UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD
Institut komunikačních studií a žurnalistiky
Katedra mediálních studií

Dizertační práce

2013

Michal Pospíšil

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD
Institut komunikačních studií a žurnalistiky
Katedra mediálních studií

Michal Pospíšil

Koncepce studia populární hudby pro česká mediální studia

Dizertační práce

Praha 2013

Autor práce: **Michal Pospíšil**
Vedoucí práce: **PhDr. Irena Reifová, Ph.D.**
Rok obhajoby: **2013**

Bibliografický záznam

POSPÍŠIL, Michal. *Koncepce studia populární hudby pro česká mediální studia*. Praha, 2013. 232 s. Dizertační práce (Ph.D.) Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra mediálních studií. Vedoucí dizertační práce PhDr. Irena Reifová, Ph.D.

Abstrakt

Populární hudbě nebylo zatím v českém akademickém prostředí, a o to méně v rámci studia médií, věnováno příliš pozornosti. Mediovaná populární hudba bývá v analýzách týkajících se role médií opomíjena a její účinek přehlížen. Práce ověřuje argumenty na podporu hudby coby relevantního předmětu českých mediálních studií a zjišťuje, zda může dosavadní zkoumání populární hudby přinést užitečné vědění pro rozšíření záběru a zkvalitnění stávajícího studia médií v ČR. Jádro práce podává obraz tradice české hudební vědy (především na jejím popularizačním pomezí, citlivějším k populární hudbě) a angloamerické tradice studií populární hudby (tzv. popular music studies). V obou oblastech vyhledává a kriticky hodnotí silná a slabá místa pro studium médií. V závěru práce stvrzuje požadavek českého studia populární hudby jako potřebné součásti studia populární kultury v rámci mediálních studií, navrhuje oblasti zkoumání a upozorňuje na možná úskalí – zejména problémy translace západních teorií při aplikaci v místním kontextu, romantickou ideologii rocku a přílišné soustředění na výjimečné. Specifika české situace pojednávají kapitoly věnované roli kulturního kapitálu v české hudební kultuře 70. a 80. let a suverenitě totalitního spotřebitele na příkladu vývoje kulturní politiky v 50. letech 20. století.

Abstract

The topic of popular music has not been granted much attention in the Czech academic environment so far. Even less attention has been given to popular music in the Czech study of media. When analyzing media, the role of popular music is routinely neglected and its effects overlooked. The thesis surveys arguments that support music as a relevant subject for Czech media studies and determines whether the current exploration of popular music could

provide useful knowledge for expanding the coverage of existing media studies tradition in the country and possibly for improving it. In its core, the thesis provides a picture of Czech musicology (especially on its popularization edge, sensitive to popular music) and the Anglo-American tradition of the study of popular music, popular music studies. It identifies and critically assesses the strengths and weaknesses of each area with regards to the study of media. In conclusion, the thesis confirms the need for the Czech popular music studies as a necessary component of the study of popular culture in the context of media studies. It suggests areas for further research and highlights its potential pitfalls – especially problems with application of Western theories in local context, the romantic ideology of rock and disproportionate focus on the exceptional. The specifics of the Czech situation are dealt with in chapters on the role of cultural capital in Czech music culture of the 1970s and 1980s and on the totalitarian consumer sovereignty (shown on the example of the development of the Czech cultural policy in the 1950s).

Klíčová slova

populární hudba, studia populární hudby, hudební věda, mediální studia, rocková ideologie

Keywords

popular music, popular music studies, musicology, media studies, ideology of rock

Rozsah práce: **558 594 znaků**

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval samostatně a použil jen uvedené prameny a literaturu.

Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.

Souhlasím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze Michal Pospíšil

Poděkování

Děkuji vedoucí práce Ireně Reifové, Radkovi Diestlerovi (Popmuseum, Praha) a Daphne Carr (The Department of Music at Columbia University, New York).

Obsah

1. ÚVOD: POPULÁRNÍ HUDBA NENÍ BEZVÝZNAMNÁ A V POPULÁRNÍ HUDBĚ NEJDE JEN O HUDBU 4

1.1 Zájem o hudbu: Smack My Bitch Up, Kyle Mom's a Bitch, Swastika Eyes 6

1.2 Kultura populární hudby: o čem mluvím, když mluvím o hudbě 10

1.3 Proč se hudba nezdá důležitá 14

1.4 Zájem o hudbu: Diskuze o hudební dramaturgii Radiožurnálu, její předchůdci a následovníci 18

2. VÝCHODISKA, POSTUPY A CÍLE PRÁCE 25

2.1 Opodstatnění a cíle práce 25
2.1.1 Hudba a média 29

2.2 Motivace a zázemí 32

2.3 Struktura práce 33

3. POPULÁRNÍ HUDBA A JEJÍ DEFINICE 38

3.1 Pojmy artificiální, nonartificiální a populární hudba 38

3.2 Pojem pop/pop music 47

3.3 Pojem hudba 48

3.4 Pojem studia populární hudby/popular music studies 48

3.5 Další terminologie 49

4. ČESKÁ TRADICE ZKOUMÁNÍ POPULÁRNÍ HUDBY 50

4.1 Hudební věda 54
4.1.1 Hudební sociologie 59
4.1.1.1 Počátky hudební sociologie 59
4.1.1.2 Výzkumy hudebnosti 64
4.1.2 Hudba a média. Rukověť muzikologa 70
4.1.3 Závěr 74

4.2 Jazz (hudba jazzového okruhu) 74

4.3 Rock 80

4.4 Trampská píseň, folk & country 81

4.5 Zázemí populární hudby 83

4.6 Hudba ve filmu 85

4.7 Hudba v rozhlase 85

4.8 Hudební nakladatelství 86

4.9 Další literatura 87

4.10 Po roce 1989 90
4.10.1 Znakový systém normalizační popmusic 96
4.10.2 Další literatura po roce 1989 107

4.11 Závěr 108

5. POPULAR MUSIC STUDIES: OBRAZ OBORU, JEHO SMYSLU, METOD A DĚJIN 110

5.1 Dějiny a vymezení oboru 110
5.1.1 Počátky angloamerického výzkumu populární hudby, kulturální studia 110
5.1.2 Definice, emancipace, kumulace (a účel) 112
5.1.3 Disciplína/pole výzkumu 114
5.1.4 Producenti, texty, publika, hegemonie a diskurz 115
5.1.5 90. léta 116
5.1.6 Na začátku tisíciletí 117
5.1.7 Struktura studií populární hudby 118

5.2 Kritické přístupy k populární hudbě 119
5.2.1.1 Konzervativní kritika 120
5.2.1.2 Kritická teorie frankfurtské školy 120
5.2.1.3 Kritika z pozice politické ekonomie 124
5.2.1.4 Strukturalistická kritika 125
5.2.1.5 Kulturální a subkulturální kritika 126
5.2.1.6 Kritika postmodernismu 128
5.2.2 Populární hudba a politika 129

5.3 Muzikologie, interpretace a hudební význam 131
5.3.1 Populární muzikologie 131
5.3.2 Interpretace populární hudby 132

5.4 Publika 136
5.4.1 Výjimečnost (post)subkultur 136
5.4.2 Fanoušci, fanynky, deadheads, aficionados, connoisseurs 137

5.5 Hudební průmysl 139
5.5.1 Moc a bezmoc hudebního průmyslu 139
5.5.2 Hudební průmysl a digitální proměna: autorské právo a potírání rezistence 141
5.5.3 Hudební průmysl a digitální proměna: adaptace 144

5.6 Média 147
5.6.1 Tisk a hudební kritika 147
5.6.1.1 Fanziny 149
5.6.2 Rozhlas 150
5.6.3 Hudba v televizi a videoklip 152

5.7 Autenticita, autorství, rock & pop 155
5.7.1 Rock & pop, pop/rock 155
5.7.2 Rock a gender, rock a černá hudba 159
5.7.3 Rock a kulturní kapitál 162
5.7.4 Rock a kulturní kapitál v Československu 80. let 164
5.7.5 Romantická ideologie jako nástroj hudebního průmyslu 164
5.7.6 Od co k jak, rock jako potvrzení nových středních tříd 166

5.8 Hudba, gender a sexualita 169

5.9 Globalizace, lokalizace, translokalizace, translace 171
5.9.1 Lidé, hudby a významy v pohybu 171
5.9.2 Kulturní imperialismus a lokální rezistence 173
5.9.3 Lidovka, jazz, blues, indická hudba a transkulturní přenos v české literatuře o hudbě 60. let 175
5.9.4 Hip hop a transkulturní přenos v české literatuře o hudbě začátku tisíciletí 178

5.10 Česká specifika: suverenita totalitního spotřebitele 181
5.10.1 Specifika české poválečné situace 181
5.10.2 Masová píseň 181
5.10.3 Poválečná demografie a uvažování o hudbě 184
5.10.4 Projekt estrádní hudby 185
5.10.4.1 Estrádní hudba jako midkult 188
5.10.4.2 Realizace projektu estrádní hudby 189
5.10.5 Spotřebitelská suverenita v totalitním systému 192

6. ZÁVĚR 195

1. Úvod: Populární hudba není bezvýznamná a v populární hudbě nejde jen o hudbu

„Čtvrt miliónu, ba i více prodaných gramofonových desek s jednou jedinou písničkou – to je jistě položka, která už přesahuje ze sféry hudební do sféry kulturně politické." (Kotek, 1962, s. 15)

„Rozšířenost a těsná provázanost populární hudby s činností hromadných sdělovacích prostředků z ní činí nezanedbatelnou součást dnešního života. Významně působí zejména na ty sociální skupiny, jejichž vztah k populární hudbě přerůstá z pouhého pasivního vnímání, více či méně uvědomovaného, do podoby aktivního zájmu, či dokonce vlastního projevu a sebevyjádření." (Foret, 1988, s. 416)

„Zvukové prostředí našeho všedního dne je přeplněno hudbou. Ráno zapínáte rozhlas buď vy nebo někdo v sousedství, a tímto okamžikem začíná její málo už vnímaná, ale účinná úloha ve vašem vnitřním rozpoložení. Navykli jste si možná na tu ryčnou dechovku nebo taneční písně a šansony, lidové písně či všelijakou ‚zábavnou' hudbu jako na věc patřící automaticky k začátku dne. [...] Na ulicích slyšíte transistory, v autobuse chrčí ‚hudba pro dobrou pohodu' zoufale zápasící s dieslovým motorem, v práci vyhrává závodní rozhlas. A tu se odehrává často přímo drásavý boj mezi tóny a hlukem. Zvukově vůbec nejagresivnější je rozhlas pouliční, který ve velkých městech někdy začne sekundovat dopravnímu hřmotu jednou kmochovými pochody a podruhé kvílícím hlasem jazzové zpěvačky. V čekárnách, restauracích či bufetech a obchodních domech je puštěn rozhlas po drátě, což má být tak říkajíc ‚tlumená hudba' pro vaši náladu. Leckde zavedli podrátový rozhlas dokonce i v nemocnicích. Všelijaké pořady ‚z melodie do melodie', lidovka provázející reportáže z prostředí ‚prostých pracujících' apod. vyplňují den co den váš čas doma i v při práci. Hudba zní všude a neúprosně. ‚Prokládání hudbou' je zvykem ve zpravodajství televizním, ve filmových týdenících, v hlášení místních rozhlasů, na sportovních stadionech a koupalištích. Hudbě dnes neuniknete," upozorňuje muzikolog Vladimír Karbusický čtenáře své knihy Mezi lidovou písní a šlágrem v roce 1968 (s. 7).[1] Mediálními producenty i analytiky bývá hudba ovšem považována za

[1] Ve zvláštně podobném duchu se nese už úvod první ročenky Taneční hudba a jazz v roce 1960 (s. 1): „Kdyby chtěl někdo spočítat, kolikrát denně se setkává s hudbou, těžko by se dopočítal. Od úryvku melodie, zaslechnuté ještě v polosnu, která doprovází rozhlasový budíček, přes zabručený popěvek souseda v nabité tramvaji, polední koncertování místního rozhlasu v závodní kantině, dětskou písničku, zaléhající na ulici otevřeným oknem školy, přes

vcelku inertní, až nevýznamný jev, ve své abstraktnosti a kvůli nedostatku dostupných a srozumitelných nástrojů k jejímu uchopení většinou vyřazený z diskuzí o politických, estetických a dalších rozměrech mediálních obsahů. Čeští mediální profesionálové, jejich kontrolní orgány a s nimi naprostá většina akademiků se většinou chovají k populární hudbě jako k hodnotově neutrální hmotě, která vyplňuje čas mezi „tvrdými" obsahy (což často znamená zprávy o ledovce na Opavsku).

Zaráží to o to víc, že ještě před třemi desítkami let se hudba v Československu pohybovala na opačné straně spektra – jako radikálně politizovaná i na místech, kde k tomu často vedlo jen přání cenzorů. Komunisté kladli na kulturu důraz a věřili v sílu mediálně exponovaných interpretů především na mladé. Roli hvězd v událostech vedoucích k Pražskému jaru například strana chápala jako velice významnou a Martě Kubišové zakázal činnost osobně generální tajemník KSČ Gustáv Husák.[2] Jak připomíná například historik Miroslav Vaněk (2010, s. 543-544), ve východním bloku byl jedinec vždy vnímán jako bytost společenská a jako politické bylo tudíž vnímáno téměř vše. Význam slova „politika" se ztotožnil bezmála s celou společenskou oblastí. „[F]akt, že k nám jazz přišel od Západu a že je v západních zemích a zejména v USA někdy zneužíván jako politický export kapitalistického způsobu života, dává mu často příchuť vysloveně politickou, tím spíš, že napodobování některých výstřelků západní módy hoví vkusu ne právě nejpokrokovější části mládeže [...] Stojí za to si uvědomit značný ideový vliv této hudby. Vyčíslit tento vliv znamenalo by sečíst všechny statisícové nahrávky gramofonových desek, působení rozhlasových a televizních relací a živé hudby na nejrůznějších produkcích lidové zábavy, koncertů apod.," upozorňují pořadatelé sborníku Taneční hudba a jazz v roce 1960 (s. 4).

Takto stála hudba i v jádru některých nejvýznamnějších kulturněpolitických, výrazně medializovaných kauz 70., 80., i počátku 90. let. Od normalizačních zákazů činnosti vrcholících procesem s českým undergroundem, který vedl

---

řízné pochody městského rozhlasu, přes břeskné synkopy, které chrlí do večerních ulic amplióny z kaváren a tanečních podniků, až k věčně otevřenému přijímači u sousedů, z něhož k nám zaléhá přes slabé zdi pestrá směs dechovky, cimbálové muziky, smyčcového kvartetu i symfonických orchestrů."

[2] Normalizačním kulturněpolitickým manifestem k oblasti populární hudby se stalo Usnesení vlády o situaci v zábavné hudbě č. 63 z roku 1975.

k založení Charty 77,[3] přes perzekuci rockové scény odstartované článkem Nová vlna se starým obsahem v časopise Tribuna v roce 1983, až třeba po legitimizaci a popularizaci rasistických skinheads skupinou Orlík nedlouho po revoluci, jejíž samotné jméno nese stopy Velvet Underground. Vedle nezpochybnitelné dominance psaného slova v jádru české kultury je třeba připomenout, že mnoho rockových hudebníků zasedlo v prvním porevolučním parlamentu a Václav Havel „zařídil neplacený koncert Rolling Stones v srpnu 1990 a oficiálně přijal Franka Zappu a Lou Reeda. Zappu dokonce ustanovil speciálním vyslancem české vlády pro obchod, kulturu a turistický ruch. [...] Na jedné straně je úzké propojení mezi rockovou hudbou a demokratickou politikou v Československu přirozené, vždyť Občanské fórum vzešlo skrze Chartu 77 z procesu s undergroundovými hudebníky, na druhou stranu takové metonymické dedukce velmi brzy narážejí na poněkud odlišnou skutečnost." (Kilburn, 2010)

Než se dostanu k představení tématu práce – uvedení studií populární hudby na českou společenskovědní scénu – a jeho legitimizaci, nejprve bych v zájmu přesvědčivosti další argumentace rád vytyčil situaci, do které práce vstupuje. Učiním to sérií obrazů z nedávných veřejných debat o problematice související s populární hudbou v Česku, které snad ukazují na potřebnost specializace na studium kultury populární hudby.

1.1 Zájem o hudbu: Smack My Bitch Up, Kyle Mom's a Bitch, Swastika Eyes

Je pravděpodobné, že právě i v reakci na lehko parodovatelnou a křečovitými floskulemi doprovázenou snahu socialistických dohlížitelů hledat významy, kde nejsou, bývá dnes v našem kontextu těžké některým jevům přiznat významy za hranicí očividnosti. Současně ale jakoby společnost až na výjimky přistoupila na definici stalinisty pronásledované moderní populární hudby jako pouze podbízivé, únikové a apolitické. Zatímco režim 50. let věřil v hloubku rozdílu mezi kapitalismem a socialismem do té míry, že nepřipouštěl význam ekonomických, technických a sociálně-kulturních faktorů

[3] „Komunistickému aparátu se ‚podařilo' nemožné: sjednotit pravicové filozofy, spisovatele, bývalé levicové politiky a diplomaty, písničkáře, techniky i dělníky kvůli hudbě, o níž dosud neměli ponětí a kterou ani potom většina z nich neměla v oblibě. Přitom ještě začátkem 70. let dostali Plastic People Of Universe oficiální uznání od redakce Mladého světa!" (Černý, 2011)

na existenci populární hudby a viděl jen vlivy společensko-politické, dnes – snad s výjimkou vzpomínajících rockerů – jakoby to bylo většinou naopak. Jakoby hudba v médiích měla být zbavená nejen politického, ale jakéhokoli významu. Zvenčí se tak zdá, že jediné, co se na hudbě zkoumá, je věková kategorie potenciálního publika.

Aby zaujala mimo tento rámec, musí hudbu doprovázet video s násilným nebo sexuálním námětem jako v případě klipu Smack My Bitch Up od skupiny Prodigy – za vysílání jeho části v rámci německého dokumentu v odpoledních hodinách v prosinci 2003 Česká televize zaplatila pokutu dva milióny korun – nebo musí být taková doslovnost obsažena v textu písně. A ještě za příznivých okolností. Když v roce 2008 pořad České televize 168 hodin citoval video, které kombinovalo sestřih rozhovoru tehdejší ředitelky Radiožurnálu Barbory Tachecí a moderátora Dobrého rána Jiřího Václavka s písní Kyle's Mom's A Bitch [Kylova máma je mrcha], vzbudilo to pozornost médií (která si text nepatřičně přeložila). Na důkaz interpretační volnosti obklopující populární hudbu se ale ředitel zpravodajství České televize Milan Friedrich hájil slovy: „Každý soudil, že je to jakési mumlání do rytmu. Smáli se jen obrazové a hudební složce." A spolu s šéfredaktorem zpravodajství Michalem Petrovem „odmítli souvislost s názvem písničky. Argumentují tím, že textu není rozumět a popisek z YouTube prý nebyl v televizi vidět." (Eichler, 2008) Přiznali tedy důležitost jen vybraným významům tvořeným spojením obrazu a hudby. A to jen přímo ve vysílání, nehledě na kontext, ze kterého byla píseň vyjmuta, nebo na samotný písňový text, kterému je ve skutečnosti vcelku dobře rozumět.

Pokud tedy dochází ve společnosti ke zkoumání hudebních obsahů, je to situace ojedinělá a bohužel často připomíná předrevoluční útoky – jak účelovostí, tak nepovolaností hodnotitelů. Takovým případem byla i kauza odvysílání písně Swastika Eyes stanicí ČRo Rádio Wave v roce 2008. Stanice pro mladé, která dlouhodobě chyběla rozhlasu k řádnému plnění jeho služby veřejnosti, bojuje od svého složitě prosazovaného vzniku s vedením ČRo o podobu a existenci. Od ledna 2006 vysílala na frekvenci Praha – Cukrák 100,7 FM pro Prahu a střední Čechy, ale kmitočet jí v srpnu 2008 vedení Českého rozhlasu odebralo a od té doby vysílá jen digitálně. V říjnu 2008 obvinila Rada Českého rozhlasu rádio z propagace fašismu kvůli odvysílání

písně Swastika Eyes skupiny Primal Scream. Skladba zazněla v rádiu předtím už několikrát (a videoklip se objevoval i ve vysílání České televize), ale rada zaznamenala vysílání 5. září 2008 a k hodnocení si pozvala ekonoma Radka Vogela, pověřeného sledováním stanice. Ten Primal Scream s pomocí Wikipedie charakterizoval jako „velmi kontroverzní, radikální rap metalovou skupinu, která na svých koncertech zastává revoluční stanovisko" a má „ultralevicové názory". „I pro začínajícího politologa je patrný nacistický obsah této písně a v žádném případě se tato píseň nehodí do veřejnoprávního rozhlasu," pokračoval Vogel (Zápis ze zasedání ČRo, 2008). Nacistický obsah písně byl ale patrný pouze jemu a radě, neboť jinak se její interpretace pohybují v mezích ohraničených kritikou zahraniční politiky USA a obecně antifašizmem (např. Vaněk, 2010, s. 563). „Je pochopitelné, že každý z členů rady nemůže být úzce orientovaným odborníkem na soudobou kulturu. Posudky ke zmíněným výtkám, jež vypracoval analytik Rady ČRo, ing. Vogl, ale vykazují absenci znalostí na úrovni kurikula druhého stupně současného základního vzdělání; konkrétně se jedná o neschopnost najít relevantní zdroje na internetu, zvládnout cizí jazyk na mírně pokročilé úrovni a porozumět jednoduchému písňovému textu," shrnul stanovisko odborné obce publicista Petr Vizina ve Výzvě k odstoupení předsedovi Rady Českého rozhlasu Jiřímu Florianovi (Turek, 2008).

Dana Jaklová, tehdejší místopředsedkyně a mluvčí rozhlasové rady se k nekompetentnosti své a svých kolegů přihlásila slovy, která jsou sice zahanbující pro členku mediální rady, ale současně odhalují základní obrysy představ o účincích hudby v médiích, jejích obsazích, funkcích, publicích a jejich možné regulaci. Stojí za delší citaci:

„Když jsme si tedy nechali udělat překlad toho, co se tam vysílá, tak jsem docela znepokojená. Protože víte, že Radio Wave jako stanice pro mladé, působí na lidi nehotové, na lidi, kteří si teprve utvářejí své názory, svůj přístup k životu. Já sama mám šestnáctiletého syna a vím, co to obnáší.
A samozřejmě, byť je to kultura, která jistě těmto dětem vyhovuje z nějakého důvodu – různé ty skupiny, které tam jsou, tak jako my jsme měli svoje skupiny a smáli jsme se našim rodičům, co že to poslouchají, a teď se smějí naše děti nám, co my to posloucháme. Ale tady nejde o to, že by snad tato produkce měla být zakazována, ale znovu upozorňuji: Český rozhlas je médium veřejné služby, které je placeno z peněz poplatníků. A to, co tam

zaznívá, považuji za docela vážné, protože na tyto děti, které ještě nemají utvořený jasný vztah ke světu, k realitě, to může mít vliv.
Víte, jaká je dnešní doba. Víte, že ty děti jsou prostě pod palbou de facto naší technologické komunikační společnosti, a toto spojení ještě jaksi v té umělecké rovině, kde pak dochází, jak tam říká paní pověřená šéfredaktorka Wavu, v té rovině pocitové, to jest v té rovině vůbec nejtěžším způsobem zpracovatelné, já považuji skutečně za velmi vážné. A to, když jsme o tom hovořili na předsednictvu ve smyslu nikoliv toho, že bysme tady byli nějaká komise kulturní, která za bolševika rozhodovala, kdo co má zpívat. Prosím pěkně, my nebudeme určitě rozhodovat o tom, co kdo má zpívat, ale zda taková věc, takováhle tvorba, má právo být na veřejně-právním médiu. O tom já silně pochybuji. [...] Souhlasím s panem programovým ředitelem, že se to nedá uhlídat. Protože buď je to nastaveno tak, jak je to nastaveno, a to by znamenalo neustále za prvé přeposlouchávat, tam nejsou jenom anglické texty, tam jsou i německé texty, ale většinově v té hudební stránce jsou to cizojazyčné věci, to znamená přeposlouchávat, pokud by se už nedělala selekce u výběru interpretů jistých, nebo jistých skupin. Takže já myslím, že opravdu je to na zevrubnou diskusi, a já se na ni těším a jsem ráda, že jsme se konečně dobrali k tomuto bodu, na zevrubnou diskusi, zda stanice pro mladé v této podobě může v médiu veřejné služby fungovat. Co je stanice pro mladé a co je vysílání pro mladé. A jakou roli by mělo mít médium veřejné služby ve vztahu k této mládeži." (Zápis ze Zasedání ČRo, 2008)

Načež programový ředitel ČRo Richard Medek završil jednání, když posluchače Radia Wave charakterizoval jako menšinovou skupinu, která není budoucností tohoto národa, anebo jenom velice ojediněle. Výrok vzbudil řadu protestů, včetně petic, demonstrací a diskuze o definici a funkci alternativy a posluchačů Rádia Wave, čímž pozornost od problému hudební dramaturgie odklonil.
Na stejném zasedání Rady ČRo bylo též čteno stanovisko pověřené šéfredaktorky Rádia Wave Judity Hrubešové, která poněkolikáté podávala vysvětlení k pořadu Dark Wave, věnovanému goths a „temnější hudbě všech druhů". „Obecně se o této subkultuře hovoří jako o mimořádně otevřeném a tolerantním společenství," objasňuje Hrubešová.
Je tedy třeba se ptát, co by asi radní řekli na radikální politiku Public Enemy? Na sexismus Tylera, The Creatora? Konzervatismus Kid Rocka? Normalizační symbol Heleny Vondráčkové? Jistě by je zaujala analýza Simona Fritha a Angely McRobbie, podle níž perspektivou prezentace hvězd od Elvise Presleyho po Micka Jaggera jsou ženy „buď sexuálně agresivní a tudíž zatracené a nešťastné, nebo svoji sexualitu potlačují a proto potřebují

mužských služeb. Je to žena, která ať romantizovaná nebo ne, je viděna jako ovládající, shánějící manžela, antisvoboda, konečná restrikce." (1978, s. 374)

1.2 Kultura populární hudby: o čem mluvím, když mluvím o hudbě

Souhlasím „s panem programovým ředitelem, že se to nedá uhlídat".
K významům obsaženým v hudbě v rozhlase se nejde jednoduše „přeposlouchat". Jednak vznikají v dialogu mezi textem a publikem, navíc je naivní myslet si, že stačí věnovat pozornost slovní složce písní, i když je to pochopitelné – na písňový text máme k dispozici mnohem tradičnější analytické nástroje. Významy v populární hudbě ale neleží ani v samotné hudební struktuře, proto se s rozborem populární hudby těžce potýká i naprostá většina muzikologů. Hudbu v rozhlase (natožpak takový klip na YouTube) nemůžeme omezit na jednu z jejích složek. Vždy je navíc znakem nutně odkazujícím k širšímu světu tam venku – její významy spočívají především v kontextech, ve kterých se vyskytuje nebo vyskytovala. „Ve zkratce lze říci, že zatímco muzikolog často vztahuje soudy k sofistikovanému členění sféry nonartificiální hudby, každodenní typizace či kategorizace užívání posluchači může být založena na kritériích zcela jiných, například na tom, zda dotyčná zpěvačka dostatečně zvětšila objem poprsí úspěšnou plastickou operací či naopak figuruje na politicky nelichotivých seznamech z minulosti," píše muzikolog Mikuláš Bek (2003a, s. 32).[4] Když BBC v 80. letech zakázalo vysílat skladbu Relax od Frankie Goes To Hollywood, zainteresovaní věděli, že to je proto, že je příliš „sexy". V BBC ale měli problém to vysvětlit. K tomu, aby odsoudili zvuk neměli dostatečnou odbornost a klíčovým slovem tu bylo „come" („Relax, don't do it, when you wanna come"), které může znamenat stejně banální „přijít" jako „udělat se". Ředitel BBC Radio 1 ve zdůvodnění svého rozhodnutí odkázal na to, co skupina o písničce říkala v rozhovorech a jaké obrazy pro ni zvolila v klipu (Frith, 1985). Písničku tedy zakázal na základě toho, co *reprezentovala*.

[4] Lze také říci, že konzument produktů kulturního průmyslu „nemůže ani uniknout impotenci, ani si vybrat v nabídce, kde vše je tak zcela stejné, že preference vlastně závisí pouze na biografických detailech nebo na situaci, ve které poslouchá." (Adorno, 2001, s. 29-30).

I proto zpochybňuje hudební věda termín posluchač a drží se raději pojmů recepce a recipienti (Fukač, 1998, s. 76). Hudba byla totiž i v době před YouTube vnímána v kontextech, jejichž prožívání není omezeno na sluchové vjemy. Rozhlas je relativně krátkodobou výjimkou „slepého média", ale píseň ze zvukové nahrávky v posledních letech opět narostla na audiovizuální projekt, jehož primárním nosičem není deska (gramofonová, CD, minidisc, DVD apod.), ale televize, film a internet. Populární hudba je složitý komunikát, je polysémická. Jak připomíná např. Petr A. Bílek (2010), populární hudba nabízí soubor výrazových prostředků nesených auditivními i vizuálními médii: klipy, kostýmy na koncertech (které se během 60. let stávají performancí divadelního typu), tancem, světly a další pódiovou show (mlha, balónky, pyrotechnika atd.), image umělce šířenou na obalech nosičů a v jiných médiích (rozhovory, profily, fotografie, televizní vystoupení). Hudba a texty jsou jen jednou z mnoha jejích součástí a tyto složky lze jen těžko separovat. Písnička nejsou jen slova, ale i kontext rytmický, aranže, tón hlasu a mění se s každou interpretací, hudebníků i posluchačů. Důležité je nejen co, ale i jak se zpívá.

To věc výrazně komplikuje pro rozhlasovou radu, a kohokoli, kdo by chtěl všechno „přeposlouchávat", protože i v „slepém" rozhlase nese hudba významy, které nejsou slyšet (a výmluvy na to, že textu není rozumět těžko postačí). Současně „diskurzivní činnosti, které produkují významy prostřednictvím populární hudby, nepracují s celkem textu, ale umožňují internalizovat si pouze jeho část: text písně, její melodii, interpreta jako ikonické ztělesnění určitého typu hudby, zpěvu, ale i životního postoje či názorů." (Bílek, 2010, s. 59) Zmíněné jednotlivé komponenty můžou být různými hudebními styly potlačeny nebo vyzdviženy, podobně jako různými posluchači/čtenáři – málokdo si například pamatuje celý text nebo celou melodii byť i oblíbené písně. Takto lze hudbu vnímat na mnoha úrovních a není možné určit, která složka je tu primární – není vůbec zřejmé, že dominantní by měla být samotná skladba, osoba zpěváka nebo text. Současně hudbu konzumujeme odlišně od jiných kulturních forem, většinou opakovaně, poslechem písně v rádii či televizi, a v jiném kontextu na desce a zase jiném na (jedinečném) koncertním vystoupení.

S ohledem na takové mediální fúzování, které kopíruje dříve známé fúzování

hudebních stylů, muzikologové Ivan Cafourek a Ivan Poledňák navrhují pro tento nový produkt hudebního – ale ještě lépe mediálního – průmyslu termín popfusic. „[K]lesá v něm důležitost hudby samé, roste splývání s vizuálním světem, se samotnými prostředky sdělovací techniky, s novodobým (sociálním) funkčním prostředím, a novými (anti)ideologiemi v rámci životních postojů individuálních odběratelů masově zprostředkovávané (obchodované) hudby, s prostředím vytvářeným marketingovými strategiemi (reklamou) atd." (2007, s. 96) V popfusic se nově utvářejí a fúzují způsoby distribuce hudby a vnímání komplexního produktu, i typy sociální kontaktů lidí s hudbou. To vše v globálním prostředí poháněném zlepšujícími se technologiemi přenosu a obchodními strategiemi. Zavádět pro to nový termín je zbytečné, ale jako definice současné populární hudby to obstojí. Aby zdůraznili širší společenskou povahu studovaného předmětu, někteří autoři mluví rovnou o „kultuře populární hudby" (Shuker, 2008), která zahrnuje vytváření, šíření a spotřebu hudby, ekonomické a technologické praktiky s takovými procesy spojené a zvuky, obrazy a diskurz, které produkují.

Bez znalosti historického pozadí, okolností vzniku a souvislostí spotřeby proto není možné význam v populární hudbě seriózně zkoumat. Hudební a kontextové složce mediálních obsahů rozumíme všichni do jisté míry intuitivně, na základě naší dlouhodobé zkušenosti s populární kulturou, jíž jsme byli vystaveni od malička (tzv. funkcionální výchovou, zpěvem v rodině, konzumací médií). Skutečně pomoci pochopit její roli může ale dnes málokdo. Nástroje k takovému výkladu jsou mnohem hůře dostupné, než učebnice angličtiny pro druhý stupeň.

Když pominu hudební sémiotiku, je tu především celý hodnotový systém navázaný na jednotlivé hudební styly, žánry nebo i interprety. V populární hudbě opravdu nejde v první řadě o hudbu, populární hudba je především nositelkou hodnot. Pokud chceme porozumět takovému mediálnímu obsahu, je nezbytné přemýšlet o hudbě a o tom, co ji obklopuje, včetně hudebních preferencí, ve vztahu k jiným společensky relevantním skutečnostem, postojům, sentimentům či zájmům. Na rozdíl od hudby vážné, jak by rádi věřili muzikologové, populární hudba neexistuje autonomně, ale naopak její spojení s jinými, leckdy nehudebními činnostmi, její užitkovost pro velké procento populace vyžaduje, aby reagovala na aktuální dění. I proto v ní existuje tolik

žánrů a stylů, mnohem víc než u dlouhodobých, stabilních žánrů tzv. vážné hudby.

Populární hudba je tedy znakem celého komplexu vizuálních, ideologických, mravních, politických, estetických a dalších proměnných. Stejně jako se dobová morálka odráží v tancích nebo oděvu, stačí sledovat, jak se mluví třeba o lásce v písničkách z 20. let 20. století a dnes. „Z tanečních písní, i když žily třeba jen jednu sezónu, snadno bys sestavil citový kalendář vzpomínek, mód a nálad své doby," píšou Voskovec a Werich v předmluvě k albu skladeb Jaroslava Ježka Osel a stín (Hořec, 1960, s. 49). Jinými slovy totéž, co Nešpor (2003a), když mluví o zkoumání populární hudby: „Takové studium přitom má zcela zásadní význam již z toho důvodu, že moderní ‚kultura mladých' [Hobsbawm 1994: 340–342, 512–513] stále zřejměji využívá právě (a někdy i pouze) hudby k transmisi hodnotových a ideových schémat. Hudba, respektive písňové texty ji provázející a celkové ‚naladění', se stává hlavním nositelem sociálních idejí a hodnot..."[5] Theodor W. Adorno takto spoléhal na homologii – metaforické podobnosti mezi dynamickými procesy v hudbě a těmi ústředními pro danou společnost v daném čase. Podobně Jacques Attali (1985) počítá s principy, kterými hudba dává průchod hluku nebo násilí a taky sítím hudební produkce, distribuce a spotřeby. A gramsciánské modely (např. Middleton, 1985) chápou hudbu jako diskurzivní praktiku, v níž je hudba vyjednávána apropriací a/nebo subverzí dostupných kódů sociální signifikace.

Pokud tedy předmětem např. muzikologického zkoumání je hudba a hudba označuje jednak sféru samotné hudby (tj. specifických zvukových struktur) a jednak sféru předpokladů a realizace hudby tj. vše co hudbu umožňuje (např. instituce hudebního provozu) a v co vyúsťuje (např. chování) (Fukač a Poledňák, 1981), pak studia populární hudby jsou výrazně zaměřena na druhé, předpoklady a realizaci. Následuji-li koncept muzikologa Jaroslava Volka „před dílem – v díle – po díle" (Poledňák a Fukač, 2005, s. 57) je tu kladen důraz spíš na třetí a první položku, tedy na publika, kanál přenosu a okolnosti vzniku a producenta, spíš než dílo samotné, i když třeba jeho

[5] „Je známo, že každá doba má svou určitou, převažující a příznačnou náladu, kterou hudba dovede jedinečným způsobem vyslovit," píše muzikolog Dušan Havlíček v textu, který je vyjádření doby v písni věnován (1962b, s. 5).

textová složka hraje ve studiích populární hudby významnou roli. Dnešní populární hudba tak může být standardizovaným produktem kulturního průmyslu jak ji viděl Adorno, ale hodnoty na ni navázané a její interpretace a sociální funkce a významy, jež pomáhá šířit nebo jejichž stoupence pomáhá sdružovat, jsou výrazně pestřejší.

1.3 Proč se hudba nezdá důležitá

Chci znovu zdůraznit dnešní všudypřítomnost populární hudby – jen množství toho, co bylo napsáno o hudbě kritiky, fanoušky či ekonomy se těžko jinému tématu vyrovná – a postavit ji do kontrastu s pozorností, která je jí věnována v české akademické sféře. Průměrný představitel středoškolské generace dnes poslouchá hudbu tři a půl hodiny denně (Mužík, 2007). Hudba není omezena na veřejnou produkci ani na CD, LP, MD, kazetu či jakýkoli jiný nosič obvykle používaný k její distribuci. Vedle nákupu nebo stahování mp3, sledování Óčka nebo poslechu nebo dříve dokonce nahrávání z rádia jsou tu i „druhotnější" užití hudebních textů: čtení a vystřihování z hudebního tisku, věšení plakátů, tanec v supermarketu. Nejen, ale zejména časopisy pro mládež používají image popových (stejně jako filmových) hvězd k ilustraci obsahu, který z naprosté většiny tvoří sexualita. Videohry, internetová „rádia", estrády, talk shows, dokumenty o dinosaurech i hudebních dinosaurech, seriály a soutěžní pořady a reality shows, nic z toho se neobejde bez hudby. Stačí se přidržet typologie hudby v rozhlase podle muzikologa Jiřího Fukače (1998): kategorie znělka a předěl (jingle), podklad ke konkrétní reklamě, hudba jako „kulisa", hudba k tanci a rozcvičkám, hudba jako složka mimohudebních akcí přenášených rozhlasem, hudba jako podkres textových pořadů, hudba k rozhlasovým hrám nebo zábavným pořadům apod., rozhlasová opera, hudba jako svébytný esteticko-umělecký fenomén, hudba tvořená pro rozhlas v rozhlasovém studiu, hudba v pořadech o hudbě (s. 39-40). V 80. letech podle Fukače (s. 30) vyplňovala hudba celosvětově v rozhlase 70 % vysílání.[6]

[6] Výskyt hudby v televizi: úvodní znělka (termín převzatý z rozhlasu) pořadu, bloku, segmentu apod. a programový předěl (fanfára), hudba jako složka reklam, hudba jako pozadí, hudba jako pozadí v pořadech a filmech, televizní opera, hudební film a muzikál, hudba jako zábavné číslo v estrádách, revue apod., hudba jako složka primárně netelevizních pořadů, hudba jako svébytná esteticko-umělecká záležitost (koncerty, dokumenty a výchovně naučné programy, klipy). (Fukač, 1998, s. 145-46)

Veškerá tato hudba zůstává převážně neanalyzována. Jak můžou tak velký mediální prostor česká mediální studia ignorovat? Nejde jenom o zkoumání hudby v rámci populární kultury a mediálních studií v tradici kulturálních studií, ale taky v rámci dějin médií nebo žurnalistiky. Pokud je běžně přijímanou a rozšířenou součástí mediálních studií a mediální výchovy sémiotický rozbor textu a obrazu – schopnost porozumět psanému textu se testuje v přijímacím řízení – a i v českém prostředí jsou činěny pokusy učit studenty médií chápat vyjadřovací prostředky filmu a televize, jak to, že analýza populárně hudebních obsahů tu chybí?

Nejenom hudba, ale už sluch bývá podceňován. Ať posloucháme vědomě a mozek kontroluje smyslový vjem, když událost vystoupí dostatečně do popředí, nebo je zvuk jen součástí našeho akustického prostředí, které slyšíme, ale neuvědomujeme si ho. Vědomě zaznamenat vizuální informaci člověku zabere podstatnou část vteřiny, ale slyšení je výrazně rychlejší smysl – zahlédnout něco periferním viděním, otočit hlavu, rozeznat a reagovat na věc trvá téměř sekundu, reakce na nový nebo náhlý zvuk trvá nejméně desetkrát méně a funguje i ve spánku (Horowitz, 2012). Poslech rozeznává vzorce v našem okolí dřív než jakýkoli jiný smysl. Ale jelikož nikde na světě není úplné ticho, vyvinul si lidský mozek schopnost vybírat si, které zvuky vytáhnout a předložit pozornosti a které ignorovat. Různým zvukům se tak dostává různé pozornosti v různých částech mozku, ale když vědomě posloucháme hudbu, mozek musí automaticky utlumit ostatní sluchové ale i vizuální podněty. Mnoho slyšené hudby takto zůstává v pozadí. Převážná část v Česku slyšené hudby má navíc texty v angličtině a texty v cizím jazyce posluchač odsune do role podkladu snadněji.[7] Ale jak už bylo řečeno, písňový text je tou snadněji uchopitelnou, a jak budu argumentovat i dále, méně podstatnou složkou populární hudby.

Fukač (1998, s. 17) nepozornost vůči populární hudbě připisuje nadprodukci jejích standardizovaných forem. Ta podle něj oslabuje schopnost a vůli posluchačů hudební výtvory sémanticky dešifrovat: z vstřícného recipienta

[7] Odhlédnu-li od účelovosti analýzy Primal Scream ve vysílání rádia Wave, nezájem o porozumění vysílané hudbě jistě lze přičíst nedostatečné jazykové vybavenosti – teprve v momentě, kdy si radní ČRo nechali přeložit dvouhodinový pořad, podivili se, co zní éterem. To těžko může být omluva, pro úředníky, natožpak pro akademiky. Velká část publik anglicky „na úrovni kurikula druhého stupně současného základního vzdělání" vládne.

jednotlivých (byť třeba typizovaných) hudebních výtvorů se stává jen konzument akustických smyslových podnětů. Theodor W. Adorno a Max Horkheimer (1997) mluví v tom smyslu o redukci signifikace na signál, Wolfgang Welsch o anestetičnu (Fukač, 1998) – utlumení v důsledku přehlcení stále více estetizovaných mediálních obsahů, a následné rostoucí hlasitosti nebo vizuální agresivity videoklipů (jak bylo řečeno, aby zaujala, musí hudbu doprovázet video s násilným nebo sexuálním námětem). Rozvoj rozhlasu odstraněním vizuální složky rozvinul u velkého počtu jedinců intencionální hudební slyšení (plně zaměřené na příjem akustických vjemů), což komunikaci do značné míry prohloubilo, zároveň odpoutání od vizuálních vjemů posílilo možnost přijímat hudbu jen jako akustické pozadí libovolných životních situací (zvlášť vzhledem k technicky nekvalitnímu přenosu; Fukač, 1998, s. 41).[8] Jako pozadí dnes ale čím dál více fungují i audiovizuální obsahy.

Za hlavní důvod nepozornosti lze ovšem považovat to, že hudba odkazuje ke světu nejasněji než jiné kulturní formy. Přestože jí zrovna být nemusí, v médiích platí většinou za pozadí jiných programových typů, podkres nebo doplněk mluveného slova, „nezávazná výplň programových proluk" (ibid., s. 30) nebo „poslechově nenáročný zvukový proud plnící funkci pouhé výplně vysílacího času" (s. 28). Hudba se k tomu hodí právě kvůli své „nečitelnosti", pro většinu lidí nezprostředkovává významy v té míře a sémantické (denotační) určitosti jako slovo nebo obraz a tak je využívána jako stimulující, náladotvorný, dokonce akusticky nepříznakový doplněk, v programu rozhlasu i v životě posluchače. Jako sémanticky neutralizovaná se většinou využívá instrumentální populární hudba, ale je pochopitelné, že neznalost jazyka působí tímto směrem i u hudby s textem. Není to vynález rozhlasu, „živá" nenáročná scénická hudba vyplňovala přestávky v divadle, podmalovávala představení a pomáhala vytvářet prostředí restaurací i parků a promenád dlouho před jeho vynálezem; dnes jsou to především obchody a obchodní centra ale i parkoviště nebo podchody a další veřejné prostory. Taková hudba přitom nemá posluchače rozveselit ani bavit, ale zaznívat v pozadí mediální nabídky a života nepříliš soustředěných posluchačů jako „hudební kulisa"

[8] U většiny vede podle Fukače k Adornovské regresi sluchu, zájemci si ale vyvinuli vstřícné slyšení.

(termín, který ztratil svůj původní význam zvukových efektů doprovázejících dramatická představení snažících se vyvolat divákovu obrazotvornost). Masový nárůst tohoto typu hudby měl dalekosáhlé následky pro hudební tvorbu a změnu jejího vnímání ve vztahu k umění a společnosti a pozice v životě lidí.

Právě abstraktnost západní kultura u hudby dlouho vyzdvihovala. „[H]udba závisí na dějích a modulacích, které se objevují na na sobě závislých úrovních (melodie, rytmus, harmonie, témbr, textura atd.) *současně*. Každá z nich má svůj syntaktický rozměr – gramatiku očekávání, normálního sledu atd. – a taky široce otevřený sémiotický rozměr, který způsobuje, že si můžeme myslet, že slyšíme upřímnou lítost nebo frajerskou drzost, který může vytvářet obraz ‚autentického hrdiny pracující třídy' nebo ‚panenskou kurvu', který může asociovat cokoli od Versailles Ludvíka XIV. po pouliční gangy Jižního Bronxu. Když všechny tyto úrovně pracují současně, ať už se navzájem posilují nebo si protiřečí nebo oboje, máme co dělat se zmatkem, které stránky a stránky textu mohou jen začít rozbalovat." Tento úkol je ještě složitější, pokračují muzikologové Susan McClary a Robert Walser (1990, s. 278), protože nám přijde, že hudba (naší kultury) výklad nepotřebuje. Posluchači si většinou neuvědomují vlastní interpretační proces – hudba hraje, tělo se hýbe, kulturního kódu netřeba. Taková iluze, schopnost hudby skrýt tyto procesy a komunikovat „všechno a nic" je jedním z hlavních důvodů jejího kouzla a jejího unikání rozboru. A zatímco k analýze obrazu, slovního textu nebo i filmu nebo televize, které podobně jako hudba fungují na několika úrovních současně, máme bohatý a dnes už i pro laika vcelku familiární slovník – od postav, zápletek, tvarů, barev a perspektivy přes metafory, rytmus, narativní struktury po střih a kamerové úhly – k analýze hudby má hudební věda pro naprostou většinu lidí jen velice neuchopitelnou organizaci zvuku v podobě grafů a not a nekonečně mnoho dalších proměnných (kvality zvuku, hlasu, „upřímnosti projevu" apod.), které neznalého matou podobně jako „dojmologie" hudebních kritiků.

Na otázky jak sama hudba dosahuje svého účinku, jak hudba vytváří společenské významy nebo jaká je souvislost mezi hudbou a společností, nemáme uspokojivé odpovědi. „Jednou z neobyčejných ironií současné muzikologie je to, že intelektuální aparát vyžadovaný po těch, co studují

‚vážnou‘ hudbu – aspoň tak jak se to tradičně dělá – prakticky neexistuje (‚fakta, paninko, fakta‘); zatímco ten, který se vyžaduje o těch, kdo studují populární hudbu – kde jsou běžně vnímána jako ústřední témata recepce, společenský kontext a politický boj – je enormní a často obsahuje nejen Adorna, ale také Lyotarda, Derridu, Barthese, Althussera, Kristevu, Gramsciho, Attaliho a mnoho dalších.” (McClary a Walser, 1990, s. 284) Důkazů, že populární hudba není bezvýznamná přitom existuje mnoho. Mnoho jich předkládá například ojedinělá publikace Zdeňka R. Nešpora Děkuji za bolest – Náboženské prvky v české folkové hudbě 60.-80. let. „Folk jako zpívání o hodnotách patřil za komunistického režimu mezi nejdůležitější vyjádření alternativních hodnot, včetně hodnot náboženských, třebaže jiných, než jaké poskytovala ‚oficiální‘ religiozita. Tím vlastně vypovídal o duchovní situaci českého národa, již zároveň (spolu)vytvářel,” píše Nešpor (2006, s. 7-8). Co vytváří Nohavica dnes ale zajímá málokoho.

1.4 Zájem o hudbu: Diskuze o hudební dramaturgii Radiožurnálu, její předchůdci a následovníci

Další příležitost připoutat širší pozornost k hudbě v médiích, srovnatelná s děním kolem Rádie Wave, se objevila v roce 2011, když dlouholetá diskuze o hudební dramaturgii Radiožurnálu došla jednoho ze svých vrcholů a přesáhla okruh hudebních publicistů. Střet normativních představ o kvalitě mediálních obsahů proběhl na Veřejném semináři k hudební dramaturgii na ČRo Radiožurnál v prosinci 2011, potom, co hudebník Jan Burian oslovil Radu Českého rozhlasu otevřeným dopisem. Na jedné straně stál personál stanice a na druhé Burian a zástupci odborné obce (hudebníci a publicisté), kteří vyznávali představu, kterou vcelku výstižně charakterizuje McQuail (1999, s. 178-179): priorita by měla být přiznána vzdělávací úloze médií a vyjádření toho nejlepšího z kulturního dědictví země a média by měla podporovat kulturní tvořivost, originalitu a produkci vysoce kvalitních děl. „Dramaturg má v případě veřejnoprávního média také pomáhat posluchačům tříbit si vkus – třeba tím, že informuje o nových trendech, připomíná nejlepší díla minulosti a brání braku a hrubé komerci, aby ovládla vysílání. Je-li hudební část rozhlasového programu v rukou amatérů, kteří se navíc zaštiťují tezí, že lidem se má pouštět, co oni ‚chtějí‘, dopadá vysílání tak, jak ho známe

dnes, a lepší to nebude," píše Burian v dopise (2011). Naráží na rozruch, který vzbudila informace, že hudební dramaturg Radek Sedláček, který se čtvrtým rokem o Radiožurnál staral, neměl k takovému úkolu žádnou způsobilost. V situaci, kterou je možné považovat za náznak obecné praxe svěřila stanice, která si zakládá na profesionalitě svého početného zpravodajsko-publicistického týmu, téměř polovinu náplně vysílání jedinému externímu zaměstnanci se spornou kvalifikací.

Podobně hierarchicky jako Burian vystupovali potom i publicisté: Jana Kománková označila výběr za šmíru (Nováček, 2011), Luděk Staněk napsal, že „málokdo chce Radiožurnál jako experimentální stanici. Například mně by stačilo, aby přestal být hudebně nevkusný a aby plnil to, k čemu je veřejnoprávní rozhlas mimo jiné určený, tedy k podpoře tuzemských hudebních talentů (což nevylučuje kohokoli z hudebníků starší generace) a mapování současné populární hudby." (2011) „Hudba v Českém rozhlase se nemůže soustředit jenom na udržování poslechovosti nebo být jen kulisou. Měla by i formovat vkus," řekla muzikoložka Zuzana Jurková (Nováček, 2011). Dalším vadilo, že písní je v éteru málo (891), a proto se velice rychle oposlouchají (aktuální opakovatelnost písně byla prý za tři a půl dne, ibid.). Spolu s McQuailem lze taky odtušit, že v tom, co znamená kritérium „kvalita kultury" panuje jen vzácná shoda. Druhá strana sporu totiž souhlasila jen s jedním bodem McQuailem popsané normativní představy o médiích a to ve výrazně doslovném smyslu – obsah médií by měl odrážet a vystihovat jazyk a současnou kulturu lidí, jimž média slouží. „Proč brát lidem to, co se jim líbí," ptal se Sedláček „za hysterického smíchu publika". „Posluchač má plné právo dostat, co se mu líbí, a oni si určili, co se jim líbí," uvedl (ibid.) Narážel na testy písní na posluchačích, na jejichž základě pak plní Selektor. „Testy řídí hudebního dramaturga, ne hudební dramaturg testy. Jsme podřízeni výběru posluchačů. Z toho se sestavuje playlist," vysvětlil Sedláček důvody toho, proč je hudba Radiožurnálu „pro nikoho a zároveň prý pro všechny". (Staněk, 2011)

V čem s McQuailem nelze v tomto případě úplně souhlasit je předpoklad, že čím více jsou média, například veřejnoprávní vysílací instituce, předmětem politiky prováděné v zájmu veřejnosti jako celku, tím pravděpodobněji budou jako návody k jednání pojímána kritéria kvality kultury. Aspoň to tedy neplatí o

vnímání samotných veřejnoprávních médií. V obou zmiňovaných diskuzích bojovala za „kulturní dědictví národa či společnosti, zvláště v oblasti vzdělání a vědy, umění a literatury" odborná veřejnost a Český rozhlas obhajoval principy bližší komerčním podnikům. (Česká televize od ledna 2013 nemá populárně hudební pořad žádný.)

Taková polemika o hudbě v rozhlase jako na podzim 2011 se samozřejmě neodehrála poprvé a většinou probíhá mezi zastánci komerčního a veřejnoprávního modelu. Komerční, americký rádiový model místo snahy vzdělávat, nebo naopak zalíbit se všem, spočívá ve snaze nabídnout zadavatelům reklamy co možná nejkoncentrovanější, jasně demograficky definované publikum. Prvním takovým formátem bylo country rádio. Americké stanice následně rozdělily publikum do kategorií prezentovatelných inzerentům a formáty se nadále specifikovaly podle jejich záměrů. Tento způsob dramaturgie, který se mezitím rozšířil do celého světa, podle Simona Fritha (1978) vedl k zmrazení publik do řady tržních vkusů, statických kategorií, které neodpovídají způsobu, jakým lidé hudbu každodenně používají. Taková strategie, dodává Reebee Garofalo (1986), omezuje žánry dostupné danému segmentu trhu. Rozhlasové formáty tak přispívají k společenským rozdílům tam, kde je hudba má jinak potenciál překračovat. Tyto formáty navíc často zamezují změnám (crossoverům) a brzdí interprety, kteří nezapadají do rigidních kategorií, pod jejichž vlivem se proměňují i veřejnoprávní stanice (Morley a Robbins, 1995).

Už v příspěvku K sociologii hudebního rozhlasu Karla Vetterla v roce 1938 lze nalézt rozpravu nad programovou koncepcí rozhlasu z pohledu vážné a populární hudby. Sporu o závadnost tzv. lehké hudby a šlágrů (jedním z žánrů, o které se bojovalo, byla lidovka, jejíž posluchačský ohlas budil především nevoli osvětově naladěných vyznavačů vážné hudby[9]), se v letech 1936-37 v časopise Tempo účastnil i tehdejší programový ředitel rozhlasu K. B. Jirák.[10] Podobně jako v sousedních zemích (kritiky v berlínském časopise Melos či vídeňském Musikblätter des Anbruch, viz dále v kapitole 4.1.1 o

[9] Lidovka je konglomerát široce oblíbených skladeb vycházející z lidového a městského folklóru, ale provozovaný v rámci novodobé profesionální sféry, s kořeny ve společenské a kramářské písni na přelomu 19. a 20. století a podobně jako dělnická píseň beroucí hudbu z momentálně populárních zdrojů. K lidovce viz Janda (1972), Kotek (1995).

[10] Jirák, 1935-36a; 1935-36b; 1937-38. Shrnutí estetických i sociálních hledisek v Stanislav, 1939.

hudební sociologii) se debata nesla převážně v odmítavém duchu. Pouze skladatel Iša Krejčí zastával názor, že šlágr je nevyhnutelným projevem průmyslové éry, ale i „lidovým a pro dnešní lid typickým projevem právě tak jako před sto lety píseň, která znárodněla" (Krejčí, 1936-37, cit. dle Kotek, 1998, s. 105). „Protesty proti vážné hudbě, shrnované v proslulý boj proti ‚cédurům' a ‚cémolům', nabývaly tehdy rozsahu, jaký si dnes stěží dokážeme představit. Mladý československý rozhlas si byl již od svého vzniku vědom svého osvětového poslání a postupná proměna postojů obecenstva vůči náročnějším uměleckým druhům je do značné míry jeho zásluha," vyzdvihuje o čtyřicet let později Lubomír Dorůžka (1979).

Stanoviska tábora vážné hudby, která v jádru dnes reprodukují autoři píšící od od Musicserveru po Reflex přitom vcelku plynule navázala na obrozenecký ideál umění. Jak uvádí Kotek (1990, s. 241-43), šlo v zásadě o tři požadavky. Prvně měla být posláním hudby (i hudby populární) morální a estetická výchova národa. Zábavné a rekreativní funkci je věnována jen okrajová pozornost a jen v rámci daného a esteticky nepřekročitelného tvůrčího i komunikačního prostoru. Za druhé – historicky je tento prostor vymezen idealizovaným vztahem (okruhu vážné hudby) k lidové tvořivosti, zejména její citové spontánnosti a materiální nezištnosti, dnes bychom řekli autenticity. (V praxi šlo v podstatě o přizpůsobený prostor vážné hudby – zjednodušený příklonem k tradicionalismu, užitím malých forem a snížením technických nároků. Nejviditelnější narušení dosavadní struktury hudebního dění tehdy způsoboval nástup gramofonu a rozhlasu proto se na jejich působení nahlíželo negativně.) Za třetí – nehledí se na radikální začlenění nových vrstev publika do hudební spotřeby a samotný spor vážné a lehké hudby je vnímán jen jako výchovou a osvětou snadno korigovatelný problém.

Vedle toho se k populární písni před 2. světovou válkou vyjadřuje i další tábor – tehdejší komunisté. Populární hudba a píseň šířené masovými médii jsou podle nich především buržoazním, třídním prostředkem, ve výsledku ale stejně negativně hodnoceným. „Starému světu jest masovost písně nástrojem, jak držet široké masy ve víře v zapáchající morální a duševní tisícileté hodnoty. Jest to filosofie klidu, autoritativního kastovnictví a žvanivého estetismu, snažící se zotročeným pudům člověka podat potravu ve formě resignace, tuposti a senilní oplzlosti; tím pak zabránit, aby miliónové

masy byly uvedeny v pohyb." (Stanislav, 1935, cit. dle Kotek, 1990, 241-58.) Jediným řešením se podle něj musí stát třídně vyhraněná masová píseň.[11] Vnímání rozhlasu jako „nejvznešenější komunikace na světě", která má „lépe přeceňovati mentalitu posluchačstva, než nedoceňovati" (Patzaková, 1935, s. 93, 651) má tedy kořeny nejen v dnešní definici veřejné služby a jejím úkolu sloužit kulturnímu životu a umělecké kultuře (čím jí ovšem nejlépe posloužit?), ale právě v roli jakou hrál Československý rozhlas v dobách svého vzniku. Jeho vztah k hudbě a kultuře vůbec formovaly aspekty, jež shrnuje Fukač (1998, s. 69): a) mladá republika dávala včasným zavedením rozhlasu najevo svou dynamiku a progresivitu, b) rozhlas měl rozvíjet vědomí nové české identity a zároveň saturovat potřeby multinacionální domácí populace, „což představovalo složitý [...] úkol, který mobilizoval nejlepší intelektuální síly z předních kulturních center republiky", c) rostoucí světová pověst české hudby k tomu zavazovala, d) do chodu rozhlasu zasahovalo mnoho odborníků včetně nově se formujících muzikologických škol. Šéf hudebního programu Otakar Jeremiáš vyslovil v zásadě totéž, co publicista Staněk o mnoho desítek let později, když stanovil, že prvořadou povinností rozhlasu je uvádět díla všech (domácích i cizích) skladatelů v kvalitním hodnotovém výběru a že stejně tam má být kladen důraz na naši hudbu nejmladší (ibid.). Český rozhlas si tak zachovával vyšší poměr vážné hudby než jinde v Evropě[12] a ještě počátkem 30. let byl přístup k šíření hudby, jak píše Fukač, „optimisticky ofenzivní". Přesvědčení o povinnosti rozhlasu prezentovat domácí tvorbu a stranit jejímu modernímu avantgardnímu rozvoji zůstával českým specifikem i nadále a naplno se projevil opět v 60. letech. Na Západě, přestože tu byl důraz na „osvětovost" nižší i po válce, se důležitým výrazem nespokojenosti

[11] Přesto např. lidovka zůstávala pravidelným terčem příspěvků na setkáních Svazu československých skladatelů ještě i potom, co měly závěry Sjezdu socialistické kultury konaného v červnu 1959 vymýtit umělecký kýč napříč obory. Na konferenci rozhlasových pracovníků v Brně 1960 se výměna názorů zintenzivnila a následně se přesunula do časopisu Hudební rozhledy (1961-1962), kde vybrané lidovkové písně analyzovali a coby stylově žánrový druh odmítli muzikologové Vladimír Karbusický a Dušan Havlíček. Stejně jako trampské písni či operetě jim vyčítali podbízivost, apolitickou únikovost a schopnost nebo dokonce snahu otupovat revoluční elán dělnické třídy. (Kotek, 1998, s. 106.) Karbusický a Havlíček jsou dále autory podobně orientovaných textů Vývojové rysy novodobé zpěvnosti (1962), Mezi lidovou písní a šlágrem (1968), a v případě Havlíčka příspěvků o dějinách a stylových kořenech lidovky ve sbornících Taneční hudba a jazz 1962 a 1964-1965. Diskuze o lidovce: Havlíček (1961; 1962a), Karbusický (1961; 1962a; 1962b), viz taky Fendrych (1967).
[12] Jirák uvádí na začátku 30. let v našem rozhlase dvojnásobný objem vážné hudby oproti Německu a Británii (Fukač, 1998, s. 77).

posluchačů a nahrávacích firem v 60. letech staly pirátské stanice. Jejich tlak pomohl spolu s konkurencí nově zaváděných komerčních stanic vzniku stanic s populární hudbou i v rámci médií veřejné služby (BBC Radio 1).
Klíčovou otázkou zůstává, jak nabídnout pestřejší a pluralitnější skladbu, nabízet nový zvuk a nestát se dalším pokusem o osvětu a kultivaci vkusů veřejnosti v zájmu jedné skupiny. Které veřejnosti se zde slouží? A kdo, když ne trh, rozhodne, co se má a nemá hrát? Zatím, kromě samotného vysílání Radiožurnálu, existuje dost důkazů (Barnard, 1989; Negus, 1992), že pokud jsou pod tlakem nahrávacích společností (členové tzv. velké trojky, Sony, Warner Music, a největší Universal dnes ovládají zhruba 80 procent trhu, Cafourek a Poledňák, 2007, s. 93) a komerčních stanic, veřejnoprávní stanice mají tendenci věnovat velkou část svého prostoru té nejúspěšnější hudbě žebříčků a segmentovat svoje vysílání pro předpřipravená publika (formáty). Negus (1996) proto nabízí jako variantu komunitní rádio, které – teoreticky – netrpí ani zájmem o blaho inzerentů, ani nezápasí s těžko uchopitelným celonárodním publikem. Digitalizace dává jeho návrhu vyřčenému v roce 1996 nové možnosti.
Vedle osvětlení kořenů norem kladených na hudbu v rozhlase je tak potřeba vidět situaci i s mírným výhledem do budoucnosti. Problém osvěta vs. „dávání lidem, co chtějí" se tak dostane na úroveň, z jejíž perspektivy se debata o Radiožurnálu jeví povadlou. Posluchači se tu nestávají zajatci normativní představy o tom, co je pro ně dobré (ani inzerentem vysněného formátu), ale omezenosti svého vlastního kulturního kapitálu. V nových internetových „rádiích" totiž algoritmus vybírá hudbu přímo podle aktuálního zadání individuálního posluchače. Ve webových službách jako je Pandora nebo Last.fm může zákazník zadat skladbu, styl, interpreta nebo hudební rys, a služba bude streamovat skladby na základě tohoto kritéria. V Pandoře je tento výběr založen na strukturních charakteristikách skladeb, které do systému zadávají najatí hudebníci, amatérští muzikologové. Jiné podobné programy, například iTunes Genius, vybírají skladby algoritmem na základě dat o preferencích velkého množství sledovaných posluchačů. Pokud posluchač A poslouchal interpreta X a interpreta Y, posluchač B, který poslouchal interpreta Y, by podle jejich logiky měl chtít poslouchat interpreta X. Hudební preference nejsou vždy logické, naopak, ale o to bývají algoritmy sledující

skutečné chování velkého množství posluchačů přesnější – hudební struktury (a muzikologové) nehledí na mimohudební atributy, které jsou pro fanoušky často krajně důležité (viz zmíněné Bekovy objemy poprsí a politicky nelichotivé seznamy). Pokud skladba Michala Davida vykazuje podobné hudebně strukturní rysy jako obskurní italské disco z konce 70. let, nemusí to znamenat, že posluchači mezi nimi neshledají propastný rozdíl. Tyto personalizované služby jsou buď placené reklamou (mnohem lépe cílenou než v případě komerčních formátů), předplatným, nebo reklamou *jsou* – nabízejí další hudbu, která by se posluchači mohla líbit a mohl si ji chtít koupit. Dalo by se tu hovořit o radikální fragmentaci publik – v budoucnu může být každému jednoduše vytvářen program na míru v podstatě v jakékoli oblasti produkce podle agregovaných dat o jeho chování. Ve skutečnosti to ale vede ke komputerizovanému vyhledávání stereotypních vzorců a jejich šíření na škále, se kterou se dosavadní žebříčky prodejnosti nemohou měřit. Z hlediska osvěty nejděsivější stránkou těchto služeb je jejich schopnost učit se preference uživatelů. Posluchač se sám oplocuje s nekonečnými variantami toho, co už dobře zná. „Regresivní posluchači se chovají jako děti. Znovu a znovu [...] vyžadují jediné jídlo, které už dostali předtím," definoval Adorno už v roce 1938 regresi sluchu způsobovanou kulturním průmyslem (1991, s. 51)[13] a tady nabývá nové míry účinnosti. Ve skutečnosti ale tyto služby zatím nemají patřičnou přesnost a taky repertoár, aby byly něčeho takového schopné, „chybují" více než často a často tak vystavují posluchače novým objevům (z toho hlediska muzikologická ideologická slepota Pandory získává body osvětářů). Ale učí se s každým přehráním.

[13] „Zdá se, že reakce posluchačů nemají žádný vztah k hrající hudbě. Spíš odkazují ke kumulativnímu úspěchu, který z části nemůže být vnímán jako neodcizený minulými spontánnostmi posluchačů, ale pochází z příkazů vydavatelů, magnátů zvukového filmu a vládců rádia. Slavní lidé nejsou jedinými hvězdami. Stejnou roli na sebe začínají brát i díla. Vyrůstá panteon bestsellerů. […] [T]ato selekce se reprodukuje v osudném kruhu: nejznámější je nejúspěšnější a proto je hráno znovu a znovu a tím činěno známějším a známějším." (Adorno, 1991, s. 36)

2. Východiska, postupy a cíle práce

2.1 Opodstatnění a cíle práce

Diskuze o kulturních hodnotách se zřejmými normativními důsledky není neznámá ani mediálním studiím a mj. stála v základu studií kulturálních (Raymond Williams vs. leavisté). Uvedené příklady, od Smack My Bitch Up po Relax, ukazují na nejednoznačnost, obtížnou uchopitelnost a měnící se nároky na hudbu v médiích. Diskuze jako ta kolem Rádia Wave v sobě nesou mnoho otázek, které zajímají stejnou měrou akademiky z oblasti studia médií a studia populární hudby. Přesto ve zmiňovaných diskuzích posledních let citelně chyběl specialista na hudbu v médiích. Hudební složka vysílacích médií by měla být ovlivňována lidmi, kteří jsou schopni uvažovat o potřebách publik i o zájmech různých skupin v populární hudbě projevených a dalších faktorech. Jak píše Fukač v roce 1998 (s. 11), z druhé strany: „V hudebně rozhlasové praxi se samozřejmě může uplatnit jak jedinec muzikologicky neškolený, tak muzikolog, který se během svého odborného studia s touto problematikou blíže neseznámil. Přesto všechno se domníváme, že by bližší poznání tohoto média mělo právě dnes tvořit organickou součást univerzitní muzikologické výuky."

Mediální studia a jejich instituce by měly být schopné připravit jak odborníky schopné zastávat pozice na všech stranách takových debat, od analytiků asistujících radám, rozhlasových dramaturgů, hudebních žurnalistů a dalších profesionálů, po vědce způsobilé hudební provoz v patřičné šíři i hloubce analyzovat. Kdo jinak prozkoumá rádia vyhrávající v obchodech a restauracích? Komu patří vyšetřit maximální padesátiprocentní kvótu na českou hudbu ve vysílání Československého rozhlasu během protektorátu a tehdejší zákaz vysílání 35 gramofonových desek? Oběh kazet v 80. letech? Lze rádiové dramaturgy uplácet jako odhalil např. soudní proces na jaře 1960, kde šest amerických djů mělo od 23 nahrávacích společností během dvou let obdržet přes sto tisíc dolarů (Dorůžka, 1965a, s. 156)? Platí české labely časopisům jako Rock & Pop za umístění fotografie svých interpretů na obálce? Některé autory vede kombinace zpravodajství, komentáře a zábavy v kramářských písních k nastavení přímé linky mezi dnešní bulvární

žurnalistikou a tehdejší žurnalistickou zpívanou (Booth, 1981, s. 109),[14] jak ale souvisí s dnešní hudbou?

Mediální terén se rychle mění a mediální studia, stejně jako zkoumání hudby, by to měla reflektovat. Studium populární hudby je vždy studiem ekonomického, etnického, politického, sociálního i kulturního a technologického vývoje a populární hudba má stránky, které jiné oblasti populární kultury nenabízejí v tak rozvinuté podobě. Hudba je dodnes jedním z nejcenzurovanějších obsahů i v tzv. svobodných společnostech. Právě na poli populární hudby se v minulé dekádě odehrával souboj o definici autorského práva a testování změn obchodních a distribučních modelů, které přináší digitalizace. Soutěže a reality shows, které dnes tvoří základní stavební jednotku hlavních vysílacích časů nejsledovanějších televizí, jsou v zásadě hudebními pořady. Podobně YouTube a MySpace, první globální sociální sítě, odstartovaly neseny hudbou. Deset let potom, co iTunes Store zásadně změnil přístup k hudbě, jeho vzor pomalu následují filmy, televize a nakladatelský průmysl, hudební průmysl ale už prochází další digitální proměnou – přesunem od stahování ke streamování pomocí služeb jako Spotify, Pandora, SoundCloud, YouTube a do budoucna i iTunes Radio, podobné služby, kterou letos spustí Apple. Tvrzení, že z hlediska médií se to nejzajímavější v posledních patnácti letech odehrávalo nejprve v hudební oblasti je smělé, ale obhajitelné. O českou normalizaci, která zaměstnává většinu soudobé české hudební literatury, v tom procesu šlo jen málo. Ačkoli boj o uznání „lehkých" žánrů coby předmětu studia je, zdá se, dobojován, je stále nutné zdůrazňovat, že definice médií z úzkého vymezení

[14] Počátek kramářských písní, jednoho „z nejtypičtějších projevů českého lidového baroka" (Karbusický, 1968, s. 89), se v českých zemích datuje v 16. století, v 17. a 18. století pak jejich rozkvět, do 19. století představovaly „živé noviny pro venkovský lid" (píseň obyčejně uzavírala prozaickou zprávu o události), ale „ještě před čtyřiceti lety [je] Čeněk Zíbrt zastihl na pražských poutích a popsal nám jejich repertoár" (ibid., s. 86). „V rámci pojmu kramářské písně se v 19. století pohybuje vlastně už celá řada žánrů. Je tu ještě duchovní píseň, zejména poutní, jsou tu naturalistické skladby zpravodajské o neštěstích (jako byla obrovská katastrofa v dolech na Březových horách), zločinech (jako bylo zavraždění ‚křesťanské holky' židem Hilsnerem), o válkách (v Itálii r. 1859, o pruské válce r. 1866, o tažení v Bosně a Hercegovině r. 1878 – zde v jedné kramářské skladbě lyrického charakteru jsou i zárodečné sloky slavné ‚Herzegoviny' atd.); nadále se vypráví o sebevraždách milenců, kteří se ‚dali přejet mašině', skladby nadále končí moralitou, nabádáním rodičů, aby nebránili v lásce, jsou tu však neustále i aktuální skladby vlastenecko-politické, na něž se vzmáhali jarmareční písničkáři buď sami nebo jim je i dodávali, jak to víme u F.Haisze, příslušníci pražské inteligence a studenti." (ibid., s. 102) Ke kramářské písni viz Karbusický (1968, s. 86-111) kapitola Pohnutlivé písně pro mládence a panny, zde taky bibliografie.

odkazujícího k novinovým, časopiseckým, rozhlasovým a televizním obsahům převážně zpravodajského a publicistického charakteru vyžaduje zásadní rozšíření. Mnoho zbývá ke zpracování. Pokud chceme o hudbě v médiích a jejím postavení v mediálních studiích vážně diskutovat, musíme především znát obecnou povahu a roli populární hudby, její produkce a recepce jako globálního společenského fenoménu spojeného s mnohamiliardovým průmyslem, která tvoří mnohoznačnou kulturu mládeže, převážně v současnosti, ale i vzhledem k jejímu historickému vývoji.

Tato práce má zvláštní, dvojznačný tvar. S jistou licencí lze tvrdit, že je propedeutikou vědy, která vlastně zatím neexistuje, úvodem do něčeho, čehož vznik teprve navrhuje. Pokud uspěje ve svém záměru a vypůjčím-li si termín z rétoriky, bude jakýmsi performativním aktem – úvodem do oblasti, která je jím sama teprve ustavena: českého studia populární hudby v rámci studia médií. Práce vidí svůj cíl v seznámení s hlavními otázkami studia populární hudby užitečnými pro studium médií v české jazykové oblasti, s jejich dosavadním vývojem a současnou situací. Snaží se postihnout velice široký, v českých mediálních studiích (ale i jinde) téměř zcela opomíjený úsek studia populární kultury – a co je podceňováno může být snadno zneužito. Zkoumání hudby (nehledě na celou mimohudební akustickou oblast, která je nad rámec této práce) je oblastí, která v mediálních studiích kladoucích si nárok na komplexnost musí mít zastoupení. Zvlášť v době, kdy kreativní průmysly přebírají čím dál větší podíl ekonomiky a podíl „seriózních" mediálních obsahů se v celkovém objemu zásadně snižuje. Je logické v takové situaci chápat mediální studia především jako studium kulturních průmyslů. Zkoumání populární hudby by mělo být součástí širší snahy rozumět médiím, přistupovat k nim s odstupem a kriticky ve snaze je ideologicky demystifikovat, posílit schopnost adeptů kódovat, dekódovat a zhodnotit symbolické systémy, které dominují našemu světu, tj. přispět k otevření mediálních studií požadavkům současnosti vytvářením nástrojů pro rozšiřování mediální gramotnosti. Ať už pomůže prohlédnout fungování reklamy nebo sexismus v rockovém klipu.
Práce představuje a propaguje teorie populární hudby, věnuje se kritickému zhodnocení literatury počínaje u děl, která pomáhala zakládat studium

populární hudby na akademické půdě, zahrne následující vývoj sofistikovanějších verzí kulturálních studií a teorie subkultur, analýzy samotného hudebního průmyslu, procesu výroby populární hudby a také interpretací popu a rocku a zaměří se na odvozené problémy jako vztah populární hudby a sexuality, globálního a lokálního atd. Odborník na média zajímající se o další, byť dílčí výzkum v oblasti populární hudby by tu měl získat základní orientaci a reference. Práce snad ale není toporným shrnutím poznatků zahraničních akademiků, kteří mají s kapitalistickou populární kulturou delší zkušenost, ale nahlíží je perspektivou přínosu místnímu akademickému prostředí.

Práce sleduje dvě linie. Tradici zkoumání populární hudby v českém prostředí, která je dlouhá, kvalitní a pestrá, ale nespojitá a absentují v ní některé podstatné analytické přístupy, především ty, které si spojujeme s kulturálními studii. A tradici angloamerických studií populární hudby [popular music studies], která se začala formovat teprve nedávno, v 70. letech minulého století a rychle se rozkošatila do širokého teoretického a metodologického záběru. Studia populární hudby jsou dnes interdisciplinární, relativně pluralistická, internacionalistická, zabývají se mocí a hodnotou ve vztahu k hudebnímu významu a zaměřují se na různorodé texty, z nichž se skládá kultura populární hudby. Při aplikaci teorií vzniklých v prostředí s dlouhou demokratickou a kapitalistickou tradicí v českém prostředí je ale třeba postupovat obezřetně. Záměrem práce není tyto disparátní linie syntetizovat, nebo řešit jejich rozpory, jako spíš ukázat jejich silná (a slabá) místa z pohledu jejich užitečnosti pro dnešní studium médií.

Mediální studia se ve svém vývoji taky příliš nezatěžovala kompetenčním purismem, konstituují svůj základ eklekticky, z resortů filozofie, estetiky, teorie komunikace, sociologie, teorie kultury, literární vědy, lingvistiky a dalších oborů. Kontury oboru se mění se za běhu, jako u každé interdisciplinární oblasti, která má za svůj předmět tak dynamickou a „tekutou" oblast jakou média dnes jsou. Tuto disciplinární flexibilitu vnímám pozitivně a z této pozice přistupuji i k řešení studia populární hudby v jejich kontextu. Je logické, že zkoumání v mediální oblasti neustále hledá další místa, která by mohla mediální studia využít pro svůj účel. Hudba, která jako předmět zkoumání má před mediálními studii vědecký náskok několika tisíciletí, na takovém

seznamu ale zatím víceméně chyběla. Předkládaný exkurz by měl buď zjistit, že k tomu byl dobrý důvod, nebo zjednat aspoň částečnou nápravu. Potřeba studia populární hudby v rámci médií nevzniká, jak by se řeklo se zakladatelem experimentální estetiky Gustavem Theodorem Fechnerem, „zdola", přetlakem poznatků nashromážděných v rámci jiných oblastí výzkumu, ani „shora", z potřeby vyplnit kolonku systematice sociálněvědních disciplín, ale z prostého faktu, že hudba je součástí médií a tento fakt je zhusta ignorován. Vedle toho se samozřejmě těžko lze ubránit argumentu, že studium populární hudby v rámci studia médií je taky – v pojetí brněnského muzikologa Mikuláše Beka – vědou zezadu. Tedy tím, k čemu se uchylují ti, kdo se cítí být součástí utlačované a znevýhodněné minority v boji proti establishmentu, ať už vědeckému nebo společenskému. Bek tak definuje vznik a existenci hudební sociologie (která se stává zbraní v boji proti šlágru nebo proti hegemonii elit) a uzavírá tím, že „nápadné je to zejména v anglosaském bádání o populární hudbě (např. Shepherd, 1991), jež dokonce často institucionálně probíhá mimo rámec akademické hudební vědy, totiž v rámci ‚cultural studies'." (Bek, 2003a, s. 25) Tomu je tedy pravděpodobně možné přičíst neustálé obhajování samotného nároku na život studia populární hudby v kontextu českých mediálních studií, kterým je prošpikována tato práce. Studium populární hudby se cítí v pozici menšiny a tato práce mu dobude rovnoprávnosti.

