

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA MUZIKOLOGIE

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

**Elvis Presley a jeho tvorba v repertoáru československých
interpretů**

Elvis Presley and His Work in the Repertoire of Czechoslovak Performers

Autor: Bc. Karolína Šášková

Obor: Muzikologie

Vedoucí práce: Mgr. Jan Blüml, Ph.D.

Olomouc 2022

Prohlašuji, že jsem magisterskou diplomovou práci na téma „Elvis Presley a jeho tvorba v repertoáru československých interpretů“ vypracovala samostatně pod odborným dohledem vedoucího práce a uvedla jsem všechny použité podklady a literaturu.

V Olomouci dne.....

Podpis

Obsah:

ÚVOD	6
STAV BĀDÁNĪ	13
1. Recepce rock'n'rollu v Československu	19
2. Elvis Presley v Československu	21
2.1. Hlavní milníky recepce Elvise Presleyho v ČSSR	23
3. Metodologie	25
4. Analýza	29
4.1. That's All Right	29
4.2. Blue Moon	32
4.3. Heartbreak Hotel	35
4.4. Blue Suede Shoes	37
4.5. Don't Be Cruel	38
4.6. Hound Dog	44
4.7. Lawdy Miss Clawdy	46
4.8. Tutti-Frutti	48
4.9. Love Me Tender	49
4.10. Jailhouse Rock	54
4.11. Crying in the Chapel	56
4.12. Can't Help Falling in Love	59
4.13. Viva Las Vegas	61
4.14. Suspicious Minds	62
4.15. In the Ghetto	64
4.16. Don't Cry Daddy	67
4.17. Always on My Mind	70
ZÁVĚR	73
Seznam pramenů a literatury	76
Resumé	78
Summary.....	79
Zusammenfassung.....	80
Soupis příloh	81

Slovník:

B-side: Každá vinylová deska má dvě strany, na kterých jsou zapsány nahrávky. První strana je označována jako „A-side“, druhá jako „B-side“. Obě označení se v případě SP (viz níže) ujaly také jako pojmenování pro hlavní píseň (singl) a její druhou, většinou méně významnou skladbu obsaženou na druhé straně fyzického nosiče.

Cover verze: Fenomén populární hudby, kdy jeden interpret převezme skladbu z repertoáru jiného umělce, či původní interpret změní jednu ze základních složek písně (melodie, harmonie, instrumentace, text). Cover verze lze rozlišovat do několika podkategorií: imitační, interpretační, textová, referenční (viz ŠAŠKOVÁ, Karolína. *Výzkum populární hudby prostřednictvím fenoménu cover verze*. Olomouc, 2019. Bakalářská. Univerzita Palackého v Olomouci.).

Coverovat: Sloveso vyjadřující činnost přejímání skladeb z repertoáru jiných umělců a jejich následnou interpretaci, odv. **coverující:** vykonávající tuto činnost.

EP: Z anglického „extended play“, původně označení pro vinylovou desku o průměru sedmi palců, obsahuje většinou čtyři skladby.

Fade out: Technika ukončení nahrávky. Poslední úsek skladby (většinou refrén) se stále opakuje, zatímco dochází k postupnému ztišování zvukové stopy, takže nahrávka nemá jasný konec, formální, ani harmonický.

Lovesong: Anglický ekvivalent českého označení „milostné písně“.

LP: Z anglického „long play“, popisuje vinylovou desku, zpravidla o velikosti 12 palců, obsahuje většinou 4 skladby na každé straně.

Session: Anglický termín pro zkoušku, či schůzku kapely, užívá se také v kontextu tvorby nahrávky, alba.

SP: Z anglického „single play“, vinylová deska obsahující jednu skladbu na každé straně, ozn. jako A-side a B-side, viz výše.

Soundtrack: Hudební doprovod audiovizuálního počínu (film, seriál), skládající se z tvorby jednoho či více autorů. Soundtrack může obsahovat také skladby populární hudby (např. *Jailhouse Rock* ze stejnojmenného filmu).

Seznam zkratk:

R'n'R – Rock'n'Roll, též rokenrol

SP – singl (Single Play)

ÚVOD

Fenomén cover verze spočívá v přejímání již existujících skladeb populární hudby do repertoáru jiného než původního interpreta. Podle Gabriela Solise je definice cover verze následující: „Cover je novou verzí písně, která v původní verzi existuje jako nahrávka a pro kterou hudebníci i posluchači mají určité představy o autenticitě, autorství a vývojovém vztahu originál-cover.“¹

Za cover verzi může být označována také interpretace originálního interpreta/autora se změněnými prvky původní písně (instrumentace, harmonie, melodie, text) či s dalšími hostujícími interprety. Z podstaty věci tyto cover verze s hostujícími interprety vznikají převážně na živých vystoupeních, proto není nutné, ani možné striktně definovat cover verzi jako fyzickou nahrávku, vydanou na albu, či streamovací platformě.²

Předešlá definice je jedním z mnoha odvětví problematiky fenoménu cover verzí. Jelikož je pole populární hudby, a tohoto jevu především, velmi organické, existuje mnoho úhlů, ze kterých je možné přejímání skladeb zkoumat. Hlavním tématem studia cover verzí je jejich originalita a návazná typologie. Existuje možnost, interpretovat skladby jiných autorů/interpretů a zároveň být alespoň částečně originální?

Odvozeným problémem cover verzí je také diskurz k věci autorských práv a copyrightu pro populárně-hudební nahrávky. Každá píseň, která je cover verzí, musí být takto označena, nový interpret musí v této věci kontaktovat autora či jeho manažera k získání autorských práv pro vydání té které písně na jakémkoli zvukovém nosiči a autorům hudby i textu musí být za jejich duševní vlastnictví (píseň) připsán kredit. To znamená, nový interpret si nesmí skladbu přivlastnit, jelikož by to znamenalo porušení autorských práv.

¹ SOLIS, Gabriel. I Did It My Way: Rock and the Logic of Covers, *Popular Music and Society*. 2010, 33:3, 298.

² ŠÁŠKOVÁ, Karolína. *Výzkum populární hudby prostřednictvím fenoménu cover verze*. Olomouc, 2019. Bakalářská diplomová práce, s. 14.

Stejně jako v jiných odvětvích hudby je i v oblasti cover verzí možné rozlišovat několik různých a zároveň vzájemně propojených typů, přičemž každý může nést jinou funkci. Typologií cover verzí se zabývá studie *Judging Covers*.³ Autoři Cristyn Magnus, P.D. Magnus a Christy Mag Uihdir rozlišují cover verze **imitační** (co nejpodobnější originálu), **interpretační** (přizpůsobené novému interpretovi), **transformační** (se změnou jedné z hlavních složek původní písně) a **referenční** (odkazující k původnímu interpretovi).

Imitační a interpretační cover verze fungují v repertoáru coverujícího umělce nejčastěji jako vyjádření pocty autorovi, či původnímu interpretovi, či uznání těchto osob jako vzorů pro tvorbu či inspiraci v performance. Transformační cover verze může také nést tuto funkci, ovšem pouze do určité formy přenosu původního materiálu. Pokud je originální text změněn na text parodický, není možné považovat jej za projev úcty, spíše naopak jako projev zesměšnění, až pohrdání. Obě tyto funkce (úctu či zesměšnění) může vyjadřovat cover verze referenční.

Cover verze jakéhokoli typu může mít také svou funkci v celkové dramaturgii hudebního nosiče – například skladba *Over The Rainbow* bude s větší pravděpodobností zařazena na albu s námětem „ukolébavek“, než na albu/playlistu pro poslech v posilovně.

Výskyt cover verzí v populární hudbě je úzce spojen s několika milníky nejen v hudbě, ale také v hudebním průmyslu jako takovém. Počátek tohoto fenoménu je možné vysledovat už ve spojení s jazzovou a swingovou hudbou, ovšem zde jev ještě nebyl nazýván „cover verzí“ ale nejoblíbenější a tím pádem nejhranější písně té doby byly (jsou) označovány jako „evergreeny“. Evergreeny jsou víceméně ustálenou kategorií, obsahující klasické, až notoricky známé skladby z období 20.-40. let 20. století, a jež většina hudebníků zaměřujících se na tuto hudbu bezpečně ovládá. Tato praxe byla postupně přejata i do dalších hudebních žánrů a stylů, ovšem od cca poloviny 50. let 20. století – tedy s nástupem rock & rollu – jsou tyto „staré skladby v novém kabátě“ nazývány cover verzemi.

³ MAGNUS, CRISTYN, P. D. MAGNUS a CHRISTY MAG UIDHIR. Judging Covers. *Journal of Aesthetics* [online]. 2013, 71(4), 361-370 [cit. 2022-04-15].

Zatímco v západní kultuře byl fenomén cover verzí spojen s přejímáním skladeb na základě tematické blízkosti, interpretovy záliby v originální písni, či na prostém producentském kalkulu obecné posluchačské obliby, v evropském prostoru, obzvláště v zemích tzv. východního bloku měl fenomén cover verzí (přejatých písní) velmi specifický vliv. Komunistická garnitura v zemích východního bloku nepovolovala poslech a zvláště šíření hudby západní (především americké) kultury, kterou hodnotila jako pokleslou, amorální a zavrženíhodnou zábavu. Západní hudba proto byla v období po roce 1948 pro běžného posluchače v Československu (na hudebních nosičích) téměř nedosažitelná, přesto v ČSR vznikalo velké množství cover verzí.⁴

Pro nedostupnost originálních nahrávek zahraničních interpretů byly cover verze pro posluchače, i interprety vítaným závanem západní kultury. Navíc implementace českých textů a změna aranžmá udělaly z původní nahrávky téměř jinou skladbu, a pokud nebylo v rámci autorství uvedeno zahraniční jméno, cover verze očividně nepůsobily na tehdejší populárně-hudební scéně problémy. Československo (resp. Česká republika) se stala „velmocí“ v celkové produkci cover verzí a odvozených revivalových kapel.

Je třeba si uvědomit, že geopolitická situace, jež zavládla v Evropě po konci druhé světové války, výrazně ovlivnila kurs a formování předrevoluční a následně porevoluční hudební sféry v ČSSR a ČR. Poválečná euforie, vděčnost vůči „sovětským osvoboditelům“ a částečně stále pociťovaná zrada západních mocností v návaznosti na podpis tzv. Mnichovské dohody výrazně dopomohly komunistům (kteří na tomto území působili již před rokem 1939) k relativně bezproblémovému získání moci a volby/události roku 1948 předurčily vývoj Československa na dalších čtyřicet let. Postupná kolektivizace/likvidace soukromého sektoru a „budování“ socialismu se v 50. letech minulého století neobešlo bez vlastní kultury, nové, lepší, okleštěné od

⁴ Jedním z kanálů, kterým se západní/americká hudba dostávala do Československa bylo rádio *Luxembourg*, jehož poslech byl také oficiálně zakázán.

pokleslých západních vlivů, orientované tím správným směrem – na východ k velkému Sovětskému Svazu.

Z těchto důvodů, a také aby bylo patrné, jak dobře si lidé v Československu, v bezpečném objetí SSSR žijí, začaly z popudu vládnoucí strany vznikat tzv. **budovatelské písně**. Jejich hlavním námětem byla radost ze života v socialistickém světě, krása a poetická prostota socialistické práce, kde každý dělník a traktorista svým dílem přispívá k lepším zítřkům. Ovšem stinné stránky právě nastoleného režimu jako cenzura, postupná likvidace soukromého sektoru, zavržení sektoru služeb, upřednostňování zemědělství a těžkého průmyslu a následná stagnace vývoje vcelku prosperujícího předválečného tržního hospodářství Československa a uvržení jej zpět do období před světovou hospodářskou krizí už v budovatelských písních nenalezneme. Oproti tomu byly **budovatelské písně** velmi často repertoárově doplňovány k **písním lidovým**, v duchu tehdejší ideologie – všechno pro všechny, pro masy. Budovatelské i lidové písně byly v návaznosti na přelom 19. a 20. století doprovázeny nejčastěji tělesy dechové hudby, velkými symfonickými orchestry, či ze swingové tradice 30. let oživenými big bandy. Jediným západním hudebním žánrem, který byl ve východním bloku ideologicky schvalován, podporován a propagován byl **jazz** – „hudba utlačovaného černošského proletariátu“.

Ač 50. léta byla ve znamení všeobecného, či alespoň předstíraného, nadšení pro socialistickou věc, léta 60. byla obdobím kdy se v Československu postupně začaly znovuobjevovat zapomenuté tendence k prozápadní orientaci. S již vytyčenými a „ověřenými“ hranicemi kulturních možností bylo možné začít zkoušet, co je pro vládní garnituru „ještě snesitelné“. Ačkoli stále v rámci socialistické propagandy, v 60. letech se do tehdejší mainstreamové kultury dostávaly žánry jako muzikál (*Starci na chmelu*, 1964; *Limonádový Joe aneb Koňská opera*, 1964), či divadla malých forem (*Semafor*), a postupně se objevovaly i první rockové, tzv. **beatové** kapely. Paralelně s touto nově vznikající scénou byli do popředí prosazováni sólisté vycházející z tradice hostujících umělců při velkých orchestrech (např. Karel Gott a Eva Pilarová). V průběhu 60. let byla v Československu postupně uvolňována nejen cenzura, ale i tlak na autory a interprety k vytváření propagandistické kultury, směřující k tzv. Pražskému jaru (rok 1968).

Vývoj tehdejší kulturní politiky, ale také počínající otevřenosti k západnímu světu byl v srpnu 1968 násilně ukončen vstupem vojsk tzv. Varšavské smlouvy, perzekuce hlavních aktérů kulturní sféry (kauza „Kubišová“) a následné znovunastolení sovětského diskurzu v průběhu tzv. „Normalizace“ v 70. letech. Normalizace znamenala novou vlnu cenzury a politicky angažovaných písní, spojených s novými i již existujícími festivaly jako *Bratislavská lyra*, *Děčínská kotva*, či *Festival politické písně Sokolov*. Kromě politických písní se v mainstreamu 70. a 80. let objevuje **disko**, které je novým západním žánrem, pronikajícím do východního bloku, především z Itálie, či Jugoslávie. Disko mohlo do zemí východního bloku proniknout hlavně díky své politické a ideologické neangažovanosti, stále se opakujícím hudebním patternům, posluchačské nenáročnosti, a nekomplikovanosti textů.

S postupným rozpadem vnitřní struktury Sovětského svazu, který byl z velké části zapříčiněn neudržitelným systémem plánovaného hospodářství, došlo v průběhu 80. let k celkovému zhroucení východního bloku. To vyvrcholilo rokem 1989, kdy se většina zemí střední a východní Evropy postupně zřekla komunistické nadvlády. S importem nového politického diskurzu došlo k prolnutí tehdejší podporované kultury s do té doby nežádoucí hudbou západu a československá (resp. česká) hudební scéna byla zahlcena západní hudbou a předchozím režimem zavržovanou angličtinou.

Odůvodnění pro zavrhování západních písní populární hudby měla tehdejší vládní garnitura mnoho, včetně „pokleslého charakteru“ této hudby, její rychlosti, agresivity, či vzbuzování takového chování. Za největší „trn v oku“ je ovšem možno považovat textovou stránku písní, obzvláště těch, které nesly nějakou hlubší myšlenku například o sociálních rozdílech, náboženství, etnicitě, postavení mužů a žen ve společnosti či ekologii. Nejvíce problematickým bylo v tomto směru punkové hnutí, jehož texty se těmito tématy často zabývali, včetně rebelie, satiry, cynismu, skepse, sarkasmu nebo pohrdání autoritami.

Vzhledem k výše uvedené stručné historii území je více než zřejmé, že interpreti/textaři/dramaturgové často nesměli z ideologických důvodů přejímání skladeb ze západu přiznat – vznikaly proto „nepřiznané cover verze“, kdy originální

autor hudby nebyl jmenován – z dnešního pohledu se jedná o porušování autorských práv.

Dokladem cover verzí, přiznaných či ne, jako běžné praxe druhé poloviny minulého století je v československém hudebním prostoru CD edice *Check The Czechs!* hudebního vydavatelství Supraphon. *Check The Czechs!* je zaměřena právě na skladby zahraničních autorů/interpretů v československém hudebním prostoru, resp. v repertoáru československých umělců. Celkově bylo v rámci tohoto projektu vydavatelství Supraphon vydáno 36 CD nosičů a hudební materiál, jenž se na nich nachází, sdružuje cover verze podle tří klíčů – podle původního interpreta (např. Elvis Presley, The Beatles, Johnny Cash či Bee Gees) či dle dekády, ve které byla nová varianta písně vydána v ČR/ČSR (50., 60., či 70. léta). Poslední kategorií je country, které bylo „sesbíráno“ průřezově na tři dvojalba s názvem *Check The Czechs! Country nálada – zahraniční songy v domácích verzích*.

Pro výzkum fenoménu cover verze v Československu bylo jako reprezentativní vzorek vybráno kompilační dvojalbum zaměřené na tvorbu Elvise Presleyho a její ekvivalenty na zkoumaném území.

Elvis Presley byl, a stále je, jedním z nejpopulárnějších světových interpretů a jeho tvorba byla přejímána desítkami, ne-li stovkami dalších interpretů, lokálního i globálního významu. Jak vypadala tato tvorba v podobě upravené pro československý populárně-hudební trh? Prošel zkoumaný materiál relevantními změnami? Je možné tyto změny zobecnit a určit tak tehdejší populárně-hudební trendy?

Po úvodních kapitolách obsahujících současný stav literatury a pramenů ve vztahu k Presleyho osobnosti a metodám analýzy populární hudby je popisován začátek rokenrolové hudby v ČSR, její recepce a rozšíření a s ní úzce související vnímání Elvise Presleyho jako významného zástupce tohoto stylu.

Předkládaná práce se následně zabývá analýzou skladeb z Presleyho repertoáru, jež byly přeneseny do československého hudebního prostoru. Jednotlivé stopy obsažené na vzorovém CD jsou komparovány jak s Presleyho variantami, tak s případnými originálními verzemi jiných interpretů.

Analytická část diplomové práce se pomocí srovnání skladeb v rovině formové, stylově-žánrové, interpretační, instrumentační a textové snaží potvrdit či vyvrátit následující hypotézy o tehdejší práci s již existujícím hudebním materiálem:

- I. Autoři cover verzí z československého prostředí se snažili co nejvíce přiblížit originální písni, nejen formou, interpretací a aranžím, ale také zpracováním textové předlohy.
- II. Ve vzorku obsaženém na CD bude převládat interpretace podobná té Presleyho, tzn. zpěvák/zpěvačka s doprovodným tělesem.
- III. Cover verze byly v Československu formovány politickým děním.

STAV BĀDÁNĪ

Analytické zaměření předkládané diplomové práce výrazně definuje užitou literaturu. Magisterská diplomová práce se snaží hudebně a jazykově analytickými prostředky zachytit klíčové parametry jednotlivých písní a jejich českých ekvivalentů, proto je velká část základní literatury soustředěna na metodologické spisy pro analýzu populární hudby.

Dalšími tématy diplomové práce jsou Elvis Presley, hudební styl rock'n'roll a recepce obou zmíněných. Z toho důvodu obsahuje seznam literatury tituly, studující Presleyho život, ale hlavně kariéru, pěvecké a umělecké predispozice a jinou tvůrčí činnost.

Literatura a prameny jsou rozděleny a seřazeny následovně: 1) publikace zabývající se analýzou populární hudby, 2) publikace zkoumající fenomén cover verzí 3) literatura k recepci rock'n'rollu v Československu 4) Presleyovská literatura

První knihou zaměřenou na analýzu populární hudby, z níž je čerpáno v této diplomové práci je *Analysing Popular Music: Image, Sound, Text* Davida Machina.⁵ Autor se v této knize snaží přiblížit analýzu populární hudby široké veřejnosti, proto text odpovídá tomuto popularizačně-vědnímu proudu. Kniha popisuje možnosti analýzy populární hudby několika způsoby – analýzu výstavby melodie jednotlivých písní, kde každý interval vyjadřuje jinou emoci; rozličná frázování a jejich význam; aranžmá skladeb či jejich rytmus. Velký důraz je v této publikaci kladen na vizuální stránku populární hudby – „ikonografii“ alb, užívané objekty, či pózy interpretů na přebalech hudebních nosičů, barevná typologie, či celková kompozice a dramaturgie.

What to Listen for in Rock: A Stylistic Analysis je užitečným nástrojem pro analýzu populární hudby, především hudby rockové.⁶ Autor zde předkládá možnosti, jak analyzovat jednotlivé složky rockové hudby – frázování, tóninu, kadence, typy

⁵ MACHIN, David. *Analysing popular music: image, sound, text*. Los Angeles: SAGE, 2010.

