do kolážovitej zmesi pridávajú ďalšie vrstvy, avšak trochu dychovkovitý charakter „kolotoča sveta“ prevláda — až napokon nastúpi hlas speváčky Dorothy Moskovitzovej s mierne abstraktnými básnickými obrazmi, z odstupu komentujúcimi tento zmatok. „(Jej hlas) znie na samej hranici nežnosti,“ konštatuje recenzia v časopise *Crawdaddy*.³⁸ „Záznam zrejme prechádza kruhovým modulátorom, ktorý ho kombinuje s akýmsi iným tónom; možno, že je to dakajký iný filter, ktorý dáva spevu bohatý, teraz už rozprávačský tón, a jeho prítomnosť cití práve uprostred inštrumentálneho sprievodu. Účinnok presne zodpovedá textu a hlas náhle zaznie akoby odhmotnene, stáby pozbavený ťarchy vyviera priamo z prázdnoty.“ Postupne sa mení aj charakter sprievodu. Elektronické zvuky mu dodávajú abstraktný chlad, trochu hrejivá basová gitara a pulz bicích nástrojov ho zasa pevnejšie zakotvuje do skutočnosti. Narastajúca gradácia v sprievode pritom kontrastuje s nemennou nezaujatosťou farby hlasu a v závere sa zvuková zmes opäť rozplynie do „bezproblémovej“ pochodovej dychovky. Spontánny i keď výrazove vypätý zvuk rockovej skupiny v druhej skladbe pôsobí po tomto úvode ako vítané uvoľnenie. Obrazy najrozličnejších aspektov citového života tohto storočia sa potom striedajú v pestrom kaleidoskope. Je tu miesto pre lyrickú pesničku, inšpirovanú motívmi detských príbehov macka Pu. Potom nasleduje sarkastický pohľad na prechodné milkovanie sa generácie dospelých. Impresiu o zložitosti a dočasnosti tohto sveta uvádza chorálové Miserere s latinským textom. Jemná Lúboštná pieseň pre mŕtveho Che (=Guevaru) patrí k melodicky najpôsobivejším častiam platne. Elektronické zvuky sa striedajú s typickou faktúrou klasického sláčikového kvarteta. Záver tvoria tri pohľady na „americký spôsob lásky“: prázdne vyhodenie si z kopytka, pre ktoré majú pochopenie „páni nad tridsaťpäť“, teenagerská romanca na zadných sedadlách v aute za zvuku bezstarostnej hudby „starých dobrých čias“ a na konci veľký otáznik, v ktorom sa jediné slovo „láska“ opakuje v mocných zvukových úderoch, ústiach opäť do rozsiahleho kolážovitého finále. V pestrom kaleidoskope sa vracajú najvýraznejšie motívy predchádzajúcich častí, chorál sa rozpúšťa v dychovke preniknutej elektronickými zvukmi a odosobnený hlas bezvýrazne a do prázdna opakuje otázku: „ako sme si to všetko užili...?“

Takto koncipované celky, v ktorých voľba výrazových prostriedkov, formovanie jednotlivých častí, ich poradie, ako aj spôsob prezentácie

(úprava platne a jej obalu) svedčia o zjednocujúcej myšlienke, ostanú pochopiteľne v pop music vždy v menšine, hoci dnes už nie sú ojedinelé. Ich najslávnejším prototypom je dnes už historická platňa Beatles Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band.³⁹ Kontext, do ktorého sa hlási, avizuje už obal s bohatou galériou postáv, čo pomáhali formovať charakter a prostredie nášho storočia. Medzi nimi je Oscar Wilde, Edgar Allan Poe, Shirley Temple, Tom Mix, Fred Astaire, Marilyn Monroeová, Bob Dylan i Karlheinz Stockhausen. Beatles sú zastúpení tri razy. Po prvý raz — v tmavých oblekoch a typických účesoch zo začiatku svojej kariéry — stoja spolu s ostatnými trúchliacimi pozostalými nad čerstvým hrobom; po druhý raz — v pestrých úboroch svojich vlastných figurín z voskového panoptika madame Tussaudovej — držia nad týmto hrobom čestnú stráž. A napokon, po tretí raz, zrejme sami odpočívajú v hrobe, ako o tom svedčí veľký nápis z červených kvetov. Ponecháva sa teda široká voľnosť interpretáciám a dohadom. Je to prihlásenie sa k myšlienkovému odkazu tohto storočia? Koniec jednej éry, ktorá sa slávnostne pochováva a nad ktorou všetci trúchlia, ale ktorú mŕtvi sami — už v inej podobe — prežívajú? V každom prípade má však už obal funkciu umeleckej expozície, ktorá pripravuje pôdu a upozorňuje: pozor, príde čosi nezvyčajné.

Tento pocit stupňuje aj začiatok platne. Sme vo zvukovej atmosfére koncertnej sály, ozvú sa zvuky ladiacich nástrojov, cítíme očakávanie obecenstva. Potom spustí „kapela klubu osamelých srdc Sgt. Peppera“ a objaví sa ďalšia štylizácia. Skupina sa hlási k tradícii aj k minulosti celého „zábavného priemyslu“, zdôrazňuje svoju funkciu entertainerov, cirkusantov, kabaretníkov, ľudí show-businessu, ktorí poznajú svoju úlohu, svoje schopnosti i svoje miesto. Ako ešte uvidíme v poslednej kapitole, práve takýto prístup a zmysel pre možnosti žánru je veľmi dôležitým predpokladom umeleckého úspechu pop music. Striedanie tematických pohľadov i žánrov, ktoré prináša ďalší priebeh platne, priviedlo už veľa kritikov k najrozličnejším vysvetľovaniam, nad ktorými Beatles sami zvyčajne s nezávazným úsmevom krčia pleciami. Je však nesporné, že ich súhrn poskytuje veľmi pôsobivú sondu do citovej atmosféry dnešného sveta. Spomeňme si len na She's Leaving Home (Odchádza z domova), obrázok dievčata, ktoré tajne odíde z domu, kde „žila toľko rokov v samote“, hoci rodičia sú presvedčení, že jej „dali všetko, čo sa dalo kúpiť za peniaze“. Proti tomu stojí povedzme When I'm 64 (Až budem mať 64), úsmevný, dobromyselný obrázok pokojného manželského páru dvoch šesťdesiatnikov, alebo napopak Good Morning (Dobré ráno), krutá paródia na prázdnotu konvenčnej mašinérie každodenného života, v ktorej sa hlasy navzájom prekrikujú s bezvýznamnými pozdravmi. Potom nasleduje repríza: podľa všetkých tradícií kabaretného remesla musí kapela pred záverom obecenstvu ešte raz zaďakovať. No za týmto koncom sa objavuje neočakávaný dodatok: A Day in the Life (Deň zo života): očividne nepatrí do štylizovaného kabaretného sveta, je to informácia, ktorá hľadá adre-

sáta aj kontakt. Záverečné vlnenie sláčikov sa dvíha do zvukovej masy s elektronickými prísadami; potom sa ozve jediný dlho vyznievajúci basový tón. Keď však doznie a už sa zdá, že platňa dohrala, vojde ihla do uzavretej koncovej rýhy, kde môže ľubovoľne dlho opakovať nezrozumiteľnú montáž ľudských hlasov, zvukovú kulisu, v ktorej niektorí vykladači počujú aj smiech. Máme ju chápať ako ďalšie odľahčenie, nevyhnutné podľa tradícií zábavného žánru? Alebo sú to hlasy obecnstva, ktoré sa rozchádza po skončení produkcie a už na chodbách a v šatniach sa vracia do normálneho životného kolobehu?

Dohady o „pravom zmysle“ tohto záveru alebo celej platne ostanú vždy iba dohadmi. Beatles zakaždým zľahčovali pokusy o takéto vysvetľovania a napokon aj historická genéza vzniku platne svedčí o tom, že konečnú formu ovplyvnili mnohé chvíľkové nápady, ako aj niektoré vonkajšie okolnosti (dve pesničky pôvodne pripravené pre túto platňu z nej napokon vypadli iba preto, že na predvianočný trh bolo treba uviesť nový singl Beatles — a iný materiál nebol práve poruke).⁴⁰ Ako to v umení býva, konečný výsledok sa nemusí stotožňovať so zámerom tvorca; dokonca môže — ako v týchto prípadoch — značne presiahnuť priame alebo vedomé zámery tvorcov. Pre záver tejto kapitoly je podstatné iba to, že v rozsahu novej pop music môžu vznikať, aj keď netradičnými spôsobmi, ucelené a rozsiahlejšie diela, tlmočiace emocionálne pôsobivú a vo svojich asociáciách myšlienково závažnú informáciu a že existuje pomerne široký okruh obecnstva, ktoré je schopné takúto informáciu prijímať.

Zhrnutie:

Hudobné kvality novej pop music sa často skúmajú tradičnou metódou melodicko-harmonicko-formovej analýzy, odvodennej z európskej vážnej hudby XIX. storočia. Takýto prístup však môže niekedy priniesť skreslené výsledky. V pop music zohrávajú značnú úlohu princípy priamej spontánnej tvorby, ktoré sa odlišujú od princípu „zápisovej“ hudby. Vynechanie notového zápisu v reťazi tvorca — dielo (zápis) — interpret — poslucháč, alebo skutočnosť, že sa zápis robí iba dodatočne, približuje tento druh hudby ľudovej hudbe alebo mimoeurópskym hudobným kultúram. Podstata estetického prejavu sa pritom prenáša do nových kategórií, nepostihnuteľných notovým zápisom (napr. swing, drive, involvement).

Okrem toho sa v tejto hudobnej oblasti postupne utvára nový estetický ideál, ktorý stavia do popredia zvukovú stránku diela na úkor jeho ostatných zložiek (napríklad zložky konštruktívno-stavebnej). Tieto okolnosti spôsobujú, že estetické sprostredkovanie tejto hudby je bez predchádzajúcej asimilácie vnímateľských postojov pochopiteľné pre tú generačnú vrstvu poslucháčov, pre ktorú tieto žánre tvoria priebežne a sústavne logickú súčasť životného prostredia. Úlohu novej komplexnej jednotky — umeleckého diela vo forme artefaktu — preberá v mnohých prípadoch gramofónová platňa, pri ktorej sa významnou súčasťou komplexného estetického pôsobenia stáva i grafická úprava a textová časť obalu, ako aj zvukovo-technická stránka spracovania, využívajúca zvukové koláže. Vo vyhranených prípadoch môžu vzniknúť nové estetické hodnoty, ktoré v tejto podobe sú v inom druhu umení neopakovateľné.

VII.

**NA OKRAJ ESTETIKY
POP MUSIC**

(Ťažkosti spôsobené rozsiahlosťou materiálu — Jeho diferenciacia — Fikcia zvaná priemerný poslucháč — Masová kultúra a jej kritika — Hudba v socialistickej spoločnosti)

Základnou prekážkou, ktorá sťažuje, ba zdanlivo takmer znemožňuje všeobecnejší a objektívnejší pohľad na pop music, nie je iba jej komplexnosť, zahrňujúca v sebe hudobné, sociálne, psychologické a ekonomické aspekty. Je to aj nesmierna rozsiahlosť, neprehľadnosť materiálu, pre ktorú väčšina svedomitejších pozorovateľov sa hneď na začiatku vzdáva pokusu dosiahnuť širšie, všeobecne platné výsledky. Hneď pri prvom kroku totiž človek narazí na otázku odkiaľ začať, čo si z tohto množstva vybrať, ako sa v ňom orientovať; iba potom možno pristúpiť k otázke, kde hľadať skutočné hodnoty. Napokon ide aj o to, akého druhu majú tieto hodnoty byť. Máme pokladať pop music za umenie a aplikovať na ňu metódy všeobecnej estetiky platné pre oblasť umeleckej hudby? Alebo v nej máme vidieť svojské umelecké remeslo, ktorého hlavnou povinnosťou je slúžiť a utvárať predmety, ktorých hodnota je predovšetkým úžitková?

Rozsiahlosť a neprehľadnosť neraz zvädza aj pozorovateľa s najčistejšími úmyslami k jednostranným generalizáciám. V jednotlivých vrstvách dnešnej bohato diferencovanej pop music možno totiž nájsť dostatok argumentov aj pre celkom protichodné spôsoby hodnotenia. Ak vyberieme vhodný materiál, môžeme na ňom preukázateľne doložiť, že tu prevláda tendencia sériovo produkovaného gýča, ktorý sa už charakterom svojej výroby, vzniku, distribúcie i spotreby priecí základným predpokladom umenia a nevyhnutne vedie ku vzniku pseudohodnôt, alebo v najlepšom prípade môže mať úžitkovú hodnotu. Kritici masovej kultúry na čele s T. W. Adornom, ktorého brilantné formulácie a množstvo presvedčivo pôsobiacich postrehov sú najznámejšie, už neraz podali takéto dôkazy. No iný materiál z tej istej oblasti vyvráti takmer všetky výčitky adresované pop music z predošlých pozícií. Pohľad na vývin niektorých prúdov svetovej pop music za posledných desať rokov ukáže práve opačné črty ako boli tie, ktoré kritici masovej kultúry pokladali za jej hlavné znaky. Belz, Laing, Birchall a iní dokazujú, že sa v kapitalistickej spoločnosti presadzuje nekonformita, vyvierajúca zdola, proti tendencii k masovej štandardizácii, uplatňovanej zhora; že proti pozlátkovej nezáväznosti textov preniká spoločenské uvedomenie a angažovanosť, proti ošúchaným a konvenčným výrazovým prostriedkom nastupuje úsilie o ich aktualizáciu a neprestajné osviežovanie.

Pravda, materiál a znaky podporujúce prvé hľadisko — hľadisko kritikov masovej kultúry — počtom prevažujú a tvoria nepopierateľnú väčšinu. Štatistické metódy, smerujúce k matematickému priemeru, môžu pritom utvoriť typ „priemerného poslucháča“ alebo „priemerného šľág-

ru“, z ktorého potom možno odvodzovať „všeobecne platné“ závery a charakteristiky. Sociálne vedy však už dosť dlho vedia, že „priemerný poslucháč“ je iba fikcia. Mechanizmus pôsobenia hudby na spoločnosť a zákonitosti jej apercepcie jednoducho nemožno skúmať na „poslucháčovi ako takom“. Bohatému rozvrstveniu obecnstva podľa sociálnych a vekových kategórií, podľa predbežného vzdelania a napokon aj podľa osobnostných typov a predpokladov zodpovedá rovnako bohaté diferencovanie hudby podľa jej funkcií. Tie sa v jednotlivých druhoch a žánroch preskupujú do rozlične štrukturovaných komplexov, ktoré určujú aj voľbu výrazových prostriedkov a stupeň náročnosti. Práve táto diferencovanosť pohľadov a prístupov je prvým a nevyhnutným predpokladom každého hodnotiaceho prístupu k dnešnej pop music.

Väčšina kritikov v kapitalistickej spoločnosti zaraďuje pop music do oblasti masovej kultúry. Ide o jav súvisiaci s istým štádiom civilizáčného procesu; rozvoj masovokomunikačných prostriedkov si vynucuje štandardizáciu foriem, ktorými sa predkladajú masovému obecnstvu obsahy kultúrnych informácií. Podľa niektorých teórií vedú takéto tendencie k utvoreniu najnižšieho spoločného menovateľa, ktorý musí rešpektovať úroveň najmenej pripravených vnímateľských vrstiev. Výsledkom je potom nevyhnutné spošťovanie všeobecných vnímateľských predpokladov a hodnotiacich meradiel, ktorému nikto neunikne. „Produkcia (masovej kultúry) sa rozrástla do takej miery, že je takmer nemožné, aby sa jej niekto vyhol,“ hovorí Adorno.¹ „Dokonca aj tých, čo predtým stáli bokom od masovej kultúry — vidiecke obyvateľstvo a vrstvy s vyšším vzdelaním — dnes istým spôsobom zasahujú.“ Podľa kritikov masovej kultúry sa „v jej pretavení pokazi všetko — ľudové umenie aj vysoké umenie, ktoré sa občas distribuuje jej prostredníctvom.“²

Teória masovej kultúry je najväčšmi rozpracovaná predovšetkým na Západe, kde jej rozsah — vzhľadom na maximálne rozvinutie technickej civilizácie — predbežne dosiahol najväčší rozvoj. Niektoré črty masovej kultúry nepochybne súvisia s podmienkami kapitalistickej spoločnosti; vo všeobecnom zmysle — ako produkt nie celkom zvládnutých sprievodných civilizáčnych javov — však nie je masová kultúra iba plodom a znakom kapitalizmu. Socialistická spoločnosť má však možnosti, ako problematiku masovej kultúry riešiť. Okolnosť, že masovokomunikačné prostriedky sú v rukách štátu, ktorý je aj garantom výchovného pôsobenia, znamená zásadný rozdiel a záruku pre lepšie predpoklady na pozitívne šírenie kultúrneho a umeleckého bohatstva medzi masovým obecnstvom, hoci vrstvenie umeleckých prejavov nielen podľa ich funkčného zamerania, ale aj podľa ich náročnosti nie je iba znakom kapitalistickej spoločnosti, nakoľko nemizne ani za socializmu. Už pred desiatimi rokmi venoval týmto problémom pozornosť dr. Jozef Kresánek vo svojej práci „Sociálna funkcia hudby“.³ V kapitole „Hudba v epoche socializmu“ poukazuje na to, že v socializme sa predovšetkým stráca priama súvislosť, ktorá za kapitalizmu existuje medzi takýmto vrst-

vením a príslušnosťou k jednotlivým triedam. V minulosti mali príslušníci niektorých tried oveľa menšie možnosti a predpoklady pre vnímanie vrcholných umeleckých prejavov. Socialistický spoločenský poriadok odstraňuje túto vopred a zvonku danú nerovnosť. Možnosť vzdelania, cibrenia vkusu, voľný čas aj ekonomické predpoklady sa dnes rozdeľujú inak ako za kapitalizmu. „Odstránenie vykorisťovania a vyrovnanie v tomto zmysle dáva síce možnosť všetkým ľuďom nájsť si rovnaký prístup aj k najnáročnejším umeleckým prejavom, no možnosť neznamená hneď hotovú skutočnosť,“ konštatuje dr. Kresánek.⁴

Tieto závery plne potvrdili rozsiahle sociologické prieskumy študijného oddelenia Československého rozhlasu v ďalších rokoch. „Celková tendencia, preverená teraz presným sociologickým výskumom, dosvedčuje, že ani v podmienkach socialistickej spoločnosti nemožno schopnosť apercepcovať umelecky náročnejšiu hudbu (a analogicky zrejme náročné umenie vôbec) pokladať za všeobecnú pre všetkých jej príslušníkov,“ zhrňa roku 1966 Josef Kotek.⁵

Čiže aj v socialistickej spoločnosti sa hudba vrství do dvoch rovín: podľa funkčného zamerania samotnej hudby a podľa väčšej alebo menšej vnímavosti poslucháča voči náročnejším zložkám umeleckého prejavu. Obidve roviny medzi sebou síce súvisia, ale vonkoncom nesplývajú. V hudbe, určenej predovšetkým na zábavu — a to je zásadné zameranie pop music — prevláda zábavná a rekreačná funkcia nad estetickou a poznávacou funkciou; to však neznamená, že by v nej posledné dve funkcie celkom chýbali. Pomer funkcií spravidla určuje aj poslucháčsku náročnosť. Hudobné druhy s prevahou zábavných a rekreačných funkcií sa poväčšine vyjadrujú jednoduchšími výrazovými prostriedkami a nekladú na poslucháča také veľké nároky ako hudobné druhy s funkciou prevažne estetickou alebo poznávacou. Ale „vyspelejší“, „lepšie pripravený“ alebo jednoducho svojim založením a inými predpokladmi ináč orientovaný poslucháč môže aj v oblasti hudobnej zábavy dávať prednosť relatívne náročnejším druhom, a naopak, estetické potreby „nepripraveného“ poslucháča môže uspokojiť aj hudba, v ktorej sa zložitejšie funkcie ohraničujú na minimum. A keďže socialistická spoločnosť má umožniť svojim členom „rovnaký prístup aj k najnáročnejším umeleckým prejavom“, musí predovšetkým udržať celistvosť a jednoliatosť celej hudobnej kultúry, vrátane zložiek, v ktorých prevláda iba zábavná a rekreačná funkcia.