2.1.1 Hudba a média

Pokud je objektem mediálních studií vše, co je nějak dáno neustále se vyvíjecím jevem médií (nebo jevy s médií podstatně souvisejícími), pak lze o populární hudbě v mediálních studiích uvažovat třemi způsoby:

1. **Hudba je jeden z nejrozšířenějších mediálních obsahů** (písnička v rozhlase), nebo jejich součástí (znělka zpravodajství, hudba v televizním seriálu). Symbiotický vztah mezi populární hudbou a médii netřeba výrazněji rozebírat. Hudební průmysl je závislý na médiích coby distributorovi, uživateli a propagátorovi svých výrobků – jen minimum objemu hudby probíhá „živě". Nepřekvapí tedy, že typickým námětem spojujícím zájmy badatelů v hudební i mediální oblasti bývají mediální účinky (např. Rothenbuhler a McCourt, 1992). Rozhlas a

televize ale hudbu nejen šíří (prováděnou živě, nebo už nahranou), jsou i hudebními producenty (ty veřejnoprávní většinou ve větší míře než soukromé – můžou tak plnit svou roli doplňováním míst, která by trh opominul – i když to neplatí beze zbytku), pořizují nahrávky, reagují na poptávku a sami ji formují, kupují či nechávají opisovat noty, honorují nebo přímo zaměstnávají hudebníky, objednávají skladby u autorů, kupují i vydávají nahrávky a to vše následně prezentují publikům, kde utvářejí poptávku, na kterou musí reagovat. (Podle Blaukopfa, 1989, s. 125-127, který to nazývá mediamorfózou hudební komunikace, se takto prolíná dialektika nabídky a poptávky celým procesem nakládání s hudbou.)

2. Pokud média chápeme jako „mediální organizace, jejichž sdělení jsou veřejně dostupná, standardizovaná, vyráběná mediálními profesionály a za pomoci technických aparátů šířená k velkému, heterogennímu a disperznímu publiku" (Reifová, 2004, s. 139-140), **hudební průmysl je jedním z nejobjemnějších mediálních průmyslů. K šíření hudby používá rozličná média**, mezi něž patří ta úžeji vymezená, ale i hudební nosiče od kolovrátku přes Edisonův váleček po mp3 (zvuková), a taky notový záznam (nezvuková – nehledě na to, že hudební nástroj lze považovat rovněž za médium).
3. **Hudba je médium.** Hudba je médiem lidského zvukového vyjadřování, nástrojem osvojování si a sdílení reality, umělým prostředím, které člověk klade mezi sebe a své zvukové osvětí (Fukač, 1998; Shepherd a Wicke, 1997), je to označení pro „výsledek specifické lidské zvukotvorné aktivity a pro médium specifické mezilidské komunikace, šířeji i označení pro jevy a kontexty s tímto výsledkem či médiem onticky, respektive funkčně spjaté" (Poledňák a Fukač, 2005, s. 51). Zkoumání hudby je tedy studiem komunikace. Nelze souhlasit s muzikology (např. Poledňák a Fukač, 2005, s. 194), že aby hudba sloužila jako komunikační médium, je třeba aby recipient disponoval speciálními schopnostmi, zejména tzv. hudebním sluchem. Tato práce nemá suplovat hudební výchovu, ale nabídnout pohled na hudbu ve vztahu k médiím a zvýšit repertoár a možnost kritického odstupu od ní. Jakkoli platná je ale definice hudby coby média, rozšiřuje záběr nad

rámec této práce a pro mediální studia ji neuvažujeme, stejně jako uznáváme řeč jako médium, ale nezařazujeme do mediálních studií každý řečový projev intrapersonální komunikace.

Spolu s Keithem Negusem (1996) a do jisté míry i Raymondem Williamsem (1976) můžeme vztah populární hudby a médií rozlišit i na základě různých významů slova mediace, tedy jako:

1. zprostředkování
2. způsoby přenosu, agency, která vstupuje mezi skutečnost a společenské vědění
3. myšlenka, že všechny předměty, zejména umělecká díla, jsou zprostředkovávány sociálními vztahy

Mediace jako zprostředkování pokrývá praktiky lidí zasahujících do produkce, distribuce a spotřeby hudby, především zaměstnanců nahrávacích společností, ale také novinářů, djů, režisérů klipů, autorských svazů, nebo i prodavačů v obchodech. Takoví kulturní zprostředkovatelé, gatekeepers, nejsou neutrální, ani nepůsobí jednoznačně, jejich jednání je naopak často protikladné (Negus, 1992; Pospíšil, 2005). V kontextu studií populární hudby je paralelou konceptu gatekeepingu Hirschův model filtrování „surové" populární hudby hudebním průmyslem a mnoho studií potvrzuje jeho platnost pro práci zaměstnanců hudebního průmyslu (Frith, 1983; Street, 1986; Wallis a Malm, 1984). Jak připomíná Negus, nejde o jednosměrné proudění materiálu skrze různé brány, ale o „série interakcí a mediací přitom, jak se lidé na konkrétních pozicích propojují a hrají aktivní roli v produkci, distribuci a společenské spotřebě populární hudby." (Negus, 1996, s. 67)[15]
Mediace coby přenos znamená asi nejběžnější představu o fungování médií, tedy využívání technologií k distribuci zvuků, slov a obrazů. Jde především o

[15] Ideálním příkladem může být studie Rothenbuhlera a McCourta (1992), kteří zkoumali faktory ovlivňující hudební selekci komerčních rádií. Šance písničky na komerční úspěch a tedy i umístění v žebříčku, které zajišťuje další exposé, má podle nich přímý vztah k prostoru, kterého se jí v rádiu dostane. Hudební dramaturgové tedy mají pro nahrávací společnosti klíčový význam a ty s tímto vědomím podepisují smlouvy s novými interprety a rozhodují se koho propagovat a koho ne. Rothenbuhler a McCourt ukazují, jak rozhlas ovlivňuje vkusové kultury a dokazují Adronův bludný kruh – nejprodávanější typ písní dostává přednost u nahrávacích firem a dramaturgů a tím potvrzuje svoji prodejnost.

šest typů: tisk (od tištěných hudebnin po hudební časopisy a fanziny), zvukové konzervy (od válečku po digitální kód), rozhlas, pohyblivý obraz televize a videa, telekomunikace a internet a konečně samotné hudební nástroje (včetně nejnovějších technologií pro vytváření a modulaci zvuku). Posledně mediace společenských vztahů si všímá především toho, jak je pomocí výše popsaných zprostředkovaných vztahů vykonávána moc a jaký to má vliv na výrobu a recepci. Tady se pomocí z marxismu odvozených nástrojů studuje, jak produkty ideologicky upřednostňují konkrétní zájmy, nebo se snaží omezit některé významy. Příkladem takového přístupu může být Harkerova analýza britských lidových písní, která zkoumá spojení všech tří zde uvedených podob mediace. Harker (1985) sleduje, jak byl pomocí pamfletů, knih i rukopisů „vyroben" konkrétní lidový kánon 18. století. Podle něj, klasického marxisty, buržoazní sběratelé písní determinovaní svým zájmem, ale i specifickým přístupem ke zdrojům (ve smyslu perspektivy i prosté možnosti získat) systematicky zanedbávali písně pracujících a následně se jim podařilo institucionalizovat pastorální, ideologicky zatíženou „tradici" něčeho, co nazývá „falešnou písní". (Taková analýza by se dnes nemohla omezit na aspekty třídy, ale musela by zohlednit i aspekty genderové, etnické a další.)

2.2 Motivace a zázemí

Nejsem muzikolog. K vytyčenému cíli mne vede celoživotní zájem o populární hudbu, dvacetiletá pozorování hudebního průmyslu coby fanouška a desetiletá jako hudebního publicisty (Rock & Pop, Rolling Stone, Ultramix, XMag, Živel, newmusic.cz, Vice, Reflex, Mladá fronta Dnes, Česká televize, Rádio 1, ČRo Rádio Wave a další), bývalého člena Akademie populární hudby a producenta na několika úrovních výroby (dj, autor textů, hudební producent a autor obalů). Při práci mi pomohla zkušenost s organizováním databáze českých nezávislých časopisů po roce 1989 BigMag, a z ní vycházejících dvou výstav (Moravská galerie v Brně, 2010; Dox – Centrum současného umění, Praha, 2011) a příprava výstavy o české porevoluční kazetové kultuře (dosud nerealizováno).

Volně navazuji na svojí diplomovou práci, která se věnovala přístupům ke kulturnímu průmyslu u frankfurtské školy a u kulturálních studií a potom praxi

hudebního průmyslu v ČR (Moc či bezmoc kulturního průmyslu?: Výkladový potenciál pojmu „kulturní průmysl" pro praxi hudebního průmyslu na přelomu tisíciletí).
Studia populární hudby jsou od 90. let 20. století standardní součástí britských mediálních studií, která jsou podstatným vzorem pro česká mediální studia, především humanitního kurikula pod hlavičkou Media and Cultural Studies na britských univerzitách. Sám jsem se podobu výuky a rozložení kabinetu poznal při semestrálním pobytu na University of Glamorgan (2003), kde jsem absolvoval předměty Music as Communication, Music in the Postmodern World a Musical Cultures.
Důležitou součástí práce na dizertaci byl i můj čtyř a půl letý pobyt v New Yorku, kde jsem sbíral materiál v univerzitních a veřejných knihovnách (Columbia University, New York University, New York Public Library), publikoval v odborném tisku (Current Musicology), navázal kontakt s oddělením hudební etnografie Columbia University, pohyboval se v komunitě hudebních kritiků a akademiků a zúčastnil se mnoha přednášek a konferencí (např. EMAP Popmusic Conference, Best Music Writing 2010 a 2011, New York Art Book Fair Conference 2011). Pobyt v New Yorku mi umožnil kontakt s posledním děním v oboru i v samotné rozvinuté hudební kultuře západního typu.

2.3 Struktura práce

Už jsem uvedl, že práce sleduje dva hlavní směry, tradici zkoumání populární hudby v českém prostředí, bohatou, ale ne vždy jednoduše přizpůsobitelnou potřebám mediálních studií. A tradici angloamerických studií populární hudby [popular music studies]. Vzornou, ale bezohlednou k specifikám české, postsocialistické situace.

Nejprve ale úvod na několika nedávných, medializovaných událostech spojených s hudbou – především kauze rádia Wave – naznačuje „bezvýznamné" postavení hudby ve společnosti, konstatuje nedostatečnou pozornost věnovanou hudbě v rámci české reflexe médií a snaží se najít pro ni důvody (jedním z hlavních je její abstraktnost a paradoxně i její všudypřítomnost). Úvodní kapitoly ověřují odpovědi zejména na případnou

otázku proč hudbu zkoumat i mimo rámec současné hudební vědy a obhajují populární hudbu jako závažný předmět zkoumání sociálních věd, potažmo dnešních komunikačních studií a žurnalistiky. Jako hlavní argument tu slouží fakt, že moderní populární hudbu nelze omezit na aurální vjem, že výjimečně přiléhavě reaguje na dění ve společnosti a je především nositelkou hodnot. Další událost, diskuze o dramaturgii Radiožurnálu, slouží k ukázce možnosti zkoumání normativních představ o médiích na hudebním poli a současně ukazuje, jak by bylo možné takovou diskuzi zarámovat pokud by se jí účastnil odborník na hudbu v médiích – patří k ní exkurz do dějin rozhlasu i výhled do budoucna. Kapitola Opodstatnění a cíle práce snáší krom v titulu slibovaného další argumenty pro potřebu zkoumání populární hudby v rámci studia médií – zde zejména měnící se společensko-ekonomický profil západních společností a samotných médií (posun od důrazu kladeného na zpravodajské obsahy k zábavě). Poslední z úvodních kapitol, Hudba a média, už opouští víceméně esejistický styl úvodu a klade vedle sebe „tvrdé" důvody pro přijetí hudby do mediálních studií (hudba je jeden z nejrozšířenějších mediálních obsahů; hudební průmysl je mediální průmysl; hudba je médium).

Druhá část práce odhaluje její vlastní zázemí, strukturu a motivace.

Třetí část vymezuje pojmy, zejména nonartificiální a artificiální hudbu, hudbu populární a pop.

Čtvrtá část je věnována české tradici zkoumání populární hudby. Je zevrubným průvodcem po literatuře věnované české populární hudbě a krom toho, že přibližuje podobu zkoumání a problémy, se kterými se populární hudba ve vztahu k médiím v českém prostředí potýkala, funguje taky jako rozcestník pro potenciální budoucí badatele z oblasti médií, kteří by se chtěli věnovat některým ze zde dotčených témat. Skrze pojednání o literatuře taky určuje zásadní místa, která utvářela podobu české populární hudby během druhé poloviny 20. století.
Kapitola věnovaná české hudební vědě prozkoumává její disciplíny a zvýrazňuje v nich těch nemnoho míst, která by bylo možné využít ve prospěch studia médií. Poskytuje prostor hlavně charakteristice a dějinám hudební

sociologie a v rámci ní pak výzkumům hudebnosti. Jejich dlouhá a bohatá tradice a hlavně současné pokračování v pracích Mikuláše Beka vykazují důležité průniky zájmu a perspektiv s mediálními studii.
V další kapitole hodnotím drobný přínos jediného českého díla věnovaného explicitně hudbě a médiím (4.1.2 Hudba a média. Rukověť muzikologa). Frustrovaná z neadekvátnosti tradiční hudební vědy, sleduje ale čtvrtá část práce především specifickou „popularizační" odnož muzikologie, jejíž autoři se od 40. let věnovali populární hudbě, často v těsné souvislosti s médii. Tyto kapitoly nacházejí místy překvapivý soulad mezi poznatky autorů spojených s českým jazzem a otázkami a závěry západní tradice studia populární hudby.
Předrevoluční tradici zkoumání populární hudby dělím podle stylově žánrových oblastí (jazz; rock; trampská píseň, folk & country), na literaturu věnovanou zázemí populární hudby (4.5) a médiím (rozhlas, film, nakladatelství).
Z mnoha rozptýlených prací vydaných po roce 1989 se soustředím na knihu historika Miroslava Vaňka Byl to jenom rock'n'roll? (2010), z níž stejně jako z ostatních zvýrazněných prací, a to zejména textu Petra A. Bílka K práci a oddechu (2010), jednak extrahuji pro mediální studia relevantní poznatky, jednak osvětluji a kriticky zkoumám způsoby uvažování o hudbě a její roli v nedávných dějinách republiky.
Bílkův text je nejblíž chápání studia populární hudby, jaké se snaží ustanovit tato práce, ale přesto je od něj vzdálen. Proto je rozebrán v samostatné kapitole (4.10.1 Znakový systém normalizační popmusic). Ta využívá Bílkův text k demonstraci fungování rockové ideologie a k otevření možnosti vidění normalizační popmusic jako bližší Západu. Aktualizovaný pohled na českou minulost skrze západní teorie se dál projevuje v poslední kapitole páté části a ukazuje schopnosti nabízené studiem populární hudby při studiu médií.

Pátá a stěžejní část se věnuje angloamerické tradici studií populární hudby. Lokalizuje místa, která jsou, nebo mohou být přínosem pro česká mediální studia.
V úvodu sleduji počátky studia populární hudby, které – od frankfurtské školy po studium subkultur – často sdílí se zdroji mediálních studií a dál představuji jeho následnou emancipaci a rozkvět v poslední čtvrtině 20. století. Sekce

obsahuje základní vymezení pole výzkumu, jeho hlavních otázek (jak je v hudebních textech a vystoupeních produkován význam a jakou roli v tom hrají producenti a jakou spotřebitelé?) a debat, které je obklopují. Jejich rozmístění, vztahy a důležitost znázorňuje pomocí velikosti písem a vzájemné polohy graf, založený na principu cloudových vizualizací klíčových slov.
Následující oddíl, 5.2 Kritické přístupy k populární hudbě, rozlišuje šest základních pozic, z nichž ke populární hudbě kriticky přistoupit. Jelikož v základu těchto pozic stojí to, jestli autoři vidí hudbu jako depolitizující nebo naopak indoktrinující, součástí kapitoly je i vymezení vztahu populární hudby a politiky, jednoho z témat, které postsocialistické země věnují větší pozornost, než ty s dlouhou demokratickou tradicí.
Příští tři kapitoly se drží vžitého dělení na text, spotřebu a produkci.
Kapitola 5.3 chápe hudbu v užším, tradičním smyslu. Charakterizuje počínající se vztah západní muzikologie k populární hudbě a nejpodstatnější přínos hudební vědy sociálně zaměřenému studiu hudby – interpretaci zvuku.
Kapitola 5.4, věnovaná publikům, řeší relevanci a v tomto případě hlavně exkluzivitu subkulturního přístupu k hudebním publikům a následně jejich otevřenější pojetí jako fanoušků.
Kapitola 5.5, o hudebním průmyslu, probírá výjimečnou pozici a význam hudebního průmyslu jako prostředí, které po pornografii bývá prvním, které zasahují novinky v oblasti distribuce a užití kulturních produktů pod vlivem nových technologií. Sleduje historii a důsledky digitální proměny započaté v roce 1999 službou Napster a zatím vrcholící v transformaci na systém předplatného. Naznačuje, jak využít studium hudby ke studiu přechodu od masové k síťové komunikaci. Výrazněji než jinde se tu projevuje snaha, která jinak provází celou práci – aktualizovat, uvádět probírané do kontextu současného dění, ať co se týče vývoje médií, nebo metod (např. data mining).
V kapitole 5.6 přináším v tradičně dělených podkapitolách zhodnocení poznatků popular music studies, využitelných v mediálních studiích na základě nejjednoduššího kritéria – mluví samy o tisku, rozhlase a televizi.
Následující kapitola, 5.7, se věnuje klíčovému tématu studií populární hudby a stojí také v jádru práce. Autenticita a rozlišení mezi rockem a popem byly už předehrány v polemice s Bílkovým textem v kapitole 4.10.1 a tady odhaluji jejich kořeny a vliv na vnímání genderu, rasy a sociálního postavení

v populární hudbě. Zvažuji použitelnost teorie popkulturního kapitálu na situaci v 70. a 80. letech v Československu a následně předestírám teorii, která romantickou rockovou ideologii autorství vidí jako zdroj legitimizující stávající kulturu nahrávacího průmyslu.
Kapitola věnovaná globalizaci, lokalizaci, translokalizaci a translaci má podobně jako další kapitoly několikerý účel. Předně představuje přístupy z pestré literatury na v titulu vytyčená témata, zadruhé naznačuje možné průniky mezi tradicí studia populární hudby v českém a angloamerickém prostředí a demonstruje vyspělost české tradice koncentrací na transkulturní přenos v české literatuře o hudbě 60. let (5.9.3). Konečně odpovídá na nutnou otázku po možnostech translace angloamerických fenoménů (hudebních stylů a jejich teorií) do českého prostředí na příkladu hip hopu (5.9.4).
Úplně poslední kapitola úzce navazuje na předchozí. Vyzdvihuje místo ve vývoji české poválečné populární hudby – totalitní hudební experimenty 50. let – které je výrazně nekompatibilní s teoriemi studií populární hudby. Kapitola ukazuje, jak tato specifičnost může pomoci českému studiu populární hudby v rámci studia médií být přínosem i v mezinárodním měřítku. Tady konkrétně pomocí konceptu spotřebitelské suverenity koriguje některé pesimistické mediální teorie.
Forma práce není vždy zcela přímočará, témata naznačená v jedné kapitole jsou někdy plně rozebrána o několik kapitol dále. Věřím, že takové provázané členění má svůj smysl, není na úkor jednoznačnosti a ve výsledku podá čtenáři přesnější celkový obraz tématu. Je taky zřejmé, že při takto širokém záběru nemůžu některé témata zpracovat detailně; některé aspekty jen představím a navedu k dalšímu postupu zkoumání.

3. Populární hudba a její definice

3.1 Pojmy artificiální, nonartificiální a populární hudba

Podle Poledňáka s Fukačem (2005, s. 57) je universum hudby většinou nahlíženo za použití typologických polarizací vokální – instrumentální, amatérský – profesionální, lidový – umělý a v posledním století zejména artificiální hudba – nonartificiální hudba. Termíny nonartificiální a artificiální hudba, které nahradily opozice vážná – zábavná či lehká hudba, hudba umělecká – populární, hudba umělecká – hudba bytová (Borise Vladimiroviče Asafjeva, byt = životní způsob) udržuje česká hudební věda[16] po vzoru svého německého protějšku vcelku stabilně od konce 70. let.

Termín artificiální hudba označuje hudbu, která funguje v kontextu evropské tradice tzv. krásných umění, tedy hudbu tradičně studovanou muzikology, hudbu filharmonií a operních scén, historicky zformovanou do relativně jednotného proudu s vyhraněnými tradičními produkčními, distribučními nebo i interpretačními institucemi apod.

Termín nonartificiální hudba naopak označuje všechnu jinak orientovanou hudbu. Tedy množinu hudby folklórní, množinu tradiční (starší, „předjazzové") populární hudby (salónní hudba, opereta, dechovka, lidovka, atd.) a konečně a hlavně dynamickou množinu novější populární hudby, odvozenou zhruba od vzniku jazzu (proto „hudba jazzového okruhu"), zahrnující samotný jazz (ve všech jeho existenčních podobách a se všemi stylovými vlnami) a další styly odvozené z afroamerické hudby, moderní populární hudbu s jejími četnými podtypy (swingová taneční písnička, rock se všemi jeho deriváty, folk, šlágrová/hitová pop písnička, muzikálová hudba, moderní šanson atd.) a všechny možné typy hybridů (nejmocnějším je bluesová fáze) a fúzí (Cafourek a Poledňák, 2007, s. 87).[17]

Problematičnost dnešního vymezení kontextu krásných umění je na první pohled zřejmá, zvlášť v momentě, kdy se hudby vnímané muzikology jako artificiální chopí kulturní průmysl. Vážná hudba, která donedávna sloužila jako jednoduchý protiklad hudby populární, se sama výrazně popularizuje. Jednak

[16] K dějinám české hudební vědy viz Poledňák a Fukač, 2005.
[17] Viz též Poledňák, 2000.

kvantitativně, rozšiřuje a proměňuje svoje publikum, ale také je inkorporována do populární hudby skrze čím dál častější použití ve filmu, televizi a reklamě. Smetanova Má vlast v reklamě na minerální vodu je toho jen nejkřiklavějším příkladem. Pro estetické přiblížení stačí srovnat minimalismus a techno, pokusit se definovat Andreu Bocelli, spolupráce Freddieho Mercuryho s Monserrat Cabalé nebo U2 s Lucianem Pavarottim. „Klasika" je žánrem popu a, připomíná Parakilas (1984), ironií je, že tvrzení vážné hudby o tom, že přesahuje dobové a společenské souvislosti, že je jaksi univerzální a věčná, je právě zdrojem jejího specifického popového významu, její funkce v popu. Jak poznamenávají Bennett, Shank a Toynbee (2006, s. 3), chápání populární hudby jako všeobsažné formy, která zasahuje zjevně nepříjemný zvuk i žebříček Billboardu „Top Classical Budget", je neodvratný proces.
Na druhou stranu i nonartificiální hudba může být různě složitá a náročná, tradiční i nová, může mířit k masové oblibě nebo k elitě – některé formy metalu jsou exkluzivnější než newyorská Metropolitní opera – a její styly se ubírají relativně rozdílnými směry. Obě oblasti tedy nelze jednoznačně oddělit, zvlášť ne na základě jednoduchého parametru. Jde až o „určité, často vnitřně velmi protikladné zauzlení celé řady parametrů – funkčnost, způsob sociální existence, typ hudební řeči, atd. Vztah obou sfér by se tedy neměl chápat jako polární protiklad, ale jako tzv. typologická polarizace" (Poledňák a Fukač, 2005, s. 202). Tady je taky třeba vyzdvihnout Fukačem (1998) uváděný fakt, že dichotomické rozdělování hudby na vážnou a lehkou se ujalo teprve a především kvůli potřebám rozhlasového vysílání.[18] Až po rozšíření rozhlasu začala být takto nejen rozuměna, ale i produkována.
Pro populární hudbu vcelku platí charakteristika českých muzikologů Josefa Kotka a Ivana Poledňáka z poloviny 70. let (1974, s. 8).[19] Vymezuje ji podle

[18] Podle Shukera (2001, s. 5) termín populární hudba ve smyslu „hudby obyčejných lidí" poprvé použil William Chapple ve spisu Popular Music of the Olden Times v roce 1855, ale rozšiřovat se začal až ve 30. a 40. letech 20. století.
[19] První pokus o hierarchizaci odvětví populární hudby obsahuje studie, z níž pochází uvedená definice, stejně jako Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby I. (1980). Pozměněná verze se objevila v časopise Opus Musicum v roce 1982 (Fukač a Poledňák, 1982). V rámci střechově pojímané sféry populární hudby tu autoři uvažují o třech jejích hlavních okruzích – hudebním folklóru, tradiční populární hudbě a hudbě jazzového okruhu. Ty se dále dělí na řadu strukturně i sociofunkčně diferencovaných stylově žánrových druhů a jejich ještě specializovanějších typů. Sféru lze podle Poledňáka a Fukače rozdělit na tři subsféry: a) oblast folklórní hudby a jejího novodobého vyústění (moderní úpravy venkovského folklóru – tzv. „druhá existence folklóru", městský folklór, folk, aj.), b) oblast

nich několik základních rysů: typově standardizovaný základ tvorby, zeslabený význam tvůrčí (skladebné) jedinečnosti díla a naopak zvýraznění podílu interpretace, spontaneita vnímání a spotřeby, silné a bezprostřední zastoupení užitných (zejména sociálních) funkcí, široká a zároveň skupinově, generačně atp. výrazně konkretizovaná společenská spotřební základna, a konečně nezakrytě zbožní charakter převážné části produkce a s tím i její povolné podřízení se běžným ekonomickým mechanismům jako je zákon poptávky a nabídky. To samozřejmě platí pro kvantitativně nejrozšířenější případy. Součástí populární hudby jsou ale i styly, kde dochází k prolínání se strukturními, sociofunkčními a recepčními aspekty hudby vážné. Ty většinou zasahují menší publikum (tzv. menšinové žánry). Reprodukci ideologie vysokého umění najdeme ale i u široce rozšířených žánrů jako je třeba rock (viz dále rockismus) a podobnou hierarchii vytvářejí i „nejpokleslejší" žánry jako europop. Hudebně charakterizuje novodobou populární hudbu kratší forma, bezprostřední sdělnost (i textová) a vázanost na styl a žánr – obecné modely předurčené stylem nebo žánrem jsou jen variovány (míra odchylky od normy, osobitosti, která na jedné straně zabraňuje nevýraznosti a předchází nečitelnosti a nestylovosti, je klíčová). Třetím význačným rysem populární hudby je podle českých muzikologů její institucionálně organizační a ekonomické zázemí. Nejfrekventovanější složky populární hudby jsou většinou „spjaty s hromadnou produkcí a spotřebou, jakož i s šířením pomocí speciální distribuční sítě, hlavně prostřednictvím moderních masových médií" (Kotek, 1990, s. 14). Zatímco pro vážnou hudbu zůstává primární formou existence koncert a operní představení – i když i tady dochází k vývoji – pro populární hudbu jsou hlavním prostředím rozhlas, televize a internet. Zdůraznit je tu potřeba hlavně průmyslový charakter výroby populární hudby – jeho soupeření s uměleckou stránkou produkce způsobuje dlouhodobě těžkou hlavu interpretům, nahrávacím firmám, fanouškům i akademikům. Populární hudba od konzumenta vyžaduje znalost kódu, ten je většinou získán pouhou enkulturací, ale na rozdíl od hudby vážné (a vysokého umění obecně), není k jejímu docenění nutné expertní vzdělání a je možné ji konzumovat ihned. K okamžité spotřebě je určena.

---

tradiční populární hudby a c) hudbu jazzového okruhu (jazz je tu jen jednou součástí, patří sem i rock, country atd.)

Populární hudbu lze taky blíž určit pomocí požadavků na ni kladených. K tomu dobře poslouží sociální funkce, které populární hudba má podle českých muzikologů plnit na rozdíl od hudby vážné. Jak najdeme u Kotka, patří sem především okruh funkcí psychicky až psychofyziologicky harmonizačních a stimulačních (ibid.). Očekává se, že taková hudba bude především bavit a rozptylovat, poskytovat pohodu nebo naopak „příjemný až provokující senzorický vzruch" ale opět i „pocit libosti, pozitivního citového prožitku a uspokojení z vnímání příslušného hudebního díla nebo produkce: tedy faktory, na něž se obvykle nazírá již jako na součást samostatné estetické funkce umění a jež často a neoprávněně bývají spojovány jen s působením artificiální hudby. [...] Jak ukazuje příklad mnoha špičkově úspěšných, pro vyspělejšího posluchače však přímo nepochopitelně stupidních hitů pop music, může se pro určitou kategorii konzumentů stát i sebepodřadnější a sebekomerčnější produkt NA [nonartificiální] hudby zdrojem vrcholného estetického zážitku," píše v roce 1990 Kotek. Hudební věda dál mluví o funkcích pohybově stimulačních a organizačních (pracovní písně, pochodové hudby a písně, hudba k tanci). Poledňák mezi primární funkce zařazuje i funkci dekorativní – „využití hudby k různým účelům, jako je zejména reprezentace, vytváření slavnostní a mimořádné atmosféry resp. atmosféry uvolněnosti, ale také využití hudby ke zcela konkrétním praktickým účelům (např. hudba jako časová výplň v rozhlase, reklamní poutač, prostředek zvukového odrušení, stimulátor pracovního výkonu atd.)" (Poledňák, 1974a, s. 103) První mezi z hlediska muzikologa sekundárními funkcemi stojí funkce poznávací a informativní, tedy seznámení posluchače s jevy, děním či aktuální situací (vyhroceným případem jsou protestsongy). Sem by se slušelo zařadit i mnohostrannou funkci pedagogickou a esteticko-výchovnou. Funkce, která by jistě zasloužila lepší postavení v hierarchii stojí na uspokojování individuálních psychosociálních potřeb, což znamená, že hudba i interpreti se stávají vzory úpravy zevnějšku, oblékání, chování a sociálních vztahů jedince a okolí, „tedy vlastně modelem náhražkové identifikace, sebeprojekce, jakož i realizace interpersonálních vztahů" (Kotek, 1990, s. 20).[20] Hudba je nositelkou stylu a interpreti jsou tzv. role models. K takovým funkcím patří i

[20] Populární hudba má též schopnost překonávat „tzv. komunikační vyčerpání, vyplňovat tak možné vakuum v komunikační akci". (Kotek, 1990, s. 20)

funkce integrační, východisko pro spontánní laickou nápodobu – individuální nebo kolektivní zpěv, který rychle vytvoří psychické pojítko nejrůznějších shromáždění. Hudba je totiž účinným stimulátorem sociální integrace a to výrazně silněji u hudby populární než vážné, protože populární hudba má mnohem širší skupinovou platnost – tady mluvíme o iniciovaných publicích, o fanoušcích a o subkulturách. S tím souvisí mobilizační funkce písně masové nebo tzv. stadionového rocku (stadionového čehokoli).

V práci zůstávám u dělení na artificiální a nonartificiální zpravidla jen ve spojení s kontextem české hudební vědy, jinak používám pojem populární hudba, tak jak je zvykem ve studiích populární hudby, oblasti, jíž se primárně zabývám. Termín populární hudba, jak ho chápe česká muzikologická tradice, s termínem nonartificiální hudba není zcela zástupný, populární hudba totiž nezahrnuje oblast hudebního folklóru, spontánní lidovou zpěvnost a další oblasti na pomezí folklóru nebo vážné hudby – toto zúžení ale našemu vnímání vyhovuje.
Populární hudba především není jen hudba nejprodávanější nebo nejhranější, patří sem i to veliké procento denně produkované hudby, která neuspěje. Jakkoli jistá míra obliby aspoň stylového typu je důležitá, neexistuje hranice obliby, za kterou by se hudba automaticky stávala populární. Jde spíš o intence, ve kterých vzniká a je konzumována. Populární hudba, tak jak ji chápeme dnes – moderní populární hudba – se objevila na začátku 20. století s tehdy revolučně novými médii nahrávání a vysílání zvuku. V zárodku této éry stojí technologie umožňující fixaci akustických dějů do „zvukových konzerv".[21] V roce 1877 vynalezl Edison fonograf, který se v následujících deseti letech stal úspěšným zbožím. Základem masové hudební kultury je ale až gramofonová deska, se kterou v té době přišel Emil Berliner (1887-88). V roce 1893 založil United States Gramophone Company a už za deset let se jedné z Carusových nahrávek prodalo přes milion výlisků. Prodej desek ale významně stoupl až se zavedením rozhlasu (první komerční rádio vzniklo

[21] Jak připomíná Kotek (1994, s. 5), za starší jevy populární hudbě minimálně příbuzné lze považovat milostné i rozverné písně středověkých studentů, slavnostní intrády hradních a městských trubačů, tance renesanční a barokní šlechty nebo pochody tereziánských vojsk. „Teprve distribuce definitivní zvukové realizace hudby však tvoří jádro masové hudební kultury." (Bek, 1993, s. 74)

v USA v roce 1920).

Vznik moderní populární hudby je tedy neodlučitelně spjatý s tím, co Dorůžka na základě četby knihy The Jazz Scene anglického kritika Francise Newtona nazývá „průmyslovou revolucí v populární zábavě" (Newton, 1962, s. 113). První polovina 20. století sledovala „vznik celostátního a později mezinárodního trhu pro hudební průmysl a jeho průvodní zjevy – vznik velkých oblastí pro varieté a divadlo, velkých agentur, celostátních hudebních nakladatelství a distribučních podniků, mechanizace produkce pomocí pianoly, hracích automatů, gramofonu a filmu, rozhlasu, televize a automatů s gramodeskami. Tato revoluce dodala hudbě kdysi lokálního významu význam celostátní, jako to udělala s jazzem, ukázala velké umělce širokému obecenstvu a zajistila snadné vzájemné ovlivňování stylů a myšlenek. Pokud si tedy neodpovědně nezahrávala s obsahem umění, ale jen s jeho distribucí, mohl by jí to vytýkat jenom snob nebo romantický starožitník." (ibid.)[22]

Populární hudba je tedy neoddělitelně spjata s médii už v tom ohledu, že je přímým důsledkem předválečného rozvoje masových médií, především rozhlasu a televize. V době, kdy tištěné hudebniny ustoupily rozhlasu a gramofonu a aktivní provozování hudby definitivně nahradil poslech, dostupnost pestré skladby hudby téměř bez jakékoli námahy snížila její význam a jednoznačnou účelnost. Rozvoj moderních reprodukčních prostředků začlenil do kulturní spotřeby nové vrstvy konzumentů a rozšířil poptávku po hudbě. Technologické změny – především „technická vymoženost současné elektrofoniky a elektroniky, která prostřednictvím i jen několika málo příslušně vybavených instrumentů dokáže zvukově zvládnout sebevětší prostor" (Kotek, 1963b, s. 26), tedy elektrifikace skupin a s ní spojené výrazné omezení počtu hráčů, a dostupnost levných přehrávačů, tranzistorových rádií, televizorů, gramofonů a magnetofonů – radikálně změnily její podobu.[23]

---

[22] ...stejně jako Theodor W. Adorno, chtělo by se dodat, ale o tom později. Dorůžka v dalším odstavci přisvědčuje: „‚průmyslová revoluce' v zábavě vede nevyhnutelně k revoluci v produkci stejně jako v distribuci umění. Musí, neboť vyžaduje rozsah, který je příliš velký pro individuální řemeslnickou tvorbu. A vyžaduje i plagiátorství, do něhož tento průmysl upadá v rozměru, o jakém se dřívější historii lidstva ani nezdálo, vyžaduje některé rysy průmyslové výroby."

[23] Ačkoli opožděně za Západem, i v českém prostoru se vstup každého média brzo odrazil na mapě populární hudby, třeba počátkem nového stylu. Nástup televizních šotů a revue způsobil v druhé polovině 50. let obnovený zájem o domácí i zahraniční swing. Vedle televize

Populární hudbu chápanou dnešním způsobem formuje ale ještě jeden prvek, a ten se objevuje v zásadní míře až po druhé světové válce: trh mládeže, která má peníze a vůbec vznik kultury mládeže.[24] Právě až od 50. let populární hudba začíná konkurovat filmu coby zábavnímu průmyslu a tento proces – ve víru způsobeném koncem války se setkalo několik faktorů, demografických, ekonomických a technologických – v 60. letech vyvrcholil radikální kulturní změnou.

Zatímco od 20. do 60. let zejména v Americe vládl „standard", sentimentální písnička, na konci 50. let se objevil nový, také z afroamerické hudby odvozený styl – Amerika a Británie si jej tentokrát rozvinuly po svém – rock.[25] Jak připomínají Bennett, Shank a Toynbee (2006), od svého předchůdce se ale zase tolik nelišil, oba spojovaly masové publikum, oba vyráběl průmysl hvězd, který se snažil vytvořit jeden přehledný trh. Pokud se tedy v tomto angloamerickém kontextu mluví o populární hudbě, má se většinou

---

otevřela dveře hvězdám laciná, trvanlivá a lehká mikorodeska a ve velké míře taky tranzistory. Intenzivní zájem o rock na začátku 60. let souvisel s nástupem magnetofonů a možnosti nahrávat ze zahraničního rozhlasu. Domácí gramofonový průmysl totiž rock nevydával. Kotek technologickodeterministickou linii dovádí dál: „Již od začátku osmdesátých let lze ostatně sledovat, že s explozivním rozvojem diskoték a s aktuální již perspektivou videofonie se začíná formovat další vlna nonartificiální hudby, vycházející jednak z nových možností elektroakustiky a různých jejích elektronických instrumentů a syntetizátorů, jednak z prohlubujícího se slučování nonartificiální hudby se složkou vizuálně pohybovou a scénikou – tak jak k tomu již i běžně směřují hudebně zábavné pořady naší televize. [...] Masová média náležejí takto ke klíčovým prostředníkům ovlivňujícím v hudební oblasti vývoj obecného vkusu. V tomto smyslu se zároveň potvrzuje, že v době rozvinutých masových médií nelze nikterak zabránit expanzivnímu přísunu hudebních informací a tím i trendu, který ve všech průmyslově vyspělých zemích vytváří nové, od dosavadních tradičních typů značně se odlišující se formy hudební kultury, jakož i způsoby jejich šíření a konzumace." (Kotek, 1990, s. 262-64).

[24] „Pojem ‚obecenstva' – to zde, ekonomicky vzato, znamená spotřebitel moderní taneční hudby a jejích písníček. Náš zákazník, náš pán. Ve válečných a poválečných letech, chudých na jiné hmotné statky, reprezentoval tohoto koupěschopného zákazníka především mladý člověk z velkoměst a větších měst, vybavený kromě absolutoria prvních tanečních i nějakou ušetřenou korunou." (Kotek, 1963b, s. 22)

[25] „Rychlý nástup poválečných ekonomik a boom vysokoškolského vzdělání dal vzniknout nové životní etapě mezi dětstvím a dospělostí. Pozdní teenageři a raní dvacátníci najednou získali čas k hledání sebe samých, místo aby ochotně akceptovali svět svých rodičů. A hudebním hlasem onoho ne snad nesouhlasu, ale vážných pochyb byl rock'n'roll." (Turek, 2010). „...hudba přestává být v době laciných tranzistorů a mikrodesek vzrušivou [...] o světu se méně sní; svět se zato ve svých přitažlivostech a zákrutech tím dychtivěji poznává [...] [písnička] vzniká v nejtěsnějším kontaktu ses svým mladým a nejmladším publikem [...] Někdejší hranice mezi zpěvákem či muzikantem nahoře a posluchačem dole jakoby mizely – a spotřebitel se naopak stále víc ztotožňuje s tím, kdo mu přímo z jeho řad zprostředkovává kvalitativně nový emoční zážitek, kdo mu jako rovný s rovným mluví doslova ze srdce. [...] [P]roti subjektivnímu citovému ideálu swingové éry odráží hudba rock'n'rollového okruhu daleko víc objektivní životní reality [...] jistá naivní bezprostřednost takového pohledu naopak zas i podtrhuje jak aktuálnost realit samé, tak i posluchačskou přitažlivost jejích nových námětových okruhů..." (Kotek, 1963b, s. 22-23.)

v nejužším smyslu na mysli hudba komerčně produkovaná pro masový trh zhruba od rozšíření gramofonové desky a rozhlasu v době mezi válkami, ale zvláště od 50. let se vstupem rock'n'rollu, s centry v Británii a USA, v podobě nahrávek různých formátů.

Na přelomu tisíciletí ale hudba prochází výraznou proměnou. Podle Bennetta, Shanka a Toynbeeho (2006), jde o zlom ve třech základních okruzích. Zaprvé došlo k fragmentaci trhů, stylů a okruhu posluchačů. Kytarová hudba jak jsme ji znali od 60. let, rock, už nedrží svoji dosavadní dominantní pozici v kultuře mládeže ani v hudebním průmyslu a stala se jenom jedním z mnoha stylů (a trhů), jejichž okruhy můžeme nazývat scénami, neokmeny nebo subkulturami, podle toho, co nám lépe vyhovuje.

Druhým faktorem je globalizace, rostoucí propojenost kultur a ekonomik po celém světě. Tento proces není nový a zvlášť ne pro moderní populární hudbu, která s ním už vyrůstala. Současně s rozšířením gramofonové desky angloamerická populární hudba zaplavila svět a nastolila vlastní formy jako globální hegemonii. V poslední době ale zažíváme mohutnou zpětnou vazbu (v teorii geokulturních toků se hovoří o „counter-flow", Biltereyest a Meers, 2000). Angloamerická hudba se už jen nemíchá s lokálními styly po celém světě, ale tyto hybridní formy se vracejí do center hudební produkce k další hybridizaci. Hudba k bollywoodským muzikálům postupně přebírala prvky angloamerické taneční hudby – elektronické produkční techniky, breakbeaty apod. – až se o ni začali zajímat západní producenti. Dnes inkorporují bollywoodské prvky v Británii, ale třeba i na Jamajce a tady stopa nekončí. Podobně „demokratická" struktura internetu dovoluje stát se vůbec nejsledovanějším videem na YouTube korejské satiře postavené stejnou měrou na angloamerických produkčních hodnotách jako na korejsky zpívaném zesměšnění bohatých Korejců vyznávajících globální konzum, obsahu nesrozumitelném naprosté většině jeho miliardy diváků. Tanec z klipu napodoboval americký prezident a Psy, interpret stojící za klipem Gangnam Style, se před lety účastnil demonstrací, kde v jedné z nejamerikanizovanějších kultur na světě vyzýval k zabíjení amerických vojáků jednou z nejameričtějších kulturních forem vůbec – rapem. World music už není jen marketingová strategie západního hudebního průmyslu vytvářející klamnou ideu prostoru chráněného před zkaženými vlivy západní

civilizace, novou vlnu vytěžení obdivu k primitivní nevinnosti „vznešeného divocha", ale lokání hudby z celého světa putují dnes a denně všemi směry a mísí se zcela nekontrolovaně. Takové čím dál častější příklady ale samozřejmě neznamenají, že strany kulturní výměny by byly ve stejné pozici z hlediska ekonomické moci.

Třetí, a zřejmě nejviditelnější, je proměna hudebního průmyslu spojená s digitalizací. Sdílení souborů na internetu, zdarma nebo s minimálními náklady a bez závislosti na starých fyzických nosičích, a nejasný právní rámec způsobují to, že hudební průmysl není schopen dál kontrolovat to, jak lidé hudbu používají. Kombinace fyzických kopií v obchodech, licenčních smluv s rádii a jinými „sekundárními uživateli" a nad vším bdícího autorského práva umožňovala zpoplatnit každý přístup k hudbě. To je ovšem teď velice těžké prosadit a hudební průmysl podobně jako jeho kolegové z filmového průmyslu zasažení podobným problémem dosud nenašel adekvátní způsob jak přimět lidi za hudbu platit. Zatím poslední pokus jsou rozsáhlé databáze volně přístupné za předplatné kombinované s postupným omezováním úložné kapacity osobních počítačů. Z mediálního hlediska je tento vývoj zásadní. Byla to právě hudba, kde se digitální zvrat projevil poprvé se silou hýbající korporacemi a kolaps hudebního průmyslu je vedle sociálních sítí největší mediální událostí posledních patnácti let.

Konečně tedy podle sociologa Simona Fritha (2001) je populární hudba opět reziduální termín, čili to, co zbyde, když se oddělí všechny ostatní formy, zejména vážná hudba a hudba lidová. Je to hudba přístupná (nevyžaduje speciální znalost nebo dovednost a není zaměřená na elity), je produktem podnikání za účelem zisku, nikoli snahou o umění a takto definovaná obsahuje rock, country, reggae, rap, atd. Muzikolog Philip Tagg (1982) populární hudbu definuje podle způsobu distribuce (masová), toho jak je uchovávána (primárně nahrávka, spíš než ústní podání nebo notace), jestli má vlastní hudební teorii a estetiku, a relativní anonymitu skladatelů (oproti vážné hudbě).

Nejužitečnější se ale zdá opřít se o definici populární kultury (např. ze Slovníku mediální komunikace, Reifová, 2004) jako komplexu jednání a prožívání, resp. mediálních produktů k nim vedoucím, jež nevyžadují vysokou míru kulturního kapitálu. Současně nejde jen o zvuky, a další sdělení

komunikovaná a konzumovaná prostřednictvím sdělovacích prostředků, ale celý komplex objektů a idejí, jež se staly součástí každodenního života, včetně trávení volného času, které se stále významněji podílí na formování životních způsobů svých konzumentů a jejich identit (např. návštěva obchodu s tričky s kapelami).[26]

3.2 Pojem pop/pop music

Vedle termínu populární hudba, působí v češtině často zmatení pojem pop nebo pop music, který je stylově-žánrovým označením pro snadno přístupnou, „lehkou" hudbu středního proudu přidržující se široce srozumitelných konvencí bez jiné výrazné stylově-žánrové charakteristiky, případně široce úspěšnou skladbu bez ohledu na styl. Většinou jde o populární šlágrový/hitový písničkový útvar, který vzniká s účelem maximálního uplatnění na hudebním trhu, tedy jako zboží běžné, denní, masové spotřeby. Tento typ hudby představuje hlavní komoditu hudebního trhu. Pop music necharakterizuje její hudební povaha, ale její obchodovatelnost. Hudebně bývá fúzí jakýchkoli částí spektra nonartificiální hudby. „[A]by něco patřilo k pop music musí se to vejít do vkusového rozpětí pokud možno maximálního počtu kupců tohoto druhu zboží, a proto je tato produkce svým střihem (aranžmá) ve valné většině maximálně standardizovaná. Přirozeně není unifikovaná zcela, byznys počítá i s různě specificky a speciálně orientovanými zájemci a rozkládá se proto v určitém počtu ‚nik', jejichž obsah je určen určitým skupinám zájemců; zřetelně o tom vypovídá kromě jiného existence různých formátů rádií a televizí." (Cafourek a Poledňák, 2007, s. 88) Trhy se působením nových médií rozpadají na menší a menší niky a míra vkusové přijatelnosti je samozřejmě těžko určitelná, stejně jako míra úspěšnosti v rámci trhů. Hranice mezi pop music a menšinovým žánrem nelze snadno stanovit a je oblíbeným námětem sporů mezi fanoušky (především „nezávislé" hudby).

K různým pojetím popu se ještě dostanu.

[26] Dále k diskuzi o definici termínu populární hudba viz např. Shuker (2001, s. 5-7).

3.3 Pojem hudba

Vedle už dost problematického termínu populární hudba, který v praxi většina autorů nakonec omezí na „široce zažívanou a/nebo oblíbenou hudbu" (Hesmondhalgh a Negus, 2002), mnoho teoretiků i skladatelů 20. století dělalo mnoho proto, aby dokázali, že ani samotný pojem „hudba" není vůbec jednoznačný. Hranice mezi řečí, hudbou, zvukem a hlukem jsou nejasné. Hudba není univerzální jazyk, jak lze někdy slyšet, ani sama tato kategorie není univerzální. Ne všechny kultury ji odlišují od jiných sociálních praktik a rituálů. Tyto kategorie se neustále mění pod vlivem probíhajících debat nejenom ve studiích populární hudby, ale i muzikologii nebo etnografii, a není pravděpodobné, že se v dohledné době spolehlivě usadí (srov. Frith, 1996). V práci se podržím obecné definice Poledňáka s Fukačem (2005, s. 55), kteří tvrdí, že „hudbou je takové zvukové dění, které lidský subjekt přijímá a chápe v jeho specifické strukturnosti, tj. v jeho odlišnosti od neuspořádaných zvukových dějů i kvalitativně jinak uspořádaných zvukových struktur mimolidského i lidského původu."

3.4 Pojem studia populární hudby/popular music studies

V českém překladu „studia populární hudby" se vytrácí terminologický charakter pojmu „popular music studies". Po zvážení několika jiných možností zavedení termínu (doplnění o přívlastek, např. „kulturální studia populární hudby", nebo dokonce „studia kultury populární hudby") a jejich zavržení, zůstávám u překladu „studia populární hudby". Varianty diskvalifikuje zejména nepružnost a ohraničenost – současná studia populární hudby se už tradici kulturálních studií v lecčems vymkla a kráčí vstříc muzikologii. V českém kontextu nově zavedená studia populární hudby se mohou, a doufejme, že se tak stane, snadno propojovat s místní dosavadní tradicí zkoumání populární hudby a vyhraněnost nového, „kulturálního" termínu by v takovém případě byla limitující a zaváděla (viz např. kapitola 5.9.3). Pojmy „studium populární hudby" a „zkoumání populární hudby" chápu jako obecné termíny. Vzhledem k tomu, že jde o subtilní, snadno přehlédnutelný rozdíl, v případech, kde může docházet k nedostatečnému rozlišení mezi zejm. starší českou tradicí zkoumání populární hudby (např. v kapitole 2.1, česká hudební věda má ovšem vlastní termín „teorie a dějiny nonartificiální hudby") a nově zaváděnou

podobou zkoumání, se snažím pojem blíže určovat (např. „studium populární hudby v rámci studia médií“). Na místech, kde je potřeba zdůraznit angloamerickou tradici a podobu oboru, používám pro jednoznačnost i anglický termín. Uvědomuji si, že toto řešení není ideální, ani definitivní, a očekávám, že ustálit užití pomůže až setkání s každodenní akademickou praxí.

3.5 Další terminologie

Z hlediska žánrů jsem se soustředil jen na ty instrumentální a vokální, v práci chybí např. opereta, hudební komedie apod., které příslušejí hudebně dramatickému okruhu a zaslouží si zvláštní posouzení. Je též třeba vědět, že žánrové kategorie jsou výrazně prostupné a neustále na sebe reagují a proměňují se.

V práci se držím problematické dichotomie Východ vs. Západ, ačkoli spíše v historickém smyslu a při vědomí, že, jak poukazuje Kolářová (2011), Východ i Západ jsou jistě kulturně rozrůzněné.

4. Česká tradice zkoumání populární hudby

„Česká hudební historie a hudební věda dlouho opomíjely organizační, distribuční a recepční zázemí hudby vážné (artificiální) a tím spíše i populární (nonartificiální), neuvědomujíce si reálný význam a zároveň existenční dosah takového zázemí," začíná kapitola věnovaná hudebnímu bádání v prvním vážném pokusu o systematický přehled tématu a současně jednom ze základních děl české literatury věnované populární hudbě, Dějinách české populární hudby a zpěvu Josefa Kotka (1998, s. 34). V podobném smyslu musí začínat i jakýkoli jiný přehled. Česká hudební věda, když se populární hudbou vůbec stihla zabývat, obvykle na ni aplikovala měřítka ze sféry vážné hudby a pomíjela její sociální kontext. Stejně jako většinu příbuzných oborů a její protějšky ve světě, stíhalo ji během většiny 20. století elitářství a tradičně zúžené zaměření. V roce 2005 muzikologové Poledňák a Fukač píší: „Nonartificiální hudba se zejména v našem století stala – rozhodně svým rozšířením a svou ekonomickou vahou (viz zastoupení v masmédiích, v produkci hudebních nosičů atp.), ale i hodnotou některých svých projevů a svým významem v životě většiny lidí – mnohem masivnější součástí hudební scény než artificiální hudba. Přitom tradiční muzikologické disciplíny (zejména pak historiografie) jí nedokážou věnovat dostatečnou pozornost. Brání jim v tom nejenom jistá konzervativnost, ale především značná svébytnost a nezvyklost NAH [nonartificiální hudby] a rozmanitost jejích podob, což si vynucuje speciální znalosti a badatelské přístupy. [...] Některé výzkumy jsou nadále realizovány jakoby v rámci tradičních muzikologických disciplín, četné další se uskutečňují víceméně mimo muzikologii: v rámci obecné sociologie, sociální psychologie (např. v kontextu výzkumu mechanismů reklamy, sociální manipulace atp.), politologie, tzv. kulturologie (včetně ekonomiky kultury), hudební pedagogiky." (Poledňák a Fukač, 2005, s. 201-206)

Schopnost populární hudby rychle se přizpůsobovat společenské objednávce i vnějším podnětům dobového politického a sociálního dění je výrazně jiná než u hudby vážné nebo aspoň představ hudebních vědců o ní. „Mnohostranné sociální funkce této [populární] hudby současně úzce ovlivňují latentní přítomnost a charakter specifických estetických kritérií a norem, spontánně se vytvářejících jak v rámci každého stylově žánrového druhu, tak i

v jednotlivých hudebních okruzích. Z hlediska potřeb a požadavků toho či onoho období a těch či oněch společenských skupin vykazuje tedy relativně samostatné estetické představy dokonalosti a ‚krásy' třeba taneční hudba českého obrození, jiné hodnoty zas kuplety a šansony kabaretů, opět jiné třeba současná pop music nebo folk; v celistvějším rámci pak hudební folklór a různé jeho odvozeniny, tradiční populární hudba a její lidovka, i rozsáhlý okruh hudba ovlivněné jazzem." (Kotek, 1994, s. 6-7.) Nároky na populární hudbu, jakkoli většinou nekodifikované, se v některých ohledech s kritérii hudby vážné – a umění vůbec – shodují, ale současně se ve velké míře liší, adekvátně ke specifickým nárokům posluchačů toho kterého žánru. Proto jsou pro populární hudbu vedle vývoje vlastních tvůrčích prostředků, metod a struktur, zvlášť důležité souvislosti s životem a sociálními poměry dobové společnosti, vazby a posloupnosti generační a – nejen z našeho hlediska – především novými technologiemi podmíněné produkční a zprostředkovatelské možnosti v rámci rozvoje médií. V tom ohledu, ale zeje v české odborné literatuře rozsáhlá trhlina, na jejíchž protějších krajích se rozkládají zkoumání hudby a výzkum médií.

Představa muzikologie coby analýzy notových záznamů klasiků tedy do velké míry platí i dnes. Ale vedle ní – jak bylo naznačeno, mimo jádro akademické hudební vědy – se v poválečném vývoji české reflexe hudby objevil zřetelný směr zajímající se o populární hudbu a její společenské aspekty. Úzký okruh autorů od konce 50. let udržoval úroveň zkoumání na vysoké, často světové úrovni a docházel k užitečným závěrům v mnoha oblastech. Tento proud zažil svůj vrchol během uvolnění 60. let, za normalizace pracně prosazoval svoje publikace v neokleštěné formě (mnoho jich cenzurou neprošlo a zůstalo nevydáno) a po roce 1989 podobně těžko nacházel směr a instituční a finanční zázemí, aby v posledních letech hledal novou sílu v nejmladší generaci vědců. Citovaní Kotek, Poledňák i Fukač o něm dobře věděli, protože patří mezi jeho představitele. Především Kotkova role zastřešitele se zdá být nezastupitelná (vedle specializace na dějiny české populární hudby se ve své sociologicky zaměřené práci zabýval hlavně vývojem společenského vkusu – pokusil se rozfázovat proces společenského osvojování populární hudby a analyzoval pojem tzv. generačního kyvadla).

Kotek byl např. už na začátku 60. let autorem (spolu s Lubomírem Fendrychem) prvních pokusů o vymezení populární hudby, její společenské funkce a koncepce historického vývoje (Fendrych a Kotek, 1962; 1963). Vedle něj do popředí vystupuje postava Lubomíra Dorůžky, popularizátora intenzivně zkoumajícího i organizujícího český jazzový život a vše kolem něj, dále pak Ivan Poledňák (z tohoto výčtu „nejklasičtější" muzikolog a to brněnské Helfertovy školy, který se vedle obvyklejších muzikologických oblastí, metodologie, hudební estetiky, sémiotiky, pedagogiky a psychologie, věnoval právě teoretické a historiografické problematice nonartificiální hudby 20. století), Vladimír Karbusický (muzikolog, který se před odchodem do německého exilu v roce 1968 pohyboval na pomezí etnomuzikologie a teorie nonartificiální hudby), Jiří Fukač (lexikograf a sémiotik), Mikuláš Bek (hudební sociolog) a Aleš Opekar (odborník na rock, především jeho slovesnou stránku a mj. dlouholetý redaktor Českého rozhlasu).[27]

Samotná hlavní linie domácího zkoumání populární hudby je do roku 1968 relativně dobře zpracovaná. Čerpat lze jak z právě zmíněných Kotkových dějin (1994; 1998), tak třeba z Českého hudebního slovníku osob a institucí, volně přístupného, velice přínosného a stále aktualizovaného elektronického projektu Centra hudební lexikografie Ústavu hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně[28] i z dalších lexikografických prací. Kotek taky vypracoval Komentovaný soupis české a slovenské knižní literatury a časopisů za léta 1889–1963 (1965a) a České a slovenské časopisy 1889–1963, věnované zábavné, taneční a jazzové hudbě a hospodářským, stavovským a sociálním otázkám jejích provozovatelů a zprostředkovatelů (s přehlednou chronologickou tabulkou) (1965b), Svobodová (1979) sestavila Hudební periodika v českých zemích 1796-1970 a na Slovensku 1871-1970. I když mnoho prací starších roku 1989, stejně jako většina pozdějších

[27] Z muzikologů lze ještě jmenovat Igora Wasserberga a Antonína Matznera, z publicistů Jiřího Černého a vzhledem k jeho angažmá ve sféře rozhlasu i Josefa Vlčka. Vedle nich Jaromír Hořec, Miloš Bergl, Pavel Blatný, Roman Staněk, Stanislav Titzl a další. Eric Vogel, kritik a publicista, který emigroval v roce 1948, se potom stal uznávaným americkým jazzovým odborníkem. Napsal např. stať o vývoji československého jazzu do The Encyclopedia Of Jazz (Feather, 1960). Blíže k těmto autorům včetně podrobné bibliografie viz Český hudební slovník osob a institucí.

[28] www.ceskyhudebnislovnik.cz

kompetentních kvalifikačních prací zůstala v rukopisech, jsou mnohdy k dispozici, když ne v Národní knihovně nebo na příslušných univerzitách, pak v knihovnách Muzea a archivu populární hudby v Praze,[29] Českého muzea hudby[30] nebo Kabinetu hudební historie Etnologického ústavu Akademie věd ČR[31].

Pokud se ale soustředím na pozornost věnovanou v rámci zkoumání populární hudby tématům relevantním pro studium médií, žádný takový výčet nemůže být kompletní. Starší literaturu ideologické zatížení často přesouvá do pozice dobového svědectví a obecně téma hudby a médií zůstává povětšinou na okraji, skryté jaksi mimochodem v dílčích studiích na málo očekávaná témata.[32] O pojednáních regionálních scén nemluvě. Krom oddílu věnovaného samotné české hudební vědě se tedy část dále uváděných prací přísně vzato nachází spíš v kategorii (nepřímých) pramenů, nebo vzhledem k situaci v muzikologii přešlapuje na nejistém rozhraní hudební vědy (hlavně teorie a dějin nonartificiální hudby a hudební sociologie), kritiky, popularizace a publicistiky. Způsobuje to odmítání populární hudby tradiční hudební vědou i samo rychle se měnící pole zkoumání.

Je příznakem vztahu mezi populární hudbou a hudební vědou (často i antiautoritářského étosu, kolem kterého je vystavěna většina rocku a hudebních alternativ), že například hudební kritika přes různé pokusy o opak funguje víceméně mimo hudební vědu a výchova hudebních kritiků má tendenci se sdružovat spíš na českých a moravských žurnalistických školách – pokud jsou hudební kritici ve svém nebo příbuzném oboru vůbec nějak školeni.[33] Muzikologie má na hudební kritiku minimální vliv a kritici mívají minimální hudební vzdělání tradiční orientace. Mezi současnými předními hudebními kritiky populární hudby muzikologa nenajdeme.

---

[29] www.popmuseum.cz

[30] www.nm.cz/Studovny-a-badatelny/Ceske-muzeum-hudby-Narodni-muzeum-knihovna-a-archiv-studovna/

[31] www.imus.cz/cs/knihovna

[32] Např. úvaha Prolínání world music a komerční hudby v českých médiích, se ukrývá v tenoučkém sborníku Od východu na západ, od západu na východ vydaném Městským kulturním střediskem v Náměšti nad Oslavou (Pavlicová a Přibylová, 2005). Text je výbornou ukázkou romantické ideologie, včetně vymezení lidové hudby, protikladů komerce a autenticity, lokálnosti a globálnosti, umělosti a zásluh a publicista Milan Tesař v ní osvětářsky obžalovává „falešnou world music".

[33] V hudební žurnalistice podle Franka Zappy „lidi, co neumějí psát, dělají rozhovory s lidmi, co neumějí mluvit, pro lidi, co neumějí číst". (Dettmar a Richey, 1999).

Jak užitečná by ale hudební věda mohla být při zkoumání médií prozkoumám v následujících řádcích. Zaměřím se na dva body: 1. studium populární hudby a v jeho rámci její souvislost s médii a 2. vybrané koncepty, které lze v literatuře najít a/nebo na ní demonstrovat.

4.1 Hudební věda[34]

Hudební věda se v Česku studuje na filozofických fakultách Univerzity Karlovy v Praze, Masarykovy Univerzity v Brně a Univerzity Palackého v Olomouci – populární hudba více na dvou posledně jmenovaných; tam se taky od 90. let formuje česká sekce International Association for the Study of Popular Music – a to v návaznosti na středoevropskou (německou) tradici. Historiografický pohled převažuje. V roce 1996 v návaznosti na mezinárodní výukový projekt Hudba a média,[35] při těchto ústavech vznikla centra pro výzkum vztahu hudba a médií a téma se dostalo i do učebních plánů. Pozornost oblasti věnuje i HAMU a některé katedry hudební výchovy.

Po zkušenostech doby předrevoluční je česká hudební věda zřetelně rezervovaná vůči (neo)marxismu a anglosaský sociálněvědní proud studií populární hudby, který je hlavním námětem této práce, si uvědomuje, ale je jí víceméně cizí. Vnímá ho jako „specifický impuls, působící na vývoj muzikologie takříkajíc zvenku". „[P]oznatky dosahované jinými vědními obory například naznačují, že zkoumání hudby, která se stala složkou masové mediální komunikace, dílčím faktorem životního stylu postindustriální a rodící se informační společnosti, komoditou globalizovaného trhu a naproti tomu i citlivým ukazatelem orientací určitých společenských hnutí, nelze zajistit dosavadními muzikologickými aktivitami, nýbrž jen za cenu zcela nových typů interdisciplinarity, nového (často provokativního) kladení otázek, atp. Vznikají tak snahy o vytvoření jakési alternativní hudební vědy, respektive o podřízení hudebněvědného bádání široce pojaté teorie kultury – tuto tendenci manifestovali John Shepherd a Peter Wicke svým spisem Music and Cultural Theory." (Poledňák a Fukač, 2005, s. 84)

V zahraniční hudební vědě, především v USA pod vedením Johna Kermana, se ale už v 80. letech v návaznosti na literární „new criticism" zformovala „new

[34] Zde se přidržuji zejména tří prací, Lébl a Poledňák (1988); Poledňák a Fukač (2005) a Bek (2003a).

[35] Realizovaného v rámci evropské vysokoškolské akce Tempus II.

musicology", napadající pozitivistické a formalistické tradice oboru a v procesu pro svojí – postmoderní – dobu charakteristickým způsobem využila strukturalismus a poststrukturalismus. „Důraz je kladen na studium významovosti a širších funkčních kontextů hudby, přičemž základní metodou je údajně metoda dekonstrukce. [...] zkoumají – opět pod vlivem jiných disciplín, zejména sociologie – aktuální či módní témata, jako například politické ambice hudby, hudba ve vztahu k ‚genders' atp." (ibid.) Této problematice je v Úvodu do studia hudební vědy věnována jedna strana. Z širokého, „ohromného a až ohromujícího komplexu" (ibid., s. 116) vědy zkoumající univerzum hudby, tedy hudbu spolu se všemi aktivitami a prostředky, které ji obklopují (podle dělení Poledňáka a Fukače zahrnujícího disciplíny hudební teorie, hudební historiografie, etnomuzikologie, hudební akustika, organologie, teorie a dějiny notace, hudební estetika, hudební sociologie, hudební psychologie, hudební pedagogika, teorie a dějiny nonartificiální hudby, teorie a dějiny hudební interpretace, hudební sémiotika, hudební kritika, hudební popularizace, hudební praxeologie a muzikoterapie),[36] nám v je mediálních studiích prakticky užitečných jen několik drobných výseků. A to výslovně:

Hudební historiografie – zvlášť počítáme-li v ni biografie a profily hudebníků, přehledy vývoje s hudbou spjatých institucí a výklady hudebních dějin jednotlivých lokalit, které slouží i jako pramen a objekt zkoumání. Z hudební historiografie jsou to ale především dějiny médií (zde ovšem chápaných v hudebním slova smyslu, tedy zahrnující jak nosiče jako mp3, tak např. nástroje). Hudební historiografie se v hudební vědě těší z dominantního postavení, tvoří asi polovinu muzikologické produkce (Fukač a Poledňák, 2005, s. 130).

Etnomuzikologie je svým přístupem blízká vidění kulturálních studií a studií populární hudby už jen v popření evropocentrismu a koncentrací na publika. V tom duchu taky zaměřuje pozornost čím dál víc i na populární hudbu. Etnomuzikolog David P. McAllester byl taky jedním z prvních, kdo upozornil na význam studia alternativní kultury mladistvých v rámci vlastní kultury. Prakticky se ale etnomuzikologie dlouho orientovala především na hudební folkloristiku (studium lidové a pololidové hudby, tj. např. písní jarmarečních, dělnických a trampských, a lidové tvořivosti) a v českém prostředí není vzhledem k dlouhodobé absenci lidové kultury (stejně jako kolonií) příliš

[36] Nebo akustika, teorie, psychologie, estetika a sémiotika, sociologie, pedagogika, teorie a dějiny hudební interpretace, teorie a dějiny notace, organologie, ikonografie, historiografie, etnomuzikologie, hudební fyziologie, hudební filozofie, hudební grafika, hudebně textová interpretace a další podle školy, ke které se autoři výčtů hlásí.

rozvinutá. V rámci americké etnomuzikologie ale například právě vzniká práce srovnávající způsoby organizace a distribuce hudebních nosičů v českém undergroundu s tzv. nezávislými vydavatelstvími v USA 80. let.[37]

Akustika – a to především elektroakustika zkoumající přenosová a reprodukční zařízení.

Hudební psychologie – zejména úsek, který se zabývá recepcí hudby jako společensky institucionalizované hudební činnosti, působením a využitím hudby v médiích. Poledňákův Stručný slovník hudební psychologie (1984b)[38] byl prvním pokusem o pohled na obor jako celek, současně se mu věnoval hudební psycholog Kulka (1984).

Hudební pedagogika obsahuje směr zkoumající využití mediálních obsahů v hudební výchově (viz např. Kraus, 1968; Herden, 1979). Už od 60. let se v české hudební pedagogice řeší začlenění populární hudby do výuky na všeobecně vzdělávacích školách (sborník Populární hudba a škola, 2000; Poledňák, 2000b; Prchal, 1995). Možnosti koordinace s mediální výchovou jsou nabíledni.

Teorie a dějiny nonartificiální hudby se soustřeďují na evropskou a později euroamerickou zónu od raného středověku. Jejich výchozím systémem není hudba, ale hudební kultura jako sociokulturní fenomén. Vydání Úvodu do studia hudební vědy z roku 2005 řadí teorii a dějiny nonartificiální hudby do sekce „Nově krystalizující disciplíny – pole (oblasti) výzkumu" s poznámkou, že ještě není jasné, jestli jde o disciplíny či oblasti zkoumání a že tuto disciplínu ve starších úvodech do hudební vědy nenajdeme. Teorie a dějiny nonartificiální hudby, jsou-li disciplínou, jsou disciplínou eklektickou – berou si z metod muzikologie, sociálních věd, psychologie, politologie, ekonomie atp. Svědčí o tom i roviny, které muzikologové považují za nutné brát na zřetel při hudebně sociologickém studiu jevů: „a) sociologická, sociálně psychologická, psychologická; b) ekonomicko-organizační, praxeologická a materiálně technická; c) muzikologická v užším slova smyslu (hudebně teoretická, estetická, historiografická). Výraznou úlohu zde hrají různá šetření a zjišťování potřeb, motivací, vkusů, zájmů, aktivit, resp. jejich strukturních vazeb atd.; dále statistické rozbory reprezentativních trendů tvorby, spotřeby, hospodářské efektivity, technických předpokladů atd.; analýzy kulturně politické a ideologické; v oblasti hudebních struktur pak analýzy žánrové specifičnosti, dynamiky stylových proměn a posunů; dále analýzy sepětí slova a hudby, obsahové i estetické rozbory textové složky apod. Disciplína se výrazně zaměřuje k výzkumu jevů, jež nemají vlastní zvláštní význam jako jednotliviny, ale spíše právě jako množiny. Ve výzkumu NAH [nonartificiální hudby] jde tedy přednostně spíše o analýzu tendencí v rámci celých okruhů a systémově nižších oblastí a tyto analýzy mají především aproximativní nebo statistický charakter." (Lébl a Poledňák, 1988, s. 833)[39]

---

[37] Daphne Carr, The Center for Ethnomusicology, Columbia University, New York.
[38] Předcházela mu stať K metodologickým otázkám psychologie hudby (Poledňák, 1973-74); dále např. Sedlák (1990). V 60. letech vznikaly pokusy o výzkumy působení populárních zpěváků na publika, viz Horáčková a Čulík (1967).
[39] Viz též Kotek a Poledňák (1974); Fukač a Poledňák (1977); Fukač a Poledňák (1982).

Tradiční muzikologie si populární hudby všímá jen tam, kde se vyznačuje „emancipovanou estetickou funkcí" a tam, kde převládly „konkrétní životní funkce"[40], ale jak si ukážeme dále, nejvíc vlastního zkoumání prováděli lidé, kteří vycházeli z prostředí jazzu a dalších oblastí populární hudby a vnímali jejich reflexi jako nedostatečnou. I Poledňák s Fukačem přiznávají převážnou část aktivit na poli reflexe kritikům a publicistům, mezi něž podle nich patří Jiří Černý, Lubomír Dorůžka, Petr Dorůžka, Zbyněk Mácha, Antonín Matzner, Jan Rejžek, Emanuel Uggé, Josef Vlček, Igor Wasserberger ad. Jakkoli se ve světovém kontextu objevuje řada vysloveně teoretických prací a teorie a dějiny nonartificiální hudby vzbuzují velká očekávání, na svůj patřičný akademický rozvoj v rámci hudební vědy teprve čekají.

Hudební sémiotika používá rejstřík obecné (pierceovské) sémiotiky v mediálních studiích dobře zakořeněný a vykazuje spřízněnost s kybernetikou, teorií komunikace a teorií informace. Výzkum se zaměřuje převážně na analýzy artificiální hudby, notového zápisu a obecně zůstává v okruhu hudební teorie a estetiky. Z našeho hlediska jedinou plodnější oblastí hudební sémiotiky je větev výzkumů věnovaných pragmatice, tedy vlivu užívání znaku na uživatele. Literatura k tématu, včetně „úvodů", je vcelku bohatá,[41] ale české sémiotické zkoumání populární hudby použitelné pro kontext mediálních studií zatím není v dohledu.
V dramatické praxi hojně využívaný „systém hudebně vyjadřovacích usancí", tedy znakových konvencí, které se do filmu a televize přesunuly ze starší divadelní hudby, je dnes zkoumán především v kontextu hudby ve filmu. Používá se pro něj termín archivní hudba (Matzner a Pilka, 2002; Fukač, 1998; od roku 1913 vycházely tzv. kinotéky, soubory připravených hudebních fragmentů, „nálad", vybraných z repertoáru vážné nebo populární hudby, nebo rovnou složených – to vedlo k sémantické mechanizaci hudby ve většině filmů a upevnění znakových konvencí).[42] Ukázkovou „musematickou" analýzu takového hudebního slovníku „instantních afektů", typizovaných psychologických a sémantických strategií, kterou uznává i česká hudební věda, provedl Tagg (1979)[43] na padesáti vteřinách hudby ze seriálu Kojak. Aby tu necelou minutu mohl analyzovat, musel na 424 stranách přestavět

---

[40] Boris Vladimirovič Asafjev, Heinrich Besseler, Carl Dahlhaus, Hans Heinrich Eggebrecht.
[41] Česká hudební sémiotika odvozuje svou tradici už od pražského filozofa Bernarda Bolzana a jeho spisu Wissenschaftslehre (1837) v němž problematiku znakovosti rozpracoval. Průkopník sémiotického přístupu v uměnovědách a muzikolog Otakar Zich ovlivnil Pražský lingvistický kroužek a ten následně muzikologa Vladimíra Helferta (i Josefa Huttera a Antonína Sychru). Pokusy aplikovat poznatky obecné vědy o znacích a znakových systémech sílí v české hudební vědě od 50. let, ale takový výzkum se řádně směl provádět až v 60. letech (Jaroslav Volek, Jaroslav Jiránek, Jaroslav Zich, Leoš Faltus, Jiří Kulka, taky estetik Ivo Osolsobě). Poledňák a Fukač, sami průkopníci hudebně sémiotických výzkumů, praví: „Muzikolog může využít sémiotických postupů a pojmů např. při ikonologické interpretaci historických pramenů i při tzv. textové kritice, v hudební analýze (doplněním tradiční syntaktické strukturní analýzy sémanticky zaměřenou analýzou teprve vzniká postup, který se blíží ideálu tzv. komplexní analýzy), atp." (2005, s. 81)
Fukač (1992) vychází z přibližného ztotožnění zprávy se znakem a informace s významem v přenosu mezi systémem vysílajícím a přijímajícím.) Viz též Jiránek (1996); Fukač et al. (1992); Poledňák (2000); Poledňák (2001; 1974b); Zich (1975); Volek (1981); Fukač a Poledňák (1981).
[42] Ve videoklipu se role vytváření nálad otáčí a bere ji na sebe vizuální složka.
[43] Viz též Schmidt (1976); Behne (1994).

celou západní hudební sémiotiku. Jak připomínají McClary a Walser (1990, s. 283), už skladatelé pod vlivem renesančního humanismu se zajímali o techniky a kódy zpodobnění různých emočních typů a tedy ovlivňování posluchačů. V 17. a 18. století vycházely návody jak předkládat smutek, radost a myriády dalších citů použitím správné výšky, tempa, rytmu apod. Romantická touha vidět skladatele jako izolovaného génia, vyjadřujícího svoje subjektivní já bez zprostředkování nebo sociálního kódu, která dodnes přežívá v tradiční muzikologii (a srdcích rockových fanoušků), ale z muzikologie zkoumání takových jevů úspěšně vytlačila. O výjimkách pojednám v části věnované studiím populární hudby.

Hudební kritika – „Hudební život po muzikologii požaduje nejenom výkony badatelské," ale i zapojení se do hudebního provozu, komunikaci s veřejností o otázkách s hudbou spojenými. Mezi tyto nevědecké oblasti patří vedle hudební popularizace a hudební praxeologie i hudební kritika. V jejím případě můžeme adoptovat i její oblast zkoumající artificiální hudbu, protože zveřejňované kritikovy soudy běžné (ověřitelná konstatování rysů hudební struktury), mravní (poměřující skutečnost s tím, co je považováno za správné), estetické (stupnice libosti a nelibosti opřená o kritikovu zkušenost) nebo umělecko-kritické (spojující vše předchozí) se v naprosté většině odehrávají v médiích. Hudební kritika je samozřejmě téma především pro žurnalistické obory, kterým nabízí bohaté zpracování své ještě bohatší historie, ale i objasnění specifik práce hudebního kritika. Mimoto kritiku pěstuje nebo pěstovala většina muzikologů (Otakar Hostinský, Zdeněk Nejedlý, Vladimír Helfert, Otakar Zich, František Bartoš, Gracian Černušák, Mirko Očadlík, Bohumír Štědroň, Vladimír Bor, Miloš Pokora, Jan Šmolík, Ivan Vojtěch, Rudolf Pečman, Petar Zapletal a další).[44]

Hudební popularizace se do jisté míry překrývá s hudební kritikou a jejím cílem není přivést veřejnost k výsledkům bádání, ale k hudbě. Jak píšou Poledňák s Fukačem, „populární hudba popularizaci tolik ke svému společenskému fungování nepotřebovala", ale „od jisté doby dochází i v tomto ohledu k podstatným změnám" (2005, s. 222) V těchto případech, jako v oblastech jazzu nebo rocku, popularizace suplovala a supluje nedostatek vědecké literatury, o tom viz dále. Do popularizace hudební věda počítá mj. koncerty s průvodním slovem, „výkladové" rozhlasové a televizní pořady, „poslechové" diskotéky, programové brožury ke koncertům či představením, sleeve notes (liner notes, album notes; tj. doprovodné texty hudebních nosičů), novinové a časopisecké články či knížky o hudbě pro širší veřejnost (příručky, biografie).[45] Už od přelomu 50. a 60. let se tak například na brněnském univerzitním pracovišti objevily přednášky, které se blížily výuce praktické žurnalistiky v tisku, rozhlase i televizi. Trvaly ovšem jen do 70. let a navazovat se na ně začalo až na konci let devadesátých.

