

V 023 Folková hudba

(zápočet, 1/1, 2 kredity, podzim)

**(učební text k výuce tohoto předmětu na Fakultě informatiky
Masarykovy univerzity v rámci doplňkových předmětů studia)**

Doporučená literatura:

Merta, V.: Zpívaná poezie: úvaha vzniklá za pochodu v letech 1982 - 84. Panton, Praha 1990.

Merta, V., Dědeček, J., Třešňák, V., Janoušek, M., Kryl, K.: Nebýt stádem Hamletů: průhledy do českého folku. Editor Prokeš, J., Masarykova univerzita, Brno 1994.

Obsah

Úvod

Vymezení problematiky, přístup a metody zkoumání

Návaznost na předchozí výzkumy

Folková píseň v anglosaském okruhu a v českých zemích

Začlenění textu folkové písně do kontextu literární vědy

Začlenění žánru folkové písně do kontextu hudební vědy

Folková píseň jako součást hudby nonartificiální

Od písně "předfolkové" k písni folkové

Píseň jako fenomén lidské pospolitosti

Píseň "předfolková"

Historické kořeny anglosaské folkové písně

Karel Kryl

Osudová deska v osudové době

Rakovina

Specifičnost Krylovy folkové poetiky

Vladimír Merta

Chtít chytit vítr

Autorská interpretace Vladimíra Merty

Využití bluesové formy

Specifičnost Mertovy folkové poetiky
Význam Vladimíra Merty v českém folku

Vlastimil Třešňák

Ahasverem pražské periferie
Zeměměřič
Specifičnost Třešňákovy folkové poetiky

Jaroslav Hutka

Pravděpodobné vzdálenosti od "človíčka" k "panáčkovi"
Hutkův přínos ke včlenění domácí lidové písně do žánru našeho folku
Specifičnost Hutkovy folkové poetiky

Včlenění domácí lidové písně do českého folku

Nikola Šuhaj loupežník a Balada pro banditu
"Umělý folklór" a experimentální výboje Dagmar Voňkové

Jaromír Nohavica

Darmoděj
Specifičnost Nohavicovy folkové poetiky

10 Karel Plíhal

Swingující harmonizátor
Poetické akordy
Specifičnost Plíhalovy folkové poetiky

Miroslav ("Slávek") Janoušek

Hledání osobitosti folkového písničkáře
Klukovské války v poezii panelového sídliště
Specifičnost Janouškovy folkové poetiky

Další folkové osobnosti 60. - 80. let

Miroslav Paleček a Michael Janík
Jan Burian a Jiří Dědeček
Marek Eben

Pavel Dobeš
Oldřich Janota
Iva Bittová

Kontexty české folkové písně 60. - 80. let

Specifika výstavby textu

Srovnání procentuálního zastoupení jazykových jevů v textech zkoumaných písní

Textové varianty

Prizpůsobení textu hudební složce folkové písně a jednorázové vokální recepci

Problémy textové kritiky při zkoumání českých folkových písní 60. - 80. let

Obsah výpovědi jako podstatná složka výstavby textu

Poetizace v estetické výstavbě textů českých folkových písní 60. - 80. let

Původní folková píseň v českém kontextu

Básnické inspirace a zhudebňování poezie

Fixování folkových písní na hudebních nosičích

K problematice komplexní hudební analýzy folkové písně

Básníci písničkáři a tištěné folkové texty

Osobnost folkového písničkáře

Folkové publikum a psychologie jevištní komunikace

Folková píseň jako znak

Masová komunikační média a folková píseň

Výstavba folkové písně a kým

Postavení české folkové písně v celku národní kultury

Úvod

Vymezení problematiky, přístup a metody zkoumání

Česká folková píseň je poměrně mladým fenoménem naší kultury, přesto od doby svého vzniku prošla zajímavým, mnohdy diskutovaným a dosud neukončeným vývojem.

Tento učební text si klade za cíl vyložit první čtvrtstoletí vývoje české folkové písně (od jejích počátků až po zlomový rok 1989) v dynamičnosti celé její umělecké struktury, všimnout si výstavby české folkové písně a proměn její estetické funkce v souvislosti s proměnami funkcí mimoestetických, zabývat se rozmanitostí jejích estetických norem v průřezu synchronním i diachronním, orientovat se v posunech jejích estetických hodnot.

Jsme si vědomi subtilnosti užití pojmů estetická funkce či poetická funkce (pro stylistickou diferenciaci uijeme občas rovněž synonyma básnická funkce), jsme si rovněž vědomi obtížnosti odpovědi na otázku, co činí sdělení folkové písně uměleckým dílem, neboť mnoho jevů tohoto synkretického umění náleží nejen literární a hudební vědě, nýbrž celé teorii znaku, tedy obecné semiotice.

V textu se pokusíme postihnout skutečnosti, jež působí estetické prožívání folkové písně, tedy osvětlit, jak je folková píseň vystavěna, aby esteticky působila. Postupy při interpretaci nebudeme redukovat na mechanickou analýzu, na vyčleňování dílčích jevů z kontextu a jejich následnou katalogizaci, zaměříme se spíše na pochopení smyslu té které folkové písně, abychom ji mohli začlenit do širších kontextů. Přičemž si budeme neustále vědomi skutečnosti, že složitá sémantika výpovědi folkové písně - jako koneckonců každého uměleckého díla - přesahuje sebedokonalejší rozbor a žádné esteticky absolutní měřítko dokonalosti neexistuje.

Z detailních analýz vrcholných písní nejvýšejších osobností českého folku 60. - 80. let zmapujeme vývojové křivky od prvotín k vrcholům, pokud jich bylo dosaženo, a to z hlediska sémantické i formální výstavby literárního a hudebního zpracování s přihlédnutím k dobovému kontextu.