⁶ STEPHENSON, Ken. *What to listen for in rock: a stylistic analysis*. New Haven: Yale University Press, 2002.

užívaných akordů, harmonii a formu. Kniha je obohacena velkým množstvím hudebních příkladů ve všech kapitolách – téměř u každého popisu určitého hudebního jevu je vybrána píseň, na které je toto demonstrováno a následně ilustrováno notovým zápisem zkoumaného jevu. Jedním z takovýchto příkladů je ukázka písně *Jailhouse Rock* Elvise Presleyho, která bude zkoumána v následující části diplomové práce. Autor zde poukazuje na zdánlivý a reálný zápis rytmického úvodu této písně a také metrickou interpretaci úvodní fráze pro sloku a její špatný zápis.⁷

The Routledge Companion to Popular Music Analysis: Expanding Approaches,⁸ je dobrým teoretickým základem pro práci s analýzou populární hudby. Editor rozdělil jednotlivé studie do čtyř dílčích okruhů podle jejich zaměření. Pro tuto diplomovou práci jsou nejrelevantnější části tři a čtyři – *Rhythm, Pitch and Harmony* a *Form and Structure*. Z těchto dvou částí je čerpáno v následujícím, analytickém, oddílu. Studie Nicole Biamonte na téma *Rhythmic Functions in Pop-Rock Music* se ukázala být podstatným zdrojem informací ohledně rytmických možností rockové hudby.⁹ Biamonte zde za pomoci příkladů známých rockových písní předkládá vyčerpávající popis eventuálních rytmických úprav ve zkoumané stylově-žánrové kategorii.

Další důležitou publikací pro analýzu populární hudby je *Analyzing Popular Music*, editována Allanem F. Moorem.¹⁰ V této knize se největší osobnosti výzkumu populární hudby vyslovují k jednotlivým problémům právě s analýzou této hudby. Jelikož disciplína analýzy populární hudby není stále plně etablovaným oborem muzikologie, zabývá se každý z přispěvatelů jedním z dosud užívaných postupů a ukazují tak roztříštěnost ve výzkumu populární hudby.

Allan F. Moore ve svém následujícím spise *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song* podává tematicky stejný text jako Ken Stephenson

⁷ Tamtéž, str.127-8.

⁸ SCOTTO, Ciro, ed.; Kenneth Smith, ed.; John Brackett, ed. *The Routledge Companion to Popular Music Analysis*. New York, Routledge, 2019.

⁹ BIAMONTE, Nicole, *Rhythmic Functions in Pop-Rock Music*. Ed. SCOTTO, Ciro, Kenneth SMITH a John BRACKETT. *The Routledge Companion to Popular Music Analysis*. New York: Routledge, 2019, s. 190-207.

¹⁰ MOORE, Allan F., ed. 2003. *Analyzing popular music*. Cambridge: Cambridge University Press.

v publikaci *What to Listen for in Rock: A Stylistic Analysis* ¹¹ ovšem Mooreův text vykazuje větší odbornost a zkušenost.¹² Kromě tvaru, formy a stylu zkoumá Moore také osobnost interpreta, odkazy (na jiné osobnosti, události, písně), přednes, nebo „sounáležitost“. Moore v předkládaném spise nezapomíná ani na důležitost osobnosti zpěváka, konkrétně na hlas, jeho barvu, rozsah a možnosti ale také na význam textového sdělení konkrétních písní.

Jelikož následná analytická kapitola předkládané diplomové práce klade důraz na formu ve zpracování jednotlivých cover verzí skladeb Elvise Presleyho, je Mooreův text, obzvlášť kapitola zabývající se formou, stěžejní literaturou.

Část analyzující jednotlivé cover verze se v ohledu určování formy těchto českých variant opírá také o studii Johna Covache *Form in Rock Music: A Primer*.¹³ Covach zde detailně popisuje nejužívanější formy v populární hudbě, včetně jejich schematizace, která je podle tohoto vzoru nastíněna u každé nové varianty původní písně v analytické kapitole.

Cover verze jako fenomén se v současné době dostávají do širšího hudebně-vědního diskurzu, a především v angloamerické oblasti tak vzniká řada odborných publikací na toto téma. Doposud bylo téma velmi často zkoumáno z pohledu sociologie, kulturní antropologie či mediálních studií.

Jednou z prvních větších publikací o cover verzích je *Play it Again: Cover Songs in Popular Music*, vzniknuvší pod taktovkou George Plasketese.¹⁴ Přestože tato publikace není čistě muzikologického zaměření, přináší dobrý pohled na tuto problematiku z několika úhlů (včetně sociologie, muzikologie, historiografie a ideologie populární hudby) a je tak vhodným úvodem do studia fenoménu cover verzí.

¹¹ STEPHENSON, Ken. *What to Listen for in Rock: a Stylistic Analysis*. New Haven: Yale University Press, 2002.

¹² MOORE, Allan F. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Burlington, VT: Ashgate, 2012.

¹³ COVACH, John Rudolph „Form in Rock Music A Primer“ in: *Engaging Music Essays in Musical Analysis*, ed., Deborah Stein (New York: Oxford University Press 2005), str. 65-76.

¹⁴ PLASKETES, George. *Play it Again: Cover Songs in Popular Music*. Burlington, VT: Ashgate, 2010.

Další z publikací zaměřených na cover verze obecně, *Access All Eras* je stejně jako předcházející kniha složená z několika studií.¹⁵ Ty zkoumají fenomén cover verzí a tzv. „tribute bandů“ z různých úhlů pohledu, včetně perspektivy hudebníka ve zmiňovaném typu kapely.

Kniha *The Rock Cover Song: Culture, History, Politics* se zabývá přejatými písněmi v různých kontextech – v kontextu historického období, kdy cover verze vznikla; v souvislosti s novým interpretem a žánrem, ve kterém se performer rozhodl dát písni nový kabát a představit ji tak nové skupině posluchačů; a také v kontextu genderu, rasy, či kritiky společnosti a svým zaměřením na rockový žánr tak doplňuje předchozí dvě položky „základní literatury“ ke cover verzím obecně.¹⁶

Studie Isabelle Marc *Travelling songs*,¹⁷ se zabývá principem kulturního přenosu hudby, jak v rámci cover verzí, tak v rámci jiného kulturního kontextu. Marc ve svém textu podotýká, že hudba, která přechází z jedné kultury do druhé nezůstane nikdy stejná – nejvíce je toto viditelné právě při cover verzích jazykových (těch, které jsou přeloženy do jazyka kultury, do které jsou přeneseny). Samozřejmě i jiné cover verze odráží novou kulturu, do které se původní píseň dostala, ovšem překlad textu nebude nikdy stejný.

Další literatura zaměřená na výzkum fenoménu cover verze je uvedena v bakalářské diplomové práci *Výzkum populární hudby prostřednictvím fenoménu cover verze*.¹⁸

Before Elvis: The prehistory of rock'n'roll detailně zkoumá všechny možnosti původu stylu rock'n'roll ve Spojených Státech Amerických a popírá dlouhodobě zažitý mýtus, že r'n'r se v USA objevil jako blesk z čistého nebe, stejně jako mýtus o Elvisi

¹⁵ HOMAN, Shane, ed. *Access All Eras: Tribute Bands and Global Pop Culture*. Berkshire: Open University Press, 2006.

¹⁶ GREENE, Doyle. *The Rock Cover Song: Culture, History, Politics*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2014.

¹⁷ MARC, Isabelle. Travelling Songs: On Popular Music Transfer and Translation. *IASPM Journal*. 2015, 5(2), 3-21.

¹⁸ ŠÁŠKOVÁ, Karolína. *Výzkum populární hudby prostřednictvím fenoménu cover verze*. Olomouc, 2019. Bakalářská diplomová práce.

Presleyem jako prvním bělošským zpěvákovi, s hlasem podobným, či alespoň dobře imitujícím černošské zpěváky.¹⁹

Vojtěch Lindaur a Ondřej Konrád v publikaci *Bigbít* (která vznikla jako doplňkový text ke stejnojmenné dokumentární sérii) za pomoci rozhovorů s aktéry tehdejší rokenrolové scény odkrývají nelehké začátky rock'n'rollu v Československu, který se následně přetavil do tzv. „bigbítu“.²⁰ Zkoumané období (1956-1964) je jak v publikaci, tak v dokumentární sérii zmiňováno pouze okrajově – jako nutný historický základ pro pozdější hudební vývoj - větší důraz je kladen na „bigbít“ (soudobé označení pro rockovou hudbu) a proto jsou informace podané o vývoji recepce rokenrolové hudby značně omezené.

Repcí rokenrolové hudby v Československu se ve své monografii na toto téma zabývá Miroslav Vaněk.²¹ *Byl to jenom rock'n'roll?* předkládá ucelený pohled na problematiku alternativní populárně-hudební scény v Československu, včetně ideologického, historiografického, politického a technologického pozadí. Publikace *Byl to jenom rock'n'roll* se podobně jako *Bigbít* o období rock'n'rollu spíše opírá, používá jej jako historický pilíř a příklad zakazování západní kultury a všech tehdejších vládních praktik a jejich „pirátských“ řešení z hlediska posluchačů.

Elvis Presley je jednou ze světově známých osobností populární hudby, jehož hudba, osobnost a vliv měly a stále mají nedozírné následky v populární hudbě obecně, o jeho vlivu na vývoj amerického stylu rock'n'roll nemluvě.

Prvním zkoumaným zdrojem je jmenná část *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*.²² Miloš Skalka v příslušném hesle uvádí stručný životopis Presleyho a některé z nejpopulárnějších hitů a filmů, v nichž zpěvák účinkoval. Také přibližuje zdroje inspirace pro jeho písně, resp. styly, ze kterých čerpal nejen v hudební, ale i textové a výrazové stránce. Autor dále uvádí kontroverzi zpěvákovy osobnosti, kdy byl

¹⁹ BIRNBAUM, Larry. *Before Elvis: the prehistory of rock 'n' roll*. Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2013.

²⁰ Lindaur, Vojtěch, and Ondřej Konrád. 2010. *Bigbít*. 2. vyd., (1. v nakl. Plus). V Praze: Plus.

²¹ Vaněk, Miroslav. 2010. *Byl to jenom rock'n'roll?: hudební alternativa v komunistickém Československu 1956-1989*. Šťastné zítřky. Praha: Academia.

²² MATZNER, Antonín, Ivan POLEDŇÁK a Igor WASSERBERGER. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*. [Díl 2]. Část jmenná, Světová scéna: A-K. Praha: Supraphon, 1986.

jedněmi milován a jinými opovrhován a nezapomíná ani na jeho nenahraditelnou roli v dějinách populární hudby.²³

Další literaturou, tentokrát podrobnější, je publikace *Legenda jménem Elvis Aaron Presley*.²⁴ Kromě detailního Presleyho životopisu obsahuje kniha také řadu obrazových příloh, kompletní seznam „Elvisových hudebníků“, diskografii, filmografii, všechny koncerty, na nichž se Presley podílel, včetně seznamu turné a také veškerá obdržaná ocenění. V jednotlivých kapitolách, jsou samozřejmě vzpomenuty písně, jež se objevují na dotyčném albu přejatých písní – *Hound Dog*, *Jailhouse Rock*, *Crying In The Chapel* a další.

²³ SKALKA, Miloš. Presley, Elvis. MATZNER, Antonín, Ivan POLEDŇÁK a Igor WASSERBERGER. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. [Díl 2]. Část jmenná, Světová scéna: A-K*. Praha: Supraphon, 1986, s.217-219.

²⁴ ČERNOCKÝ, Pavel. *Legenda jménem Elvis Aaron Presley: 1935-1977: přehledný životopis, diskografie, filmografie*. 2. vyd. Praha: Vodnář, 2004.

1. Recepce Rock'n'Rollu v Československu

Že R'n'R neměl v zemích východního bloku jednoduché začátky je všeobecně známý fakt. Ostatně ani v USA, kde vznikl, to rokenrolví umělci neměli snadné – černošští hudebníci a zpěváci byli považováni za pouhé „barevné entertainery“, Presleyho pohyby za nevhodné a obsahující až příliš sex-appealu.

Tyto parametry nebyly ve východním bloku považovány za primárně problematické, problematické zde bylo všechno ostatní – rychlé tempo, neučesané, divoké aranže, elektrifikace a následná amplifikace hudebních nástrojů a v neposlední řadě jazyk samotný. Přesto se rokenrol rychle dostal do tehdejší undergroundové, neoficiální kultury v Československu a získal davy příznivců.

Vzhledem k roztroušenosti a podle vládní garnitury „neoprávněnosti“ pro rokenrolové kapely není možné přesně určit, která z obrovského počtu tehdejších „undergroundových“ rokenrolových skupin byla tou první. Pravděpodobně prvním místem, kam se v Československu dostal rock'n'roll byla pražská Reduta, ve které koncertoval **Akord Club**, založený v roce 1956 Viktorem Sodomou starším. K tomuto místu a této kapele se patrně váže také první český rock'n'rollový text v Československu jímž byl *Tak jak plyne řeky proud (Rock Around The Clock, Bill Haley and His Comets)* z pera Jiřího Suchého právě pro **Akord Club** a vznikla tak pravděpodobně **první česká rokenrolová cover verze**. Z roku 1957 pochází také legendární přirovnání Jiřího Suchého, který tehdy působil jako basista, textař a příležitostný zpěvák se skupinou **Akord Club**, k Elvisi Presleymu v časopise *Picture Post*.²⁵

Akord Club (1956-8) do svého repertoáru zařazoval povětšinou písně z „první rokenrolové vlny“ tedy, Billa Haleyho, či Elvise Presleyho. Ovšem členové kapely nebyli jediní, komu rock'n'roll učaroval. Jen v Praze na konci 50. let 20. století vzniklo nemalé množství kapel orientujících se na tuto „hudbu hnijícího kapitalismu a imperialismu“.²⁶

²⁵ Dokumentární seriál *Bigbít*, 1. díl

²⁶ Dokumentární seriál *Bigbít*, 1. díl, rozhovor s Jiřím Suchým

Dalšími průkopníky rokenrolu se v tehdejší Československu staly kapely jako *Samuel's Band*, *Sputnici*, *EP Hi-Fi*, *Synkopy 61*, či *FAPS Orchestra*.

Režimní neschvalování rokenrolové hudby potvrzuje kauza **Mánes** z roku 1957. Dne 17.10.1957 se v tehdejší vinárně Mánes pořádal „večer jazzové hudby na rozloučenou s branci“. Ač to v dnešním měřítku vypadá absurdně, produkce, a především tanec rokenrolu byl pro státní orgány neodpuštělnou propagandou pokleslého amerického způsobu života. Večírek byl proto násilně přerušen členy Veřejné bezpečnosti a 28 účastníků zatčeno. Šest ze zadržených, včetně hlavního organizátora bylo odsouzeno k deseti až dvaceti měsícům odnětí svobody.

Přes zmíněné problémy se zákonem se rock'n'roll v Československu těšil velké oblibě, především mezi mladým publikem. A proto i nadále vznikaly nové a nové rokenrolové kapely. Důležitým milníkem pro akceptování, či alespoň nepostihování rock'n'rollu byl vznik skupiny *Olympic* (1962) a její následné angažmá v inscenaci *Ondráš podotýká* v divadle *Semafor*.²⁷

Ke všeobecnému přijetí rokenrolové hudby svou měrou přispěl bezpochyby i v roce 1963 vzniknuvší časopis *Melodie*, první svého druhu, zabývající se hudbou tzv. nonartificiálního charakteru. Ačkoli se v *Melodii* často objevovaly články argumentující proti rokenrolu, přesto se na jejích stránkách také objevovaly rozhovory s interprety, či jejich medailonky nepokrytě přiznávající poslech v té době zakázané radiové stanice *Radio Luxembourg*.

Přestože tzv. bigbítové kapely existovaly v ČSR již od druhé poloviny 50. let 20. století, za první československou rokenrolovou nahrávku je považována instrumentální skladba z repertoáru kapely *Big Beat Quintet*.²⁸ Nahrávka sice vznikla již v roce 1963, ale vydání se dočkala až po tzv. Sametové revoluci. Prvenství v této kategorii proto získal kompilát 5 singlových nosičů, vydaných v edici časopisu *Mladý svět* v létě 1964.

²⁷ Lindaur, Vojtěch, and Ondřej Konrád. 2010. *Bigbít*. 2. vyd., (1. v nakl. Plus). V Praze: Plus, str. 18.

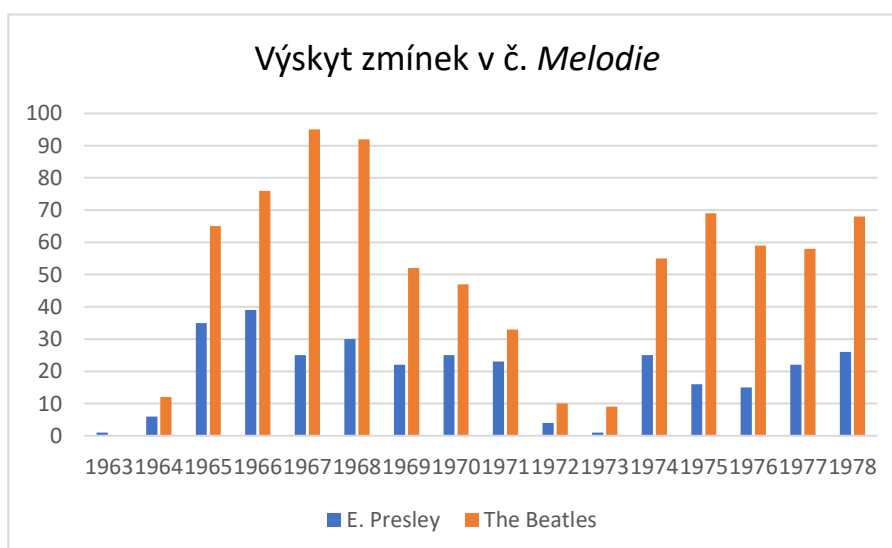
²⁸ Tamtéž, str. 19.

2. Elvis Presley v Československu

Rozšíření rock'n'rollu v československém prostředí je úzce spojeno s osobnostmi tehdejších hitparád, mezi které patřil například Elvis Presley. Přestože byla rokenrolová hudba z počátku zakazována a měla zdouhavější nástup do mainstreamové kultury, dostala se v průběhu 60. let i do tištěných médií té doby.

Hlavním časopisem, který se v Československu zabýval populární hudbou byla *Melodie*. S podtitulem *Časopis, který hraje se* periodikum věnovalo převážně československé, či východní „nonartificiální hudbě“ (především ze SSSR, či Polska) ovšem prosakování západní kultury je více než patrné. Pokud se neobjevovaly monotematické články zaměřené právě na západní interprety populární hudby, jména těchto populárních umělců se vyskytovala alespoň v přehledech zahraničních hitparád, či v rozhovorech s československými zpěváky jako jejich vzory, či inspirace.

Pro zmapování vlivu, resp. obrazu Elvise Presleyho v Československu byl časopis *Melodie* prozkoumán z hlediska zmínek o Presleyem v letech 1963 (vznik periodika) až 1978 (rok po Presleyho smrti). Pro srovnání popularity Elvise Presleyho byl v tomtéž období vyhledán výskyt zmínek o britské kapele *The Beatles*.²⁹



²⁹ *The Beatles* byli vybráni jako vhodný protějšek ke zkoumání popularity Elvise Presleyho vzhledem k obdobné zahraniční popularitě a vlivu na další vývoj populární hudby.

Přestože Presley i The Beatles patřily k zakázané západní kultuře, z grafu je patrné, že jejich hudba, nebo alespoň jejich jména byla v tehdejší Československu dobře známá. The Beatles je s téměř sto zmínkami v letech 1967 a 1968 možné považovat za velmi populární.

Ačkoli zmínky o Presleyem zdaleka nedosahují stejných čísel jako ty o The Beatles, Presleyho je také nutno považovat za tehdy populárního. Špička zmínek o E. Presleyem se v časopise *Melodie* objevuje v letech 1965 (35x zmíněn) a 1966 (39x). Důvodem pro tak časté zastoupení je beze sporu fakt, že rok 1965 je v Elvisově kariéře na třetím místě v počtu vydaných desek (11).³⁰ Další okolností postupného nárůstu zmínek jak o Presleyem, tak o The Beatles je skutečnost pozvolného uvolňování cenzury a jiných nástrojů ke kontrole svobody slova a tisku, vedoucí k událostem tzv. „Pražského jara“ a následné okupaci sovětskými vojsky ze srpna roku 1968.

Výrazný pokles zmínek o obou interpretech, jejich takřka vymizení, je z grafu výše patrné na začátku 70. let. Nejméně zmínek pro oba umělce bylo nalezeno v letech 1971 a 1972 a je pravděpodobně zapříčiněno větším tlakem na cenzuru v médiích na základě politických událostí ze srpna 1968.