Hudební praxeologie zkoumá organizační podmínky hudby, její závislost na ekonomické a legislativní situaci, institucionální základnu její společenské existence, kulturní politiku, ekonomiku hudební kultury, právní problematiku

[44] Viz Vičar (1997); Ludvová (1992). Jako pramen poslouží výmluvně nazvaný i datovaný spis původně strukturalisty Antonína Sychry Stranická kritika – spolutvůrce nové hudby (1951).
[45] Vičar (1997); Fukač (1998).

(např. autorské právo), technicko-výrobní problematiku (hudební vydavatelství a nakladatelství, nototisk a studia nahrávací, rozhlasová, televizní i filmová), organizaci (zásahy státu) a prognostiku – a možnosti aplikace poznatků z tohoto výzkumu zpět do praxe. Je tedy našemu účelu blízká, ale současně není uspořádána do tvaru disciplíny a ani hudební věda není zatím sto vystopovat její rozptýlené poznatky a uspořádat je, např. do syntetické práce. Politické ekonomii se blíží jen zdánlivě.

Hudební sociologie zůstala na závěr, protože je potřeba se o ní zmínit podrobněji, v samostatné kapitole.

4.1.1 Hudební sociologie

Spolu s Poledňákem a Fukačem ji můžeme charakterizovat jako vědu vzniklou spojením hledisek sociologie a hudební vědy, „budovanou velmi nerovnoměrně a přetržitě ‚z obou břehů'" (2005, s. 184). Zkoumá jevy, které patří hudební vědě ve vztahu ke společenské situaci (jak jsou jí determinovány a jak hudba determinuje je), dále vztahy jevů spadajících do předmětu jiných sociologických disciplín k hudbě a jevy, které jsou téměř výhradně předmětem zájmu hudebně sociologického nebo sociálněvědně orientovaného hudebního studia (hudební instituce, hudební profesionálové, publika, hudební sociálně zájmové skupiny apod.) Do těchto kategorií nepochybně spadají i média. Hudební sociologie rozvíjí i sociální teorie, její těžiště je ale v empirickém výzkumu institucí, socializovaného vkusu, postojů, recepce atd. K tomu využívá obecně sociologické metody.

4.1.1.1 Počátky hudební sociologie

Průniky mezi sociologií a hudební vědou jsou raného data a figurují v nich nejvýznamnější postavy mladšího oboru. Herbert Spencer je autorem The Origin and Function of Music (1857), Georg Simmel se vůči darwinismu vymezil studií Psychologische und ethnologische Studien über Musik (1882), Max Weber napsal Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik (1921) a svou všestrannost v muzikologii i sociálních vědách dokázal mnohokrát ještě uváděný představitel frankfurtské kritické teorie Theodor W. Adorno (česky vyšel poprvé už v roce 1964). Mezi dalšími lze jmenovat Die Bedeutung der Musik im sozialen Leben des deutschen Volkes (1888) Ludwiga Siegfrieda Meinarduse, práce rakouského historika českého původu Augusta Wilhelma Ambrose, populární hudbu zasahujícího kritika Eduarda

Hanslicka, i domácí pohled na vztah umění a společnosti Otakara Hostinského, který zohlednil souvislost umění a průmyslu už před Benjaminem a Adornem. Začátkem 20. století to jsou Paul Bekker (Das deutsche Musikleben), ve 30. letech Hans Engel, Walter Serauky, Hans Mersmann, Eberhards Preussner nebo Pitirim Sorokin.[46]

Jak připomíná Bek (2003a), na přelomu 20. a 30. let se hudební sociologie snažil aktivně využít okruh berlínského časopisu Melos v boji proti situaci způsobené proliferací nových médií – rozhlasu, gramofonu a zvukového filmu. Už v úvodu jsem na příkladu diskuse o lehké hudbě v Československém rozhlase ukázal, že „mediamorfóza" (Blaukopf, 1989) oproti očekávání tábora vážné hudby nezpůsobila u lidí zájem o tu nejušlechtilejší uměleckou, nyní všem dostupnou hudbu, a už vůbec ne poptávku po hudbě moderní. Publikum naopak vyžadovalo víc hudby taneční, šlágrů a operet. Sociologická diagnóza tedy měla pomoci nasměrovat pedagogickou ofenzivu usilující o překonání odcizení publika „nové hudbě". K té ale vzhledem k předválečné situaci v Německu došlo jen z části a, jak uvádí Bek, její klíčová postava Leo Kestenberg na práci navázal v československém exilu spoluprací s českými muzikology Helfertem a Nejedlým.

Coby redaktor vídeňského protějšku Melosu, časopisu Musikblätter des Anbruch, zahájil svojí hudebně sociologickou kariéru bojovníka proti hudbě zbožního charakteru Theodor W. Adorno. U toho, jak známo, vytrval a po druhé světové válce se hudební sociologie v pracích Alphonse Silbermanna (Wovon lebt die Musik, 1957) a právě Adorna (Einleitung in die Musiksoziologie, 1962) začala formovat už jako muzikologický obor, který spojoval teorii i empirické hledisko.

Od 70. let si hudební věda taky nachází zalíbení v metodách odvozených z teorie komunikace. „Takzvaný komunikační model se totiž zdá být ve své univerzální použitelnosti optimálním východiskem pro uvědomění si všech souvztažností, které vznikají v procesech produkce, interpretace, distribuce i recepce hudby. [...] na bázi teorie komunikace je též možné rozvíjet interdisciplinární spolupráci muzikologů s badateli věnujícími se výzkumu

[46] Dogmatický marxistický směr zaměřený na kulturní politiku ve 30. letech představují jugoslávský teoretik a student pražské hudební vědy Vojislav Vučkovič nebo publicista Josef Stanislav. Blíže viz Bek (2003a).

masové kultury, multimédií apod." (Poledňák a Fukač, 2005, s. 83) Z teorie komunikace si bral už vzpomínaný Kaden (Musiksoziologie, 1984), Grossman (1991) vycházel v pojetí hudby jako komunikace z Habermasovy teorie komunikativního jednání, a ve Vídni se na Vysoké hudební škole Blaukopf zaobíral spojením empirické hudební sociologie a výzkumu masové kultury a médií – opět ale pouze ve vztahu k hudbě vážné (1989).

V českém prostředí (ale i jinde) určitě nedá práci souhlasit s Bekovým konstatováním, že muzikologové „zpravidla neholdují četbě statistických tabulek (ačkoli nejde o činnost zvláště intelektuálně náročnou) a ‚obecní' sociologové se, při vší vážnosti, již kultura v jejich očích nepochybně požívá, zpravidla zabývají významnějšími sociálními problémy, než je poslech či neposlech hudby." (2003a, s. 13) Přesto se zaměření na společenské aspekty hudby v české hudební vědě objevilo velice brzy, a to i ve srovnání s Německem nebo Rakouskem. Zvukový dotazník používal Otakar Zich už před rokem 1910, když zkoumal vztah hudby k „citům a náladám", a při výkladu počátků hudebně sociologického výzkumu si autoři musí poradit s obsáhlým dílem Otakara Hostinského (O socialisaci umění, 1903; Umění a společnost, 1907). Objem prací není malý, navzdory tomu, že sociologie nebyla minulým režimem přijímána příznivě (přestože např. Nejedlý, mj. první docent i profesor hudební vědy na FF UK v Praze, byl původně jedním z prvních, kdo sociologické myšlení řadil do svých přednášek). Přes jistou, Adornem zaštítěnou rezervovanost vůči míře užitečnosti takového empirického výzkumu,[47] je nutno vyzdvihnout zejména obšírné výsledky fundovaných

[47] Adornova víra v moc manipulace kapitalistickým kulturním průmyslem ho vedla k hluboké skepsi vůči úsudku jednotlivců vystavených působení kulturní industrializace, ponořených ve falešném vědomí. Takový konzument je podle něj tak fixován na konvenci, že: „Koncept vkusu je sám z módy. […] samotná existence subjektu, který by mohl takový vkus ověřit se stala tak spornou jako, na druhé straně, právo na svobodnou volbu, kterou empiricky už v žádném případě nevyužívá. Pokud chce někdo zjistit, zda-li se někomu ‚líbí' komerční kus, člověk se nemůže ubránit podezření, že libost nebo nelibost nemají v takové situaci co dělat, i když tázaná osoba halí své reakce do těchto slov. Familiarita kusu nahrazuje připisovanou kvalitu. Líbit se znamená skoro totéž jako rozeznat. Přístup hodnotových soudů se pro osobu obklíčenou standardizovaným hudebním zbožím stal fikcí. Nemůže ani uniknout impotenci, ani si vybrat v nabídce, kde vše je tak zcela stejné, že preference vlastně závisí pouze na biografických detailech nebo na situaci, ve které poslouchá." (Adorno, 2001, s. 29-30). Manipulovaný posluchačský zážitek podle Adorna neodpovídá autonomnímu obsahu hudby, jenž stojí v „zóně objektivního ducha" a má tak šanci na okamžiky pravdy. Regrese sluchu omezila masy natolik, až nedokážou překročit svůj elitami vymezený prostor. „Ověřit fetišizaci normálními společensky-vědeckými technikami bylo nemožné – zde bylo jádro sporu s Lazarsfeldem. Dotazníky nebo rozhovory byly nevhodné, protože samy názory respondentů byly nespolehlivé. Nejen, že nebyli schopni překonat konformitu kulturních norem, ale

šetření, které po roce 1945 s přestávkami zkoumala oblibu jednotlivých stylů a žánrů.

Jak uvádí Fukač (1998), metody empirické sociologie aplikoval v českém prostředí už Karel Vetterl, ovlivněný tehdy v Brně působícím sociologem Inocencem Arnoštem Bláhou. A to rovnou na vzrušující novinku, jejíž publikum rostlo nevídaným tempem na nevídanou míru[48] – rozhlas. Vetterl (1938) chápal radikální změnu společenské situace způsobené novým médiem. Hudba se přesunula z veřejných prostor salónů a hostinců do domácností, jakkoli poslech rádia zůstával kolektivní zkušeností přinejmenším v menším kruhu rodiny. Společný poslech podle něj ještě přispíval k

---

mnohem fundamentálněji, sama jejich schopnost slyšet degenerovala. Podlehla regresi, ne fyziologicky, ale psychologicky. Regresi nikoli do starších hudebních ér, ale do infantilního stavu, kde byl posluchač poslušný a bál se čehokoli nového, do stavu podobnému pasivní závislosti." (Jay, 1973, s. 190). „Tam, kde lidé pod tlakem poměrů vskutku klesají na úroveň ‚reagování mloků', jako nutkaví konzumenti masových médií a jiných reglementovaných radostí, hodí se pro ně spíše výzkum mínění, nad nímž se rozčiluje vyšeptaný humanizmus, než-li ‚chápající' sociologie: neboť substrát porozumění, se sebou samým shodné a smysluplné lidské chování, bylo v samotných subjektech už nahrazeno pouhým reagováním." (Adorno et al., 1967, s. 24)

Šebesta (2004) v recenzi na Bekovu knihu Konzervatoř Evropy? (2003a) vyzdvihuje právě část kapitoly věnovanou sporu o pozitivismus, demonstrovanému na polemice mezi Adornem a Silbermannem – může hudba existovat mimo sociální a umělecký stav společnosti? „Silbermann říká, že ne! Adorno odpovídá, že společenský smysl hudby leží mimo recepční reakci posluchačů. A dodává: hudební sociologie, která při svém empirickém výzkumu zůstane omezena na zkoumání prožitků (vkusu) posluchačů, je předem odsouzena pohybovat se pouze v terénu, který jí byl již předpřipraven. Tím se tento terén stává sférou falešného vědomí a taková hudební sociologie se nikdy neotevře výhledu na pravdu celku. Bude navždy jen afirmací probíhajícího stavu společnosti a bude plnit ideologické funkce v zájmu těch, kteří jsou u moci..." (s. 247)

Užitečnější je ale Bekova argumentace proti pojmu autonomní „hudby o sobě", který se z dnešního, Gadamerem, sémiotikou, poststrukturalismem a dalšími poučeného hlediska jeví jako konstrukt. (Což neospravedlňuje pozitivismus.) Bek, jehož výzkum lze pochopitelně snadno použít k adresaci reklamního vysílání (srov. Lacina, 1996), kritiku očekává a v celé kapitole uvádějící výsledky vlastního empirického výzkumu z roku 2001 se „pokouší alibisticky vylepšit autorovo ‚image' v očích kulturně kriticky orientované části odborné veřejnosti, jež má všude v Evropě sklon nahlížet na empirický výzkum jako na prodlouženou ruku mocných kapitánů kulturního průmyslu" (Bek, 2003a, s. 14). Proto bych oproti Šebestovi vyzdvihnul druhou část Bekova příspěvku, která spor řeší způsobem bližším pohledu popular music studies. Bek vnímá dílo jako neoddělitelné od zážitku, protože teprve jeho čtením se uskutečňuje konečná fáze konkretizace díla. Předmětem zkoumání hudební sociologie by podle něj tudíž měly být intersubjektivní recepční praktiky – a jde jen o to nalézt indikátory vhodné k jejich identifikaci. Bek uzavírá slovy: „[E]mpirické sociologické výzkumy hudebnosti či preferencí nepostrádají zcela význam pro pochopení sociálního fungování hudebního díla. [...] mapují normativní rámce, v nichž produkce smyslu a obsahu hudby probíhá [...] O ‚afirmativním' charakteru hudební sociologie nerozhoduje samotná volba empirických výzkumných technik. O případném ‚afirmativním' či ‚ideologickém' charakteru se rozhoduje o patro níž, při volbě indikátorů, při volbě kategorizací a samozřejmě, při volbě výchozích hypotéz." (ibid., s. 30) A dodejme, že i následně při interpretaci dat. K obhajobě využití kvantitativních dat v kulturálních studiích viz Deacon (2008).

[48] Což bylo zřejmé z počtu koncesionářů – v roce 1931 jich bylo 334 tisíc a mluvilo se o miliónu posluchačů. Bláha se snažil zformovat sociologii rozhlasu v rámci zkoumání zabývajícího se „zařízeními kulturu rozmnožujícími a propagujícími" (Fukač, 1998, s. 77)

homogenitě vkusu, zatím nedělil generace. Vetterl vnímal i vícestupňový tok komunikace. Izolace posluchačů a absence vizuálního vjemu může podle něj vést k pasivitě při recepci, ale taky k větší samostatnosti soudů, jelikož posluchač se nemůže opřít o „vůli davu" a tedy svého bezprostředního „souseda rádce", opinion leadera. Autor to chápal jako pozitivní, emancipační proces, který přispěje k lepší komunikaci.

Ve 40. letech zajímala otázka hudebních postojů (hudebnosti)[49] Františka Lýska (1947; 1956) a Antona Jurovského (1965). Z jejich výzkumů je především ještě patrný podstatný rozdíl mezi obyvateli měst a venkova, zejména odlehlejších moravských a slezských oblastí ve vztahu k folkloru a moderní populární hudbě. Jiří Vysloužil zpracoval (a o téměř dvacet let později publikoval) hudební část výzkumu obyvatel Brna vedený I. A. Bláhou v rámci sociologického semináře Masarykovy univerzity v letech 1945-48 (Karbusický a Mokrý, 1967).[50]

Zatímco v Německu probíhal citovaný spor o pozitivismus (viz pozn. 47), empirická hudební sociologie se stala jedním z „módních šlágrů české poválečné muzikologie" (Bek, 2003a, s. 19).[51] Vlnu zastavil po roce 1969 politický tlak, ale i obecné ochladnutí, které tou dobou zasáhlo také další evropské země (např. Německo a Francii).[52]

---

[49] Bek termínu hudebnost, který postihuje co možná nejširší škálu vztahů k hudbě, dává přednost před podle něj historicky a ideologicky zatíženým termínem vkus a limitujícím pojmem preference. „Je očividné, že záliba ve zkoumání „hudebních preferencí" vychází, vědomě či nevědomky, z potřeb mediálního průzkumu trhu. Jde vlastně o výzkum toho, zda jsou respondenti připraveni ‚přijmout' či ‚kupovat' daný typ hudby. To je samozřejmě otázka, na níž není nic špatného ani v kontextu akademickém, je to však jen jedna otázka z více". (ibid., s. 31)

[50] Na hudebnost na venkově se zaměřila Maria Jana Terrayová-Dokulilová v dizertaci Výzkum hudebních zájmů na horácké vesnici (1950). Viz též první známý výzkum české hudebnosti (Čs. ústav pro výzkum veřejného mínění, 1947), v němž se pro jazz vyslovilo 16 procent respondentů.

[51] Její restituci v 60. letech, informovanou o zahraničním dění, reprezentovali Ladislav Mokrý, Jiří Fukač, Ladislav Hrdý (na Slovensku Jozef Kresánek) a hudební sociologie vnímá jako svou součást i populárně hudební výzkum Kotka (viz dál) a Dorůžky (1965b). Vyjádřením zájmu se stal sborník Otázky hudební sociologie (Karbusický a Mokrý, 1967).

[52] Dále viz Brabec (1965) s pokusem o stratifikaci publik podle intenzity zájmu o hudbu. Statistiku hudebně sociologické produkce uvádí Karbusický (1986). Počátkem 70. let provedli průzkum kulturních zájmů mládeže ve věku 15 až 24 let Šimek a Randlíková (1971). Hepner a Maříková (1975; Hepner et al., 1973; Cejp a Maříková, 1978) z výzkumného pracoviště ministerstva kultury si všímají závislosti obliby žánrů na věku posluchačů a důvodů obliby tehdejších zpěváků. Tyto výzkumy jsou ale postiženy normalizační izolací, od mezinárodního dění i předchozích výsledků dosažených domácí vědou. V 70. letech proběhl v Jihomoravském kraji výzkum vnímání hudby žáky základních škol, který realizoval Valový (1979). Tam bylo u nás poprvé užito sémantického diferenciálu.

4.1.1.2 Výzkumy hudebnosti

Hlavní pozornost i vzhledem k dalšímu výkladu si ale zaslouží výzkumy Vladimíra Karbusického a Jaroslava Kasana, které realizovaly „ve specificky českých politických a společenských podmínkách to, co bývá v tržním prostřední prakticky neuskutečnitelné, totiž teoreticky ambiciózní výzkum pod maskou mediálního ‚průzkumu trhu'" (Bek, 2003a, s. 19). První, v roce 1963, byl proveden ve studijním oddělení Československého rozhlasu, opakování pokračovala v letech 1966 a 1969 (Karbusický a Kasan, 1972). Kasan se k nim vrátil v roce 1990 ve sborníku Rozhlas-Hudba-Výzkum (Kasan a Košťál, 1990) a jejich další zhodnocení a zkoumání sociální dynamiky vkusu zájemce najde v Kotkově souboru O české populární hudbě a jejích posluchačích (Kotek, 1990; viz dále Regev, 2002) a dílčích pracích Šlágrový trh v Československu 1949-1966 a Šlágr a jeho společenská recepce v letech 1949-1966 (1969a; 1969b).[53]

Výsledky Karbusického s Kasanem[54] při zjednodušení odpovídají závěrům výzkumů francouzského sociologa Pierra Bourdieu, které prováděl v roce 1963 ve Francii a které položily základ slavné knihy La Distinction (1979). V ní formuloval svoji, i v české hudební vědě oblíbenou, teorii kulturní spotřeby. Bourdieu, aniž by slovem zavadil o populární hudbu, vyvozuje, že primární forma kulturní klasifikace, tj. individuální vkus, je příkladem kolektivního vkusu a je předurčen konzumentovou třídou, vzděláním, výchovou, genderem, etnikem a obecněji kulturním zázemím.[55] Sociálně rozpoznatelné hierarchii kulturních produktů, žánrů či stylů odpovídá i sociální hierarchie konzumentů. Společenské třídy stejně jako kultura jsou základem systémů klasifikací, které strukturují vnímání světa a určují předměty estetického potěšení. Jelikož spotřeba coby fáze komunikace vyžaduje dekódování, pro pochopení a tím pádem schopnost užít, má význam jen to k čemu je recipient kulturně kompetentní, k čemu zná kód, u čeho ví, co a kde hledat. To, čemu nerozumí

[53] Hudební vkus patřil ke Kotkovým hlavním zájmům, vracel se k němu během celé dlouhé vědecké kariéry. Viz např. Kotek, 1962; 1980. Též Poledňák, 1972.

[54] A dalších výzkumů, jak potvrzuje Bekovo srovnání (2003a).

[55] „…vědecká pozorování ukazují, že kulturní potřeby jsou produktem výchovy a vzdělání: výzkumy potvrzují, že veškeré kulturní činnosti (návštěvy muzeí, koncertů, četba atd.) a preference v literatuře, malířství nebo hudbě jsou těsně spojeny s úrovní vzdělání (měřeno kvalifikací nebo délkou strávenou ve škole) a sekundárně sociálnímu původu." (Bourdieu, 1984, s. 1)

nedokáže ocenit – neposune se od primárního vnímání na úrovni smyslů k sekundárnímu významu na úrovni označovaného.[56] Pozice kulturního produktu na společenském žebříčku roste adekvátně složitosti kódu. Jelikož trvají sociální rozdíly, rozdíly v kulturních kompetencích udržují i vkusovou pluralitu, která je do velké míry resistentní vůči unifikační tendenci médií. Rozdíly vkusu zase na oplátku udržují sociální rozdíly.[57]

Karbusický a Kasan takto rozeznali, že ke skupinám obyvatel – zaměřili se na profese – lze přiřadit jednotlivé hudební žánry. Učni podle nich preferovali hlavně lidovku, šlágry a jednodušší (harmonicky přehlednější) jazz. Shodný vkus, s výjimkou jazzu, který odmítali, shledali u dělníků, zemědělci tíhnuli k původní lidové písni a lidovkovému typu. Jazz vyhledávají studenti a tendence k oblibě artificiální hudby roste s dosaženým vzděláním.[58]

---

[56] Zvlášť vzhledem k tomu, že vysoké umění posledních dvou století přestává vést dialog s okolní realitou a vede dialog s vlastní tradicí, v jejímž diskurzu je potom nutné ho chápat, a stává se pro většinu nesrozumitelným. Tento kód je produktem vysoce normalizovaného vzdělání, ideologie západního vysokého umění.

[57] Vkus reprodukuje společenskou hierarchii a slouží k udržení společenského řádu. Konzervace sociálního pořádku je vědomě utužována „logickou konformitou", tj. uspořádáním kategorií vnímání sociálního světa, která – přizpůsobena dělbě ustaveného řádu (a tím pádem těch, kteří mu dominují) a běžná pro všechny strukturované v souladu s touto strukturou – vypadá v každém případě jako objektivní nutnost.

[58] Jaroslav Kasan v roce 1989 na tento výzkum navázal, když inicioval šetření označené jako Usnesení vlády ČSSR o zábavné hudbě. Po revoluci se koncepce pod záštitou Výzkumného oddělení Českého rozhlasu rozšířila a do výzkumu byly zařazeny i ukázky hudby vážné. Cílem bylo zjistit postoje respondentů k hudebním žánrům v souvislosti s jejich socioekonomickým postavením, popsat projevy aktivní a pasivní hudebnosti a sledovat roli hudby v životě mladých. Kasan charakterizoval 5 základních hudebních okruhů: 1. Tradiční populární hudbu (lidovková tvorba, dechovka), která je podle něj spjata s věkovou kategorií nad 60 let a má velké množství zastánců i odpůrců. 2. Folkovou a rockovou hudbu, typickou pro střední a mladší generaci. 3. Vážnou hudbu, která má více odpůrců než příznivců. Její zastánci se rekrutovali především z lidí středního věku s vyšším vzděláním, její odpůrci byli nejčastěji lidé s nejnižším vzděláním a nejmladší generace. 4. Jazz, vůči němuž panoval tolerantní postoj. Jeho příznivci byli hlavně lidé středního věku, odmítá jej nejmladší generace. 5. Zvukově agresivní hudbu (elektronická hudba, heavy metal a další menšinové žánry), která měla málo zastánců, téměř výhradně z nejmladší generace, a množství odpůrců napříč všemi kategoriemi. (Kasan, 1991)

Taky Mužík (2007) nabízí typologii mladistvých posluchačů (14 až 18 let), ale výrazně odlišnou od tehdy sedmnáct let starých zjištění Kasanových. Nejoblíbenější u současné mládeže je podle něj rock a hardrock, nejméně oblíbené jsou vážná hudba, folk a country. Velmi nízkou pozici má i jazz a blues. Mužíkovi středoškoláci preferují jen čtyři žánrové okruhy: 1. Střední proud (pop a poprock) 2. Elektronická hudba (mj. moderní hudba taneční, hip-hop atd.) 3. Kytarová hudba, označení pro hudbu rockovou, hardrock, metal a další zvukově „drsné směry", a 4. Komplexní a reflexivní hudba. Pojem zahrnuje vážnou hudbu, jazz, blues a některé specifické žánry, jako např. reggae či soul a country a folk. Mužík upozorňuje na vzájemnou neslučitelnost těchto okruhů, zejména neprostupnost mezi elektronikou a hudbou komplexní a reflexivní. Tady vidím jako překážku volné vymezení žánrových okruhů. Není zřejmé, proč např. reggae nepřiřadit k elektronice, ale hudbě vážné, stejně jako mnoho současného „popu" má kořeny v jamajské a dnes i taneční elektronické hudbě. Závěr, že dívky upřednostňují melodii a chlapci rytmus se taky zdá zavádějící. Dále

Vztah mezi společenskými a profesními skupinami obyvatelstva na základě svého výzkumu potvrdil i Kotek (1978).[59] Určujícím momentem je podle něj vzdělání a pracovní zařazení, nikoli věk. Kotek také ukázal, že moderní populární hudbu, včetně např. country & western, přijímají všechny vrstvy obyvatelstva, zatímco vztah k artificiální hudbě, především k hudbě symfonické, je jednoznačně podmíněn vzděláním.[60]

Kotek následně ve studii Nonartificiální hudba a sociologické aspekty jejího osvojování rozvedl svojí čtyřfázovou teorii generačního kyvadla (1982 [1990]).[61] První fáze, kterou nazval *inovace*, se omezuje na úzkou, generačně a sociálně kompaktní skupinu, především mladých, pravděpodobně z velkoměsta. Provozování takové hudby je vyhraněno amatérům. Zájem profesionálů a médií už naznačuje stádium *difúze*, novinka se stává módou závaznou pro sociální či generační okruh, ale vůči mainstreamu si zachovává odstředivý skupinový znak s často provokujícím nebo protestním podtextem. Přesouvá se do dalších větších měst. Třetí stádium *adaptace* označuje strukturní konvencionalizaci, komercionalizaci a přijetí střední generací společně s poklesem zájmu mládeže. Poslední stádium *restrikce* charakterizuje pozvolný ústup. Není složité za Kotkovým náčrtem vidět např. Rogersův proces osvojení inovace (1962) nebo procesy známé ze studia subkultur. Otázkou je, jak taková teorie funguje v prostředí, které opustilo generační vlny. Kotek uvažuje o amplitudě v rozmezí cca dvaceti let, ale stylový příboj se dnes zrychluje na periodu cca roku a současně je zásadně roztříštěn na paralelní pohyby, které ztratily široce společenskou platnost.

Po roce 1989 je v oblasti hudební sociologie nepřehlédnutelné hlavně působení už citovaného Mikuláše Beka, autora skript Vybrané problémy

---

viz Franěk (2005); Franěk a Mužík (2006); Mužík (2009). K sociologickým výzkumům hudebnosti též Secký (2008).

[59] Výzkumy vedené Zdeňkem Markem a Bedřichem Crhou v tomto směru pokračovaly. Zaměřily se na recepci hudebních žánrů u skupin respondentů s rozdílnou úrovní hudebního vzdělání i vztahem k provozování hudby. Hlavním cílem bylo prokázat schopnost pozitivního přijetí hudby na základě porozumění jeho hudebnímu jazyku, k němuž dochází na pozadí vytvořené zkušenosti s daným kódem (Crha a Marek, 1989).

[60] Vedle toho Dorůžka (1965b) ve vlastním výzkumu už dříve došel k závěru, že populární hudba nesnižuje vnímavost k recepci artificiální hudby, ani k ní však nepřispívá. Poukázal na pozitivní korelaci artificiální hudby a jazzu a na negativní korelaci artificiální hudby a šlágrů i rocku (tady méně výrazně).

[61] Viz též Kotek (1974; 1992).

hudební sociologie (1993)[62] a knihy Konzervatoř Evropy? K sociologii české hudebnosti (2003a). Ta přináší nejen revizi hudebně sociologického myšlení a rekonstrukci vývojových trendů v české hudební kultuře na základě historie dosavadních výzkumů a s nimi taky užitečný přehled (a metodologickou kritiku) do té doby provedených výzkumů hudebnosti,[63] ale sama je založena na rozsáhlém šetření provedeném v roce 2001.[64]

Zde nás vzhledem k diskuzi, která uvozuje tuto práci spíš než fakt, že country je hudbou venkova a údaje o tom, že třetina populace si „přepaluje" kompaktní disky (ta rychle zastará – který pirát dnes používá CD?), může zajímat oddíl věnovaný názorům na zastoupení české produkce v rozhlasovém a televizním vysílání. Osoby nad 60 let, tedy narozené před rokem 1941 vykazovaly výraznější „národní" postoj, který autor vysvětluje míře vystavení globální populární kultuře – rock'n'roll žil v 50. letech ještě v podzemí a tito lidé vyrůstali ve větší míře s domácí populární hudbou. Naopak v době výzkumu generace nejmladší si vkus formovala v porevolučních letech, kdy česká hudba téměř zmizela z éteru. Ve výsledku podle Beka po české hudbě volají starší lidé s nižším vzděláním, z nižších společenských tříd a s levicovou orientací. Tento postoj ale není vyjádřením xenofobie, jak ukazují jejich postoje k Romům, Němcům či Vietnamcům. Bek se evidentně nespokojuje s navázáním hudebních postojů na dnes

[62] Skripta podávají obecný pohled na disciplínu a její souvislosti se sociologií obecnou, filozofií a příbuznými muzikologickými obory, závěrečná kapitola řeší spor o masovou kulturu, zejm. frankfurtskou školu.

[63] Jelikož pro českou situaci 30. let neexistují data, prvním zdrojem mu je výzkum, který pro rakouskou rozhlasovou společnost RAVAG před emigrací zpracoval Paul Lazarsfeld.

[64] Grantový projekt Ministerstva kultury ČR Hudební posluchači v České republice sledoval návštěvnost koncertů různých hudebních žánrů, vlastní hudební aktivity, hudební preference i vlastnictví hudebních nosičů v závislosti na vzdělání, věku, socioekonomické situaci, politické orientaci, religiozitě, vztahu k národnostním menšinám apod. Podobně jako Kasan (1991), sestavil Bek žebříčky obliby jednotlivých žánrů podle věku a vzdělání. Ve věkové kategorii 18-24 let uvádí jako stěžejní hudební žánr rock, v kategorii 24-29 let převládá „pop", generace ve věku 30 až 39 let preferuje především muzikálovou produkci, u lidí ve věku 40 až 59 let se největší oblibě těší country, nejstarší populace 60 a více let má v oblibě především dechovku. U populace se základním vzděláním shledal největší oblibu lidové a lidovkové hudby, u vyučených country, u středoškoláků se jako nejvýznamnější jeví obliba muzikálu, vysokoškolsky vzdělaní lidé preferují folk. Bek vidí souvislost mezi oblibou rockové a populární hudby a hudebním amatérstvím, oblibu folku a country spojuje s hudebními samouky, vztah k vážné hudbě pak s institucionalizovaným hudebním vzděláním a aktivní hrou na nástroj (Bek, 2002).

vcelku nicneříkající kategorie příjmu, profese, vzdělání, pohlaví a věku.[65] Zaměřuje se na hudební preference a hudební aktivity ve vztahu k dalším hodnotovým orientacím, především v procesech produkce, reprodukce a manifestace sociální nerovnosti. „Tyto postojové orientace podle našeho názoru mohou indikovat širší hodnotové kontexty hudebních preferencí, a také sociální významy, jež hudba ve společnosti pomáhá distribuovat či jejichž zastánce pomáhá jako sociogenní faktor sdružovat." (2003a, s. 228) To je vcelku zásadní bod, v němž zkoumání hudební kultury nabírá na zajímavosti pro studium médií, protože kombinace hudební preference se sadou sociálních a psychologických preferencí nevnímá hudbu jako ideologicky nezatíženou a lze z ní uvažovat na to, jaké vzorce jednotlivé styly reprezentují a jejich přítomnost v médiích utvrzuje. Je třeba se vyhnout zkratkovitému stavění rovnítek mezi snowboardisty a levičáky, ale takový pohled soustřeďuje pozornost na vztah poslechu k moci (a vyžaduje podíl teorie). Bek nasazuje, podobně jako řada badatelů zkoumajících hudební preference, klastrovou analýzu a na závěr v návaznosti na svůj předchozí výzkum (Bek, 1994), v němž zkoumal postoje návštěvníků koncertů k narkomanům, skinheadům, anarchistům, Muslimům, prostitutkám, homosexuálům, Romům, Němcům, Ukrajincům a Vietnamcům, navrhuje pro českou populaci weberovské „ideální typy" posluchačů.

Souhrn hodnot fanoušků dechovky, lidové hudby a country (typ Bekem nazvaný *Brass & Country*) například podle něj připomíná nacistický komplex „Blut und Boden". Tento typ situovaný ve společensky slabých vrstvách (důchodci, nižší třída, chudší domácnosti, venkov), se vyznačuje řadou animozit vůči ostatní hudbě, cení si pořádek (nesnáší skinheady, anarchisty ani homosexuály) a nesoucítí s diskriminovanými. Není však etnicky xenofobní.

Typ *Pop Only* kopíruje předchozí v omezenosti šíře preferencí, dokonce je ještě vyhraněnější v negativních názorech na vše, co je v hudbě „elitní" a „minoritní" (toleruje pouze pop a do jisté míry disco 80. let). Společensky patří tento typ mezi nové „elity" (bohatší rodiny vyšší a střední třídy, Praha). Je

[65] „[J]e namístě přemýšlet o hudebních preferencích ve vztahu k jiným a společensky brisantnějším oblibám, resentimentům či nenávistem, chceme-li porozumět sociálním funkcím hudby." (Bek, 2003a, s. 204).

méně pořádkumilovný, ale etnicky xenofobní a také velmi diskriminační. Reprezentuje „nacismus těch, kteří jdou společensky nahoru" (2003a, s. 232).
Typ *Hard Core* (agresivnější rock, hard core a metal) per negationem respektuje polaritu artificiální a nonartificiální hudby svým odporem k sociálně „etablovaným" hudebním typům. Rekrutuje se mezi studenty a nezaměstnanými. Jeho náklonnost k porušování právního řádu je notorická (nejen kupuje desky, ale hodně také kopíruje, protože porušování autorského zákona mu působí radost). Nelibuje si v diskriminaci, ale ani emancipaci diskriminovaných. Etnicky je velmi xenofobní, pravděpodobně z důvodů sociální konkurence.
Typ *Classical Tradition* (exkluzivní, vážná hudba spojená s kladným postojem k dechovce a lidové hudbě) reprezentuje tradiční (moderní) liberální vzdělaný model, úzce vyhraněný, který ale to, co nemá rád neodmítá razantně, spíš jen ignoruje. A ani v ostatních oblastech není příznivcem extrémů. Jeho hodnotová orientace je uspořádána podle muzikologických představ o stratifikaci hudby. Hlásí se ke středním třídám, jež ovšem „po padesáti letech starého režimu a deseti letech nového nemají snad už žádné znaky svého postavení: ani majetek, ani moc" (ibid.). Zbývá jim jen starost o českou hudbu v rádiu, spojená s pravicovou volbou. Tento typ odchází s generacemi důchodců: Bek analýzu opakoval s novým souborem dat z roku 2005 (Bek, 2007) a zaznamenal výrazný posun – dva segmenty předchozího řešení, *Classical Tradition* a *Soft Rock*, zmizely (Výzkum se konal o čtyři roky později a zaměřil se na skupinu 15-69 let, namísto 18-75 let).
Typ *Soft Rock* (kladný vztah k melodičtějším odrůdám rocku a folku a country, spojený s odporem k heavy metalu, hardcoru i artificiální hudbě) vyniká průměrností.
Typ *Sweet Melodies* (kladný vztah k melodickým typům hudby, především country, ale také kladný vztah k tradiční populární hudbě a tolerance k vážné hudbě, odpor ke „kakofonním" stylům) má zájmy dost široké a tolerantní, podobně jako postoje k jiným etnikům. Kupuje desky, nekrade. Má rád pořádek a nepotrpí si na homosexuály. Mezi jeho reprezentanty vysoce převládají ženy.
Typ *Love All* (inkluzivní, s výjimkou dechovky nezaujímá negativní postoje) je snem nahrávacího průmyslu. Kupuje desky a poslouchá všechno. V pravou

chvíli ochotný k občanské neposlušnosti a obhájce diskriminovaných, politicky je blízko středu. Vzdělán hudebně i obecně. Jediné, co segment Love All příliš nemiluje, jsou jiná etnika. V nižších věkových kategoriích nahrazuje odumírající typ *Classical Tradition*.

Ne nadarmo Bek v knize definuje hudební sociologii jako disciplínu „nedisciplinovanou", jejímž bytostným určením je vyhledávat spory uvnitř i navenek a která „nemá po sto letech existence jasno v tom, čím se má zabývat, kde jsou hranice její kompetence a kde nemá co pohledávat." (Bek, 2003a) Nám hudební sociologie, jak předvádí Bek, může přinejmenším sledováním ukazatelů hudebních preferencí v souvislosti se sociální stratifikací přispět do diskuse o způsobech formování publik, tedy i např. fragmentizaci působené digitalizací a zlevněním „obrazovek". Také Radě Českého rozhlasu by Bekova definice hodnot reprodukovaných např. country jistě přišla zajímavá. O souvislostech hudebního vkusu a mocenských zájmech sociálních skupin ještě bude řeč.
Současně je pravděpodobné, že ve výzkumu preferencí brzo zásadní roli převezmou mnohem přesnější agregace dat o posluchačském chování generované osobními počítači, televizemi, telefony, pokladnami nebo i automobily. Takovým dnes volně přístupným zdrojem dat o specifickém vzorku 40 miliónů hudebních fanoušků je např. služba Last.fm, která zaznamenává, vyhodnocuje a zveřejňuje statistiky o poslechu v počítačích, i mobilních telefonech přihlášených.

4.1.2 Hudba a média. Rukověť muzikologa

I muzikologové si ale uvědomují, že dějiny hudby jsou už nejméně sto let dějinami médií. Vcelku bohatá produkce skript v české hudební vědě tak skrývá (v nákladu 220 kusů) jeden z našeho hlediska významný počin, Fukačovu „rukověť muzikologa". Sborník Hudba a média (1998) vznikl v návaznosti na už jmenovaný výukový projekt Hudba a média v roce 1996. Jde o příspěvky muzikologů i „muzikologicky erudovaných pracovníků médií" a přednášky pedagogů týkajících se hudby v rozhlase a televizi (brněnský Ústav hudební vědy realizoval např. praktická cvičení s Českou televizí).
V zásadě podává hutné, i když velmi obecné představení problematiky

masové komunikace („mediologie"; „Pronikavé empirické pohledy tu mnohdy doprovází upřílišnělá spekulativnost," zhodnotil Fukač na s. 116) muzikologům a budoucím profesionálům v hudebně rozhlasové nebo (veřejnoprávní) televizní praxi a najde se tu jen málo toho, co by hudbu odlišovalo od jiných mediálních obsahů. Fukač probírá náplň práce od rozhlasových hudebních redaktorů a mistrů zvuku po hudebního archiváře a „verbalizujícího entertainera" (jedna z rolí djů), tvorbu playlistu, specifika ranního nebo večerního vysílání, rozhlasové formáty (klasický, country & western, pop, rock, golden hits, adult contemporary/middle of the road, hit radio, soul, easy listening, country, urban contemporary ad.), regulaci proporcí vysílané domácí a zahraniční produkce, výzkum televizní sledovanosti apod. Cestu si sem našlo i pirátství – to, o kterém mluví je ale stále ještě pirátství rozhlasové a ke všemu to britské v 60. letech (a to přestože v době vydání sborníku měla Praha čerstvou zkušenost např. s rádiem Stalin), takže i obsažná kapitola o autorském právu rychle zastarala (stejně jako ty o velikostech a podobě mediálních trhů, hudebních preferencích apod.). Krom toho autoři, jak je během 90. let zvykem (viz Kotek, 1994; 1998), dohánějí deficit a namísto poválečného vývoje věnují nepoměrně větší pozornost době první republiky – době, na kterou z hlediska spolupráce hudební vědy a rozhlasu navázat. Z pohledu teoretických průniků nabízí Fukačova učebnice „klasický" hudebněvědní repertoár, v jehož čele stojí „best of" frankfurtské školy (včetně explikace Benjaminových pozic z Uměleckého díla ve věku své mechanické reprodukovatelnosti a Adornova kulturního průmyslu), kulturní kapitál Bourdieuho a vkusová publika Herberta Ganse. Ale prostor v ní dostávají i autoři příznační pro tehdejší stádium studia médií v českém prostoru, „klasický příklad uzrávajícího mediologa" (ibid., s. 116) Marshalla McLuhana, Umberto Eco (Skeptikové a těšitelé), Werner Faulstich (a jeho vztah médií ke kultuře z Medientheorien) nebo Melvin DeFleur se Sandrou Ball-Rokeach (Theories of Mass Communication). Mezi nimi vystupuje Habermasovo shrnutí, které upozorňuje na v tomto kontextu osvěžující postulát, že „i nejtriviálnější zábavní program může zprostředkovávat určitá společensko-kritická poselství", „ideologická poselství šířená masovými médii se často míjejí svými zamýšlenými adresáty a v některých subkulturních kontextech mohou dokonce působit podstatně jinak, než byla zamýšlena" a

běžná komunikativní praxe „klade manipulativní funkci médií spontánní odpor" (ibid., s. 141). A to doplněno o cennou poznámku, že i za totality působila ideologicky centralizovaná masová média všeho druhu k potřebám režimu často kontraproduktivně. Krom těchto autorů se tu objevuje jediné dílo z okruhu studií populární hudby přijaté českou hudební vědou: Music and Cultural Theory Shepherda a Wickeho (1997), včetně odkazu na článek Stuarta Halla.

V patrně nejoriginálnějším příspěvku sborníku pak Pavel Jirásek zkoumá image pomocí románu Nesmrtelnost, v němž Milan Kundera reflektuje baudrillardovskou (a flusserovskou, myšlení filozofa českého původu tu Jirásek stručně představuje) proměnu ze soupeřících ideologií na jedinou, nekonfliktní „imagologii" a – jakkoli v zajetí dichotomie „skutečnost" vs. „klamný obraz světa" – vnáší sem otázku fungování ideologie i v posttotalitním kapitalistickém systému oklikou skrze filtr beletrie. Image je podle Jiráska „podoba, do níž se hudebník stylizuje při styku s obecenstvem i při jakémkoli vystupování na veřejnosti. Tato stylizace se týká jak volby repertoáru a hudebního stylu či výrazu, tak i oblékání, úpravy zevnějšku a chování na pódiu či mimo ně (třeba při styku s novináři a zástupci jiných médií). Jde tu tedy o takové řetězení znaků, jehož cílem je ‚zjednodušení jednoduchého', tím umožněné rychlé pronikání informačními kanály masových médií a co nejsilnější působení na ty jedince či skupiny, na něž se ona ‚znaková výpověď' od počátku orientuje. Směřování image pak vyplývá z generačních, vkusových (třeba i módních) a dalších podobných sociálních determinací. [...] v podmínkách masové kultury a globálně působícího mediálního zábavního průmyslu (a jeho trhu) se nicméně ‚image' té které osobnosti stává především nástrojem reklamy určitého produktu. [...] s poválečným nástupem masových médií a masové kultury proniklo pak využívání ‚image' téměř do všech sfér společenského života." (Jirásek, 1998, s. 117)

Přestože na populární hudbu nezapomínají, primární pohled autorů Hudby a médií zůstává ale hlediskem na možnosti využití rozhlasu a televize ve vztahu

k hudbě coby umění.[66] Z této pozice hodnotí Fukač i kvantitativní zastoupení populární hudby v televizi jako „charakteristicky nerovnoměrné". Idiomy populární hudby tu podle něj přicházejí ke slovu v obrovském množství, většina minutáže se ale soustřeďuje do nehudebních pořadů: soutěží, estrád, kvízů, reklam apod., nebo do ploch klipů, většinou v podobě tržně „zhodnocených hitparád". „Čistě" hudební pořady „se ocitají v menšinové pozici nikoliv nepodobné televizní prezentaci artificiální hudby", v pozici exkluzivní záležitosti. (Fukač, 1998, s. 158)

Ještě jeden poznatek zaujme: televizní zastoupení stylově žánrových okruhů populární hudby. Podle Fukače jsou majoritním zjevem hlavní typy moderní populární hudby, nepřekvapivě, ale podstatné je, že právě tato produkce (spíš než např. tradiční populární hudba) podle něj lépe odpovídá povaze audiovizuálního média – pop a rock dokázaly využít potenciál televize a ta posílila jejich komunikační smysl. Jejich „historicky dosažená symbióza se dnes jeví jako nerozlučitelná". (ibid., s. 159) Taková úvaha by stála za rozvedení, protože se zdá, že skutečně především pop/rock a televize si během posledního půlstoletí dokázaly vyjít vstříc a teď zažíváme jejich společný odchod z centra pozornosti.

Podstatných oblastí, hlavně v části věnované televizi, se sborník ale jen dotýká. Řešení problémů, které by tu zájemce hledal – souvislost hudby a obrazu, vizualizace hudby (od videoklipu třeba po sightseeing dramaturgy, tj. doplnění klasické hudby obrazy památek) – tu buď nejsou zmíněna vůbec, nebo je jen konstatována jejich nezpracovanost. Analýza žánrové struktury televizně aplikované hudby taky chybí. V tomhle případě si tedy spíš hudební věda bere od studia médií a krom cenného přehledu dějin hudby v českém rozhlase a televizi (a vůbec dějin záznamu zvuku), přináší základní přehled problematiky, užitečný zvlášť pro ty, jejichž (legitimní a užitečný) zájem neleží primárně v populární hudbě a jejích společenskovědních souvislostech (ale např. vztahu hudby v médiích k umění). Padesát stran příloh obsahuje důležité materiály z dějin uvažování o hudbě a médií jako např. Vetterlovu stať Hudba v rozhlase přetištěnou z časopisu Hudba a škola.

[66] „Většinou se tedy budeme zabývat hudbou, která se v masových médiích nevyskytuje z komerčních důvodů, která netrhá žebříčky hitparád a jejíž „masový" příjemce zůstává i nadále fenoménem spíše minoritním a kulturně elitním." (Fukač, 1998. s. 110).

4.1.3 Závěr

Nyní by mělo být zjevné, že s malou výjimkou hudební sociologie je pro nás tradiční hudební věda ve středoevropském podání použitelná jen ve velice hrubých rysech. Terén zkoumání populární hudby je ale potřeba nejdřív blíž specifikovat a rozšířit o oblasti věnované populární hudbě, ke kterým se tradiční muzikologie chovala doposud víceméně chladně, snad krom toho, že dnes váhá, zda si je nepřivlastnit pod pružnou rouškou teorie a dějin nonartificiální hudby či hudební popularizace. A jakkoli přímé angažmá publicistiky a kritiky v hudebním provozu neposkytuje patřičný akademický odstup, je to právě zde, kde se často odehrává to nejdůležitější z českého poválečného studia populární hudby.

4.2 Jazz (hudba jazzového okruhu)[67]

Stejně jako moderní populární hudba sama, jádro české tradice studia populární hudby vychází z jazzové oblasti a jazz a na něj navazující styly taky – snad krom politické písně – zůstávají její nejlépe zpracovanou oblastí. Přinejmenším do únorového převratu ale setrvávala celá sféra populární hudby včetně hudby jazzové (swing apod.) až na výjimky v ghettu komerce nehodné uměleckých ani aspoň přibližně akademických zájmů a nejméně do zlomového roku 1956 byla moderní populární hudba vycházející z jazzu úhlavním nepřítelem strany – na ní se demonstrovaly škodlivé vlivy kosmopolitismu, buržoazní reakce, formalismu, imperialismu a vůbec úpadku. Kladně nebyl jazz, s určitou výjimkou Jaroslava Ježka, režimem přijímán až do poloviny 60. let. To ale přispívalo i k jeho atraktivitě.[68]

Zatímco v USA a západní Evropě byla většina moderní populární hudby už od poloviny 50. let výrazněji ovlivňována rock'n'rollem, státy sovětského bloku

[67] Terminologická poznámka: Pojem jazz ve starší muzikologické literatuře někdy zastupuje výrazně obsáhlejší „hudbu jazzového okruhu", kam zpočátku a teoreticky můžeme počítat i dnes už jasně oddělené oblasti jako rock a další stylově žánrové oblasti, kterým se dál budu věnovat ještě samostatně (oddělené především ideologicky, nehledě na kořeny hudebních struktur, jazz se z hlediska recepce před mnoha lety přesunul od populární hudby k pólu artificiální hudby). Podobně (moderní) taneční hudbou není míněna dnešní elektronická taneční hudba, ale taneční hudba středního proudu.

[68] V roce 1960 podle Gramofonových závodů tvořila „moderní taneční hudba s jazzovými prvky improvizačními, rytmickými, harmonickými a instrumentačními" 70 % každoročně vydaných desek v oblasti taneční a zábavné hudby. (Bergl, 1960, s. 121) Spolehlivým pramenem k představě jazzu coby symbolu ideového, politického, morálního a hlavně generačního protestu je beletrie Josefa Škvoreckého, zejména román Zbabělci a povídka Eine kleine Jazzmusik.

měly v tomto ohledu vývojové zdržení celé jedné éry (až uvolnění 60. let rozdíl zmenšilo – o Beatles se československá veřejnost dozvěděla s menším zpožděním než předtím o Elvisu Presleym). Hudba jazzové oblasti si tak vybudovala dlouhodobou oblibu generace 60. let, k čemuž přispěl i výjimečný vliv divadla Semafor a izolacionismus po roce 1969, který opět zbrzdil rozvoj mladších populárně-hudebních forem i jejich reflexe. Stagnace zasáhla celou oblast populární hudby (i té v undergroundu, který dál přehrával odkaz 60. let) a proti hudební kritice, vnímané jako nástroj propagace západní kultury vedoucí k Pražskému jaru, dokonce vystoupil i Gustáv Husák,[69] čímž ji vymazal z denního tisku.

I hudební věda (jakkoli většina toho, o čem pojednám v jejím rámci nevznikala a zpětně by patřila jen do kategorie popularizace) si na rozdíl od ostatních oblastí populární hudby začala jazzu všímat už koncem 50. let, kdy se částečně obnovila domácí jazzová aktivita i kontakty se zahraničím. Později, s tím jak jazz přestával hýbat nejmladším publikem, o to více se mu dařilo na poli zkoumání, v míře jaké se žádné pozdější stylové vlně populární hudby nikdy nepoštěstilo. Přerušení kontinuity zkoumání populární hudby i jejich ještě lidovější pozice způsobily, že rock, punk ani metal už mezi sebou do roku 1989 odborníky až na výjimky (Aleš Opekar, s tolerancí Vladimír Kouřil či Ivan Martin Jirous) nenašly – průnik mezi fanouškem punku a badatelem byl na přelomu 70. a 80. let novinkou i v západních systémech. Na svoji společenskovědní reflexi tudíž čekaly až do 21. století, kdy se začal projevovat důraz na zkoumání populární hudby a generace ovlivněná pozdějšími studii populární kultury v angloamerickém kontextu. Dnes se pozornosti věnované jazzu může blížit jedině zájem projevovaný o předrevoluční alternativu a underground.

Centrem studia jazzem ovlivněné hudby byl v 60. letech Svaz československých skladatelů, kde v návaznosti na pionýrskou práci E. F. Buriana Jazz z roku 1928 v letech 1960-1968 vycházela ročenka Taneční

[69] „V šedesátých letech došlo k neúměrné explozi propagandisticky laděné publicistiky v denním tisku i zábavních týdenících, proto bylo nutné omezení této bezbřehé, laciné a prozápadní produkce." NA – S ÚV KSČ. Zpráva o činnosti strany na vývoji společnosti od XIV. Sjezdu KSČ a dalších úkolech strany. Referát generálního tajemníka ÚV KSČ G. Husáka na XV. Sjezdu KSČ, 13.4.1976 cit dle Vaněk, 2010, s. 494. Vývoj v 60. letech kritizovalo už Usnesení vlády ČSR o situaci v zábavné hudbě č. 63/1975, které také vytyčilo nové, angažované a účinné působení populární hudby na veřejnost.

hudba a jazz. Pod touto hlavičkou se shromáždily nedůležitější práce své doby, včetně většiny příspěvků ze sborníku Jazz 58, jehož celý původní náklad skončil po cenzurním zásahu ve stoupě. Ročenky dodnes zůstávají výchozím pramenem, zdaleka nejen k otázkám českého jazzu a swingu, ale třeba také k prvním pokusům uchopit rodící se rockovou scénu a její publikum. Po úvodních textech, které hájily samotnou existenci jazzu a taneční hudby v českém prostředí (i autentičnost jeho post-neworleanských vývojových fází) a za neexistující časopisy řešily aktuální problémy vznikající scény, se sborníky postupně, zejména od ročníku 1964-65, zaměřovaly na náročnější, hlouběji zaměřené statě, překračující běžné možnosti časopisecké produkce.[70] V příloze vydání z let 1964-1965 se navíc objevuje užitečná komentovaná bibliografie více než tří set knih, časopisů a významných příspěvků o populární hudbě (Kotek, 1965a).

V první ročence v roce 1960 vyšel i komponovaný text Slovo mají... Rozebírá tehdejší provoz jazzem ovlivněné hudby z pohledu Československého rozhlasu (autor Karel Macourek zdůrazňuje jeho výchovnou funkci a nedostatek prostoru pro jazz vysvětlovaný malým zájmem posluchačů),[71]

---

[70] Mezi další prameny je třeba započítat válečnou Dorůžkovu korespondenci s Miloušem Vejvodou ilegálně rozmnožovanou v nákladu 300-500 kusů po jménem Okružní korespondence (na niž mezi říjnem 1951 a podzimem 1952 navázal na stroji psaný Boptime. Viz text jeho vydavatele Titzl, 1967). Ale především měsíčník Jazz, vydávaný Gramoklubem pod vedením Emanuela Uggé, určený širokému okruhu čtenářů. Přinášel informace o aktuálním dění doma i v zahraničí, historické články, výklady pojmů z hudební teorie i estetické stati a recenze. Jazz tu byl chápán velice široce jako moderní taneční a populární hudba, šlágrovou produkci ovšem odmítal. Redaktorem byl Lubomír Dorůžka. Z denního tisku se jazzu a moderní taneční hudbě věnovala Mladá fronta, od 4. května 1947 v pravidelné nedělní rubrice vedené Dorůžkou, zrušena byla v roce 1949, z týdeníků Kulturní politika, v níž jako redaktor pracoval opět Uggé. V roce 1962 byl při ČSAV zřízen Ústav pro hudební vědu se systemizovaným místem jednoho vědeckého pracovníka, který se měl soustavně zabývat vývojem malých žánrů včetně jazzové a taneční hudby. Později byl začleněn do Ústavu teorie a dějin umění ČSAV a bývalé muzikologické oddělení se stalo jeho hudební sekcí. Věnoval se hlavně zpracování dějin české hudební kultury, dnes koordinuje větší výzkumné projekty a mj. vydává čtvrtletník Hudební věda. V roce 1972 vznikla v rámci nově ustaveného Svazu českých skladatelů a koncertních umělců subkomise kritiků zabývající se hudební vědou, kritikou a publicistikou.

[71] Macourek řeší dramaturgický problém, který nedokázala odstranit ani digitalizace: „Kdybychom měli několik vysílacích řetězů po celé republice stejně dobře slyšitelných, bylo by to jednoduché. Na každém řetězu bychom mohli uspokojit požadavky jedné kategorie posluchačů. Máme sice čtyři řetězy, Prahu I, Prahu II, vysílání po drátě a velmi krátké vlny, ale žádný z nich není slyšitelný ve všech oblastech našeho státu. To prakticky znamená, že v nejvíce poslouchané podvečerní a večerní době musíme vysílat v oboru moderní taneční hudby a zábavné hudby to, co odpovídá požadavkům co největšího počtu posluchačů. Např. speciálních pořadů jazzové hudby tu může být jen minimum, protože odpovídá vkusu jen menší části posluchačů. Naopak vysíláme v této době hodně pořadů moderní taneční hudby

televize (Jiří Malásek se zaměřuje především na technická omezení dramaturgie nového média),[72] gramofonových závodů (kde se Miloš Bergl dotýká diskofilství – sběratelství gramofonových desek – jedním z takových sběratelů byl Pavel Bobek; a počínající synchronizace výrobních plánů Čs. státního filmu a Gramofonových závodů), nakladatelství Panton, Ústředního domu lidové tvořivosti (zpožďování ve vydávání nových skladeb tiskem vede k tomu, že orchestry skladby popularizované rozhlasem odposlouchávají a hrají ve „vlastní úpravě", což má údajně negativní vliv na úroveň mnoha souborů) a Státního nakladatelství krásné literatury, hudby a umění (které sborník vydalo; zmiňuje se tu především změna pozice vydávaného notového záznamu s příchodem rozhlasu gramofonu a televize z prvního článku řetězu na pouhé dotvrzení popularity skladby, a potom úspěch západních skladeb v Československu i některých českých polek a valčíků v německy mluvících

---

a písní, stejně jako pořadů smíšených, ve kterých střídáme různé hudební žánry." (Macourek, 1960, s. 117.)

[72] „Orchestr na obrazovce nemůže nikdy upoutat diváka na dobu jedné hodiny nebo i déle", na večer nelze vždy získat orchestry pevně angažované v divadlech a kavárnách, přenosy nejsou dostatečně kvalitní, světla ve studiu rozlaďují nástroje i interprety a playback není vždy synchronní. Vedle toho se televize šíří i na venkov a „je jasné, že publiku tohoto typu nemůžeme neustále předkládat novinky moderní jazzové hudby". „Další nesnáz, která vzniká při angažování zpěváků a zpěvaček, je problém fotogeničnosti. I nejlepší hudební projev zpěváka je oslabován, jestliže jeho zjev neodpovídá podmínkám, které diktuje televizní kamera. U nefotogenického zjevu kamera zdůrazňuje a dokonce znetvořuje výraz tváře. A když k tomu ještě uvážíme, že u nás není velký výběr ani mezi zpěváky ani mezi zpěvačkami, chápeme, proč musíme tak často angažovat do pořadů tytéž umělce." (Malásek, 1960, s. 119) Zatímco ve Spojených státech, které byly dlouho k formátu skeptické, dominovala televiznímu hudebně-zábavnému vysílání tradiční televizní „varieté" (pořady postavené na živých vystoupeních interpretů ve studiu), v Československu se už v 50. letech vyvinula televizní pásma raných klipů. Silvestrovský program Československé televize v roce 1961 vyvrcholil Ztracenou revue režiséra Zdeňka Podskalského, pořadem který později posbíral ceny na festivalech v Montreaux nebo Alexandrii a krátký článek Dušana Havlíčka z roku 1962 Zpívající obrazovka popisuje, jak „se už skutečně zrodil nový žánr, s nímž musíme počítat", „svérázný televizní „záznam" písní a instrumentálních skladeb". (Havlíček, 1962c, s. 99.) Na Havlíčka úzce navazuje obsáhlejší text o dvě ročenky později. „[N]ěkdo přišel na to, že je to vlastně nuda, dívat se pořád na zachmuřené tváře hudebníků a jejich nástroje. A že by se dalo vymyslit pro oči něco lepšího. Ke skladateli a textaři přibyl další autor: scénárista a režisér. Vznikla televizní písnička už bez uvozovek. Jako autor první z nich budiž zaznamenán barrandovský režisér Ladislav Rychman. Z filmu svého kolegy Miloše Makovce Snadný život si vypůjčil písničku Dáme si do bytu... s textem Vratislava Blažka a s hudbou Vlastimila Hály a na Silvestra 1958 se na obrazovkách našich televizorů poprvé objevila televizní písnička s vlastním filmovým dějem. [...] To už nejsou nafilmované písničky – to jsou krátké filmy, pro něž jsou texty i melodie jen inspirací, možná námětem, ale kde jen na jejich podkladě vzniká jiná, nová umělecká forma, nové umělecké dílo. Dominantou je v ní obraz, nikoliv už zvukový, hudební a textový podklad." (Soeldner, 1963, s. 79-80.) Když byla v roce 1961 ustavena v Československé televizi skupina kreslených filmů a do jejího vedení přišel režisér Eduard Hofman, tvořily písničky podstatnou část natáčecího plánu. Podle Hofmana se jich natočilo asi 25. Pro ty, kteří neměli televizory kina uváděla Televizní kinematofor, jehož byly písničky součástí. (ibid.)

oblastech)[73].

K téměř synonymickému spojení jazzu a populární hudby v českém prostředí přispěly i osobní dispozice nejaktivnějších postav studia české populární hudby. Lubomír Dorůžka současně překládal anglickou a americkou poezii i prózu a celoživotně se přátelil s Josefem Škvoreckým, s nímž napsal Tvář jazzu (1964), Jazzovou inspiraci (1966) a Tvář moderního jazzu (1970). Díky své jazykové vybavenosti přispíval do zahraničních časopisů[74] a udržoval si vynikající přehled o dění v této jazykové oblasti. Taneční hudba a jazz z roku 1962 obsahuje Dorůžkou přeloženou ukázku z knihy Mister Jelly Roll nejznámějšího amerického folkloristy a etnomuzikologa Alana Lomaxe, jehož rozsáhlé sběratelské dílo (především jím konstruovaný obraz folkloru a fakt, že hudebníky a jimi poskytnutý materiál používal jako předmět podnikání), bývá v rámci studií populární hudby během posledních desetiletí předmětem sporů. O dva roky později Dorůžka v ročence rozebírá fenomén minstrelů [minstrelsy] – zvlášť v 19. století rozšířená komediální vystoupení bílých (a na přelomu 19. a 20. století čím dál více i černošských) zpěváků parodujících černošský hudební a taneční projev – rezervoár rasových stereotypů později zkoumaný především z hlediska zavedených rolí pro afroamerické baviče v televizi, jehož jeden z nejslavnějších reprezentantů, píseň Jim Crow, propůjčil jméno celé otrokářské éře amerického Jihu jako „symbol pro pohrdavý a zesměšňující postoj k černochům a později jakoukoli diskriminaci vůbec" (Dorůžka, 1962, s. 95). Dorůžka s jistotou a znalostí západní literatury analyzuje ideologii minstrelských písní: „Patriarchálnímu otrokářskému systému se tu dostává plného ospravedlnění, život na plantáži byla učiněná idyla a starý, letitý černoch, který po osvobození byl vyhnán ze svého domova" a nyní nemá „žádného hodného pána, který by s ním laskavě

[73] Přesto „není doložen ani jeden případ pokusu o ideologickou diverzi pomocí častušek nebo socialistické „optimistické" moderní hudby, zaměřené na podchycení západní mládeže. Socialistické země nedokázaly využít ani antirasistických, antimilitaristických a obecně levicových trendů, které se v západním rocku často ozývaly." (Vaněk, 2010, s. 366). Jak ukazují Blažek a Pospíšil (2010, s. 205), úřady například nevěděly jestli souvislost českých vlasatců s beatniky zdůrazňovat nebo potlačovat, protože si nebyli jistí, jak beatniky chápat. V momentě, kdy Allen Ginsberg musel v roce 1965 nuceně opustit Prahu, už to bylo jasné a žádná levicovost mu v tom nepomohla.

[74] Billboard (Cincinnati), Musikmarkt (Mnichov), Jazz Hot (Paříž), Jazz Revue (Ženeva), Jazzforschung (Graz), Jazz Forum (Varšava), Jazz Journal (Londýn), Music Week (Londýn) a později i mezinárodních publikací Censorship: A World Encyclopedia (Jones, 2002) a Central European Popular Music, kterou současně editoval (1994).

zacházel, se vrací zpátky do Virginie, Georgie nebo Tennessee, aby si tam v družném kruhu přátel zatančil, zahrál na bandžo, na kosti a tambo, potěšil se se svou starou tetou Dinah (‚Jejda, ta bude koukat!') a pak už nechal jenom mývala a vačici oposum, tradiční figurky černošských písní, aby ho oplakávali na jeho hrobě." (ibid., s. 97). Ve výtahu z už zmíněné Newtonovy knihy The Jazz Scene v ročníku 1962 pak Dorůžka pokrývá všechny základní oblasti studií populární hudby – postavení jazzu v rámci jiných hudebních oblastí, obchod a průmysl, publika a také rasovou otázku a možnosti protestu v jazzu (Newton, 1962). K Dorůžkově významu se ještě vrátím.
V roce 1967 Ivan Poledňák v ročence v textu Jazz na křižovatce stručně postihuje distribuci gramofonových desek a tištěných hudebnin s jazzem a jím ovlivněnou taneční hudbou v druhé polovině 40. let,[75] stejně jako jejich organizační zázemí, a především přináší podrobnější přehled poválečné jazzové publicistiky, včetně jejího názorového rozčlenění.
Krom ročenek Taneční hudba a jazz a Dorůžkových a Poledňákových textů v Hudebních rozhledech a Hudební vědě[76] už v roce 1961 směly být publikovány Poledňákovy Kapitolky o jazzu, popularizační pokus o přehledné informační zpracování jazzové oblasti. V červnu 1961 svolal Svaz československých skladatelů do Banské Bystrice celostátní konferenci o malých hudebních formách; příspěvky vyšly následující rok pod názvem Pro zpěv a radost lidí.

Starší historii českého jazzu popisují Dorůžka a Poledňák v hudebně-historiografickém svazku Československý jazz – minulost a přítomnost (1967) a dále podrobněji Kotek a Hořec v Kronice české synkopy (1975; 1990) i zmíněné porevoluční knize O české populární hudbě a jejích posluchačích (1990). Pro 60. léta totéž činí Poledňákův Jazz v kontextu české hudební kultury (1984a) a relativně nedávná učebnice Úvod do problematiky hudby jazzového okruhu (2000b). Osmdesátá léta charakterizuje Jedenáct jazzových osmiček (Dorůžka, 1990b). Období 1968-1989 zpracoval Dorůžka

[75] Zvlášť pokles významu gramodesky během 2. světové války a po válce vzhledem k její nákladnosti a naopak růst důležitosti nejdříve zahraničního a později i domácího rozhlasu a také filmu v popularizaci jazzu a swingu; včetně přehledu poválečných jazzových relací v Československém rozhlase.
[76] Dorůžka (1959a; 1959b). Poledňák (1960; 1969).

nově v publikaci Český jazz mezi tanky a klíči (2002) a jazzu v zahraničí se věnují jeho práce Panoráma populární hudby 1918/1978 a Panoráma jazzu (1981, 1990a). Dál vystupuje soubor o Jazzové sekci – zejména práce Kouřilovy (2000, 2006) a Srpovy (1994). První část podstatného a nejrozsáhlejšího díla českého studia populární hudby, Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby, vyšel v roce 1980 (Matzner et al.). Třídílná, čtyřsvazková encyklopedie byla objemem i pojetím jedinečnou publikací i ve světovém měřítku a leccos z aktuálnosti si zachovala dodnes. První, věcná část obsahuje i rozsáhlou bibliografii.

4.3 Rock

Mimo jazz panoval mezi ostatními oblastmi populární hudby, hlavně rockem, a psaným slovem až do druhé poloviny 80. let silně nedůvěřivý vztah. Akademické nároky splňují krom kvalifikačních prací jen díla Aleše Opekara. Celoživotním zájmem se ale rock – rock'n'roll, ještě předtím skiffle, od roku 1962 také twist, potom, co rock'n'roll získal nálepku imperialistického dovozu, převážně pod počeštěným krycím názvem bigbít[77] – stal pro publicistu Jiřího Černého. Jeho první práce shrnující rané dějiny stylu se objevila v ročníku 1966-1967 sborníku Taneční hudba a jazz.[78] „[Z]vuk zřejmě vyjadřoval pocity mladé generace, odchované rytmem nekonečně se měnících reklam, nejrychlejších automobilů, televizorů a supermoderních promítacích technik," psal tehdy jakoby to bylo dnes. Ačkoli např. široce akceptovaná dvojice Jiří Suchý a Jiří Šlitr čerpala z rock'n'rollu záhy (první české rock'n'rollové desky, v roce 1958 vydaného Suchého Blues pro tebe v podání Josefa Zímy a orchestru Karla Vlacha se za první rok prodalo 80 tisíc kusů), tato vlna se vzhledem k monopolu sdělovacích prostředků, včetně jediných dvou gramofirem, Supraphonu a Pantonu, původně odrážela v rozhlase, televizi a na deskách nepatrně. Vystřídání doposud převládajícího swingu různými podobami rocku se oficiálně projevilo až v prvních ročnících Zlatého slavíka, čtenářské ankety týdeníků Mladý svět, v letech 1962 a 1963 (teprve jeho

[77] Označení „big-beat", později „bigbít", se tak stalo naší terminologickou specialitou pro kytarové skupiny se zaměřením na „hudbu rock'n'rollového okruhu". Jinde se v tomto smyslu nepoužívalo.
[78] Úplně první zamyšlení nad rockovou vlnou přináší Kotkův úvodník „Co s rockovými (twistovými) skupinami?" z Melodie 1963 (1963a [1990]).

výsledky posloužily Supraphonu jako opora pro dramaturgické změny) (Kotek, 1998).
Vzhledem k postoji muzikologů a normalizačního diskurzu vůči rockové hudbě ale zásadnější výsledky zkoumání mohly vyjít až v průběhu uvolnění na počátku 80. let, nejprve v prvním svazku Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby v roce 1980 (a čtvrtém v roce 1990). V roce 1981 stihla Jazzová sekce ještě rozšířit pololegální rozmnoženinu Vladimíra Kouřila Český rock'n'roll 1956-1969 (1981). Následovaly Poledňákovy Rock: nástin podstaty a vývoje (1986c) a Sondy do rocku a popu (s Ivanem Cafourkem, 1992), postižení situace na scéně 80. let.[79] Tenoučké Tři studie o moderní populární hudbě (Rock – folk – jazz, 1988) Jiřího Starého a především vědecky cenné práce Aleše Opekara Hodnotová orientace v rockové hudbě (1989) a Základní vývojové tendence v české rockové hudbě (1990 a 1991) doplnila Opekarova editorská a autorská spolupráce na publikaci Excentrici v přízemí. Nová vlna v Čechách (1989). Zvláštní pozici má v rockové literatuře undergroundová tvorba Ivana Martina Jirouse a s ním polemizujícího „ideologa" alternativy Mikoláše Chadimy.
Opomenout nelze rozsáhlý dokumentární projekt České televize Bigbít, který mapuje historii českého rocku od roku 1956 do roku 1989 a obsahuje dvaačtyřicetidílný seriál podle scénáře Václava Křístka a Vojtěcha Lindaura (1998-2000), publikaci (Lindaur a Konrád, 2001) a internetovou encyklopedii (http://www.ceskatelevize.cz/specialy/bigbit/, zde též bibliografie).
Důležitým pramenem k poznání historie českého rocku jsou nahrávky ve Sbírkách rozhovorů Centra orální historie Ústavu pro soudobé dějiny AV ČR, které vznikají v rámci projektu Společenské a politické aspekty existence a rozvoje nezávislých hudebních žánrů a trendů v České republice od 60. let do roku 1989.

4.4 Trampská píseň, folk & country

Do velké míry české specifikum odstartované romantikou skautství a živené meziválečnou dobrodružnou literaturou na pokračování i němým filmem, tramping, trampská píseň a později na ně naroubovaný rozmach problematicky uchopitelné, režimem většinou tolerované kategorie folk &

[79] Pro přehled viz též Jirásek (1989).

country, vyvolávaly sice živý zájem publika, ale méně už odborné obce. První osada, Ztracená naděje či Ztracenka, vznikla na Vltavě už před koncem 1. světové války, ale závažnější pohled na historii a kulturní a sociální přínos trampské písně obsahuje až kapitola v historicky nepříliš spolehlivých Dějinách trampingu Boba Hurikána z roku 1940. Levicově smýšlejících trampů se dotýkají Karbusický a Pletka při zkoumání dělnické písně (1958), ale krom toho vyšly první podstatné práce až z rukou Zbyňka Máchy v druhé polovině 60. let (1967a; 1968; za protektorátu a v 50. letech tramping prožíval nucený útlum). Mácha (1967b) mj. srovnává původ struktury trampských písní před rokem 1930 a po něm, tj. než došlo k jejich plnému komerčnímu vytěžení a potom, co začaly vycházet ve velkých nákladech v tiskových vydáních (během několika let vyšly stovky písní) i na deskách a pořady s trampskou tématikou nacházely časté uplatnění v rozhlase (např. Knittův pořad Velkoměstská neděle na Radiojournalu). Před rokem 1930 vycházelo 69,1 % trampských písní z moderních tanečních rytmů a 30,9 % z domácích žánrů převážně lidovkového charakteru. Po roce 1930, kdy jedinou arénou pro její šíření přestal být kruh kolem táborového ohně a trampská píseň se stala jedním z hlavních zdrojů taneční hudby, ustoupily písně vycházející z domácích modelů zábavné hudby na pouhých 9,5 % celkového zkoumaného počtu.[80]

Kategorie folk & country se krom sešitku Dvaatřicet trumfů publikovaného u příležitosti Folk & Country festivalu v roce 1970, dočkala až hesla v Encyklopedii jazzu a moderní populární hudby (1980). Dnes je k dispozici především Lagnerova Dvorana country. Průvodce dějinami c&w (1996). Folku, jedné z nejdůležitějších součástí české populární hudby, která se na přelomu 80. a 90. let stala pravděpodobně i tou nejposlouchanější, se oficiálně věnuje Starý (1988) a krom článků v časopise Melodie a Gramorevue[81] především kvalifikační práce folkařky Heleny Pavličíkové Společenská a umělecká pozice českého folku před listopadem 1989 a bezprostředně po něm (1996) a Český folk – fenomén hudební i sociální (1998). Historicky, i když fakticky ne vždy přesně, zpracovává Vlasák ve

[80] 159 písniček nejvíce zpívaných mezi válkami podle výpovědí pamětníků a výskytu v rukopisných zpěvníčcích.
[81] Langer a Doležal (1983); Studený (1990).

Folkařích podstatný fenomén festivalu Porta (2009).
Podstatnější práce ale vznikly mimo oficiální oblast, v undergroundu či exilu. Ivan Martin Jirous se o hudbu zajímal ještě než se stal ideologem undergroundu (1997[1975]), v tomto prostředí vznikly i dvě nejrozsáhlejší souhrnná díla o českém folku, samizdatové Folkové rozjímání (1987-88) a Malý slovník československého folku (1989) i studie Vladimíra Merty Zpívaná poezie (1990).
Nejdůležitějšími pracemi, přestože se deklarativně zabývají specifickou stránkou předrevolučního folku, jsou texty Zdeňka R. Nešpora završené knihou Děkuji za bolest... – náboženské prvky v české folkové hudbě 60.-80. let (2006).[82] Nehledě na svou specializaci, Nešpor „odpracoval" nejpodstatnější část obecného a doposud chybějícího uvažování o českém folku – jeho definici, dějiny, speciální postavení v české kultuře a kritické zhodnocení svých (nemoha) předchůdců. Jak uvádí, exilový filozof Erazim Kohák byl např. jedním z prvních, kdo rozpoznal náboženský rozměr díla Karla Kryla (Kohák, 1974) a vydání Dorůžkovy antologie překladů amerických (polo)lidovek v roce 1961 podstatou měrou přispělo k tomu, že český folk vznikl. Důkaz o rozptýlenosti podceňovaného zkoumání populární hudby přináší jím uváděná „výpomoc" z tábora literárních kritiků – Jan Lopatka v samizdatu Šifra (1991) rozebírá písničkáře Charlieho Soukupa a Svatopluka Karáska a Jan Lukeš v souboru esejů Prozaická skutečnost dokonce řadí písničkáře do kontextu vysoké literatury (1982).

4.5 Zázemí populární hudby

Průkopníkem širšího pohledu na z hlediska této práce podstatnou oblast zkoumání, organizační strukturu (stále ještě hlavně vážné) hudby, se stal především druhý díl Dějin české hudební kultury 1890-1945 (1981), který postihuje autorské právo, stav hudebních vydavatelství, stavovských sdružení a význam tehdy nově zaváděných médií při šíření hudby. Končí bohužel rokem 1945, kdy pro nás moderní populární hudba v mnoha ohledech znovu začíná. Organizační složkou hudby, v tomhle případě v obecných, celosvětových rysech se zabývá Lubomír Dorůžka v na svou dobu

[82] Předchází mu Nešporova diplomová práce v Ústavu filozofie religionistiky FF UK a několik odborných studií včetně Nešpor (2003a; 2003b).

novátorském esteticko-sociologicko-psychologicko-ekonomickém rozboru, který směl vyjít až se zpožděním a jen na Slovensku, Populárna hudba – priemysel, obchod, umenie (1978). Toto teoretické dílo je možné považovat za nedoceněného průkopníka myšlení později vlastního studiím populární hudby nejen v českém kontextu.