Zaměříme se na podobnosti, rozdíly a specifičnosti výstavby folkových písní vybraných autorů, poukážeme na vztahy k jiným autorům domácím i zahraničním.

V kapitole zabývající se kontexty české folkové písně zkoumaného období v rámci postižení osobitosti výstavby textu srovnáme procentuální zastoupení lingvistických jevů v textech zkoumaných písní, zmíníme textové varianty, všimneme si přizpůsobení textu hudební složce folkové písně a jednorázové vokální recepci, neopomeneme problémy textové kritiky při podobné práci, zdůrazníme obsah výpovědi jako podstatnou složku výstavby textu a poukážeme na poetizaci v jeho estetické výstavbě.

Dále připomeneme básnické inspirace folkových písničkářů a jejich zhudebňování poezie, fixování folkových písní na hudebních nosičích, zmíníme problematiku komplexní hudební analýzy i problematičnost tištěných folkových textů ve srovnání s poezií, zamyslíme se nad osobností folkového písničkáře a specifičností folkového publika, poukážeme na folkovou píseň ve vztahu k masovým komunikačním médiím a ke křiči, vposled pak se pokusíme vymezit postavení české folkové písně v celku národní kultury.

U tak proměnlivého předmětu zkoumání nevystačíme s jednooborovým přístupem. Literárně-vědný a muzikologický aspekt vrcholných písní stěžejních osobností našeho folku daného období musíme proto nezbytně konfrontovat se souvislostmi politologickými, sociologickými, psychologickými, axiologickými, mravními i jinými, neboť pouze tak máme naději v synkretickém umění české folkové písně stanovit, kterak se jednotlivé složky výstavby podílejí na celkovém působení písně a jejího zařazení do širšího kulturního kontextu.

Textové a současně hudební zkoumání s sebou přináší i některé nejasnosti ve výkladu užívaných termínů: kupř. pojem *interpretace* budeme následně užívat spíše ve smyslu muzikologickém, tedy jako podání skladby interpretem (v našem případě rovněž autorem). Interpretaci ve smyslu vysvětlení textu nahradíme raději výrazy výklad či textová analýza.

Užijeme-li metody odlišných oborů (kupříkladu hlubinné psychologie nebo počítačové lingvistiky), učiníme tak nikoli mechanicky, nýbrž se zřetelem ke specifčnosti zkoumaného materiálu, neboť jsme si dobře vědomi skutečnosti, že nedostatečná adaptace technického postupu k individuálnímu charakteru případu může vést k deformaci výsledku. Domníváme se totiž, že víceoborový přístup - kdy různá, často i protichůdná hlediska koexistují, vzájemně se ovlivňují, občas si i protirečí, avšak tím vším si navzájem prospívají - je právě k pochopení výstavby české folkové písně prospěšný, ba nezbytný.

Budeme se podrobně zabývat výstavbou písní sedmi stěžejních osobností českého folku 60. - 80. let dvacátého století: Karla Kryla, Vladimíra Merty, Vlastimila Třešňáka, Jaroslava Hutky, Jaromíra Nohavici, Karla Plíhala a Miroslava Janouška. Rozebereme vždy jednu jejich typickou píseň, kterou budeme pojímat jako synekdochu celého autora, zdůrazníme klíčové motivy a upozorníme na jejich vývoj v rámci autorského kontextu. Vycházejíce z metodologie českého uměnovědného strukturalismu pojmeme současně jednotlivé interpretované písně jako svazek sil vyvažujících se ve vzájemně protikladných napětích, zahrneme do svých výkladů rovněž vše, co zkoumané písně obklopuje a vchází s nimi ve styk. Osobnosti zkoumaných folkových písničkářů chápeme jako souhrn dynamických složek celku moderního českého folku, jejichž působnost je určována jejich vlastními dispozicemi i vzájemnými vztahy, jakož i vztahem jednoho každého z nich k folku domácímu a světovému.

Ve zvláštní kapitole upozorníme na včlenění domácí lidové písně do českého folku a všimneme si tzv. "umělého folklóru" a experimentálních výbojů Dagmar Voňkové a Ivy Bittové.

Vzhledem k rozsahu tohoto jednosemestrového předmětu další osobnosti českého folku 60. - 80. let můžeme pouze zmínit, stručně charakterizovat a naznačit jejich přínos výstavbě naší folkové písně. Pomineme písničkářské osobnosti chápané v širším slova smyslu, to jest písničkáře spjaté s některou folkovou skupinou (kupř. se skupinou Spirituál kvintet, AG Flek, Nerez), neboť tyto umělci splňují sice kritérium pro označení folkový písničkář (jsou autory a současně interprety), avšak autorství i prezentaci jejich tvorby nelze odtrhnout od dalších členů skupiny.

Problematickým kritériem se může jevit stanovení okamžiku vstupu jednotlivých písničkářů do povědomí recipientů, neboť mezi prvními amatérskými pokusy a prezentací vyzrálé tvorby v žánru folku nelze stanovit přesnou hranici - rozmezí činí často mnoho let.

U studijních textů bývá zvykem objasnit hned v úvodu některé stěžejní pojmy, s nimiž bude autor následně pracovat. Protože se zatím nemůžeme odvolat na žádnou zásadní práci v tomto oboru, vymezíme v úvodu pouze folkovou píseň jako žánr v anglosaském okruhu a v českých zemích a začleníme text i hudební stránku folkové písně do kontextu literární a hudební vědy. Ostatní pojmy i souvislosti (kupř. folkové publikum, osobnost folkového písničkáře, specifikum výstavby textu folkové písně ve srovnání se psanou poezií atp.) budeme během konkrétních interpretací konkrétního materiálu nasvědčovat z různých úhlů pohledu, obkružovat, postupně specifikovat a projasňovat, abychom se o jejich objasnění pokusili až v syntetické 13. kapitole obecnějších kontextů.