Důvodů pro výrazně slabší zastoupení zmínek o Presleyem je několik. Jedním z nich je korelace mezi vznikem periodika a kariérou Elvise Presleyho. Elvis Presley je v časopisu *Melodie*, vzhledem k založení periodika v roce 1963, vnímán již jako etablovaný umělec. Proto v československém prostředí nenalezneme senzační zprávy o startu Presleyho kariéry a jeho brzkém hvězdném úspěchu po celém světě, na rozdíl od *The Beatles*, jejichž kariéra nastartovala právě v roce 1963.

Zmiňované periodikum navíc vzniká v období, kdy Presley aktivně nenahrává hudbu, ale snaží se prorazit ve filmovém průmyslu a jeho diskografie z té doby obsahuje většinou filmové písně z tzv. „soundtracku“, které až na výjimky nebyly valné hudební kvality a do čela tehdejších hitparád se dostalo pouze malé procento z těchto skladeb.

³⁰ Vydavatelsky nejúspěšnějším rokem v Presleyho kariéře je rok 1956, kdy na samém začátku své kariéry vydal 22 alb. Druhým v pořadí je ročník 1957 s 13 alby.

Za další faktor ovlivňující jmenování Elvise Presleyho, ale také dalších zahraničních, interpretů v tehdejších československých médiích je možné považovat již zmiňovanou politickou situaci nastalou v ČSR po roce 1968.

The Beatles byli, a stále jsou, velkým jménem populární hudby, ve které ovlivnili další vývoj, včetně tisíců interpretů. Proto zmínky o skupině v časopise *Melodie* dosahují v průběhu jednoho ročníku téměř ke 100. Kapele The Beatles také v ohledu počtu zmínek „nahrává“ fakt, že se jedná o skupinu čtyř umělců a tím pádem je možné vytvořit článek o každém z členů zvlášť. Jakkoli by se autor článku o kterémkoli ze čtyř členů The Beatles snažil, jméno jejich skupiny se zákonitě musí objevit v každém takovém medailonku interpreta. Tento fakt částečně (do)vysvětluje, proč ve zkoumaném období nacházíme takové množství zmínek o The Beatles.

2.1. Hlavní milníky recepce Elvise Presleyho v ČSSR

Navzdory již zmiňovanému odporu vládní garnitury vůči západní kultuře, a především rokenrolové hudbě, jako první do Československa pronikla právě Presleyho hudba. Nebylo sice možné koupit si jakoukoliv fyzickou nahrávku obsahující jeho tvorbu, ovšem každý zdatnější kytarista byl z vysílání rádia Luxembourg schopen odposlouchat a zaznamenat akordové postupy nejen Presleyho písní. Text bylo v době zákazu vyučování anglického jazyka ve školách pro ruský mluvícího teenagera těžké zachytit, proto není divu, že jako první vznikaly cover verze textové.³¹

Pokusy o přesné určení první československé cover verze písně z Presleyho repertoáru provází nejednoznačnost. Za první nahrávku české varianty Presleyho písně lze označit píseň *Krvežízivej rak* československé rock'n'rollové kapely *Sputnici*. Nahrávka této verze pochází z roku 1960, ačkoli k jejímu fyzickému vydání došlo až v roce 1998 (z politicky zjevných důvodů, zmíněných v předchozím textu). *Sputnikům* lze tedy připsat prvenství v kategorii živého představení. Z tohoto důvodu je možné za první veřejně dostupnou nahrávku cover verze písně Elvise Presleyho považovat

³¹ Taková cover verze obsahuje stejnou melodickou a harmonickou linku jako původní píseň, největší rozdíl je právě v textu písně.

skladbu *Co je to láska (Don't Be Cruel)* v podání tehdejší vycházející hvězdy Evy Pilarové (1961). Právě zmiňovaná píseň částečně zapříčinila popularitu Evy Pilarové v následujících letech,³² vedoucí, až k ocenění *Zlatý slavík* v roce 1964 (kdy bylo hlasování poprvé rozděleno na kategorie zpěvák a zpěvačka).

Jiří Suchý, autor českého textu k písni *Don't Be Cruel/Co je to láska* získal pro tuto píseň ještě jedno prvenství. Text, který Suchý vytvořil již v průběhu druhé poloviny 50. let,³³ lze pokládat za první české zpracování textu presleyovské písně vůbec.

Po částečné adaptaci Presleyho hudby v Československu se v roce 1965, v čísle 4, poprvé objevila Presleyho fotografie na zadní straně časopisu *Melodie*.

První biografie Elvise Presleyho byla v Československu překvapivě vydána již v roce 1969. Tento rok lze tedy považovat za přelomový pro recepci Elvise Presleyho, a potažmo rock'n'rollu ve Východním bloku. Autory biografie *Elvis Presley* z edice *Supraphon uvádí ...* jsou Milada Taterová a Jiří Novák.³⁴

Ve stejném roce (1969) se jméno Elvise Presleyho poprvé objevuje v denním tisku – v Rudém právu, v souvislosti s programem Divadla Hudby v Praze. Divadlo 19. září toho roku uvádělo představení s názvem *A znovu Elvis Presley*.³⁵ Následující zmínky o Elvisi Presleym jsou až z roku 1978 a v podobném smyslu – nejčastěji se jeho jméno objevuje v souvislosti s programem některého z divadel, či s programem rozhlasovým.³⁶

³² SCHNEIDER, Jan a L. JELÍNKOVÁ. *Zlato pro dva slavíky*. Praha, 1968, str. 78.

³³ Klusák, Pavel. 2021. Gott: československý příběh. Brno: Host, str. 75.

³⁴ TATEROVÁ, Milada a Jiří NOVÁK. *Elvis Presley*. Praha, 1969.

³⁵ Pátek 19. září. Rudé právo. 1969, 49-50 (221), str. 5.

³⁶ 3. března. Rudé právo. 1978, 58-59(53), str. 8.

3. Metodologie

Elvis Presley za svou dvacetiletou kariéru nahrál přibližně 800 písní, z nichž většina (514) byla cover verzemi písní jiných interpretů,³⁷ a naopak on sám se stal idolem a „původním interpretem“ pro velkou část světového publika, které netušilo, že Presley přejímal právě takové množství skladeb. Cover verze na Presleyho interpretace, či reinterpretace se dostaly i do Československa, bohužel ale není možné zjistit, kolik přesně takovýchto cover verzí na daném území vzniklo. Důvodem pro tuto „nezjistitelnost“ je rozmanitost a nestálost autorského týmu, který pro Presleyho vytvářel nové písně.

Ke cover verzím *The Beatles* se oproti tomu lze dostat skrz archivy institucí, které v minulosti měly monopol na vydávání hudby – společnost Supraphon a Český (Československý) rozhlas. Pro získání soupisu cover verzí *The Beatles* je potřeba pouze přístup ke zmiňovaným archivům a seznam čtveřice jmen, figurujících ve zmiňované kapele. Bohužel tento postup nelze aplikovat na cover verze vztahující se k osobnosti Elvise Presleyho, jelikož Presley sám nebyl z převážné části autorem hudby ani textu.

Dalším zdrojem cover verzí jsou živá vystoupení, ale ta se ve většině případů nenahrávala, takže se k teoretickým coverům „dostaneme“ pouze skrz pamětníky. Zde ale nastává další problém – je někdo stále schopný vybavit si celý program koncertu, kterého se účastnil například před padesáti lety? Pokud náhodou ano, pravděpodobně bude stejně všechny písně považovat za originální československou tvorbu, jelikož přiznávání cover verzí by v té době mohlo do jisté míry poškodit nejen interpreta, ale také jeho autorský tým, který by tím přiznal inklinaci k zakázané západní hudbě.

Z právě zmíněných důvodů bylo jako základní korpus pro následnou analýzu zvoleno již několikrát jmenované kompilační dvojalbum *Check The Czechs! Elvis Presley – zahraniční songy v domácích verzích*, které obsahuje celkem 42 stop. Zkoumané CD bylo vydavatelstvím SUPRAPHON uvedeno na hudební trh 31. 5. 2014.

³⁷Autor neznámý, Elvis Presley. *SecondHandSongs.com* [online]. [cit. 2022-04-04]. Dostupné z: <https://secondhandsongs.com/artist/103>.

Album sestává z 19 písní (z nichž 9 je obsaženo ve více interpretacích) 15 českých, resp. československých, zpěváků a kapel. Pouze dvě stopy na zkoumaném CD jsou interpretovány orchestrem v instrumentální verzi, ostatních 40 skladeb obsahuje vokální linku. Z analýzy je vyloučena píseň *Only You*, protože neexistuje záznam o Presleyho interpretaci v žádné z dostupných databází (Discogs.com; SecondHandSongs.com), ani nebyl nalezen zvukový, či audiovizuální záznam takovéto interpretace. Tato skladba je ve výběru zastoupena v pěti interpretacích, tudíž finální počet stop k analýze je 37 (18 skladeb).

Je bohužel nutno podotknout, že zmiňované dvojalbum obsahuje několik drobných pochybení. Zařazení již vzpomínané písně *Only You*, která nemá s Presleyho repertoárem žádnou prokazatelnou spojitost, pouze na základě domněnky zažité na soudobé populárně-hudební scéně v Československu, či špatně uvedených informací na přebalu alba, lze považovat za nešťastné, obzvláště v kontextu zbylého vzorku.

Další chybou je přítomnost písně *I'll Never Let You Go*. Také tato skladba postrádá jakoukoliv korelaci s Presleyho tvorbou, snad kromě samotného názvu nahrávky. Po bližším prozkoumání všech parametrů určujících vztah mezi písněmi *I'll Never Let You Go* (Olympic, vokály Miki Volek, 1964) a *I'll Never Let You Go (Li'l Darling)* (Elvis Presley, 1956) byla souvislost mezi oběma nahrávkami vyloučena. Skladby se rozcházejí ve všech hlavních proměnných – styl/žánr; instrumentace; tempo; tónina; text; celkové vyznění skladby. Z výše uvedených důvodů není tato píseň zahrnuta do analýzy.

I přes výše zmíněné nedostatky lze dvojalbum *Check The Czechs! Elvis Presley – zahraniční songy v domácích verzích*, považovat za vzorek vhodný k reprezentativní analýze. Povedený je celkový výběr českých cover verzí Presleyho písní. Ty jsou vybrány průřezově skrz celou kariéru Elvise Presleyho, od prvotních bluesových a rokenrolových pokusů, přes nejúspěšnější hity jeho kariéry, až po Presleyho filmové hity. Dvojalbum zároveň odráží fakt, že přes veškerou slávu se Presleymu po jeho velkém comebacku v roce 1968 nepodařilo prosadit se na populární scéně a z tohoto a pozdějšího období Presleyho tvorby obsahuje pouze dvě nejpopulárnější skladby – *Suspicious Minds (Podezírání, Karel Gott, 2012)* a *Always On*

My Mind (Dej mi šanci poslední, Pavel Bobek, 1984; S tebou vždycky přijde máj, Karel Gott, 2012).

Po vyloučení jmenovaných stop zůstalo v hlavním korpusu pro analýzu celkem 36 nahrávek (17 písní). Každá z písní, jež byly předlohou pro vytvoření zkoumaných cover verzí byla pro komparaci přidána do hlavního korpusu zkoumaného hudebního materiálu. V případě, kdy byla Presleyho verze písní přejatou z repertoáru jiného interpreta, je do korpusu zařazena jak originální píseň, tak Presleyho cover verze (např. píseň *Hound Dog* je v následující části uvedena jak v Presleyho podání, tak v interpretaci Willie Mae „Big Mama“ Thornton). Při samotné analýze tedy bylo komparováno celkem 61 stop.

Cover verze písní z repertoáru Elvise Presleyho vznikaly v Československu již od 60. let minulého století, v podstatě nepřetržitě až do současnosti. Následující tabulka ukazuje zastoupení tvorby takovýchto cover verzí v jednotlivých dekádách na zkoumaném dvojalbu. Největší podíl (ze všech 42 stop obsažených na CD) přejatých písní je patrný v období 1980-1989. Z 16 stop, které byly z doby mezi lety 1980-89 zařazeny na kompilační album je polovina (8) v interpretaci Karla Zicha.³⁸

Druhým na reinterpretace Presleyho písní nejpłodnějším desetiletím je podle zastoupení na *Check The Czechs! Elvis Presley* šestá dekáda minulého století, ze které bylo vybráno celkem 11 skladeb.

Období	Počet cover verzí na albu ³⁹
1960-1969	11
1970-1979	7
1980-1989	16
1990-1999	4
2000-2009	0
2010-2019	4

³⁸ Karel Zich v období právě 80. let 20. století vydal dvě alba s písněmi Elvise Presleyho – jedno české (*Paráda*), jedno anglické (*Let Me Sing Some Elvis Presley Songs*).

³⁹ Včetně nahrávek *Only You a I'll Never Let You Go*, které nejsou dále zkoumány.

Pořadí skladeb je v následujícím oddílu určeno chronologicky podle data vydání písně v interpretaci Elvise Presleyho.

Každá z nahrávek byla analyzována z hlediska harmonického a formového schématu, přičemž následně byly jednotlivé stopy klasifikovány na základě právě formální struktury. Všechny stopy také prošly jazykovou analýzou, která zkoumala obsah a hlavní téma textové stránky písně. Poté byly tyto vlastnosti jednotlivých nahrávek komparovány s ostatními nahrávkami téže skladby.

Následně proběhlo srovnání interpretace a instrumentace jednotlivých stop. Oba tyto aspekty byly porovnávány jak s originální předlohou, tak s obecným hudebně-technologickým vývojem, či v té době běžným stylem interpretace populární hudby.

Po rozboru jednotlivých částí každé zkoumané nahrávky byly všechny výše zmíněné prvky skladeb uvedeny pro přehlednost do tabulky a byla provedena slovní deskripce všech jevů, které se v konkrétních nahrávkách vyskytují.

Cover verze, obsažené na kompilačním dvojalbu byly na základě již jmenovaných kategorií klasifikovány v rámci typologie cover verzí podle Cristyn Magnus, P.D. Magnus a Christy Mag Uihdir na cover verze **imitační**, **interpretační**, **transformační** a **referenční**. K této typologii byla pro účely jazykového přenosu a dodržení původního tématu skladby přidružena vlastnost textové shody.

4. Analýza

Každá z písní je s originálem komparována z hlediska formy, stylově-žánrové kategorie, instrumentace, interpretace a textové shody. Srovnání je provedeno slovně, ke každé originální skladbě je navíc vytvořena tabulka přehledně ukazující zkoumané parametry všech relevantních verzí. Písňe jsou řazeny chronologicky od nejstarších Presleyho nahrávek.

4.1. That's All Right

Výstup z Presleyho první nahrávací session obsahoval dvě cover verze: *Blue Moon of Kentucky* a *That's All Right*. Druhá jmenovaná, původně z repertoáru Arthura Crudupa, byla právě tou, která pomohla Elvisovi získat na svou stranu do té doby Presleyho zpěvem nezaujatého majitele Sun Records, Sama Phillipse. Nová verze originálně bluesové písně v podání Elvise Presleyho, Scottyho Moorea a Billa Blacka se rychle stala nejhranější skladbou v Memphisu a přilehlém okolí a znamenala první krok Presleyho hvězdné kariéry.⁴⁰

Z původního blues Arthura „Big Boye“ Crudupa vychází také forma a instrumentace Presleyho nové interpretace. Formu je možné popsat jako strofickou píseň, postavenou na harmonických základech 12 taktového blues.

T|T|T|T|T|T|T|S|S|D|T – That's All Right, Arthur Crudup

Česká varianta skladby *That's All Right* po Presleyho vzoru dodržuje původní formu kombinující strofickou píseň s 12 taktovým blues. Také instrumentace je ve všech zkoumaných verzích identická – obsahuje bicí soupravu, basu a kytaru. V Crudupově a Presleyho verzi je užito akustické varianty kytary a basy, ve verzi české „big beatové“ kapely *George & Beatovens* s vokály Viktora Sodomy mladšího je využito elektrifikované podoby těchto nástrojů.

⁴⁰ Autor neznámý, That's All Right. *Elvis Presley Official Web Site Elvis The Music* [online]. [cit. 2022-03-29]. Dostupné z: elvisthemusic.com/music/thats-all-right/.

Při poslechu všech tří jmenovaných variant *That's All Right* je patrný posun nejen technologií pro zaznamenávání zvuku, ale ve verzi kapely George & Beatovens se sólistou Viktorem Sodomou ml. je viditelný také vliv jiných hudebních stylů. Přestože se kapela očividně snažila o rokenrolové zpracování, r'n'r vytvořený v roce 2012 nebude téměř nikdy znít jako autentický rock&roll z období 50. let minulého století.

Původní i Presleyho upravený text se zabývají rozchodem s dívkou, který zapříčiní interpret, potažmo jej k tomuto kroku přesvědčí jeho rodiče. Elvis Presley si pro svou verzi písně upravil původní text třetí a čtvrté sloky, tak že výsledný rozchod vypadá jako „interpretův“ nápad.

George & Beatovens si za předlohu pro svou interpretaci vybrali Presleyho úpravu textu, ovšem sami zde provedli několik změn. Větší změny byly provedeny ve čtvrté sloce (viz níže) a přidáním opakováním 3. sloky po původní poslední (čtvrté) sloce. Vzhledem k výše popsaným změnám je *That's All Right* uskupení George & Beatovens možno považovat za interpretační cover verzi (zůstal zachován žánr a forma, byla pozměněna instrumentace a text).

That's All Right – E. Presley (1954)

Well, that's all right, mama
That's all right for you
That's all right mama, just anyway you do
Well, that's all right, that's all right
That's all right now mama, anyway you do

Well mama, she done told me
Papa done told me too
Son, that girl you're fooling with
She ain't no good for you
But, that's all right, that's all right
That's all right now mama, anyway you do

I'm leaving town, **baby**
I'm leaving town for sure
Well, then you won't be bothered with
Me hanging around your door
But that's all right, that's all right
That's all right now mama, anyway you do

Ah da da dee dee dee dee
Dee dee dee dee, dee dee dee dee
I need your lovin'
That's all right
That's all right now mama, anyway you do
do

That's All Right – George & Beatovens (2012)

Well, that's all right, mama
That's all right for you
That's all right mama, just anyway you do
Well, that's all right, that's all right
That's all right now mama, anyway you do

Well mama, she done told me
Papa done told me too
Son, that girl you're fooling with
She ain't no good for you
But, that's all right, that's all right
That's all right now mama, anyway you do

I'm leaving town **tomorrow**,
Leaving town for sure
Then you won't be bothered with me,
Hanging around your door
That's all right,
That's all right mama, anyway you do.

Oh, to mama, papa,
Yes, I'm not too smart
If was i'd leave you
before you break my heart.
That's all right,
That's all right mama, anyway you do.

I'm leaving town tomorrow,
Leaving town for sure
Then you won't be bothered with me,
Hanging around your door
That's all right,
That's all right mama, anyway you do.

Interpret	Arthur Crudup	Elvis Presley	Viktor Sodoma
Název písně	That' s All Right	That's All Right Mama	That's All Right Mama
Tónina	B dur	A dur	A dur
Hlas (SATBB)	tenor	baryton	tenor
Styl/žánr	Blues	rockabilly	r'n'r
Rok nahrávky	1946	1954	2012
Rok vydání	1947	1954	2012
Vydavatel	RCA Victor	RCA Victor	Supraphon a.s.
Název alba	Crudup's After Hours	That's All Right (SP)	???
Text	Arthur William Crudup	Arthur William Crudup	Arthur William Crudup
Jazyk textu	En	en	en
Hudební těleso	Arthur William Crudup	Scotty & Bill	George & Beatovens
Instrumentace	kytara, basa, bicí,	kytara, basa, bicí	el. kytara, bicí, baskytara,
Forma	strofická píseň +12 taktové blues	strofická píseň +12 taktové blues	strofická píseň +12 taktové blues

4.2. Blue Moon

Skladba *Blue Moon* byla vydána na Presleyho debutovém LP (*Elvis Presley*, 1956) jako předposlední z dvanácti stop zde obsažených. I tato píseň je již v této fázi, tedy v zařazení do Presleyho repertoáru, cover verzí. Ačkoli původní skladba *The Bad In Every Man* v interpretaci americké herečky a zpěvačky Shirley Ross nebyla nikdy vydána na zvukovém nosiči, fragment jejího audiovizuálního záznamu pochází již z roku 1934, konkrétně z filmu *Manhattan Melodrama* (režie W. S. Van Dyke a George Cukor).⁴¹

⁴¹ Autor neznámý, Blue Moon by Elvis Presley: Originals. *SecondHandSongs.com* [online]. [cit. 2022-03-15]. Dostupné z: <https://secondhandsongs.com/performance/12500>.