Rok po vydání Dorůžka na knihu navázal v kapitole Kde se rodil šlágr: rozhlas, film, gramodeska, nakladatelství ve vlastní monografii skladatele Karla Vacka. Dorůžka v ní popisuje změny, kterými procházel hudební průmysl mezi válkami v návaznosti na rozšíření rozhlasu a gramofonu. Dotýká se i toho, jaký vliv měla rodící se média na přelomu 30. a 40. let např. na akceleraci vyrovnávání rozdílů mezi venkovem a městem nejen v oblékání, ale i v postojích a hudebním vkusu. V rozhlase působily především pražské soubory z předních tanečních a zábavních podniků a rozhlas, film a gramofonová deska nejen šířily moderní městské hudební styly a tance, ale ovlivňovaly i způsob jak hudba vznikala a formovala novou strukturu hudebního průmyslu. Dorůžka popisuje odpor s jakým se rozhlasové přijímače setkávaly u lidových hudebníků, kteří mu přezdívali „erární flašinet" a jejich stavovské časopisy přinášely stále nové zprávy, jak pokusy restauratérů nahrazovat nebo doplňovat vystoupení hudebních souborů troskotají. Hudebník, Kapelnické listy či Hudební zpravodaj nabízejí mnoho třenic mezi vojenskými hudbami, jazzem ovlivněnými tanečními kapelami a novým vlivem masových médií. Publikum ale nejvíc zajímalo, jestli rozhlas vysílá dostatek zábavné hudby (Dorůžka, 1979, s. 112).[83]

[83] Dorůžka uvádí i informace zajímavé z hlediska diskuze o vztahu médií a lokálního a globálního, která bude následovat. Ve vinohradském studiu Radiojournalu se nahrávaly desky firmy Ultraphon, která se v druhé polovině 30. let vynořila jako nejaktivnější nahrávací značka, hlavně díky zaměření na domácí repertoár i široký výběr nejpopulárnějších domácích umělců. V roce 1933 se v ČSR prodávalo ročně 1,6 až 2 milióny desek. Na tomto objemu se podílely především zahraniční firmy, z nichž Lindströmův koncern sdružoval His Master's Voice, Columbii, Homocord, Odeon a Parlophon, a k nim přistupovaly menší značky Cristall, Pallas nebo střekovská Dixi. Firmu Polydor zastupovala Esta, Telefunken zde byl přítomen skrze Ultraphon. Domácí firmy Esta a Ultraphon (původně holandské zastoupení vykoupené v roce 1933 českými provozovateli) se podílely na obratu asi čtvrtinou, ale většina zahraničních firem zastavila svou činnost kolem roku 1936. Krom ochranných cel na dovoz desek a obavy z nestability způsobené nacismem, sehrála roli právě zaměření domácích značek na místní repertoár. Dorůžka cituje neověřitelnou novinovou zprávu, která uvádí poměr zahraničních autorů na všech prodávaných deskách v ČSR ve 20. letech jako 85 %; na počátku 30. let už stejným poměrem vedli autoři domácí, převážně z dramaturgie Esty a Ultraphonu, jehož hvězdou a později i podílníkem byl R. A. Dvorský. Ultraphon uspěl mj. proto, že dokázal rychle navázat spolupráci se stejně mladým rozhlasem, poskytoval mu za výhodných podmínek desky a získával tak účinnou propagaci a na současně dokumentoval

Krom v úvodu už citovaných dvoudílných Kotkových Dějin populární hudby, které vyšly až v 90. letech (a slouží jako základ i pro tyto řádky), většinou ale nezbývá než se držet pramenů vlastních jednotlivým oblastem.[84]

4.6 Hudba ve filmu

Pro zvukový film jsou podstatnými prameny Hudba v našem filmu (Brousil, 1948), 50 let československého filmu (Havelka, 1953) a dnes už poměrně vyčerpávající Matznerova práce Česká filmová hudba (s Jiřím Pilkou, 2002), která stále ale pokrývá jen dobu do konce normalizace.

4.7 Hudba v rozhlase

Pro mediální studia samozřejmou oblastí populárně-hudebního bádání je hudba v rozhlase a televizi. Pro informace o obou odkazuji k uvedeným Fukačovým skriptům Hudba a média (1998), další obecné informace lze vcelku snadno získat v publikacích oslavujících význačná výročí a v kontextu českého studia dějin médií familiárních soubornějších pracích, kterým zde

---

své porozumění pro kulturní poslání obou institucí koprodukčními smlouvami, jimiž Ultraphon zajišťoval pro rozhlas nahrávky vážné hudby. Ultraphon se také vyznačoval pohotovostí a iniciativou ve vyhledávání talentů, jaká i v době mobilních nahrávacích zařízení a digitální distribuce zaráží. Dorůžka uvádí, že „uslyšel-li například [jeden z pěti majitelů Ultraphonu] František Valentini v pražské Stromovce na koncertu vojenské kapely neznámý pochod, který se mu líbil, dovedl se na místě dohodnout s kapelníkem tak, že pochod byl ve studiu Ultraphonu nahrán v rozmezí několika dní, a jeho vylisování mohlo být otázkou rovněž dalšího týdne. Nahrávky filmových melodií musely být připraveny tak, aby desky byl v prodeji v tom okamžiku, kdy se film objeví v premiéře, a totéž platilo o bohaté operetní produkci." (1979, s. 119) Hudba hrála ve filmu až do 50. let výrazný podíl, „téměř každý zábavný film [...] musel mít ústřední šlágr, který byl v průběhu filmu prezentován několikrát jako hlavní melodie; divák si jej při odchodu z kina musel už sám pískat nebo zpívat." (ibid., s. 115).

[84] K desetiletému trvání OSA byl publikován sborník Ochranné sdružení autorské 1919-1929 (1929), v němž Karel Boleslav Jirák zpracoval tehdejší historii sdružení (a Jan Löwenbach jeho právní rámec). V jeho stopách pak následovali Antonín Čejka a soubor 50 let Ochranného svazu autorského. OSA 1919-1969 (1969). Do kontextu zkoumání populární hudby autorské právo přinesl Dorůžka statí Písničky, dolary, koruny ve sborníku Taneční hudba a jazz 1964-1965 (1965a), a rovnou přehlednými dějinami a rozborem situace v Československu i zahraničí. Oblast, jejíž podstatné práce zůstávají v rukopise je gramofonový průmysl – detailní zpracování Jindřicha Mesznera The Gramophone Company Ltd. 1895-1925 (1984) a Přehled zvukového průmyslu (1985) i Vzpomínky na Ultraphon Jana Valentiniho (1968-1971; část vyšla na pokračování v časopise Hudba a zvuk). Repertoáru firmy Homocord se věnuje diskofil Josef Lipš ve svépomocně vydávané sběratelské tiskovině Fonogram (1979,1980). Krom Fonogramu se lze obracet i na dobová periodika Gramotechnika (1929-33), Revue Ultraphonu (1932-1933), Zvuk (1934-1935), diskofilské časopisy Gramofon (od 1946, měsíční příloha časopisu Kino), nepravidelný věstník Gramoklubu Praha (1946) a pozdější Hudba a zvuk (1967-1971). Statistiky o rozvoji gramofonového průmyslu a rozhlasu uvádějí Lochman (1955), Hudební umění. Kvantitativní charakteristiky vývoje hudebního umění za období 1945-1973 v České socialistické republice (1975); údaje z pozdější doby zpracovává Kotek (1969a) a Balák a Kytnar (1998). Historii záznamových médií postihuje katalog stejnojmenné výstavy Až kometa šlehne nás (2003) a dvojdílný Fonogram (2001; 2006).

není třeba věnovat zvláštní pozornost (na některých se podíleli i členové katedry Mediálních studií).[85] Hudbu v rozhlase teď jen ještě krátce doplním. Krom Vetterla byl rozhlas už od 20. let důležitým tématem i pro muzikologa Mirko Očadlíka, který byl programovým ředitelem Československého rozhlasu a řídil časopis Rozhlasová práce, odbornou revue (1947). Poslechovou hudbu zkoumal Zapletal (1964). Populární rozhlasové hudbě se věnoval Milan Novotný, počínaje svou diplomovou prací Současný stav hudebního repertoáru v pražském rozhlase (1960),[86] která zachycuje nejhranější skladatele v březnu 1959, a posléze v dnes těžko dostupné Lehké hudbě v českém rozhlase. Z hlediska průniku teoretického zkoumání médií a populární hudby je třeba zdůraznit významnou Kotkovu práci Česká nonartificiální hudba v letech 1945-1985 (1990a), která sleduje vazby na rozvoj masových médií, vyvíjející se hospodářské prostředí a společenské a kulturněpolitické vlivy. Rozšiřují ji autorovy stati Vývoj teoretických názorů na populární hudbu a píseň v padesátých letech (1968 [1990b]) a Sociální, kulturněpolitické a ekonomické vazby, předurčující vývoj české populární hudby v období komunistické nesvobody (1948–1989) (2001).

4.8 Hudební nakladatelství

Specifickou, dnes málo uvažovanou, ale do 30. let 20. století významnou mediální oblastí byla tehdejší hudební nakladatelství. Jejím základem byl šlágr. Písnička s melodií, textem, reklamou na další písničky nakladatelství na vnitřním hřbetu dvoulistu a s kresbou na přední a seznamem edice na zadní straně obálky často vycházela současně v úpravě pro zpěv a klavír, „smyčcový", dechový nebo „jazzový" orchestr, pro harmoniku, a v dalších úpravách. Podnikatelé navazovali na německou praxi 19. století, kdy skladby „lehké" hudby vycházely ve velkém počtu úprav pro domácí muzicírování. Tehdy ale šíření šlágru nenapomáhal rozhlas a gramodeska. Dramaturgie nakladatelství, která dříve závisela na vkusu a zkušenostech nakladatele nyní fungovala v návaznosti na nová média – neznámému skladateli mohla vyjít v podstatě jen skladba nahraná na desce. Podle Dorůžky (1979) se u nás vydáváním tiskovin se zábavnou hudbou mezi válkami zabývalo nejmíň 25

[85] Patzaková (1935); Riško (1973); Votavová (1993); Ješutová et al. (2003).
[86] Podobně Štilec (1963), diplomová práce, která mj. zachycuje hudebně vzdělávací cykly věnované populární hudbě.

nakladatelů. Se zrychlující se spotřebou se životnost šlágrů zkracovala a kapelníci, kteří si edice kupovali na základě zájmu publika si stěžovali na jepičí život své investice. Dřív by si taneční skladbu běžně opsali, ale podstupující ochrana autorských práv se tomu snažila zabránit. „Vejvodova Modřanská polka, která vznikla v roce 1927, se nejdříve čtyři roky hrála z rukopisu a z opisů; teprve když zpopulárněla mezi lidovými orchestry v okolí Prahy i v Praze, začalo se nakladatelství Jana Hoffmana vdova pídit po jejím autorovi, aby skladu vydalo tiskem – a teprve v tomto okamžiku k ní taky přidalo text, který Modřanskou polku přejmenoval na Škoda lásky. Proměna způsobu existence staršího ‚tanečního kousku' v existenční formy šlágru je v tomto případu velmi názorná. Ale ‚šlágry', které už začaly svůj život v nových podmínkách, se do stadia opisů vrátit nemohly." (ibid., s. 122)[87]

4.9 Další literatura

Záběr pozornosti věnované populární hudbě před rokem 1989 byl na svou dobu rozsáhlý. Zasáhnul publika (např. Kotek, 1966; 1983; 1990), v 80. letech novodobé videoklipy a nosiče (např. Poledňák, 1986a; Opekar, 1987) a dotýkal se až třeba otázek vztahu hudby a životního prostředí (Poledňák, 1986b; viz též 1997). Péče se dostalo písňovým textům – jak ve sbornících Taneční hudba a jazz (1960; 1962; 1965),[88] tak třeba i v oblasti lingvistiky (např. Sus, 1965; Kuchař et al., 1973). Na výzkum tradiční populární hudby, konkrétně dechové hudby se soustředil Kapusta (1974).

Soustavnou činnost uvedených autorů pak doplňují dílčí práce často silně poznamenané stranickou objednávkou, ale nezřídka pracující s daty z velkorysých zkoumání. Dělnická píseň coby odkaz k tradici dělnického hnutí se např. zasloužila o jednu z prvních zásadnějších studií nonartificiální hudby v českém prostředí. Kniha Naše dělnická píseň z roku 1953 je sice víc dějinami dělnického hnutí než pojetím hudební kultury, taky vznikla v rámci

[87] Na přelomu 20. a 30. let Ochranný svaz autorský posiloval a na zábavy vysílal svoje kontrolory. Pokud zjistili, že se v repertoáru orchestru objevuje skladba jimi zastupovaného autora a navíc se hraje z opisu, následoval proces. Rozsudek musel odsouzený na vlastní náklady publikovat v odborném tisku, aby se ještě ne zcela vžité normy zakořenily. Rostl také význam autorizace českých překladů (či nových textů) zahraničních šlágrů. Trh hudebnin mezi válkami sledují studie Mikoty (1940; 1966), soupisy nakladatelů zpracovali Gotthard (1940) a Sigmund (1993). Soupis kupletních a šlágrových edic zkompletovali Pletka (1964) a částečně i Havlíček (1963).

[88] V tomto kontextu je také třeba zmínit Jakobsonův rozbor strukturální a výrazové estetiky V+W (1933).

širšího zadání dělnické hnutí zpracovat, ale je svého druhu dobově důležitou ukázkou, že i takhle lze studovat dějiny a kulturu. Vedle toho vykazuje všechny rysy stalinistické objednávky včetně příslušného nacionalismu a antisemitismu a autor, později významný český i německý muzikolog Vladimír Karbusický, se za ni ze svého exilu omluvil. Knihu následovala v roce 1958 zevrubná publikace Dělnická píseň, která téma zcela vyčerpala. Dělnická píseň je tak vzhledem k speciálním podmínkám kulturní politiky 50. let doposud vedle jazzu nejpodrobněji zpracovanou oblastí české nonartificiální hudby.

Na přelomu 40. a 50. let vycházela v Československu taky řada statí věnovaných politickému poslání, funkcím a strukturám masových písní a to především v měsíčníku Lidová tvořivost a časopisu Svazu československých skladatelů Hudební rozhledy (určujícím se stal už referát Josefa Stanislava O masové písni a jejím dnešním významu na prvním mezinárodním sjezdu skladatelů a hudebních kritiků v Praze v roce 1947, Stanislav, 1948). Analýzy propagandistických technik v masových písních z exilového odstupu publikoval odborník na politickou píseň Karbusický ve dvou knihách, které česky nikdy nevyšly (1971; 1973)[89]. Masové písni samotné se věnuji v samém závěru.

Operetu a revuální programy v přehledu pomíjím, přestože jejich sepětí s populární hudbou (především meziválečného období) je těsné. Podobně jako muzikálová a pódiová tvorba, která hrála důležitou roli např. při pronikání rocku do české populární hudby v 60. letech, mají jako dramatické žánry svoje zastoupení v dnešní divadelní vědě a průnik s médii je přinejmenším do nástupu televize minimální. Z toho hlediska je třeba zmínit snad jen angažmá písniček trojice Ježek-Voskovec-Werich ve vysílání Hlasu Ameriky v letech 1942-45, zpracované v Kotkově pojednání Písničky z válečného kufru V+W (1988). Tam, kde se divadelní hudební díla, jinak menšinový žánr, prolínají s dobovým středním proudem, jak se to stalo v druhé polovině 60. let, uvádím odkazy na literaturu v rámci příslušných kapitol.

Mnoho prací krom ideologických deformací diskvalifikuje krátkodobý taktický zájem, který bez znalosti pozadí textu nemusí být dnešnímu čtenáři vždy

[89] K hudbě jako nástroji režimu viz Kotek (1998, s. 223).

zřejmý. Takto například po únoru 1948, když asociace jazzu s „americkým způsobem života" ohrožovala celkovou přijatelnost jazzové oblasti, vyznavači jeho starších vývojových fází (tzv. puristé) v časopise Jazz obětovali novější vývojové stupně jazzu spolu s celou oblastí moderní taneční hudby a pohotově prohlásili za jazz jen lidovou hudbu utlačovaných Afroameričanů postavenou na sociálním a rasovém odporu. (Což by znamenalo, že by se česká produkce musela omezit na doslovnou imitaci cizího folklóru.) Ani taková argumentace, ale nepomohla, neslučitelnost jazzu s tehdejším ideálem kultury vedla k téměř desetiletému vmazání jazzu z kulturního života. Účelové zdůrazňování povahy jazzu jako městského folklóru, ospravedlňující oblibu západní hudby před kulturním kádrováním kořeny v „černošském proletariátu" ale ve sporech o podobu československé kultury zdomácněl.[90]

Podobně je třeba číst například obhajoby Jiřího Černého – nejdřív Beatles (1966, za kterou ho kritizoval Ivan Martin Jirous) a později hudby The Plastic People of the Universe v posudku při procesu v roce 1976 (1977).

Krom zmiňovaných časopisů Hudební rozhledy a měsíčníku Lidová tvořivost se lze obracet taky na Melodii, nejdůležitější a nejdéle působící hudební periodikum (1963-1992). Vydělila se z Lidové tvořivosti jako první samostatný popularizačně výchovný časopis, věnovaný především moderní populární hudbě a od roku 1964 do první poloviny 80. let si udržovala víceméně neideologickou odbornou úroveň a stejně tak odolávala tlakům hudebního průmyslu (v letech 1964-1970 ji vedl Lubomír Dorůžka, později Stanislav Titzl, po celý rok 1974 tu vycházel Kotkův seriál Populární hudba a naše společnost). Melodie zaznamenávala velký ohlas – její náklad stoupl z 4300 kusů v roce 1964 na 50 tisíc výtisků v roce 1968 (Vaněk, 2010, s. 504, Vaněk se věnuje Melodii blíž). Současně to ale znamenalo, že vycházela vstříc čtenářům, kteří „potřebovali' hlavně faktografii o jednotlivých interpretech a skupinách, aby si mohli rovnat své diskotéky, zatímco se neodvažovali doufat, že může existovat i něco víc, kritická analýza vycházející třeba z antropologických, psychologických nebo sociologických přístupů. Vzhledem ke krizi, v níž byly české společenské vědy za normalizace, prakticky neexistoval nikdo, kdo byl něčeho podobného schopen" (Nešpor, 2006, s. 41).

[90] Např. Hlas naší kritiky, Taneční hudba a jazz 1960, s. 138-43.

Vedle Melodie vystupuje Gramorevue, která pod různými názvy existovala od roku 1962[91] a původně měla sloužit propagaci výrobků Supraphonu, ale od konce 70. let především pod vedením Vojtěcha Lindaura začala soupeřit s Melodií. Od podzimu 1958 vycházel bulletin Hudba pro radost a od roku 1969 dodnes vydávaný brněnský Opus musicum u jehož zrodu stál muzikolog Fukač a odborné tituly Hudební věda (její náklad byl pouhých 850 výtisků) a Hudební výchova. Mezi dalšími lze jmenovat Harmonii, Miscellanea musicologica, Muzikus, His Voice a Rock & Pop. Pramenem je i undergroundové Vokno a z něj později vyšlý Živel či Revolver Revue nebo Mašůrkovské podzemné. Publicisté často přispívali na hudební rozhlasovou stanici Větrník.

Užitečným je v tomto ohledu i plod brněnské lexikografie, dvousvazkový Československý hudební slovník osob a institucí I/II (1963 a 1965), především, co se týče Československého rozhlasu, Státního hudebního vydavatelství – Supraphonu a Svazu čs. skladatelů a také nedávný, rozsáhlý věcný Slovník české hudební kultury (Fukač a Vysloužil, 1997). Bibliografii k dějinám české populární hudby viz též Kotkovy Dějiny české populární hudby a zpěvu (1994; 1998).

4.10 Po roce 1989

Zánik socialistických institucí přerušil do velké míry na několik let kontinuitu zkoumání a zároveň umožnil vyjít mnoha dosud skrývaným, většinou publicistickým pracím. Jako v tolika oborech, nabídka se rozrůznila a odborná úroveň s ní. Prvotní snaha zaplnit informační vakuum vedla – a vede – zkoumání k soustředění na neoficiální scénu.[92] Ta je plnohodnotnou a

[91] V roce 1947 vyšlo pod stejným názvem jediné číslo diskofilského časopisu pod vedením Lubomíra Dorůžky.

[92] Držím se Chadimova dělení, k němuž připočítávám i dění mimo rock. Chadima (1993) rozděluje český rock na: 1. oficiální skupiny 2. neoficiální skupiny. Termínem oficiální skupiny označuje některé amatérské a všechny profesionální soubory, jež měly možnost pracovat v profesionálních státních nahrávacích studiích, směly vydat desku a prezentovat se v masových médiích. Do první uvedené kategorie autor zařazuje především poprockovou skupinu Olympic, dále artrockový soubor Blue Effect, některé jazzrockové formace nebo skupinu Katapult. Neoficiální skupiny, které neměly kvalifikace opravňující k veřejnému vystupování, nemohly využívat státní nahrávací studia, oficiální cestou vydávat desky, legálně koncertovat, prezentovat se v médiích apod. Skupiny z tohoto okruhu Chadima rozděluje na „neškodné" soubory, jež svojí tvorbou nevystupovaly proti režimu, a „nezávislé" skupiny, které požadavky státní kulturní politiky a režimu úplně ignorovaly nebo vůči nim aktivně vystupovaly. Nezávislé skupiny autor dál rozděluje podle uvedeného vztahu k státu a

významnou součástí populární hudby, tvoří však jen její část – jakkoli nezvyklá striktnost československých komunistů vnucovala pozici protestu naprosté většině hudebních stylů a oblastí, jazzu, rock'n'rollu, blues, punku i písničkářům.[93]

Diskuse kolem neoficiální scény (zejm. undergroundu a alternativy) se dnes zaměřuje především na spor o její roli při nabourávání režimního stisku. Rock podle totalitních ideologů glorifikoval západní kulturu, její materialismus, individualismus a skepsi a odváděl od budování socialismu. Tato démonizace našla svůj ohlas v pozměněné podobě v domácí i západní literatuře věnované roli hudebních alternativ v Československu. „Většina teorií rockové hudby sice nezachází až do paranoidní hysterie komunistické kulturní kritiky, někdy se však blíží opačnému extrému a připisují rockové hudbě a jejím antistrukturním tendencím vnitřní revolučně-emancipační potenciál," píše Kilburn (2010). Jistou romantizaci významu rock'n'rollu v bourání železné opony (především díky spojení s Václavem Havlem) vykazují např. Ryback (1990), Wicke (1990), Ramet (1991; 1995), Miles (2005). Současně si ale většinou uvědomují, že rock stejně dobře dokázal sloužit moci – stačí vzpomenout na Olympic v 80. letech – „rocková hudba je médiem použitelným stejně tak ke vzpouře, jako chvalozpěvu. I přes určité náznaky umělecké upřímnosti a opravdovosti, rock na Východě podléhal ideologickým kompromisům stejně snadno jako na Západě těm komerčním." (Ramet, 1995, s. 157)

Nejširší a nejobjemnější repertoár zdrojů, jak už bývá zvykem, najdeme v literatuře historické.[94] Pozornost soustředím na nedávnou soubornou práci

---

jeho politice na: 1. Alternativní scénu a 2. Radikální underground. Druhý uvedený okruh reprezentovaly například skupiny Plastic People of the Universe nebo DG 307. Alternativní kulturu jako sociologický problém definoval Josef Alan (2001). Dál k alternativě a undergroundu Vaněk (2002), Pilař (1999), Putna (1993), Houda (2008), Primus (2005), Haloun a Čumlivski (2012), Nováková (2003), Vlčková (2007), Svítek (1991), Fuchs (2002) nebo Kovácsová (2010).

[93] Jádrem neoficiální scény z logiky věci a přinejmenším zpočátku byly koncerty pro radikálně menšinovou a uzavřenou společnost. V procesu z roku 1976 se soud např. zabýval tím, jestli dveře do sálu, kde probíhal koncert, byly otevřené – což by teprve z vystoupení dělalo veřejnou (a tedy ilegální) produkci.

[94] V roce 2011 celé jedno číslo věnoval Alternativám pop music v Československu období normalizace časopis Soudobé dějiny. Autoři historické studie „Vraťte nám vlasy!", věnované „vlasatcům" v 60. letech (Blažek a Pospíšil, 2010) zase popisují s hudbou spojený mediální paradox. A to moment, kdy přes nesouhlasná stanoviska KSČ oficiální média šířila „primitivní" západní vzory a „krátkovlasou" politiku institucí narušovala, i když se následně se zapojovala do negativní disciplinační kampaně (Mnoho ukázek lze vidět v Laube et al., 2010). Vedení veřejné bezpečnosti v hlášení z října 1966 vyjádřilo například spokojenost s průběhem kampaně, ale kritizovalo skutečnost, že veřejnost nelibě nese, že „současně televize uvádí

Miroslava Vaňka Byl to jenom rock'n'roll? Hudební alternativa v komunistickém Československu 1956-1989 (2010). Z hlediska médií přináší důležité kapitoly o šíření rocku v českém prostředí, především neoficiálními kanály.

Krom amatérského natáčení z rádia Luxembourg, hlavního impulzu české beatové hudby (na DIY desky vystřižené z rentgenových snímků, které pak např. veřejně provozovali majitelé pouťových atrakcí,[95] nebo později na první páskové magnetofony, u nichž šlo kopírování hůře kontrolovat, než u gramofonů), zmiňuje Vaněk rozšířený poslech americké armádní stanice AFN Munich a pirátských Radio Caroline a Radio Veronica, které vysílaly z lodí zakotvených v mezinárodních vodách. Poslouchali je především vojáci základní služby, kteří k tomu využívali technologie československé armády (Vaněk, 2010, s. 155-205). Odposlechnuté písničky i texty československé skupiny běžně hrály – a televize a rozhlas měly v době, kdy hrál „Laxík" za úkol zařazovat pásma domácí taneční tvorby.

V 80. letech mezi kanály šíření informací paralelního oběhu patřily černé burzy západních gramodesek, kde se prodávaly i plakáty, knihy, seznamy koncertů nebo překlady textů. Vedle magnetofonových klubů, ale Vaněk zpracovává i oblast relativně novou, zásadní nejen z hlediska šíření hudby – videorekordéry. Začátek 80. let zažil podle něj „malé stěhování národů do západních Čech a obsazení příbytků vybavených správně nastavenou anténou" (ibid., s. 185) ke sledování výročního televizního pořadu Rockpalast. Antény směřovaly i za pořady Formel 1 (hitparáda stanice ARD), Musikladen (ZDF) a hlavně televizí Bayern 3 (a také rakouskými okruhy).[96] Kontrovat jim měla domácí společnost VHJ Supraphon o.p. – jak ideologicky, v zápase o mládež, tak i ekonomicky, „s vysokou úrovní devizové rentability [...] při nízkém podílu materiálových nákladů". Dramaturgický plán počítal s hudebními pořady i videoklipy, které měly „sloužit především propagačním a obchodním účelům" (Obě citace NA – MK ČSR. Koncepce zavedení činnosti v oblasti obrazově zvukového záznamu ve VHJ Supraphon o.p., karton č. 33,

---

programy se zpěváky, kteří svým zevnějškem výstřední účesy propagují, nejčastěji byli uváděni zpěváci Majer a Neckář" (Blažek a Pospíšil, 2010, s. 192).

[95] Pavel Kratochvíl, pozdější manažer Olympic a The Plastic People of the Universe na rentgenech šířil i zprávy z BBC, Svobodné Evropy a Hlasu Ameriky (Opekar, 1996).

[96] Viz také Tomek (2002).

Supraphon. Nezpracovaný fond. cit. dle Vaněk, 2010, s. 185 a 187).[97] Režim chtěl podle Vaňka „zabránit přísunu informací, nebo je alespoň omezit, neboť moderní hudbu ze Západu ideologicky odsuzoval, současně však musel, pokud si chtěl udržet alespoň nějakou konkurenceschopnost, začít modernizovat výrobu záznamové techniky (stát pořizoval licence pro videopřehrávače, např. s firmou Philips), na níž pak fanoušci své idoly vesele přehrávali a nahrávali. S tím samozřejmě představitelé, usazení v důležitých funkcích (ředitel Supraphonu, Opusu, Pragokoncertu), počítali. Spíše jako z říše snů se s odstupem času jeví snaha o ofenzivu pomocí hudby sovětské i ostatních socialistických zemí, ale především prostřednictvím prověřených hvězd domácího showbyznysu." (Vaněk, 2010, s. 188) (S tím lze jistě v obrysech souhlasit, ovšem jako z „říše snů" se takový postup přestává zdát při pouhém pohledu do dnešního zpravodajství[98] – hudba „pseudohvězd středního proudu" (ibid., s. 500-501), kterou Vaněk přehlíží coby „hudbu pro nemastný neslaný sobotní večer pasivně strávený u televize", např. Karla Gotta, Heleny Vondráčkové či Hany Zagorové, úspěšná byla a po krátkém porevolučním propadu doposud úspěšná je.) Celkový počet videopřehrávačů se v roce 1983 odhadoval na 20 tisíc kusů.

Vedle samizdatu, tématu, kterému pozornost v posledních dekádách nechyběla, se za otázkou Byl to jenom rock'n'roll? nachází ještě další alternativní mediální oběhy. Také to, co dnes nazýváme bootlegy – ilegálně nahraný záznam živého vystoupení. Tzv. točiči vybavení magnetofony, kotoučovými a později kazetovými, v 80. letech vytvářeli paralelní distribuční síť v oblasti punku, alternativy a undergroundu. Nosiče se distribuovaly na koncertech nebo prostřednictvím fanzinů (i Vokno mělo svou kazetovou přílohu). Do povědomí vešly hlavně výběry – samplery (Razie, Bohemia Punk vol. 1 a další) (ibid., s. 533). Hudební publicisté potom obcházeli nepřístupný tisk, rozhlas a televizi „živou" produkcí, poslechovými vystoupeními. Na těchto přednáškách o aktualitách nebo hudebních trendech byl živý ovšem pouze publicista a publikum, ukázky reprodukovaly desky. Nejznámějšími se staly antidiskotéky (později rockování) Jiřího Černého, které přenesly jeho

[97] To ovšem nebylo „novum" (Vaněk, 2010, s. 186), ale opakovaný proces, jak je zřejmé poslední kapitoly této práce.
[98] Viz např. IDNES.CZ a ČTK (2013).

rozhlasové Houpačky do klubů mládeže, menší hudebních zařízení nebo na koleje. Úřady samotné pořady nikdy neprovokovaly a díky mezerám ve vyhláškách v 70. letech za ně bral Černý i slušný honorář. Jeho příklad následovali v 80. letech Josef Vlček, Jan Rejžek a Miloš Čuřík. S pořady podobné rozhlasové konstrukce objížděli regiony, včetně Slovenska, kde měly zvlášť velký význam.

Vaněk ale pokrývá taky licenčně vydávaná zahraniční alba (i ta vydávaná v spřátelených a k rocku přívětivějších socialistických republikách, distribuovaná skrze jejich kulturní centra v Praze[99]), která vycházela někdy až se čtyřiadvacetiletým zpožděním (With The Beatles). Naznačuje jejich ediční politiku, v níž opět soupeřily ideologické a ekonomické zájmy. Dohled nad obsahem písní vydávaných na deskách a v hudebních tiskovinách měl od roku 1968 Český úřad pro tiskové informace a někdy schválil hudbu, ale nikoli překlad textů, jindy bylo třeba vynechat sleevenote – text na obalu, jež často býval jedinou informací o interpretovi skupině v českém jazyce (ibid., s. 175).[100]

Krátce se Vaněk zastaví i u hudební propagandy – nabídky schváleného popu a „kompromisního rocku" a vedle toho denunciačních kampaní[101]. Na závěr se ale brání označit politizaci normalizační mládeže rockovou hudbou za jeden z předpokladů společenských změn v roce 1989 a současně vyvozuje, a to je podstatné, že je „docela možné, že autoritářský stát, aniž to tušil, zachránil našemu, v tomto případě neoficiálnímu rocku to, co je jeho podstatou – totiž pravdivost a přesvědčivost."[102] Zatímco rocková revolta na

---

[99] Roli dovozu rocku ze spřátelených zemí zkoumá Vaněk v samostatném článku (2011).

[100] Vaněk tu čerpá z průvodce po výstavě Popmuzea Cizí desky v zemích českých, viz Diestler (2008).

[101] Od Nosovova Neználka přes první články odsuzující rock'n'roll ve Večerní Praze v roce 1957, proces s undergroundem v roce 1976 a později alternativou a konečně v roce 1983 tažení proti „Nové vlně se starým obsahem", nové vlně a punku.

[102] Přestože je Vaňkova kniha informačně velice cenná, její zacházení s pojmy kultura („souhrn duchovních a materiálních hodnot vytvořených a vytvářených lidstvem v celé jeho historii", s. 40), pop (mainstream, „nezatěžující svého posluchače vyjádřením (ať hudebním, či textovým) nějaké myšlenky, postoje či názoru", „na úrovni povrchní sentimentality, a ne autentických a silných emocí", s. 48-49) nebo třeba genderovými rolemi v rocku („Mužský prvek v rocku ani sportu není rozhodně zaměřen misogynsky, posluchačky a účastnice koncertu, fanynky skupiny či interpreta často provázejí kapely po dlouhých turné. [...] Ženský prvek [v rocku] není ani znevažován ani podceňován, pokud se ženy od utkání nebo koncertu samy nedistancují, což souvisí spíše s jejich (tradicí zaviněným) větším konzervatizmem než s autenticky ženskou rolí.", s.12-13) je kontextu studií populární hudby vzdálený. Ty chápou kulturu jako celý způsob života, pop jako snadno přístupnou, ale nikoli bezvýznamnou hudbu

Západě skončila vystřízlivěním z 60. let, u nás se podle něj mohlo revoltovat stále dál.

V jedné z dalších porevolučních prací (kterých stále přibývá), dizertaci Státní kulturní politika a česká populární hudba v období tzv. normalizace (2008), Jan Blüml obrací pozornost právě k činnosti státních uměleckých agentur, u nichž se kdokoli, kdo chtěl veřejně vystupovat musel evidovat a které se podílely na regulaci populární hudby cenzurou a oficiálními i neoficiálními zákazy činnosti. Blüml sleduje jakým způsobem činnost systému agentur ovlivnila vývoj a podobu domácí populární hudby.

Českému předrevolučnímu videoklipu s přihlédnutím k společensko-kulturním dějinám a především dějinám fungování institucí, které ho vyráběly (Československá televize) a v některých případech zadávaly k výrobě (Supraphon; spojení televize a hudebního průmyslu je formátu vlastní) i k tomu, jak na něj reagovala dobová periodika, se ve svém výzkumu věnuje doktorand Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU Viktor Palák.[103] Navazuje na svou diplomovou práci Český metalový videoklip po roce 2002, která přihlíží právě i k subkulturním rozměrům amatérských koncertní záznamů a z nich vycházejících amatérských klipů a tvorbě alternativních distribučních kanálů.

Výjimkou jsou zatím sporadické práce zasahující širší oblast populární kultury, bakalářská Metalová hudba jako součást tuzemské rockové kultury (Rain, 2007) či diplomová práce Západní hudba v Československu v období normalizace Adama Havlíka (2012), která zkoumá jednak cesty, kterými se mohli lidé k zahraničním nahrávkám dostat, postavení západní hudby v tehdejší společnosti a způsoby, jakými byl konstruován její obraz, ale dotýká se i otázky západních vlivů na podobu československé oficiální hudební scény a mapuje činnost institucí, které utvářely její charakter.

Ojedinělá tematizace domácí populární kultury pak probíhá v knize Tesilová kavalerie s podtitulem Popkulturní obrazy normalizace (Bílek a Činátlová,

---

a „Under my thumb, stupid girl," zpívají The Rolling Stones, archetypální rocková skupina (viz Frith a McRobbie, 1978).

[103] Na cestě od televizní písničky k videoklipu jako marketingovému nástroji. K dějinám formátu videoklipu v Československu 1954-1989.

2010).[104] Svazek věnuje nejvíc prostoru televiznímu seriálu, ale objevuje se tu i exemplární studie Petra A. Bílka, která naznačuje fungování sítě interpretů populární hudby v 70. letech a proměnlivost jejich center. Ta stojí za podrobnější rozklad. Nejen proto, že je výjimečnou místní ukázkou možností, které skýtá zkoumání populární hudby představované touto prací, ale i proto, že přitom zůstává jednou nohou v romantické idealizaci rocku, v českém psaní o populární hudbě téměř všudypřítomné.

4.10.1 Znakový systém normalizační popmusic

Bílek (2010) analyzuje písně, alba i videoklipy českého normalizačního popu jako projevy dobové diskurzivní řeči. Normalizační pop music byla podle něj stejně standardizovaná jako jakýkoli předmět kulturního průmyslu maximalizující komerční potenciál svého průmyslového charakteru v Adornově pojetí. Vedle toho ale byla vytvářená i s účelem „produkovat snadno vnímatelné a do mysli se snadno zanořující obrazy světa" konstruované podle pravidel oficiální ideologie. Tím podle něj přispívala k udržení všeobecné stability československého společenského uspořádání pro roce 1969. Režim umělcům vyčlenil privilegovanou mediální pozici výměnou za to, že v jejím rámci mohl uplatňovat svou kulturní politiku. To Bílek stvrzuje citátem z Shepherda (1991) o tom, že populární hudba je artikulací dominantní ideologie té skupiny, která ji vytváří.
Bílek uvádí, že tím, že populární píseň nepotřebuje velký prostor a ještě navíc funguje v drobných fragmentech – do mysli se vrývá skrz refrény nebo jejich části. Dochází produkci sloganů, které pak mají „větší šanci být vstřebány a internalizovány, a stát se tak produktivnější součástí našeho vztahování se ke světu na rovině každodenních postojů, než je třeba užití složitých a vnitřně provázaných celků ‚velkých', seriózních kulturních děl." (2010, s. 59) Lidé si mohou vzít zapamatovatelné části textů s sebou i mimo poslech: textové fragmenty „se výrazně nabízejí k tomu, aby byly ze svého kontextu uvolněny a separovány" a hudba, vizuální a další složky jsou tu proto, aby text „umocnily" (viz Negus o videoklipu v kapitole 5.6.3).

[104] Publikace vznikla jako výstup ze semináře pedagogů, doktorandů a studentů bohemistiky FF UK. Pro předchozí období lze nahlédnout do Knapík a Franc (2011).

Proč by z kontextu vytržená banalita písňového textu, které ve většině příjemci nevěnují pozornost, nebo jí ani nerozumějí – jedno v jakém jazyce[105] – měla mít na jejich každodenní postoje větší vliv než např. setkání s výjimečným literárním nebo filozofickým dílem? Krom prosté statistiky podpořené neustálým opakováním takových fragmentů v různých zněních – variační opakování v amatérském zpěvu, v coververzích jiných interpretů, koncertních verzích, radio, video a singlových nebo albových editech a remixech pro různé účely (taneční, domácí poslech), v reklamách, jinglech, počítačových hrách, filmech a televizních pořadech atd., kterým žádný jiný popkulturní typ krom populární hudby nedisponuje – se Bílek opírá o Jacquese Ellula. V jeho dělení propagandy (politická vs. společenská propaganda, agitace vs. integrace, vertikální vs. horizontální propaganda, racionální vs. iracionální propaganda) přisuzuje Bílek propagandistickému působení v kultuře pravou stranu osy, tedy rozvolněnější, více heterogenní diskurzivní činnost. A taky tezi, že člověk postupně přijímá a zvnitřňuje dominantní ideologická tvrzení společnosti, která ho obklopuje. Diskurzivní činnost na pravé straně osy podle Bílka v případě Československa v 70. a 80. letech o úzce spolupracovala i s levým pólem, koordinovanějším, soustředěnějším a přímočařejším persvazivním působením. Mezi nepřímá působení raných 70. let počítá např. zahájení provozu zpravodajské stanice Hvězda (1971) a stanice pro kulturu a umění Vltava (1972), spuštění druhého programu České televize, které vytvořilo větší prostor zábavě (včetně populární hudby), a opětovné zvýšení produkce hudebních nosičů.
Bílek připouští, že textovou složku nelze separovat, při analýze je třeba použít „širší kategorii obrazu, v němž se verbálně textové sbíhá s ostatními složkami", ale svým důrazem na písňový text, nebo jeho fragmenty, stvrzuje svoje zaměření literárního vědce, který vnímá působení písňového textu v rámci diskurzu někdy až příliš doslovně. To, že vynechává z analýzy populární hudby hudební složku je škoda, ale jak víme, není to zas tak nezvyklé. Bílek zkoumá propagandistický potenciál populární hudby a jeho fungovaní v diskurzivním poli tehdejší kultury, v tom se bez vlastní hudby

[105] Záleží na stylu, v popu hraje text většinou menší roli než např. ve folku, součástí přitažlivosti části metalu a jiných agresivních stylů je i nesrozumitelnost textů. V některých případech texty neznají ani nezpívající členové kapely.

může obejít, i když jen krátkodobě. [106] Významy písňových textů ale nelze číst především bez odkazu k jejich hudebnímu a performativnímu kontextu, obrazu, způsobu produkce a distribuce, konstrukce image, historie interpretovy kariéry, pozice genderu a sociálního zakotvení.

Následně už si ale v analýze Karla Gotta jako typu (profesionál), postaveného proti typu Waldemara Matušky (hráč), Bílek všímá jak repertoáru, kostýmů a typu doprovodných orchestrů či skupin, tak jejich způsobu snímání. „Použití velkých orchestrů [...] oproti formátu hudební skupiny a jejího frontmana-zpěváka, který převažoval v 60. letech, posouvá z hlediska písňového zvuku i vizuálního vjemu českou normalizační písňovou tvorbu souhrnně a homogenně od rockových konotací směrem k popu, v němž je rozmělněn někdejší jazzový (swingový) základ. Zvukové i vizuální vyznění písní zpívaných za doprovodu orchestru vytváří obraz, který je podobný například tirážové prezentaci knižní produkce v 50. letech: Výsledek je prezentován jako kolektivní, týmové dílo, jako výsledek harmonické práce celého orchestru. Kamerové snímání písní v 70. letech proto dává úzkostlivý pozor na to, aby postihlo i harfenistu či hráče na triangl při jediném momentu celé písně, kdy se zapojují do hry. Velký orchestr dodává písním nabobtnalé důstojnosti, která je v televizním provedení ještě umocňována využitím míhajících se otylých těl členů a členek Baletu Československé televize." (ibid., s. 63)

Vedle toho Bílek tvrdí, že osobitost zpěváků a jejich repertoáru nahradila na mnoha úrovních univerzalita: „Jejich alba jsou konglomerátem písní, a nikoli soustředěným a uspořádaným konceptem, který by využíval sjednocující platformu LP." (ibid., s. 64) Interpretační překódování etablované poetiky 60. let vnímá jako jeden ze stěžejních rysů, jenž přechod k raným 70. letům signalizuje a jenž ho opravňuje používat kategorii „normalizační pop music". K rysům překódování, připomíná, patří taky přechod k českým textům a názvům kapel (i v oblasti country, kde obcházení americké emblematiky působilo jisté potíže).

Jako další normalizační specialitu vidí Bílek českou verzi tzv. bubblegum

[106] Přicházíme tak např. o pojednání toho, že píseň Metro, dobrý den zpívaná Jiřím Schelingerem, je českou coververzí písně „okultních" Black Sabbath. Jak blízko měl Ozzy Osborne k tehdejší KSČ?

popu, písní s textem, u nichž jen těžko hledat smysl a kterou především František Ringo Čech dovedl na prominentní místo v české populární kultuře.[107] „Tím, že tento žánr dostal tak velký prostor rozhlasový i televizní, se z něho namísto okrajové záležitosti u nás stala normotvorná, mainstreamová instrukce. Vyprázdněnost textová manifestuje i vyprázdněnost postojovou..." (ibid., s. 66) Bezstarostnost „dělání humoru" podobně jako u tehdejších komiků odrážela „bezstarostnost a radost ze života v normalizační společnosti" a v klipech doprovázejících tyto písně se předstírání legitimizovalo jako konvenční a vděčný postup. Bílek jako příznak dobové přetvářky, „nevyhnutelnost dvojí tváře", vidí působení Jiřího Schelingera – v roli zpěváka bubblegum popu nebo písní jako Metro, dobrý den a potom v „autentičtější", rockové poloze – „[p]ísně s výrazným nasazením, postojem, ale také písně s tematikou smutku, úzkosti, strachu"– kterou si povinnými „cviky" na ideologicko-komerční zadání zpěvák vysloužil. Analogicky čte Bílek skupinu Katapult, zaměřenou na mladé pracující, jako „reduktivní provedení rockové hudby", jehož strategie „je založena na eliminaci jakékoliv hodnotící, postojové složky, kterou by taková tvorba mohla produkovat." Součástí jeho analýzy je i interpretace koncertů Karla Gotta na přelomu 70. a 80. let coby travestování půdorysu katolické mše do půdorysu koncertu. „Byť může jít o přeinterpretování dílčích podobností," píše Bílek, „lze z něho postulovat hypotézu, že zatímco ideologická propaganda 50. let se snažila přisoudit příznaky božství komunistickým vůdcům, vrcholná normalizace přelomu 70. a 80. let je vyčleňuje entitě, jež se z hlediska tvorby žádoucích ideologicky persvazivních významů ukazuje jako mnohem produktivnější. Božskému Karlu Gottovi. Slovo boží bylo substituováno zpěvem Gottovým." (ibid., s. 71)

Už jsem uvedl, že Bílkův text ukazuje, jak užitečná a demaskující může být analýza populární hudby. Pro účely této práce, ji lze ale Bílkův výklad doplnit o západní kontext a mít výhrady k přílišnému zakotvení v dichotomii rocku a popu.

Předně tedy, některé rysy normalizační populární hudby, které Bílek vidí jako důsledek ideologického působení vládnoucího monopolu KSČ, lze v té době

[107] Písně jako Ježek se má, Žárlivý kakadu, Parní stroj, Trpaslíci trávou jdou, Tygr z Indie, vše s Viktorem Sodomou z rozmezí let 1972-74. A další zejména s Jiřím Scheligerem.

sledovat i na Západě. Tendence k „nabobtnalé důstojnosti" orchestrálnosti se projevovaly v rocku i v zahraničí, spolu s tím jak se kreativně i obchodně vyčerpaný rock v 70. letech diferencioval. Někde se po vzoru jazzu definitivně zbavoval „primitivních" černých kořenů a snažil se dosáhnout uznání vysokého umění artficializací (tzv. art rock a další příbuzné kategorie rockových skladeb, které pracují s výrazovými prostředky artificiální hudby, viz Blüml, 2009;[108] počítat sem ale můžeme i jazz rock, jehož počáteční vývoj probíhal v českém prostředí těsné souvislosti s art rockem). Jinde se rock spolu se svým z ideálů 60. let střízlivějícím publikem stával respektovaně nevyhraněným (tzv. soft rock) a tendence k elegantnímu zvuku velkých orchestrů došla do extrému v tzv. background music, „výtahové hudbě". Easy listening, žánr, který má kořeny už na konci 50. let, kde proměňoval rock'n'rollové hity na nedráždící instrumentální melodie, se v 70. letech vyvinul do jednoho z nejúspěšnějších rádiových formátů.[109] V roce 1975 měl v USA zdaleka největší počet stanic rozhlasový formát Middle of the Road (adult contemporary, střední proud – 2296 stanic, druhý byl Country & Western s 1674 stanicemi, Tagg, 1979, s. 236).

„Autentický prožitek a přesvědčení o smyslu a poslání, jimiž se vyznačoval původní rock" (i kdyby to snad měl být smysl „no future", tedy žádný smysl a žádné poslání), které podle Bílka do české hudby na přelomu 70. a 80. let vnesly punkové a novovlnné skupiny, byly – nebo spíš snaha o ně byla – ozvěnou západní punkové rebelie proti těmto „dospělým" (uměleckým a středostavovským) tendencím rocku na Západě, podobně jako byl rock'n'roll v 50. letech reakcí na tehdejší pop – jazz a swing. Když československé úřady varovaly před hrozbou punku a nové vlny, došly k překvapivé názorové shodě se západními ochraniteli morálky a pořádku a ne s vyznavači těchto stylů a členy takových skupin na Západě, kteří často zastávali výrazně levicové názory. Nad jejich možnou shodou vítězil strach z ohrožení pořádku.

---

[108] Symphonic rock, baroque rock, classical rock, progressive rock, pomp rock, bombast rock, brass rock, big band rock, avant rock, experimental rock... „Ačkoliv společensko-politické podmínky nebyly v českém prostředí v sedmdesátých letech, tedy v době tzv. normalizace, pro rozvoj rockové hudby nikterak příznivé, můžeme přesto hovořit také o existenci české artrockové vlny, jejíž vrchol spadá do druhé poloviny sedmdesátých let. Hlavními reprezentanty českého art rocku byly v této době skupiny Blue Effect, Progres 2 a Synkopy 61. Uvedené soubory vycházely především z tvorby britských skupin Yes a Genesis." (s. 146-7).

[109] Viz Lanza (2004).

Reakce úřadů tedy spíš než potírání ideologické diverze připomínala morální paniku (podobnou jako způsobovali západní teds v 50. letech, mods a rockeři v 60. letech, punkeři jen o něco dřív než ti čeští, gotici v 80. letech a rappeři a tekknaři ji někdy působí dodnes). A to přesto, že ohrožení společenské souladu nebylo vůbec tak samozřejmé, jak asi mnozí představitelé režimu předpokládali.
Nelze ale ani podléhat dojmu, že 60. léta patřila výhradně Bobu Dylanovi a rocku. Stačí se podívat do prodejního žebříčku: patřila stejně tak The Monkees, emblematické „umělé" (producentem sestavené), chlapecké kapele, v jádru jejíhož repertoáru stál bubblegum. Stejně tak patřila mnoha jednohitovým atrakcím s nekomplikovanými texty, o kterých po jejich osamoceném zdolání žebříčku už nikdo neslyšel, natož aby natáčely konceptuální alba. Bubblegum byl okrajovým žánrem jedině pokud se na něj díváme prizmatem vlivné rockové žurnalistiky, jinak tvořil pevnou součást hlavního proudu. Vedle The Monkees byl bubblegumem např. nejprodávanější americký singl roku 1969, Sugar Sugar skupiny the Archies a nejprodávanějším americkým albem revoltujících 60. let se koneckonců stal soundtrack ke klasickému broadwayskému muzikálu The Sound Of Music (viz Negus, 1996, s. 136-163).

Krom toho, a to je větší problém, se Bílek ani nepokusí naznačit, jak s takovými významy mohla pracovat tehdejší publika. Je víc než pravděpodobné, že jím popisované texty se přímo vybízely k rezistenčnímu četní. Taková analýza, která usuzuje z formálních vlastností žánru na jeho kulturní význam nebo sociální účinek většinou vede k podobně temným a zkreslujícím závěrům. Tvorba významů je nakonec vždy v rukou spotřebitelů, i když podléhají okolnostem, které si sami nezvolili. Například Toynbee (2000, s. 20) taky tvrdí, že drobnou písňovou formu lze díky její nemimetické a expresivní povaze snadno přenášet a učinit svou. Právě proto ale umožňuje příjemcům vkládat si do ní vlastní významy.
Takovéto přehlížení publik bývá vyčítáno i otci zakladateli studia populární hudby Adornovi a Bílkův rozbor trpí ze všeho nejvíc svým zakotvením v ideologii rocku, která je jen modifikací kritiky kulturního průmyslu frankfurtskou školou a někdy dokonce i stanovisek elitářských kritiků

populární hudby (viz kapitola 5.2.1.1). Jen vážnou hudbu u Bílka nahradil rock. Rock v opozici vůči popu, vydělený z kulturního průmyslu, nestandardizovaný, nepseudoindividualizovaný, nevedený komerčním zájmem, jakýsi ideální „původní rock" zlatých časů nevinnosti, rock jako autentické, autonomní, rock jako vysoké umění a kultura jako to nejlepší, co bylo myšleno a vysloveno. V rockové inkarnaci Jiřího Schelingera „jsou rockové parametry zcela dodrženy a z tohoto pohledu se jeví Jiří Schelinger jako jeden z mála produktů normalizační popkultury, který by měl setrvat v naší kulturní encyklopedii," píše Bílek (2010, s. 68).

Pokud Katapult hrál hudbu „bez postoje", lze mu to vyčítat jedině pokud na něj uvalíme takováto kritéria rocku coby umění. A s ním i západním hardrockovým kapelám, ke kterým lze Katapult nejspíš přirovnat a které byly pevně v linii dominantní ideologie.[110] Podobně jako sami cenzoři a později už zmiňovaní západní autoři na počátku 90. let si Bílek rock romantizuje jako opoziční projev neslučitelný s reálným socialismem – nebo neslučitelný s jakýmkoli hudebním průmyslem. „Jenomže velká většina východoevropských rockových skupin – dokonce i v Československu, jehož kulturní politika byla mnohem méně liberální než v okolních státech – fungovala v rámci oficiálních struktur," píše Kilburn (2010, s. 3). Stejně jako rock na Západě byl pevnou součástí hudebního průmyslu.

Bílek ovšem nehodnotí Katapult jako populární hudbu, ale hlediskem užití jejich písně Jsou špatný dny ve filmu Hon na kočku (1979), natočeného na motivy románu Václava Duška, spisovatele, který řešil „problematiku dospívání a hledání orientace ve stabilizované normalizační společnosti" a se svými generačními souputníky využíval motivů rockové hudby jako generačního vymezení. Posuzovat Katapult spolu s „vysokou" literaturou, je bohužel aplikací kategorií populární hudbě nepříslušejících. Bílkovo chápání popu a rocku jako zásadní dichotomie autentického vs. neautentického ho vede až k absurdním polaritám „seriózní rocker" vs. „výrazné přepsání a přijetí nové, radikálně odlišné role zpěváka-baviče" (Bílek, 2010, s. 74).[111]

---

[110] Připomeňme, že pop – ochotný latentně sloužit jakékoli dominantní ideologii – není v českém prostředí nový, jenom v 70. letech už byla šlágrová produkce několik desetiletí utlumena.

[111] Ve výčtu by šlo pokračovat. Kolektivní signatura je u populární hudby jako průmyslového produktu jistě víc na místě než romantická představa jediné osobnosti tvůrce/stvořitele,

Když se potom tyto dva momenty – přehlížení tehdejšího vývoje populární hudby na Západě a rockové vidění – spojí, stává se pro Bílka „normalizační pop" něčím, co mohlo být autentickým rockem, než to bylo socialistickým režimem na začátku 70. let proměněno na indoktrinující pop.[112] Opouštění rockových ideálů 60. let a (v některých případech) přechod jejich proponentů k mainstreamové přijatelnosti ale těžko můžeme vnímat jen jako režimem zorchestrovanou strategii. Vhodnější by asi bylo mluvit o popu kulturní politikou neomezovaném ve své popovosti – a důsledné eliminaci toho, co tehdejší kulturní politika vnímala jako alternativy (především rock). V souladu s posrpnovou politikou dával režim průchod všemu „normálnímu", tedy mnohem aktivněji se snažil eliminovat disonantní hlasy (počátečním tlakem na rockové skupiny), než aby je sám nahrazoval. Jako i v jiných oblastech života, systém pro jistotu zakonzervoval situaci a nedovoloval, aby se popová scéna obnovovala z okrajů (především rockem), tj. aby se – přistoupím-li na takové dělení – rock stával popem sám. V tom smyslu, coby vrchní gatekeeper, dal i průchod popu – odhlédnu-li od informační izolovanosti, nepružnosti způsobené centrálním řízením a cenzurní byrokracií, které ale způsobovaly spíš provozní, než čistě ideologické deformace. Později téměř ukázkově inkorporoval i jevy v západní kultuře původně jemně provokativní –

---

autora i interpreta v jedné osobě (nebo v jedné kapele, sjednocené sdíleným bratrským životem mimo profesionální sféru). Naopak (polo)božská stylizace patří ke standardním atributům popové hvězdy, které profesionální dělbu práce zakrývají a koncipovat koncerty jako mše, to je úkol popových hvězd druhé poloviny 20. století. Hudební žurnalistika nešetří spojením „rockový bůh" a ke konstrukci Evity Perón jako světice a mučednice autory muzikálu Evita Andrew Lloyd Weberem (viz též Jesus Christ Superstar) a Madonnou (stejně jako u Gotta, nomen omen) a dalším náboženským zpodobněním v popu viz např. Hecht (2004). O Elvisově roli náboženské ikony se zmíním v kapitole o fanouškovství (viz Doss, 1999). A není to jen Cavicchi (1998, s. 9), kdo mluví o fanouškovství jako o náboženství.

[112] Systém kvalifikačních „přehrávek" ale existoval i během celých 60. let (vyhnout se mu směli vítězové některých soutěží) a podle Blümla (2007) se ve výrazný ideologický nástroj přes postupující normalizaci v jiných oblastech změnil až v roce 1973, v době, kdy už se rock podle Bílka proměnil v pop. Plošná rekvalifikace probíhala až od roku 1974. Proces, který trval 20 měsíců, snížil počet povolených umělců skoro na polovinu. Nový model zkoušek se neskládal z přehrávky části repertoáru interpreta, ale měl nově tři části. Zkoušku z hudební teorie na úrovni absolventa lidové školy umění, přehrávku (zpěváci zpívali lidové písně) a kulturně politický pohovor. Úspěch u zkoušky znamenal zařazení do jedné ze tří honorářových kategorií, ale neznamenal, že bude přiznána i při příštím kole rekvalifikací a vždy tu byla možnost „zákazu umělecké činnosti" (úplného, regionálního, nebo třeba vázaného na určité médium), třeba jen kvůli vzhledu. Zákazy ale fungovaly i neoficiálně – pořadatelé věděli, koho smějí angažovat a koho ne.

přijal disko a s patřičným zpožděním a umírněným textem mohl Schelinger přezpívat i Black Sabbath.

Je ale srovnáváním nesrovnatelného myslet si, že zásah proti nové vlně v roce 1983 vyprázdnil prostor, „který byl urychleně zaplněn novými ‚hvězdami'" od Michala Davida po Kotvalda s Hložkem a Ivetu Barošovou (ibid., s. 72). Ukazuje to na Bílkovu představu o přesvědčovací účinnosti tehdejších médií a kulturní politiky vůbec a poukazuje na opětovné podcenění moci publik – je krajně nepravděpodobné, že fanoušci Jasné páky po jejím zákazu přešli k Daliboru Jandovi, stejně jako bylo jen malé procento těch, kteří by opustili Michala Tučného pro Extempore, pokud by smělo koncertovat. Hana Zagorová byla na rozdíl od estrádní hudby v 50. letech (viz kapitola 5.10) oblíbená,[113] čemuž její loajalita k režimu a ním spojené výhody v propagaci jistě pomohly, ale regulérní přístup The Plastic People of the Universe k nahrávání, koncertování a do médií by na tom pravděpodobně málo změnil.[114] „Plastici" ostatně byli oficiální kapelou až do roku 1973 (o status oficiálního umělce přišli kvůli „morbidnosti repertoáru").[115]

Sověty kontrolovanému režimu tato situace vyhovovala, ale těžko byl schopen ji kompletně vytvořit. Produkci explicitně politicky angažovaných hudebních děl podle vlastních představ podporoval, ale nepříliš vehementně. Ideologické deklarace se držely vlastních vymezených oblastí (politika v užším smyslu, rituály májových průvodů apod.) a nezasahovaly nutně do každodenního života (kde působily spíš ceny základních potravin) a tedy ani do popkultury – pokud k tomu nebyl zvláštní důvod. Případy činorodosti státních orgánů existovaly, např. Bílkem zmiňovaný Festival politické písně Sokolov,[116] nástroj

[113] Na chvíli nebudeme uvažovat o kategorii falešného vědomí, Adornově regresi sluchu apod. Ty by ostatně platily stejně pro rockové fanoušky.

[114] Jak uvádí Klusák v textu Písničky pro (rudou) hvězdu. Jak se v české pop-music kolaborovalo s totalitním režimem (2012), vydavatelství Supraphon chodí dopisy posluchačů, které urgují nové vydání této produkce. Často tomu brání sami interpreti – Pavel Horňák, dnešní úspěšný advokát, nemá zájem na tom, aby se ventilovala jeho minulost. Přesto „angažované písně" pořád vycházejí, Klusák jmenuje kompilaci Supraphonu Country pohoda IV. zahájenou Matuškovou Patřím sem. Pozdější emigrant tu zpívá protiemigrantskou agitaci trampským slovníkem: „Zas už blázen vítr do vlasů vlít, tady byls už dlouho, zkus to jinde žít!" Matuška odmítá: „Patřím sem, kde vím, komu zpívám!"

[115] Blüml (2007, s. 55) vedle toho soudí, že bez zákazů, které přivedly k některým neoficiálním kapelám pozornost, by nedosáhly významu, který je jim dnes přikládán.

[116] Festivaly, jak píše Bílek, „do populární hudby vnášely prvek tematicko-hodnotové hierarchie (od nejvýše postaveného Festivalu politické písně v Sokolově přes Bratislavskou lyru až po Děčínskou kotvu) a nabízely možnost prezentovat hudbu jako snadno uchopitelný

propagace preferované politické písně, nebo „umělá" skupina Plameny, zřizovaná Ústředním výborem Socialistického svazu mládeže.[117] Tvořily ale výjimku a neměly valný ohlas. To potvrzuje Klusák, když píše o přehlídce Písničky pro Hvězdu: „Uvědomělý pop, vznikající od počátku sedmdesátých let jako projekt Československého rozhlasu, zněl většinou děsivě, ale zpěváci (včetně těch nejslavnějších) byli smíření: věděli, že hloupá písnička se nestane hitem a zapadne." A dál o ostravském festivalu Sovětská píseň: „Na rozdíl od Sokolova tu participovala celá špička pop-music (Vondráčková, Korn, Rottrová, Felix Slováček…). Písničky nemají prorežimní texty, ale snad úplně všechny jsou mrtvě narozenými dětmi, čárkou v kádrových materiálech."[118] Jak připomíná Street, v hudbě a politice jde vždy o spojení politického s estetickým: „explicitně ‚politické' písničky, ty jejichž slova poukazují na určitý problém přímo, můžou nakonec postrádat jakoukoli skutečnou politickou rezonanci" (2001, s. 249).

Bílkem citovaná Shepherdova teze o reprodukci dominantní ideologie v populární hudbě se proto v případě Československa v 70. letech poněkud problematizuje. Shepherd se vztahoval k hegemonii v demokratických společnostech, a to nelze přenášet bezezbytkově. Období tzv. normalizace je charakteristické právě rozporem mezi oficiálně deklarovanou ideologií a (ideologickou) praxí.[119] V kontrastu s poválečným experimentem oficiálně hlásané linii v 70. letech nevěřili ani její hlavní představitelé a i po svých podřízených to vyžadovali často jen deklarativně. Sloužila pouze jako ospravedlnění k udržení moci. Shepherd by za skupinu, která hudbu vytváří měl režimní představitele, i vrstvu režimem korumpovaných umělců a producentů, kteří nebyli sami součástí stranického aparátu.[120] Obě tyto skupiny, až na výstřelky stranických špiček, žily v tehdejším Československu životem nejvíce podobnému střední třídě spotřebního typu. Pravděpodobně reprodukovaly její ideologii, která ale byla s doktrínou komunistické strany

---

a ohodnotitelný tok výkonů, jež spořádaně následují jeden po druhém a splňují ochotně zadání" (Bílek, 2010, s. 68).

[117] Bylo by lákavé porovnat konstrukci Plamenů a západními producenty sestavovaných popových skupin.

[118] Současně ale dokáže věřit, že: „[H]ymnus Poupata, zakázka pro spartakiádu v roce 1985, byl v médiích natolik všudypřítomný, že se zároveň stal hitem."

[119] K rozdílu mezi neformální a formalizovanou ideologií viz Reifová (2007).

[120] „V praxi však, hrubě řečeno, stála spíše třída nomenklaturní byrokracie vůči zbytku společnosti" (Blažek a Pospíšil, 2010, s. 201)

oficiálně v rozporu a byla pouze tolerována (podobně jako například spotřební životní styl ve formě chatařství a chalupářští). Normalizační pop music většinou nečerpala z marxismu-leninismu, ale propagovala především ideologii mírného konzumu v mezích zákona – v tom ohledu lze říci, že reprodukovala ideologii dominantní skupiny a stabilizovala společnost. Adekvátně i český underground se vědomě inspiroval u západních skupin, které kritizovaly zejména konzum a vyjadřoval frustraci z života v moderní společnosti obecně. (I proto se jeho pozice po roce 1989 výrazně nezměnila.) Odklon od rocku a „popovost", jak ji popisuje Bílek, nemusí být nutně jen produktem ideologie československého socialistického vládnutí v 70. letech, ale i součástí simultánních procesů potlačení opozičních hlasů a rozsáhlejšího hodnotového posunu, který v 70. letech zasáhnul Evropu i USA. Česká zvláštnost spočívala, jak už poznamenal Vaněk (2010), především v tom, že potlačovaným alternativám[121] nedala možnost se v šoubyznysu diskreditovat a zachovávala jim pozici opozice. Současně tím vytvořila prostředí, v němž paradoxně to „nejpopovější" (pokud tu jako Bílek budu chápat pop jako produkt s důrazem na konvenci a minimalizovanou sdělností pro maximální přijatelnost a tedy komerční úspěch), postrádalo jakoukoli, byť zdánlivou konkurenci.[122]

Po četbě K práci i oddechu je tak nejdůležitější přesvědčení, že vedle zkoumání alternativ a odlišností fungování normalizačního a „svobodného" popkulturního prostředí západního, by bylo užitečné se zaměřit i na jejich nemalé podobnosti. Dosavadní zkoumání předrevolučního období mají tendenci zdůrazňovat jeho totalitární charakter a skrze něj vnímat všechny aspekty společnosti. Nemá smysl zde vyjmenovávat, v čem všem se systém lišil, od Státní bezpečnosti, cenzury, až po neexistenci legálního soukromého podnikání. To ale neznamená, že je i mnohé nespojovalo. Především hluboký rozkol poválečné generace se svými předchůdci, který se projevoval morálními panikami a propagovanou širokou konformitou, které se dobře vedlo v čím dál nivelizovanější a ve všech ohledech homogennější společnosti. Je možné, že se česká oficiální populární hudba se přes veškeré

[121] Jak připomíná Ramet, „jakmile je něco cenzurováno či zakázáno politickými autoritami, ipso facto to získává politický rozměr" (1994, s. 3).
[122] Další českou ojedinělostí bezpochyby zůstává pokus o „odzápadnění" kultury vyjádřený ústupem od angličtiny.

odlišnosti kapitalistického a sověty řízeného systému v jádru svého fungování, a především vztahu s publiky, zase tolik nelišila? „Náš postoj bychom si příliš ulehčili, kdybychom Adornovu kritiku svedli jen na kapitalistické manýry podnikatelství v kulturní industrii. Komerční macha pronásleduje tuto oblast tvorby ještě i v socialistické společnosti," píše na vrcholu zlatých šedesátých Karbusický (1968, s. 84). Ideologické působení populární hudby, ať už pod Nixonem nebo Husákem, odpovídalo pohybům, které rozhodně nebyly „přirozené", ale podobně jako další aspekty tolerovaného konzumního životního stylu nutně nevyžadovaly výrazných pobídek účelově vyráběné politické propagandy jedné nebo druhé strany studené války.
Přes všechny výhrady je Bílkův text vzácnou ukázkou potenciálu analýzy populární hudby a představuje směr, jakým by se zkoumání populární hudby v českém prostředí mělo vydávat. Naše pozornost směřovaná k populární hudbě před rokem 1989 tím snad jenom začíná.[123] Koncepty vyvinuté v západních zemích prezentované dále v této práci by nám měly pomoci soustředit se na rysy, které Západ a Východ spojují.

4.10.2 Další literatura po roce 1989

Primárně nás ale zajímají způsoby, jak se vztahovat k situaci současné nebo nedávno minulé. Hiphopové vydavatelství BigBoss si v roce 2010 vydalo popularizační publikaci Hudba ohně (Veselý, 2010),[124] která je zevrubným průvodcem po peripetiích stylu, ale pokusy o analýzu a především domácí scénu většinou nechává budoucím. Najdeme v ní aspoň užitečné shrnutí ideologie rockismu, historie pirátských rádií (Radio Caroline je stálicí české literatury o hudbě) nebo vzniku a problematiky kategorie world music. Pro nás jsou ale nejzajímavější části věnované subversivnímu potenciálu černošské angličtiny a vytváření alternativních informačních a obchodních sítí (samplování a mixtapes).

[123] Hlubší prozkoumání by si zasloužila i explicitně angažovaná populární hudba – jako Dopis Svobodné Evropě Josefa Laufera – jejíž půdorys naznačuje např. Klusák. V tomto případě se setkává několik paradoxů a mediálních témat. Kapitán Pavel Minařík od roku 1969 působil v mnichovské redakci Svobodné Evropy, kam ho vysadila pražská centrála, a připravoval tu teroristický útok. Odhalil to na tiskové konferenci v roce 1976. Zanedlouho vznikla píseň, která se přesahovala mírou horlivosti běžnou produkci. Zpěvák (a autor textu) Josef Laufer si tak podle Klusáka vytvořil nezapomenutelný hit. Píseň s přídechem senzace pak potkal stejný osud jako undergroundové pásky Plastiků a Kryla: nikdy nevydanou píseň šířili mezi sebou sami lidé v nekvalitních kopiích.
[124] Už v roce 1985 vyšla kniha Rhythm & Blues (Matzner, 1985).

Další práce přibývají, především v Ústavu hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně, ale také například v Institutu sociologických studií FSV UK (Reggae bílého muže: tři krátké studie ze sociologie hudby Štěpána Ripky, 2005) a FHS UK (Gender a hip hop v České republice od Anny Oravcové, 2007, a její brněnská odpověď Česko-slovenská hiphopová scéna optikou gender Kateřiny Hlavoňové, 2008). Ve sborníku Proměny hudby v měnícím se světě (Poledňák et al., 2007) je už patrná tematická obroda muzikologie – padne v něm i slovo internet. Představuje se tu jak world music, tak třeba téma Romská hudba a hudebnost Romů jako dominantní kulturní konfigurace Romství.

4.11 Závěr

Už tento poněkud obsáhlý přehled dokazuje, že v české literatuře se průnik mezi hudbou a médii zatím hledá složitě. Byl bych raději, kdybychom se pohybovali v prostředí, kde lze jen jednoduše odkazovat. Hudební věda, obor patřící k „nejširším, nejkomplikovanějším" (Poledňák a Fukač, 2005, s. 26) pokud si ale od 60. či 70. let uvolila populární hudbu vůbec vpustit mezi své mnohé disciplíny, její cíle byly vždy výrazně odlišné od těch našich. Přes neoddiskutovatelnou symbiózu hudby s médii často postrádala patřičný zájem o její společenské a provozní stránky, někdy i vybavení z hlediska sociálních teorií, a především analytický přístup. Díla, která vznikají jsou jen velice nesmělým a nespojitým řešením. Podstatná část tohoto zájmu se taky odehrála před a po druhé světové válce a na mezeru vzniklou na konci 60. let se až dnes pomalu navazuje. Pokud budu jen trochu přísný, vedle Kotkova sebraného díla v O populární hudbě a jejích posluchačích (1990), jediná kniha, která se blíží našemu pohledu vyšla v roce 1979, slovensky a v omezeném nákladu. Zbytek si vystačí s evergreeny Adorna (Adorno má zvláštní kouzlo pro tradiční muzikology i vyznavače populární kultury, prvním imponuje jeho trvání na radikální autonomii hudby a kritika populární hudby, druzí s oblibou používají jeho metody k vysvětlování populární hudby) a Bourdieho, nebo letmou zmínkou Shepherda či Tagga. Vedle nich lze brát vážně pouze Bílkův příspěvek v Tesilové kavalerii a skripta Hudba a média. Není ale třeba být z nálezu zklamaní. Narativ hudby v médiích tak, jak ho podává česká hudební věda a její popularizační křídlo, je především

příběhem o nadějích vkládaných do vysílacích médií coby prostředků pro šíření ideologií – nejprve osvětové ideologie vážné hudby, později socialistického realismu nebo omezeného a neomezeného konzumu – a následně vyrovnávání se s víceméně naprostým selháním v možnosti toto jakkoli ovlivnit. Přináší nám tak pozoruhodnou ukázku vnímání role a účinků médií v moderní české společnosti a jejího vydatného výzkumu, ale taky aktivního působení na jejich chod z mnoha rozdílných pozic.

5. Popular music studies: obraz oboru, jeho smyslu, metod a dějin

5.1 Dějiny a vymezení oboru

5.1.1 Počátky angloamerického výzkumu populární hudby, kulturální studia

Akademické studium populární hudby má v angloamerickém prostředí dlouhou tradici. Jeho kořeny vycházejí ze sociologie, a to především ve dvou nehudebních ohledech: významu masové kultury a empirickém výzkumu mladistvých. Taková jednotlivá témata se objevují na akademické půdě už ve 30. letech 20. století. Dodnes jsou zásadní především bohatě využívané práce Theodora W. Adorna, který přes svůj důsledně kritický postoj dodal populární hudbě váhu předmětu hodného akademického zájmu. V 50. letech se látka propojila s nástupem rock'n'rollu jako první masověkulturní komodity zacílené na teenagery a ten se v té době stal symbolem komerční kultury mladistvých obecně (námět např. pro Dwighta MacDonalda). Tady je ještě populární hudba vnímána s despektem (možná s občasnou výjimkou „autentického" blues a jazzu, nebo naopak jejich „sofistikovaných", artificializovaných podob na Broadwayi) a hlavní spor vedou autoři o to, jestli kazí mládež či nikoli.

Už v roce 1950 ale David Riesman vedle uznaných fenoménů standardizace, tržní manipulace atd. zdůrazňuje ze sociálně-psychologické pozice aktivnější, kreativnější stránku konzumace hudby mladým publikem (Riesman, 1950 [Frith a Goodwin 1990]). Riesmanův text předznamenává leccos z dalšího vývoje: nezkoumá populární kulturu z pohledu komerčního vytěžení, ale jako vyjádření hlubokých potřeb. Jak podotýkají Frith a Goodwin (1990), jeho tehdejší odpověď na základní dotaz po vztahu komerce a mladých lidí se mezitím stala odpovědí jedinou možnou: záleží na hudbě a záleží na mladých.

V 70. letech už mladší sociologové, jak uvádějí Hesmondhalgh a Negus (2002), publikovali články a knihy o blues, country, rocku a hudebním průmyslu (sociologie organizací Hirsch, 1972; Peterson, 1976; 1978; nebo levicoví radikálové Chapple a Garofalo, 1977). Frithova kniha The Sociology

of Rock (1978), pojímající hudební průmysl i publika, zaznamenala ohlas i mimo akademii.
Otázka jak lidé používají populární písně, vztahy mezi semiózou textu, rétorikou písní a jejich vlastním užitím publiky, byly pak v 70. letech rozvíjeny spolu s expanzí britských kulturálních studií, zvlášť v momentě, kdy se pozornost akademiků přesunula z producentů a textů taky na publika. Spolu s prvním rozchodem s tradiční sociologií a příklonem ke kulturální teorii se studium populární hudby, jako studium stylu (stylu oblečení, účesů nebo stylu životního) a nikoli zvuků, stalo nedílnou součástí interdisciplinárního studia populární kultury. Původně skrze britské kriminology a sociology sdružené coby the National Deviancy Conference, kteří při zkoumání společenských „deviací" nutně naráželi na rodící se britské subkultury, a hlavně prostřednictvím knihy Stana Cohena Folk Devils and Moral Panics (1972), která položila základy mnohým zkoumáním společenských odchylek, politických, sexuálních, a taky studiím populární hudby.
Záhy už ale iniciativu převzalo birminghamské Centre for Contemporary Cultural Studies, které v polovině 70. let čile kombinovalo přístupy marxismu a feminismu a k výzkumu významu široce chápaného textu používalo lingvistiku i sémiotiku. Základní triáda společenské moci, hudebních významů a kulturní hodnoty, analýza institucí, textů, diskurzů, čtení a publik v jejich společenském, ekonomickém a politickém kontextu, snaha „pochopit, co to znamená ‚žít v populární kultuře'" (Grossberg, 1992, s. 69), stojí v jádru kulturálních studií stejně jako v jádru studií populární hudby.
Teoretické a metodologické základy studií populární hudby tedy leží v oblasti, kterou je zhruba možno určit neomarxizmem, sémiotikou, poststrukturalizmem, ekonomií a etnografií. To znamená textově i sociálně zaměřené teorie kultury a vyžaduje kombinaci teoretických, analytických i empirických přístupů. Kulturální studia ale nejsou jediným zdrojem. Literatura věnovaná populární hudbě používá mnohé perspektivy, od politické ekonomie, přes feminismus po mediální studia, které samotné tvoří mix teorie filmu, sémiotiky, psychoanalýzy a sociální teorie. Jak je tedy zřejmé, studia populární hudby nejsou disciplínou jako spíš oblastí studia. Dnes do oboru promlouvají badatelé s pestrými kořeny v etnomuzikologii, antropologii,

sociologii, politologii, folkloristice, psychologii, lingvistice, kulturní geografii i historii.