2

(Populárna a umelecká hudba ako súčasť jedného celku — Typické znaky populárnej a umeleckej hudby — Hodnotenie populárnej hudby iba podľa jej účinku na poslucháča)

Populárnu hudbu teda nemožno vypreparovať z celkového komplexu hudobnej kultúry. Jej hodnotenie by malo vychádzať zo všeobecne plat-

ných základných hľadísk. Musia to však byť hľadiská naozaj dostatočne všeobecné. Nemožno ju napríklad odvodzovať iba z úzko chápanej tradície európskej umeleckej hudby XIX. storočia: videli sme, že v dnešnej pop music sa objavujú prvky z iných hudobných kultúr alebo postupy, ktoré ju približujú k najnovším technikám hudby XX. storočia. Pritom je jasné, že sa pop music ako celok značne odlišuje od komplexu umeleckej hudby.

Ak postavíme typické vlastnosti týchto dvoch hudobných oblastí proti sebe,⁶ môžeme konštatovať, že oblasť umeleckej hudby smeruje k utváraniu originálnych tvarov, oblasť populárnej hudby k naplneniu určitých, vopred daných typov. Preto môže v populárnej hudbe vzniknúť relatívne stabilný intonačný slovník vžitých melodických, harmonických alebo zvukových zvrátov, čo vedie k tradicionalite, konvenčnosti a naplňaniu daných noriem.* Naproti tomu oblasť umeleckej hudby sa usiluje o estetické pôsobenie neprestajným porušovaním konvenčných noriem. Možno povedať, že populárna hudba hľadá svoje večné hodnoty skôr v opakovaní (alebo v drobnom obmieňaní), kým v umeleckej hudbe je opakovanie znakom degradácie.

Už tento prehľad naznačuje základný problém estetického hodnotenia populárnej hudby: máme ju hodnotiť podľa toho, v akom rozsahu sa v nej koncentrujú vlastnosti, ktorými sa odlišuje od umeleckej hudby a ktoré jej pomáhajú spĺňať jej základnú funkciu — zábavnú a odychovú, alebo si máme väčšmi vážiť tie prípady, keď aj populárna hudba tvorí prúdy alebo prejavy, ktoré sú schopné prebrať čosi zo zložitejších funkcií, prisudzovaných vo väčšom rozsahu oblasti umeleckej hudby? Nejde tu — ako by sa mohlo zdať — o vyumelkovaný teoretický problém, ale o zásadnú otázku, ktorej dôsledky sa prejavujú v každej diskusii o populárnej hudbe i v praktických postojoch, ktoré k nej zaujímajú jednotlivci, verejnosť alebo inštitúcie. Nakoľko úžitková funkcia populárnej hudby vystupuje do popredia oveľa bezprostrednejšie ako pri umeleckej hudbe a jej spojenie s každodenným životom je oveľa užšie, estetická zložka jej pôsobenia sa v oveľa väčšej miere viaže na množstvo sprievodných javov z oblasti každodenného života: na subjektívne pocity, zážitky, spomienky, ktoré poslucháča spájajú s „hudbou jeho mladosti“. Pieseň, ktorá v určitom okamihu dosiahla masové rozšírenie a pre príslušníkov istej generácie (alebo istej sociálnej skupiny) súvisí s ich najsúkromnejšími zážitkami, sa bez ohľadu na svoje hudobné kvality stáva istou spoločenskou hodnotou, ku ktorej si obecnosť utvára sentimentálny vzťah; ten sa nestráca ani vtedy, keď pieseň (možno dočasne) pre väčšinu verejnosti

* Istá tradicionalita tvarov je v oblasti úžitkového umenia vždy charakteristická pre diela základného, vyhraného funkčného zamerania. Dušan Šindelár upozorňuje, že „estetické hodnotenie nám [za takých okolností] prichádza na um skôr v negatívnom prípade, keď ide o porušenie daného zvykového typu, ako keď je c:lieb zle upečený, jeho tvar neformný, farba bledá...“⁷

skončí svoju zvyčajnú životnú púť. Aj to môže byť jeden z dôvodov pre „návraty“, ktoré z času na čas znova oživujú dávno zabudnuté piesne a dodávajú im v očiach verejnosti isté estetické hodnoty. Tento aspekt veľmi inštruktívne dokumentuje napr. text na obale platne, ktorej jedna strana prináša „zasnívané“ melódie Oldies but Goodies (Starých, ale dobrých piesní):

„Pre niektorých z nás znamená zasnívaná strana iba spomienky... a tak si vo svojej izbe, sami s touto platňou, zaspomínajte — možno si aj trocha popláčete — nad láskou, ktorá sa už dávno, dávno stratila — nech ste ktokoľvek... Nech ste kdekoľvek... Staré, ale dobré melódie sú s vami a akoby vás chápali...“⁸ Nakoľko populárna hudba nie je iba čisto hudobným javom, bude sa pri jej hodnotení prejavovať rozdielnosť východísk, prístupov a pohľadov. Znova a znova sa objavujú tendencie hodnotiť ju iba (alebo aspoň predovšetkým) podľa toho, ako plní svoju sociálnu funkciu — bez ohľadu na prítomnosť estetickej funkcie.

3

(„Chvála zlej hudby“ — Pop music ako „prostriedok na spríjemnenie života“ — Pomer medzi estetickou hodnotou a ohlasom obecnstva — Vplyv výroby na estetickú hodnotu)

Typickým príkladom takého prístupu, ktorý si bez ohľadu na hudobnú či estetickú stránku diela všima iba jeho účinok na vnímateľa, je napríklad známa apológia Marcela Prousta „Chvála zlej hudby“.

„Môžete zlú hudbu prekliatať, ale neopovrhujte ňou! Čím viac sa zlá hudba hrá alebo spieva (a vášnivejšie ako dobrá), tým väčšími sa naplňa ľudskými snami, ľudskými slzami. Preto uctite si ju. Jej miesto v dejinách umenia je veľmi nízke, v dejinách ľudského spoločenstva však stojí nesmierne vysoko.

Úcta (nehovorím láska) k zlej hudbe nie je iba akosi formou vkusnej lásky k bližnému alebo skeptickosť: je poznaním sociálnej úlohy hudby. Koľko melódii, v očiach umelca úplne bezcenných, prijíma kruh dôverných priateľov tisícich mladých, zaľúbených a romanticky dychtiacich po živote... Sú to notové zošity večer obracané v rukách a preto právom slávne. Najkrajšie oči sveta nad nimi ronili slzy, sladkobôľnu daň, ktorú by im mohol závidieť najrýdzejší majster umenia — sú to dôverníci ducha a vzletných myšlienok, ktoré zušľachtujú žiaľ, stupňujú sen; a ako odmenu za zdôverené päčivé tajomstvo vracajú omamnú ilúziu krásy.“⁹

Podobný prístup láskavého pochopenia, dokonca istej pokornej úcty voči spoločenskému pôsobeniu „zlej hudby“ a „zlého umenia“ vôbec, nájdeme aj u Karla Čapka. „Byť všeobecný, byť nekonečne a sväto vul-

gárny; je to nedostihnuteľná dokonalosť, pred ktorou nám neostáva iné ako zúfať," čítame v jeho Marsyasovi;¹⁰ jeho jednotlivé časti akoby intuitívne, fejtonistickoú metódou predkladali čosi zo zákonitostí, ktoré o vyše tridsať rokov neskôr zachytil vedecký výskum. Umenie s prevládajúcou zábavnou funkciou — dokonca s natoľko prevládajúcou, že to vedie k citeľnému alebo k úplnému potlačeniu jeho umeleckých vlastností — je jednoducho spoločenským faktom v istom rozsahu prítomným a nevyhnutným v každej spoločnosti. Z tejto skutočnosti niekedy vychádzajú tendencie, ktoré sa celkom vzdávajú kritického rozlišovania v oblasti pop music. Za jediné kritérium „funkčnosti“ skladby alebo výkonu pokladajú úspech, súhlas poslucháča, ktorý nehľadá v hudbe nič okrem „oddychu“, „rekreácie“.

Takýto typ poslucháča opisuje veľmi výstižne Adorno; pripisuje mu pasivitu, nechť k akejkoľvek náročnejšej hudbe, politickú nevyhranenosť, ale v podstate konformitu s každým systémom, ktorý nenaruša jeho konzumentské postavenie. Nikdy ho nenapadlo, že by k hudbe mal zaujať kritický postoj.¹¹ Z praxe môžeme dodať, že ho veľmi dráždi, ak ho k nej zaujímajú iní. Redakcia každého časopisu, zaoberajúceho sa pop music môže poskytnúť bohatú dokumentáciu takéhoto typu v listoch čitateľcu.

„Kritizovať Karla Gotta za jeho výber repertoáru pokladám za nezmyselné, je predsa vecou Karla Gotta, aby rozhodoval, čo zaradiť do svojho programu," napísala istá čitateľka roku 1970 do redakcie Melodie.¹² Na kritiku (v podstate vlastne kladnú) skupiny Olympik odpovedá iná čitateľka: poukazuje na úspech a obľúbenosť piesní skupiny a končí jednoznačným, emfatickým zvolaním: „A pokiaľ ide o Jandov spev, ten nikto nemá právo súdiť!“¹³

Rovnaký postoj však zaujímajú k týmto otázkam niekedy aj sami umelci pop music. Petr Spálený v diskusii s recenzentom svojho koncertu obhajuje vlastný podiel na vyberaní repertoáru, ktorý mal úspech u obecnstva, pretože „najdôležitejšie sú hity, sú to jediné schody, ktoré vedú smerom nahor v tejto muzike — čo bolo dokázané“. A zaiste celkom úprimne končí: „Pocit, že na mojich koncertoch po celej republike nebýva jediné prázdne sedadlo a že si s ľuďmi dobre rozumieme, ma robí šťastným až k slzám.“¹⁴ Rovnako jednoznačne vystupuje aj Karel Svoboda, ktorý si váži predovšetkým hlas svojich „konzumentov“: „Viete, mne je úplne jedno, čo na to hovoria kritici, či ma náhodou nenapadnú, že som vykradol Beethovena, alebo neviem koho. Mne záleží na poslucháčovi a mojou tížiadou je, aby si pesničku mohol zaspievať, zapísať, aby si ju zapamätal a širil ju ďalej... Myslím, že táto hudba, ktorú píšem a ktorou sa žívim, slúži pre navodenie určitej nálady a cez túto náladu na spríjemnenie života. Nehľadal by som v tom nijaké umenie, iba jeden z prostriedkov ako spríjemniť život.“¹⁵

Nie div, že v takejto situácii je istá časť predstaviteľov pop music ochotná rezignovať na akékoľvek kritické hodnotenie a za rozhodujúci

pokladať predovšetkým ohlas u obecnstva. Karel Gott napríklad reaguje na pripomienky kritiky k svojmu repertoáru takto: „Treba brať vážne, čo ten Černý* hovorí, zamyslieť sa nad tým, ale v podstate to nič nerieši a vkus ľudí to tiež nezmení. Povedzme, pieseň Zpívejte písňě mé sa Jiřimu Černému nepáči, vlastne veľmi ani mne, ale v Hitoch Supraphonu bola ešte minule prvá, tak by som radšej o tom nehovoril... je to všade na svete, kritik sa dištancuje od všetkého, čo je komerčné. Predtým som mal strašné komplexy, keď som mal zlú kritiku. Potom som pochopil, že keď niekto spevákovi skutočne drží palce, obyčajne takéto kritiky nečíta. Moje publikum za mnou stojí.“¹⁶

V povedomí mnohých odborníkov, ktorí žijú uprostred praxe a jej najrozličnejších tlakov, sa zafixuje neurčité presvedčenie, že umelecká kvalita a ohlas verejnosti sú si v populárnej hudbe nepriamo úmerné, že komerčný úspech máva spravidla to, čo kritika pokladá za najväčší brak a naopak. Tento postoj zodpovedá názorom kritikov masovej kultúry v kapitalistickej spoločnosti. Pokúsme sa však teraz nájsť odpoveď na otázku, či táto nepriama úmernosť skutočne existuje v takejto vyostrenej podobe. Z praxe vieme, že sú možné výnimky: nahrávky niektorých predstaviteľov pop music, ktorých kritika zhodne pokladala za jej umelecké špičky (napr. Dylan, Beatles, Simon and Garfunkel), zároveň dosiahli aj veľký komerčný úspech. Vieme tiež, že menšinové obecnstvo náročnejších smerov pop music je dnes (v svetovom meradle) dostatočne početné, aby aj ďalším predstaviteľom tejto hudby zabezpečilo slušnú existenčnú základňu. Aký je však pomer umeleckých hodnôt a komerčného úspechu v percentuálne najväčšej časti bežnej produkcie pop music?

Zaujímavý materiál na porovnanie ponúka naša domáca prax „hviezdičkovania“ platní českej produkcie. Päť kritikov, medzi ktorými sú zástupcovia rozličných generácií, odborníci s akademickým vzdelaním aj špecialisti z praxe, hodnotia takmer každú LP platňu aj singl, ktoré vydáva Panton alebo Supraphon. Najvyššia možná známka je päť hviezdíčiek, najnižšia jedna. Hodnotenie prebieha už od roku 1967 — najprv ho uverejňovalo Svobodné slovo, potom Aktuality Melodie a Melodie. Hoci výslednú „známku“ možno v podstate pokladať za priemer piatich individuálnych názorov, ktoré môže ovplyvniť aj osobný vkus alebo iné momenty, nemožno mu uprieť istú objektívnu platnosť „hlasu kritiky“. Názory jednotlivých kritikov — najmä pokiaľ ide o nahrávky na špičke alebo na najnižších miestach v rebríčku — sa väčšinou veľmi nerozchádzajú, čiže medzi zástupcami hudobnej kritiky existuje istá zhoda v tom, ktoré snímky sú relatívne najlepšie alebo najslabšie.

* Černý sa tu chápe trochu všeobecnejšie ako zástupca kritiky vôbec.

Názory kritiky možno prítom konfrontovať s výsledkami predaja jednotlivých platní. Tabuľka, ktorá udáva výsledky takejto konfrontácie, vychádza z údajov o predaji v ročnom zúčtovacom období od 1. júna 1971 do 31. mája 1972* a týka sa iba produkcie Supraphonu, ktorá v tom čase pokrývala asi 85 percent československého trhu. Supraphon bol vybraný preto, lebo jeho edícia LP platní v džezovom a v pop rade Gramofónového klubu poskytuje zaujímavú možnosť porovnania.

Pokúsme sa zistiť, ako v hodnotení kritiky obstál súbor českých nahrávok recenzovaných v uvedenom období, súbor piesní, ktoré sa umiestnili v rebríčku Hity Supraphonu, a napokon súbor singlov, ktoré v tomto období dosiahli absolútne najvyšší predaj — každý z nich vyše 50 000 predaných platní.**

Porovnávať môžeme iba dostatočne početné súbory, nie jednotlivé nahrávky. Umelecké dielo nie je športový výkon a jeho hodnotu nemožno vyčíslit „s absolútnou presnosťou“. Rozdiely troch či štyroch desiatin bodov sú v celkovom hodnotení nepodstatné a nemožno očakávať, že vyjadria, o čo je jedna nahrávka „lepšia“ ako druhá. Objektívnejšiu platnosť má skutočnosť, či sa nahrávka objaví zhruba vo vrchnej, strednej alebo spodnej tretine celkového rozpätia. Rozdeľme si hodnotovú stupnicu 1—5 na tri približne rovnako veľké úseky: 1,0—2,4; 2,5 — 3,4; 3,5 —5,0. Pre väčšiu názornosť ešte vyčleníme z hornej tretiny špičkovú kategóriu nahrávok, ktorých hodnotenie dosahuje priemer 4,0 — 5,0. Jej význam vynikne najmä neskôr pri porovnaní s produkciou LP platní.