Autoři Richard Rodgers (hudba) a Lorenz Hart (text) napsali původní píseň jako melodii a slova pro filmové studio Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) k užití ve filmu. Po neuskutečnění původního záměru studia se nápěv dočkal nového textu (*The Bad In Every Man*) a byl zařazen do již zmiňovaného filmu *Manhattan Melodrama*. Autorská dvojice očekávala větší úspěch této písně, proto ji na popud Jacka Robbinse, tehdejší hlavy hudební produkce MGM, Hart napotřetí otextoval a z písně se konečně stal hit,⁴² který do svého repertoáru převzalo více než 580 interpretů.⁴³

Vzhledem k popsané historii skladby je zřejmá neshoda mezi texty obou anglických verzí písně – *The Bad In Every Man* a *Blue Moon*. Nejasná je vzhledem k dostupnosti pouhého fragmentu interpretace Shirley Ross také původní forma, přestože je možné na základě výše zmíněného předpokládat formovou, melodickou i harmonickou jednotu obou verzí téže skladby. Presleyho verze je typickým příkladem strofické písně obohacené o instrumentální introdukci a ukončené tzv. „fade outem“.

Intro|a|a|a|a|outro – Elvis Presley

Česká varianta této písně v podání Evy Pilarové *Tvůj dům* (1969) byla z formy strofické písně transformována přidáním kontrastního dílu „b“ do nepravidelné dvoudílné formy – viz níže.

Intro|a|a|b|a|a|a|b|a|outro – Eva Pilarová

Píseň kromě změny formy doznala úpravu také ve stylově-žánrovém zařazení. Z Presleyho folku se píseň přesunula do swingové či „big-bandové“ podoby, která je přece jenom bližší filmové (jazzové) verzi Shirley Ross.

Se změnou žánru se mění také instrumentace. Z Presleyho „komorního“ doprovodu pouze akustické kytary a bicí soupravy je bigbandové obsazení v podání Pilarové a orchestru Václava Hybše (klavír, kytara, bicí, baskytara, saxofony, trubky a

⁴² Autor neznámý, Blue Moon. *Great American Songbook: Cafe Songbook* [online]. [cit. 2022-03-15]. Dostupné z: http://greatamericansongbook.net/pages/songs/b/blue_moon.html#movieShow.

⁴³ Autor neznámý, Blue Moon by Elvis Presley: Originals. *SecondHandSongs.com* [online]. [cit. 2022-03-15]. Dostupné z: <https://secondhandsongs.com/performance/12500>.

pozouny) obrovským posunem v celkovém vyznění skladby, včetně přirozeného nárůstu hlasitosti a vzhledem k žánrovému posunu také hybnosti.

Z textového hlediska není možné vysledovat jakoukoli shodu mezi anglickou a českou verzí. Presley se v textu písně *Blue Moon* vyznává měsíci ze své osamělosti, kterou by rád překonal a našel „někoho na kom by mu záleželo“.⁴⁴ Pilarová se v českém textu Ronalda Krause „vysmívá“ pravděpodobně své bývalé známosti, že jeho dům (v přeneseném významu možná život) se za současného stavu věcí „brzy zřítí“, v jejím životě že je naopak vše v pořádku („u mě teď však slunce svítí a vůbec nevzpomínám“).

Přesun v tónině je patrný i zde – z Presleyho „tesklivého“ c moll se Pilarová a Václav Hybš se svým orchestrem rozhodli udělat „break-up song“ v Pilarové vyhovující stupnici B dur. Cover verze Evy Pilarové *Tvůj dům* je interpretační cover verzí, se změnou stylově-žánrového zařazení, včetně úpravy formy a instrumentace, bez shody s původním textem.

Interpret	Elvis Presley	Eva Pilarová
Název písně	Blue Moon	Tvůj dům
Tónina	c moll	B dur
Hlas (SATBB)	baryton	alt
Styl/žánr	folk	pop/swing
Rok nahrávky	1954	1969
Rok vydání	1956	1969
Vydavatel	RCA Victor	Supraphon
Název alba	Elvis Presley	Eva
Text	Lorenz Hart	Ronald Kraus
Jazyk textu	en	cz
Hudební těleso	x	Václav Hybš se svým orchestrem
Instrumentace	kytara, bicí	bicí, baskytara, saxofon, trubka, pozoun, klavír, kytara,
Forma	Intro a a a a outro	Intro a a b a a a b a outro

⁴⁴ „Someone I really could care for.“ = poslední verš druhé sloky zkoumané písně.

4.3. Heartbreak Hotel

Heartbreak Hotel znamenal pro Presleyho kariéru obrovský skok, stal se totiž prvním Presleyho hitem, který se dostal na přední příčku americké hitparády. Bluesová píseň z pera Mae Axtona zaujala Elvise již při prvním poslechu, o vznik její nahrávky musel vzhledem k jejímu kontroverznímu námětu bojovat s týmem producentů, jak vidno, úspěšně.⁴⁵

Forma 12 taktového blues je zde modifikována na pouhých osm taktů, kombinující ve druhém čtyřtaktí harmonický vývoj druhého a třetího čtyřtaktí původní formy. Takty číslo 5 a 6 v osmitaktovém schématu kopírují první dva z druhé fráze dvanáctitaktové formy, takty 7 a 8 neodpovídají žádné dvojici užívané v běžné bluesové formě, ovšem jejich funkcí je dovést tento model k harmonické uzavřenosti.⁴⁶ Zde užívané osmitaktové schéma je navíc kombinováno s dvoudílnou formou pravidelně střídající sloku („a“) a refrén („b“). První čtyři takty (T|T|T|T⁷) plní funkci sloky, druhé čtyřtaktí (S|S|D⁷|T) lze, vzhledem k perzistentnímu opakování textu, považovat za refrén.

T|T|T|T S|S|T|T D|D|T|T - 12 taktové blues (*Hound Dog*)



T|T|T|T⁷ S|S|D⁷|T – 8 taktové blues (*Heartbreak Hotel*)

(sloka)

(refrén)

Michal Tučný jako přední osobnost českého country tuto upravenou bluesovou formu ve své cover verzi (*Je mi to líto*, 1990) dodržuje v oblasti sloky a refrénu, ovšem přidáním instrumentálními mezihrami ji poněkud rozbourává. Samozřejmostí je také přenesení písně do Tučného „domovského“ stylu – country. Této stylově-žánrové kategorii odpovídá také nová instrumentace a interpretace písně. Aranžmá se v tomto případě změnilo z Presleyho sólové performance doprovázené pouze akustickou

⁴⁵ Autor neznámý, *Heartbreak Hotel*. *Elvis Presley Official Web Site Elvis The Music* [online]. [cit. 2022-03-23]. Dostupné z: <https://www.elvisthemusic.com/music/heartbreak-hotel/>.

⁴⁶ John Rudolph Covach, „Form in Rock Music A Primer“ in: *Engaging Music Essays in Musical Analysis*, ed., Deborah Stein (New York: Oxford University Press 2005), 65-76.

kytarou, basou, bicí soupravou, klavírem a elektrickou kytarou na rovnocenné rozložení partů pro vokální linku, elektrickou kytaru, saxofon, či foukací harmoniku.

Co ovšem nebylo zachováno je text. Axtonův původní námět odkazující na zklamání z lásky a „Heartbreak Hotel“ kde se opuštění lidé mohou „vyplakat ze svého smutku“ byl pro interpretaci Michala Tučného přesunut do roviny nevěry. Z výše uvedených důvodů je variantu Michala Tučného s Tučňáky možné zařadit do kategorie interpretační cover verze stylově-žánrového posunu, s textem bez korelace s původní předlohou.

Interpret	Elvis Presley	Michal Tučný
Název písně	Heartbreak Hotel	Je mi to líto
Tónina	E dur	C dur
Hlas (SATBB)	baryton	tenor
Styl/žánr	blues	country
Rok nahrávky	1956	1990
Rok vydání	1956	1990
Vydavatel	RCA Victor	Supraphon
Název alba	Heartbreak Hotel (SP)	Medicinman
Text	Elvis Presley, Thomas Durden, Mae Boren Axton	Vladimír Poštulka
Jazyk textu	en	cz
Hudební těleso	x	Tučňáci
Instrumentace	klavír, basa, el. kytara, bicí, kytara	foukací harmonika, kytara, bicí, baskytara, el. Kytara, saxofon,
Forma	8 taktové blues + malá dvoudílná forma	8 taktové blues + malá dvoudílná forma

4.4. Blue Suede Shoes

Blue Suede Shoes pochází původně z repertoáru jiného interpreta, tím byl Carl Perkins „průkopník“ stylu rockabilly. Přestože Presley byl až pátý v řadě performerů přejímajících tuto skladbu, Elvisova interpretace, nahraná již rok po vydání písně Carlem Perkinsem, se zapsala do povědomí posluchačů po celém světě a je velkou částí populace považována za verzi originální.

Zde poprvé v průběhu zkoumaného vzorku neproběhla změna jak ve stylově-žánrovém zařazení,⁴⁷ tak v přesunu mezi tóninami. V instrumentaci při zpracování *Blue Suede Shoes* došlo také pouze k malé změně, a to v pouhém přidání klavíru v obou verzích Karla Zicha a skupiny Flop. Tato úprava ovšem působí velmi přirozeně, jelikož klavír bývá běžně obsazován při interpretaci jak rockabilly, tak jeho příbuzného stylu rock'n'rollu.

Forma, která také zůstala ve všech variantách zachována, je 12 taktové blues, které se v druhé a čtvrté „sloce“ mění na 16 taktů na stejném harmonickém základu, jaký je typický pro 12 taktové blues.

Textový transfer proběhl pouze ve variantě *Nešlap mi na sandály* v interpretaci Karla Zicha a skupiny Flop – z původní angličtiny do češtiny. Michal Bukovič se při zpracování předlohy držel původního tématu – vypravěčovy úzkosti týkající se jeho nových semišových bot. Verze Michala Bukoviče pro Karla Zicha a Flop se tak více než novému textu podobá volnému překladu (viz níže text druhé sloky obou verzí). Všechny varianty písně *Blue Suede Shoes* z československého prostředí je možné označit jako imitační cover verze, v případě písně Karla Zicha *Nešlap mi na sandály* i s cizojazyčnou textovou shodou.

⁴⁷ Perkinsova verze je sice zařazena do stylu rockabilly, ale tento styl je rock'n'rollu natolik podobný, že tato změna není považována za relevantní.

Blue Suede Shoes – Carl Perkins

Well, you can knock me down, step in my face,
slander my name all over the place,
do anything that you want to do,
but uh-uh honey, lay off of my shoes.

Nešlap mi na sandály – Michal Bukovič

Můžeš mi košem dát a můžeš jít pryč,
můžeš mi ukrást od auta klíč,
můžeš se smát třeba na celej sál,
jenom mi nešlápni na sandál.

Interpret	Carl Lee Perkins	Elvis Presley	Karel Zich	Karel Zich	George & Beatovens
Název písně	Blue Suede Shoes	Blue Suede Shoes	Blue Suede Shoes	Nešlap mi na sandály	Blue Suede Shoes
Tónina	A dur	A dur	A dur	A dur	A dur
Hlas (SATBB)	tenor	baryton	baryton	baryton	tenor
Styl/žánr	r'n'r	r'n'r	r'n'r	r'n'r	r'n'r
Rok nahrávky	1955	1956	1981	1982	2012
Rok vydání	1955	1956	1981	1983	2012
Vydavatel	SUN	RCA Victor	Supraphon	Supraphon	Supraphon a.s.
Název alba	Blue Suede Shoes (SP)	Elvis Presley	Let Me Sing Some Elvis Presley Songs	Paráda	Rock'n'Roll (tady bude i když my už tady nebudeme)
Text	Carl Lee Perkins	Carl Lee Perkins	Carl Lee Perkins	Michal Bukovič	Carl Lee Perkins
Jazyk textu	en	en	en	cz	en
Hudební těleso	x	x	Flop	Flop	George & Beatovens
Instrumentace	kytara, bicí, basa, el. kytara	kytara, bicí, basa, el. kytara	baskytara, bicí, klavír, kytara,	bicí, klavír, baskytara, el. Kytara,	bicí, baskytara, el. Kytara,
Forma	12 taktové blues	12 taktové blues	12 taktové blues	12 taktové blues	12 taktové blues

4.5. Don't Be Cruel

Don't Be Cruel byla zamýšlena jako B-side píseň pro SP desku *Hound Dog* (1956). Ovšem po nahrání této skladby ve studiu se Presley a produkční tým rozhodli pro opačné pořadí/přidělení přívlastků, tedy *Don't Be Cruel* jako A-side a *Hound Dog*, jako B-side. Vzhledem k této změně došlo i na přejmenování SP podle písně obsažené na A-side tedy *Don't Be Cruel*. Oba songy se velmi rychle vyšplhaly do čela tehdejší

hitparády v USA, *Don't Be Cruel* na prvním a *Hound Dog* na druhém místě, s celkovým prodejem přes 4 miliony kopií SP.⁴⁸

Rokenrolová píseň, ve které si Presley „stýská“ kvůli nedostatku pozornosti jeho vyvolené, kombinuje ve své formě sloku - „a“, bridge - „b“ a refrén - „c“.

Intro|a|b|a|b|c|a|b|c|a|b|c|b|b|c – Elvis Presley

Ačkoli se schéma může zdát komplikované, jedná se o vcelku běžnou formu v populární hudbě – z dalších ukázek používá bridge píseň *Always On My Mind*. Ovšem na rozdíl od *Always On My Mind* jsou v současně zkoumané písni části „bridge (b)“ a „refrén (c)“ uvedeny jako samostatné oddíly, protože každý z nich je zpracován nejen dohromady, ale také samostatně. Teoreticky je možné formu této skladby rozdělit na 5 skupin po třech oddílech, tedy: intro|a|b a|b|c a|b|c a|b|c b|b|c, přičemž každý z těchto bloků (kromě prvního) je ukončen refrémem (c).

Obě české cover verze v podání Evy Pilarové zmiňovanou formu doslovně dodržují. Zato varianta Jany Robbové se skupinou Bacily si tuto formu upravila k dosažení „celkové pravidelnosti“.

Intro|a|b|a|b|c|a|b|a|b|c|c' – Jana Robbová a Bacily

Došlo zde k opakování schématu „hlavního námětu“ (a|b|a|b|c), a tudíž by se toto dalo přeskupit do 4 větších bloků: intro a|b|a|b|c a|b|a|b|c c'. Změna je to poměrně přirozená, během jediného poslechu téměř nepostřehnutelná.

Co na zpracování Jany Robbové a Bacilů posluchače rozhodí víc než formální změna, je markantní rozdíl ve stylovém zařazení. Presley sám má sice v souhrnném repertoáru několik popových skladeb (např. již zmiňovanou *Always On My Mind*), ovšem popisovaná česká verze (1977) je vzhledem k originální lehkosti, téměř bezstarostnosti, se kterou Presley skladbu interpretuje, až obskurní. Popová, až jazzová aranž, s částečným přesahem do tehdy populárního žánru diska ukazuje

⁴⁸ Autor neznámý, *Don't Be Cruel*. *Elvis Presley Official Web Site* [online]. [cit. 2022-03-19]. Dostupné z: <https://www.elvisthemusic.com/music/dont-be-cruel/>.

všechny barvy hlasu Jany Robbové, od jemného, tichého sopránu přes plný a sytý alt, až po „křičené“, expresivní pasáže a tím tuto „obskurnost“ podtrhuje.

Obě interpretace Evy Pilarové se souborem divadla Semafor a orchestrem Ferdinanda Havlíka (1961) stejně jako se studiovým orchestrem při nahrávání nové verze (1984) je oproti Janě Robbové a Bacilům možné považovat za očekávatelné, až předvídatelné. Nicméně všechny tři české varianty jsou věrné „obrazu své doby“ a ukazují, nebo alespoň přibližují dobovou praxi v oblasti československé populární hudby.

Původní Presleyho instrumentace (bicí, basa, klavír, vokály) byla v první verzi Evy Pilarové rozšířena o dechovou sekci, nejvýraznějším nástrojem jsou zde saxofony, pozdější nahrávka obsahuje navíc elektrickou kytaru. Elektrifikovaná varianta kytary je obsažena také ve zpracování Jany Robbové a Bacilů, zároveň je v instrumentaci zařazen i tehdy stále populárnější syntezátor.

Z hlediska textu jsou obě české verze bez jakékoli souvislosti s původními slovy písně *Don't Be Cruel*. Presley v originálu prosí svou vyvolenou, aby mu dala šanci a nenechala jej samotného bez odpovědi. Jiří Suchý se při vytváření nového textu očividně oprostil od předlohy a napsal hravý text „semaforského“ ražení.

Don't Be Cruel – Otis Blackwell, Elvis

Presley

You know I can be found,
Sitting home all alone,
If you can't come around,
At least please telephone.
Don't be cruel to a heart that's true.

Baby, if I made you mad
For something I might have said,
Please, let's forget the past,
The future looks bright ahead,
Don't be cruel to a heart that's true.
I don't want no other love,
Baby it's just you I'm thinking of.

Co je to láska – Jiří Suchý (1961)

Že kočka není pes, že včera není dnes,
že bebop není swing a louka není les,
to každý zná, to každý ví.

Že chatrč není hrad, že jistě není snad,
že vůně není zápach a zápor není klad,
to každý zná, to každý ví.

Jednu však starost mám,
zda láska není klam, marně se ptám.

Ve zkoumaném vzorku byl při komparaci cover verzí nalezen jeden z fenoménů tehdejší doby – cenzura. Suchého text z roku 1961 se dnešnímu posluchači jeví jako politicky neangažovaný, ovšem není jisté, zda je tato verze po zásahu tehdejších cenzurních úřadů či se v pozdějších verzích (např. z roku 1984) jedná o přepracování textu z autorovy intence. Podle dostupných nahrávek se totiž i na začátku 70. let (tedy v době nové vlny restrikcí, po okupaci ze srpna 1968) objevuje verze obsahující sloku: „Že celek není kus, že moped není vůz, že Brno není v Čechách a Armstrong není Rus.“. Domněnku o autocenzuře před natočením nahrávky z roku 1961 vyslovuje v knize *Gott: československý příběh* Pavel Klusák,⁴⁹ ovšem dle aktuálních informací není možné ji potvrdit, ani vyvrátit.

Zajímavostí českých verzí písně je také reflexe současných umělců, či částečná sebereflexe. Jiří Suchý ve svých textech odkazuje nejen ke zmiňovanému Luisi Armstrongovi, ale také k Valdaufovi či Karlu Vlachovi – lépe řečeno poslední dva jmenované kapelníky komparuje na základě blíže neurčených specifik: „že Valdauf není Vlach“. Jana Robbová a Bacily se v textu odvolávají k tvrzení, že: „Bacily nejsou Vlach“ či „že Neckář není Gott (...) a já nezpívám z not“. Inspirace pro tato tvrzení je jasná a přímo odkazuje na původní text Jiřího Suchého.

Další drobnou nuancí mezi semaforickým textem pro Evu Pilarovou a úpravou pro Janu Robbovou s Bacily je změna pořadí slok – respektive vynechání druhé sloky textu J. Suchého, následné posunutí zbylých slok a vytvoření nového textu pro čtvrtou strofu. Nový text poslední verze je již zmiňovaný oddíl komparující Václava Neckáře a Karla Gotta. (viz ukázka níže, označena je vynechaná sloka a nová sloka ve verzi J. Robbové s Bacily)

⁴⁹ Klusák, Pavel. 2021. *Gott: československý příběh*. Brno: Host, s. 75.

Jiří Suchý (1961), voc. E. Pilarová

Že kočka není pes, že včera není dnes,
že bebop není swing a louka není les,
to každý zná, to každý ví.

Že chatrč není hrad, že jistě není snad,
že vůně není zápach a zápor není klad,
to každý zná, to každý ví.

Jednu však starost mám,
zda láska není klam, marně se ptám.

Že cukr není sůl, že čtvrtka není půl,
že Brno není v Čechách a deštník není hůl,
to každý zná, to každý ví.

Že čočka není hrách, že ouvej není ach,
že dudy nejsou nebe a Valdauf není Vlach
to každý zná, to každý ví.

Jednu však starost mám,
zda láska není klam, marně se ptám.

Nikdo nezná, nikdo neví,
nikdo nezná, nikdo neví.

Jana Robbová, Bacily (1977)

Že kočka není pes, že včera není dnes,
že bebop není swing a louka není les,
to každý zná, jo, to každý ví.

Že cukr není sůl, že čtvrtka není půl,
a voda není víno a deštník není hůl,
to každý zná, jo, to každý ví.

Jednu však starost mám,
zda láska není klam, marně se ptám.

Že čočka není hrách, že ouvej není ach,
že nebe nejsou dudy a Bacily nejsou Vlach,
to každý zná, jo, to každý ví.

Že čehý není hot, že Neckář není Gott,
že Brno není v Čechách a já nezpívám
z not,
to každý zná, jo, to každý ví.

Jednu však starost mám,
zda láska není klam, marně se ptám.

Marně se ptám, marně se ptám, marně se
ptám ...