I když stála vždy až za pozorností věnovanou například televizi, mnoho děl kulturálního kánonu se týká právě hudby – Stuart Hall už v jedné ze svých prvních knih, The Popular Arts (1964), naznačil směr, v němž pak pokračoval v 70. letech spisem Resistance Through Rituals (Hall a Jefferson, 1993). Tady „pouhý pop" poprvé vystavil seriózní teoretické výbavě Levi-Strausse, Barthese, Althussera nebo Kristevy a ukázal na výchozí prvky studia subkultur – reakci na tradiční „rodičovskou" kulturu, styl jako brikoláž, subkulturu jako imaginární odpověď na skutečné problémy a využití znaků v tom, co později Dick Hebdige v druhém základním kameni studia subkultur, Subculture: The Meaning of Style (1979),[125] nazývá sémiotickou guerillovou válkou. Kritikou předchozích mužských romantizací a vlastním pojetím dívčích subkultur reagovala Angela McRobbie (1980).

Do souboru textů ustavujících kulturální studia spadá i studie, kterou je možné považovat za základ samostatných studií populární hudby – Rock and Sexuality od McRobbie a Fritha (1978). Právě sociolog a hudební kritik Simon Frith je dodnes přední postavou studií populární hudby a jeho mnohé, jakkoli někdy překonané publikace tvoří jeho kmen. Vedle něj v tomto období vystupují především práce George Lipsitze, Iaina Chamberse, Richarda Middletona, Johna Shepherda, Davea Lainga, Nelsona George a Jacquese Attali (nehledě na známé, rekontextualizované práce Rolanda Barthese a mnoho dalších). Od 80. let se také kulturální studia uplatňují na katedrách komunikace v USA (zejména Is There Rock After Punk? Lawrence Grossberga), Austrálii a Novém Zélandu (Roy Shuker) a v dalších zemích.

V roce 1981 vyšel poprvé mezinárodní žurnál Popular Music, nesporný signál vzniku akademického oboru, a periodika věnovaná sociologii a kulturálním studiím začala dávat populární hudbě prostor (The Review of Popular Music; Perfect Beat; Popular Music and Society; Cultural Studies; Black Music Research Journal; Media, Culture and Society a další).

5.1.2 Definice, emancipace, kumulace (a účel)

Během 80. a 90. let se vynořil soubor klíčových témat a konceptů sdílených

[125] Před ním ale už o vztahu subkultur a hudby psal např. Melly (1972).

s různými disciplínami, z nichž si studia populární hudby také brala. Hesmondhalgh a Negus (2002) je v souladu s Bekovým situováním populární hudby jako tématu užívaného k rebelování charakterizují tím, proti čemu se tyto disciplíny vymezovaly ve svých vlastních tradicích.

Muzikologové se obraceli proti formalistické analýze, která pomíjí vztah mezi zvuky a společenskou mocí. Několik vědců začalo zkoumat, jak sociální a kulturní zkušenosti kódují a reformulují konkrétní žánry a jak tudíž může hudba vyjadřovat politické a společenské významy. Vznikla tak kritická muzikologie, kterou v jejím snažení podporovali sociálně zaměření vědci vyžadující po muzikologii sdílené nástroje k analýze hudby jako zvuku.

Etnomuzikologové byli zvyklí zkoumat sociální a historické podmínky hudby, ale v 70. letech pro ně bylo novinkou obracet svou pozornost na nikoli tu nejvzdálenější, ale vlastní, městskou, mediální kulturu. Nově se taky snažili vyhnout funkcionalismu, který si implicitně pochvaluje hudbu jako pojítko přispívající ke stabilitě systému – místo toho vyhledávali konflikty. Etnomuzikologický světový rozhled na druhou stranu pomohl studiím populární hudby vymanit se z vlastního omezeného geografického prostoru západní Evropy a severní Ameriky.[126]

Sociologové ovlivnění sociálními a kulturními pohyby konce 60. let reagovali na především v USA rozšířený strukturalisticky-funkcionalistický přístup a behaviorismus 50. a 60. let, který podobně jako v etnomuzikologii implikuje spokojenost s udržením řádu. Organizační sociologové zatím nabourávali představu hudebního průmyslu jako bezproblémové výrobní linky mnohem košatějším pojetím dynamiky různorodých průmyslů, institucí, praktik a kontextů.

Všechny uvedené přístupy, pokračují Hesmondhalgh a Negus, spojuje snaha uchránit hudbu před nálepkami triviality a nepodstatného, ať už pro její estetickou neadekvátnost, rituální zábavní funkčnost nebo jako komerční produkt kulturního průmyslu. Její zachránci (stejně jako její největší odpůrci, cenzoři, kněží, politici a rodiče) se proto většinou snažili dokázat, že hudba je často – někdo by řekl vždy – svázána s otázkami společenské moci, je

[126] Steven Feld, Charles Keil, Peter Manuel, Mark Slobin, Martin Stokes nebo Christopher Waterman.

politická. Život v druhé půli 20. století, neomarxismus, feminismus nebo „identity politics" k tomu poskytly, a poskytují, žádaný materiál.
Pro mnoho autorů to také znamenalo otázku kulturních hodnot, toho, kdo má moc připisovat sociální a estetickou cenu jakým druhům hudby a proč. Cílem studií populární hudby je tak často ukázat, že například devalvace určitých forem hudby bývá spojena s očerňováním sociálních skupin spojených s takovými hudebními formami, ať už jsou to hiphopeři, tanečníci diska nebo fanynky Ewy Farny. Účelem taky může být porozumět, proč skupiny fanoušků přikládají hodnotu právě takové hudbě a brát jejich názory vážně.
Studia populární hudby si vyvinula nástroje, jak zkoumat vztahy mezi hudebním významem, společenskou mocí a kulturní hodnotou, ale i hudbu jako „multitextuální kulturní fenomén" (Born, 1995). Obor vystavěl kumulativní analýzu kultury populární hudby v jejích různých textových a technologických formách analýzou nahrávek, klipů, televize, filmu, rádia, internetu a dalších médií, aby ukázala, jak je hudba zprostředkována světu a jak tyto různé formy mohou vytvářet povážlivou složitost a nejednoznačnost významů. „Tyto charakteristické vlastnosti teoretizování a analýzy znamenají, že studia populární hudby mají mnoho co říci k debatám v mediálních a kulturálních studiích a v příbuzných disciplínách," uzavírají Hesmondhalgh a Negus (2002).

5.1.3 Disciplína/pole výzkumu

V 90. letech taky zaznamenáváme spory o to, zda jsou studia populární hudby [sociology of rock, sociology of pop, v novém tisíciletí stabilně popular music studies] disciplínou či nikoli. Shuker cituje Weinstein, která zastává druhé, protože „akademický diskurz o populární hudbě byl od 80. let brikoláží" postrádající „jakoukoli paradigmatickou teorii, zaměření studia, metodu či hlas" (Weinstein, 1991b [Shuker, 2001, s. xi]). Přikládá to pestrosti „rocku" jako kulturní formy. Nedostatek „disciplinovanosti", který by vzhledem k rozmanité směsici disciplín přispívající do této oblasti šel jen těžko odstranit, lze ale chápat spíš jako výhodu umožňující studiím populární hudby flexibilitu v oblasti, která vyžaduje rychlou reakci na měnící se předmětný terén. Musí reagovat na ekonomickou základnu a s ní spojené společenské vztahy v rámci nichž je hudba vyráběna a spotřebovávána, obsáhnout textovou

analýzu (písničky, desky, klipu, performance, hvězdy) i povahu publika, nehledě na to, že samotná definice populární hudby se neustále mění a je pod ustavičným tlakem vynořujících se perspektiv. Jak píše Shuker, „studia populární hudby musí reflektovat stav mediálních studií obecně, jako pole výzkumu, které vychází z relevantních disciplín a metodologií, spíš než by byla jasně vymezenou disciplínou". (Shuker, 2001, s. xi). Studia populární hudby si tedy svou interdisciplinaritu považují stejně jako (snahu o) mezinárodnost a myšlenkový pluralismus.

5.1.4 Producenti, texty, publika, hegemonie a diskurz

Spolu s Shukerem (2001, s. x) si shrňme, že v jádru studií populární kultury a populární hudby tedy stojí otázka, jak je v (hudebních) textech a vystoupeních produkován význam, jakou roli v tom hrají producenti a jakou spotřebitelé. Texty a performance jsou zbožím vyráběným z velké většiny mezinárodním hudebním průmyslem, jehož primárním zájmem je maximální zisk a významy, nebo spíše určité soubory kulturního chápání, jsou výsledkem složité interakce mezi těmito stranami. Proto se studia populární hudby zabývají producenty, texty a publiky v jejich kontextu, včetně např. zásahů státu. Jenom pokud jsou zohledněny jejich vzájemné vztahy, lze vysledovat ideologie na ně napojené. Obecně vzato jsou publika v rámci studií populární hudby stejně jako v kulturálních studiích většinou viděna jako aktivní a tvořivá, zatímco hudební průmysl naopak jako vykořisťující a konzervativní. Takové dichotomie komerce a kreativity, determinismu a svobodné vůle, svazujícího a osvobozujícího, poznamenává Negus (1996, s. 2), charakterizují diskuze o populární hudbě jak mezi fanoušky v klubech, tak na akademické půdě (kde je ale vyrovnává stejná tendence je negovat příklady dokazujícími jejich omezenost).

Klíčová otázka moci se ve studiích populární hudby až do poloviny 90. let řešila většinou odkazem na Gramsciho a tedy populární hudbu jako součást neustálého boje mezi společenskými třídami o hegemonii, kontrolu nad kulturou a nakonec i společenskou a politickou dominancí (Hesmondhalgh a Negus, 2002). Takto se na zkoumání hudby dívá třeba ještě Middleton (1990), a mnoha dalším autorům tento pohled pomohl soustředit se na propojení hudby a moci a současně zachovat jistou autonomii kultury vzhledem

k oblastem ekonomickým, politickým a sociálním. Od poloviny 90. let se ale autoři od třídní politiky odklánějí a přiklánějí se k zájmům různých jiných sociálních formací a identit, v subkulturálních studiích například ke kreativním tvůrcům individuálních identit (Willis, 1990). Zde přicházejí ke slovu postrstrukturalistické teorie, zejména foucaultovské a habermasovské.

5.1.5 90. léta

Akademická pozice studií populární hudby se během 90. let upevňovala na univerzitních pracovištích i řadou prací rozšiřujících jejich pole o politickou ekonomii hudebního průmyslu (Negus, 1999), etnografické studie zaměřené na reformulaci teorií subkultur, klubových kultur a hudebních scén (Bennett, 2000; Thornton, 1995), zkoumání hodnot (Frith, 1996), videoklipy (Frith et al., 1993), cenzuru (Houchin a Davidson, 1999),[127] estetiku rocku (Gracyk, 1996), nebo snahy disciplínu teoretizovat (v roce 1990 vyšly jak Frithův a Goodwinův přelomový sborník On Record, tak Middletonův přehled oboru Studying Popular Music, první vydání Shukerovy Understanding Popular Music, 1994; Longhurst, 1995; Negus, 1996; Swis et al., 1998). Tématu se věnovala řada dílčích prací i obecných metodologických a učebnicových textů a readerů od autorů známých i z dalších oborů (Graeme Turner, Marcus Breen, Mavis Bayton, Tricia Rose, Andrew Ross, viz bibliografie v Shepherd et al., 1997). Devadesátá léta a jejich autoři vyrůstající s výrazně jinou hudební kulturou než jejich předchůdci taky znamenala pro sociální a kulturální teoretiky změnu ve vnímání geografického prostoru a ta se silně projevila v debatách o vztahu k národu nebo místu (nejdříve Wallis a Malm, 1984; Robinson, Cuthbert a Buck, 1991; Cohen, 1991; Shank, 1994; Mitchell, 1996), zejména upevňování lokálních identit pomocí populární hudby (Leyshon, Matless a Revill, 1997; Román-Velásquez, 1999; Bennett, 2000). Autoři přestali národ chápat jako primární způsob jak vnímat vztah k hudby k místu a posunuli se směrem buď užšího, lokálního nebo širšího mezinárodního zaměření. Podobně padla představa hudby navázané na konkrétní etnické skupiny (bílých mužů k rocku, Hispánců k salse a Afroameričanů k rhythm and blues). Do této oblasti patří i The Black Atlantic Paula Gilroye (1993), po delší době dílo se

[127] Pro cenzuru v současné Číně viz Cloonan a Garofalo (2003).

širokým dopadem v sociální a kulturální teorie, které se explicitně zabývalo hudbou.

5.1.6 Na začátku tisíciletí

V novém tisíciletí se studia populární hudby taky výrazně, a chtělo by se říct zdravě, osamostatňují (a do jisté míry izolují) ve vztahu k hlavnímu proudu studia populární kultury (pro pokus o jejich těsnější kontakt viz Shuker, 2001) a pluralizují. Nacházejí si k sobě cestu s muzikologií (a překvapivě zjišťují, že muzikologie si k nim cestu už našla v 90. letech, viz dále) a objevují svoje hlubší kořeny (například v sociologii hudebníků Beckera, 1963, folkloristických výkladech Lomaxe, 1964 a Olivera, 1969). Zatímco výzkum pokračuje v tradičních oblastech hudebního průmyslu, textové analýzy a výzkumu publik, od konce 90. let se pozornost soustředí na hudební scény a adaptaci různých stylů na různé kulturní podmínky (většinou hip hopu: Krims, 2000; Mitchell, 2001; Condry, 2006). Jedním z důležitých směrů, kterým se studia populární hudby v 90. letech vydala je použití populární hudby v každodenním životě a jejího významu pro jednotlivce jako zdroje tvorby identity nebo třeba způsobů jakým jsou osobní vzpomínky formulovány odkazem na hudbu (diskofilii se věnuje Shuker, 2010, věku a gender Whitley, 2005). S tím souvisí i používání osobních přehrávačů, walkmanů a iPodů, ale dnes hlavně chytrých telefonů a dříve třeba krystalek (videoklipy v novém prostředí telefonů např. Beebee a Middleton, 2007) a vliv nových technologií (zejména digitálního nahrávání a distribuce, ale taky marketingu pomocí např. sociálních sítí) na spotřebu i produkci populární hudby (Ayers, 2006). S postupující digitalizací narůstá objem prací věnovaných hudební materiální kultuře – gramofonovým deskám, kazetám, CD a dalším předmětům oběhu hudebního zboží. A zatímco se poválečná populární hudba, která byla středem pozornosti studií populární hudby stává historií, badatelé se odvažují dál do minulosti, ke kořenům rock'n'rollu nebo country a zaměřují se na témata doposud opatrně obcházená, jako je performance (Auslander, 2006; 2008) nebo kreativita (Negus a Pickering, 2004).[128]

[128] Užitečnou bibliografii k hudbě v masové komunikaci přináší též Condon (2004).

Přes skepsi ze strany elitářů a pozitivistů jsou studia populární hudby od 90. let globálně rozšířeným a multidisciplinárním oborem, jehož mezinárodní vědecká komunita roste. Setkává se na mnohých konferencích a seminářích, často organizovaných pod hlavičkou International Association for the Study of Popular Music (z ostatních jmenuji americkou EMP Pop Conference), a píše, vydává a čte četné publikace na čím dál pestřejší témata. Mimo hranice Česka lze populární hudbu studovat v rámci mnoha univerzitních programů, od těch prakticky, hudebně zaměřených, po mediální studia.
Vzhledem k rychlému rozvoji oboru tu samozřejmě nemohu postihnout jeho naprosto reprezentativní, detailní obraz. Snažím se ale pokrýt klíčové oblasti výzkumu, které zaměstnávají studia populární hudby v této podobě a které mohou být přínosem pro českého badatele pohybujícího se v oblasti zkoumání médií.

5.1.7 Struktura studií populární hudby

Shuker (2001, s. 12) shrnuje základní okruhy problémů studovaných v rámci studií populární hudby takto:

1. Napětí mezi ekonomickými, tržními determinacemi populární kultury a spotřebitelskou suverenitou vykonávanou těmi, kdo si ve skutečnosti kupují, sledují, čtou a poslouchají televizi, filmy, časopisy, bestsellery, a populární hudbu určenou pro masový trh.
2. Povaha žitých kultur a vzájemných vztahů mezi jednotlivými kulturními preferencemi a faktory jako je třída, gender, etnicita a věk.
3. Ideologická role populární kultury v udržování dominantních hodnot a možnosti podrývat a stavět se proti preferovaným čtením.
4. Povaha přitažlivosti populární kultury (potěšení z textu) a jejich role jako podoby kulturního kapitálu.
5. Časté „morální paniky” v reakci na populární kulturu a s tím spojené představy „účinků” a kauzalit, které v takových případech fungují.

Když vezmu v úvahu oblasti, kolem kterých se sdružují diskuze dnešních studií populární hudby (hudební průmysl, technologie, hudebníci a další producenti, hudební texty, publika jejich způsoby spotřeby, a pokusy ovlivňovat a regulovat vše uvedené), docházím zhruba ke struktuře, která se

výrazně liší od struktury hudební vědy, ale je dost blízká rozvrstvení současných mediálních studií:

TECHNOLOGIE

Nahrávání

Walkman/iPod

MÉDIA

Hudebníci

Tisk a hudební kritika

Hvězdný systém

Rozhlas

Videoklip, hudba ve filmu a TV

Internet

Sběratelé

Fanoušci

Performance

Žánrové kultury

(Post)subkultury, scény, kmeny

Tanec

PRODUKCE TEXT PUBLIKA

Hudební průmysl

Analýza textu, hudby a videa

Autorské právo a pirátství

Hudba, gender a sexualita

Kreativita

Hudba, rasa a etnicita

Hudba, politika a společenská změna

Globální a lokální

Cenzura

5.2 Kritické přístupy k populární hudbě

Kritické teorie populární hudby do jisté míry kopírují kritiky populární kultury, s drobnými inovacemi. Vyjdu z Shukerova (2001) rozlišení na šest základních pozic, z nichž ke populární hudbě kriticky přistoupit: vysoká kultura, kritika masové kultury frankfurtské školy, politická ekonomie, strukturalistická muzikologie, kulturální přístup s analýzou subkultur a teorie postmoderny.

5.2.1.1 Konzervativní kritika

Pozice vysoké kultury je v zásadě konzervativní. Brání elitní kulturu ve smyslu Arnoldova „nejlepšího, co bylo myšleno a vysloveno" (Culture and Anarchy, 1869), tedy kultury coby umění. V této představě je autentická kultura umění spolu se svými nemnoha obdivovateli neustále ohrožována neautentickou masou většiny a musí proto především hledat skutečné civilizační hodnoty – diskriminovat. Tento směr užívá termín masová kultura, který vyjadřuje to, že není vyráběna lidmi a v jeho očích ani pro lidi, ale naopak jde o výrobu kultury coby zboží v masivním množství pro masové trhy a masivní zisky. V téhle „falešné kultuře" se všechny problémy a pestrost trivializovaly a pohodlně rozpustily. Je to kultura nejnižšího společného jmenovatele.

Kritika, která věří v moc populární hudby narušovat společenský řád a tudíž vyžaduje její regulaci se objevuje znovu a znovu i dnes – mnoho se jí najde v muzikologii, hudební kritice, státních orgánech rozdělujících granty na kulturu a cenzurujících texty a nejvíce mezi fanoušky jednotlivých žánrů samotné populární hudby (za všechny např. Abbs, 1975; Bloom, 1987). Její pesimismus lze rozptýlit poukazem na fakt, že se populární hudbě vážnou hudbu zlikvidovat nepodařilo. Stojí za to ji upozornit i na aktivní povahu populární spotřeby, na její vlastní neschopnost rozpoznat specifičnost kulturních forem a aplikaci norem jim nepříslušejících, dále na její estetické předsudky a zastaralé vidění třídního rozdělení vysokého a nízkého. Protože, jak už bylo řečeno, hranice mezi vysokým a nízkým je čím dál těžší nahmatat.

5.2.1.2 Kritická teorie frankfurtské školy

Krom konceptů Pierra Bourdieu, které už jsem z části popsal v úseku věnovaném českému výzkumu hudebnosti, patří k základní výbavě mediálních studií i studií populární hudby a kultury myšlení frankfurtské školy, zejména Theodora W. Adorna.

Frankfurtská škola by měla s konzervativními kritiky mnoho společného, kdyby nebyla současně tolik rozdílná. Termín kulturní průmysl použili poprvé Adorno a Max Horkheimer,[129] právě aby nahradili spojení masová kultura, které podle nich nevhodně implikovalo kulturu vycházející z mas samotných. Kultura v kapitalismu je podle nich vyráběna pomocí průmyslových forem

[129] V přepracovaném vydání Dialektiky osvícenství (1947).

organizace (standardizace, racionalizace distribuce, mechanická reprodukce). Hudba, se všemi atributy éterického a sublimovaného, slouží reklamě, koncerty jsou reklamou na nástroje, notové osnovy a nahrávky, hity propagují další totožné hity… V dalších oblastech kulturního života vše probíhá obdobně – podle Adorna a Horkheimera kultura nikdy nebyla unifikovanější. Ztrácí tak své význačné alternativní postavení a stává se součástí utlačitelského systému. „Již od té doby, co kulturní formy poprvé jako tržní komodity začaly vydělávat na živobytí svým tvůrcům, jako komodity na trhu, měly částečně tento charakter. Ale tehdy usilovaly o výdělek pouze nepřímo, mimo svou autonomní esenci. Novum na kulturním průmyslu je přímý a nezastíraný primát precizně propočítané efektivity v jeho nejtypičtějších produktech. Autonomie uměleckého díla, která samozřejmě zřídkakdy převažovala v čisté formě a byla vždy prostoupena souborem jevů, je kulturním průmyslem tendenčně eliminována, s nebo bez vědomé vůle těch u moci.”[130] (Adorno, 1991, s. 99)

Jejich kritika staví na procesu, který identifikují jako sebezničení osvícenství. Původně emancipační osvícenský instrumentální (subsumpční) rozum, který se postupem času stal (v euroatlantickém prostoru) racionalitou celkovou, zařazuje mnoho jednotlivostí pod všeobecné a umožňuje tak jejich koncepční a technické uchopení. Tím ale srovnává sobě nerovné a tak unifikuje – znemožňuje vědomí jednotlivého samého o sobě a vědomí mezí. Technická racionalita už nevnímá racionalitu přirozeného světa jako sobě rovnou, nýbrž ji označuje za iluzi, a estetická racionalita „slepne” k zvláštnostem svého dějinného stavu (Wellmer, 2004, s. 24) a prohlašuje se za všeobecně platný klíč. Osvícenský rozum taky umožňuje technickou efektivitu, jejímž vedlejším účinkem je nadprodukce. Ta je pak řešena vytvářením potřeb, které ale slouží jen kapitálu. Realizace rozumu se tak stává nerozumnou, protože potřeby kapitálu neodpovídají potřebám lidí a jsou tedy falešné.

Tím hlavním, kdo ve službách současného kapitalizmu vytváří a uspokojuje falešné potřeby, je kulturní průmysl. Adorno v definici industrializace kultury poukazuje na (v kulturní oblasti do té doby neznámou) dělbu práce a oddělení

[130] Obecnému pojmu kulturní průmysl neodpovídá žádná partikulární entita (média, nahrávací společnosti, výrobci aut…), funguje spíš jako společenský modus operandi ve smyslu moci Foucaultova diskurzu.

pracovníků od výrobních prostředků. Producenti pak vypracovávají kolem standardizovaného výrobku dojem jedinečnosti, který je ale pseudoindividualitou, neboť vše jedinečné, co by mohlo vypadat jako zdroj odporu vůči všeobjímající jednotě sytému, je okamžitě integrováno a potlačeno. Veškerý politický potenciál, který kdy kultura měla nebo mohla mít, je absorbován vykořisťujícím systémem. K odlišení jinak identických výrobků slouží reklama postavená na fetišizaci – na konstrukci hvězd a jejich příběhů, vizuální stylizaci, podobě koncertních vystoupení a mimohudebních promluvách, na image. Výsledkem je tedy nekonečné opakování – a opakování potřeb v první řadě. Komodifikace kultury prostupuje všemi aspekty kulturní produkce i společenského života. Jelikož koncepty řádu, které elity masám nutí, jsou vždy koncepty statu quo, skrze kulturní průmysl elity masy ovládají a udržují je v podřízenosti.

Adornova dialektická analýza postavení hudby v kulturním průmyslu, kterou v roce 1938 rozvedl v práci On the Fetish Character in Music and The Regression of Listening (Adorno, 1991), je založena na konfliktu populární hudby (nízkého umění) a vážné hudby (vysokého umění). Nejde mu o konzervativní přístup ve smyslu hudební formy nebo obsahu, ale o rozpor mezi hudbou primárně určenou pro trh a hudbou, která by měla potenciál všudypřítomná komerční měřítka zpochybňovat. V kulturním průmyslu hranice mezi vysokým a nízkým mizí, první ztrácí svou individualitu a autonomii, utopickou antikapitalistickou alternativní vizi, druhé potenciál vzdorovitého odporu. Vynucené spojení oblastí, které byly tisíce let odděleny, škodí oběma – homogenizované kulturně-průmyslové umění už neslibuje štěstí, pouze zajišťuje snadné pobavení jako úlevu po práci.[131] Pokud nechce být hudba banální, přestává být prodejnou. Posluchač industrializované populární hudby je standardizovanou povahou výrobků manipulován do standardizovaných a rutinních reakcí, jeho pozornost je odvracena, je nevšímavý, poslušný a

[131] Přitom ale nakonec zůstává součástí pracovního procesu, neboť mechanizovaná povaha volnočasového zboží způsobuje, že zkušenost masové kultury není únikem z pracovního procesu, ale setrváním v něm, sloužícím jen k nabrání sil pro další práci. Horkheimer píše v dopise Leo Lowenthalovi 14. října 1942: „Kladete příliš důraz na aktivitu vs. pasivitu, sféru produkce vs. sféru spotřeby. Říkáte, že život čtenáře je rozvržen a veden tím, co dostává, nikoli tím co dělá. Pravdou ovšem je, že dělání a dostávání se v této společnosti stalo identickým. Mechanizmy, které vládnou člověku v jeho volném čase jsou úplně stejné jako ty, které mu vládnou, když pracuje.” (Jay, 1996, s. 213)

reaguje na úrovni pocitů. Současná hudba je podle Adorna stejně hloupá a infantilní jako poslech a jako posluchači. Účinnost kulturního průmyslu spočívá v jeho schopnosti mazat myšlenku na alternativy k statu quo. Produkty kulturního průmyslu dovolují zapomenout na utrpení, a tedy i na možnost odporu – osvobození slibované zábavou je osvobození od myšlení a negace. Minimální povolená negativita není ani šokující ani emancipační, nemění základní struktury života. Naopak, kulturní průmysl přejal od umění vytváření stylů a předkládáním „nových", „alternativních" životních stylů vyprazdňuje negativní potenciál estetických kategorií a využívá je pro podporu konzumu. Komerční zábavní průmysl je zacílen na pozorné, ale poddajné a nekritické publikum, které sám vytváří výrobou schematických a „natrávených" kulturních komodit.

Adornova interpretace nepřipouští, že by produkty kulturního průmyslu mohly být čteny jinak než dominantně (Adorno samozřejmě pojem dominantní čtení, zavedený Hallem[132] v 70. letech, ještě nezná) a účinky kulturní industrializace jsou tu vždy negativní: zbožní charakter moderní společnosti, trend k monopolu ve všech sektorech, reakce na jakoukoli hrozbu upevněním konformity.[133] Kulturní průmysl, který umění inkorporoval, teď z jeho absence těží, neboť mu zmizel srovnávací bod a průmysl neomezeně využívá estetiky k potvrzení svých společenských forem.

Adorno útočil především na komerční typizovanou formu jazzu,[134] Tin Pan Alley jazz, který v době, kdy poprvé vydal svoje myšlenky (1941) dominoval americké populární hudbě. Když však ve své kritice pokračoval i později, ignoroval nástup rock'n'rollu, což jeho argumentům vzalo u části odborníků přesvědčivost (Frith, 1983, s. 43-8). Gendron (1986) shrnuje kritiku, která se na zakladatele akademického studia populární hudby soustředila, především přílišný důraz na plošnou průmyslovou standardizaci a přehlédnutí aktivity publik, vesměs tedy stejné argumenty jaké lze předložit elitářům.[135]

---

[132] Hall (1980).

[133] „Na mor odpovídá řád…" (Foucault, 2000, s. 278). Jak uvádí Jay (1996, s. 191), Adorno v práci A Social Critique of Radio Music napsané v roce 1941 následuje svého přítele Ernsta Krěnka, který zkoumal rádia koncem 30. let. Shodují se v závěru, že centrální funkce rádia – šíření informací – pronikla i do hudebního vysílání. Informace, kterou pak hudba nese je příkaz konformity.

[134] Adorno (1936).

[135] Gendron (1986) upozorňuje, že Adorno směšuje funkční a textové artefakty. Zatímco funkční artefakt je jedinečný, text je všeobecný. Artefakty jsou v prvním plánu všechny

S výhodou časového odstupu se taky můžeme ptát, jak by jeho teorie obstála tváří tvář zlevňování technologií, které umožnují radikální fragmentizaci trhů a publik. Přes svoje nedostatky ale Adornovy teorie zůstávají nejužívanějšími a nejužitečnějšími nástroji v analýze populární hudby a nejen jí.

5.2.1.3 Kritika z pozice politické ekonomie

Obdobně jako kritika frankfurtské školy i politická ekonomie (lze tvrdit, že frankfurtská škola je jejím raným příkladem) vychází z toho, že producenti populární hudby jsou průmyslové instituce, jejichž prvotním cílem je zisk. To, že konglomeráty produkující většinu populární hudby vlastní několik málo lidí, soustřeďuje do jejich rukou velkou ideologickou i faktickou moc. Tak velkou, že se od 70. let v té souvislosti hovořilo o kulturním imperialismu, tedy procesu v němž masově vyráběná americká kultura dusí lokální kulturní formy. Od té doby byla ale teze kulturního imperialismu výrazně přepracována tak, aby reflektovala nové definice lokálního a složitou výměnu, která probíhá v rámci novějšího konceptu „globalizace", zvlášť s digitalizací a nástupem nových velmocí (viz dál); ačkoli globální hudební průmysl dál ovládá angloamerická produkce, zvýšený objem hudby z jiných oblastí začíná poměr narušovat.

Oponovat politickým ekonomům (zde např. Barnett a Cavanagh, 1994; Bagdikian, 1997; Schiller, 1999) by snad šlo opět tvrzením, že přikládá příliš významu ekonomické základně a popírá moc kultury (opačný problém, než měli čeští komunisté). „Takové pozice příliš snadno sklouzávají k ekonomickému determinismu, snoubícímu se s (kapitalistickou) konspirační teorií" (Shuker, 2001, s. 20). Problémem takových teorií je, že předpokládají, že hity na vrcholu žebříčku už jsou a tento proces je tam navždy udržuje. To se neukazuje jako skutečnost. Hudební průmysl se musí snažit svoje produkty dostat k lidem prostřednictvím médií, která mají svoje vlastní zájmy, lidé je musí přijmout a teprve jejich jednání je vynese do žebříčku. Pokud se firmě podaří vytvořit takovou smyčku, má velkou pravděpodobnost úspěchu (ačkoli

---

funkční, ale funkcí některých je nést texty (nosiče – CD, DVD atp.) tak, aby mohly být prodávány a vlastněny (s přenosem dat přes internet se takto situace mění). Jsou tedy vtěleny do hmoty. Míra industrializace a racionalizace se u textu a jeho nosiče liší. Oddělují se tu dvě úrovně – makro struktura hudebního průmyslu a mikroúroveň sociální produkce hudby samotné. Dále argumentuje, že s rozvojem technologie se rozšiřují způsoby distribuce a produkce, čímž se rozšiřuje pole variant formátů. Ke kritice Adorna z kulturálních pozic viz Pospíšil (2008).

rozpoutání zájmu automaticky nemusí znamenat finanční zisk). Tento proces ale není v žádném případě jednoznačný a obsahuje mnoho protikladů a konfliktů (Negus, 1992; 1999; Wikstöm, 2009) a firmy v něm uspějí méně často, než propadnou. Kulturní průmysl není jednotnou semknutou frontou, ale dějištěm každodenních vyjednávání: mnoho zaměstnanců nahrávacích firem například postupuje podle logiky fanouška mnohem spíš než podle ekonomické rozvahy a moc představitelů hudebního průmyslu manipulovat nebo dokonce vytvářet trhy a publika je omezená (srov. Pospíšil, 2005). Spotřebitel si zachovává určitou míru suverenity (viz dále) a aktivně vytváří významy.

Klasická politická ekonomie taky nedává právo na život jakékoli symbolické revoltě subkulturních životních stylů nebo protestsongu. Jak píší Frith a McRobbie (1978, s. 372), v politické ekonomii je „ideologický obsah rocku odvozen jen z jeho zbožní formy; rock je vykládán jako jenom další produkt masově zábavního průmyslu. Ale pokud se omezíme jenom na tenhle přístup samotný, nerozlišíme sexuální sdělení, řekněme, the Stranglers a Siouxsie and the Banshees. Kontrast mezi urážlivými pokusy utvrzovat stereotypy mužské dominance prvních a postavením se těmto stereotypům u druhých se ztratí, pokud s nimi zacházíme jen jako s dobře se prodávajícími produkty mnohonárodních nahrávacích společností." Sofistikovanější verze politické ekonomie ale během 90. let posílily studia populární hudby pátráním po tom, kdo text produkuje, s jakým účelem a v jakém kontextu finančním, technologickém, legislativním apod.

5.2.1.4 Strukturalistická kritika

Strukturalistický pohled na populární kulturu zdůrazňuje to, jak struktura textu vytváří ideologické významy. Většinou pomocí sémiotiky zjišťuje, jak prvky textu kooperují při vytváření preferovaného čtení nesoucího dominantní význam. Ve svých krajnějších podobách přístup zapojuje i psychoanalýzu, která pomáhá sledovat vliv textu na recipientovo podvědomí (prvek, který chybí Bílkově analýze). Obvykle se ale analýza omezuje na lehko rozebratelná slova písní, jejichž důležitost nechci podceňovat, ale ve většině případů jsou tím posledním, co zajímá producenty i publika. A jak

poznamenává Street (2001), mnohé analýzy písní jako textu (zde neomezené jen na slova) odhalují víc o tom, kdo je provádí, než o písních samotných. Tradiční muzikologický strukturální přístup je zase spíš formální analýzou a na populární hudbu – pokud se jí zabýval – většinou používal nástroje vyvinuté k rozboru artificiálních forem, hudebních „děl" s vnitřní koherencí a vývojem – harmonie, melodie, rytmu a slovesné složky. Jednoduché a víceméně neměnné harmonické postupy např. blues potom tradičního muzikologa většinou nudí a ten populární hudbu opouští (hluboce muzikologické vidění vede i teorie Adornovy). Taková analýza, jak už bylo několikrát zdůrazněno (McClary a Walser, 1990, s. 282), pomíjí hudbu jako společenský jev, její produkci a spotřebu a formální tedy zhusta zůstávají i její výsledky. Zajímavost blues leží v oblastech, které muzikologie většinou systematicky přehlížela. „Význam pojmu rock není jednoduše dán jeho hudební formou, bojuje se o něj. Coby kulturní produkt má rocková nahrávka mnoho vrstev reprezentace. Sdělení v textech můžou podrývat její rytmické nebo melodické konvence a i kdyby ne, hudební významy nezasahují svoje příjemce přímo. Rock je mediován tím, jak jsou jeho představitelé zabaleni, tím jak je situován jako rádiová a taneční hudba. Rock zasahuje svoje publikum skrz ‚gatekeepery' zábavního průmyslu, kteří se snaží určovat, jak ho lidi budou poslouchat. Ideologie rocku není jen záležitostí not a slov." (Frith a McRobbie, 1978, s. 373). Další kritika strukturalistického přístupu je obsažena v jeho poststrukturalistických podobách.
Výzkumy a oblasti strukturalismu a sémiotiky byly ale jedny z prvních, jež se nebránily analyzovat veškeré kulturní projevy, tedy ani populární hudbu.
K jeho využití v otevřenějších podobách muzikologie se dostanu v samostatné kapitole.

5.2.1.5 Kulturální a subkulturální kritika

Kulturální hlediska zkoumají, jak média zajišťují souhlas sociálním, ekonomickým a politickým strukturám, v jejichž zájmu je zachování status quo. Mnohokrát připomínaný Gramsciho koncept hegemonie ukazuje, jak si vládnoucí třída zabezpečuje svou pozici vytvářením širokého konsenzu prostřednictvím společenských institucí, k nimž patří i populární kultura. Taková hegemonie zakrývá pravý stav existujících mocenských vztahů a

společenského uspořádání, předně konstruktem přirozeného a univerzálního „zdravého rozumu", a teprve v záloze ji jistí represivní složky. I přesto je hegemonie neustále vystavena tlaku zdola a musí svou pozici bránit. Takovou symbolicky opoziční roli splňovaly konceptualizace subkultur v počátečních výzkumech birminghamské školy (Willis, 1978; Hebdige, 1979; Hall a Jefferson, 1976). Subkulturální stanovisko dluží mnohé starší kritice masové kultury, Leavisův lid, Marcuseho vyvržence a klasický marxistický proletariát nahradil rockery, pankáči a technaři. Jak upozorňuje Middleton (2001), subkulturální přístup stojí a padá s homologií, strukturální socio-hudební podobností, kterou jeho vyznavači spíš automaticky předpokládají, než aby ji prokázali. A v pohyblivých a mnohonásobně mediovaných kulturách, kde je těžké si uzurpovat společenské vlastnictví kulturních forem, taková myšlenka bere za své (jako například u punku v 80. letech).
Pozdější reformulace pomocí poststrukturalismu (Foucaultův koncept diskurzu, důraz na intertextualitu, Derridův řetězec odkládání významu, antiesencialismus a sociální konstrukcionismus) se hlásí k představě kultury jako místa konfliktů, které neustále potvrzují a redefinují podmínky dominance a podřízení, zájmů rozličných skupin a formací, a nejen toho. Hudební styly nejsou na lidi uvaleny, ani nejsou jejich výtvorem, ale jsou formou vyjednávání mezi komerčními zájmy a životy publik v relativní autonomii v rámci převládající kultury. Texty populární hudby jsou dynamické, nesou stopy jak ekonomické a společenské organizace, tak vztahu jednotlivců a sociálních skupin k těmto vzorcům. „Protože potom, co jsme rozpoznali obchodní sílu nahrávacích společností, uznali přesvědčivost rádiových Sirén a poznamenali si doporučení hudebního tisku, jsou to nakonec ti, kdo si kupují desky, tančí do rytmu a žijí v něm, kdo přes dané podmínky jeho produkce ukazují širší potenciál popu." (Chambers, 1985, Introduction)
Spotřeba populární hudby jako aktivní proces, v němž jedinec určuje významy, populární hudba jako zdroj opozičních politik a mnohé třecí plochy a proti sobě působící síly v hudebním průmyslu, to jsou zásadní přínosy kulturálního pohledu pro studium populární hudby.

5.2.1.6 Kritika postmodernismu

Konečně se krátce zastavme u něčeho, co snad lze shrnout jako postmoderní přístupy k populární hudbě. Jde tu především o Jamesonův článek a později knihu Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism (viz též dílo Jeana Baudrillada a Jean-François Lyotarda), knihu v níž komunikační technologie pomáhají přesunu mezinárodního kapitálu do nových center, staré třídní formace jsou nabourávány a spotřební kapitalismus prodává styly, obrazy a vkusy stejnou měrou jako vlastní produkty. Zezbožnění kultury dostoupilo nové fáze spotřeby povrchů a zdání. Pokud lze postmodernismu v jeho teoretické rozvolněnosti (těžko ho považovat za jednotnou pozici) něco vytknout, a nechceme-li napadat jeho teoretickou rozvolněnost, pak přehnané vnímání zlomovosti vlastní doby. Postmoderní proměnu revolty ve styl odrážejí práce Simona Fritha z 80. let, např. Music For Pleasure (1988a) a vlastní příspěvek do jím editovaného sborníku Facing the Music (1988b); tyto pozice ale později přeformuloval spolu s korekcí svého pohledu na výjimečnost a resistenční potenciál rocku. Postmoderní pop byl podle něj jiný v tom, že schopní autoři jako Madonna nebo Michael Jackson ochotně „prefabrikovali" sami sebe a poddávali se sami komerci. Dějiny populární hudby jsou ale vždy aspoň částečně dějinami stylu, bylo záhy opáčeno. Goodwin (1991) upozorňuje na místa, kde se debata okolo postmodernismu protíná s populární hudbou: hudba samotná se podle některých stává příkladem postmoderního; využití samplování a pastiše; výskyt sociální formace spotřebitelů, kteří oslavují pastiš a ahistorické způsoby spotřeby a postmoderní rock coby prodejní kategorie. Uzavírá ale tvrzením, že přestože příklady postmoderního v hudbě lze nalézt, nevypovídají o celkovém stavu současné populární hudby. Další kritika postmoderního myšlení ukazuje na jeho přehnanou představu o odklonu od moderny a naopak vykládá postmodernu jako další prohloubení modernity (Welsch, 1994). Postmoderní myšlení nicméně přineslo koncepty, které se studii populární hudby už zůstaly, jako pastiš, intertextualita a eklekticismus, a vůbec mizení hranic mezi styly a představami vysokého a nízkého, umění a komerce, estetického a neestetického, autentického a neautentického.

5.2.2 Populární hudba a politika

Odhalování populární hudby jako skrytě depolitizující, ideologicky indoktrinující, podvratné, nebo udržující status quo, má ještě jednu zřejmější, i když s ní úzce spojenou polohu, otevřený vztah hudby a politiky. Ten bývá zdůrazňován v českém kontextu a naopak v angloamerickém kontextu na něj není kladen velký důraz. Street, jehož ovládnutí tématu se blíží monopolu,[136] vztah populární hudby politiky charakterizuje několika navazujícími argumenty, ústícími v ocenění politické ekonomie (2001).

1. Hudba není odrazem doby, je jejím tvůrcem. „The Sex Pistols rámují a interpretují svojí dobu. Punk propůjčuje strukturu pocitům změny a rozkladu. [...] Hudba nastavuje kontext, pomocí něhož pak politiku vidíme a soudíme." (s. 247)
2. Hudba často nese politická sdělení, protože přes svou komercionalizaci a industrializaci není znepřístupňována bariérou nutných znalostí, technologií a kapitálu. Je pod menší kontrolou než třeba divadlo, televize a film a na rozdíl třeba od radikálního tisku má široký dopad. Málokteré médium umožňuje dát průchod takovému poltickému rozhořčení před tak širokým publikem jako to umožnila hudba třeba Public Enemy. Hudba má dvojnásobnou moc, moc reprezentovat a moc působit. Politika nespočívá jen v textech, nýbrž v kombinaci textu, jeho hudebního kontextu, zpěvákovy intonace apod. a posluchačovy reakce. Explicitně politické písně, které nefungují jako písně, nebudou mít žádnou politickou rezonanci. V hudbě a politice jde vždy o kombinaci estetického a politického.
3. Pop může působit politickou změnu a lze to i měřit: například v penězích vybraných během charitativních koncertů. Bob Geldof nebo Bono jednají s vrcholnými politiky a to díky svému úspěchu coby popových zpěváků. (Například Stingovo turné pro Amnesty International lze vykládat jako propagaci svobody, nebo koloniální moralismus.)
4. Proti Adornově představě, že hudba jen upevňuje už existující sympatie a trendy, stojí argumenty těch, kteří ji vidí jako zdroj kolektivní

[136] Street (1986, 2012). Ale taky např. Frith (1989), Turino (2008), Troitsky (1987) a další publikace už zmiňované v souvislosti s rockem za železnou oponou.

identity, který napomáhá artikulaci jejich alternativní vize. Spotřeba je formou politické praxe, nejde jen o komerční, utilitární transakci, je to vyjádření kolektivní identity. Nebezpečí ovšem číhá v populistických výkladech (viz např. Fiske, 1991; 1992), které už zcela pomíjejí samotné texty a jejich interpretační meze (Eco, 2004) a nevysvětlují jakou roli taková hudba hraje v rezistenčních čteních, které tito autoři jejím konzumentům přičítají. „Politika hudby není předem daná. Nelze předpokládat, že hudba slouží k podkopání nebo zpochybňování stávajícího řádu. Je zcela představitelné, že slouží k jeho potvrzení. Konzervatismus country může odhalit radikální jádro, stejně jako Springsteenův radikalismus se může ukázat jako hluboce konzervativní. [...] Hudba není svobodně slyšena ani svobodně spotřebovávána. Fanoušci jsou směřováni ke spotřebitelským praktikám, stejně jako hudebníci k výrobním procesům (nebo mimo ně).” (s. 249) Proto musíme rozumět tomu, jak lidé hudbu poslouchají, jak k ní přistupují a kdo má nad těmito praktikami a procesy moc.

5. A to je mj. stát, ale taky mezinárodní komunita, regionální a lokální správa. Populární hudba je výsledkem politických procesů stejně jako komerčních a estetických. Mezinárodní smlouvy a cla ovlivňují přístup k trhům a provize z autorského práva. Národní státy zásadně mění a korigují proces globalizace, zavádějí cenzuru explicitní nebo jako výsledek rutin selekce a legitimizace pomocí prostředků jako jsou žebříčky nebo playlisty. Přidělování licencí a dotací, daňové úlevy, (často cílená a nepřímá) regulace míst, kde se hudba provozuje, kvóty na domácí tvorbu, to vše vyžaduje politické posouzení hudby. Vlády si v posledních letech stále silněji uvědomují společenskou a hlavně ekonomickou funkci populární hudby. V této oblasti většinou operuje ideologie vysokého umění.[137]

[137] Užitečným příkladem budiž odpověď tehdejšího ministra kultury Vítězslava Jandáka na otázku moderátorky televizního pořadu Fakta, co bude v úřadě podporovat: „[N]ebudeme podporovat bulvár, nebudu podporovat bigbít, ale určitě budu podporovat krásnou literaturu, budu podporovat dobrý filmy. [...] Jazz [umění] je. Já si myslím, že lidi k tomu už tak nějak došli za ty roky, co je umění, a co není, ale ‘kumštovno’ by se podporovat mělo, na tom se shodneme, ne?” (Jandák, 2009)

5.3 Muzikologie, interpretace a hudební význam

5.3.1 Populární muzikologie

Studia populární hudby, která vycházejí z přístupů k textu – teorií odvozených ze sémiotiky, psychoanalýzy a literární kritiky – a antropologických způsobů přístupu k publikům, dlouhodobě stála před úkolem, jak tyto účinné nástroje pro studium psaného slova a obrazů navázat na zvuky. Tzn. jak integrovat hudební vědu. Vědci z této oblasti často muzikologii vyčítali, že jim neposkytuje dost srozumitelných nástrojů k analýze zvuků. Texty v kapitole o muzikologii a sémiotice rocku a popu ve sborníku Fritha a Goodwina z roku 1990 se tak buď nezabývají rockem a popem (Barthesova esej o hlase ve vážné hudbě, Adornovo odmítnutí jazzu) nebo neanalyzují zvuk. Takové „populární muzikologie“ není lehké dosáhnout, píší tam McClary a Walser (1990) a vysvětlují proč.

Prvně se takoví muzikologové stávají vyděděnci vlastní disciplíny, jelikož rezignují na misionářské poslání šíření odkazu evropských klasiků. Potom bojují s ideologickou pastí vlastního muzikologického vzdělání – musí se nejdřív zbavit tendence hledat „veliké autory”, imaginární univerzální konsenzus estetické výjimečnosti (kdo by potřeboval společenskou podmíněnost, když má transcendentální velikost?), například v rocku. Zatřetí si musí nové teoretické nástroje teprve vytvořit. Vyvinout nové modely pro analýzu rytmů, pozornost věnovat nuancím barvy hlasu a rozsahu. Chápat textury a formy způsoby, které hledají vztah k sociálním funkcím. Za čtvrté – muzikologie stojí a padá s notací, definitivní psanou formou, která ukazuje záměr autora a jde ji analyzovat z hlediska struktur, rozsahu a rytmů. Populární hudba má místo toho záznam samotného představení, jehož podoba v notách o něm neříká téměř vůbec nic. A zase, jak vědecky uchopit smyslovou stánku hudby, to jaký z ní máme pocit, „rozdmýchání vášní”, jak by řekli v baroku – slast, strach, vzrušení a další fyzické reakce na ni? A konečně, tradiční muzikologie si cení hudbu jako autonomní, nezávislé na společnosti. Jako objektivně utvářených zvukových vzorců nehledě na jejich kulturní souvislosti a pohyby těla, které ji doprovázejí a někdy i tvoří. Cení si „nezaujatý” poslech, oddělení spirituální formy a nižší, fyzické sféry vyjádření,

reifikace „skladby”. Neadekvátnost tohoto bodu není v tomto kontextu nutné demonstrovat.

Situace v angličtině se ale mezitím proměnila především v dílech několika autorů. Muzikologie se teď o populární hudbu zajímá mnohem intenzivněji. Drží se její estetické stránky, nově i rytmu a textury, ale její poznatky se daří zapojit do i studií zaměřených více na produkci a spotřebu. Mnoho v tomto směru vykonali Middleton (2000) a Moore (2001; 2003), kteří rozvíjejí nové přístupy k analýze populární hudby, od hudby k seriálu Akta X po house music jako rétoriku, podobně jako sami citovaní Walser, který analyzoval heavy metal a rap (1993; 1995), a McClary (1991), která dokazovala přítomnost genderových a sexuálních politik v různých žánrech od Madonny po Mozarta. Zvukové i audiovizuální formy analyzoval Brackett (1995), Born (1995) vyvinula teorii hudebního významu ovlivněnou sociální sémiotikou a teorii zvuku rozvíjí sémiotik van Leeuven (1999). Už před nimi lze ale vystopovat jednotlivé odvážlivce, jako byl Mellers (1964) nebo Blacking (1973)[138] a zde je na místě opět jednou připomenout Shepherdovy pokusy přemostit propast mezi hudební vědou a sociologií (1977; 1991) i oprášit Tagga, který analyzoval nejen hudbu k detektivnímu seriálu, ale také třeba píseň Fernando od Abby (1979; 1991). Využil přitom jak strukturální analýzu, tak sociální teorie a poznatky z oblasti lidského vnímání a fyziologie.

Přesto zůstávají sociálně zaměření vědci a muzikologové stále odděleni. Jedněm přijde samozřejmé vnímat populární hudbu jako vizuální, mluvené a psané texty a aurální část ignorovat, hudební vědci se většinou orientují opačně.

5.3.2 Interpretace populární hudby

I proto je na místě se vždy ptát, kdo je v textové analýze hudby posluchačem. Hudební vědec, sociolog? Analytik, fanoušek, analytik-fanoušek (game studies znají pojem aca-fan, fanoušek-akademik)? Middleton (2001) hledá odpověď v etnomuzikologii, kde je zúčastněnost starý problém – je to otázka adekvátnosti analytického kódu, analytického paradigmatu. Na obecné úrovni bývá rozdíl často hledán mezi západní klasickou hudbou na jedné a afroamerickou a populární hudbou na druhé straně. První se soustředí na

[138] Taky John Covach nebo Graeme Boone.

syntax, druhá na proces. Taková buď/anebo jsou ale ošidná a obě tradice jistě používají oba přístupy v různých poměrech. Stejný kus lze navíc slyšet odlišně, posluchači by třeba nesouhlasili s tím, do jaké kategorie zařadil kus analytik a nikdy není jasné, kdo je ten správný posluchač, který to má určit. Většina textové analýzy populární hudby používá spíš sémiotický, než etnomuzikologický přístup. Otázek k zodpovězení je mnoho: které rysy hudby jsou ty nejdůležitější, jak se dělí a jaký mají vztah k sobě navzájem, co přesně je hudební text (píseň, styl, interpretův repertoár?) a jaký to má vztah k různým kontextům, jestli jsou významy zakódovány do určitých zvukových rysů nebo jim je flexibilněji přisuzují posluchači, nakolik je interpretační proces produktem naší zkušenosti a nakolik konstruuje naši zkušenost. Tagg (1982) volí metodu empirických testů. Nejdřív nahrazuje individuální prvky (rozsah, rytmus) hudby, aby zjistil jak se tím mění účinek, potom ji „interobjektivní komparací" porovnává s jinými kusy podobného nebo stejného repertoáru, a v obou případech to konzultuje se skupinou respondentů. To, soudí Middleton (2001), přináší výsledky u výrazných dramatických stylů, zvlášť u těch spojených s obrazem (filmová a televizní hudba), i když to nezahrnuje vliv kontextu a různých čtení. Ve spojení s předvídatelnými a repetitivními postupy typického hitparádového popu nebo taneční hudbou to ale příliš nefunguje, protože tu chybívá jasné spojení se „zvukovými obrazy".

Tagg proto později (1992) kladl důraz na ukazatele významu na vyšší úrovni – stylové indikátory (normy patřičného stylu) a žánrové synekdochy (odkazy na další styly pomocí jejich částí), které s sebou nesou skupiny asociací. Middleton (1995) v podobném smyslu použil Bachtinovu teorii dialogického významu a pokusil se stavět hudební textury a postupy jako dialogy stylových prvků a jejich asociací, kterými promlouvá množství hlasů. Tím neumístil význam do textu, ale do spojení setkávajících se a často soupeřících diskurzů. Podobně s diskurzivními kontexty pracují Walser (1993) a Brackett (1995).

Walser připomíná, že hudba taky funguje jako diskurz – stejně jako texty vytvářejí kontexty vedle toho, že jsou jimi i určovány. S tím jak teorie připouští svou pozici toho, kdo vypráví jeden z mnoha příběhů s hudbou spojených, stejně tak se hudba, hudební praxe, ukazuje jako jedna z odnoží teorie – implicitně komentuje svoje hudební i nehudební okolí. Elektronická taneční

hudba takhle může podle Middletona (2001) teoretizovat slavnou „smrt rocku". Může zdůrazňovat možnost, že myšlenka hudební reprezentace – to, že hudební text je navržen tak, aby vyjadřoval nějakou už existující skutečnost – neváže sémiotickou perspektivu o nic míň než rocková estetika ke specifické formě vytváření významu, která může být v úpadku. Pokud taneční textury mají tendenci vyklidit reprezentační mise-en-scéne dříve zajištěné v popu ponejvíce zpívanými slovy, do tohoto prostoru se přesunuje gestikulující tělo. Tělo ale z popu nikdy nezmizelo, myšlenka, že populární hudba spojuje pocit a pohyb je zvlášť patrná v osobě hvězdy, ta ztělesňuje pocity hudbou vyjadřované a její pohyby rozpoutávají i suplují tělesné reakce fanoušků. Zatímco klipy přinesly vizuální analýze populární hudby poznatky filmové teorie (ukážu dále), taková gesta (choreografie, performance, pohyb do hudby) nebývají námětem analýz.

Podle některých, uvádí Middleton (2001), tělesný vklad do hudby (nejočividnějším je zpěv) překračuje koncept „vyjádření". Wicke odmítá sémiotiku, pozvedá zvuk nad formu a tvrdí, že hudba není znakem ničeho krom sama sebe, mimickou prezentací pohybů, vzorců pohybů, scén pohybů, kolektivní prezentací citů, postojů a gest (Wicke, 1990, s. 19, cit. dle Middleton, 2001). Walser (1993) popisuje momenty, kdy je tělo řízeno hudbou zevnitř, stejně jako zvenku.

To ale neodpovídá na otázku, v čem je populární hudba jiná než ostatní hudba, nebo jiné zvuky, říká Middleton (2001). To by vyžadovalo teorii, která by pokryla spektrum „přirozených" rytmů (jako jsou tělesné rytmy) a kulturně zprostředkované praktiky jednotlivých hudebních tradic. Taková teorie „groovu" naznačuje skrytou sémiotiku, jejíž významy jsou nepřeložitelné, ale jsou chápány. Tímto směrem se vydává Barthesova studie The Grain of the Voice (Barthes, 1977), která mluví o nadbytku označujících ve zpěvákově či zpěvaččině hlasu, který posluchači otevírá možnost jouissance (slasti ze ztráty já, odlišné od plaisir, slasti z potvrzení identity spojené s kulturně vepsanými významy).

Takové tělo je ale enkulturované a to především – bereme-li to podle množství pozornosti v akademické sféře – z hlediska genderu. Zmíněná analýza McClary (1991) takto sleduje, jak Madonna porušuje patriarchální konvence západní hudby (lineární narativ, tonální uzavřenost, zákon otce,

triumf racionality), ironií, odmítnutím linearity, kadence a „falického backbeatu". Walser (1993), stejně jako Frith s McRobbie (1978) spojuje hlasitost, silné kytary a virtuozitu v heavy metalu s machimsem (ale nachází modulace maskulinní image v glam metalu). Dyer (1979) takto strukturálně rozebírá rock a disco a dochází k závěru, že naše představa zvuku jako sexuálního (4/4 rytmus je rozšířená jako reprezentace sexu) se nezakládá na zvuku. „Vrážející" falický rytmus rocku nahrazuje podle něj v disku osvobozující polyrytmický erotismus.

Všechny tyto interpretace ale narážejí na své velice úzké definice kategorií, se zřejmou motivací vymezit se proti dominantní maskulinitě. V momentě, kdy gender nechápeme jako binární opozici mužského a ženského, ale diskurzivní vzájemnost umožňující různé genderové historie a hry, dostávají se do problému. „Idea Micka Jaggera jako ztělesnění falocentrické machistické touhy, androgynní travestie, nebo pseudoadolescentního narcismu, všechny z nich najdou patřičnou oporu v samotné hudbě Rolling Stones." (Middleton, 2001, s. 221)

Aby ale hudbě vůbec mohl být připsán význam, musí být nejprve rozeznána jako hudba, rozeznána jako známá hudba a rozeznána jako hudba, jejímž postupům rozumíme. Takovou kategorií může být rock nebo pop, nebo techno, dechovka, tancovačkový ploužák a ukolébavka; tedy proměnlivé kategorie žánrů a stylů. Fabbri definoval žánr jako „soubor hudebních událostí (skutečných nebo možných), jejichž průběh ovládá soubor sociálně přijatých pravidel" (1982, s. 52, cit. dle Frith, 2004) a ta pravidla jsou formální a technická, stejně jako sémiotická, ideologická nebo ekonomická a určovat se je snaží různé, často soupeřící skupiny: kritici, nahrávací společnosti, hudebníci nebo stát. Abych se vrátil na začátek, jejich definice se tedy mění s mluvčím.

Vzhledem k úvodním poznámkám k diskuzi o hudebních významech v České televizi a Českém rozhlasu a k pojímání autorství, které tvoří osu kapitol o rocku a hudebním průmyslu, uvedu ještě jednu studii zkoumající hudební význam. Giffiths (2002), aniž by nutně musel provádět strukturální analýzu, zkoumal písně, které jsou často „předělávány" různými interprety, jsou cílem častých coververzí. Na nich ukazuje, jak se etnicita, gender a lokace mohou stát vyjádřením hudebních stylů a performancí – nebo naopak být jimi

ustavovány. Různé verze Dylanovy písně Just Like a Woman od ženských interpretek vykazují vliv feminismu a přivádějí pozornost k tématům feminismem zdůrazňovaných. Podobně když Aretha Franklin nazpívá gospelem ovlivněné písně bílých písničkářů (Bridge Over Troubled Water, Let It Be), tím, že je bere zpět do kostela, „regospeluje" je, činí silné politické prohlášení. Cover verze se tak může stát formou politické debaty.

5.4 Publika

5.4.1 Výjimečnost (post)subkultur

Subkultury a postsubkultury jsou jedním z nejviditelnějších témat českých sociálních věd a literatura k nim je početná. Kromě opožděného překladu Hebdigovy klasiky (Hebdige, 2012) vyšly v poslední době jak lokalizované úvody (Smolík, 2010, k subkulturám přistupuje optikou sociální patologie, ale přináší aspoň základní přehled), tak aplikace na české prostředí (Kolářová, 2011).[139] Vedle toho, jak už jsem dostatečně pojednal, vychází literatura, zejména historická, která se subkulturami zabývá minimálně implicitně, zaměřením na styly s nimi spojené – hardcore, punk, alternativa ad. I proto jim zde budu věnovat jen nejnutnější péči.

Víc než to, že se české studium subkultur hudbou zaobírá často spíš nepřímo a okrajově,[140] nám ale na překážku může být jeho starší druh obráceného elitářství, „levicový leavismus", jak to nazývá Middelton (2001, s. 214). Většinou totiž preferuje spektakulární, politicky a stylově vyhraněné menšiny mladých, u nichž se snaží objevovat symbolickou rezistenci (Huq, 2002, například upozorňuje, že mnoho autorů opatřovalo ve svých zkoumáních elektronickou taneční kulturu, rave, přílišnými politickými významy v tradičním smyslu zásahů do veřejné politiky a opomíjeli její slasti). Přitom přechází pozdější, volnější koncepty publik a hudby jako všudypřítomné a všední[141] (ačkoli Oravcová v Kolářová et al., 2010, se věnuje třeba hip hopu; výjimečná

[139] Viz také Heřmanský a Novotná (2011); Blažek a Pospíšil (2010); Řeřicha (2011). Přehled zkoumání punku v české odborné literatuře uvádí Pixová (2011). Vedle toho vycházejí méně akademická díla jako pokus o zmapování současných městských scén Kmeny (Vladimir 518 et al., 2011) a především kvůli tekknu a squatterství se subkulturní tématice dostává pozornosti i v mainstreamových médiích.

[140] Laing (1985) a Middleton (1990) za to studium subkultur kritizovali, ale „pop je vizuální, stejně jako aurální médium", připomínají Frith a Goodwin (1990), a analýza stylu je klíčovou pro jakékoli zacházení s popem a jeho ikonografií.

[141] Jedním z důvodů je i to, že sami badatelé často takovými subkulturami prošli.

je v tomto ohledu mainstreamem se zabývající Pyšňáková, 2009). Subkulturní užití médií a s nimi hudby má ale přes svoji nepochybnou zajímavost tendenci být odlišné od způsobů, jak hudbu zakouší vetší skupiny publik.
Studium publik se v posledních dvou dekádách snaží vymknout jednoduché polaritě hudby jako resistenční nebo kooptované a přesunout se k vyváženějšímu vidění hudby jako součásti každodenního života a našeho zvukového prostředí. Takto například Tagg (1990, 1994) předvádí, jak se každodenní všudypřítomnost hudby používá k omezování chování, manipulaci spotřeby a propagaci určitých ideologických přesvědčení. Na druhé straně třeba DeNora (2000) naznačuje, že většina takové hudby nabízí lidem možnosti konstruovat vlastní sociální svět.
Přesto a přes kritiku, které byl od té doby vystaven (McRobbie, 1980; Muggleton, 2003; Kolářová, 2011) je třeba počátkům subkulturního výzkumu přičíst důležitou roli v prosazení analýzy významů vtělených do spotřeby populární hudby. Taková analýza stála, a v mnoha případech stále stojí, coby korektiv proti kvantitativním a metodám výzkumu publik a pesimistickým závěrům zkoumání kulturního průmyslu a naopak zdůrazňuje aktivní roli publik (mladých) v konstrukci jejich vlastních významů.

5.4.2 Fanoušci, fanynky, deadheads, aficionados, connoisseurs

Posunu se tedy k otevřenějšímu pojetí publik. Předně, nejsou 50. léta a populární hudba už není doménou lidí do 25 let. Publikum rocku zestárlo s ním a udržuje při životě i kariéry tehdejší hvězd a jejich ideologii.[142] Generační výměnu oslabují demograficky stále menší a rozrůzněnější ročníky mládeže. V roce 1983 počet Američanů nad 65 let překonal počet teenagerů (Shuker, 2008), nové styly už neměly sílu táhnout celý hudební průmysl a pro firmy přestaly být prioritou. Časopis NME, zaměřený na poslední z „hip" hudby, zaznamenal v 80. a 90. letech odliv čtenářů k nostalgickým titulům jako MOJO a Q, rozhlasovému formátu „golden oldies" a sběratelským edicím starších alb. Takový vývoj Česko zažívá jen se zpožděním. Každá další stylová vlna po taneční hudbě 90. let už v Česku disponuje menším počtem příznivců. Ale taková souvislost mezi věkem a posluchačskou preferencí by

[142] Fankluby Elvise Presleyho nebo Beatles, podporované nahrávacími společnostmi, pořádají mezinárodní setkání léta po smrti hvězd.

byla příliš jednoduchá. Mladí lidé pořád mají na populární hudbu výrazně více času, i proto, že většinou zvládají konzumovat několik výstupů najednou. Termín fanoušek a zvláště pak fanynka, které v práci používám bezpříznakově pro sebeidentifikované členy publik, mívá v běžném užití nádech odsouzení. Už od působení Franka Sinatry ve 40. letech je s ním v populární hudbě spojen obraz patologické, pištící teenagerky nekriticky následující poslední hvězdu. Extrémní formou takové obraznosti bývá groupie, využívající své sexuality k přiblížení se vyvoleným interpretům. Shuker (2008) uvádí, že v 80. letech nové popové skupiny záměrně fanatických fanynek využívaly; ty jsou snem všech prodejců hudby, protože nemívají zábrany nakupovat téměř cokoli spojené s objektem zájmu. Současně ale, zmiňuje Shuker, přes veškerou snahu je manipulovat, si nekoupí něco, k čemu nemají využití.

Existují ale i pozitivnější vidění fanoušků. Především, fanouškovství – jak je čím dál zřejmější s tím jak se sešity s výstřižky, fanouškovské texty, kresby a další díla přesouvají ze soukromých pokojíčků do veřejných prostor internetových fór – je aktivní proces, který si v produktivitě nezadá se svými objekty (k ložnicové kultuře fanynek popu viz Baker, 2002, k aktivitě fanynek Wise, 1984; Garratt, 1984; Vermorel a Vermorel, 1985; pro nejaktuálnější pohled např. Hills, 2003; Jenkins, 2006). Jeho hlavním produktem je ale formování identity, hlavně sexuality. Grossberg (1992) definuje fanouškovství jako zvláštní „vnímavost", v níž je potěšení ze spotřeby nahrazena investicí do odlišnosti. Silná identifikace s hvězdou se stává zdrojem potěšení a síly. Idoly dodávají fanouškům emoční a někdy i fyzickou pohodu na hranici religiozity. Elvisovi fanoušci bývají občas vnímáni jako sekulární forma náboženství, v níž Elvis funguje jako ikona (Doss, 1999). O fanouškovství jako formě církve lze uvažovat zejména v souvislosti se skupinou the Greatful Dead. Její koncerty až do roku 1996 fungovaly jako rituály pro tvrdé jádro jejích fanoušků, deadheads, kteří svůj životní styl přizpůsobili následování jediné hudební skupiny, asociované s široce kontrakulturními hodnotami.

Hills (2002) odlišuje „kultovní fanouškovství", které formuje kulturní identitu dlouhodobě a víceméně nezávisle na interpretech (deadheads) a regulérní fanouškovství, které většinou končí s mediální personou. Rozlišit lze taky, jako to dělá Shuker (2008), fanoušky a aficionados nebo connoisseurs,

nadšence, kteří se zajímají víc o určitý hudební styl nebo žánr, než o personu interpreta a bývá jim připisován vyšší intelektuální status. Ti jsou tradičně spojováni s větší aktivitou, jako vydáváním fanzinů, a vůbec expertní znalosti. Postupem času a s rozšířením kategorie prosumera je ale stále zřejmější, že jejich zapojení lze v intenzitě a pestrosti činností s běžnými fanoušky srovnat, jen je většinou tvoří jiné sociální skupiny (muži, v pozdějším věku). Jednou z výrazných podob takového fanouškovství je sbírání raritních nosičů a souvisejících předmětů (knih, časopisů, lístků na koncert, program, plakátů, setlistů a další memorabilie). Jeho vidění jako zhmotněného hromadění kulturního kapitálu, ukázku vědění a moci, a stereotyp sběratele jako muže, potvrzuje Shuker (2010). Jako jakékoli jiné sběratelství, taky slouží k úniku do uchopitelného světa, kterému lze dát řád, zkompletovat ho.
Zde by taky bylo třeba dát větší prostor (víc než jsem mu věnoval v kapitole o interpretaci hudby) fyzickému působení medializované hudby, především tanci ve všech jeho projevech, od formalizovaného společenského tance přes skákání na posteli po střety v hardcorovém „moshpitu". Tanec, nebo souvislá „kinestetická aktivita" (Weinstein, 1991a), a média by si ale zasloužily vlastní pojednání.

5.5 Hudební průmysl

5.5.1 Moc a bezmoc hudebního průmyslu

Až do konce 90. let se diskuze kolem hudebního průmyslu omezovala na pole vytyčené v podstatě už Adornem v jeho zakladatelských listinách. Ke konci století na tomto prostoru stále docházelo k vcelku nevinným potyčkám mezi příznivci politické ekonomie a kulturálních studií. Osmdesát procent trhu koneckonců ovládají tři společnosti (tzv. majors, momentálně Universal Music Group, Sony Music Entertainment a Warner Music Group) a vertikální integrace (synergie), snaha kontrolovat výrobu obsahů i hardware pro jejich šíření a spotřebu, je všudypřítomná. To podle některých autorů dovoluje korporacím určovat, nebo aspoň silně ovlivnit poptávku po určitých formách populární kultury, a přispívat k širším sociálním nerovnostem (už jen sama výroba probíhá v rámci série nerovných mocenských vztahů rozprostřených po celém světě).

Takhle sledovali vznik a vývoj amerického hudebního průmyslu Chapple a Garofalo (1977) a došli k závěru, že ovládnutí hudební produkce několika málo labely erodovalo opoziční, antimaterialistická vystoupení a vedlo ke kooptaci hudebníků do zábavního průmyslu a korporátních struktur. Jiní autoři naopak kladli důraz na možnosti spotřebitelů si vybírat a rozhodnout jak budou kulturní texty používat a jaké významy si s nimi spojí. Oba způsoby vidění jistě platí současně, přičemž spotřebitelská svoboda je ale omezená nabídkou. Produkty kulturního průmyslu mohou publika odmítnout, ale jejich možnost výrobu iniciovat je výrazně menší (i když s digitalizací, fragmentací trhu na niky, personalizovanou nabídkou obsahů na základě sledování spotřebního chování konkrétního zákazníka a custom, made-to-order nebo on-demand služeb výrazně stoupá). Garofalo už o několik let později sám pozměnil výpověď (1986), když dosvědčil, že jednoznačná korelace mezi ekonomickou kontrolou trhu a formou, obsahem a významem hudby neexistuje.

Další autoři zkoumali samotné instituce kulturního průmyslu a objevili, že nefungují jako byrokratické továrny na hity, ale že v nich pracují lidé, kteří mají k promazanosti ideologické mašinerie daleko. Nejen, že chybují, pracují s dohady nebo předpojatostmi fanoušků, ale často vystupují otevřeně proti sobě. Peterson (1976) studoval americký country průmysl, Hennion (1983) hudební produkci ve Francii a oba došli k podobném závěru: zaměstnanci nahrávacího průmyslu fungují ve skupinách „kolektivní tvorby" jako kulturní zprostředkovatelé [intermediaries] neustále propojující interprety a publika. Negus (1992; viz též Pospíšil, 2005) zkoumal vyhledávání, rozvoj a propagaci „talentů" v Británii a shledal, že jednotlivé složky velkých nahrávacích společností spolu často soupeří, nejlépe o zásluhy na úspěchu (nebo se naopak snaží zbavit viny za komerční propady). Negus sledoval, jak repertoár určují série genderových, třídních a etnických rozdílů, které stojí v základu estetických a komerčních rozhodování. Později (1999) ukázal jak formální dělení žánrů jako je rap, salsa nebo country v nahrávacích společnostech souvisí se sérií sociálních rozdílů a napětí. A ačkoli to tak často nevypadá, na světě neexistují jen velké nahrávací firmy: Wallis a Malm (1984) nebo Guilbault (2002) se věnovali hudebním průmyslům malých zemí a Hesmondhalgh problematickému vztahu hudebníků a vydavatelů

k nezávislosti (1998, 1999). Mezitím už ale tento vztah radikálně proměnila technologie.

5.5.2 Hudební průmysl a digitální proměna: autorské právo a potírání rezistence

Hudební průmysl má pro studium médií zásadní význam v tom, že se v poslední dekádě stal přední linií vyjednávání podoby distribuce a užití kulturních produktů v prostředí nových technologií. Proměna způsobu produkce, distribuce a spotřeby obsahů, která až nedávno zasáhla filmový a televizní průmysl a tak se jí dostalo širší pozornosti v hlavním proudu, začala už v roce 1999 s Napsterem, kombinací vyhledávače, komunikačního portálu a softwaru na sdílení souborů. Napster v době, kdy o sdílení videí, natožpak celých sezón televizních seriálů nebyla řeč, svým uživatelům umožňoval sdílet jejich mp3 soubory s komprimovanou hudbou. Takových uživatelů bylo v jednu chvíli až 60 miliónů.

Napster vyžadoval centrální přihlášení a brzy podlehl tlaku průmyslu, ale zanedlouho se objevily nové, decentralizované služby, umožňující sdílení přímo mezi jednotlivými uživateli internetu (peer-to-peer). Během několika let různé služby (Napster, MP3.com, Gnutella, Freenet, Scour, LimeWire, Morpheus, KaZaA, Megaupload, Rapidshare, Ulož.to a mnohé další) a způsoby (p-2-p, bit torrent, jednotné úložiště pro stahování) téměř zlikvidovaly obchodní model hudby jako prodeje nosičů (převážně CD) a přesunuly těžiště zisků hudebního průmyslu k licencování, prodeji merchandisingu (trička a klíčenky, které se dřív rozdávaly jako podpora prodeje hudby se dnes prodávají a hudba podporuje je) a k živému vystupování.

„Místo toho, aby uvítal potenciál internetu a ujal se vedení ve vývoji pohodlných, dostupných a snadno použitelných metod ke stahování hudby, hudební průmysl se soustředil na ochranu obchodního modelu, jehož jádro se točí kolem výroby, prodeje, vlastnictví a držení fyzického majetku. Taková strategie se vrací zpět do doby před internetem, kdy nahrávka byla v analogovém formátu a kopie se rozpadaly po několik generací," shrnuje Garofalo (2003) pocity velké části odborné komunity, ale i obyčejných fanoušků. Se zavedením kompaktního disku je každý vydaný disk „mástrem", originálem, původní autoritativní nahrávkou. Chvíli trvalo, než je bylo možné

kopírovat. Jakmile se ale objevilo „vypálitelné” CD-R, průmysl znejistěl a jeho další postup nás posouvá do oblasti regulace podoby a užívání populární hudby. Nahrávací společnosti místo toho, aby nabídly přístupnou legální alternativu, zvolily dvě strategie, snahu rozšířit autorské právo a zákroky proti těm, co ho porušují.

Jak pokračuje Garofalo, hudební průmysl se důsledně centralizoval do podoby, o které snil jen Adorno, z původní velké šestky na začátku 90. let je dnes velká trojka, mnoho zaměstnanců a interpretů bylo propuštěno a důraz se kladl na superhvězdy. Internet a nové nahrávací, ale i zobrazovací technologie (domácí studia, digitální zrcadlovky, které umožňují levně natočit klip) šly opačným směrem. Umožňují kontakt mezi fanoušky a interprety (a fanoušky a fanoušky) bez nutnosti zprostředkování nahrávací firmou a v téměř neomezené nabídce a skladovací kapacitě.

Oběh mp3 nedokázal průmysl nijak kontrolovat. Už v první polovině roku 1999, ještě před Napsterem, časopis Wired odhadoval počet stažených mp3 během šesti měsíců na 3 miliardy (oproti 846 miliónům prodaným CD za celý rok 1998). Kolem roku 2000 se mohlo zdát, že končí doba hudby coby produktu. Vlastnictví tu přestávalo mít takový význam a do popředí vystoupilo užití. Trvalo ale víc než dekádu, než se v posledních letech spustily služby, které to umožňují legálně, předplatitelské streamovací služby jako Spotify, z nichž lze za reklamu nebo měsíční paušál přistupovat k velkým hudebním knihovnám. Mezitím se ale průmysl bránil snahou definovat tzv. fair use, tedy možnosti používání legálně zakoupené, autorským právem chráněné, na nosič už nevázané hudby.

„Od svého zrodu, autorské právo nikdy nebylo exkluzivní smlouvou na vytěžení plodů něčí kreativity, ale spíš rovnovážným zařízením, které mělo vyvážit právní ochranu intelektuálního vlastnictví a právo veřejnosti na informace a svobodu projevu,” píše Garofalo (33). Podle něj je autorské právo v americkém právním systému (který dnes určuje, jak se bude zacházet s hudbou na internetu, ale americká doba ochrany díla od smrti autora se v 90. letech prodloužila na 70 let až po evropském vzoru), zakotveno nikoli jako ochrana odměn pro autora, ale jako zajištění toku myšlenek v zájmu učení. Korporacím v kulturním průmyslu se ale během posledního století podařilo práva uživatelů výrazně omezit, především vztažením autorského práva na

užití pro nekomerční účely a sankcionováním obcházení technologické ochrany děl. Vytváření domácích kopií se zakázat nepodařilo, tak bylo aspoň zdaněno přirážkou na prázdné nosiče.

Současně začala série žalob namířená proti službám (Napster, MP3.com, které umožňovalo pouze kopírování vlastních CD do digitální schránky uživatele, dnes běžnou cloudovou službu), jednotlivým uživatelům, ale i třeba samotnému předchůdci iPodu – přenosnému mp3 přehrávači Rio, který měl menší kapacitu než CD, pouhých 60 minut.