Ak teraz porovnáme hodnotenie kritiky a reakciu verejnosti, vyjadríme predajom platní, dostaneme túto tabuľku:

Celková produkcia	4,0—5,0	3,5—3,9	2,5—3,4	1,0—2,4
singlov	0,46 %	2,07 %	44,70 %	52,77 %
Hity v rebríčku	0 %	7,5 %	56,7 %	35,8 %
15 špičkových hitov	0 %	0 %	76,5 %	23,5 %

** Rebríček Hity Supraphonu sa zostavuje dva razy do mesiaca a obsahuje vždy dvadsať singlov, ktoré v predošlej polovici mesiaca dosiahli najväčší predaj. Pre kontrolu sa umiestnenie v rebríčku porovnávalo s celoročnými výsledkami predaja. Zistilo sa prítom, že údaje v rebríčku možno pokladať za reprezentatívne a spoľahlivé. Na ilustráciu súčasných podmienok na šlágrovom trhu možno uviesť, že ročná produkcia predstavovala 202 singlov. V rebríčku sa zaregistrovalo 79 singlov, t. j. 39,1 percenta všetkých vydaných singlov, pričom ich predaj predstavoval 85,91 percenta predaného nákladu. 123 singlov, ktoré sa neumiestnili v rebríčku, predstavovali iba 14,09 perc. celkového predaja. Naproti tomu 5 najpredávanejších singlov registrovaných v rebríčku, t. j. 7,42 perc. z celkového počtu vydaných singlov, tvorilo 27,32 perc. predaného nákladu. Tieto čísla ukazujú, že záujem verejnosti sa sústreďuje iba na relatívne malú časť vydávaných singlov; zvyšok produkcie nevyvolá u poslucháčov väčší ohlas.

* Tieto dátumy určuje zúčtovacie obdobie OSA. Rovnakými termínmi sú datované uzávierky hlásení, ktoré podávajú presný prehľad o predaji jednotlivých platní.

Na prvý pohľad je jasné, že špičkové umelecké hodnoty prisudzuje kritika nahrávkam v produkcii singlov iba celkom výnimočne. Z celkovej produkcie singlov bolo podľa názoru kritiky iba 2,53 percenta nahrávok nadpriemerných, zato však 52,77 percenta podpriemerných. Prekvapujúce je zistenie, že v súbore nahrávok, ktoré dosiahli značný predajný úspech a dostali sa medzi Hity Supraphonu, je zloženie oveľa priaznivejšie: v kategórii nadpriemerných nahrávok skončilo 7,5 percenta celkovej produkcie a kategória podpriemerných sa znížila na 35,8 percenta. Záujem verejnosti pôsobil ako sito: vyradil predovšetkým značnú časť umelecky podpriemerných nahrávok a nahrávkam, ktoré kritika pokladá za umelecky nadpriemerné, poskytlo dokonca relatívne viac príležitostí ako oficiálna dramaturgia produkčnej inštitúcie. No pohľad na posledný riadok toto optimistické konštatovanie opäť trochu koriguje: medzi 15 špičkovými hitmi sa síce kategória „podpriemerných“ ešte väčšmi stenčila (na púhych 23,5 percenta, čo je menej ako polovica podpriemerných nahrávok v celkovej produkcii!), ale kategória nadpriemerných sa celkom vytratila.

Porovnanie všetkých troch súborov dokazuje, že záujem obecnstva, meraný podľa predaja platne, sa sústreďuje predovšetkým na nahrávky, ktoré umelecká kritika zaraďuje do kategórie priemeru. Potěšiteľné však je, že prirodzené sito výberu oveľa ostrejšie postihuje podpriemerné nahrávky ako nadpriemerné. Predstava o rovníci, podľa ktorej medzi umeleckou hodnotou a komerčným úspechom vládne nepriama úmernosť, teda nezodpovedá skutočnosti.

Avšak výsledok zároveň naznačuje aj ohraničenia, ktorým sa masová produkcia populárnej hudby nikdy nevyhne. Ak na bežnú produkciu populárnej hudby budeme aplikovať kritériá umeleckej kritiky, ktorá sa cibrila a dozrievala na dielach umeleckej hudby, iba sporadicky sa stretne s dielom, ktoré by bolo možné podľa týchto kritérií označiť za „nadpriemerné“. Požiadavka originality, pevne zakotvená v estetike umeleckej tvorby, sa dostáva do rozporu s masovou výrobou.

Na funkciu výroby v užitkovej tvorbe upozorňuje aj Dušan Šindelář. Podľa jeho názoru výroba ovplyvňuje kolektívne vedomie, „uspôsobuje ho na určitý typ reagovania a používania vecí“, a „tým mocne pôsobí na estetický prúd“.* Na druhej strane však reprodukcia, ktorá spočíva v samej podstate výroby, „môže unavovať neustálym opakovaním vzoru a nepretržitým obmieňaním novôt, a tým oslabovať daný estetický poriadok“.¹⁷

Podobnú situáciu nachádzame aj v populárnej hudbe. Masová produkcia vedie k rýchlemu opotrebovaniu prostriedkov, ktoré sa raz osvedčili. Nový a neošúchaný obraz, melodický, harmonický, inštru-

* Podobná úloha by sa mohla prisudzovať pop music v približovaní určitých prvkov mimoeurópskych kultúr alebo — v poslednom čase — elektronickej hudby.

mentačný alebo aj textový nápad vyvolá vzápätí množstvo odvođenín, ktoré sa rovnakými prostriedkami usilujú dosiahnuť rovnaký úspech. To platí — v ešte väčšom meradle — aj pre súbory výrazových prostriedkov typické pre určité štýlové obdobia. V čase nástupu, keď práve svojou odlišnosťou pôsobia — v estetickom zmysle — ako osvietenie predchádzajúceho výrazového slovníka, plnia nepochybne kladnú funkciu. Ešte aj vo vrcholnej fáze štýlového obdobia, pokým sa ich náboj celkom nevyčerpá, môže už i púhe napĺňanie nosného typového princípu pôsobiť pozitívne. Čoskoro sa však dostaví presýtenie, ku ktorému spravidla prispieva aj móдне zneužívanie jednotlivých prvkov alebo tektonických postupov. Zo zložiek, ktoré mali pôvodne výrazovo ohraničenú logickú funkciu, sa stáva číra dekorácia strácajúca vlastný zmysel; nadprodukcia tento proces rozdrobovania urýchli a dokončí. Väčšina „hodnôt“ sa relativizuje: to, čo bolo v istom okamihu relatívny prínosom, môže byť v inom štádiu vývoja už iba bezinvenčnou retenciou. Vzhľadom na nevyhnutné ohraničenia, dané charakterom žánru, sa nové prínosy prejavujú v menšom meradle a rozsahu — vlastne v akejsi miniatúre. No práve možnosť pôvodnosti v detaile, „moment relatívne samostatnej, kvalitatívne rozdielnej jednotlivosti v totalite“ priznáva populárnej hudbe aj Adorno.¹⁸ Dokonca konštatuje, že je to „kvalita, ktorá sa vo ‚vysokej‘ hudbe vytratila, hoci bola kedysi pre ňu charakteristická, a za jej stratu (‚vysoká‘ hudba) očividne draho zaplatila“. Už samotná ohraničenosť žánru žiada od umelca, aby vo svojej tvorbe priniesol niečo všeobecne známe; zároveň však požiadavka estetického hodnotenia vyžaduje aj niečo nové, odlišujúce sa od ostatného. Podľa Adornovej mienky sú dobré tie šlágre, „ktorým sa podarilo vyriešiť túto kvadratúru kruhu“.¹⁹

Lenže tento začarovaný kruh rozrieši len mizivé percento bežnej piesňovej tvorby: v tomto druhu populárnej hudby budú vždy výnimkami. Redakčná práca produkčných inštitúcií by v každom prípade mala vyradiť aspoň prípady, ktorých umelecká hodnota citeľne klesá pod úroveň danú súčasným stavom. Tieto extrémne polohy ohraničujú široké pole priemeru, ktorý sa svojim charakterom vari najviac blíži úžitkovým predmetom umeleckej výroby. Ide tu skôr o naplnenie požiadaviek charakterizujúcich určitý typ, než o tvorbu individualizovaných tvarov.* Základná, úžitková hodnota populárnej hudby tu nadobúda takú prevahu, že odsúva estetickú funkciu do úzadia. Rozdiely v umeleckej hodnote jednotlivých skladieb sú nepatrné: často ich postihne len odborník, dobre oboznámený so súčasným stavom tohto priemeru. Preto sú aj závery „hodnotení“ v tejto oblasti len málo presvedčivé a diskutabilné. „Hodnoty“ sa stávajú do značnej miery

* Na typovosť funkčnej tanečnej hudby, ktorá vytvára prejavy „väčšinou typické a len v malej miere individuálne“ a ktorých „hudobný materiál si je veľmi podobný“, upozorňuje aj Z. Nejedlý vo svojej charakteristike kantorskej polky v prvej polovici 19. storočia (Bedřich Smetana, kniha štvrtá: Nová spoločnosť, s. 427).

relatívnymi a pri praktickom posudzovaní jednotlivých skladieb umeleckoestetický prístup ustupuje utilitárnemu hľadisku: porovnáva sa okamžitá „zásoba“ toho-ktorého typu (napríklad málo rýchlych skladieb — priveľa skladieb v istom módnom rytme), prihliada sa k aktuálnym či menej aktuálnym výrazovým a štýlovým prostriedkom, k záujmu tej či onej časti obecnstva alebo k väčšej či menšej frekvencii spracovávaného textového námetu v súčasnej produkcii. Čiste estetické meradlá ostávajú v takýchto prípadoch len jedným (a zďaleka nie najdôležitejším) faktorom komplexného hodnotenia.

4

(Estetické hodnoty v populárnej hudbe — Vznik a proces ich stabilizácie)

Mohlo by sa zdať, že aplikovať kritické meradlá odvodené z umeleckej hudby na širokú produkciu populárnej hudby môže byť skutočne do značnej miery sporné. Má zmysel pri „hviezdičkovani“ používať škálu od jedna do päť bodov, ak v jej vrchnej tretine končí iba nepatrné percento produkcie? Nevyžaduje úžitkové zameranie masovej produkcie, ktorá má inak rozvrhnutý súbor funkcií než umelecká tvorba, aj odlišný, skôr prakticistický prístup, ktorý by lepšie zodpovedal relativizmu jej hodnôt? Nie je — aspoň z hľadiska estetického hodnotenia — zaraďovanie populárnej hudby do kategórie „umenia“ predsa len nedorozumením? Nebolo by lepšie nahradiť kritériá platné v umeleckej oblasti iba všeobecnejšími meradlami „dobrého vkusu“ alebo „spoločenskej úžitkovosti“?

Takýto postup by však znamenal porušenie zásady, ktorú sme si vytýčili na začiatku tejto kapitoly: zásady jednotnosti celej hudobnej kultúry. Takýto postoj prináša pre celú hudobnú kultúru značné nebezpečenstvo.

Potreba i „spotreba“ zábavne, rekreačne orientovaných druhov hudby v praxi rozhodne prevažuje. Prevláda aj typ poslucháča, čo si zvykol hľadať v hudbe iba tieto funkcie, vyjadrované navyše spôsobom, ktorý kladie najmenšie požiadavky na jeho pozornosť, vnímanie, chápanie. Keby sme napríklad výsledky sociologických výskumov pokladali za plebiscit, ktorý by mal rozhodovať o osude hudobných druhov, mohlo by to v praxi znamenať likvidáciu všetkých žánrov s vyššími umeleckými aspiráciami. Umelecké a esteticky náročnejšie prejavy by sa mohli najprv vytisnúť z oblasti pop music s odôvodnením, že tu „nemajú čo robiť vzhľadom na svoje funkčné zameranie“, „neprihovárajú sa širokému obecnstvu“, „nemajú náležitú (rozumej: tú najmasovejšiu) komunikatívnuosť“ a postupne by sa mohol takýto postoj rozšíriť na hudbu vôbec. Spoločnosť však objektívne potrebuje aj také formy umenia, ktoré sú schopné tľmočiť zložitejšie, náročnejšie myšlienkové obsahy. Ak chce svojim členom zabezpečiť možnosť umeleckého a es-

tetického vyžitia sa (čo je istotne predovšetkým programom socialistickej spoločnosti), musí udržať plynulosť prechodu medzi jednotlivými druhmi hudby — a tým i možnosť uplatnenia náročnejších prejavov aj v oblasti, ktorá svojim funkčným zameraním smeruje predovšetkým k zábave a k rekreácii. Jednostranné alebo dokonca výlučné uplatňovanie kritérií „masovosti“, „lúbivosti“ alebo „ľahkej pochopiteľnosti“ nie je jednoducho možné ani v pop music, ak sa má táto časť hudby ešte vôbec pokladať za súčasť hudby a umenia.

Napokon prax sama ukazuje, že takáto jednostrannosť nie je potrebná, ba dokonca ani možná, pretože aj v oblasti populárnej hudby existujú prejavy, ktorých funkčné pôsobenie je širšie ako iba od dychové a rekreatívne. Naša domáca produkcia singlov, z ktorej sme dosiaľ vychádzali, reprezentuje len jednu časť populárnej hudby — i keď práve tú, s ktorou väčšina obyvateľstva najčastejšie prichádza do styku. No už konfrontácia s LP edíciou Supraphonu z oblasti populárnej hudby ukáže prekvapujúce výsledky.

Za rovnaké obdobie, aké bolo základom uvedenej tabuľky pre edíciu singlov, hodnotili kritici vo svojej tabuľke celkove 47 LP platní.* Porovnajme výsledky, aké dosiahol tento súbor u umeleckej kritiky, s číslami, ktoré sme už uviedli pre súbor hodnotených singlov:

	4,0—5,0	3,5—3,9	2,5—3,4	1,0—2,4
LP	42,5 %	25,5 %	23,5 %	8,5 %
Singly	0,46 %	2,07 %	44,7 %	52,77 %

Čísla hovoria samy: umelecká kritika zaraďuje 68 percent všetkých vydaných LP platní do kategórie nadpriemerných (oproti 2,53 perc. pri singloch!) a len 8,5 perc. do kategórie podpriemerných (oproti 52,77 perc. pri singloch). Kde hľadať vysvetlenie takého veľkého nepomeru?

Edícia Gramofónového klubu, ktorá tvorí podstatnú časť edície LP platní Supraphonu, sa zámerne orientuje na „preverené hodnoty“ z oblasti populárnej hudby. Zatiaľ čo edícia singlov predstavuje žatvu domácej produkcie za obdobie jedného roku, edícia LP platní môže vyberať zo svetovej produkcie populárnej hudby XX. storočia. Vedľa súčasných nahrávok sa tu objavujú aj snímky staré tridsať, štyridsať rokov. Tento prístup sám osebe naznačuje, že sa pohybujeme v oblasti, ktorá má oveľa bližšie k existenčným formám umeleckej hudby ako bežná produkcia singlov. Už sama myšlienka, že v minulosti vznikli

* Tento počet nie je dostatočne veľký, aby sa mohol rozdeliť podľa predaja do jednotlivých podskupín, pretože výsledky ktoré by sme takto získali, by nemuseli byť reprezentatívne. Okrem toho sa LP platne poväčšine distribuovali na základe subekripcie pre členov Gramofónového klubu a maximálnu výšku ich odbytu v niektorých prípadoch ohraničuje limit, preto ich predaj nemožno presne porovnávať s predajom singlov.

hodnoty, ktoré pretrvávajú a ku ktorým sa možno vracieť, svedčí o výslovné „umeleckej“ koncepcii, ktorá sa neobjavovala u predstaviteľov folklóru a nie je dosiaľ charakteristická ani pre masovú produkciu populárnej hudby, zameranú predovšetkým na pôsobenie v danom okamihu. Je to práve výsledok procesu, v ktorom si niektoré zložky populárnej hudby (predovšetkým džez a po ňom šťastí rock) vydobyli inštitucionálne prijatie do sveta kultúry a umenia.* Iba tento proces mohol umožniť, aby niektoré prejavy z tejto oblasti sa mohli pokladať za hodnoty, ktoré majú charakter čohosi trvanlivejšieho, všeobecne uznávaného a prijímaného. Hodnota v estetickom zmysle vzniká v procese hodnotenia, a tam, kde chýba hodnotiaci prístup, sa nemôže objaviť ani všeobecne prijímaná hodnota. Aj vznik hodnoty je proces. Predpokladá nielen sústavnú prácu kritiky, ktorá sa zaoberá hodnotením, ale aj stabilizovaný okruh záujemcov, ktorí sledujú tak dielo, ako aj jeho hodnotenie, dávajú sa ovplyvňovať úsudkami kritiky a prípadne ich aj sami usmerňujú a korigujú svojim konaním. Predpokladá to isté platformy, na ktorých sa môže odvíjať tento proces: existenciu odbornej tlače, inštitúcií, ktoré sa dávajú touto tlačou ovplyvňovať a svojou prácou zasa spätne pôsobia na obecnosť a pod. Aj naša klubová edícia LP platní je produktom tohto procesu a jej ďalším ohnivkom. Ak už sám jej výber vychádza z kritického hodnotenia produkcie a predkladá kritikom na hodnotenie niečo, čo sa už všeobecnou zhodou názorov pokladá za trvalú hodnotu, nie div, že kritika opäť ochotne potvrdí túto hodnotu.

Produkcija singlov má v tomto prípade dvojakú nevýhodu. Jednak je obmedzená v šírke materiálu (v domácej produkcii sa za jediný rok istotne nenájde toľko nadpriemerných hodnôt ako vo výbere zo svetovej produkcie troch desaťročí), jednak predstavuje pohľad z jediného okamihu, postavený pred nové, práve vznikajúce prejavy, ktoré sa dosiaľ nemôžu oprieť o tradíciu, preverenie svojej životnosti či dlhodobý ohlas v praxi — teda pred prejavy, u ktorých sa ešte nezačal proces tvorby hodnôt. Ak k tomu pripočítame už spomínanú skutočnosť, že LP platňa a singl dnes v populárnej hudbe predstavujú dva odlišné typy prostriedkov, lišiace sa spravidla aj okruhom svojich zvyčajných funkcií, nie je rozdiel v kritickom hodnotení obidvoch edícií taký prekvapujúci.