Přes rozdíly mezi oběma interpretacemi je možné všechny tři varianty písně *Don't Be Cruel/Co je to láska* označit jako interpretační cover verze s textem bez shody s originálem. Verze Jany Robbové a Bacilů navíc vykazuje známky žánrově transformované cover verze.

Interpret	Elvis Presley	Eva Pilarová	Jana Robbová a Bacily	Eva Pilarová
Název písně	Don't Be Cruel	Co je to láska	Co je to láska	Co je to láska
Tónina	D dur	As dur	A dur	G dur
Hlas (SATBB)	baryton	alt	alt	alt
Styl/žánr	r'n'r	r'n'r	pop	r'n'r
Rok nahrávky	1956	1961	1977	1984
Rok vydání	1956	1961	1977	1984
Vydavatel	RCA Victor	Supraphon	Supraphon	Supraphon
Název alba	Don't Be Cruel	Co je to láska/ Souvenir	Co je to láska	Eva Pilarová A Eva Olmerová – Co Je To Láska (Don't Be Cruel) / Znáš Tě (SP)
Text	Otis Blackwell, Elvis Presley	Jiří Suchý	Jiří Suchý	Jiří Suchý
Jazyk textu	en	cz	cz	cz
Hudební těleso	x	Soubor divadla Semafor, Ferdinand Havlík se svým orchestrem	Bacily	Studiový orchestr
Instrumentace	bicí, basa, klavír, vokály	bicí, basa, saxofon, vokály, klavír	baskytara, bicí, syntezátor, vokály, el. kytara	baskytara, bicí, el. kytara, vokály, klavír, saxofon
Forma	Intro a b a b c a b c a b c b b c	Intro a b a b c a b c a b c b b c	Intro a b a b c a b a b c c'	Intro a b a b c a b c a b c b b c

4.6. Hound Dog

Před Presleyho interpretací tuto píseň pro svůj vlastní repertoár zkomponovala americká bluesová zpěvačka Willie Mae „Big Mama“ Thornton. Původní bluesová nahrávka vznikla v roce 1952 a na hudební trh byla uvedena roku 1953. Presley si tuto píseň údajně oblíbil a po zařazení do svých „live-show“ si ji přál vydat i na zvukovém nosiči.⁵⁰ Presley si tuto píseň přenesl do rokenrolového stylu a slavil s ní téměř okamžitý úspěch (viz 4.5. *Don't Be Cruel*).

Hound Dog je typickým příkladem dvanáctitaktového blues, dodržující členění na tři krát čtyři takty, stejně jako princip opakované otázky a následné odpovědi.

You ain't nothin' but a hound dog Cryin' all the time	otázka
You ain't nothin' but a hound dog Cryin' all the time	opakování otázky
Well, you ain't never caught a rabbit And you ain't no friend of mine	odpověď

Původní instrumentaci Presley společně s hudebníky ve studiu obohatili o rokenrolu příznačný klavír a doprovodné vokály společně s výměnou originální basy za elektrifikovanou baskytaru.

Změnu ovšem v Presleyho verzi doznal nejen žánr skladby, ale také text. Ten se v průběhu Presleyho nového zpracování dočkal pouze dvou rozdílných strof, zatímco Willie Mae „Big Mama“ Thornton původně užívala čtyři různě se opakující sloky (viz níže). Transformace je patrná i v celkovém vyznění textu – obě verze sice nepřímě odkazují na nižší společenský status osoby, které je píseň zpívána, ovšem „Big Mama“ Thornton je v této věci explicitnější. Presley, dá se říct, podlehl dobovým konvencím a tehdejšímu puritánství a převzal za svou jen tu „méně závadnou“ část textu.

⁵⁰ Autor neznámý, Don't Be Cruel. *Elvis Presley Official Web Site* [online]. [cit. 2022-03-19]. Dostupné z: <https://www.elvisthemusic.com/music/dont-be-cruel/>.

Hound Dog – Willie Mae „Big Mama“

Thornton

(5. a 6. sloka)

You made me feel so blue
You made me weep and moan
You made me feel so blue
Well you made me weep and moan
'Cause you ain't looking for a woman
All you lookin' is for a home

You ain't nothing but a hound dog
Quit snoopin' 'round the door
You ain't nothing but a hound dog
Quit snoopin' 'round my door

You can wag your tail
But I ain't gonna feed you no more, oh!

Hound Dog – Elvis Presley

You ain't nothin' but a hound dog
Cryin' all the time
You ain't nothin' but a hound dog
Cryin' all the time
Well, you ain't never caught a rabbit
And you ain't no friend of mine

Well, they said you was high-classed
Well, that was just a lie
Yeah, they said you was high-classed
Well, that was just a lie
Yeah, you ain't never caught a rabbit
And you ain't no friend of mine

Verze Karla Zicha a jeho doprovodné skupiny Flop dodržuje textovou předlohu Elvise Presleyho. Změnou oproti Elvisově interpretaci je přesun zpět do bluesového zpracování pro první dvě sloky, poté se Zich a Flop vrátí do žánru, provázející jejich společné presleyovské album (*Let Me Sing Some Elvis Presley Songs*) rokenrolu.

Další změnou oproti Presleyho ztvárnění je náhrada vokální části mezihry mezihrou instrumentální, přesněji sólem tenor saxofonu. Instrumentace je v podání Zicha a Flopu proti té Presleyho bohacena pouze o již zmíněný tenor saxofon, který je v průběhu skladby slyšet v podstatě jen v rámci jeho sólové mezihry.

Protože je verze K. Zicha a skupiny Flop na albu *Check The Czechs! Elvis Presley – zahraniční songy v domácích verzích* obsažena pouze v angličtině, je polemika o korelaci s původním (Presleyho) textem zcela zbytečná a je tím pádem možné ji zařadit do kategorie interpretační cover verze (vzhledem k pouze částečnému odklonu od původního stylu).

Interpret	Willie Mae "Big Mama" Thornton	Elvis Presley	Karel Zich
Název písně	Hound Dog	Hound Dog	Hound Dog
Tónina	Dis moll	C dur	D dur
Hlas (SATBB)	alt	baryton	baryton
Styl/žánr	blues	r'n'r	blues/ r'n'r
Rok nahrávky	1952	1956	1982
Rok vydání	1953	1956	1983
Vydavatel	Peacock	RCA Victor	Supraphon
Název alba	Hound Dog (SP)	Don't Be Cruel (SP)	Let Me Sing Some Elvis Presley Songs
Text	Jerry Leiber, Mike Stoller	Jerry Leiber, Mike Stoller	Jerry Leiber, Mike Stoller
Jazyk textu	en	en	en
Hudební těleso	x	x	Flop
Instrumentace	el. Kytara, basa, bicí,	el. kytara, baskytara, bicí, klavír, vokály	klavír, bicí, baskytara, el. Kytara, tenor saxofon, vokály
Forma	12 taktové blues	12 taktové blues	12 taktové blues

4.7. Lawdy Miss Clawdy

Lawdy Miss Clawdy je další z řady písní, jenž Elvis Presley převzal z repertoáru jiného zpěváka, v tomto případě Lloyda Price, a zařadil ji na jedno ze svých alb. Stalo se tak při natáčení EP s názvem Elvis Presley (1956).⁵¹

Presley ve své verzi této písně přejímá nejen žánr (blues), ale také formu zkráceného (8 taktového) blues a text. Jedinou změnou je nezapojení saxofonu do finální instrumentace, jak to udělal Lloyd Price v originální verzi.

T|T|S|S|T|D|T|D – 8 taktové blues, Lloyd Price

Oproti tomu Miki Volek a skupina Labyrint Pavla Fořta tenor saxofon v aranžmá nechali a doplnili jej o pozoun a doprovodné vokály Václava Týfy a Jiřího Cerhy. Další

⁵¹ Alba s tímto názvem vyšla celkem čtyři, tuto píseň obsahuje EP, jenž vyšlo 8. června 1956.

změnou, tentokrát menší, je výměna originální akustické kytary a basy za baskytaru a elektrickou kytaru.

Další změnou v české verzi v podání Mikiho Volka a kapely Labyrint Pavla Fořta je přidání sloky k původním čtyřem a zapojení dvou instrumentálních částí „mezihry“ místo jedné.

Obě verze, jak anglická, tak česká pracují s námětem rozchodu dvou milenců, každý z jiného důvodu. Původní Priceova anglická verze je spíše zpěvákovým „stýskáním si“, protože mu jeho vyvolená nevěnuje tolik pozornosti, kolik on by si přál, přestože jí dal všechno včetně svých úspor. Český text Michala Bukoviče popisuje muže, vyrovnávajícího se s čerstvým rozchodem, který svým odchodem očividně zapříčinila nejmenovaná žena.

Z důvodu zachování jak formy, tak stylově-žánrové kategorie, s pouhou modifikací instrumentace je možné zahrnout píseň *Má rána jsou známá* do kategorie interpretační cover verze s tematickou cizojazyčnou úpravou textu.

Interpret	Lloyd Price	Elvis Presley	Miki Volek
Název písně	Lawdy Miss Clawdy	Lawdy Miss Clawdy	Má rána jsou známá
Tónina	Gis dur	A dur	E dur
Hlas (SATBB)	tenor	baryton	tenor
Styl/žánr	r'n'r	r'n'r	r'n'r
Rok nahrávky	1952	1956	1984
Rok vydání	1952	1956	1984
Vydavatel	Specialty	RCA Victor	Panton
Název alba	Lawdy Miss Clawdy (SP)	Elvis Presley (EP)	Miki Volek. Miki Volek? Miki Volek!
Text	Lloyd Price	Lloyd Price	Michal Bukovič
Jazyk textu	en	en	cz
Hudební těleso	Lloyd Price and His Orchestra	x	Michal Prokop, Václav Týfa, Jiří Cerha, Labyrint Pavla Fořta
Instrumentace	klavír, bicí, basa, kytara, saxofon	klavír, bicí, basa, el. kytara, kytara	bicí, el. kytara, baskytara, saxofon, vokály, pozoun
Forma	8 taktové blues	8 taktové blues	8 taktové blues

4.8. Tutti-Frutti

Původním interpretem skladby byl Richard Penniman, známý pod pseudonymem „Little Richard“, který píseň vytvořil, a společně s Dorothy La Bostrie a Joe Lubinem ji přizpůsobili pro tehdejší posluchače.⁵² Píseň se ve své době stala hitem a dosáhla na druhé místo v R&B hitparádě, ve které se udržela celých 22 týdnů a obsadila 17. příčku v tehdejší popové *Hot 100*.⁵³ Skladba se stala klasickým hitem stylu rokenrol a za dobu své existence získala více než 150 cover verzí v různých jazycích.⁵⁴

V rokenrolovém stylu ponechali píseň ve svých zpracováních také Elvis Presley a Karel Zich, jejichž verze jsou v zájmu bádání této diplomové práce. Zichova varianta pracuje se stejnou instrumentací, která byla použita pro verzi Little Richarda, tzn. klavír, bicí souprava, elektrická kytara, baskytara, saxofon. Presleyho instrumentace je oproti této poněkud chudá, (bicí, basa, el. kytara), jiné rokenrolové prvky (tempo, rytmus, frázování) ovšem nepostrádá.

Forma ve všech verzích taktéž odpovídá standardům rokenrolové hudby – opět je zde využit princip strofické písně s harmonickým schématem 12 taktového blues. Harmonický vývoj skladby sice přesně neodpovídá klasickému blues, ovšem v celkovém vyznění lze tyto změny považovat za méně závažné:

T|T|T|S|S|S|T|D|D|T|T|T

Jelikož jsou všechny verze interpretovány v anglickém jazyce, a nebyly shledány žádné odchylky, analýza textu zmiňované skladby není pro potřeby této práce relevantní a zpracování písně Karlem Zichem a skupinou Flop lze označit za imitační cover verzi.

⁵² Pennimanův původní text byl podle informací webu Songfacts.com silně sexuálně zabarven, proto jej bylo nutné upravit pro tehdejší publikum.

⁵³ Autor neznámý, Tutti Frutti by Little Richard. *Songfacts.com* [online]. [cit. 2022-03-30]. Dostupné z: <https://www.songfacts.com/facts/little-richard/tutti-frutti>.

⁵⁴ Autor neznámý, Tutti-Frutti by Little Richard and His Band. *SecondHandSongs.com* [online]. [cit. 2022-03-30]. Dostupné z: <https://secondhandsongs.com/performance/1738>.

Interpret	Little Richard	Elvis Presley	Karel Zich
Název písně	Tutti – Frutti	Tutti – Frutti	Tutti – Frutti
Tónina	F dur	C dur	H dur
Hlas (SATBB)	tenor	baryton	baryton
Styl/žánr	r'n'r	r'n'r	r'n'r
Rok nahrávky	1955	1956	1982
Rok vydání	1955	1956	1983
Vydavatel	Specialty	RCA Victor	Supraphon
Název alba	Tutti-Frutti (SP)	Elvis Presley	Let Me Sing Some Elvis Presley Songs
Text	Richard Penniman, Dorothy La Bostrie, Joe Lubin	Richard Penniman, Dorothy La Bostrie, Joe Lubin	Richard Penniman, Dorothy La Bostrie, Joe Lubin
Jazyk textu	en	en	en
Hudební těleso	Little Richard and His Band	x	Flop
Instrumentace	bicí, baskytara, saxofon, el. Kytara, klavír,	bicí, basa, el. kytara,	bicí, baskytara, el. Kytara, klavír, saxofon,
Forma	strofická píseň + 12 taktové blues	strofická píseň + 12 taktové blues	strofická píseň + 12 taktové blues

4.9. Love Me Tender

Love Me Tender, titulní píseň ze stejnojmenného amerického westernového filmu, je další z již existujících skladeb, které Elvis Presley svou interpretací vynesl do čela hitparád.⁵⁵ Skladba *Aura Lee*, jenž byla upravena pro potřeby filmu odehrávajícího se po americké občanské válce, pochází právě z období občanské války a byla v té době velmi oblíbená. Právě proto byla spolu s dalšími dvěma dobovými skladbami upravena a zařazena do soundtracku k nově vznikajícímu filmu studia 20th Century Fox.⁵⁶

Romantická balada *Love Me Tender* formově odpovídá malé dvoudílné formě, pravidelně střídající díly „a“ a „b“. Každá ze tří slok („a“) je následována harmonicky odlišným refrémem („b“), finální schéma je následující:

Intro|a|b|a|b|a|b|outro

⁵⁵ Píseň obsadila 1. místo v americké hitparádě, 11. ve Spojeném Království (dle webu SecondHandSongs.com).

⁵⁶ Autor neznámý, *Love Me Tender*. *Elvis Presley Official Web Site Elvis The Music* [online]. [cit. 2022-03-25]. Dostupné z: <https://www.elvisthemusic.com/music/love-me-tender/>.

Produkční tým se rozhodl pro jednoduchou instrumentaci, která dá vyniknout celkovému sdělení písně. Presleyho zpěv je v oficiální nahrávce doprovázen pouze akustickou kytarou a doprovodnými vokály. Ačkoli se tato aranž může zdát až příliš prostá, právě její jednoduchost dokonale podtrhuje naléhavost proseb, vyřčených v textu.

Píseň *Love Me Tender* se v Československu těšila očividné popularitě. Jenom vzorové dvojalbum obsahuje šest cover verzí této písně, z nichž čtyři obstaral Karel Gott, jak v českém, tak anglickém jazyce, jednu z Věra Martinová po Gottově vzoru a jednu verzi této písně vybral dramaturg z repertoáru Karla Zicha a Flopu, v angličtině.

Presleyovská jednoduchá instrumentace (akustická kytara a vokály) byla dodržena pouze ve verzi Karla Zicha a Flopu. Všechny ostatní interpretace z československého/českého prostředí byly pojaty ve velko-orchesterálním stylu Karla Gotta.⁵⁷

Gottova čistě sólová kariéra je jasně patrná ze všech verzí nejen této, ale také ostatních písní na zkoumaném CD. Gott, vždy doprovázen velkými hudebními tělesy se skupinou vokalistů ve všech čtyřech verzích písně *Love Me Tender/Pár havraních copánků* ukazuje svou hlasovou techniku, ve dvou interpretacích dokonce předvádí znalost angličtiny, při využití původního textu. Obě Gottovy anglické nahrávky dělí přesně deset let, a přesto jsou naprosto stejné, což je patrné nejen při simultánním poslechu, ale také při poslechu jednotlivých interpretací zvlášť. Drobné nuance mezi těmito dvěma verzemi jsou patrné pouze ve zdobné hře sólové kytary, či v drobných doprovodných vstupech syntezátoru v pozdější verzi. Byla první verze (1977) Gotta s Velkým orchestrem Pragokonzertu podle producenta té následující (1987) ve svém zpracování tak dokonalá, že jí Ladislav Štáidl se svým orchestrem pouze převzali, nebo jen „potřebovali zaplnit stopáž na desce“ a proto sáhli po časem prověřené klasice? Ať tak či onak, verze *Love Me Tender* Karla Gotta z roku 1987 nepřináší žádné inovativní zpracování původního materiálu a pouze kopíruje tu předešlou.

⁵⁷ Ze zbylých pěti interpretací jsou čtyři právě Gottovy a jedna je jím očividně inspirována, vzhledem k jejímu původnímu zařazení na CD *HerrGott!!! (vol.1)*.

Oproti právě zmíněnému je rozdíl mezi oběma českými verzemi písně *Pár havraních copánků* (1964 a 1978) patrný okamžitě. Instrumentace první nahrávky (1964), která vznikla za spolupráce K. Gotta s orchestrem Karla Vlacha, obsahuje klasické bigbandové obsazení v podobě kytary, bicí soupravy, baskytary, trumpety, lesního rohu, saxofonu a příčné flétny, doplněné o zvonkohru a doprovodné vokály.

Instrumentace i aranžmá druhé české nahrávky (1978) odpovídá Gottově anglické nahrávce téže písně z roku 1977. Jedinou změnou pro československý hudební trh je až nesmyslné zařazení sólové pasáže alt saxofonu do posledního refrénu. Píseň sice pracuje s technikou postupného přidávání jednotlivých hudebních nástrojů a tím vznikajících vrstev, ovšem nástup jakéhokoli nástroje pouze pro poslední refrén nedává z hlediska vytváření hudebního aranžmá žádný smysl.

Interpretace z československého prostředí sice pracují s původní malou dvoudílnou formou, ovšem ani jedna z nich ji nedodržuje přesně. Toto ovšem není na škodu, ukazuje se nám tak částečná autorská/interpretační invence a dobová zvyklost. Všechny verze Karla Gotta vynechávají třetí sloku původní písně a před dohrou tak zní zdvojený refrén.

Intro|a|b|a|b|a|b|outro – Elvis Presley



Intro|a|b|a|b|b|outro – Karel Gott (verze 1964, 1977, 1987)

Jedinou výjimku z Gottovy „osvědčené“ praxe tvoří nahrávka *Pár havraních copánků* z roku 1978. Ta sice stejně jako zmíněné ostatní verze vynechává poslední sloku („a“), ale refrén před koncem skladby zazní pouze jedenkrát.

Intro|a|b|a|b|outro – Karel Gott (1978)

Věra Martinová se skupinou Gram na albu k poctě Gottovy tvorby dodržuje běžnou formu Gottových interpretací (se zdvojeným posledním refrémem), ovšem výsledné těleso se rozhodlo pro zapojení instrumentální mezihry právě mezi zdvojený refrén na konci skladby.

Intro|a|b|a|b|mezihra|b|outro – Věra Martinová, Gram

Jedinou (na zkoumaném dvojalbu dostupnou) verzí, jenž dodržuje původní formu písně Very Matson a Elvise Presleyho je anglická podoba Karla Zicha a skupiny Flop, tudíž je možné ji považovat za imitační typ cover verze.

Původní textová předloha je v případě písně *Love Me Tender/Pár havraních copánků* dodržena pouze v anglicky zpívaných verzích, a to doslovně. Český text Zbyňka Vavřína je oproti tomu nemožné jakkoli vztáhnout k celkovému vyznění originálního textu užitého pro filmovou píseň. Presleyho jednoduché vyznění a touha po opětování lásky je v transformaci Zbyňka Vavřína naprosto ostříženo od původní hudby, která je následně spojena s novým textem o snovém zážitku v pohádkové krajině.