Pro naprostou většinu středních a malých interpretů znamenal nový systém osvobození, ale některé velké hvězdy (Puff Daddy, Paul McCartney, Dr. Dre) vystupovaly proti sdílení. Situace dosáhla absurdních rozměrů, když skupina Metallica v roce 2000 jednotlivě žalovala 30 tisíc svých fanoušků. Po měsících právní a technologické války o 330 tisíc napsterových účtů, jejímž výsledkem byla PR katastrofa pro Metallicu (skupina vše korunovala tím, že zpřístupnila na internetu celé své dílo) i nahrávací společnosti (které systematicky démonizovaly svoje nejcennější zákazníky, mladé fanoušky, jako piráty a zloděje[143]), byl v létě 2001 Napster nucen ukončit svou činnost. Mezi majors a mladou generací se otevřela propast, kterou neuzavřel ani Steve Jobs, když v roce 2003 přesvědčil velké firmy, aby poskytly svoje katalogy k digitální distribuci, po písničce, za nízkou cenu 99 centů, prostřednictvím Apple iTunes Store. Podařilo se mu to především proto, že dokázal kontrolovat digitální soubor – takto zakoupené skladby šlo přehrát jen na přístrojích značky Apple, v té době nepříliš rozšířených, s omezením na několik přístrojů na zakoupenou skladbu. V roce 2008 Apple ovládal 70 procent světového legálního obchodu s hudbou (Wikström, 2009) a pod tlakem spotřebitelských organizací dnes skladby zakoupené na iTunes Store mohou být uloženy v cloudu a hrát na mnoha zařízeních.

[143] Do té doby pojem označoval spíš typ lidí pašujících desky se známou písní natočenou z televize do jukeboxů „s etiketou napodobující do detailů značku, na níž snímky zmíněné hvězdy zpravidla vycházejí [...] v nepatrném nákladu: pouhých 130 000 desek.” (Dorůžka, 1965a, s. 156)

5.5.3 Hudební průmysl a digitální proměna: adaptace

Wikstöm (2009)[144] charakterizuje novou hudební ekonomiku třemi body – vysokou konektivitou a malou kontrolou, hudbou jako službou (návrat před hudbu coby nosič) a zvýšenou amatérskou kreativitou. „Ve staré hudební ekonomice určitý soubor mediálních výstupů představoval interpreta publiku a odlišný soubor se používal k výběru peněz od takového publika. Veškerá elektronická média byla považována za součást prvního souboru a fyzická média jako hudebniny, CD a kazety součástí druhého. Základní logika staré hudební ekonomiky spočívá na předpokladu, že ‚distribuce' hudby zadarmo pomocí rádia a televize stimuluje poptávku po té samé hudbě distribuované na CD a kazetách." (s. 90) Nové technologie na internetu rozdíl mezi těmito dvěma soubory smazaly.

Na vazbě na nosič stálo obchodování s hudbou od 15. století – s jeho pomocí šlo vytvořit umělý deficit, kontrolovat distribuci a zvedat spotřebitelskou cenu. Na rozdíl od toho je dnes digitální soubor s hudbou nekonečně rozmnožitelný, s minimálními náklady, a namísto několika výrazně finančně zajištěných hráčů má přístup k jednoduché distribuční síti téměř každý. To má několik důsledků, zejména fragmentaci publika, kterou Anderson nazývá „přesunem masové kultury k masově paralelní kultuře" (2006, s. 184). Pokud chce firma udržet exposé svých interpretů, musí investovat na mnohem více místech než dřív. Na druhou stranu, hodně práce, a dalo by se říct, že tu klíčovou, za ně mohou odvést sami fanoušci, kteří mají mnohem větší možnosti vytvářet obsahy a distribuovat je. Tam, kde starý model dovoluje například rozhlasovému formátu Top 40 hrát během týdne nejprodávanějších čtyřicet singlů a publikum má tedy velice nepřímý vliv na dramaturgii (podobně jako u hitparád, kde se o žebříčku hlasuje), v novém modelu je zpětná vazba daleko převyšuje produkci.

Rozmlžená hranice mezi promotion a distribucí ale znejistila už tak nejednoznačnou příčinou souvislost mezi množstvím a typem prezentace a prodejem – pokud si někdo myslel, že je schopen vysledovat (a kvantifikovat) např. účinek vystoupení v konkrétní talk show, dnes je mediálních formátů

[144] Ačkoli se Wikströmův pohled ekonoma hledajícího fungující obchodní modely běžnému rámci popular music studies vymyká, autor přináší aktuální přehled situace v hudebním průmyslu.

mnohem více a s většinou máme jen malou zkušenost. Jednoduše řečeno, samotný prodej hudby se v nových podmínkách, kde se neprodávají celá alba ale písničky, za výrazně nižší ceny a mnoho hudby je (legálně nebo nelegálně) k dispozici zadarmo, přestává vyplácet. Firmy to vede k pokusům o reorganizaci svého obchodního modelu – orientaci na výrobky, které nelze snadno kopírovat (koncerty, oblečení, sběratelské předměty – aspoň do rozšíření 3D tiskáren)[145] a licencování hudby. Lidé tak za ni zaplatí jako za součást balíčku něčeho jiného (filmu, počítačové hry, kabelového vysílání) nebo se stává nosičem reklamy (hudba v reklamách všech podob, od televizních po přímý přenos z módních přehlídek, product placement v klipech, předplatitelské služby jako Spotify, internetová „rádia" s algoritmickými personalizovanými playlisty jako Pandora, sponzorství).[146] Od začátku tisíciletí příjmy firem z reprodukované hudby a synchronizace stoupají. Větší počet mediálních výstupů vede ke zvýšenému zájmu o mediální obsahy – včetně hudby. Spotřeba hudby stoupá. Použití hudby ve filmu, hře nebo v reklamě pak někdy pomáhá i v prodeji běžnému zákazníkovi. Média se s tímhle vědomím snaží s firmami smlouvat o licence a situace se přidává k těm místům historie, kdy se vyjednávaly zásadně nové podmínky vztahu k hudbě. Do druhé poloviny 19. století byl prodej tištěných hudebnin nejen jediným myslitelným zdrojem příjmů skladatelů, ale také objemným odvětvím nakladatelské praxe (Dorůžka připomíná, že když Antonínu Dvořákovi nabídla členství německá ochranná společnost autorů, rozhořčeně ji odmítl s tím, že od svého nakladatele již dostal zaplaceno a není „tak nesvědomitý, aby se domáhal ještě nějaké další odměny", 1965a, s. 148). Na počátku 20. století notové záznamy některých jazzových hitů vycházely v až desetimiliónových nákladech a i tenkrát bylo důležité, aby se písně hrály a zpívaly v co nejširší míře i profesionály, ne ale proto aby od nich mohl majitel práv inkasovat, ale čistě z hlediska propagace zvyšující prodej tištěných vydání. Podobně probíhaly ve 30. a 40. letech v USA spory o to, zda budou rádia platit za každou hranou skladbu (Dorůžka, 1965a; přesto za

[145] V roce 2006 vydal Justin Timberlake album FutureSex/LoveSounds, na jehož základě bylo vyrobeno 115 předmětů, jichž se prodalo 19 miliónů, ale jen 20 % z nich byla CD (Wikström, 2009, s. 111).

[146] Ve zvláštním paradoxu taky lidé, kteří si během let odvykli nebo nikdy nezvykli za hudbu platit, byli ochotní kupovat si hudební vyzvánění nebo hudební aplikace pro chytré telefony.

nasazení některých skladeb pravděpodobně stále platí a platí za to miliónové pokuty). Gramofonový průmysl a rozhlas byly zpočátku považovány za nekompatibilní konkurenty.

Proces transformace, kterým hudební průmysl prochází a který má hluboké důsledky pro to, jak je hudba produkována, distribuována a konzumována, ale který také ukazuje, jak může vypadat vývoj v sousedních odvětvích, od nakladatelství po televizi, nekončí. V roce 2012 obchod s hudbou generoval 34 % svých příjmů z digitálních zdrojů, což ho staví daleko před ostatní média. V několika zemích, včetně Spojených států, Indie, Norska a Švédska, tvoří digitální prodeje už víc než polovinu příjmů z hudby. Nakladatelé v Londýně a New Yorku proto taky najímají odborníky na digitalizaci z nahrávacích společností, aby jim pomohli s prodejem e-knih (Pfanner, 2013). Zatímco v lednu 2013 po více než devadesáti letech zkrachovala britská síť prodejen hudebních nosičů HMV, koncem února, „hudební průmysl, první obchodní odvětví pohlcené digitální revolucí," ohlásil, že jeho celosvětové prodeje poprvé od roku 1999 stouply. Jen o 0,3 %, a celkové příjmy, 16,5 miliard dolarů, zůstávají daleko za 38 miliardami před více než deseti lety (Pfanner, 2013). Ale prodeje stažených singlů a alb, ze služeb jako Apple iTunes, rostou, stejně jako nové služby založené na předplatném, včetně Spotify, Rhapsody a Muve Music. Počet jejich předplatitelů vzrostl v loňském roce o 44 %, na 20 milionů. Předplatitelský model ohlásilo v dubnu i YouTube. Tento stav je ale světově velice nevyrovnaný. Jen osm z dvaceti největších hudebních trhů vykázalo loni růst a v zemích jako je Rusko a Čína licencované digitální služby neprospívají (Pfanner, 2013).

Ačkoli se zdá, že aspoň v krátkém výhledu budou řešením služby založené na kombinaci reklamy a předplatného (zvlášť proto, že se očekává vstup společností Apple a Google na tento trh), důsledkem silného lobbystického tlaku nahrávacích a dalších firem vyvíjejících mediální obsahy může být i radikální omezení svobodné architektury internetu. Firmám se to už jednou povedlo, když vedlejším produktem kampaně proti Napsteru, situace ne nepodobné bitvě formátů VHS a Betamax v 80. letech, bylo odsunutí modelu peer-to-peer sítí na vedlejší kolej.

5.6 Média

Aby prodal nahrávku nebo hvězdu, snaží se hudební průmysl konstruovat publika, komunity spotřebitelů. K tomu potřebuje média, jednoho z řady kulturních prostředníků. Nad nimi ale, na rozdíl třeba od vyhledávačů talentů nebo studiových producentů, většinou nemá kontrolu.[147] Nahrávací společnosti nestaví trhy na zelené louce, více či méně efektivně se snaží reagovat na vznikající vzorce vkusu, definované právě médii (příkladem je časopis Rolling Stone, který vycházel několik let v české mutaci, a jeho vztah k vznikající rockové scéně v 60. letech).

5.6.1 Tisk a hudební kritika

Tisk má s populární hudbou zvlášť silný vztah jako tribuna hudební kritiky – ta se ve vysílacích médiích se nikdy tolik nerozvinula. Pozornost mu ale věnuje jen velice úzká část hudebního publika. Jeho vliv je nepřímý: odborný tisk pomáhá určovat způsob, jak bude hudba labely propagována, ovlivňuje pokrytí všeobecně zaměřených médií, kampaně v místech prodeje a širší hudební kulturu. Kritici fungují jako názoroví vůdci a gatekeepers. Jejich původní argument bývá v dalším oběhu zjednodušen, ale zachován – nejjasnějším příkladem toho, jak hudební žurnalistika určuje, co si interpreti a publika myslí, že dělají a v návaznosti na to i způsob marketingu, byl vývoj britského punku v 70. letech (Frith, 2001). Hudební tisk ale nejsou jen hudební kritiky, ale široká škála zahrnující časopisy zaměřené na průmysl (Billboard, Music Business International, Music Week), na hudebníky (Guitar Player, Muzikus), lifestylové magazíny (Vice) i knižní literaturu, kde hranice mezi kritikou a PR není vždy vyžadována (Frith, 1983 připomíná, že žurnalistická etika není v této oblasti zvlášť striktní, zaměstnanci PR oddělení nahrávacích společností jsou často bývalí hudební novináři a naopak, někdy zastávají i obě funkce najednou). Zejména objem knih – (auto)biografií, dějin žánrů, příruček, encyklopedií a průvodců – od 80. let výrazně roste.

[147] Payola, finanční, sexuální nebo jiné úplatky za propagaci v rozhlase, byly a jsou v USA nelegální. Moderátoři a rozhlasoví dramaturgové ale často dostávali peníze za „poradenství“, včetně spoluautorství písní a podílu na tantiémách. Někdy takové písně tvořily až čtvrtinu jimi hrané hudby. Šetření proti payole na konci 50. let sloužilo ale především velkým společnostem a konzervativním státním složkám (s pomocí Franka Sinatry) k potlačení nezávislých vydavatelů propagujících černý rock'n'roll. Uplácení tím nezmizelo, v roce 2005 zaplatily velké společnosti soudní vyrovnání desítek miliónů dolarů a Entecom Communications, vlastník 105 stanic v USA byl obviněn z obchodování s vysílacím časem (Shuker, 2008).

O českém psaní o hudbě jsem se už rozepsal, krátce tedy k tomu angloamerickému. Jak uvádí Shuker (2008) s rozšířením hitparádového popu v 50. letech je spojen vznik chvatných publikací o poslední popové senzaci, složený většinou z obrazového materiálu s přepsanými zprávami PR oddělení firmy. Spolu s časopisy zaměřenými na teenagery (v Británii Record Mirror, Disc) utvrzovaly konzumaci populární hudby jako panteonu hvězd. Rocková kultura let šedesátých, která brala popkulturu mnohem vážněji, si ale rychle našla odpovídajícího psanou formu v novém žurnalismu (Hunter S. Thompson, Tom Wolfe), živeném hudbou stejně jako literaturou, fakty, stejně jako fikcí. Hudební kritika vstřebala stylistické prvky mezi které patřila erforma, scénování a přímý vstup autora do „děje". Autoři, píšící pro Rolling Stone nebo Crawddady v USA a NME v Británii, sami dosáhli postavení hvězd a udržují si je dodnes (Greil Marcus, Robert Christgau, Dave Marsh, Jon Landau, v případě Lestera Bangse i s legendou rebela, který zemřel mladý). Paradoxně k významu hudební kritiky pro ideologie fungující v rámci populární hudby a k samotnému objemu vlastní žurnalistické produkce, nemá v anglicky psané literatuře v rámci studií populární hudby hudební kritika zas takový akademický ohlas. Lze tu nalézt dějiny časopisu Rolling Stone, soustředěné na vydavatelský průmysl a kontrakulturu (Draper, 1990), nebo historii tehdejšího undergroundového tisku, který vyhledával rockové publikum (Peck, 1985), ale nepočítám-li Thébergeovu (1997) analýzu časopisů pro hudebníky a Toynbeeho článek o britském tisku (1993), první kniha věnovaná populární hudbě a jejímu tisku, od 50. let a v angličtině, je až Jonesova Pop Music and the Press (2002). V kontextu české žurnalistiky je toto téma naopak často zpracovávané.

V 80. letech se pozornost rozšířila z hudby na styl a další fenomény obklopující hudbu. Charakteristickým časopisem, stylovou biblí, tohoto období je The Face, který si vysloužil pozornost Hebdige (1988) i McRobbie (1988). V té době se také vyvinul esejistický žánr oscilující na pomezí hudební žurnalistiky a akademické práce, jehož příkladem jsou knihy Marcuse (Mystery Train analyzuje souvislost mezi rock'n'rollem a americkou kulturou obecně), dnes je představitelem třeba Ross (2011).

Tradice časopisů zaměřených na teenagery (Smash Hits), „inkies" (NME, Melody Maker), tradičních šiřitelů rockové kritiky, stylových biblí (The Face,

hiphopové Vibe, The Source) se od 90. let snaží kombinovat časopisy jako MOJO, Q nebo Uncut, vesměs zaměřené na starší publikum. Mladší konzumenti se přesunuli k jejich internetovým podobám a novým, zcela digitálním rozcestníkům (Pitchfork).
Časopisy v 80. letech akceptovaly, že s hudebním průmyslem sdílejí zájem, opustily rétoriku stavějící své čtenáře proti němu a zaměřily se na roli spotřebitelského průvodce (průvodce životním stylem). Snaží se vytvářet neustálý sled trendů, scén a dalších nejlepších kapel současnosti a současně těžit z hudební historie pomocí nostalgie starších a zájmu mladých o předchůdce svých oblíbenců. Význam takové hudební žurnalistiky ale klesá úměrně tomu, jak spotřebitelé mohou většinu hudby téměř okamžitě a zdarma slyšet. Taková situace, radikálně odlišná od doby nedávné, kde byl posluchač odkázán na kritikův popis a nosič před nákupem většinou nemohl slyšet, má ještě jeden důsledek. Kritici ztrácí exkluzivní pozici autority zavalené náslechy od hudebních firem. Dnes je veškerá taková hudba dostupná téměř komukoli. Přesto hudební kritika, encyklopedie jako All Music Guide nebo i Wikipedia, a spotřebitelské průvodce stále výrazně určují významy stylů, žánrů a interpretů a definují kánon a historie populární hudby (a tím například cenu secondhandových nosičů). Jak shrnuje Shuker (2008), hudební časopisy stimulují spotřebu, fungují jako servisní průmysl průmyslu hudebního, a vedle toho, že jsou jejich recenze prodlouženou rukou marketingových oddělení, zajišťují průmyslu také důležitou zpětnou vazbu. Jejich práce je pak dál využívána k propagaci produktů ve formě citací v tiskových prohlášeních a doporučení na nosičích. Svým důrazem na kulturní hodnotu kupovaného také odvádějí pozornost spotřebitelů od ekonomické povahy zboží. Fakt, že nejsou vlastněny nahrávacím průmyslem, jim v tom dodává váhu.

5.6.1.1 Fanziny

Krátce se teď zastavím u důležité a zatím nepříliš prostudované oblasti hudebního tisku, jímž jsou fanziny. Časopisy vydávané neoficiálně fanoušky popisuje Shuker (2008, s. 167) jako „součást alternativního vydávání, charakterizovanou ústřední rolí amatérů, čtenářů jako autorů, nemainstreamovými kanály distribuce, neziskovou orientací a sítí založenou na expertíze široké základny nadšenců.” Ačkoli typická představa fanzinu

vzhledem k jeho tradici odvozené od punku většinou zahrnuje estetiku fotokopírky, levicovou a DIY politiku, anonymitu autorů, krátkou životnost spojenou s aktuálním zájmem, žánrové zaměření na punk nebo hardcore a distribuci poštou, fanzinová produkce je dnes mnohem širší a není troufalé ji napojit na tvorbu fanoušků teenybopu. Mnoho jejích funkcí se dnes přeneslo na internet, ale formát to nezahubilo, naopak. Podobně jako u renesance vinylu jako artefaktu, fanziny v reakci na digitalizaci a výrazně dostupnější metody tisku zažívají nebývalý nárůst objemu, refetišizaci. Fanziny, analogicky se službou nezávislých labelů pro velké firmy, se v mnoha případech staly předvojem, vyhledávači talentů za nimi jdoucích komerčních časopisů a hudebního průmyslu.

V Česku se fanzinová tvorba rozvinula až po roce 1989, bez očekávatelné návaznosti na samizdat. Částečné představení široké a nepřehledné produkce podává BigMag, internetová databáze a putovní výstava alternativních časopisů po roce 1989.

5.6.2 Rozhlas

Přes veškerou prestiž hudební kritiky, nejdůležitějším médiem pomocí něhož lze zasáhnout spotřebitele populární hudby bývá tradičně považován rozhlas (až poslední roky to mění). Rozhlasu už jsem věnoval hodně prostoru, ale zmíním se aspoň o několika jeho aspektech.

Dnes se zdá být vztah mezi nahrávacími společnostmi a rádii symbiotický a v mnoha analýzách z tábora politické ekonomie bývá líčen jako skoro harmonický. Zájmy rádií a nahrávacího průmyslu ale nejsou identické. Publikum, které rádia chtějí vytvářet, ať už pro inzerenty nebo ve veřejném zájmu,[148] neodpovídají nutně potřebám hudebního průmyslu, nejsou to publika hudbykupujících. A jsou to nahrávací firmy, které se většinou musí médiím přizpůsobit. Frith (2001) uvádí, že slavná britská pirátská rádia vznikala pod tlakem nahrávacích společností,[149] ale piráti si vyvinuli vlastní hudební ideologii a labely jim pak musely začít dodávat adekvátní nahrávky.

[148] Rozdíl ve strategiích přesvědčovaní dramaturgů komerčních a veřejnoprávních médií, která se zaměřují na zcela jinak definovaná publika, je tak velký, že podle (Fritha, 2001) vede k neprostupnosti mezi britským a americkým hudebním trhem.

[149] Pirátská rádia nebyla romantickou guerillou bojující za emancipační rock'n'roll proti konzervativnímu Spojenému království, ale komerční podnikání s lobbystickou ambicí zavést v Británii systém komerčního vysílání. Byl v nich silný podíl reklamy a například pirátské Radio London začínalo s investicí 1,5 milionu liber (Chapman, 1992).

Dějiny Radia Luxembourg, které britské společnosti mohly používat jako prodejní místo, ukazují, že čím víc byly playlisty diktovány obchodními odděleními nahrávacích společností, tím horší byla poslechovost. Formát „golden oldies", který se rozvinul v Británii a USA v 90. letech jde proti zájmům průmyslu: posluchači ladí rádio přesně kvůli deskám, které už mají a znova si je kupovat nehodlají. Novinky se tak daří prosadit jen do pořadů zaměřených na mládež. Dlouhodobý konflikt zájmů mezi inzerenty (a rádii), která vyhledávají starší a bohatší publikum a nahrávacími firmami, které preferují mladší publikum, řeší částečně až fragmentace trhu.

Vztah mezi nahrávacími společnostmi a rozhlasem má jednu nečekanou paralelu s poměrem, který měl, nebo někde ještě dosud má, nahrávací průmysl k prodejcům a distributorům hudby. Ti, pomocí síly svých řetězců kombinované se „znalostí zákazníka" dokážou vytvořit nezanedbatelný tlak na nahrávací společnosti. Vzhledem k omezenému prostoru kamenných obchodů nechtějí distribuovat hudbu, která by podle nich na pultech ležela příliš dlouho a kterou nelze snadno zařadit. Ovlivňují taky design promomateriálů a obalů nosičů a naopak designem svých obchodů pomáhají určovat, která hudba se bude prodávat a která ne. Digitální distribuce situaci částečně mění téměř nekonečnou skladovou kapacitou, ale nikoli kapacitou pultovou – prostor pro prezentaci, kterou obchod může titulu dopřát se naopak zmenšuje z plochy supermarketu na čím dál menší obrazovky. Prostor na hlavní straně největšího digitálního obchodníka s hudbou iTunes znamená jistotu zvýšeného prodeje.[150]

S tím úzce souvisí formát specifický pro populární hudbu, hitparáda. Toto zpřítomnění a převtělení obchodní stránky populární kultury do rozhlasového i televizního obsahu nemá v ostatních oblastech kultury paralelu. Žebříčky návštěvnosti kin, nejdražších filmů nebo aukční rekordy umění se nikdy nestaly mediálním formátem, který by mohl popularitě hitparády konkurovat. V Británii se první žebříček objevil v roce 1928, v USA v roce 1934, oba nejprve v časopisech (Shuker, 2008). Žebříček, ať už sestavovaný na základě prodeje nebo počtu hraní v rádiích, není jen zábavní formou a nástrojem

[150] Album během týdne, kdy je umístěno na hlavní stránku iTunes prodá průměrně pětkrát více kopií než ve třech až pěti týdnech, kdy už na hlavní stránce není (Winngfield a Smith, 2007).

vydavatelů na roztáčení spirály zájmu a hodnocení vlastního výkonu, ale taky způsobem, jak fanoušci zasazují „svoje" interprety a styly do souvislostí s ostatními.

Krom vztahu s nahrávacími společnostmi jsou pro studia populární hudby logickým tématem účinky rozhlasu na podobu populární hudby. Negus (1996), nikoli nepodobně s Fukačem (1998) a zkoumáním začátků rozhlasu v Československu, ověřuje především vliv na podobu a samotnou existenci scén. Je to užitečná příprava na téma globalizace. Před rozšířením rozhlasu se hudba v Británii šířila nerovnoměrně, často s měsíčními rozdíly, a její repertoár se výrazně lišil region od regionu (viz Scanell a Cardiff, 1991 [Negus, 1996]). Rozhlas srovnal rychlost šíření trendů na rychlost zvuku a hlavně vytvořil nový, „národní repertoár". Selekce, kterou nově ustavení rozhlasoví dramaturgové provedli, spojovala různé hudby z různých sociálních, kulturních a ekonomických zázemí a vytvořila z nich novou abstraktní jednotku.

5.6.3 Hudba v televizi a videoklip

Přes všechno řečené, největší zásah má z hlediska hudebního průmyslu televize.[151] Její publikum je větší, není hudebně vkusově vyhraněné a hvězdu je v ní vedle poslechu i vidět. I tady se ale firmy musí přizpůsobit pravidlům televizního publika. Podobně jako rocková žurnalistika, televizní dokumenty o hudbě potvrzují hudební styly nebo interprety jako seriózní zájem, definují jejich pozici, ale také přinášejí firmám tantiémy.

I když se televize v začátcích profilovala jako rodinné médium a rock'n'roll jako znak mladé rebelie, rychle si našly způsob jak využít svých předností. Televize pomohla kariéře Elvise Presleyho a získala si publikum oddané populární hudbě.[152] Ideální spolupráci našli ale až s MTV, které dokázalo oživit klesající zájem o hudbu v 80. letech. Hudební průmysl platil a vyráběl obsah (klipy-reklamy) sám a televize si jenom vybírala. Koncem 80. let „audiovizuální rádio" MTV sledovalo pravidelně 85 % Američanů mezi 18 a 34

[151] A nelze zapomenout na film, který mohou firmy lépe kontrolovat a většinou má globální dosah. Na začátku tisíciletí byly soundtracky stále nejdůležitějším zdrojem nejprodávanějších singlů v USA.

[152] Některé z tehdy zahájených pořadů se vysílají dodnes (American Bandstand, Shuker, 2008).

lety a v roce 1991 mělo klip 80 písní v nejhranější stovce žebříčku Billboardu (Shuker, 2008). Klip se stal ústředním postmoderním artefaktem.[153]
Jaký je tu ale vztah mezi zvukem a obrazem? Na to si během 80. let odpovídali spíš výzkumy z oblasti studia televize a filmu, zato mnohonásobě a bez souvislostí s průmyslovou a komerční dimenzí klipu, jeho pozicí v televizním toku nebo souvislosti s hvězdností. Obraz trivializuje hudbu, zněl argument kritiků postmoderny reagující na popularitu MTV. Konstrukce image převládla nad vytvářením zvuku a představivost posluchače kolonizovaly reklamní mechanismy průmyslu. Jiní autoři ale poznamenávají, že hudba je s performance a spektáklem spojena už po staletí a produkční nároky hudby se od zavedení MTV nesnížily, naopak. Cubitt (1991) a Berland (1993) potvrzují Fukačem (1998) zmiňovaný fakt, že hudba se spíš vrátila k sepětí s obrazem potom, co je od sebe dočasně oddělily gramofon, rozhlas, fotografie a němý film. Goodwin (1992) poznamenává, že ale i v té době obrazy obklopovaly hudbu v tisku, na obalech desek, na promofotkách i v popisech moderátorů. Reaguje tak na jednu z prvních analýz klipů na MTV od E. Ann Kaplan, která vyšla z filmové teorie a rozdělila klipy do pěti kategorií podle vizuálních narativů (romantické, sociálně odpovědné, nihilistické, klasické a postmodernistické). Kaplan klipy vidí jako reklamy, ale analyzuje klipy jak je zvykem analyzovat filmový nebo televizní materiál: ignoruje hudbu a příliš ji nezajímá, jak publika klipy poslouchají. Goodwin naopak přistoupil ke klipu z hlediska narativu popové písničky. Zapojil koncept synestézie – procesu, v němž se smyslové vjemy přenášejí z jednoho smyslu na druhý, v tomto případě na vizualizaci zvuku. Obrazy v klipu jsou podle něj propojeny jako posloupnost zvukových konotací, impresí a nehudebních signifikací. Obrazy hudbě producenti nevnutili, ale odvodili je z významů a signifikací nesených hudbou. Goodwin k tomu použil jednoduchou sémiotiku. Ikonické jsou písňové texty, štěkaná slova označují vztek, vzdechy sexuální aktivitu, syntezátory policejní sirény a automatický bubeník výstřely. Indexem může být skrečování, djská technika zacházení s deskou a její zvuk. Skandování davu značí koncert a odpočítávání orchestr. Symbolem machismu může být kytarové sólo, vizuálně podpořené kytarou jako falickým

[153] Hudba v televizi a videoklipy viz Mundy (1999); Frith (2007a); Frith et al. (1993); Cubitt (1991); Vernallis (2005).

symbolem. Podle Goodwina na těchto mentálních obrazech klipy staví třemi způsoby – ilustrací, amplifikací a nespojitostí [disjuncture]. Ilustrace je předvídatelná, obraz vypráví příběh klipu nebo jeho nálady, je např. nastříhaný do rytmu. Amplifikací má Goodwin na mysli přidání nových významů, které nejdou proti významům písně, ale nejsou nutně zřejmé z textu. Nespojité klipy jsou ty, kde text písně a obraz nekorespondují.
Negus (1996) pro analýzu klipu navrhuje využít kategorie, které vyvinula Gorbman (1987) k analýze zvuku ve filmu: diagetický, nediagetický, paralelismus a kontrapunkt. Diagetické jsou zvuky, které jakoby vycházely ze zdroje ve filmu (rádio, pouliční zpěvák), nediagetické nemají zřejmý zdroj. Diagetické zvuky v klipech převažují – většinou v nich hraje kapela, jak hraje. Paralelismus, jak název napoví, je termín pro hudbu následující akci předvídavým způsobem – už jsem mluvil o konvencích filmové archivní hudby. Ať už jsou to smyčce značící napětí, klip ilustrující slova písně nebo střih následující rytmus hudby. Kontrapunkt funguje obráceně, k narativu přidává nebo s ním nějak interaguje.
Klip ovšem není film. Divák ho nesleduje soustředěně v kině, ale nesoustředěně (Cubitt, 1991; Morley, 1992), často v pozadí nebo na jedné z více obrazovek, a často opakovaně. Hayward (1990) tak mluví o nové, „dekorativní" estetice juxtapozic. Negus (1996, s. 95) mluví o klipu jako o audiovizuálním nábytku. Namísto textu jako poezie, vizuálu jako narativu a hudby ve smyslu melodických struktur nebo rytmických vzorců, uvažuje o klipu jako o opakujících se sémiotických částicích. Ty kombinují hudbu, obraz a slova tak, aby umožňovaly různé kontexty a doprovodné aktivity.
„Nepopírám, že slova mohou být poezií, že melodie a rytmy mají odlišné sekvenční a cyklické vzorce, a že vizuály mají narativ. Chci zdůraznit, že coby publikum je tak často nevnímáme. V mnoha případech se nám dostane kousků, které byly poskládány záměrně dekorativně a mnohovrstevnatě."
Negus (1996, s. 94)
Už se zavedením rádia hudební vydavatelé tlačili na autory, aby psali písně s vokální linkou a to takovou, aby se v ní co nejčastěji opakoval název písně. Rozhlasoví hlasatelé totiž většinou neoznamovali název písně a takhle měla větší šanci na rozpoznání potenciálním kupcem gramofonové desky nebo hudebniny. Písně tak dostaly podobu dnešní hudby v reklamě – snadno

zapamatovatelného sloganu. Dnešní klip následuje konvenci tradičního singlu: 2-3 minutové promo a nahrávací společnosti a jejich režiséři přišli na způsob jak vytvořit opakující se části, které příjemci sdělí podstatnou informaci z klipu i když jenom přechází ulici naproti obchodu s obrazovkou.

5.7 Autenticita, autorství, rock & pop

5.7.1 Rock & pop, pop/rock

Stejně jako to dělají fanoušci, musí akademici také při hledání významů v populární hudbě respektovat především žánrový kontext. Už v roce 1982 Fabbri (Frith, 2004) ukázal, že basové linky a backvokály mají jinou důležitost v reggae než v punku a musí být proto jinak posuzovány. Podstatnější ale je, že kulturní a společenská pravidla pro produkci, prezentaci a spotřebu hudby jsou stejně důležitá jako pravidla určující ty správné a nesprávné zvuky. Folkový písničkář by tak měl „zníť" jinak než popový idol, nejen koncertně, ale i třeba v rozhovorech.

Specifickým tématem pro populární hudbu v rámci studia populární kultury je tedy autenticita. Málokterý divák televizního seriálu by diskutoval o upřímnosti záměrů svého oblíbeného scénáristy (moderátora, režiséra, herce, střihače), ale právě taková otázka bývá středem pozornosti diváka sledujícího byť jen přenos hudebních cen.[154] Každý interpret, v některém žánru více, jinde méně, je tázán, zda je věrný svým deklarovaným zásadám a zásadám žánru. Není náhoda, že reality show, formát postavený na dojmu autenticity a spontánnosti, ale taky komodifikaci, soutěži (hitparádě) a vyhledávání a souzení talentů, mívá hudbu jako jedno ze stěžejních témat a bylo tomu tak už dlouho předtím, než se formát v posledních letech stal dominantním (Konkurs režiséra Miloše Formana, 1963, The Monkees, 1966–1968, S Club 7 in Miami, 1999).

Napětí mezi komercí a uměním v populární hudbě vyjadřují termíny pop a rock, ačkoli produkty z obou kategorií produkují tytéž firmy a obojí je určeno k masové spotřebě. Ideologicky a esteticky je ale jejich fanoušci pečlivě rozlišují; leccos už jsem ukázal v diskuzi nad Bílkovou analýzou normalizačního popu. Zatímco pop neodmítá svůj zbožní charakter, rock si

[154] Divák seriálu by asi nediskutoval, ale i v kinematografii panuje silný mýtus autorského filmu jako absolutní mety – Godard, Fellini, Jarmusch. To je stejně romantická ideologie.

navenek zachovává auru vysokého umění, étos sebevyjádření, upřímnosti, inteligence, komplikovanosti, nekomerčnosti a dokonce nekonformnosti. Tyto dvojice protikladů se opakují dál jako:

masové vs. lokální/komunitní
prefabrikované vs. autentické
zezbožněné vs. nekomerční
živé vs. nahrané
velké nahrávací společnosti vs. „nezávislé" labely
nadčasové vs. efemérní
originální vs. derivativní
práce vs. hra
album vs. singl
ženské vs. mužské
dětské vs. dospělé
střed vs. okraj
souhlas vs. nesouhlas

Není těžké ve dvojicích odhalit ozvěny distinkcí přisuzovaných jindy rozdílu mezi artificiální a populární hudbou. A stejně jako existuje rozdělení na autentické a neautentické žánry (např. folk vs. europop), funguje rozlišení na autentické a neautentické v rámci samotných žánrů („upřímný" a „neupřímný" europop, „zaprodaný" folk, Frith, 1983). I ti nejmladší fanoušci, často vnímaní jako snadno ovlivnitelní, mají silně vyvinuté představy o tom, co je a co není „v pořádku".

Shuker (2001, s. 8) připomíná, že tento přístup je dědictvím 60. let, kdy už uvádění američtí hudební kritici vytvořili představu rocku jako přelomového autentického bojovníka za (individuální) svobodu, kreativního představitele kontrakultury a protestu, a svoji ideologii povýšili na jazyk hudební kritiky vůbec.[155] Tribunou tohoto levicově liberálního smýšlení byl časopis Rolling Stone, založený v roce 1967. Ten dodnes potvrzuje platnost svých kritérií

[155] Tuto konstrukci kritizuje Negus (1996, s. 136-163). Rock neshledává tak přelomovým, nýbrž ho vidí jen jako jeden z momentů v dlouhé historii populární hudby, který navíc vedl čilý dialog se svými předchůdci.

zveřejňováním žebříčků nejlepších alb všech dob (album, nahrávka obsahující několik kratších jednotek, písní, nebo i delších „děl", celkově čítajících 30-70 minut, je ústřední formou stylu). Pořadí stabilně ovládají rockoví velikáni 60.-90. let, nikdy nechybí Beatles a Bob Dylan a z rockového kánonu se tu činí kánon celé populární hudby. Podobné žebříčky zveřejňují i mnohá další média, včetně například britského deníku Guardian a četných knižních vydání. Vytvářejí je profesionální fanoušci, hudební kritici, a „nikdy nekončící spory o ‚nejlepší alba' odhalují existenci jádra kánonu, alb jejichž pozice se téměř nemění, a také důležitost tohoto kánonu pro vkusy konzumentů populární hudby" (Regev, 2002, s. 254).

Takové rozlišování má ale mnohem hlubší kořeny v romantismu 19. století. Rockový imperialismus, rockismus (viz Sanneh, 2004; Veselý, 2010), v tradici známé z evropocentrické muzikologie, kde se takto chová artificiální hudba, samozřejmě předpokládá, že charakteristiky rocku platí univerzálně i pro jiné žánry a z toho vychází při jejich hodnocení. Touto logikou rock vždy potvrzuje svoji superioritu mezi ostatními žánry, neboť kvality, které dle obrazu svého učinil měřítkem, nejlépe splňuje. Podle Regeva se do jeho metakategorie pop/rock (populární hudba řízená rockovou ideologií) vejde leccos zdánlivě nesourodého, od Britney Spears po Khaled. Spojuje je rocková estetika: užití elektrických a elektronických zvukových struktur, amplifikace, sofistikované studiové řemeslo a „neškolené" a spontánní techniky vokálního podání – tím do pop/rocku zapadá i elektronická hudba jako techno nebo hip hop. Podobné zvukové textury používají k dosažení specifických významů, typických rytmů a melodických struktur a jsou tedy součástí jednoho zvukového idiomu a jednoho sémiotického systému. Do pop/rocku nepatří předrockové styly jako hudba velkých orchestrů nebo tradiční populární hudba – ty se spolu s nezápadními hudbami ale mohou stát pop/rockem pokud je někdo nasampluje nebo „elektrifikuje". Tato estetika klade důraz na autorství, autoři nebo „technologičtí" autoři (producenti, DJové) stojí v hierarchii nad pouhými interprety.[156]

[156] V rámci práce používám termín „interpret" obecně ve smyslu anglického „artist", pro než český ekvivalent „umělec" v kontextu populární/nonartificiální hudby považuji za zavádějící. Interpret je koncovým článkem, který prezentuje hudební produkt – ať už je to zpěvák, skupina, ať je vystupující autorem nebo částečným autorem prezentovaného, nebo není. Na

Podle Regeva se albům v kánonu přičítá hodnota velkých uměleckých děl a tak jsou používána k vymezení vůči kritikům populární hudby, kteří ji vidí jako podřadnou (především vedle hudby vážné). Nástroje k výrobě populární hudby, které kritici vidí jako technologické berličky pro lidi bez talentu, staví rocková ideologie jako prostředky pro vytváření nového a jedinečného hudební vyjádření. Ve správných rukou elektrické a elektronické hudební nástroje, studiové produkční techniky, samplování a turntablism („hra na gramofon") mohou být používány vysoce originálně k tvorbě autentické hudby, což dokazují kanonická alba. Těm, kdo by viděli populární hudbu jako produkt masových výrobních linek, na nichž skupiny profesionálů s důslednou dělbou práce montují produkt pro hudební trh, je na příkladech kanonických alb demonstrováno, že populární hudbu tvoří autoři, skuteční umělci, a to ať v podobě jednotlivců, kteří dokážou pojmout všechny komponenty hudební tvorby (skladbu, psaní textů, zpěv a hru na nástroje), nebo ve formě kolektivních kreativních formací (kapel).

Regev vidí tuto strategii jako úspěšnou – kritiky populární hudby se z velké většiny podařilo přehlušit. Podle něj rock ovládají dvě logiky – komercialismus a avantgardismus. Komercialismem míní tendenci k napodobování estetických praktik, které se ukázaly jako komerčně nebo umělecky úspěšné. Avantgardismus je spojen s touhou po invenci, především využíváním nových možností nabízených technologiemi nebo hybridizací, aplikací rockových postupů na jiné styly (rock s vážnou hudbou coby classic nebo prog rock, punk a heavy metal jako grunge, jazz rock atd.). Avantgardismus je tradičně hodnocen lépe, než komercialismus, ale v 80. letech byly v linii s avantgardní logikou některé styly dříve vnímané jako komerční rehabilitovány (lounge, easy listening). Tyto logiky postupně od 50. let vytvořily plejádu stylů a žánrů a podle Regeva už dnes rocková estetika v podstatě zastupuje estetiku populární hudby obecně, neboť se jí podařilo marginalizovat jiné populárně hudební uvažování. Mezi kategoriemi pop a rock tedy podle něj nemá cenu (protože nelze) rozlišovat, rocková estetika kolonizovala populární hudbu jako takovou. Optikou této estetiky je pak hodnoceno vše, co se blíží do euroatlantického hudebního prostoru.

---

rozdíl od umělce nebo performera termín zdůrazňuje nejdůležitější a ve všech případech přítomnou funkci takového subjektu – interpretaci.

5.7.2 Rock a gender, rock a černá hudba

Takový rockismus je ideologií bílého heterosexuálního muže, a tak k němu patří i rasismus a sexismus (Feigenbaum, 2005, ukazuje, jak hudební kritika často devalvuje a marginalizuje interpretky).

Černá hudba může do kanonického jádra patřit jen pokud otevřeně vyjadřuje vzdor proti společenskému řádu (Marvin Gaye, Public Enemy), utilitární taneční styly jako disko nebo house jsou diskvalifikovány coby záležitosti těla a nikoli intelektu. Zatímco styly černé hudby oslavují komerční úspěch, rockoví milionáři své bohatství skrývají. Dělba práce v černé hudbě (producenti, autoři hudby, interpreti, aranžéři) je v rozporu s rockovým ideálem rockera autora-interpreta (písničkáře) a zatímco pro černou hudbu je skladba výchozím bodem pro apropriace a interpretace, pro rock je uzavřenou záležitostí, artefaktem-fetišem, který je třeba chránit v podobě „autentických", původních nahrávek a to zejména právně.

Podobně Frith a McRobbie v dnes už klasické, jakkoli mnohými přeformulované[157] práci Rock and Sexuality z roku 1978 sledují, jak dělení na rock a pop v nejsexualizovanějším odvětví zábavy kopíruje genderové stereotypy (z dnešního pohledu jejich text mluví o genderu, spíš než sexualitě). Rock (populární hudba) „doprovází okamžik, kdy se chlapci a dívky učí svůj rejstřík veřejného sexuálního chování [...] a funguje současně jako forma sexuálního vyjadřování i jako forma sexuální kontroly. [...] nejdůležitější ideologickou prací vykonávanou rockem je konstrukce sexuality" (Frith a McRobbie, 1978, s. 371-3).

Hudební průmysl ovládají muži a jejich představa žen: ty jsou téměř vždy jen v pozicích zpěvaček, tanečnic a PR.[158] Z hlediska produkce je rock mužskou formou. I mužská sexualita je tu ale prezentována jen stereotypicky, píšou Frith a McRobbie a představují svoje dvě základní kategorie: cock rock a teenybop.

---

[157] Dlouho před Madonnou, riot grrrls a Frankem Oceanem, ale i před metalem, který jakoby vzal jejich zhodnocení cock rocku jako návod. Ke kritice viz Fast (1999); Frith (1985).

[158] „ABBA představuje nejčistší příklad sexuální dělby práce v takových skupinách: muži dělají hudbu (píšou a aranžují, hrají na kytary a klávesy) a ženy jsou okouzlující (vyfiknou se a zpívají, co se jim řekne – jejich nástroji jsou jejich „přirozené" hlasy a těla). Film ABBA: The Movie měl dvojí zápletku; zatímco novinář se věnoval mužům ze skupiny, kamera ulpívala na Annině zadku – to byl klíčový obraz filmu." (Frith a McRobbie, 1978, s. 377)

Cock rock je explicitní, hrubé a často agresivní vyjádření fantazií mužské sexuality – jeho představitelé (od Elvise po Kabát) neustále připomínají publiku svou moc, chlupy na hrudi a genitálie. Mikrofony a kytary tu fungují jako falické symboly, hudba staví na vzrušení a klimaxu, texty jsou arogantní, ale míň než o vlastní slova jde o vokální styly: řev a vřískot. Koncerty se točí kolem mužského sexuální výkonu a podle Fritha a McRobbie na ně chodí relativně málo dívek – „hudebníci předvádějí sexuální ikonografii, která je pro dívky, které byly vychovávány k chápání sexu jako něčeho hezkého, měkkého, milujícího a soukromého, v mnoha ohledech cizí, hrozivá a nevkusná" (s. 374). Cock rocker je destruktivní poutník, který žije nebezpečně a nezodpovědně a likviduje hotelové pokoje stejně jako groupies. Hudebně si osvojuje sexuální přímočarost rhythm & blues, ale přidává k ní drsnější mužskou fyzičnost – tvrdost, kontrolu, virtuozitu. Hudební dovednosti jsou tu synonymem pro dovednosti sexuální – a hudební nástroje slouží k jejich demonstraci. Ženy jsou v očích cock rockera „buď sexuálně agresivní a tudíž nešťastné a odsouzené k záhubě, nebo svoji sexualitu potlačují a proto vyžadují mužských služeb. Je to žena, která ať romantizovaná nebo ne, je viděna jako ovládající, shánějící manžela, antisvoboda, konečná restrikce." (ibid.) „Cock rock představuje ideální svět sexu bez fyzických nebo emocionálních problémů, kde všichni muži jsou atraktivní a potentní a mají nekonečně příležitostí to dokázat. Jakkoli mocné je toto vyjádření, zůstává ideálem, ideologickým světem, a alternativní způsob teenybopové maskulinní zranitelnosti je tím pádem komplementárním zdrojem indicií, jak by sexualita měla být vyjadřována. Obrazy podvedeného, nešťastného muže jsou pro sofistikovaný rock orientovaný na dospělé ústřední [...] Jinými slovy, rock v sobě nese sdělení o mužských pochybnostech o sobě a sebelítosti, které provázejí náznaky ženského sebevědomí a agrese." (ibid., s. 382)
Naproti tomu mezi spotřebiteli teenybopu jsou většinou dívky. To, co si kupují je také forma mužské sexuality: sebelítostivá, zranitelná a potřebná. „Je to obraz chlapce od vedle: smutný, přemýšlivý, krásný a jako štěňátko." (ibid., s. 375) Texty pojednávají o zklamání a novém startu, osamění a frustraci a těží ze starších romantických konvencí. Mužská sexualita se proměňuje na toužení, které nese jen malé známky sexuální interakce – hledá se citlivý a chápající partner, který by podporoval a živil neschopného mužského

adolescenta během dospívání. Teenybop hraje na koncept ženské sexuality jako vážné, rozptýlené a implikující naprostou emocionální oddanost. Připravuje ženy na roli oddané manželky a matky, připravené k obětem, službě a věrnosti. Živé vystupování, které v cock rocku, úplně jako na fotbalovém utkání, těží euforii z absence žen, je tu nepodstatné vedle plakátů a televizních vystoupení. Interpret oslovuje svého ženského spotřebitele jako partnera, izolovaný objekt, který může uspokojit jeho sexuální a emoční potřeby.

Frithem a McRobbie představené dva typy jsou samozřejmě výrazně abstraktní a ve skutečnosti se různě překrývají; dívky poslouchají Rage Against The Machine, chlapci Justina Biebera a Rod Stewart dokáže zvládat obě polohy (zatímco ale Janis Joplin se musela stát „jedním z kluků"). Za 35 let se situace v populární hudbě navíc výrazně proměnila – rocková ideologie ale ne.[159] Podobně je tedy konstruován i koncept rockového fanouška jako experta, znalce technologií i hudební historie, hudebního kritika a sběratele. Muži zažívají rock jako sdílenou zkušenost kolektivní kultury, ve veřejných prostorech s kamarády. Žena je naopak vnímána jako pasivní, osamělý posluchač v pokojíčku vyzdobeném plakáty, aniž by se předpokládalo, že by se mohla stát hudebnicí nebo jinou profesionálkou v oboru. Předpokládá se, že bude vytvářet intimní teplo domova.[160]

Připomeňme si tady znovu, že taková ideologie se neomezuje na písničky. Nejen, ale zejména časopisy pro mládež nejméně od 50. let používají image popových (stejně jako filmových) hvězd k ilustraci obsahu, který z naprosté většiny tvoří více či méně potlačovaná sexualita. A naopak, hudbu většinou vykládají z hlediska „lásky"; muzikolog by se tam neměl čeho zachytit. Málokdy tu jsou recenze, nebo náznaky, že by dívky mohly zakládat kapely. Hudba je tu zastoupena idoly, které vystupují jako repertoár postav v nekonečném marketingovém seriálu – nějak vypadají, propagují značky, mají „osobnost" a není jasné, jestli je potřeba znát jejich tvorbu. „Dominantním způsobem kontroly v populární hudbě [...] je ideologie romance, která je sama

[159] Chlapci a dívky používají pop i jinak a rezistenčně a Frith a McRobbie tomu věnují pozornost, ale to na rockové ideologii nic nemění. Pasivitu fanynek vyvrací například Wise (1984); Vermorel a Vermorel (1985) nebo slavně Garratt (1984).

[160] V 60. letech se jí otevřela kategorie písničkářky – dlouhovlasé, s akustickou kytarou čistým hlasem a úmysly, citlivé, pasivní a sladké.

o sobě polevou na dortu drsné ideologie domesticity. Romance je hlavní hodnotou šoubyznysu a lehké zábavy, a když se popoví hudebníci dostávají ke svému publiku prostřednictvím rozhlasu, televize a tisku, vyjadřují tradiční šoubyznysové představy glamouru, ženskosti atd." (ibid., s. 387)[161] Oproti tomu se v 60. letech rock zdál „upřímný" a „osvobozující", ale jak uzavírají Frith a McRobbie, rock osvobozuje především mužskou představu nezávazného sexu jako toho nejlepšího sexu.

5.7.3 Rock a kulturní kapitál

Myšlenka autenticity se úspěšně reprodukuje i v rámci žánrů, které by v 60. letech neexistovaly a hudebně je lze za rock považovat jen pomocí Regevovy obecné definice – například právě v hip hopu. Tady jde, stejně jako ve folku, především o „keepin it real", tedy takové vystupování, v němž se při pohledu z pozice fanouška interpretův život překrývá s jeho tvorbou.[162] McLeod (1999) tvrdí, že potřeba autentického potvrzení v hip hopu se vyvinula jako obrana proti inkorporaci hlavním (dominantním, bílým) proudem. Autentičtí byli ti, kdo reprezentovali sami sebe, „ulici" a místo odkud pocházejí (ghetta vnitřních měst), menšinový etnický a rasový původ, znalost hiphopového undergroundu a jeho dějin a drsnou maskulinitu – tedy pro jejich nové bílé fanoušky ze středních tříd amerických předměstí jen těžko napodobitelné rysy.[163]
Takové využití subkulturního kapitálu nepochybně není nic nového pro čtenáře Thornton (1996), z jejíž práce je zřejmé, že romantickou ideologií autentizace je prosycena každá subkultura (a s ní velká část subkulturálních studií), která si zakládá na originalitě a auře své DIY produkce. Thornton inspirována Bourdieuho kulturním kapitálem a vkusovými kulturami ukazuje, jak znalost kódů nebo vlastnictví těch správných desek (dnes bychom použili termín connoisseurství) slouží k rozlišení členů subkultur a jejich

[161] Bekova kategorie Sweet Melodies taky leccos napoví. Frith a McRobbie zkoumali tehdejší denní vysílání BBC Radio 1 a 2 zaměřené na ženy v domácnosti a konstatovali, že se omezuje na pop, romantické balady a lehké skočné rytmy. Naopak v něm nefigurovala nová vlna, punk ani reggae, které se vracely do éteru v době, kdy se předpokládalo, že se vrátili ze školy studenti a muži z práce. Hudebně „zajímavé" programy se hrály v noci, mimo pracovní dobu. Podobně denní vysílání popu na pracovišti podle Fritha a McRobbie domestikuje a feminizuje prostor.
[162] Absolutního romantického naplnění, sebevraždy vinou za zaprodání se, došel v této verzi rocker Kurt Cobain, ale smrt kulkou z konkurenčního gangu jako potvrzení autenticity svého umění dostihla i třeba rappery Tupaca Shakura a Notorious B.I.G.
[163] Autenticitě v českém hip hopu se věnuje Anna Oravcová.

hierarchizaci. Subkultura tu místo hallovského třídního boje reprezentuje boj s konkurenčními skupinami mladých o společenskou prestiž. A tento boj se neodehrává navzdory médiím, ale s jejich aktivním využitím.
Podobně Peterson (1995) sleduje, jak americké country závisí na vlastní vnitřní dialektice mezi autentickým a sofistikovaným. Namísto proroku od primitivního k modernímu jsou dějiny country cyklickým bojem dvou alternativních historií – kdykoli jedna podoba vystupování nabyde komerčně vrchu, druhá se vyvine kontrastně a naopak. S tím souvisí i kódy chování – jak se interpreti a publika mají oblékat, mluvit a ukazovat. Stahl (2002) ukazuje, že i chlapecké skupiny operují na základě ideálů autenticity a jak upozorňuje Toynbee (2000, s. 31) i ikonicky popové Spice Girls vyhodily manažera kvůli „umělecké autonomii".
Už v roce 1950 Riesman rozlišoval dva druhy teenagerského publika – většinu, která nemá vyhraněný vkus, vystačí si s mainstreamovou hitparádou a hudbu používá především společensky a pak skupinou aktivnějších posluchačů. Ti, se stavěli proti komercionalizaci rádia a hudebníků a vlastním, „soukromým" jazykem mluvili o „malých", průmyslem nepodporovaných kapelách. Trondman (1990), zkoumal švédskou mládež 80. let a našel dva druhy rocku, dospělý „umělecký rock" a „idol rock". Dospělý rock vyznávali hlavně studenti a vysokoškoláci s dobrou vyhlídkou na kariéru v legitimní kultuře. Tento hudební druh pro ně splňoval nároky na „intelektuálnost", „estetické působení" a „spojení s tradicí". Kumulace takového kulturního kapitálu jim podle Trondmana pomáhala zapojit se do dominantní společenské elity. Podobně na přelomu století fungoval indie rock, hudba bílých vysokoškoláků (Fonarow, 2006).
Používání autenticity k rozlišení mezi popem a rockem tedy – i daleko od přísnosti subkultur – rozlišuje především mezi různými formami kulturního kapitálu (Frith, 1996) a slouží tedy, v souladu s Bourdieu, k produkci nadřazenosti, prestiže a nerovnosti. „Rockový" vkus svého majitele vyvyšuje nad ty, kteří chápou hudbu jenom jako zábavu a taková osoba, jejíž vkus je osobním vyjádřením a vyjádřením hodnot komunity se už pohybuje mezi různými styly a vytváří si osobní menu „cool" (viz hipsterství).

5.7.4 Rock a kulturní kapitál v Československu 80. let

Nabízí se myšlenka aplikovat takto formulované teorie popkulturního kapitálu na situaci v 70. a 80. letech v Československu. „Autentický rock", punk a nová vlna přitahovaly pozornost potenciálních středních tříd, především studentů, ale taky režimních hlídačů pořádku. Takový kapitál velkou šanci na společenské uznání nesliboval a čím víc byly tyto styly potlačovány, tím spíš byly doménou učňovské úrovně nebo jedinců rezignujících např. na možnost kariéry. Stával se tedy subkulturním kapitálem ve smyslu vymezení se vůči dominantní kultuře a šancí na úspěch pro ty, kterým ji mainstreamová společnost nedává. Pozornost lépe sociálně situovaných skupin se proto soustředila na úřady i starší generací mnohem lépe přijímaný, ještě lépe „intelektualiziovatelný" folk. Jeho potenciální podvratnost v rámci socialistického zřízení byla přítomná, ale méně nápadná – neprovokoval agresivním zvukem a většinou ani vzhledem. Taková „literární" tradice byla široce srozumitelná a byla v souladu s ceněnou českou slovesnou tradicí (o písničkářích se mluvilo jako o básnících) i celkově novou pozicí, jež se populární kultuře v té době začalo dostávat v celém euroatlantickém prostoru. Vrcholná díla rocku, zejména toho z 60. let, k nimž patří folkové legendy, jimiž se Češi inspirovali, už začínala nahrazovat „vysokou" operu a vážnou hudbu v pozici společenského respektu.

V 80. letech koncepce (sub)kulturního kapitálu poskytuje účinný nástroj i pro pohled na zónu hudebních burz a další výměny neoficiálních informací.

5.7.5 Romantická ideologie jako nástroj hudebního průmyslu

Vyvracení mýtů o autenticitě, nekomerčnosti, individuálním autorství a původnosti rocku (blues, folku atd.) se věnuje vcelku bohatá literatura (Titon, 1993; Frith 1996; Grazian, 2004; Sanjek, 2004; Taylor a Barker, 2007), ale většinou stačí jen letmé srovnání vystupování interpreta („osamělý muž s kytarou") s pozicí, ze které mluví (pódium, které přivezl konvoj kamionů). I pokud se někomu podaří hudebně rozlišit rock a pop, oba druhy jsou nakonec masově produkovány pro masový trh, takže takové rozlišení nebylo příliš užitečné ani v 60. letech – jedině jako nástroj marketingu. Romantické představy o autenticitě, autorství a originalitě totiž nejsou jen námětem pro

debaty v hudebním tisku, ale taky pomáhají hudebnímu průmyslu legitimizovat zisk.

Romantismus, souhlasíme-li s tezí přednesenou Lee Marshallem v knize Bootlegging: Romanticism and Copyright in the Music Industry (2005), není opozicí vůči kapitalismu, ale je pevnou součástí toho, jak v kapitalismu chápeme kulturní produkci – romantická ideologie smiřuje myšlenku umělecké tvorby s podmínkami industriálního kapitalismu tím, že průmyslový charakter kulturních výrobků maskuje romantickým autorem. Hudební průmysl takovou romantickou ideologii podporuje, protože mu nejen pomáhá zakrývat kulturní komodifikaci, ale taky například rozšiřovat autorská práva a jejich porušení stavět jako estetický přečin. „Kapitalistická kontrola populární hudby spočívá [...] v jeho znovu se vynořující apropriaci ideologie umění, vyznávané fanoušky a hudebníky." (Frith, 1986, s. 287)

Aktérům kulturního průmyslu, kteří se snaží maximalizovat zisk prostřednictvím racionalizace výroby a distribuce, stojí v cestě především povaha produktu (je drahé ho vyrobit a snadné ho distribuovat) a nevypočitatelnost trhu. V obou oblastech jim romantická ideologie může být nápomocna. Předně, aby chránili svoje nemalé náklady před těmi, kdo by se chtěli přiživit na rozšiřování výrobku, musí si na distribucí podržet kontrolu. K tomu jim slouží autorské právo, jehož zosobněním je konkrétní autor-umělec, nikoli neosobní korporace. Potom, hudební trh je velice nestálý a hudebnímu průmyslu příliš nedaří předvídat poptávku. Frith (2001, s. 33) uvádí, že až 90 procent produkovaných singlů neuspěje a podle Shukera (2008) jen jeden z osmi až deseti podepsaných interpretů vrátí firmě vynaloženou investici. Jak rozpoznal už Adorno, tady průmysl volí strategii nadprodukce, standardizace a hvězdného systému.

Firmy podporují představu, že hudba, která je produktem kulturního průmyslu, vzniká mimo jejich působnost, vně dělby práce a celkově industriální logiky, v hlavě inspirovaného umělce („artist" je v tomto kontextu běžně užívaný termín). Tyto originální výtvory (skladby) jsou a zůstávají jen jeho, firmám je jen za tantiémy licencuje (občas je dokonce stavěn do role oponenta průmyslu, výjimečně jeho součásti). Existence autorského práva tu podle Marshalla vytváří způsob, jak může autor zůstat umělcem stranícím se obchodu a průmyslu a současně vydělávat – svého díla se nezbavuje,

prodává jen práva. Sám autor je potom výjimečnou individualitou, jehož každé dílo nemůže být jiné než osobité. V žádném případě nemohou firmy zdůrazňovat masově zbožní charakter svých na poptávku reagujících, profesionálními týmy vyráběných produktů. Podporou romantické představy odděleného umění a trhu se jim daří snižovat náklady na produkci (jelikož autorovo dílo je jeho dítě, měl by sdílet náklady na jeho produkci), racionalizovat poptávku (osobnost hvězdy je zárukou disciplinovaného trhu) a krýt standardizaci a komodifikaci pseudoindividualizací.
Ze stejné pozice firmy útočí na ty, kdo jejich licence porušují. Koncentrací na jednoho autora staví průmysl autorské právo jako věc estetiky a tedy spíš morálky, než ekonomiky.[164] V jejich rétorice, uvádí Marshall, porušení autorských práv poškozuje právě tohoto nezávislého tvůrce a nikoli akcionáře velkých korporací (a pokud poškozuje korporace, pak tím připravuje tohoto umělce o kreativní prostředí poskytované firmami – jakoby korporace byly nadacemi pro podporu umění). A to vše přesto, že hlavním, kdo z autorského práva profituje nejsou tito jednotliví autoři, ale nahrávací průmysl. Nahrávací průmysl nebo hudební průmysl jsou ostatně romanticky nepřesné termíny, neboť dnešní „nahrávací" firmy obchodují s licencemi a vyrábějí hvězdy a samotné nahrávání tvoří zcela minimální podíl jejich práce.

5.7.6 Od co k jak, rock jako potvrzení nových středních tříd

Regev (2002) se soustředí na to, jak taková institucionalizace kultury rock/popu pomáhá legitimizovat hudební preference určité části střední třídy na úkor ostatních. Pop/rock se podle něj během 80.-90. let stal uměleckým světem (Becker, 1982) s různými styly a žánry organizovanými kolem jádra kreativních procesů a držený pohromadě vírou v kánon uměleckých děl a autorů jako nejhodnotnějších výtvorů tohoto světa. Jinými slovy „institucionální formací, která dominuje pozdně moderní kulturní formě populární hudby" (Regev, 2002, s. 257).
Podobně jako Blažek a Pospíšil (2010) používají Gramsciho k výkladu vztahu k režimu, rock bývá často vykládán jako rebelie, subverze, odpor a kritika dominantní kultury. Zatímco publika nacházejí tyto významy v samotné

[164] Porušení copyrightu není ani krádež, ani pirátství, ani zabíjení (zabíjení hudby), ale tato rétorika je používána, aby vytvořila morální tlak, píše Marshall.

hudbě, Gramscim inspirovaná čtení je nacházejí ve vztahu mezi hudbou a publiky, ve spotřebě. Příkladem jsou starší výklady subkultur nebo rocku jako „empowering" na úrovni individuální spotřeby (Frith, 1981). Při vědomí, že rock je masově produkovaná hudba, která v sobě nese svou vlastní kritiku a masově konzumovaná hudba, která vytváří vlastní „autentické" publikum (Frith, 1981, s. 11), zkoumání kritiky obsažené v rocku a jeho inkorporace dominantní kulturou se stala hlavním tématem zkoumání populární hudby 80. a 90. let. Někteří rock viděli jako mrtvý a kooptovaný, jiní nacházeli a nacházejí kritickou moc v dalších a dalších stylech podle stejného modelu (heavy metalu, hip hopu, house, téměř všude). Rock zbavený svého potenciálu subverze, sloužící kapitalistickému hudebnímu průmyslu, rock jako adornovský masový klam, rock selhávající ve svých příslibech, nebo kulturální populismus, který naopak vidí všechno nejprodávanější zboží jako stejně rezistenční. Rock ale, připomíná Regev, je všechno jenom ne neúspěšný, „v dnešní kultuře je obrovsky přítomný a hraje nesmírnou roli ve smyslu identity jednotlivců a kolektivit [...] institucionalizace pop/rocku změnila populární hudbu, a ve skutečnosti hudbu obecně" (s. 259).

Regev místo Gramsciho následuje tradici Weberova zkoumání prestiže, životního stylu a statusových skupin (Weber, 1946) a její rozvedení skrze dílo Pierra Bourdieu. Pop/rock se podle něj stal nástrojem nových kolektivních aktérů, kteří ho v boji o status a legitimitu použili jako kulturní nástroj odlišení. Úspěch pop/rocku vidí jako důkaz jejich úspěchu a dokonce převahy v současné společnosti. Regev mluví o západní společnosti, ale není těžké vidět souvislosti s českým prostředím.

Regev si ovšem nevystačí s Bourdieuho hitem o kulturním kapitálu a vkusu, obohacuje studia populární hudby o jeho teorii kulturních polí, v níž jde o to, že obsah dominantního kulturního kapitálu je neustále redefinován. Bourdieu (1993) poukazuje na souvislost mezi boji kulturních polí, která neustále objevují a znovuobjevují umělecké styly, a výskytem třídních frakcí a subfrakcí, které se dožadují rozpoznání a legitimity. Úspěch nových žánrů pomáhá stoupajícím třídním formacím konstruovat svůj požadavek sociální pozice a moci kolem jejich specifických životních stylů. Nové umělecké styly neuspějí, pokud je nevynesou zájmy nových spotřebitelů.

Kdo je těmito novými konzumenty, vymezujícími se při své cestě vzhůru rockem? Podle Regeva jsou to Lashem (1990) identifikované „nové střední třídy", se základnami v médiích, vyšším školství, finančnictví, reklamě nebo obchodu. Postmoderní publikum, které má mnohem širší zdroje identity, než starší skupiny. Pop/rock spolu s filmem a televizí slouží těmto postindustriálním středním třídám k sebeurčení.

V 80. a 90. letech se žánry pop/rocku staly hlavní složkou vkusových vzorců profesionálů s vysokým statusem a technickými profesemi nízkého postavení – „všežravých" a „jednožravých" kulturních konzumentů (Peterson, 1992). Jednožravci se uchylují k jednomu stylu, který vyjádří jejich identitu, všežraví mají tendenci spotřebovávat všechno, všechny žánry pop/rocku, mezi nimi i ty konzumované nízko postavenými. Znaky postavení, demonstrace a zkušenost vkusu se totiž posunuly od exkluzivity a toho *co* je konzumováno ke způsobům interpretace pomocí vědění dodaného intelektuály – to jest, k tomu *jak* je kultura konzumována (Regev, 2002, s. 261).

Tyto nové kolektivní identity se ale neustavují jenom kolem kritéria třídy, ale třeba genderu, menšinové etnicity, sexuálních praktik, enviromentalismu... „Pozdní modernitu, jinými slovy, charakterizuje neustálý nárůst a sofistikace aktérů na trhu kolektivních identit. Nárok každé z nich na kulturní jedinečnost a společenskou legitimitu vytváří poptávku po neustálém vzniku, vývoji a sofistikaci uměleckých stylů a žánrů založených na nových estetických senzibilitách. Pop/rock sem přesně pasuje. [...] stal se jedním z hlavních dodavatelů těchto stylů a žánrů [...] Původně vypadaly jako scény a subkultury a takto vyjadřovaly určité kolektivní entity založené na etnicitě, třídě nebo genderu. Ale jak ty nabíraly na legitimitě, pop/rockové scény se ukázaly jako sociální a kulturní dílny, v nichž se zkoumaly, testovaly a formulovaly estetické formy, významy, obsahy a kulturní praktiky, které byly později přijaty jako komponenty posouvajícího se kulturního kapitálu. [...] druhá polovina 20. století zažila klasifikační zápas o obsah legitimního kulturního kapitálu." (Regev, 2002, s. 261)

Úspěch rocku a dalších populárně kulturních forem coby vhodných prvků vkusu pro definici nových typů sociální identity sledujeme každý den. Svou zásadní roli v tom sehráli hudební kritici, dramaturgové, moderátoři nebo djové, muzea populární hudby, televizní dokumenty, univerzitní kurikula,

akademické konference, texty Vaňkovy, Bílka, i práce jako by mohla být tato. Účelem téhle práce a prací budoucích by ale mělo být uvědomění toho, že význam, který přikládáme (novým i starým) stylům, interpretům, dílům a dalším prvkům populární hudby, je potřeba zkoumat z hlediska zájmů, kterým slouží.
A tak teď vzpomeňme na Bekovu všežravou kategorii Love All. Tato skupina byla normalizačním režimem, jež byl především režimem hodnot rodičů, v 70. letech pozdržena ve své legitimizační snaze. Částečně už v 80. letech a ponejvíc v 90. letech se mohla projevit naplno. Zespodu se už ale na ni tlačí nové skupiny, jejichž styly ještě zcela nerozpoznáváme, ale je zřejmé, že se formují kolem sociálních sítí a telekomunikačních technologií. Jednou z jejich vlastností bude jiné vyjednání vztahu mezi rockem a popem.

Taková ideologická struktura jako je rocková estetika se tedy reprodukuje na mnoha úrovních, které spolu často soupeří. Záleží na tom, jak široce si autoři rock definují. Ačkoli veteráni definice nejčistšího rocku jako kánonu 60. a 70. let nikam neodešli – Greil Marcus dál vydává knihy o Bobu Dylanovi – nosiči jejich tradice jsou už generačně mladší obhájci „nezávislého", indie rocku, který se oblibou „malých" interpretů, žánrů a labelů (viz Fonarow, 2006) vymezuje vůči zestadionovatění, zpopovění rocku. Zastánci černé hudby jako Sanneh (2004) nebo Veselý (2010) napadají rock v širším pojetí, ve snaze legitimizovat černou hudbu nebo „nový pop" a jeho sociální formaci (a daří se jim to, jak dokazují každoroční žebříčky nezávislého rocku korunované rhythm & blues a hip hopem). A pro autory typu Regeva, jejichž definice pop/rocku je tak obecná, že pojme téměř celou současnou euroatlantickou populární hudbu, před rockem není úniku.

5.8 Hudba, gender a sexualita

Výzkum genderu a sexuality v populární hudbě se dnes rozkládá do značné šíře.[165] Směr, který reprezentují Frith a McRobbie a který jsem demonstroval v kapitole o ideologii rocku, vidí sféru populární hudby jako miniaturu patriarchální společnosti. Vedle takového vidění se ale v posledních patnácti letech formuje i směr, který uvažuje o možnostech, které ženy v rámci

[165] Viz též Geyrhalter (1996); Whiteley (1997; 2000); Smith (1995).

stávajících struktur získávají. Fast (1999) například krom už běžně přijímaného pohledu na fanoušky jako aktivní a schopné tvorby feminizovaných významů z macho tvorby, obrací mužský pohled Laury Mulvey na ženský pohled, kterému jsou v tomto případě vystaveni Led Zeppelin, skupina, která se tu strojí a vystupuje pro ženy. Fast tak navíc činí pomocí analýzy vlastních reakcí jako fanynky, rozhovorů s dalšími fanynkami i muzikologické a vizuální analýzy, čím demonstruje, kam se výzkum populární hudby metodologicky posunul.
Další část výzkumu se soustředí na zkoumání možností populární hudby přispívat k nestabilitě sexuálních a genderových stereotypů, především studiem ambivalencí androgynních, nebo jinak sexuálně a genderově nevyjasněných performerů nebo stylů (např. disko obecně oslavuje tělo a fyzično a bývá často spojováno s gay komunitou).

Zastavím se ale teď na chvíli u analýzy, kterou provedla Fast, protože práce zkoumající fungování ideologie rozborem struktury textů (ať už písňových, hudby, obrazu nebo i diskurzu), nebo kulturního průmyslu a kulturní politiky, docházejí často k výrazně rozdílným závěrům, než zkoumání soustředěná na to, jak s tímto prostředím nakonec zachází jeho příjemci. Právě absenci analýzy publik (spolu s výzkumem aktérů v kulturním průmyslu zapojených, redaktorů kulturních rubrik novin a časopisů, hudebních dramaturgů, režisérů klipů, zaměstnanců nahrávacích společností apod.) pociťuji jako nejslabší článek českého studia populární hudby.
Fast, podobně jako Wise (1990) vyvrací tradiční interpretaci rocku jako pouze falického (neuvažuje ovšem, že interpretuje 70. léta z odstupu konce 90. let, kdy se vůbec samotné možnosti interpretovaných významů, možnosti myšleného ve vztahu k genderu, výrazně proměnily a rozšířily). Jednoznačnost takového sémioticky stabilního výkladu považuje za strach z představy, že by mohly existovat ženy, které si tuto falickou moc přivlastňují. Podstatné je, že její vztah k Led Zeppelin nepřipomínal v žádném směru pasivní představu romance. Sbírala jejich alba, knihy o nich a bootlegy (neoficiální nahrávky). Se zpěvákem Robertem Plantem se identifikovala, protože ji sexuálně přitahoval, i proto, že chtěla být tak dobrým zpěvákem jako on. „Když jsem fantazírovala o tom, že s Plantem a zbytkem kapely

znám, spojovaly se mi v tom vždycky neoddělitelně dvě složky: byla jsem hudebník stejného formátu jako oni – stejně nadaná a komerčně úspěšná – a taky jsem byla krásná a sexy a proto mě taky milovali. Jinými slovy, v mojí fantazii jsem byla mocná a přitažlivá a respektovaná za oboje. [...] A z nějakého důvodu jsem si myslela, že to je možné, rozhodně ne, že by to bylo nemožné proto, že jsem žena. [...] Asi šest let jsem nasávala každou kapku informace o kapele, kterou to šlo, a poslouchala jsem jejich hudbu s patologickou výlučností, protože to pro mě byla tak mocná, osvobozující, intelektuální, sexuální a spirituální zkušenost." (s. 362-63) Fast provedla dotazníkové šetření s dalšími fanoušky a fanynkami Led Zeppelin a došla k podobným závěrům.

5.9 Globalizace, lokalizace, translokalizace, translace

5.9.1 Lidé, hudby a významy v pohybu

„Zkoušejte dělat vlastní muziku a ne kopie, protože jinak budete lokální sračky," prohlásil začátkem února při převzetí ceny udělované hudebními kritiky Boris Carloff (vlastím jménem Milan Havrda[166]), autor globálně popové desky bez identifikovatelného regionálního příznaku (je pravděpodobné, že právě to žurnalisti ocenili) a vysloužil si ovace i sarkasmus. Český vývoz populární hudby je už nejméně 60 let naprosto zanedbatelný (na rozdíl od hudby vážné se omezuje na několik interpretů, které nic nespojuje) a „domácí tvorba" je po celou tu dobu maximálně závislá na podnětech zvenčí, s naprostou převahou hudební kultury vznikající v angloamerickém prostředí (a drobným, nepříliš úspěšným příspěvkem ze Sovětského svazu). České pobočky nadnárodních vydavatelů se při rozhodnutí, co z katalogu podporovat často rozhodují podle úspěchu titulu v Německu, jehož trh vidí jako preferenčně podobný, ale hudba, kterou dovážejí bývá vyrobena většinou v Británii nebo USA, případně ve Švédsku. Stopy tradice české – moravské – lidové hudby už po širokém přijetí moderní populární hudby na začátku minulého století a komunistických experimentech s „folklórem" jsou

[166] „Měl jsem rád skupinu Bauhaus a její nejznámější singl je Bela Lugosi's Dead. Přemýšlel jsem, kdo se podobá herci Lugosimu, no a napadl mě jeho kolega a kamarád Boris Karloff. Jen jsem dal na začátek jiné písmeno. [...] Musím říct, že mi tenhle pseudonym pomohl hlavně při pobytech v Anglii. Jméno Havrda se Angličanům špatně vyslovuje, jménu Boris Carloff ale rozumějí," vysvětlil serveru Novinky.cz (Špulák, 2013).

schopni vypátrat jen etnomuzikologové. Pozice české populární hudby na periferii světového dění (historicky taky jako sovětské „kolonie”) tudíž dělá z otázek globalizace otázky zásadní. Ty v sobě nesou i otázky po adaptaci samotných popular music studies v českém kontextu. V obou těchto oblastech se nacházíme ve výhradní pozici příjemce, takže silná vlna prací věnujících se konfliktním vnímáním nově se vynořujících a cestou globálním řečištěm mutujících regionálních stylů (salsa, baile funk, zouk, rai atd.) u nás nenachází příliš uplatnění. Naopak, míra otevřenosti, se kterou česká společnost přijímá podněty z „venku” by stála za vědeckou pozornost. Vztah mezi lokálním a globálním je v současnosti podobně jako v dalších oborech jedním z hlavních témat studií populární hudby.

Studia populární hudby se tu dělí do dvou vzájemně propojených směrů. Prvním směrem se vydává studium hudeb diaspor (jihoasijské bhangry, mexické banda music, světovou popularitu hip hopu do určité míry způsobila jeho připravenost pojímat pocity komunit afrického původu po celém světě, Bennett et al., 2006, s. 175), tedy důležitosti hudby jako zprostředkovatele kulturní identity světem se pohybujících lidí. Lidé se přemisťují v čím dál větší míře (většina Američanů přece jen docela nedávno přišla z Evropy, Afriky a Latinské Ameriky) a hudba se ukazuje jako jeden ze zdrojů kulturního přemostění mezi nimi, jejich vlastí a jakousi budoucí světovou kulturou. Druhý směr sleduje měnící se významy časem a prostorem putující hudby, hudby vstupující do nových politických a sociálních kontextů „cizích” kultur.

Přes výjimečnou kulturní a etnickou homogenitu české společnosti bude vzhledem k sílící pozici vietnamských a dalších menšin v ČR důležitost prvního ohledu rychle stoupat a jak už jsem zmínil, studie soustředěné na romskou hudbu už vznikají. Mají zvláštní význam kvůli rozšířenému mediálnímu stereotypu „vrozené” romské hudebnosti (jistě by stálo za to ho porovnat se stejným předsudkem, s nímž se setkávají Afroameričané). Současně je třeba připomenout, že velký dluh studia české populární hudby spočívá v absenci téměř jakékoli relevantní literatury k hudebnímu působení německého živlu Československu. Dějiny českého prostoru ale vyžadují v první řadě věnovat se lokálním významům populární hudby přicházející z venčí – mnohé už o tom v téhle práci bylo a ještě bude napsáno. Hudba s českými texty nemizí, naopak má silnou pozici i bez ochranářských zásahů

státu. Například i u hiphoperů, kteří se obecně přijímání amerických vlivů brání málo, je čeština znakem autenticity.

5.9.2 Kulturní imperialismus a lokální rezistence

Dějiny kulturního importu a exportu jsou staré jako kultura sama, protože individua nebo společenství málokdy byla soběstačná. Slovesný i hudební folklór znal migraci látek, syžetů i nápěvů, středověk měl putovné hudebníky, později kočovaly celé společnosti. Zvukové záznamy se v digitální době přesunují mnohem jednodušeji.

Vývoj studií populární hudby má sám za sebou výrazná období vzývání autenticity, hlavně oslavy „starších" a „etničtějších" projevů. Kořeny blues, připomíná Shank (Bennett et al., 2006, s. 175) sledovali badatelé až k břehům Západní Afriky a ty zvuky, které víc připomínaly tradiční africké styly (a ne tehdejší pop), autoři vyzdvihovali (více o tom dál).[167] Podobně se praktikoval rasový esencialismus – černá hudba tedy byla hudba, kterou hráli černoši. Přelomem bylo už uváděné dílo absolventa CCCS Paula Gilroye, zejména jeho kniha The Black Atlantic.