Primární prameny byly nesoustavně shromažďovány v celém zkoumaném období, tj. během 60. - 80. let. Mnohé původní magnetofonové záznamy byly z různých

důvodů zničeny či znehodnoceny, neautorizované samizdatové zpěvníky obsahují četné nepřesnosti, navíc písně během času doznávaly samy o sobě změny - a to změny autorské i jiné. Až po roce 1989 mohl být materiál utříděn, podle možností autorizován a systematizován.

V textové části zkoumaných písní uvádíme pokud možno autorizované znění z období vrcholného působení písně, zatímco textové varianty vzniklé při opisování magnetofonových nahrávek pomineme, neboť variantem je prakticky každý jednotlivý opis - v úvahu naopak vezmeme varianty vzniklé při sluchové recepci písní, při jejich realizaci posluchači.

Přidělení grantu 0920 II "Moderní folková hudba" v rámci Fondu dynamického rozvoje vysokých škol MŠMT ČR pro rok 1993 umožnilo uspořádání semináře o folkové písni za přímé účasti Karla Kryla, Vladimíra Mertý, Jiřího Dědečka, Miroslava Janouška a Petra Rímského v aule Filozofické fakulty Masarykovy univerzity (13. října 1993). Korespondenčně se účastnili semináře rovněž další písničkáři, např. Vlastimil Třešňák. V roce 1994 vzešla z části materiálů uvedeného semináře publikace s názvem *Nebýt stádem Hamletů*, další materiál ze semináře je zpracován v tomto studijním textu.

Návaznost na předchozí výzkumy

Pokud je nám známo, žádný komplexní předchozí výzkum o výstavbě české folkové písně zatím podniknut nebyl.

Počátky české folkové písně dobově omezeným způsobem mapuje *Panoráma populární hudby 1918 - 1978* Lubomíra Dorůžky (Mladá fronta, Praha 1987). Osobitým, vtipně popularizujícím zamyšlením nad podstatou českého folku je *Zpívaná poezie* Vladimíra Mertý (Panton, Praha 1990) - jde vlastně o poetiku písňového textu psanou ve formě abecedně seřazených hesel. Časopisecky roztroušeny jsou svrchovaně poučené studie, úvahy a recenze Jiřího Černého, z nichž v tomto textu hojně čerpáme. Tvorbu folkových písničkářů do kontextu české poezie včlenil Jiří Trávniček v knize *Na tvrdém loži z psího vína (Česká poezie od 40. let do současnosti)*, spoluautor Zdeněk Kožmín (Books, Brno 1998).

Folková píseň v anglosaském okruhu a v českých zemích

Vyslovíme-li v angličtině slovo *folk*, míníme tím lid. *Folk music* znamená lidovou hudbu i tzv. folkovou hudbu. Bez dalšího upřesnění pro výraz *folk music* angličtina preferuje význam lidová hudba ve smyslu hudby etnické. Proto se pro odlišení tzv. folkové hudby vžil v anglo-amerických zemích název současný (contemporary) či moderní (modern) folk.

Obě uvedená označení však v českém kontextu vyvolávala zavádějící asociace.

Užití výrazu "současný" pro umělecké hnutí vzniklé v Americe na přelomu 50. a 60. let XX. století, jež do Evropy a k nám proniklo zhruba o deset roků později a svůj největší rozkvět v Čechách i na Moravě zažilo v 70. - 80. letech, to jistě nebylo nejvhodnější.

Výraz "moderní" (do nové doby se hodící, z nové doby vyrůstající, nové době přiměřený) zase navozoval v našem uměleckém kontextu označení souhrnu uměleckých směrů z konce 19. století, tehdy moderních (česká literární moderna 90.

let 19. století). Navíc byl přívlastek "moderní" již zažit v příliš mnoha dalších kontextech, kupř. v moderní gymnastice, v moderním pětiboji, v moderním umění (zde se již přibližoval dalšímu významu slova moderní ve smyslu jsoucí podle módy, tedy módní - moderní účes, moderní oblek, modernost). V tomto posledním významovém spojení by snad výrazy moderní folk - moderní folková píseň mohly obstát u vědomí jisté zlomyslnosti jako záležitost pomíjivě módní.

Moderním se tedy nazývá ledacos, nazývají tak sami sebe i pseudomoderní lidé, v důsledku čehož se lidé skutečně moderní pro jistotu raději označují za staromilce. Modernost v našem pojetí by neznamenała pouhou současnost, nýbrž vědomí si přítomnosti. V tomto smyslu by výraz moderní folk obstál.

V anglosaském prostředí se užívá rovněž označení Contemporary Urban Adult Music, tedy současná městská hudba pro dospělé. Je zde vyznačeno několik atributů žánru, z nichž každý sám o sobě je alespoň u nás zpochybnitelný.

"Městskost" žánru byla nabíledni tematicky např. v tvorbě našeho Vlastimila Třešňáka, zde ovšem v našich textových analýzách budeme za podstatný považovat spíše vliv Skupiny 42 (ta ovšem byla - zejména skrze Jiřího Koláře - ovlivněna euro-americkými trendy umění). Tematicky je náš zkoumaný žánr skutečně zaměřen spíše městsky než venkovsky, příčiny bychom však hledali ve skutečnosti, že právě v městských aglomeracích došlo v příslušném období ke kumulaci interpersonálních a politických problémů spolu s tvůrčím potenciálem nastupující generace. Či uvažovat o "městskosti" co do místa vzniku písní? I to by bylo možné, jedním dechem bychom ovšem mohli uvádět výjimky, třeba doslova v lese vzniklé písně Donovanova nebo tvorbu našeho Pavla ("Žalmana") Lohonky. Každopádně posun od venkovské tematiky k tematice městské je sociologicky podstatným rysem folkového žánru.