* Mnoho džezmanov zakladateľskej generácie sa dodnes nestotožnilo s týmto prístupom. Svedčí o tom aj rozhovor s neworleanským klarinetistom Albertom Nicholom, rovesníkom Louisa Armstronga a Duka Ellingtona, od ktorého sa pri nahrávaní LP platne s Traditional Jazz Studiom v Prahe očakávalo, že sa v repertoári zameria na „preverenú hodnotu“ — tradičné témy z raného obdobia džezového vývinu. Nicholasa však táto požiadavka spočiatku trochu zmätla: „Keď som k nim prišiel, chlapi začínali stále iba o tých starých kúskoch z roku 1925 a 1926 a z čias Kinga Olivera, a ja som si hovoril, že to už bolo riadne dávno a neviem, prečo by som sa mal vracieť tak ďaleko do minulosti.“²⁰

Avšak do populárnej hudby patrí práve tak singl, ako LP platňa, a popri všetkej rozdielnosti je prechod medzi nimi pomerne plynulý. Donedávna LP platňa zvyčajne obsahovala niektorý úspešný singl, vydaný už predtým — v poslednom čase však edičná priorita častejšie patrí náročnejšej LP platni, z ktorej sa môžu jednotlivé nahrávky neskôr objavovať na singloch. Na singloch aj na LP platniach sa teda aspoň čiastočne nachádza ten istý materiál; tí istí umelci, ktorí nahrávajú piesne, zamerané súborom svojich funkcií tak, že pred kritikou uplatňujúcou meradlá umeleckej hudby väčšinou veľmi neobstoja, môžu z času na čas prísť s niečím, čomu rovnako orientovaná kritika prisúdi trvanlivejšiu umeleckú hodnotu. Jednotu a súvislosť populárnej hudby možno teda pokladať za preukázanú a rovnako možno pokladať za preukázanú aj existenciu prechodnej styčnej plochy medzi populárnou a umeleckou hudbou. Tvorba a existenčné formy populárnej hudby vytvárajú aj estetické a umelecké hodnoty, ktoré sa postupne stabilizujú. A hoci takéto hodnoty budú v oblasti populárnej hudby vznikajú vždy len v určitom rozsahu a množstve, niet z hľadiska estetického hodnotenia inej možnosti, ako včleniť populárnu hudbu v celom rozsahu do komplexu hudobnej tvorby, čo aj s vedomím, že požiadavkám a meradlám umeleckej tvorby bude zodpovedať vždy len časť jej produkcie.

5

(Hierarchia žánrov a druhov — Mladé obecnstvo a jeho prehodnotenie funkcií — Hranica daná nevyhnutnosťou zachovať kontakt s obecnstvom)

Súčasnú populárnu hudbu nezáväzujú „ohraničenia dané žánrom“ tak pevne, ako by sa dalo usudzovať podľa niektorých jej častí. Dôležité je pritom jej vnútorné rozčlenenie na jednotlivé prúdy a druhy. Hoci pomer vnímateľskej náročnosti a masovosti, zábavných a estetických funkcií sa rieši osobitne v každom jednotlivom prejave, zároveň je do istej miery príznáčný pre charakter každého druhu alebo žánru. Rozdiel v tomto dvojakom členení hodnôt sa v praxi odráža v mnohých konvenčných hovorových zvratoch. V negatívnom zmysle sem patrí napríklad všeobecne známy a toľko ráz opakovaný výrok, že hudba je len dvojaká — dobrá a zlá. Rovnako okrídlená fráza tvrdí, že je lepší dobrý šláger ako zlá symfónia. Obe tvrdenia majú nesporne pravdu. Nemožno však poprieť, že symfónia je už svojou príslušnosťou k žánru a priori lepšie vybavená na určité ciele — povedzme na tlmočenie istých závažných obsahov — ako šláger. Koncom päťdesiatych rokov sa rovnakým spôsobom uvažovalo o rozdieloch medzi džezom a tanečnou hudbou. Z hľadiska prípravy a schopností amatérskych hudobníkov sa zdôrazňovalo, že lepšia je dobre zahraná tanečná skladba ako zle reprodukováný džez. To však nemohlo nič zmeniť na sku-

točnosti, že džez ako druh hudby býva zvyčajne nositeľom iných, náročnejších obsahov, než bola schopná tlmočiť vtedajšia tanečná pieseň. Aj tento fakt sa už zakotvil v povedomí aspoň istých skupín a odrazil sa aj v hovorových frázach. Heslo „Ak hráš džez, nemôžeš klamať“, ktoré kedysi u nás razil Emanuel Ugge, je jednou z nich. Iný príklad udáva Charles Keil, keď poznamenáva, že černošskí návštevníci bluesového koncertu neboli niekedy schopní odpovedať na otázku, aký je rozdiel medzi dobrým a zlým bluesom: zlý blues jednoducho neexistuje — ak niekto nemá soul, jednoducho nedokáže zahrať blues. Žáner sám osebe sa tu chápe ako istá kvalita, ako súbor predpokladov a možností, ktoré v ňom možno naplňať.²¹

Hodnotenie jednotlivých prejavov musí teda vychádzať z toho, do akej miery a nakoľko úspešne sa v nich realizujú možnosti dané žánrom; zároveň však nemožno nevidieť funkciu a postavenie, akú ten ktorý žáner alebo druh hudby zaujíma v súčasnom hudobnom živote. A pretože súhrnným pojmom ostáva „hudba“ a „umenie“, zostáva — z hľadiska umenia — v platnosti aj istá hierarchia žánrov podľa náročnosti a obsahovej závažnosti — zhruba povedané podľa toho, nakoľko sa v nich môžu uplatňovať zložitejšie funkcie, alebo do akej miery v ich štruktúre prevládajú funkcie „jednoduchšie“, úžitkové.

Pokúsme sa teraz odpovedať na otázku, aké možnosti a hranice majú druhy dnešnej populárnej hudby, ktoré v praxi spĺňajú zložitejšie a náročnejšie funkcie, približujúce sa súboru funkcií umeleckej hudby, a aké je obecenstvo, ktoré očakáva od populárnej hudby, aby spĺňala tieto funkcie.

Existenciu takéhoto obecenstva už potvrdzuje okrem iného spomínaný edičný rad Gramofónového klubu. Je to obecenstvo, ktoré svoje zameranie prejavuje nielen kupovaním nahrávok hudby tohto druhu, ale aj tlmočí svoje názory — i keď často nie celkom presne formulované — napr. aj v listoch redakciám odborných časopisov. Oproti predtým citovaným názorom, ktoré za jediné meradlo vhodné pre uplatňovanie na populárnu hudbu pokladali jej úspech u obecenstva, možno citovať napr. list čitateľa z Patína, publikovaný v časopise Melodie:

„Ja si totiž (piesne) delím na dve časti. Na tie výslovné oddychové, ktoré nemusia mať nijaký hlbokomyseľný text, iba príjemnú a ľahko zapamätateľnú melódiu. A potom na tie druhé, nad ktorými treba rozmýšľať, ktoré vyžadujú čas a pri ktorých je hlavný text. Takýchto je však, žiaľ, u nás veľmi málo.“²²

Ťažisko problematiky sa tu posúva výlučne do oblasti textu a tým sa celá otázka prívelmi zjednodušuje.* No názor, z ktorého vyvierá

* To sa napokon neraz stáva aj v diskusiách na oveľa vyššej úrovni. Väčšia významová určitosť slovesnej stránky je ľahšie postihnuteľná ako hudobná stránka, a preto nie div, že diskusie o spoločenskom pôsobení populárnej hudby veľmi často ostávajú iba pri tomto zdanlivo najsamozrejmšom aspekte celej problematiky, hoci vzájomné vzťahy slova hudby sú oveľa zložitejšie.

táto formulácia, sa zdá byť jasný: aj medzi populárnymi piesňami sú už dnes také, ktorých funkčné zameranie je širšie ako úsilie „iba zabaviť“.

Pre istú časť mladého obecnstva už dnes deliaca čiara medzi „hudbou na zábavu“ a „hudbou na rozmyšľanie“ neprebíha mechanicky medzi umeleckou a populárnou hudbou, ale vo vnútri každej z týchto oblastí a nie je zriedkavosťou, že istá časť mladého obecnstva počúva napríklad niektoré diela starých majstrov takmer ako hudobnú kulisu, kým na výrazove náročnejšie nahrávky rockovej hudby sa plne sústreďuje. Lec Jehne konštatuje, že „populárna hudba dnes prerastá svoj rámec a v mnohých výhonkoch sa usiluje o to, aby sa stala autonómne pôsobiacim hudobným umením“, a že teda „tá časť mládeže (a je jej väčšina!), ktorá neakceptovala princípy tradičnej európskej kultúry, si hľadá adekvátnu náhradu, inú, náročnejšiu hudobnú kultúru“.²³ Tomuto tvrdeniu dávajú za pravdu aj niektoré nedávne sociologické výskumy. Výsledky troch prieskumov (jeden z nich prostredníctvom vzorkového systému pokryl všetky krajiny sveta, druhý krajiny Južnej a Strednej Ameriky a tretí územie NSR), doplnené o závery seminárov Medzinárodnej spoločnosti pre hudobnú výchovu, ktoré sa konali v rôznych častiach sveta, okrem iného konštatujú, že podľa názoru žiakov by hudobná výchova v škole „mala stavať do popredia pop music a džez v takej forme, v akej túto hudbu prezentujú technické médiá a prehrávanie ukážok by mala dopĺňovať dôkladnou diskusiou“ a že učebný plán by sa mal doplniť o „oblasti, ktoré sa doposiaľ zanedbávali ako napríklad pop music, džez, hudba iných kultúr ako i súčasná a avantgardná hudba“.²⁴

Dieter Zimmerschied publikuje citáty z 319 slohových úloh, zadaných 16—17-ročným stredoškólakom v troch rozličných oblastiach NSR. Tému úlohy udávalo heslo „Hudba a ja — čo pre mňa znamená a čo pre mňa neznamená“, respektíve „Môj vzťah k hudbe“. V záujme autentickejšieho výpovede sa úlohy odovzdávali anonymne, iba s udaním veku a pohlavia. Okrem toho, že potvrdili prevažujúci záujem mládeže o populárnu hudbu, ukázali, že dôležitejší ako rozdiel medzi umeleckou a populárnou hudbou sa zdá byť v tejto generácii rozdiel medzi rozličnými typmi poslucháčov a medzi tým, čo ten-ktorý poslucháč v hudbe hľadá. Poslucháč, podľa názoru ktorého „hudba slúži iba na zábavu“, počúva „takmer iba beatovú hudbu, ale neprotestuje, ak sa ozve aj klasika“. (16 rokov, študent).²⁵ U niektorých sa osobný záujem podstatne líši od tradične uznávanej stupnice hodnôt: „Bez hudby nemôžem žiť. Hudba pre mňa znamená dva druhy: 1. Beethovenove symfónie (Mozart je pre mňa nadmieru mäkký). 2. Underground..., ktorému z týchto dvoch druhov dávam prednosť, to závisí iba od mojej nálady.“ (17 rokov, študentka).²⁶ „Popri soule, folklóre a protestných piesňach dávam ako klasickému skladateľovi prednosť Beethovenovi. Mozart mi vonkoncom nič nehovorí. Jeho hudba je pre mňa prípeknúčka a mäkká.“ (17 rokov, študentka).²⁷ Niektorí z opytovaných do-

konca pocitujú súbor funkcií, ktoré by mali charakterizovať oblasť umeleckej a populárnej hudby, celkom obrátene: „Nie je hudba ako hudba. Hudba, ktorá mi dáva podnet na rozmyšľanie, to nie sú tie diela, ktoré nám predkladajú v škole, pretože v nich nenachádzam nič, čo by vo mne vzbudovalo náladu na rozmyšľanie, skôr ma do nej privádzajú protestné piesne proti vojne, tituly, ktoré kritizujú spoločenské neduhy, alebo ktoré hovoria niečo o duševnom rozpoložení svojich interpretov.“ (17 rokov, študent).²⁸ „V protiklade... ku klasickej hudbe ma moderná pop music často podnecuje k rozmyšľaniu a uvažovaniu.“ (17 rokov, študent).²⁹

Značná časť takto orientovaných poslucháčov kladie na najnižšiu priečku svojho rebríčka hodnôt bežný šláger, ktorému vyčíta plochosť, plytkosť, bezobsažnosť. V každom prípade však anketa ukazuje, že študenti tohto veku oveľa výraznejšie diferencujú medzi jednotlivými druhmi populárnej hudby ako ich pedagógovia a že ich spôsob rozlišovania umeleckej hudby sa často líši od tradičného hodnotenia. Postoje týchto poslucháčov populárnej hudby nesporne majú niektoré znaky, ktoré ich približujú k správaniu sa obecnstva náročnejšieho umenia.

Na rozdiel od fanúška šlágrovej produkcie, ktorý celé svoje hodnotenie obmedzuje na jednoznačné „páči sa — nepáči sa“, vystupuje do popredia kritický prístup a pokusy o objektívne zvažovanie kladov a záporov každého prejavu. Od nadšeneckej zvedavosti, sústredenia sa na súkromný život idolov a hviezd sa postupne prechádza k hlbšiemu záujmu o problémy ich tvorby, repertoáru, o otázky štýlu, poprípade aj o otázky výslovne technické. A vedno s tým narastá aj odstup voči masovej šlágrovej produkcii; odstup, ktorý v tomto prípade nie je výsledkom jednostrannej fanúškovskej neznášanlivosti, ale skôr rastúcej schopnosti kriticky posudzovať. Možno teda povedať, že podobné tendencie vo vnútri pop music majú relatívne najlepšie predpoklady navodiť vo svojich poslucháčoch spôsob vnímania a postoj, ktorý je priaznivý aj pre náročnejšie druhy umeleckej hudby.

Keby sme mali v našej populárnej hudbe určiť istú hierarchiu žánrov (alebo skôr druhov) a označiť tie, v ktorých sa takéto tendencie najväčšmi uplatňujú, spomenuli by sme popri džezze, blues šansón alebo folk music a rozsiahlu oblasť rockovej hudby — teda v podstate žánre, ktoré sa u nás v poslednom čase označujú aj názvom „menšinové žánre“. Práve tieto poskytujú najviac príležitostí na uplatnenie „vyšších“ funkcií (estetickéj, poznávacej atď.).* Na najnižšej prieč-

* Dvadsaťdvaročný Nik Cohn vyčíta Beatles v poslednom štádiu ich činnosti, že svojimi výbojmi strhli síce časť svojho obecnstva („nejaký ten milión“), ale vymkli sa tým masovému obecnstvu teenagerov. Doplna to historikou o jasnozrivom producentovi, ktorý na začiatku závažnej kariéry Beatles „s múdрым zármútkom vyhlásil: „Tí chlapi sú géniovia. Tí nás môžu všetkých zruinovať.“³¹ „Nejaký ten milión“ je však z hľadiska kultúrnej politiky už číslo, ktoré naznačuje, čo môžu dokázať niektoré žánre náročnejšej pop music, ak od nich neočakávame príveľa.

ke tejto pomyslenej pyramídy by skončila bežná piesňová produkcia — každodenný chlieb priemyslu populárnej hudby. Presnejšie ohraničovanie je však veľmi ťažké, ak nie nemožné, vzhľadom na prudko postupujúce integračné tendencie, ktoré zmyývajú presné hranice medzi jednotlivými druhmi a žánrami. Z hľadiska estetického hodnotenia ostane vždy rozhodujúcim vzájomný pomer funkcií, ktoré sa realizujú v každom jednotlivom prejave. Zo svetovej produkcie poznáme veľa „pesničiek“, ktoré sú dokonalými umeleckými dielami, a na druhej strane aj celý rad džezových nahrávok, ktoré neobsahujú nič okrem prázdneho balastu. Z hľadiska kultúrnej politiky je však vždy dôležité uviesť si, aký súbor funkcií býva spravidla typický pre ten-ktorý žáner alebo druh populárnej hudby. Ten totiž vopred naznačuje, čo môžeme od jednotlivých druhov alebo žánrov očakávať. Najhoršie nedorozumenia alebo sklamaná vznikajú, ak očakávame, že v žánri, ktorého zameranie je predovšetkým úžitkové, budú pravidelne vznikať mimoriadne umelecké hodnoty, a naopak, že druh hudby, v ktorého súbore funkcií úžitkovosť ustupuje do pozadia za náročnejšími funkciami, dosiahne masové rozšírenie.

Dôležité je pritom uviesť si, že ani tie žánre alebo druhy populárnej hudby, ktoré sa súborom svojich funkcií najviac približujú k umeleckej hudbe, sa nemôžu neobmedzene rozvíjať týmto smerom, ak majú svojimi existenčnými formami aj naďalej ostať súčasťou populárnej hudby. Hierarchia žánrov populárnej hudby je v podstate iba spodnou časťou oveľa väčšej pyramídy všetkých hudobných žánrov. Ak budú niektoré žánre pop music stúpať po tejto pyramíde priveľmi strmo nahor, môže sa im podariť strhnúť so sebou časť svojho obecnstva; avšak toto obecnstvo sa časom zákonite „prečistí“, a teda trochu aj preriedi. Ukázal to napríklad džez a vyhranené formy rocku. Miesto, ktoré sa uvoľní v širšej časti pyramídy, ihneď zaplní hudba, ktorá mu svojou štruktúrou funkcií bude zodpovedať.*

Zvyšovanie meradiel vkusu a miery náročnosti je zaiste tendencia veľmi potešiteľná a hodná podporovania, nemôže však pokračovať ad infinitum. Podľa všetkého práve koniec šesťdesiatych rokov priniesol v pop music ďalší dôkaz, že takéto tendencie majú isté hranice, ktoré nemožno ignorovať. Zrejme nie je náhoda, že Beatles po „Sgt. Pepperovi“, Bob Dylan po svojom albume „Blond on Blond“ a Rolling Stones po albume „Their Satanic Majesties Request“ sa vrátili k hudbe,

* K podobnému záveru, hoci z iného hľadiska, dochádza aj Fritz Bachmann pri svojom výskume tanečnej hudby v NDR. Podľa jeho názoru sa dnešné tanečné šlágre môžu hucobne „obohacovať“ alebo „ťažiť“ z dvoch zdrojov: z folkloristických prvkov cudzej ľudovej hudby (sem zaraďuje aj prvky „pravého“ džezu) alebo z asimilovaných prvkov kabaretných piesňových druhov a šansónov. „V dnešnej dobe poznáme naproti tomu len zopár prípadov, keď sa tanečná skladba účelne obohatila absorbovaním znakov klasickej koncertnej hudby alebo staršej nemeckej ľudovej piesne“, konštatuje Bachmann.³⁰

ktorá si sama kladie isté ohraničenie tak pri voľbe výrazových prostriedkov, ako aj v náročnosti obsahu.³² Pop music je, rovnako ako umelecká hudba, vystavená nebezpečenstvu straty kontaktu s obecnosťou. Nezrozumiteľnosť a izolácia mala by však pre ňu ešte tragickejšie následky, pretože nemôže veľmi počítať so spoločenskou sankciou, ktorá v prípade umeleckej hudby niekedy istý čas toleruje podobnú situáciu.