Gilroy (1993) analyzuje tři hudební situace: raná léta Fisk Jubilee Singers, kariéru Jimiho Hendrixe a reggae předělávku I'm So Proud od The Impressions a ukazuje, že je nespojuje ani rasová esence ani sdílený hudební slovník. Identity vidí jako měnící se pohyblivé fenomény, reagující na politické a společenské podmínky. Podobně Román-Velásquez (2002) zpochybňuje myšlenku, že salsa patří k nějakému místu nebo z něj vychází, ať už z Kuby nebo Portorika. Salsa se mezinárodní nestala, nikdy na místo vázaná nebyla, dislokovaná byla už od začátku a je v procesu neustálé lokace a relokace. „Životně důležité pro chápání takových procesů jsou komercionalizace salsy v její taneční podobě a vnímání salsy v nelatinských oblastech jako exotické, což zpětně živí širší a dlouhodobé mediální reprezentace latinské hudby a tance," píší Hesmondhalgh a Negus (2002). Hudebním stylům tedy nejde přiřknout jedinou národní tradici a salsa, rap a reggae jsou mezi předními příklady translokálních diasporických komunit.

Podobně se autoři v poslední době snaží vyvracet starší pojetí kulturního

[167] Fanoušci a kritici to dělají běžně, pro diskusi v českém kontextu dobře slouží skupina Čechomor.

imperialismu a globalizace a komercializace jako nutně jednosměrného procesu ničícího čisté lokální kultury. Langlois (2006) například sleduje jak popularizace alžírské hudby rai, vedla k eliminaci lokálních referencí v textech, nahrazení tradičních nástrojů syntezátory, přizpůsobení harmonických struktur evropským standardům a zjednodušení melodií. To ale taky znamenalo, že rai začala vysílat alžírská rádia a jeho šíření pomohlo upevnit lokální dialekty a tradice. Silnější pozice lokálních kultur a zlevnění výroby má vliv i na způsoby prezentace hudby v různých oblastech světa, především na vytváření lokálních mutací, ať už třeba španělsky zpívaných verzí alb amerických umělců nebo regionálních verzí hudební televize MTV. Jak se snaží dokázat např. Hanke (1998), zatímco televize představuje dominantní formu globální popkultury, její expanzi provázejí četné transkulturační a hybridizační procesy. Aby dosáhly komerčního úspěchu, musejí dnes nadnárodní společnosti zařazovat významný podíl lokálních prvků. Hankeho analýza MTV Latino může dobře posloužit i ke zkoumání české mutace MTV. Zuberi (2002) sleduje měnící se účinky televize během uvolnění indického trhu v 90. letech. Diskvalifikuje model kulturního imperialismu a ukazuje lokální mediální společnosti jako silné hráče. Hudba v tomto systému ale posiluje růst orientace na značky a spotřebu, protože mediální organizace se snaží zvýšit povědomí o žánrech a posílit loajalitu k jednotlivým interpretům.

Shuker (2008) uvádí tři body charakterizující vztah lokálního a globálního. Zaprvé, angloamerická kultura se od 50. let stala mezinárodně preferovanou kulturou a americký rock'n'roll příkladem generačního užití zahraniční hudby odlišení od rodičovské „národní kultury". Za druhé, lokální výrobky nelze jednoznačně zaměňovat za lokální národní kulturní identitu a dovážený produkt nutně považovat za cizí. Lokální produkt bývá často povahou neodlišitelný od importu. Za třetí, národní případové studie dokazují vliv nadnárodního hudebního průmyslu (firmy, které se snaží čelit nejistotě na trhu investují raději do interpretů, kteří mají potenciál mezinárodního ohlasu), ale taky ukazují, že v tomto procesu se lokální hudebníci zapojují do překrývajících se a často recipročních kontextů produkce. Probíhá tu oplodnění křížením lokálního a mezinárodního zvuku. Lokální a globální nejsou binární kategorie, ale existují v komplexním vzájemném vztahu.

Společné lidem ve všech moderních společnostech pak zůstávají diskurzivní formace vyššího řádu, například diskurzy lidové hudby, umění a komerce, uspořádané kolem představ o autenticitě, originalitě a populárnosti (Frith, 1996).

5.9.3 Lidovka, jazz, blues, indická hudba a transkulturní přenos v české literatuře o hudbě 60. let

Z hlediska zkoumání populární hudby by ale Češi měli – v 60. letech – co vyvážet. V době, kdy bylo mnoho západních vědců zaujato hledáním autentického, civilizací neposkvrněného blues, někteří čeští autoři zastávali současnější pohledy. Diskuse o autenticitě, kořenech nebo globálních variantách hip hopu, která už pomalu plní knihovny by našla předobraz třeba v debatách o původnosti lidovky. „Označení starší česká taneční hudba, často užívané, je nepřesné. Oba základní stylové proudy jsou totiž stejně *české*, vyrůstají z našeho národního prostředí, a hudebních tradic, jimž přijímání jiných vlivů není cizí. Pojem česká taneční hudba nepostihuje například skutečnost, že ve dvacátých a třicátých létech se jednou ze základních tanečních forem lidovky stává tango a waltz. Oba tance jsou svým původem „nečeské". Různé „křížené" taneční formy, například foxpolka, mohou být stejně tak blízké jazzovému stylu jako lidovkovému; to záleží na konkrétní skladbě, na jejím aranžmá a instrumentaci," argumentuje Havlíček v roce 1965 (s. 51). Zhruba do 40. let vedle sebe existovaly proudy šlágru lidovkového, vycházejícího z domácích zdrojů a pak toho ovlivněného jazzem, který později převládl. Pokud lidovka neabsorbovala cizí vlivy ve větší míře, bylo to proto, že je oblíbená především na venkově, nebo u vrstev přicházejících do města z venkova, uvádí Havlíček. „Moderní taneční hudba se utváří především v prostředí městském, které je celým svým způsobem života náchylné k „internacionalizaci" i v oblasti kultury a zábavy. Je méně konzervativní, snadněji a ochotněji přijímá cizí podnět, je jim přístupnější, avšak v principu je proces jejího vzniku stejně svázán s národním kulturním životem a tradicí." (ibid., s. 54) Lidovka má mnohem užší vztahy s pololidovou, společenskou a kramářskou písní přelomu 19. a 20. století, než s tradicí lidové písně. Stejně tak se skladatelé raných šlágrů i swingu (který se

u nás začíná rozvíjet přibližně od desátých let 20. století) inspirovali v lidové písni.

Toto dokazování mělo svůj jasný účel – obhajobu českého jazzu před pozůstatky Nejedlého kulturní politiky. „Kdybychom přesto takto tvořili a vycházeli z prvků černošské lidové tvorby, pak to bude hudba formalistická, necítěná, vykonstruovaná, která nepůjde ze srdce, ale z mozku, protože nedopovídá našemu (slovanskému) cítění.” Fried (1948) tu opakuje otázku, která se znovu a znovu objevuje a nejen v hudbě – co je místně „přirozené”? „To, co bylo pro neworleánského černého hudebníka zcela přirozeným výrazem jeho citů a nálad, bude asi stěží stejně přirozené pro mladého hudebníka z Brna nebo Ostravy, který žije ve zcela jiném světě, prostředí a podmínkách. Konečně i naše soubory lidové tvořivosti, které čerpají z českého, moravského nebo slovenského lidového umění, jež by nám mělo být nepoměrně bližší, přesvědčují se neustále ve své praxi, že pro potřeby našeho dnešního života nelze kopírovat lidové projevy přesně v té podobě, v níž odpovídaly životním podmínkám na venkově před několika desítkami let,” odpovídá Dorůžka v roce 1960 (s. 93). „Evropská hudební kultura, k níž náleží prakticky všechna hudba, již kolem sebe dnes slyšíme, není zdaleka jediná. Vedle ní existují „hudby” jiných oblastí, které se řídí vlastními, zcela odlišnými zákony (např. indická, arabská). Nejsou zdaleka „primitivní”, jak se někdy nesprávně říká; v některém směru jsou dokonce daleko složitější než naše hudba. Ale jelikož evropská hudba dnes prochází obdobím expanze do celého světa, snaží se jejích prostředků používat i představitelé neevropských oblastí. Při nejmenším chtějí aspoň hudbu své oblasti s evropskou hudbou nějak sblížit nebo kombinovat. Jednak se domnívají, že se tak jejich projevy stanou přístupnějšími daleko širšímu okruhu obecenstva; jednak je k tomu vede někdy i poněkud nesprávně pojatá snaha dokázat tímto způsobem svou vlastní kulturní vyspělost. Tak dochází někdy k paradoxním situacím: tak např. na kongresu odborníků z celého světa o arabské hudbě, který se konal asi před čtvrtstoletím v Káhiře, vybízeli nearabští badatelé arabské skladatele, aby rozvíjeli svou hudbu nadále její vlastní a původní cestou, zatím co arabští skladatelé usilovali naopak o to, jak ji co nejlépe zkombinovat s prostředky hudby evropské,” pokračuje Dorůžka (s. 95). Podobně bílí jazzmeni často „chránili” tradiční jazz a původní neworleanský dixieland proti novým prvkům

(takoví tradicionalisté se našli i v poválečném Československu), zatímco černošští pokračovatelé této tradice začali na počátku 40. let v období bopu čím dál víc zapojovat prvky novější evropské vážné hudby a vymykali se roli „sice pověstmi opředeného, ale celkem prostičkého veterána z New Orleansu". Jak už jsem naznačil v úvodu kapitoly i kánon blues byl zbavován složitějších kompozic, aby vyhovoval bílé představě „autentického" „primitivního" projevu. Samotní černí hráči blues takové vulgární vidění odmítali. Podle Titona (1993) interpretativní společenství bluesových revivalistů v 60. letech vyjednávalo význam této hudby se samotnými hudebníky a když bylo potřeba, „autentické" blues, které jinak nemohli najít vytvořili. Vyrobili tak tradici. Grazian (2004) v závěrech svého dlouholetého etnografického výzkumu demonstruje jak i dnešní interpreti, barmani a majitelé klubů manipulují znaky autenticity starší chicagské bluesové scény, aby uspokojili představy dnešních fanoušků a turistů, které se výrazně liší od dnešní podoby scény.

„Je protismyslné udržovat lidi uměle v negramotnosti jen proto, abychom zachovali kouzlo lidových vyprávění na bazarech, skvělou paměť vypravěčů a vše ostatní, co s tím souvisí," pokračuje v diskuzi Rychlík (1960, s. 105). Odbornějším jazykem opakuje Dorůžkův postulát o složitosti arabské a indické hudby a poznamenává, že rozšíření evropské hudby napomáhala jednoduchost záznamu do not a tedy snadná reprodukovatelnost. Zatímco Evropané se jen těžko učí melodickým typům a indickému systému „nálad", evropská hudba i jazz lze snadno číst z not. Jejich rozšíření tedy napomáhá nejen její povaha kulturně mocenské postavení, ale také jejich médium. Kotek v textu z prosince 1962 dochází k shodnému s mnoha autory, kteří tvrdí, že kulturu – ať už jiné třídy nebo etnika – nelze na lidi uvalit: „Že totiž hudbu rock'n'rollového okruhu nelze už považovat za pouhou módu; za něco, co k nám jednoho krásného dne ze zahraničí přišlo, co jsme prostě mechanicky převzali, a na kteroužto nekritičnost se proto sluší z plných plic hartusit. I v oblasti kultury nám sem přece z ciziny zasahují desítky a stovky různých myšlenek, podnětů a vlivů – a přece dosah jejich valné části zůstává úzce omezen nebo dokonce vyzní naprázdno. Šíře se u nás může uplatnit pouze to, co zde narazilo na typově podobný základ určitého životního slohu, jeho tendencí, potřeb a důsledků, které se spontánně prolínají celou jeho

kulturní sférou."[168] (1963b, s. 29) Dnešními slovy, je vytvářena transkulturním přenosem a lokální absorpcí globálních/západních vlivů a přetváří si popkulturní významy glokálně.

5.9.4 Hip hop a transkulturní přenos v české literatuře o hudbě začátku tisíciletí

Tato tradice v českém zkoumání nyní pokračuje opět především v oblasti výzkumu subkultur. Srovnání možností nabízených studiem subkultur na západě (chicagská škola, birminghamská škola), uvádějí Blažek a Pospíšil v knize „Vraťte nám vlasy!" (2010). Připomínají důraz CCCS na třídní charakter v interpretaci subkultur a tedy nemožnost porovnávat tradiční kapitalistický systém Británie a socialistické Československo, ale upozorňují, že morální paniky reagující na vlasatce v Československu se podobaly tomu, co Cohen popisuje u teds. Taky postupná, i když v Československu pomalá a okupací zmařená, akceptace subkultury většinovou společností se v obou zemích podobala.[169]

Orientaci na přenos kulturních prvků při zkoumání postsocialistických subkultur ale deklaruje především Kolářová et al., (2011).[170] Hip hop, který z (post)subkultur, ketré zkoumal její tým sdílí nejvíce s mainstreamem (viz Muggleton a Weinzierl, 2003), se v Česku výrazně odlišuje od amerického originálu sociálními podmínkami jeho aktérů. Český hip hop není alternativou k distribuci drog, ani v jeho světě nehrají velkou roli gangy a zbraně. „[N]evyjadřuje kolektivní vzdor nepříznivým podmínkám, nýbrž individuální pocity a postoje, je kanálem určitého stylu hudebního vyjadřování na pozadí specifických a od našeho prostředí odlišných kulturně-etnicko-třídních reálií. Hip hop jako subkultura deklasované třídy etnické menšiny se v Česku nepřenesla do černých ghett či komunit migrantů (jako třeba v Německu) nebo do skupin nezaměstnaných mladých na sídlištích (jako v Polsku) [...] I když můžeme zaznamenat antirasistické, potažmo antifašistické postoje, tak

[168] Viz též Poledňák (1978; 1996); Opekar (2000).

[169] Autoři odkazují na dobové články o zahraničních subkulturách a subkulturních hnutích, kterými se čeští vlasatci inspirovali. Translaci se věnuje i Vaněk ve své orální historii punku a nové vlny: „Novou vlnu a punk nelze hodnotit jen jako přejaté a na zdejší poměry adaptované směry a trendy, ale jako svébytné, i z domácích podmínek vyrůstající postoje" (2002, s. 175-76).

[170] O problémech při přenosu západních teorií do oblasti bývalého sovětského vlivu se tu ale víc nedozvíme. Srovnání s badateli, kteří se věnují výzkumu subkultur v Rusku považuji za nemístné.

význam hip hopu jako kultury černého odporu se ztratil v překladu a transformoval se v souladu s jinými hodnotami. I u nás platí, že hip hop mimo svou kolébku není ‚černý', ale vrůstá do lokální kultury, a díky tomu, že se prezentuje v domácím jazyce, je glokálním fenoménem." (2001, s. 239) Český hip hop je totiž téměř přesně tím, proti čemu se americký hip hop snažil tak dlouho vymezit a čím se jako žánr zformoval – tedy jeho novým bílým fanouškem ze středních tříd. Jeho představitelé nereprezentují krom okázalé spotřeby téměř nic z autentizačních kódů popsaných McLeodem (1999) – nepocházejí z ghetta, menšin, ani jinak sociálně vyloučených skupin, spíš naopak, nevyjadřují kolektivní nesouhlas, důraz kladou na lyriku a jejich pokusy o drsnou maskulinitu většinou zůstávají u sprostých slov.
Širokému přijetí tak specifického stylu, jakým je hip hop je v tomto ohledu v literatuře věnována značná pozornost. Mitchellův (2001) proces kulturního přenosu má dvě fáze, adopci a adaptaci – přisvojení a přetvoření podle místních kulturních, socioekonomických a historických podmínek. Zejména jazyk tu funguje jako potvrzení autenticity. Lullův (1995) proces přivlastnění má tři části: vyjmutí kulturního vzorce z původního společenského kontextu, kulturní zprostředkování a splývání, a integrace do nové společnosti. Největší význam přikládá střední fázi, která má také tři složky: transkulturace (vnášení jedné kultury do jiné, zejména prostřednictvím masmédií), hybridizace (míšení různých kultur) a indigenizace (zdomácnění kultury a vytvoření nového kulturního prostoru) (1995, s. 146-154). Užitečně široký záběr prezentuje Hokosawa (2002), pokrývající japonské přijetí tří vln černé hudby z USA, blues v 60., doo wopu v 80. a hip hopu v 90. letech. Spíš než imitaci nebo apropriaci u nich sleduje, jak se význam vytváří v lokáním kontextu.
Oravcová (2010) připomíná ojedinělý výzkum Barrera (2009), který se pomocí obsahové analýzy rapových textů zabýval konstrukcí slovenské identity. Podle Barrera je pro rapera nejdůležitější umělecké zobrazení vlastního sídliště (či města) a zkušenosti, jak jí prožívá. Záměrem je vyprovokovat nějakou reakci, přilákat média a vytvořit si identitu v rámci komerční sféry slovenského hudebního průmyslu. Od gangsterského archetypu se odlišuje v několika bodech: důrazem na textovou stránku a lyrické schopnosti rapera; vyjádřením slovanské solidarity; životním stylem spojeným s prodejem tvrdých drog jako součástí autobiografie, přičemž konzumace tvrdých drog se zásadně odmítá.

S americkým gangsterským rapem ho naopak spojuje požívání marihuany; image spojená s finančním úspěchem a dobýváním žen či sexismus, machismus a objektivizace žen.

Prospěšné by mohlo být zapojit do diskuze autory věnující se pozdějším konceptualizacím subkultur, jako je Straw nebo Grossberg. Grossberg (1992) nabízí „citové spojenectví [affective aliance]", což jsou podle něj vyjádření kulturních formací jako například rockové formace, v určitém sociálním kontextu. Ty se nespojují na základě významů, jako u Strawa (1991), ale účinků. Rockem pro něj může být z hudebního hlediska cokoli, ale hudební identita je vždy spojena s definicí žánru a volbou historického narativu, ke kterému se lidé přihlásí. Rock'n'roll může pro většinu lidí znamenat Chucka Berryho, ale jak ukazuje Lipsitz (1990), pro chicanos v Los Angeles může znamenat Richie Valense, který ve své hudbě spojoval jak afroamerické vlivy a vlivy country, ale i latinskoamerické hudby. Totéž může platit o Olympicu. Jak ale vysvětlit například disproporční oblibu reggae a dalších karibských stylů (ska) ve středu Evropy? Jak vysvětlit bílého dredaře? Lze je, jako styly formující se mimo globální metropole, navázat na oblibu folku a country[171] a ty zase pomocí trampské tradice prodloužit k oblibě outdooru (horských kol, pobytu v přírodě)? Určitě je možné je vykládat pomocí absence velkoměstské kultury v českém prostředí. Jak okázalost prezentace českých interpretů ovlivňuje protestantská tradice? Proč je slovenská populární hudba dlouhodobě odlišná? Je její okázalost způsobena katolickou tradicí? Jaké rysy prezentace spojují české interprety s Německem a tradicí protestanství? To jsou otázky, které překračují rámec této práce, ale které by měly být zodpovězeny.[172]

Já se teď zaměřím na jiné, neméně podstatné specifikum české poválečné populární hudby.

---

[171] Folk označil Bek (2001) za „rovnostářský žánr", který je blízký největšímu okruhu posluchačů v dospělém věku napříč všemi sociálními vrstvami a vzdělanostními kategoriemi. Country pak pokládá za „hudbu středu", která naopak oslovuje největší část věkové skupiny čtyřicetiletých až šedesátiletých.

[172] Vztahu české nezávislé scény k autenticitě se věnuji v časopise Current Musicology (Nanoru, 2011).

5.10 Česká specifika: suverenita totalitního spotřebitele

5.10.1 Specifika české poválečné situace

Český poválečný vývoj, zejména pokusy o zavádění převzatých modelů stalinské ideologie v 50. letech, vedl k vzniku oblastí populární hudby, které si zasluhují zvláštní uvedení zejména z hlediska užití populární hudby k propagandě a možnostem prosazení popularity shora. Angloamerická tradice studií populární hudby jim ze zřejmých důvodů nevěnuje příliš pozornosti a v rámci českého zkoumání se jimi zabývali ve většině jen autoři, jež diskvalifikuje stranická objednávka. Jedná se o masovou píseň a projekt estrádní hudby. Všímavost k situaci, do nichž byly uvedeny nejen podstatně zakotvuje studium populární hudby v místním kontextu, ale přináší zajímavou perspektivu k výše popsaným diskuzím.

5.10.2 Masová píseň

Ačkoli jsou technicky vzato masovou písní i předválečné písně sokolské, vlastenecké a vojenské, jejich tradici definitivně přerušila válka a termín masová píseň je dnes pevně spojený s ideologií komunistické strany. Jako takovou ji charakterizuje propagandistické užití k hromadnému, kolektivně sjednocujícímu zpěvu při pochodech a na schůzích nebo k agitačně zaměřenému poslechu (Kotek, 1998). Hudební věda s ní většinou spojuje její nejvýraznější poválečné položky, budovatelskou a mládežnickou píseň.
O základech uvažování, které vedly k projektu masové písně jsem psal v úvodu – lze je vystopovat už v 30. letech, paradoxně na vzájemně protilehlých stranách. Masová píseň k nám pronikala v sovětských filmech a s nimi se objevovaly požadavky na revoluční píseň v duchu socialistického realismu. „V boji dvou světů, které dnes zápasí o moc, jest masová píseň po stránce obsahové oběma světům mohutnou třídní zbraní," píše pozdější poúnorový předseda Syndikátu českých skladatelů Josef Stanislav a hlavní český ideolog masové písně ve stati O masovou revoluční píseň v roce 1935 (Stanislav, 1957; též Kotek, 1990). „[M]etoda socialistického realismu žádá od umělce, aby podal pravdu o nějakém úseku života tak, jak se jeví při výhledu v socialistickou budoucnost lidstva. Tím samým stává se umělecké dílo a tedy také píseň revolučním a optimistickým…" Stanislav dál požaduje návrat lidové tvořivosti, potlačené doposud měšťáctvem. Pokračující třídní boj ji podle něj

vzkřísí – v tom také vidí základ její bojovnosti, která je v opozici vůči sentimentalitě starých písní.

Poválečná revoluční píseň, „a její neselhávající účinek, jenž vytvoří z jedinců mohutný, činorodý celek," (Hanuš, 1945 [Kotek, 1998, s. 251]) proto nejdřív směřovala hlavně skrz svazácké pěvecko-recitační soubory mládeže do májových průvodů a do větších pracovních kolektivů, na manifestace, schůze, lidové veselice nebo brigády. Podobně jako u dělnické písně, půjčovali si textaři k radikalizaci starší písničky nebo upravovali cizí repertoár, třeba i trampský.[173] V době největšího rozkvětu masové písně, v prvních letech páté dekády 20. století se přidaly oslavné písně hymnické, lyrické (jako náhrada za moderní taneční hudbu) i pastuškově satiricky žertovné (Kotek 1998).

Prostor pronásledované moderní taneční hudby byl rychle převeden masové písni. Upíraly se na ni zraky odborných analýz dobového tisku (Hudební rozhledy) i státních cen a odměn; měla výjimečný prostor v rozhlase i v edičním plánu Supraphonu.[174]

Vliv gramofonového průmyslu byl v té době nemalý. Frankfurtské teorii o standardizaci a opakování potřeb v kulturním průmyslu by z toho hlediska šlo jistě dát za pravdu, prodávalo se hlavně to nejprodávanější – z desek vydaných Supraphonem v letech 1949-66 byla až třetina objemu těch samých 125 hitů, jichž se prodalo přes sto tisíc kusů. Mnoho titulů tradiční i moderní

---

[173] Podle Kotka (1998, s. 252) v roce 1946 neznámý autor populární Údernické dokonce – pravděpodobně nechtěně – použil melodiku nacistického pochodu Wir fahren gegen England, během války vysílaného okupačním rozhlasem.

[174] Za dané situace je překvapivé, že masová píseň nebyla během kampaně na počátku 50. let více přítomna v masovém tisku – ať už pro svoji popularitu, nebo proto, že ji později začínala ztrácet. Zkoumal jsem pět ročníků Rudého práva (1950-55) v období kolem velkých národních svátků a několika menších, během niž na písně docházelo zvlášť často, posluchačsky, ale hlavně aktivním zpěvem na přehlídkách, manifestacích a schůzích.
V datech 28. února (Den vítězství československého pracujícího lidu), 8. března (Mezinárodní den žen), 1. května (Svátek práce, Výročí narození Karla Marxe), 5. května (Den povstání pražského lidu), 9. května (Den osvobození ČSSR Sovětskou armádou), 28. října (Den znárodnění, prohlášení o československé federaci a vzniku samostatné ČSR), 7. listopadu (Den výročí Velké říjnové socialistické revoluce) se v Rudém právu neobjevila ani jediná nota, jediný pokyn ke zpěvu. Pokud nešlo o problém polygrafický, což je možné, ale hovoří proti tomu absence jakékoli instrukce k provedení, není jasné proč.
Verše se přitom objevují 28. února, 1. máje i 7. listopadu, roky po sobě a básní často bývá několik. Texty masových písní mnohdy psali známí literáti a básníci a v mnoha případech byly také nejdříve básněmi. Ludvík Podéšť v roce 1950 zhudebnil v Rudém právu právě otištěné verše Vítězslava Nezvala Všichni jsme mladí a stal se z nich jeho největší hit (Kotek, 1998).
Ke staršímu, ale stále provozovanému žánru taky patřila hudebně-dramatická recitační pásma, kde písně volně přecházely do deklamace doprovázené názorným předvedením. Rozdíl mezi verši, které mají být čteny, verši, které mají být čteny veřejně a písňovými texty se tedy v mnoha případech smazával.

populární hudby přitom zůstávalo nehluboko pod stotisícovou hranicí (Kotek, 1998, s. 206).

Ve srovnání s tím byl ale i přes mohutnou podporu režimu zájem o masovou píseň i v jejím nejslavnějším období slabý. Ačkoli mnoho let sloužil jako znělka hlavních rozhlasových novin, největšího hitu, bojovné Kupředu, zpátky ni krok!, se během let 1950-60 prodalo pouze 16 tisíc výlisků (Kotek, 1998). Režírovanost a dobovou specifičnost této obliby dokazují údaje o prodejích po částečném uvolnění v druhé polovině 50. let – dosahovaly pouze stovek nebo desítek. (Je ale nutné vědět, že dříve poptávku ve zvýšené míře sice stimuloval, ale také uspokojoval rozhlas a živá produkce souborů.)

Masová píseň měla jako primární hudební útvar vedle šíření ideologie napomoci zlidovění a demokratizaci hudby. Plán na novou socialistickou hudbu začaly realizovat hlavně výzvy a soutěže tvořivosti[175] – amatérská tvorba měla posvětit písně spontánní autenticitou lidovosti. Víra v budování nového státu opravdu zvedla krátkou vlnu popularity. V roce 1950 se Soutěže tvořivosti mládeže zúčastnilo přes dvě stě padesát tisíc účinkujících a vzniklo mnoho set písní. Uchytil se ale jen zlomek, ke skutečnému masovému zpěvu docházelo po roce 1948 zřídka a i tak šlo většinou o díla profesionálů. Kombinace úzce, nejasně a bez ohledu na společenskou situaci vymezeného zadání a současně důsledného požadavku „spontánnosti" znamenala čirý neúspěch a to i za plného ovládnutí kulturního průmyslu, ideologického i represivního aparátu. Společně s politickými procesy i vývojem v každodennosti budovatelské nadšení opadalo (třicetiletý skladatel mnoha armádních masových písní a Gottwaldův opěvovatel Radim Drejsl spáchal krátce po návratu ze SSSR v roce 1953 sebevraždu, Kotek, 1998) a masovou píseň už nešlo udržet v oběhu. Do situace výrazně zasáhla média (hlavně tendence k rekreačnímu, pasivnímu poslechu naproti aktivnímu provozování hudby nebo třeba tanci), která odváděla zájem od revolučního patosu, vlastenectví a neustálé mobilizace.

Do roku 1955 budovatelský zpěv v podstatě vymizel, nové písně nevznikaly a masová píseň zůstala jen povinnou kulisou stranických akcí. Poslání založit

[175] Většinou na podobném půdorysu jako akce Pracující se hlásí do literatury na podzim 1949, po níž se ukázalo, že nejen téma či budovatelské nadšení, ale ani třídní původ nemůže zaručit požadovanou kvalitu literárního díla.

zcela novou všelidovou socialistickou hudbu byla masová hudby brzo zbavena a převzala ji hudba estrádní. Tu ale čekala ještě neuspokojivější trajektorie. Ačkoli štědře podporována,[176] estrádní hudba nikdy nezískala ohlas u publika a od projektu bylo s uvolněním druhé poloviny 50. let také upuštěno.

5.10.3 Poválečná demografie a uvažování o hudbě

Po válce, spolu se zrušením zákazů veřejných zábav a veřejného života vůbec, vystoupila rekreační funkce hudby jasně do popředí a radost z uvolnění, hlad po zábavě a nástup nové generace udělal z populární hudby všudypřítomnou součást veřejného života. Tábor vážné hudby, znepokojený už ve 30. letech, to sledoval s nechutí. Skladatel Jan Hanuš už záhy po osvobození varuje: „Buď dáme lidu to, co potřebuje, dáme mu to nejlepší a včas, podchytíme jeho zájem a vychováme ho, anebo tuto převratnou chvíli zaspíme, předejdou nás naši populárnější kolegové s ‚lehčím zbožím' a budeme muset těžce dobývat kus po kuse pozice, které dnes, abych tak řekl, můžeme obsadit ‚bez jediného výstřelu'." (Hanuš, 1945 [Kotek, 1998, s. 212])
Takový optimismus je klíčový i pro pochopení pozdějších projektů československých komunistů. Jak připomíná Kotek (1998, s. 212), vychází ještě z obrozenecko-smetanovského ideálu všenárodního umění, z norem vážné hudby, která měla být coby návnada zprvu jen zezábavněna snížením nároků na posluchače i hráče, tradicionalismem a tendencí k lidovým zdrojům a tanečnosti.
Jak už bylo řečeno, komunisté volali zejména po lidové tvořivosti. Doposud podněcovali rozvoj dělnické písně, ale po válce zvýšili nároky na vybudování nové písně lidové – aniž by hleděli na to, jestli publikum takovou píseň chce. Lid jejich ideologové definovali značně nejasně, což způsobilo zásadní obrat směřující od levicových avantgard k národním a lidovým jistotám 19. století, které byly do té doby doménou tradicionalistů. Podporoval je v tom i fakt, že zvyšující se životní úroveň i zásobování umožňovaly nově zapojit do spotřeby populární hudby všechny vrstvy obyvatelstva, včetně dělnických a zemědělských vrstev. Ignorovali ale společenské podmíněnosti hudební

[176] Svědčí o tom i množství pozornosti věnované jí tehdejší publicistikou zvlášť v Hudebních rozhledech – speciální čísla 3/1950-51 a 10/1955 – a Lidové tvořivosti v letech 1950-1955.

kultury a svým pohledem z hloubi 19. století téměř zcela pominuli populární hudbu jako třetí oblast vedle lidové hudby (tehdy už ale nahrazené lidovkou) a hudby vážné (v té době stabilně ztrácející zájem široké veřejnosti a směřující k menšinovému žánru). Lidová píseň byla tou dobou na mnoha místech kompletně opuštěna pro moderní populární hudbu a velká část obyvatelstva už přecházela na městský životní styl. Růst životní úrovně taky znamenal nejen rádia a gramofony pro zemědělce, ale i české teenagery. Tím se nároky na populární hudbu výrazně změnily, především co se týče zájmu o tradičnější styly. Mládí se víc než o ideologizovanou lidovou hudbu zajímalo o hudbu ovlivněnou jazzem. A velice rychle přešlo na rock a záhy potom, spontánně a téměř přes zákaz, k své vlastní masové zpěvnosti – folku a country.

Na přelomu 40. a 50. let ale ani muzikologové ještě nevnímali rozšiřující se propast mezi populární hudbou a hudbou vážnou jako nevratný vývoj způsobený společenskými změnami, ale jako pouhý nedostatek patřičného výchovného působení. Toto přesvědčení prohlubovalo nepochopení sílící role masových médií v celém procesu. Na jednu stranu nerozeznávali charakter vlivu médií na trvale se měnící konzumní návyky příjemců a na druhou stranu příliš věřili v jejich přímočarou, bezproblémovou účinnost při kormidlování společenského vývoje.

5.10.4 Projekt estrádní hudby

Populární hudba nové doby tedy měla podle strany vycházet z tradičních lidových písní – „kolečka, polky, sousedské, vrtáky, prostě jásavé melodie, které mohou znásobit všechnu tu sílu a radost našeho dnešního života" (Bonuš, 1951 [Kotek, 1990]) – a nových písní masových. Zároveň je ale měla šířit do všech vrstev společnosti. Tyto snahy se podobně jako u masové písně realizovaly hlavně v souborovém hnutí mládeže a amatérských uskupeních. Tam byla situace ještě poměrně jednoduchá. Složitější bylo přivést na tuto cestu hráče z povolání a okruh hudby symfonické. V ten moment přišla na scénu nejvýraznější položka tehdejšího kulturního experimentu – projekt estrádní hudby.

Pojem estrádní hudba byl importován ze SSSR a v Československu byl do té doby do velké míry neznámý a často i nesrozumitelný.[177] Pramenil ze ždanovských požadavků na realismus, národní svéráznost a všelidovost umění jako potřeby každého jednotlivce.[178] Aniž by bylo jasné, z čeho stalinský ideolog A. A. Ždanov při formulaci takových potřeb vycházel, domácí autoři ji přejali a odvodili, že skutečnými reprezentanty lidu a pokroku byly a jsou nejvykořisťovanější třídy národa. Jejich vkus tak musí být ukazatelem pokroku. Zároveň ale připouštěli, že ještě existuje falešné vědomí a lid si zcela neuvědomuje sebe sama a musí být veden, jak působením kulturní politiky a kritiky, tak především umělci samotnými.

---

[177] Dobové kulturněpolitické pojetí estrádní písně postihují Bartoš a Macourek v Estrádním orchestru (1954).

[178] Ždanovem formulovaný retrográdní pohled definoval sovětskou kulturní politiku už od 30. let a mezi českými komunisty měl jistou pozici, ale až po roce 1948 začal být plošně závazný (souborné vydání Ždanovových projevů O umění vyšlo v roce 1949). Ždanov vyšel z Leninovy teorie odrazu: umění je umělecký odraz skutečnosti, skutečná je objektivní podstata poznání světa a jeho vývoje, tak jak ji vidí marxismus-leninismus. Lenin chápal umění jednoduše jako boj dvou třídních kultur, jedné pokrokové, směřující k dokonalosti a druhé, buržoazní pseudokultury, dekadence. V projevu k symfonické hudbě, která v lednu 1948 zahájila kampaň v sovětské hudbě, Ždanov opětovně požaduje socialisticky realistickou hudbu, hudbu jako významného zprostředkovatele ideologického působení, její návaznost na lidovou píseň a domácí klasiky, širokou sdělnost a maximální srozumitelnost. Buržoazní kultura podle něj naopak skrývala nebezpečí „protilidového formalismu". Pod to spadalo jak hledání avantgard, tak jazzu – Ždanov doslova odmítá převahu rytmu nad melodií. Nevhodným se ukázal „naturalismus" (zobrazování přírodních determinant lidské existence a negativních stránek života), „buržoazní nacionalismus" (tj. tradiční vlastenectví, neochotné se smířit s podřízením národních zájmů SSSR) a „kosmopolitismus" (definovaný v protikladu k národně uvědomělému cítění na jedné a tzv. socialistickému internacionalismu na druhé straně). Kosmopolitismus navíc nesl antisemitské zabarvení. Ždanov dál vyzdvihuje „přirozené, zdravé hudební normy" – tedy normy hudebního romantismu 19. století, které už za sto let přestaly dráždit. Folklor byl považován za projev zdravých národních sil i mravně čisté kultury lidových vrstev (Bauer, 2003).
Na Ždanovových tezích dnes překvapí především strach opustit status quo. A když, tak pouze směrem do jakési alternativní minulosti – k nacionalistickému romantismu a doslovnému realismu. Nejen, že výdobytky avantgard – včetně těch sovětských – byly odmítnuty, ale dokonce potlačovány se stejnou vervou jako „buržoazní" šlágr. Ladislav Štoll přednesl svůj paradox ještě předtím, než byl po volbách v roce 1948 socialistický realismus prohlášen za jediný přípustný směr: avantgardismus, který „ještě včera v kapitalistické společnosti plnil své pokrokové poslání […] v nové etapě vývoje, kdy celý národ učinil na své cestě veliký skok kupředu, zůstává pozadu" (Knapík, 2006, s. 31).
Adolf Zábranský se na jaře 1952 v diskusi časopisu Výtvarné umění pokoušel omluvit to, že meziválečná avantgarda ve své době považovala své konání za pokrokové – ačkoli dnes ví, že bylo pouhým formalismem. Vinu svaloval – na dnešním jazykem řečeno – špatné PR komunistické strany. Mezi výtvarníky byl prostě socialistický realismus neznámý a ani komunistická strana se k němu nevyjadřovala. Podle Zábranského realistickou (sám to nazýval „pseudorealistickou") tvorbu produkovali „politicky nepokrokoví" výtvarníci, jejichž konzumenty byla politická pravice. (ibid., s. 178.) Moralistický strach z kultury nižších pater společnosti – od taneční hudby po brakovou literaturu – vykazuje mnohé znaky maloměšťáctví, které měly původně na mušce levicové deklarace. Komunistická kulturní politika se ho nezbavila po celou dobu svého vládnutí.

Ždanova nebylo pro české komunisty těžké přijmout, jakoby totiž vycházel z jejich vlastních předválečných akcí, kombinovaných s požadavky tábora vážné hudby. Hudba jako prostředek ideového působení, tvůrčí návaznost na lidovou píseň, etický a umělecký ideál odvozený z domácích klasiků (v tomto případě z národní odnože hudebního romantismu 19. století) a důsledný odpor k prohnilosti buržoazní hudební kultury (a její podle Ždanova cílevědomé snaze konzervovat a šířit přežitky kapitalismu), se ale z víceméně osobních nebo skupinových názorů staly závazným imperativem prosazovaným všemi státu dostupnými mocenskými prostředky. Jak uvádí Bauer (2003, s. 17), estetická norma se stala normou právní a jako takové bylo vnímáno její porušení. Budoucí tvorbě ve vytyčeném stylu bylo třeba vytvořit prostor a kritika, jejíž soudy získaly váhu justice, likvidovala moderní populární hudbu ovlivněnou jazzem, operetu, trampskou píseň, lidovku a další.[179] Janáček (2004), který tento proces sledoval na přístupu k brakové literatuře ho nazývá „operací nahrazení" – pokus o eliminaci sociálně podmíněných okruhů kultury, populární i elitní, a jejich nahrazení jednotnou národní kulturou.

Osvětový model vyvádějící lid ze zajetí měšťáckého braku měl několik fází. V první bylo ještě třeba produkovat hudbu k moderním společenským tancům, nově ale zbavenou sexuálních podtónů a kosmopolitnosti a místo toho rozvíjet pokroková a národní témata masových a mládežnických písní. Taková hudba byla ovšem jen provizoriem, které získávalo čas pro vytvoření zcela nové národní taneční hudby. Ta už měla vycházet z lidové taneční tradice, odrážet ideovou náplň cesty k socialismu a reagovat na nové formy společenského styku a lidové zábavy v závodních klubech, kulturních domech a parcích kultury a oddechu, při lidových veselicích atd. Takto autoři očekávali i vznik nových společenských tanců. Sovětská novinka, estrádní hudba (a s ní spojený nový typ estrádního orchestru), měla zbourat dosavadní hranice mezi vážnou a lehkou hudbou a vybudovat jednu, všem pracujícím srozumitelnou hudební kulturu. Důležité bylo, aby byla realistická, vyzdvihla nástroje a tradice typické pro národní hudbu a přitom byla univerzálně uplatnitelná –

[179] V praxi ovšem lidovka dostávala výjimky, jelikož kádři, kteří se v té době rychle přesouvali na vedoucí pozice, bývali právě nejvěrnější fanoušci lidovky (Kotek, 1998).

k tanci i poslechu, dostatečně zábavná i náročná, hratelná ve všech obsazeních a ve všech žánrech (Kotek, 1998).
Za horizont dosažený v socialistické hudbě skrze hudbu estrádní už nikdo neviděl. Estrádní hudba byla ideálem ústícím v jakési věčně stojaté vody, které nezmění generační obměna ani další vlivy z jiných oblastí společnosti, např. měnící se technologie.

5.10.4.1 Estrádní hudba jako midkult

Myšlenka na jednu, všem pracujícím srozumitelnou kulturu není nová. Už rozvoj masové a budovatelské písně měl podle slov Jiřího Válka pronesenáých v roce 1949 „překlenout uměle vytvořenou propast mezi formalistickým typem deklamačních koncertních (moderních) písní, určených pro úzký kroužek vybrané intelektuálské společnosti, a mezi nízkými šlágry, jimiž byl otravován vkus prostého lidu" (Kotek, 1998, s. 214). Česká rozhlasová praxe ve 30. letech dala vzniknout termínu „vyšší populár", který označoval repertoárový výběr nejpřístupnějších skladeb klasického a zvlášť romantického artificiálního původu i koncertně uváděný poslechový repertoár složený z různých projevů populární (dřív zejména tzv. salónní) hudby. V roce 1933 tvořil čtvrtinu rozhlasem vysílané hudby a věřilo se o něm, že coby osvětový most získá pro vážnou hudbu i posluchače orientované jen na populární hudbu (Fukač, 1998, s. 28). Negus (1996, s. 78) mluví v BBC o vzniku „light music", lehké hudby, coby nárazníku mezi taneční a vážnou hudbou. A Frith (1988a) potvrzuje, že takto byl program BBC pevně ukotven v middle-brow vkusu střední třídy.
Nelze tu nevzpomenout na midkult Dwighta Macdonalda. Když psal v roce 1962 svou knihu Against The American Grain, rozpoznal vedle vysoké a masové kultury třetí entitu, midkult. Ten předstírá, že je vysokou kulturou, ale ve skutečnosti je stejně předvídatelný a schematický jako kultura masová. Maskuje se za objevy avantgardy a banalizuje je, tlumočí je tak, aby byly srozumitelné všem a byly spotřebovatelné. Zatímco maskult je přiznaným zdrojem lehké zábavy a povrchního uspokojení, midkult je kýč: zdánlivě vede své konzumenty ke komplexnímu kulturnímu zážitku, ale sahá jen k těm formám, které jsou jasné dostatečnému množství lidí a převratné myšlenky aplikuje už jen jako líbivé retro. Midkult dává možnost užívat požitky masové

kultury – rekreace, únik – i lidem, jimž jejich vyšší společenské postavení nedovoluje ponořit se do stigmatizované masové kultury, aniž by se jí zamazali (situace, která od Macdonaldových dob došla výrazných změn). Zároveň jim dává zdání, že splnili svůj díl konzumace Umění.
Zatímco midkult v kapitalistické společnosti podle Macdonalda vytváří kulturní průmysl z komerčního zájmu, a tak aby konzumenty sváděl, projekt estrádní hudby byl vytvořen coby všeobjímající hybrid, konečné řešení uvalené na spotřebitele pomocí nástrojů monopolní kulturní politiky. Umožňoval představitelům režimu ponořit se do lehké hudby a přitom se vyhnout „buržoaznímu braku". Přes veškerou svou deklarovanou pokrokovost, normalizační kulturní politika byla především konzervativní politikou řízenou logikou morálních panik. Tato upjatost se projevuje během celého období pod vládou KSČ, nikoli jen obavou z cizího, imperialistického dovozu, ale především vlastní, domácí populární kultury. Kultura nižších společenských pater, jejíž spontánnost nebyla zneškodněna uběhlými desetiletími jako u romantické idyly neposkvrněného venkovského lidu 19. století, ať už to byl jazz, šlágr, rock'n'roll, folk nebo punk, byly potlačovány především proto, že je režim v první řadě považoval za narušitele pořádku.

5.10.4.2 Realizace projektu estrádní hudby

V době, kdy se strana rozhodla pro import estrádní hudby, byla sovětská hudební kultura daleko za vývojem v Československu (Kotek, 1998) a její papírové požadavky byly těžko naplnitelé. Znárodnění vložilo komunistům do rukou bezprecedentní kontrolu nad hudebním a mediálním průmyslem v nejširším slova smyslu, které navíc mohl synchronizovat s vzdělávacím systémem. Režim nastavil kritéria, vytvořil podmínky pod kontrolou uměleckých center, ale samotná umělecká forma se nikdy nedostavila. Přes veškerou snahu se nabídka s poptávkou rozcházely tak výrazně, že to nemohla unést ekonomika. Pokus zbavit populární hudbu její funkce komodity a udělat z ní pouze ideologický nástroj si stát nemohl dovolit.
Se začátkem 50. let do systému hudební produkce výrazně vstoupila složka schvalovacích a dohledávacích orgánů. Byly zavedeny kvóty na provozování a tím i tantiémové proplácení hudby západní provenience i domácí hudby vycházející z jazzu. Komunisté se snažili využívat ekonomické nástroje

k prosazení vlastní představy populární kultury, ale nefunkční pětiletka, hospodářská krize v roce 1951 a protitlaky, které by někteří teoretici dnes nazvali spotřebitelskou suverenitou, byly tím, co jejich politiku donutilo k revizím.

Podle Knapíka (2006) téměř milionové ztráty z estrádní a koncertní činnosti v říjnu 1954 paralyzovaly Hudební a artistickou ústřednu, státní agenturu s monopolem na veřejné hudební produkce. Už po roce 1953 řešila její zprostředkovací složka konflikt s podniky Restaurací a jídelen. Ty začaly nahrazovat profesionální hudebníky hudbami závodních klubů ROH, protože dávka odváděná z hudby z povolání byla oproti hudbě závodního klubu dvojnásobná. R a J si tím vytvořily páku na hudby z povolání a mohly ovlivňovat jejich repertoár. Rozbor ústředny z léta 1954: „Za takového stavu jsou hudební soubory nuceny vyhovovat přáním svého zaměstnavatele… a produkovat hudbu, která podporuje konsumaci návštěvníků, pomáhá tím ke splnění akumulace a tím k vyšším mzdám pracovníků R a J. Vede to i k pořádání různých specielních jazzových večerů, vzpomínek na staré šlágry apod.” (cit. dle Knapík, 2006, s. 277)

Ekonomické aspekty brzdily i samotnou výstavbu lidové tvořivosti, pokračuje Knapík. Publikace monopolně vydávané na nedostatkovém papíře jen konjunkturním autorům nebyly příliš úspěšné a často zůstávaly ve skladech. Těžkopádnost se bezpochyby podílela i na útlumu některých žánrových oblastí populární hudby – amatéři, především u náročnějších nástrojových adaptací, neměli z čeho hrát.

Tehdejší političtí představitelé měli tendenci chápat funkci distribuce a médií pouze jako prostřednickou. Ještě v roce 1959 zástupce Supraphonu odmítal přiznat skutečný podíl ekonomického tlaku na změnách v kulturní politice a prezentoval je jako vedlejší problém, jenž je možné korigovat. Svaz Sjezdu československých skladatelů odmítl přizpůsobování se komerčním zájmům. Repertoár Supraphonu ale ve sledovaných letech vykazuje jasné stopy boje. Ideologická zakázka se svářila s požadavky lidového vkusu a jejími tržními důsledky – populární hudba byla pro Supraphon zdrojem příjmů, které subvencovaly rozsáhlý a mezinárodně reprezentativní katalog náročných operních a symfonických nahrávek. V projevech ideologů se nezadržitelný postup moderní masové zábavní kultury zatím neprojevoval, ale v účetních

odděleních byl dobře znám. Přestože umělců byl nadbytek, posluchačům chyběla lidová zábava a předkládané didaktické styly je nezaujaly.[180]
Mezi lety 1953-56 tento neveřejný, ale pevný tlak zdola pomalu rozvolňoval ideologickou přísnost v otázce tvorby. Zpět do oficiální kultury se začal vracet zábava, jakkoli nesměle. Třetí revize kulturní politiky (Knapík, 2006) už měla co dělat přímo s nastupující konzumní společností. Dobové průzkumy ukazují, že obliba moderní populární hudby vzrostla mezi lety 1947 a 1963 o 52 % (kladně ji hodnotilo 16 %, později 68 % dotázaných), zatímco zájem o symfonickou nebo tradiční populární hudby (dechovka, lidovku) klesl o nepatrných 5 %, resp. 8 %. (Kasan a Košťál, 1990; Kotek, 1998).
Nový kurs, uvolnění požadované Sověty po roce 1953, ekonomická situace a hlavně důsledky procesu se Slánským vedly k tomu, že ministr kultury Václav Kopecký v prosinci 1953 vyhlásil na stranickém fóru potřebu nově podporovat inteligenci (neodjímat jí zlomyslně „chaty pro oddech") a potírat vliv tzv. „sucharů": „Někteří soudruzi jsou naklonění dávat našemu novému kulturnímu životu takový ráz, který se jeví velké části kulturních konsumentů jako chudý, nezáživný, neradostný. […] Ano, jsou u nás tak zvaní ‚suchaři', kteří myslí, že příchod socialismu znamená, že lidé přestávají být lidmi s normálními lidskými radostmi, tužbami, vášněmi, zálibami a životními nároky a že se stávají pouhými mechanismy, jež je možno libovolně natahovat, aby vydržely přijímat nic než these, formule, stereotypní fráze atd. Tito suchaři si představují kulturní a společenský život za socialismu tak, že přestanou všechny formy kultury a zábavy, jež lidé pěstovali dříve a jimiž se obvykle obveselovali, na příklad, že přestanou hrát známé líbivé opery, balety a operety, že se přestane pěstovat satira a kabaretní humor, že se přestane tančit na zářivých parketách, že se přestane píti a flámovat, že přestane platit módní vkus, elegance oděvu, obuvi, nábytku atd. Tito suchaři pokládají za neslučitelné s duchem socialistické kultury, je-li obsahem divadelních her, filmů, románů a

[180] Neúspěchy byly zpočátku vydávány za výsledky „záškodnické činnosti" Rudolfa Slánského. Ředitel Ústředí lidové tvořivosti Antonín Šafařík koncem února 1953 ve své zprávě dokládá důsledky škůdcovství: „V kavárnách americká i doma vyrobená jazzová hudba svým mravně rozleptávajícím jedem kosmopolitismu otravuje srdce našich chlapců a děvčat. Páskovství a potápkovství se zahnízdilo i v mnohých našich vesnicích. Každou sobotu a neděli odjíždí stovky mladých lidí ze všech velkých měst do soukromých chat a osadních hospod, kde pořádají recesní potlachy a merendy. V průmyslových střediscích potkáváme často pozdě v noci skupiny podnapilé i opilé mládeže. Na druhé straně tato i jiná mládež navštěvuje pilně kostely." (Knapík, 2006, s. 231)

básní – láska milenců nebo rodinná záležitost a podobně.” (cit. dle Knapík, 2006, s. 227) Kopecký odmítl, že by znakem kultury za socialismu byla „chudoba, sebeodpírání, askese, nuda, šeď a jakoby býti veselým a bavit se patřilo k přežitkům buržoasní minulosti a ke znakům západnictví”. V minulých letech se prý „záhadným způsobem” zavíraly veřejné zábavní podniky. Závěrem ÚV ujistil, že: „Dáváme si heslo: dělati v socialistickém duchu takovou kulturu, aby přispěla k zrychlení maloobchodního obratu...”

5.10.5 Spotřebitelská suverenita v totalitním systému

Podobně jako pokus o povýšení populárního románu, který zašel na neschopnost autorů splnit zadání a na nezájem čtenářů, nebo experimenty „frézistů”,[181] mladších, radikálních básníků, kteří se snažili překonat modernismus slovníkem propagandy zabydleným buldozery a traktory, zplodily snahy o estrádní hudbu nakonec tedy jen jakousi náročnější populárně poslechovou hudbu, která u posluchačů neuspěla a uplatnila se především jako levná výplň v rozhlase a později v televizi, rozhodně mimo amatérské muzicírování, kde se podle plánu měla ujmout nejvíce.[182] Na to byla příliš složitá, zvládat ji byly schopny právě jenom vyspělé lázeňské, rozhlasové a vojenské orchestry. „Hlavně v jejich podání také patřila k nepominutelným součástem rozhlasových programů, kde až do konce padesátých let zaplňovala rozsáhlé časové plochy – byť namnoze už jen jako zvuková kulisa,” píše Kotek (1990a, s. 272) Vyvinula se do podoby vyššího populáru a americké easy listening, vznikající ve stejné době, tj. instrumentálních stylizací starších i současných hitů do konstantního, nerušivého toku určeného výplním v rozhlase, televizi ale i veřejných prostorech hotelů, obchodních domů apod. V 70. letech, obdobně jako v USA, dosáhla nové obliby, zde zejména v podání Jiřího Maláska, Rudolfa Rokla nebo Felixe Slováčka. „Estrádní hudba jakožto populární hudba předurčená socialistické epoše ukázala se být mrtvě narozeným dítětem. Vycházejíc ze zcela jiného sociálního rozvrstvení, prostředí a kulturních tradic, zůstala

[181] V častušce Ludvíka Podéšťě Jde Frantík kolem zahrádky z roku 1950 má hrdina dvě lásky: dívku a frézu.
[182] Ostravský rozhlasový soubor NoTa (Nový tanec, zal. 1950) a BERO (Brněnský estrádní rozhlasový orchestr (zal. 1951) se nejvíce přiblížily realizaci estrádního projektu.

hybridem, který si v našich podmínkách nikdy nezískal práva k životu." (Kotek, 1990b, s. 251)

Výklady o možnostech uvalení kultury na společnost (marxisticko-leninské nebo třeba frankfurtské) se ve světle takového selhání ukazují jako sporné. Situace jakoby dávala zapravdu zastáncům konceptu spotřebitelské suverenity, kteří naopak věří, že to jak lidé používají svoji (nutně omezenou) „svobodnou" vůli na trhu, významně určuje povahu a dostupnost určitých (kulturních) komodit. Žánrové nebo národní koncepty, představy a předsudky můžou být diskvalifikovány akademiky jako klamné, můžou být přehlíženy v komodifikačním procesu, ale zůstávají zásadním zdrojem narativů, pomocí nichž lidé běžně konstruují svoje identity a podle nichž pak řídí svou spotřebu. Lidé hudbu používají ke svým účelům a ať se jim ji snaží vnucovat obchodní oddělení nahrávacích firem ve vysílání rádia Luxembourg nebo instituce pod vedením Zdeňka Nejedlého, pokud jim neslouží, mají i možnost ji nepřijmout.[183] Ačkoli firmy (v případě masové písně a estrádní hudby ovládané státem) napínají veškeré své nemalé síly, aby trh stabilizovaly a učinily předvídatelným, aby na spotřebitele uvalili svoje formáty, jejich možnosti jsou nakonec vždy do jisté míry omezené.

Lidé v československé společnosti 50. let neměli příliš kam jinam se za zábavou vydat, přesto se nenechali přesvědčit, aby konzumovali něco, co nevyhovovalo jejich potřebám. Ty se ukazovaly mnohem širší a diferencovanější než jim byla kulturní politika strany schopná strana předepsat. Jejich odmítnutí mělo potom silnější hlas než politická akce, která byla za daného stavu těžko představitelná. Přestože mnoho kulturních podniků bylo organizováno shora a mnohé byly v podstatě povinné (prvomájové průvody, vojenské přehlídky), tato kontrola nemohla účinně probíhat v každodennosti. S Althusserem, bychom řekli, že byť represivní státní aparát fungoval, ten ideologický selhával.

Tehdejší kulturní politika zklamala ve schopnosti – a není to překvapivé, kapitola o globalizaci na jiném místě téhle práce dokazuje, že se o tom vedou spory i dnes – ale i ochotě rozpoznat, že styly přicházející ze zahraničí budou

[183] Pro zdůraznění sáhnu na druhý, optimistický konec kulturálního spektra vidění moci publik. Fiske tvrdí: „Vše, co kulturní průmysly můžou, je vyrobit repertoár textů nebo kulturních zdrojů, které různé formace lidí mohou použít nebo odmítnout." (Fiske, 1992, s. 24)

lidmi přijaty jen v případě, že narazí na podobný základ životního stylu a jeho potřeb. Že tedy jazz, swing nebo později rock a punk nemohly být na společnost uvaleny imperialistickými měšťáky. A stejně tak, že nemůže být dlouhodobě udržitelné uvalovat na lidi formy cizí, neodpovídající jejich společenské situaci, včetně forem už neživých. Odmítala také uznat jakékoli další funkce zatracované hudbě taneční a zábavné, neviděla ekonomický základ hudební výměny: míru zbožního charakteru populární hudby a působení složité sítě ekonomických vazeb, do nichž jsou zapojeni autoři, interpreti, distributoři, výrobci, média i posluchači.

V druhé polovině 50. let došlo částečně i nástupem a vylepšením televize, dlouhohrající desky a magnetofonu k uvolnění, teorie ale učinila ještě jeden pokus, o píseň a taneční hudbu socialistickou. Formuloval ho s novým zřetelem k funkcím populární hudby Dušan Havlíček v práci O novou českou taneční hudbu (1959). V podstatě šlo o kompromis přežívajících dogmat ze začátku 50. let s realitou. Řečeno s Milanem Kunderou, život už byl ale jinde a brzy bylo zřejmé, že socialistická konzumní společnost a moderní populární kultura se nebudou vytvářet podle výchovných záměrů šéfů kultury.

6. Závěr

Cílem práce bylo zjistit, zda může dosavadní zkoumání populární hudby přinést užitečné vědění pro rozšíření záběru a zkvalitnění stávajícího studia médií v ČR a případně k tomu poskytnout předpoklady. Se zájmy českých mediálních studií na mysli jsem tedy zevrubně prozkoumal českou tradici uvažování o populární hudbě a angloamerickou tradici popular music studies a vyhledal a definoval pro studium médií silná a slabá, využitelná a lhostejná místa. V práci nejde o důsledné pokrytí všech poznatků a směrů, kterými se studium populární hudby vydává. To by při šíři, do jaké se v posledních letech rozlilo nebylo ani možné. Jde o to, vystihnout oblasti, které by v českém prostředí mohly pomoci při zkoumání populární kultury jako fenoménu spoluvytvářeném podstatnou měrou médii a které zatím mediální studia nepokryla dost suverénně. A přestože s některými teoriemi a metodologiemi, které se vyvinuly v rámci studia populární hudby, nebo které adoptovalo, dnes můžeme nesouhlasit (často si i protiřečí), vcelku by čtenář této práce měl do sebe vstřebat základní výbavu pro zájemce o studium populární hudby v rámci studia médií.

Závěrem stanovím toto:

1. Českým mediálním studiím chybí zájem o populární hudbu. Současná česká mediální studia potřebují nástroje ke zkoumání široce definované mediální oblasti, přítomné i minulé.
2. Česká hudební věda jim je neposkytuje. České hudební vědě chybí analytické nástroje, zájem o populární hudbu a o její společenský rozměr. Hudební věda je v zásadě uměnověda a její staletí vytvářené nástroje nedokážou populární hudbu uchopit v její svébytnosti. Krokem kupředu v posledních desetiletích aspoň její uznání tohoto faktu. Muzikologie, v mnoha ohledech sociálněvědním oborům cizí, jim ale může i leccos přinést, především v oblasti interpretace zvuku.
3. Přesto česká hudební sociologie, ale hlavně okraje hudební vědy, zejména hudební popularizace včetně hudební kritiky, dosáhly v minulých šedesáti letech při zkoumání populární hudby kvalitní úrovně. Tradici přerušil rok 1989 a odchod jazzové generace a navázat na ni by mělo být v zájmu studia populární hudby bez ohledu na to, zda

v kontextu hudební vědy nebo studia médií. Poznatky z této doby ale nelze brát za hotové a je třeba s nimi tak pracovat. (Např. výzkumy hudebnosti Karbusického, Kasana a Beka se do určité míry shodují se závěry Bourdieu a Regeva, naopak třeba Kotkovo generační kyvadlo na platnosti ztrácí s tím, jak se pro dnešní roztříštěnou společnost stává generace příliš hrubou kategorií a hudbu v pozici stmelujícího kódu vydělujícího ostatní věkové skupiny nahrazují u dnešních mladých spíš technologie samotné.)

4. Pro využití ke studiu médií se nabízejí poznatky angloamerické tradice studií populární hudby, která s mediálními studii sdílí mnoho: zájem, úhel pohledu i tradici. Přenos teorií do místního prostředí si ale žádá obezřetnost při aplikaci a další výzkum. Populární hudba čerpá z globálních i lokálních prvků, a její publika i protagonisté fungují glokálně, přizpůsobují globální významy svým lokálním podmínkám. A stejně tak bychom měli přistupovat k jejich teoretizování. Jak píše Kolářová (2011), s níž sdílím záměr, vytvářet glokální vědění znamená na jedné straně reflektovat proměny západní teorie, která je ale formovaná konkrétními proměnami západní společnosti, ale také neopomíjet lokální podmínky a vývoj. Snažil jsem se prezentované teorie nepřijímat ahistoricky a ateritoriálně a naznačovat problémy, které vznikají vzhledem k specifičnosti českých dějin. Zvláštnost české populární hudby v (post)socialistické společnosti ale není úkolem pro tuto práci, nýbrž pro řadu těch, které přijdou po ní.
5. V poslední kapitole, věnované suverenitě totalitního spotřebitele, jsem ukázal, že specifičnost české zkušenosti spojená s bohatstvím badatelské práce a současnými mezinárodními perspektivami, mají co nabídnout i zahraničnímu studiu populární hudby. Můžeme těžit i z toho, že v poslední době se zájem v oblasti výzkumu populární hudby zaměřil výrazně na vztah mezi lokálním a globálním.
6. Zkoumejme vedle výjimečného i běžné. Na dobu před rokem 1989 je třeba dívat nejenom pohledem totalitarismu, je třeba krom rozdílů hledat i společné rysy s vývojem na Západě a populární hudba nám k tomu může poskytnout výjimečně bohatý materiál. Dobře to dokazuje např. aplikace teorií kulturního kapitálu na českou hudební kulturu 70.

a 80. let. Dosavadní zkoumání, zaměřené v oblasti kultury především na alternativy (subkultury), ať současné či minulé, je opodstatněné, ale nedostatečné. (Dobře rozvinuté studium normalizačních seriálů na katedře, na níž je podávána tato práce může být dobrým příkladem takového zájmu.)

7. Rocková ideologie, přijímaná jako obecně platná, ovládá uvažování o populární hudbě v českém prostoru bez adekvátní korekce. Důležitost rocku jako ideologie pro český prostor v posledním půlstoletí těžko přecenit. Jeho spojení s narativy odporu proti režimu KSČ, ale i ideální společenské podmínky (homogenní bílá společnost s pomalu odcházejícími rezidui respektu k intelektuálním elitám) mu poskytly téměř volný prostor. Jak ukazuje Regev, ale i Fukač, který si všímá exkluzivní pozice hudebních pořadů v televizi připomínající pozici vážné hudby, rock se stal uznávaným kulturním statkem a v zásadě reprodukuje stanoviska tábora vážné hudby od Musicserveru po Reflex. Romantická rocková ideologie má taky dalekosáhlé důsledky pro legitimizaci nových středních tříd.
8. Zkoumejme aktéry. Jak jsem uvedl v kapitole o hudbě, genderu a sexualitě, historiografické práce nebo strukturální analýzy textů (ať už písňových, hudby, obrazu nebo i diskurzu) doby minulé i současné, kulturního průmyslu i kulturní politiky, začínají v českém akademickém diskurzu domácnět, a to především vzhledem k bezpečně nehybnému období před rokem 1989. Výrazně ale postrádáme jejich korekci výzkumem vlastních účastníků těchto procesů, ať už na straně producentů, konzumentů nebo „prozumentů". Právě nedostatkům v této oblasti – s výjimkou výzkumu zaměřeného subkulturně – lze přičíst deformovaný pohled na fungování populární hudby v českém prostoru (rock osvoboditel, rock jako umění, normalizační pop jako jednosměrně ideologická past, tendence k osvětě apod.) Jen pozornost systematicky zaměřená na zkoumání jednotlivých součástí kulturních průmyslů, včetně redaktorů kulturních rubrik novin a časopisů, hudebních dramaturgů, režisérů klipů a hudebních pořadů, zaměstnanců nahrávacích společností nebo státních úředníků a publik jako konzumentů nebo jako producentů fanzinů, blogů a

facebookových stránek, může pomoci lépe pochopit důležitou roli, jakou populární hudba hraje v české společnosti a jejím mediálním prostoru. Taková témata se sama nabízejí a současná česká mediální studia na jejich řešení mají účinné nástroje, účinnější, než hudební věda, než jakýkoli jiný obor kromě sociologie a kulturologie, které se jim mohou vyrovnat. Kdo může lépe odpovědět na otázku jaké jsou vkusové vzorce pracovníků kulturních rubrik nebo hudebních dramaturgů?

9. Je bezpochyby, že přitažlivosti tématu populární hudby může být využito jak pro silnější zapojení studentů žurnalistiky a mediálních oborů, tak především v mediální výchově na nižších stupních vzdělání. Snad iniciuje vznik dalších prací na dílčí témata. Úspěch této práce se projeví až v nich. Pro ilustraci uvádím víceméně náhodně zvolená témata z otevírajícího se obsáhlého pole možností: Co Rom to muzikant: rasový stereotyp v českých médiích; Hipstři a konzumace médií: nika, exkluzivita, snobismus a média; Dvojí loajalita: hudební pirátství a česká hudební kritika; Hudebniny jako masové médium; Jiří Pilka, hudební dramaturg České televize; Jukebox jako médium; Obraz OSA v českém tisku; „Payola" v českém prostředí; Playlisty českých rádií; Populární hudba jako nástroj propagandy a dalších přesvědčovacích prostředků; Populární hudba jako předmět cenzury; Přiložená cédéčka – role hudebních suplementů v českém tisku; R. A. Dvorský jako nakladatel; Recepce anglických písňových textů v českém prostředí; Reprezentační stereotypy v české populární hudbě; Režim morálních panik: Pronásledování hudebníků a hudebních fanoušků ČSSR v letech 1969-89; Tančíme do algoritmu: algoritmizace společnosti; Zlatý slavík jako nástroj demokracie, propagandy nebo prodeje ad.

Na úplný závěr ocituji ještě jednou z Regeva (2002, s. 262). „Svět, a zejména západní země, prošly v druhé polovině 20. století společenskou a kulturní změnou [...] – „časoprostorová komprese", nadbytek vizuálních praktik signifikace a jejich masivní prostoupení každodenního života, oslabení národního státu, ekonomická globalizace a kulturní glokalizace – výjimečný je

nástup množství nových kolektivních aktérů [...] [Z]ápas těchto nových kolektivních aktérů o společenské uznání a legitimizaci šel ruku v ruce a je neoddělitelný od jejich zalíbení v současných uměleckých formách a uznání jejich umělecké hodnoty.” Je více než pravděpodobné, že součástí této legitimizace je i požadavek na uznání populární hudby jako tématu pro česká mediální studia.

Summary

In the Czech academic environment, the topic of popular music has not been granted much attention. Even less attention has been given to popular music in the Czech study of media. The main purpose of the thesis named Conceptualization of the Study of Popular Music for Czech Media Studies Context is to lay the foundations for the Czech popular music studies as a necessary part of the study of popular culture in the context of the Czech media studies and establishing its terminology.

The thesis follows two main directions. The tradition of popular music research in the Czech environment, which is long, high-quality and varied, but discontinuous, and not always easily adaptable to the needs of media studies as it omits some important analytical approaches, especially those associated with cultural studies. Despite the Czech musicology's lack of interest in popular music and its social dimension, the domains of the sociology of music and of sound exploration can bring media studies valuable expertise. The most interesting parts for the study of popular music can be found on the edges of Czech academic study of music, in its popularization branches that include music criticism. In the past 60 years, these areas have often reached international quality levels. In the second line the thesis follows the tradition of Anglo-American popular music studies, which began to take shape only recently, in the 1970s, and quickly bloomed into a broad theoretical and methodological structure. It is in many ways exemplary, but also disrespectful to the specifics of Czech, post-socialist situation. Transferring its theories into the local environment therefore calls for caution and further research.

The section devoted to globalization, localization, translation, and translocalization suggests possible intersections between the two traditions and demonstrates the maturity of writing on transcultural transmission in Czech music literature of the 1960s. Particular attention is paid to rock ideology, that in the Czech environment dominates the thinking about popular music without adequate competition. The importance of rock as an ideology is hard to overestimate, because of its association with narratives of resistance against the Communist Party, but also because of the ideal social conditions

in the country (homogeneous white society slowly leaving behind the respect to the intellectual elites).

Finally I consider the usefulness of the theory of cultural capital for the situation of the 1970s and 1980s Czechoslovakia and in the last chapter, dedicated to the sovereignty of the totalitarian consumer, I show how the specific Czech experience, coupled with the wealth of research and current international perspectives, can offer valuable insights to the international study of popular music. Experiments of the totalitarian cultural policy appear to be markedly incompatible with some of the existing Western theories of popular music studies and some pessimistic media theories (such as the Frankfurt School's culture industry concepts) – people in the 1950s Czechoslovakia were successfully able to influence the cultural policy by rejecting imported phenomena that the state was forcing upon them regardless of local context.

Použitá literatura

NANORU, Michal, 2010. Here Be Dogs: Documenting the visual culture of the Czech indie scene. *Current Musicology*. No. 91/Spring 2011. s. 49-86.

POSPÍŠIL, Michal, 2005. *Moc, či bezmoc kulturního průmyslu?: Výkladový potenciál pojmu „kulturní průmysl" pro praxi hudebního průmyslu na přelomu tisíciletí*. Praha. Diplomová práce. Fakulta sociálních věd Univerzity Karlovy. Katedra mediálních studií. Vedoucí diplomové práce Irena Reifová.

POSPÍŠIL, Michal, 2008. Moc, či bezmoc kulturního průmyslu? *Mediální studia*, č. 1, s. 57-71.

ABBS, Peter, 1975. *Reclamations*. London: Heineman.

ADORNO, Theodor W. (Hektor Rottweiler), 1936. Über jazz. *Zeitschrift für Sozialforschung*, V, 2.

ADORNO, Theodor W., 1964. O fetišovém charakteru v hudbě a regresi sluchu. *Divadlo*, č. 1 a 2.

ADORNO, Theodor W., 1991. *The Culture Industry: Selected essays on mass culture*. London a New York: Routledge.

ADORNO, T. W., HABERMAS, J., a L. von FRIEDEBURG, 1967. *Dialektika a sociologie*. Praha: Svoboda.

ADORNO, Theodor W., 2001. On the Fetish Character in Music and The Regression of Listening. In: ADORNO, Theodor W.: *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*. New York: Routledge.

ALAN, Josef, ed., 2001. *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945 – 1989*. Praha: Lidové noviny.

ALAN, Josef, 2001. Alternativní kultura jako sociologické téma. In: ALAN, Josef, ed., *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945 – 1989*. Praha: Lidové noviny. s. 9-49.

ANDERSON, Chris, 2006. *The Long Tail – Why the Future of Business is Selling Less of More*. New York: Hyperion.

ATTALI, Jacques, 1985. *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

AUSLANDER, Philip, 2006. *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

AUSLANDER, Philip, 2008. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture,* London a New York: Routledge.

AYERS, Michael D., 2006: *Cybersounds. Essays On Virtual Music Culture*. New York: Peter Lang.

Až kometa šlehne nás: z historie zvukového záznamu, 2003. Praha: Galery. ISBN 80-860-1070-8.

BAGDIKIAN, Ben Haig, 1997. *The Media Monopoly*. Boston, MA: Beacon Press.

BAKER, Sarah, 2002. Bardot, Britney, Bodies and Breasts: Pre-teen girls' negotiations of the corporeal in relation of pop stars and their music. *Perfect Beat* 6(1): s. 3-17.

BALÁK, Miroslav a Josef KYTNAR, 1998. *Československý rock na gramofonových deskách*. Brno: Indies.

BARFE, Louis, 2004. *Where have all the good times gone? The rise and fall of the record industry*. London: Atlantic Books.

BARRER, Peter. 2009. „My White, Blue and Red Heart“: Constructing a Slovak Identity in Rap Music. Popular Music and Society. č. 32 (1), s. 59-75.

BARNETT, Richard J. a John CAVANAGH, 1994. *Global Dreams: Imperial Corporations and the New World Order*. New York: Simon & Schuster.

BARTHES, Roland, 1977. *Image – Music – Text*. London: Fontana Press.

BARTOŠ, Milan a Karel MACOUREK, 1954. *Estrádní orchestr: Příručka pro vedoucí, estrádních orchestrů a pěveckých souborů s instrumentálním doprovodem.* Praha: Orbis.

BAUER, Michal, 2003. *Ideologie a paměť – Literatura a instituce na přelomu 40. a 50. let 20. století*. Jinočany: H & H.

BECKER, Howard, 1963. *Outsider.* New York: Free Press of Glencoe.

BECKER, Howard, 1982. *Art Worlds.* Berkeley: University of California Press.

BEEBEE, Roger a Jason MIDDLETON, 2007. *Medium Cool: Music Videos From soundies to Cellphones.* Durham a London: Duke University Press.

BEHNE, Klaus E., 1994. *Gehört. Gedacht. Gesehen*. Regensburg: Conbrio Verlagsges.

BEK, Mikuláš, 1993. *Vybrané problémy hudební sociologie.* Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého v Olomouci. ISBN 80-706-7318-4.

BEK, Mikuláš, 1994. Musical Taste and Taste for “The Other”: Music in Social Space, In: FUKAČ, Jiří et al. *The Crossroads of European Culture 1998: Responsibilities and Hopes. Proceedings of the Conference*. Brno: Vysoké učení technické – Vutium Press. s. 195-206.

BEK, Mikuláš, 2002. *Hudební posluchači v České republice v roce 2001.* Výzkumná zpráva o plnění grantového projektu Ministerstva kultury ČR. Brno: Masarykova univerzita.

BEK, Mikuláš, 2003a. *Konzervatoř Evropy? K sociologii české hudebnosti*. Praha: Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity – Koniasch Latin Press.

BEK, Mikuláš, 2003b. *Hudební posluchači v České republice 2001.* Brno: Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity.

BEK, Mikuláš, 2007. Měšťan odchází. Přichází globální vesničan. In: POLEDŇÁK, Ivan et al. *Proměny hudby v měnícím se světě*. Olomouc: Univerzita Palackého.

BENNETT, Andy, 2000. *Popular Music and Youth Culture: Music, Identity and Place.* Basinstoke a London: Macmillan

BERGL, Miloš, 1960. Slovo mají... Gramofonové závody. In: *Taneční hudba a jazz 1960*, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.

BERLAND, Jody, 1993. Sound, Image and Social Space: Music Video and Media Reconstruction. In: Frith, S., A. Goodwin a L. Grossbeerg, eds. *Sound and vision: The music video reader.* London: Routledge.

BIGMAG, INTERNETOVÁ DATABÁZE ČESKÝCH ALTERNATIVNÍCH ČASOPISŮ PO ROCE 1989 [online] BigMag ©2009 [cit. 2013-02-28] Dostupné z: www.bigmag.cz

BÍLEK, Petr A. a Blanka ČINÁTLOVÁ, eds., 2010. Tesilová kavalerie. Popkulturní obrazy normalizace. Příbram: Pistorius & Olšanská.

BÍLEK, Petr A., 2010. K práci i oddechu. Znakový systém normalizační popmusic. In: BÍLEK, Petr A. a Blanka ČINÁTLOVÁ, eds. Tesilová kavalerie. Popkulturní obrazy normalizace. Příbram: Pistorius & Olšanská.

BILTEREYEST, Daniel a Philip MEERS, 2000. The International Telenovela Debate and the Contra-flow Argument: A Reappraisal. *Media, Culture & Society*, vol. 22, no. 4, s. 393–413.

BITRICH, Tomáš, 2002. Hodnota a selektivní konstruování ve světě hudby: Tři případy z alternativního bigbítu. Biograf, 29, 75 odst. [cit. 2013-01-19] Dostupné z: http://www.biograf.org/clanky/members/clanek.php?clanek=v2903 Přetištěno v ALAN, Josef, ed., 2001. *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945 – 1989*. Praha: Lidové noviny.

BLACKING, John, 1973. *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press.

BLAUKOPF, Kurt, 1989. Beethovens Erben in der Mediamorphose. *Kultur- und Medienpolitik für die elektronische Ära.* Heiden: Arthur Niggli.

BLAŽEK, Petr a Filip POSPÍŠIL, 2010. *„Vraťte nám vlasy!“ První máničky, vlasatci a hippies v komunistickém Československu. Studie a edice dokumentů*, Praha: Academia.

BLOOM, Allan, 1987. *The Closing of the American Mind*. New York: Simon & Schuster.

BLÜML, Jan, 2008. *Státní kulturní politika a česká populární hudba v období tzv. normalizace.* Dizertační práce, Filozofická fakulta UK, Praha. Část publikována jako BLÜML, Jan, 2007. Státní kulturní politika a česká populární hudba v období tzv. normalizace: k činnosti státních uměleckých agentur v letech 1969-1989. In: POLEDŇÁK, Ivan et al., 2007, *Proměny hudby v měnícím se světě*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci.

BLÜML, Jan, 2009. *Art rock: stylově žánrový typ a jeho české varianty*. Diplomová práce. Filozofická fakulta, Katedra muzikologie, Univerzita Palackého v Olomouci.

BONUŠ, František, 1951. Podstata a úkoly nové práce tanečních souborů, *Lidová tvořivost*, č.1, s. 11. Cit. dle KOTEK, Josef: Vývoj teoretických názorů na populární hudbu a píseň v padesátých letech. In: KOTEK, Josef. *O populární hudbě a jejích posluchačích*. Praha: Panton, 1990. s. 241-58.