Zaměření žánru na dospělé recipienty by mělo rovněž svoji logiku, zajisté bychom však i zde našli protiargumenty. Proč ne děti? Patří staří, ba přestárlí spoluobčané ještě do kategorie dospělých?

A obdobně bychom mohli zkoumaný žánr vymezovat jako písně s posláním, jako básnictví s kytarou, jako moderní trubadúrství... A jedním dechem pak dodávat, že ovšem ne každá folková píseň nesla poselství, že šlo básnit i za doprovodu píána či tahací harmoniky...

Podstatnou skutečností pro vznik a vymezení žánru české folkové písně je společenské klima. Situaci a z ní plynoucí důsledky postlíhl Jiří Trávniček v knize *Na tvrdém loži z psího vína*:

Situace písničkářů 70. let se radikálně liší od té, v níž se nacházel Jiří Suchý ad. Mnohé se změnilo. Víra, že svět spěje k dobrému, ke sjednocení ve všelidském ideálu bratrství a přátelství, se zdá být pasé. Mládež se odvrací od radostného extrovertismu a vstřícné naivity 60. let jednak do nitra, k iracionalitě, jednak k víře v individualitu, která s pragmatickou nedvojznačností sleduje své cíle. Namísto květinových a rozevlátých hippies přicházejí racionální yuppies. Cesta jako metafora svobody a volného, bezcílného spění k... se mění v prostor soutěživosti, soupeření, vzájemného předhánění - v závodní dráhu. Světu už nelze rozumět, protože se rozpadla jednota, pocit sdíleného spoluúčastenství na jeho dějích. Společný most mezi "my" a "oni" již postavit není možno. Velké ideje a sjednocující -ismy či příběhy se drobí do tříště situací. Z tohoto roztržení celku na pluralitní rej jeho částí se rodí i postmoderna, směr či pocit světa, ve kterém se už nedá spolehnout na nic univerzálního.

Český písničkář se stěhuje z divadla a text-appealového jeviště do pokoutně pronajatých sálků Svazu zahrádkářů, Svazarmu atd., do bytů, hospodských sálků, do studentských klubů. Nositelem daného písničkářského kočovnictví 70. a 80. let se stává folk. Folkový koncert - toť novodobý "gesamtkunstwerk", tj. útvar, jež v sobě spojuje mnoho funkcí: nejde pouze o poslech písniček, ale také o jakési společné katarze všech přítomných, zpěvák se tu stává někým více než pouhým interpretem, je též rádcem (rabbim či psychologem), intelektuálním bavičem, glosátorem situace, na jehož slovo se napjatě čeká, morálním kazatelem, pedagogem a usměřovatelem (druhým rodičem) a tak trochu i věštcem. Každý koncert má vlastní atmosféru, která je nepřenosná (jde o svého druhu happening). Ve folkovém písničkáři také ožívá cosi z potulného muzikanta a barda. Pro mnoho lidí dospívajících v 70. a 80. letech (své generační publikum měl však i Semafor) představuje folkový koncert jakési duchovní zasněžení: alternativu k oficiální kulturní mrtvolnosti, seznámení s kontexty, které byly normalizací vymazány (60. léta, beat generation), navázání kontaktu s lidskou přirozeností.

Uvnitř žánru folkové písně bychom mohli specifikovat "podžánry" podle přístupu ke zpracování tématu: epický (který je pro folkovou píseň nejtýpističtější), lyrizující, humorný, satirický, bluesový. Mohli bychom rovněž hledat a nacházet "mezižánry", ať již podle zdrojů inspirace tíhnoucí spíše k folklóru, k trampské písni, k písni politické, k písni populární, k rocku, hudbě alternativní, mystické. S úspěchem bychom mohli pochybovat o tom, zda opusy Oldřicha Janoty patří ještě do folku a nebo je to spíše poezie wernischovské ražby podmalovaná kytarovým doprovodem, doprovodem maximálně zjednodušeným, avšak právě tím paradoxně sahajícím do výbojů soudobé vážné hudby (kupř. Concerto grosso pro symfonický orchestr Miloše Štědrone mladšího používá velmi podobně jako Janota rozložený akord As dur jako zastřešující prvek celé skladby - provedeno 28. ledna 1999 v koncertním sále Stadionu, Brno). Anebo: třebaže první úspěšná píseň "Pastýřka" Dagmar Andrtové byla nesporně folková a písničkářka se stala členkou sdružení Šafrán, vejde se ještě dnes její "slovansko-keltský umělý folk" do hranic našeho žánru?