Interpret	Elvis Presley	Karel Gott	Karel Gott	Karel Gott	Karel Zich	Karel Gott	Věra Martinová
Název písně	Love Me Tender	Pár havraních copánků	Love Me Tender	Pár havraních copánků	Love Me Tender	Love Me Tender	Pár havraních copánků
Tónina	D dur	B dur	D dur	C dur	D dur	D dur	C dur
Hlas (SATBB)	Baryton	Tenor	tenor	tenor	baryton	tenor	alt
Styl/žánr	Balada	Pop	pop	pop	pop	pop	pop
Rok nahrávky	1956	1964	1977	1978	1982	1987	1993
Rok vydání	1956	1964	1979	1978	1983	1987	1993
Vydavatel	RCA Victor	Supraphon	Supraphon	Supraphon	Supraphon	Supraphon	Supraphon
Název alba	Love Me Tender/ Anyway You Want Me (SP)	Pár havraních copánků/ Pražský déšť	My Romantic Feeling	Romantika	Let Me Sing Some Elvis Presley Songs	X	HerGott!! Volume 1
Text	Elvis Presley, Vera Matson	Zbyněk Vavřín	Elvis Presley, Vera Matson	Zbyněk Vavřín	Elvis Presley, Vera Matson	Elvis Presley, Vera Matson	Zbyněk Vavřín
Jazyk textu	En	Cz	en	cz	en	en	cz

Hudební těleso	X	Karel Vlach se svým orchestrem	Sbor Václava Kozla, Velký orchestr Prago-koncertu	Studiový sbor, Velký orchestr Prago-koncertu	Kühnův smíšený sbor, Flop	Sbor orchestru Ladislava Štáidla, Ladislav Štáidl se svým orchestrem	Věra Martinová, Skupina Gram
Instrumentace	akustická kytara, vokály	klavír, bicí, baskytara, kytara, vokály, zvonkohra, trubky, lesní roh, saxofon	kytara, smyčce, vokály, baskytara, keyboard, bicí	kytara, vokály, smyčce, bicí, saxofon, baskytara,	kytara, vokály	kytara, smyčce, vokály, bicí, baskytara, el. Kytara, syntezátor	el. kytara, akustická kytara, baskytara, bicí, vokály, syntezátor (keyboard)
Forma	Intro a b a b a b outro	Intro a b a b b outro	Intro a b a b b outro	Intro a b a b outro	Intro a b a b a b	Intro a b a b b outro	Intro a b a b m ezihra b outro

4.10. Jailhouse Rock

Skladba *Jailhouse Rock* se stala jednou z Presleyho signifikantních písní. Její vznik byl sice podmíněn Presleyho obsazením do hlavní role stejnojmenného filmu (1957), nicméně píseň se v průběhu let od filmu oprostila a s více než 300 cover verzemi se stala jedním z „evergreenů“ klasického rokenrolového repertoáru.

R'n'r je patrný také v interpretaci a instrumentaci písně. Instrumentace čítá nástrojové obsazení typické pro písně ve stylu rokenrolu – kytaru (elektrickou), klavír, basu/baskytaru a bicí soupravu – doplněnou o saxofon pro sólovou mezihru. Typicky rokenrolová je také interpretace, kdy Presley z pozice jediného zpěváka zaujímá svým zpěvem většinu stopáže zkoumané písně.

V rokenrolové hudbě běžně užívaná forma 12 taktového blues je v Presleyho verzi z pera autorů Jerryho Leibera a Mikea Stollera rozšířena na 16 taktů. První čtyřtaktí setrvávající na tónice je prodlouženo na 8 taktů, následující dvě čtyřtaktí jsou ponechána v klasické podobě. Výsledné schéma vypadá takto:

T|T|T|T T|T|T|T S|S|T|T D|S|T|T

4 takty 4 t. 4 t. 4 t.

Zmíněné znásobení tónické části nabourává již zmiňovaný princip opakované otázky a odpovědi a tíhne k výkladu formy jako malé dvoudílné „ab“ s pravidelným střídáním sloky a refrénu. Tuto skutečnost podporuje také textová stránka písně dodržováním stejného textu pro třetí a čtvrté čtyřtaktí (takty č. 9-16).

The warden threw a party in the county jail	
The prison band was there, and they began to wail	
The band was jumpin', and the joint began to swing	a
You should've heard them knocked out jailbirds	(sloka)
sing	
Let's rock	
Everybody, let's rock	b
Everybody in the whole cell block	(refrén)
Was dancin' to the Jailhouse Rock	

Všechny výše jmenované rokenrolové prvky jsou víceméně dodrženy ve všech cover verzích z československé populární scény. Výjimku tvoří opominutí saxofonu z původní instrumentace u všech tří cover verzí. Další změnou, ačkoli ne na první poslech patrnou je změna interpretace v písni *Krvežíznivej rak*. Kapela Sputniki je na zkoumaném CD jediným zástupcem skupinové interpretace písně Elvise Presleyho v období 60. let 20. století v ČSR. Přestože hlavní vokální linku přednáší výlučně Tomislav Vašíček a instrumentální mezihra je ve zpracování písně zastoupena také pouze jedenkrát, z nahrávky je patrné, že Vašíčkův tenor a všechny ostatní nástroje jsou si v aranžmá písně rovny.

Přenesení textu do českého jazyka při zpracování skladby proběhlo v obou případech (*Krvežíznivej rak* – Sputniki, 1960; *Můj sok* – Karel Zich a Flop, 1982) formou fonetické shody oproti tematickému souladu.⁵⁸ Fonetické shody bylo v případě kapely Sputniki dosaženo při záměně anglického výrazu „rock“ [rɒk] za české slovo rak. Michal Bukovič pro Karla Zicha a Flop zvolil nový text na základě výměny stejného slova – tedy „rock“ či „block“ za česká slova rok, sok, či šok.

J. Leiber, M. Stoller–

Jailhouse Rock

Let's rock

Everybody, let's rock

Everybody in the whole cell

block

Was dancin' to the Jailhouse

Rock

T. Vašíček – Krvežíznivej

rak

Zlej rak,

krvežíznivej rak.

Ó, nepřejí vám, lidi, znát,

co umí hladovej rak.

M. Bukovič – Můj sok

Můj sok,

mezi námi je sok,

to mi způsobí lehčí šok,

a tak to jde celej rok.

Vzhledem k zachování všech stěžejních složek písně je *Jailhouse Rock* v anglické verzi Karla Zicha a Flopu možné považovat za imitační cover verzi. Další dvě české varianty téže písně (*Krvežíznivej rak* a *Můj sok*) jsou pro změnu textu zařazeny do kategorie interpretačních cover verzí bez korelace s původním námětem předlohy.

⁵⁸ Třetí cover verze z československého prostředí byla pro Zichovu interpretaci ponechána v anglickém jazyce, proto zde není zařazena.

Interpret	Elvis Presley	Tomislav Vašíček	Karel Zich	Karel Zich
Název písně	Jailhouse Rock	Krvežíznivej rak	Jailhouse Rock	Můj sok
Tónina	Es dur	C dur	es moll	Es dur
Hlas (SATBB)	Baryton	tenor	baryton	baryton
Styl/žánr	r'n'r	r'n'r	r'n'r	r'n'r
Rok nahrávky	1957	1960	1982	1982
Rok vydání	1957	1998	1983	1983
Vydavatel	RCA Victor	Bonton Music a.s.	Supraphon	Supraphon
Název alba	Jailhouse Rock (SP)	Bigbít: Průkopníci českého rock'n'rollu	Let Me Sing Some Elvis Presley Songs	Paráda
Text	Jerry Leiber, Mike Stoller	Tomislav Vašíček	Jerry Leiber, Mike Stoller	Michal Bukovič
Jazyk textu	En	cz	en	cz
Hudební těleso	X	Sputnici	Flop	Flop
Instrumentace	bicí, klavír, el. kytara, baskytara, saxofon	bicí, baskytara, el. Kytara, klavír,	klavír, bicí, baskytara, el. Kytara	klavír, bicí, baskytara, el. Kytara
Forma	16 taktové blues + malá dvoudílná forma	16 taktové blues + malá dvoudílná forma	16 taktové blues + malá dvoudílná forma	16 taktové blues + malá dvoudílná forma

4.11. Crying In The Chapel

Presleyho obrat k duchovním hodnotám je částečně patrný v jeho tvorbě ze 60. let 20. století (LP *His Hand In Mine*, 1960; či LP *How Great Thou Art*, 1967), kdy Presley vyhledával a nahrával gospelové a jiné křesťanské písně pro svůj repertoár. Jednou z těchto písní, na zkoumaném dvojalbu přejatou, je *Crying In The Chapel*. Skladbu zkomponoval Artie Glenn, pro svého bratra Darrella Glenna. Glennovo „jednoduché“ folkové zpracování spirituálního prožitku, se v provedení Elvise Presleyho dostalo do gospelové roviny, kterou podtrhují vokály Presleyho doprovodné skupiny The Jordanaires. Kromě vokálů zdůrazňuje „gospelovost“ také fakt, že Presleyho verze je nahrána bez bicí soupravy, s akustickou kytarou udávající rytmus a velmi volné tempo.

Ke gospelovému zpracování se přiklonil také Karel Zich se skupinou Flop, v jejich verzi (*Crying In The Chapel*, 1982/3), která je téměř doslovnou kopií té Presleyho.

Jedinou nuancí mezi těmito dvěma verzemi je zařazení bicí soupravy do instrumentace v případě Zicha a Flopu.

Dokonce i Karel Gott s Tanečním orchestrem Čs. rozhlasu se společně s producenty SP *Isabella* (1965), která obsahuje také *Crying In The Chapel* (pod názvem *Cesta rájem*) zvolili klidné a „komorní“ zpracování skladby. Sice v Gottově příznačném popovém stylu, ale instrumentačně obohacené pouze o bicí a harfu.

Zato Jiří Korn s orchestrem Ladislava Štáidla se v roce 1983 pustili do typického československého popu 80. let 20. století. Elektrifikace kytary, či baskytary nevytváří nijak závratný rozdíl, ovšem užití syntezátoru či elektronických varhan evokuje právě zmiňovaný dojem a řadí tuto variantu do typicky „východo-evropského“ populárně-hudebního stylu druhé poloviny 20. století.

Artie Glenn zvolil pro svou kompozici dvoudílnou formu, ve které se nepravidelně střídají kontrastní díly „a“ a „b“. Díl „a“ (sloka) se v úvodu originální verze vyskytuje dvakrát před nástupem části „b“ - refrénu. Poté se schéma opakuje, změnou ale je proložení dvojice slok (dílů „a“) instrumentální mezihrou na stejném melodicko-harmonickém základu. Celou píseň uzavírá poslední sloka, díl „a“.

a|a|b|a|a|a|b|a – Darrell Glenn

Presley a jeho spolupracovníci se rozhodli pro vynechání instrumentální mezihry a jedné sloky. Tuto formu dodržují všechny verze, které vznikly v Československu, s drobnou úpravou pro Jiřího Korna. Ten na závěr opakuje poslední verš předchozí sloky.

a|a|b|a|b|a – Presley, Gott, Zich



a|a|b|a|b|a|a' – Jiří Korn

Cesta rájem Jiřího Štáidla nemá s původním textem Artieho Glenna společného. Zatímco Glenn popisuje cestu hříšníka k prozření Boží síly, Jiří Štáidl se v textu pro Karla Gotta opět zaměřil na jeho image „milovníka žen“. Za potenciálně jediný

společný prvek je možné považovat zmínku o ráji, která ale v kontextu Štaidlovy verze odkazuje na naprosto jinou „skutečnost“ než Glennův zbožný námět.

Z pohledu celkové kategorizace českých verzí je zkoumané písně možné rozlišit na dva typy – Karel Zich a Flop svou verzí zaujímají pozici imitační cover verze. Karel Gott a následně Jiří Korn se svými variantami zastupují tutéž kategorii ovšem s textovou úpravou bez korelace s původním textem.

Zajímavostí je rychlost, s jakou se tvůrčímu týmu Gott – Štaidl podařilo získat v roce 1965 Presleyho hit. Presley tuto píseň vydal na SP 6. dubna 1965, Gott 1. října téhož roku. Pravděpodobnost, že by československá verze vycházela z Glennovy původní písně je velmi nízká. Stejně tak je nepravděpodobné, že se Gottův okruh tvůrců jakkoli dostal k již natočené, ale nevydané Presleyho verzi.

Interpret	Darrell Glenn	Elvis Presley	Karel Gott	Karel Zich	Jiří Korn
Název písně	Crying In The Chapel	Crying In The Chapel	Cesta rájem	Crying In The Chapel	Cesta rájem
Tónina	D dur	H dur	Es dur	H dur	C dur
Hlas (SATBB)	tenor	baryton	tenor	baryton	tenor
Styl/žánr	folk	gospel	pop	pop	pop
Rok nahrávky	1953	1960	1965	1982	1983
Rok vydání	1953	1965	1965	1983	1983
Vydavatel	Valley	RCA Victor	Supraphon	Supraphon	Supraphon
Název alba	Crying In The Chapel (SP)	Crying In The Chapel (SP)	Isabella (SP)	Let Me Sing Some Elvis Presley Songs	Jiří Štaidl (1943-1973) - Písně s texty Jiřího Štaidla
Text	Artie Glenn	Artie Glenn	Jiří Štaidl	Artie Glenn	Jiří Štaidl
Jazyk textu	en	en	cz	en	cz
Hudební těleso	Darrell Glenn	The Jordanaires	Taneční orchestr Čs. Rozhlasu	Flop	Sbor orchestru Ladislava Štaidla, Ladislav Štaidl se svým orchestrem
Instrumentace	kytara, basa, bicí, klavír	klavír, basa, vokály, kytara	bicí, basa, klavír, harfa, kytara, vokály	klavír, bicí, baskytara, vokály	bicí, baskytara, el. Kytara, syntezátor, vokály,
Forma	a a b a a a b a	a a b a b a	a a b a b a	a a b a b a	a a b a b a a'

4.12. Can't Help Falling In Love

Can't Help Falling In Love (With You) je další skladbou zkomponovanou pro film, ve kterém Elvis Presley účinkoval.⁵⁹ *Blue Hawaii* (1961) je v pořadí osmým filmem, kterým se Presley snažil prosadit ve filmovém průmyslu.

Autorům G. D. Weissovi, L. Creatoremu a H. Perettimu se podařilo napsat pro film, ale i Elvise samotného, povedený, publikem i posluchači oceňovaný „lovesong“.⁶⁰ Žánrově lze tento počín zařadit do kategorie „balady“ v interpretačně přívětivé D dur. Zvolená forma aababa' využívá opakování harmonické a melodické struktury sloky k vytvoření většího napětí před refrémem/kontrastním dílem „b“. Tato forma zůstala stejná i pro všechny zkoumané následující české verze (viz tabulka níže).

Instrumentace zůstala ve většině popisovaných případů zachována v podobném rozsahu. Tentokrát trojice autorů ani v případě Presleyho verze nešetřila na výsledném aranžmá a pro hollywoodský „velkofilm“ je instrumentace za využití klavíru, bicí soupravy, elektrické kytary, baskytary, zvonkohry a doprovodných vokálů vcelku příznačná. O to větším překvapením se při poslechu jeví Gottova „komorní“ varianta písně z roku 1989, zpívaná v anglickém jazyce. Nástrojové obsazení složené „pouze“ z klavíru, bicí soupravy, baskytary, akustické kytary a sólové elektrické kytary je pro Gottovu personu velmi neobvyklou polohou, ale po „letech“ skladeb s velko-orchesterálním aranžmá se jedná o osvěžující změnu.

Z hlediska textového zpracování se Zdeněk Borovec držel originálního námětu skladby. Byla zachována charakteristika milostné písně, ač s jiným kontextem. Autoři původního textu se snažili vytvořit pro Elvise píseň, kterou se vyznává ze svých citů k ženě, jako ostatně ve více písních. Zdeněk Borovec v nové úpravě navazuje na toto téma, ovšem z jiné perspektivy – muž zde působí jako iniciátor a interpreti Chladil a následně Gott téměř žádají ženu, které je píseň směřována, aby se „nebála posunout vztah na další úroveň“.

⁵⁹ Píseň *Can't Help Falling In Love (With You)* se dočkala vydání i na singlovém nosiči. B-sidem této nahrávky se stala skladba *No More*, SP s oběma stopami bylo vydáno v průběhu roku 1961.

⁶⁰ *Can't Help Falling In Love (With You)* se umístila na prvním místě hitparády ve Spojeném Království, a na druhém místě v USA – dle serveru SecondHandSongs.com.

Všechny varianty této skladby z československého prostředí lze považovat za interpretační cover verze, se změnou v instrumentaci (Gott, 1989) či textu (Chladil, 1966; Gott, 1974) či s transformací do instrumentální verze (Orchestr Gustava Bromy, 1965).

Interpret	Elvis Presley	Orchestr Gustava Bromy	Milan Chladil	Karel Gott	Karel Gott
Název písně	I Can't Help Falling In Love With You	I Can't Help Falling In Love With You	Žádám víc	Žádám víc	I Can't Help Falling In Love With You
Tónina	D dur	Es dur	Es dur	F dur	F dur
Hlas (SATBB)	baryton	instrumentální	tenorální baryton	tenor	tenor
Styl/žánr	balada	jazz/pop	pop	pop	pop
Rok nahrávky	1961	1965	1966	1974	1989
Rok vydání	1961	1965	1966	1975	1990
Vydavatel	RCA Victor	Supraphon	Supraphon	Supraphon	Supraphon
Název alba	Blue Hawaii	I Can't Help Falling In Love With You/ Steeple-Case of Pardubice (SP)	Ať hudba dále zní (1995)	Melodie, které nestárnou	I Love You For Sentimental Reasons
Text	George David Weiss, Luigi Creatore, Hugo Peretti	x	Zdeněk Borovec	Zdeněk Borovec	George David Weiss, Luigi Creatore, Hugo Peretti
Jazyk textu	en	x	cz	cz	en
Hudební těleso	The Jordanaires	Orchestr Gustava Bromy	Sbor Lubomíra Pánka, Karel Vlach se svým orchestrem	Karel Vlach se svým orchestrem	Studiový orchestr Rudolfa Rokla
Instrumentace	klavír, bicí, vokály, zvonkohra, el. kytara, baskytara	vokály, zvonkohra, trubka, kytara, basa, příčná flétna, pozoun, klarinet	kytara, bicí, vokály, baskytara, syntezátor, el. Kytara,	bicí, baskytara, trubka, saxofon, vokály, el. Kytara, smyčce, pozoun,	kytara, klavír, baskytara, bicí
Forma	Intro a a b a b a'	Intro a a b a b a'	Intro a a b a b a'	Intro a a b a b a'	Intro a a b a b a'

4.13. Viva Las Vegas

Další z Presleyho hitů *Viva Las Vegas* (1964) byl také zkomponován pro stejnojmenný film (také 1964), ve kterém Elvis ztvárnil hlavní roli. Divokou píseň, popisující blyštivou atmosféru „města hříchu“ a jeho všudypřítomných neonů a kasin je možné zařadit do stylu popu, podkategorie „soundtrack“. Formu skladby lze určit jako malou dvoudílnou formu aba s introdukcí a kodou („intro“, „outro“). Presleyho doprovodní hudebníci v instrumentaci kombinují kytary, basu, bicí, klavír, varhany a saxofon s vokální skupinou The Jordanaires. Výsledná aranž společně s textem D. Poma a M. Shumana vytváří velmi rychlou a hybnou ódu na pomíjivý lesk lasvegaského pozlátka.

Česká verze v podání Michala Tučného je, stejně jako *Heartbreak Hotel* (*Je mi to líto*), přenesena do Tučnému příznačného country stylu, ačkoli je zde upuštěno od tradičních country nástrojů, jako jsou banjo, či foukací harmonika. Aranžmá české verze je stejně „husté“ a často nepřehledné stejně jako v Presleyho případě, přestože je původní instrumentace zredukována nevyužitím klavíru, varhan, ani doprovodných vokálů.

Oproti tomu, forma zůstala stejná – malá dvoudílná forma s introdukcí a kodou:

Intro|a|b|a|outro

Text k české verzi zpracoval Zdeněk Rytíř, a ačkoli se očividně snažil ponechat textu jeho „hazardní“ tematiku, výsledek je přinejmenším komický. Tučný zpívající ódu na nový hrací automat v jeho oblíbené hospodě, do kterého „naházel celou výplatu“ se příliš nepodobá původní oslavné písni na „město hříchu“. Vzhledem k výše zmíněným úpravám je píseň *Viva Las Vegas* možné zařadit do skupiny interpretačních cover verzí bez korelace s původním námětem předlohy.