„Rock je po dlhom čase prvá dobrá hudba, ktorá si získala masové prijatie,“ konštatuje Paul Williams. „Je to aj jeden z mála skutočne cenných vedľajších výsledkov masovokomunikačných prostriedkov v západnom svete. No veľa hudobníkov, producentov a ľudí okolo rocku plne nechápe význam tejto skutočnosti a hrozí nám preto vážne nebezpečenstvo, že to všetko vyhodíme von oblokom. I keď budeme mať tie najlepšie úmysly na svete a budeme chcieť slúžiť čistému umeniu a čistej individuálnej túžbe tvoriť, môžeme sa sami vyhnúť z nahrávacích štúdií a masovokomunikačných prostriedkov naspäť do garáží, kde sme začínali, a k obecnosti, skladajúcemu sa z pol tucta priateľov. Ak sa nebudeme čertovsky usilovať produkovať hudbu, ktorá je vysoko kvalitná, ale aj prijateľná pre dostatočne široké obecnosť, môžeme o rok vyzeráť ako hlupáci, čo nariekajú, že si ich nikto nevšima.“³³

V tejto súvislosti však treba pripomenúť, že estetická hodnota nepočíva i ba v závažnosti obsahu, ktorý isté dielo či prejav je schopné tlmočiť, ani v náročnosti, akú kladie na poslucháča. Narastanie zložitosti výrazových prostriedkov a zvyšovanie vnímateľskej náročnosti môže byť aj prejavom istého snobstva; najmä v pop music sa môže rýchlo premeniť na púhu módu. Napomáha tomu nezrelé obecnosť, ale aj priemyslový charakter výroby a distribúcie, ktorá má sklon dodávať všetkému módný charakter.

Predstavitelia náročnejších druhov populárnej hudby stoja medzi viacerými ohňami. Vlastné tvorivé hľadanie ich ženie k objavovaniu nových, nevyskúšaných alebo zložitejších výrazových prostriedkov a k pokusom stvárnovať týmito prostriedkami nové obsahy. Nakoľko však poväčšine nemajú takú profesionálnu prípravu ako ich kolegovia z oblasti vážnej hudby, hrozí im väčšie nebezpečenstvo, že sa dostanú do slepej uličky. Výsledky ich práce rozširuje priemyslový aparát s pevne zakorenenými metódami, ktoré nie sú práve najpriaznivejšie pre umeleckú tvorbu. Časť obecnosti je ochotná sledovať ich hľadanie: niektorí so skutočným porozumením, iní jednoducho zo snobských dôvodov a tí sú pre tvorcov skôr ďalším nebezpečenstvom než oporou. Pritom však je pre tvorcov životne dôležité udržať kontakt s dostatočne širokým obecnosť, lebo veľa zo slonoviny znamená v populárnej hudbe beznádejný zánik. Je to jednoducho oná Adornova „kvadratura kruhu“. Prax dokazuje, že nie je celkom neriešiteľná — ale predpokladom úspešného riešenia je, že si sám umelec uvedomí hranice možnosti, ktoré má za tohto stavu k dispozícii.

„Práve uvedomenie si svojho vlastného postavenia, systematické zdôrazňovanie pozície, ktorú zaujímajú ako hudobníci alebo kabaretní umelci, je čosi, čo sme si mohli všimnúť v práci mnohých umelcov, o ktorých sa hovorilo v tejto knihe“, zhrňa výsledky svojho diela — jedného z najpodnetnejších z estetickej a sociologickej stránky — Dave Laing. „Bez takého prístupu je takmer nemožné utvoriť v pop music nahrávky, ktoré by mali zásadný význam. Ak si spevák alebo hudobník neuvedomí úlohu priemyselnej štruktúry pop music a ohraničení, ku ktorým ho táto štruktúra nevyhnutne núti, začne takmer celkom istotne preceňovať alebo podceňovať isté možnosti svojho žánru. Ak máme vytrhnúť z kontextu slávny Heglov výrok, bolo by možné povedať, že sloboda v pop music do značnej miery spočíva v poznanej nevyhnutnosti.“³⁴

Možno práve tu nájdeme odpoveď na otázku, prečo aj tí predstavitelia pop music, ktorých by na to oprávňovala úroveň ich práce, tvrdošijne odmietajú správať sa „ako umelci“. Prečo Beatles ironizovali a bagatelizovali akékoľvek pokusy o analýzy alebo vysvetľovania svojich piesní. Prečo sa aj v tvorbe tých najzaujímavejších a najnáročnejších skupín súčasne prestupuje niekoľko rovín v hudobnej aj v textovej zložke. (Zappa: „Niektoré naše texty sú jednoducho pochabé. Nemajú nič spoločné so spoločenskou alebo politickou situáciou. Iné texty sú čisto politické, ďalšie zasa surrealistické.“)³⁵* Prečo sa Dylan po svojom období spoločensky a politicky angažovaných piesní mohol obrátiť k ľubostnej lyrike, a pritom neprestal byť Dylanom. Prečo „sotva odrastený teenager“, ktorý sa v Melodii rozpísal o novej pop music, pokladal za potrebné zakončiť svoju fundovanú úvahu slovami: „Tak sa môžeme báť, či ľudia nezačnú túto hudbu brať priveľmi vážne, či nám z nej neurobia niečo prešpekulované, nedotknuteľné a mŕtve, čomu normálny smrteľník nemôže rozumieť, či nás nepripraví o radosť a nedajú nám namiesto nej suché a posvätné duševné zážitky a vysokú umeleckú hodnotu. Len čo sa o tom začneme takto rozpisovať, sme na najlepšej ceste k tomu.“³⁶

Možno práve toto načisto nevedecké, spontánne a trochu zámerne provokatívne vyhlásenie najlepšie ilustruje tú časť novej pop music, ktorá stojí najbližšie k umeniu, ale pritom si uvedomuje, že jediná cesta, ako vyjadriť niečo zo skutočného života, spočíva v pochopení podmienok obmedzujúcich spôsob jej existencie, a tým aj jej zodpovednosť voči obecstvu a spoločnosti; v pochopení — čo aj skôr inštinktívnom než intelektuálnom — ktoré umožní, že z pôvodného obmedzenia sa stane nástroj, zbraň. Nová pop music to za posledných desať rokov dokázala v mnohých prípadoch, keď dosiahla čosi, čo bolo predtým v tejto oblasti oveľa zriedkavejšie: poskytnúť

* Porovnajme si túto deklaráciu povedzme s textovou tvorbou Jiřího Suchého.

svoju obecensťu potešenie tým, že ho — v estetickom i sociálnom zmysle — pobavila a zároveň mu poskytla podnet na rozmyšľanie. Keď diela pop music už neboli iba produktom priemyslu poskytujúceho zábavu a oddych, ale vypovedali aj o živote s bezprostrednosťou ľudovej hudby a viedli k jeho hlbšiemu poznaniu, podobne ako umelecká tvorba.

Zhrnutie:

Estetické hodnotenie populárnej hudby naráža na ťažkosti, vyplývajúce z jej rozsiahlosti a bohatej vnútornej diferenciacie. Obsahuje vytvory, ktoré si nekladú iný cieľ, než slúžiť ako úžitkové, masovo vyrábané a rozširované produkty na uspokojenie niektorých základných ľudských potrieb (nenáročná zábava, rekreácia). Nájde sa v nej však aj prejavy, ktorých súbor funkcií sa približuje súboru funkcií umeleckých diel. Populárna hudba je súčasťou masovej kultúry. Kritici masovej kultúry v kapitalistickej spoločnosti sa nazdávajú, že jej prejavy nemôžu uniknúť štandardizačnému tlaku znižujúcemu úroveň všetkých prejavov masovej kultúry na najnižší spoločný menovateľ. Socialistická spoločnosť so spoločenským vlastníctvom aparátu, ktorým sa šíri masová kultúra, má možnosť účinnejšie odražať takéto tlaky. Vrstvenie jednotlivých umeleckých prejavov podľa ich funkcií aj podľa náročnosti umeleckého sprostredkovania však ostáva aj v socialistickej spoločnosti.

Ak sa má dosiahnuť optimálna vnímanosť spoločnosti pre estetické funkcie umenia, treba zachovať vnútornú jednotu celej tvorby so stupňovitým narastaním zložitejších funkcií väčšej vnímateľskej náročnosti. Niektoré základné znaky a funkcie populárnej a umeleckej hudby sa však od seba odlišujú. Úzka spätosť populárnej hudby so životom vedie k tomu, že sa prejavy v praxi hodnotia predovšetkým podľa účinnosti na poslucháčov. Takéto hodnotenie vyplýva predovšetkým z osobných sentimentálnych vzťahov, ktoré si poslucháč utvára k hudbe a v ktorých hrajú rozhodujúcu úlohu najrozličnejšie asociácie mimoumeleckého charakteru. Okrem toho výrobný spôsob produkcie, typický pre populárnu hudbu, vedie k nadmernému opakovaniu a obmieňaniu základných typov, čo je v rozpore s požiadavkou originálnosti umeleckej tvorby. Všetky tieto okolnosti sú príčinou veľmi rozšírenej domnienky, že v masovo produkovanej populárnej hudbe vládne nepriama úmernosť medzi komerčným úspechom, pokladaným za kritérium ohlasu u obecensťu, a hodnotami v zmysle meradiel umeleckej kritiky. Podľa všetkého však štatistický výskum dokazuje, že najväčšie predpoklady pre komerčný úspech majú prejavy, ktoré sú podľa meradiel umeleckej kritiky niekde v strede hodnotovej tabuľky. Sítu verejného záujmu pritom viac vyraduje prejavy umelecky podpriemerné ako umelecky nadpriemerné. V praktickom hodnotení väčšiny masovej produkcie populárnej hudby sa bude vždy v značnej miere uplatňovať tlak prakticistických požiadaviek dopytu a ponuky, relativizmus vyvierajúci z rýchleho opotrebova-

nia výrazových prostriedkov, nevyhnutnosť vyvažovať proporcie, ale aj potreba sledovať súčasné tendencie kultúrnej politiky a objektívne potreby obecnstva, vyplývajúce z jeho vyspelosti. Tým sa však nevy-
lučuje ani v tejto časti produkcie estetické hodnotenie.

Avšak v populárnej hudbe existujú aj rozsiahle oblasti, ktoré si utvo-
rili systém preverených a uznávaných hodnôt v zmysle meradiel ume-
leckej kritiky. Tento systém hodnôt postupne prijímajú tvorcovia, obe-
censtvo aj inštitúcie a časom dosahuje značnú stabilizáciu podobne ako
v oblasti umeleckej hudby. Časť tvorby v oblasti populárnej hudby si
už teraz zabezpečila existenčné formy obdobné formám umeleckej hud-
by a v podstatnej miere tým prispieva k jednote hudobnej tvorby
ako celku.

Niektoré zložky mladého obecnstva pritom chápu funkčné odlišenie
populárnej a umeleckej hudby netradičným spôsobom a hranicu medzi
úžitkovou a umeleckou tvorbou vedú vnútri každej z týchto oblastí.
V každom prípade však rastie ich schopnosť diferencovať v rámci po-
pulárnej hudby jednotlivé prúdy i prejavy podľa ich funkčného za-
merania.

Pomer medzi naplnením úžitkových a umeleckých funkcií je cha-
rakteristický pre každý jednotlivý prejav. Preto môžu vznikáť ume-
lecky náročné a závažné diela v ktoromkoľvek žánri. Pritom má však
každý žáner alebo druh hudby typický súbor funkcií, ktoré sa zvy-
čajne naplňajú v rámci jeho rozsahu. Vzniká tým pomyselná hierarchia
(pyramída) hudobných žánrov, v ktorých populárna hudba ako celok
tvorí spodnú hranicu a plynule prechádza do oblasti umeleckej hudby.
No ani tie žánre alebo hudobné druhy populárnej hudby, ktoré sa cha-
rakterom svojho zvyčajného súboru funkcií najväčšími približujú k ob-
lasti umeleckej hudby — napríklad džez, rock, blues, šansón, folk music
— nemôžu opustiť jednotu žánrov populárnej hudby ako čiastkového
celku, ak nechcú natoľko zmeniť svoje existenčné formy, že by to
ohrozilo ich ďalšiu životnosť v spoločenskej štruktúre. Kontakt s do-
statočne širokým obecnstvom je pre všetky druhy a žánre popu-
lárnej hudby životnou nevyhnutnosťou a stáva sa tak permanentnou
previerkou ich spoločenskej užitočnosti. K umelecky najúspešnejším
predstaviteľom svetovej populárnej hudby patria práve tí, čo si uve-
domujú túto dialektickú väzbu a premieňajú poznanú nevyhnutnosť na
tvorivú slobodu.

NA ZÁVER

Uplatnenie hudby v našej technickej civilizácii nadobúda stále nové a nové formy.

Starostlivo vybraná hudba zaznieva zo skrytých reproduktorov vo výtahoch i v kabínach lietadiel. Má tu prekonávať náš pocit klaustrofóbie a úzkosť pri štarte alebo pristávaní. Hudba tvorí zvukovú kulisu v baroch, kaviarňach a bistrách. Odborníci ju vyladujú na takú intenzitu, aby pre susedov pri vedľajšom stole pohltila úryvky konverzácie, ktoré by k nim mohli preniknúť od nášho stola a dodala nám tak pocit súkromia. Programovanie hudby vysielanej do továrenských dielní či iných prevádzkárni sa stalo vedou. Tempo rytmu aj výraz hudby sa tu prispôsobujú krivke únavy, vyvolanej osemhodinovou mechanickou prácou a majú pôsobiť ako protiliek.

Spomínam na istého zahraničného vydavateľa, ktorý v šesťdesiatych rokoch nakupoval v Československu nahrávky určitého druhu hudby — estrádných sláčikových orchestrov, ale aj osobitne vybraných viet z populárnych klasikov. Okrem iného mali slúžiť na pomerne špeciálny účel. V dentistických laboratóriách dostávali pacienti na uši dvojkanálové slúchadlá. Jeden kanál viedol túto hudbu, druhý elektronický „biely šum“. Výsledok mal vyvolať dojem, ktorý v pacientovom vnímaní prerušil neprijemné pôsobenie dentistických úkonov. Niekoľko skladateľov vážnej hudby, s ktorými sa tento podnikateľ náhodne stretol, vyjadrilo rozhorčenie nad takýmto zneužívaním umeleckého diela. „Čo chcete,“ znela pohotová odpoveď. „Môže azda mať umelec vznešenejší cieľ ako zmierňovať ľudskú bolesť?“

Nepochybne je to veľmi ušľachtilý cieľ. No metóda, akou sa dosahuje, je metódou technologických operácií a nie umenia. Vo všetkých prípadoch, ktoré sme uviedli — a ich zoznam by bolo možné ľubovoľne rozširovať — sa hudba používa ako zvuková kulisa, nie ako umenie. Tí, ktorí vidia v hudbe predovšetkým umenie, hovoria o zneužívaní hudby.

No zvukovú kulisu už neoddiskutujeme. Aj ona slúži životu a spríjemňuje ho, v istom rozsahu je očividne aj objektívne potrebná a spoločensky užitočná. V civilizácii dvadsiateho storočia sa v neočakávanej miere rozrástla produkcia hudby a jej využitie. Tento rast radikálne zmenil niekdajší pomer medzi hudbou ako umením a úžitkovou hudbou, slúžiacou na mimoumelecké funkcie. Možno očakávať, že tento vývin bude aj naďalej pokračovať a nie je vylúčené, že raz dospejeme do situácie, keď „hudba ako umenie“ bude iba jedným a pomerne vzácnym prípadom využitia hudby.

Ak má spoločnosť záujem aj naďalej uchovať hudbu ako umenie, je jej povinnosťou podporovať tendencie umožňujúce väčšie uplatnenie umeleckých funkcií hudby všade tam, kde sa utvorí miesto pre ich rozvíjanie. Časť masovej produkcie populárnej hudby tvorí logický prechod medzi úžitkovou hudbou s mimoumeleckými funkciami a hudbou so stále rastúcou náročnosťou. Iné jej časti plynule smerujú k hudbe, v ktorej už prevažuje súbor funkcií charakteristických pre oblasť umenia. Historická zásluha pop music posledných desaťročí spočíva v tom, že tieto jej tendencie utvorili nový priestor pre umelecké prejavy tam, kde to predtým nebolo natoľko zvyčajné a že sprostredkovali umelecké zážitky aj obecnstvu, ktoré by možno nikdy neprišlo do styku s hudobným umením. Zásluhou tých najlepších, ktorí prispeli k tomuto vývinu, je aj to, že sa pritom nikdy nedostali do izolácie od hudby, ktorá sa časťou svojich funkcií môže zároveň prihovárať dostatočne širokému okruhu obecnstva a uchováva tak jednotu hudobnej tvorby v celej jej šírke.