Žánr české folkové písně je kategorií vzniklou koncem šedesátých let a realizující se v 60. - 80. letech konkrétními písněmi v dané společensko-politické situaci, jde tedy o konvenci odvozenou z praktické tvorby. Předběžně folkovou píseň charakterizujme, s vědomím značné neurčitosti a notné dávky zevšeobecnění, jako **typ moderní zpěvné písně, která spontánně vznikala převážně v amatérských kruzích a jako protiklad proti konvenčnímu a zkomercionalizovanému popu kladla důraz na pregnantní, obsahově hutnou a často objevnou myšlenku. Podstatou folkové písně a jejím nejcharakterističtějším rysem byla schopnost aktuálně, adresně a obsahově konkrétně reagovat na nejrůznější stránky duchovního a společenského bytí. Prvotní význam ve folkové písni p řipadal textu, který v organickém propojení s hudební složkou profiloval výstavbu folkové písně a její estetickou funkci.**

S jednoznačností však vymezit žánr folkové písně uspokojivě nejde. Nezbuďte nám, než zkoumat jednotlivé aspekty tohoto synkretického umění, zobecňovat společné rysy konkrétních folkových písní, uvědomit si, že žánrový tvar folkové písně nevzniká náhodně, autorskou zvláštností, nýbrž zákonitě, z hloubi tvárných intencí, uložených v horizontu epochy. Proto se nové žánry nerodí příliš snadno a často, v autentickém uměleckém činu je žánrový tvar (podobně jako archeyp) spíše znovunacházen, rekonstruován.

Začlenění textu folkové písně do kontextu literární vědy

Písňový text bývá někdy poměřován kritickým aparátem poezie. Je to pochopitelné, neboť text písně stejně jako báseň jsou součástí literatury, jsou vystavěny z jazyka: u obou se můžeme zamýšlet nad jednotkami tematické výstavby i jednotkami výstavby jazykové, nad afektivním pojmenováním, nad tropy, u písňového textu stejně jako u poezie určené ke čtení můžeme bádát nad syntaxí, veršem, rýmem...

Avšak píseň jako celek patří spíše do oblasti ústní slovesnosti, neboť není pouze grafickým vjemem.

U písně i poezie je základním materiálem slovo, v pojmu literatura ovšem cítíme literu, psaný nebo tištěný znak, zatímco širší pojem slovesnost má za základ slovo, a to slovo především mluvené, slyšené či zpívané.

Vždyť slovo bylo původně orální záležitostí a poezie nebyla fixována písmem. Pro autora, pro recitátora a zpěváka, samozřejmě rovněž pro posluchače, znamenala sváteční a vždy jedinečné představení přetvářené poezií konkrétního okamžiku. Původní text byl pouze počátkem a všechna jeho další uvedení s nezbytnými varianty tvořila jeho pokračování, a to pokračování reagující na současnou dobu a konkrétní situaci. Báseň i píseň znamenaly totéž, byly uloženy jen v paměti a z ní se vynořovaly a byly znovu a opět přetvářeny jako umělecké dílo ve stavu zrodu, navíc umělecké dílo určené pro akustické vnímání celého společenství recipientů. Původního autora nahradili autoři další a posluchače původní pak recipienti následující v čase a změněných podmínkách společenských i jiných. Právě folková píseň jako kdyby se spirálou vracela k oněm mýtotvorným dobám, kdy vyřčené a vyzpívané slovo znamenalo něco podstatného. Této skutečnosti si byl kupříkladu v počátcích české folkové písně vědom Karel Kryl a používal slovo jako zbraň, zbraň na jedné straně nicotnou tváří v tvář tankům a zhovadilosti politické arogance, na straně druhé však zbraň noblesní, vzdorující erozi času. Z dnešního pohledu jeho slovo snad bylo zbraní nadměrně patetickou, v Krylově patosu však byl vylouhován extrakt životního poznání. (Tvzení o Krylově neotřesitelné víře ve slovo opíráme o rozhovor, který jsme s K.K. na toto téma vedli koncem roku 1993.)

Užijeme-li tedy k hodnocení textu folkové písně nástrojů poetiky, nauky o tvaru literárního díla, jsme si vědomi skutečnosti, že hodnocení poezie určené primárně ke čtení není totožné s hodnocením textu folkové písně a to zase není totožné s hodnocením folkové písně jako takové. Jak báseň, tak text folkové písně (jakož i folková píseň ve své celistvosti) mají svá specifika, která nelze směšovat ani zaměňovat.

Začlenění žánru folkové písně do kontextu hudební vědy

Již výše zmiňovaná neurčitost žánru folkové písně, jeho relativní mladost a důraz na textovou složku písní, navíc spolu s akcentovanými funkcemi mimoestetickými, to vše již předem signalizuje, že začlenění folku do kontextu hudební vědy nebude snadné. Přesto se alespoň pokusíme naznačit některá východiska a další možné postupy.

Folková píseň jako součást hudby nonartificiální

V odborné hudebně-vědné teorii se jako protiklad hudby vážné, artificiální (umělé, tj. hudby filharmonických koncertních pódíí a operních jevišť), uplatňuje termín hudba nonartificiální, do níž lze zahrnout širokou paletu hudby od tradičního folklóru, přes populár, diskotékový sound - až po námi zkoumanou folkovou hudbu (folk music). Tato nonartificiální hudba je historicky primární a kvantitativně nejrozsáhlejší částí celkové hudební kultury. To ona vlastně svými komunikativními schopnostmi, spontaneitou vnímání, užitnými funkcemi a odtud i širokou konzumní základnou uchovává kontinuitu sdělovacích schopností hudby vůbec. Bohužel v praxi je někdy pojem nonartificiální hudby vykládán ve smyslu hudby neumělecké. Pro uvedené tvrzení bychom mohli shledávat argumenty kladné i záporné, každopádně artificiální hudba vznikla teprve sekundárně jako součást evropské hudební kultury.