BOOTH, Mark W., 1981. *The experience of songs*. New Haven: Yale University Press.

BORN, Georgina, 1995. *Rationalizing Culture*. Berkeley a London: University of California Press.

BOURDIEU, Pierre, 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge.

BOURDIEU, Pierre, 1993. *The Field of Cultural Production*. Cambridge: Polity.

BRABEC, Jindřich, 1965. Taneční a jazzová hudba v životě mladých lidí. In: *Taneční hudba a jazz 1964-1965*. Praha: Státní hudební vydavatelství.

BRACKETT, David, 1995. *Interpreting Popular Music.* Cambridge: Cambridge University Press.

BROUSIL, Antonín M., 1948. *Hudba v našem filmu*. 2. rozšířené vyd. Praha: Československé filmové nakladatelství.

BURIAN, Emil František, 1928. *Jazz*. Praha: Aventinum.

BURIAN, Jan, 2011. *Otevřený dopis Radě Českého rozhlasu.* 01. 11. 2011 [cit. 19.1.2013] Dostupné z: http://blog.aktualne.centrum.cz/blogy/jan-burian.php?itemid=14665 06:50

CAFOUREK, Ivan a Ivan POLEDŇÁK, 2007. POPFUSIC aneb Konec pop music (jak ji známe). In: POLEDŇÁK, Ivan et al. *Proměny hudby v měnícím se světě*. Olomouc: Univerzita Palackého.

CEJP, Martin a Iva MAŘÍKOVÁ, 1978. *Postoje české veřejnosti k hudebnímu umění*. Praha: Ústav pro výzkum kultury.

CLOONAN, Martin a Reebee GAROFALO, 2003. *Policing Pop*. Philadelphia: Temple University Press

COHEN, Sara, 1991. *Rock Culture in Liverpool*. Oxford: Clarendon Press.

COHEN, Stan, 1972. *Folk Devils and Moral Panics*. London: MacGibbon & Kee.

CONDON, Rebecca A., 2004. *The popular music teaching handbook*. Libraries Unlimited: Westport.

CONDRY, Ian, 2006. *Hip Hop Japan.* Durham a London: Duke University Press.

CRHA, Bedřich a Zdeněk MAREK, 1989. Problém vztahu artificiální a nonartificiální hudby z hlediska receptivní výchovy dospívající mládeže. In: *Musica viva in schola IX*. Brno: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně.

CUBITT, Sean, 1991. *Timeshift: On Video Culture*. London: Routledge.

ČEJKA, Antonín, 1940. *Ochranné sdružení autorské*. Praha: OSA.

ČERNÝ, Jiří a Miroslava ČERNÁ, 1966. *Poplach kolem Beatles*. Praha: Panton.

ČERNÝ, Jiří, 1967. *Big beat – strašák nebo kvalita? Taneční hudba a jazz 1966-1967*. Praha: Supraphon.

ČERNÝ, Jiří, 1977. O hudbě, jakou hrají PP a DG 307. In: KOŘÁN, Jaroslav a Vendelín KOMEDA, eds. *Hnědá kniha. O procesech s českým undergroundem (samizdat)*. Praha.

ČERNÝ, Jiří, 2011. *Zlatý fond české populární hudby*. 22. 8. 2011 [cit. 2013-02-28] Dostupné z: http://www.nacerno.cz/view.php?cisloclanku=2011082201,

Československý hudební slovník osob a institucí I/II, 1963 a 1965. Praha: Státní hudební vydavatelství.

ČS. ÚSTAV PRO VÝZKUM VEŘEJNÉHO MÍNĚNÍ, 1947. anketa „Které hudbě dáváte předost: vážné, dechové nebo jazzu?“ [duben 1947] In: *Veřejné mínění,* roč. I/1946-47, č. 10.

DEACON, David, 2008. Why Counting Counts. In: PICKERING, Michael, ed., *Research Methods for Cultural Studies*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Dějiny české hudební kultury 1890-1945, *svazek 2/1918-1945,* 1981. Praha: Academia.

DENORA, Tia, 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.

DETTMAR, Kevin J. a William RICHEY, 1999. *Reading Rock and Roll: Authenticity, Appropriation, Aesthetics*. New York: Columbia University Press. ISBN 02-311-1399-4.

DIESTLER, Radek, 2008. *Cizí desky v zemích českých. Aneb ochutnávka na samém kraji útesu*. Virtuální katalog k výstavě Muzea a archivu populární hudby Popmuseum, KC Kaštan, 15. 12. 2008 – 21. 3. 2009. Praha: Muzeum a archiv populární hudby Popmuseum. [cit. 2013-01-19] Dostupné zde: http://www.popmuseum.cz/exhibit/data/2008%20Ciz%C3%AD%20desky%20v%20zem%C3%ADch%20%C4%8Desk%C3%BDch.pdf

DORŮŽKA, Lubomír, 1959a: Jazz a moderní taneční hudba. *Hudební rozhledy*. č. 15.

DORŮŽKA, Lubomír, 1959b: Studio 5 – experiment nebo konformita? *Hudební rozhledy.* č. 4.

DORŮŽKA, Lubomír, 1960. Máte rádi jazz? In: *Taneční hudba a jazz 1960*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.

DORŮŽKA, Lubomír, ed., 1961. *Americká lidová poesie*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.

DORŮŽKA, Lubomír, 1962. Písničky pro bílé pány. In: *Taneční hudba a jazz 1962*. Praha: Státní hudební vydavatelství, s. 95.

DORŮŽKA, Lubomír, 1965a. Písničky, dolary, koruny. In: *Taneční hudba a jazz 1965.* Praha: Státní hudební vydavatelství

DORŮŽKA, Lubomír, 1965b. Obliba malých žánrů a obecná hudebnost. Průzkum různých posluchačských prostředí a jeho výsledky. *Hudební rozhledy*. č. 7 a 8.

DORŮŽKA, Lubomír, 1978. *Populárna hudba: priemysel, obchod, umenie.* Bratislava: Opus.

DORŮŽKA, Lubomír, 1979. *Karel Vacek.* Praha: Editio Supraphon.

DORŮŽKA, Lubomír, 1979a. Kde se rodil šlágr: rozhlas, film, gramodeska, nakladatelství. In: *Karel Vacek*. Praha: Editio Supraphon.

DORŮŽKA, Lubomír, 1981. *Panoráma populární hudby 1918/1978*. Praha: Mladá fronta.

DORŮŽKA, Lubomír, 1990a. *Panoráma jazzu*. Praha: Mladá fronta.

DORŮŽKA, Lubomír, ed., 1990b. *Jedenáct jazzových osmiček*. Praha: Česká jazzová společnost a SAI.

DORŮŽKA, Lubomír, 1994. Central European Popular Music. Proceedings From The International Conference Prague 15.–17. July 1992, Praha: Czech Branch of IASPM, Institute of Musicology.

DORŮŽKA, Lubomír, 2002. *Český jazz mezi tanky a klíči 1968–1989*. Praha: Torst.

DORŮŽKA, Lubomír a Ivan POLEDŇÁK, 1967. *Československý jazz - minulost a přítomnost*. Praha: Editio Supraphon.

DORŮŽKA, Lubomír a Josef ŠKVORECKÝ, 1964. *Tvář jazzu.* Praha: Státní hudební vydavatelství.

DORŮŽKA, Lubomír a Josef ŠKVORECKÝ, 1966. *Jazzová inspirace*. Praha: Odeon.

DORŮŽKA, Lubomír a Josef ŠKVORECKÝ, 1970. *Tvář moderního jazzu*. Škvorecký nesměl být uveden. Praha: Supraphon.

DOSS, Erika, 1999. *Elvis Culture: Fans, Faith and Image.* Lawrence: University

Press of Kansas.

DRAPER, Robert, 1990. *Rolling Stone Magazine: The Uncensored History*. New York: Doubleday.

du GAY, Paul a Keith NEGUS, 1994. The Changing Sites Of Sound: Music Retailing and the Compostition of Consumers. *Media, Culture and Society*. Vol.16, No. 3, s. 395-413.

Dvaatřicet trumfů, 1970. Vydáno k 2. folk & country festivalu, Praha: Fortuna – Ústřední dům lidové umělecké tvořivosti.

DYER, Richard, 1979. In Defence of Disco. *Gay Left.* č. 8.

ECO, Umberto. 2004. *Meze interpretace*. Praha: Karolinum.

EICHLER, Pavel, 2008. *Česká televize ukázala vulgární internetový klip s Tachecí.* Idnes.cz. 22. 1. 2008 [2012-12-28] Dostupné z: http://zpravy.idnes.cz/ceska-televize-ukazala-vulgarni-internetovy-klip-s-tacheci-p47-/domaci.aspx?c=A080122_114734_media_pei

FABBRI, Franco, 1982. A Theory of Musical Genres: Two Applications. In: TAGG, Philip a David HORN, eds. *Popular Music Perspectives*. Gothenburg and Exeter: IASPM. s. 52-81. Cit. dle FRITH, Simon, ed., 2004. Popular Music. Critical Concepts. In: *Media and Cultural Studies*. London a New york: Routledge.

FAST, Susan, 1999. Rethinking Issues of Gender and Sexuality in Led Zeppelin: A woman's view of pleasure and power in hard rock. In: BENNETT, A., B. SHANK a J. TOYNBEE. *The Popular Music Studies Reader*. London a New York: Routledge.

FEATHER, Leonard, 1960. *The encyclopedia of jazz*. New York: Horizon Press.

FEIGENBAUM, Anna, 2005. Some Guy Designed This Room I'm Standing In: Marking Gender in Press Coverage of Ani DiFranco. *Popular Music* Vol. 24, No. 1, s. 37-56.

FENDRYCH, Lubomír a Josef KOTEK, 1962. Žánry bezprostředně spjaté s životem mas jako předmět hudebně vědeckého bádání. *Hudební věda.* sv. III-IV. Praha: Panton. s. 200-206.

FENDRYCH, Lubomír, 1967. K otázce společenské funkce masových hudebních žánrů a jejich estetického hodnocení. *Hudební věda*. č. 4.

FISKE, John, 1987. *Television Culture: Popular Pleasures and Politics*. London a New York: Routledge.

FISKE, John, 1991. *Reading The Popular*. London a New York: Routledge.

FISKE, John, 1992. *Understanding Popular Culture*. London a New York: Routledge.

FLUSSER, Vilém, 1996. *Moc obrazu: Výběr filosofických textů z 80. a 90. let*. Praha: Výtvarné umění.

Folkové rozjímání. Historie a současnost čsl. folku. 1987-88. *Host*, 4, samizdat.

FONAROW, Wendy, 2006. *Empire Of Dirt: The Aesthetics And Rituals Of British Indie Music*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press.

FORET, Miroslav, 1988. Některé problémy výzkumu populární hudby (na příkladu USA). *Sociologický Časopis*. Vol. 24, No. 4, s. 416-428.

FOUCAULT, Michel, 2000. *Dohlížet a trestat: Kniha o zrodu vězení*. Praha: Dauphin.

FRANĚK, Marek, 2005. Poslech hudby v každodenním životě. Souvislost s hudební preferencí a strukturou zájmů. *Acta musicologica*, 2, 2005. [cit. 2013-01-10] Dostupné z: http://acta.musicologica.cz/05-02/0502s01t.html

FRANĚK, Marek a Pavel MUŽÍK, 2006. Hudební preference a její souvislost s některými osobnostními rysy. *Acta musicologica,* 3, 2006. [cit. 2013-01-10] Dostupné z: http://acta.musicologica.cz/06-03/0603s02.html

FRITH, Simon, 1978. *Sociology of Rock*. London: Constable.

FRITH, Simon, 1983. *Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock'n'Roll*. London: Constable.

FRITH, Simon, 1985. 'Afterthoughts'. In: FRITH, Simon a Andrew GOODWIN, eds., 1996. *On Record: Pop, Rock and the Written Word.* s. 419-24. London: Routledge.

FRITH, Simon. 1988a. *Music for Pleasure: Essays on the Sociology of Pop*. Cambridge: Polity Press.

FRITH, Simon. 1988b. *Facing the music: a Pantheon guide to popular culture*. New York: Pantheon Books.

FRITH, Simon, ed., 1989. *World music and social change.* Manchester: Manchester University Press.

FRITH, Simon, 1992. The industrialization od popular music. In: LULL, James, ed., *Popular Music and Communication*. Newbury park, CA: Sage.

FRITH, Simon, 1996. *Performing Rites: Evaluating Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.

FRITH, Simon, 2001. Pop Music. In: FRITH, S., W. STRAW, a J. STREET, eds. C*ambridge Companion to Pop and Rock.* Cambridge: Cambridge UP.

FRITH, Simon, 2007. *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays.* London: Ashgate.

FRITH, Simon, 2007a. Look! Hear! The Uneasy Relationship of Music and Television. In: FRITH, Simon. *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays*. London: Ashgate.

FRITH, Simon a Angela MCROBBIE, 1978. Rock and Sexuality. In: FRITH, Simon a Andrew GOODWIN, eds., 1990. *On Record: Rock, Pop, and The Written Word.* London: Routledge.

FRITH, Simon a Andrew GOODWIN, eds., 1990. *On Record: Rock, Pop, and The Written Word.* London: Routledge.

FRITH, S., A. GOODWIN a L. GROSSBERG, eds., 1993. *Sound and vision: The music video reader.* London: Routledge.

FUCHS, Filip, 2002. *Kytary a řev aneb co bylo za zdí. Punk rock a hardcore v Československu před rokem 1989.* Říčany u Brna: Papagájův hlasatel Records.

FUKAČ, Jiří, 1992. *Pojmosloví hudební komunikace*. Brno: Masarykova univerzita.

FUKAČ, Jiří, ed., 1998. *Hudba a média: rukověť muzikologa*. Brno: Masarykova univerzita. ISBN 80-210-1951-4.

FUKAČ, Jiří a Ivan POLEDŇÁK, 1977. K typologickým polarizacím hudby, zejména polarizaci hudby artificiální a nonartificiální. *Hudební věda 1977*, č. 4.

FUKAČ, Jiří a Ivan POLEDŇÁK, 1981. *Hudba a její pojmoslovný systém: otázky stratifikace a taxonomie hudby.* Praha: Academia.

FUKAČ, Jiří a Ivan POLEDŇÁK, 1982. Ke stratifikaci sféry nonartificiální hudby. *Opus musicum 1982*, č. 1-2/1982, s. 8-14 a 35-40.

FUKAČ, Jiří a Jiří VYSLOUŽIL, 1997. *Slovník české hudební kultury.* Praha: Editio Supraphon.

FUKAČ, J., J. JIRÁNEK, I. POLEDŇÁK, J. VOLEK et al. 1992. *Základy hudební sémiotiky I–III.* Brno: Masarykova univerzita.

GAROFALO, Reebee, 1986. How Autonomous Is Relative: Popular Music, The Social Formation And Cultural Struggle. *Popular music.* Vol. 6, No.1, s. 77-92.

GAROFALO, Reebee, 2003. I want my mp3: Who Owns internet Music?. In: CLOONANA, Martin a Reebee GAROFALO. *Policing pop.* Philadelphia: Temple UP.

GARRATT, Sheryl, 1984. Teenage Dreams. In: GARRATT, Sheryl a Sue STEWARD. *Signed, Sealed and Delivered.* London: Pluto Press.

GENDRON, Bernard, 1986. Theodore Adorno Meets the Cadillacs. In: MODLESKI, Tania. *Studies in entertainment: critical approaches to mass culture*. Bloomington: Indiana University Press. ISBN 02-532-0395-3. s. 272-308.

GEYRHALTER, Thomas, 1996. Effiminacy, Camp and Sexual Subversion in Rock. The Cure and Suede. *Popular Music*. Vol.15, No. 2, s. 217-24.

GILROY, Paul, 1993. *The Black Atlantic.* London: Verso.

GOODWIN, Andrew, 1991. Popular music and postmodern theory, *Cultural studies*, Vol. 5, No. 2, s. 174-90.

GOODWIN, Andrew, 1992. *Dancing In The Distraction Factory: Music Televistion And Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

GORBMAN, Claudia, 1987. *Unheard Melodies: Narrative Film Music.* London: BFI;

Bloomington: Indiana UP.

GÖSSEL, Gabriel, 2001. *Fonogram: praktický průvodce historií záznamu zvuku*. 1. vyd. Praha: Radioservis. ISBN 80-862-1219-X.

GÖSSEL, Gabriel, 2006. *Fonogram: výlety k počátkům historie záznamu zvuku*. 1. vyd. Praha: Radioservis. ISBN 80-862-1244-0.

GOTTHARD, Jan, 1940. Statistika hudební produkce české a slovenské. In: *Hudba a národ*. Praha: Svaz českých knihkupců a nakladatelů.

GRACYK, Theodore, 1996. *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock.* Durham a London: Duke UP.

GRAZIAN, David, 2004. The Symbolic Economy of Authenticity in The Chicago Blues Scene. In: BENNETT, Andy a Richard A. PETERSON. *Music Scenes: local, translocal & virtual.* Nashville: Vanderbilt UP.

GRIFFITHS, Dai, 2002. *Cover Versions and the Sound of Identity in Motion*. In: HESMONDHALGH, David a Keith NEGUS. *Popular Music Studies.* London: Arnold.

GROSSBERG, Lawrence,1986. Is there rock after punk? *Critical Studies in Mass Communication*, Vol. 3, No.1, s. 50–74.

GROSSBERG, Lawrence, 1992*. We Gotta Get Out of This Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture*. New York: Routledge.

GROSSMAN, Rolf, 1991. *Musik als "Kommunikation". zur Theorie musikalischer Kommunikationshandlungen.* Braunschweig: Vieweg.

GUIBAULT, Jocelyne, 2002. The Politics of Calypso in a World of Music Industries. In: HESMONDHALGH, David a Keith NEGUS. *Popular Music Studies.* London: Arnold. s. 191-204.

HALL, Stuart, 1964. The Young Audience. In: HALL, Stuart a Paddy WHANNEL. *The Popular Arts.* London: Hutchinson.

HALL, Stuart, 1980. Encoding/decoding. In: Centre for Contemporary Cultural Studies, ed. *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79.* London: Hutchinson, s.128-38.

HALL, Stuart a Tony JEFFERSON, 1993. *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-war Britain.* London. Routledge.

HALOUN, Karel a Jan ČUMLIVSKI, 2012. *Dar: A.K.A. Husák trávu nekouřil = The gift: Husák did not smoke dope. Místodržitelský palác Moravské galerie v Brně 22.6.-28.10.2012.* Brno: Moravská galerie v Brně. ISBN 978-807-0272-510.

HANKE, Robert, 1998. “Yo Quiero Mi MTV!“: Making music televistion for Latin America. In: SWISS, T., J. SLOOP a A. HERMAN, eds. *Mapping the Beat: Popular Music and Contemporary Theory.* Oxford: Blackwell, s. 219-45.

HANUŠ, Jan, 1945. Jakou hudbu dnes potřebujeme? In: *Rytmus* 1/1945. Cit. dle KOTEK, Josef, 1998. *Dějiny české populární hudby a zpěvu (1918-1968).* Praha:

Academia.

HARKER, Dave, 1985. *Fakesong: The Manufacture Of British „Folksong“, 1700 To The Present Day*. Milton Keynes: Open University Press.

HAVELKA, Jiří, 1953. *50 let československého filmu, Sbírka statistického a dokumentačního materiálu.* Praha: Čs. státní film, tiskové a propagační oddělení, rozmnoženina.

HAVLÍČEK, Dušan, 1959. *O novou českou taneční hudbu. Vývojové tendence taneční hudby v ČSR v letech 1945–58*. Praha: Knižnice Hudebních rozhledů. Svaz čs. skladatelů.

HAVLÍČEK, Dušan, 1961. Lidovka a co s ní. *Hudební rozhledy*, č. 12. s. 502.

HAVLÍČEK, Dušan, 1962a. Legenda a holá fakta. Na závěr diskuse o lidovce. *Hudební rozhledy*, č. 17.

HAVLÍČEK, Dušan, 1962b. Útržky ze starého kalendáře. In: *Taneční hudba a jazz 1962*. Praha: Státní hudební vydavatelství.

HAVLÍČEK, Dušan, 1962c. Zpívající obrazovka. In: *Taneční hudba a jazz 1962*. Praha: Státní hudební vydavatelství.

HAVLÍČEK, Dušan, 1963. *České šlágrové edice v letech 1905-1948*. Část I [další není], Praha: strojopis v knihovně ÚHV Akademie věd ČR.

HAVLÍČEK, Dušan, 1965. Cesty českého šlágru. In: *Taneční hudba a jazz 1964-1965.* Praha: Státní hudební vydavatelství

HAVLÍK, Adam, 2012. *Západní hudba v Československu v období normalizace.* Praha: Diplomová práce. FF UK.

HAYWARD, Philip, ed., 1990. *Culture, technology and Creativity in the Late Twentieth Century.* London: John Libbey.

HEBDIGE, Dick, 1988. *Hiding in the Light: On Images and Things.* London a New York: Routledge.

HEBDIGE, Dick, 2012. *Subkultura a styl*. Praha: Dauphin, Volvox Globator.

HECHT, Richard D., 2004. Private devotions and the sacred heart of Elvis: the Durkheimians and the [re]turn of the sacred. In: FRIEDLAND, Roger a John MOHR, eds. *Matters of culture: Cultural Sociology in practice.* Cambridge UP: Cambridge.

HENNION, Antoine, 1983. The production of success: the anti-musicology of pop song. *Popular music*. No. 3, s. 158-93.

HEPNER, Vladimír et al., 1973. *Postoje české veřejnosti k populárním zpěvákům*. Předběžná zpráva. Praha: Ústav pro výzkum kultury.

HEPNER, Vladimír a Iva MAŘÍKOVÁ, 1975. *Průzkum postojů české veřejnosti k populárním zpěvákům*. Praha: Ústav pro výzkum kultury.

HERDEN, Jaroslav, 1979. *Rozhlas - učitel - žák: hudební vysílání Čs. rozhlasu pro*

školy v teorii i praxi. Praha: Editio Supraphon.

HEŘMANSKÝ, Martin a Hedvika NOVOTNÁ, 2011. Hudební subkultury. In: JANEČEK, Petr, ed., *Folklor atomového věku: kolektivně sdílené prvky expresivní kultury v soudobé české společnosti.* Praha: Národní muzeum a Univerzita Karlova.

HESMONDHALGH, David, 1998. The British Music Insdustry: A Case Study of Idependent Cultural Production. *British journal of sociology,* Vol. 49, No. 2, s. 239-51.

HESMONDHALGH, David, 1999. The institutional politics and aesthtics of a popular music genre. *Cultural studies,* Vol.13, No.1, s. 34-61.

HESMONDHALGH, David a Keith NEGUS, 2002. *Popular Music Studies*. London: Arnold.

HILLS, Matt, 2002. *Fan Cultures.* London a New York: Routledge.

HIRSCH, Paul, 1972. Processing Fads and Fashions: an organization-set analysis of cultural industry systems. In: FRITH, Simon a Andrew GOODWIN, eds., 1990. *On Record: Rock, pop, and the written word.* London: Routledge.

HLAVOŇOVÁ, Kateřina, 2008. *Česko-slovenská hiphopová scéna optikou gender.* Brno: Bakalářská práce, Fakulta sociálních studií Masarykovy University.

HOBSBAWM, Eric, 1994. *Age of extremes: the short twentieth century, 1914-1991*. New York: Viking Penguin. ISBN 07-181-3307-2.

HOKOSAWA, Shuhei, 2002. Blacking japanese: experiencing otherness from afar. In: HESMONDHALGH, David a Keith NEGUS. *Popular Music Studies*. London: Arnold.

HORÁČKOVÁ, Eva a Alois ČULÍK, 1967. S hercami a spevákmi za tajomstvom medziľudských vzťahov. In: BRÁZDA, Petr. *Máte rádi Matušku?* Bratislava: Vydavateľstvo politickej literatúry.

HORKHEIMER, M., T. W. ADORNO a G. SCHMID NOERR, 2002. *Dialectic of enlightenment: philosophical fragments*. Stanford, Calif.: Stanford University Press. ISBN 08-047-3633-2

HOROWITZ, Seth S., 2012. The Science and Art of Listening. *The New York Times*. 11. 11. 2012, s. SR10.

HOŘEC, Jaromír, 1960. Slova pod linkami: k vývoji českého textu k taneční hudbě. In: *Taneční hudba a jazz 1960*, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.

HOUDA, Přemysl, 2008. *Šafrán*. Praha: Galén.

HOUCHIN, Betty Winfield a Sandra DAVIDSON, 1999. *Bleep! Censoring Rock and Rap Music.* Westport: Greenwood Press.

Hudební umění, 1975. Kvantitativní charakteristiky vývoje hudebního umění za období 1945-1973 v České socialistické republice, sešit 12/1975. Praha: Ústav pro výzkum kultury.

HUQ, Rupa, 2002. Raving, not drowning: authenticity, pleasure and politics in the electronic dance scene. In: HESMONDHALGH, David a Keith NEGUS. *Popular Music studies*. London: Arnold.

HURIKÁN, Bob, 1940. *Dějiny trampingu.* Praha: J. Tožička.

CHADIMA, Mikoláš, 1993. *Alternativa: svědectví o českém rock & rollu sedmdesátých let (od rekvalifikací k „nové vlně se starým obsahem")*. Brno: Host. ISBN 8085233118.

CHAMBERS, Iain,1985. *Urban Rhythms: Pop Music and Popular Culture*. London: Macmillan.

CHAPMAN, Robert, 1992. *Selling The Sixties: The pirates and pop music radio.* London: Routledge.

CHAPPLE, Steve a Reebee GAROFALO, 1977. *Rock'n'roll is here to pay*. Chicago: Nelson-Hall.

IDNES.CZ a ČTK, 2013. Michal David si do největší české haly přivede Lucii Vondráčkovou. 15.1.2013 [cit. 2013-01-16] Dostupné zde: http://kultura.idnes.cz/michal-david-a-lucie-vondrackova-v-o2-arene-fg2-/hudba.aspx?c=A130115_160647_hudba_jaz

JAKOBSON, Roman, 1933. Ukázky z chystané monografie o šlágrech V+W. In: *Tucet melodií z osvobozeného divadla.* Praha: Hudební Matice UB.

JAMESON, Fredric, 1991. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism.* Durham: Duke University Press.

JANÁČEK, Pavel, 2004. *Literární brak: operace vyloučení, operace nahrazení, 1938-1951.* Brno: Host.

JANOUŠEK, Pavel et al., 2007. *Dějiny české literatury II. 1945-1989*. Praha: Academia.

JANDA, Bedřich 1972. *Dechová hudba a dnešek*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost.

JANDÁK, Vítězslav, 2009. Interview. In: *Fakta s Vítězslavem Jandákem*, TV, Prima, 20. 11. 2009 [cit. 2013-02-27] Dostupné z: http://www.youtube.com/watch?v=f4KaANq4bG8

JAY, Martin, 1973. *The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923–1950.* Boston, MA: Little, Brown and co.

JAY, Martin. 1996. *The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923–1950*. Berkeley a Los Angeles: University of California Press.

JENKINS, Henry, 2006. *Fans, Bloggers, and Gamers: Exploring Participatory Culture*. New York: New York University Press.

JEŠUTOVÁ, Eva et al., 2003. *Od mikrofonu k posluchačům. Z osmi desetiletí Českého rozhlasu*. Praha: Český rozhlas. [cit. 2013-01-13] Dostupné z:

http://www.rozhlas.cz/rozhlasovahistorie/kestazeni/

JIRÁK, Karel Boleslav, 1935-36a. Diskuse o vážné a lehké hudbě. *Tempo* 15/1935-36, č. 16.

JIRÁK, Karel Boleslav 1935-36b. Hudba lehká a vážná. Diskuse o vážné a lehké hudbě. *Tempo* 15/1935-36, č. 10.

JIRÁK, Karel Boleslav, 1937-38. Konečně vážná studie o rozhlase! *Tempo* 17/1937-38, č. 13.

JIRÁNEK, Jaroslav, 1996. *Hudební sémantika a sémiotika.* Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého.

JIRÁSEK, Pavel, 1989. K historickému a systematickému výzkumu rocku. *Opus musicum.* č . 7, s. 19-22.

JIRÁSEK, Pavel, 1998. Aspekty „imagologické"?. In: FUKAČ, Jiří, ed., *Hudba a média: rukověť muzikologa*. 1. Vyd. Brno: Masarykova univerzita. ISBN 80-210-1951-4.

JIROUS, Ivan, 1997. Zpráva o třetím českém hudebním obrození. In: JIROUS, Ivan. *Magorův zápisník*. Vyd. 1. Praha: Torst, ISBN 80-721-5033-2. Přetisk ze *Svědectví* 12, 51, 1975, s. 571-586.

JONES, Derek, ed., 2002. *Censorship: A World Encyclopedia.* London: Fitzroy Dearborn.

JONES, Steve, ed., 2002. *Pop Music and the Press*. Philadelphia: Temple University Press.

JUROVSKÝ, Anton, 1965. *Kulturný vývin mládeže.* Bratislava: Slovenské pedagogické nakladatelstvo.

KAPUSTA, Jan, 1974. *Dechové kapely: pochod a František Kmoch.* Praha: Supraphon.

KARBUSICKÝ, Vladimír, 1953. *Naše dělnická píseň*. Praha: Orbis.

KARBUSICKÝ, Vladimír, 1961. Jak dál s lidovkou. *Hudební rozhledy 1961*. č. 21.

KARBUSICKÝ, Vladimír, 1962a. Vývojové rysy novodobé zpěvnosti. In: *Hudební věda*. Svazek I, 1962a, s. 7– 52.

KARBUSICKÝ, Vladimír, 1962b. Lidovka, dechovka a diskuse kolem nich. *Hudební rozhledy 1962b*, č. 15.

KARBUSICKÝ, Vladimír, 1968. *Mezi lidovou písní a šlágrem*. Praha: Editio Supraphon.

KARBUSICKÝ, Vladimír, 1971. *Über Musik und Politik*. Mainz.

KARBUSICKÝ, Vladimír, 1973. *Ideologie im Lied – Lied in der Ideologie. Kulturanthropologische Strukturanalysen*. Köln: Hans Gerig Verlag.

KARBUSICKÝ, Vladimír, 1975. *Empirische Musiksoziologie. Erscheinungsformen, Theorie und Philosophie des Bezugs „Musik – Gesellschaft“.* Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

KARBUSICKÝ, Vladimír, 1986. Gegenwartsprobleme der Musiksoziologie. In: *Acta Musicologica.* č. 58, s. 35–91.

KARBUSICKÝ, Vladimír a Jaroslav KASAN, 1972. *Výzkum současné hudebnosti I.-III*. Praha: strojopis v archivu Českého hudebního fondu.

KARBUSICKÝ, Vladimír a Ladislav MOKRÝ, eds., 1966. *Otázky hudební sociologie.* Sborník příspěvků z hudebně sociologického semináře Svazu československých skladatelů. 6.-8. Dubna 1966. Praha.

KARBUSICKÝ, Vladimír a Václav PLETKA, 1958. *Dělnické písně II.* Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.

KASAN, Jaroslav a Jiří KOŠŤÁL, 1990. *Rozhlas-Hudba-Výzkum. Historie a metody*. Sborník statí a příspěvků. Praha: Výzkumné oddělení Českého rozhlasu.

KASAN, Jaroslav, 1991. *Výzkum hudebnosti 1990*. Praha: Výzkumné oddělení Českého rozhlasu.

KILBURN, Michael, 2010. *(Hej, Ferdo) Je to jenom rock and roll. Politická ekonomie českého undergroundu.* Rukopis.

KLUSÁK, Pavel, 2012. *Písničky pro (rudou) hvězdu. Jak se v české pop-music kolaborovalo s totalitním režimem*. [cit. 2013-02-28] Dostupné z: http://www.sorela.cz/web/articles.aspx?id=55

KNAPÍK, Jiří, 2006. *V zajetí moci – Kulturní politika, její systém a aktéři 1948-1956*. Praha: Libri.

KNAPÍK, Jiří a Martin FRANC, 2011. *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2011. Šťastné zítřky, sv. 5. ISBN 80-200-2019-5.

KOHÁK, Erazim, 1974. K čemu básničky, aneb trochu o Karlu Krylovi. *Svědectví* 12, č.47, s. 539-542.

KOLÁŘOVÁ, Marta, ed., 2011. *Revolta stylem. Hudební subkultury mládeže v České republice*. Praha: SLON.

KOTEK, Josef, 1962. Publikum kontra písničky aneb proč právě tyhle?. In: *Taneční hudba a jazz 1962*. Praha: Státní hudební vydavatelství. s. 15-23.

KOTEK, Josef, 1963a. Co s rockovými (twistovými) skupinami?. *Melodie*. č. 4. Přetištěn v KOTEK, Josef, 1990. *O české populární hudbě a jejích posluchačích*. Praha: Panton. s. 363-369.

KOTEK, Josef, 1963b. Na rozhraní dvou stylů moderní taneční hudby. In: *Taneční hudba a jazz 1963*. Praha: Státní hudební nakladatelství.

KOTEK, Josef, 1965a. Zábavná a taneční hudba, jazz. Komentovaný soupis české a slovenské knižní literatury a časopisů za léta 1889–1963. In: *Taneční hudba a jazz*

1964–65, příloha. Praha: Státní hudební nakladatelství.

KOTEK, Josef, 1965b. České a slovenské časopisy 1889–1963, věnované zábavné, taneční a jazzové hudbě a hospodářským, stavovským a sociálním otázkám jejích provozovatelů a zprostředkovatelů. *Hudební věda 2*. č. 1, s. 116–141.

KOTEK, Josef, 1966. Hudební publikum: iluze a realita. *Hudební rozhledy 19*. č. 5, s. 129–133 a č. 7, s. 195–198.

KOTEK, Josef, 1969a. *Šlágrový trh v Československu v letech 1949-1966 podle prodejnosti čs. gramofonových desek a některých dalších kvantitativních ukazatelů.* Praha: Editio Supraphon.

KOTEK, Josef, 1969b. Šlágr a jeho společenská recepce v letech 1949–1966. *Hudební věda 6.* č. 1, s. 57–91.

KOTEK, Josef, 1974. Jak si společnost osvojuje populární hudbu. *Hudební rozhledy 27*, č. 3, s. 124–128 a č. 4, s. 185–188.

KOTEK, Josef, 1978. Vývoj hudebního vkusu obyvatelstva po roce 1945. *Hudební věda 15*. č. 3, s. 195–233.

KOTEK, Josef, 1980. Náš hudební vkus pod lupou sociologie. *Hudební rozhledy 33*. č. 5, s. 224–226, č. 6, s. 281–283 a č. 7, s. 331–333.

KOTEK, Josef, 1982. Nonartificiální hudba a sociologické aspekty jejího osvojování, In: *Hudební sociologie a hudební výchova*, Praha, s. 67-108. Přetištěno pod názvem „Proč a jak si osvojujeme nonartificiální (populární) hudbu“ In: KOTEK, Josef, 1990. *O populární hudbě a jejích posluchačích.* s. 11-45.

KOTEK, Josef, 1983. Hudba a její posluchači v 80. letech. In: *Perspektivy kulturního rozvoje v 80. letech*. Praha.

KOTEK, Josef, 1988. Písničky z válečného kufru V + W. *Melodie.* č. 12.

KOTEK, Josef, 1990. O populární hudbě a jejích posluchačích. Praha: Panton.

KOTEK, Josef, 1990a. Česká nonartificiální hudba v letech 1945-1985. In: KOTEK, Josef. *O populární hudbě a jejích posluchačích.* Praha: Panton.

KOTEK, Josef, 1990b. Vývoj teoretických názorů na populární hudbu a píseň v padesátých letech. In: KOTEK, Josef. *O populární hudbě a jejích posluchačích.* Praha: Panton.

KOTEK, Josef, 1992. Generační kyvadlo: náhoda či zákonitost? *Hudební rozhledy.* č. 5, s. 243–244.

KOTEK, Josef, 1994. *Dějiny populární hudby a zpěvu 19. a 20. století I (do roku 1918)*. Praha: Academia.

KOTEK, Josef, 1995. Lidovka a trampská píseň meziválečného období. *Hudební věda 32*. č. 2, s. 158–181.

KOTEK, Josef, 1998. *Dějiny české populární hudby a zpěvu II (1918-1968)*. Praha: Academia.

KOTEK, Josef, 2001. *Sociální, kulturněpolitické a ekonomické vazby, předurčující vývoj české populární hudby v období komunistické nesvobody (1948–1989). Miscellanea z výročních konferencí 1999 a 2000.* Praha: Česká společnost pro hudební vědu, s. 97–103.

KOTEK, Josef a Ivan POLEDŇÁK, 1974. Teorie a dějiny tzv. bytové hudby jako samostatná muzikologická disciplína. *Hudební věda* č. 4/1974, s. 8.

KOTEK, Josef a Jaromír HOŘEC, 1975. *Kronika české synkopy. Půlstoletí českého jazzu a moderní populární hudby v obrazech a svědectví současníků 1. 1903–1938,* Jaromír Hořec neuveden z cenzurních důvodů, Praha: Editio Supraphon.

KOTEK, Josef a Jaromír HOŘEC, 1990. *Kronika české synkopy. Půlstoletí českého jazzu a moderní populární hudby v obrazech a svědectví současníků 2. 1939–1961.* Praha: Supraphon.

KOTEK, Josef a Lubomír FENDRYCH, 1963. *K problematice historického vývoje masových (tzv. „užitých") žánrů v české hudbě 20. století.* Praha: rozmnoženina Ústav pro hudební vědu ČSAV.

KOUŘIL, Vladimír, 1981. *Český rock'n'roll 1956-1969*. (Edice Jazzpetit č. 5.) Praha: Jazzová sekce.

KOUŘIL, Vladimír, 2000. *Jazzová sekce v čase a nečase 1971-1987*. Praha: Torst.

KOUŘIL, Vladimír, 2006. *Divná hudba let nekalých.* Praha: Volvox Globator.

KOVÁCSOVÁ, Olga, 2010. *Vliv zahraničního punku či postpunku na českou hudbu 70., 80. let a jejich vzájemná konfrontace.* Bakalářská práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy.

KRAUS, Egon, ed., 1968. *Der Einfluss der Technischen Mittler auf die Musikerziehung unserer Zeit: Vorträge der siebten Bundesschulmusikwoche Hannover 1968.* Mainz: Schott.

KREJČÍ, Iša, 1936-37. Tempo roč. XVI/1936-1937. Cit. dle KOTEK, Josef, 1998. *Dějiny české populární hudby a zpěvu (1918-1968)*, Praha: Academia.

KRIMS, Adam, 2000. *Rap music and the poetics of identity.* Cambridge: Cambridge UP.

KUCHAŘ, J., A: STICH a M. RULFOVÁ, 1973. Soudobá populární hudba a její jazyk. *Naše řeč.* č. 5.

KULKA, Jiří, 1984. Adolescentní osobnost a estetické preference v oblasti pop-music. In: *Sborník prací filosofické fakulty brněnské univerzity, řada pedagogicko-psychologická.* č.33/1984, Brno: Filosofická fakulta brněnské univerzity.

LACINA, Robert, 1996. *Vliv posluchačských preferencí na formát hudebního vysílání soukromé rozhlasové stanice.* Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita.

LAING, Dave, 1985. *One chord wonders.* Buckingham: Open UP.

LANGER, Miloslav J. 1996. *Dvorana country. Průvodce dějinami C&W.* Praha:

Melantrich.

LANGER, Miloslav J. a Ivan DOLEŽAL, 1983. Porta znamená brána. *Gramorevue*. č. 1-12.

LANGLOIS, Tony, 2006. The Local and Global in North African Popular Music. In: BENNETT, A., B. SHANK a J. TOYNBEE. *The Popular Music Studies Reader: The Quest For Authenticity In Popular Music*. New York: Routledge, ISBN 978-041-5307-109. s. 194-200.

LANZA, Joseph, 2004. *Elevator Music: A Surreal History of Muzak, Easy-Listening and Other Moodsong*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

LASH, Scott, 1990. *The sociology of postmodernism.* London: Routledge.

LAUBE, R., T. POKORNÁ a P. ŠUSTROVÁ, 2010. *Háro: vzpomínky a dokumenty : Revolver Revue 2010*. Praha: Společnost pro Revolver Revue. ISBN 978-80-87037-22-5.

LÉBL, Vladimír a Ivan POLEDŇÁK, ed., 1988. *Hudební věda I. – III. Historie a teorie oboru, jeho světový a český vývoj.* Praha: Státní pedagogické nakladatelství.

LEYSHON, A., D. MATLESS a G. REVILL, eds.,1997. *The place of music.* New York a London: The Guilford Press.

LINDAUR, Vojtěch a Ondřej KONRÁD, 2001. *Bigbít.* Praha: Torst.

LIPSITZ, George, 1990. *Time passages collective memory and american popular culture.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

LIPŠ, Josef, 1979. Co nám prozradil katalog desek Homocord 1931. In: *Fonogram 1979*. č. 1.

LOCHMAN, Adolf, 1955. *Gramofonová deska.* Praha: Práce.

LOMAX, Alan, 1964. *The penguin book of american folk songs.* Harmondsworth: Penguin.

LONGHURST, Brian, 1995. *Popular Music and Society.* Cambridge: Polity Press.

LOPATKA, Jan, 1991. *Předpoklady tvorby.* Praha: Československý spisovatel.

LUDVOVÁ, Jitka, 1992. *Dokonalý antiwagnerián Eduard Hanslick. Paměti, fejetony, kritiky. Výbor z díla.* Praha: Supraphon.

LUKEŠ, Jan, 1982. *Prozaická skutečnost.* Praha: Mladá fronta.

LÝSEK, František, 1947. *Hudebnost a její výzkum u mládeže školou povinné: Příspěvek k otázce hudební výchovy na nehudebních školách.* Brno: Rovnost.

LÝSEK, František, 1956. *Hudebnost a zpěvnost mládeže ve světle výzkumů.* Praha: Státní pedagogické nakladatelství.

MACOUREK, Karel, 1960. Slovo mají... Československý rozhlas. In: *Taneční hudba a jazz 1960*, Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. s. 117.

MÁCHA, Zbyněk, 1967a. Kronika trampské písničky. *Hudební magazín 1.* Praha: Panton.

MÁCHA, Zbyněk, 1967b. Trampská píseň mezi dvěma válkami. In: *Taneční hudba a jazz 1966-1967*; Praha: Supraphon. s. 58-72.

MÁCHA, Zbyněk, 1968. *Trampské písně 1920-1960* (příloha stejnojmenné gramof. Antologie 2 LP Supraphon O 13 0431-32) Praha: Supraphon.

MALÁSEK, Jiří, 1960. Slovo mají... Televize. In: *Taneční hudba a jazz 1960*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. s. 119.

Malý slovník československého folku, 1989. Sklepník, 2, 8. Samizdat.

MARCUS, Greil, 1975. *Mystery Train: Images of America in Rock 'n' Roll Music.* New York: E.P. Dutton.

MARSHALL, Lee, 2005. *Bootlegging. Romanticism and copyright in the music industry*. Sage: London

MATZNER, Antonín, ed., 1985. *Rhythm & Blues*. Praha: Panton.

MATZNER, Antonín a Jiří PILKA, 2002. *Česká filmová hudba.* Praha: Dauphin.

MATZNER, A., I. POLEDŇÁK, I. WASSERBERGER et al., 1980. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby I. - část věcná*. 2. doplněné vydání. Praha: Editio Supraphon.

MATZNER, A., I. POLEDŇÁK, I. WASSERBERGER et al., 1990. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby III. – část jmenná – Československá scéna*. Praha: Editio Supraphon.

MCCLARY, Susan a Robert WALSER, 1990. *Start Making Sense! Musicology Wrestles With Rock.* In: FRITH, Simon a Andrew GOODWIN, eds. *On Record: Rock, Pop, and The Written Word.* London: Routledge.

MCCLARY, Susan, 1991. *Feminine endings, music, gender and sexuality.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

MCLEOD, Kembrew, 1999. Authenticity Whitin Hip-Hop and Other Cultures Threatened with Assimilation. *Journal of Communication*. Vol. 49. č. 4, s. 34-150.

MCLEOD, Kembrew, 2005. MP3s are killing home taping: The rise of internet distribution and its challenge to the major label music monopoly. *Popular music and society*. Vol. 28, č. 4, s. 521-32.

MCQUAIL, Denis, 1999. *Úvod do teorie masové komunikace*. Praha: Portál.

MCROBBIE, Angela, 1980. Settling accounts with subcultures: a feminist critique. *Kultur- und Medienpolitik für die elektronische Ära.* Heiden: Arthur Niggli.

MCROBBIE, Angela, ed., 1988. *Zoot Suits and Second-Hand Dresess: An Anthology of Fashion and Music*. Boston: Unwin Hyman.

MELLERS, Wilfrid, 1964. *Music in a New Found Land.* Lodon: Barrie and Rockcliff.

MELLY, George, 1972. *Revolt into Style.* London: Penguin.

MERTA, Vladimír, 1990. *Zpívaná poezie.* Praha: Panton.

MESZNER, Jindřich, 1984. *The Gramophone Company Ltd. Díl I. 1895-1925*. Praha: strojopis v knihovně ÚHV Akademie věd ČR.

MESZNER, Jindřich, 1985. *Přehled zvukového průmyslu.* Studijní materiály. Praha: strojopis v knihovně EÚ Akademie věd ČR - kabinet hud. hist. Praha ÚHV Akademie věd ČR.

MIDDLETON, Richard, 1985. Articulating Musical Meaning / Re-constructing musical history / Locating the "Popular". *Popular Music 1985.* č. 5, s. 45-80.

MIDDLETON, Richard, 1990. *Studying popular music.* Buckingham: Open UP.

MIDDLETON, Richard, 1995. Authorship, gender and the construction of meaning in the Eurythmics' hit recordings. *Cultural Studies.* Vol. 9, č. 3, s. 465-85.

MIDDLETON, Richard, 2000. *Reading pop: Approaches to textual analysis in popular music.* Oxford: Oxford UP.

MIDDLETON, Richard, 2001. Pop, Rock and Interpretation. In FRITH, S., W. STRAW, a J. STREET, eds. C*ambridge Companion to Pop and Rock.* Cambridge: Cambridge UP.

MIKOTA, Václav, 1940. Obchod hudebninami u nás a jeho organizace. In: *Hudba a národ*. Praha: Svaz českých knihkupců a nakladatelů.

MIKOTA, Václav, 1966. Hudební nakladatelství v ČSR mezi dvěma válkami. *Hudební věda 1966*. č. 2 a 3.

MILES, Barry, 2005. *Hippie.* New York: Sterling Publisher Co.

MITCHELL, Tony, 1996. *Popular music and local identity*. London a New York: Leicester UP.

MITCHELL, Tony, ed., 2001. *Global Noise: Rap and Hip Hop Outside of USA*. Middletown, CT: Wesleyan Up.

MOORE, Allan F., 2001. *Rock The Primary Text. Developing a Musicology of Rock.* Aldershot: Ashgate. 2001.

MOORE, Allan F., 2003. *Analyzing popular music*. Cambridge: Cambridge UP.

MORLEY, David, 1992. *Television, Audiences and Cultural Studies.* London: Routledge.

MORLEY, David a Kevin ROBINS, 1995. *Spaces of Identity: Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries.* London: Routledge.

MUGGLETON, David a Rupert WEINZIERL, eds., 2003. *The Post-Subcultures Reader.* Oxford: Berg.

MUNDY, John, 1999. *Popular Music On Screen*. Manchester a New York: Manchester UP.

MUŽÍK, Pavel, 2007. Hudba v životě dospívajících: pilotní sonda. *Acta musicologica* [online]. Brno: Ústav hudební vědy, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. č. 2. ISSN 1214-5955. [cit. 2013-02-12] Dostupné z: http://acta.musicologica.cz/07-02/0702s04.html.

MUŽÍK, Pavel, 2009. *Hudba v životě adolescentů. Hudební preference v souvislostech.* Dizertační práce. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Pedagogická fakulta, Katedra hudební výchovy.

NEGUS, Keith, 1992. *Producing Pop: Culture and Conflict in the Popular Music Industry*. London: Arnold.

NEGUS, Keith, 1996. *Popular Music in Theory*. Cambridge: Polity Press.

NEGUS, Keith, 1999. *Music Genres and Corporate Cultures*. London: Routledge.

NEGUS, Keith a Michael PICKERING, 2004. *Creativity, communication and Cultural Value*. London: Sage

NEŠPOR, Zdeněk R., 2003a. Česká folková hudba 60.-80. let 20. století v pohledu sociologie náboženství. *Sociologický časopis.* roč. 39, č. 1, s. 79-97.

NEŠPOR, Zdeněk R., 2003b. Sociální recepce náboženských prvků v české folkové hudbě v 60.-80.letetch. *Lidé města*, č. 10, s.77-100.

NEŠPOR, Zdeněk R., 2006. *Děkuji za bolest – náboženské prvky v české folkové hudbě 60.-80. let*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury.

NEWTON, Francis, 1962. Živočichopis jazzu. Vybral a přeložil DORŮŽKA, Lubomír. In: *Taneční hudba a jazz 1962*. Praha: Státní hudební vydavatelství. s. 109-119.

NOVÁČEK, Ondřej, 2011. *Radiožurnál to schytal za hudbu. Tu vybírá řidič metra*. 2. 12. 2011 [cit. 2013-02-12] Dostupné z: http://www.ceskatelevize.cz/ct24/media-it/155452-radiozurnal-to-schytal-za-hudbu-tu-vybira-ridic-metra/

NOVÁKOVÁ, Eva, 2003. *Live it or leave it: Česká punková a hardcorová scéna.* Praha: FSV UK. Bakalářská práce.

NOVOTNÝ, Milan, 1960. *Současný stav hudebního repertoáru v pražském rozhlase.* Praha: FF UK, Dějiny hudby. Diplomová práce.

OLIVER, Paul, 1969. The story of blues, London: Barrie and Rockcliff.

OPEKAR, Aleš, 1987. Je médium tzv. demokazety jevem dočasným? *Opus musicum*. roč.19, č. 7, s. 220–222.

OPEKAR, Aleš, 1990. Základní vývojové tendence v české rockové hudbě. *Hudební rozhledy 43*. č.11, s. 525–528. č. 12, s. 567– 571.

OPEKAR, Aleš, 1991. Základní vývojové tendence v české rockové hudbě. *Hudební rozhledy 44*. č. 1, s. 43–47.

OPEKAR, Aleš, 1996. Bigbeatové šlápoty. *Rock & Pop*. č.1.

OPEKAR, Aleš, 2000. Etnická hudba – základ pop music 21. století. *Trištvrte revue.* č. 3, s. 16–17.

OPEKAR, Aleš et al., 1989. *Excentrici v přízemí. Nová vlna v Čechách.* Praha: Panton.

ORAVCOVÁ, Anna, 2007. *Gender a hip hop v České republice.* Bakalářská práce. Praha: Fakulta humanitních studií UK.

ORAVCOVÁ, Anna, 2010. *Raperky a jejich pozice v rámci české hip hopové subkultury.* Praha: Fakulta humanitních studií UK, Katerdra genderových studií.

PALÁK, Viktor, 2007. *Český metalový videoklip po roce 2002*. Diplomová práce. Brno: Ústav filmu a audiovizuální kultury FF MU.

PARAKILAS, James, 1984. Classical Music as Popular Music. *Journal of Musicology.* Vol.3, No.1, s. 1-18. Přetištěno in: FRITH, Simon, ed., 2004. *Popular Music. Critical concepts in media and cultural studies.* London a New York: Routledge.

PATZAKOVÁ-JANDOVÁ, Anna, 1935. *Prvních deset let Československého rozhlasu. Uspořádala A. J. Patzaková.* Praha: Radiojournal.

PAVLIČÍKOVÁ, Helena, 1996. *Společenská a umělecká pozice českého folku před listopadem 1989 a bezprostředně po něm*. Bakalářská práce. Olomouc: KM FF UP. rkp.

PAVLIČÍKOVÁ, Helena, 1998. *Český folk – fenomén hudební i sociální.* Diplomová práce. Olomouc: KM FF UP. rkp.

PECK, Abe, 1985. *Uncovering the sixties.* New York: Pantheon.

PETERSON, Richard, 1976. *The production of culture*. London a Beverly Hills: Sage.

PETERSON, Richard, 1978. The production of cultural change: The case of contemporary country music. *Social research.* Vol. 45, No. 2, s. 293-314.

PETERSON, Richard, 1992. Understanding audience segmentation: from elite and mass to omnivore and univore. *Poetics*. Vol. 21, No. 4, s. 243-258.

PETERSON, Richard, 1995. The Dialectic of hard Core and Soft-Shell Country Music. *South Atlantic Quarterly*, 94(1) (1995):273-300 přetištěno In: FRITH, Simon, ed., 2004. *Popular Music. Critical concepts in media and cultural studies*. London a New York: Routledge.

PFANNER, Eric, 2013. Music Industry Has First Revenue Increase Since 1999. *New York Times*. 26. 02. 2013 [cit. 2013-02-28]. Dostupné z: http://www.nytimes.com/2013/02/27/technology/music-industry-records-first-revenue-increase-since-1999.html?smid=pl-share

PILAŘ, Martin, 1999. *Underground*. Host, Brno.

PIXOVÁ, Michaela, 2011. Český punk za oponou i před oponou. In: KOLÁŘOVÁ, Marta, ed., *Revolta stylem. Hudební subkultury mládeže v České republice.* Praha: SLON. s. 45-82

PLETKA, Václav, 1964. Přehledný soupis edic kupletů a šlágrů na konci 19. a v první polovině 20. století. *Hudební věda*. sv. II.

POLEDŇÁK, Ivan, 1961. *Kapitolky o jazzu.* Praha: Státní hudební vydavatelství.

POLEDŇÁK, Ivan, 1967. Jazz na křižovatce. In: *Taneční hudba a jazz 1966-67*. Praha: Supraphon. s. 3-25.

POLEDŇÁK, Ivan, 1969. K otázce specifičnosti jazzu. *Hudební věda*. č. 4.

POLEDŇÁK, Ivan, 1972. K problému hudebního vkusu. *Hudební věda 9*. č. 2, s. 99–116.

POLEDŇÁK, Ivan, 1973-74. K metodologickým otázkám psychologie hudby. *Hudební věda 10*. č. 4, s. 275–287 a *Hudební věda 11*. č. 1, s. 3–23.

POLEDŇÁK, Ivan, 1974a. K problému smyslu hudby a funkcí hudby. *Opus musicum.* č. 4, s. 103.

POLEDŇÁK, Ivan, 1974b. Psychologické a sémantické předpoklady interpretační apercepce hudby. *Estetika.* č. 4. Praha: ÚDU AV ČR.

POLEDŇÁK, Ivan, 1978. K problematice nonartificiální hudby slovanských národů. *Opus musicum.* č.10, s. 290–296. též ve sborníku *Hudba slovanských národů a její vliv na evropskou kulturu*. Brno. 1981. s. 437–446.

POLEDŇÁK, Ivan, 1984a. Jazz v kontextu české hudební kultury. *Opus musicum.* Vol.19, č. 8, s. 247–253.

POLEDŇÁK, Ivan, 1984b. *Stručný slovník hudební psychologie*. Praha: Editio Supraphon.

POLEDŇÁK, Ivan, 1986a. Několik poznámek k videoclipům. *Hudební rozhledy*. Vol. 39, č. 9, s. 429.

POLEDŇÁK, Ivan, 1986b. Perspektivy vztahu hudby a životního prostředí. *Hudební rozhledy*. č. 10.

POLEDŇÁK, Ivan, 1986c. Rock: nástin podstaty a vývoje. *Opus musicum*. č. 3.

POLEDŇÁK, Ivan, 1996. O hudbě a multikulturalismu aneb o dvojí muzikologii. *Hudební věda.* Vol. 33, č. 1, s. 75

POLEDŇÁK, Ivan, 1997. Akustický smog a hygiena sluchu. In: sborník *Hudební hluk jako rizikový životní faktor.* Praha: Česká hudební společnost. s. 15.

POLEDŇÁK, Ivan, 2000a. Hudební sémiotika v pojetí tzv. Pražského týmu. In: sborník *Hudební věda a výchova 8*. Olomouc: Univerzita Palackého.

POLEDŇÁK, Ivan, 2000b. *Úvod do problematiky hudby jazzového okruhu.* Olomouc: Univerzita Palackého.

POLEDŇÁK, Ivan, 2001. Způsoby sémantizace hudby a „dešifrace“ jejích významů a jejího obsahu. In: *Multimediální komunikace v hudební a polyestetické výchově*. Sborník příspěvků z konference konané ve dnech 9. a 10. 11. 2000 na Pedagogické fakultě UK, Praha. s. 8–22.

POLEDŇÁK, Ivan et al., 2007. *Proměny hudby v měnícím se světě*. Olomouc: Univerzita Palackého.

POLEDŇÁK, Ivan a Hubert BULLA, 1960. Studio 5 a některé problémy našeho jazzu. *Hudební rozhledy*. č. 17.

POLEDŇÁK, Ivan a Ivan CAFOUREK, 1992. *Sondy do popu a rocku.* Praha: H & H

POLEDŇÁK, Ivan a Jiří FUKAČ, 2005. *Úvod do studia hudební vědy.* Olomouc: Univerzita Palackého.

PRCHAL, Jan, 1995. *Populární hudba ve škole*. Liberec.

PRIMUS, Zdeněk, 2005. *The Pope Smoked Dope. Papež kouřil trávu. Rocková hudba a alternativní vizuální kultura 60.let.* Praha: KANT.

Pro zpěv a radost lidí. 1962. Materiály a dokumenty z tvůrčí konference Svazu čs. Skladatelů o malých hudebních formách. Banská Bystrica 24.-25. června 1961. Praha: Knižnice hudebních rozhledů.

PUTNA, Martin C., 1993. Mnoho zemí v podzemí. Několik úvah o undergroundu a křesťanství. *Souvislosti IV*. č. 1, s. 14–32.

PYŠŇÁKOVÁ, Michaela, 2009. Konformní nekonformisté – konceptualizace současné podoby mainstreamové mládeže a její relevance pro sociologii mládeže. *Sociální studia/Individualizace*. 2009, vol. 6, no. 3, s. 57-76. Brno: Fakulta sociálních studií MU.

RAIN, Jiří, 2007. *Metalová hudba jako součást tuzemské rockové kultury.* Bakalářská práce, FF Pardubice: Univerzita Pardubice.

RAMET, Sabrina Petra, 1991. *Social Currents in Eastern Europe. The Sources and Meaning of the Great Transformation.* Durham a London: Duke UP.

RAMET, Sabrina Petra, 1995. *Rocking The State. Rock Music And Politics in Eastern Europe And Russia.* Boulder, San Francisco a Oxford: Westview Press.

RANDLÍKOVÁ, A. a M. ŠIMEK, 1971. *Průzkum postojů mládeže k vybraným hodnotám a zájmovým aktivitám*. Praha.

REGEV, Motti, 2002. The ‘pop-rockization’ of popular music. In: HESMONDHALGH, David a Keith NEGUS. *Popular Music Studies.* London: Arnold.

REIFOVÁ, Irena, 2007. Synové a dcery Jakuba Skláře: dominantní a rezistentní významy televizní populární fikce ve druhé polovině 80. let. *Mediální studia*. č. 1, roč. 2, s. 34-67.

REIFOVÁ, Irena et al., 2004. Médium. In *Slovník mediální komunikace*. Praha: Portál. s. 139-140.

RIESMAN, David, 1950. Listening to popular music. *American quarterly*, č. 2. přetištěno In: FRITH, Simon a Andrew GOODWIN, eds., 1990. *On Record: Rock, Pop, and The Written Word.* London: Routledge.

RIPKA, Štěpán, 2005. *Reggae bílého muže: tři krátké studie ze sociologie hudby*. Bakalářská práce. Praha: ISS FSV UK.

RIŠKO, Ján et al., 1973. *Padesát let Československého rozhlasu, dvacet pět let socialistického rozhlasu.* Praha: Československý rozhlas.

ROBINSON, D., M. CUTHBERT a E. B. BUCK, eds., 1991. *Music at the Margins*. London: Sage.

ROMAN-VELASQUEZ, Patria, 1999. *The Making of Latin London*. Aldershot: Ashgate.

ROMAN-VELASQUEZ, Patria, 2002. Locating salsa. In: HESMONDHALGH, David a Keith NEGUS. *Popular Music Studies.* London: Arnold.

ROSS, Alex, 2011. *Zbývá jen hluk: Naslouchání dvacátému století.* Praha: Argo, Dokořán.

ROTHENBUHLER, Eric W., a Tom MCCOURT, 1992. Commercial Radio and Popular Music: Processes of Selection and Factors of Influence. In: LULL, James, ed., *Popular Music and Communication*. Newbury park, CA: Sage.

RYBACK, Timothy W., 1990. *Rock around the Bloc. A history of rock music in Eastern Europe and the soviet union.* New York a Oxford: Oxford UP.

RYCHLÍK, Jan, 1960. Vztahy mezi jazzem a vážnou hudbou. In: T*aneční hudba a jazz 1960*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.

ŘEŘICHA, David, 2011. *Kořeny a vývojové trendy hnutí skinheads v 80. a 90. letech 20. století.* Diplomová práce. Praha: UHSD FF UK.

SANJEK, David, 2004. All The Memories Money Can Buy: Marketing Authenticity and Manufacturing Authorship. In: WIESBART, Eric. *This is Pop.* Cambridge, MA: Harvard UP. s. 155-172.

SANNEH, Kelefa, 2004. The Rap Against Rockism. *New York Times*. 31.10. 2004 [cit. 2013-02-28] Dostupné z: http://www.nytimes.com/2004/10/31/arts/music/31sann.html?pagewanted=all&position=

SCANELL, Paddy a David CARDIFF, 1991. *A social history of british broadcasting, vol. 1.: 1922-1939: Serving the nation.* Oxford: Blackwell.

SECKÝ, Josef, 2008. Vztah hudební percepce a aktivního provozování hudby u středoškolské mládeže. *Pedagogická orientace: odborný čtvrtletník a zpravodaj České pedagogické společnosti.* Brno, Česká pedagogická společnost. vol. 18, no. 1, s. 94-104. ISSN 1211-4669.

SEDLÁK, František, 1990. *Základy hudební psychologie.* Praha: SPN.

SHANK, Barry, 1994. *Dissonant Identities.* Hanover: Wesleyan UP.

SHEPHERD, John, 1977. *Whose music?* London a New Brunswick: Transaction.

SHEPHERD, John, 1991. *Music as social text.* Cambridge: Polity Press.

SHEPHERD, J., P. TAGG, P. OLIVER, D. LAING a D. HORN, eds., 1997. P*opular Music Studies: A Select International Bibliography*. London: Mansell.

SHEPHERD, John a Peter WICKE, 1997. *Music and Cultural Theory*. Malden, MA: Blackwell.

SHUKER, Roy, 1994. *Understanding Popular Music.* London: Routledge. První vydání.

SHUKER, Roy, 2001. *Understanding Popular Music*. London: Routledge. Druhé vydání.

SHUKER, Roy, 2008. *Understanding Popular Music Culture*. London a New York: Routledge.

SHUKER, Roy, 2010. *Wax Trash and Vinyl Treasures: Record Collecting As A Social Practice.* Ashgate: Farnham.

SCHILLER, Daniel, 1999. *Digital Capitalism: Networking the Global Market System.* Cambridge, MA: MIT Press.

SCHMIDT, Hans-Christian, 1976. *Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen*. Mainz: Schott.

SIGMUND, Aleš, 1993. *Hudební nakladatel v proměnách času.* Rokycany: Midi Music Studio.

SLÍVOVÁ, Hana, 2006. *Významové pole pojmu "populární" v pojetí teoretiků a konzumentů populární kultury (na příkladu užívání výrazu "populární hudba" a "pop").* Diplomová práce. Praha: FSV UK.

SMITH, Richard, 1995. Housewives' Choice: Female Fans And Unmanly Men. In: *Seduced And Abandoned: Essays On Gay Men And Popular Music.* London: Cassell.

SMOLÍK, Josef, 2010. *Subkultury mládeže. Uvedení do problematiky.* Praha: Grada.

SOELDNER, Ivan, 1963. Kotě je solidní pro celý svět. In: *Taneční hudba a jazz*, Státní hudební nakladatelství, Praha 1963, s. 79-80.

SRP, Karel, 1994. *Výjimečné stavy. Povolání Jazzová sekce.* Praha: Pragma.

STAHL, Matthew, 2002. Authentic Boy Bands on TV? Performers and Impresarios in the Monkees and Making the Band. *Popular Music* 21, s. 307-329.

STANĚK, Luděk, 2011. *Šmíru na vás, lid si to žádá! Hudbu na Radiožurnálu vybírá řidič metra.* 9. 12. 2011 [cit. 2013-01-19] Dostupné zde: http://www.reflex.cz/clanek/nazory/44356/smiru-na-vas-lid-si-to-zada-hudbu-na-

radiozurnalu-vybira-ridic-metra.html

STANISLAV, Josef, 1939. *O té lidové a vážné hudbě a lidových hudebnících*. Praha: Knihovna unie čsl. hudebníků z povolání, sv. 19.

STANISLAV, Josef, 1948. O masové písni a jejím dnešním významu. In: *Hudba národů, sborník přednášek proslovených na prvním mezinárodním sjezdu skladatelů a hudebních kritiků v Praze 16.-26.5.1947*, Praha: Syndikát čs. skladatelů.

STANISLAV, Josef, 1957. O masovou revoluční píseň. In: STANISLAV Josef. *Stati a kritiky.* Praha: Knižnice Hudebních rozhledů, roč. III, svazek 6-7.

STARÝ, Jiří, 1988. *Tři studie o moderní populární hudbě (Rock – folk – jazz)*. Praha: Divadelní ústav.

STRAW, Will, 1991. Sytems Of Articulation, Logics Of Change: Communities And Scenes In Popular Music. *Cultural Studies.* vol. 5, č. 3, s. 368-88.

STREET, John, 1986. *Rebel Rock The Politics Of Popular Culture*. Oxford: Basil Balckwell.

STREET, John, 2001. Rock, Pop And Politics. In: FRITH, S., W. STRAW, a J. STREET, eds. C*ambridge Companion to Pop and Rock.* Cambridge: Cambridge UP.

STREET, John, 2012. *Music And Politics*. Cambridge: Polity Press.

STUDENÝ, Jiří, 1990. Ta naše country česká. *Gramorevue* 1990, č. 11.

SUS, Oleg, 1965. Glosa o textech šlágrů: mezi smrtelnou vážností a vtipem. Trochu psychologie, trochu poetiky. In: SUS, Oleg. *Metamorfózy smíchu a vzteku.* Brno: Blok.

SVÍTEK, J., 1991. Občanská společnost a mládež v Československu 80. let. In: MANNOVÁ, E. *Prehľad vývoja spolkového hnutia z aspektu formovania občianskej spoločnosti.* Bratislava: Sociologický ústav SAV.

SVOBODOVÁ, Marie, 1979. *Hudební periodika v českých zemích 1796-1970 a na Slovensku 1871-1970*. Praha: Státní knihovna ČSR.

SWIS, T., A. HERMAN a J. M. SLOOP, 1998. *Mapping The Beat: Popular Music and Contemporary Theory.* Malden, MA a Oxford: Blackwell Publishers.

SYCHRA, Antonín, 1951. *Stranická kritika – spolutvůrce nové hudby.* Praha: Orbis.

ŠEBESTA, Josef, 2004. Konzervatoř Evropy? K sociologii české hudebnosti, recenze. *Hudební věda*, 41, 1-2, s. 246-249.

ŠPULÁK, Jaroslav, 2013. *Boris Carloff: Český hudební rybník je trochu zahnívající.* Novinky.cz. 22. 2. 2013 [2013-02-28]. Dostupné z: http://www.novinky.cz/kultura/293851-boris-carloff-cesky-hudebni-rybnik-je-trochu-zahnivajici.html

ŠTILEC, Jiří, 1963. *Poslání hudebního vysílání Čs. rozhlasu v procesu socialistické kulturní revoluce.* Diplomová práce. Praha: Dějiny hudby FF UK.

TAGG, Philip, 1979. 50 Seconds of television music. Towards the analysis of affect in popular music. In: *Studies from Gothenburg University Musicology Department.* Sv. 2. Göteborg: Göteborgs Universitet.

TAGG, Philip, 1982. Analysing Popular Music: Theory, Method And Practice. *Popular Music*, 2, s. 37-67.

TAGG, Philip, 1990. Music In Mass Media Studies. In: ROW, K. a V. CARLSSON, eds. *Popular Music Research*. Gothenburg: Nordicom.

TAGG, Philip, 1991. *Fernando The Flute.* Institute of popular music research report. Liverpool: University of Liverpool.

TAGG, Philip, 1992. Towards a sign typology of music. In: DALMORER, R. a M. BARONI, eds. *Studi e testi* 1. Trento: Secondo convegno europeo di alaisi musicale. s. 369-78.

TAGG, Philip, 1994. From refrain to rave: the decline of figure and and the rise of ground. *Popular Music.* vol. 13, č. 2, s. 209-22.

TAGG, Philip a David HORN, eds., 1982. *Popular Music Perspectives*. Gothenburg and Exeter: IASPM.

Taneční hudba a jazz. Sborníky statí a příspěvků k otázkám jazzu a moderní taneční hudby. (Ročníky) 1960, 1961, 1962, 1963, 1964-1965, 1966-1967, 1968-1969. Praha 1960 (Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění), 1961, 1962, 1963, 1965 (Státní hudební vydavatelství), 1967, 1968 Editio Supraphon.

TAYLOR, Hugh a Yuval BARKER, 2007. *Faking it: the quest for authenticity in popular music*. London: Faber. ISBN 05-712-2659-0.

TERRAYOVÁ-DOKULILOVÁ, Maria J., 1950. *Výzkum hudebních zájmů na horácké vesnici.* Dizertační práce. Brno: Masarykova Univerzita.

TESAŘ, Milan, 2005. Prolínání world music a komerční hudby v českých médiích. In: PAVLICOVÁ, Martina a Irena PŘIBYLOVÁ. *Od východu na západ, od západu na východ.* Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko.

THÉBERGE, Paul, 1997. *Any Sound You Can Imagine*. Hanover, NH: Wesleyan UP.

THORNTON, Sarah, 1996. *Club Cultures*. Cambridge: Polity Press.

TITON, Jeff Todd, 1993. Reconstructing the Blues: Reflections on the 1960s Blues Revival. In: ROSENBERG, Neil, ed., *Transforming Tradition, Folk Music Revivals.* s. 220-40.

TITZL, Stanislav, 1967. Jazz za zavřenými dveřmi. In: *Taneční hudba a jazz*. Praha: Supraphon.

TOMEK, Prokop, 2002. Rušení zahraničního rozhlasového vysílání pro Československo. In: TÁBORSKÝ, Jan, ed., *Securitas Imperii. Sborník k problematice zahraničních vztahů čs. komunistického režimu*. Praha: Ministersvo vnitra.

TOYNBEE, Jason, 1993. Policing bohemia, pinning up grunge: the music press and generic change in british pop and rock. *Popular music.* Vol. 12, č. 3, s. 289-300.

TOYNBEE, Jason, 2000. *Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions*. London: Arnold.

TROITSKY, Artemy, 1987. Back In The USSR: The True Story of Rock in Russia. London: Omnibus Press.

TUREK, Pavel, 2008. *Kvůli obvinění rádia z fašismu chtějí lidé demonstrovat.* 27. 10. 2008 [cit. 2008-02-28] Dostupný z: http://aktualne.centrum.cz/kultura/hudba/clanek.phtml?id=620324

TUREK, Pavel, 2010. *Když šel z hudby strach*. 14. 11. 2010. [cit. 2008-02-28] Dostupný z: http://respekt.ihned.cz/c1-48155280-kdyz-sel-z-hudby-strach

TURINO, Thomas, 2008. *Music as social life: The politics of participation*. Chicago: The University of Chicago Press.

VALENTINI, Jan, 1968-1971. Vzpomínky na Ultraphon. In: *Hudba a zvuk.* 1968, č. 10-12, č. 1-6, 10, 12, 1971 č. 6-9.

VALOVÝ, Evžen, 1979. Sémantický diferenciál ve výzkumu vnímání hudby žáky základních škol. In: *Musica viva in schola IV.* Brno: UJEP.

VAN LEEUVEN, Theo, 1999. *Speech, music and sound.* Basingstoke: Macmillan.

VANĚK, Miroslav, 2002. *Ostrůvky svobody. Kulturní a občanské aktivity mladé generace v 80. letech v Československu*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR/Votobia.

VANĚK, Miroslav, 2010. *Byl to jenom rock'n'roll? Hudební alternativa v komunistickém Československu 1956-1989.* Praha: Academia.

VANĚK, Miroslav, 2011. Není invaze jako invaze. Import „východního" rocku do Československa v 70. letech a jeho limity. *Soudobé dějiny.* 3/2011. s. 331-345.

VEDRAL, Honza, 2013. *Cenu hudebních kritiků za album roku získal Boris Carloff.* iDnes.cz, 6. 2. 2013 [cit. 2013-02-28] Dostupné zde: http://kultura.idnes.cz/hudebni-cena-apollo-primy-prenos-doy/hudba.aspx?c=A130121_151034_hudba_kot

VERMOREL, Fred a Judy VERMOREL, 1985. *Starlust: The Secret Fantasies of Fans*. London: W.H. Allen.

VERNALLIS, C., 2005. *Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural Context*. Columbia, OH: Columbia UP.

VESELÝ, Karel, 2010. *Hudba ohně*. Praha: Big Boss.

VETTERL, Karel, 1938. K sociologii hudebního rozhlasu. In: *Musikologie I/1938*, Praha a Brno: Melantrich-Pazdírek.

VIČAR, Jan, 1997. *Hudebni kritika a popularizace hudby*. Praha: Koniasch Latin Press.

VINCENT, F. David, 1989. *Literacy And Popular Culture: England, 1750-1914.* Cambridge: Cambridge UP.

VLADIMIR 518, K. VESELÝ, a T. SOUČEK, 2011. *Kmeny*. Praha: Bigg Boss & Yinachi.

VLASÁK, Vladimír, 2009. *Folkaři.* Praha: Daranus.

VLČKOVÁ, Anna, 2007. *Konflikty regionální rockové scény s oficiální kulturní politikou před rokem 1989.* Diplomová práce. České Budějovice: PedF JU.

VOLEK, Jaroslav, 1981. Hudební struktura jako znak a hudba jako znakový systém. *Opus musicum*. č. 5,6,10.

VOTAVOVÁ, Jarmila, 1993. *Stručný nástin historie Československého rozhlasu. Příspěvek k 70. v*ýročí. Praha: Studijní a výzkumné oddělení Českého rozhlasu.

WALLIS, Roger a Krister MALM, 1984. *Big Sounds From Small Peoples.* London: Constable.

WALSER, Robert, 1993. *Running with the devil*. Hanover, NH: Wesleyan UP.

WALSER, Robert, 1995. Rhythm, Rhyme and Rhethoric in the Music of Public Enemy. *Ethnomusicology.* Vol. 39, č. 2, s. 193-229.

WEBER, Max, 1946. *Class, Status and Party in Max Weber: Essays in Sociology*. Oxford: Oxford UP.

WEINSTEIN, Deena, 1991a. *Heavy Metal: A Cultural Sociology.* Lexington: New York.

WEINSTEIN, Deena, 1991b. The Sociology of Rock: An Undisciplined Discipline. *Theory, Culture & Society* 8, #4, s. 97-109. Cit. dle SHUKER, Roy, 2001. *Understanding Popular Music*. London: Routledge.

WELLMER, Albrecht. 2004. *K dialektice moderny a postmoderny. Kritika rozumu po Adornovi.* Praha: Dauphin.

WELSCH, Wolfgang, 1994. *Naše postmoderní moderna*. Praha: Zvon.

WHITLEY, Sheila, 2000. *Women and Popular Music: Sexuality, Identity and Subjectivity.* London: Routledge.

WHITLEY, Sheila, 2005. *Too Much Too Young*. London: Routledge.

WHITLEY, Sheila, ed., 1997. *Sexing the groove.* New York a London: Routledge.

WICKE, Peter, 1990. *Rock Music. Culture, Aesthetics and Sociology.* New York, Poert Chester, Melbourne a Sydney: Cambridge UP.

WINGFIELD, Nick a Ethan SMITH, 2007. Music's New Gatekeeper. *Wall Street Journal*. 9. 3. 2007. [cit. 11.1. 2013] Dostupné z: http://online.wsj.com/public/article/SB117340340327331757-OZTwdOgBiRz0flPHET_MBcnOfmc_20080308.html?mod=blogs#CHART

WILLIAMS, Raymond, 1976. *Keywords: Vocabulary of Culture and Society.* London: Fontana.

WILLIS, Paul, 1990. *Common Culture*. Buckingham: Open UP.

WISE, Sue, 1984. Sexing Elvis. In: FRITH, Simon a Andrew GOODWIN, eds., 1990. *On Record: Rock, Pop, and The Written Word.* London: Routledge.

Zápis ze Zasedání Rady Českého rozhlasu. Ostrava, 23. října 2008. [cit. 2013-01-19] Dostupný z: http://aktualne.centrum.cz/kultura/hudba/clanek.phtml?id=620324

ZAPLETAL, Petr, 1964. *Česká hudba populárně poslechová 1890-1960.* Praha: rkp. v knihovně ÚHV Akademie věd ČR.

ZICH, Jaroslav, 1987. *Kapitoly a studie z hudební estetiky.* Praha: Editio Supraphon.

ZUBERI, Nabeel, 2002. India song: popular music genres since economic liberalization. In: HESMONDHALGH, David a Keith NEGUS, 2002. *Popular Music studies*. London: Arnold.

50 let Ochranného svazu autorského. OSA 1919-1969, Praha 1969, Panton.

Poznámka

Pokud není uvedeno jinak, překlady z cizojazyčné literatury provedl autor.