Prof. Antonín Sychra sa vo svojom diele *Hudba očami vedy* zaoberá postavením hudby v socialistickej spoločnosti. Uvádza Adornove pripomienky, ktoré sme čiastočne citovali, komentuje výsledky sociologických výskumov Československého rozhlasu a konštatuje, že socialistickej spoločnosti má možnosti riešiť tieto problémy. Poznomenáva však, že „preklenie priepasti medzi vážnym umením a spotrebnou tvorbou je *conditio sine qua non*“. Súhlasí so závermi sociológov, že situáciu „nemožno vplyvňovať svojvoľne, bez rešpektovania daných zákonitostí, bez hlbokej teoretickej a experimentálne overovanej analýzy“.¹

Populárna hudba môže byť nepochybne významnou zložkou hudobnej kultúry, ktorá pomáha preklenúť priepasť medzi vážnym umením a spotrebnou tvorbou. V niektorých prípadoch môže byť sama vážnym umením. Ak jej máme vytvoriť čo najlepšie predpoklady na dosiahnutie tohto cieľa, musíme sa usilovať poznať jej možnosti, zákonitosti aj všeobecné vývinové tendencie. Malým príspevkom k tomuto poznaniu chcela byť aj táto kniha.

POP MUSIC: BUSINESS, INDUSTRY AND ART (SUMMARY)

I. A FEW THOUGHTS BY WAY OF INTRODUCTION

1. (Art music, folklore and popular music — The beginnings of twentieth century's popular music — Decisive role of mass communication media and Afro-American music elements)
2. (Birthplace of the new elements: U. S. A. — „Pop scene“ at the beginning of the 20th century)
3. (Provocative character of the new elements — New popular music linked to fashion, dance and behavioural patterns — Its condemnation in the twenties, thirties and fifties — Towards a more objective viewpoint)
4. (Structure of popular music: Unifying force of the mainstream, a relative independence of minority currents — Integration through mass communication media — *Panta rei*)
5. (Jazz: the first kind of Afro-American music surpassing the limits of popular music — Its specific character and social recognition — New forms of popular music as alternatives to European music conceptions)

In addition to „serious“ („art“) music and folklore, which is typical above all of feudal society, industrial revolution brings a new kind of music — popular music. Popular music serves a function similar to folk music in the preceding epoch. However, it inserts a new link between the creator and the listener: an intermediary for whom the dissemination of this music is motivated by economic interests. In the 20th century, this intermediary activity takes the form of a complex of economic institutions.

Two sets of reasons contribute to the abrupt change in character of popular music at this time:

1. The rapid growth of mass communication media which make it possible to expose listeners all over the world to the same music stimuli and thus unify musical experience and taste,

2. The invasion of non-European, above all Afro-American music elements, which — combined with the elements of European traditional music — form a new musical language, differing diametrically from that of European art music.

Successive waves can be traced in the penetration of non-European elements. Each of them meets with opposition at first, but step by step they are assimilated and, meshing with traditional elements, they form new and widely accepted syntheses. At the same time, this process creates conditions for the beginning of a new wave which goes through a similar procedure on a different level. This book attempts to illustrate this process by quoting and comparing critical reviews of „jazz“ in the U. S. in the twenties, of swing in Czechoslovakia at the beginning of the forties („jazz“ of the twenties was already considered entirely acceptable dance music at that time) and of rock and roll in the fifties, both in the U. S. and in Czechoslovakia. (This new and provocative music was sometimes considered to be an expression of enemy political ideology in both countries.)

It may not be quite correct to regard the development of popular music as a succession of short or long-lived fashion waves. In preference to this, the process may be considered one of successive changes in the mainstream, resulting from altered relations between the relatively independent minority currents (such as blues, country & western, folk music, rock etc.). „Fashion wave“ is usually a period in which one of these minority currents penetrates deeply into the consciousness of the general audience and correspondingly affects the mainstream of popular music, while its characteristic elements are assimilated and watered down by the mainstream. The Fashion wave is perhaps the least authentic period in the life of the minority current whose individual development may continue its own way even after the Fashion wave has ebbed.

Popular music is closely connected with the technical development of civilisation and with changes in the environment, fashion, behavioural patterns and aesthetic and ethical codes. Individual waves often become manifestos of nonconformity, arising from the customary generation conflicts. To understand their meaning, function and possibilities, one must not begin from wishful thinking and voluntaristic ideas about the form popular music should take according to the observer's conviction. It is necessary, instead, to study the mechanisms and objectively valid laws which one observes in the development of popular music of the 20th century.

A continuous supply of new, different expression-elements that defy the unifying mechanisms, and the fact that for a certain section of its creators, as well as of its audience, some aspects of popular music express artistic messages and induce aesthetic experiences, make it possible for some minority currents within popular music to assume some of the functions which until now have been mostly the province

of art music. If these minority currents (such as jazz, partly rock, etc.) prove their viability and aesthetic importance, after some time, they may be accepted by society and its art and cultural institutions. Their capacity to survive within the framework of popular music, however, depends on whether the amount of information they carry does not conspicuously exceed the limits established by the set of functions that popular music as a whole usually fulfils.

These currents neither can nor are intended to replace traditional European art music. However, they can create room for a new kind of art and thereby, to widen the scope of man's aesthetic experience.

II. A SMALL INVENTORY OF TERMS

1. (The twenties: Good old time music — Evergreen — Musical)
2. (Swing)
3. (Blues, rhythm and blues)
4. (Soul)
5. (Country & Western)
6. (Folk music)
7. (Rock)
8. (Folk rock)
9. (Rock and serious music)
10. (Rock and jazz)
11. (West coast, psychedelic, underground and other labels)
12. (Mainstream of the rock synthesis — Mariachi sound — Latin America — West Indies — Africa — India — Europe: Latin and Slavonic elements — Chanson — Theory of the transitory stage between folklore and pop music)
13. The seventies — Electronics — Various kinds of the great synthesis — Contemporary music and Middle-of-the-Road — Lack of new great personalities

The author tries to characterize briefly the musical traits of the individual currents which play the most important part in shaping today's mainstream of popular music, and to define their contribution to contemporary musical language. Two wide syntheses have been formed to date in the 20th century popular music, and their dissemination has been wider than that of any music culture in the history of mankind. The first of these was the swing synthesis, originating in the thirties and forties — at a time when the second or third generation of Americans and Europeans, exposed to Afro-American music elements through jazz and its predecessors, were able to express themselves freely using these elements that were now sufficiently widespread and assimilated. The second synthesis began to take shape, after

the rise of rock and roll, in the second half of the sixties. At first it had the character of a manifesto for a generation for whom the swing synthesis had already lost its provocative and non-conformist traits. The basic music material was supplied by the elements of Negro urban folklore, influenced by big-city civilisation in the middle of the 20th century and characterized, above all, by the use of electrophonically amplified instruments. Since the second synthesis had even wider nets of mass communication means at its disposal, it drew with even greater facility on varied ethnical spheres — e. g. on the Latin-American or Carribean circuit, and also on the exotic Oriental cultures (India) or on European folklore of different kinds. The folklore elements, originating in a territorially limited ethnical sphere, are thus made accessible to a much wider audience, but in this process they lose much of their original ethnical purity.

III. CZECHOSLOVAKIA: THE HOME SCENE

1. (Bohemia and Moravia at the beginning of the 20th century — Brass band music as an expression of Czech national feeling under the Hapsburgs — „Salon music“ — Polka and Waltz music)
2. (Songs of the „tramp movement“ — First stylizations of modern dances — Fox-polka and „Popular tango“ — Operetta and musical films — Preparations for the swing synthesis)
3. (Swing Era in Bohemia and Moravia)
4. (Popular music after February 1948 — The Amateur Art Movement — Orientation towards folklore — „Mass Songs“ — „Estrada Music“)
5. (Songs of the cabarets — Post rock-and-roll synthesis — The sixties and seventies)
6. (Slovak popular music at the beginning of the 20th century and after World War I. — Slovak tango — „Csárdás fox“)
7. (Slovak operetta — Influence of German dance music — Swing as a stylistic basis of the new Slovak popular music)
8. (Slovak popular music in the sixties — The importance and influence of the Bratislava Lyre Festival — The seventies)

In Czech and Slovak popular music, the process of acculturation and of gradual changes in the expressive means of popular music of this century developed at different rates of tempo, corresponding to the degree of industrialization and transformations in the structure of society. In the Czech-speaking parts of the country the penetrating impulses of new popular music met almost entirely with the „polka and waltz“ music, in which the folklore tradition already existed in applied, mediated form. In Slovakia there occasionally came about a conflict between the new currents and the folklore traditions in their original form, which can best be seen today in the better prerequisites for an artistically convincing and more expressive adapta-

tion of the folk-rock type. In both national cultures transitional musical types emerged, preparing the music perception of the broad public for the consumption of new expressive means. In Czech-speaking regions this role was fulfilled by the fox-polka and a „polka-and-waltz tango“; in Slovakia by the Slovak tango and the csárdás-fox. It is interesting to note that such transitional types, conditioned by local traditions, appear primarily at a time when the difference between the new expressive means and the domestic traditions is very striking; as soon as this difference is reduced, types of a more universal character prevail.

There was a general acceptance of the swing synthesis, which had made the new type of popular music acceptable to the broad mass of listeners. In Czech speaking areas this happened earlier than in Slovakia. Slovakia lacked the influence of progressively oriented representatives of vanguard art music for the more rapid penetration of jazz which, in the Czech-speaking areas, formed good prerequisites for early swing as early as the period between the two great wars. In contrast to this, the sharply growing efforts to achieve national emancipation and endeavours to create an independent national culture, in all spheres, provided the prerequisites in Slovakia, in the sixties, for the development of Slovak popular music to become accelerated, even gaining for it social prestige which, in some cases, exceeds the present possibilities of popular music in the Czech-speaking regions.

The drawback in the developments in the second half of the sixties, first in Czech-speaking regions and then in Slovakia, were chiefly in the indecisiveness and disunity of administrative cultural-political conceptions. The result of this situation was an increased commercial pressure tending toward the levelling off of all popular music and the music and the lyrics.

Today Czech and Slovak popular music faces the equally urgent task of standing up to these pressures by the creation of organizational assumptions so that the artistic criteria in popular music can play a more decisive role.

IV. BETWEEN INDUSTRY, BUSINESS AND ART

1. (The extent of business involvement in popular music — Its beginnings — Radio — Disc-jockeys — TV)
2. (The record industry — A & R man — Exclusive contracts — Singles and LP records — Juke boxes — Tapes and cassettes)
3. (Growth of the importance of performing artists — Agencies and fees — Mass festivals)

4. (Charts and Hit Parades — Influencing mass taste)
5. (Publicity is not God — Differentiating audiences and opportunities for minority trends — Creative tendencies as one moving force in development)
6. (Pop music and other art forms — Institutional criteria of art — Some parts of pop music acquiring a new set of functions)
7. (Pop music industry in socialist society — The place of popular music in the economics of music and culture — Commercialization and necessity for a close co-ordination between all production and distribution institutions)

The rapid growth of mass communication media and the technique of sound recording in this century created new possibilities for music to be made accessible to mass audiences. At the same time, these media and techniques influence change in the forms and character of today's musical life. Active performance of music gives way to consuming musical tins. Printed sheet music is replaced by record or tape recording.

New means have been placed at the disposal of the music of everyday need and consumption and its production and distribution has acquired the character of an industrial activity. Radio, TV, record, tape, cassette, music publishing houses, concert agencies are forming more and more complicated nets of relations which are guided and ruled by new legal codes and norms. The author tries to illustrate, by some examples, how these relations can influence our musical life, how they can shape the relations between individual kinds of music, etc. As a result of all these pressures, popular music is turned into merchandise.

The system of Charts and Hit Parades fulfils the important role of a marketing and publicity tool. In view of its pressure upon an audience, it can create a „false consciousness“ and help to control and manipulate the consumer. However, owing to the wide extent of production, it is also an important means of information, almost indispensable both for the producer and the consumer.

The experience of the last decades shows that not even in capitalist society do producers have unlimited possibilities to manipulate the consumers and mould their tastes. The growing scope of popular music production also creates room for its inner differentiation and stratification, and minority interests, broad enough to be economically significant, can introduce into industrial production certain tendencies that do not conform to the demands of mass production and mass taste. At the same time, popular music is a sphere in which some of its creators develop their creative efforts and in which a part of the audience looks for aesthetic experience. There is a dialectic tension between these forces and the moving forces of industrial production and distribution. Artistic intentions can be realized only through

the industrial apparatus, and the character of industrial production can never prevail to a degree which would completely rule out any trace of artistic aspects.

Even in socialist society, popular music is produced and distributed in an industrial manner. State ownership of the production and distribution apparatus, however, might create an opportunity to coordinate the activities of the individual links of this chain in such a way that the interests of the society are observed above all. This presupposes the knowledge of all the relations existing between the individual aspects of the industrial and commercial apparatus and observance of the objectively existing rules and development tendencies in this sphere.

V. POPULAR MUSIC AND SOCIETY

1. (General character of the revolt of jazz and rock — New situation of the young generation in our time — Growth of the social significance of groups of young people of the same age — Rock as a vague protest of adolescence)
2. (Different contents of the rock revolt: „To shock adults!“ — Attack on social taboos: the sexual revolution and drugs)
3. (Cultural revolution: protest against the codes and ideals of the consumer society — „Unwillingness to grow up“ — Utopistic ideals of the San Francisco scene — Shallowness of the philosophical basis and disillusion — Show business makes protest a fashion)
4. (Basic function of popular music in socialist society — „Committed song“ in the broader and narrower meaning of the term — Ideological qualities and artistic persuasiveness — Positive values of the generation conflicts — The socially committed song as one of the values of contemporary pop music)

New currents of popular music, using unusual expressive means and having a provocative effect on older generations and broader circles of the „not in“, easily become the bearers of a generation protest. This role was played until about the fifties of this century by jazz, whose function was later taken over by rock.

The basic character of such protest is usually rather vague and bears the traces of adolescent dissatisfaction with the world. Only rarely is it linked to any concretely formulated programme on how to change this world. When such a link comes about, there usually is an affiliation (particularly in capitalist societies) with left-oriented tendencies.

In the sixties the social and political connotations of rock music increased considerably, notably under the influence of folk music, whose basic features always included an ability to comment directly

on immediate and social events within the singer's range of interests. In the United States and other capitalist countries, a segment of popular music began to express basic disagreement with the life of the consumer society and cast doubt on nearly all the customary conventions in thinking and in establishing practical life goals and styles. The intellectual starting point for such manifestations pendulated between ambiguous pubescent dissatisfaction and the more concisely formulated political platforms of manifold hues, including, among others, expressions of a decidedly pacifist or, on the contrary, anarchist character. The social turmoil went beyond the frontiers of popular music and became evident in specific actions, for instance anti-war demonstrations, the formation of Utopian communes or mass festivals and gatherings. The extent of the movement was so great that economic interests compelled the entertainment industry to place itself partially at the service of this movement. But in doing so, the movement moved into the stage of a fashion wave and lost its original directness and artistic conviction, so that by the beginning of the seventies this fashion wave quickly receded. A number of leading artistic representatives of the movement fought this trend, expressing their „protest“ against the pulverising of social commitment in popular music by extending the range of their subject to other spheres without demeaning their artistic level. The development to date has shown that popular music can, to a certain extent, even express one's attitude to outstanding social questions and that for a part of its creators and listeners it is a natural thing to use it to such ends.

Discussion on the ideological effect of popular music which is going on in the socialist countries must start from a basic definition of the function of popular music. This is determined by the prevalence of its entertainment and recreational functions; it must also be in line with the present state of maturity of the domestic audience, the latter's own musical tradition and objective needs. Ideology, stressing features corresponding to the way of life of a socialist society and its moral code, makes itself felt in the artistically persuasive elaboration of themes and motifs, encompassing the life of an individual in society in its full length and breadth. Every artistically persuasive work corresponding to these demands may be regarded as committed in the broad sense of the world. Popular music, however, provides the possibilities for the rise of committed expressions in the narrower sense, i. e. the kind that deal with socially serious subjects of a more general impact. Such expressions will always form but a minority of overall popular music production. The emergence of a new generation can be important since it is seeking its own answers to the basic questions of life and tries to express it particularly through popular music, whose expressive means correspond to its manner of perception and life style.

VI. MUSIC AND THE ART OF SOUNDS

1. (Limited possibilities of analyses by traditional means — Modal melodic and harmonic feeling, tectonical laxity — Non-existence of the „work“ in the European meaning of the term — Music written and improvised, „existing“ and „originating“ („seiende“ und „werdende“)
2. (New criteria for evaluation: feeling, drive, show, involvement — A different kind of musical hearing — Musical and sonic elements of music structure)
3. (Marshall McLuhan's theory — Hi-fi, stereo sound and four channel stereo — Kinetics and the sound-aura of rock music)
4. (Practical results of the qualities of new music conceptions — Experimental character of new technologies — Studio work instead of composing — The producer as a creative artist)

Musical qualities of the new pop music are often examined by traditional methods of melodic-harmonic-formal analyses, derived from European art music of the nineteenth century. This procedure may sometimes lead to distorted results. Of considerable importance in pop music are the principles of direct spontaneous creation which are totally different from the European principle of „composed“ music. Even some representatives of European art music consider the lack of „spontaneity“ in European composed music as a limiting factor. Hence their attempts to combine certain methods of European art music with jazz, improvisation, etc. In the customary chain „creator — work (noted in writing) — interpreter — listener“, pop music often leaves out the link „work (noted in writing)“, or supplies the written notation of the work only additionally, after its sound recording. This procedure brings popular music closer to folk music tradition or to exotic non-European music cultures, where music is developing without ever making use of a written notation. This makes it easier to transfer the substance of the aesthetic effect into other categories which do not exist in European art music are non-expressible by means of written notation (e. g. swing, drive, involvement).