Kam ale včlenit žánr folkové hudby, žánr - jak jsme si doložili v rámci literárně-vědných souvislostí - sám o sobě problematický, protože dosud příliš mladý a překotně se vyvíjející? Mezi tzv. populární hudbu? Tento termín je přece jenom poněkud užší, neboť nezahrnuje celou sféru hudby nonartificiální. Jenomže z hlediska oborové systematiky populární hudba nezahrnuje ani hudební folklór, mohutný zdroj folkové inspirace, ani spontánní lidovou zpěvnost, která je přímo poznávacím znamením folku. V brněnském rozhlase byl kupříkladu celá 70. - 80. léta folk zahrnut do tzv. malých hudebních žánrů, pokud byl vůbec brán na vědomí. (Mohli jsme jej najít porůznu přiřazen rovněž do užitých žánrů, ba dokonce do masových žánrů - tyto a podobné termíny ovšem jako rozlišovací znak nevhodně volily izolovaný rys způsobu existence folku, např. formové schéma, způsob účasti na recepci atp.)

V roce 1982 se v rámci střechově pojímané sféry populární hudby rozlišovaly tři její okruhy: hudební folklór, tradiční populární hudba a jazzová hudba. Ty se pak dále dělily na další strukturně i sociofunkčně diferencované stylově žánrové druhy a jejich ještě specializovanější typy. Folk byl uzuálně zmiňován v rámci soudobé pop music.

V Hudební vědě 1967, č. 1 - 3, se u nás objevil terminologický návrh na jiné rozlišení dvou hudebních typů. První typ byl označován jako bytová hudba, typ druhý jako umělecká hudba. Adjektivum "bytová" bylo odvozeno z ruského výrazu "byt", tj. životní způsob, způsob existence něčeho, a takto zdůrazňovalo sepětí bytové hudby se zcela konkrétními funkcemi. Uvedená dvojice pojmů byla uplatněna v řadě vědeckých prací, my raději výraz bytová hudba opustíme, neboť význam slova "byt" je v češtině konotací, nikoli denotací, a mohl by vést k nedorozuměním - viz např. tzv. bytové divadlo Pavla Kohouta, Vlasty Chramostové, Pavla Landovského a Vlastimila Třešňáka. Pomineme rovněž pokus o zavedení pojmu funkcionální hudba, který by zdůrazněním polarity funkcí vedl také ke značným teoretickým nesnázím.

Následné pokusy o zařazení folku do rodu populární hudby přinesly opět nesnáze. Populární hudba byla totiž dělena do dvou relativně svébytných linií, jedné s převahou složky vokální, druhé s převahou složky instrumentální. Folk zůstal opět někde uprostřed systematiky, za relevantní u něj považujeme produkční a reprodukční spontánnost vokální i instrumentální.

Rezignujme proto na přesné začlenění folku do systematiky hudební vědy a charakterizujme jej po hudební stránce.

Folkovou hudbou se původně rozumělo hnutí za obrodu anglosaské lidové písně prostřednictvím aktualizující interpretace. Toto hnutí používalo soudobých výrazových prvků a zdůrazňovalo dynamický charakter lidové písně jako permanentního tvůrčího procesu. V 60. letech vyvolalo značnou odezvu ve světovém měřítku. Ta probíhala ve třech rovinách: v přejímání a napodobování anglosaských materiálů, v objevování vlastních lidových písní a jejich adaptaci, v rozšíření a popularizaci typu folkového písničkáře: autora a současně interpreta textově náročnějšího a výrazově osobitého.

Od písně "předfolkové" k písni folkové

Píseň jako fenomén lidské pospolitosti

V Matoušově evangeliu si po skončení poslední večeře Ježíš a apoštolové společně zazpívali (Mt.26,30). Na Letenské pláni v listopadu 1989 lidé spolu s Jaroslavem Hutkou na úvod historického setkání rovněž zpívali. Není doloženo, zda se zpívalo u pravěkých ohňů, víme však bezpečně, že ve vyhlazovacích táborech dvacátého století písně zněly. Zpívalo se a zpívá se. O svatbách i o pohřbech. Při práci i v době odpočinku. Společně i v soukromí nejdůvěrnějším. Píseň je totiž obdařena schopností stmelovat lidskou pospolitost v dobrém i zlém. Stejně tak pomůže osamělému člověku nést jeho radost i žal. Píseň prochází celou historií lidské společnosti od nejdávnějších dob civilizace do současnosti. Píseň i v době "postmoderní" nám pomáhá hledat svět v nás.

Píseň "předfolková"

Gilgameš, Ilias a Odyssea byly pravděpodobně vytvořeny se zřetelem k hudebnímu frázování a v antickém Řecku byla u chlapců výuka písňové gramotnosti integrální součástí výchovy občana: ve Spartě se mladíci učili chorickému zpěvu

písní válečných a pochodových, v Athénách pak byli veden nejprve ke čtení textu zpěvu, pak je učitel vyučoval za doprovodu aulu melodiím, posléze je učil hře na lyru, aby se mohli sami doprovázet. "Libému pěni" se učily i jisté ženy, a to na profesionální úrovni, aby tak zušlechtily svou hlavní živnost.

Píseň se neztratila ani ve středověku. Při křesťanských bohoslužbách o velkých svátcích se zpívalo mezi četbou epištoly a evangelia - hebrejské slovo *halléluia* (chvalte Boha) bylo zvláštním výrazem křesťanské radosti, jeho zpěvu se dodnes říká *jubilis*, *jubilatio* (jásot). Samohláska *-a* na konci slova *halléluia* byla stále více prodlužována melodií beze slov, až v 6. století nabyla délky celého žalmového verše. (Podobně koncovou samohlásku prodlužují rovněž folkoví písničkáři pro vyrovnání rozdílu melodie a textu, odtud bychom tedy mohli dovozovat několikanásobné dozpěvování poslední slabiky veršů písní Jaromíra Nohavici.) Ve století 7. papež Řehoř pevně stanovil styl liturgického zpěvu, a to jako jednohlasý sborový chorál, odtud gregoriánský chorál. V následujícím století se stalo zvykem podkládat tuto řadu melodických zvuků textem, jenž měl tolik slabik, na jaký počet tónů byl jubilus zpěvně prodlužován. (Tento latinský text byl v próze.) Poněvadž byl zpíván dvěma chóry, soprány a tenory, které si odpovídaly postupně zpívající touže melodií, vznikal text o dvou stejných větách na totožný nápěv a byl nazýván *versus*. (Srovnejme s opakováním prvního verše v blues, zde ovšem obvykle s malou změnou.) Útvar nesl jméno *sekvence*. Mohla pak vznikat samostatně a na nové