Interpret	Elvis Presley	Michal Tučný
Název písně	Viva Las Vegas	Viva Las Vegas
Tónina	G dur	A dur
Hlas (SATBB)	baryton	tenor
Styl/žánr	r'n'r	country
Rok nahrávky	1964	1994
Rok vydání	1964	1994
Vydavatel	RCA Victor	Supraphon
Název alba	What'd I Say	Jižanský rok
Text	Doc Pomus, Mortimer Shuman	Zdeněk Rytíř
Jazyk textu	en	cz
Hudební těleso	Elvis Presley and The Jordanaires	skupina Žízeň
Instrumentace	kytara, bicí, basa, klavír, el. Kytara, vokály, varhany	bicí, baskytara, syntezátor, el. Kytara,
Forma	Intro a b a outro	Intro a b a outro

4.14. Suspicious Minds

Suspicious Minds, jejímž autorem a původním interpretem byl Mark James (vlastním jménem Francis Rodney Zambon), americký skladatel a textař, z jehož pera pochází například již zmiňovaná skladba *Always On My Mind*. James nahrál svou verzi *Suspicious Minds* v roce 1968 a Presley ji do svého repertoáru převzal v létě 1969. Píseň se téměř okamžitě stala číslem jedna v tehdejších hitparádách, první skladbou číslo jedna za předchozích sedm let a zároveň poslední Presleyho písní číslo jedna v jeho kariéře.⁶¹

Popová píseň *Suspicious Minds* je, stejně jako *Always On My Mind* složena ze tří harmonicko-melodických úseků: sloky „a“, refrénu „b“ a recitativu „c“. Tyto části se nestřídají pravidelně, refrén se poprvé objeví až poté co dvakrát zazní sloka, recitativ

⁶¹ Autor neznámý, *Suspicious Minds*. *Elvis Presley Official Web Site Elvis The Music* [online]. [cit. 2022-03-28]. Dostupné z: <https://www.elvisthemusic.com/music/suspicious-minds/>.

je do struktury zapojen až po dvojitým užití kombinace „sloka, sloka, refrén“. Výslednou strukturu je možno zapsat následovně:

a|b|a|b|c|a|a – *Suspicious Minds*,⁶² Mark James

Elvis Presley ve své interpretaci skladby tuto formu dodržuje, ale na konci ji rozšiřuje o několikanásobné opakování úseku sloky až do tzv. „fade-outu“. Praxe, která vznikla vzhledem k zařazení písně do lasvegaských show v průběhu Presleyho tzv. „comebackových let“ ještě před vznikem fyzické studiové nahrávky umožňovala Presleymu ustoupit do zákulisí a při opakování sloky se s velkým nadšením publika vrátit zpět na pódium.⁶³

a|b|a|b|c|a|a|a|a – Elvis Presley

V českém populárně-hudebním prostoru píseň *Suspicious Minds* do svého repertoáru převzal Karel Gott. Jeho verze s názvem *Podezírání* z roku 2012 dodržuje Jamesovu původní formu s překvapivým vložením refrénu mezi poslední dvě opakování úseku „a“ – viz níže.

a|b|a|b|c|a|b|a – Karel Gott

Instrumentace byla v rámci obou přenosů, jak k Presleymu, tak ke Gottovi, ponechána po vzoru verze Marka Jamese, ovšem již u Presleyho s elektrifikací kytary a basy (v Presleyho verzi byla užita elektrická kytara a baskytara, zatímco v Jamesově byly basa i kytara užity ve svých akustických variantách).

Tvůrčí tým Karla Gotta pro desku *Dotek lásky* (2012), která obsahuje cover verze obou písní z pera Marka Jamese se pokusil dodržet původní myšlenku transformované skladby. Obě textové linky, jak původní anglická, tak upravená česká, pracují s námětem podezřívavosti interpretovy partnerky, která svou nedůvěřivostí a celkovým chováním ohrožuje podstatu v písni prožívaného vztahu. Česká varianta se tak dá považovat za volný překlad původního textu. V souvislosti s tímto je Gottova

⁶² Pro zjednodušení formy je dvojitě užití skladebného celku sloky před refrémem znázorněno pouze jednou zmínkou.

⁶³ Autor neznámý, *Suspicious Minds*. *Elvis Presley Official Web Site Elvis The Music* [online]. [cit. 2022-03-28]. Dostupné z: <https://www.elvisthemusic.com/music/suspicious-minds/>.

varianta případem interpretační cizojazyčné cover verze s tematicky souhlasícím textem.

Interpret	Mark James	Elvis Presley	Karel Gott
Název písně	Suspicious Minds	Suspicious Minds	Podezírání
Tónina	G dur	G dur	G dur
Hlas (SATBB)	tenor	baryton	tenor
Styl/žánr	pop	pop	pop
Rok nahrávky	1968	1969	2012
Rok vydání	1968	1969	2012
Vydavatel	Scepter Records	RCA Victor	Supraphon a.s.
Název alba	Suspicious Minds (SP)	Suspicious Minds (SP)	Dotek lásky
Text	Mark James	Mark James	Miroslav Černý
Jazyk textu	en	en	cz
Hudební těleso	x	x	Petr Dvořák, Pavel Růžička, Dechová sekce, Studiový orchestr
Instrumentace	bicí, baskytara, klavír, trubka, smyčce, kytara, vokály	bicí, el. Kytara, basa, smyčce, klavír, trubka, vokály	klavír, bicí, el. Kytara, baskytara, smyčce, vokály, trubka
Forma	a b a b c a a	a b a b c a a a a	a b a b c a b a

4.15. In the Ghetto

Autor písně *In the Ghetto*, Mac Davis, Elvise Presleymu nabídl skladbu sociálně zainteresovanou a Presley ji neváhal přivést k životu. Ačkoli byla tato tematika v kontextu konce 60. let kontroverzní, Presleyho interpretace, a dost možná i osoba, velmi brzy vynesly píseň ze stejnojmenného SP na první příčku hitparád a nosiče se prodalo přes milion kusů. Stejně jako předchozí skladba pochází tato sociálně orientovaná soulová píseň z Presleyho tzv. „comebackových let“ (tj. 1968-9).

V československém prostoru vzniklo několik cover verzí písně *In the Ghetto*, v českém i anglickém jazyce. Na zkoumaném dvojalbu jsou takovéto interpretace čtyři, z nichž každá je přenesená do jiného stylu. Originálu nejvíce podobná je folková/bluesová verze uskupení Spirituál kvintet, jménem *Černošský ghetto* (1971).

Oproti tomu, Helena Vondráčková svou verzi transformovala do popového ranku pod názvem *Za psí branou* (1970). Největší změny ovšem doznala anglická verze písně v podání Josefa Laufera a Golema Jana Václavíka. Disco-funkové zpracování lze opravdu považovat za jedinečné a odvážné, nicméně Lauferova interpretace, především jeho barva hlasu navrácí písní její závažnost, která by ve stejné stylové úpravě ale s jinými vokály pravděpodobně scházela.

Interpretace skladby je ve většině případů stejná jako ta Presleyho – zpěvák/zpěvačka a doprovodné těleso. Helenu Vondráčkovou při nahrávání této písně doprovázel Taneční Orchester Československého Rozhlasu, Josefa Laufera kapela Golem Jana Václavíka. Jedinou výjimkou, která je ve zkoumaném vzorku k nalezení je interpretace v podání Spirituál kvintetu. Hlavní vokály sice dostal k provedení Karel Zich, ale celkové aranžmá je zaměřeno na rovnoměrné rozložení mezi Zichovu melodickou linku, vedlejší vokály ostatních členů uskupení a do popředí přivedenou dvanáctistrunnou kytaru.

Instrumentace byla ponechána jednoduchá, z verze H. Vondráčkové byly dokonce odebrány původní žestě (pozoun a lesní roh) a Spirituál kvintet kromě žestových nástrojů vynechal také skupinu smyčců, ovšem klasická akustická kytara byla v této verzi nahrazena kytarou dvanáctistrunnou. Naopak přidávání nástrojů proběhlo v obou verzích Josefa Laufera s Golemem Jana Václavíka – původní instrumentace byla v Lauferově anglické verzi doplněna o syntezátor, jeho česká verze o syntezátor, klavír a navrácen jí byl i zástupce ze skupiny žestových nástrojů – trubka.

Forma skladby byla ve všech přejatých verzích zachována podle originálu:

Intro|a|a|b|a|a|b|a|a|a'|outro

Všechny české verze písně *In the Ghetto* (v češtině) dodržují originální námět textu – nelehký život v ghettu ve městě Chicago. Texty Zdeňka Rytíře (pro Helenu Vondráčkovou) a Josefa Laufera (pro jeho vlastní interpretaci) téměř doslovně kopírují původní sociálně zainteresovaný příběh z pera Maca Davise o mladém muži, jenž

strávil celý život v chicagském ghettu, a při loupeži je zastřelen. Shoda s původním textem je dokladem nejen překladatelského, ale také básnického umu obou autorů.

**In the Ghetto – Mac
Davis (1969)**
(díl „b“)

People, don't you
understand
The child needs a helping
hand
Or he'll grow to be an
angry young man some
day
Take a look at you and
me
Are we too blind to see?
Do we simply turn our

heads
And look the other way

**Za psí branou – Zdeněk
Rytíř (1970)**

Lidé kolem kráčí dál,
Dítě zná jen žal.
Může z něj být jen
zoufalý chlap a rváč.
Dívej se mu do očí,
S prázdnou náručí,
Lidé hlavu otáčí.
Nač znát cizí pláč?
Mají svůj svět.

**Ghetto – Josef Laufer
(1995)**

Hej, vy tam za tou zdí,
ten chlapec tady málo sní
a bude z něho jednou
sorta
poslední.
Zpívají si neteční
jak jsou báječní,
jen kolem ghetta rychlým
krokem jdou,
tou čtvrtí pohrdnout.

Přestože verze Františka Novotného pro Spirituál kvintet zpracovává stejný námět, nový text se od toho původního odchyluje. Oproti textu Zdeňka Rytíře či Josefa Laufera nepopisuje zmiňovaný příběh chlapce/muže jehož život v ghettu dosáhne tragického konce. Novotného text zpracovává nelehký život v ghettu v obecnější rovině, bez deskripce konkrétních „událostí“ z originálního textu.

Všechny zmiňované varianty písně *In the Ghetto*, které vznikly v československém prostředí spadají do kategorie žánrově transformované interpretační cover verze s dodržením původního tématu.

Interpret	Elvis Presley	Helena Vondráčková	Spirituál kvintet (voc. K. Zich)	Josef Laufer	Josef Laufer
Název písně	In the Ghetto	Za psí branou	Černošský ghetto	In the Ghetto	Ghetto
Tónina	B dur	B dur	B dur	A dur	A dur
Hlas (SATBB)	baryton	soprán	baryton	baryton/bass	baryton/bass
Styl/žánr	soul	pop	folk	disko	Pop
Rok nahrávky	1969	1970	1971	1981	1995
Rok vydání	1969	1970	1971	1982	1995
Vydavatel	RCA Victor	Supraphon	Panton	Panton	Bonton Music a.s.
Název alba	In The Ghetto (SP)	Za psí branou (SP)	Černošský ghetto (SP)	Super Show With Rockin' Joe	Dlouhej den
Text	Mac Davis	Zdeněk Rytíř	František Novotný	Mac Davis	Josef Laufer
Jazyk textu	en	cz	cz	en	Cz
Hudební těleso	x	TOČsR	Spirituál kvintet	Golem Jana Václavíka	Golem Jana Václavíka
Instrumentace	kytara, baskytara, smyčce, vokály, pozoun, lesní roh, bicí	el. Kytara, baskytara, bicí, vokály, smyčce,	kytara, basa, vokály, bicí,	baskytara, syntezátor, bicí, el. kytara, vokály	klavír, bicí, baskytara, smyčce, trubka, el. Kytara, syntezátor, vokály
Forma	Intro a a b a a b a a a' outro	Intro a a b a a b a a a' outro	Intro a a b a a b a a b a a a' outro	Intro a a b a a b a a b a a a' outro	Intro a a b a a b a a b a a a' outro

4.16. Don't Cry Daddy

Autor Mac Davis (také autor skladby *In The Ghetto*, viz výše) zde „nasměroval“ Elvise do žánru soulu. Přestože Presley se ve svém repertoáru orientoval spíše na rock'n'roll, rock či pop, ani soulové zpracování mu, soudě dle nahrávky, nečinilo zvláštní obtíže. Aleš Ulm v české cover verzi *Táto, nech ten pláč* (1970) přenesl sice skladbu do typického československého popu 70. let 20. století, jeho interpretace je ale stejně procítěná jako ta Presleyho, a také postavená na stejném konceptu – zpěvák a doprovodné těleso, v tomto případě Ladislav Štáidl se svým orchestrem.

Stejně jako v případě již zmiňované *Crying In The Chapel* je „pozoruhodná“ rychlost, s jakou došlo v Československu k adaptaci písně. Presley ji vydal na SP 11. listopadu 1969, Aleš Ulm svou verzi nahrál již v červnu 1970.

Forma původní kompozice je v tomto případě běžně užívaná forma dvoudílné písně, pravidelně střídající sloku („a“) a refrén („b“), doplněná o instrumentální introdukci a instrumentální dohru.

Intro|a|b|a|b|outro

Formově stejný model dodržuje také Aleš Ulm v již zmiňované interpretaci z roku 1970. V české verzi je téměř dodržena i instrumentace. Rozdíly jsou pouze v přidání elektrické kytary v Ulmově interpretaci a trubka nahrazující původní pozoun v instrumentálním obsazení.

Mac Davis v soulové písni popisuje náladu v rodině po odchodu matky. Stejného námětu se drží také verze Jiřího Štaidla pro interpretaci Aleše Ulma s názvem *Táto, nech ten pláč* (1970). V české verzi se jedná o volný překlad původního textu (viz níže komparace 1. sloky a refrénu obou interpretací).

Také varianta Aleše Ulma má své místo v katalogu cover verzí interpretačních, se stylově-žánrovým posunem a zachováním tématu a nálady původní skladby, pouze s transformací do nové jazykové skupiny.

Don't Cry Daddy – Mac Davis

Today I stumbled from my bed,
With thunder crashing in my head,
My pillow still wet from last night's tears,
And as I think of giving up,
A voice inside my coffee cup,
Kept crying out, ringing in my ears.

Don't cry daddy, daddy please don't cry,
Daddy you still got me and little Tommy,
Together we'll find a brand new mommy,
Daddy, daddy please laugh again,
Daddy ride us on your back again,
Oh daddy please don't cry.

Táto, nech ten pláč – Jiří Štaidl

Já moh mít tak sedm let,
když táta můj si ke mně sed,
on oči míval s ocelí.
Tenkrát změkly jako mech
a slzy tekly v zástupech,
já povídám jako dospělý.

Dávno jsi velkej,
táto, nech ten pláč,
když nám po ní zbyl jen obraz v rámu,
spolu si najdem novou mámu,
táto, táto, nejsi poražen,
táto, táto, chce tě fůra žen,
tak táto, nech ten pláč.

Interpret	Elvis Presley	Aleš Ulm
Název písně	Don't Cry Daddy	Táto, nech ten pláč
Tónina	D dur	D dur
Hlas (SATBB)	baryton	tenorální baryton
Styl/žánr	soul	pop
Rok nahrávky	1969	1970
Rok vydání	1969	1997
Vydavatel	RCA Victor	Bonton Music a.s.
Název alba	Don't Cry Daddy (SP)	20x Aleš Ulm – Šálek Šípkového Čaje (A Tři Navíc)
Text	Mac Davis	Jiří Štaidl
Jazyk textu	en	cz
Hudební těleso	x	Ladislav Štaidl se svým orchestrem
Instrumentace	kytara, baskytara, bicí, smyčce, pozoun (lesní roh)	bicí, baskytara, smyčce, el. Kytara, trubka, kytara,
Forma	Intro a b a b outro	Intro a b a b outro

4.17. Always On My Mind

Elvis Presley převzal píseň *Always On My Mind* z repertoáru americké popové zpěvačky Brenda Lee již v roce jejího původního vydání (1972). Všechny stěžejní aspekty originální písně byly zachovány, změnu doznala skladba pouze v přesunu tóniny (z C dur do G dur) a úpravě instrumentace do Presleymu bližší podoby „rokenrolové balady“ bez smyčcového podkresu z původní popové aranže.

Takřka stejná zůstala i forma písně, tedy uvození introdukcí, následuje díl „a“ – sloka, díl „b“ – bridge a refrén, opakování dílů „a“ a „b“ s následným kontrastním dílem „c“, „b“ a outro, pouze s rozdílem repetice sloky (dílu „a“) v Presleyho verzi až do tzv. „fade-outu“.

Intro|a|b|a|b|c|b|outro(instrumentální) – Brenda Lee



Intro|a|b|a|b|c|b|a' – Elvis Presley

Textové zpracování zůstalo v téměř nezměněné podobě – drobná nuance vznikla pouze přenesením diskurzu z ženského pohledu na pohled mužský, tedy slovo „boy“ bylo nahrazeno oslovením „girl“.

*If I made you feel second best, **boy** I'm so sorry I was blind.* (Brenda Lee, 1972)



*If I made you feel second best, **girl** I'm so sorry I was blind.* (Elvis Presley, 1972)

Oproti Presleyho verzi bez doprovodných smyčců jsou obě české verze (*Dej mi šanci poslední*, Pavel Bobek, 1984; *S tebou vždycky přijde máj*, Karel Gott, 2012) „zhuštěné“ pomocí navracené smyčcové sekce s přidáními žesti – trubky a lesní rohy (P. Bobek), či v Gottově zpracování smyčci, příčnou flétnou a syntezátorem. Tóninu písně si oba

čestí interpreti upravili pravděpodobně vzhledem ke svým možnostem – Pavel Bobek do Es dur, Karel Gott do As dur.

Forma se ani v jedné z českých podob nijak markantně nezměnila, pouze v závěru skladby je opakován refrén (díl „b“) namísto sloky („a“), jež opakuje Presley.

Intro|a|b|a|b|c|b|a' – Elvis Presley



Intro|a|b|a|b|c|a|b|b' – Pavel Bobek; Karel Gott

Obě české cover verze se přidržují původního tématu – poněkud opomíjeného vztahu dvou milenců. Přestože formulace nových textů nejsou přesně shodné s původním textem trojice Wayne Carson Thompson, Johnny Christopher a Francis Rodney Zambon, jak Vladimír Poštulka pro Pavla Bobka v písni *Dej mi šanci poslední*, tak Miloš Skalka pro Karla Gotta v textu písně *S tebou vždycky přijde máj* dodrželi původní námět textové předlohy. Ve Skalkově přepisu je k tematické soudržnosti s předlohou přidán také fonetický „bonus“ v podobě shody ve slovech „mind“ [maɪnd] a českém „máj“.

Obě české cover verze je na základě shody jak ve stylově-žánrovém zařazení, tak v námětu textu možné zařadit do kategorie interpretačních, tematických cover verzí.

Interpret	Brenda Lee	Elvis Presley	Pavel Bobek	Karel Gott
Název písně	Always On My Mind	Always On My Mind	Dej mi šanci poslední	S tebou vždycky přijde máj
Tónina	C dur	G dur	Es dur	As dur
Hlas (SATBB)	alt	baryton	tenor	Tenor
Styl/žánr	pop	pop	pop	Pop
Rok nahrávky	1971	1972	1984	2012
Rok vydání	1972	1972	1984	2012
Vydavatel	Decca	RCA Victor	Panton	Supraphon a.s.
Název alba	Always On My Mind (SP)	Separate Ways (SP)	Stárnoucí mladík	Dotek lásky
Text	Wayne Carson Thompson, Johnny Christopher, Francis Rodney Zambon	Wayne Carson Thompson, Johnny Christopher, Francis Rodney Zambon	Vladimír Poštulka	Miloš Skalka
Jazyk textu	en	en	cz	Cz
Hudební těleso	x	x	Mužský sbor, Bezinky, Skupina Groš, Smyčcová skupina Rudolfa Wiedermanna	Petr Dvořák, Pavel Růžička, Dechová sekce, Studiový orchestr
Instrumentace	kytara, baskytara, bicí, el. kytara, vokály, smyčce	klavír, bicí, el. kytara, akustická kytara, vokály,	klavír, vokály, smyčce, bicí, baskytara, lesní roh, el. Kytara, trubka	smyčce, klavír, bicí, baskytara, syntezátor, vokály, příčná flétna, kytara,
Forma	Intro a b a b c b outro	Intro a b a b c b a'	Intro a b a b c a b b'	Intro a b a b c a b b'

Závěr:

Tato diplomová práce zkoumala vývoj fenoménu cover verzí v Československu/České republice mezi lety 1960 a 2012 prostřednictvím přejetých písní z repertoáru Elvise Presleyho. Jelikož z mnoha různých důvodů není možné zajistit kompletní objem takovýchto písní v rámci československé/české populárně-hudební scény, bylo jako základní analytický materiál vybráno kompilační dvojalbum *Check The Czechs! Elvis Presley – zahraniční songy v domácích verzích* (Supraphon, 2014).

Vývoj československé populární hudby byl okleštěn od jakýchkoli západních vlivů, hlavně od anglického jazyka, který byl považován za hlavního představitele buržoazní, imperialistické společnosti, která narušovala poklidný socialistický svět. Hlavním proudem populární hudby té doby byly skladby po vzoru zpěváků předchozí éry – jazzových, či swingových, kdy zpěváka/zpěvačku doprovázel symfonický, či jiný orchestr, případně tzv. big band. Představiteli této hudby od 60. let byli hlavně Karel Gott, Waldemar Matuška, Eva Pilarová, Hana Hegerová, či duo Milan Chladil a Yvetta Simonová.