In addition to this, this sphere may create its own aesthetic ideal which emphasizes above all the sonic character of the musical work and suppresses some other parts (e. g. the tectonical-constructive aspects). This principle, too, can be found in some non-European musical cultures. Due to these facts, the aesthetic message of this music is not transferable without previous assimilation of the attitudes of perception and can be understood above all by that generation of listeners for whom new pop music forms an indivisible and logical part of their environment. A new type of musical hearing seems to arise here. The role of the new basic unity — art work in the shape of an artefact — is taken over by the grammophone record, in which an important part of the complex aesthetic effect may also

be the graphic lay-out and sleeve notes, as well as the sonic and technical qualities of the recording, often making use of the technique of acoustical collage. When the synthesis of these means with traditional European elements means reaches a certain level, new popular music can make use both of the spontaneity of improvisation and of fairly advanced tectonic and structural methods (e. g. in certain LP records conceived as thematic entities, etc.). In extreme cases, new aesthetic values may arise that cannot be achieved and repeated in any other art form.

VII. A FEW NOTES ON THE AESTHETICS OF POPULAR MUSIC

1. (Difficulties caused by the extensiveness of the material — Its differentiation — A fiction called „the average listener“ — Mass culture and its critics — Music in socialist society)
2. (Popular and art music as components of one entity — Typical traits of popular and art music — Evaluation of popular music by its effect on the listener only)
3. („Praise of bad music“ — Popular music as a means of „making life more agreeable“ — The relation between the aesthetic value of a song and its appeal to the audience — The influence of mass production on aesthetic values)
4. (The hierarchy of musical genres and types — Young audience and the set of functions it ascribes to art and pop music — The limits of popular music established by its necessity to keep in contact with wide audiences)

An aesthetic evaluation of popular music meets with the difficulty caused by this music's extensiveness and rich internal differentiation. Popular music includes works which do not follow any other aim but to serve as applied, mass produced and distributed products to answer some of the basic needs of man (mere entertainment, recreation, etc.). On the other hand, it also includes works whose set of functions approaches the set of functions customary in works of art music.

Popular music is a part of mass culture. Critics of mass culture in capitalist society believe that products of mass culture cannot escape the standardizing pressure which brings the level of all products down to the lowest common denominator. Socialist society, with state ownership of the apparatus through which products of mass culture are produced and distributed, has the possibility to resist this pressure in a more effective way. The stratification of individual works of art according to their functions and according to the demands they make on the listener, however, remains valid even in socialist society.

If optimal receptiveness of society towards aesthetic qualities of art is to be preserved, it is necessary to keep the internal unity of music as a whole, with functions and demands on the listener

rising gradually but uninterruptedly from the bottom to the top. However, there is a difference between some of the principal traits and qualities of popular music and art music. Popular music tends generally towards the principle of expressing certain fixed stereotypes, while art music stresses originality of every work. Basic tendency of art music is to create a tension between the expected conventions (norms) and their fulfilment; the basic tendency of popular music is just to fulfil the expected conventions (norms). The close connection between popular music and life means that its works are often, in practice, evaluated only by their effect on an audience. In such an evaluation, the personal, sentimental attitudes of the listener towards the music are often decisive, and in such attitudes various non-musical associations often prevail. Furthermore, methods of mass production, typical of popular music, lead to excessive repetition or modification of basic types, which is contrary to art music's desire to achieve originality.

All these facts give rise to the hypothesis (fairly frequent among professionals in this sphere) that in mass produced popular music art values decrease to the same degree as success with an audience increases. To disprove this, the author mentions the results of some statistic research he has carried out on this subject. The sales of all singles and LP records released by the Supraphon record company within one year have been compared with their reviews by professional critics. (Since 1967, Supraphon's entire pop music production has been regularly reviewed by a panel of five critics, in which different generations have been represented and which has included both critics with academic training and experts from the specialized trade press.). The results show that in the current production of singles, the best sales have been achieved by records which the critics placed somewhere around the middle of the scale of values. The sieve of the audience's interest discards in greater number the works considered by the critics to be below average, and only to a smaller degree those considered to be above average. However, works that are well above the average appear very rarely among these releases (based on the local production of the current year) and the critics very seldom place a recording in the upper third of the scale of values.

This implies that in mass produced popular music works of outstanding aesthetic qualities are rare and that in any practical evaluation, the pressure of the practicum demands of enquiry and offer will always be felt. A purely aesthetic evaluation is difficult also because of a certain relativism arising from the rapid exhaustion of expressive means, from the necessity to keep a balanced proportion between different kinds and genres of popular music, to observe contemporary trends in society's cultural policy, and to take into account the objective needs of the audience corresponding to their actual cultural niveau. This, however, does not mean that an aesthetic evaluation of

this part of the production of popular music must be ruled out altogether.

On the other hand, popular music also comprises spheres where a system of aesthetic evaluation conforming to the standards of art criticism had already evolved. This system is being gradually accepted by artists, audiences and institutions, and after a certain time it reaches a degree of stability characteristic of art music. In the statistical survey carried out by the author, this sphere was represented by Supraphon's pop and jazz LP records released within one year. This repertoire included also recordings issued on a licence basis and selected from the world's production of the last 30—40 years. The company's editorial policy in the sphere of LP's concentrates above all on records which, by general consent of world critics, have already reached the status of proven and accepted values. This has been confirmed again by local critics after the release of these records in Czechoslovakia. An extremely large percentage of the total production was placed by the critics in the top third of the scale of values. (See tab. on pp. 217.)

This seems to indicate that a part of the production of popular music has developed forms of existence similar to those of art music which, to a considerable degree, helps to maintain the unity of music as a whole. Another proof of this trend is the existence of a specialized expert press and literature of a more serious character than shallow fan magazines, the attitudes adopted by some publishing, recording and broadcasting companies, a certain support (both moral and material) accorded this music by public institutions and some further measures corresponding to the usual criteria of institutional acceptance of art.

Besides, for some sections of the young audience there is no basic difference between the set of functions usually fulfilled by art and those by popular music, and they draw the dividing line between „applied“ and „art“ music within each of these kinds of music. Some works of art music, such as Baroque or Classicist music, may be consumed by this audience as „applied“ or background music, while some works of popular music may be followed with a concentration and aesthetic involvement which the older generation reserved for art music only. Quotations from some contemporary sociological research are introduced in this work to prove this point. At any rate, a young audience shows an increasing ability to differentiate between different kinds of music or different works within the sphere of popular music according to the function they serve. The older generation usually does not possess such an ability.

From the point of view of aesthetics, the relation between „applied“ and „art“ functions is unique for every singular work. This is why works that are aesthetically significant and demanding may originate in any type or genre of music. At the same time, however, every kind

or genre of music as a whole has a typical set of functions which it most frequently serves. This creates a certain hierarchy (pyramid) of genres, the lower and wider part of which is formed by popular music which gradually passes over into the sphere of art music in the upper and narrower part. However, not even those types or genres of popular music which, by their usual set of functions approach most closely the sphere of art music, can entirely sever their connections with the remaining genres of popular music, unless their forms of existence are changed to such a degree that this endangers their capacity to survive in the given social structure. This is the reason why the majority of artists of popular music who set out to make use of the new expressive means or to express more significant contents and messages, usually stop when they have reached a certain critical point and often go back to works characterized by a more basic set of functions. Contact with a sufficiently wide audience for all types and genres of popular music is an unavoidable necessity. The greatest artistic success is usually achieved by those artists who are fully aware of these limits and the natural boundaries of their creative efforts and in this way are capable of turning the recognized necessity into freedom.

Translated by the author and Joy Kohoutová

POUŽITÉ PRAMENE A VÝBER Z LITERATÚRY

(Uvádžam predovšetkým diela, ktoré v knihe citujem, alebo o ktorých závery sa vo svojej práci opieram; zoznam ďalej obsahuje ku každej problematike niekoľko fundamentálnych prác, pričom som uprednostnil literatúru dostupnú u nás.)

A. VŠEOBECNÉ OTÁZKY, POMOCNÉ DISCIPLÍNY

1. Adorno, Theodor W.: Einleitung in die Musiksoziologie, Zwölf theoretische Vorlesungen, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1968
2. Bessler, Heinrich: Das musikalische Hören der Neuzeit, Akademie Verlag, Berlin 1959
3. Čapek, Karel: Marsyas čili Na okraj literatury, Fr. Borový, Praha 1941
4. Člověk potřebuje hudbu, Kapitoly o hudební výchově (vyd. Václav Holzknecht a kolektiv), Panton, Praha 1969
5. Fitzgerald, Francis Scott: The Crack Up, New Direction Books, New York 1945
6. Gulda, Friedrich: Worte zur Musik, R. Piper Verlag, München 1971
7. Chassins, Abram: Music at the Crossroads, The Macmillan Company, New York 1972
8. Kloskowska, Antonina: Masová kultúra, Praha 1967
9. Kresánek, dr. Jozef: Sociálna funkcia hudby, Slovenská akadémia vied a umení, Bratislava 1951
10. Mass Culture, The Popular Arts in America, ed. by Bernard Rosenberg, David Manning White, The Free Press, New York 1957
11. McLuhan, Marshall: Understanding Media, The Extensions of Man. Sphere Books Ltd., London 1967
12. McLuhan, Marshall — Fiore Quentin: The Medium is the Massage, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, 1967
13. Pleasants, Henry: Death of a Music? (The Decline of the European Tradition and the Rise of Jazz) Victor Gollancz Ltd., London 1961
14. Pleasants, Henry: Serious Music — and all that Jazz. An adventure in music criticism. Victor Gollancz Ltd., London 1969
15. Sychra, Antonín: Hudba očima vědy, Čs. spisovatel, Praha 1965
16. Šindelář, Dušan: Filosofie užité tvorby, Svoboda, Praha 1971
17. Šindelář, Dušan: Tržiště estetiky, Obelisk, Praha 1969

B. VŠEOBECNĚ OTÁZKY POPULÁRNEJ HUDBY, DEJINY

18. Czerný, Peter — Hofmann, Heinz P.: Der Schlager, Ein Panorama der leichten Musik, VEB Lied der Zeit, Berlin 1968
19. Cohn, Nik: Pop from the Beginning, Weidenfeld and Nicolson, London 1969
20. Černý, Jiří: Zpěváci bez konzervatoře, Čs. spisovatel, Praha 1966
21. Černá, Miroslava — Černý, Jiří: Hvězdy světových mikrofonů, Svoboda, Praha 1969
22. Dorůžka, Lubomír — Mácha, Zbyněk: Od folklóru k Semaforu, Státní hudební vydavatelství, Praha 1964
23. Hofmann, H. P.: Beat, Rock, Rhythm & Blues, Soul, VEB Lied der Zeit, Berlin
24. Hofmann, H. P.: ABC der Tanzmusik, Verlag Neue Musik, Berlin 1971
25. Mabey, Richard: The Pop Progress, Hutchinson Educational Ltd., London 1969
26. Melly, George: Revolt Into Style, The Pop Art in Britain, Allen Lane, The Penguin Press, London 1970
27. Spaeth, Sigmund: A History of Popular Music in America, Phoenix House, London (The Jazz Book Club) 1961
28. Zimmerschied, Dieter: Beat-Background-Beethoven. Material für ein Curriculum. Verlag Moritz Diesterweg, Frankfurt/M. 1971
29. Baacke, Dieter: Beat — die sprachlose Oposition. Juventa Verlag, München 1968

C. ESTETIKA, SOCIOLÓGIA, PSYCHOLÓGIA

30. Bachmann, Fritz.: Rezeptionskundliche Untersuchungen zur Tanzmusik in der DDR, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1972
31. Kaiser, Rolf-Ulrich: Underground? Pop? Nein: Gegenkultur! Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln 1969
32. Laing, Dave: The Sound of Our Time, Sheed and Ward, London 1969
33. Leonard, Neil: Jazz and the White Americans, The Acceptance of a new Art Form, The University of Chicago Press, Chicago 1962
34. Máte rádi Matušku? Psychologický výskum dr. Eva Horáčková, Alois Čulík, napísal Petr Brázda, zostavil a preložil Pavel Dvořák. Vydavateľstvo politickej literatúry, Bratislava 1967
35. Pleasants, Henry: The Great American Popular Singers, Victor Gollancz Ltd., London, 1974
36. Seuss Juergen — Dommermuth Gerold — Maier Hans: Beat in Liverpool. Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt 1965
37. Silver, Irwin: The Cultural Revolution: A Marxist Analysis, Times Change Press, New York 1970

38. Výzkum súčasnej hudobnosti I—II. (Studijní oddělení Čs. rozhlasu, Jaroslav Kasan a kol.) Svoboda, Praha 1969

D. HUDOBNÝ PRIEMYSEL, OBCHOD

39. Billboard International Buyer's Guide, 1970, 1971, 1972, 1973, 1974, 1975. Billboard Publications Inc., Los Angeles
40. Davis, Clive (with James Willwerth): CLIVE — Inside the Record Business, William Morrow Co. Inc., New York 1975
41. Schmidt-Joos, Siegfried: Geschäfte mit Schlagern, Bremen 1960
42. Shemel, Sidney — Krasilovsky, M. William: This Business of Music, Billboard Publications, Inc. New York 1971
43. Padesát let Ochranného svazu autorského, OSA 1919—1969, Panton, Praha 1969

E. DŽEZ

44. Batašev, Aleksej: Sovětskij džaz, Izdatělstvo Muzyka, Moskva 1972
45. Berrendt, Joachim Ernst: Kniha o džezze, Supraphon, Bratislava 1968
46. Charters, Samuel B. — Kunststadt, Leonard: Jazz. A History of the New York Scene, New York 1962
47. Goffin, Robert: Jazz from Congo to Swing. Musicians Press Ltd., London 1946
48. Jazzforschung (Jazz Research), herausgegeben von Friedrich 1: 1969, Band 2: 1970, Band 3/4: 1971/72, Band 5: 1973
49. Matzner, Antonín — Wasserberger, Igor: Jazzové profily, Supraphon, Praha — Bratislava 1969
50. Mecklenburg, Carl Gregor Herzog zu.: International Jazz Bibliography (Jazz Books from 1919 to 1968) Éditions P. H. Heitz
51. Newton, Francis: Jazzová scéna. Supraphon, Praha 1973
52. Rychlík, Jan: Pověry a problémy jazzu, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1959
53. Schuller, Gunther: Early Jazz, its Roots and Musical Development, Oxford University Press, New York 1968
54. Stearns, Marshall: The Story of Jazz, Oxford University Press, New York 1956

F. BLUES, RHYTHM AND BLUES, SOUL

55. Swiecicki, Mateusz: Jazz — rytm XX wieku, Państwowe zakłady wydawnictw szkolnych, Warszawa 1972
56. Wasserberger, Igor — Horváth, Ivan: Základy džezovej interpretácie, Opus, Bratislava 1972
57. Handy, W. C.: Blues, and Anthology. Collier Books, New York 1972

58. Keil, Charles: Urban Blues, The University of Chicago Press, Chicago 1966
59. Oliver, Paul: The Story of the Blues, Chilton Book Company, Philadelphia 1969
60. Shaw, Arnold: The World of Soul, Black America's Contribution to the Pop Music Scene, Cowles Book Co. Inc., New York 1970

G. ROCK

61. The Age of Rock, Sounds of the American Cultural Revolution, edited by Jonathan Eisen. Vintage Books, Random House, New York 1969
62. Belz, Carl: The Story of Rock, Harper Colophon Books, New York 1971
63. Geppert, Georg: Songs der Beatles, Texte und Interpretationen, Kösel Verlag, München 1968
64. Gillet, Charlie: The Sound of the City, The Rise of Rock and Roll, Outerbridge and Dienstfrey, New York 1970
65. Gleason, Ralph J.: The Jefferson Airplane and the San Francisco Sound, Ballantine Books, New York 1969
66. Kaiser, Rolf-Ulrich: Das Buch der neuen Pop-Musik, Econ Aktuell, Düsseldorf 1969
67. Kaiser, Rolf-Ulrich: Rock Zeit, Stars, Geschäft und Geschichte der neuen Pop-Music, Econ Verlag, Düsseldorf 1972
68. The Poetry of Rock, edited by Richard Goldstein, Bantam Books, New York 1969
69. Rock and Roll Will Stand, edited by Greil Marcus, Bacon Press, Boston, 1969
70. The Rolling Stone Interviews, Compiled by the Editors of Rolling Stone, Paperback Library, New York 1971
71. The Rolling Stone Record Reviews, by the Editors of Rolling Stone, Pocket Books, New York 1971
72. Shaw, Arnold: The Rock Revolution. What's happening in today's music. Crowell-Collier Press, New York 1969
73. Williams, Paul: Outlaw Blues, A Book of Rock Music. E. P. Dutton and Co. Inc., New York 1969

H. COUNTRY AND WESTERN

74. Hemphill, Paul: The Nashville Sound, Simon and Schuster, New York 1969
75. Malone, Bill G.: Country Music U. S. A., Austin 1968
76. Shelton, Robert: The Country and Western Story, Bobbs — Merrill, New York 1965

I. FOLK MUSIC

77. The American Folk Scene: Dimensions of the Folksong Revival. Edited by David A. Deturk and A. Poulin, Jr. Dell Publishin Co. Inc., New York 1967
78. Bob Dylan, A Retrospective. Edited by Craig Mc Gregor. William Morrow and Co. Inc., New York 1972
79. Seeger, Pete: The Incompleat Folksinger, Simon & Schuster, New York 1972

J. ŠANSON

80. Chanson — mein Leben. Herausgegeben von Frauke Deisser-Jenssen, Henschelverlag, Berlin 1975
81. Erismann, Guy: Histoire de la Chanson. Editions Hermes — Pierre Waleffe, Paris 1967
82. Schmidt, Felix: Das Chanson. Herkunft, Entwicklung, Interpretation. Damokles Verlag, Ahrensburg 1968

K. MUZIKÁL

83. Ewen, David: The Story of America's Musical Theatre, Chilton Co., Philadelphia 1961
84. Osol sobě, Ivo: Divadlo, které mluví, zpívá a tančí, Supraphon, Praha 1974
85. Osol sobě, Ivo: Muzikál je, když... Supraphon, Praha 1967
86. Schmidt-Joos, Siegfried: Muzikál. Supraphon, Praha 1968