melodie, neboť církev oceňovala hodnotu písně pro krásu a vznešenost božích služeb. Sekvence je tedy delší nebo kratší církevní hymnus v párech veršů mezi sebou stejně dlouhých, ametrických a ovšem i bez rýmu, volně rytmovaných, přičemž rytmický důraz spočívá na přízvukných slabikách slov silných významem: mluvíme o ametrickém orálním verši. Za vlastního tvůrce liturgické sekvence pokládáme mnicha z kláštera sv. Havla **Notkera Balbuluse** (Koktavý, zemřel 912). Sekvenční hymnika je zřídlem církevní písně, nejprve latinské, později národní. Proslulé hymny "Stabat Mater" nebo "Dies irae" jsou sekvence, "Hospodine, pomiluj ny" a "Svatý Václave" jsou sekvenčního původu. Církevní sekvence tedy stojí jak u kolébky písně světské, tak moderní lyriky, jejíž počátky ovlivnily. (2)

Následovaly písně žáků darebáků, písně potulných zpěváků, renesance v písni prosadila uměřenou noblesu, romantismus pro změnu individualitu, při tom všem pochopitelně stále existovaly i písně lidové. Naše národní obrození lidovou píseň systematicky sbíralo a vytvářelo její ohlasy: lidová píseň pro obrozence znamenala nejvyšší estetický kánon.

V 19. století se u nás dařilo jarmareční a kramářské písní, vznikla píseň dělnická, počátek století 20. popřál sluchu městskému folklóru, písni kabaretní, politické.

Píseň tedy chápeme jako sociálně kulturní fenomén, který svým vlastním způsobem odráží stav i vývojové proměny doby a jehož estetická funkce se dynamicky mění.

Historické kořeny anglosaské folkové písně

Historické kořeny folkové písně je třeba hledat v procesu obrody anglosaské lidové písně, který probíhal ve Spojených státech amerických v 30. - 40. letech našeho století. Jednalo se původně o tendence usilující o návrat tradiční lidové písně do života společnosti prostřednictvím aktualizující interpretace, jež však neváhala používat i nových, dobově aktuálních výrazových prvků a zdůrazňovala dynamický charakter lidové písně ve smyslu neustále probíhajícího tvůrčího procesu. Schematičnost industrializované písňové produkce se napájela nekonečnou rozmanitostí a odstíněností skutečné lidové tvorby.

U zrodu těchto tendencí stáli jednak etnomuzikologové a sběratelé hudebního folklóru, jednak samotní interpreti, kteří si uvědomovali životaschopnost i vývojové možnosti lidové písně a postupně začali - podobně jako naši národní obrozenci - vytvářet původní skladby v duchu tradičního odkazu. Nově rozvíjená lidová hudba, obsahově obohacovaná o aktuální motivy soudobé reality a reagující na současnou společenskou situaci, si začala vytvářet svoji vlastní novodobou tradici.

Proces míšení folklórních ohlasů s obecným hudebním povědomím, respektive mnohostranné střetávání se tradičních forem evropského hudebního folklóru především s vlivy afroamerické hudební kultury a jazzu vyústilo do vzniku kvalitativně nového typu písně, který si postupně začal vytvářet nové etnicko-sociální vazby, svébytné funkce a v neposlední řadě i vlastní historii.

"Prorokem" folkové písně byl nejspíše **Woody Guthrie**, svébytný americký tulák s kytarou a foukačí harmonikou. Desítky jeho písní jsou laickou veřejností považovány za lidové (napsal jich údajně kolem tisíce). Mezi nejpobulárnější patří *This Land Is Your Land (Ta zem je tvá zem)*, která se stala druhou americkou hymnou, *Pastures Of Plenty (Pastviny hojnosti)*, *Why, Oh Why (Proč, proč, proč)*. Tragický osud a nervová

choroba zděděná po matce dodaly jeho legendě takřka antický rozměr. Guthrie mocně ovlivnil autorsky i interpretačně počátek dráhy Boba Dylana.

Z pionýrů předdylanovského folku vzpomeňme ještě alespoň **Pete Seegera**, absolventa harvardské univerzity, který Guthrieho instinktivní iniciační počín vznikajícího žánru promyšleně rozvíjel zejména ve vztahu k písni lidové. Podle něj jsou lidová i folková píseň živým a neustále se proměňujícím procesem: obměny, hudební i textové variace, méně nosné sloky mizí a místo nich vznikají nové. Seeger bezprostředně ovlivnil náš vznikající folk svým turné po Československu v roce 1964.

Základním hudebním znakem počátečního období folkové písně je zejména výrazná a dobře zapamatovatelná melodie. Dalšími charakteristickými výrazovými prostředky jsou relativně jednodušší harmonický plán, přehledná metrorytmická struktura, formální standardizace vycházející obvykle z 32 nebo 12 taktové malé písňové formy. Typické je používání jednodušších aranžérských prostředků opírajících se zpočátku převážně o instrumentář drnkacích nástrojů: kytary, kytarového banja, případně z country "zatoulaného" pětistrunného banja či mandolíny. Hlavní přínos folkové písně tohoto období však spočívá především v neobvyklém rozšíření spektra zpracovávaných témat. Autor hudby, autor textu a interpret splynuli do osobnosti písničkáře sdělujícího vlastní původní tvorbu inspirovanou rockem, blues, country, popem, písni etnickou, což je samo o sobě faktorem výraznou měrou spolupůsobícím při generování estetické funkce a normy uvedených artefaktů, nezbytné podmínky pro pozdější vytváření estetické hodnoty.