Je tak možno říct, že interpretace populární hudby v Československu zamrzla v období 40. – 50. let 20. století. V západní populární hudbě se již od 50. let objevují tzv. malá jazzová komba ve složení kytara, basa, bicí, klavír, trubka či pozoun a saxofon, která se užívala především pro interpretaci nově vznikající rokenrolové hudby. V 60. letech se objevil fenomén rockových kapel s dnes již běžným obsazením dvou kytar, basy a bicích, které následně kladly důraz na elektrifikaci všech zmíněných nástrojů a deformaci zvuku pomocí distortion apod. Tato hudba sice v Československu vznikala, ovšem do mainstreamových médií oproti západu pronikala velmi obtížně a opožděně.

Tato tvrzení **potvrzují hypotézu číslo III**, jež byla stanovena v úvodu „Cover verze byly formovány politickým děním“. Je očividné, že proces přejímání skladeb podléhal ideologicko-politickému vývoji československé společnosti, protože jak již bylo několikrát zmíněno, v Československu druhé poloviny 20. století západní

imperialistická kultura neměla své místo. Tato skutečnost je jedním z hlavních důvodů, proč v ČSR vznikaly cover verze s českými texty.

Tento „nevývoj“ populární hudby je velmi dobře patrný při komparativní analýze československých verzí s těmi Elvise Presleyho. Přestože Presley sám byl hvězdou, bez jakéhokoliv jmenování či vyzdvihování doprovodných hudebníků, v jeho stylu je znatelný vývoj, či alespoň změna instrumentace – jednou je Presley doprovázen malým kombem, jindy pouze akustickou kytarou – aranžmá jeho písní lze označit za odpovídající textové předloze, což není na československé scéně vždy patrné.

Zmíněný způsob interpretace sólisty s doprovodným orchestrem, která ve zkoumaném období ovládala mainstreamová média, je sice hojně zastoupen na zkoumaném CD, ale z celkového počtu 36 stop lze pouze 17 z nich označit za interpretaci v podání sólisty a doprovodného tělesa. Za dělicí čáru mezi performancí zpěváka/zpěvačky s doprovodným tělesem a rovnocennou spoluprací mezi zpěvákem a kapelou je zde považována míra inovace a autenticity, která je do nahrávky vložena právě doprovodným tělesem. Tedy ať zahrál doprovod k písni *Pár havraních copánků* s Karlem Gottem jakýkoli orchestr, celkové vyznění dopadlo vždy stejně. Jinak je tomu například s písni *In The Ghetto*. V interpretaci Heleny Vondráčkové je dodržen model zpěvačka + orchestr, ale v podání Spirituál kvintetu je to interpretace skupinová, tedy jen Spirituál kvintet konkrétní píseň ztvárnil jako Spirituál kvintet. **Hypotéza číslo II z úvodní části je tudíž vyvrácena** – na zkoumaném dvojalbu **nepřevládá** stejná **interpretace**, jakou užíval **Elvis Presley** (zpěvák + doprovod).

K fenoménu cover verzí neodmyslitelně patří myšlenka nápodoby původní písně. **Hypotéza číslo I předkládala myšlenku o snaze československých autorů, co nejvíce se přiblížit originálu** – formou, interpretací a aranží, včetně textu nové verze. Z textového hlediska lze nahrávky obsažené na CD rozdělit do tří kategorií: A) písně s původním anglickým textem; B) písně uchováající primární myšlenku předlohy; C) skladby nedodržující originální námět. Z 36 skladeb, jež byly podrobeny analýze spadá 12 do kategorie A – písně s původním anglickým textem; 11 skladeb je možné označit za kategorii B – uchováující primární myšlenku předlohy a 13 jako C – verze nedodržující původní námět textu.

Ostatní výše jmenované složky také prodělaly jistou transformaci, interpretaci a aranži se věnuje předchozí text. Forma byla nejméně inovována – ve většině případů zůstala zachována, pouze byla lehce pozměněna například zdvojením refrénu či sloky. **Hypotézu číslo I tedy nelze ani plně vyvrátit, ani potvrdit**, jelikož písně byly modifikovány různými způsoby a není možné tento proces bipolárně zjednodušit.

Předkládaná práce se zabývala pouze malým vzorkem skladeb, proto není možné, aby podala kompletní obraz o vývoji fenoménu cover verzí v Československu. Přesto se text snažil zachytit hlavní problémy přejímání tvorby ze zahraničí, obzvlášť v kontextu repertoáru Elvise Presleyho a ucelit základní milníky pronikání Presleyho do československé kultury.

Seznam pramenů a literatury:

Prameny:

Discogs.com

SeconHandSongs.com

Bigbít – seriál České televize

Časopis Melodie

Rudé Právo

Literatura:

BIRNBAUM, Larry. *Before Elvis: the prehistory of rock 'n' roll*. Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2013.

COVACH, John Rudolph „Form in Rock Music A Primer“ in: *Engaging Music Essays in Musical Analysis*, ed., Deborah Stein (New York: Oxford University Press 2005).

ČERNOCKÝ, Pavel. *Legenda jménem Elvis Aaron Presley: 1935-1977: přehledný životopis, diskografie, filmografie*. 2. vyd. Praha: Vodnář, 2004.

GREENE, Doyle. *The Rock Cover Song: Culture, History, Politics*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2014.

HOMAN, Shane, ed. *Access All Eras: Tribute Bands and Global Pop Culture*. Berkshire: Open University Press, 2006.

INGLIS, Ian. *Performance and popular music: history, place and time*. Burlington, VT: Ashgate, 2006.

KLUSÁK, Pavel. *Gott: československý příběh*. Brno: Host, 2021.

LINDAUR, Vojtěch, and Ondřej Konrád. *Bigbít*. 2. vyd., (1. v nakl. Plus). V Praze: Plus, 2010

MACHIN, David. *Analysing popular music: image, sound, text*. Los Angeles: SAGE, 2010.

MAGNUS, CRISTYN, P. D. MAGNUS a CHRISTY MAG UIDHIR. Judging Covers. *Journal of Aesthetics* [online]. 2013, 71(4), 361-370 [cit. 2022-04-15].

MATZNER, Antonín, Ivan POLEDŇÁK a Igor WASSERBERGER. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. [Díl 2]. Část jmenná, Světová scéna: A-K*. Praha: Supraphon, 1986.

MOORE, Allan F. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Burlington, VT: Ashgate, 2012.

PLASKETES, George. *Play it Again: Cover Songs in Popular Music*. Burlington, VT: Ashgate, 2010.

SCOTTO, Ciro, ed.; Kenneth Smith, ed.; John Brackett, ed. *The Routledge Companion to Popular Music Analysis*. New York, Routledge, 2019.

SCHNEIDER, Jan a L. JELÍNKOVÁ. *Zlato pro dva slavíky*. Praha, 1968.

SKALKA, Miloš. Presley, Elvis. MATZNER, Antonín, Ivan POLEDŇÁK a Igor WASSERBERGER. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. [Díl 2]. Část jmenná, Světová scéna: A-K*. Praha: Supraphon, 1986.

SOLIS, Gabriel. I Did It My Way: Rock and the Logic of Covers, *Popular Music and Society*. 2010, 33:3, 298.

STEPHENSON, Ken. *What to listen for in rock: a stylistic analysis*. New Haven: Yale University Press, 2002.

ŠÁŠKOVÁ, Karolína. *Výzkum populární hudby prostřednictvím fenoménu cover verze*. Olomouc, 2019. Bakalářská diplomová práce.

TATEROVÁ, Milada a Jiří NOVÁK. *Elvis Presley*. Praha, 1969.

VANĚK, Miroslav. 2010. *Byl to jenom rock'n'roll?: hudební alternativa v komunistickém Československu 1956-1989. Šťastné zítřky*. Praha: Academia.

Resumé:

Předkládaná diplomová práce se zabývá Elvisem Presleym a jeho tvorbou v repertoáru československých interpretů. Cílem bylo srovnání původního repertoáru Elvise Presleyho a cover verzí těchto písní, které vznikly v Československu, respektive v České republice mezi lety 1960 a 2012. Text je rozdělen do čtyř kapitol. První kapitola popisuje recepci stylu Rock & Roll v Československu v období 60. let 20. století. Následující kapitola se snaží vystihnout vnímání Elvise Presleyho v tehdejší československém tisku. Také jsou zde uvedeny hlavní milníky v uvedení jeho hudby a osobnosti na populárně-hudební scénu tehdejšího Československa.

Stěžejní kapitolou předkládaného textu je kapitola číslo čtyři. Ta předkládá výzkum vývoje fenoménu přejímání západního repertoáru československými interprety. Tohoto je docíleno analýzou jednotlivých písní a jejich cover verzí, které byly nahrány a vydány na zkoumaném území ve zmíněném období. Hlavní korpus, který byl vybrán k analýze tvoří kompilační dvojalbum *Czeck The Czechs! Elvis Presley – zahraniční songy v domácích verzích*.

Jak původní, tak i přejeté písně byly podrobeny rozboru převážně z hlediska změny stylově-žánrové kategorie, formy, instrumentace, interpretace, dodržení původního tématu textu a jeho následným zpracováním. Mezi nejčastější interprety, jenž přejímali písně z Presleyho repertoáru soudě dle zkoumaného CD na československé půdě byli: Karel Gott, Karel Zich, Eva Pilarová, či Miki Volek.

Cílem analýzy bylo pochopení přenosu originálních písní do nového kulturního kontextu a zpracování všech aspektů nově vzniklých variant původních skladeb.

Summary:

The present work deals with Elvis Presley and his songs in the repertoire of Czechoslovak performers. The aim of the thesis was a comparison of the original Elvis Presley repertoire and following cover versions of such songs, that were created in Czechoslovakia during the period from 1960 to 2012. The text is divided into four chapters. The first chapter describes the reception of Rock & Roll music in Czechoslovakia during the 1960s. In the second chapter depicts the perception of Elvis Presley in the printed media at that time. It also brings the main milestones in introducing his music and persona to the popular music scene of the then Czechoslovakia.

The main chapter of the thesis is chapter number four. It is focused on said phenomenon used by the Czechoslovak performers to adopt western songs repertoire. This is achieved by analysis of such songs and their cover versions, that were recorded and released in Czechoslovakia during said period. The main body, that was chosen for the analysis is made by a double album called *Czeck The Czechs! Elvis Presley – zahraniční songy v domácích verzích*.

Both, the original and the cover versions of said songs were analysed mainly with respect to the style/genre change, the form, the instrumentation, the interpretation, or the compliance with the lyrics' main theme and following work. Among the most common performers adopting songs from Presley's repertoire in Czechoslovakia were: Karel Gott, Karel Zich, Eva Pilarová or Miki Volek.

The aim of the analysis was to understand the transport of original songs to the new cultural context and to process all aspects of the newly arising variants of the original songs.

Zusammenfassung:

Die vorgelegte Diplomarbeit befasst sich mit Elvis Presley und seinem Werk im Repertoire der tschechoslowakischen Interpreten. Das Ziel war, das ursprüngliche Repertoire von Elvis Presley mit den Cover-Versionen der Songs zu vergleichen, die in der Tschechoslowakei und anschließend in der Tschechischen Republik zwischen den Jahren 1960 und 2012 entstanden sind. Der Text ist in vier Kapitel unterteilt. Das erste Kapitel beschreibt die Wahrnehmung des Rock 'n' Roll-Stils in der Tschechoslowakei in den 60er Jahren des 20. Jahrtausend. Das nächste Kapitel versucht, die Wahrnehmung von Elvis Presley in der damaligen tschechoslowakischen Presse darzustellen. Es sind hier auch die wichtigsten Meilensteine der Einführung seiner Musik und seiner Persönlichkeit auf die populär-musikalische Szene der damaligen Tschechoslowakei aufgeführt.

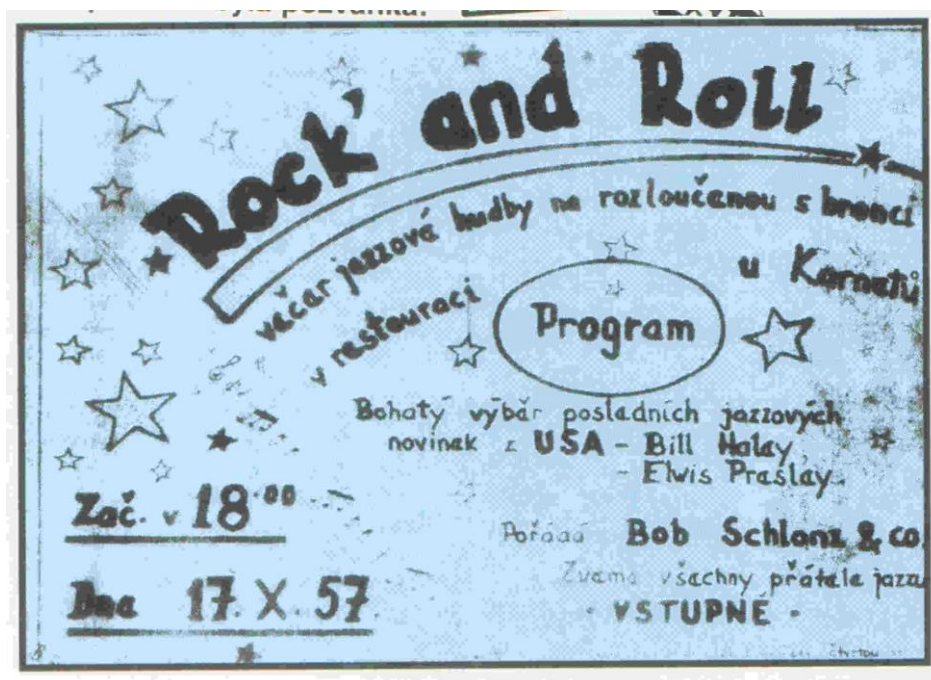
Das vierte Kapitel ist der Hauptteil des vorgelegten Textes. Dieses Kapitel präsentiert die Entwicklungsforschung des Phänomens der Übernahme des westlichen Repertoires von tschechoslowakischen Interpreten. Dies wird durch eine Analyse der einzelnen Songs und ihrer Cover-Versionen erreicht, die auf dem untersuchten Gebiet im genannten Zeitraum aufgenommen und herausgegeben wurden. Das Kernstück, das für die Analyse gewählt wurde, ist das Kompilations-Doppelalbum *Check The Czechs! Elvis Presley – zahraniční songy v domácích verzích*.

Sowohl die originellen, als auch die übernommenen Songs wurden einer Analyse vor allem aus der Sicht der Änderung der Stil-Genre-Kategorie, Form, Instrumentation, Interpretation, Einhaltung des ursprünglichen Textthemas und seiner anschließenden Verarbeitung unterzogen. Zu den tschechoslowakischen Interpreten, die die Songs aus dem Repertoire von Presley nach der untersuchten CD am häufigsten übernommen haben, gehörten: Karel Gott, Karel Zich, Eva Pilarová oder Miki Volek.

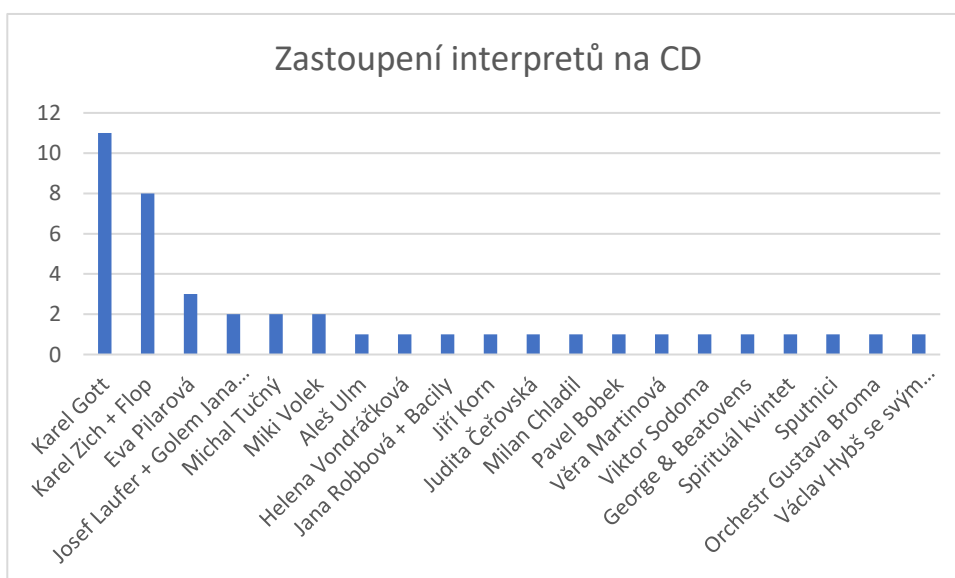
Das Ziel der Analyse bestand darin, die Übertragung der Originalsongs in einen neuen kulturellen Kontext zu verstehen und alle Aspekte der neu entstandenen Varianten der Originalkompositionen zu verarbeiten.

Přílohy:

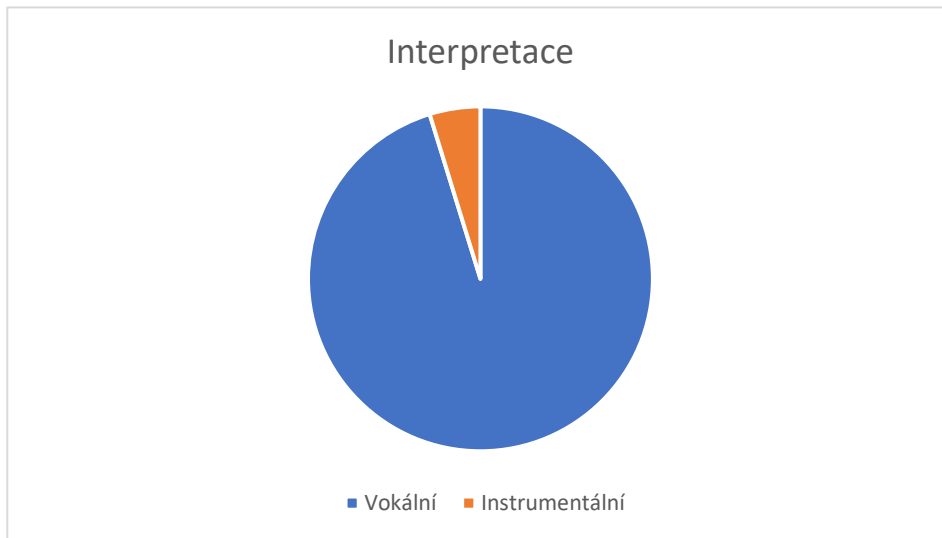
Příloha č.1: Plakát rokenrolového večera v Mánesu



Příloha č.2: Zastoupení československých interpretů na zkoumaném dvojalbu



Příloha č. 3: Podíl vokální vs instrumentální interpretace



Příloha č. 4: Jazykové zpracování textu



ANOTACE MAGISTERSKÉ DIPLOMOVÉ PRÁCE

Jméno a příjmení autora: Bc. Karolína Šášková

Název instituce: Filozofická fakulta Univerzity Palackého, Katedra Muzikologie

Název diplomové práce: Elvis Presley a jeho tvorba v repertoáru československých interpretů

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Jan Blüml, Ph.D.

Počet znaků: 121 899

Počet příloh: 4

Počet titulů použité literatury: 20

Klíčová slova: cover verze, Elvis Presley, Československo, recepcce, Karel Gott, populární hudba, Rock&Roll, Check The Czechs.

Anotace diplomové práce:

Předkládaná diplomová práce sleduje vývoj fenoménu cover verzí v Československu optikou tvorby Elvise Presleyho. Text se zabývá recepcí populárně-hudebního stylu Rock&Roll a osobností Elvise Presleyho ve druhé polovině 20. století v Československu (resp. v České republice). Stěžejní částí této práce je analýza kompilačního dvojalbuma *Check The Czechs! Elvis Presley – zahraniční songy v domácích verzích*, obsahující cover verze písní z repertoáru Elvise Presleyho, jenž byly přejaty do repertoáru předních osobností československé populární hudby, jako byli Karel Gott, Eva Pilarová, či Karel Zich.

Key Words: Cover Version, Elvis Presley, Czechoslovakia, reception, Karel Gott, Popular Music, Rock&Roll, Check The Czechs.

Thesis Annotation:

The thesis studies the development of the cover version phenomenon in Czechoslovakia through Elvis Presley's music. The text deals with the reception of the Rock&Roll style in the Czechoslovakia since the 1950s until 2000, and Elvis Presley, who was a very important person for the formation and development of said style. The crucial part of the thesis is an analysis of a CD compilation called *Check The Czechs! Elvis Presley*, which contains cover versions of Elvis Presley's songs, borrowed into the repertoires of the main singers of the then, such as Karel Gott, Eva Pilarová, or Karel Zich.