L. ČASOPISY, ZBORNÍKY

87. Aktuality Melodie, Orbis, Praha
88. Hudební věda, Academia, Praha
89. Hudební rozhledy, Svaz čs. skladatelů, resp. Svaz českých skladatelů a koncertních umělců, Praha
90. Jazz Forum, The Magazine of the European Jazz Federation, Warszawa — Wien
91. Melodie, Orbis, Praha
92. Melody Maker, IPS Specialist and Professional Press Ltd., London
93. Rolling Stone, Straight Arrow Publishers Inc., San Francisco
94. Sounds, Spotlight Publications Ltd., London
95. Taneční hudba a jazz, Státní hudební vydavatelství resp. Supraphon, Praha
96. The World of Music, Quarterly Journal of the International Music Council, Unesco, Mainz

M. ENCYKLOPÉDIE, SLOVNÍKY

97. Feather, Leonard: The Encyclopedia of Jazz in the Sixties, Horizon Press, New York 1966
98. Roxon, Lillian: Rock Encyklopedia, Grosset & Dunlap, Workman Publishing Co., New York 1969
99. Schmidt-Joos, Siegfried — Graves, Barry: Rock Lexikon, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg, 1973
100. Waschko, Roman: Przewodnik Iskier — Muzyka jazzowa i rozrywkowa, PWI, Varšava 1970

N. INTERNÉ A ŠTUDIJNÉ MATERIÁLY, ROZMNOŽENÉ TEXTY, RUKOPISY

101. Analýsy tvorby — současný stav populární hudby. SČSKU, Praha 1975
102. Dějiny české hudební kultury, díl II. Academia Praha (před vydáním)
103. Goldscheider, Alexander: Problematika formy v populární hudbě. Diplomová práce, UK Praha 1975
104. Kotek, Josef: Cestami české populární a jazzové hudby v letech 1945—1970, Ústav pro výzkum kultury, Praha (rkp)
105. Kotek, Josef: Šlágrový trh v Československu v letech 1949—1966, Supraphon, Praha 1969 (rozmn.)
106. Malá encyklopedie jazzové a populární hudby, I.: Věcná část. (Vyd. J. Kotek, A. Matzner, I. Poledňák). Supraphon, Praha (před vydáním)
107. Music and Tomorrow's Public, Report. International Music Council and International Federation of Producers of Phonograms and Videograms, Paris 1975 (rozmn.)
108. Průzkum postojů české veřejnosti k populárním zpěvákům. (Vladimír Hlepner a kol.) Ústav pro výzkum kultury, Praha 1975 (rozmnoženo)
109. Šoltýz, L. — Zelenay, P.: K dejinám slovenskej tanečnej hudby, Zväz slovenských skladateľov, Bratislava (rozmn.)
110. Výzkum současné hudebnosti, I.—II. Studijní odd. čs. rozhlasu Praha 1969 (rozmn.)
111. Zpráva MK ČSR o současném stavu populární hudby, Praha 1975
112. Správa MK SSR o súčasnom stave populárnej hudby, Bratislava 1976

POZNÁMKY

I. Niekoľko úvah na úvod

1. 88; 1974, č. 4, s. 335
2. 104
3. 30
4. 8; 194
5. 25; 41
6. 91; 1974, č. 2, s. 14
7. 44
8. 18; 201
9. 18 264
10. 46; 37. Odtiaľ aj väčšina údajov o Jimovi Europem
11. 47; 73
12. Interview s R. A. Dvorským, rkp autora
13. 18; 275
14. 33
15. 33; 32—35
16. 5; 16
17. Express, Praha 1941
18. 105, 104
19. 66; 15
20. 66; 16
21. 95; 1966—1967, s.
22. 105; 12 ad.
23. 11; 301
24. 4; 10
25. 65; 24
26. 58; 25
27. 58; 34
28. 51;

29. 90; 1970, č. 2, s. 58
30. např. 48, 50, 53
31. 88; 1969, č. 4, s. 419
32. 90; 1970, č. 2, s. 71
33. 106; 69

II. Malá inventúra pojmov

1. 86; 9
2. 56; 54
3. 27; 540
4. 58; 34—35
5. 58; 152
6. 58; 156
7. 58; 47
8. 58; 97
9. 58; 164
10. 58; 166
11. 58; 170
12. 91; 1967, č. 1, s. 12
13. 75; 29
14. 75; 45
15. 75; 262
16. 75; 264
17. 75; 161
18. 75; 205
19. 75; 304
20. 75; 324
21. 75; 364
22. 77; 23
23. 77; 204
24. 75; X

- 25. **62**; 30
- 26. **19**; 11
- 27. **19**; 23
- 28. **69**; 50
- 29. **62**; 176
- 30. **82**; 158
- 31. **82**; 45
- 32. **82**; 84
- 33. **95**; 1968—1969, 101
- 34. **77**; 66
- 35. **8**; 42
- 36. **107**; 26
- 37. **91**; 1976, č. 4, s. 111
- 38. **39**, 1975/76, 9
- 39. **107**, 36

III. Na domácej scéne

- 1. **88**; 1972, č. 4, s. 325
- 2. v interview a autorom
- 3. Z. Mácha v brožúre k LP
Suprofonu 0 13 0431/2
- 4. **102**
- 5. **102**
- 6. **91**; 1975 č. 12, s. 370
- 7. **95**; 1961, s. 59
- 8. **101**
- 9. **101**
- 10. **109**
- 11. **112**

IV. Medzi priemyslom, obchodom a umením

- 1. **41**
- 2. **39**; 1974, 12
- 3. **42**; 135
- 4. **43**; 20, 31, 34
- 5. **58**; 86
- 6. **75**; 111
- 7. **17**; 41
- 8. Podľa informácie OSA
- 9. **58**; 82-3
- 10. **58**; 81
- 11. **91**; 1973, č. 1, s. 17
- 12. **42**; 212
- 13. **104**

- 14. **62**; 55
- 15. **91**; 1970, č. 8, s. 238
- 16. **42**; 7
- 17. **40**; 153
- 18. **65**; 78
- 19. **91**; 1970, č. 11, s. 333
- 20. **29**; 138
- 21. **32**; 30
- 22. **32**; 28
- 23. **91**; 1974, č. 2, s. 44
- 24. **19**; 204
- 25. **65**; 46—7
- 26. **66**; 65
- 27. **65**; 248
- 28. **91**; 1971, č. 8, s. 227
- 29. **65**; 34
- 30. **65**; 62
- 31. **62**; 202
- 32. **8**; 220
- 33. **8**; 227
- 34. **38**; 15
- 35. **14**; 185
- 36. **32**; 189
- 37. **39**; 1975
- 38. **105**; 12—13
- 39. **108**; 11, 12, 28
- 40. **34**; 175

V. Pop music a spoločnosť

- 1. **91**; 1971, č. 3, s. 78
- 2. **51**; 365
- 3. **29**; 13
- 4. **66**; 49
- 5. **8**; 95
- 6. **36**; 20
- 7. **25**; 49
- 8. **20**; 128
- 9. **66**; 48
- 10. **66**; 160
- 11. **29**; 15, 25, 29, 88, 105
- 12. **19**; 31
- 13. **10**; 393
- 14. **91**; 1967 č. 6, s. 135
- 15. J. Heroldová, Populace klesá,
mládeže přibývá; Lidová demo-
kracie, Praha, 6. 1. 1971 s. 3

16. 91; 1971, č. 3, s. 82
17. 61; 108
18. 61; 125
19. 62; 128
20. 37; 6
21. 19; 158
22. 77; 138
23. 65; 9
24. 61; 72
25. 65; 37
26. 65; 43
27. 87; 13. 10. 1969
28. 87; 28. 9. 1970
29. 65; 322
30. 37; 19
31. 37; 23
32. 77; 160
33. 77; 252
34. 61
35. 77; 153
36. 91; 1969, č. 5, s. 147
37. 66; 137
38. 91; 1974, č. 6, s. 176
39. 91
40. 112
41. 112

VI. Hudba a zvukové umenie

1. 29; 61
2. Napr. článok O hudbě, Zpravodaj MNV Ivanovice na Hané, XII. 1970, 9
3. 91; 1967, 182, 208, 230
4. 91; 1970, č. 3, s. 279
5. 103
6. 62; VIII
7. Songs of Leonard Cohen, New York 1968
8. The Apple Song Book, London 1969
9. 38; 13
10. 6; 47, 76
11. 29; 46
12. 29; 67 ad.
13. 25; 35

14. 2
15. 11, 12
16. 17
17. 12; 145
18. 11; 300
19. 73; 32
20. 89; 1969, č. 22, č. 687
21. 96; 1970, č. 2, s. 36
22. 65; 203
23. 93; 8. 7. 1971, vol. 86, s. 36
24. 96; 1970, č. 2, s. 16
25. 38; 16
26. 15; 101
27. 88; 1969, č. 3, s. 299
28. 92; 28. 8. 1971, s. 34
29. 66; 79
30. 66; 143
31. 66; 81
32. 66; 144
33. 58; 89
34. 92; 28. 8. 1971, s. 34
35. 73; 34
36. PYE NSPL 18317 (U. K.)
37. CBS 63340 (U. K.)
38. Crawdaddy! New York, 1968, issue 16, s. 28
39. EMI, PCS 7027 (U. K.)
40. 92; 28. 8. 1971, s. 24

VII. Na okraj estetiky pop music

1. 10; 475
2. Porovn. ďalšie príspevky v 10; 8
3. 9
4. 9; 117
5. 89; 1966, č. 5, s. 131
6. 88; 1967, č. 1, s. 30 ad.
7. 16; 37
8. 62; 89
9. V preklade Dolfi Langerera, súkromná tlač, Praha 1970
10. 3; 250
11. 1; 26 ad.
12. Archiv redakce Melodie
13. 87; 1970 č. 21
14. 87; 1970 č. 22

15. Mladý svět, Praha, 1970, č. 47, 27. 29; 22
s. 12
16. 91; 1972, č. 5, s. 132
17. 16; 125
18. 1; 47
19. 1; 48
20. 91; 1972, č. 8, s. 247
21. 58; 170
22. 91; 1972, č. 5, s. 153
23. 91; 1972, č. 2, s. 37
24. 107; 34, 44
25. 29; 19
26. 29; 22
27. 29; 22
28. 29; 73
29. 29; 73
30. 30; 19
31. 19; 135
32. 32; 169
33. 73; 38—39
34. 32; 181
35. 66, 127
36. 91; 1969, č. 5, s. 149
- Na záver
1. 15; 102

Predslov	2
I. kapitola: Niekoľko úvah na úvod	5
1. Hudba umelecká, ľudová a populárna — Začiatky populárnej hudby XX. storočia — Úloha masovokomunikačných prostriedkov a africko-amerických hudobných prvkov	7
2. Východisko nových prvkov: USA — „Pop scéna“ na začiatku XX. storočia	13
3. Provokujúci charakter nových prvkov — Nová pop music v spojení s módou, tancom, spôsobom správania sa — Jej odsudzovanie v dvadsiatych, tridsiatych a päťdesiatych rokoch — Predpoklady objektívnejšieho pohľadu	20
4. Štruktúra populárnej hudby: unifikujúce pôsobenie hlavného prúdu a relatívna nezávislosť menšinových prúdov — Integrácia pôsobenia masovokomunikačných prostriedkov — <i>Panta rei</i>	24
5. Džez: prvý druh africko-americkej hudby, ktorý presahuje ráz populárnej hudby — Jeho špecifickosť a spoločenské uznanie — Nové formy populárnej hudby ako alternatíva pre európske hudobné myslenie	28
II. kapitola: Malá inventúra pojmov	35
1. Dvadsiate roky: hudba „starých dobrých čias“ — Evergreeny — Muzikál	37
2. Swing	40
3. Blues, Rhythm and blues	42
4. Soul	47
5. Country and western	51
6. Folk music	58
7. Rock	61
8. Folk rock	67
9. Rock a džez	69
10. Rock a vážna hudba	72
11. West coast, psychedelic, underground	73
12. Hlavný prúd rockovej syntézy — Mariachi — Juhoamerický kontinent — Karibská oblasť — Afrika — India —	

Európa — Šansón — Teória o „ľudovkovom“ medzistádiu	75
13. Sedemdesiate roky — Elektronika — Jednotlivé typy veľkej syntézy — Súčasná hudba a hudba strednej cesty — Nedostatok nových veľkých osobností	83
Zhrnutie	89
III. kapitola: Na domácej scéne	91
1. Čechy na začiatku storočia — Národnostne-manifestačné poslanie dychovej hudby — Salónna hudba — Ľudovka	93
2. Trampská pieseň — Prvá štylizácia moderných tancov — Fox polka a ľudovkové tango — Opereta a hudobný film — Príprava swingovej syntézy	97
3. Swingová éra v Čechách	100
4. Populárna hudba po Februári — Hnutie ľudovej umeleckej tvorivosti — Orientácia na folklór — Masová pieseň — Estrádna hudba	102
5. Pesničky malých scén — Syntéza po období rock and rollu — Šesťdesiate a sedemdesiate roky	105
6. Slovenská populárna hudba na začiatku dvadsiateho storočia a po prvej svetovej vojne — Slovenské tango — Čardášový fox	110
7. Slovenská opereta — Vplyv nemeckej tanečnej hudby — Swing ako štýlový základ novej slovenskej populárnej hudby	112
8. Slovenská populárna hudba v šesťdesiatych rokoch — Význam a vplyv Bratislavskej lýry — Sedemdesiate roky	115
IV. kapitola: Medzi priemyslom, obchodom a umením	119
1. Rozsah obchodu s pop music — Jeho začiatky — Rozhlas — Disc jockeyovia — Televízia	121
2. Gramofónový priemysel — A & R man — Exkluzívne zmluvy — Singly a LP platne — Hracie automaty — Pásy a kazety	127
3. Rast významu interpretov — Agentúry a honoráre — Masové festivaly	133
4. Rebríčky, Hit Parades — Ovplyvňovanie masového vkusu	134
5. Reklama nedokáže všetko — Difereciácia obecnstva a príležitosť pre menšinové žánre — Pohonná sila tvorivých úsilí	137
6. Pop music a ostatné druhy umenia — Inštitucionálne kritériá umenia — Funkčné prehodnotenie niektorých požiadaviek populárnej hudby — Pop music ako produkt protichodných tlakov priemyselnej výroby a tvorivého umeleckého úsilia	140
7. Priemyslový aparát pop music v socialistickej spoločnosti	

— Postavenie populárnej hudby v ekonomike hudby a umenia — Komeracionalizácia a potreba koordinácie v práci všetkých produkčných a distribučných zložiek	144
Zhrnutie	150
V. kapitola: Pop music a spoločnosť	153
1. Všeobecná povaha revolvy džezu a rocku — Nové postavenie mladej generácie dnešných čias — Vzrast sociálneho významu vekových skupín vrstovníkov — Rock ako neurčitý protest pubertálnej generácie	155
2. Rozličná náplň revolty rocku: „Nastrášiť dospelých!“ — Útok na spoločenské tabu: sexuálna revolúcia a drogy	159
3. „Kultúrna revolúcia“: protest proti kódexom a ideálom konzumnej spoločnosti — „Nechuť voči dospievaniu“ — Utopické ideály sanfranciskej scény — Plytkosť myšlienkovvej základne a sklamanie — Zábavný priemysel mení protest na módu	163
4. Základné poslanie populárnej hudby v socialistickej spoločnosti — Angažovaná pieseň v širšom a užšom zmysle — Ideovosť a umelecká presvedčivosť — Kladný náboj generačných konfliktov — Spoločensky angažovaná pieseň ako jeden z pólov súčasnej populárnej hudby	172
VI. kapitola: Hudba a zvukové umenie	179
1. Možnosti hudobnej analýzy tradičnými prostriedkami — Modálne melodické i harmonické cítenie, tektonické uvoľnenie — Neexistencia „diela“ v európskom zmysle — Hudba zápisová a nezápisová, existujúca a vznikajúca	181
2. Nové hodnotiace kategórie: feeling, drive, show, involvement — Nový druh hudobného vnímania — Hudobné a zvukové zložky hudobnej štruktúry	185
3. Teória Marshalla Mc Luhana — Hi-fi, stereo a kvadrofónia — Kinetizmus a zvuková aura rocku	188
4. Praktické dôsledky novej hudobnosti — Pokusnícky charakter nových technológií — Štúdiovy spôsob práce — Umelecká úloha producenta	192
5. Improvizácia spontánnosť — Možnosť širších koncepcií	197
Zhrnutie	203
VII. kapitola: Na okraj estetiky pop music	205
1. Ťažkosti spôsobené rozsiahlosťou materiálu — Jeho diferenciacia — Fikcia zvaná priemerný poslucháč — Masová kultúra a jej kritika — Hudba v socialistickej spoločnosti	206
2. Populárna a umelecká hudba ako súčasť jedného celku — Typické znaky populárnej a umeleckej hudby — Hodno-	

tenie populárnej hudby iba podľa jej účinku na poslucháča	208
3. „Chvála zlej hudby“ — Pop music ako „prostriedok na spríjemnenie života“ — Pomer medzi estetickou hodnotou a ohlasom obecnstva — Vplyv výroby na estetickú hodnotu	210
4. Estetické hodnoty v populárnej hudbe — Vznik a proces ich stabilizácie	216
5. Hierarchia žánrov a druhov — Mladé obecnstvo a jeho prehodnotenie funkcií — Hranica daná nevyhnutnosťou zachovať kontakt s obecnstvom	219
Zhrnutie	226
Na záver	229
Resumé (v angličtine)	231
Použité pramene a výber z literatúry	245
Poznámky	251

Lubomír Dorůžka



POPULÁRNA HUDBA — PRIEMYSEL, OBCHOD, UMENIE.

Vydal OPUS, československé hudobné vydavateľstvo, národný podnik, Bratislava, v roku 1978, ako svoju 291. publikáciu. Zodpovedná redaktorka Juliana Szolnokiová. Z českého rukopisu preložila Jana Šimulčíková. Obálku a väzbu navrhol Ján Meisner. Jazyková redaktorka Elena Kučerová. Technický redaktor Stanislav Glasa. Vytlačili Západoslóvenské tlačiarne, prev. Trenčín. AH 1654 — VH 18,5 — 403/22. Náklad 8.000 výtlačkov. I. vydanie.

62-291-78

09/22

Cena viaz. Kčs 28,—

Skenováno pro studijní účely