Folková píseň se vymanila z hudebního průmyslu a adresností, aktuálností i osobním postojem si "podala ruku" s původní písni lidovou. Sociologicky podstatným posunem byl přechod od venkovské tematiky k tematice městské. Venkovská tematika je dnes zahrnuta spíše do žánru country, kdežto žánr tzv. folkové písně je v Americe označován Contemporary Urban Adult Music.

Výrazného rozmachu dosáhla folková píseň na americkém kontinentu počátkem 60. let, v období zápasu za občanská práva a v době boje proti rasové diskriminaci. Obsahovala v sobě tou dobou velmi silný sociálně politický podtext a odrazila pocity značné části mladé generace převážně z řad studentů a intelektuálů. Nejvýraznějším zjevem a klíčovou osobností tohoto období byl **Bob Dylan**.

Úřady potvrzenou změnou svého původního jména se prý Dylan přihlásil k odkazu velšského básníka Dylana Thomase, nejspíše však jde i v tomto případě o mystifikaci, jako koneckonců v mnoha jiných oblastech Dylanova mediálního image. Již svou první dlouhohrající deskou *Jen vítr to ví a mlčí dál* (*Blovin' In The Wind*) vytýčil tematický, poetický i hudební kánon žánru - viz Donovanova píseň *Chytit chytit vítr* (*Catch The Wind*) nebo píseň našeho Vladimíra Merty *Chytit chytit vítr*. Vůbec: vítr je od zmíněného Dylanova iniciačního počínu jednou z takřka povinných substancí "folkového lektvaru", např. Jaromír Nohavica v písni *Potulní kejklíři "vaří vítr k snídani"*, atd. atp.

Ačkoli o sobě Dylan v rozhovorech poskytoval sebehodnocení značně rozporná (...nejsem folkový zpěvák, ale prostě bavič...říkají mi písničkář...někteří lidé tvrdí, že jsem básník...), zpíval písně s vypjatými poetickými obrazy, které spojovaly tradici alžbětinských vizionářů s fantazií francouzských symbolistů a amerických bardů beatové generace, vršil ve svých textech hutné záplavy symbolů, jež

odpovídaly proudu vědomí moderní literatury. Při tom se na skutečnost kolem sebe díval očima mladých lidí své generace.

V písních českých folkových zpěváků 60. - 80. let byl Dylan často zmiňován jako autorita oficiální kritikou zatracovaná a tudíž vzývaná. Vladimír Merta v písni "Jeho dílo ještě žije" (1980) kupříkladu zpíval:

Četl jsem zadní stránku Melodie

jak umí starý žid Dylan žít a chodit v davu,

rozprodává svoje zmatky študákům

a sám si uchovává chladnou hlavu

(...)

Chtěl bych ho jednou u nás vidět

obscénního tátu folku

(...)

Tak si znova pouštím dokola jedinou desku

kterou s ním doma mám

Deska krásně praská a syčí a mně se zdá

že je na tom stejně:

strašně na všechno sám

Zhruba od poloviny 60. let došlo ve vývoji folkové písně k dalším kvalitativním posunům. Folk se nechal inspirovat vývojovým děním v ostatních stylově žánrových druzích moderní populární hudby a v některých svých odnožích nastoupil cestu k větší výrazové složitosti. Stále častěji čerpal z typických výrazových prostředků rocku, nevyhýbal se však ani vlivům z oblasti country, bluegrassu a jazzu. Podstata folkové písně sice i nadále zůstávala v melodičnosti a propracovanosti vokální složky na jedné straně a v náročnosti textového uchopení tématu na straně druhé, avšak komplikovanější harmonická i formální výstavba skladeb, obohacování metrorytmičké složky, rozšiřování a inovace instrumentáře (běžně se začalo používat elektronicky zesilovaných nástrojů, ve stále větší míře byly frekventovány v této oblasti dosud spíše sporadicky užívané nástroje jako bicí, klavír, nejrůznější žestě apod.), pestřejší aranžérské postupy i objevenější práce se zvukovými barvami nepochybně zvýšily dynamismus skladeb a podstatně proměnily celkovou tvář folkové písně. Výjimečné postavení na světové scéně si v tomto období udržel i nadále Bob Dylan.

V průběhu svého dalšího, relativně autonomního vývoje prokázala folková hudba značnou vývojovou dynamiku a prokázala takovou životaschopnost, že záhy zdomácněla nejen ve svém původním prostředí, nýbrž i v celosvětovém měřítku.

V průběhu 60. let se folkový revivalismus prosadil postupně v Anglii (zde dostal podobu tzv. skifflového hnutí) a odtud zprostředkovaně pronikl takřka do všech dalších evropských zemí. Proces prosazování folkové písně do jednotlivých národních kultur měl samozřejmě vždy svá specifika, v zásadě však probíhal ve dvou základních etapách a směrech. Jednalo se jednak o přejímání a napodobování anglosaských materiálů, jednak o znovuobjevování a různé adaptace materiálu

z vlastních lidových tradic.

U české folkové písně - typického synkretického umění - půjde v následujících rozbořech o vyhodnocení toho, jak se jednotlivé složky její výstavby podílejí na působení díla, o postizení onoho navýsost proměnlivého estetického faktoru.